

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Doktori iskola (6.8 Művészeti és művelődéstörténeti
tudományok: zenetudomány)

A BUCH DER LIEDERTÖL
A GESAMMELTE LIEDERIG:
LISZT ÖSSZEGYŰJTÖTT DALAINAK
ELSŐ NÉGY FÜZETE ÉS
ELŐFUTÁRAI

BOZÓ PÉTER
TÉMAVEZETŐ: VIKÁRIUS LÁSZLÓ
DOKTORI ÉRTEKEZÉS
2009

TARTALOM

BEVEZETÉS, 1

I. NYELV, MŰFAJ, STÍLUS

1. Kezdetek, 15
2. Műfaj és nemzeti identitás, 23
3. Liszt és a német egység, 29
4. A német *Zarándokév* terve, 49
5. Nyelv és stílus, 56
6. A dal műfaj mint esztétikai kompromisszum, 82

II. ÁTDOLGOZÁSOK ÉS ELTÉRŐ MŰALAKOK:

TIPOLÓGIA ÉS TERMINOLÓGIA

1. Liszt zeneszerzői fejlődése és a revíziók, 95
2. Könnyítések a zongoraletéten, 109
3. Könnyítések az énekszólamban, 119
4. *Cadenza* „*ad libitum*”, 133
5. Fekvésváltozatok, 139
6. Alternatív változatok és eltérő megzenésítések, 147
7. A tematikus metamorfózis mint revíziós módszer, 153
8. Egy kiadatlan megfogalmazás – Liszt munkamódszerének dokumentuma?, 170
9. Rövidítés, újrafogalmazás, 175
10. Zongorás megfogalmazás, 190
11. Zenekari dal, 205

III. CIKLUS ÉS GYŰJTEMÉNY

1. A dalciklus fogalmához, 214
2. Dalciklusok zongorára, avagy Liszt *attacca*-vonzalma, 224
3. *Tell*-dalok: Liszt dalciklust komponál, 232
4. A *Gesammelte Lieder* előfutárainak rendje, 248
5. A *Gesammelte Lieder* első négy füzetének rendje – Egy kiadás viszontagságai, 254

ÖSSZEGZÉS, 270

BIBLIOGRÁFIA, 274

FÜGGELÉK

- (A) Az értekezés szűkebb értelemben vett tárgyát képező
dalkiadványok és elsődleges forrásaik jegyzéke, 290
- (B) Az értekezés I. részében hivatkozott költemények szövege, 306

Bevezetés

A Liszt dal-œuvre-jét tárgyaló munkák ambivalens módon viszonyulnak a zeneszerző életművének e fejezetéhez.

Az idevágó irodalomban egyfelől megállapítást nyer (nem alaptalanul), hogy Liszt dalai nem tartoznak sem a német *Lied*, sem a francia *mélodie* kanonizált remekművei közé. Már Peter Raabe, a zeneszerző életének és munkásságának szentelt, első tudományos igénnyel készült monográfia szerzője kifejezte aggályait Liszt egyes dalainak esztétikai kvalitásait illetően:

[...] dalai most áttekinthetően elrendezve hozzáférhetők az összkiadás három kötetében, olyan kötetekben, amelyek sok jót és sok gyengét is tartalmaznak, sőt, végre egyszer nyugodtan használhatjuk a legerősebb kifejezésformát és kimondhatjuk: sok teljesen hasznavehetetlent és sok egészen elragadót.¹

Hasonló szellemben ír a zeneszerző dalterméséről Hans Joachim Moser is, aki – miután megállapítja, hogy Liszt mintegy mellékesen komponálta dalait, s hogy azok művészileg nem túlságosan értékesek –, elmarasztalólag nyilatkozik a zeneszerző vokális kompozícióinak franciás teatralitásáról:

A párizsi szalonok levegőjéből ered az a hajlama is, hogy dalait áriaszerűen szöveje, s hogy a lírát dramatizálja. Heine *Loreleia* így nyolc nyomtatott kottaoldalnyi színházi jelenetté lesz nála, Lenau *Die drei Zigeunere* is hasonló terjedelemre tesz szert, Mignon *Kennst du das Land*ja még hosszabbra nyúlik – s hogy tisztán és érthetően fogalmazzunk – csaknem elviselhetetlenné válik.²

¹ „[...] seine Lieder [...] liegen nun übersichtlich geordnet in drei Bänden der Gesamtausgabe vor, Bänden, die manches Gute und manches Schwache enthalten, ja man kann hier ruhig einmal die stärkste Ausdrucksform anwenden und sagen: manches völlig Unbrauchbare und manches ganz Entzückende.” Peter Raabe, *Liszt's Schaffen* (Tutzing: Hans Schneider, ²1968 [¹1931]), 112.

² „Bei dem Schulhaupt [Moser a az „Újnémet Iskolára” gondol itt], Franz Liszt, ist das Lied gewiß Nebenstundenwerk geblieben, obwohl dieser Bestand dank seiner allgemeinen hohen Fruchtbarkeit recht umfangreich ausgefallen ist. Bei der überragenden Bedeutung ihres Urhebers eignet den Liedern trotz nicht allzu hohen Kunstwertes erhebliche entwicklungsgeschichtliche Wichtigkeit. [...] Aus der Pariser Salonatmosphäre stammt seine Neigung auch, die Lieder arienhaft auszuspinnen und die Lyrik zu dramatisieren. So wird ihm Heines *Lorelei* eine

Bár a 19. századi dal műfajok történetének egyik mai *Kennere*, Reinhold Brinkmann lényegesen árnyaltabban fogalmaz, mint Raabe és Moser, mindazonáltal ő is arra a megállapításra jut, hogy a zeneszerző dal-œuvre-je nem része a zenetörténeti kánonnak. Miután utalt rá, hogyan tűnt el a dal műfajok mértékadónak tekintett repertoárjából a maga korában népszerű Robert Franz és Eduard Lassen daltermése, a következőt írja Liszt dalairól:

Ugyanigy áll a dolog az egykor híres *Es muss was* [sic] *Wunderbares seinnal*; Liszt zongora- és zenekari muzsikája a kánon része maradt; ám ez az értékítélet vokális lírai életművére már nem érvényes.³

Egyes Liszt dal-œuvre-jét bemutató írások szerzői abban is egyetérteni látszanak, hogy a komponista által megzenésített szövegek jelentős hányada sem része a dal műfajok irodalmi kánonjának:

Általánosságban véve Liszt dalai eklektikusak és kísérletező jellegűek, s inkább társasági és személyes, mintsem irodalmi ihletből fakadnak, [...] a szövegek skálája az elismert remekművektől a triviális szalonversekig terjed.⁴

Theaterszene von acht Druckseiten, Lenaus *Drei Zigeuner* erhalten gleichen Umfang, Mignons *Kennst du das Land* wird gar noch länger auseinandergezogen und ist, um es klar und deutlich zu sagen, geradezu unerträglich.” Hans Joachim Moser, *Das deutsche Lied seit Mozart* (Tutzing: Hans Schneider, 1968 [¹1937]), 184.

³ „Ebenso steht es mit dem einst berühmten *Es muß was* [sic] *Wunderbares sein* von Franz Liszt, dessen Klavier- und Orchestermusik im Kanon geblieben ist, eine Wertschätzung, die aber nicht mehr das Œuvre vokaler Lyrik einbezieht.” Reinhold Brinkmann, „Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert”, in *Handbuch der Musikalischen Gattungen*, hrsg. von Siegfried Mauser, Bd. 8, 2, hrsg. von Hermann Danuser (Laaber: Laaber-Verlag, 2004), 11. Brinkmann Liszt dal-œuvre-jét a 19. század daltermésének másodvonalába sorolja, olyan szerzők műveinek sorába, mint Carl Loewe, Fanny Hensel, Felix Mendelssohn, Robert Franz, Charles Gounod, Peter Cornelius, Antonin Dvořák, Eduard Grieg, Henri Duparc és Ernest Chausson.

⁴ „In general Liszt’s songs are eclectic and experimental, and their inspiration seems to have been social or personal rather than literary, [...] with texts ranging from acknowledged masterpieces to trivial salon verses.” Eric Sams and Graham Johnson, „Lied / IV.5: Wagner, Liszt and Cornelius”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), vol. 14, 676.

Szövegválasztását gyakran pillanatnyilag adott személyes helyzete diktálta, ennélfogva ötletszerűnek tűnhet: gyakran zenésített meg olyan költeményeket, melyek még saját korának édeskés, szentimentális ízlését is alulmúlták.⁵

Liszt dalai tehát nem kanonizált alkotások; mindazonáltal úgy tűnik, akadnak, akik helytelenítik ezt, s méltatlanul elhanyagolt műveknek tekintik a zeneszerző e darabjait:

Az óriási Liszt-életmű talán egyetlen részét sem mellőzték annyira, előadói gyakorlatban és nyomtatásban egyaránt, mint dalait. Liszt dalaira sokáig úgy tekintettek, mint amelyek ügyetlenek és kortársaiénál kevésbé méltók az előadásra, részben nehéz voltak miatt, részben Alfred Einstein és más 20. század eleji muzikológusok negatív (és néha téves) értékítéletei miatt.⁶

A kérdés, hogy Liszt zenéjének oly nagy része általában véve miért nem tartozik a standard repertoárhoz, vitára ösztönöz. Műve tudatlanság, helytelen felfogás, félreértés és személyes rosszindulat áldozata lett, s a dalok sem jelentettek kivételt.⁷

⁵ „His [Liszt] choice of texts was frequently dictated by the personal situation in which he found himself, and may thus appear haphazard: he often set poetry that was sub-standard even by the arguably saccharine, sentimental tastes of the era in which he worked [...]” Rena Char-nin Mueller, „The Lieder of Liszt”, in *The Cambridge Companion to the Lied*, ed. by James Parsons (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 168.

⁶ „Perhaps no part of the vast Liszt repertoire has been so neglected, both in performance and in print, as his songs. For a long time, partially because of their difficulty and partially because of the negative (and sometimes inaccurate) evaluations by Alfred Einstein and other early 20th-century musicologists, the songs of Liszt were looked upon as somewhat uncouth and less worthy of performance than those of his contemporaries.” Ronald Turner, „A Comparison of the Two Sets of Liszt–Hugo Songs”, *Journal of the American Liszt Society* 5 (June 1979), 16.

⁷ „The question why so much of Liszt’s music is in general not in the standard repertoire is one calls for debate. His work had fallen victim to ignorance, misconception, misunderstanding and personal spitefulness and the songs were no exception.” Eleni Panagiotopoulou, „An Evaluation of the Songs of Franz Liszt and Commentary on Their Performance”, *The Liszt Society Journal* 25 (2000), 9.

Liszt mintegy tucatnyi francia daláról [*mélodies*] jóformán tudomást sem vettek a század végéig, alighanem azon elvárások miatt, melyeket az előadóval és a közönséggel szemben támasztanak.⁸

Vannak persze, akik úgy vélik, hogy a zeneszerző nem annyira saját dal-kompozíciói révén játszott jelentős szerepet a műfaj történetében, mint inkább más dalszerzők művei érdekében kifejtett tevékenységével. E kutatók szerint Liszt – mégha saját német nyelvű vokális lírájával nem is –, ám írástudóként, valamint Schubert és más szerzők dalaiból készített zongoraátiratai révén nagy mértékben járult hozzá a *Lied* kultuszához:

Az újnémet Wagner és Liszt jelentősége [ti. a dal műfajra nézve] mindenekelőtt 1850-es évekbeli elméleti írásaik nagy hatásában áll, amelyek hang és szó, ill. költészet és zene újfajta viszonyát propagálták a zenedráma és szimfonikus költemény új műfajának következetességével. A két komponista dalai ezzel szemben háttérbe szorulnak.⁹

Bár a nyelv alapos ismerete és az arra való reagálás híján Liszt szükségképpen csupán mellékfolyója lehetett a német dalnak, mindazonáltal erőteljes hatást gyakorolt a fő áramra, még hozzá többféle csatornán keresztül. Tevékeny propagandista volt, mind prózában (Franzról írott esszé, *Gesammelte Schriften*, IV, 1855–1859), mind pedig általánosabban, zongorára írott dalátirataiban (Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn és Franz, valamint saját dalai).¹⁰

⁸ „Liszt’s dozen or so *mélodies* remained virtually ignored until the end of the century, probably because of the demands they make on performer and public.” David Tunley and Frits Noske, „Mélodie”, in *The New Grove*, vol. 16, 357–358.

⁹ „Die Bedeutung der Neudeutschen Wagner und Liszt besteht vor allem in ihrer großen Wirkung durch die theoretischen Schriften der 1850er Jahre, die ein neues Wort-Ton- bzw. Poesie-Musik-Verhältnis mit der Konsequenz der neuen Gattungen Musikdrama und symphonische Dichtung propagierten. Die Lieder beider Komponisten treten demgegenüber zurück.” Peter Jost, „Lied”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5 (Kassel–Basel–London–New York–Prag: Bärenreiter / Stuttgart–Weimar: Metzler, 1996), 1295.

¹⁰ „Although lack of deep knowledge and response to language may leave Liszt as only a tributary to the lied, he was nevertheless a powerful influence in the mainstream, and through several channels. He was an active propagandist, both in his prose writing (essay on Franz in *Gesammelte Schriften*, iv, 1855–9) and more generally through his piano transcriptions of lie-

Akad ezzel szemben, aki nemcsak Liszt dalátiratainak, hanem a zeneszerző saját dalkompozícióinak is nagy műfaj történeti jelentőséget tulajdonít, olyannyira, hogy egyenesen a Schumann és Hugo Wolf dalművészete közti hiányzó láncszemet véli felfedezni Liszt egyes dalaiban.¹¹ Aligha meglepő, hogy az utóbbi álláspont képviselői Liszt-specialisták: Alan Walker mellett elsősorban Ben Arnold osztja ezt a felfogást.¹² Meglehet, Brinkmann is úgy vélekedik, hogy Liszt német dal-munkássága a műfaj Schumann és Wolf neve által fémjelzett vonulatába illeszkedik, ám a *Lied* történetének avatottabb ismerője mint-ha inkább a zeneszerző vokális lírájának a 19. századi dal történetében játszott marginális szerepére vonatkozó álláspont felé hajlana.¹³

Azt hiszem, hogy a Liszt dalainak szentelt irodalomból idézett fenti részletek meggyőzően példázzák, amit Brinkmann említett munkája elején afféle mentőként előre bocsát: a 19. század dalkanonja nem normatív esztétikai alapon nyugszik, hanem esztétikai–társadalmi–politikai értékítéletek láncolata vezérelte kialakulását, s az értékelés szűrője a szerzők érdeklődése, tudása és esztétikai orientációja is (mindez persze saját munkámra is áll), ami éppen ezért maga is a reflexió tárgya kell legyen.

Mindazonáltal azt gondolom, kétségtelen tény, hogy a *Die Loreley*, vagy az *Oh! quand je dors* (hogy csak kettőt említsek a komponista legismertebb és véleményem szerint legjobb dalai közül) sem népszerűségében, sem zenetörténeti jelentőségében nem vetekedhet Schubert *Erkönigjével*, de még Louis Nie-

der (Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn and Franz as well as his own songs).” Sams–Johnson, „Lied”, 676.

¹¹ „[...] the best of them [ti. Liszt német dalai] (»Mignons Lied«, »Die Loreley«, »Freudvoll und leidvoll«, »Vergiftet sind meine Lieder«) form the »missing link« between Schumann and Hugo Wolf.” ([...] a legjobbak közülük [*Mignons Lied*, *Die Loreley*, *Freudvoll und leidvoll*, *Vergiftet sind meine Lieder*] a „hiányzó láncszemet” képezik Schumann és Hugo Wolf között). Alan Walker, *Franz Liszt*, vol. 2: *The Weimar Years, 1848–1861* (New York: Alfred A. Knopf, 1989), 502; továbbá uő., „Liszt and the Lied”, in *Reflections on Liszt* (Ithaca–London: Cornell University Press, 2005), 150, ahol Wolf neve helyébe Mahleré kerül.

¹² Ben Arnold, „Visions and Revisions: Looking into Liszt’s Lieder”, in *Analecta Lisztiana III: Liszt and the Birth of Modern Europe = Franz Liszt Studies Series*, No. 9, ed. by Michael Saffle and Rossana Dalmonte (New York: Pendragon, 2003), 256.

¹³ Ld. Brinkmann, „Musikalische Lyrik”, 11.

dermeyer *Le Lac* című kompozíciójával sem (hogy a 19. századi *Kunstlied* és *mélodie* két korai remekét idézzem példaként). Aminthogy az is tény, hogy a Liszt által megzenésített költemények egy jelentős része valóban nem irodalmi igényű alkotás: egyes dalainak szövege barát,¹⁴ ismerős,¹⁵ vagy fegyvertárs¹⁶ műve; a zeneszerző patrónusának,¹⁷ pártfogója hozzátartozójának verse;¹⁸ vagy éppen rajongó honfitársának munkája.¹⁹ De vajon van egyáltalán alapunk rá, hogy ítéletet mondjunk Liszt saját dalkompozícióiról? Vajon megfelelő ismeretekkel rendelkezünk erről a repertoárról?

Bár a zeneszerző daltermését bemutatni hivatott irodalom első pillantásra jelentékenynek látszik,²⁰ Liszt dal-œuvre-je valójában meglepően feltáratlan. A rendelkezésre álló munkák rendszerint két tényt emelnek ki e művekkel kapcsolatban: a daloknak a zeneszerző világpolgár voltával összhangban álló nyelvi és stiláris heterogenitását, valamint a művek szakadatlan revízióit, ill. ezzel összefüggésben a különféle megfogalmazások, egy-egy dal eltérő műalakjainak problematikáját:

Liszt öt nyelven írt dalokat.²¹

Liszt dalai 44 költőtől merítenek, öt nyelven.²²

Valójában ifjúkori dalainak többsége, amely 1840 és 1849 között keletkezett, revízió ment keresztül, s így két, sőt néha három változatuk is van.²³

¹⁴ Felix von Lichnowsky, *Die Zelle in Nonnenwerth* (LW N6, R 618, S 274).

¹⁵ Cesare Bocella, *Angiolin dal biondo crin* (LW N1, R 593, S 269).

¹⁶ Richard Pohl, *Jugendglück* (LW N61, R 615, S 323).

¹⁷ *Es hat geblüht die ganze Nacht* – Maria Pavlovna weimari nagyhercegnő verse (LW N47, R 644b, S 685).

¹⁸ Theresa von Hohenlohe, *La perla* (LW N67, R 623, S 326).

¹⁹ Petrichevich Horváth Lázár, *Isten veled* (LW N39, R 627, S 299).

²⁰ Ld. az értekezéshez tartozó bibliográfia „Liszt dal-œuvre-jét tárgyaló irodalom” című fejezetét.

²¹ „Liszt wrote songs in five languages.” Christopher Headington, „The Songs”, in *Franz Liszt: The Man and his Music*, ed. by Alan Walker (London: Barrie & Jenkins, 1970), 225.

²² „[...] Liszt’s songs are [...] drawing on 44 poets in five languages [...]” Sams–Johnson, „Lied”, 676.

Liszt teljességgel tisztában volt a műfajjal kapcsolatos nehézségeivel [...], mint azt revíziói mutatják.²⁴

[...] olyan művész volt, aki állandóan újragondolta kompozícióit, a legkorábbi változat elkészültét követően többször revideálta azokat, többféle olvasatát is megengedve egyazon zenei szövegnek.²⁵

Liszt 1839 és 1847 között írott dalainak túlnyomó többsége radikális revízió ment keresztül a weimari periódusban, amikor már arra a gondolatra jutott, hogy azok „többnyire túlságosan szentimentálisak, s kíséretük gyakran túlterhelt.”²⁶

Mint láthatjuk, meglehetősen eltérnek a vélemények a revíziók miértjét illetően is, s e vélemények mögött is esztétikai értékítéletek rejtőznek: míg van, aki kompozíciós fogyatékokosságok javításaként értelmezi őket, addig más Liszt ízlése, esztétikai nézetei változásának számlájára írja az átdolgozásokat; s akad

²³ „En effet, la plupart de ses lieder de jeunesse – composés entre 1840 et 1849 – ont été révisés et connaissent ainsi deux, et même parfois trois versions.” Serge Gut, „Franz Liszt (1811–1886). Une situation originale et savoureuse”, in uő., *Aspects du lied romantique allemand* (Arles: Actes Sud, 1994), 169.

²⁴ „Liszt was well aware of his difficulties with the form [...], as his revisions show.” Sams–Johnson, „Lied”, 676.

²⁵ „[...] he was an artist who continually rethought his compositions, revising them several times after their initial state had been achieved, yielding multiple readings of the same musical text.” Mueller, „The Lieder of Liszt”, 2004, 168.

²⁶ „The vast majority of Liszt’s songs from 1839 to 1847 were radically revised during his Weimar period, by which time he had come to believe that they were »mostly too ultra-sentimental, and frequently too full in the accompaniment«.” Monika Hennemann, „Liszt’s Lieder”, in *The Cambridge Companion to Liszt*, ed. by Kenneth Hamilton (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 199. Hennemann Liszt 1853. április 3-i keltezésű, Bettine von Brentanóhoz címzett levelét idézi; szövegét ld. a „Liszt zeneszerzői fejlődése és a revíziók” c. fejezetben. A levél elküldetlen fogalmazványát közreadó La Mara azt feltételezte, hogy a dalkomponista Josef Dessauernek szólna, ld. *Franz Liszts Briefe*, hrsg. von La Mara, Bd. II (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893), 403. Az ő közlése nyomán a szekunder irodalomban többnyire tévesen Dessauert tüntetik fel a levél címzettjeként, így Hennemann is. A Bettinének elküldött példány szövegét Friedrich Schnapp publikálta: „Unbekannte Briefe Franz Liszts zum 40. Todestag des Meisters veröffentlicht”, *Die Musik* 18/10 (Juli 1926), 721–722.

olyan „megengedő” álláspont is, amely a zeneszerző pluralizmusával magyarázza az eltérő műalakok létezését.

Mindezek fényében különösen meglepő, hogy máig nem történt kísérlet a zeneszerző dalrevíziói különféle típusainak, illetőleg a műalakok különböző fajtáinak bemutatására, jöllehet az életmű katalogizálására irányuló, tiszteletre méltó próbálkozások aggasztó anomáliákat mutatnak e tekintetben.²⁷ A kutatás szinte teljességgel ignorálni látszik továbbá azt a tényt, hogy Liszt dalait többnyire nem egyes művekként, hanem különféle gyűjtemények–ciklusok keretében publikálta, s hogy nem csak az egyes kompozíciók átdolgozása, de azok gyűjteményes elrendezése is foglalkoztatta.²⁸

Mindez nem kis részben annak köszönhető, hogy a rendelkezésre álló műjegyzékek is egy-egy dal eltérő műalakjainak összefüggéseire koncentrálnak, ennek megfelelően minden egyes darabot külön számoznak, miközben a gyűjteményes kiadások létezéséről kevéssé, vagy egyáltalán nem informálnak. A zenei források jelentős része ráadásul továbbra is feltáratlan,²⁹ a régi Liszt-összkiadás három kötetnyi dalkiadása távolról sem mondható teljesnek,³⁰ az újabb összkiadás pedig, bár lassan negyedik évtizede készül, egyelőre el sem

²⁷ A jelenleg rendelkezésre álló, fontosabb Liszt-műjegyzékek bibliográfiai leírását ld. a Függelékben.

²⁸ Tudomásom szerint eddig csupán Rena Charnin Mueller szentelt figyelmet a Liszt-dalok gyűjteményes kiadásainak, ld. Mueller, „The Lieder of Liszt”. Ő sem említi azonban a *Buch der Lieder* első kötetének 1856-os revideált kiadását, amely megítélésem szerint igen fontos dokumentuma Liszt gyűjteményalkotó törekvéseinek (erről bővebben ld. az értekezés III. részének utolsó fejezetét).

²⁹ Mindazonáltal Muellernek e tekintetben is elévülhetetlen érdemei vannak a Liszt-kutatásban, ld. Rena Charnin Mueller, *Liszt's Tasso Sketchbook: Studies in Sources and Revisions* (Ph. D. diss., New York University, 1986), valamint uő., „Reevaluating the Liszt Chronology: The Case of *Anfangs wollt ich fast verzagen*”, *19th-Century Music* 12/2 (Fall 1988), 132–147.

³⁰ *Grossherzog Carl Alexander Ausgabe der musikalischen Werke Franz Liszts*, hrsg. von der Franz-Liszt-Stiftung [a továbbiakban: *GA*] (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907–1936), Serie VII, Bd. 1–3 (1917, 1921, 1922). A Peter Raabe felügyelte összkiadás daloskötetéből több darab korai megfogalmazása, ill. fekvésváltozata hiányzik; ld. az értekezés Függelékének adatait.

jutott e műcsoport megjelentetéséhez.³¹ A zeneszerző dal-œuvre-jének feltáratlanságát mi sem illusztrálja jobban, mint egy eddig ismeretlen Liszt-dal közelmúltbeli felfedezése a müncheni Bayerische Staatsbibliothek zenei gyűjteményében.³²

A kutatás fentebb bemutatott állása jelentős mértékben meghatározta mind az értekezés módszerét, mind pedig a vizsgálódás szempontjait. Munkám szűkebb értelemben vett tárgyául Liszt dal-œuvre-jének egy olyan szeletét választottam, amely valamennyi, általam fontosnak tartott szempont bemutatására alkalmasnak látszott: a *Gesammelte Lieder* címet viselő dalgyűjtemény 1860-as kiadásának első négy füzetét, illetve azok előfutárait (ld. az 1. ábrát).³³ Ez a négy füzet ugyanis, amely irodalmi igényű versek megzenésítéseit tartalmazza, nagyrészt olyan dalok átdolgozott, megrostált és új elvek szerint gyűjteménnyé rendezett változatait foglalja magában, amelyeket Liszt dalszerzői munkásságának első periódusában, az 1840-es évek során publikált, más, vegyes gyűjtemények keretében (*Buch der Lieder*, 1843–1844; *Sechs Lieder*, 1844; *Schiller und Göthe*. [sic] *Lieder*, 1848). Mint láthatjuk, a *Buch der Lieder* című sorozat annyiban kivételes e korai dalgyűjtemények között, hogy Liszt már a *Gesammelte Lieder* első füzeteinek megjelenése előtt, 1856-ban kiadott belőle egy revideált változatot is, ám csak a sorozat első kötetéből.³⁴

Az 1860-as gyűjtemény szűkebb értelemben vett előfutárai alatt ezeket a korábbi dalkiadványokat értem, melyeknek darabjait Liszt utóbb a *Gesammelte Lieder*ben használta fel. Nem hagyhattam azonban említés nélkül az antológia néhány egyéb előzményét sem: néhány olyan zongorakíséretes és férfikari dalt, amelyek nem kapcsolódnak a dalgyűjtemény szűkebb értelemben vett keletkezéstörténetéhez. Tágabb értelemben azonban ezeket a korai Liszt-dalokat és

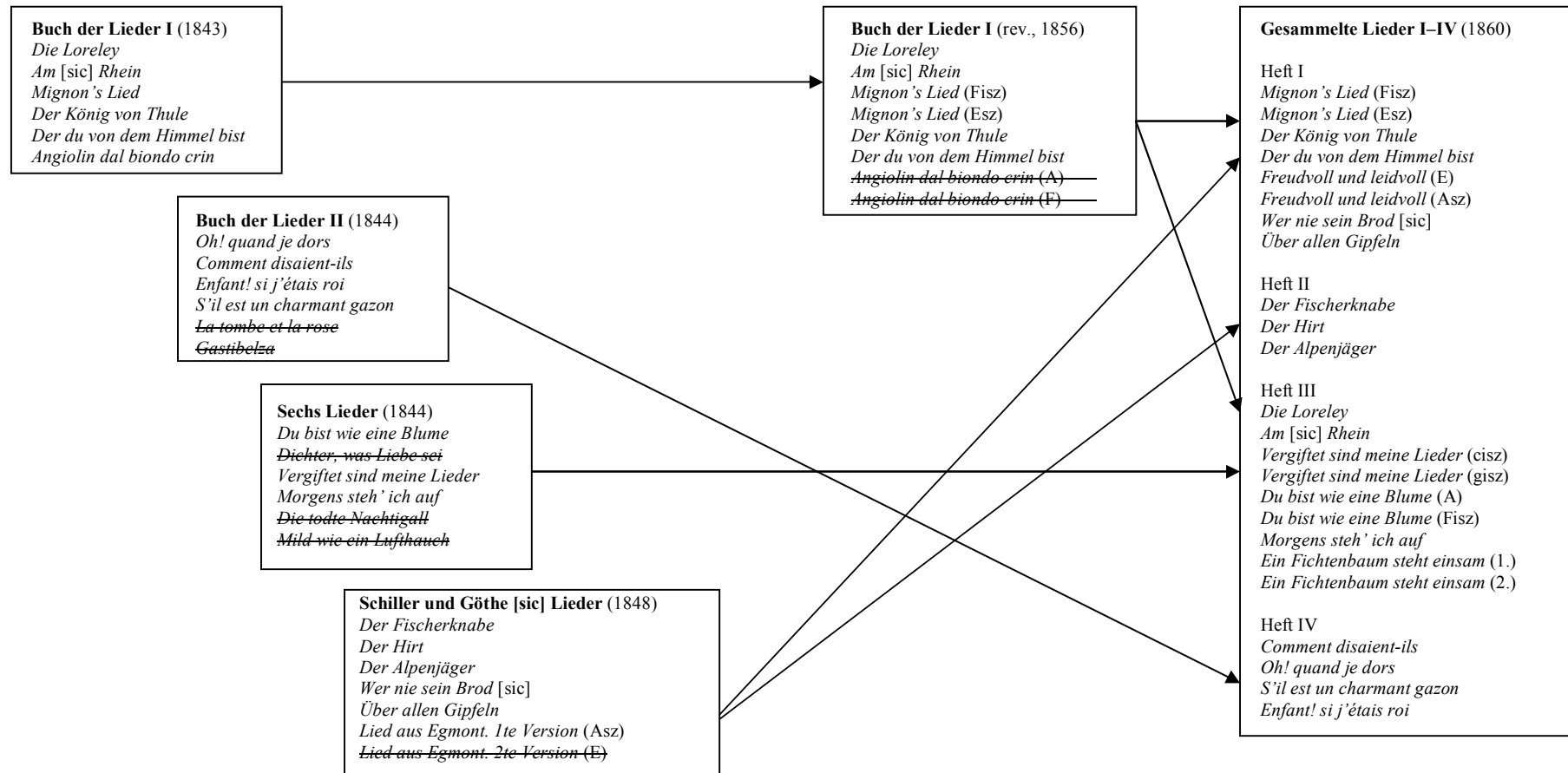
³¹ Franz Liszt, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke / New Edition of the Complete Works*, hrsg. von / ed. by István Gárdonyi, István Szelényi, Imre Mező, Imre Sulyok et alii (Budapest: Editio Musica, 1970–).

³² Az említett mű nemrégiben fakszimile-kiadásban látott napvilágot: Franz Liszt, *Wenn die letzten Sterne bleichen. Lied für Singstimme und Klavier op. post.*, hrsg. von Rolf Griebel, Sigrid von Moisy und Sabine Kurth (München: Henle, 2007).

³³ Ld. a Függelék adatait.

³⁴ Ld. a Függeléket.

10.18132/LFZE.2010.5



1. ábra: A *Gesammelte Lieder I-IV*. füzete és előfutárai

férfikari műveket is a *Gesammelte Lieder* előfutárainak tekintettem, így fordulhatott elő, hogy az értekezés egyes fejezeteiben olyan darabok is kissé hosszabban tárgyalásra kerülnek, mint az *Il m'aimait tant*, vagy a *Was ist des Deutschen Vaterland* megzenésítései, jóllehet nem részei sem a gyűjteményes kiadásnak, sem a konkrét előzményeül szolgáló kiadványoknak. Hasonlóképpen szükségesnek látszott kitágítani a téma műfaji illetve időbeli korlátait a *Comment disaient-ils* befejezésének különféle változatai, az *Angiolin dal biondo crin* zongorás megfogalmazása, valamint a *Mignon*-dal zenekari változata esetében (ld. a „Cadenza »ad libitum«”, „Zongorás megfogalmazás” és „Zenekari dal” című fejezeteket a II. részben). Az értekezés tárgyát azonban végső soron Liszt 1839–48 között publikált, majd a weimari évtized során átdolgozott, s 1860-ban a *Gesammelte Lieder* I–IV. füzetében publikált dalai képezik, vagyis eleve lemondtam a muzsikuss későbbi dalszerzői tevékenységének vizsgálatáról; így csupán említés szintjén írok például az 1880-as évekre nyolc füzeté bővült összegyűjtött dalok kései, francia kiadásáról, és az ehhez kapcsolódó revíziós munkákról.

A *Gesammelte Lieder* első négy füzetének és előfutárainak vizsgálata – a gyűjtemény keletkezéstörténetéből adódóan – mind a revíziók ill. műalakok típusainak tárgyalásához és értékeléséhez, mind pedig Liszt antológia összeállítására irányuló törekvéseinek bemutatására alkalmasnak tűnt; az értekezés II. és III. része („Átdolgozások és eltérő műalakok: tipológia és terminológia”, „Ciklus és gyűjtemény”) e két szempontból veszi szemügyre a szóban forgó repertoárt. Az I. részben („Nyelv, műfaj, stílus”) ezzel szemben a Liszt-dalok keletkezésének történelmi kontextusát és esztétikai hátterét kívántam bemutatni (ld. különösen a „Liszt és a német egység”, „A német *Zarándokév* terve”, ill. „A dal műfaj mint esztétikai kompromisszum” című fejezeteket), valamint általánosabb megállapításokat igyekeztem megfogalmazni a dalok műfaji és stílusis karakterisztikumaival kapcsolatban, különös tekintettel a 19. század nemzeti zenei tradícióira (ld. a „Nyelv és stílus” című fejezetet). Mint látni fogjuk, ez utóbbi szempont a liszti daltermés recepciótörténete során oly sokszor papírra vetett, e repertoár „nemzeti jellegét” firtató kérdésfeltevések tükrében nagyon is indokoltnak látszik. Liszt daltermése történelmi kontextusának vizsgálatára

Csáky Móric munkája inspirált: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*, amely annak bemutatására vállalkozott, hogyan lehet egy „rosszhírű” zenés színpadi műfaj, az operett „szélesebb társadalmi, politikai és kulturális kontextusba való visszahelyezéséből, azaz »újrakontextualizálásából«, egy bizonyos európai régió életét meghatározó tudati tartalmakra vonatkozóan következtetéseket levonni.”³⁵ Az értekezés „Liszt és a német egység” című fejezetének megírását követően jutott csak kezembe Dana Gooley 2004-ben megjelent, kitűnő könyve, amelynek szerzője számos tekintetben hasonlóan interpretálja Liszt 1840-es évekbeli német fogadtatását, mint utóbb én tettem.³⁶

Munkám alapját a rendelkezésre álló primer források számbavétele és rendszerezése képezte – e források feltételezett kronológiáját és a hiányok feltérképezését az értekezés Függelékének I. részében, forrásláncok formájában közlöm. Tekintve, hogy Liszt dal-œuvre-je szempontjából a zeneszerző életének Weimarban eltöltött periódusa (1848–1860) mondható a legtevékenyebbnek, a források jelentős részét ma weimari gyűjtemények őrzik. A Liszt-dalok első kiadásai a Stiftung Weimarer Klassik, Herzogin Anna Amalia Bibliothek tulajdonát képezik; a kéziratos források (vázlatok, fogalmazványok, metszőpéldányok, korrektúralevonatok) legjelentősebb gyűjteménye a Stiftung Weimarer Klassik, Goethe- und Schiller-Archiv tulajdona. A kutatás gerincét ennek megfelelően a weimari forrásanyag 2005 októberi kutatóút keretében megvalósított, eredetiben történő tanulmányozása jelentette.

A világ egyéb pontjain található Liszt-forrásokat másolatban tanulmányoztam. Ezekhez részint saját kutatásaim révén jutottam hozzá, részint a budapesti Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpontban végzett munkám során, ahol 1999-től kedve nyolc éven át megbízott munkatársként közreműködtem egy Liszt műveinek forrásanyagát feldolgozó adatbázis munkálataiban. Talán mondanom sem kell, ez utóbbi munka privát kutatásaimra is megtermékenyítőleg hatott: számos adatot merítettem az említett adatbázisból, írásom filológiai alapjaihoz ilyesformán a Liszt-múzeum valamennyi munkatársa hozzájárult –

³⁵ Csáky Móric, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség. Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról* (Budapest: Európa, 1999), 9.

³⁶ Dana Gooley, *The Virtuoso Liszt* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

ezért köszönet illeti őket, különösen Domokos Zsuzsannát, Eckhardt Máriát és Kaczmarczyk Adrienne-t.

A forrásanyagot vizsgálva lehetőség szerint teljességre törekedtem; ám – a források bőségéből, földrajzi szórásából adódóan, a megfelelő műjegyzék és kritikai közreadás hiányát tekintve, valamint a forrásláncokban mutatkozó fémér foltok ismeretében – csaknem bizonyos, hogy az értekezés lezárását követően is kerülnek majd elő újabb, a témába vágó kéziratok. A zenei források tanulmányozását egyéb írott dokumentumok (Liszt és körének levelezése, korabeli zenei sajtótermékek, kortársi visszaemlékezések) stúdiuma egészítette ki.

A budapesti Liszt-múzeum munkatársai mellett számos egyéb könyvtárosnak és zenetörténész kollégának kell köszönetet mondanom, akik segítségemre voltak munkám során. Detlef Altenburg (Hochschule für Musik, Jena-Weimar), Birgit Busse (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv), Rossana Dalmonte (Istituto Liszt, Bologna), Nicolas Dufetel (Tours), Sophie de Falandre (Bibliothèque municipale de Versailles), Joachim Kremer (Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Stuttgart), Hein Maassen (Koninklijke Bibliotheek, Den Haag), Kitti Messina (Università degli Studi di Pavia), Michel Noiray (Institut de recherche sur le patrimoine musical en France, Paris), Robert Parks (Pierpoint Morgan Library, New York), Michael Saffle (Virginia Polytechnic Institute and State University), Stachó László, Szitha Tünde, Marianne Tilch (Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf), Kristina Unger (Richard-Wagner-Gedenkstätte, Bayreuth) révén számomra nem elérhető tanulmányok, dokumentumok másolataihoz férhettem hozzá. Gulyásné Somogyi Klára és Szabóné Presztolánszky Ágnes (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Régi Zenetörténeti Kutatókönyvtár, Budapest) mindig készséggel segítettek könyvtári kutatómunkám során, csakúgy, mint Evelyn Liepsch és a weimari Goethe- und Schiller-Archiv többi munkatársa. Értekezésem bizonyosan nem készült volna el a Kodály Zoltán zenei alkotói ösztöndíj, valamint a Pro Musicologia Hungarica Alapítvány nyújtotta egzisztenciális támogatás nélkül. Somfai László nem csupán a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem PhD doktori programjának vezetőjeként, hanem

a *Studia Musicologica* főszerkesztőjeként is számos inspiráló gondolattal látott el.

Az értekezés három fejezetének – „Műfaj és nemzeti identitás”, „Liszt és a német egység”, „A német *Zarándokév* terve” – anyagából 2007. október 18-án előadást tartottam az MTA Zenetudományi Intézete Tudományos Fórumának keretében; szövege időközben nyomtatásban is napvilágot látott.³⁷ Külön köszönetet mondanék mindazoknak, akik az előadást követően észrevételeikkel, kritikai megjegyzéseikkel hozzájárultak munkámhoz – mindenekelőtt Halász Péternek, Hamburger Klárának és Tallián Tibornak. Köszönet illeti továbbá Barabás Andrást, aki gondos szerkesztői munkájával számos sajtóhiba elkövetésétől óvott meg – észrevételei természetesen nem csupán az említett tanulmánynak, de értekezésem megfelelő részeinek is javára váltak.

Végül, de nem utolsósorban köszönettel tartozom lelkiismeretességéért munkám egyszerre megértő és kritikus első olvasójának, témavezetőmnek, Vikárius Lászlónak is (MTA Zenetudományi Intézet, Bartók-Archívum). Az esetleges hibákért enyém a felelősség.

³⁷ „Liszt és a német egység. A zeneszerző daltermésének történelmi kontextusához”, 1. rész: *Muzsika* 51/11 (2008. november), 20–26; 2. rész: *Muzsika* 51/12 (2008. december), 10–13.

I. Nyelv, műfaj, stílus

1. Kezdetek

„Liszt viszonylag későn kezdett dalokat komponálni” – írja Peter Raabe a komponista dalainak mindmáig egyetlen kritikai kiadását bevezető előszavában.¹ Ám hogy e kezdetek mikorra tehetők, voltaképpen nem is olyan könnyű megállapítani.

Raabe állításának igazságát némiképp megkérdőjelezve úgy tűnik, hogy a zeneszerző már gyermekkorában is megpróbálkozott vokális művek komponálásával, legalábbis erre utal Liszt Ádám 1824. március 20-án, Párizsban kelt, ismeretlen címzetthez írott levelének részlete: a kis Liszt, írja édesapja,

már több dolgot is írt itt zongorára és énekhangra, amelyeket folyvást hallani kívánnak s igen jól meg akartak fizetni; ám azt remélem, hogy nagyobb nyereséget csinálók ezekkel Londonban.²

Ezek a gyermekkori vokális kompozíciók, amelyek talán előtanulmányként szolgálhattak a Párizs számára írt első nagyobb lélegzetű Liszt-műhöz, az 1825-ben bemutatott *Don Sanche ou le chateau d'amour* című operához, azonban nem maradtak fenn. A tervezett londoni kiadásra a jelek szerint végül nem került sor, és kéziratos források híján csupán találgathatjuk, milyenek lehettek Liszt első vokális kompozíciói. Liszt Ádám levelének megfogalmazása alapján mindazonáltal nem zárható ki annak lehetősége, hogy fia már 1824-ben dalokat komponált volna.³ A legújabb kutatások alapján az mindenesetre igen valószínűnek látszik, hogy az említett zenés színpadi próbálkozás valóban az ifjú Liszt műve lehet, s nem mestere, Ferdinando Paer keze munkáját dicséri, mint korábban feltételezték.⁴

¹ „Liszt hat verhältnismäßig spät begonnen, Lieder zu schaffen.” Peter Raabe, „Vorwort”, in *GA VII*, 1, III.

² „Auch hat er hier schon mehrere Sachen für's Clavier und Gesang geschrieben, die man immer zu hören wünscht und die man mir recht gut bezahlen wollte; allein ich hoffe eine bessere Speculation in London damit zu machen.” La Mara, „Aus Franz Liszts erster Jugend: ein Schreiben seines Vaters mit Briefen Czernys an ihn”, *Die Musik* 5/13 (1905–1906), 18.

³ Mint azt már Friedrich Schnapp feltételezte, ld. „Verschollene Kompositionen Franz Liszts”, in *Von Deutscher Tonkunst. Festschrift zu Peter Raabes 70. Geburtstag*, hrsg. von Alfred Morgenroth (Leipzig: Peters, 1942), 121.

⁴ A fennmaradt autográf (ill. részben autográf) részletek (A–Wn 15555 A/Liszt 1 A, illetve Mus. Hs. 42.493, A/Liszt 28/1) arra utalnak, hogy az opera, mégpa Paer felügyeletével készült

Kaczmarczyk Adrienne értelmezése szerint eredetileg dálnak szánta volna Liszt azt a zenei anyagot, amelyet 1831-ben vetett papírra, s utóbb a *Grande fantaisie di bravura sur La clochette de Paganini* (LW A15; R 50; S 420) bevezetéseként használt fel.⁵ Mintha valószínűbbnek tűnne azonban Dieter Torkewitz interpretációja, miszerint a D–WRgs 60/N 6-os vázlatkönyv 57–59. oldalán fennmaradt verssorokat nem dalszöveg, hanem irodalmi idézet gyanánt jegyezte fel a zeneszerző.⁶ Bárhogyn legyen is, Liszt dalkomponista munkásságának tényleges kezdetei mindenesetre a rendelkezésünkre álló források tanúsága szerint az 1830-as évtized végére, sőt, még inkább az 1840-es évtized elejére tehetők.

Az ifjú Liszt a jelek szerint Beethoven és Schubert dalainak zongorára történő átültetése során került először intenzív kapcsolatba a német dal műfajával.⁷ Mint Rena

is, Liszt munkája lehet. A mű rendelkezésre álló forrásait és a vele kapcsolatos egyéb dokumentumokat vizsgáló Nicolas Dufetel legalábbis erre a következtetésre jut „I rapporti tra Paër e Liszt: *Blanche de Provence* (1821) e *Don Sanche* (1825)” című, megjelenés előtt álló tanulmányában. A teljes mű kopistamásolata a párizsi Opéra könyvtárban maradt fenn; vokális számainak egyikét Jean Chantavoine közölte zongorakivonatban: „Die Operette Don Sanche. Ein verloren geglaubtes Werk Franz Liszts”, *Die Musik* 3/11 (1903–1904), 286–307; reprintje: *Liszt Saeculum* 34 (1984), 58–72.

⁵ Kaczmarczyk Adrienne, „Az *Harmonies poétiques et religieuses*-től (1835) a *Pensée des morts*-ig: Liszt Ferenc zeneszerzői indulása”, *Magyar Zene* 36/2 (1996. június), 181. Megjegyzendő azonban, hogy a *Neue Liszt Ausgabe* 5. pótkötetének előszavában már úgy fogalmaz, a vázlatkönyvbeli feljegyzéshez „»Au banquet de la vie« kezdettel szöveg társul.” Ld. *NLA*, Suppl., Bd. 5, hrsg. von Adrienne Kaczmarczyk, Imre Mező (Budapest: Editio Musica, 2007), XLII.

⁶ Dieter Torkewitz, *Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts* (München–Salzburg: Katzschler, 1978) = *Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Bd. 10, 48. Az idézet eredetét illetően mindenesetre téved Torkewitz: a vázlatkönyvbeli szöveg nem Chateaubriand *René*-jével hozható kapcsolatba, hanem, mint Pauline Pocknell rámutatott, Nicolas Gilbert (1750–1780) francia költő *Adieux à la vie* című versének részlete; ld. Pauline Pocknell, „Franz Liszt’s Unpublished Pocket-Diary for 1832: A Guide to His Memories”, in *Liszt 2000: The Great Hungarian and European Master at the Threshold of the 21st Century*, ed. by Klára Hamburger (Budapest: Liszt Ferenc Társaság, 2000), 53.

⁷ Liszt Schubert-recepciójával kapcsolatban ld. Thomas Kabisch, *Liszt und Schubert* (München–Salzburg: Katzschler, 1984) = *Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Rudolf Stephan, Bd. 23 valamint Dolinszky Miklós, „Schubert-dalok Liszt átiratában”, *Muzsika* 30/3 (1987. március), 28–33. Beethoven dalainak liszti recepciójáról ld. Axel Schröter, „Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst” – Studien zu Liszts Beethoven-Rezepti-

Charnin Mueller írja, Liszt saját igénye, hogy virtuóz és egyéni hangú zongoraátiratokkal gazdagítsa pianista repertoárját, egybecsengett kora zenekedvelő közönségének ízlésével – egyben azoknak a zeneműkiadóknak (a párizsi Maurice Schlesinger, a lipcsei Hofmeister, valamint a bécsi Haslinger és Diabelli) elvárásaival is, akik e közönség igényeit próbálták kielégíteni.⁸ Liszt első fennmaradt saját dalpróbálkozásai, úgy tűnik, éppen arra az időszakra tehetők, amely közvetlenül követi a Schubert-dalátiratok dömpingjének éveit (1837–1839).

Egyes régebbi munkák szerint a Petrarca-sonettek első vokális megzenésítései volnának a zeneszerző legkorábbi dalkompozíciói, s Lina Ramann monográfiáját követve a komponista d'Agoult grófnővel folytatott itáliai zárandoklásának idejére, az 1830-as évtized végére keltezik a sonettek.⁹ Forrásaink azonban cáfolni látszanak ezt a feltételezést. Bár lehetséges, hogy – Ramann állításával összhangban – már az *Italienische Reise* idején foglalkoztatta Lisztet Petrarca-megzenésítések gondolata,¹⁰ a

on (Sinzig: Studio, 1999) = *Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Detlef Altenburg, Bd. 6. A dalátiratok mellett természetesen nem elhanyagolható Liszt *Lied*-receptiója szempontjából zongorakisérői tevékenysége sem.

⁸ Mueller, „The Lieder of Liszt”, 169. Hogy kiadói részről milyen döntő ösztönzést kapott Liszt a Schubert-átiratok megírásához, jól mutatja egy 1839-re keltezhető levele, melyben azzal hárítja el a Breitkopf által kért dalátiratok elkészítését, hogy milyen terhes feladat számára a Haslinger által sürgetett hasonló munka: „Le bon Haslinger d’ailleurs m’accable de Schubert. Je viens de lui envoyer encore 24 nouveaux Lieder (Schwanengesang und Winterreise) et pour le moment je me sens un peu fatigué de cette besogne.” (A derék Haslinger egyébként elhalmoz Schuberttel. Az imént küldtem el neki még 24 új dalt [*Schwanengesang* és *Winterreise*], s egyelőre kissé belefáradtam ebbe a munkába). *Briefe* I, 29. Vö. Ernst Hilmar, „Kritische Betrachtungen zu Liszts Transkriptionen von Liedern von Franz Schubert: Allgemeines und Spezielles zur Niederschrift des »Schwanengesangs«”, in *Liszt-Studien 1: Kongressbericht Eisenstadt 1975*, hrsg. von Wolfgang Suppan (Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1977), 115.

⁹ Ld. pl. Suzanne Montu-Berthon, „Un Liszt méconnu: Mélodies et Lieder”, *La Revue musicale* 342–344 (1981), 9; vö. Alan Walker, *Liszt Ferenc, 1: A virtuóz évek 1811–1847*, ford. Rácz Judit (Budapest: Zeneműkiadó, 1986), 287–288; valamint *Faksimile der Notenhandschrift Es muß ein Wunderbares sein ... von Franz Liszt*, hrsg. von Hans Rudolf Jung (Weimar: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur in Weimar, 1986), 5.

¹⁰ Lina Ramann, *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, Bd. I–II (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880–1894), 538–539.

dalok és átirataik megalkotása azonban a rendelkezésünkre álló dokumentumok alapján az 1840-es évek első felére tehető.¹¹

A zeneszerző maga meglehetősen ellentmondásos nyilatkozatokat hagyott hátra arra vonatkozólag, hogy mikor komponálta első dalát, s hogy melyik ez a darab. Idevágó közlései a Ramann említett monográfiájához készült, 1874-es kérdőívek lapjain maradtak fenn; ezek az kései megnyilatkozások azt mutatják, hogy az idős Liszt maga sem emlékezett pontosan dal-œuvre-jének kezdeteire:

[Ramann:] Melyek az első, Ön által komponált dalok? És hol komponálta őket?

[Liszt:] *Loreley*, *Mignon* (az a két füzet, amely először Schlesingernél jelent meg 42-ben, 10–12 évvel később pedig felvételt nyert a Kahntnál megjelent *Gesammelte Liederbe*).¹²

[Ramann:] Az Ön kis dala, az *Angiolin dal biondo crin*, szintén sokat foglalkoztat. Nincs a világon bájosabb, mint ez a kis bölcsődal! Ugye költeménye – mert hiszen ez nem szerzemény – egy meghatározott gyermeknek szól?! [Liszt:] Idősebbik lányomnak, Blandine-nak (Mme Ollivier – 12 éve elhunyt –) írtam Itáliában, 39 nyarán, Marchese Bocella költeményére. – Rómában?¹³

[Ramann:] A *Loreleyt* és a *Mignont* említette mint elsőként komponált dalait. Ám nem tudok szabadulni a gondolattól, hogy a *Jeanne d'Arc au bûcher* (Dumas), az *Il m'aimait tant* (Mme Girardin), a *Poésie[s] lyriques* (1843 nyomtatta

¹¹ A szonettek keletkezéstörténetével kapcsolatban ld. Mueller, *Liszt's Tasso Sketchbook*, 144–147 valamint Bozó Péter, „Supplément a *Zarándokévek* második kötetéhez”, *Magyar Zene* 44/2 (2006. május), 192–193.

¹² „[Ramann:] Welches sind die ersten von Ihnen componirten Lieder? Und wo componirten Sie sie? [Liszt:] *Loreley*, *Mignon* (die zwei Hefte welche zuerst bei Schlesinger 42, erschienen und 10, 12 Jahre später in den »Gesammelten Lieder« bei Kahnt aufgenommen.» Lina Ramann, *Lisztiana: Briefe und Dokumenten aus den Jahren 1873–1886/87*, hrsg. von Arthur Seidl (Mainz: Schott's Söhne, 1983), 387.

¹³ „[Ramann:] Ihr Liedchen »*Angiolin dal biondo crin*« beschäftigt mich auch viel. Süßeres kennt die Erde nicht wie dieses Wiegenliedchen! Haben Sie es für ein besonderes Kind gedichtet, denn componirt ist es nicht?! [Liszt:] Für meine ältere Tochter Blandine, (Mme Ollivier, – seit 12 Jahren gestorben –) in Italien, Sommer 39, geschrieben, zu dem Gedichte von Marchese Bocella. – in Rom?“ Ramann, *Lisztiana*, 389.

ki Schlesinger) Victor Hugo szövegeire egy korábbi időszakhoz tartozik. Tévedek?! [Liszt:] Válasz a levelemben.¹⁴

Az elsőként idézett részletben említett két dal (*Loreley*, *Mignon*) valóban a berlini Schlesingernél látott napvilágot, ám nem 1842-ben, hanem egy évvel később;¹⁵ újabb változataik megjelentetésére a *Gesammelte Lieder* keretében nem 10–12 évvel később, hanem csak 1860-ban került sor;¹⁶ a harmadik idézetben említett *Poésies lyriques* pedig a rendelkezésre álló adatok szerint nem 1843-ban, hanem valójában egy évvel később jelent meg.¹⁷ Arra a – meglehetősen lényeges – kérdésre, hogy Dumas, Girardin és Hugo verseire komponált francia dalai vajon nem párizsi éveire keltezhetők-e, vagyis nem korábbiak-e, mint a Liszt által említett német és olasz nyelvű kompozíciók, a zeneszerző lakonikusan mindössze ennyit felelt: „Válasz a levelemben.”

¹⁴ „[Ramann:] Sie gaben mir die Loreley und Mignon als die ersten von Ihnen componirten Lieder an. Und doch kann ich mich von dem Gedanken nicht befreien, daß *Jeanne d'Arc au bûcher* (Dumas), »*Il m'aimait tant*« (Mme de Girardin), *Poésie[s] lyriques* (Schlesinger 1843 gedruckt) Texte von V. Hugo einer früheren Zeit angehören. Irre ich mich?! [Liszt:] Antwort in meinem Briefe.” Ramann, *Lisztiana*, 389.

¹⁵ Otto Erich Deutsch, *Musikverlags Nummern: Eine Auswahl von 40 datierten Listen 1710–1900* (Berlin: Merseburger, 1961), 21; Adolph Hofmeister, *Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen* (Leipzig: Hofmeister, 1829–1947), 1843. december, 190; vö. az Függelékben közölt lemezszámokkal.

¹⁶ A *Gesammelte Lieder* keletkezéstörténetét ill. első kiadását illetően ld. még „A *Gesammelte Lieder* 1–4. füzetének rendje – Egy kiadás viszontagságai” c. fejezetet az értekezés III. részében.

¹⁷ Deutsch, *Musikverlags Nummern*, 21; Hofmeister, *Monatsbericht*, 1844 május, 79; vö. a Függelékben közölt lemezszámokkal. Ld. továbbá Liszt Bettina von Arnimhoz írt, 1844. január 13-án kelt levelét: „Ich beauftragte Dr Schulte [...] Dir, liebe Hochverehrte ein Exemplar meines ersten Duzend Lieder für Armgart zu überbringen. Die ersten davon kennt ihr schon voraus, was mir ganz recht ist denn ich befürchte der Druck verschlechtert Sie. Lieder mißfallen mir überhaupt im Druck, doch mußte es geschehen.” (Megbízta Dr. Schultét [...], hogy adja át Noked, Kedves és Igen Tisztelt, első tucat dalom egy példányát Armgart számára. Az elsőket közülük már korábról ismeritek, ami igazán javamra szolgál, mivel tartok tőle, hogy a nyomtatott kiadás elrontja őket. Dalok kinyomtatva általában véve nem tetszenek nekem, de meg kellett történnie). Christoph Perels, *Herzhaft in die Dornen der Zeit greifen... Bettine von Arnim* (Frankfurt am Main: Freies Deutsches Hochstift, 1985), 201.

Valószínű, hogy 1874. november 27-én kelt, Ramannhoz címzett levelére gondolhatott, amelyben egyebek mellett a következőket írja:

Nem adatott meg nekem, hogy olyan művet írjak, amely „megszabadít a szellemi szenvedéstől;” mindazonáltal e szenvedés enyhítőinek tekinthetők a *Tristis est anima mea* és *A boldogságok* a *Krisztus*-oratóriumban. [...] További enyhítők volnának: a *Dante*-szimfónia 2. része a *Magnificat* zárókórossal; a *Herr, wie lange* zsoltár; [...] az *Ich möchte hingehen* [sic] c. Herwegh-dal. Ennek első (kiadatlan) változatát virtuóz koncertjeim forgatagában írtam, 45-ben –; hasonlóképpen a *Petrarca*-dalok, a *Tell*-dalok, a *Jeanne d’Arc*, stb. azóta elvetett első változatát és a 12 dalt (*Poésies lyriques*, 42-ben jelent meg, Schlesingernél, Berlinben).¹⁸

A *Jeanne d’Arc au bûcher* és a *Buch der Lieder* francia dalai (a *Poésies lyriques* megjelölés ez utóbbiakra vonatkozik) tehát nem a párizsi évek terméke, hanem más német és olasz dalokkal együtt a pianista fénykor, a *Glanzzeit* idején keletkezett.¹⁹ Mindezek fényében valószínűnek látszik, hogy azt az olasz románcot, az *Angiolin dal biondo crint* kellene Liszt első dalkompozíciójának tekintenünk, amelyet az egyik, fentebb idézett kérdőív tanúsága szerint 1839-ben, Itáliában komponált volna a zeneszerző. Hogy az idős mester ezúttal jól emlékezhetett a dal keletkezésének dátumára, azt első élettársa, Marie d’Agoult levelezése tanúsítja; a grófnő ugyanis ezeket a sorokat vetette papírra 1839-es itáliai utazásuk alkalmával:

Franz hozzáfog egy kis darabhoz Blandine énekére: *din don din redin*.²⁰

¹⁸ „Ein »Befreiungswerk von geistigem Leid« zu schreiben, ward mir nicht gegeben; jedoch dürften als Palliative gegen dieses Leid gelten: »Tristis est anima mea« und die »Seligkeiten«; im Christus-Oratorium. [...] Noch andere Palliative wären: der 2te Theil der Dante Sinfonie mit dem Schluss Chor »Magnificat«: der Psalm »Herr! wie lange«: [...] das Herweg’sche Lied »Ich möchte hingehen.« [sic] Die erste (nicht erschienene) Version desselben schrieb ich während meines virtuoson Concert Getümmels, 45 –; gleichfalls die 1te nun verworfene Version der Petrarca Sonette, Tell Lieder, Jeanne d’Arc etc und der 12 Lieder (Poésies lyriques, bei Schlesinger, Berlin 42 verlegt).” Ramann, *Lisztiana*, 41–42. Mint láthatjuk, a *Buch der Lieder* francia dalainak megjelenését Liszt ezúttal is tévesen, 1842-re keltezi.

¹⁹ Legalábbis a szóban forgó dalok első megfogalmazásai.

²⁰ „Franz commence un petit morceau sur le chant de Blandine din don din redin.” *Marie de Flavigny, comtesse d’Agoult: Correspondance générale*, éd. par Charles F. Dupêchez (Paris: Honoré Champion, 2004), Tome II, 528.

A hangutánzó szavak minden bizonnyal Liszt bölcődala, az *Angiolin dal biondo crin* ringatózó dallamára utalnak (1. kotta), melyet a zeneszerző – mint azt Ramannak is említette – Blandine lányának komponált.

1. kotta: Liszt, *Angiolin dal biondo crin*, 1. megfogalmazás, 6–8. ütem

„din don din re- din”

An - gio - lin dal bion - do crin che due ver - ni ai vis - ti ap - pe - na
Eng - lein du mit blon - dem Haar, das ge - se - hen kaum zwei Len - ze

una corda simile

Liszt tehát feltehetőleg 1839-ben alkotta meg első dalát; a nyilvánosság előtt azonban csak az 1840-es évtized elején jelentkezett mint dalszerző.²¹ Nyomtatásban szerény kezdet gyanánt egyetlen francia *mélodie*-val debütált – a Delphine de Girardin versére komponált *Il m'aimait tant* című kompozíció 1842-ben látott napvilágot a párizsi Latte kiadásában, s hamarosan, a következő év folyamán a mainzi Schott kiadónál is megjelent, német fordítás kíséretében.²² 1843-ban, illetve az azt követő esztendőben azután Liszt gyors egymásutánban két terjedelmesebb dalkiadvánnyal is jelentkezett. Mindkettő vegyes gyűjtemény: a berlini Schlesingernél publikált, Heine nyomán *Buch der Lieder*nek címezett, kétkötetes sorozat öt német dal mellett egy olasz románcot és hat francia *mélodie*-t foglal magában – ez utóbbiak is német fordítással együtt láttak napvilágot;²³ az Eck kölni kiadó által megjelentetett, 1844-es *Sechs*

²¹ Liszt csak 1843 végén, a *Buch der Lieder* első kötetében publikálta az *Angiolin dal biondo crin*; mindazonáltal már korábban sor került nyilvános előadására, 1842. szeptember 13-án, a zeneszerző kölni hangversenyén, Pantaleoni énekszólójával, a komponista kíséretével, ld. Michael Saffle, *Liszt in Germany 1840–1845: A Study in Sources, Documents, and the History of Reception* (New York: Pendragon Press, 1994), 254.

²² A mű keletkezésének dátuma közelebbről nem ismeretes; Latte kiadásában más szerzők kompozícióival együtt, egy hat dalból álló románcalbum keretében jelent meg; lemezszáma: B.L.3012.5. A datáláshoz ld. Anik Devriès et François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, vol. 2 (Genève: Minkoff, 1988), 259. A Grove-lexikon legújabb kiadásának Eckhardt Mária és Rena Mueller által szerkesztett műjegyzéke nem említi Latte kiadását, ahogyan Leslie Howard és Michael Short katalógusa sem. A Schott-féle kiadvány a *L'Aurore. Collection de morceaux de chant moderne avec acc: de Piano* című sorozat 51. darabja, lemezszáma 7156. Keltezéséhez ld. Deutsch, *Musikverlags Nummern*, 23.

²³ A kiadvány tartalmának részletes áttekintését ld. a Függelékben.

Lieder ugyan nyelvileg egységes sorozat (kizárólag német dalokból áll), ám a szerzők személyét és irodalmi rangját tekintve eltérő költemények megzenésítését tartalmazza.²⁴ Bár a későbbiekben is előfordult olykor, hogy Liszt egy-egy dalkompozícióját külön publikálta,²⁵ a fent említettekhez hasonlóan az 1840-es évtized daltermését lezáró publikációk közül kettő, a *Schiller und Göthe. Lieder* (Haslinger kiadása) és a lipcsei Kistnernél megjelent *Drei Lieder für eine Tenor- oder Sopranstimme* szintén vegyes gyűjtemény. A *Buch der Lieder* kizárólag Hugo-megzenésítéseket tartalmazó második kötetét leszámítva, Liszt egyetlen olyan 1840-es évekbeli kiadványa, amely egyazon költő verseire írt dalokat tartalmaz, a *Tre Sonetti di Petrarca* 1846-os kiadása.

Liszt első dalkompozíciója tehát minden bizonnyal egy olasz nyelvű románc volt; a nyilvánosság előtt nyomtatásban egy francia *mélodie*-val jelentkezett először mint dalszerző; első terjedelmesebb dalgyűjteményei pedig német *Liedeket* is magukban foglalnak. A zeneszerző daltermésének ez a kezdettől fogva nyilvánvaló nyelvi, ill. műfaji sokszínűsége óhatatlanul felveti a kérdést, vajon mennyiben tekinthetjük Lisztet a német dalhagyomány képviselőjének – másként fogalmazva: vajon beszélhetünk-e dal-œuvre-jével kapcsolatban, mint azt Walker tette, a Schumann és Wolf közti hiányzó láncszemről.²⁶

²⁴ Vö. Függelék.

²⁵ Önálló kiadásban látott napvilágot példának okáért Liszt 1848 előtt publikált dalai közül a *Die Zelle in Nonnenwerth* első megfogalmazása (Eck: Köln, [1843]), a *Jeanne d'Arc au bûcher* első megfogalmazása (Mainz: Schott, [1846]), vagy az *O lieb, so lang du lieben kannst* szövegkezdetű Freiligrath-megzenésítés első megfogalmazása (Leipzig: Kistner, [1847]).

²⁶ Ld. a Bevezetést.

2. Műfaj és nemzeti identitás

Liszt nemzeti hovatartozásának kérdése mind életében, mind pedig a halála óta eltelt százegynéhány év folyamán oly sokszor képezte terméketlen viták tárgyát, hogy úgy vélhetnénk, a legjobb szóra sem méltatni ezt a kérdést. A kutatónak az a benyomása támadhat, hogy a zeneszerző életrajza és nacionáléja jobban foglalkoztatta–foglalkoztatja az utókort, mint művei: miközben a Liszt-biográfia pikáns és kevésbé érdekes részleteit tárgyaló irodalom könyvtárnyi terjedelmű,¹ több mint egy évszázad elteltével még mindig nem áll rendelkezésre sem műveinek tematikus jegyzéke, sem pedig az életmű kritikai kiadása. (Sietek közbevetni: mintha maga az anyag is makacsul ellenállni látszana a katalogizálására és kiadására irányuló törekvéseknek). Mindazonáltal munkám tárgya elkerülhetlenné teszi, hogy a zeneszerző nemzeti identitásával kapcsolatban legalább érintőlegesen ne idézzek fel néhány ténytet, amelyet – bár számtalanszor elmondtak már – ma sem árt újra elismételni.

Liszt a történelmi Magyarország területén, németajkú családba született, de kora ifjúságától a francia nyelv lett önkifejezésének legsajátabb közvetítő közegévé. A Grove-lexikon legújabb kiadásának „Lied”-szócikkében olvasható állítás, miszerint a zeneszerző ne lett volna „native German-speaker”, tehát tarthatatlan;² Liszt anyanyelve a német volt, ám utóbb a francia vált kulturális identitásának meghatározó elemévé, mint azt német nyelvű leveleinek egyes grammatikai hibái, vagy éppen bizonyos német szövegű vokális műveinek prozódiai fogyatékoságai tanúsítják.³ Önazonosságának egy további alkotóelemét képezte maga deklarálta magyarsága, amely többek között olyan látványos és valóban nagyvonalú gesztusokban nyilvánult meg, mint az 1838-as pesti árvíz károsultjainak javára adott hangversenyek, vagy a Zeneakadémia

¹ A Liszt-irodalom jelenleg elérhető legteljesebb áttekintése Michael Saffle bibliográfiai kísérletének bővített kiadása: *Franz Liszt: A Guide to Research* (New York–London: Routledge, 2004). Külön bibliográfiai összefoglalások igyekeznek bemutatni a zeneszerző kiterjedt levelezésének nyomtatott kiadásban hozzáférhető részét, ld. Charles Suttoni, „Franz Liszt’s Published Correspondence: an Annotated Bibliography”, *Journal of the American Liszt Society* 25 (1989); valamint kiegészítését: uő., „Liszt Correspondence in Print: A Supplementary Bibliography”, *Journal of the American Liszt Society* 46 (1999).

² Sams–Johnson, „Lied”, 676.

³ Liszt Bülow tanácsát követve javította a *Faust*-szimfónia zárórészében a „Das ewigweibliche zieht uns hinauf” szöveg megzenésítésében a tenor-szóló egyes prozódiai hibáit; ld. Somfai László, „Liszt *Faust*-szimfóniájának alakváltásai”, *Magyar Zene* 2/4–5 (1961. augusztus–október), 101–102. *Kennst du das Land* című dalának valamennyi műalakjában az első sor megzenésítésében hibásan a *du* szóra helyezi a hangsúlyt.

életre hívásánál játszott bábáskodó szerepe, továbbá olyan művekben, mint a *Magyar Rapszodiák*, a *Hungária* szimfonikus költemény, vagy a *Szent Erzsébet legendája* oratórium. Mindazonáltal – bár idősebb korában szert tett némi passzív magyartudásra – választott nemzetének nyelvét soha nem uralta. Liszt magyar identitásának beszédes, ámde kivételesnek mondható dokumentuma az az autográf emléklap, amely az Operaház megnyitóünnepségére szánt *Magyar király-dal* témájául szolgáló Rákóczi-dallam incipitjét tartalmazza, s melyet a zeneszerző így írt alá: „Mint Magyar hazámnak hű fia / Liszt Ferencz.”⁴ A magyar Liszt-irodalomban több alkalommal is fakszimileként közölt emléklap⁵ magyar nyelvű szövege kuriózumnak számít Liszt egyéb, francia és német nyelvű írásos megnyilatkozásainak sorában. Megjegyzendő, hogy az a Liszt, aki 1840-es pesti árvízi hangversenyei alkalmával franciául mondott köszönetet a magyar nemesség ajándékozta díszkardért – „kedves honfitársaihoz” (*mes chers compatriotes*) címezve beszédét –, egyik 1833-ra keltezhető levelében „híres honfitársunk”-ként (*notre célèbre compatriote*) említette d’Agoult grófnőnek Heinrich Heinét is.⁶ Ezt annál inkább tehette, mivel a német költőhöz hasonlóan a grófnő anyai ágon német származású, Lisztnek pedig mindkét szülője németajkú volt; emigránsként Heine 1831-től épp úgy Párizsban élt, ahogyan a muzsikusként és kedvese, s részben hozzájuk hasonlóan franciául is írt.

Liszt daltermését a zeneszerző e különlegesen összetett nemzeti identitása, valamint a darabok nyelvi és stiláris sokszínűsége igen problematikus, egyszersmind azonban érdekes tanulságokkal kecsegtető repertoárrá teszi a dal műfaj kutatói számára. Az életrajzi tények tükrében még határozottabban vetődik fel a kérdés, vajon mennyiben sorolhatjuk Lisztet a német dalhagyomány képviselői közé, s hogy tekinthetjük-e dala-it a Schumann és Wolf közti hiányzó láncszemnek.

Már a zeneszerző prófétája, Franz Brendel is meglehetősen ellentmondásosan viszonyult a dalszerző Liszt nemzeti hovatartozásának kérdéséhez. Miközben az „Újné-

⁴ H-Bn, Ms. mus. 1210.

⁵ Ld. többek között Ábrányi Kornél, *A magyar zene a 19-ik században* (Budapest: Rózsavölgyi, 1900), 438; Hamburger Klára, *Liszt Ferenc* (Budapest: Gondolat, ²1980), [5]; Falvy Zoltán, *A magyar zene története* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999), 128; Eckhardt Mária, „Liszt Ferenc a magyar zene útján”, in *Képes magyar zenetörténet*, szerk. Kárpáti János (Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2004), 175.

⁶ *Franz Liszt–Marie d’Agoult: Correspondance*, éd. par Serge Gut et Jacqueline Bellas (Paris: Fayard, 2001), 51.

met Iskola” fogalmának megalkotásával „tiszteletbeli” németté avatta Lisztet,⁷ a zeneszerző daltermését illetően kénytelen volt megállapítani:

Liszt mindenesetre csak ritkán szolgált a szó jellegzetesen német értelmében vett dalokkal [*Lieder*], nagyobb térre van szüksége, e műfajbeli fő alkotásaiban a balladához, a drámai jelenethez közelít. Hiányzik [nála] a német dal [*Lied*] koncentrált bensőségessége, az egész hangulatnak az az önmagába záruló egysége, amire a német dal [*Lied*] korlátozódik, különösen korábbi jelentése szerint.⁸

Bernard Vogel ezzel szemben 1887-es munkájában már a német elem meghatározó voltát hangsúlyozza a zeneszerző daltermését illetően:

Aki, mint Liszt, ifjúkorát Franciaországban töltötte, Itáliában élvezte és rajongta végig, aligha háríthatta el magától a latin gondolkodás- és érzékelésmód valamennyi hatását. [...] De szabad-e kijelentenünk, hogy ez a latin véna teljességgel megbénította a germán hatásokat és áramlatokat? Sem most, sem máskor – egyetlen utalás olyan dalokra [*Gesänge*], mint a *Der du von dem Himmel bist*, vagy a *Wer nie sein Brot mit Thränen aß*, s még sok egyéb, elegendő kellene legyen annak megkérdőjelezhetetlenné tételére, hogy lírikusként is igen erős gyö-

⁷ Franz Brendel, „Zur Anbahnung einer Verständigung”, *Neue Zeitschrift für Musik* 50 (10. Juni 1859), 265–273. Mint ismeretes, az iskola vezéralakjai közé tartozna Brendel szerint a magyar Liszt és a valóban német Wagner mellett a francia Berlioz is. Az „Újnémet Iskolá”-val kapcsolatban ld. *Franz Liszt und Richard Wagner: Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule*, hrsg. von Serge Gut (München–Salzburg: Katznbichler, 1986) = *Liszt-Studien* 3, valamint *Liszt und die Neudeutsche Schule*, hrsg. von Detlef Altenburg (Laaber: Laaberverlag, 2006). Figyelemre méltó, hogy Liszt maga is használta németországi körével kapcsolatban Brendel terminusát 1860-as végrendeletében, igaz, kissé eltérő értelemben; ld. *Briefe*, V, 59. Brendel újhegeliánus történeti konstrukciójának eszmei alapjairól ld. Taruskin, „Nationalism”, 695, valamint uő, *The Oxford History of Western Music*, vol. 3: *The Nineteenth Century* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 422.

⁸ „Allerdings hat Liszt [...] nur selten Lieder im speciell deutschen Sinne gegeben, er braucht einen grösseren Raum, er nähert sich in den Hauptwerken dieser Gattung der Ballade, der dramatischen Scene. Es fehlt die concentrirte Innerlichkeit des deutschen Liedes, die in sich abschliessende Einheit der Gesamtstimmung, auf die sich das deutsche Lied namentlich seinem älteren Begriffe nach beschränkt [...]” Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* (Leipzig: Matthes, ⁴1867 [¹1851]), 638.

kerekkel kötődött a német földhöz és talajhoz, s hogy mindenütt, ahol szellemi mélység, komoly spekuláció játszsa a döntő szerepet, Liszt németként érez.⁹

Vogel írása apologetikus, sőt propagandisztikus célokat szolgált: legfőbb szándéka kimondatlanul is az volt, hogy népszerűsítse a német zenefogyasztók körében a nemrégiben elhunyt Liszt dalainak gyűjteményét, a *Gesammelte Liedert*, amelynek legteljesebb, nyolc füzetet és néhány önálló dalt magában foglaló kiadása néhány évvel korábban jelent meg, még hozzá ugyanannál a kiadónál, amely Vogel brosrúját is publikálta: a lipcsei Kahnt's Nachfolgernél.¹⁰

Joseph Wenz már elsősorban tudományos célkitűzéssel tanulmányozta Liszt dalcœuvre-jét, mindazonáltal ő is igen hasonló szellemben nyilvánul meg 1921-es írásában, melyben német dalszerzőnek tekinti a komponistát:

Bizonyos, hogy a vérkeveredés és a francia ifjúi évek egy bizonyos egzotikus fényt kölcsönöznek Liszt lényének, amely művészetében is tükröződik, hiszen a vérnek ez a „konfliktusa” éppen az úttörő és harcra Liszt impulzív természete szempontjából jelentékenynek tűnik. Épp ennyire bizonyos azonban, hogy helytelen volna, ha nem akarnánk őt elsősorban német művésznek tekinteni. Annak mutatja jelentősége a német dal történetére nézve.¹¹

⁹ „Wer wie Franz Liszt die Jünglingszeit in Frankreich verbracht und in Italien geschwärmt und genossen, der konnte schwerlich alle Einflüsse der romanischen Denk- und Empfindungsweise von sich abwehren. [...] Wird man aber behaupten dürfen, diese romanische Ader habe bei Liszt vollständig die germanischen Ein- und Zuflüsse paralysirt? Nun und nimmermehr – ein einziger Hinweis auf Gesänge wie: »Der du von dem Himmel bist« oder »Wer nie sein Brot mit Thränen aß« und auf noch so viele andere müßten genügen, ganz außer Frage zu stellen, daß er auch als Lyriker mit gar starken Wurzeln an deutschen Grund und Boden gebunden ist und daß überall, wo geistige Tiefe, ernste Speculation das entscheidende Wort spricht, Liszt sich als Deutscher fühlt.” Bernhard Vogel, *Franz Liszt als Lyriker* (Leipzig: Kahnt Nachfolger, 1887), 11.

¹⁰ Mint az értekezés bevezetésében említettem, a *Gesammelte Lieder* első kiadása 1860-ban jelent meg, hat füzetben; a gyűjtemény azonban utóbb tovább bővült Liszt újonnan komponált dalaival.

¹¹ „Es ist gewiss, daß die Blutmischung und der Einfluß der französischen Jugendjahre Liszts Wesen einen gewissen exotischen Schimmer verleihen, der sich auch in seiner Kunst spiegelt, ja dieser »Konflikt« des Blutes erscheint gerade für die impulsive Natur des Bahnbrechers und Kämpfers Liszt bedeutsam. Ebenso gewiss aber wäre es unrichtig, ihn nicht in erster Linie als deutschen Künstler betrachten zu wollen. Als solchen erweist ihn auch seine Bedeu-

S végül, de nem utolsósorban, hasonlóképpen vélekedett Peter Raabe, a mindmáig alapműnek számító Liszt-monográfia és műjegyzék készítője is, aki, bár elismeri a zeneszerző dalainak nyelvi és stiláris tarkaságát, mindazonáltal osztja Vogel és Wenz véleményét, amennyiben szerinte is a német hatás lett volna a meghatározó Liszt dalcœuvre-jében:

Meglehet, az idegen nyelvű dalokban akaratlanul is az illető nép kifejezőmódját követi; Béranger, Girardin, Hugo, Dumas és Musset szövegeit megzenésítő kompozícióiban van valami francia, Petrarca-szonettjeiben valami olasz. Ezzel szemben magyar dalai nem valódi magyar érzületből keletkeztek, nem is keletkezhettek, hiszen a magyar szövegeket nem volt képes nyelvileg megérteni. Az egyetlen angol költeménynek, amelyet megzenésített, semmiféle népi jellege nincs. Német dalaiban azonban saját lénye úgy kap hangsúlyt, hogy észrevesszük: itt mindenféle hatástól szabadnak érezte magát, még a nemzetitől is. Dal-munkásságában, ahogyan sok másban is, ennél fogva megmutatkozik, hogy a rá gyakorolt német hatás rendkívül erős volt.¹²

Manapság, több mint fél évszázaddal a második világháborút követően nehezen tudunk elvonatkoztatni attól, hogy a nemzetiszocialista diktatúra későbbi kiszolgálója, a Reichsmusikkammer leendő elnöke vélekedett így a zeneszerző dalairól; s persze Vogel és Wenz érvelésében sem nehéz tetten érni a nacionalista szempontot. (Vogel álláspontja például, miszerint Liszt dalainak német jellege a szellemi mélységben és komoly spekulációban jelentkezne, azt sugalmazza, hogy a latin – értsd: francia és olasz – zene felületes és komolytalan).

tung für die Geschichte des deutschen Liedes.” Josef Wenz, *Franz Liszt als Liederkomponist* (Ph. D. diss., Frankfurt am Main, 1921), 12.

¹² „In den fremdsprachigen Liedern verfällt er zwar unwillkürlich in die Ausdruckweise des betreffenden Volkes; seine Kompositionen der Texte von Béranger, Girardin, Hugo, Dumas und Musset haben alle etwas Französisches, seine Petrarca Sonette etwas Italienisches. Dagegen sind die ungarischen Lieder nicht aus wirklich magyarischen Empfindungen heraus entstanden, können es ja auch nicht, weil er die ungarischen Texte sprachlich nicht zu erfassen vermochte. Das einzig englische Gedicht, das er vertont hat, zeigt keinerlei Volkscharakter. In seinen deutschen Lieder aber ist sein eigenes Wesen so betont, daß man merkt, hier fühlte er sich von Einflüssen irgendwelcher Art frei, auch von nationalen. So zeigt sich in seinem Liederschaffen, wie in so vielem anderen, daß der deutsche Einfluß auf ihn ganz gewaltig gewesen ist.” Raabe, *Liszts Schaffen*, 130–131.

Ám még ha tisztában vagyunk is vele, hogy a német nacionalizmus szellemében került Liszt doborjáni szülőházának falára az ismert felirat („Diese Gedenktafel weiht dem deutschen Meister das deutsche Volk”),¹³ s hogy Raabe a nemzetiszocializmus jegyében szónokolt a muzsikus német voltáról a königsbergi egyetemen tartott, 1937-es beszédében,¹⁴ túlontúl egyszerű volna, ha pusztán a náci propaganda egyik képviselőjeként láttatnám Raabét, aki monográfiája, a hozzá tartozó műjegyzék, valamint az általa szerkesztett összkiadás tanúsága szerint a weimari Liszt-múzeum fejeként nem egy kései utódánál jobban ismerte Liszt dalszerzői munkásságának írásos dokumentumait, köztük a zeneszerző hagyatékában fennmaradt kéziratok és nyomtatott dalforrásokat. Márpedig e források alapján nagyon is úgy tűnik, hogy Lisztnek a Német Szövetséggel való találkozása és ottani működése valóban nem csekély szerepet játszott a vokális műfaj felé fordulásában – mégha nem is úgy, ahogyan Raabe, illetve egyes honfitársai bemutatni igyekeztek. Hogy mennyiben és milyen mértékben, az értekezés következő néhány fejezetében ezekre a kérdésekre kívánok választ adni.

¹³ „Ezt az emléktáblát a német mesternek szenteli a német nép.” A tábla felavatására német és osztrák részről valószínűleg még 1926-ban került sor; ld. Gerhard J. Winkler, „Statt eine Einleitung: Das Burgenland und die internationale Liszt-Forschung”, in *Liszt Heute. Bericht über das Internationale Symposium in Eisenstadt 8.–11. Mai 1986*, hrsg. von Gerhard J. Winkler und Johannes-Leopold Mayer (Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1987), 9.

¹⁴ „Franz Liszt und das deutsche Musikleben”, in *Deutsche Meister. Reden von Peter Raabe* (Regensburg: Gustav Bosse, 1937), 43–57. A náci Németországbeli Liszt-recepcióról ld. Oliver Rathkolb, „Zeitgeschichtliche Notizen zur politischen Rezeption des »europäischen Phänomens Franz Liszt« während der nationalsozialistischen Ära”, in *Liszt Heute*, 45–55. Raabe személyéről és politikai szerepvállalásáról lásd Nina Okrassa, *Peter Raabe: Dirigent, Musikschriststeller und Präsident der Reichsmusikkammer (1872-1945)* (Köln–Weimar–Wien: Böhlau, 2004).

3. Liszt és a német egység

Köztudomású, hogy a *Lied* a 19. században a németek számára többet jelentett pusztán zenei műfajnál: a nemzeti és kulturális identitás egyik legfontosabb megnyilvánulása volt. Minthogy egységes német állam 1871-ig nem létezett,¹ az együvé tartozás érzését a németiség számára a közös nyelv és kultúra biztosította;² a *Lied* tehát, mint nyelvét és zenei stílusát tekintve is jellegzetesen német műfaj, ideális közvetítőjévé lehetett a német nemzeti törekvéseknek: „a dal a szív nyelve, a nemzet kifejeződése” – olvashatjuk a *Wiener Zeitung*, vagyis egy mai fogalmaink szerint osztrák lap 1843-as hirdetésében.³

Nacionalizmusnak és *Lied* műfajnak ez a kapcsolata *expressis verbis* kifejezést nyer a politikus és irodalmár Ernst Moritz Arndt *Des Deutschen Vaterland* című költeményében is.⁴ A napóleoni háborúk idején született vers a hön áhított német egységet tematizálja, s az egységmozgalom nem hivatalos himnuszává lett. A vers alapkérdésére – „Was ist des Deutschen Vaterland?” (Mi a német hazája?) – adott egyik válasz így hangzik: „So weit die deutsche Zunge klingt / und Gott im Himmel Lieder singt: / Das soll es sein!” (Ahol német nyelv szól, s Istennek az égben dalokat énekel, az kell

¹ Az 1815-ben létrejött Német Szövetség nem föderatív állam, hanem 41 szuverén német államalakulat szövetsége volt; a két legfontosabb tag, a Habsburg Monarchia és Poroszország csupán területének egy-egy részével tartozott a szövetséghez. Az 1834-ben létrehozott német vámszövetség 18 német nyelvű államalakulatból állt. Heinrich August Winkler, *Németország története a modern korban*, ford. D. Molnár Judit (Budapest: Osiris, 2005), I, 71 és 84. A politikai, illetve nyelvi-etnikai határok tehát a német kultúrnemzet esetében – a nyugat-európai államnemzetektől eltérően – nem estek egybe.

² Ahogyan Jacob Grimm fogalmazott 1846-ban Frankfurtban, a germanisták első kongresszusán: „A nép azon emberek összessége, akik ugyanazt a nyelvet beszélik.” Winkler, *Németország története*, I, 89.

³ „Das Lied ist die Sprache des Herzens, der Ausdruck der Nation.” Johann Julius Wagner, „Kunst-Nachrichten. Lieder-Repertoire”, *Wiener Zeitung* 134 (15. Mai 1843), 1035.

⁴ A költemény teljes szövegét ld. a Függelékben. Amikor a „nacionalizmus” szót használok, tisztában vagyok vele, hogy a jelenség az idők során változott. A német nacionalizmus különösen jelentős változáson ment keresztül a vilmosi császárság 1871-es megalakulását, s kiváltképpen az 1873-as bécsi tőzsdekrach nyomán bekövetkezett gazdasági recessziót követően; olyannyira, hogy Winkler szintézisében az 1871–1890 közti időszakot tárgyaló fejezetnek „A nacionalizmus színeváltozása” címet adta. Winkler, *Németország története*, 197–242. Mindazonáltal Winkler munkája az eszmeáramlat bizonyos vonásainak kontinuitását is hangsúlyozza (a nacionalizmus mint a politikai mozgósítás eszköze és világi vallás).

legyen!). Arndt költeménye jellemző módon maga is mint *Lied* vált közismertté: Gustav Reichardt 1825-ös férfikari megzenésítésében.

Miként a *Des Deutschen Vaterland* példája mutatja, *Lied* és német nemzeti identitás szoros szálakkal kapcsolódott tehát egymáshoz a 19. században, s ez az identitás egyfelől a közös nyelv és kultúra ápolásában, másrészt igen gyakran franciaellenességben nyilvánult meg; Arndt verse azt is meghatározza, kik azok, akiknek nincs keresnivalójuk a Német Hazában: „Das ist das deutsche Vaterland, / [...] wo jeder Franzmann heißt Feind” (Az a Német Haza, ahol minden francia ellenség). A nemzeti önmeghatározás e negatív oldala történelmi okokra vezethető vissza: mint ismeretes, a német nacionalizmust a franciák hathatós közreműködése segítette életre hívni a napóleoni háborúk idején.⁵ Ugyan már korábban is létezett valamiféle birodalmi patriotizmus, s a német kultúrnacionalizmus kezdetei is korábbra, a 18. század második felére tehetők,⁶ az első modern értelemben vett német politikai nacionalisták – Arndt mellett mindenekelőtt Johann Gottlieb Fichte és Friedrich Ludwig Jahn – a franciák elleni honvédő háború idején, mintegy ellenhatásként léptek fel.

Mindazonáltal az is tény, hogy német dalokat nemcsak németajkú szerzők komponáltak a 19. században, más népek fiai is megzenésítették a német klasszikusok verseit, igaz, főként a század második felében. Magyarok is akadnak közöttük: például Zichy Géza gróf (1849–1924), vagy a horvát származású Mihalovich Ödön (1842–1929), az ifjú Bartók, s végül, de nem utolsósorban Liszt. A történelem egyik nagy ellentmondása, hogy Liszt, aki francia kultúrájánál és nyelvénél fogva német kortársai szemében leginkább „Franzmann”-nak számíthatott, oly sokat tett a német kulturális egység megvalósulásáért. El kell ismernünk, hogy Raabe és más német zenetörténészek könynyedén kereshettek volna érveket, miért kellene német művésznek tekinteni a komponistát.

⁵ A német nacionalizmus kezdeteiről ld. Winkler, *Németország története*, I, 55–70.

⁶ A nemzeti színház (*Nationaltheater*) fogalma 1767-ben, Hamburgban jelenik meg először; később Bécsben (1776), majd Mannheimben (1778) jött létre ilyen intézmény. Johann Gottfried Herder *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* [Értekezés a nyelv eredetéről] című munkája 1772-ben, népdalgyűjteménye – *Volkslieder* [Népdalok] – 1778–79-ben látott napvilágot. Ld. Richard Taruskin, „Nationalism”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), vol. 17, 692.

Virtuóz pianistaként Liszt a *Vormärz* idején koncertek százain játszott szinte valamennyi jelentősebb német városban.⁷ Előadóművészként és zeneszerzőként is tevékeny szerepet vállalt a német kultúra nagyságainak szentelt ünnepi megemlékezéseken – olyan példákat említhetünk itt, mint a bonni Beethoven-emlékmű 1845-ös avatása; az 1849-es weimari Goethe-centenárium ünnepségek; a Herder-szobor 1850-es felavatása, valamint a Goethe–Schiller- és Wieland-emlékművek 1857-es avatási ünnepségei.⁸ Ezek az ünnepi események a német nyilvánosság figyelmének homlokterébe állították Bonnt ill. a thüringiai nagyhercegi székvárost: nemcsak helyi notabilitások, de – nagyszámú külföldi vendég mellett – a német értelmiség színe-virága vett részt az ünnepi aktusokon.

Hogy Liszt az 1840-es évek elején koncerteket adott a kölni dóm újjáépítése javára,⁹ nem csupán vallásossága megnyilvánulásaként kell értékelnünk; legalább annyira volt a németek nemzeti érzésére apelláló cselekedet, mint jótékonyági akció. A *Dombauprojekt* ugyanis nem kizárólag vallásos buzgalomból és historikus érdeklődésből fakadt: a gótikus katedrális a németiség nemzeti jelképnek tekintette, s az épület befejezése révén „a német egység templomának” kellett megvalósulnia.¹⁰ Mindezzel összhangban a legkülönbözőbb német államalakulatok csatlakoztak a kezdeményezéshez, miként Heinrich Heine is utal rá *Bei des Nachtwächters Ankunft zu Paris* (Az éjjeliőr érkezésekor Párizsban) című költeményében.¹¹

⁷ A zongoravirtuóz Liszt németországi koncertszerepléseinek részletes bemutatása Saffle, *Liszt in Germany*. Ugyancsak a pianista németországi debütálását elemző, remek kritikai esszé: Dana Gooley, „Liszt and the German Nation”, in *The Virtuoso Liszt*, 156–200.

⁸ Lisztnek a német klasszika örökségéhez való viszonyához ld. *Liszt und die Weimarer Klassik*, hrsg. von Detlef Altenburg (Laaber: Laaber-Verlag, 1997). A weimari zeneéletéről Liszt idején ld. Wolfram Huschke, „Das Musikleben in Weimar von 1848 bis 1861 im Zusammenhang mit dem Wirken Franz Liszts”, in *Musik im klassischen und nachklassischen Weimar* (Weimar: Böhlau Nachfolger, 1982), 116–222.

⁹ Saffle, *Liszt in Germany*, 135, 142 és 145.

¹⁰ Erich Doflein, „Historismus in der Musik”, in *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*, hrsg. von Walter Wiora (Regensburg: Gustav Bosse, 1969), 21; Winkler, *Németország története*, I, 88; Gooley, *The Virtuoso Liszt*, 168–171.

¹¹ „Der Dom zu Cöllen wird vollendet, / Den Hohenzollern verdanken wir das; / Habsburg hat auch dazu gespendet, / Ein Wittelsbach schickt Fensterglas.” (A kölni dómot befejezik, / Ezt a Hohenzollernerneknek [a porosz uralkodóháznak] köszönhetjük, / Habsburg [az osztrák uralkodócsalád származási helye] is adakozott ehhez, / Egy Wittelsbach [a bajor uralkodóház egy tagja] ablaküveget küld). Heinrich Heine, „Zeitgedichte”, in *Historisch-kritische Gesamtaus-*

Mint Peter Raabe,¹² újabban pedig Detlef Altenburg rámutatott,¹³ a Liszt weimari kulturális programját szavakba öntő manifesztum, a Goethe-alapítványról szóló írás¹⁴ közvetlen előzménye egy össznémet kulturális intézmény felállítására irányuló kezdeményezés volt: német tudósok felhívása egy közművelődési alapítvány létrehozására az 1849-es Goethe-centenárium kapcsán.¹⁵ A felhívást többek között a német értelmiség olyan kiválóságai írták alá, mint Alexander von Humboldt, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling és Karl August Varnhagen von Ense. Altenburg a Goethe-alapítvány liszti tervét egyenesen a német egység megvalósítására irányuló porosz kísérletek kulturális pandanjaként értelmezi – nem minden alap nélkül.¹⁶

Weimari udvari karmesterként aktívan propagálta Liszt német zeneszerző kortársai, köztük Richard Wagner műveit: első weimari operaévadának keretében bemutatta a *Tannhäuser*t, a következő esztendőben a weimari Udvari Színházban került sor a *Lohengrin* világpremierjére; 1853-ban pedig e két operát és *A bolygó hollandit* egyetlen szezonban vitte színre ugyanitt. De nemcsak Weimarban, hanem más német városokban is számos alkalommal szerepelt dirigensként, egyebek mellett az 1852-es Ballenstedti Zenei Fesztiválon, 1853-ban a Karlsruhei Zenei Fesztiválon, 1857-ben az Alsó-Rajnai Zenei Fesztiválon, két évvel később a lipcsei Tonkünstler-Versammlung koncertjein.¹⁷

gabe der Werke, hrsg. von Manfred Windfuhr, Bd. 2 (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1983), 112.

¹² Raabe, *Liszt's Schaffen*, 201.

¹³ Altenburg, *Liszt und die Weimarer Klassik*, 23.

¹⁴ Kritikai kiadása: *Franz Liszt: Sämtliche Schriften*, Bd. 3: *Die Goethe-Stiftung – De la fondation Goethe*, hrsg. von Detlef Altenburg (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1997). A munka azok közé a Liszt-írások közé tartozik, amelyeknek autenticitása vitathatatlan; erre a szerző sajátkezű fogalmazványa a tanúság, amely fakszimile-kiadásban is hozzáférhető, ld. *Franz Liszt: De la Fondation-Goethe à Weimar*, hrsg. von Otto Goldhammer (Weimar: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur, 1961).

¹⁵ Szövegét ld. *Sämtliche Schriften*, Bd. 3, 188–189.

¹⁶ Altenburg, *Liszt und die Weimarer Klassik*, 24.

¹⁷ Liszt dirigensi tevékenységéhez a legjobb dokumentáció továbbra is Alan Walker monográfiájának második kötete; ld. különösen a zeneszerző karmesteri tevékenységét bemutató fejezet táblázatos áttekintését: Alan Walker, *Liszt Ferenc, 2: A weimari évek 1848–1861*, ford. Rácz Judit (Budapest: Zeneműkiadó, 1994), 285–295. Liszt 1857-es aacheni szereplésének dokumentumait Reinhold Sietz közölte: „Das 35. Niederrheinische Musikfest 1857 unter dem Dirigenten Franz Liszt”, *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins* 69 (1957), 79–110. Fontos

Írástudóként is sokat tett kora német zenekultúrájáért: publicisztikai művek sorát szentelte német zeneszerző kortársainak – hogy ezeket a Liszt neve alatt megjelent írásokat ki vagy kik öntötték szavakba, munkám szempontjából lényegében mellékes.¹⁸ Bár a Liszt köré csoportosuló, Brendel által *Neudeutsche Schule*nek nevezett zeneszerzői irányzat köztudomásúlag nem csak német alkotókból állt, a körhöz tartozott számos német komponista, előadó és kritikus is: a Liszt-famulus Joachim Raff, Peter Cornelius és August Conradi mellett Felix Draeseke, Karl Friedrich Weitzmann, Hans von Bülow, Hans von Bronsart, Karl Tausig, Richard Pohl vagy Franz Brendel. Brendel személyében a zeneszerző feltétlen híve állt az egyik legtekintélyesebb német zenei lap, a *Neue Zeitschrift für Musik* élén. Alapító tagja volt Liszt az első német nemzeti zenei társaságnak (*Allgemeiner Deutscher Musikverein*, 1861–1937); nem szabad elfelejtenünk, hogy ez az össznémet kezdeményezés olyan időpontban jött létre, amikor az egységes Németország még nem létezett.¹⁹

Elgondolkodtató továbbá, hogy Liszt, akit a zenetörténeti kánon pianista–szimfonista szerzőként tart számon, meglepően sok művel gyarapította a német férfikari dal-

idevágó dokumentum Richard Pohnak az 1853-as karlsruhei ill. az 1857-es aacheni zenei ünnepekről írott beszámolója: „Das Karlsruher Musikfest unter Liszts Leitung (Oktober 1853)”, ill. „Vom Aachener Musikfest, Pfingsten 1857. Reisebriefe an eine Freundin”, in *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 2 (Leipzig: Bernhard Schicke, 1883), 5–55 ill. 181–198.

¹⁸ Ld. *Franz Liszt: Sämtliche Schriften, Bd. 4: Lohengrin und Tannhäuser*, hrsg. von Rainer Kleinertz (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989); „Wagner’s Fliegender Holländer”, és „Richard Wagner’s Rheingold”, in *Franz Liszt: Sämtliche Schriften, Bd. 5: Dramaturgische Blätter*, hrsg. von Dorothea Redepenning und Britta Schilling (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989), 68–114 és 115–117; továbbá „Robert Schumann. 1855”, „Clara Schumann. 1855”, valamint „Robert Franz. 1855”, in *Franz Liszt’s Gesammelte Schriften, Bd. 4: Aus den Annalen des Fortschritts*, hrsg. von Lina Ramann (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1882), 103–185; 187–206 és 207–244. Utóbbi három írás Ramann által megszerkesztett szövege fenntartással kezelendő; kritikai kiadásuk a *Sämtliche Schriften* készülő 6. kötetében fog megjelenni. Mégha a Franzról írott tanulmány bizonyosan nem Liszt írásműve is – mint arra már Peter Raabe rámutatott, a cikk anyagát maga Franz és sógora, Friedrich Hinrichs szolgáltatta (Raabe, *Liszt’s Schaffen*, 187–189) – mindenesetre az ő neve alatt jelentek meg, ennyiben tehát nagyon is hozzájárult német pályatársának népszerűsítéséhez.

¹⁹ Az ADMV tevékenységéről ill. Liszt intézménybeli szerepéről ld. Irina Lucke-Kaminiarz, „Der Allgemeine Deutsche Musikverein und seine Tonkünstlerfeste 1859–1886”, in *Liszt und die Neudeutsche Schule*, 221–235.

irodalmat, méghozzá épp az 1840-es és 50-es évtized során, amikor tevékenysége a legszorosabban kapcsolódott a Német Szövetséghez.²⁰ A franciaajkú magyar zeneszerző egyebek mellett két ízben is megzenésítette Ernst Moritz Arndt fentebb idézett sóvén költeményét: két férfikari dalt is komponált Arndt szövegére, méghozzá két olyan történelmi pillanatban, amikor a német nacionalizmus különleges erővel tört felszínre. Az első, 1841-es megzenésítés keletkezésének megértéséhez okvetlenül tisztában kell lennünk az előző év politikai történéseivel, ezért a német történelem egy avatott ismerőjének adom át a szót:

Az 1840-es év két eseménnyel írta be magát a német történelemkönyvekbe: a poroszországi uralkodóváltás és a rajnai válság. IV. Frigyes Vilmos júniusi trónralépéséhez Poroszországban és messze Poroszországon kívül is nagy elvárásokat fűztek. Az új király ugyan nem számított liberálisnak, de nemzeti érzelmű volt, és sokkal nyitottabb a belső reformok felé, mint apja, III. Frigyes Vilmos. Az, hogy nem sokkal trónralépése után visszaadta Ernst Moritz Arndt bonni professzori székét, amelyet a karlsbadi határozatok következtében veszített el, liberális körökben ugyanakkora tetszést aratott, mint a demagógüldözés másik áldozatának, Jahnnak a rehabilitálása, illetve a göttingeni hetek három tagjának, Friedrich Christoph Dahlmannak, valamint Jacob és Wilhelm Grimmnek a berlini Tudományos Akadémiára való meghívása [...].

A rajnai válság, 1840 másik nagy eseménye, a Közel-Keleten gyökerezett. Franciaország azzal, hogy támogatta Mehmet Alit, Egyiptom háborúskodó, török fennhatóság ellen küzdő alkirályát, ellenségévé tette Angliát és Oroszországot. Az 1840. júliusi londoni szerződést, amelyben a négy hatalom [ti. Anglia, Oroszország, Poroszország és Ausztria] kötelezte magát az Oszmán Birodalom fenntartására, Franciaországban súlyos nemzeti megaláztatásként élték meg, és ez az érzés hamarosan revánskövetelésbe csapott át. Jóvátételül a keleti szomszéd Raj-

²⁰ Liszt – néhány kivételtől eltekintve – gyűjteményes formában publikálta férfikari műveit; a legfontosabb ilyen gyűjtemények: *Vierstimmige Männergesänge* (Mainz: Schott, 1843); *Vierstimmige Männergesänge* (Köln: Eck & Co., 1844); *Drei vierstimmige Männerchöre* (Basel: Knop, 1845); *Für Männergesang* (Leipzig: Kahnt, 1861). A kutatás mindeddig kevés figyelmet szentelt a zeneszerző férfikari űvre-jének. A legfontosabb idevágó munkák: James Thompson Fudge 1972-es értekezése, *The Male Chorus Music of Franz Liszt* (Ph. D. diss., University of Iowa, 1972); Eckhardt Mária tanulmánya, „Franz Liszt’s frühe Männerchöre”, in *Liszt-Studien* 4, hrsg. von Gottfried Scholz (München–Salzburg: Katzschler, 1993), 31–43; valamint Kristin Wendland, „Secular Choral Works”, in *The Liszt Companion*, ed. by Ben Arnold (Westport: Greenwood, 2002), 365–401.

nától nyugatra eső területei szolgálhattak volna. Olyan cél volt ez, amelyet csak háború útján – már ha egyáltalán – lehetett elérni.

A franciák követelésére Németországban nemzeti felhördülés volt a válasz. „Nem kaphatják meg őt, / a szabad német Rajnát, / még akkor sem, ha mint kapzsi hollók / kiáltoznak utána rekedten” – írta az Aachen mellett lévő Geilenkirchen törvényszéki segédírnoke, Nikolaus Becker egész Németországban énekelt, a porosz és a bajor király által ajándékokkal jutalmazott Rajna-dalában. Max Schneckenburger, a fiatal költő pedig így szól *Őrség a Rajnánál* című versében: „Mennydörgésként morajlik egy kiáltás, / mint kardcsörgés és hullámverés: / A Rajnához, a Rajnához, a német Rajnához! / Ki akarja megvédelmezni a folyamot?” Heinrich Hoffmann von Fallersleben 1841-ben Helgolandon keletkezett Németország-dala is az előző év hazafias felzúdulását visszhangozta. Egy német-francia háborúra mindenesetre nem került sor: Mehmet Alit Anglia, Ausztria és Törökország flottái gyorsan legyőzték, mindezt pedig egy párizsi kormányváltás követte. Az eddigi miniszterelnöktől, Adolphe Thiers-től eltérően az új kabinet erős embere, Guillaume Guizot, Franciaország és Európa újbóli megbékélése mellett tört lándzsát.²¹

Becker és Schneckenburger említett versei²² csupán a legismertebb példái azoknak a Rajna-daloknak, amelyekben a német értelmiség hangot adott franciaellenességének és patriotizmusának. Valójában több százra tehető a rajnai válságot követően keletkezett, hasonló szellemben fogant költemények és megzenésítések száma, mint arra Cecelia Hopkins Porter mutatott rá 1975-ös doktori értekezésében.²³ Becker nem éppen frankofil verse ráadásul hasonló nemtetszést váltott ki francia részről, mint a Rajna-vi-

²¹ Winkler, *Németország története*, I, 85–86.

²² A két költemény szövegét ld. a Függelékben.

²³ Cecelia Hopkins Porter, *The Rhenish Manifesto: „The Free German Rhine” as an Expression of German National Consciousness in the Romantic Lied* (Ph. D. diss., University of Maryland, 1975). Kutatási eredményeit utóbb tanulmány és könyv formában is publikálta: „The Rheinlieder Critics: a Case of Musical Nationalism”, *The Musical Quarterly* 63/1 (January 1977), 74–98; *The Rhine as Musical Metaphor: Cultural Identity in German Romantic Music* (Boston: Northeastern University Press, 1996). Disszertációjának függelékében Porter 382 Rajna-dalt listáz; ld. Porter, *The Rhenish Manifesto*, 544–568. Becker költeményét, amely 1840. szeptember 18-án jelent meg először a *Trierische Zeitung* hasábjain *Der deutsche Rhein* címmel, többen is megkomponálták. A legismertebb ezek közül Conradin Kreutzer dallama volt, ám nem kisebb komponista, mint Robert Schumann is férfikari kompozíciót írt ugyanerre a szövegre. Becker versének egyik megzenésítését Liszt maga is elvezényelte 1842. október 26-i jénai koncertjén, vö. Saffle, *Liszt in Germany*, 254; Gooley, *The Virtuoso Liszt*, 185.

dékre igényt támasztó francia követelések német oldalon, feleletre készítette a kor francia irodalmi életének legnagyobbjait, köztük Liszt ideáljait. Alphonse de Lamartine *La Marseillaise de la paix, réponse à M. Becker, auteur du „Rhin allemand”* (A béke Marseillaise-e, válasz Becker úrnak, „A Német Rajna” szerzőjének) című versével reagált a német egyetemista írására.²⁴ Lamartine-től eltérően pacifistának nem nevezhető hangot ütött meg Alfred de Musset, *Rhin allemand, réponse à la chanson de Becker* (Német Rajna, válasz Becker dalára) című költeményében.²⁵ Victor Hugo *Le Rhin. Lettres à un ami* (A Rajna. Levelek egy baráthoz) című munkájával kapcsolódott be a vitába.²⁶

Liszt a londoni szerződés ratifikálása idején hangversenyezett gyermekkori turnéja óta először ismét német területen; még hozzá – nem elhanyagolható módon – éppen a franciák által vitatott hovatartozású Rajna-vidéken;²⁷ közvetlenül szembesülhetett tehát a németek felháborodásával és franciaellenességével. Arndt versét 1841 őszén, vagyis alig egy évvel azután komponálta meg, hogy a porosz uralkodó rehabilitálta a költőt,²⁸ s férfikari kompozícióját éppen a kegyet gyakorló, új királynak, IV. Frigyes

²⁴ Alphonse de Lamartine, „La Marseillaise de la paix”, *Revue des Deux mondes* 4/16 (1 avril 1841) 794–799. Szövegét ld. a Függelékben.

²⁵ Alfred de Musset, *Œuvres complètes* (Paris: Charpentier, 1888), Tome II, 266–267. Szövegét ld. a Függelékben. Musset verse 1841. június 6-án jelent meg először, a *La Presse* hasábjain, Becker versének francia fordításával együtt.

²⁶ Victor Hugo, *Œuvres complètes. Le Rhin*, Tome I–II (Paris: Hetzel, 1884).

²⁷ Liszt 1840 júliusában és augusztusában koncertezett először a Rajna-vidéken, ld. Saffle, *Liszt in Germany*, 101–105.

²⁸ Liszt kompozíciójának egyetlen modern kiadása (valójában az 1842-es első kiadás reprodukciója) Leslie Howard munkája, ld. „Das Deutsche Vaterland”, *The Liszt Society Journal* 31 (2006), Music Section, 31–47. A mű rézfűvóskísérettel ellátott feldolgozása, melyet Liszt és d’Agoult grófnő levelezésének tanúsága szerint Berlinben nyilvánosan is előadtak (Gut–Bellás, *Correspondance*, 880–881 és 886–887.) – a Gove-lexikonbeli műjegyzék feltételezésével ellentétben (ld. LW S33) – úgy tűnik nem Liszt saját munkája, hanem a hangszerkészítő Wilhelm Wieprechté; ld. *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*, hrsg. von La Mara, Bd. I (Leipzig: Breitkop & Härtel, 1895), 33. Maga Liszt készített viszont a műből nagyzenekari kíséretes feldolgozást; bár e változat autográfjának jelenlegi holléte ismeretlen, két oldala fakszimilében tanulmányozható a New York-i Christie’s aukciós cég 1986. december 19-i katalógusában (No. 139). Ez a nagyzenekari feldolgozás – a Grove-lexikonbeli műjegyzék feltételezésével ellentétben (LW M1) – nem azonos a fűvószenekari változattal.

Vilmosnak ajánlotta.²⁹ Vajon a zeneszerző csupán „egy kis hazafias lelkesedésnek” vette Arndt versét, mint Leslie Howard feltételezi?³⁰ Vagy talán inkább afféle *captatio benevolentiae*nek szánta kompozícióját, a német publikum jóindulatát kívánta volna megnyerni magának? Párizsi olasz emigráns ismerőséhez, Christine Belgiojoso hercegnőhöz írt levele, amelyben Liszt beszámol a mű születéséről, mindenesetre arról tanúskodik, hogy maradéktalanul tisztában volt vele, milyen jelentéssel bírt Arndt verse a németiség számára és örömmel vállalkozott a költemény megzenésítésére:

[...] csak az imént írtam meg egy dolgot, amit örülök, hogy megírtam. Egy bölcsen hazafias férfikart Dr. Arndttól, igen ismert és népszerű Németországban. A szöveg érzése és konklúziója a német egység. Elő fogom adni ezt a darabot Lipcsében és Drezdában a dalegylettel. [...] Jövőre, a Beethoven-émlékmű avatási ünnepségei alkalmával Bonnban lehetőségem nyílik majd egyesíteni a frankfurti, mainzi, kölni, aacheni, düsseldorfi, stb. dalegyleteket, s elénekeljük majd tehát, 500 férfihanggal: „Mi a német haza?” [sic]³¹

A pianista–zeneszerző, akinek 1842-es berlini hangversenyei mindezek után hatalmas *furorét*, Heine szavával élve valóságos „Lisztomániát” váltottak ki,³² Nikolaus Beckerhez hasonlóan nem maradt híján az uralkodói elismerésnek; a porosz király a

²⁹ A mű 1842-es első kiadása a berlini Schlesingernél jelent meg. A címlapján olvasható dedikáció szövege: „Seiner Majestät dem Könige von Preussen Friedrich Wilhelm IV. in tiefster Ehrfurcht und Dankbarkeit gewidmet” („Öfelségének, Poroszország királyának, IV. Frigyes Vilmosnak a legmélyebb hódolattal és hálával.”) Howard közreadásában nem szerepel.

³⁰ „As we can see from both settings, Liszt took the text to be just a bit of patriotic enthusiasm for students’ consumption [...]” Howard, *The Liszt Society Journal* 31 (2006), Music Section, II.

³¹ „[...] je viens d’écrire une chose que je suis bien aise d’avoir écrite. C’est un chœur d’hommes philosophiquement patriotique du Dr Arndt, très connu et très populaire en Allemagne. Le sentiment et la conclusion du texte c’est l’union allemande. Je vais faire exécuter ce morceau à Leipzig et à Dresde par la Liedertafel. [...] L’année prochaine, lors de l’inauguration du monument de Beethoven, je serai en mesure pour réunir à Bonn les Liedertafeln de Frankfort, Mayence, Cologne, Aix-la-Chapelle, Düsseldorf, etc... et nous chanterons alors, à 500 voix d’hommes: »Was ist das deutsche Vaterland.« [sic].” Daniel Ollivier, *Autour de Mme d’Agoult et de Liszt* (Paris: Grasset, 1941), 181–182.

³² Heinrich Heine, „Lutezia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben”, in *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. von Manfred Windfuhr, Bd. 14/1 (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1988), 223.

férfikari mű dedikációjáért cserébe egy katonai kitüntetést adományozott neki: az „Ordre pour le mérite” érdemrendet.³³ A fentebb bemutatott körülmények között, az 1840-es francia-német konfrontációt követően Arndt versének megzenésítése és a kompozíció porosz királynak szóló ajánlással történő publikációja egy berlini kiadónál politikai manifesztációval ért fel és meglehetősen kedvezőtlen színben tüntette fel Lisztet a francia nyilvánosság szemében, még akkor is, ha igyekezett tompítani Arndt versének franciaellenes életét.³⁴

Francia részről nem is maradt el a rosszallás azután, hogy Liszt Berlinben nyilvánosan előadatta Arndt verse nyomán írt kompozícióját,³⁵ mint azt többek között a *La France musicale* alábbi tudósítása mutatja:

Liszt úr, úgy hírlík, azt tervezi, hogy koncertet ad a németországi kóristák javára, akik jelenleg a rue Vivienne hangversenyein énekelnek. Ez a jótékony cselekedete sokkal inkább becsületére válik majd Liszt úrnak, mint franciaellenes dalokhoz írt zenéje, amelyeket a német ifjúság a Rajnán túl énekelt koncertjein.³⁶

Ráadásul nem a *Was ist des Deutschen Vaterland* volt Liszt egyetlen ilyen jellegű műve: szintén ekkoriban zenésítette meg az emigrációban élő Georg Herwegh *Rheinweinlied* címet viselő, ugyancsak nacionalista és franciaellenes szellemben fogant költeményét,³⁷ amelynek hamarosan több nyilvános előadására is sor került;³⁸ ezek

³³ Ld. Liszt Carolyne Sayn-Wittgensteinhez írt, 1851. január 27-én kelt levelét; *Franz Liszt's Briefe*, hrsg. von La Mara, Bd. IV (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900), 53.

³⁴ A vers utolsóelőtti strófájának sovinizmustól átitatott sorát – „Wo jeder Franzmann heißet Feind” (Ahol minden francia ellenség) – Liszt így javította: „Wo jeder Frevler heißet Feind” (Ahol minden gonosztevő ellenség).

³⁵ A koncert részletes leírását ld. Gooley, *The Virtuoso Liszt*, 182–189.

³⁶ „M. Liszt, dit-on, se propose de donner un concert au bénéfice des choristes Allemands, qui chantent en ce moment dans les concerts de la rue Vivienne. Ce sera une acte de bienfaisance qui fera plus d'honneur à M. Liszt, que sa musique sur des chansons contre les Français, chantées dans ces concerts d'Outre-Rhin, par la jeunesse allemande.” „Nouvelles”, *La France musicale* 5/26 (26 juin 1842), 233.

³⁷ Az 1840 októberében született vers (melynek teljes szövege a Függelékben tanulmányozható) refrénje így szól: „Der Rhein soll deutsch verbleiben” (A Rajnának németnek kell maradnia); a 18–19. sorban pedig a költő arról ír, hogy a Rajna „egy csepp víze se hajtja gyáva szolga módjára a franciák malmát” („Kein Tropfen soll, ein feiger Knecht, / Des Franzmanns Mühle treiben”). A verset Herwegh *Gedichte eines Lebendigen* című, 1841-ben, svájci száműzetésben keletkezett kötetéből vette Liszt, ahogyan *Reiterlied* című, ugyancsak ekkortájt komponált

egyike – meglehetősen provokatív módon – a francia fővárosban zajlott le.³⁹ Escudier, a *La France musicale* szerkesztője, aki többek között a *Rheinweinlied* szövegéből is idéz írásában, így értékelte Liszt férfikari kompozícióját a párizsi előadást követően:

Liszt nyilvánvalóvá tette, hogy Franciaország ellensége, amikor harci kiáltást rögtönzött ellenünk, amikor maga is így kiáltott, szemünkbe nevetve: nem, a német Rajna nem lehet az önöké.⁴⁰

És más, igen látványos jele is van annak, hogy Liszt németbarát gesztusai kivívták a franciák nemtetszését az 1840-es évek elején. Alcide Joseph Lorentz-nek a *Miroir drolatique* című satirikus lapban 1842 júliusában publikált Liszt-karikatúrája nem átalította gúny tárgyává tenni a magyar nemesség ajándékát, a díszkardot.⁴¹ Lorentz szándékát félreérthetetlenül kifejezi az a versike is, melyet a karikatúrához mellékel:

Mind a harcosok közt csak Liszt a gáncs nélküli,
Mert bár kardja nagy, tudjuk, e hős lovag
Diadalt tizenhatodokon arat,
S csak a zongorákat öli.⁴²

férfikarának szövegét is. Herwegh és Liszt kapcsolatáról ld. Marcel Herwegh, *Au banquet des dieux: Franz Liszt, Richard Wagner et leurs amis* (Paris: Peyronnet, 1931).

³⁸ A mű ősbemutatójára feltehetőleg 1841. december 6-án, Lipcsében került sor, ld. Raabe, *Liszt's Schaffen*, 336. Ezt követően több nyilvános előadáson is elhangzott Lipcsében, Berlinben és Breslauban, 1841–1842 során, ld. Saffle, *Liszt in Germany*, 243; 245; 247; 249 valamint 258.

³⁹ A mű párizsi előadására 1842. június 30-án került sor, Thorn ezredes szalonjában, ld. Geraldine Keeling, „Liszt's Appearances in Parisian Concerts, 1824–1844. Part 2: 1834–1844”, *The Liszt Society Journal* 12 (1987), 20.

⁴⁰ „Liszt s'était déclaré l'ennemi de la France, qu'il avait improvisé contre nous le *cri de guerre*, qu'il s'était écrié lui aussi en nous narguant: non, vous n'aurez pas le Rhin allemand.” „MM. J[ules] J[anin] et Franz Liszt”, *La France musicale* 5/28 (10 juillet 1842), 246.

⁴¹ *Miroir drolatique* (8 juillet 1842). <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7721462x/f/48.item>> (2007. október 1.). A kard Liszt jobboldalán (vagyis a harcra alkalmatlan oldalon) látható.

⁴² „Entre tous les guerriers, Litz [sic] es seul sans reproches, / Car malgré son grand sabre, on sait que ce héros / N'a vaincu que des doubles croches, / Et tué que des pianos.” A magyar fordítás Rácz Judit munkája; ld. Walker, *A virtuóz évek*, 339.

A díszkard kapcsán kibontakozó francia sajtóhadjáratról már Alan Walker beszámolt életrajzi munkájában;⁴³ adós maradt azonban a polémia történelmi háttérének bemutatásával. Walker kissé naív magyarázatával ellentétben, miszerint a magyar nemesség gesztusát félreértették volna Párizsban, találóbbnak érzem Dana Gooley interpretációját, miszerint a Liszt ellen irányuló francia írásokat a muzsikus németbarát gesztusaira adott tudatos válaszként kell értékelni. Ez lehet a magyarázata, miért várattott magára 1842-ig Liszt díszkardjának kifigurázása, s miért nem közvetlenül 1840-es magyarországi tartózkodását követően került rá sor.⁴⁴ Számomra az sem kétséges, hogy – mint Gooley feltételezi – Liszt németországi debütálása nem csekély mértékben meghatározta a következő évtizedek franciaországi Liszt-recepcióját.⁴⁵

A német értelmiség persze nagy tetszéssel fogadta a *Rheinweinliedet*: amikor Liszt 1841 decemberében Berlinbe érkezett, helyi diákok szerenád gyanánt előadták azt hotelezójának ablaka alatt.⁴⁶ Herwegh maga – aki a sajtóból értesült róla, hogy a zeneszerző megkomponálta versét – levélben mondott köszönetet a muzsikusnak, engedélyt kérve, hogy kötetének harmadik kiadásában közölhesse a kompozíció kottáját.⁴⁷

⁴³ Walker, *A virtuóz évek*, 339–343.

⁴⁴ „[...] the latent content of the sabre was not Liszt’s Hungarian sympathies but his pronounced German sympathies. This explains why one of the most elaborate and most often imitated caricatures, portraying Liszt riding a battle horse in full arms [...], appeared at the peak of the debate in July 1842, rather than in the aftermath of his Hungarian visit of 1840.” Gooley, *The Virtuoso Liszt*, 197.

⁴⁵ „Almost nothing has been written about the debate over Liszt’s anti-French sympathies, with the result that its effect on his French reputation in general has been underemphasized.” Gooley, *The Virtuoso Liszt*, 190.

⁴⁶ „Le soir plus de 300 étudiants m’ont donné une sérénade avec mon Rheinweinlied” (Este több mint háromszáz egyetemista szerenádott adott nekem *Rajnai boldalommal*) – olvashatjuk Liszt d’Agoult grófnőhöz írt, 1841. december 29-én kelt levelében, ld. Gut–Bellás, *Correspondance*, 866.

⁴⁷ „Aus den Zeitungen erfahre ich, daß Sie einem meiner Gedichte die Ehre haben angedeihen lassen, die es nie erwartet [...] hatte. Mit meinem heißen Danke verbinde ich aber auch die Bitte an Sie, mir eine Abschrift Ihrer Composition zusenden zu lassen und mir die Erlaubniss zu ertheilen, dieselbe der 3. Auflage meiner Gedichte, die im Februar erscheinen wird, als einen ganz besonderen Schmuck beizufügen.” *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*, hrsg. von La Mara, Bd. I (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895), 30–31. Herwegh ugyan nem említi konkrétan a szóban forgó költemény címét, ám a mű népszerűségének ismeretében feltehetőleg igaza lehet La Marának, aki a *Rheinweinlieddel* azonosítja az említett verset.

Bizonyára a francia oldalról megnyilvánuló rosszállásra célozva írhatta Liszt a költőnek szóló válaszlevelében, hogy a férfikari mű „különféle gazembereknek anyaggal szolgált ahhoz, hogy különféle hitványságokat firkáljanak.”⁴⁸ Megjegyzendő azonban, hogy német részről sem okvetlenül fogadta mindenki lelkesedéssel Liszt német nacionalista férfikarait: a lipcsei *Allgemeine musikalische Zeitung* magát megnevezni nem kívánó recenzense például a *Des Deutschen Vaterland* megzenésítését láthatólag épp azért bírálta, mert nem találta eléggé németnek:

[...] meggyőződésünk, hogy a lelkesedésnek ez a zenei kitörése, idegen, netán francia szöveggel egészen óriási hatást váltana ki; – francia szenvedélyesség és a szélsőségig vitt bravúr (egészen a lázadás ösztönéig menően) – de egy német dal? Ó nem, ó nem! – Egy német dal – más kell legyen!⁴⁹

Az 1840-es rajnai válságot követően másodszor az 1848-as események adtak alkalmat Lisztnek a *Des Deutschen Vaterland* megkomponálására, amikor napirendre került a német egység kérdése. Áprilisban Poroszország – Dánia érdekeit megsértve – előbb megszállta, majd annektálta Schleswig-Holsteint, s a frankfurti szövetségi parlament döntése értelmében a Német Szövetség tagja lett. A porosz vezetés azonban augusztusban Malmőben fegyverszüneti megállapodásra kényszerült Dániával, melyben többek között az is szerepelt, hogy a porosz csapatokat kivonják Schleswig-Holsteintől. Mindez orosz és angol nyomásra történt; e nagyhatalmak érdekeit ugyanis sértette volna a németek balti térnyerése, Poroszország pedig nem vállalhatta Schleswig-Holstein megszállását egy európai háború kockázata nélkül. A német egység megvalósítására irányuló kísérlet tehát kudarcot vallott, s ez súlyos következményeket vont maga

⁴⁸ „Seit einigen Monaten hat dieses Lied verschiedenen Lumpen Stoff gegeben, darüber verschiedene Lumpereien zu schmieren.” – olvashatjuk Liszt jelentős késéssel írt, 1842. november 19-én papírra vetett válaszlevelében, ld. *Franz Liszts Briefe*, hrsg. von La Mara, Bd. VIII (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905), 30. A versailles-i Bibliothèque Municipale-ban őrzött, Jules Janin-hez írott, kiadatlan Liszt-levelek (jelzetük: Manuscrit Autographe Liszt, Collection Rodouan) is arra utalnak, hogy a zeneszerző a német szimpátiájáról tanúskodó művek kapcsán felmerült francia vádakra céloz Herwegh-hez írt levelében.

⁴⁹ „[...] wir sind überzeugt, dass dieser musikalische Ausbruch der Begeisterung, mit einem ausländischen, etwa französischen Text versehen, eine ganz enorme Wirkung hervorbringen würde; – französische Leidenschaftlichkeit und Bravour bis zum Extrem (selbst so etwas von Emeutendrang) – aber ein deutsches Lied? O nein, o nein! – Ein deutsches Lied muss – anders sein!” *Allgemeine musikalische Zeitung* 40 (4. Oktober 1843), 712. Idézi: Porter, *The Rhenish Manifesto*, 500. Mint láthatjuk, a recensens utolsó sora Arndt költeményét parafrázeálja.

után: miután a frankfurti Pauluskirchében május óta ülésező német szövetségi nemzetgyűlés szeptemberben a fegyverszünet és a csapatkivonás mellett foglalt állást, a városban a felháborodott radikálisok utcai harcokat robbantottak ki, s a nemzetgyűlés két porosz konzervatív képviselőjét, Hans von Auerswald tábornokot és Felix von Lichnowsky herceget meggyilkolták.⁵⁰

Ilyen körülmények között született Liszt második Arndt-megzenésítése, a *Des Deutschen Vaterland* szövegére komponált C-dúr férfikari induló.⁵¹ Bár a mű fennmaradt autográf fogalmazványának keltezése évszámot nem ad meg – dátuma mindössze ennyi: „10 April”,⁵² – Liszt 1848. április 11-én, Krzyżanowicében kelt, Heinrich Schlesinger kiadóhoz írott levele nem hagy kétséget afelől, hogy a vers újabb megzenésítése a forradalmi esztendő tavaszán született:

A zongora-albumot illetően marad a *Leyer und Schwerdt. Héroïde* [Lant és kard. Hőslevél] (Weber és Körner *Schwert*-dalai nyomán) az ének-albumhoz pedig elküldöm Önnek egyidejűleg a holnapi postával a „Német haza” egy új – ezúttal népszerű – változatát férfikarra. [...] remélem, hogy ez az új változat épp olyan énekelhető, s valamivel magasabb, harcrakészebb... Legyen olyan jó és adassa elő nyomban Berlinben. Ha tetszésre lel, rögtön utána Frankfurtban és Bécsben is adható. Örömmre szolgálna, ha a német nép körében elterjedne egy dalom.⁵³

Liszt tehát minden bizonnyal 1848. április 10-én fejezte be a kompozíciót; egy nappal azelőtt, hogy a porosz csapatok átlépték az Eidert és megindultak Schleswig-Hol-

⁵⁰ Winkler, *Németország története*, I, 102–106.

⁵¹ Az 1841-es, zongorakíséretes darabtól eltérően ez a kompozíció a *cappella* férfikarra íródott. A mű Leslie Howard által gondozott, egyetlen modern közreadása tévesen keltezi 1841-re Arndt versének ezt az újabb megzenésítését, ld. *The Liszt Society Journal* 31 (2006), Music Section, 49–54.

⁵² Az autográf jelenleg a philadelphiai Curtis Institute őrizetében található.

⁵³ „Für das Pianoforte Album bleibt es bey »Leyer und Schwerdt, *Héroïde* (nach Weber’s und Körner’s *Schwert* Lieder)[«] und für das Gesangs-Album sende ich Ihnen zur selber [sic] Zeit mit der morgigen Post eine neue Version – populäre diesmal – des »deutschen Vaterland« für Männerchor – Ich [...] hoffe dass diese neue Version ebenso singbar und etwas kerniger, kampfrüstiger ausfällt... Seyen Sie so gefällig und lassen Sie es sogleich in Berlin auführen – Gefällt es so kann man es auch in Frankfurt und Wien dann frisch darauf geben – Es sollte mich freuen, wenn ein Lied von mir, in deutschen [sic] Volk *aufgehen* könnte [...]” *Liszt Letters in the Library of Congress*, ed. by Michael Short (New York: Pendragon, 2003), 278.

stein megszállására. A mű autográfjának tanúsága szerint a német egyetemi ifjúságnak szándékozott dedikálni a darabot, amelynek körében az egységmozgalom igen népszerű volt.⁵⁴ A zeneszerző Krzyżanowicében vetette papírra a művet – annak a Felix Lichnowsky hercegnek a birtokán, aki a malmói fegyverszünet szeptemberi elfogadását követően a népharag áldozata lett. Lichnowsky ugyanis a 1840-es évtized eleje óta kedves barátja volt Lisztnek, s meggyilkolása nagyon is plauzibilis magyarázatként szolgálhatna arra, miért nem került sor végül a kórusmű megjelenésére. Konzervatív politikusként a herceg maga is egységpárti volt, a kisleányt megoldást támogatta; a frankfurti parlament tagjaként azonban bizonyára tisztában lehetett vele, milyen veszélyeket rejt magában az egység megvalósítása az adott történelmi körülmények közepette. Liszt élete végéig fájlalta barátjának elvesztését, mint azt a Lichnowsky szövegére komponált, *Die Zelle in Nonnenwerth* című dalának számos átdolgozása és átirata is tanúsítja.⁵⁵

Ahogy a *Was ist des Deutschen Vaterland*, úgy a Schlesinger zongora-albumába ajánlott másik darab, a *Leyer und Schwerdt*-parafrázis is meglehetősen egyértelmű kifejezése Liszt németbarát és egységpárti álláspontjának. A zeneszerző egy minden bizonnyal ugyancsak 1848 tavaszán írott levelében így számolt be Schlesingernek a kompozíció elkészültéről:

A legközelebbi postával megkapja a *Leyer und Schwerdtet* Weber nyomán, zongorára átdolgozva, s a berlini, bécsi és königsbergi diákoknak rokonszenvvel ajánlva Liszt Ferenc től. Krzyżanowicébe írjon, Lichnowsky herceghez, ahol még 10–12 napon át időzni fogok. [...] P. S. Miközben Önnek írok, természetesen magától értetődik, hogy a darab (7–8 oldalnyi terjedelmű) már készen van – Weber eredetijére csupán a szöveg miatt és a teljes pontosság kedvéért van szükségem. *Háromszínű* borítóval jelentesse meg, s ha, mint remélem, jól üt ki, az első 100 példány bevételét küldje el a sziléziaiaknak, mivel a mű Sziléziában íródott.⁵⁶

⁵⁴ A kéziratban olvasható ajánlás szövege így szól: „Den Berliner, Wiener, Königsberger, Breslauer, Halle’ner und Jenae’ner *Studenten* sympathisch gewidmet und componirt von Dr. Franz Liszt” (A berlini, bécsi, königsbergi, breslaui, hallei és jénai *diákságnak* rokonszenvvel ajánlja és komponálta Dr. Franz Liszt).

⁵⁵ A mű különféle változatairól Szitha Tünde tanulmánya nyújt áttekintést: „Liszt Ferenc »ismeretlen« francia dalai”, *Magyar Zene* 27/1 (1986. március), 50.

⁵⁶ „Mit nächst umgehender Post erhalten Sie Leyer und Schwert nach Weber, für Pianoforte bearbeitet, und den Berliner, Wiener und Königsberger Studenten sympathisch gewidmet von

Mint láthatjuk, a komponista e művét is a németajkú egyetemi ifjúságnak kívánta dedikálni. A zongoraparafrázis címét – *Leyer und Schwerdt* – Theodor Körner verseskötetének éléről kölcsönözte, aki 1813-ban, mindössze huszonkét évesen, a napóleoni háborúk önkénteseként, Adolph Freiherr von Lützow porosz őrnagy szabadcsapatának tagjaként halt hősi halált. A német nemzeti mártírnak számító Körner egy évvel elhunyt után publikált, hazafias és franciaellenes szellemben fogant költeményei közül Carl Maria von Weber néhányat még megjelenésük évében megkomponált (részben férfikari, részben zongorakíséretes szólódal formájában), e népszerű Weber-ciklus három férfikari darabját (*Leyer und Schwerdt*, *Gebet*, *Lützows wilde Jagd*) dolgozta fel Liszt említett zongoraparafrázisában.⁵⁷ Nem véletlenül kérte levelében a zeneszerző a kiadótól, hogy a kompozíciót háromszínű borítóval jelentesse meg: minden bizonnyal a Lützow-féle alakulat lobogójában szereplő három színre (fekete-piros-arany) gondolhatott, e három szín ugyanis a németek számára a *Vormärz* időszakában az egységmozgalom jelképévé lett, az egység megvalósulása óta pedig mind a mai napig Németország nemzeti trikolórja.⁵⁸

Dr. Franz Liszt” – Adressiren Sie *Krzizanowitz* bey Fürst Lichnowsky wo ich mich noch während 10–12 Tagen aufhalten werden – [...] *P. S.* Indem ich Ihnen schreibe, versteht es sich von selbst, dass das Stück (7–8 – Seiten lang) bereits fertig ist – ich brauche blos das Weber’sche Exemplar für Texte, und vollkommene Genauigkeit – Publizieren Sie es mit *dreifarbigem* Umschlag, und sollte es, wie ich hoffe, guten Abgang finden so senden Sie den Ertrag der ersten 100 Exemplar für die Schlesier, nachdem es in *Schlesien* geschrieben.” Short, *Liszt Letters*, 277. Bár a levél keltezetlen, Liszt említett tartózkodási helye alapján minden bizonnyal 1848 tavaszán íródott. A műnek a washingtoni Library of Congress-ben őrzött kéziratán (L 76.III.b.12 Meyendorff 25) 1848. április 10-i keltezés olvasható (fakszimiléjét ld. Short, *Liszt Letters*, 55–57.); megjelenésére ugyanebben az évben került sor Schlesinger kiadásában, 3484-es lemezszámmal, vö. Hofmeister, *Monatsbericht*, 1848. október, 154.

⁵⁷ A költemények szövege a Függelékben tanulmányozható.

⁵⁸ Jellemző ugyanakkor Lisztre, hogy zongoraparafrázisával nem egyszerűen a németek nemzeti érzésére kívánt apellálni, hanem a mű bevételel jótékony célra akarta fordítani. Szilézia ugyanis olyan iparvidéke volt Poroszországnak, ahol igen nagy volt a nyomor. Olyannyira, hogy mindössze négy évvel a forradalom kitörése előtt, 1844-ben a helyi munkásság körében felkelés robbant ki, melyet a porosz katonaság fojtott vérbe – akárcsak 10 évvel korábban a második lyoni munkásfelkelést, melynek Liszt *Lyon* című zongoradarabjával állított emléket. Nem meglepő tehát, hogy ezúttal is szolidaritást vállalt a társadalom peremén élőkkel; s nem ő volt az egyetlen: Heinrich Heine már a felkelés évében kifejezte rokonszenvét a sziléziai takácsok iránt *Die schlesischen Weber* (A sziléziai takácsok) című költeményével; Gerhart Haupt-

Ahogy az 1840-es évtized elején, úgy az 1848-as forradalmak leverését követően sem fogadta mindenki lelkesedéssel Liszt német nemzeti érzésre apelláló gesztusait; alighanem ezek fényében kell értelmeznünk Heinrich Heine *Im Oktober 1849* című versének Lisztet támadó sorait.⁵⁹ Az exiláns Heine, akinek műveit 1835-ben betiltották hazájában, szemlátomást nem nézte jó szemmel a muzsikusként a porosz és weimari uralkodóházzal való bensőséges kapcsolatát;⁶⁰ minden bizonnyal ezért elevenítette fel említett versében a díszkard ügyét, amely, mint láttuk, már 1842-ben is politikai indítatású támadások céltáblájául szolgált.

Lisztet a *Des Deutschen Vaterland* 1841-es és 1848-as megzenésítését követően, a későbbiekben is foglalkoztatta Arndt verse. Az 1856-os Mozart-centenárium kapcsán publikált, neve alatt megjelent alkalmi írás idézi a költemény egyik sorát; ez a cikk Arndt citálása mellett annyiban is a német egységtörekvések hatását tükrözi, hogy Mozartot *német* nemzeti hőroszként említi:

Mozart születésének jubileuma egyre közeledik, s északon épp úgy, mint délen, mindenütt, ahol „német nyelv szól”, megünneplik ezt a napot, melyen pompásab-

mann pedig 1893-ban *Die Weber* (A takácsok) című drámájával állított emléket a levert felkelésnek.

⁵⁹ „Auch Liszt taucht wieder auf, der Franz, / Er lebt, er liegt nicht blutgeröthet / Auf einem Schlachtfeld Ungarlands; / Kein Russe, noch Kroat hat ihn getödtet. / Es fiel der Freyheit letzte Schanz’, / Und Ungarn blutet sich zu Tode – / Doch unversehrt blieb Ritter Franz, / Sein Säbel auch – er liegt in der Kommode. / Er lebt, der Franz, und wird als Greis / Vom Ungarkriege Wunderdinge / Erzählen in der Enkel Kreis – / »So lag ich und so führt’ ich meine Klinge!«” Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 3/1, hrsg. von Frauke Bartelt (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1992), 117. (Jön Liszt, a Franci, ő is él / nem látja őt vérben fürödve / valamely magyar csatatér; / orosz vagy horvát fegyver meg nem ölte. / A szabadság mentsvára rom, / száz sebből vérzik Magyarország, / de nincs seb Franci lovagon, / s szekrényben nem lett szablyája csorbább. / A Franci él, s mint tisztas agg, / csodákat mesél majd Magyarhon / harcáról unokáinak: / Így álltam ott, így forgattam kardom! – Kálnoky László fordítása).

⁶⁰ 1844. április 25-i keltezésű egyik párizsi tudósításában Heine egyenesen porosz udvari tanácsosnak, „der hohenzollern-hechingen’sche Hofrath”-nak titulálta Lisztet. Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. von Manfred Windfuhr, Bd. 14/1 (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1990), 130.

ban s egyszersmind ünnepélyesen felékesítve lép elénk egy olyan férfiú szellemképe, akinek Németország Walhallája büszkén tárja ki kapuit.⁶¹

Három esztendővel később, az 1859-es Schiller-évforduló alkalmával Friedrich Halm szövegére komponált zenekarkíséretes ünnepi melodráma, a *Vor hundert Jahren* kapcsán vette elő ismét Liszt Arndt költeményét: néhány egyéb közismert német nemzeti dal (*Dessauer Marsch; Ein freies Leben führen wir; Frisch auf, Kameraden*) mellett a *Des Deutschen Vaterland* Gustav Reichardt-féle megzenésítését is felhasználta ebben a művében, amelyet mind a német, mind pedig a francia sajtó – nem alaptalanul – a német nemzeti törekvésekkel hozott összefüggésbe.⁶² A zeneszerző választása tehát ebben az esetben sem volt véletlen, s ezúttal is a történelmi kontextus segíthet megérteni, miért vette elő ismét a *Des Deutschen Vaterland*ot. Az 1859-es osztrák háborút követően, melynek során a Szárd-Piemonti Királyságnak francia támogatással sikerült megszereznie az 1815 óta osztrák uralom alatt álló Lombardiát, új erőre kaptak a német egységtörekvések is.⁶³ Az 1859 novemberében Németország-szerte lezajlott Schiller-émlékünnepségek ilyen körülmények között legalább annyira jelentették a nemzeti egység reprezentációját, mint a költőfejedelemről való megemlékezést.⁶⁴

⁶¹ „Das hundertjährige Jubiläum der Geburt Mozart’s tritt immer näher heran, und im Norden wie im Süden, überall, wo »die deutsche Zunge klingt«, wird dieser Tag, an welchem das geistige Bild eines Mannes, dem Deutschlands Walhalla mit Stolz ihre Pforte eröffnet, herrlicher und gleichsam festlich geschmückt uns entgengetreten wird, feierlich begangen.” *Franz Liszt’s gesammelte Schriften*, Bd. 3/1: *Dramaturgische Blätter I*, hrsg. von Lina Ramann (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881), 151; eredeti formáját ld. *Blätter für Musik, Theater und Kunst* (18. Januar 1856), 21. Kérdés persze, hogy valóban Liszt e a szöveg szerzője. Mozart ugyan apai ágon valóban délnémet származású volt, ám mai fogalmaink szerint osztráknak tekinthető.

⁶² Ld. Mária Eckhardt, „*Vor hundert Jahren*: Liszt’s und Halms Huldigung zur Schillerfeier 1859”, in *Liszt und die Weimarer Klassik*, 133–153.

⁶³ Winkler, *Németország története*, I, 142. Mint Romsics Ignác figyelmeztet, Lombardia elvesztése volt a Habsburg-Birodalom „első olyan területi vesztesége, amelyet nem dinasztikus vagy nagyhatalmi érdek, hanem a modern nacionalizmus idézett elő.” Romsics Ignác, „Szemben az árral. A Habsburg Birodalom küzdelme a modern nacionalizmusokkal”, in uő., *Múltról a mának. Tanulmányok és esszék a magyar történelemről* (Budapest: Osiris, 2004), 61.

⁶⁴ Liszt *Zu Schiller’s Jubelfest* címet viselő férfikari művének, melyet ugyancsak a Schiller-ünnepségekre komponált, Dingelstedt-féle szövege szintén nem mentes a politikai felhangoktól, ld. a költemény záró sorait: „Hoch! unser Schiller! Hoch! der Unsterbliche, deutsche Poet! Hoch! Deutschland! wenn es wiedergeboren aus seinem Jubelfeste, mit ihm ersteht!” (Éljen a

Liszt és a németiség kapcsolatának szomorú utóhangja van. Ahogyan 1848-ban a komponista egyik kedves barátjának, Lichnowskynak az életébe került az egységtörekvések megghiúsulása, úgy a német egység későbbi megvalósulása is igen érzékenyen érintette. Bár a francia vereséggel végződő porosz-francia háború idején (1870–1871) a zeneszerző már elsősorban nem német földön működött, francia kultúrájú és ajkú értelmiségiként súlyos traumát jelentett számára a sedani katasztrófa, Párizs megszállása és az általa lelkesen támogatott második császárság politikai rendszerének bukása.⁶⁵ A német-francia konfliktusban ráadásul családi és baráti kapcsolatai révén személyesen is meghasonlott helyzetbe került: miközben Cosima lánya és újdonsült veje, a Liszt által korábban olyannyira pártfogolt Richard Wagner melegen üdvözölték a porosz győzelmet és a háború árán megvalósult német egységet, a zeneszerző másik veje, Émile Ollivier az ellenfél miniszterelnökeként vitte háborúba Franciaországot.⁶⁶

Liszt mindazonáltal életének utolsó évtizedeiben sem szűnt meg tevékenyen hozzájárulni a fiatal Németország zenekultúrájához: weimari otthonában, a Hofgärtnerében számos pianista látogatta mesterkurzusait; egy nem sokkal halála előtt, az 1886-os

mi Schillerünk! Éljen a halhatatlan német költő! Éljen Németország! Ha újjászületve jubileumi ünnepéből [ti. Németország], vele együtt feltámad!).

⁶⁵ „Evidemment il n’y a place en France que pour un seul homme d’état [sic] qui est lui même l’État, – S. M. Louis Napoléon” (Nyilvánvaló, hogy Franciaországban csupán egyetlen államférfi számára van hely, aki maga az Állam: Öfelségének, Louis Napoléonnak) – írta Liszt Agnes Street-Klindworth-nak, 1855. május 16-ára keltezhető levelében, ld. *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth: A Correspondence, 1854–1886*, ed. by Pauline Pocknell (New York: Pendragon, 2000), 306. Louis Bonaparte iránti tiszteletének beszédes jele továbbá, hogy *Férfikari miséjének* Johann Herbeck hangszerkíséretével ellátott változatát az (akkor még csak államelnök) uralkodó névnapján mutatták be Weimarban; a zeneszerző 1860-as végakaratóban külön kiemeli ezt a tényt a mű kapcsán; ld. Walker, *A weimari évek*, 534.

⁶⁶ Hogy milyen ellenérzéseket váltott ki Lisztből Wagnernek az 1860-as évek végétől egyre erősebben jelentkező sovinizmusa, arról a *Deutsche Kunst und deutsche Politik* című Wagner-írás budapesti kottahagyatékában fennmaradt, annotált példánya tanúskodik, ld. *Liszt Ferenc hagyatéka – Franz Liszt’s Estate*, közr. Eckhardt Mária (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1986), 144–148. Mindazonáltal egyoldalúan láttatja Lisztet, valamint a muzsikusként a németiséghez ill. a franciákhoz való viszonyát Bertita Paillard és Haraszi Emil tanulmánya: „Franz Liszt and Richard Wagner in the Franco-German War of 1870”, *The Musical Quarterly* 35 (July 1949), 386–411. Persze nyilvánvalóan nem elhanyagolható tényező, hogy a munka közvetlenül a második világháborút követően keletkezett.

sondershauseni Tonkünstlerversammlung alkalmával készült fénykép pedig jól mutatja, hogy élete végéig fontos szereplője maradt a német zeneéletnek.⁶⁷

⁶⁷ Reprodukcióját ld. Ernst Burger, *Franz Liszt. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten* (München: List, 1986), 319.

4. A német Zarándokév terve

Liszt fentebb említett férfikari művei, valamint a *Leyer und Schwerdt*-parafrázis azt mutatják tehát, hogy a komponista nagyon is rokonszenvvel viseltetett a német egységre irányuló törekvésekkel szemben és ezt a szimpátiáját a német történelem sorsfordító pillanataiban nem habozott meglehetősen egyértelműen kifejezésre is juttatni. Németbarát gesztusaiban minden bizonnyal nem csekély szerepet játszhatott, hogy zeneszerzőként Beethoven örökösének szerepét szánta magának,¹ s kulturális programjának megvalósításához az autonóm hangszeres zene hazája ideális terepnek ígérkezett.² Erre utal, hogy Liszt már 1842 novemberétől kezdve betöltötte Weimarban a rendkívüli szolgálatban lévő udvari karmester tisztét,³ s már 1844-ben, vagyis négy évvel tényleges weimari letelepedése előtt egy „új Weimar” koncepciója foglalkoztatta.⁴ De vajon mi köze a fentebb vázolt történelmi háttérnek a zeneszerző dal-œuvre-jéhez?

Amikor Liszt 1860 decemberében lipcsei kiadójához, Christian Friedrich Kahnthoz elküldte férfikarainak kéziratát, azt kérte tőle, hogy a darabokat a *Gesammelte Lieder* sorozat hátlapján hirdessék meg, ezzel indokolva a kérést:

A két gyűjtemény (dalok és férfikarok) bizonyos szempontból összefügg; ezért jut eszembe ez a javaslat, amelyről Önnek kell döntenie [...].⁵

Hasonló szellemben nyilatkozott élettársának, Carolyne Sayn-Wittgenstein hercegnőnek is:

¹ Liszt már a *Lettres d'un bachelier ès-musique* sorozat 1839. október 2-i keltezésű, Berlioznak címzett levelében arról ír, hogy Dante egy napon elnyeri majd zenei kifejezését a jövő Beethovenjének személyében: „Dante a trouvé son expression pittoresque dans Orcagna et Michel-Ange; il trouvera peut-être un jour son expression musicale dans le Beethoven de l'avenir.” *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, 306. Nem nehéz kitalálni, hogy a *Dante-szimfónia* későbbi szerzője kit érthetett a jövő Beethovenje alatt.

² Az előző jegyzetben idézett, Berlioznak írt levélben alább ezt olvashatjuk: „Nem akarod megismertetni Németországgal szimfóniáidat, amelyet érteni és szeretni fognak majd? Németország az igazi hazájuk. [...] Németország a szimfonisták hazája; a te hazád.” *Sämtliche Schriften*, 306–307.

³ Walker, *A virtuóz évek*, 380.

⁴ Ld. Liszt d'Agoult grófnőhöz írt, 1844. január 23-án kelt levelét: Gut-Bellas, *Correspondance*, 1078.

⁵ „Die beiden Sammlungen (Lieder, und Männergesänge) stehen in einem gewissen Zusammenhang; daher gerath ich auf diesen Vorschlag, über welchen Sie zu entscheiden haben [...]” *Briefe*, I, 381.

[...] holnap elküldöm Lipcsébe a 12 férfikari dalt, amely mintegy elmaradhatatlan kiegészítése *Dalaimnak*, melyek hetedik s egyben utolsó füzeté karácsonykor megjelenik [...].⁶

Vajon a németiség számára azonos műfaji megjelölésen (*Lied*) túl van-e valamilyen más összefüggés, amely kapcsolatot teremt Liszt férfikarai és dalai között? A zeneszerző egyik fennmaradt kompozíciós terve alapján úgy tűnik, hogy van ilyen összefüggés, sőt meglepően szoros kapcsolat áll fenn a két műcsoport, valamint az előző fejezetben bemutatott rajnai válság – illetve tágabb értelemben Lisztnek a német nemzeti törekvésekkel szemben tanúsított magatartása – között.

Liszt egyik vázlatkönyve arról tanúskodik, hogy az 1840-es évek elején egy ciklikus mű keretében is hangot kívánt adni németbarát érzelmeinek. A weimari hagyatékában őrzött, úgynevezett Lichnowsky-vázlatkönyv egyik bejegyzése azt mutatja, hogy felvázolta egy német ihletésű darabokból (feltehetőleg zongoraművekből) álló ciklus koncepcióját, amely az *Années de pèlerinage*-sorozat részét képezte volna.⁷ A Lichnowsky-vázlatkönyvbeli feljegyzés egyfelől a zongoraciklus keletkezéstörténetének egy igen fontos forrása; a sorozatterv másik jelentőségét azonban az adja számunkra, hogy ez Liszt német dal iránt tanúsított zeneszerzői érdeklődésének vélhetőleg legkorábbi fennmaradt dokumentuma.⁸ A feljegyzés szövege a következő:

3ème Année de Pèlerinage – Was ist des Deutschen etc. – Lore Ley – Roland's Sage (Benedict) / Am Rhein! Am Rhein! – (entrecoupé de Leyer und Schwerdt – Lützow's Jagd?)⁹

⁶ „[...] demain j'expédierai à Leipzig 12 Männer Chor Gesänge – qui forment le complément quasi indispensable de mes *Lieder*, dont le 7me et dernier cahier paraît à Noël.” 1860. december 18-án kelt levél. *Briefe*, V (1900), 110. A *Gesammelte Lieder* említett, hét füzetből álló kiadásának hátsó borítóján valóban a férfikari sorozat hirdetése szerepel; vagyis Kahnt teljesítette a zeneszerző kérését.

⁷ D–WRgs, 60/N 8, 7. oldal. A vázlatkönyv Liszt barátjáról, az 1848-as frankfurti zavargások alkalmával meggyilkolt Felix Lichnowsky-ról nyerte közkeletű nevét.

⁸ Mint fentebb utaltam rá, Liszt már korábban, az 1830-as évtized során is intenzíven foglalkozott a *Lied* műfajával, Schubert-dalok zongoraátíratainak szerzőjeként. Ám a műfaj iránti elsődlegesen zeneszerzői érdeklődésének tudomásom szerint ez a legkorábbi ismert dokumentuma.

⁹ A vázlatkönyvbejegyzés átírását Rena Charnin Mueller közölte: „Liszt Catalogues and Inventories of His Works”, *Studia Musicologica* 34/3–4 (1992), 234. A terv értelmezése Bozó

Bár a terv keltezetlen, François-Joseph Fétis egy 1841 májusában megjelent, Liszttel folytatott beszélgetése nyomán született írása nem hagy kétséget afelől, hogy ekkortájt foglalkoztathatta a zeneszerzőt:

A munka, melyben Liszt gondolatait új formákban fejezte ki, egy hatalmas, kiadatlan mű, melynek különböző részei együttvéve mintegy 1200–1500 oldalnyi zenéből állnak, s melynek címe, azt hiszem, *Trois années de pèlerinage* [sic] vagy *pérégrination*. Az első rész svájci emlékeket foglal magában; a második itáliaiakat; az utolsó németországiakat. A neves zongoraművész megosztotta velem e munka egyes ötleteit, s el kellett ismernem, hogy igen kiemelkedő helyre tett szert a művészetben. Ha a mű megjelenik, talán azt mondják majd, a zeneszerző inkább zenekarra írta, mintsem zongorára a szó szokott értelmében; ám nem tudom, hogy ez az ellenvetés nem lesz-e inkább dicséret, mint kritika.¹⁰

A belga zenetörténész értesülését Schumann *Neue Zeitschrift für Musik*jának 1841 júniusi híradása is megerősíti:

Úgy hírlik, Liszt legutóbbi kompozíciói *Trois années de peregrination* [sic] címmel három kötetben jelennek meg és svájci, itáliai, valamint németországi emlékeket tartalmaznak.¹¹

Péter, „*Was ist des Deutschen Vaterland?* – Liszt német *Zarándokévének* terve”, *Magyar Zene* 43/3 (2005. augusztus), 281–299.

¹⁰ „Un ouvrage immense inédit, dont les différentes parties réunies forment environ douze ou quinze cents pages de musique, et qui a pour titre, je crois, *Trois années de pèlerinage* [sic] ou de *pérégrinations*, est l’œuvre où Liszt a déposé ses pensées sous leurs nouvelles formes. La première partie renferme les souvenirs de la Suisse; la seconde, de l’Italie; la dernière, de l’Allemagne. Le célèbre pianiste m’a fait entendre quelques-unes des inspirations de cet œuvre, et j’ai dû lui rendre la justice de déclarer qu’il y a pris une position très élevée dans l’art. Peut-être, lorsque l’ouvrage sera publié, dira-t-on que le compositeur y a mis l’orchestre plutôt que le piano dans la conception habituelle d’instrument; mais je ne sais si cette objection ne sera pas plutôt un éloge qu’une critique.” – írja Fétis a *Revue et Gazette musicale* hasábjain megjelent beszámolójában; ld. François-Joseph Fétis, „*Études d’exécution transcendante* pour le piano, par Franz Liszt”, in *Liszt en son temps: Documents choisis*, éd. par Pierre-Antoine Huré and Claude Knepper (Paris: Hachette, 1987), 290–291.

¹¹ „Franz Liszt’s letzte Compositionen sollen unter dem Titel: *Trois années de peregrination* in drei Bänden erscheinen und Erinnerungen an die Schweiz, Italien und Deutschland enthalten.” *Neue Zeitschrift für Musik* 14/48 (4. Juni 1841), 194. Lehetséges, hogy a német tudósítás forrása Fétis híradása volt; könnyen lehet azonban, hogy a lapot szerkesztő Schumann első

A két sajtóhíradásban említett *Années de pèlerinage*-konceptióról tudomásom szerint 1840. szeptember 20-án, Henri Lehmann festőművésznak írt először Liszt;¹² a sorozat első kötetének (*1re Année de Pèlerinage*)¹³ megjelenésére 1841 júliusában kerülhetett sor, ennek címlapja azonban még csak egyetlen kötetnyi tervezett folytatásról tesz említést (*2.e Année Italie*).¹⁴ Az olasz *Zarándokév*-kötet végül majd két évtized múltával, 1858-ban látott napvilágot,¹⁵ a tervezett német kötetről, amely soha nem jelent meg, a Lichnowsky-vázlatkönyv bejegyzésén kívül csupán a két fentebb idézett sajtóértesülés informál.¹⁶

Mint láthatjuk, a német *Zarándokév*-kötetet a Lichnowsky-vázlatkönyvbeli terv szerint az előző fejezetben több alkalommal is említett, Arndt versét zenébe öntő, 1841-es kompozíció nyitotta volna, s két olyan férfikari mű (*Lützows Jagd*, *Leyer und Schwerdt*) zongorás feldolgozásának is helyet kellett volna kapnia a kötetben, amelyeket Liszt utóbb a már ugyancsak említett *Leyer und Schwerdt*-zongoraparafrázis ke-

kézből értesült Liszt szándékáról, ahogyan korábban az *Impression et Poésies* hat svájci darabjának elkészültéről is, ld. Liszt Schumannhoz írt, 1838. május 5-én kelt levelét: *Briefe*, I, 19.

¹² „Vous ai-je jamais joué mon *Fragment Dantesque*? Je ne crois pas. Bon gré mal gré je le publierai à l'entrée de l'hiver avec la première de *Mes années de pèlerinage*.” (Játszottam-e Önnek valaha *Dante-töredékemet*? Nem hiszem. Akár tetszik, akár nem, a tél kezdetén megjelentetem majd *Zarándokéveim* első kötetével együtt). Solange Joubert, *Une correspondance romantique: Mme d'Agoult, Liszt, Henri Lehmann* (Paris: Grasset, 1947), 128.

¹³ A kiadvány címének eredeti helyesírását követem.

¹⁴ A címlap fakszimiléjét ld. Kroó György, *Az első Zarándokév* (Budapest: Zeneműkiadó, 1986), 55. Richault kiadása a párizsi Bibliothèque Nationale de France-ban őrzött köteles példány (jelzete: Ac. p. 1704) alapján keltezhető, melynek címlapján a deponálás dátuma „Dépôt 1841-Juillet”.

¹⁵ Az *Itália*-kötet keletkezéstörténetének viszontagságairól ld. Bozó, „Supplément”, 177–213, valamint uő., „Fragmente nach Dante, Lamenti nach Tasso: Beiträge zur Genese des italienischen Jahrganges der *Années de pèlerinage*”, *Studia Musicologica* 48/1–2 (March 2007), 61–78.

¹⁶ Mueller a Lichnowsky-vázlatkönyv bejegyzéseit 1842–45 közé keltezte, ld. Rena Char-nin Mueller, „Liszt's Tasso Sketchbook: Studies in Sources and Chronology”, *Studia Musicologica* 28/1–4 (1986), 18; a *terminus a quòt* utóbb 1841-re módosította, ld. Mueller, „Liszt Catalogues and Inventories”, 234–236. Fétis cikke és a vázlatkönyvben felsorolt darabokat illető kronológiai adatok valóban arra utalnak, hogy Lisztnek már 1841-ben használnia kellett ezt a forrást.

retében dolgozott fel.¹⁷ A vázlatkönyvben szereplő többi címet ellenben minden bizonnyal a zeneszerző néhány dalával azonosíthatjuk.

A *Lore Ley* szövegrész kétségkívül a közismert Heine-vers (*Die Loreley*) 1841-ben keletkezett, s két évvel később a *Buch der Lieder* című dalgyűjteményben publikált megzenésítésére vonatkozik.¹⁸ Az *Am Rhein! Am Rhein!* minden bizonnyal ugyancsak Heine-dal lehet, a szintén a *Buch der Lieder* első kötetében megjelent *Am Rhein im schönen Strome* című darab – mint arra már Peter Raabe felhívta a figyelmet,¹⁹ Liszt a mű 1843-as első kiadásában is tévesen, *Am Rheinnak* írta a dal címét.²⁰ Bár *Roland's Sage (Roland mondája)* című kompozíciót nem találunk a Liszt-műjegyzékekben, ismerünk azonban egy olyan dalt, amelyet a komponista szintén ekkortájt, valószínűleg 1842-ben alkotott, 1843-ban látott nyomtatásban napvilágot, s amely valóban Roland de Roncevaux Nonnenwerth rajnai szigethez kapcsolódó mondáján alapul.²¹ A *Die*

¹⁷ Liszt legalábbis fontolgatta a két kórusmű parafrázisának kötetbe illesztését; a feljegyzésben szereplő kérdőjel azonban azt jelezheti, nem biztos, hogy határozott elképzelésről lehetett szó; az *entrecouper* (közbeékelni) szó használata pedig azt sejteti, hogy a parafrázisok kötetbeli helye sem volt kiforrott. Liszt egyébként már 1839. január 3-i keltezésű levelében említette Breitkopfnak, hogy zongorás feldolgozást kíván készíteni Weber *Leyer und Schwerdtjének* néhány darabjából; *Briefe* I, 24. 1841. januárjában már arról számolt be d'Agoult grófnőnek, hogy zongorán játszotta a *Lützows Jagdot* (Gut–Bellás, *Correspondance*, 732) és a műhöz tartozó, Lichnowsky-vázlatkönyvbeli vázlatok (D–WRgs 60/N 8, 15) is arra utalnak, hogy már az 1840-es évek elején dolgozott a darabon. A parafrázis végső megfogalmazása azonban – mint az előző fejezetben láthattuk – csak 1848 tavaszán készült el.

¹⁸ Liszt különös módon három d'Agoult grófnőhöz írott levelében is említi, hogy befejezte a darabot: 1841. november 13-án, november 22-én, valamint december 7-én; ld. Gut–Bellás, *Correspondance*, 854, 858 és 863. A mű fennmaradt autográf fogalmazványának (D–WRgs 60/D 97) keltezése a második levél dátumához áll legközelebb (bár nem azonos vele), Liszt ezt írta a kézirat végére: „Cassel 20. Nov. 1841.” Mindez arra utal, hogy sokat vajúdhatott a darabon.

¹⁹ GA, VII/1, VIII.

²⁰ A kompozíció keletkezési dátuma közelebből nem ismeretes; a Lichnowsky-vázlatkönyvbeli sorozattervben való szerepeltetése azonban valószínűsíti, hogy Liszt ezt a Heine-verset is 1841-ben vagy 1842-ben zenésíthette meg.

²¹ Figyelemre méltó, hogy Liszt a *Bachelier*-esszé németországi úti benyomásait megörökítő, Léon Kreutzernek címzett 15. darabjában Nonnenwerth szigetéről írva felidézi ezt a mondat. Említésre kerül továbbá útilevelében a Lichnowsky-vázlatkönyvben is feljegyzett *Am Rhein! Am Rhein!*-cím, Loreley alakja, valamint az *Im Rhein im schönen Strome* szövegében szereplő kölni dóm is. Ld. *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, 316–323. Liszt írásának szövege 1841.

Zelle in Nonnenwerth címet viselő kompozíció Liszt porosz politikus barátjának, Lichnowsky hercegnek a műve.²²

A német *Zarándokév* terve tehát magában foglalja Liszt legelső *Lied*jei közül háromnak a címét is; mindhárom a Rajnához kapcsolódik, s ez a fentebb vázolt történelmi kontextusban, közvetlenül a rajnai válságot követően, valamint a vázlatkönyvben felsorolt, Arndt és Körner nyomán keletkezett kompozíciók környezetében nagyon is politikus értelmezést sugall. Mint már utaltam rá, a három szóban forgó dal közül kető utóbb a *Buch der Lieder* című kétkötetes dalsorozat keretében jelent meg. Nem mellékes, hogy Liszt ezt a gyűjteményt – a *Des Deutschen Vaterland* első megzenésítéséhez hasonlóan – a porosz uralkodóház egyik tagjának ajánlotta: a *Buch der Lieder* Schlesinger-féle kiadásának előzéklapján Augusta porosz hercegnőnek szóló dedikáció olvasható.²³ Augusta, a későbbi I. Vilmos német császár hitvese, Carl Alexander weimari nagyherceg testvére, zenerajongó és a francia kultúra szerelmese volt;²⁴ 1842-es berlini tartózkodása során kitűntető bánásmódban részesítette a pianista-zeneszerzőt:

szeptember 19-én jelent meg a *Revue et Gazette musicale de Paris* hasábjain – ez a kronológiai adat újabb támpontot jelent a vázlatkönyvbejegyzés 1841-es keletkezéséhez.

²² A dal nyitótémájának egyik fennmaradt vázlata szintén a Lichnowsky-vázlatkönyvben található, nem sokkal a német *Zarándokév*-terv feljegyzését követően (D–WRgs 60/N 8, 18. oldal). A mű keletkezésével kapcsolatban egy további támpontot jelent Liszt 1842. november 16-án kelt, Marie d’Agoult-hoz írt levele, amelyben a mű sorait idézi: „Me voici encore devant Nonnenwerth, chère Marie. Nicht die Burgen, nicht die Reben, haben ihr den Reiz gegeben! – je vais chanter ces vers et les écrire – quoique je ne sois en train ni de chanter ni d’écrire – mais tout bêtement de pleurer.” (Íme, ismét itt vagyok Nonnenwerth előtt, drága Marie. [»]Nem a várak, nem a szőlők adták varázsát.[«] – hamarosan eldalolom és leírom ezeket a verssorokat – jóllehet, nincs kedvem sem dalolni, sem írni – csak sírni, egészen ostobán.”), ld. Gut–Bellás, *Correspondance*, 937.

²³ Az ajánlás szövege: „Ihrer königlichen Hoheit der Frau Prinzessin von Preußen in ehrfurchtsvoller Huldigung gewidmet.” (Ő királyi fenségének, Poroszország hercegnőjének hódolatteljes tisztelettel). Vö. Liszt 1844. február 4-én, Weimarban kelt, d’Agoult grófnőhöz írt levelében, ahol a következőt írja a porosz hercegnőről: „J’ai eu l’honneur de la voir – et compte lui remettre moi-même sa Dédicace des Lieder à Berlin ou je ne resterai que 3 ou 4 jours au plus à la fin de ce mois.” (Abban a megtiszteltetésben volt részem, hogy találkozhattam vele – s számításom szerint magam nyújthatom át neki dalainak dedikációs példányát Berlinben, ahol legkésőbb a hónap végéig, 3 vagy 4 napig maradok). Gut–Bellás, *Correspondance*, 1083.

²⁴ *Giacomo Meyerbeer: Briefwechsel und Tagebücher*, hrsg. von Heinz und Gudrun Becker, Bd. 3: 1837–1845 (Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1975), 730.

több alkalommal személyesen fogadta²⁵ s utóbb Lajos Ferdinándnak, a porosz uralkodócsalád egyik tagjának zeneműveivel ajándékozta meg. Figyelemre méltó, hogy Lajos Ferdinánd a már említett Theodor Körnerhez hasonlóan a napóleoni háborúk egyik mártírja volt.²⁶ Augusta hercegnő gesztusa tehát kétségtelenül a németiség iránt nyílt szimpátiát tanúsító franciaajkú muzsikusnak szólhatott; nem nehéz kitalálni azt sem, mi indíthatta a *Buch der Liedert* Augustának dedikáló művészt arra, hogy dalgyűjteményében egyaránt szerepeltessen francia és német dalokat is; aminthogy azt sem, miért díszítette a kiadó a *Buch der Lieder* sorozat címlapját a porosz és szász-weimari uralkodóház kettős címerével.

²⁵ „Mittewoche [sic] 19. Um 12 Uhr war ich zu einem musikalischen Dejeuner bei der Prinzess von Preussen eingeladen, wo Liszt spielte. Dieses ist bereits das dritte Mal, seitdem Liszt hier ist, dass die Prinzess mich zum Dejeuner einladet. Neulich war auch der König & die Königin dort. Heute war die Königin gegenwärtig, da der König bereits nach London abgereiset ist.” (19., szerda. 12 óra tájban zenés ebédre voltam hivatalos a porosz hercegnőhöz, ahol Liszt játszott. Ez már a harmadik alkalom, mióta Liszt itt van, hogy a hercegnő meghív ebédre. A minap a király és a királyné is ott volt. Ma csak a királynő volt jelen, mivel a király már elutazott Londonba.) – olvashatjuk Meyerbeer naplójának 1842 januárjában papírra vetett bejegyzései között; ld. Becker–Becker, *Briefwechsel*, 393.

²⁶ Lajos Ferdinánd az 1806-os saalfeldi ütközetben hunyt el, ld. Raabe, *Liszts Schaffen*, 257. Liszt utóbb a herceg témáira írott zongoraelégiájának (*Elégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand*) ajánlásával viszonzta Augusta ajándékát: „dédiée à S[on] A[ltesse] R[oyale] la Princesse de Prusse.” (Ő királyi felségének, Poroszország hercegnőjének ajánlva).

5. *Nyelv és stílus*

Láthattuk tehát, milyen ösztönzőleg hatottak Liszt zeneszerzői fantáziájára németországi turnéi és az ezzel egyidőben kirobbant német-francia politikai válság az 1840-es évek elején: aligha lehet véletlen, hogy éppen ekkortól kezdett nagyobb számban dalokat írni – és francia dalokat is csak ekkor. Ennyiben tehát kétségtől van alapja Vogel, Wenz és Raabe azon állításának, miszerint a német hatás meghatározó szerepet játszott Liszt dal-œuvre-jében. De milyen következtetéseket vonhatunk le „nemzeti jelleg” tekintetében magából a repertoárból?

A Liszt daltermését tárgyaló munkák egy része a műcsoport statisztikai áttekintésével igyekszik érzékeltetni a művek nyelvi sokszínűségét és az egyes nemzetek költészetének a zeneszerző dal-œuvre-jében betöltött jelentőségét.¹ Az ilyen statisztikák azért problematikusak, mert rendszerint nem határozzák meg, mely műveket ill. műalakokat vesznek tekintetbe. Nyilvánvaló, hogy csupán igen tág értelemben véve tekinthetjük Liszt-dalnak pl. a *Barcarolle vénitienne de Pantaleoni* című, olasz szövegű darabot, amelynek Ramann szerint mindössze zongorakísérete származik a komponistától,² s amely a Grove-lexikon Liszt-szócikkének műjegyzékében csupán apparátusa és szövegének világi tematikája miatt kerülhetett az N-betűvel jelölt műcsoportba. Kérdés, figyelembe vegyük-e egy ilyen számítás alkalmával a zenekari dalokat, pl. a *Die Loreley* 1860-ban publikált megfogalmazásának hangszerelését. Bele kell-e venni a statisztikába a *Die Zelle in Nonnenwerth* című dal 1843-ban publikált megfogalmazá-

¹ Ld. pl. Ramann, *Franz Liszt*, II, 131–132; Gut, *Aspect du lied romantique*, 169 valamint uő., „Die »Heine-Lieder« von Franz Liszt”, *Muzyka i liryka* 9 (2000), 26; Cornelia Szabó-Knotik, „Franz Liszt – Die Stimmen der Völker in seinen Liedern”, in *Liszt und die Nationalitäten. Bericht über das Internationale Musikwissenschaftliche Symposium, Eisenstadt, 10.–12. März 1994*, hrsg. von Gerhard J. Winkler, 101; Ben Arnold, „Songs and Melodramas”, in *The Liszt Companion*, 406.

² Ld. Ramann, *Franz Liszt*, II, 231. Hofmeister zeneműkiadó 1843. januári katalógusa egy olyan „Pantaleoni-album” megjelenéséről tudósít, melynek dallamaihoz Liszt, Conradin Kreutzer és más jeles muzsikusok komponáltak zongorakíséretet: „Bei C. A. Challier u. Co. in Berlin erschien: / Album Pantaleoni / mit Pianofortebegleitung von Liszt, C. Kreutzer etc., enthaltend 8 Gesangsstücke von dem berühmten Sänger selbst componirt und von ihm in den vorzüglichsten Hauptstädten mit ausserordentlichem Beifall vorgetragen. Diese Gesänge gehören zu den schönsten und dankbarsten, besonders für die Freunde italienischer Musik.” Hofmeister, *Monatsbericht*, 1843. január 16. Feltételezem, hogy e kiadvány részeként kerülhetett sor a szóban forgó Liszt–Pantaleoni-mű megjelentetésére is. Hipotézisem igazságát azonban – mint-hogy az albumhoz nem sikerült hozzájutnom – nem állt módomban ellenőrizni.

sának francia nyelvű kontrafaktumát (*En ces lieux*), amely az említett műjegyzékben három önálló megfogalmazásként is szerepel?³ Figyelembe vegyünk-e olyan, elveszett, de valószínűleg elkészült kompozíciókat is, mint a Victor Hugo versére írt *L'aube naïf*?⁴ Vajon ugyanúgy egyetlen tételnek tekintsük-e a statisztikában az *Ein Fichtenbaum steht einsam* c. Heine-dal két eltérő megzenésítését, mint az *Oh! quand je dors* két, zeneileg nyilvánvalóan genetikusan viszonyban lévő megfogalmazását?⁵ Vajon nem kellene-e a dalok közé sorolnunk Hugo *Le crucifix* című versének háromféle megzenésítését is, melyet a szöveg vallásos tematikája és harmóniumon is játszható kísérete miatt a Grove-lexikonbeli műjegyzék az „accompanied sacred solo vocal music” kategóriába sorol, Howard és Short pedig „other vocal works” címmel listáz?⁶

³ Jóllehet Szitha Tünde már 1986-ban rámutatott, hogy az Étienne Monnier által jegyzett francia szöveget egyszerűen applikálták a dal német első kiadásában (Cöln: Eck & Co., 1843) publikált zenére, ld. Szitha, „Liszt Ferenc »ismeretlen« francia dalai”, 50. Frits Noske, aki a francia változat szövegét elsőként közölte, a *Die Zelle in Nonnenwerth* német nyelvű első megfogalmazását nem ismerhette, így feltételezte, hogy az *En ces lieux* önálló mű, ld. Noske, *La mélodie française*, 114 és 267–275. Noske tévedésére magyarázatul szolgál, hogy a *Die Zelle* első megfogalmazását Raabe nem publikálta a *GA*-ban, a mai napig korabeli kiadásban tanulmányozható csupán. Leslie Howard és Michael Short, úgy tűnik, nem ismerték a dal említett kiadásait, sem Szitha szóban forgó tanulmányának angol változatát – Tünde Szitha, „Liszt »Unknown« French Songs”, *Studia Musicologica* (1987), 259–265 – máskülönben aligha említene katalógusukban két külön szám alatt (S274i / S301b) a német dalt és francia kontrafaktumát, ld. *F. Liszt: List of Works*, ed. by Michael Short, Leslie Howard (Milano: Ruginenti, 2004). = *Quaderni dell'Istituto Liszt* 3 (2004), 51 és 56. Hogy a Grove-lexikonbeli műjegyzékben a francia változat miért szerepel három különböző megfogalmazásként is (*2nd / 3d version / another version [between version 1 and 2] with unattrib. Fr. text*), nem világos számomra.

⁴ Liszt egyik d'Agoult grófnőhöz írt leveléből tudjuk, hogy megkomponálta Hugónak ezt a versét is, ld. Gut–Bellás, *Correspondance*, 904. A kompozíció azonban, úgy tűnik, elveszett.

⁵ Aminthogy a Grove-lexikonbeli műjegyzékben a *Fichtenbaum* mindkét, zeneileg teljesen eltérő megzenésítése (LW N36/1st–2nd setting) ugyanúgy egyetlen szám alatt szerepel, ahogyan az *Oh! quand je dors* kétféle megfogalmazása (LW N11/1–2). Howard és Short katalógusában a *Fichtenbaum* két megzenésítése ugyancsak egy szám különféle kiegészítései alatt szerepel – igaz, ők négyféle verziót tartanak számon (S309i, S309ibis, S309ii, S309bis).

⁶ LW K9 ill. S342, S342bis, S342ter. Megjegyzendő, hogy zenei értelemben voltaképpen ebben az esetben sem egyazon anyag háromféle megfogalmazásáról van szó, mint a műjegyzékek állítják, hanem egyazon költemény három különböző megzenésítéséről, amelyeket azonban Liszt együtt, mintegy összefüggő ciklusként publikált.

A Liszt-dalok nyelvi sokféleségének bemutatására törekvő statisztikák módszertanilag tehát olykor problematikusak; az viszont kétségtelen tény, s valamennyi rendelkezésünkre álló műjegyzék alapján nyilvánvaló, hogy a Liszt által megzenésített versek legtöbbször valóban német nyelvű; a zeneszerző minden kétséget kizáróan több német nyelvű dalt írt, mint egyéb – francia, olasz, magyar, angol, vagy orosz – nyelvű dalkompozíciót együttesen.⁷ Csakhogy az említett statisztikákhoz hasonlóan ez a megállapítás is kiegészítésre szorul: Liszt ugyanis számos dalát nem csupán egy nyelven publikálta. Figyelemre méltó tény azonban, hogy korai dalkompozícióit főként német kiadóknál jelentette meg.

Mint láthattuk, a zeneszerző első francia dalát, az *Il m'aimait tant*-t előbb Párizsban publikálta, majd a mainzi Schott-kiadónál is napvilágot látott. Ezt követően azonban francia dalait többnyire német kiadónál jelentette meg először. A *Buch der Lieder* második kötetének Hugo-megzenésítései tudomásom szerint kizárólag német első kiadásban voltak elérhetők. Liszt, úgy tűnik, eleinte épp úgy Schottra akarta bízni e művek megjelentetését,⁸ ahogyan az *Il m'aimait tant* németországi publikációját is (később a Dumas versét zenébe öntő *Jeanne d'Arc au bûcher* német kiadását is ez a cég jelentette meg).⁹ A hat Hugo-dal azonban végül egy másik német kiadóhoz, a berlini Heinrich Schlesingerhez került,¹⁰ aki nem csupán a *Buch der Lieder* második köteteként, *Poésies lyriques* címmel, hanem egy olasz és francia dalokat tartalmazó sorozat részeként,

⁷ Liszt dal-œuvre-jének ismeretében érthetetlennek tűnik Hans Joachim Moser állítása, miszerint a német irodalmi nagyságok műveinek megzenésítései számszerűleg hátrányban volnának a zeneszerző francia dalaival szemben, ld. Moser, *Das deutsche Lied*, 184.

⁸ „Schott devant publier mes chansons françaises, je suis bien aise qu'il soit également l'éditeur de mes Quatuors.” (Minthogy Schottnak kell megjelentetnie francia dalaimat, igazán örömmre szolgál, hogy ő lesz férfikaraim kiadója is.) – írta Liszt Wilhelm Speyernek, 1842. november 21-én kelt levelében. Edward Speyer, *Wilhelm Speyer der Liederkomponist* (München: Drei Masken, 1925), 232.

⁹ A két kiadás egy-egy példánya megtalálható Liszt dalainak Handexemplarjában (D-WRz L 842/Koll. 6–7).

¹⁰ „Vous avez reçu par Schott sans doute les épreuves corrigé[e]s des 6 Mélodies françaises.” (Schott révén bizonyára megkapta a hat francia dal kijavított levonatait). – olvashatjuk Liszt 1843. december 26-án kelt, Heinrich Schlesingernek írt levelében. Short, *Liszt Letters*, 267.

külön is hirdette e műveket.¹¹ Noske feltételezi, hogy a német fivérével kapcsolatban álló Maurice Schlesinger révén a Liszt-dalok német első kiadásai is eljuthattak a párizsi közönséghez. Mindenesetre tény: Liszt és Maurice Schlesinger viszonya az 1840-es évek elején meglehetősen fagyos volt.¹² Talán emiatt történhetett, hogy a zeneszerző egyik Heinrich Schlesingerhez írt, 1843. március 18-án kelt levelének tanúsága szerint eleinte nem említette Maurice-nak a francia dalok létezését. Mindazonáltal ebben az írásában a kiadó berlini fivérének közreműködését kérte ez ügyben,¹³ s két későbbi 1843-as levele is arról tanúskodik, végsősoron elképzelhetőnek tartotta, hogy esetleg a francia Schlesinger is kiadja az Hugo-megzenésítéseket.¹⁴ Bernard Latte és Charles-

¹¹ *Choix de Romances françaises et Airs italiens pour une voix*, No. 302–308. Ld. *Musikalien-Verlags-Catalog der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin* (Berlin: Schlesinger, 1846), 74–77.

¹² „C’est toujours avec un nouveau plaisir que je reçois les conseils de mes amis. Pour votre part, vous avez perdu le droit de me parler et de conseils et d’amitié.” (Mindig újult örömmel fogadom barátaim tanácsait. Ön a maga részéről elvesztette azt a jogát, hogy tanácsról és barátságról beszéljen nekem.) – áll Liszt 1841. március 22-én kelt, a párizsi kiadóhoz írt levelében; ld. Jacqueline Bellas, „La tumultueuse amitié de Franz Liszt et de Maurice Schlesinger”, *Littératures* 1/12 [nouvelle série] (1965), 14.

¹³ „A propos de Buch der Lieder, j’ai laissé à Paris un volume à part intitulé / *Poésies lyriques* / paroles de V. Hugo musique par votre très humble serviteur. Il est tout prêt à être gravé – ce sont 7 ou 8 numéros. Je n’ai pas voulu en parler à Maurice, vous savez pourquoi. Il y a des jours, des semaines, des mois entiers pendant lesquels il n’y a pas moyen que je lui parle de quoique ce soit. Mais si par votre intermédiaire cette publication venait à s’effectuer, j’en serais bien aise. Cela fera un joli volume et d’un genre tout à fait nouveau.” (Ami a *Buch der Liedert* illeti, Párizsban hagytam egy különálló kötetet, melynek címe / *Megzenésített versek* / szöveg V. Hugótól, zene az ön igen alázatos szolgájától. Teljesen készen áll, hogy kimetsszék – hét vagy nyolc darab. Nem akartam róla beszélni Maurice-nak, tudja miért. Vannak napok, hetek, teljes hónapok, amikor nincs rá mód, hogy bármiről is beszéljek vele. Ám ha az Ön közreműködésével létrejönne ez a kiadás, nagyon örülnék neki. Takaros kötet lesz és egy teljesen új műfaj). Short, *Liszt Letters*, 263.

¹⁴ „Wenn Sie sie Ihrem Bruder Moritz schicken wollen so kann er sie zur selben Zeit unter folgendem Titel in Paris herausgeben. *Poésies lyriques* / Texte de Victor Hugo – Musique par F. Liszt.” (Ha el akarja küldeni őket Maurice fivérének, egyidejűleg kiadhatja [ti. Maurice] Párizsban is a következő címmel: „Megzenésített versek / Szöveg Victor Hugótól – Zene Liszt F.-től.”) – írta Liszt a darabokról Heinrich Schlesingernek, 1843. szeptember 18-án. Ajánlatát 1843. december 26-i levelében is megismételte: „[...] vous me ferez un véritable plaisir en m’envoyant à mon adresse de Weymar [...] des 6 autres mélodies dont le titre en France, en

Simon Richault neve is felmerült, mint lehetséges párizsi kiadó.¹⁵ A *Poésies lyriques* franciaországi kiadására azonban a jelek szerint egyik párizsi cégnél sem került sor végül. A *Buch der Lieder* német kötetének sorozatcímlapján terjesztőként szerepel ugyan Maurice Schlesinger neve,¹⁶ s megjelenésükről a kiadó lapja, a *Revue et Gazette musicale de Paris* is beszámolt.¹⁷ A beszámoló azonban úgy említi Liszt dalsorozatát, mint amit Berlinben publikáltak; s a *Poésies lyriques* H–Bl LGy 40.873-as jelzetű példányának sorozatcímlapján francia kiadó már terjesztőként sem szerepel.¹⁸ A német első kiadás tényéhez figyelemre méltó adalékkal szolgál egy vélhetőleg 1843 tavaszán, Krzyżanowicében kelt Liszt-levél részlete:

supposant que Maurice veuille les graver devra être celui de Poésies lyriques / Texte Victor Hugo Musique F. Liszt” ([...] igazán örömet szerezne nekem, ha elküldené weimari címemre [...] a hat másik [francia] dalt, melyek címe Franciaországban, feltételezve, hogy Maurice ki akarja metszeni őket, ez legyen: Megzenésített versek / szöveg Victor Hugótól, Zene Liszt F.-től). Short, *Liszt Letters*, 267.

¹⁵ Az előző jegyzetben idézett, 1843. december 26-i levél folytatása így hangzik: „Et à ce propos s’il ne convenait pas à Maurice de les graver en me les payant un tant soit peu, veuillez bien m’en prévenir de suite afin que je puisse les envoyer encore à temps soit à Bernard Latte, soit à Richault.” (S ezzel kapcsolatban, ha Maurice-nak nem felelne meg kinyomtatásuk [ti. a daloké], úgy, hogy csak egy kis összeget is, de fizet értük, legyen szíves értesítsen erről azonban, hogy még idejében elküldhessem őket akár Bernard Latte-nak, akár Richault-nak.) Short, *Liszt Letters*, 267.

¹⁶ A *Buch der Lieder* LGy 383-as jelzetű példányának sorozatcímlapjának alján ez a felirat olvasható: „Berlin, in der SCHLESINGER’chen [sic] Buch- und Musikhandlung. / [alatta, balra, kisebb betűvel:] Paris, M. Schlesinger. [jobbra, szintén kisebb betűvel:] Wien, Depot bei Müller.”

¹⁷ Ld. a *Revue et Gazette musicale de Paris* 1843. december 31-i számának tudósítását: „Les airs que Liszt a publiés à Berlin sous le titre le Lionne [recte: Livre] des Lieder, excitent fanatisme quand il les accompagne. Ses Lieds, Lurley [recte: Loreley] de Heine, Mignon de Goethe, sont délicieux. Le second volume de cet ouvrage, contenant six poésies lyriques de Victor Hugo, est attendu avec impatience.” (A dalok, melyeket Liszt Berlinben publikált *Dalok könyve* címmel, őrzítő hatást váltanak ki, ha ő kíséri ezeket. Német dalai, Heine *Loreleya*, Goethe *Mignonja*, elragadóak. Türelmetlenül várják e mű második kötetét, mely Victor Hugo hat megzenésített versét foglalja magában.) Huré–Knepper, *Liszt en son temps*, 307. „Poésies lyriques” lírai költeményt is jelenthet, de ebben az esetben talán inkább a versek megzenésítésére utal.

¹⁸ „Berlin, Propriété de A^d. M^t. Schlesinger, 34 Linden / [alatta, jobbra, kisebb betűvel:] Paris, [a kiadó neve üresen hagyva] [...] [balra, szintén kisebb betűvel:] Vienne, Dépôt chez Mueller.” – olvashatjuk a sorozatcímlap alján.

Ami a *Buch der Liedert* illeti, semmit nem szándékozom tenni vele sem Franciaországban, sem Angliában. Sehol nincs több esélye sikert aratni, mint Németországban.¹⁹

Liszt egy további Hugo-dala (*Quand tu chantes bercée*), ill. Béranger két chansonjának megzenésítése (*Le vieux vagabond*; *Le juif errant*) a zeneszerző életében publikálatlan maradt,²⁰ az *Oh! pourquoi donc* című *romance* tudomásom szerint csak orosz kiadónál jelent meg;²¹ az *En ces lieux* pedig, mint láthattuk, valójában nem eredeti francia dal, hanem a *Die Zelle in Nonnenwerth* című német kompozíció átszövegezése. Az a tény, hogy Liszt francia dalait elsősorban nem Franciaországban publikálta, magyarázatul szolgálhat Noske és Tunely megállapítására, miszerint e *mélodie*-kről nem vett tudomást a francia publikum.²²

A nem német anyanyelvű kompozíciók német kiadásait Liszt a fogyasztók nemzeti hovatartozására való tekintettel – feltehetőleg a kiadó ösztönzésére – nagyrészt német fordítással kiegészítve publikálta.²³ Ez nem lehetett szokatlan eljárás; Loïsa Puget *Prière au St. Bernard* című francia *romance*-ának Schott-féle német kiadása például szintén tartalmaz német szöveget is;²⁴ a berlini Schlesinger-cég 1846-os kiadói katalógusa szerint pedig a *Choix de Romances françaises et Airs italiens pour une voix* című soro-

¹⁹ „Quant au *Buch der Lieder*, je ne compte en rien faire ni en France ni en Angleterre. Cela n’a du plus de chance de succès qu’en Allemagne.” Short, *Liszt Letters*, 263. Megjegyzendő, hogy *Buch der Lieder* alatt Liszt kiadói levelezésében többnyire a gyűjtemény első részét érti; a később *Buch der Lieder* 2. kötetként publikált Hugo-dalokat leveleiben rendszerint *Poésies lyriques*-ként emlegeti Schlesingernek; ám a *Buch der Lieder*-cím mintha ezúttal a gyűjtemény mindkét kötetére vonatkozna.

²⁰ Ld. Kecskeméti István, „Egy ismeretlen Liszt-dal”, *Magyar Zene* 15/1 (1974. március), 17–25; Szitha, „Liszt Ferenc »ismeretlen« francia dalai”, 49–82; Mária Eckhardt, *Liszt’s Music Manuscripts in the National Széchényi Library* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986), 138–139.

²¹ Ld. Friedrich Schnapp, „Liszt: A Forgotten Romance”, *Music and Letters* 34 (1953), 232–235; Jakov Iszakovics Milstein, *Liszt* (Budapest: Zeneműkiadó, 1965), II. kötet, 756; Szitha, „Liszt Ferenc »ismeretlen« francia dalai”, 49.

²² Noske–Tunely, „Mélodie”, 357–358.

²³ A német szöveg az említett francia dalok fennmaradt autográf fogalmazványaiiban még nem szerepel.

²⁴ H–Bl RGy 4843.

zat 352 francia és olasz kompozíciója – köztük Liszt Hugo-megzenésítéseinek kötete is – egytől egyig német fordítás kíséretében jelent meg.²⁵

A *Buch der Lieder* francia és olasz dalai esetében a fennmaradt dokumentumok tanúsága szerint Liszt személyesen felügyelte a fordítások elkészítését: egyik ismerőst, Philipp Kaufmannt bízta meg, hogy gondoskodjék a német fordításról, s szükség esetén maga eszközölt prozódiai változtatásokat a dalok kottaszövegén.²⁶ Az *Il m'aimait tant* 1843-as Schott-kiadásának német fordítását a kiadvány címlapjának tanúsága szerint M. G. Friedrich készítette;²⁷ levéladatok és kéziratos források hiányában egyelőre nem világos, vajon hasonló figyelemmel kísérte-e Liszt ennek a fordításnak az elkészítését, mint a *Buch der Lieder* francia és olasz dalainak német szövegét. Megjegyzendő, hogy a dalok 20. századi közreadója, Peter Raabe, a Kaufmann- ill. Friedrich-féle szövegeket nem találta ízlésesnek, ezért a *GA* megfelelő daloskötetéhez részint átdolgoztatta a szövegeket Th. Rehbaummal, részint új német fordítást készíttetett vele²⁸ – eljárása, amellet, hogy nem nevezhető történetileg hitelesnek, a Grove-lexikonbeli műjegyzék szerkesztőit is megtévesztette.²⁹

Liszt a francia dalok és az *Angiolin dal biondo crin* *Gesammelte Lieder*-beli, átdolgozott változatait is német fordítás kíséretében publikálta, ám az 1850-es években, úgy tűnik, már maga sem érezte maradéktalanul sikerültnek Kaufmann német verseit; erre utal, hogy az 1860-as kiadáshoz új fordításokat készíttetett famulusával, a zeneszerző és költő Peter Corneliusszal. (Az Hugo-megzenésítéseket tartalmazó füzet első darabja, a *Comment disaient-ils* végül német fordítás nélkül jelent meg, annak ellenére,

²⁵ *Musikalien-Verlags-Catalog*, 74–77.

²⁶ Ezt Liszt és Heinrich Schlesinger levelezése (ld. Short, *Liszt Letters*, 266.) mellett az a fennmaradt autográf korrektúralap tanúsítja, amely a *Comment disaient-ils* német szövegei miatt szükségessé vált prozódiai változtatásokat tartalmazza (NL–DHk 135 F14). Kaufmann személyéhez ld. Hans Rudolf Jung, „Zum Autograph des *Arbeiterchors* von Franz Liszt. Anmerkungen zur Bedeutung dieses Werkes im Schaffen des Komponisten”, *Burgenländische Heimatblätter* 50/3 (1988), 113; Philippe Autexier, *Mozart & Liszt Sub Rosa* (Poitiers: Martineau, 1984), 115.

²⁷ A kiadvány egy példánya megtalálható Liszt dalainak Handexemplarjában (D–WRz L 842/Koll. 7).

²⁸ *GA*, VII/1, VIII–IX.

²⁹ Ld. LW N4 és N12/1, ahol Rehbaum neve mintegy korabeli fordítóként szerepel. LW N11/1, N24/1, N25/1 N26/1 és N27 esetében a fordító neve egyáltalán nincs megadva. Howard és Short katalógusa egyáltalán nem utal a fordítások tényére.

hogy az átdolgozott változat autográf fogalmazványa³⁰ még tartalmaz egy Cornelius kezétől származó német szöveget. Liszt valószínűleg úgy találhatta, hogy az új szöveg túlságosan sok prozódiai változtatást igényel, s talán emiatt vethette el).

Megjegyzendő persze, hogy a német nyelvű kompozíciók francia nyelvterületen történő, kései publikációja is szükségessé tette utóbb fordítások készítését. Az újabb revízió, a dal-antológia francia kiadásának megjelentetése alkalmával, melyre a zeneszerző életének alkonyán került sor,³¹ a komponista belga ismerőséhez, Gustave Lagye-hoz fordult francia szövegeikért.³² A francia prozódiainak megfelelően Liszt maga eszközölt ritmikai javításokat német dalainak kottaszövegén.³³

³⁰ D–WRgs 60/D 54.

³¹ Lisztet már 1883 tavaszán foglalkoztatta a dalok francia kiadása, mint azt Malwine Tardieu-höz írt, 1883. márc. 6-i keltezésű levele is tanúsítja: „Vis à vis de Lagye je suis contrit. Maintes besognes à expédier avec soin, m’empêchent de procéder à la révision de l’édition française de mes *Lieder*. Ce serait fait le mois prochain.” (Lagye-val szemben bűnbánó vagyok. Számos, gondosan elvégzendő feladatom megakadályozott abban, hogy haladjak *Dalaim* francia kiadásának revíziójával. Erre jövő hónapban fog sor kerülni). *Briefe*, II, 350. Még jó egy év múlva is dolgozott a dalok francia kiadásán, mint azt Carolyne Sayn-Wittgensteinhez írt, 1884. február 9-én kelt levele tanúsítja: „Un travail long et difficileux – c’est l’édition avec text français de 3 de mes psaumes et de plus de 40 *Lieder*.” (Három zsoltárom és több mint negyven dalom kiadása francia szöveggel – hosszadalmas és nehéz munka). *Briefe*, VII, 399. A dalok kiadójához, Kahnthoz írott, 1885. október 23-án kelt levelének tanúsága szerint ekkortájt készülhetett el a francia kiadás korrektúralevonatainak átnézésével: „Morgen sende ich Ihnen die Correctur der französischen Edition meiner *Lieder* deren Production in Paris, nächsten Winter bevorsteht.” (Holnap elküldöm Önnek [német] dalaim francia kiadását, melyek párizsi megjelenése jövő télen esedékes). D–WRgs 59/70, 2; kiadatlan; a Goethe- und Schiller-Archiv (Weimar) szíves engedélyével. A zeneszerző 1886. április 24-én írt levelében szemrehányó hangon (és nem teljesen hibátlan németséggel) kérte számon Kahnton a francia dalok publikációjának késlekedését: „Daß Sie die französische Ausgabe der 3 Hefte meiner *Lieder*, die ich Ihnen vorigen Sommer zugeschickt habe, nicht sogleich veröffentlichten ist ein Versäumniss, und eine Ungeschicklichkeit Ihrerseits. Viele Exemplare davon konnten sich in Paris verwenden.” (Mulasztás és ügyetlenség az Ön részéről, hogy nem publikálta azonnal *Dalaim* három füzetének francia kiadását, melyet múlt nyáron elküldtem Önnek. Sok példány felhasználható lett volna belőlük Párizsban). Short, *Liszt Letters*, 361. A dalok francia kiadására végül csak a zeneszerző halálát követően került sor.

³² Korábban, a *Szent Erzsébet legendája* 1882-es brüsszeli bemutatójához Lagye készítette el az oratórium német szövegének fordítását is. Munkáját Liszt nagy meglegedésére végezte, mint az kiderül a zeneszerző 1882. január 26-án kelt leveléből, ld. Mária Kovács, „Documents

Liszt dalainak nyelvi megoszlása és publikációs gyakorlata paradox módon egyszerre tükrözi tehát e repertoárnak a zeneszerző sokszínű nemzeti és kulturális identitásával összhangban álló internacionális jellegét, ugyanakkor a muzsikuskora német zenekultúrája felé való orientálódását is. De vajon milyen következtetéseket vonhatunk le stílári és műfaji tekintetben – vagyis a nemzeti jelleget illetően – a művek *zenejéből*?

Amennyiben stílári szempontból kívánjuk vizsgálni Liszt dalait, nem elég nyelvi szempontok alapján statisztikai adatokkal jellemezni ezt a repertoárt, s túl kell lépünk az olyasféle nemzetkarakterológiai általánosításokon, mint amilyen például Serge Gutnál találkozhatunk:

Ha megpróbáljuk sematizálva leegyszerűsíteni Liszt attitűdjét, általában elmondhatjuk, hogy a dallamvonala erősen rányomja a bélyegét a *romance* és a *bel canto*, míg a harmóniavilág lényegében germán marad.³⁴

Gut állításának egy lényeges elemével mindenesetre egyetérthetünk: attól még, hogy egy Liszt-dal egy adott nemzet nyelvén íródott, zenei stílusa nem feltétlenül csak az illető nemzet zenei nyelvének karakterisztikumait mutatja. Goethe *Egmont*-drámájának betétdala, a *Freudvoll und leidvoll* – vagyis egy német nyelvű kompozíció – például első megzenésítésének 1844-es első megfogalmazásában nagyon is eltérő zenei gondolkodásmódok elemeit ötvözi.

Az egyszerű, akár egy kézzel is eljátszható kíséret (2. kotta) inkább a korabeli francia *romance*-okat és olasz operaáriákat idézi, mintsem a korszak német dalait; annak a Wagner által kárhoztatott, teljes mértékben alárendelt kísérettípusnak a képviselője –

sur Liszt en Belgique”, *Studia Musicologica* 24 (1982), 161–162, valamint egy 1882. április 22-i keltezésű, Franz Servais-hez címzett dokumentumból is, ld. Malou Haine, *Franz Servais et Franz Liszt: Une amitié filiale* (Liège: Mardaga, 1996), 149.

³³ Ezt a weimari Liszt-hagyaték Dep. H12 h valamint D–WRgs 60/D 80a jelzetű forrásai tanúsítják. Előbbi a német Kahnt-kiadás Goethe-füzetének egy példánya, amelybe ismeretlen kéz – vsz. Lagye – piros tintával beiktatta az új francia fordítást, s amelyet – javításainak tanúsága szerint – Liszt is átnézett. Utóbbi jelzet alatt három különálló lap a Schiller-dalok Lagye-féle fordítását tartalmazza a zeneszerző néhány javításával, továbbá ugyancsak a Schiller-dalok *Gesammelte Lieder*-beli 1879-es kiadásának egy szintén javított példányát.

³⁴ „Si l’on tente de simplifier l’attitude de Liszt en la schématisant, on peut dire qu’en général la courbe mélodique est profondément marquée par la romance et le *bel canto*, tandis que l’harmonie reste essentiellement germanique.” Serge Gut, *Liszt* (Paris: Fallois, 1989), 415.

még hozzá meglehetősen sovány képviselője –, amely kizárólag a ritmikai és harmóniai elem hordozójaként funkcionál.³⁵ Akkordfelbontásos zongoraszólam természetesen Schubert és Schumann dalaiban is előfordul; a német dalszerzők legjobbjainak műveiben azonban a zongorakíséret textúrája rendszerint komplexebb, polifónabb annál, mint amilyennel Liszt a Goethe-dal idézett részletében él. Németsébbé válik ezzel szemben a kíséret a mű 1860-ban publikált megfogalmazásában, ahol a megfelelő helyen a zongorakíséret az énekszólam lelépő szextjeinek visszhangjával gazdagodik (ld. a bekeretezett részeket a 3. kottában).

2. kotta: *Freudvoll und leidvoll*, 1. megzenésítés,
1848-ban publikált megfogalmazás, 17–23. ütem

[Quasi allegretto]

3. kotta: *Freudvoll und leidvoll*, 1. megzenésítés, 1860-ban
publikált megfogalmazás, szoprán fekvésváltozat, 5–8. ütem

[Andantino]
dolce

³⁵ Richard Wagner, „Zukunftsmusik”, in *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (Leipzig: Breitkopf & Härtel–Siegel–Linnemann, 5. Auflage, o. J.), 108.

4. kotta: *Freudvoll und leidvoll*, 1. megzenésítés,
1848-ban publikált megfogalmazás, 64–73. ütem

die See - le die liebt, ja, glück - lich al - lein die See - - - le die liebt.

sempre dolce

5. kotta: Offenbach, *Monsieur Choufleuri restera*
chez lui le..., „Trio italien”, 27–30. ütem

BABYLAS
+ Cl.

Ma tuo cru-de - le pa - dre

+ 2 Cl.

Vou - dra - t'il don - na - re

A *Freudvoll und leidvoll* korai megfogalmazásának énekszólamát lezáró *cadenza* (67–69. ütem, 4. kotta) közhelyszámba megy a 19. századi Párizs olasz–francia zenés színpadi repertoárjában. S kifejezetten olaszos a zongorautójáték dallamának hármas lüktetése, édeskés kromatikája és kitercelése is (uo., 69–73. ütem). Az ilyen tercpárhuzamok, ahogyan a párhuzamos szextek is, oly mértékben az olasz stílus emblematiszus jegyének számítottak, hogy amikor Offenbach egyik operettjében az 1860-as évtized elején az 1830-as évek *bel canto*-operáját parodizálta, magától értődően idézte fel őket (5. kotta). Lisztnél – aki operaparáfrázisok szerzőjeként intenzíven foglalkozott a műfaj olasz példáival, aki Rossini-, Donizetti- és Mercadante-dalokat ültetett át zongorára – szintén számos alkalommal találkozunk hasonló passzázsokkal: Petrarca olasz költe-

ményei természetesen evokálják nála az olasz operai hangot,³⁶ de olyan, címe alapján francia ihletésű „avantgarde” Liszt-zongoraműben is találkozunk olaszos ízű szexekkel, mint amilyen az *Apparitions* ciklus nyitó darabja.³⁷

Mintha a régebbi olasz zenés színpad formavilágát idézné Liszt korábbi Goethe-megzenésítésének felépítése is: a *Quasi Allegretto*t (1–49. ütem) új, konklúzió-jellegű záró formarész (*grazioso con anima*, 50–84. ütem) követi – némiképp hasonlóan ahhoz, ahogyan a késő 18. századi olasz operák vokális *rondò*i, vagy a kora 19. század kéttempós áriái építkeznek.³⁸ Persze a német dal műfajában sem példa nélküli az olasz opera gyakorlatát idéző formálás: Beethoven *Adelaide* című dala például, melyet Liszt zongorára írt át, kéttempós, gyors–lassú elrendezésű *rondò*.³⁹ A záró szakasz („Glücklich allein...”) eltérő voltát mindenesetre Liszt dala esetében a költemény utolsó két sorának szentenciaszerűen elkülönülő, konkludáló jellege magyarázza.⁴⁰

Freudvoll
Und leidvoll,
Gedankenvoll sein,
Langen
Und bängen
In schwebender Pein,
Himmelhoch jauchzend,
Zum Tode betrübt –
Glücklich allein
Ist die Seele, die liebt.

³⁶ Mindazonáltal a Petrarca-sonettek végigkomponált zenei struktúrái nem jellemzőek az egykorú olasz áriákra és dalokra, amelyek többnyire alapvetően strófikus gondolkodás jegyében fogantak.

³⁷ Mint ismeretes, a Théâtre-Italien révén 1801 és 1878 között olasz operajátszásra szakosodott önálló zenés színház is működött Párizsban, s olasz operaszerzők Rossinitől Donizettin át Verdiig az Opérába is bebocsátást nyertek. Vö. Philipp Gossett, „Music at the Théâtre-Italien”, in *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, ed. by Peter Bloom (Stuyvesant, NY: Pendragon, 1987), 327–364.

³⁸ Bár a *grazioso con anima* előadói utasítás az előző résznél némiképp lendületesebb tempóra utal, mindazonáltal Liszt dalában a kétrészes operaáriáktól eltérően a kontraszt inkább karakter-, mint tempóbeli.

³⁹ Beethoven művét Liszt háromféle megfogalmazásban ültette át zongorára.

⁴⁰ Goethe drámájában annyiban is hangsúlyozza a két utolsó sor különálló voltát, hogy Clärchen már azelőtt eldúdolja ezeket, mielőtt a teljes dalt elénekelné egyvégtében.

A zeneszerző a korábbi megfogalmazásban annyiban is mintegy operalibrettóként kezeli a szöveget, hogy a záró sorokat többször megismétli, ennél fogva a szentencia megzenésítése csaknem olyan terjedelmű, mint a megelőző soroké együttvéve. Eljárása tipikusnak mondható korai dalaiban, különösen a kompozíciók záró részei esetében – hasonló szélsőséges példáit találjuk a *Die Zelle in Nonnenwerth*,⁴¹ valamint a *Die Loreley* első megfogalmazásában.⁴² Ez a fajta szövegkezelés meglehetősen idegen a 19. századi *Lied* nagyjainak műveitől; bár egy-egy szó megváltoztatása, egy-egy strófa elhagyása vagy teljes megismétlése a zenei forma lekerekítése érdekében nem példa nélküli Schubert vagy Schumann műveiben,⁴³ mindazonáltal a költői forma tiszteletben tartása a német dal íratlan szabályai közé tartozott. Liszt zeneszerzői attitűdje a szövegkezelés tekintetében sokkal közelebb áll tehát kora olasz operakomponistáinak gyakorlatához, mint a német dal klasszikusaihoz.⁴⁴ Nem véletlen, hogy vokális kompozícióinak e vonását éppen a német nyelvű szekunder irodalomban kifogásolták leginkább.⁴⁵

Amikor Liszt átdolgozta a *Freudvoll und leidvollt*, érezhetően arra törekedett, hogy kigyomlálja művéből ezeket a német dal hagyományával ellentétes szertelenségeket. A „Glücklich allein...” szövegrész jelentőségét például a második megfogalmazásban már nem hangsúlyozza azzal, hogy külön, terjedelmes formarészként komponálná meg. A szentencia súlyát a kíséret elhallgatásán túl mindössze a 30. ütembeli kifejező díszítés (doppelschlag) adja meg, illetve – amennyiben az énekes az *ossi*aként közölt, technikailag nehezebb variánst választja – a teljes darab dallami tetőpontjának, az Asz-hangnak megszólaltatása (a 32. ütemben, a *Seele* – lélek – szóra; 6. kotta). A

⁴¹ Ld. Bernard Hansen, „Nonnenwerth: Ein Beitrag zu Franz Liszts Liederkomposition”, *Neue Zeitschrift für Musik* 122 (1961), 391–394.

⁴² Ld. Bozó, „Was ist des Deutschen Vaterland?”, 288.

⁴³ Schubert pl. a *Gretchen am Spinnrade* esetében szövegismétléssel emeli ki a 10. strófa („Und küssen ihn...”) jelentőségét, kóda gyanánt pedig visszaidézi a rondószerűen visszatérő első strófa szövegének 1–2. sorát („Meine Ruh ist hin...”).

⁴⁴ A költői szöveg megzenésítésének azt az „ária”-típusát képviseli, melyben Walter Dürr jellemzése szerint a nyelv csupán a messzemenőig autonóm zenei kompozíció eszközéül szolgál („die Musik [...] ist [...] nur Mittel für eine im übrigen weitgehend autonome musikalische Komposition.” Walter Dürr, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik* (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1984) = *Taschenbücher zur Musikwissenschaft*, Bd. 97, 34.

⁴⁵ Ld. pl. Raabe, *Liszt's Schaffen*, 113; Moser, *Das deutsche Lied*, 184; Wolfram Huschke, „Liszts Goethe-Lieder: Liszt contra Goethe?”, in *Liszt und die Weimarer Klassik*, 60.

dalnak ez az átdolgozott változata sokkal ökonomikusabb, egyszersmind kevésbé terjedős, mint a korábbi: az első megfogalmazás 84 taktusával szemben mindössze 37 ütemet tesz ki, s megelégszik a zárósorok csekély ismétlésével.⁴⁶

6. kotta: Liszt, *Freudvoll und leidvoll*, 1. megzenésítés,
1860-ban publikált megfogalmazás, szoprán fekvésváltozat, 30–33. ütem

Ossia lein ist die See - le die
glück - lich al - - - lein ist die See - le die liebt.

7. kotta: Liszt, *Freudvoll und leidvoll*, 1. megzenésítés,
1848-ban publikált megfogalmazás, szoprán fekvésváltozat, 36–39. ütem

him - mel - hoch jauch - - - zend,

Az a mód, ahogyan a dal nyitómotívumával bánik Liszt, már az 1848-ban publikált megfogalmazás esetében is eltér az olasz és francia zenei gondolkodástól, inkább a német, azon belül is a beethoveni zenei nyelvre jellemző. Már a nyitó dallamsor harmóniai gazdagsága is idegen a korabeli francia *romance*-októl (19–22. ütem a 2. kottában, ill. 6–7. ütem a 3. kottában); s a motívumtranszformáció módja is: a dallam alapgon-
dolatát képező lelépő nagyszextet a vers *freudvoll–leidvoll* ellentétpárjának megfelelően Liszt előbb kisszextté szűkíti (19–20. ütem a 2. kottában), később, a 36–39. ütem-

⁴⁶ Épp ezért nem osztom Ben Arnold véleményét, miszerint a *Freudvoll und leidvoll* ismert műalakjai közül az 1. megzenésítés 1. megfogalmazása volna a legjobb, vö. Arnold, „Visions and Revisions”, 258. A kétféle megfogalmazás ütemszámbeli eltérése egyébként még akkor is figyelemre méltó, ha tekintetbe vesszük a két változat eltérő metrumát.

ben pedig a *jauchzen*[d] szöveggel összhangban diminúció és gyors egymásutánban való megismétlés révén ujjongó felkiáltássá változtatja (ld. a bekeretezett részt a 7. kottában). Még határozottabban nyilvánul meg a motívumtranszformáció elve a megzenésítés második megfogalmazásában, ahol a bővített hármassal és merész modulációval párosuló szextmotívum a *zum Tode betrübt* szövegrész mindkét szeri elhangzása alkalmával kvintté szűkül; Liszt a 17–18. ill. a 21–22. ütem zongoraszólamának basszusában motivikusan is megkomponálja a modulációt (ld. a bekeretezett részeket a 8. kottában).

Végül az első megfogalmazás záró taktusai (9. kotta), a zongora befejező ütemei Chopin és Field zongorás noktürnjeinek figuratív díszítéseit idézik – bizonyára a Goethe-vers záró sorában szereplő *liebt* szó zenei visszhangjának tekinthetjük ezt a bensőséges – sőt, talán kissé szentimentális – hangvételi befejezést. Az 1860-ban publikált megfogalmazás utójátékában (10. kotta) viszont már nyoma sincs a billentyűs improvizációra emlékeztető figuratív elemeknek; a zongora itt az énekszólam nyitó dallam-sorának visszaidézésével mondja ki a végső szót.

8. kotta: Liszt, *Freudvoll und leidvoll*, 1. megzenésítés,

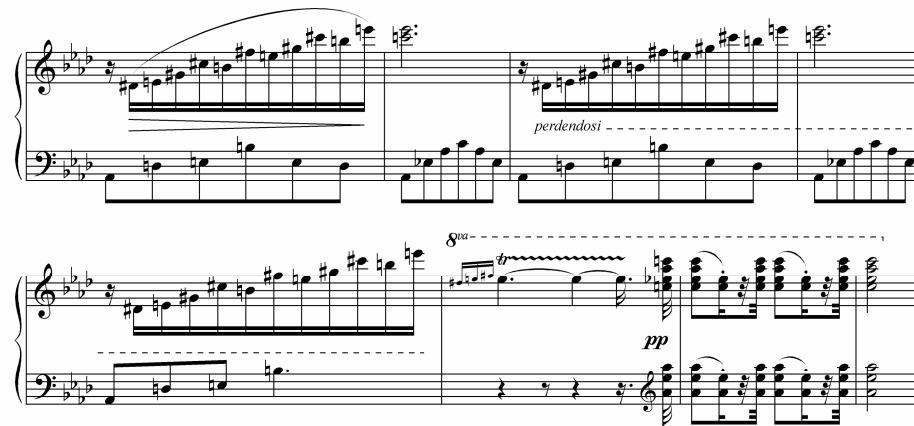
1860-ban publikált megfogalmazás, szoprán fekvésváltozat, 14–22. ütem

8. kotta: Liszt, *Freudvoll und leidvoll*, 1. megzenésítés, 1860-ban publikált megfogalmazás, szoprán fekvésváltozat, 14–22. ütem

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 14–18) is in G major (one sharp) and 2/4 time. The vocal line (soprano) begins with a forte (*f*) dynamic, marked with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The score includes various musical markings such as *f*, *p*, *accelerando*, *poco rallentando*, and *poco rall.*

The second system (measures 19–22) continues the vocal line with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment continues with the triplet of eighth notes in the right hand and the triplet of eighth notes in the left hand. The score includes various musical markings such as *f*, *p*, *accelerando*, *poco rallentando*, and *poco rall.*

9. kotta: Liszt, *Freudvoll und leidvoll*, 1. megzenésítés,
1848-ban publikált megfogalmazás, 77–84. ütem



10. kotta: Liszt, *Freudvoll und leidvoll*, 1. megzenésítés,
1860-ban publikált megfogalmazás, szoprán fekvésváltozat, 33–37. ütem



* * *

Láthattuk tehát a *Freudvoll und leidvoll* példáján, hogy még egy német nyelvű Liszt-dallal összefüggésben sem beszélhetünk egységes, „tisztán német” zenei stílusról. De mit mondhatunk dalainak második legnépesebb csoportjáról, a francia szövegek megzenésítéseiről?

Frits Noske a francia dal történetéről írott alapvető munkájában mintha Vogel, Wenz és Raabe fentebb idézett véleményéhez csatlakozna, amikor azt állítja, hogy Liszt francia szövegű dalai

nem mutatnak alapvetően francia vonásokat [...] Liszt számára a német dal [*Lied*] volt a kiindulási pont. [...] Liszt francia dalainak zenéje mindazonáltal teljességgel összhangban van a francia szöveggel, s ezt szövegválasztásaival magyarázhatjuk.⁴⁷

⁴⁷ „Ses mélodies sur des paroles de Victor Hugo, de Musset et d’Alexandre Dumas ne révèlent point des signes essentiellement français [...] Le point de départ de Liszt est le *Lied* allemand; [...] Néanmoins sa musique s’accorde très bien avec les paroles françaises, ce qui s’ex-

Persze a francia dal artistikusabb válfajáról (*mélodie*) általában véve valóban elmondhatjuk, hogy egy németajkú komponista művei meghatározó ösztönzésül szolgáltak létrejöttéhez: Schubert dalai, melyek közvetlenül szerzőjük halálát követően egyre nagyobb népszerűsége tettek szert a francia zenefogyasztó közönség körében, s amelyek hatására a francia dal 18. századból örökölt műfaja, a *romance*, igényesebb zsánerré alakult át. A francia dal ez utóbbi válfaja ugyanis az 1830-as, 40-es évtizedbeli zeneéletnek azt a szintjét képviselte, mint Musard vagy Julien quadrille-ai – inkább használati zenének, sőt, fogyasztási cikknek nevezhetjük, mintsem zenei műfajnak.⁴⁸

Liszt maga is fontos szereplője volt a franciaországi Schubert-recepciónak, s ezáltal a *mélodie* műfaj kialakulásának; többek között olyan dalénekesek zongorakísérőjeként, mint a tenorista Adolphe Nourrit,⁴⁹ másfelől pedig a Schubert-dalok nyomán készített dalátiratok szerzőjeként és előadójaként.⁵⁰ Aligha meglepő tehát, ha a zeneszerző első francia dalában (amely, mint fentebb említettem, egyben elsőként publikált műve a vokális műfajban) a Schubert által megteremtett, új típusú német dal példáiból

plique par le choix des textes.” Frits Noske, *La mélodie française de Berlioz à Duparc* (Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1954), 114–115.

⁴⁸ A *romance*-ról ld. Austin Caswell, „Loïsa Puget and The French *Romance*”, in *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, ed. by Peter Bloom (New York: Pendragon, 1987), 97–115; valamint Jack Sage, Susana Friedmann and Roger Hickman, „Romance”, in *The New Grove*, vol. 21 (London: Macmillan, 2001), 573–576. A *mélodie*-val kapcsolatban Noske fentebb idézett műve mellett ld. David Tunley and Frits Noske, „Mélodie”, in *The New Grove*, vol. 16, 356–360. A műfaj példáiból összeállított hasznos (bár nem tudományos céllal készült) antológia: *The Art of French Song: 19th- and 20th-century Repertoire*, ed. by Roger Nichols (Frankfurt a. M.–Leipzig–London–New York: Peters, 1999), vol. 1–2. A *romance*–*mélodie* szembeállítás problémáiról és a korabeli terminológiáról ld. Kitty Messina, „Mélodie et romance au milieu du XIXe siècle. Points communs et divergences”, *Revue de Musicologie* 94/1 (2008), 59–90.

⁴⁹ Liszt mind német területen, mind pedig franciaországi koncertjein számos alkalommal szerepelt ilyen minőségben; ld. különösen a bécsi és németországi Liszt-koncertek műsorát: Dezső Legány, *Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822–1886* (Budapest: Corvina, 1984), valamint Saffle, *Liszt in Germany*, 227–298.

⁵⁰ Charles-Simon Richault, akinél Liszt Schubert-átiratainak párizsi kiadásai megjelentek, számos eredeti Schubert-dalt is publikált, ahogyan más korabeli francia kiadók is. Francia Schubert-recepció és *mélodie* összefüggéseiről ld. Noske, *La mélodie française*, 22–35.

ismerős zeneszerzői eljárásokkal találkozhatunk. A Delphine de Girardin⁵¹ versét megzenésítő *Il m'aimait tant* négy strófából áll:

Non, je ne l'aimais pas; mais de bonheur émue,
Ma sœur, je me sentais rougir en l'écoutant;
Je fuyais son regard, je tremblais à sa vue:
Il m'aimait tant!

Je me parais pour lui, car je savais lui plaire;
Pour lui, j'ai mis ces fleurs et ce voile flottant:
Je ne parlais qu'à lui, je craignais sa colère:
Il m'aimait tant!

Mais un soir il me dit: „Dans la sombre vallée
viendrez-vous avec moi?” Je le promis... pourtant,
En vain il m'attendit; je n'y suis pas allée...
Il m'aimait tant!

Alors il a quitté ma joyeuse demeure.
Malheureux! il a dû me maudire en partant;
Je ne le verrai plus! je suis triste, je pleure:
Il m'aimait tant!⁵²

A költemény refrénes szerkezete egyszerű strófikus megzenésítést sugallna, ahogyan a költő műfaji megjelölése (*romance*) is. Liszt kompozíciójára valóban rányomja bélyegét mind a költemény strófikus formája, mind pedig annak refrénessége: a versszakok és visszatérő szövegsorok megzenésítése zárt, világosan elkülönülő zenei

⁵¹ Delphine de Girardin (lánykori nevén: Delphine Gay, írói álnevén: Vicomte de Launay), az első nagypéldányszámú napilap (*La Presse*) főszerkesztőjének, Émile de Girardinnek volt a hitvese, valamint d'Agoult grófnő baráti köréhez tartozott; költőként és zornalisztaként is tevékenykedett; a Girardin-szalón a korabeli irodalmi élet hírességeinek gyűjtőhelye volt; ld. Kracauer, *Offenbach und das Paris seiner Zeit*, 90–92; valamint *Mémoires, Souvenirs et Journaux de la comtesse d'Agoult*, éd. par Charles F. Dupêchez (Paris: Mercure de France, 1990), vol. I, 239–243. Liszt is a Girardin-szalón látogatói közé tartozott, mint azt Grandville karikatúrája (*Thé artistique chez Mme Girardin*) tanúsítja, ld. László Zsigmond és Mátéka Béla, *Liszt Ferenc élete képekben és dokumentumokban* (Budapest: Zeneműkiadó, 1978), 88.

⁵² Madame Émile de Girardin (Delphine Gay), *Poésies complètes* (Paris: Librairie Nouvelle, 1856), 349.

formaegységeket alkot (ld. a 2. ábrát). Már az egymásnak megfeleltethető zenei egységek (az egyes strófák, ill. refrének) eltérő ütemszámából is kiviláglik azonban, hogy a zeneszerző műve nem egyszerű strófikus kompozíció; a variált strófás dalnak azt a típusát képviseli, melyben a variáció egyes strófák tonális újrafogalmazása révén valósul meg.

2. ábra: az *Il m'aimait tant* zenei struktúrájának strófikus váza

Formarész	Ütem	(Refrén)
előjáték	1–4.	
1. strófa	5–22.	(17–22.)
közjáték	22–29.	
2. strófa	30–47.	(42–47.)
közjáték	47–55.	
3. strófa	56–77.	(71–77.)
közjáték	77–87.	
4. strófa	88–114.	(107–114.)
utójáték	114–122.	

3. ábra: az *Il m'aimait tant* hangnemi rendje

és a kísérettípusok váltakozása

Formarész	Hangnem	Kísérettípus
előjáték	A _b	
1. strófa	A _b	8-adok
refrén	g [#]	32-ed tremoló
közjáték	A _b	8-adok
2. strófa	A _b	8-adok
refrén	g [#]	32-ed tremoló
közjáték	A _b (→f)	8-adok
3. strófa	f	8-adoló „esztam” ⁵³
refrén	E → g [#]	32-ed tremoló
közjáték	A _b	16-od arpeggio
4. strófa	A _b	16-od arpeggio
refrén	A _b (→H→a _b)	32-ed tremoló
utójáték	A _b	8-adok

⁵³ Jobb híján ezzel a néptánc kutatásból ismert terminussal illetem a basszus és a jobb kéz szólamának komplementer váltakozását.

11. kotta: *Il m'aimait tant*, 5–22. ütem (1. strófa refrénnel)

Non, je ne l'ai-mais pas, mais de bon-heur é-mu-e, ma soeur, je me sen-
tais rou-gir, rou-gir en l'é-cou-tant. Je fuy-ais son re-gard,
je trem-blais à sa vu-e! Il m'ai-mait
tant! Il m'ai-mait tant! il m'ai-mait, il m'aimait tant!

Az első két strófa megzenésítése egyetlen prozódiai jellegű változtatástól eltekintve lényegében azonos; a refrént mindkét esetben kettőspontszerű cezúra, eltérő kísérettípus (harmincketted-tremoló) és a dúr alaphangnem mollba fordulása különíti el a strófa megelőző részétől (11. kotta). *Maggiore* és *minore* váltakozása közismerten gyakori eszköz Schubert oeuvre-jében: ez a tonális alapötlet dalok esetében megjelenhet strófák (vagy stróforkomplexumok) közti viszonylatban, mint a *Trockne Blumen*, a *Der Müller und der Bach*, a *Gute Nacht*, a *Lindenbaum*, a *Der Wegweiser* esetében; s Liszt

dalához hasonlóan az is gyakori eljárás Schubertnél, hogy a moll strófa a végén azonos alapú dúrba fordul (*Ständchen* – „Leise Flehen”, *Auf dem Wasser zu singen*); szinte kézenfekvő ez az eljárás, ha refrénes dalról van szó, mint a *Die schöne Müllerin*-ciklus *Die liebe Farbe* című dalában. Csupa olyan példát idéztem, amelyet Liszt minden kétséget kizáróan jól ismert, hiszen – a *Die liebe Farbe* kivételével – valamennyi említett Schubert-dalt átírta zongorára.

A strófa–refrén viszonylatban alkalmazott *minore–maggiore*-váltás kedvelt eszköze a francia *romance*- és *mélodie*-komponistáknak is: mintha a schuberti mintát követné pl. Loïsa Puget, *La prière au St. Bernard* és *À la grâce de Dieu* című művében.⁵⁴ Megjegyzendő azonban, hogy a *maggiore* refrénnel záruló *minore* strófás dal már Schubert előtt, a késő 18. századi francia dalrepertoárban is gyakran előfordul.⁵⁵ A daljáték francia válfájában, az *opéra-comique*-ban is hagyományosnak mondható, mint azt Boïeldieu *La Dame blanche* című darabjának (bem. 1825) első felvonásbeli balladája példázza, s más francia zenés színpadi műfajokban is találkozunk példaival. Hogy mennyire közhelynek számított a francia vokális repertoárban, azt jól illusztrálják az 1850-es évek operettkupléi, ahol ugyancsak bevett megoldásnak számít; erre példa Polissard *Castilbète* című balladája Offenbach *Les deux pêcheurs* c. művéből (1857).⁵⁶ A francia miliővel, vagy a francia zsánerrel összefüggésben olasz operakomponisták is alkalmazták ezt a stratégiát, mint azt Violetta „Ah, fors’è lui”-áriája mutatja Verdi *Traviatájából* (1853), vagy Erzsébet románca („O, ma chère compagne”, 1867) a *Don Carlosból*.

Ám, míg Schubertnek, illetve a francia és olasz szerzőknek tipikus eljárása a *minore*-ből *maggiore*-ba forduló dramaturgia,⁵⁷ addig az *Il m’aimait tant* éppen az ellenkező sorrendet követi (igaz, a moll refrént követően a zongoraközjáték ismét dúrban világosodik ki). Persze Lisztnél is találunk példát a Schubert refrénes dalaiban szokványosabb hangnemi stratégiára: ezt a katartikus sémát alkalmazza például a *Die Zelle in Nonnenwerth* 1843-as első megfogalmazása és a *La tombe et la rose* című Hugo-vers megzenésítése is. A refrén elmollosodása Liszt Girardin-dalában tehát az 1840-es évek elején már konvencionálisnak mondható zeneszerzői stratégia egyéni alkalmazása, s

⁵⁴ H–BI RGy 4843, valamint Caswell, „Loïsa Puget and The French Romance”, 111–115.

⁵⁵ Sage–Friedmann–Hickman, „Romance”, 573.

⁵⁶ Ez utóbbi dalbetét nem más, mint Victor Hugo *Gastibelza, ou le fou de Tolède* című balladájának paródiája; Hugo e költeményét más szerzők mellett Liszt is megzenésítette.

⁵⁷ A *maggiore–minore*-egymásután is előfordul Schubertnél a záróstrófa és megelőző strófák viszonylatában, a *Tränenregen* című dalban.

bizonyára a strófa ismétlődő zárósorának emocionális telítettségével hozható összefüggésbe. Delphine Gay verse ugyanis az érzelmes románc (*romance sentimentale*) típusába tartozik.⁵⁸ Szintén ez lehet a magyarázata, hogy a refrénhez a zenés színpadot idéző tremolós kíséretet komponált Liszt. Az ilyen teátrális elemek alkalmazása a zongorakíséretes dal műfajában – a *romance*-ok többségétől eltérően – jellegzetes vonása a *mélodie* korai reprezentánsainak; a műfaj egyik nevezetes képviselője, Louis Niedermeyer *Le lac* című kompozíciója (1821 k.) például elsősorban abban tér el a kései *romance* hagyományosabb példáitól, hogy a strófás dalt operába illő, végigkomponált *scena* vezeti be, melynek zongorakíséretében a tremoló szintén jelentős szerepet játszik.

Romance és *mélodie* különbségét, valamint Liszt kompozíciójának és a kiindulópontjául szolgáló szövegnek az eredetiségét akkor érthetjük meg igazán, ha a francia dal egy „anonim” példájával vetjük össze. Martin-Joseph Mengal *Quand tu m’aimais* című darabja⁵⁹ (12. kotta) mind a szöveg, mind pedig a megzenésítés tekintetében jól illusztrálja, mi az ami az érzelmes románc *locus communis*aihoz tartozott: a szerelem, a bánat, a kedvestől való megfosztottság tematikája és szókincse.⁶⁰

Ami Mengal kompozícióját illeti, eszköztára meglehetősen szűkös. Nincs előjátéka, az intonáció kezdeti biztonságát mindössze egyetlen alaphelyzetű tonikai akkord hivatott megtámogatni. A zongorakíséret szerepe kizárólag az énekszólam akkordikus alátámasztására és a ritmikai folyamatosság érzetének fenntartására korlátozódik. A

⁵⁸ A francia dal-műfaj egyik művelője, Antoine-Joseph Romagnesi 1846-os munkájában (*L’art de chanter les romances, les chansonnettes et les nocturnes et généralement toute la musique de salon*) a következő típusokat különböztette meg: érzelmes románcok (*romances sentimentales*), súlyos és álmodozó dalok (*mélodies reveuses et graves*), hősi és erősen ritmikus énekek (*chants héroïques et fortement rythmés*), szenvedélyes és drámai románcok (*romances passionnées et dramatiques*), valamint humoros hangvételű „dalocskák” (*chansonnettes*). ld. Noske, *La mélodie française*, 4.

⁵⁹ Mengal kompozíciója Liszt művénél jó évtizeddel korábban, az 1820-as évtized során keletkezhetett; Valérie d’Entraigues dal-albumából veszem (H–Bl, LGy 4340), akinek a mű ajánlása is szól. Szerzője belga muzsikusként (szül. 1784, elh. 1851), aki a párizsi Conservatoire-on tanult, előbb a Théâtre de l’Odéon, majd az Opéra-Comique zenekarának kürtöse volt. Reicha zeneszerzés-növendékeként operákat és instrumentális műveket is írt, ld. John Lade, „Mengal, Martin-Joseph”, in *The New Grove*, vol. 16, 428. A költő kiléte nem ismeretes, ám lehetséges, hogy a komponista a vers szerzője is egyben.

⁶⁰ A kompozíció címe ill. első szövegstrófájának anaforaként visszatérő fordulata meglehetősen hasonló Liszt dalának címéhez és refrénsorához.

szerző mindhárom szövegstrófát ugyanarra a dallamra applikálja, a mű teljességgel diatonikus, nem modulál el a-moll alaphangneméből; mindössze a paralel dúr 6–7. ütembeli megjelenése hoz némi változatosságot a tonális egyhangúságba.

12. kotta: Martin Joseph Mengal, *Quand tu m'aimait.*

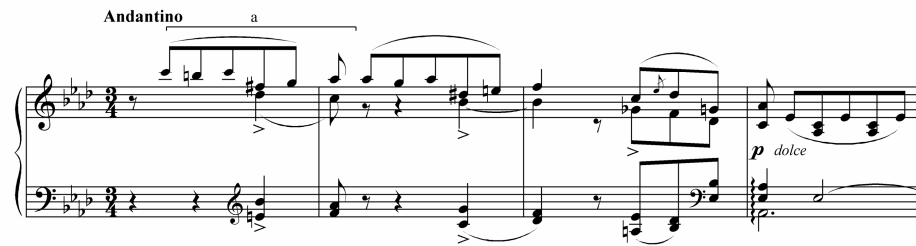
Romance dédiée à Mlle Valérie d'Entraigues

Quand tu m'ai- mais, je ché- ris- sais la vi- e Dans les plai- sirs se cou- lait cha- que jour, Je t'ai per-
 Quand tu m'ai- mais, le dieu de l'har- mo- nie - e Pour te chan- ter m'in- spi-rait cha- que jour, Je t'ai per-
 Quand tu m'ai- mais, aux lar- mes ac- ces- si- ble Des mal- heur- reux je cher- chait le sé- jour, Je t'ai per-

du la gai- té m'est ra- vi- e Et mon- bon- heur n'é- tait que mon a- mour, Mon bo- heur n'é- tais que mon a-
 du, j'ai per- du mon gé- ni- e Et mon ta- lent n'é- tait que mon a- mour, Mon ta- lent n'é- tais que mon a-
 du, mon âme in- sen- si- ble Et ma ver- tu n'é- tait que mon a- mour, Ma ver- tu n'é- tais que mon a-

mour, mon bo- heur n'é- tais que mon a- mour.
 mour, mon ta- lent n'é- tais que mon a- mour.
 mour, ma ver- tu n'é- tais que mon a- mour.

Liszt francia dalkompozíciói közül kettő – a *Quand tu chantes bercée* és az *Oh! pourquoi donc* – szintén inkább ebbe az egyszerű *romance*-műfajba, mint a *mélodie* képviselői közé sorolható (bár harmóniaviláguk változatosabb, mint az idézett Mengal-dalé). Girardin érzelmes románcának megzenésítése azonban a mű alapotívumából építkező előjátékkal indul (ld. az *a*-val jelölt motívumot a 13. kottában); ugyanez a melodikus mottó az énekszólam kezdetén is megjelenik, a 11. és 13. ütemben pedig transzformált alakjai a zongoraszólamban felbukkanva teremtenek kontinuitást az énekszólam frázisai közt (ld. az *a* '-vel jelölt helyeket az 11. kottában). A pianista szerepe tehát nem csupán a kíséretre korlátozódik, hanem egy dialógus résztvevője.

13. kotta: *Il m'aimait tant*, 1–4. ütem (előjáték)

Girardin költeményének szövege – a Mengal-kompozíció versével ellentétben – nem egyszerűen állapotként írja le a kedvestől való megfosztottságot, hanem bizonyos értelemben balladaszerű, epikus jellege van: különös módon azt a „történetet” beszéli el, hogyan *nem* ment el a magányos hösnő, a költemény lírai énje a szerelmes férfiú által kezdeményezett találkára. A költemény hösnője ellentétes érzelmek közt vívódik: egyfelől azt állítja, hogy nem szerette a férfit („Non, je ne l’aimais pas”), aki annyira lángolt érte („Il m’aimait tant”); másrészt viszont szomorúan siratja („je suis triste, je pleure”), hogy döntése következtében nem fogja többé viszontlátni hódolóját („je ne le verrai plus”).

Liszt kompozíciójának hangnemi terve és a kísérettípusok váltakozása a vers narratív jellegével összhangban mintegy „felülírja” a költemény strófikus tagolását – teszi mindezt úgy, hogy közben a strófikus váz is végig érezhető, felismerhető marad (3. ábra). A 3. strófa kezdetén például, amikor a hösnő előadja, hogyan hívta el az epekedő *monsieur* a sötét völgybeli randevúra („Mais un soir il me dit: Dans la sombre vallée viendrez-vous avec moi?”), a zene a várt Asz-dúr helyett f-mollba fordul (*ad vocem* sötét völgy), az eddigi *Andantino* helyett a komponista *Agitato* tempót ír elő, s új, valóban izgatottabb jellegű kísérettípus jelenik meg a zongoraszólamban (14. kotta). A dal melodikus mottója azonban hangról hangra – igaz, tonálisan újraértelmezve –, ugyanúgy megjelenik az énekszólam kezdetén, ahogyan a korábbi két versszakban is.

14. kotta: *Il m'aimait tant*, 56–77. ütem (a 3. strófa kezdete)

Különösen megkapó, ahogyan Liszt a 3. strófa végét tonálisan újraírja. A versszak refrén előtti részének f-moll megzenésítése 4 ütemnyi domináns orgonapont után, az *E–G–B–D*, szűk szeptimakkordot, majd hosszú kitartott szünetet követően, váratlanul a refrén E-dúrba transzponált változatával folytatódik, amely aztán visszamodulál a refrén 1–2. strófából már ismert gisz-moll hangnemébe (15. kotta).

15. kotta: *Il m'aimait tant*, 67–77. ütem (a 3. strófa vége)

The musical score for the 15th system of 'Il m'aimait tant' (measures 67–77) is presented in two systems. The first system features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "je n'y suis pas al - lé - e, je n'y suis pas al - lé - e. Il m'ai - mait tant,". The piano part is marked with dynamics *p*, *smorz.*, and *trem. ppp*. The second system continues the vocal line with the lyrics: "il m'ai - mait tant, — il m'ai - mait, il m'ai - mait, il m'aimait tant!". The piano part includes markings for *cresc.*, *colla parte*, and *mf*. The tempo and mood change to *Molto animato quasi allegro* and *armonioso, appassionato molto*.

A 3. strófa lezárását követő zongoraközzjátékban exponált, újabb kísérettípus, a két kéz között elosztott, tizenhatod arpeggió uralja a záró versszak zongoraszólamát is; katartikus jelleget kölcsönöz a 4. versszak megzenésítésének, ahogyan a refrén újabb módosítása, *maggiore*-ba fordítása is (igaz, a 110–113. ütemben ezúttal is megjelennek mollbeli színek).

Az alapján véve strófikus szerkezetnek ezt a fajta, tonálisan variált típusát feltehetőleg Schuberttől tanulhatta Liszt. Több példáját tanulmányozhatta a *Schwanengesang* Rellstab- és Heine-megzenésítései között (*Frühlingssehnsucht*, *In der Ferne*, *Abschied*, *Das Fischermädchen*). Az *überstrophische Gestaltung* egy poentírozott, záróstrófára kihegyezett példáját (*Gute Nacht*) már a *maggiore–minore* váltakozás kapcsán említettem, mint Liszt lehetséges modelljét. A tonálisan variált strófás dal természetesen nem kizárólag Schubertre jellemző formai stratégia – Mozart például már a késő 18. században alkalmazta *Das Lied der Trennung* című dalában (KV 519, 1787-ben komponált darab). Mindazonáltal valószínűnek látszik, hogy a fentebb említett Schu-

bert-dalok mintául szolgálhattak Liszt számára, hiszen megintcsak olyan művekről van szó, melyeket zongorára ültetett át.

6. *A dal műfaj mint esztétikai kompromisszum*

Mint az előző fejezetekben láthattuk, a német hatás kétségkívül figyelemre méltó tényező tehát Liszt dal-œuvre-jében, ugyanakkor ezt a megállapítást ki kell egészítenünk azzal is, hogy vokális kompozícióinak stílusa nem feltétlenül a megzenésített költemények nyelvének függvénye. Persze a 4–5. fejezetben írottak alapján levonható következtetés, miszerint Liszt első német dalainak keletkezésében fontos inspirációt jelentett a korabeli német-francia politikai konfliktus, szintén kiegészítésre szorul: természetesen egyéb okok, esztétikai és pragmatikus megfontolások, valamint személyes jellegű tényezők is szerepet játszhattak abban, hogy Liszt az 1840-es évek elején jelentős számú dalt komponált. A muzsikusz az 1850-es évekből visszatekintve – látni fogjuk – „belső kényszerrel” magyarázta „Sturm und Drang” periódusának „dalhangulatát”. S mint a második részben a Liszt-dalok előadóihoz, címzettjeihez szóló levéldézetekből kiderül majd, személyes, esetenként igen intim jellegű kapcsolatok is motiválhatták a dalok születését. A továbbiakban néhány egyéb olyan, nem történelmi-politikai természetű motívumot fogok vizsgálni, amely magyarázatul szolgálhat a zeneszerző dal műfaj felé fordulására.

Christopher Headington – és nyomában mások – nem mulasztják el felhívni a figyelmet arra az egybeesésre, hogy a Liszt zeneszerzői profiljában 1840 táján megmutatókozó változás hozzávetőleg egyidőben következett be Schumann hasonló fordulátával:

Liszt már két, 1838-as ill. 1839-es levelében arra bízta Schumannt, hogy írjon kamarazenei. 1839-ben Schumann bevallotta, hogy a zongora kezd „túl szűkös-sé” válni gondolatai számára; 1841-ben és 1842-ben pedig, életében először és intenzíven, valóban a zenekar és a kamarazene felé fordult. 1840-ben azonban, Liszttel való találkozásának évében, szenvedélyesen elmerült dalszerzői képességeinek feltárásában. Nem kevesebb mint 138 dal keltezhető erre az esztendőre [...]. Ha Schumann megfogadta Liszt tanácsát a kamaradarabokat illetően, vajon nem volt viszonzás – vajon Liszt nem ment bele, hogy dalok komponálásába kezdjen? Mert hát ekkor veszi kezdetét a német költemények megzenésítéseinek hosszú sora, és Schumann kedvencei, Heine és Goethe feltűnő szerepet kapnak a Liszt által választott szövegek között. Schumannal találkozáskor a zeneszerző nagy dalévében, az az érzése támadhatott, hogy a dal olyan közvetítő közege a kifejezésnek, amelyet túlságosan is sokáig mellőzött. A dalokban valóban közelebb

kerülhet a nagyvilághoz, mint azt egy kizárólag hangszeres nyelv lehetővé tenné;
a szavakban megnyilvánuló érzelmek, vélhetően, könnyebben megoszthatók.¹

Úgy tűnik számomra, hogy a schumanni példa inspiráló hatását Headington mintha túlértékelné. Bár nem kétséges, hogy Liszt már az 1830-as években megismerte, ját-

¹ „Liszt had already, in two separate letters of 1838 and 1839, encouraged Schumann to write chamber music. In 1839, Schumann had admitted that the piano was becoming »too narrow« for his thoughts; and in 1841 and 1842 he did indeed turn for the first time, and in copious measure, to the orchestra and to chamber music. But in 1840, the year of the meeting with Liszt, he was passionately absorbed in the discovery of his powers *as a song writer*. No less than a hundred and thirty-eight songs date from that year [...]. If Schumann took Liszt's advice with regard to ensemble pieces, was there a *quid pro quo* – did Liszt agree to turn his hand to song? For it is now that the long series of settings of German poetry begins, Schumann's favourites – Heine and Goethe – featuring among Liszt's choices of poets. Meeting Schumann in that composer's great song year, he may have come to feel that songs were a medium of expression which he had too long neglected. In song, he might indeed come closer to the world at large than an exclusively instrumental language would permit; emotions explicit in words, he might have thought, are to be shared more readily.” Headington, „The Songs”, 222. A Headington által hivatkozott, Schumannhoz írt Liszt-levelek idevágó részletei így hangzanak: „S'il m'était permis de vous faire une prière, je vous demanderais d'écrire quelques Trios ou bien un Quintetto ou un Septuor. Il me semble que vous feriez cela admirablement, et depuis longtemps il n'a été rien publié de remarquable dans ce genre.” (Ha volna szabad egy kéréssel fordulnom Önhöz, azt kérném Öntől, hogy írjon néhány triót, kvintettet, vagy szeptettet. Azt hiszem, hogy ön csodálatosan meg tudná írni ezeket, s hogy régóta nem publikáltak semmi figyelemre méltót ebben a műfajban.) 1838. május 5-én kelt levél, ld. *Briefe*, I, 20. „Je crois déjà dans une de mes lettres précédentes vous avoir exprimé le désir que j'éprouvais, de vous voir écrire quelques morceaux d'ensemble, Trios, Quintettes ou Septuors. Me pardonnez-vous d'insister encore sur ce point? Il me semble que vous en seriez plus capable que qui que ce soit aujourd'hui. Et je suis convaincu que le succès, même *le succès marchand* ne leur manquerait point.” (Azt hiszem, hogy korábbi leveleim egyikében hangot adtam már azon óhajomnak, hogy írjon néhány kamaradarabot, triót, kvintettet vagy szeptettet. Megbocsátja nekem, ha továbbra is kitartok emellett? Úgy látom, hogy Önnek több tehetsége volna ehhez, mint bárki másnak manapság. S meggyőződésem, hogy a siker, még a kereskedelmi jellegű sem maradna el.) 1839. június 5-i levél, ld. *Briefe*, I, 27. A *succès marchand* kifejezéssel Liszt nyilvánvalóan arra céloz, hogy a kamaraművek a kiadók és zeneműfogyasztók körében is kelendők volnának.

szotta német pályatársának zongoraciklusait, pl. a *Novellettent*,² a *Kinderszenent*,³ a *Fantasiestückét* vagy a *Carnavalt*,⁴ s bizonyos, hogy 1840-es németországi debütálását, drezdai és lipcsei koncertjeit követően Schumann egyes dalai sem voltak számára ismeretlenek,⁵ mindazonáltal Liszt 1840-es évekbeli daltermése – mint azt talán az előző fejezetben idézett példák is tanúsítják – kevés közös vonást mutat Schumann hasonló műveivel. A két komponista szövegválasztásai terén megnyilvánuló hasonlóság nem igazán meggyőző érv: Goethe és Heine költészete nem csupán Schumann és Liszt dal-œuvre-jében játszott eminens szerepet, a korszak legkülönbözőbb rangú komponistái zenésítették meg előszeretettel e klasszikus költők verseit, még hozzá igen nagy számban,⁶ e megzenésítések közül Liszt már az 1830-as években minden bizonnyal jól ismerte Schubert Goethe- és Heine-dalait. Amellett Lisztnek nem kellett Schumannal találkoznia ahhoz, hogy Heine írásművészete felkeltse az érdeklődését, hiszen a német költő 1831 óta Párizsban tevékenykedett, személyes ismeretségben állt a muzsikussal, s a *Buch der Lieder* 1827-es megjelenése óta Heine a legismertebb német irodalmárok egyikének számított.

² „Er spielte von den Noveletten, aus der Phantasie, der Sonate, daß es mich ergriff.” (A *Novelettenből*, a *Fantáziából* és a *Szonátából* játszott, úgy, hogy megindított). – írta Schumann Lisztről Clara Wiecknek 1840 márciusában. Julius Kapp, „Franz Liszt und Robert Schumann”, *Die Musik* 13/8 (1914), 72.

³ „Quant aux *Kinderscenen* [sic], je leur dois une des plus vives jouissances de ma vie.” (Ami a *Kinderszenent* illeti, életem legnagyobb örömét szerezte nekem). – írta Liszt Schumannnak 1839. június 5-én, Albanóból, ld. *Briefe* I, 26.

⁴ „Ich habe ihm Deinen Carnaval vorgespielt, der ihn ganz entzückte.” (Eljátszottam neki *Carnaval*odat, amely egészen elbűvölte). – számolt be Clara Wieck Schumannnak Liszttel való, 1838. áprilisi megismerkedésüket követően, ld. Kapp, „Franz Liszt und Robert Schumann”, 69. Nem sokkal ezután íródhatott az a keltezetlen levél, melyben Liszt a következőket írta Schumannnak: „Le *Carneval* [sic] et les *Fantasiestücke* m’ont extraordinairement intéressé. Je les joue vraiment avec délices [...]. (A *Carnaval* és a *Fantasiestücke* rendkívüli mértékben felkeltette az érdeklődésemet. Igazán gyönyörűséggel játszom őket [...]). ld. *Briefe*, I, 19.

⁵ „Dois-je vous dire que j’ai chanté à votre fête vos nouveaux Lieder et que j’en suis tout à fait ravi?” (Kell-e mondanom Önnek, hogy elénekeltém névnapján az Ön új dalait, s hogy egészen el vagyok ragadtatva tőlük?) – írta Liszt Schumannnak, 1841. augusztus 29-én kelt leveleiben, ld. Kapp, „Franz Liszt und Robert Schumann”, 76. Nem tudni, Schumann mely művei lehettek a Liszt által említett új dalok.

⁶ Vö. Günter Metzner, *Heine in der Musik: Bibliographie der Heine-Vertonungen*, Bd. 1–12 (Tutzing: Schneider, 1989–1994).

Liszt ugyan – Kroó György feltételezése szerint – bizonyos zongoraműveiben, jelesül az *Album d'un Voyageur / Ire Année de Pèlerinage* [sic] „költői töredékeknek” aposztrofált darabjaiban mintha Schumann fragmentumokból összeállított ciklusait utánozná;⁷ ám a dal műfajában az 1840-es évek elején nem próbálkozott meg a *Dichterliebéhez* vagy a *Frauenliebe- und Lebenhez* hasonló elven alapuló ciklussal. Mint alább látni fogjuk, 1845-ben Liszt komponált ugyan egy dalciklust, a Schiller-dalokat, amelyek záró darabja Schumannra emlékeztető módon visszaidézi az első két dal tematikus anyagát; ám a három darab *attacca*-kapcsolása arra utal, hogy ezt a művet inkább közvetlenül Beethoven példája inspirálhatta (az *An die ferne Geliebte*, ill. Beethoven szimfóniái), mint Schumann ugyancsak beethoveni mintát követő, hasonló ciklusai.⁸

Talán közelebb vihet Liszt dal-œuvre-jének megértéséhez Headingtonnak a dalok közérthetőségére vonatkozó megállapítása, miszerint a szavakban megnyilvánuló érzelmek könnyebben megoszthatók. A vokális lírai műfaj kétségtől közérthetőbb, fogyaszthatóbb (a szó piaci értelmében is fogyaszthatóbb) zsáner, mint a hangszeres programzene. Ám egyvalamiben a két műfaj figyelemre méltó hasonlóságot mutat: a szöveg, a „tartalom” verbalizálható volta, amely a dal esetében éppen a közérthetőség egyik záloga, a szimfonikus programzenében nem kevésbé fontos szerepet játszik, mint azt már Liszt egyik zeneszerzői példaképe, Berlioz kifejezte, amikor a műfaj paradigmatis alkotása, a *Fantasztiikus szimfónia* előszavában így fogalmazta meg a zenén kívüli program szükségességét:

A zeneszerzőnek az volt a célja, hogy bemutassa egy művész életének különféle szituációit, amennyire azok zenében visszaadhatók. A szöveg segítségét nélkülöző hangszeres dráma tervét szükséges előre elmagyarázni. A következő programot tehát úgy kell tekinteni, mint a beszélt szöveget az operában, amely arra szolgál, hogy azokat a zeneszámokat kísérje, amelyeknek jellegét és kifejezését motiválja.⁹

⁷ Kroó, *Az első Zarándokév*, 35–36.

⁸ A Schiller-megzenésítésekről bővebben ld. az értekezés III. részének „*Tell*-dalok: Liszt dalciklust komponál” c. fejezetét. Liszt és Schumann közismerten ambivalens kapcsolatának bővebb tárgyalásától ehelyütt eltekintek; a témát kimerítően tárgyalja Wolfgang Seibold disszertációja: *Robert und Clara Schumann in ihrer Beziehungen zu Franz Liszt* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005) = *Karlsruher Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 8.

⁹ „Le compositeur a eu pour but de développer, dans ce qu’elles ont de musical, différentes situations de la vie d’un artiste. Le plan du drame instrumental, privé du secours de la parole, a

A program tehát egyfajta kompromisszum: áthidaló megoldás a szöveg nélküli, autonóm hangszeres zene, a szimfónia és a szöveges, vokális zenei műfaj, az opera között. Hogy a zenei alkotások „tartalmát” ily módon szavakba önteni, s ezáltal zenében járatlan közönség számára is hozzáférhetővé tenni milyen fontos szempont volt Lisztnek, a hangszeres programzene esztétikai alapvetését jelentő, 1850-es évekbeli publicisztikai írásai tanúsítják, mindenekelőtt a Berlioz *Harold*-szimfóniáját tárgyaló írás.¹⁰ Mint Detlef Altenburg rámutatott, a liszti programzene egyik kiindulási pontja éppen az a felismerés lehetett, hogy a zene, s különösképpen a tisztán hangszeres zene, a nagyközönség számára kevésbé megközelíthető-megérthető, mint a más művészeti ágakban született alkotások, s ez a gyakorlati esztétikai felismerés jelentős mértékben inspirálhatta Lisztet egy, a zenét és költészetet újszerű módon ötvöző műfaj, a szimfonikus költemény megteremtésére.¹¹

Liszt programzenei kísérleteinek ismeretében azt hihetnénk, hogy a muzsikusi irodalmi érdeklődése döntő szerepet játszott a dal műfaj felé fordulásában is. Nem kétséges, hogy a lehetséges motívumokat vizsgálva Liszt irodalmi aspirációit is figyelembe kell vennünk, ugyanakkor az a tény, hogy a zeneszerző dalainak egy jelentős része nem irodalmi igényű szöveg megzenésítése (ld. a Bevezetést) mintha ellentmondani látszana ennek a feltételezésnek. Megjegyzendő persze, hogy Liszt irodalmi érdeklődése maga is többféle forrásból táplálkozott. Bár levelezése, különféle szóbeli és írásos megnyilatkozásai, valamint az olvasmányainak¹² és könyvtárainak szentelt ta-

besoin d'être exposé d'avance. Le programme suivant doit donc être considéré comme le texte parlé d'un opéra, servant à amener des morceaux de musique, dont il motive le caractère et l'expression.” Hector Berlioz, *Complete Works. Symphonies*, vol. 1 (New York: Kalmus, é. n.), oldalszám nélkül.

¹⁰ Franz Liszt, „Berlioz und seine Harold-Symphonie”, *Neue Zeitschrift für Musik* 43/3 (13. Juli 1855), 13–32; 43/4 (20. Juli 1855), 37–46; 43/5 (27. Juli 1855), 49–55; 43/8 (17. August 1855), 77–84; 43/9 (24. August 1855), 89–97.

¹¹ Detlef Altenburg, „Eine Theorie der Musik der Zukunft: Zur Funktion des Programms im Symphonischen Werk von Franz Liszt”, in *Liszt-Studien*, Bd. 1: *Kongressbericht Eisenstadt 1975*, hrsg. von Wolfgang Suppan (Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1977), 10.

¹² Liszt irodalmi érdeklődéséhez ld. többek között: Léon Guichard, „Liszt et la littérature française”, *Revue de musicologie* 56 (1970), 3–34; Jeanne Faure-Cousin et France Clidat, „Aux sources littéraires de Franz Liszt”, *La Revue musicale* 292–293 (1973); Ben Arnold, „Liszt as Reader, Intellectual, and Musician”, in *Liszt and His World: Proceedings of the International Liszt Conference held at Virginia Polytechnic Institute and State University 20–23 May 1993*, ed. by Michael Saffle (New York: Pendragon, 1993) = *Franz Liszt Studies Series*, vol. 5,

nulmányok¹³ alapján vitán felül áll, hogy csillapíthatatlan mohósággal falta a keze ügyébe került könyveket és nem kétséges, hogy irodalmi érdeklődése sokszor elsődlegesen esztétikai indíttatásból fakadt, mindazonáltal úgy tűnik számomra, hogy olvasmányainak legalábbis egy része inkább vallásos érzületét és világnézeti érdeklődését tükrözi, mintsem a *muzsik* Liszt irodalmi aspirációit. Nem véletlen, hogy éppen a már említett Heine, a világirodalom egyik legvirtuózabb, s talán legélesebb nyelvű tollforgatója, 1837 tavaszán írott második *Bizalmas levelében* az irodalmi hajlamokat tápláló zongoravirtuóz szatirikus portréját megrajzolva biblikus hasonlatokkal jellemezte Lisztet, s elsősorban Ballanche, Lamennais és a saint-simonisták utópisztikus tanításai iránti érdeklődését tűzte tollhegyre.¹⁴

Intellektuális hajlamai igen figyelemre méltóak: meglehetősen élénk kedvet érez a spekulációra, s még művészetének jelentőségénél is jobban foglalkoztatják a különféle iskolák kutatásai, melyek az eget-földet átfogó nagy kérdéseket vizsgálják. Hosszú ideig rajongott a saint-simonisták fennkölt észrevételeiért,¹⁵ később Ballanche átszellemült, vagy inkább homályos gondolataiban mélyedt el. Manapság egy bizonyos Lamennais katolikus-republikánus tanításai veszik el az

37–60; Pauline Pocknell, „Liszt and Senancour: Romantic Cult Heroes”, in *Liszt the Progressive*, ed. by Hans Kagebeck and Johan Lagerfelt (Lewiston–Queenston: Edwin Mellen Press, 2001), 123–150; Grabócz Márta, „Romantikus epika mint a Liszt-féle formai újítás modellje és a 20. századi szerkesztésmód közvetítője”, valamint „Liszt és a »filozófiai eposzok«”, in *Zene és narrativitás* (Pécs: Jelenkor, 2003), 69–78 valamint 79–88.

¹³ Ld. Eckhardt Mária, *Liszt Ferenc hagyatéka*, I: *Könyvek* (Budapest: Liszt Ferenc Zene-művészeti Főiskola, 1986); Mária Eckhardt und Evelyn Liepsch, *Franz Liszts Weimarer Bibliothek* (Laaber: Laaber-Verlag, 1999), valamint Arnold, „Liszt As Reader”, 48–60.

¹⁴ Heine írása először 1837-ben, német nyelven látott napvilágot az „Über die französische Bühne. Vertraute Briefe an August Lewald” című sorozat 10. darabjaként, a Stuttgartban ill. Tübingenben publikált *Allgemeine Theater-Revue* című lapban. Utóbb, kissé átdolgozott formában, 1838. február 4-én franciául is megjelent, *Lettres confidentielles* címmel, a *Revue et Gazette musicale de Paris* című zenei folyóirat hasábjain. Heine később 1840-ben könyv formában is publikálta az írást.

¹⁵ Liszt az 1830-as évtized elejétől valóban rokonszenvezett a saint-simonisták bizonyos eszméivel; ld. Ralph P. Locke, „Liszt’s Sant-Simonian Adventure”, *19th-Century Music* 4/3 (1981), 209–227, valamint uő., „Liszt and the Saint-Simonians” in *Music, Musicians, and the Saint-Simonians* (Chicago–London: University of Chicago Press, 1986), 101–106. Bár Heine nem említi, mindazonáltal őt magát is foglalkoztatták a saint-simonisták tanai: 1835-ben a mozgalom egyik vezéralakjának, Prosper Enfantinnek ajánlotta *De l’Allemagne* című könyvét.

esztét, aki a keresztre jakobinus sapkát illesztett...¹⁶ Tudja Isten, miféle filozófiai istállóban fogja megtalálni következő vesszőparipáját! Ám nem tagadhatjuk meg a dicséretet ettől a világosságra¹⁷ és istenségre való csillapíthatatlan szomjúságtól, mely szent és jámbor¹⁸ dolgok iránti hajlamának tanúbizonysága. [...] Bevallom Önnek, hogy bármennyire kedvelem is Lisztet, zenéje kellemetlen hatással van érzékemre, annál is inkább, mivel sajnos látó vagyok,¹⁹ s látom is azokat a rémképeket, melyeket mások csupán hallanak. Mint tudja, a zongora minden egyes hangja felidézi elmémbe a neki megfelelő alakot; röviden, a zene látható belső szemeim számára. Még mindig szédeleg a fejem annak a koncertnek pusztán az emlékétől is, amelyen Lisztet legutóbb játszani hallottam. A nyomorgó olaszok javára adott hangversenyen történt, annak a szép és nemes hercegnőnek a palotájában, aki testi és szellemi hazáját, Itáliát és az eget oly szépen képviseli...²⁰ (Bizonyára látták őt Párizsban, ezt a karcsú alakot, amely azonban csupán a földi börtön, melyben isteni lélek sínylődik... De mily szép ez a börtön...) A nyomorgó olaszok javára rendezett hangversenyen hallottam tehát utoljára Lisztet a múlt télen, már nem tudom mit játszott, de esküdni mernék rá, hogy az Apokalipszis néhány témáját variálta. Eleinte még nem tudtam egészen jól kivenni a négy lelkes állatot,²¹ csupán a hangjukat hallottam, különösen az oroszlán üvöltését

¹⁶ Kétségtelen tény, hogy Félicité de Lamennais abbé nagy hatást gyakorolt Lisztre, különösen 1833-ban írott könyve, a *Paroles d'un croyant*; ld. Walker, *A virtuóz évek*, 173–178, valamint Kaczmarczyk, „Liszt, Lamennais und der Totentanz”, *Studia Musicologica* 43 (2002), 53–72. Az abbé eszméi, melyeket leginkább a keresztényszocialista jelzővel lehet jellemezni, valóban sajátos elegyét képezték a katolicizmusnak és a republikanizmusnak: pap létére az állam és az egyház szétválasztását szorgalmazta.

¹⁷ „Lumière” nemcsak fizikai, hanem szellemi értelemben is jelenthet világosságot: megismerést, bölcsességet, értelmet.

¹⁸ „Religieux”: szó szerint „vallásos”.

¹⁹ A német változatban: „mivel vasárnap született gyermek vagyok” (*da ich ein Sonntagskind bin*). A vasárnap született gyermekeknek a néphit különleges képességeket tulajdonít, ezek közé tartozott a szellemlátás képessége is.

²⁰ Az említett hercegnő a Párizsban élő olasz emigráns, Christine de Belgiojoso. 1830-as évekbeli levelezésének tanúsága szerint Heine is a hercegnő szalonjának látogatói közé tartozott, a hölgy alkalomadtán megosztotta vele színházi páholyát is; Heine, *Gesamtausgabe*, Bd. 21, 75 valamint Bd. 20–27R, 304. Liszt is baráti kapcsolatban volt vele, mint azt levelezésük tanúsítja; vö. Ollivier, *Autour de Mme d'Agoult et de Liszt*.

²¹ A továbbiakban Heine Ezékiel próféta ill. a *Jelenések könyve* apokaliptikus látomásait parafrázálja (vö. Ez. 1,5–14; Jel. 4,6–8): „És a királyiszék előtt üvegtenger vala, hasonló a kristályhoz; és a királyiszék közepette és a királyiszék körül négy lelkes állat, szemekkel

meg a sas vijjogását. A barmot a könyvvel a kezében egészen pontosan láttam.²² A legjobban a Josafát völgyét játszotta.²³ Korlátok emelkedtek, mint egy lovagi tornán, nézőként az óriási térség körül tülekedtek az emberek, sápadtan és reszketve. Először a Sátán vágatott be a küzdőtérre, fekete páncélban, vérvörös lovon.²⁴ Lassan poroszkált mögötte fakó kancáján a Halál. Végül megjelent Krisztus, arany fegyverzetben, fehér paripán,²⁵ s egy lándzsadöféssel földhöz szegezte a Sátánt, aztán a Halált, s a nézők ujjongtak...²⁶ Lelkesen megtapsolták a derék Liszt játékát, aki kimerülten hagyta ott a zongorát, meghajolt a hölgyek előtt... A legszebbik arra a melankolikus-édes mosolyra vonta ajkát amely Itáliát idézi és a mennyet sejteti.²⁷

teljesek elől és hátul. És az első lelkes állat hasonló vala az oroszlánhoz, és a második lelkes állat hasonló a borjúhoz, és a harmadik lelkes állatnak olyan arcza vala, mint egy embernek, és a negyedik lelkes állat hasonló vala a repülő sashoz.”

²² A Luther német Bibliájának megfelelő helyén szereplő párosujjú patás egy bika (*Stier*). A barom – szó szerint: ökör, marha (*bœuf* ill. *Ochs*) –, ahogyan a kezében tartott könyv is, Heine szándékos ferdítése; a figurában nehéz nem ráismerni az irodalmi aspirációkat tápláló Lisztre.

²³ Jóel próféta látomásai szerint a Jeruzsálemhez közeli Josafát völgye volna a végítélet helyszínéül kijelölt hely: „Serkenjete fel és jöjjenek fel a népek a Josafát völgyébe; mert ott ülök törvényt, hogy megítéljek minden népeket.” (Jóel, 3,12).

²⁴ A Sátán vérvörös lova (*cheval rouge comme le sangue*) a német változatban tejfehér szürkévé változik át (*auf einem milchweißen Schimmel*). A szürke (*Schimmel*) nem lószínt jelöl, hanem lófajtat, amely többféle színű is lehet.

²⁵ Krisztus fehér paripája a német változatban feketére vált (*auf einem schwarzen Roß*).

²⁶ A Heine által Liszt játékából kihallani vélt „költői program” figurái feltűnő hasonlóságot mutatnak Albrecht Dürer 1513-as metszetének alakjaival, mely *A lovag, a halál és az ördög* címet viseli.

²⁷ „Ses tendances intellectuelles sont fort remarquables: il a un goût très-vif pour la spéculation, et les intérêts de son art le préoccupent moins encore que les recherches des différentes écoles où l’on discute la grande question qui embrasse le ciel et la terre. Il fut pendant longtemps tout ardeur pour les beaux aperçus Saint-Simoniens; plus tard, il se perdit dans les pensées spiritualistes ou plutôt nébuleuses de Ballanche. Il extravague aujourd’hui pour les doctrines catholico-républicaines d’un Lamennais, qui a planté sur la croix le bonnet du jacobinisme... Le Ciel sait dans quelle écurie philosophique il trouvera son prochain dada! Mais on ne peut refuser des éloges à cette infatigable soif de lumière et de divinité qui témoigne de ses tendances vers les choses sacrées et religieuses. [...] Je vous avoue que, quelle que soit mon amitié pour Liszt, sa musique n’affecte pas agréablement ma sensibilité, d’autant plus que malheureusement je suis un voyant, et que je vois les spectres que d’autres ne font qu’entendre. Vous savez que chaque son du clavier fait apparaître à mon esprit la figure correspondante à ce

Heine portréja nem túl hízelgő – persze figyelembe kell vennünk, hogy nem egy objektív beszámoló, hanem szándékosan karikatúrisztikus leírás. Minda-
zonáltal egy karikatúra rendszerint a modell jellegzetes vonásait veszi célba, s
Heine – minden rosszmájúságával együtt – élesszemű megfigyelő volt, aki az
1830-as években közlőrl ismerte Lisztet.

Az is mélységesen jellemző ugyanakkor, ahogyan Liszt reagált Heine írásá-
ra; egy zenei lapban publikált irodalmi útlelél formájában adott hangot ellen-
érzéseinek,²⁸ amelyben Byront és Lafontaine-t idézi,²⁹ valamint az itáliai kép-

son; enfin, que la musique est visible à mes yeux intérieurs. Je suis encore étourdi au souvenir
seul du dernier concert où j’ai entendu Liszt jouer. C’était à ce concert pour les Italiens indi-
gents, à l’hôtel de cette belle et noble princesse, qui représente si bien sa double patrie, l’Italie
et le Ciel. (Vous savez sans doute à Paris, cette svelte figure qui n’est pourtant que la prison
terrestre où languit une âme divine... Mais que cette prison est belle... Ce fut donc au concert,
pour les Italiens malheureux, que j’entendis la dernière fois de cet hiver Liszt jouer je ne sais
quoi, mais je parierais, à coup sûr, qu’il varia quelques thèmes de l’Apocalypse. D’abord, je ne
pus voir distinctement les quatre animaux mystiques; je n’entendais que leur voix, surtout le
rougissement du lion et le cri de l’aigle; quant au bœuf, qui tient un livre à la main, je le distin-
guai fort nettement. La vallée de Josaphat fut ce qu’il joua de mieux. Des barrières s’y dres-
saient comme pour un tournoi, et les spectateurs qui se pressaient autour de l’immense espace
étaient les peuples ressuscités, blêmes et tremblants. Pour commencer, galopa dans l’arène
Satan couvert d’une armure noire, et monté sur un cheval rouge comme le sang. La mort ve-
nait lentement derrière, montée sur sa pâle haquenée. Enfin parut le Christ sous une armure
d’or, sur un coursier blanc, et d’un coup de lance il cloua Satan à la terre, et la mort après lui, et
les spectateurs poussèrent des cris de joie. On applaudit avec enthousiasme le jeu du brave
Liszt, qui, fatigué, quitta le piano et s’inclina devant les dames... Sur les lèvres de la plus belle
courut ce doux sourire mélancolique qui rappelle l’Italie et fait pressentir le ciel.” Heinrich
Heine, „Lettres confidentielles. II.”, in *Gesamtausgabe*, Bd. 12/1 (1980), 498–499.

²⁸ Az 1838 februárjában éppen Itáliában időző Liszt figyelmét a Heine levelében ugyancsak
említett Berlioz hívta fel a német költő szarkasztikus hangvételű írására, 1838. február 8-án
kelt levelében: „Notre ami Heine a parlé dernièrement de nous deux dans la *Gazette musicale*
avec autant d’esprit que d’irrévérence, mais sans méchanceté aucune toutefois; il a en revanche
tressé pour Chopin une couronne splendide qu’il mérite au reste depuis longtemps.” (Heine ba-
rátunk a minap mindkettőnk szóba hozott a *Gazette musicale*-ban, épp oly szellemesen, mint
amilyen tiszteletlenül, mindamelllett bármiféle rosszindulat nélkül; fényes koszorút font viszont
Chopin-nek, aki egyébként már régen rászolgált erre). Hector Berlioz, *Correspondance générale*,
éd. par Pierre Citron, vol. 2 (Paris: Flammarion, 1972), 411. Liszt Heinének címzett vá-

zömművészet alkotásait sorolja.³⁰ A Heinének írt válaszlevél tanúsága szerint az írástudás és az irodalmi műveltség mint fegyver, ill. a muzsikos többi művésszel való egyenrangúságának bizonyítéka – ez a világnézeti érdeklődés mellett két további olyan szempont, amely jelentős mértékben meghatározta Liszt irodalmi aspirációit, ahogyan több más muzsikos kortársáét (például Schumannét és Wagnerét is). A levelet nyitó Byron-idézet ugyanakkor másról is árulkodik: arról, hogy Liszt az olvasó vonzódott az epikus dimenziójú irodalmi alkotásokhoz. Jellemző módon amikor Berlioz *Harold*-szimfóniájáról értekezve saját zeneszerzői *ars poeticá*ját fejtette ki, akkor is a monumentális és az emberiség nagy kérdéseivel foglalkozó irodalmi műveket, az általa filozófiai eposzoknak nevezett emberiségkölteményeket jelölte meg a szimfonikus alkotások potenciális költői programjaként,³¹ s *Tasso* szimfonikus költeményének (mely-

laszlevele a *Lettres d'un Bachelier ès-musique* (Egy zenei érettségít tett diák levelei) sorozat VII. darabjaként látott napvilágot, 1838. július 8-án, Heine írásához hasonlóan a *Revue et Gazette Musicale* hasábjain.

²⁹ A levél Liszt kedves olvasmányából, Byron *Childe Harold's Pilgrimage* című eposzából vett citátummal indul: „I stood in Venice on the bridge of sighs.” – (Velencében álltam, a Sőhajok hídján). Az idézet a Byron-mű Velencét idéző IV. énekének 1. sora. Később La Fontaine *Le Charlatan* című meséjéből (*Fables*, no. 19, 35) idéz Liszt: „Le roi, l'âne ou moi nous mourons.” (A király, a szamár vagy én meghalunk); ld. Liszt, *Sämtliche Schriften*, 170.

³⁰ „Or donc, j'étais à Venise, quand un vieux ami, grand amateur des arts, m'arrive de Paris, tenant à la main, comme une primeur savoureuse, le numéro de la *Revue Musicale* qui contient la seconde de vos lettres confidentielles. Cet ami est venu en ligne directe, ainsi qu'il me le prouve le livre de poste à la main; mais sa ligne directe l'a conduit à Milan aux fresques de Luini; à Brescia aux tableaux de Moretto; à Vérone aux tombeaux des Scaligeri; à Vicence aux palais de Palladio; à Padoue aux bas-reliefs de Donatello.” (Velencében voltam tehát, amikor egy régi barátom, a művészetek nagy kedvelője, megérkezett hozzám Párizsból, kezében, mint egy ízletes korai gyümölccsel, a *Revue Musicale*-nak azzal a számával, mely az Ön második bizalmas levelét tartalmazza. E barátom, mint azt „útlevele” is tanúsítja nekem, egyenesen ide jött; csak hogy egyenes útja Milánóba vezette, Luini freskóihoz; Bresciába, Moretto festményeihez; Veronába, a Scaligerek sírjaihoz; Vicenzába, Palladio palotáihoz; Páduába, Donatello féldomborműveihez). Liszt, *Sämtliche Schriften*, 170.

³¹ Liszt írása Goethe *Faust*ját, Byron *Cain*ját és *Manfred*ját, valamint Mickiewicz *Dziady*ját említi a „filozófiai eposzok” példáiként; ld. Liszt, „Berlioz und seine Harold-Symphonie”, *NZfM* 43/5 (27. Juli 1855), 52. Vö. Grabócz, „Liszt és a »filozófiai eposzok«.”

nek „hőse” jellemző módon a kereszténység eposzának költője) keletkezéstörténete szorosan összekapcsolódott éppen az említett Byron-idézzel.³²

A Berlioz *Harold*-szimfóniájának szentelt írás – amely ugyan az 1850-es években, vagyis Liszt dalszerzői debütálásánál jó egy évtizeddel később keletkezett, mindazonáltal hűséges képet ad a muzsikussal Liszt irodalmi érdeklődéséről – tehát nem megzenésítésre szánt lírai költeményekben, hanem epikus dimenziójú és filozófiai mélységű írásokban jelöli meg a szimfonikus programzene lehetséges inspirációs forrásait. A zenének – hangsúlyozza Liszt – nem összekapcsolódnia kell a szöveggel, hanem egyé válnia vele, magába szívni azt:

Az énekelt szó révén kezdettől fogva kapcsolat állt fenn a zene és az irodalmi vagy quasi-irodalmi művek között. A jelenlegi törekvés célja a Kettő egyesítése, amely bensőségesebbnek ígérkezik annál, mint ami eddig történt. A zenei mesterművek egyre inkább magukba szívják az irodalom mesterműveit.³³

Annál meglepőbb, hogy az a Liszt, aki már 1830 táján – tehát a *Fantasztikus szimfónia* keletkezésével és bemutatásával kb. egyidőben – papírra vetette egy *Forradalmi szimfónia* kissé zavaros tervét,³⁴ aki az 1830-as évek közepétől többé-kevésbé befejezett programzenei alkotásokat írt (*Apparitions*, *De Profundis – Psaume instrumental*, *Harmonies poétiques et religieuses* zongoradarab, *Ire Année de Pèlerinage* [sic] ill. az *Album d'un voyageur Impressions et poésies* c. részének darabjai), s aki weimari alkotókorszakának fő művészi célkitűzéseként később egyik magánlevelében is „a

³² Bozó, „Supplément”, 197–204. Megjegyzendő, hogy bár a *Lettres d'un bachelier ès-musique* Heinéhez írt darabjának autográf fogalmazványa nem maradt fenn, s a sorozat egyes darabjainak elkészítésében úgy tűnik, d'Agoult grófnő is közreműködött, Altenburg feltételezése szerint a Heinének írott válaszlevél valószínűleg Liszt műve lehet. Az a tény, hogy a levelet nyitó Byron-idézet Liszt D–WRgs 60/N1-es vázlatkönyvében is feltűnik, Altenburg feltételezése mellett szól. A Berlioz *Harold*-szimfóniájának szentelt írás kritikai kiadására, s így a mű szerzőségének tisztázására egyelőre várnunk kell.

³³ „Durch das gesungene Wort hat von jeher eine Verbindung der Musik mit literarischen oder quasi literarischen Werken bestanden; gegenwärtig wird nun eine Vereinigung Beider erstrebt, die eine innigere zu werden verspricht, als sie bis jetzt vorgekommen. Die Musik nimmt in ihren Meisterwerken mehr und mehr die Meisterwerke der Literatur in sich auf.” Liszt, „Berlioz und seine Harold-Symphonie”, *NZfM* 43/8 (17. August 1855), 58.

³⁴ A *Forradalmi szimfónia* tervének és a koncepció utóéletének legteljesebb bemutatása Kaczmarczyk Adrienne munkája: „Az elfelejtett szimfónia”, *Magyar Zene* 38/2 (2000. május), 193–204.

Zenének a Költészettel való bensőségebbé házassága általi megújítását³⁵ nevezte meg, 1840 táján egyszer csak dalra fakadt. Mert hát minek tekintjük a komponista vokális lírai műfaj felé fordulását, ha nem visszakozásnak, a Berlioz által megfogalmazott, s Liszt által is átvett, újszerű zeneszerzői és esztétikai elvek legalábbis részleges feladásának? Vajon miért érezhette szükségét Liszt, hogy az 1830-as évtized avantgarde programzenei kísérleteit követően egy olyan műfajban tegye próbára képességeit, amely zene és szó összekapcsolásának egy, a programzenéhez képest hagyományosabb, egyszersmind a zenefogyasztó közönség számára könnyebben emészthető formáját képviselte?³⁶

Liszt programzenei kísérleteinek ismeretében a schumanni példa ihlető hatásánál számomra valószínűbbnek tűnik egy további lehetséges magyarázat, a zeneszerző dal műfaj felé fordulásának egy igen prózai értelmezése. Liszt korai életművének kutatói – Dieter Torkewitz, újabban pedig Kaczmarczyk Adrienne – egybehangzóan figyelmeztetnek, hogy a zeneszerző 1835 körülre keltezhető zeneszerzői indulása félresikerült: első „eredeti” avantgarde kompozíciói improvizatív és fantáziaszerű jellegűknél fogva értetlenségre és elutasításra leltek még olyan, nyitott és haladó szellemű muzikus kortársainál is, mint éppen maga Schumann vagy Berlioz.³⁷ Ez a félresikerült

³⁵ „[...] renouvellement de la Musique par son alliance plus intime avec la Poesie” – fogalmazott Liszt Agnes Street-Klindworth-nak írt, 1860. november 16-án kelt levelében, ld. Pocknell, *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth*, 352.

³⁶ Megjegyzendő, hogy az 1840-es évek elejétől Lisztet nem csupán a dal műfaja, hanem az operakomponálás gondolata is foglalkoztatni kezdte. Igaz, e műfajbeli tervei többnyire nem jutottak tovább a tervezés fázisánál; egy részüknek csupán a címét ismerjük, s még a *Sardanapale*-operaterv, amely a legtávolabbi jutott, is torzó maradt. Liszt operai kísérleteiről ld. László Szelényi, „Liszts Opernpläne. Ein wenig bekanntes Kapitel aus dem Schaffen des Komponisten”, in *Liszt-Studien*, Bd. 1: *Kongressbericht Eisenstadt 1975*, hrsg. von Wolfgang Suppan (Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1977), 215–224; Eric Frederick Jensen, „Liszt, Nerval and Faust”, *19th-Century Music* 6/2 (1982), 151–158; Kenneth Hamilton, „Not with a Bang but a Whimper: the Death of Liszt’s »Sardanapale«”, *Cambridge Opera Journal* 8/1 (March 1996), 45–58; valamint Kaczmarczyk Adrienne, „A parafrázistól az operáig és vissza – Liszt: *Sardanapale*”, *Magyar Zene* 39/3 (2001. augusztus), 287–299. Egy 1845-ös Liszt levelek által dokumentált scenikus Dante-feldolgozás tervéhez ld. Baron de Miramon Fitz-James, „Liszt et la Divine Comédie”, *Revue de musicologie* 19/67–67 (1938), 81–93.

³⁷ A Liszt korai életművét elsőként tárgyaló összefoglalás, Kókai Rezső disszertációja első sorban stíluskritikai szempontból vizsgálta tárgyát; ld. Rudolf Kókai, *Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken* (Budapest: Akadémiai Kiadó / Kassel–Basel–Paris–London: Bärenreiter,

zeneszerzői indulás évtizedeken át meghatározta Liszt műveinek fogadtatását: Franciaországban például egészen a *Les Préludes* 1869-es bemutatójáig Lisztet kizárólag mint pianistát értékelték.³⁸ Az 1830-as évek közepétől kezdve ilyen körülmények között a muzsikusként hosszú és kitartó küzdelmet kellett folytatnia zeneszerzői elismeretéseért;³⁹ kézenfekvőnek tűnik tehát a feltételezés, hogy korai dalait demonstratív céllal komponálhatta: annak bizonyosságául, hogy nem kizárólag *Clavierkomponist*, hanem hangszere korlátait meghaladva képes eredeti kompozíciók, s még hozzá vokális művek megalkotására is.

A dal műfaj közérthetősége, közkedveltsége, piacképessége és politikai aktualitásából fakadó népszerűsége, annak vágya, hogy a muzsikusként a társ művészetek képviselőivel azonos rangra emelkedhessen, továbbá a zeneszerzői bizonyítás kényszere – mind-mind olyan tényező, amely arra ösztönözhetette Lisztet az 1840-es évek elején, hogy az avantgarde-programatikus-kísérletező hangszere darabok (ld. *Fragment dantesque*), valamint a virtuóz koncertek elmaradhatatlan kellékei (*Don Juan*-fantázia és társai) mellett a vokális líra területén is szerencsét próbáljon.

²1969 [¹1933]). A zeneszerző első érett művei fogadtatásának vizsgálatát Torkewitz, később Kaczmarczyk vonta be Liszt Weimar előtti kompozícióinak tanulmányozásába, ld. Torkewitz, *Harmonisches Denken*, 78–81; valamint Kaczmarczyk, „Liszt Ferenc zeneszerzői indulása I”, 175–177.

³⁸ Liszt franciaországi fogadtatásának áttekintésére elsőként – tudomásom szerint – Serge Gut tett kísérletet: „Das Liszt-Bild in Frankreich”, in *Liszt Heute. Bericht über das Internationale Symposium in Eisenstadt 8.–11. Mai 1986*, hrsg. von Gerhard J. Winkler und Johannes-Leopold Mayer (Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1987), 102–112. A franciaországi Liszt-recepció 1844–1924 közti történetét újabban Joachim Kremer írta meg, ld. „»Précurseur de toute la musique française moderne«? Die Rezeption Franz Liszts als Komponist in Frankreich zwischen 1844 und 1925”, *Studia Musicologica* 48 (September 2007), 257–298.

³⁹ Különösen meggyőzően, nagy empátiával mutatja be a pályakezdő zeneszerző Liszt 1830-as évekbeli helyzetét Kroó György, ld. Kroó, *Az első Zarándokév*, 30–34.

II. Átdolgozások és eltérő műalakok: tipológia és terminológia

I. Liszt zeneszerzői fejlődése és a revíziók

Miután munkám első részében kísérletet tettem rá, hogy felvázoljam Liszt dal-œuvre-jének kezdeteit, a zeneszerző németországi működésének történelmi kontextusát, két korai darab példáján illusztráltam a komponista daltermésének stílár heterogenitását és választ kerestem a vokális műfaj felé fordulásának miéjtjére, a továbbiakban a Liszt-dalok kétségkívül leggyakrabban emlegetett kérdéskörét, a revíziók és a különféle műalakok problémáját fogom vizsgálni.¹ Valóban problémáról van szó, amely valamennyi jelenleg rendelkezésre álló „összkiadás” és műjegyzék szerkesztői számára nyilvánvaló nehézségeket okozott, s ezekre a nehézségekre a mai napig nem született megnyugtató megoldás.

Mint az értekezés bevezetésében láthattuk, a liszti dalrevíziók tényét és a különféle műalakok létezését a szekunder irodalom egyes képviselői eltérő módon interpretálják, s ezek mögött az interpretációk mögött különféle értékítéletek rejlenek. Ez a tény önmagában persze még nem volna meglepő, az azonban már felettébb különös, hogy a zeneszerző dal-œuvre-jének kutatói rendszerint egyoldalúan értékelik az átdolgozások-

¹ Az egy-egy mű, ill. sorozat revízióit, különféle műalakjait vizsgáló könyvek és tanulmányok népes családot képviselnek a Liszt-irodalomban – csak magyar részről többek között olyan példákat említhetek itt, mint Somfai László írása a *Faust*-szimfóniáról: „Liszt *Faust*-szimfóniájának alakváltásai”, *Magyar Zene* 1/6 (1961. július), 559–573; 2/4–5 (1961. augusztus–október), 78–102; Kroó György munkája a svájci *Années de pèlerinage*-ról: *Az első Zárándokév. Az albumtól a suite-ig* (Budapest: Zeneműkiadó, 1986); valamint újabban Kaczmarczyk Adrienne tanulmányai, mindenekelőtt: „Az *Harmonies poétiques et religieuses*-től (1835) a *Pensée des morts*-ig: Liszt Ferenc zeneszerzői indulása”, *Magyar Zene* 36/2 (1996. június), 171–208 és 36/3 (1996. szeptember), 211–233; ill. a *Haláltánc* kompozíciós történetét vizsgáló írása: „Liszt, Lamennais und der Totentanz”, *Studia Musicologica* 43 (2002), 53–72. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a revíziókat és műalakokat tárgyaló irodalom, érthető módon, elsősorban Liszt hangszeres életművére koncentrált. Az a néhány, témába vágó írás, amely a zeneszerző vokális œuvre-jéből veszi tárgyát, többnyire egy-egy kompozíció különféle változatainak összevetésére korlátozódik, pl. Bernard Hansen, „Nonnenwerth: Ein Beitrag zu Franz Liszts Liederkomposition”, *Neue Zeitschrift für Musik* 122 (1961), 391–394; Philip Friedheim, „First Version, Second Version, Alternative Version: Some Remarks on the Music of Liszt”, *The Music Review* 44 (1983); valamint Rena Charnin Mueller, „Reevaluating the Liszt Chronology: The Case of *Anfangs wollt ich fast verzagen*”, *19th-Century Music* 12/2 (Fall 1988), 132–147.

kat, s általában egy-egy tényezőre vezetik vissza azokat. Szintén különös, hogy máig nem történt kísérlet valamiféle tipológia felállítására e revíziók ill. különféle műalakok vonatkozásában.²

Saját álláspontom szerint ugyanis különféle jellegű, eltérő okokra visszavezethető dalátdolgozások ill. -műalakok léteznek; ez értekezésem második részének legalapvetőbb tézise. Munkám további fejezeteit éppen ezért a legjellegzetesebb ilyen típusok és a háttérükben meghúzódó különféle motívumok bemutatásának kívánom szentelni; példáimat elsősorban az 1860-as *Gesammelte Lieder* első négy füzetének dalaiból, ill. azok előfutáraiból veszem majd. Szeretnék egyúttal hozzájárulni a műalakok különféle típusaival kapcsolatos terminológiai zavar megszüntetéséhez. Úgy vélem, hogy az átdolgozások típusainak bemutatása és a szaknyelv pontatlanságaira való rávilágítás kettős haszonnal járhat: egyfelől segíthet kiküszöbölni a különféle alakváltozatok katalógizálása és azonosítása terén tapasztalható anomáliákat, másrészt kulcsot adhat Liszt zeneszerzői gondolkodásának, kompozíciós módszerének megismeréséhez és megértéséhez is.

* * *

Liszt első és második dalszerzői periódusának cezúráját minden bizonnyal 1848 körülre, a weimari korszak kezdetére kell tennünk; annak a korszaknak a kezdetére melyet a zeneszerző biográfusához, Lina Ramannhoz írott levelében életének

² Az egy-egy mű különféle változatait összevető, említett tanulmányokon túl kevés olyan kísérletet ismerek, amelynek szerzője általánosabb érvényű megállapításokat igyekezne megfogalmazni a Liszt-művek különféle műalakjaival kapcsolatban. A talán legkorábbi ilyen írás Michael Saffle disszertációja: *Franz Liszt's Compositional Development: A Study of the Principal Published and Unpublished Instrumental Sketches and Revisions* (Ph. D. diss.: Stanford University, 1977); Rena Charnin Mueller néhány évvel későbbi értekezése – *Liszt's Tasso Sketchbook: Studies in Sources and Revisions* (Ph. D. diss., New York University, 1986) – elsősorban filológiai nézőpontból vizsgálja a kérdéskört és főként a forráskutatásra gyakorolt megtermékenyítő hatást. Saffle és Mueller írásán túl – tudomásom szerint – mindössze néhány kisebb formátumú munka szerzője próbált általánosabb, tipológiai jellegű megállapításokat megfogalmazni a liszti revíziókkal kapcsolatban, s (érthető okokból) ezek is a zeneszerző hangszeres műveire koncentrálnak, pl. Kenneth Souter, „Liszt's Revisions”, *The Liszt Society Journal* 8 (Spring 1983), 9–11; valamint Mező Imre, „A Liszt-összkiadásról”, in *Zenetudományi Dolgozatok 1995–1996* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1997), 177–181.

„negyedik felvonásaként”, a „Gyűjtés és munka” szavakkal jellemzett.³ Hivatalosan ugyan már 1842 óta betöltötte az udvari karmesteri tisztséget a nagyhercegi székvárosban; az „Ilm-Athén”-ba költözése azonban mind életmódjában, mind pedig szakmai tevékenységében alapvető változásokat eredményezett: a virtuóz koncerteket, a folytonos utazgatását, a Ramannak említett „Saus und Braus”-t bizonyos fokú állandóság váltotta fel, a szüntelen pianista koncertezést pedig elsősorban karmesteri és fokozottabb zeneszerzői aktivitás.

Liszt dalkonferenciáinak kronológiája jól tükrözi ezt a változást: a 40-es évtized bőséges daltermése után, a forradalmi esztendőt követően, 1850-ben ugyan még egy egyes gyűjteményt adott ki újonnan komponált dalaiból (*Drei Lieder für eine Tenor- oder Sopranstimme*), ezt követően azonban – nagyszabású szimfonikus terveinek megvalósítása mellett – elsősorban korábbi vokális műveinek revíziója foglalkoztatta, s az 50-es évtized új dalkompozícióinak publikálása is 1860-ig várakozott magára. A *Buch der Lieder* 1856-os revideált kiadásán kívül a *Gesammelte Lieder* megjelenéséig dalt szinte egyáltalán nem publikált.⁴ A weimari hagyatékában fennmaradt, L 842-es jelzetű kolligátum, 1843 és 1848 között publikált dalkiadványainak kronologikusan

³ „Mein geringfügiger Lebenswandel im Noten Spielen und schreiben zertheilt sich unclassisch, wie eine classische Tragödie, in 5 Acten: – 1ter = Die Kinder Jahre bis zum Tode meines Vaters, 28. [sic] 2ter = 30 bis 38, herumtastendes Studieren und produziren in Paris, und vortübergehend in Genf und Italien, vor meinem Wieder Auftreten in Wien, (38) dessen Erfolg mich zur Virtuosen Laufbahn bestimmte. 3ter = Concert Reisen: Paris, London, Berlin, Petersburg, etc: Fantasien, Transcriptionen, Saus und Braus. 4ter = 48 bis 61 Sammlung und Arbeit in Weimar. 5ter = Deren consequente Fortsetzung und Abschliessung, in Rom, Pest, Weimar von 61 bis” (Életvitelem jelentéktelen változása a hangok játszásában és írásában nem klasszikus módon, akárcsak egy klasszikus tragédia, 5 felvonásra tagolódik: – 1ső: A gyermekévek apám haláláig, 28-ig [sic]. 2ik = 30-tól 38-ig, tapogatózó tanulmányok és produkálás Párizsban, majd átmenetileg Genfben és Itáliában, bécsi újraköléséig (38), melynek sikere a virtuóz-pályára rendelt. 3ik = Koncertutak: Párizs, London, Berlin, Pétervár, stb: fantáziák, átiratok, hejehuja-vigalom. 4ik = 48-tól 61-ig gyűjtés és munka Weimarban. 5ik = Előbbi következetes folytatása és lezárása Rómában, Pesten és Weimarban, 61-től ... -ig.). Ramann, *Lisztiana*, 36–39.

⁴ Hoffmann von Fallersleben *Wie singt die Lerche schön* című versének megzenésítése, amely – mint a Grove-lexikonbeli műjegyzék írja (LW N51) – a würzburgi *Deutsches Musen-Almanach* 1856-os évfolyamában látott először napvilágot, kivételszámba megy. Gyűjteményes dalkiadvány mindenesetre a *Buch der Lieder* revideált első kötetétől eltekintve egyáltalán nem jelent meg Liszt tollából az 50-es évtized folyamán.

elrendezett *Handexemplar*-ja ellenben számos autográf javítást tartalmaz. Mivel a *Handexemplar*-beli javítások nyomán készült tisztázatok egy jelentős része August Conradi kézírásában maradt fenn,⁵ aki 1849 nyarának végéig tevékenykedett Liszt másolójaként,⁶ jó okunk van azt feltételezni, hogy Liszt már a 40-es évtized végétől folyamatosan és módszeresen revideálta korai kompozícióit.

Általában véve elmondható, hogy a régebbi irodalom a komponista dalrevízióit – ahogyan számos egyéb művének átdolgozását is – hajlamos Liszt zeneszerzői fejlődésével összefüggésben vizsgálni; ez az álláspont azt az értékítéletet vonja magával, hogy a későbbi, átdolgozott változatok jobbak, mint a korábbiak, melyek egy pályakezdő komponista zsengéi. Íme egy paradigmatis idézet az 1950-es évekből, Humphrey Searle tollából:

Érdekes összehasonlítani számos ilyen dal korábbi és későbbi változatát; [...]. A későbbi, revidált változatok – rendszerint ezeket ismerik és adják elő manapság – többnyire figyelemre méltó fejlődésről tanúskodnak. Az 1840-es évtizedben Liszt dalszerzőként bizonyos értelemben hátrányban volt; virtuóz pianistaként hajlamos volt túlságosan bonyolult kíséretet írni; az olasz opera érzületétől átitatva hajlott arra, hogy túldramatizálja a legegyszerűbb lírai költeményeket; s egész eddig nem volt kellőképpen otthonos a német hagyományokban, hogy hiátlan német szövegmegegyeztetéseket készítsen.⁷

S íme az ellenpélda, egy újabb keletű, apológiába hajló álláspont, amely több tekintetben is homlokegyenest ellentétes Searle iménti véleményével:

Liszt revízióinak többsége korábbi dalainak szélsőséges egyszerűsítését célozza, s ez a revíziók során végrehajtott egyszerűsítés „változó elképzelésének” ered-

⁵ A Conradi kézírásában fennmaradt daltisztázatok és egyéb források áttekintését ld. Mueller, *Liszt's Tasso Sketchbook*, 359.

⁶ Mueller, „Reevaluating the Liszt Chronology”, 136.

⁷ „It is interesting to compare the earlier with the later versions of many of these songs; [...]. In most cases the later revisions, which are the ones usually known and performed to-day, represent a considerable improvement. In the 1840s Liszt had certain disadvantages as a songwriter; he was a virtuoso pianist who tended to write over-elaborate accompaniments; he was steeped in the feeling of Italian opera, and therefore was inclined to over-dramatise the most simple lyrical poems; and he was as yet insufficiently at home with German traditions to avoid making mistakes in setting German words.” Humphrey Searle, *The Music of Liszt* (New York: Dover, ²1966 [¹1954]), 50.

ménye. [...] „Változó elképzeléséből” adódóan Liszt nem szükségszerűen javított dalain, amikor újrakomponálta vagy átdolgozta azokat, hanem csupán átalkította őket éppen aktuális gondolkodásmódjának megfelelően. Ezek az átdolgozások nem feltétlenül arra utalnak, hogy Liszt elégedetlen lett volna dalainak korábbi változataival. [...] Emily Dickinsonhoz hasonlóan, aki egy-egy költeményét különféle változatokban hagyta hátra, Liszt sem árulta el nekünk minden esetben, hogy az egyes művek korábbi vagy későbbi változatait részesítette-e előnyben. Soha nem vonta vissza egyetlen dalának nyomtatott kiadását sem, s az előadók továbbra is, a mai napig különféle verziók közül választanak.⁸

Ez a részlet az újabb Liszt-irodalom egyik képviselőjétől, Ben Arnoldtól származik, aki, mint láthatjuk, vitatja Searle fenti állítását és amellet érvel, hogy a zeneszerző dalainak későbbi változatai nem feltétlenül jobb vagy érettebb kompozíciók, hanem csupán Liszt szemléletének, esztétikai látásmódjának változását tükrözik. Mind Searle, mind pedig Arnold álláspontja tartalmaz részigazságokat, ám teljes egészében – véleményem szerint – egyik interpretáció sem állja meg a helyét. A továbbiakban éppen ezért annak próbálom utánajárni, milyen tények szolgálhattak alapjául e két, első ránézésre összebékíthetetlenül ellentétes értelmezésnek.

A Liszt-dalok átdolgozásai kezdettől fogva magyarázatot igényeltek, s ilyen magyarázatokban kezdettől fogva nem volt hiány. A zenepedagógus és zeneíró Louis Köhler például, a *Gesammelte Lieder* 1860-as kiadását tárgyaló recenziójában, miután utalt a revíziók tényére, a következőképpen értékelte azt:

⁸ „The majority of Liszt’s revisions focus on extreme simplifications of his earlier songs and this simplification in revisions, nevertheless, is a product of his »developing vision.« [...] Because of this »developing vision«, Liszt did not necessarily improve the songs he recomposed or revised in every case, but merely changed them to fit his current mode of thought. These revisions should not necessarily indicate Liszt’s dissatisfaction with the earlier versions of his songs. [...] Like Emily Dickinson, who left us varying versions of the same poems, Liszt did not tell us whether he always preferred earlier or later versions of individual works. He never withdrew any of his songs from print, and performers continue to choose from various versions today.” Ben Arnold, „Visions and Revisions”, 254. A „változó elképzelés” (*developing vision*) kifejezést Barry Wallenstein amerikai költőtől kölcsönözte Arnold. A „develop” szót ez esetben nem a magyar „fejlődik” igével fordítottam, hiszen ez óhatatlanul valamiféle értékítéletet rejt magában (a későbbi fejlettebb, jobb, mint a korábbi), hanem „változik”, „átalakul” értelemben, amely inkább megfelel Arnold tézisének, miszerint a Liszt-dalok kései változatai nem okvetlenül esztétikailag magasabbrendűek, mint a korábbiak.

Hogy Liszt benső művészeti iskoláját kijárta, jól látható dalainak első és második kiadásán: az esztétikai és pszichológiai korrekció oly mélyreható, amennyire csak lehet egy „átdolgozás” esetében.⁹

Köhler itt nem kevesebbet állít, mint hogy a weimari Liszt kiforrottabb zeneszerző, mint az 1840-es évek Lisztje, hogy a komponista dalainak 1860-ban publikált változatai szebbek, lélektanilag hitelesebbek, mint ugyanezeknek a daraboknak 1840-es évtizedbeli műalakjai; vagyis értékelése lényegében Searle fentebb idézett véleményével azonos. Figyelemre méltó a recensens megfogalmazása (*seine innere Kunstschule absolvirte*), amelynek értelmé kísértetiesen emlékeztet Liszt saját, Ferdinand Hillerhez intézett ifjúkori levelének szavaira (*ligne intérieure*),¹⁰ s az 1830-as évek végén publikált liszti zenei útlevelek, a *Lettres d'un bachelier ès-musique* sorozat címadását is emlékeztetünkbe idézheti. Ez a tény, valamint a recenziónak helyt adó lap – az írás a Liszt-kör zenei irányzatát propagáló, Brendel által szerkesztett *Neue Zeitschrift für Musik*-ban látott napvilágot – arra enged következtetni, hogy nem mindennapi cikkel van dolgunk, hogy a recensens mondatai legalább oly mértékben tükrözik a zeneszerző saját önértékelését és elképzeléseit, mint a cikkíró gondolatait.

Liszt egykorú levelezését fellapozva kitűnik, hogy ez a gyanú valóban nem alaptalan; a komponista a következőket írta Köhlernek 1860. július 5-én kelt levelében, vagyis nem sokkal a recenzió megjelenését követően:

Ritka örömet szerzett nekem. Összegyűjtött dalaimról írott cikkei¹¹ szellemmel és kedéllyel telített *reprodukciói* mindannak, amit sajnós sokkal inkább érzek és elszenvedni vagyok kénytelen, mintsem képes volnék leírni! Az ilyesféle recenzió nem a hétköznapi recensensek feladata – nem is szabad Önt ezzel a titulussal becsmérelni. Fogadja érte leghálásabb köszönetemet, s engedje meg, hogy tiszteletem jeléül mellékeljek az Ön számára néhány kis énekes dolgot kéziratban.

⁹ „Daß Liszt seine innere Kunstschule absolvirte, ist an seinen Liedern erster und zweiter Ausgabe ersichtlich: die ästhetische und psychologische Correctur ist eine so durchgreifende, wie solche bei einer »Uebersetzung« nur irgend möglich ist.” Louis Köhler, „Die Gesamtausgabe der Liszt’schen Lieder”, *Neue Zeitschrift für Musik* 52/23 (1. Juni 1860), 201.

¹⁰ Vö. Kroó György, *Az első Zarándokév*, 26–29 valamint uő., „»La ligne intérieure« – the Years of Transformation and the »Album d’un voyageur«”, *Studia Musicologica* 28 (1986), 249–260.

¹¹ Köhler recenziója négy egymást követő részletben látott napvilágot a *Neue Zeitschrift für Musik* 1860. június 1-i, 8-i, 15-i és 22-i számában; ezért a többes szám.

Ezeket az Ön cikkeinek olvasását követően jegyeztem le, s ha nem csalódom, *A nyelv dallamából* erednek.¹²

A levélhez mellékelt kis énekes kompozíciók egyike minden bizonnyal az *Ich möchte hingehn* című Herwegh-megzenésítés lehetett, melynek egyik fennmaradt autográfján Köhlernek szóló ajánlás olvasható.¹³ *A nyelv dallama* (*Die Melodie der Sprache*) pedig Köhler 1853-as kiadású könyvének címe,¹⁴ amelyben a szerző Liszt géniuszát méltatva idézte az 1843-as *Buch der Lieder* két dalának részletét, s amely

¹² „Sie haben mir eine seltene Freude bereitet. Ihre Aufsätze über meine Gesammelten Lieder sind eine von Geist und Gemüth durchdrungene *Reproduction* dessen, was ich leider weithin mehr empfinde und ertragen muss, als niederzuschreiben vermag! Dergleichen Recensionen sind nicht Sache der gewöhnlichen Recensenten – auch darf man Sie nicht mit solchem Titel beschimpfen. Nehmen Sie meinen herzlichsten Dank dafür und erlauben Sie mir, Ihnen anbei ein paar kleine gesangliche Dinge im Manuscript zu verehren. Dieselben sind nach Lectüre Ihrer Aufsätze notirt, und wenn ich mich nicht täusche, entspringen sie der *Melodie der Sprache*.” *Briefe* I, 358. Ha hihetünk La Mara kiadásának, a *Reproduction* szót Liszt maga emelte ki a szövegben.

¹³ US–NYpm, Koch 385, Box 65. Az ajánlás szövege: „dem geistreichen Verfasser der »Melodie der Sprache« Louis Köhler freundschaftlich gewidmet.” (*A nyelv dallama* elmés szerzőjének, Louis Köhlernek). Liszt 1856. július 9-én kelt levele arra enged következtetni, hogy már évekkel az összegyűjtött dalok megjelenése előtt szándékában állt Köhler iránti nagyrabecsülését dalok ajánlásával kifejezésre juttatni: „Die Widmung Ihres Werkes »Systematische Lehrmethode für Clavierspiel und Musik« (letzteres nicht zu vergessen!) erfreut mich sehr, und Sie werden mir wohl auch erlauben, nächstens eine bescheidene Revanche zu nehmen, indem ich Ihnen einen meiner Neulinge widme. Wahrscheinlich bringt Schlesinger nächsten Winter mehrere Liederhefte von mir, worin Sie vielleicht manches mit Ihren Ideen der Melodie der Sprache Befreundete finden werden. Daher wünsche ich, dass Sie mir das Vergnügen nicht versagen, Ihren Namen dabei besonders zu beanspruchen und gleichsam als Deutung meiner Gesänge vorangehen zu lassen.” (*A zongorajáték és zene* [utóbbi nem elfelejtendő!] *rendszeres tanításmódszere* című művének ajánlása nagy öröömre szolgál, s bizonyára megengedi majd nekem, hogy legközelebb szerény *revansot* vegyek érte, amennyiben Önnek ajánlom néhány zsenyémet. Valószínű, hogy Schlesinger jövő télen több füzetnyi dalt jelentet meg tőlem, amelyekben talán akad majd az Ön számára néhány, *Melodie der Sprache*-jának gondolataival baráti viszonyban álló. Azt kívánom tehát, ne fosszon meg attól az örömtől, hogy nevét igénybe vehessem és magyarázatképpen énekeim elé bocsáthassam). *Briefe*, I, 224.

¹⁴ Louis Köhler, *Die Melodie der Sprache in ihrer Anwendung besonders auf das Lied und die Oper* [*A nyelv dallama, különösképpen a dalra és az operára alkalmazva*] (Leipzig: Weber, 1853).

ennélfogva megjelenését követően azonnal felkeltette a komponista érdeklődését, mint azt Köhlerhez írt, 1853. augusztus 1-én kelt levele tanúsítja:

Az Ön írása egészen frissítő italként szolgált nekem [...]. Különösképpen a „weimari” sorokért és korábbi dalaim [*Lieder*] igen baráti idézéséért mondok Önnek szívélyes köszönetet.¹⁵ Később, ha majd egy pár új füzetet publikálok, gondoskodnom kell majd e korai dalok [*Gesänge*] meglehetősen átdolgozott kiadásáról. Lényeges ennek során a kíséret némi egyszerűsítése. Mindazonáltal igen örvendetes számomra, hogy jóindulattal és elnézően gondolt ezekre a dolgokra, tekintettel arra a belső kényszerre amely (Sturm und Drang-korszakomban) életre hívta őket.¹⁶

Tudomásom szerint ez az utóbbi levélrészlet a legkorábbi olyan dokumentum, amely arra utal, hogy Liszt új, javított kiadásban kívánja publikálni 1840-es évekbeli daltermését. Ami a levél további részét illeti, figyelmet érdemel, hogy a zeneszerző az átdolgozás egy technikai mozzanatát külön is kiemeli a szövegben: lényeges, írja, a kíséret egyszerűsítése. Ez a szempont, amely, mint láthattuk, mind Searle, mind pedig Arnold fentebb idézett interpretációjában visszhangra talált, az 50-es évtized első felétől kezdve újra és újra visszatér Liszt különféle megnyilatkozásaiban. Már néhány hónappal a Köhlernek írt levél előtt említést tesz róla, 1853. április 3-án kelt, Bettine von Arnimnak írott levelében, amely már sejteni engedi a külvilág számára a komponista dalszerzői attitűdjének megváltozását:

¹⁵ Köhler Liszt *Mignon*-dalának refrénjét citálva a következőképpen méltatja a zeneszerzőt szóban forgó munkájában: „In diesen wenigen Tönen zu dem einen Worte »dahin« spiegelt sich der ganze Genius Franz Liszt's, und ich möchte glauben, man hätte schon vor Jahren eine treffende Prophezeiung darauf gründen können.” (Ez a „dahin”-szóra írott néhány hang teljes mértékben tükrözi Liszt génuszát, s hajlamos vagyok azt hinni, hogy már évekkel ezelőtt igaz jövődölés alapjául szolgálhatott volna). A német zeneíró emellett Liszt *Loreley*-ának bevezető recitativóját is példaként idézi művében; ld. Köhler, *Die Melodie der Sprache*, 46–47.

¹⁶ „Ihre Schrift hat mir einen ganz erfrischenden Trunk gegeben [...]. Insbesondere sage ich Ihnen meinen verbindlichsten Dank für die »Weymarischen« Zeilen und das sehr freundliche Citat meiner früheren Lieder. Späterhin, wenn ich ein paar neuere Hefte herausgebe, muss ich eine ziemlich umgearbeitete Auflage dieser früheren Gesänge vornehmen. Wesentlich sind dabei einige Vereinfachungen in der Begleitung. Dass Sie aber dieser Dinge wohlwollend und nachsichtig gedacht haben, im Hinblick auf den inneren Drang, der sie hervorbrachte (in meiner Sturm und Drang-Periode), ist mir sehr erfreulich.” *Briefe*, I, 141–142.

Hálás köszönet a dalok ajánlásáért.¹⁷ Örülök, hogy méltónak találasz rá, s megígérem, hogy kívülről eléneklem Neked a dalokat, amikor viszontlátjuk egymást. Sőt, talán újra dalhangulatba hozol, ami arra késztet, hogy ilyesféle dolgokat papírra vessek.¹⁸ Korábbi dalaim legtöbbször túl szentimentálisan felfűjtak, kíséretük pedig gyakran túlságosan zsúfolt. Most úgy érzem, mintha végre rátaláltam volna a helyes útra, s mintha ez az újjászületés, ami nélkül Krisztus sem ígér üdvöt, szellemileg és zeneileg végbement volna. Műveimnek kell erről tanúskodniuk, s ha némi élvezetet találsz bennük, az nagyon jól esik majd nekem.¹⁹

Hasonló szellemben írt Liszt a weimari évtized félbemaradt gyűjteményes dalkiadása, a *Buch der Lieder* revideált változata kapcsán is, 1855. december 18-án kelt, Heinrich Schlesinger kiadóhoz írt levelében, melyben a következőképpen foglalta össze az átdolgozás során követett irányelveit:

Ebben az alakban a dalok a legtöbb énekes, énekesnő és kísérő számára megközelíthetők, s feltehetőleg jobban elterjednek majd, mint eddig, minthogy kompozíciójuk alkalmával csakis egészen kivételes hangokra (különösen Ungher-Saba-

¹⁷ Liszt itt Bettina dalgyűjteményére utal, melyet a szerző neki ajánlott. „Eine Sammlung falscher Quinten in Liedern, zum Besten vom Goethemonument Dir zugeeignet.” (Szűk kvintek gyűjteménye dalokban, a Goethe-émlékmű javára, Neked ajánlva.) – írta Bettina a darabokról Lisztnek 1853. március 19-én kelt levelében; *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*, hrsg. von La Mara, Bd. I (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895), 277. Goethe egykori kedveseként Bettina láthatólag méltányolta Lisztnek a német költő kultusza kapcsán kifejtett tevékenységét.

¹⁸ Liszt levelezése arról tanúskodik, hogy Bettine már az 1840-es évek elején „dalhangulatba hozta” a zeneszerzőt; az 1843-as *Buch der Lieder* mindhárom Goethe-dala ennek az ismeretségnek köszönheti létét.

¹⁹ „Herzlichsten Dank für die Lieder Dedication. Es freut mich dass Du mich Dazu werth hältst, und ich verspreche Dir die Lieder auswendig vorzusingen wenn wir uns wieder sehen. Vielleicht sogar bringst Du mich vom neuen zu einer Lieder Stimmung die mich drängt einiges derartiges aufzuschreiben. Meine früheren Lieder sind Meistens zu sentimental aufgebläht und häufig zu vollgepropft in der Begleitung. Jetzt kommt es mir vor als wenn ich auf meinen richtigen Weg endlich gelangt wäre, und diese *Wiedergeburt* ohne welche Christus kein Heil verheißt, geistig und musikalisch vollbracht hätte. Meine Werke sollen davon Zeugniß geben, und findest Du einiges Behagen daran so wird mir dies sehr wohl thuen.” Schnapp, „Unbekannte Briefe Franz Liszts”, 721–722. A levélrészlet fenti magyar szövege nagy vonalakban Eckhardt Mária fordítását követi, ld. *Liszt Ferenc válogatott levelei (1824–1861)*, ford. Eckhardt Mária (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 149–150.

tier asszonyra és Tichaschekre) gondoltam. [...] A mezzoszoprán hangok manapság felettébb napirenden vannak és a dalszerzők aligha engedhetik meg maguknak a magasabb hangfékvés használatát anélkül, hogy kitegyék magukat a veszélynek, hogy mindenütt az énekesek hallgatólagos tiltakozásával találkoznak. Szintén szükséges, hogy a zongorakíséret könnyen játszható, az énekest hol támogató, hol szabadjárá engedő legyen úgy, ahogyan azt ebben az új kiadásban megkísérleltem.²⁰

Érdemes összevetni a fenti két idézettel Albert Gutmann bécsi kiadó visszaemlékezéseinek alábbi részletét is, hogy láthassuk, mennyire hasonlóan reagált évtizedekkel később az idős Liszt a karmester és zeneszerző Felix Mottl dalaira:

Néhány üdvözlő szót követően Mottl kiteregette dalait, hogy eljátsza azokat Lisztnek. Liszt azonban már ki is vette kezéből a kottát, átfutotta a kottasorokat, a füzetet megfordítva a zongora kottatartójára helyezte, úgy, hogy a hangjegyek fejjel lefelé álltak, s folyékonyan játszani kezdte a dalokat; ezt a mutatványt egyébként jelenlétemben már többször is véghezvitte zenekari partitúrákkal. Liszt dicsérte a dallami invenciót, ám úgy találta, hogy a kíséret túlságosan komplikált. „A dalok kísérete” – mondta – „egyszerű kell legyen és minden felesleges moduláció kerülendő. Wagner is csak ott modulált, ahol belső költői és zenei szükségszerűség ösztökélte erre. Ami pedig saját szerény dalaimat és énekeimet [Lieder und Gesänge] illeti” – füzte hozzá – „ezek kísérete igen egyszerű; mint pl. az *Es muß ein Wunderbares sein*.”²¹

²⁰ „In dieser Gestaltung sind die Lieder den meisten Sängerinnen, Sänger und Begleiter zugänglich, und vermuthlich dürfen Sie eine grössere Verbreitung finden als es bis jetzt der Fall sein konnte, da ich beim componiren derselben nur auf ganz ausnahmsweise Stimmen (insbesondere Mme Ungher-Sabatier, und Tichatschek) bedacht gewesen bin. [...] Die Mezzo Sopran Stimmen sind heut zu Tage sehr à l'ordre du jour und Lieder Componisten insbesondere dürfen sich kaum erlauben das höhere Stimm Register zu gebrauchen ohne der Gefahr ausgesetzt zu sein einen stillschweigenden protest der Sänger allenthalben zu begegnen. Ebenso ist es nothwendig die Clavier-Begleitung leicht spielbar, und den Sänger bald stützend – bald freilassend, zu halten, so wie ich es in dieser neuen Auflage versucht habe.” Short, *Liszt Letters*, 308–309.

²¹ „Nach einigen Begrüßungsworten entfaltete Mottl seine Lieder, um sie Liszt vorzuspielen. Aber schon hatte Liszt das Notenheft ihm aus der Hand genommen, übersah flüchtig die Tonreihen, legte dann das Heft umgekehrt auf das Klavierpult, so daß die Noten auf dem Kopfe standen und begann die Lieder fließend zu spielen; ein Kunststück, das er übrigens in meiner Gegenwart schon öfter auch mit Orchester-Partituren gemacht hatte. Liszt lobte die melodische Erfindung, fand aber, daß die Begleitung viel zu kompliziert sei. »Lieder«, sagte er, »sollen

Persze, mint alább látni fogjuk, a mester saját ifjúkori dalainak zongoraszólama igen gyakran épp attól a fogyatékoságtól szenved, melyet utóbb maga is kifogásolt Mottl dalaiban; meglehet, az *Es muß ein Wunderbares sein* nem ezek közül való, hanem a weimari periódus újjanran komponált dalainak egyike.²² A fenti megnyilatkozások fényében mindenesetre aligha lephet meg, hogy Köhler 1860-as recenziójában a dalrevíziók mikéntjét tárgyalva maga is igen hasonló szempontokat említ, mint a zeneszerző:

Egy sor szövegismétlés (amely e dalok első megkomponálásának idején semmi esetre sem sértette annyira érzésünket, mint most) – teljes zenei részletek ismétlődései, gyakran virtuóz-dagályos zongoraletét a kíséretben, kellemetlen helyek az énekszólamban – ezek most kihullottak a kritika rostáján.²³

A fenti idézetek fényében úgy tűnik tehát, hogy – Ben Arnold állításával ellentétben – Liszt maga volt az, aki az 1850-es évektől kezdve elmarasztalta korábbi dalait, ahogyan maga nyilvánította túlhaladottnak több ifjúkori zongorakompozícióját, „hibás és megcsonkított kiadásnak”-nak nevezve a *Pensées des morts* zongoradarab *Harmo-*

eine einfache Begleitung haben und jede unnötige Modulation sei zu vermeiden. Wagner habe auch nur moduliert, wo eine innere poetische oder musikalische Notwendigkeit ihn dazu drängte. Und was meine eigenen, bescheidenen Lieder und Gesänge betrifft« – setzte er hinzu – »so sind diese in der Begleitung sehr einfach gehalten; wie z. B. *Es muß ein Wunderbares sein*«.» Albert Gutmann, *Aus dem Wiener Musikleben. Künstler-Erinnerungen* (Wien: Gutmann, 1914), 51. A találkozóra Gutmann leírása szerint egy évvel azelőtt került sor, hogy Mottl befejezte *Agnes Bernauer* című operáját. Tekintve, hogy az említett művet 1880-ban mutatták be, a szóban forgó eseményt az 1870-es évtized végére keltezhjük.

²² A dal a fennmaradt autográf (D–WRgs 60/D 86) keltezésének tanúsága szerint 1852. július 13-án, Ettersburgban keletkezett; Raabe és a kézirat fakszimile-kiadását gondozó Jung értelmezése, miszerint az évszám 1857 volna, a keltezés téves olvasatán alapul; ld. Raabe, *Liszt Schaffen*, 346 valamint Hans Rudolf Jung, *Faksimile der Notenhandschrift Es muß ein Wunderbares sein* (Weimar: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur in Weimar, 1986), 7.

²³ „Eine Menge von Textwiederholungen (welche zu jener Zeit, wo die erste Composition dieser Lieder entstand, keineswegs so gegen das Gefühl waren wie jetzt) – auch Wiederholungen ganzer Musikstellen, ein oft virtuosschwülstiger Claviersatz in der Begleitung und mißliche Gesangstellen sind nun durch das kritische Sieb geschlagen [...]” Köhler, „Die Gesamtausgabe”, (1. Juni 1860), 201–202.

nies poétiques et religieuses címmel publikált megfogalmazását;²⁴ a „javított, bővített és átalakított” jelzőkkel illetve az *Album d'un voyageur Années de pèlerinage*-zsá átdolgozott kiadását; „végérvényes kiadásnak”-nak titulálva fiatalkori etűdsorozatának ill. az 1838-as *Grands Etudes*-nek *Transzcendens etűdökké* átalakított változatát.²⁵ Mint ismeretes, műveinek 1855-ös és 1877-es katalógusában Liszt meg is jelölte az említett kompozíciókat, *expressis verbis* kifejezésre juttatva, hogy

a szerző ezennel érvénytelennek nyilvánítja az ebben a katalógusban *-gal jelölt művek korábban más kiadónál megjelent kiadásait.²⁶

Továbbá, Liszt a *Paganini-etűdökkel* és a *Magyar Dallokkal* egyetemben elhibázott ifjúkori munkáknak titulálta említett alkotásait, visszavásárolva Carl Haslinger kiadótól az első kiadások metszőlemezeit.²⁷

²⁴ „Un fragment de ce recueil avait été publié, il y a quelques années par une inadvertance trop empressée. L’auteur désavoue aujourd’hui complètement cette édition tronquée et fautive à tant égards en replaçant le même fragment au commencement de la 4e Harmonie »Pensées des Morts« avec les changements qu’il exigeait.” (E gyűjtemény egy részlete néhány évvel ezelőtt, túlságosan sietős figyelmetlenség folytán megjelent. A szerző ma teljes mértékben megtagadja ezt a megcsonkított és oly sok tekintetben hibás kiadást, áthelyezve a szóban forgó részletet a 4. harmónia, a „Pensée des Morts” kezdetére, a szükséges változtatásokkal). – olvasható az *Harmonies poétiques et religieuses* ciklus Kistner-féle első kiadásában.

²⁵ „[...] j’ai soumis à un travail de révision assez sévère et refondu complètement plusieurs de mes anciens ouvrages (entre autres les Etudes qui vous sont dédiées et dont je vous enverrai un exemplaire de l’édition définitive dans peu de semaines, – et l’Album d’un Voyageur qui réapparaîtra très notablement corrigé, augmenté et transformé, sous le titre »Années de Pèlerinage« [...])” ([...] igen szigorú revíziónak vettem alá és teljesen átdolgoztam több korábbi művemet [többek között az Önnek ajánlott Etűdöket, melyek végérvényes kiadásából néhány héten belül elküldök Önnek egy példányt, – az Utazó albumát, amely újból meg fog jelenni, jelentős mértékben átjavítva, kibővítve és átalakítva, *Années de Pèlerinage* címmel] [...]) – írta Liszt egykori mesterének, Carl Czernynek, 1852. április 19-én kelt levelében. *Briefe*, I, 107.

²⁶ „Der Autor erklärt hiermit für ungültig die früher bei anderen Verlegern erschienenen Ausgaben der Werke, welche in diesem Catalog mit einem * bezeichnet sind.” *Thematisches Verzeichniss der Werke von F. Liszt. Von dem Autor verfaßt* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1855), 1, valamint *Thematisches Verzeichniss der Werke, Bearbeitungen und Transcriptionen von F. Liszt. Neue vervollständigte Ausgabe* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1877], lemezszám: 14373), 1.

Az említett csillagot a *Gesammelte Lieder* címnél is ott találjuk az 1877-es műjegyzékben, ami arra utal, hogy az idős Liszt összegyűjtött dalainak megjelenését követően azok előfutárait is megtagadta, érvénytelennek nyilvánította.²⁸ Csakhogy úgy tűnik, a kiadói jogok tisztázását ez esetben elmulasztotta, vagy legalábbis csak részben, Schlesinger, Haslinger és Kahnt viszonylatában tisztázta a kérdést, ami utóbb kellemetlenségekhez vezetett: az Eck és társa kölni kiadónál publikált *Sechs Lieder für eine Singstimme* című gyűjteményben szereplő dalok revideált változatait publikáló lipcei Kahnt-cég az 1870-es évtized második felében emiatt vitákba bonyolódott Eck jogutódjával, Tongerrel.²⁹

²⁷ „Nach einen rechtmässigen, juridisch gültigen Übereinkommen, gab mir auf mein Verlangen vor 5 Jahren Herr Carl Haslinger das Eigenthums Recht meiner Etuden, der Etuden nach Paganini, der ungarischen Rhapsodien und des Album d'un Voyageur, nebst den Platten seiner Auflage zurück, welche Platten ich bei meinen Cousin Dr. Eduard Liszt, damals KK. Staatsanwalt in Wien, (und jetzt Landes Gerichts Rath) deponirt habe, und wovon kein Gebrauch mehr zu machen ist – weil ich diese Auflage als eine verfehltte Jugend Arbeit ansehe und sie gänzlich desavouire so dass in den General Catalog meiner Werke welcher nächstens bei Breitkopf und Härtel erschienen wird diese früheren Werke nicht verzeichnet sind und auf der ersten Seite dieses Catalogs folgende Anmerkung steht: NB: »der Autor erklärt hiermit für ungültig die früher bei anderen Verlegern erschienenen Ausgaben der Werke, welche in diesem Catalog mit einem * bezeichnet sind.«” (Törvényes és jogerős megegyezés alapján 5 évvel ezelőtt Carl Haslinger úr kérésre visszaadta Etűdjeimnek, a Paganini Etűdöknek, a Magyar Rapszódiaéknak és az Album d'un Voyageur-nek a tulajdonjogát a kiadás alapjául szolgált lemezekkel együtt, amelyeket unokatestvéremnél, dr. Eduard Liszt-nél [akkor császári és királyi ügyész, ma Tartományi Igazságügyi tanácsos] Bécsben helyeztem letétbe, és amelyekre többé egyáltalán nincs szükség, mert ezekre a kiadásokra mint elhibázott ifjúkori munkákra tekintek és teljesen megtagadom őket, olyannyira, hogy műveim Breitkopf & Härtel-nél a közeljövőben megjelenő Összefoglaló jegyzékében ezek a korai művek nem szerepelnek és e katalógus első oldalán a következő megjegyzés áll: A szerző ezennel érvénytelennek nyilvánítja minden e katalógusban csillaggal megjelölt művének korábbi, más kiadóknál megjelent kiadását.) – írta Liszt Schott-nak, az *Années de pèlerinage* kiadójának, 1855. május 18-án kelt levelében. Edgard Istel, „Elf ungedruckte Briefe Liszts an Schott”, *Die Musik* 5/3 (1905–1906), 45. A magyar fordítás Kroó György munkája, ld. Kroó, *Az első Zarándokév*, 74.

²⁸ *Thematisches Verzeichniss*, 1877, 113. Az 1855-ös műjegyzékben értelemszerűen még a dalok korábbi megfogalmazásai és kiadásai szerepelnek, ld. *Thematisches Verzeichniss*, 1855, 76–84.

²⁹ „Wie steht es mit Herrn Jos: Tonger (in Cöln) der sich nicht nach dem Heine'schen Lied: »Du bist wie eine Blume« gebahrt?” (Hogy áll a dolog Jos. Tonger úrral [Köln], aki nem a *Du*

Köhler recenziója, a zeneszerző saját szóbeli és írásos megnyilatkozásai, dalpublikációi sorának megszakadása és erejének a revíziós munkára való összpontosítása az 1850-es évtized során – mint láthatjuk, ezek a tények teljességgel ellentmondanak Arnold fentebb idézett állításának, miszerint Liszt „soha nem vonta vissza egyetlen dalának nyomtatott kiadását sem.” Utólag visszatekintve 1840-es évekbeli daltermésére, a komponista maga is elégedetlen volt korábbi műveinek zeneszerzői színvonalával és érvénytelennek, aktualitásukat veszítettnek tekintette azokat.

Liszt fentebb idézett megnyilvánulásai annál inkább figyelemre méltók, mivel több fontos szempontot is kiemelnek, amelyek magyarázatul szolgálnak első dalszerzői periódusának e leértékelésére, s amelyek ennél fogva vezérfonalként szolgálhatnak számunkra a revíziók legjellegzetesebb típusainak áttekintése során. A továbbiakban e szempontok figyelembevételével fogom tárgyalni a *Gesammelte Lieder* első négy füzetének előfutárul szolgáló dalok átdolgozásait.

bist wie eine Blume c. Heine-dalnak megfelelően viselkedik?) – írta Liszt 1876. december 14-én Christian Friedrich Kahntnak; ld. Short, *Liszt Letters*, 346. A levél megfogalmazása ironikus utalás arra, hogy az említett kiadó messze nem olyan rokonszenves, mint a Heine-vers virághoz hasonlított tárgya: „Du bist wie eine Blume, so hold und schön und rein...” (Olyan vagy mint egy virág, oly bájos, oly szép, oly tiszta...). Liszt már 1876. október 2-án írni kényszerült Tongernek, nyilván a vitatott dalok ügyében: „Anbei sende ich Ihnen retour den Brief des Herrn Tonger ({Luder} – Cöln) nebst meiner Anmerkung.” (Mellékelten küldöm Önnek retour Tonger úr levelét [Lieder – Cöln] megjegyzésemmel). – írta ugyancsak Kahntnak, ld. Short, *Liszt Letters*, 345. (Short nyilvánvalóan értelmetlen olvasatát – „Lieder” helyett „Luder” – értelemszerűen javítottam). Liszt ugyancsak Kahntnak írt, 1877. október 12-én kelt levele szintén utal a kiadói jogokkal kapcsolatos problémákra: „Es thut mir wahrlich leid dass Herr Tonger Sie molestirt. Doch möchte ich Ihnen rathen Frieden zu halten, und Tonger’s Vorschlag betreffs den »Abdruck« der streitig gewordenen Lieder zu acceptiren. Falls er einen Prozess anzettelt kann ich nur dasselbe bezeugen was ich Ihnen bereits geschrieben, und gesagt, – und nochmals auf der Rückseite seines einliegenden Briefes wiederhole. An Tonger habe ich weiter nicht zu schreiben.” (Igazán sajnálom, hogy Tonger úr zaklatja Önt. Ám azt tanácsolnám Önnek, hogy maradjon békén, s fogadja el Tonger javaslatát a vita tárgyává lett dalok „kinyomtatását” illetően. Amennyiben [Tonger] pert fontolgat, én csupán azt tudom megerősíteni, amit már megírtam és elmondtam Önnek, – s amit még egyszer megismétlek mellékelte levelének hátoldalán. Tonger számára nincs több mondanivalóm). Short, *Liszt Letters*, 347.

16. kotta: *Am Rhein im schönen Strome,*

1843-ban publikált megfogalmazás, 1–11. ütem

Bewegt

dolce legato (lispelnd)

Am

Rhein im schö - - - nen Stro - - - me da

spie - - - gelt sich in den Wel - - - len

2. Könnyítések a zongoraleletén

Az 1840 táján dalokat alkotó Liszt addig elsősorban hangszeres műveket komponáló zongorista-zeneszerzőként fordult a műfaj felé; méghozzá olyan zongorista-zeneszerzőként, aki korábban csaknem egy évtizeden át azon fáradozott, hogy hangszerének technikai lehetőségeit addig soha nem látott mértékben kiaknázza és minden addiginál virtuózabb zongora-írásmódot alakítson ki. Ez a kivételes zongoratechnika nem csupán Liszt zongorás oeuvre-jére, hanem korai dalaira is rányomta bélyegét. Mint az *Am Rhein im schönen Strome* 1843-as vokális megfogalmazásából vett részlet mutatja, a komponista esetenként nem habozott a billentyűs etűd műfaját idéző zongoraszólamot írni (16. kotta).

17. kotta: *Am Rhein! im schönen Strome*,
1856/1860-ban publikált megfogalmazás, 1–6. ütem

Ruhig bewegt
legato

2 Pedale

mf

Am Rhein im schö - nen Stro - - - me,

✱

✱

18. kotta: *Am Rhein im schönen Strome*,
zongorás megfogalmazás (1846), 1–11. ütem

Bewegt
dolce legato (lispelnd)

2 Pedale

A dal kíséretét elejétől a végéig makacsul ismétlődő tizenhatod-figuráció uralja, amely mindössze az utójáték egy pontján torpan meg (a mű 78–79. ütemében). Hasonló állandó kísérfigurációval gyakran találkozhatunk német dalokban, Schubert dal-œuvre-jéből vett közismert példák az *Erlkönig*, a *Gretchen am Spinnrade*, vagy a *Die schöne Müllerin Wohin?* című darabja. A szóban forgó dalok zongoraszólama,

amellett, hogy a végigkomponált dalstruktúrák zenei koherenciáját hivatott biztosítani, nyilvánvalóan szimbolikus-hangfestő jelentéssel bír; ló dobogását, rokka surrogását, ill. patak csobogását imitálja.

19. kotta: Liszt, *Am Rhein im schönen Strome*, 1843-ban
publikált megfogalmazás, a főszöveg és az ossia 1–11. üteme

The image shows a musical score for Liszt's 'Am Rhein im schönen Strome'. It consists of two systems of staves. The first system includes a piano introduction with the tempo marking 'Bewegt' and dynamics 'p' and 'dolce'. The second system includes the vocal melody with the lyrics 'Am Rhein im schönen Strome' and piano accompaniment with markings 'dolce legato (flügelnd)' and 'sempre dolce e legato'. The piano part is marked 'Ossia più difficile'.

Liszt dalának *perpetuum mobile*-kísérete is kétségkívül illusztratív fogantatású; minden bizonnyal a versben említett Rajna hullámainak tükröződése inspirálhatta.¹ Az ő kompozíciójának billentyűs szólamában azonban van valami dalszerűtlen: a német dalok zongoraszólamaitól idegen hangszerteknikai problémát vet fel és visz végig következetesen, olyan technikai problémát (két kéz között elosztott, kézkeresztezéssel kombinált tizenhatod mozgás), amely az etűd műfajához közelíti a kompozíciót. Ha az énekszólamot elhagynánk, zongoraetűdöt kapnánk – vagy éppen, ha a melodikus szó-

¹ Hasonló állandó kísérfőfiguráció hivatott megjeleníteni a Wallenstadti tó hullámain Liszt néhány évvel korábbi zongoradarabjában, a *Le Lac de Wallenstadt*-ban.

lamot is belefoglalnánk a zongoraletétbe, további technikai problémával nehezítve, mint azt Liszt tette, amikor *Lied ohne Wort*-é alakította át a darabot (18. kotta).

A *Buch der Lieder* dalainak kiadója, Heinrich Schlesinger szemlátomást úgy ítélte meg, hogy ez a fajta kíséret riasztólag hathat a zenefogyasztó közönségre, s – nem sokkal az 1843-as publikáció előtt – a művek zongoraszólamának egyszerűsítésére kérte a zeneszerzőt. Ezt Liszt fennmaradt válaszleveléből tudjuk, amelyben a következőképpen reagált a kiadó kérésére:

Ami a dalok kíséretét illeti, teljességgel igaza van – ám túlságosan lusta vagyok, hogysen könnyítsek rajtuk – a legcélszerűbb az volna, ha valamelyik zongorista, Krüger vagy Stern megpróbálná egy könnyebb változattal kiegészíteni őket. Nekem nincs hozzá türelmem.²

A zeneszerző tehát elhárította a dalok kíséretének könnyítésére vonatkozó kérést; az *Am Rhein* esetében azonban, úgy tűnik, végül mégiscsak kivételt tett, mint arról az első kiadás kottaszövege tanúskodik (19. kotta). A tizenhatod-figurációt kényelmesebb nyolcadtriolás mozgásra redukálta, a kézkeresztezés pedig akkordfelbontássá egyszerűsödött. Meglehet, a tizenhatod-figurációs változatot Schlesinger „ossia più difficile”-ként, mintegy másodlagos lehetőségként publikálta; mindazonáltal számomra – Philipp Friedheim értelmezésével szemben³ – nem kétséges, hogy kronológiailag ez az elsődleges és Liszt maga is ezt részesítette előnyben. Erre utal, hogy a dalt zongorára átültetve is ezt a változatot tartotta meg, továbbá a Stargardt aukciós cégnek a mű kallódó metszőpéldányáról készült leírása is ezt a kronológiát valószínűsíti.⁴

² „Im Bezug auf die Accompanements der Lieder haben Sie vollkommen Recht – ich bin aber zu faul um sie zu erleichtern – das zweckmäßigste wäre[,] wenn Sie irgendein Klavierspieler [(K)rüger, Stern()] es versuchten[,] eine leichtere Version beizufügen[,] Ich habe keine Geduld dafür.” 1842. október 2-én kelt levél; Short, *Liszt Letters*, 266. Schlesinger, úgy tűnik, megismételhetette a dalok könnyítésére vonatkozó kérését, mivel Liszt egy másik, keltezés nélküli levelében is írt erről a kiadónak: „Über die Erleichterung der Accompanements von den Liedern habe ich Ihnen bereits geantwortet. Kullak würde das vortrefflich thuen wenn er so gut seyn wollte.” (A dalok kíséretének könnyítését illetően már válaszoltam Önnek. Kullak kitűnően meg tudná csinálni, ha szíveskedne). Short, *Liszt Letters*, 264.

³ Friedheimnek, aki a triolás kíséretet tekintette elsődlegesnek, bizonyára az 1843-as első kiadás kottaképe sugallhatta ezt a kronológiát; ld. Friedheim, „First Version”, *The Music Review* 44 (1983), 196–197.

⁴ Bár az első kiadás metszőpéldányának holléte ismeretlen, az aukciós cég katalógusának leírása alapján (Stargardt Kat., 1983. március, no. 628) ez egy olyan kopistamásolat lehet,

Az *Am Rhein* kísérete természetesen nem egyedi eset; a zeneszerző első dal-kompozícióinak zongoraszólamában számos olyan részletet találunk, amelyet hasonló technikai nehézségek jellemeznek, s amely ennél fogva jogos bírálatot váltott ki. A *Buch der Lieder* két kötetének megjelenését követően, 1844-ben Oswald Lorenz recenzeálta a kiadványt Schumann *Neue Zeitschrift für Musik*-jának hasábjain. Lorenz nem éppen lelkes hangon emlékezett meg a dalok zongorakíséretének nehézségeiről:

Látott már valaki olyan dalkompozíciót, amelyben az ujjrendet hosszú sorokon át hozzáadták a kíséret hangjaihoz? Itt megtalálja. A kereszttek, bék és enharmonikus váltások mérhetetlen sokasága, a tömött akkordok, röviden, e virtuóz kíséret alapján néha úgy tűnik, mintha Liszt ki akarta volna próbálni, mi lenne, ha egy dal énekszólamra engedélyt nyerne, hogy egy ilyen zongorakompozíció kíséretétől szegődhessek...⁵

Ha fellapozzuk Lisztnek a *Buch der Lieder* második kötetét nyitó Hugo-megzenésítését, az *Oh! quand je dors*-t, láthatjuk, hogy Lorenz írása egyáltalán nem túloz: a kompozíció zongorakíséretének 20. kottán bemutatott részlete arról tanúskodik, hogy Liszt e mű esetében is meglehetősen „dalszerűtlen” szerepbe kényszerítette a pianistát. A valóban sűrű ujjrenddel elátott jobb kéz szólam olyan virtuóz zongoraművek letétjével állítható párhuzamba, mint a *Mazeppa*-etűd (22. kotta), vagy a *Les jeux d’eaux à la Villa d’Este* (23. kotta). Liszt maga is elismerte egyik d’Agoult grófnőhöz írt levelében, hogy a dal kísérete nem éppen könnyű.⁶

amely a kíséret tizenhatodos verzióját a másoló, a nyolcadtriolás verziót Liszt írásában tartalmazza.

⁵ „Hat jemand schon ein Lied komponiert gesehen, worin der Fingersatz zeilenweise den begleitenden Noten beigelegt ist? Hier ist’s zu finden. Bei der unbändigen Masse der #, ♭ und der enharmonischen Verwechslungen, der vollgeproften Akkorde, kurz bei dieser Virtuosenbegleitung gewinnt es manchmal den Anschein, als habe Liszt versuchen wollen, wie es sich ausnehme, wenn der Melodie eines Liedes erlaubt wird, eine solche Klavierkomposition zu begleiten...” Oswald Lorenz, „Buch der Lieder von Franz Liszt”, *Neue Zeitschrift für Musik* 21 (1844), 117.

⁶ „Je ne vous ai envoyé ni Lore Ley [sic] ni chanson de Hugo – d’abord je ne savais si cela vous ferait le plaisir que j’aurais voulu que vous en ayez, et puis et surtout parce que *je veux vous les chanter d’abord*. Elles sont d’ailleurs assez difficiles et vous ne vous seriez probablement pas bien tirée de l’accompagnement.” (Nem küldtem el Önnek sem a *Loreleyt*, sem az

20. kotta: *Oh! quand je dors*, 1844-ben publikált megfogalmazás, 50–54. ütem

21. kotta: *Oh! quand je dors*, 1860-ban publikált megfogalmazás, 56–60. ütem

22. kotta: *Mazeppa*, 1852-ben publikált megfogalmazás, 62–65. ütem

23. kotta: *Les jeux-d'eaux à la Villa d'Este*, 54–58. ütem

Hugo-dalt – először is, mivel nem tudtam, hogy olyan *örömet* szereznének-e Önnek, mint amit akartam, hogy szerezzenek; aztán pedig, mindenekelőtt azért, mert *először el akarom énekelni őket Önnek*. Elég nehezek egyébként és valószínűleg nemigen boldogulna a kísérettel). – írta Liszt a grófnőnek 1842. április 13-án, Szentpéterváron kelt levelében. Gut-Bellas, *Correspondance*, 904.

Az *Oh! quand je dors* idézett részéhez hasonlóan szintén a *Glanzzeit* virtuóz billentyűs darabjainak stílusát idézi az *Enfant! si j'étais roi* 24. kottában bemutatott szakasza, melyet 1844-es recenziójában Lorenz nem kevésbé kritizált, mint a másik Hugo-dal túlterhelt kíséretét:

A nehézlovasság és a kartácstűz támadása, melynek a kilencedik dal átolvassása során voltunk kitéve, ahol egy tüzes szerelmes egy csókért cserébe „a születésektől átjárt, mélységes káoszt”⁷ akarja ajándékba adni, minket, akik ilyesféle megerőltetésekhez nem vagyunk hozzászokva, kifárasztott, amiért is engedtessek meg, hogy letegyük a tollat.⁸

Aligha lephet meg, hogy Liszt az ilyen és ehhez hasonlóan túlterhelt kísérőszólamokat technikai szempontból egyszerűbbé tette, amikor a dalok gyűjteményes kiadását előkészítve revideálta a darabokat. Radikálisan egyszerűsítette például az *Oh! quand je dors* fentebb idézett részletét, mint azt a *Gesammelte Lieder* 1860-as kiadásának negyedik füzetében publikált megfogalmazás megfelelő helye mutatja (21. kotta, vö. a 20. kottával). Az új változat, miközben megőrzött valamit a régebbi hangzásának színgazdagságából, nem csupán könnyeben játszható, de hatásában is sokkal légiesebb, jobban illik Hugo versének átszellemült hangulatához.

Ugyancsak idézésre érdemes az *Am Rhein* fentebb tárgyalt részletének megfelelő hely a dal 1860-ban publikált, *Gesammelte Lieder*-beli változatából (17. kotta, vö. a 16. kottával).⁹ Ez a részlet azért különösen figyelemre méltó, mert egyúttal azt is illusztrálja, hogy a technikai egyszerűsítés nem feltétlen járt együtt zenei egyszerűsődéssel: bár a későbbi verzió zongoraszólamának kísérőritmusa az 1843-as főszövegbeli változathoz hasonlóan triolákká egyszerűsödött, a kíséret zenei értelemben nem hogy szegényebbé vált volna, hanem éppen hogy gyarapodott: az 1860-as zongorakíséret belső

⁷ Lorenz itt a dal szövegének német fordításából idéz. Ez kissé szabadon követi az eredetit („et le profond chaos aux entrailles fécondes”), mely magyarra fordítva így hangzana: „a termékeny méhű mélységes káoszt.”

⁸ „Der Angriff der schweren Reiterei und des Kartätschenfeuers, dem wir bei der Durchsicht des neunten Liedes ausgesetzt gewesen, worin ein feuriger Liebhaber »des tiefen Chaos Grund, von Geburten durchzogen« für einen Kuß wegschenken will, hat uns, an solche Strapazen nicht gewöhnt, ermattet, weshalb man uns vergönnen wird, die Feder wegzulegen.” Lorenz, „Buch der Lieder”, *NZfM* 20 (1844), 165.

⁹ A műnek a *Buch der Lieder* 1856-os javított kiadásában publikált változata lényegében azonos ennek az 1860-as publikációnak a szövegével.

szólama a korábbi megfogalmazásban még nem szerepelt. Hasonló tendenciát figyelhetünk meg a *Freudvoll und leidvoll*-nak abban a kétféle megfogalmazásában is, melyet az értekezés I. részében idéztem (ld. az 2–3. kottát az 5. fejezetben).

24. kotta: *Enfant! si j'étais roi*, 1843-ban publikált megfogalmazás, 51–55. ütem

et le pro - fônd cha - - os aux en -
des tie - fên Cha - - os Grund, von Ge -

trail - les fê - con - - des,
bur - ten durch - zo - - gen,

e marcato assai

sempre ff

Az *Am Rhein* átdolgozása során ugyanakkor Liszt egy másik vonatkozásban is igyekezett javítani az 1843-as kompozíció etűdszerűségén. Míg az 1843-as megfogalmazás esetében mindössze a strófák tonális variálása teremt változatosságot (az első strófa F-dúrba, a második f-mollba, a harmadik G-dúrba kalandozik el), addig az 1856-ban (ill. 1860-ban) napvilágot látott megfogalmazásban a kíséret is variálódik. Az átdolgozott változat zongoraszólamának *perpetuum mobile*-jellegét ugyanis Liszt mindhárom strófa végén új kísérettípus beiktatásával törte meg: az első strófában a kíséret nyolcadokká lassul és szünetekkel tagolódik (26. kotta); a másodikban két kéz között elosztott tizenhatod mozgás jelenik meg (27. kotta), amely a harmadik elején is megmarad; a záró strófa közepén pedig a bal kéz nyolcadaihoz a jobb kéz szinkópái társulnak (28. kotta).¹⁰

¹⁰ Serge Gut a dal formáját „Barform”-ként (AAB) határozza meg, ld. Gut, „Die »Heine Lieder«”, 27. A 2. strófa kétségkívül rokona az elsőnek, mindazonáltal épp a variáció ténye miatt az AA'B séma találóbbnak tűnik.

25. kotta: *Enfant si j'étais roi*, 1860-ban publikált megfogalmazás, 42–46. ütem

Et le pro-fond Cha -
Näch - ti - gen Cha - os

os aux en - trail - - - les fé -
Grund, von Ge - bur - - - ten durch -

con - - - des,
zo - - - gen

The score is for a song in E-flat major (three flats). The vocal line starts with a rest, then enters with a forte (f) dynamic. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. Dynamics include forte (f), mezzo-forte (mf), and piano (p). The lyrics are in French and German.

26. kotta: *Am Rhein! im schönen Strome* (1856/1860), 34–37. ütem

das gros - se, das heil' - ge Cöln.

The score is for a song in D major (two sharps). The vocal line begins with a forte (f) dynamic. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the bass. Dynamics include forte (f) and fortissimo (ff). The lyrics are in German.

27. kotta: *Am Rhein! im schönen Strome* (1856/1860), 11–14. ütem

hat's freund - lich, freund - lich hin-ein ge - strahlt.

p dolce

pp

poco rallentando

der Stimme folgend

dolcissimo

28. kotta: *Am Rhein! im schönen Strome* (1856/1860), 24–27. ütem

Die Au - gen die Lip - pen,

poco rallentando

pp

ppp

8va

Ahogy az *Oh! quand je dors* és az *Am Rhein* revideált megfogalmazásaiban, úgy az *Enfant! si j'étais* fentebb idézett részletének átdolgozott változatában is tetten érhető Lisztnek a kíséret technikai egyszerűsítésére irányuló törekvése (25. kotta, vö. a 24. kottával). Bár ez a verzió sem nélkülözi a basszus forrongó kromatikáját, mindazonáltal bizonyos értelemben könnyebb, amennyiben a korábbi változat tört nyolcad-trioláit tizenhatodokká alakította a zeneszerző, s a Lorenz által az *Oh! quand je dors* esetében kifogásolt telt akkordokat is megritkította.

Láthatjuk tehát, hogy a pianista Liszt korai dalaiban sem tudta (talán nem is akarta) megtagadni önmagát, hogy billentyűs virtuozitása vokális műveinek zongorakíséretén is nyomot hagyott. Dalrevíziói egyik típusának minden bizonnyal ez lehet a magyarázata, s kétségtelenül ez lehetett az oka annak is, hogy különféle megnyilatkozásaiban (Bettina Brentanónak írva, Felix Mottl dalait bírálva) utóbb annyira hangsúlyozta a zongorakíséret egyszerű voltának szükségességét.

3. Könnyítések az énekszólamban

Ahogy Liszt korai dalainak zongorakísérete, úgy nem egy esetben e művek vokális szólamai is igen komoly igényeket támasztanak az előadóval szemben. A *Buch der Lieder* második kötetében publikált Hugo-megzenésítés, a *Comment disaient-ils* 1844-es első kiadásában például a dal vége felé az Éj királynőjéhez méltó *cadenzát* találunk (29. kotta). Az *Am Rhein* 1843-as megfogalmazásának végén szereplő kitartott magas A hang (35. kotta, a „Liebsten” szóra) is szétfeszíti a műfaj kereteit, s hasonló énektechnikai nehézséggel találkozhatunk a *Kennst du das Land* ugyanekkor publikált első megfogalmazásának idézett részletében is (37. kotta, a „hoch” szóra).

Magától értődik, hogy az ilyen részletek nem meghatározatlan fekvésű énekhangra készültek, nem „für eine Singstimme” íródtak, mint a 19. századi német dalok jelentős része. Mi több, Liszt szóban forgó műveinek első kiadásai pontosan meg is határozzák, milyen hangfajokra komponálta a zeneszerző az egyes dalokat; a *Buch der Lieder* első kötetének címlapjain ill. fejcímeiben pl. az alábbi megjelölések olvashatók:

1. Loreley:	„Mezzo Sopran oder Tenor Baryton”
2. Am Rhein:	„Mezzo Sopran oder Tenor Baryton”
3. Mignon:	„Mezzo Sopran”
4. Der König von Thule:	„Mezzo Sopran oder Tenor Baryton”
5. Der du von dem Himmel bist:	„Mezzo Sopran oder Tenor”
6. Angiolin dal biondo crin:	„composta per Tenore”

Érdekes összevetni ezzel a felsorolással a dalok kiadójának, Heinrich Schlesingernek írt, alábbi Liszt-levélrészletet:

Loreley – Mezzo Sopran
 Mignon – idem
 Angiolin – Tenor
 Süsser Friede¹ – Mezzo Sop: und Tenor
 König in Thule – idem
 Am Rhein in [sic] schönen Strome – Tenor²

¹ Utalás a *Der du von dem Himmel bist* című dal szövegére.

² Short, *Liszt Letters*, 265.

29. kotta: *Comment disaient-ils*, 1844-ben
publikált megfogalmazás, 85–88. ütem

ai - - - mez di-saient el - les.

Cadenza ad libitum

p dolce

30. kotta: *Comment disaient-ils*, a D–WRgs
60/D 54-es fogalmazványbeli *cadenza* első változata

el - - - - - les

31. kotta: *Comment disaient-ils*, a D–WRgs
60/D 54-es fogalmazványbeli *cadenza* második változata

el - - - - - les

32. kotta: *Comment disaient-ils*, *Gesammelte Lieder* (1860), 82–89. ütem

el - les!

di-saient el - - - - - les di - saient el - - - - - les!

p

rit.

pp

II. ÁTDOLGOZÁSOK ÉS ELTÉRŐ MŰALAKOK

Hegermann-Lindencrone számára komponált *cadenza*

34. kotta: *Comment disaient-ils*, a
kiadatlan időskori megfogalmazás *cadenzája*

35. kotta: *Am Rhein*, 1843-ban publikált megfogalmazás, 57–60. ütem

rinforzando con passione

die glückseligsten Gauen

a piacere

colla parte

8va

loco

8va

loco

8va

loco

rinforz.

p dolce

36. kotta: *Am Rhein*, 1856-ban / 1860-ban
 publikált vokális megfogalmazás, 39–43. ütem

die Wän - ge - lein die glei - chen der Lieb - sten ge - nau.

37. kotta: *Mignons Lied*, 1843-ban
 publikált vokális megfogalmazás, 10–12. ütem

die Myr - the still und hoch der Lor - beer steht?

38. kotta: *Mignons Lied*, 1860-ban
 publikált megfogalmazás, 10–12. ütem

die Myr - the still und hoch der Lor - beer steht?

A levél több vonatkozásban is fontos forrás: egyfelől dokumentálja, hogy Liszt maga volt az, aki az egyes dalokhoz hangfaji megjelöléseket társított; másfelől az első kiadásokon olvasható megjelölések eltérése arra utal, hogy a kiadó – nyilván üzleti szempontok által motiválva – kissé módosította a zeneszerző által megadott, apparátusra vonatkozó információkat. Egy harmadik tényező, ami miatt a levélrészlet figyel-

met érdemel, a daloknak a véglegestől eltérő sorrendje, ami arra enged következtetni, hogy a gyűjtemény elrendezése bizonyos mértékig esetleges volt.³

Amikor Liszt 1855. decemberében megküldte Schlesingernek a *Buch der Lieder* első kötetének revideált kiadásához a dalok átdolgozott változatainak kéziratait, szükségét érezte megmagyarázni, miért bővelkednek a művek korábbi megfogalmazásai énektechnikai nehézségekben. Mint láthattuk, a szóban forgó levélrészletben, melyet fentebb már idéztem,⁴ a zeneszerző arra hivatkozott, hogy az említett művek komponálása idején egészen kivételes adottságokkal rendelkező vokális előadók álltak rendelkezésére, olyan művészek, mint Joseph Tichatschek vagy Caroline Unger-Sabatier. Valóban vannak is arra vonatkozó adataink, hogy mind Tichatschek, mind pedig Caroline Unger közreműködtek Liszt-mű előadásában az 1840-es évek elején.

Tichatschek (1807–1886) 1844. február 27-én Drezdában énekelt a *Die Loreley*t, minden bizonnyal a zeneszerző kíséretével.⁵ A cseh származású tenorista 1827-től Bécsben tanult, ahol Giuseppe Ciccimarra énektanítványa volt, 1830-tól a Kärntner-tortheaternél működött. 1837-ben a drezdai Udvari Operához szerződött, s Wilhelmine Schröder-Devrient mellett a drezdai társulat egyik legnevesebb alakja lett. Repertoárja olyan művek tenor-szerepeit foglalta magában, mint az *Idomeneo*, *A Varázsfivola*, a *Fernand Cortez*, Bellini *Rómeó és Júliája*, a *La muette de Portici* vagy a *La dame blanche*. Lírai és *Spieltenor* szerepkörben egyaránt tevékenykedett, továbbá ő volt a wagneri hőstenorok egyik első képviselője: ő alakította a címszerepet a *Rienzi* 1842-es és a *Tannhäuser* 1845-ös drezdai ősbemutatója alkalmával.⁶

Liszt egyik berlini koncertjén, a *Die Loreley* 1842. február 27-i előadása alkalmával Caroline Unger (1803–1877) töltötte be az énekes szerepét. A magyarországi születésű primadonna azon kevés németajkú énekes egyike volt, akik nemcsak német nyelvterületen, de Itáliában is sikerrel tevékenykedtek. Mesterei között olaszokat is

³ A dalok végleges sorrendje a Függelékben tanulmányozható.

⁴ Ld. a II. rész első fejezetében, a 110. oldalon.

⁵ Ld. Liszt 1844. február 23-án kelt, von Lüttichau intendánshoz írott levelét: „Permettez moi en même temps de vous communiquer et vous soumettre le Programme suivant: [...] 3. Die Lore Ley, Ballade von Heine – Herr Tichatschek [...]” (Engedje meg egyúttal, hogy közöljem Önnek és előterjesszem a következő programot: [...] *Die Loreley*, Heine balladája – Tichatschek úr [...]). Short, *Liszt Letters*, 268.

⁶ John Warrack, „Tichatschek, Joseph”, in *The New Grove*, vol. 25, 463.

találunk: Aloysia Weber és Johann Michael Vogl mellett Joseph Mozattinál, Ugo Bassinál és a milánói Domenico Ronconinál is tanult. Pályáját Bécsben kezdte (1819–1825), olyan szerepekkel, mint a *Così fan tutte* Dorabellája, ill. a *Le nozze di Figaro* Cherubinója. Császárvárosbeli működésének nevezetes eseménye volt Beethoven 9. szimfóniájának 1824-es ősbemutatója, amelyen Unger az alt szólót énekelt. Bécsből Domenico Barbaia impresszárió Itáliába vitte, ahol 1825 és 1841 között számos helyen (Nápolyban, Torinóban, Bolognában, Genovában, Milánóban, Rómában, Firenzében) szerepelt; egyebek mellett ő énekelt Isolettát Bellini *La straniera*jának 1829-es premierjén. 1833-tól a párizsi Théâtre-Italienben is működött, ahol nagy sikert aratott Bellini *Rómeó és Júlia*jában. Színházi karrierjének a *Faust*-fordító François Sabatierrel kötött, 1841-es házassága vetett véget; dalénekesként azonban később is gyakran pódiumra lépett és maga is számos német dalt komponált.⁷

Unger 1839-ben keltette fel Liszt művészi (és férfiúi) szimpátiáját; megjegyzendő azonban, hogy már régebb óta ismerték egymást: együtt léptek fel az akkor még gyermek Liszt 1822. december 1-i bécsi koncertjén. A zeneszerző később Itáliában járva olyan élénk érdeklődést tanúsított a primadonna iránt, hogy az a jelek szerint d'Agoult grófnő rosszallását is kivívta.⁸ 1839 márciusában, az olasz zeneéletről beszámoló úti-levelében Liszt feltűnően lelkes szavakkal méltatta Unger kisasszony képességeit,⁹ s még ugyanennek az évnek októberében a bécsi *Allgemeine Theaterzeitung* is elismerő

⁷ Ursula Kramer and Peter Branscombe, „Unger [Ungher], Caroline [Karoline, Carolina, Carlotta]”, in *The New Grove*, vol. 26, 72–73; François-Joseph Fétis, „Unger, Caroline”, in *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (Paris: Firmin Didot Frères, 1867), 285.

⁸ Gut–Bellás, *Correspondance*, 391–398. Ld. Különösen a levél „Résumé de la Conversation avec la U[ngher]” címet viselő részét (397).

⁹ „Mademoiselle Ungher, douée d'un sentiment profond, d'une remarquable intelligence et d'une énergie dont elle n'avait à redouter que les excès, a acquis par des études approfondies, continuées sans interruption durant l'espace de dix années, le plus beau talent dramatique qui ait paru sur la scène depuis mesdames Pasta et Malibran.” (Ungher kisasszony, mély érzéssel, figyelemre méltó intelligenciával és olyan energiával megáldva, melynek csupán túlzásba viteletől tarthatott, az elmúlt tíz év során szakadatlan, elmélyült tanulmányok révén a legszebb drámai tehetségre tett szert, amely csak Pasta és Malibran asszonyok óta megjelent a színpadon). *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, 286. Mint láthatjuk, Liszt olaszosan, h-val írta az énekesnő nevét – úgy, ahogyan Unger is használta azt Itáliában.

hangú levlérészletet közölt a művésznőről Liszt tollából.¹⁰ Az útleveélben Liszt az *étendue*, *juste* és *flexible* jelzőkkel jellemezte Unger hangját, ami arra utal, hogy az énekesnő nagy hangterjedelemmel, biztos intonációval és hajlékony hanggal rendelkezhetett.¹¹ Egy Lisztnél elfogulatlanabb kritikus, François-Joseph Fétis a díva 1833-as Théâtre-Italien-beli debütálásáról beszámolva még arról írt, hogy hangja magas fekvésben nem igazán szép; mindazonáltal már Fétis is igen elismerően szólt a primadonna technikai felkészültségéről, kiemelve előadásának pátosztát, valamint az újszerűségeket az ékesítések megválasztása terén.¹²

Nagy hangterjedelem, biztos intonáció és hajlékony hang: csupa olyan tulajdonság, amelyre szemlátomást szükség lehetett a *Die Loreley* első megfogalmazásából vett, 39. kottán bemutatott részlet meggyőző interpretációjához. Márpedig Liszt számára különösen meggyőző és emlékezetes lehetett a dal 1842. február 27-i, Unger énekelt előadása; évtizedekkel később, 1868. június 13-án kelt, Jessie Laussot-hoz írt levelében utóbb így emlékezett vissza a primadonna tolmácsolására:

Mondja meg, kérem, Ungher-Sabatier asszonynak, egészen szégyellem magam, hogy nem küldtem még el neki *dalaimat*. Ezzel a hanyagsággal igen fontos kötelességemet mulasztottam el, mivel S[abatier] asszonyt illeti a dicsőség, hogy *először alakította Loreley*-omat (a kissé zavaros és túlterhelt kíséretű első kiadásban)

¹⁰ „Mademoiselle Ungher est admirable, sublime, incomparable au théâtre, elle est pleine de distinction et d’amabilité dans ses rapports d’amitié. [...] Sans exagération, ni partialité, elle me paraît aujourd’hui la plus grande actrice (dans la noble et large acception du mot) qui soit sur les planches d’Europe.” (Unger kisasszony csodálatos, fennkölt, hasonlíthatatlan a színpadon, baráti kapcsolataiban pedig csupa előkelőség és kedvesség. [...] Túlzás és részrehajlás nélkül, úgy tűnik nekem, hogy ő ma a legnagyobb énekesnő [a szó nemes és tágan vett értelmében] az európai színpadok deszkáin). „Jugement porté par Liszt sur Caroline Ungher. Extrait d’une lettre de Liszt au baron Lannoy à Vienne”, *Allgemeine Theaterzeitung* 32/76 (16. April 1839), 382.

¹¹ „La voix de mademoiselle Ungher est étendue, juste et flexible.” *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, 286.

¹² „Un excellent mécanisme, une certaine nouveauté dans le choix des fioritures, un talent pathétique, voilà ce qui a fait applaudir Mlle Ungher dans le rôle d’Imogène.” François-Joseph Fétis, „Théâtre Italien. Reprise du Pirata. – Rentrée de Rubini et de Santini. Début de Mlle Ungher”, *Revue Musicale* 7/37 (12. octobre 1833), 290.

Berlinben, egy nagy estély alkalmával Meyerbeernél, ahol a jeles énekesnő bámulatba ejtette az udvart és a várost. Maga volt egyszerre a dráma és a líraiság.¹³

39. kotta: *Die Loreley*, 1843-ban publikált megfogalmazás, 136–142. ütem

die Lo - re - ley, die Lo - re - ley ge - tan. die Lo - re - ley mit
ih - rem Sin - gen die Lo - re - ley ge - tan.

rinforzando *Simplice*

Elvben lehetséges, hogy Unger, vagy Tichatschek számára készült a *Die Loreley* énekszólamának az az autográf tisztázata, amelyet ma a párizsi Bibliothèque Nationale őriz.¹⁴ A forrás autográf keltezése – „26 Juin” – alapján mindenesetre valószínűbbnek látszik, hogy egy másik időpontban lezajlott koncerthez, egy további, ismeretlen előadó számára készült. Unger és Tichatschek említett produkciói mellett a *Loreley* első megfogalmazásának mindössze egyetlenegy további előadásáról van tudomásom: egy 1842. február 2-i, berlini hangversenyről.¹⁵ Csakhogy ez alkalommal Liszt maga játszotta és énekelte el a dalt, ehhez pedig aligha lett volna szüksége a vokális szólamról készült tisztázatra.

¹³ „Veuillez dire Mme Sabatier Ungher que je suis tout honteux de ne pas lui avoir encore envoyé mes *Lieder*. Par cette négligence j’ai manqué à un devoir *majeur*, car à Mme S. revient la gloire d’avoir *créé* ma *Loreley* (1re édition un peu confuse et surchargée d’accompagnement[t]s) à Berlin, à une grande soirée chez Meyerbeer, où l’illustre cantatrice émerveilla la cour et la ville. Elle était [sic] tout ensemble *drame* et *lyrisme*.” Kiadatlan, D-WRgs 59/70, 9, No. 9. A Goethe- und Schiller-Archiv (Weimar) szíves engedélyével.

¹⁴ F-Pn Ms. 176.

¹⁵ Saffle, *Liszt in Germany*, 249.

A *Loreley* említett tolmácsolásaival kapcsolatos információk mellett más olyan adatokkal is rendelkezünk, amelyek professzionális énekesek közreműködéséről árulkodnak Liszt vokális lírai alkotásainak előadásai során. Különösen emlékezetes lehetett az *Angiolin dal biondo crin* egyik előadása a braunschweigi udvari színházban, ahol Friedrich Schmezer tenorista énekelt a dalt.¹⁶ Louis Köhler 1860-ban a *Gesammelte Lieder* első kiadását recenzeálva még jól emlékezett, milyen benyomást tett rá az előadás;¹⁷ Liszt maga pedig a mű témájának kezdetét tartalmazó autográf emléklap ajánlásával hálálta meg a tolmácsolást, melyen a következő szöveg olvasható: „Besser gesungen von Schmezer, als von mir geschrieben” (Schmezer jobban énekelt, mint ahogyan én megírtam).¹⁸ Ebben az esetben is professzionális előadó tolmácsolta tehát a művet, melynek kitartott magas Cisz-hangját az énekszólamot záró *cadenzában* műkedvelő énekes aligha lett volna képes megszólaltatni (40. kotta).¹⁹ Kérdés persze, hogy Schmezer valóban úgy énekelt-e a szóban forgó részt, ahogyan az első kiadásban áll. Liszt idézett ajánlószövege, valamint a kottában látható korona és *ad libitum* előadói utasítás alapján mindenesetre nagyon is elképzelhető, hogy szabadon díszített.

¹⁶ Erre a koncertre talán 1844. március 25-én kerülhetett sor; Saffle legalábbis erről az egyetlen alkalomról tud, amikor Liszt a braunschweigi színházban lépett fel, ld. Saffle, *Liszt in Germany*, 274.

¹⁷ „So erinnere ich mich noch in einem der Liszt’schen Concerte im Braunschweiger Hoftheater von dem Sänger Schmezer das Lied »Angiolin« (welches jetzt im fünften Heft als Nr. 6 steht) vortragen gehört zu haben; es machte einen zugleich fremdartigen und reizvollen Eindruck auf das lebhaft applaudirenden Publicum.” (Emlékszem például, hogy hallottam az *Angiolin* c. dalt [amely most az ötödik füzetben 6. számként szerepel] az énekes Schmezer előadásában a Liszt-koncertek egyikén a braunschweigi udvari színházban; idegenszerű egyszersmind elbűvölő hatást tett az élénken tapsoló hallgatóságra.) Köhler, „Die Gesamtausgabe”, *NZfM* 52/23 (1. Juni 1860), 201. Köhler megfogalmazása alapján lehetséges, hogy – Saffle adataitól eltérően – esetleg több Liszt-koncertre is sor kerülhetett Braunschweigben.

¹⁸ US–NYpm Cary 570.

¹⁹ Ugyanennek a dalnak két korábbi előadása is ismeretes, amikor szintén hivatásos énekesek tolmácsolásában hangzott el: Franz Carl Götze tenorista 1844. február 18-án, a weimari Udvari Színházban adta elő a művet; ld. Saffle, *Liszt in Germany*, 272; az 1842. szeptember 13-i előadásra még a mű megjelenése előtt került sor a kölni Haus zur „Rheingassé”-ban, Pantaleoni közreműködésével, ld. Saffle, *Liszt in Germany*, 254. Úgy tűnik, hogy ez utóbbi előadás lehetett a mű ősbemutatója.

40. kotta: *Angiolin dal biondo crin*,
1843-ban publikált megfogalmazás, 50–52. ütem

fior, bel - la, bel - la'i-ma - gi - ne d'un fior.
Bild, du der Blu - - - me schö - nes Bild. *come prima*

41. kotta: *Angiolin dal biondo crin*, 1860-ban
publikált vokális megfogalmazás, 50–53. ütem

fior bel - la'i - ma - - gi - ne d'un fior
Bild, Du der Blu - me, Du der Blu - me schö - nes Bild *ppp*

Mindazonáltal tudjuk, hogy egy sor korai Liszt-dal nem hivatásos énekesek számára készült. A *Die Loreley*-t például, mint azt a mű autográf fogalmazványának ajánlása és az elkészültéről beszámoló egyik levél tanúsítja, Liszt eredetileg első élettársa, Marie d'Agoult grófnő számára komponálta, akinek kellemes mezzoszoprán hangja volt és szívesen énekelt dalokat, pl. Schubert kompozícióit.²⁰ Szintén a grófnő számára készült a *Die Loreley* francia párdarabja, az *Oh! quand je dors* is; bár e mű fogalmazványa elveszett, Liszt levelezésének tanúsága szerint ez is Marie-nak szóló

²⁰ „J'ai terminé aussi une Mélodie hongroise (originale) pour Piano – et votre *Lore-Lei* [sic] »für Marie geschrieben«. Si je ne me trompe [pas] c'est une belle chose, presque digne de vous être adressée.” (Befejeztem egy [eredeti] Magyar dalt is zongorára – és az *Ön Loreley*-át »Marie-nak írva«. Ha nem tévedek, ez szép dolog, szinte méltó rá, hogy Önnek címezzék). – írta Liszt d'Agoult grófnőnek 1841. december 17-én kelt levelében; Gut-Bellas, *Correspondance*, 863. A mű fennmaradt autográf fogalmazványának (D–WRgs 60/D 97) ajánlása egybecseng a levéllel: »für Marie geschrieben« – olvashatjuk a kézirat végén.

ajánlást tartalmazott.²¹ Aligha lehet kétséges, hogy a *Die Zelle in Nonnenwerth* 1843-ban, Ecknél publikált első megfogalmazása is d'Agoult grófnő számára készült: a dal szövegét ott találjuk Marie *Poetisches Album* című gyűjteményében;²² az első kiadás címlapján neki szóló ajánlás olvasható;²³ a vers szövegét pedig Liszt a „Maria” megszólítással egészítette ki.²⁴

A *Buch der Lieder* mindhárom Goethe-dalának keletkezésében inspiráló hatást jelenthetett a zeneszerző Bettine (Bettina) von Arnimmal (Brentanóval) való megismerkedése 1842-es berlini turnéja idején.²⁵ Liszt levelezésének tanúsága szerint igen nagy

²¹ „J’aurais aimé t’envoyer aussi une chanson de V[ictor] H[ugo]: »Oh! quand je dors viens auprès de ma couche – comme à Pétrarque« etc., mais il faut que cela soit copié – tu la recevras avec la *Lore-Lei* [sic] par l’Ambassade avant que je ne parte de Berlin.” (Szerettem volna elküldeni Neked Victor Hugo egy dalát is: »Oh! quand je dors viens auprès de ma couche – comme à Pétrarque« stb., de le kell másoltatni – megkapod majd a *Loreley*-jal a követség révén, mielőtt elmegyek Berlinből). Gut–Bellás, *Correspondance*, 879. „Dans cette dernière quinzaine j’ai écrit deux nouveaux Lieder – un pour moi – et l’autre pour toi chère Marie. [...] L’autre Lied »für Marie geschrieben« (c’est aussi ce que j’ai mis au bas de la *Lore Lei*) [sic] c’est la chanson de V. H. *Oh! quand je dors*, etc.” (Az utóbbi két hét alatt két új dalt írtam – egyet magamnak – a másikat pedig Neked, drága Marie. [...] A másik, »Marie-nak írt« dal [ezt írtam a *Loreley* alá is V[ictor] H[ugo] dala: *Oh! quand je dors*, stb.]) Gut–Bellás, *Correspondance*, 882.

²² D–WRgs 59/142, 1, 63. oldal.

²³ „Für das Album der Gräfin d’Agoult geborne Gräfin von Flavigny.” A mű első kiadását a kölni Eck és Társa cég publikálta 1843-ban, a datáláshoz ld. Hofmeister, *Monatsbericht*, 1843. december, 190.

²⁴ Marie d’Agoult személyéhez kapcsolódnak azok az ironikus hangvételű lapszéli megjegyzések is, amelyeket Liszt a mű egy későbbi, átdolgozott változatának kéziratához mellékel. E forrás (D–WRgs 60/D 94) faksimile-kiadásban is hozzáférhető: *Franz Liszt: Nonnenwerth. Lied für eine Singstimme und Klavier, zweite bisher unveröffentlichte Fassung*, hrsg. von Otto Goldhammer (Weimar: Goethe- und Schiller-Archiv, 1961), 12–15.

²⁵ „Graf Dimitri Nesselrode, der Nachfolger Orloffs in Berlin, wird Ihnen ein oder zwei Lieder bringen, nach meiner Art »Ach! ich bin des Treibens müde!« und auch »Es war ein König in Thule« – Sie mögen sich davon Papilotten drehen, wenn Sie wollen.” (Dimitrij Nesselrode gróf, Orloff utódja Berlinben, elvisz majd Önnek egy-két magamfajta dalt: *Ach! ich bin des Treibens müde!* [= *Der du von dem Himmel bist*] és ezt is: *Es war ein König in Thule* – csinaljon belőle hajcsavárpapírt magának, ha úgy tetszik). – írta Liszt Bettinének, 1842. április 27-én. Schnapp, „Unbekannte Briefe”, 721. A hajcsavárpapír említése tréfás utalás Heine egyik versére (*Buch der Lieder*, „Lyrisches Intermezzo”, 34.). „J’ai lu une grande partie de ton

hatást tett rá Bettine, ez a „delejes szellemű kobold”,²⁶ aki amellet, hogy az irodalmár Clemens Brentano testvére és Achim von Arnim hitvese volt, egykor Goethe kedveseinek, illetve Beethoven barátainak sorát gyarapította²⁷ – Bettine és családja hasonlóképpen szívesen látta Lisztet.²⁸ A Goethe-dalok komponálásában minden bizonnyal

livre. Manche Seiten klingen in mir wie »verklärte« Musik. D’autres me ravissent comme les plus charmants paysages que j’ai entrevus dans ma jeunesse, alors que ma vie avait encore un charme. Je t’enverrai de Mittau la musique, »telle que j’imagine« que tu devais la chanter de cette poesie de Goethe: Der du von dem Himmel bist, alles Leid und Schmerzen stillst etc.” (Elovestam könyved egy jelentős részét. Néhány oldal „megdicsőült” zeneként cseng bennem. Mások úgy elbűvölnek, mint a legbájosabb tájak, amelyeket ifjúkoromban láttam homályosan, amikor még varázslatos volt az életem. Mittauból elküldöm majd Neked a zenét, „ahogyan az én elképzelésem szerint” énekelned kellene Goethének ehhez a költeményéhez: Der du von dem Himmel bist, alles Leid und Schmerzen stillst etc.). – írta Liszt Bettinének, 1842. március 15-én, ld. Schnapp, „Unbekannte Briefe”, 720. Bettine említett könyve a Goethével folytatott levélváltásának megszerkesztett változata, amelyben az író nő valóban idézi Goethe szóban forgó költeményét, ld. Bettine von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, hrsg. von Walter Schmitz, Sybille von Steinsdorff (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992), 56. Bettine egyébként maga is megkomponálta a költeményt, ám megzenésítése eredeti formájában nem maradt fenn, ld. Ann Willison Lemke, *Bettine’s Song: The Musical Voice of Bettine von Arnim, née Brentano (1785–1859)* (Ph. D. diss., Indiana University, 1998), 106. A *Der du von dem Himmel bist* keletkezéséről Liszt utóbb d’Agoult grófnőnek is beszámolt, 1842. április 1-én írott levelében: „J’écris des chansons. Der du von dem Himmel bist, / Alles Leid und Schmerzen stillest / Den, der doppelt elend ist [...] Celle-là m’a assez bien réussi; mais je ne sais à qui la chanter, si ce n’est à moi-même.” (Dalokat írok. [idézet németül a szóban forgó Goethe-dalból] Ez elég jól sikerült, de nem tudom kinek énekelni, hacsak nem magamnak.) Gut–Bellás, *Correspondance*, 899.

²⁶ „Je vois ici assez souvent deux femmes, Bettina von Arnim, Charlotte Hagn. La première s’est faite la sublime servante du génie: Sie ist ein Kobold von magnetischer Intelligenz. [...] Je vous enverrai les deux livres de Bettina: *Briefwechsel mit Goethe* und *Günderode*, qui sont extrêmement remarquables.” (Elég gyakran találkozom itt két asszonnyal. Bettina von Arnim – Charlotte von Hagn. Előbbi a génusz fenséges szolgálólányának szerepét vállalta – delejes szellemű kobold. [...] Majd elküldöm Önnek Bettina két könyvét: *Levélváltás Goethével* – és *Günderode*, mindkettő egészen kiváló). Eckhardt Mária fordítása; Eckhardt, *Liszt válogatott levelei*, 72.

²⁷ Bettina személyéről ld. Lemke, *Bettine’s Song*.

²⁸ Bettine lánya, Maximiliane von Arnim így emlékszik vissza erre: „Liszt, damals ein schlanker, erst dreißigjähriger Mann, war [...] mit einem Empfehlungsschreiben zur Mutter gekommen und hatte schon bei dieser ersten Begegnung einen ebenso großen Eindruck von ihrer

szerepet játszhatott az is, hogy Bettine lánya, Armgart jó amatőr énekesnő volt, ahogyan Bettine maga is.²⁹ Bizonyára ezért ajánlotta neki Liszt *Du bist wie eine Blume* című Heine-dalának fennmaradt autográf fogalmazványát.³⁰

Mindezek fényében inkább utólagos magyarázkodásnak tűnnek Liszt 1855-ös, Schlesingerhez írott levelének sorai, melyek a rendelkezésre álló énekesek professzionizmusával indokolják korai dalainak énektechnikai nehézségeit. Az 1850-es évek közepére a zeneszerző, úgy tűnik, maga is belátta, hogy dalkompozícióiban bizonyos

Persönlichkeit gewonnen wie sie von seinem faszinierenden Wesen. So ist er dann viel in unserm Haus gewesen.” (Liszt, akkoriban karcsú, csupán harmincéves férfi [...] ajánlólevéllel érkezett anyámhoz és már ennek az első találkozásnak az alkalmával épp olyan nagy hatást gyakorolt rá anyám személyisége, akárcsak az ő elbűvölő lénye anyáméra. Így aztán sokat időzött házukban). Perels, „*Herzhaft in die Dornen*”, 198.

²⁹ „Gestern habe ich Armgart beide Hände gegeben (ich würde sie anbeten, wenn sie mir das erlaubte) – und ich kann mich infolgedessen nicht enthalten, heute die 3. Strophe von Mignons Lied zu schreiben, sei es vor oder nach Mme Schinkel.” (Tegnap mindkét kezemet Armgartnak adtam (imádnám őt, ha megengedné) – s ennél fogva nem tudom türtőztetni magam, hogy megírjam ma *Mignon dalának* harmadik strófáját, akár Mme Schinkel előtt, akár utána). – írta Liszt Bettinének 1842 februárjában, ld. Schnapp, „Unbekannte Briefe”, 719. „Pour passer des grandes choses aux petites je vous dirai que j’ai fait une masse de Lieder, que je vous apporterai et chanterai à Berlin, priant Mademoiselle Armgart de deigner en choisir quelques uns que je mettrais à ses pieds [...]” (Hogy a nagy dolgokról áttérjünk a kicsikre, el fogom mondani Önnek, hogy egy halom dalt csináltam, melyeket elviszek és elénekelek majd Önnek Berlinben, arra kérve Armgart kisasszonyt, hogy szíveskedjék kiválasztani közülük néhányat, amelyeket lábai elé tehetek majd – [...]) – írta Liszt Bettinének Coburgból, 1842. november 11-én kelt levelében. Ld. Perels, „*Herzhaft in die Dornen*”, 199–200. A *Buch der Lieder* első kötetének megjelenését követően, 1844. január 13-án pedig így írt Bettinének: „Ich beauftragte Dr. Schulte [...] Dir, liebe Hochverehrteste ein Exemplar meines ersten Duzend Lieder für Armgart zu überbringen. Die ersten davon kennt ihr schon voraus, was mir ganz recht ist denn ich befürchte der Druck verschlechtert Sie. Lieder mißfallen mir überhaupt im Druck, doch mußte es geschehen.” (Megbízta Dr. Schultét [...], hogy adja át Neked, kedves Mélyen Tisztelt, első tucat dalom egy példányát Armgart számára. Az elsőket közülük már korábban ismertek, ami igazán javamra szolgál, mivel tartok tőle, hogy a nyomtatott kiadás elrontja őket. Dalok ki nyomtatva általában véve nem tetszenek nekem, de meg kellett történnie). Perels, „*Herzhaft in die Dornen*”, 201. E levelek mellett Maximiliane von Arnimnak visszaemlékezései is tanúsítják, hogy Liszt 1842-ben több alkalommal együtt muzsikált vele, ld. Adrian Williams, *Portrait of Liszt By Himself and His Contemporaries* (Oxford: Clarendon, 1990), 202.

³⁰ D–Ff 15.100. Faksimiljét ld. Perels, „*Herzhaft in die Dornen*”, 200–201.

kompromisszumokat kell kötnie, ha azt akarja, hogy e műfajbeli alkotásai szélesebb közönség érdeklődésére is számot tartsanak. Ennek megfelelően korai dalai énekszólamainak revíziói során is arra törekedett, hogy lehetőség szerint könnyebben előadhatóvá tegye e kompozíciókat. Az *Angiolin dal biondo crin* végén például elhagyta a fentebb bemutatott, kitartott magas Cisz hangot; az 1856-ban Schlesinger-nél, ill. 1860-ban Kahntnál publikált, átdolgozott változat befejezése már csak a Fisz magasságáig emelkedik (41. kotta, vö. a 40. kottával). Hasonlóképpen redukálta a *Mignon* fentebb idézett részletének énektechnikai nehézségét az 1856-ban publikált, revideált megfogalmazásban: a kitartott hang itt is, akárcsak az előző példa esetében már csak kétvonalas Fisz (38. kotta, vö. a 37. kottával). Az *Am Rhein* énekszólamát az első megfogalmazásban lezáró, kétvonalas A-hang is eltűnt az átdolgozás során: mint láthatjuk, Liszt radikálisan újraírta, egyszerűsítette a dal harmadik strófáját lezáró részt (36. kotta, vö. a 35. kottával).

A dalok zongorakíséretének egyszerűsítéséhez hasonlóan a vokális szólamok „fogyaszthatóbbá” tétele is fontos és jellegzetes típusát képezi tehát a Liszt-dalok átdolgozásainak; a zeneszerző korai dalait énektechnikai szempontból is egyszerűsítésre érdemesnek ítélte az 1850-es években. Úgy tűnik azonban, hogy az ebben a fejezetben bemutatott példák egyike, a *Comment disaient-ils* esetében nem csupán a technikai egyszerűsítés játszott szerepet a 29. kottán reprodukált hely revíziói során. A továbbiakban ezért e mű befejezésének különféle változatait fogom vizsgálni.

4. *Cadenza „ad libitum”*

A *Comment disaient-ils* cadenzája és e rész utóélete több szempontból is figyelemre méltó. Egyrészt, mivel a vokális virtuozitásnak ez a zenés színpadot idéző példája voltaképpen idegen a dal (legalábbis a német dal) műfajától.¹ A zárlatot közvetlenül megelőző improvizált passzázs gyakorlata ugyan a 19. században is élő hagyomány volt, mind a vokális, mind a hangszeres zenében; ám az énekes műfajok közül nem a dal, hanem az opera, mindenekelőtt az olasz opera praxisában.² Másfelől a *Comment disaient-ils* idézett részlete azért is vizsgálatra érdemes, mert, bár a dal 1844-ben ill. 1860-ban publikált műalakjának megfelelő helyeit összevetve látszólag ebben az esetben is az énektechnikai egyszerűsítés elve érvényesült, a *cadenza* későbbi változatai arról tanúskodnak, hogy átdolgozásai során más szempontok is szerepet játszhattak. Éppen ezért – a munkám bevezetésében megadott időbeli keretet (1839–1860) némi képp figyelmen kívül hagyva –, célszerűnek látszik a dal első megfogalmazásának keletkezésétől Liszt kései éveig, az 1880-as évtized közepéig végigkövetni a dal szóban forgó részletének történetét.

Liszt egyik leveléből arra következtethetünk, hogy 1842 tavaszán komponálta meg a *Comment disaient-ils* első megfogalmazását,³ melyet 1844-ben a *Buch der Lieder*

¹ Ld. az értekezés I. részének 5. fejezetében írottakat.

² Ez azonban nem jelenti, hogy az előadói rögtönzés ne kapott volna teret például a német dalok előadása során, ld. Walter Dürr, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert* (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1984), 39–46.

³ Ez év április 13-án, Szentpétervárról írva a következőképpen számolt be élettársának, Marie d’Agoult grófnőnek dalszerzői tevékenységéről: „Ces jours passés j’ai fait deux nouvelles chansons L’aube naît et ta porte est close... Ô ma charmante écoute ici, etc. (*Chant du Crépuscule*) et puis cette *autre Guitare. Comment disaient-ils* avec nos nacelles fuir les alguazils: Ramez, disaient-elles (*Rayons et ombres*). Peut-être n’en serez-vous pas mécontent [sic].” (Az elmúlt napok során két új dalt írtam: [„]Hajnalodik, s az ajtód zárva... Ó, kedvesem, hallgass ide[„], stb. (*A szürkület éneke*) és aztán ezt a *Másik gitárt*: Hogyan szökjünk meg, mondták, sajkáinkkal az alguazilok elől? Evezzetek, mondták[„] (*Fények és árnyak*). Talán nem lesz velük elégedetlen). *Franz Liszt Marie d’Agoult: Correspondance*, éd. par Serge Gut et Jacqueline Bellas, (Paris: Fayard, 2001), 904. Az „Ô ma charmante écoute ici” Hugo *Autre chanson* című verséből vett idézet, amely – mint Liszt is utal rá a szövegben – a francia költő *Les Chants du crépuscule* című, 1835-ben publikált kötetének egyik darabja. A Liszt által említett kompozíció – feltéve, hogy valóban elkészült – nem maradt fenn; csupán a szóban forgó levélrészlet informál arról, hogy a muzsikusz megzenésítette ezt a költeményt is. Az *Autre guitare* és az azt kö-

második kötetében publikált. A 29. kottában bemutatott *cadenza*⁴ és a dal kódájának egyéb énektechnikai nehézségei alapján úgy tűnik, mintha a mű professzionális énekes számára készült volna. Bár fogalmazványa tudomásom szerint nem maradt fenn,⁵ s az előadóról, a dal lehetséges címzettjének személyéről Liszt korabeli levelezése sem informál, mindazonáltal a zeneszerző egy évtizedekkel későbbi írásos megnyilatkozása alapján kinyomozható, kinek a gégéjére szabta a *cadenzát*. 1860. július 24-én kelt levelében Liszt az alábbiakat írta dalai egyik avatott énekes tolmácsolójának, Emilie Merian-Genastnak:

Szorgalmasan űzi vízi kékutazásait? »Ramez, *disaient-elles!*« [Evezetek, mondták.] Alkalomadtán énekelje el Gerhard kisasszonynak ezt a kis dolgot. Péterváron íródott és többször előadta ott Damoreau asszony az udvarnál.⁶

Az említett Damoreau asszony nem más, mint Laure Cinti-Damoreau, aki a párizsi Théâtre-Italien (1816–1825), az Opéra (1825–1835), majd az Opéra-Comique (1836–1841) társulatának csillaga volt, később pedig a Conservatoire énektanáraként tevékenykedett.⁷ Liszt még a Théâtre-Italien-beli működése idejéről ismerhette, 1824. március 7-én együtt szerepeltek egy koncerten.⁸ Madame Damoreau különösen a flo-

vető idézet a *Comment disaient-ils-re* utal, Hugo egy másik, *Les rayons et les ombres* címet viselő kötetében (megj. 1840) ugyanis a vers ezen a címen szerepel.

⁴ A kottapéldákat ld. az előző fejezetben.

⁵ Fennmaradt ellenben a darab e korai változatának egy másik autográf zenei forrása: egy korrektúralap, amely a berlini kiadáshoz készült, s amely a dal énekszólamának tisztázatát tartalmazza – erre minden bizonnyal a német fordítás és az abból fakadó ritmikai–prozódiai változtatások miatt lehetett szükség. A hágai Koninklijke Bibliotheekben őrzött forrás jelzete 135 F 14.

⁶ „Betreiben Sie fleissig Ihre Waßer Lustfahrten? »Ramez, *disaient-elles!*« Singen Sie gelegentlich Fräulein Gerhard dieses kleine Ding vor. Es ward in Petersburg geschrieben und dort mehrmals bei Hof von Madame Damoreau vorgetragen.” Klára Hamburger, „Franz Liszt's Briefe an Emilie Merian-Genast aus den Beständen des Goethe- und Schiller-Archivs, Weimar, Teil 1”, *Studia Musicologica* 48/3–4 (2007 September), 373. A „Ramez, *disaient-elles*” a *Comment, disaient-ils* szövegéből való idézet, az első strófa zárósora.

⁷ Philip Robinson, „Cinti-Damoreau, Laure (Cinthie)”, in *The New Grove*, vol. 5, 863. Cinti-Damoreau annak ellenére szerződött át az Opéra-Comique-hoz, hogy az Opérában ő kapta a legmagasabb gázsit.

⁸ Geraldine Keeling, „Liszt's Appearances in Parisian Concerts, 1824–1844”, *The Liszt Society Journal*, Centenary Issue (1986), 22.

rid énekstílusban jeleskedett, Auber, Meyerbeer műveinek női főszerepeit is énekelte, mindenekelőtt azonban Rossini-operák énekszólamainak tolmácsolójaként vált híressé; többek között olyan Rossini-művek vezető női szerepeit alakította, mint a *Le siège de Corinthe*, a *Moïse*, az *Ory grófja* és a *Tell Vilmos*. Gazdag és változatos ornametizációja – melyet énekiskolája⁹ és kéziratot kottafüzetei is dokumentálnak¹⁰ – közmondásos volt.¹¹ Austin Caswell kutatásai szerint Mme Damoreau 1841 szeptemberétől valóban Szentpéterváron koncertezett; sikere következményeképpen igen soká időzött ott, csak 1842 júniusában tért vissza Franciaországba. Rendkívüli népszerűségét jelzi, hogy még oroszországi letelepedésének lehetősége is felmerült, továbbá az is, hogy francia operatársulatot hoz létre a cári székvárosban.¹² Az ünnepezt énekes sztár és Liszt, a dalokat komponáló zongoravirtuóz tehát szerencsésen egymásrataláltak Szentpétervárott, s minden bizonnyal ennek köszönheti létét az Hugo-dalt záró *cadenza*.

Liszt utóbb – számos más dalához hasonlóan – a *Comment, disaient-ils*-t is jelentősen átdolgozta, s az új változatot 1860-ban, a *Gesammelte Lieder* sorozat negyedik füzetében publikálta.¹³ A revízió folyamatát két kéziratot forrás dokumentálja: egy autográf fogalmazvány,¹⁴ amelyhez a zeneszerző új német fordítást készíttetett famulusával, Peter Corneliusszal, valamint August Conradinak az említett fogalmazvány alap-

⁹ *Méthode de chant composée pour ses classes du Conservatoire par Mme. Cinti-Damoreau* (1849). A kiadvány a 19. századi olasz opera előadói gyakorlatának igen fontos és informatív forrása.

¹⁰ Ld. Austin Caswell, „Mme Cinti-Damoreau and the Embellishment of Italian Opera in Paris: 1820–1845”, *JAMS* 28/3 (1975), 459–492.

¹¹ *Courier de Paris* (később: *Lettres Parisiennes*) címmel publikált tudósításainak 1837. május 24-i darabjában Vicomte de Launay (*alias* Delphine de Girardin) megemlíti, hogy Auber *L’ambassadrice* című opéra-comique-jának sokadik előadását követően Cinti-Damoreau unalmában minden alkalommal más-más ékesítéssel énekli szólamát. Vicomte de Launay, *Lettres Parisiennes*, tome 1 (Paris: Michel Lévy Frères, 1957), 126.

¹² Caswell, „Cinti-Damoreau and the Embellishment”, 466.

¹³ Az 1844-ben, ill. 1860-ban publikált műalakok eltéréseiről ld. Hamburger Klára idevágó munkáit, melyek egyúttal számos találó idézettel illusztrálják Hugo munkásságának Lisztre gyakorolt inspiráló hatását: „Dalok Victor Hugo versekre”, in *A hét zeneműve: 1985. okt. – 1986. szept.*, szerk. Kroó György (Budapest: Zeneműkiadó, 1986), 50–58; „Liszt and French Romanticism: His Lieder on Poems by Victor Hugo and Alfred de Musset”, in *Liszt the Progressive*, ed. by Hans Kagebeck and Johann Lagerfelt (Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2001), 55–75; „Liszt és Victor Hugo”, *Muzsika* 52/1 (2009. január), 12–15.

¹⁴ D–WRgs 60/D 54.

ján készített, Liszt javításait tartalmazó tisztázata.¹⁵ A Conradi-másolat sejteni engedi, hogy a komponistát már 1849 nyarának vége előtt foglalkoztatta a dal revíziója – mint fentebb már utaltam rá, Conradi eddig az időpontig állt szolgálatában mint kopista.¹⁶ Az autográf fogalmazvány pedig azért különösképpen figyelemre méltó, mivel az 1860-ban publikált megfogalmazással ellentétben, az 1844-eshez hasonlóan ez a változat is burjánzó *cadenzával* zárul, melynek kétféle változatát is megőrizte számunkra a forrás (30–31. kotta, vö. a 29. kottával). E két változat az 1844-ben kiadottól eltérően már nem az alaphangnem *maggiore*-változatában, Asz-dúrban zárul, hanem a *minoré*-ban, gisz-mollban.

A *Gesammelte Lieder* 1860-as kiadásában publikált változat (32. kotta) is gisz-mollban zárul, a befejezés azonban ebben a megfogalmazásban letisztultabbnak látszik: úgy tűnik, a *cadenzát* Liszt időközben elhagyta, illetőleg egyetlen kitartott trillás hangra redukálta, de az *ossia* szerint még ez a trilla is elhagyható. A díszítésen kívül mint ha csak az előírt *ritardando* és a zongoraszólam elhallgatása őrizné az egykori *cadenza* emlékét. A kottakép azonban mintha másról is árulkodna – könnyen lehet ugyanis, hogy a trillás Disz hang felett álló fermata az előadó által rögtönzött virtuóz passzázs beiktatásának lehetőségére utal. Mint az *Am Rhein* és az *Angiolin dal biondo crin* korai megfogalmazásaiból idézett, 35. ill. 40. kottán bemutatott részletek tanúsítják, Liszt néhány más dala esetében is felmerülhet a gyanú, hogy a zárlatot megelőző koronás hang és az ehhez társuló „a piacere” ill. „ad libitum” előadói utasítás *cadenzára* utalhat.

A *Comment disaient-ils* végének egyik előadását megörökítő, további forrás szintén amellett szól, hogy Lisztnek az énektechnikai nehézségek redukcióját célzó törekvése nem feltétlenül jelentett egyet a *cadenzáról* való lemondással. Egy kortársi visszaemlékezés arra enged következtetni, hogy az Hugo-dal szóban forgó helye a zeneszerző számára inkább afféle „lágyszó” képezte a műnek, hogy adott esetben tettség szerint, az előadó képességeinek megfelelően átalakítható volt. Lillie Hegermann-Lindencrone, a római dán nagykövet felesége így emlékszik vissza, hogyan énekelt el 1885. januárjában, Rómában, egy társas összejövetel alkalmával a *Comment disaient-ils*-t a komponista kíséretével:

¹⁵ D–WRgs 60/D 55.

¹⁶ Az autográf fogalmazvány végén „10 nov –” keltezés olvasható, évszám azonban nem szerepel rajta. Lehetséges, hogy Liszt még 1848-ban vethette papírra ezt a változatot.

Liszt [...] kinyitotta *Dalainak* kötetét [...]. Megvult neki a *Comment disaient-ils* ebben a kötetben, s arra kért, hogy énekeljem el. „Gondolja” – mondta – „hogya hozzá tudná fűzni ezt a kis *cadenzát* a végén?” Majd eljátszotta nekem... „Azt hiszem”, mondtam. „Nem tűnik túl nehéznek”, és eldúdoltam. „Jobb lesz, ha leírom Önnek”, mondta, „hogya el ne felejtse.” Majd elővette a névjegykártyáját és leírta a hátuljára.¹⁷

Hegermann-Lindencrone feljegyzése annál inkább számot tarthat érdeklődésünkre, mivel az énekes meg is örökítette ezt a *cadenzát*, fakszimilében közölve a Liszt névjegykártyájára feljegyzett befejezésváltozatot (33. kotta).¹⁸

E visszaemlékezés mellett egy másik dokumentum is ismeretes Liszt kései éveiből, amely a *Comment disaient-ils* záró *cadenzájának* egy változatát őrizte meg számunkra. A műnek a weimari Liszt-hagyatékban fennmaradt kései forrásai arra utalnak, hogy a zeneszerző élete alkonyán a *Gesammelte Lieder* akkor már nyolc füzetre rúgó sorozatának francia nyelvű kiadását előkészítve újabb változtatásokat kívánt eszközölni az

¹⁷ „Liszt [...] opened his book of Lieder [...]. He had the music of *Comment disaient-ils* in the same book and begged me to sing it. »Do you think«, he said »you could add this little *cadenza* at the end?« And he played it for me... »I think so,« I said. »It does not seem very difficult,« and hummed it. »I had better write it for you,« he said, »so that you will not forget it.« And he took out his visiting-card and wrote it on the back.” Ld. Lillie de Hegermann-Lindencrone, *The Sunny Side of Diplomatic Life, 1875–1912*, <<http://www.gutenberg.org/files/13955/13955-h/13955-h.htm>> (2007. július 18.).

¹⁸ Adrian Williams, aki dokumentumgyűjteményében idézi Hegermann-Lindencrone visszaemlékezéseinek szóban forgó részét, nem közölte a *cadenzát*, ld. Williams, *Portrait of Liszt*, 644. Megjegyzendő, hogy nem a *Comment disaient-ils* az egyetlen olyan Liszt-dal, melyhez a zeneszerző „személyre szabott” *cadenzát* komponált. La Mara tudósítása szerint a komponista 1886-ban hasonló *cadenzát* írt Marie Wilt részére egy másik Hugo-dal, az *Oh! quand je dors* előadásához. „Blauwaert und die Wilt sangen, letztere, unter des Meisters Begleitung, seine Lieder *O lieb so lang du lieben kannst* und *Oh quand je dors*. »Ich möchte Ihnen gelegentlich eine kleine Kadenz dazu schreiben,« sagte er, als sie geendet. »O, bitte, schreiben Sie mir lieber gleich,« bat sie, ihm eilends Feder und Tinte bringend, und sofort zeichnete er sie in ihr Liederheft ein.” (Blauwaert és Wilt énekeltek, utóbbi, a mester kíséretével, az ő dalait, az *O lieb so lang du lieben kannst*-ot és az *Oh! quand je dors*-t. „Szeretnék alkalomadtán egy kis *cadenzát* írni hozzá Önnek” – mondta, mikor befejezte. „Ó, inkább írja le nekem most rögtön, kérem” – kérte Wilt, tintáért és tollért sietve, ő pedig rögtön bejegyezte Wilt dalfüzetébe.) La Mara, *Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917) II, 125.

Hugo-dalokat magában foglaló negyedik füzetén.¹⁹ A módosítások egyike éppen a *Comment disaient-ils* befejezésével kapcsolatos: új *ossia*, a *cadenza* egy további eltérő megfogalmazása (34. kotta). A trilla ezúttal is elmaradhatatlan, a regiszter pedig az 1844-es megfogalmazást idézve a kétvonalas H mennyei magasságába emelkedik, hogy onnan lemondóan ereszkedhessék alá a záró egyvonalas Gisz-hangig. A zongora ebben a változatban még inkább mellékszereplővé válik, mint az 1860-ban publikált megfogalmazásban; a hosszabb szóló még jobban kiemeli az énekszólam elmagányosodását.

¹⁹ A *Comment disaient-ils* e kései átdolgozásáról az ismert műjegyzékek egyike sem tud és a Liszt dal-œuvre-jét tárgyaló irodalom sem említi ezt a változatot. Lisztnek e revíziójáról az Hugo-dalok korrektúralevonatához tartozó autográf korrektúralap (D–WRgs 60/D 101), valamint a *J'ai perdu ma force et ma vie* szövegkezdetű Musset-dal korrektúralevonatához (D–WRgs 60/D 98) mellékelt autográf sorozatterv tanúskodik. A változtatások egy része nyomtatásban is megjelent, mint azt a weimari Herzogin Anna Amalia Bibliothek L 871-es jelzete alatt őrzött kiadvány második kötete tanúsítja. Hogy a *Mélodies pour chants avec accompagnement de piano* című, háromkötetes, W. Höhne által közreadott, Kahnt Nachfolger által kiadott kotta pontosan mikor jelent meg, nem világos, de kottaszövege és a zeneszerző levelezése alapján vélhetőleg nem sokkal Liszt halálát követően kerülhetett sor publikálására.

42. kotta: *Freudvoll und leidvoll*, 1. megzenésítés,
1860-ban publikált megfogalmazás, szoprán fekvésváltozat, 14–18. ütem

43. kotta: *Freudvoll und leidvoll*, 1. megzenésítés, 1860-ban
publikált megfogalmazás, mezzoszoprán fekvésváltozat, 14–18. ütem

5. Fekvésváltozatok

Mint a 3. fejezetben láthattuk, s mint a Függelékbeli összesítésből is kitűnhet, Liszt többnyire meghatározott hangfajra szánta dalait. Az 1850-es évek revíziós munkája során ugyan szemlátomást mérsékelni igyekezett a kompozíciók énektechnikai nehézségeit, ennek ellenére 1840-es és 50-es évekbeli daltermésének nagy részét – számos korabeli német daltól eltérően – az énekszólam nagy hangterjedelméből adódóan nem képes bármilyen hangfekvésű énekes előadni. Annak érdekében, hogy a dalokat az eredeti hangfekvéstől eltérő adottságokkal rendelkező énekes is előadhassa, Liszt több esetben saját maga készített transzponált változatokat.

Így például a *Freudvoll und leidvoll* első megzenésítésének revideált megfogalmazását nem egyetlen változatban publikálta a *Gesammelte Lieder* első füzetében; a dal kétféle hangfekvésre, szoprán ill. mezzoszoprán hangfajra szánt formában is napvilágot látott Kahnt 1860-as kiadásában. Alaposabban szemügyre véve a két változatot, kitűnik, hogy nem egyszerű transzpozíciókról van szó; apróbb eltéréseket figyelhetünk meg közöttük; az egyik ilyen különbség a 42–43. kottán tanulmányozható.

4. ábra: Fekvésváltozatok a *Buch der Lieder* revideált kiadásában ill. a *Gesammelte Lieder* füzetekben

Kiadás	Dal	Hangnem	Hangfekvés
<i>Buch der Lieder</i> (1856), <i>Gesammelte Lieder</i> , Heft I	<i>Mignon's Lied</i>	Fisz-dúr	mezzoszoprán
		Esz-dúr	alt
<i>Buch der Lieder</i> (1856), <i>Gesammelte Lieder</i> , Heft V	<i>Angiolin dal biondo crin</i>	A-dúr	tenor
		F-dúr	mezzoszoprán / bariton
<i>Gesammelte Lieder</i> , Heft I	<i>Freudvoll und leidvoll</i>	E-dúr	mezzoszoprán
		Asz-dúr	szoprán
<i>Gesammelte Lieder</i> , Heft III	<i>Vergiftet sind meine Lieder</i>	cisz-moll	tenor
		gisz-moll	bariton
<i>Gesammelte Lieder</i> , Heft III	<i>Du bist wie eine Blume</i>	A-dúr	tenor
		Fisz-dúr	bariton / mezzoszoprán

Az 1860-as *Gesammelte Lieder* füzetekben, sőt, már a *Buch der Lieder* 1856-os javított kiadásában is több példát találunk hasonló alternatív műalakokra (ld. a 4. ábrát). A transzpozíció ténye, ill. a 42–43. kottán bemutatott hely vokális szólamának csekély eltérése sejteni engedi, hogy az ilyen műalakok meghatározott énekes számára készülhettek. S valóban, nem egy esetben tudjuk is, hogy ki ösztönözhette Lisztet a transzponált – s itt-ott kissé módosított – verziók elkészítésére.

Az *Angiolin dal biondo crin* F-dúr fekvésváltozatának autográf fogalmazványán olvasható ajánlás tanúsága szerint a zeneszerző a baritonista és énekpedagógus Salvatore Marchesinek (1822–1908) írta ezt a változatot.¹ Marchesi Palermóban és Milánóban folytatott énektanulmányokat követően, 1848-ban politikai emigránsként az Egyesült Államokba menekült, ahol még ugyanebben az évben sor került new yorki debütálására; Verdi *Ernanijának* Carlóját alakította. Európába való visszatérését követően egy ideig Londonban tevékenykedett, ahol ifjabb Manuel Garcia növendéke volt; itt ismerkedett meg későbbi feleségével, Mathilde Graumannal, aki szintén operaénekes volt és pályafutását emlékiratokban örökölte meg.² 1852-ben kötött házasságukat követően

¹ A forrás jelenlegi őrzési helye: Tokio, KEIO University, Mita Library. A forrás végén ez az ajánlás olvasható: „écrit pour S. Marchesi”. Megjegyzendő, hogy a kézirat által megőrzött műalak számos kisebb eltérést mutat mind az 1856-ban Schlesingernél, mind az 1860-ban Kahntnál publikált F-dúr fekvésváltozathoz képest, különösen a zongoraszólam tekintetében.

² M. de Castrone Marchesi, *Erinnerungen aus meinem Leben* (Wien: C. Gerold's Sohn, 1877).

Salvatore a berlini operához szerződött, ahol az *Ernani* mellett Rossini *Sevillai borbélyában*, valamint Donizetti *Lucrezia Borgia*jában énekelt. Néhány további németországi, ill. ferrarai szereplés (1853. december) után visszavonult. Bár 1864-ben egy időre ismét visszatért a színpadra – a *Don Giovanni* Leporellóját ill. Gounod *Faust*jának Mefisztóját énekelte Londonban –, fő tevékenysége az 1850-es évek második felében már a tanítás volt; a bécsi konzervatórium oktatójaként énekpedagógiai munkát is írt, valamint olasz fordításokat készített német és francia operalibrettókból, többek között *A bolygó hollandi*, a *Tannhäuser* és a *Lohengrin* szövegkönyvéből. A Liszt-dal autográfjának tanúsága szerint az *Angiolin dal biondo crin* F-dúr változata Marchesi bécsi működése idején keletkezhetett, 1856 januárjában, amikor a zeneszerző a Mozart centenáriumi ünnepségeket vezényelte a császárvárosban.³

A Du bist wie eine Blume Fiszdúr fekvésváltozatának egyik autográf tisztázata⁴ a müncheni Bayerische Staatsbibliothekban őrzött Milde-hagyatékban maradt fenn, sejtethető tehát, hogy a énekes-házaspár Rosa és Hans Fjodor von Milde számára készült. Fjodor Milde (1821–1899), az osztrák származású baritonista előbb Bécsben, majd ifjabb Manuel Garcíanál folytatott tanulmányokat Párizsban. 1845-től 1889-ig a weimari Udvari Színház társulatának tagja volt. Ebben a minőségében ő énekelte Wolfram szerepét Wagner *Tannhäuser*ének 1849-es weimari bemutatóján; a következő esztendőben a *Lohengrin* Liszt vezényelte premierje alkalmával ő alakította elsőként Telramundot. További Wagner-szerepei közé tartozott a Hollandi, Hans Sachs és Kurwenal; Cornelius *Bagdadi borbélyának* 1858-as ősbemutatóján a címszerepet kapta; Saint-Saëns *Sámson és Delilá*jának 1877-es első színpadi előadásán ő volt a Főpap alakítója.⁵

Rosa von Milde, született Agthe (1825–1906) osztrák származású férjével ellentétben tősgyökeres weimari volt. 1845 és 1867 között ugyancsak a weimari Udvari Színháznál működött, a *Tannhäuser* 1849-es weimari előadásán Erzsébet szerepét énekelte; a *Lohengrin* ősbemutatóján ő alakíthatta elsőként Elsa szerepét, ekkor még Agtheként. A következő évben hozzámment Fjodorhoz, akihez hasonlóan ő is tevékenyen részt vett Cornelius *Bagdadi borbélyának* és *Der Cid*jének bemutatásában (utóbbi mű premierjére 1865-ben került sor). Szerepei közé tartozott Donizetti *Luciá*ja, Gluck mindkét *Iphi-*

³ Az autográf keltezése: „Janvier Vienne / 56 –”.

⁴ D–Mbs, Mildeana. Faksimiljét ld. Burger, *Franz Liszt. Eine Lebenschronik in Bildern*, 156.

⁵ Elizabeth Forbes, „Milde, Hans (Feodor) von”, in *The New Grove*, vol. 16, 673.

géneidája, Leonóra a *Fidelióból*, valamint Flotow *Mártájának* Lady Harrietje is.⁶ Rosa és Fjodor von Milde pályafutását legidősebb fiúgyermekük, Franz örökölte meg.⁷

Megjegyzendő, hogy nem a Milde-hagyatékban fennmaradt változat a *Du bist wie eine Blume* első Fisz-dúr változata; a mű legkorábbi autográf fogalmazványa⁸ is Fisz-dúrban van, a zeneszerző csak az 1844-es *Sechs Liederben* publikált nyomtatott verzió megjelenése előtt transzponálhatta A-dúrba a darabot, a gyűjtemény hangnemi elrendezésének megfelelően. Mint a „Könnyítések az énekszólamban” című fejezetben már utaltam rá, ebben az esetben is Liszt ajánlása tájékoztat arról, hogy a legelső Fisz-dúr megfogalmazás Armgart von Arnim, Bettine von Arnim német író nő leánya számára készült.

Hans von Bülow egyik Liszthez írt leveléből tudjuk, hogy a mezzoszoprán Johanna Wagner több alkalommal is arra kérte a zeneszerzőt, készítsen számára hangterjedelmének megfelelő változatokat dalaiból.⁹ Johanna Richard Wagner bátyjának, Albertnek örökbefogadott lánya volt. 1844-ben debütált a drezdai operában, Weber *Bűvös vadászá*nak Agathéjaként; a következő évben ő alakította Erzsébetet a *Tannhäuser* ősbemutatóján. Ifjabb Manuel Garcianál folytatott párizsi tanulmányokat követően 1849-től előbb Hamburgban működött, majd 1850 és 1861 között a berlini Hofoper énekesé lett, ahol Pauline Viardot-tól vette át Fidès szerepét Meyerbeer *Prófétájában*. Ő énekelt Erzsébetet a *Tannhäuser* első berlini előadásán is, továbbá Ortrudot a *Lohegrin* porosz fővárosbeli bemutatóján. 1856-ban Londonban Rossini *Tancredi*jében lépett fel, valamint Lucrezia Borgiaként Donizetti azonos című operájában, ill. Romeóként Bellini *Romeó és Júliájában*. Az 1860-as évekbe ugyan elvesztette hangját és egy ideig színésznőként tevékenykedett, a következő évtizedben azonban ismét fellépett énekesként is: a *Nibelung*-tetralógia 1876-os első teljes előadásán ő énekelt Schwertleitet és az Első Nornát. A beszámolók szerint hangja teljes terjedelmében

⁶ Elizabeth Forbes, „Milde-Agthe, Rosa von [née Agthe, Rose]”, in *The New Grove*, vol. 16, 673.

⁷ Ld. Franz von Milde, *Ein ideales Künstlerpaar: Rose und Feodor Milde* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1918), 10 és 19.

⁸ D–Ff 15.100. Faksimiljét ld. Perels, „*Herzhaft in die Dornen*”, 200–201.

⁹ „Mlle Cosima me charge de vous rappeler le demande réitérée de Mlle Wagner, si vous avez eu la grâce d’arranger quelquesuns de vos Lieder pour l’étendue restreinte de sa voix?” (Cosima kisasszony megbízott, hogy emlékeztessem Önt Wagner kisasszony ismételt kérésére, szíveskedne-e német dalai némelyikét korlátozott hangterjedelmére átírni). – írta Bülow Lisztnek 1857. január 3-án kelt levelében; ld. *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*, hrsg. von La Mara (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898), 187.

erőtéljes volt, tiszta és fényes felső regiszterrel, telt mély fekvéssel. Minden bizonnyal az ő személye lehetett az egyik oka, hogy Liszt alt hangra alkalmazta a *Mignon's Liedet*, s hogy ezt a fekvésváltozatot a *Buch der Lieder* 1856-os kiadásában, később pedig, kissé módosítva a *Gesammelte Lieder* I. füzetében, nyomtatásban is megjelenítette.¹⁰

A Liszt-dalok eltérő hangfekvésű alternatív műalakjai közt a transzpozíción túl – többnyire épp e verziók személyre szabott jellege folytán – a 42–43. kottában idézett részletekhez hasonlóan csekély különbségeket figyelhetünk meg. Ezek a különbségek lehetnek kisebb-nagyobb eltérések az énekszólám vezetésében, mint a *Freudvoll und leidvoll* fentebb idézett kétféle változata esetében; előfordulhat azonban az is, hogy a zongoraletét az, ami eltér; erre példa a *Du bist wie eine Blume* kétféle 1860-ban publikált fekvésváltozatának kezdete (44–45. kotta). Bizonyára az eltérések csekély volta miatt, a műjegyzékek többnyire egyáltalán nem utalnak a fekvésváltozatok létezésére, s hasonlóképpen, Raabe összkiadásának kötetei még kritikai jegyzetek formájában sem közlik az eltérő hangfajra szánt változatok szövegvariánsait, nem is említik azokat. Véleményem szerint egy új, korszerű katalógusnak, ill. kritikai összkiadásnak ezekről az alakváltozatokról is felvilágosítással kellene szolgálnia. Annál is inkább, mivel akad olyan példa, ahol az eltérő hangfajra szánt alternatív műalakok nem csupán a vokális szólám vagy a zongoraletét vonatkozásában térnek el egymástól, hanem ennél lényegesebb különbséget mutatnak fel, mint például a *Vergiftet sind meine Lieder* 1860-ban publikált megfogalmazásai esetében.

Mint a 46–47. kottát összevetve láthatjuk, ez utóbbi Heine-dal a *Gesammelte Lieder* harmadik füzetében kétféle változatban jelent meg: tenor hangra, cisz-mollban, valamint bariton fekvésre szánt, gisz-moll hangnemű változatban. A dal első megfogalmazásának fennmaradt autográf fogalmazványa (D–WRgs 60/D 85) és az 1844-es *Sechs Lieder* keretében publikált nyomtatott kiadása alapján nyilvánvaló, hogy Liszt eredetileg cisz-mollban koncipálta a művet, a bariton-verzió másodlagos. Míg a cisz-moll változat 1860-as megfogalmazása *in medias res* kezdődik – a dal mindjárt az énekszólám megszólalásával indul –, addig a gisz-moll változat élére mottó jellegű

¹⁰ „Ein paar davon wird Fräulein Wagner die Liebenswürdigkeit haben zu patronisiren – Die Mignon und der König in Thule, passen Ihrer Stimme gänzlich” (Wagner kisasszony lesz kedves néhányat pártfogásába venni közülük [ti. Liszt dalaiból] – a *Mignon* és *A thulei király* teljességgel illenek hangjához). – írta Liszt 1855. december 18-án kelt, Heinrich Schlesingerhez címzett levelében a *Buch der Lieder* új kiadása kapcsán; ld. Short, *Liszt Letters*, 308.

előjáték gyanánt az énekszólam erősen retorikus nyitó deklamációjának hangszeres változatát illesztette a zeneszerző.

44. kotta: *Du bist wie eine Blume, Gesammelte Lieder* (1860), tenor fekvésváltozat, 4–8. ütem

44. kotta: *Du bist wie eine Blume, Gesammelte Lieder* (1860), tenor fekvésváltozat, 4–8. ütem

The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The voice part begins with a *p* (piano) dynamic and *mezza voce* instruction. The lyrics are: Du bist wie ei - ne Blu - - - me,.

45. kotta: *Du bist wie eine Blume, Gesammelte Lieder* (1860), bariton / mezzoszoprán fekvésváltozat, 4–8. ütem

45. kotta: *Du bist wie eine Blume, Gesammelte Lieder* (1860), bariton / mezzoszoprán fekvésváltozat, 4–8. ütem

The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The voice part begins with a *p* (piano) dynamic and *mezza voce* instruction. The lyrics are: Du bist wie ei - ne Blu - - - me,.

46. kotta: *Vergiftet sind meine Lieder* (1860), tenor fekvésváltozat, 1–2. ütem

46. kotta: *Vergiftet sind meine Lieder* (1860), tenor fekvésváltozat, 1–2. ütem

The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The voice part is marked *Heftig deklamirt* (forcefully declaimed) and *f* (forte). The lyrics are: Ver - gif - tet sind mei - ne Lie - der.

47. kotta: *Vergiftet sind meine Lieder*
(1860), bariton fekvésváltozat, 1–4. ütem

Heftig deklamirt

Ver - gif - tet sind mei - ne Lie - der

Figyelemre méltó adalékkal szolgál ehhez a különös eltéréshez az 1860-ban publikált megfogalmazás autográf fogalmazványa,¹¹ amely a dal mindkét fekvésváltozatát tartalmazza. Ebben a gisz-moll változatot a két ütemnyi előjátékkal együtt vetette papírra a zeneszerző; a cisz-moll változat első lejegyzése itt sem tartalmaz bevezető ütemeket. Liszt utóbb javításra figyelmeztető megjegyzést fűzött a tenor-változat kezdetéhez („Vide / die 2 / Anfangs / Takte” [„ld. a két kezdő ütemet”]) és a mű befejezését követően, beszúráásra utaló jel kíséretében ehhez a változathoz is mellékelte az előjáték szövegét. Később azonban áthúzta mind a megjegyzést, mind a beiktatandó két taktust – nyilvánvalóan meggondolta magát és elvetette a két fekvésváltozat egységesítésére irányuló javítást.

Egy Schubert dal-œuvre-jéből vett, hasonló példa segíthet magyarázatot adni Liszt fentebb bemutatott változtatására: Goethe *Schäfers Klagelied* című dalának megzenésítése (D. 121), amely kétféle megfogalmazásban hagyományozódott.¹² Az első, c-moll hangnemű megfogalmazást az ifjú Schubert az autográf keltezésének tanúsága szerint 1814. november 30-án vetette papírra. Ennek a változatnak nincs előjátéka, ellentétben a második megfogalmazással, amely e-moll hangnemű transzpozíció, s amelyet négy ütemnyi zongora-bevezetéssel egészített ki a zeneszerző. Bár az e-moll megfogalmazás keletkezésével kapcsolatban a fennmaradt kéziratok forrás nem szolgál kronológiai támponttal, igen valószínű, hogy a mű nyilvános ősbemutatója kapcsán született: ismeretes ugyanis, hogy ezen az 1819. február 28-i előadáson a tenorista Franz Jäger énekelt Schubert darabját. Nyilvánvalóan az énekes magas hangfekvése miatt kellett feljebb transzponálni a darabot; s hasonlóképpen feltételezhető, hogy a

¹¹ D-WRgs 60/D 22.

¹² Otto Erich Deutsch, *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge* (Kassel: Bärenreiter, 1978), 86.

zongoraelőjáték hozzáadására is praktikus okból, a biztos intonáció érdekében lehetett szükség. A transzpozíciót és az előjátékot azonban, úgy tűnik, a zeneszerző szükségmegoldásnak tekinthette; legalábbis erre utal, hogy amikor 1821-ben nyomtatásban is megjelentette a kompozíciót, az eredeti, 1814-es változathoz nyúlt vissza: a mű c-mollban, előjáték nélkül látott napvilágot.

Feltehetőleg hasonló okból egészítette ki zongoraelőjátékkal Liszt is a maga dalát; s talán hasonló megfontolásból dönthetett végül úgy, hogy csak az egyik fekvésváltozat esetében tartja meg a bevezető ütemeket, mintegy ezzel jelezve, hogy nem feltétlenül szükséges, de adott esetben lehetséges hangszeres előjátékkal indítani a darabot.¹³ Az ilyen eltérések miatt mindenesetre helyesebbnek látszik az ehhez hasonló alternatív műalakok esetében inkább a „fekvésváltozatok” megjelölést alkalmazni, mint pusztán „transzpozíció”-ról beszélni.

¹³ Megjegyzendő, hogy a *Vergiftet* kései, francia Kahnt-kiadásában Liszt a cisz-moll változatot is előjátékkal egészítette ki, amely nem azonos az 1860-ban publikált gisz-moll változat előjátékával, vö. *GA*, VII/1, XIII.

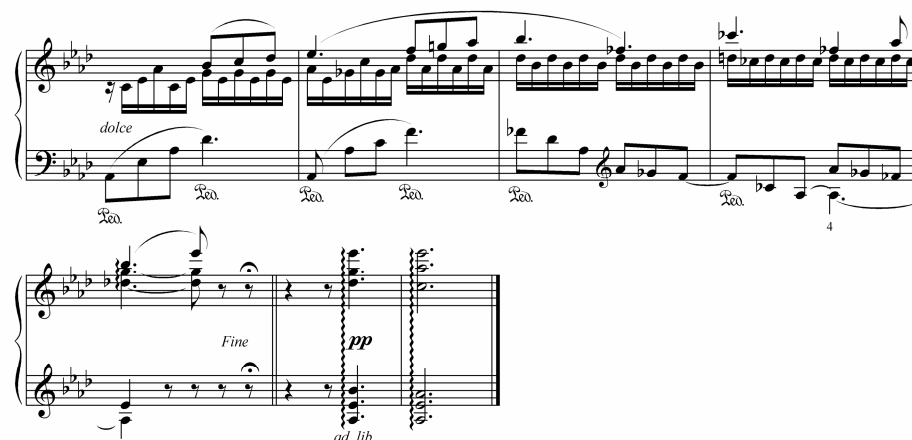
6. *Alternatív változatok és eltérő megzenésítések*

Mint az előző fejezetekben láthattuk, a Liszt-dalok alakváltozatainak egy része a műfaj normáival összefüggésben vizsgálva válik érthetővé; erősebben fogalmazva: a műfaj normáinak figyelmen kívül hagyására vezethető vissza. Erre utal, hogy a *Buch der Lieder* dalszerűtlen vokális és hangszeres szólamait már a gyűjtemény keletkezése és megjelenése idején kritizálta Schlesinger személyében a kiadó, Lorenz személyében a sajtó; s az idézett helyek revízióival, ahogyan különféle szóbeli és írásos megnyilvánulásaival, Liszt utóbb maga is elismerte e fogyatékoságokat. Az 5. fejezetben bemutatott fekvésváltozatok, valamint a *Comment disaient-ils* személyre szabott *cadenzái* pedig azt mutatják, hogy bizonyos szövegváltoztatások elválaszthatatlanok az előadói gyakorlattól, egy-egy előadó személyétől.

Ugyanakkor a *Vergiftet sind meine Lieder* fentebb bemutatott kétféle változata és a *Comment disaient-ils cadenzái* Liszt zeneszerzői gondolkodásának egy másik jellegzetes vonására is rávilágítanak: olyasféle zeneszerzői gondolkodásra utalnak, amely egyazon mű esetében többféle előadói tolmácsolás lehetőségét is megengedhetőnek tartotta. Ez a fajta attitűd aligha lehet meglepő egy olyan komponista részéről, aki előadóművészként esetenként nem habozott meglehetősen szabadsággal interpretálni más komponisták műveit; adott esetben olyan kanonizált szerzők műveit sem, mint Bach vagy Beethoven.¹

¹ Liszt maga írja 1830-as évekbeli előadói attitűdjéről a *Lettres d'un bachelier ès-musique* első darabjában: „J'exécutais alors fréquemment, soit en publique, soit en de salons (où l'on ne manquait jamais de m'observer que je choisisais bien mal mes morceaux) les œuvres de Beethoven, Weber et Hummel, et je l'avoue à ma honte, afin d'arracher les bravos d'un public toujours lent à concevoir les belles choses dans leur auguste simplicité, je ne me faisais nul scrupule d'en altérer le mouvement et les intentions; j'allais même jusqu'à y ajouter insolemment une foule de traits et de points d'orgue, qui, en me valant des applaudissements ignares, faillirent m'entraîner dans une fausse voie dont heureusement je sus me dégager bientôt. Vous ne sauriez croire, mon ami, combien je déplore ces concessions au mauvais goût...” (Akkoriban gyakorta játszottam Beethoven, Weber és Hummel műveit, akár nyilvánosan, akár szalonokban [ahol soha nem mulasztották el megjegyezni, hogy igen rosszul választom meg a darabjaimat], s szégyenszemre be kell vallanom, hogy a szép dolgoknak a maguk fenségesen egyszerű voltában való felfogására mindig rest közönség bravóinak kivívása érdekében egyáltalán nem éreztem lelkiismeretfurdalást, megmászva a tempót és a szerzők szándékát; szemtelenségemben egészen odáig merészkedtem, hogy egy halom futamot és *cadenzát* fűztem hozzá a darabokhoz, melyek, kivíva számomra a laikusok tetszését, kis híján rossz útra térítettek, ahonnan szerencsére hamar megszabadultam. El sem tudja képzelni, barátom, mennyire sajnálom ezeket

48. kotta: *S'il est un charmant gazon*, az 1860-ban publikált megfogalmazás kétféle befejezése



Több példát találunk Liszt dal-œuvre-jében, amely arról tanúskodik, hogy nem csak a pianista, de a zeneszerző Liszt számára is elfogadható volt egyazon kompozíció egyes helyeinek két különböző változata, sőt, akár egyazon vers két teljesen eltérő megzenésítése is. Különösen kézenfekvő lehetőség előadói alternatívák beiktatására egy-egy mű végkicsengése, mint azt pl. a *Dante*-szimfónia eltérő befejezésváltozatai mutatják. Hasonló (igaz, eltérő súlyú) alternatív befejezésre Liszt daltermésében is akad példa: a *Gesammelte Lieder* IV. füzetében publikált egyik Hugo-megzenésítés, a *S'il est un charmant gazon* utójátéka az 1860-as kiadás szerint lehet tonálisan zárt, de befejeződhet schumanni töredékként, feloldatlan dominánsszeptim-akkorddal is, ahogyan a *Dichterliebe*-ciklus nyitódala, vagy a *Kinderszenen Bittendes Kind* című darabja (48. kotta).² Az autográf fogalmazvány³ metszőnek szóló utasítása szerint Liszt a dal utolsó két ütemét kisebb típussal, quasi ossiaként szerette volna kinyomatni –

a rossz ízlésnek tett engedményeket). Liszt, *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, 94. Érdemes összevetni ezzel Adolph Bernhard Marx kritikáját Bach *Kromatikus fantázia és fúgájának* liszti interpretációjáról; ld. Michael Heinemann, *Die Bach-Rezeption von Franz Liszt* (Köln: Studio, 1995), 54.

² A kottapélda utolsó két üteme tetszés szerint elhagyható. A *S'il est un charmant gazon* rövidebb változatának lezáratlansága annyiban is párhuzamba állítható a *Kinderszenen* említett darabjával, hogy utána egy szintén azonos hangnemű (Asz-dúr) tétel, az *Enfant! si j'étais roi* következik; vagyis a dominánsszeptim zárlat mintegy a következő szám előkészítése, ahogyan a *Bittendes Kind* is mintegy felütése a *Glückes genug*-nak Schumann művében. A két Liszt-dal, amely szerelmi tematikájánál fogva egyébként is összefügg egymással, az *ad libitum* változat révén zeneileg is szorosabban, quasi ciklikusan összekapcsolható.

³ D–WRgs 60/D 82.

kérését azonban a kiadó valamilyen oknál fogva (talán pusztán figyelmetlenségből) végül nem teljesítette.

49. kotta: *Freudvoll und leidvoll*, 1. megzenésítés,
1. megfogalmazás (megj. 1848), 17–23. ütem

[Quasi allegretto]

Freud - voll und leid - voll, ge - dan - ken voll sein,

50. kotta: *Freudvoll und leidvoll*,
2. megzenésítés (megj. 1848), 14–20. ütem

[Allegro appassionato,
agitato assai]

Freud - voll und leid - voll, ge - dan - ken voll sein,

Ez az alternatív befejezés mindössze két ütemnyi különbséget jelent és csupán a dal egy részét – igaz, a hallgatónak a műről való benyomását meghatározóan befolyásoló részét – érinti. Egyes költemények esetében azonban Liszt nem habozott két, teljes egészében különböző módon megzenésíteni ugyanazt a szöveget. Így például a *Freudvoll und leidvoll*, Goethe *Egmont*-drámájának betétdalát 1848-ban egyidejűleg két eltérő megzenésítésben publikálta a *Schiller und Göthe*. [sic] *Lieder* címet viselő gyűjteményben. Az első megzenésítést már az értekezés I. részében példaként idéztem, az 1860-as *Gesammelte Lieder* I. füzetében publikált új megfogalmazásával vetve össze a dalt; ezúttal az 1848-ban napvilágot látott másik megzenésítés részletét állítom mellé, a két egyidőben publikált műalak incipitje a 49–50. kottán tanulmányozható.

A két darab szinte minden lehetséges szempontból eltér egymástól: különböző a metrum, a hangnem, a dalok tempója és karaktere. Az első, „freudvoll” megzenésítés egyszerű, akár egy kézzel is lejátszható akkordfelbontásos kíséretével szemben a má-

sodik, a „leidvoll” zongoraszólama komplexebb (ld. a 3–4. ütem jobb kézbeli *Seufzer*-motívumát) és technikailag nehezebb; egzaltált hangvétele az első szentimentális, románcszerű stílusával ellentétben inkább Schubert dalművészetéhez áll közelebb, a *Rastlose Liebe* nyughatatlanságával, kromatikus forrongásával rokon.

Kérdéses a két megzenésítés keletkezésének időrendje: bár a *Freudvoll und leidvoll* esetében maga Liszt számozta elsőnek Haslinger kiadásában az Asz-dúr megzenésítést és másodikként az E-dúrt, korántsem biztos, hogy az Asz-dúr ténylegesen előbb keletkezett. Az elsőség kérdésének megválaszolását megnehezíti, hogy csupán az Asz-dúr megzenésítés első megfogalmazásának genezisével kapcsolatban rendelkezünk kronológiai adattal; Liszt fennmaradt autográf fogalmazványának keltezése („Port Marly / 25 Juin”) alapján kikövetkeztethető, hogy 1844-ben vetette papírra ezt a változatot.⁴ Lehetséges, hogy 1846. szeptembere táján már mindkét megzenésítés készen állt; legalábbis erre enged következtetni Liszt egyik ekkortájt írott levele.⁵ Ennél több adat azonban az E-dúr megzenésítés keletkezésével kapcsolatban nem áll rendelkezésünkre, így feltételelesen az első kiadás számozását kell mérvadónak tekintenünk.⁶

Egy-egy költemény többszöri, eltérő megzenésítésére nem csupán Liszt életművében akad példa; Schubert dal-œuvre-jében is több hasonló esettel találkozhatunk. Otto Erich Deutsch Schubert-katalógusában a *Bearbeitung* terminussal különbözteti meg az ilyen eseteket egyazon megzenésítés többé-kevésbé eltérő változataitól (*Fassungen*).⁷ Liszt maga az 1. ill. 2. verzió (*1ste Version / 2te Version*) megjelöléssel tett különbséget a Goethe-vers kétféle változata között. Peter Raabe műjegyzékében a

⁴ Liszt 1844 nyarán koncertezett Port Marly-ban. Néhány hónappal korábban, 1844. január 21-én elvezényelte Beethoven *Egmont*-kísérőzenéjét Weimarban; talán e produkció alkalmával kelthette fel az érdeklődését Goethe verse, amelynek Beethoven-féle megzenésítéséből később zongoraátíratot is készített (az átírat 1849-ben jelent meg a lipcsei Breitkopf-kiadónál).

⁵ Bár az említett levélnek sem a címzettje, sem a dátuma nem ismert, tartalma alapján csaknem bizonyos, hogy Liszt festő barátjához, Ary Schefferhez íródott, méghozzá 1846. őszén, a zeneszerző erdélyi és törökországi hangversenykörútját megelőzően. „Vos Lieder de Goethe sont prêts pour l'impression.” (Goethe-dalai nyomtatásra készek). – írja Liszt a levél végén, utalva rá, hogy a dalokat megjelenésük alkalmával Scheffernek ajánlotta. Legány, *Unbekannte Presse und Briefe*, 125. A holland származású francia festő Goethe nem egy hősét megfestette, *Háromkirályok* című képén a legifjabb király figuráját pedig Lisztről mintázta; vö. Imre Kovács, „The Portrait of Liszt as an Allegory of the Artist in Ary Scheffer's *Three Magi*”, in *Studia Musicologica* 49/1–2 (2008), 91–104.

⁶ Ld. a Függelék.

⁷ Ld. Deutsch, *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis*.

Vertonung terminust használja az ilyen esetekre,⁸ míg az angolszász Liszt-irodalom a *setting* szót alkalmazza, bár nem egészen következetes e tekintetben.⁹ A francia terminológia pedig egyáltalán nem tesz különbséget e típus és a zeneileg egymással kapcsolatban álló megfogalmazások között, mindkettőt *version*ként emlegeti.¹⁰ Magam következetesen a *megzenésítés* szót használom munkámban és ajánlom magyar nyelvű szakszövegek esetében az ilyen, zeneileg nem rokon, de egyazon költeményt zenébe öntő kompozíciókra.¹¹

Figyelemre méltó tény azonban, hogy az ilyen különböző megzenésítések, Liszt esetében – Schuberttől eltérően – nem szerzői önkorrekcióról tanúskodnak: Erre utal, hogy a komponista 1848-ban ugyanabban a kötetben, egyszerre publikálta a *Freudvoll und leidvoll* két eltérő megzenésítését, s hasonlóképpen együttesen jelent meg a *Gesammelte Lieder* Heine-füzetében az *Ein Fichtenbaum steht einsam* két eltérő megzenésítése is. Egy további példa a *Wer nie sein Brot mit Tränen ass*, amelynek 1848-ban publikált megfogalmazását Liszt 1860-ban átdolgozott formában jelentette meg a *Gesammelte Lieder* I. füzetében, ám az azt követő évben egy teljesen új megzenésítést is publikált ugyanerre a szövegre, a sorozat VII. füzetének részeként. Az új megzenésítést a régivel összeegyeztethetőnek tarthatta; erre utal, hogy a gyűjtemény

⁸ Ld. Raabe, *Liszts Schaffen*, 341–644.

⁹ Ld. pl. a Grove-lexikonbeli Liszt-szócikk műjegyzékét, valamint Leslie Howardnak és Michael Shortnak a *Quaderni dell'Istituto Liszt* 2004-es számában megjelent katalógusát. Ugyanakkor pl. Friedheim fentebb idézett tanulmányában „first” és „second setting”-ként emlegeti az *Am Rhein im schönen Strome* 1843-ban ill. 1856-ban publikált két megfogalmazását, jóllehet két, zeneileg nyilvánvalóan rokon műalacról van szó; ld. Friedheim, „First Version”, 196.

¹⁰ Ld. pl. Suzanne Montu-Berthon munkájának dalkatalógusát, Suzanne Montu-Berthon, „Un Liszt méconnu: Mélodies et Lieder”, *La Revue musicale* 342–344 (1981), 9–12; valamint Gut, *Liszt*, 562–564.

¹¹ Mint az értekezés I. részében már utaltam rá, a Liszt-művek katalogizálása során a műjegyzéskészítők sajnos esetenként nincsenek tekintettel arra, hogy az ilyen megzenésítések egymástól független kompozíciók, s egyetlen jegyzékszám alatt utalnak a darabokra. Így például a Grove-lexikon Liszt-szócikkének műjegyzékében ugyanúgy egy szám alatt szerepel a *Freudvoll und leidvoll* két említett megzenésítése, ahogyan az *Oh! quand je dors* két, zeneileg rokon megfogalmazása is.

későbbi kiadásában sem hagyta el a korábbi változatot, s az újat nem a Goethe-füzet részeként, hanem egy másik, vegyes füzet keretében jelentette meg.¹²

Az eltérő megzenésítések tehát, csakúgy, mint az alternatív változatok, arról tanúskodnak, hogy a Liszt-dalok bizonyos alakváltozatai valóban nem javítás céljával készültek, s az ilyen esetekre valóban igaz Ben Arnold állítása, miszerint „»változó elképzeléséből« adódóan Liszt nem szükségszerűen javított dalain, amikor újrakomponálta [...] azokat.”

¹² Az új Grove-lexikon Liszt-szócikkének katalógusában a *Wer nie sein Brot* kétféle megzenésítése is egy jegyzékszám alatt szerepel, s a műjegyzék nem informál arról, hogy az első megzenésítést Liszt kétféle megfogalmazásban publikálta, ld. LW N34/1–2. setting. A dal kétféle megzenésítését összevető Stefanie Crumbley sem tud az első megzenésítés korábbi megfogalmazásáról, ld. Crumbley, Stefanie. „Liszt’s Developing Style: A Comparison Study of Two Settings of *Wer nie sein Brot mit Tränen ass*”, in *Liszt 2000: The Great Hungarian and European Master at The Threshold of The 21st Century*, ed. by Klára Hamburger (Budapest: Liszt Ferenc Társaság, 2000), 157–169.

7. *A tematikus metamorfózis mint revíziós módszer*

Alapvető különbséget kell tehát tennünk Liszt dal-œuvre-jében eltérő megzenésítések, illetőleg egyazon megzenésítés különféle megfogalmazásai között. Ha a *Freudvoll und leidvoll* előző fejezetben példaként idézett, 1848-ban publikált két változatával kapcsolatban eltérő megzenésítéseket emlegettünk (49–50. kotta), a 2. és 3. fejezetben tárgyalt, zongora- és énektechnikai szempontból könnyített javított kiadások és előzményeik esetében egy megzenésítés különböző megfogalmazásáról beszélhetünk, a német *Fassung*, ill. az angolszász *version* analógiájára. A zongora- és énektechnikai könnyítések mellett van azonban még egy jellegzetes típusa a Liszt-dalok átdolgozásának, melyet az eltérő megfogalmazás kategóriájába kell sorolnunk, s amely minden bizonnyal a zeneszerző kompozíciós módszerével áll összefüggésben. A fejezet további részében ezt a típust kívánom bemutatni.

Bernard Hansen, aki doktori értekezését a variációs elv Liszt zenéjében játszott szerepének szentelte, joggal állapítja meg, hogy a zeneszerző dalai különösen gazdag terepet kínálnak a variánsok kutatásához.¹ Az állítás természetesen a komponista életművének más fejezeteire is áll; mint arra már Alfred Heuß rámutatott, ugyancsak a variációs elv egyfajta megvalósulása Liszt zenekari kompozícióinak jellegzetes formaalkotó princípiuma, a tematikus metamorfózis eljárása is.²

A rendszer a variáció elvén alapul, s mivel Liszt minden egyes variációval valami karakterisztikus akar, az igen karakterisztikus variáción. Lisztet az a törekvése, hogy lehetőleg egyetlen témából bontakoztassa ki a többi, témáinak olyan átalakításához vezeti, amely tisztán zenei értelemben is nagy zenei értékkel bír, úgyhogy még a fantáziaképek kiiktatása esetén is bőségesen marad, ami a lehető legnagyobb mértékben képes érdeklődést kelteni és ösztönzőleg hatni. Mégha Liszt le is mond szólamainak művészi polifón szövéséről, bizonyos mértékig kárpótlást nyújt ezért témáinak hallatlanul fantáziagazdag és a legmélyebb érte-

¹ „Liszts Lieder bieten ein besonders reiches Feld für die Erforschung der Varianten.” Bernard Hansen, *Variationen und Varianten in den musikalischen Werken Franz Liszts* (Diss., Universität Hamburg, 1959), 118.

² Épp ezért meglepő, hogy Elaine Sisman a Grove-lexikon legújabb kiadásához írt „Variations”-szócikkének 19. századi részében egyáltalán nem említi a liszti szimfonikus költemények jellegzetes kompozíciós technikáját, ld. Elaine Sisman „Variations”, in *The New Grove*, vol. 26, 309–315.

lemben karakterisztikus dallami átalakításával, amely még sok nemzedék számára ragyogó példaként szolgálhat.³

A szimfonikus liszti eszméjét tárgyaló munkájában Carl Dahlhaus még lényegretörőbben világítja meg a tematikus metamorfózis általa téma- ill. motívumtranszformációnak nevezett eljárását:

Egy zenei gondolat átalakul, amennyiben dallamának és hangközstruktúrájának lényege többféle ritmizálásban és tempóban ölt alakot.⁴

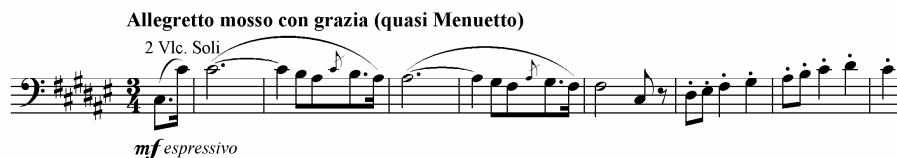
Dahlhaus tehát a variálás alapelvét, jellegzetes zenei eszközeit is megadja: ezek szerint a ritmika és tempó megváltoztatása volna az a lényegi mozzanat, amely biztosítja a zenei gondolatok alakváltását, s ezáltal az intonációknak és karaktereknek a nagyformában Liszt számára oly fontos váltakozását. S valóban, a tématranszformáció során nem alábecsülendő szerepet játszik a dallamok ritmikai–metrikai transzformációja,⁵ mint azt a *Tasso* szimfonikus költemény menüett-témájának és a művet záró, C-dúr *Trionfo*-szakasz témájának kapcsolata illusztrálja (51–52. kotta).⁶

³ „Das System beruht auf dem [Prinzip] der Variation, und da Liszt mit jeder Variation etwas Charakteristisches will, auf dem einer durchaus charakteristischen Variation. Liszts Bestreben, möglichst aus einem Thema die andern zu entwickeln, führt ihn zu Umbildungen seiner Themen, die auch im rein musikalischen Sinne großen musikalischen Wert haben, so daß selbst bei Ausschaltung der Phantasievorstellungen eine Menge übrig bleibt, was im höchsten Grade interessieren und anregen kann. Wenn Liszt eine kunstreiche polyphone Führung seiner Stimmen vermissen läßt, so entschädigt er doch in gewissem Grade durch die ungemein phantasie- und im tiefsten Sinne charaktervolle melodische Umbildung seiner Themen, die noch vielen Geschlechtern ein leuchtendes Vorbild sein kann.” Alfred Heuß, *Erläuterungen zu Franz Liszts Sinfonien und Sinfonischen Dichtungen* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912), 70–71. Heuß e szavait a *Les Préludes* elemzéséből idézem, megjegyzendő azonban, hogy már korábban is közölt egy elemző tanulmányt a *Ce qu’on entend sur la montagne* szimfonikus költeményről: „Eine motivisch-thematische Studie über Liszts sinfonische Dichtung »Ce qu’on entend sur la montagne«”, *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* (1911), 10–21.

⁴ „Ein musikalischer Gedanke wird abgewandelt, indem das melodische oder diastematische Substrat in verschiedenen Rhythmisierungen und in wechselnden Tempi Gestalt nimmt.” Carl Dahlhaus, „Liszt’s Idee des Symphonischen”, in *Liszt-Studien 2: Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposiums, Eisenstadt 1978*, hrsg. von Serge Gut (München–Salzburg: Katzschler, 1981), 37.

⁵ Persze, a tematikus metamorfózis esetében egyéb zenei tényezők – hangszín, textúra, stb. – megváltoztatása is fontos szerepet játszik.

51. kotta: a *Tasso* szimfonikus költemény menüett-témája



52. kotta: a *Tasso* szimfonikus költemény *Trionfo*-témája [Con brio]



Dahlhaus interpretációja szerint a tématranszformáció kompozíciós technikája mintegy belső formai szükségszerűségből fakadt, a szimfonikus hagyományból ered, a szimfonikus nagyforma tematikus összefogásának igényéből:

Ha tehát a század közepének kompozíciós feltételei közepette a nagyformának tematikus kifejtésként kellett megvalósulnia, úgy Lisztnek a tematikus munka megőrzése érdekében annak technikáját – amely már a motívum expozícióbeli továbbszövése közben elhasználódott – pótolni és helyettesítenie kellett. S az az elv, melynek révén az expozíció és kidolgozás klasszikus eljárás módjához való epigonszerű ragaszkodás nélkül tarthatta meg a tematikus diskurzus eszméjét, a *Ce qu'on entend sur la montagne* Alfred Heuß-féle példászerű analízise során felfedezett téma- és motívum-transzformáció volt.⁷

⁶ Megjegyzendő, hogy a tématranszformáció kronológiája ebben az esetben éppen a fordítottja a két rész szimfonikus költeménybeli sorrendjének: míg a darabban a ferrarai udvari miliót felidéző Fisz-dúr menüett szólal meg először, közismert, hogy a mű programját betetőző *Trionfo* zenei megfelelője, a C-dúr győzelmi induló témája előbb keletkezett, s Liszt csak az 1849-ben bemutatott *Tasso*-nyitány átdolgozása során egészítette ki a művet a menüett-szakasszal. A szimfonikus költemény keletkezéstörténetéhez ld. Raabe, *Liszt's Schafften*, 75–77; Mueller, *Liszt's Tasso Sketchbook: Studies in Sources and Revisions*, 278–303; valamint Bozó, „Fragmente nach Dante”, 72–78.

⁷ „Sollte also unter den kompositorischen Bedingungen der Jahrhundertmitte die große Form als thematische Abhandlung realisiert werden, so mußte Liszt, um die Funktion der thematischen Arbeit zu bewahren, deren Technik – die bereits zu Motivausspinnung in der Exposition verbraucht wurde – austauschen und ersetzen. Und das Prinzip, mit dem er an der Idee des thematischen Diskurses festhielt, ohne sich epigonal an die klassischen Verfahrensweisen der Exposition und Durchführung zu klammern, war die von Alfred Heuß in einer

Dahlhaus értelmezése alapján tehát a tématranszformáció elve eredendően szimfonikus volna, s bár elismeri, hogy ez az elv Liszt más műfajbeli alkotásaiban is szerepet játszik – példaként zongoraversenyeit és az *Esztergomi misét* említi – ezt a jelenséget, úgy tűnik, a szimfonikus stílus más műfajokban való adaptációjaként értelmezi:

A szimfonikus eszméje, ahogyan azt Liszt megalkotta, semmi esetre sem korlátozódott a szimfónia műfajára, hanem [...] más műfajokra átruházható volt, melyek a szimfónia esztétikai presztízséből való részesedés által nemesi levelet kaptak.⁸

A téma- vagy motívumtranszformáció eljárásával, melyet Liszt a szimfonikus költeményben épp úgy alkalmazott, mint a szimfonikus koncertben és a szimfonikus misében, elválaszthatatlanul összekapcsolódik egy esztétikai és egy formai mozzanat: „a hangok vagy karakterek váltakozásának” esztétikai, illetve az egytétélességben foglalt többtétélesség formai mozzanata.⁹

Dahlhaus tanulmánya számos találó megállapítást tartalmaz Liszt szimfonikus-eszméjét illetően, mindazonáltal azt hiszem, írása több vonatkozásban újragondolásra érdemes. Egyrészt abban a tekintetben, hogy a tématranszformáció eljárását nem Heuß mutatta ki elsőként, s a terminus sem tőle származik. Liszt *Faust*-szimfóniáját elemző írásában Richard Pohl már 1862-ben csaknem pontosan ezzel a műszóval jelölte a szóban forgó kompozíciós technikát:

A továbbiakban remélhetőleg képesek leszünk majd legalábbis utalásszerűen bemutatni, hogy a *tématranszformáció sokféleségben megnyilvánuló egységének*

exemplarischen Analyse der *Berg-Symphonie* entdeckte Themen- und Motiv-Transformation.” Dahlhaus, „Liszts Idee der Symphonischen”, 37.

⁸ „Die Idee des Symphonischen, wie sie Liszt konzipierte, blieb keineswegs auf die Symphonie als Gattung beschränkt, sondern konnte [...] auf andere Gattungen übergreifen, die durch Teilhabe am ästhetischen Prestige der Symphonie gleichsam nobilitiert wurden.” Dahlhaus, „Liszts Idee der Symphonischen”, 36.

⁹ „Mit dem Verfahren der Themen- oder Motiv-Transformation, das Liszt in der Symphonischen Dichtung ebenso praktizierte wie im Symphonischen Konzert und in der Symphonischen Messe, sind ein ästhetisches und ein formales Moment untrennbar verknüpft: das ästhetische des »Wechsels der Töne oder Charaktere« und das formale der Mehrsätzigkeit in der Einsatzigkeit.” Carl Dahlhaus, „Liszts Idee der Symphonischen”, 38. A „Wechsel der Töne und Charaktere” kifejezéssel vélhetőleg Friedrich Hölderlin *Wechsel der Töne* címet viselő esztétikai írására utalhat Dahlhaus.

Liszt által a szimfonikus költeményekben úgy formai, mint eszmei oldalon gondosan kimunkált elve a *Faust*ban elképzelhető legmagasabb csúcsát érte el [...].¹⁰

Másfelől, bár igen valószínű, hogy a szimfonikus nagyforma által felvetett kompozíciós problémák motiválhatták Lisztet a tématranszformáció alkalmazásában, ám a zenei gondolat metrikai átalakításán alapuló tématranszformáció semmiképp sem csupán szimfonikus űvre-jének sajátos eljárása, hanem a zeneszerző életművének egészére jellemző, karakterisztikus liszti stílusjegynek tekinthető kompozíciós technika.

Idézett doktori értekezésében Hansen már Dahlhaus említett írása előtt majd két évtizeddel egy másfajta kontextusban, a liszti életmű egészének összefüggésébe helyezve tett kísérletet a tématranszformáció eljárásának értelmezésére. Munkájának alapvető tézisei így összegezhetők: a tématranszformáció, ahogyan a variációs elv általában, Liszt egész űvre-jében előszeretettel alkalmazott kompozíciós elv: „eredeti” és kölcsönanyagon alapuló műveiben, szimfonikus és más műfajbeli alkotásaiban, weimari és Weimar előtti darabjaiban egyaránt. Hansen – véleményem szerint joggal – feltételezi hogy ez a kompozíciós módszer, ill. tágabb értelemben a zeneszerzőnek a variációs elvhez való vonzódása – Liszt pianista indulásával hozható összefüggésbe.¹¹ Feltételezése plauzibilisnek látszik Liszt szimfonikus űvre-je előtörténetének ismeretében. Nem véletlen, hogy 1987-es doktori disszertációjában Batta András is a Weimar előtti évtizedek billentyűs fantáziáiban és feldolgozásaiban látta Liszt szimfonikus műveinek elődeit;¹² Hansen és Batta mellett szól, hogy a zeneszerző több szimfonikus alkotása dokumentálhatóan zongorás feldolgozásra ill. improvizációra nyúlik vissza.

Hansen arra is rámutatott továbbá, hogy a tematikus metamorfózis eljárása nem csupán egy kompozíción belül, hanem Liszt darabjainak revíziós folyamata során is meghatározó szerepet játszott; Hansen az ilyen esetekre tartotta fenn a „variáns”

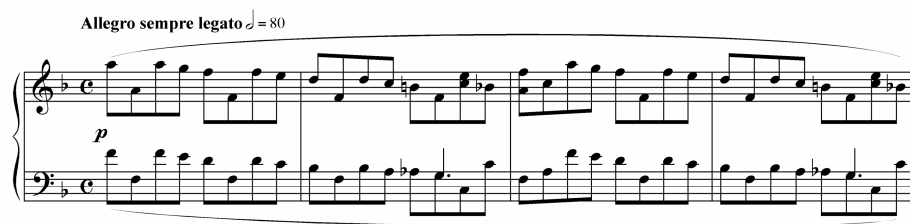
¹⁰ „Im folgenden hoffen wir aber wenigstens andeutungsweise darlegen zu können, daß das von Liszt in den »symphonischen Dichtungen« sowohl nach formeller als ideeller Seite durchgearbeitete Prinzip *der Einheit in der Mannigfaltigkeit thematischer Transformation* im »Faust« seinen höchst denkbaren Gipfelpunkt erreicht hat [...]” Richard Pohl, „Liszts Faust-Symphonie (1862)”, in uő., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Leipzig: Bernhard Schlicke, 1883), 253.

¹¹ Hansen, *Variationen und Varianten*, 6.

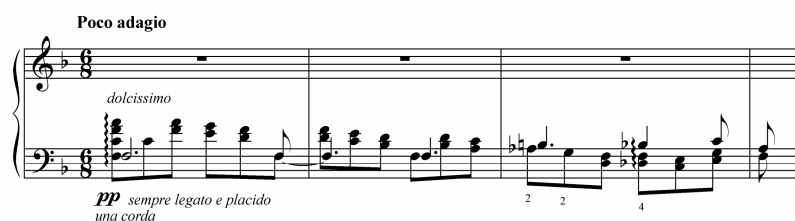
¹² Batta András, *Az improvizációtól a szimfonikus költeményig* (Ph. D. dissz., Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1987).

(*Variante*) terminust, szemben a „variáció” (*Variation*) műszavával, melyet egy zenei gondolat egyetlen mű keretén belül történő változataira használt.¹³ A hanseni „variánsok” szép példája az ifjú Liszt F-dúr etüdjének részlete (megj. 1826) ill. ugyanennek a zenei gondolatnak újrafogalmazása, transzcendens etüddé átdolgozott változata (53–54. kotta).

53. kotta: *Étude en douze exercices*, no. 3 (megj. 1826), 1–4. ütem



54. kotta: *Études d'exécution transcendante*, no. 3 (megj. 1852), 1–4. ütem



Liszt daltermését tanulmányozva is számos példát találhatunk a hanseni értelemben vett „variánsokra”, vagyis a tématranszformáció revíziós módszerként történő alkalmazására. Bár olykor a dalokban is előfordul, hogy egy-egy kompozíció különféle részei állnak hasonló viszonyban egymással, a tématranszformáció Liszt dal-œuvre-jében tanulmányozható példái szinte csaknem mindig egy-egy dal különböző megfogalmazásainak megfelelő részei. A *Der du von dem Himmel bist* nyitó dallamának 55–56. kottában reprodukált kétféle változata ($\frac{3}{4}$ vs. $\frac{4}{4}$) mellett ilyen példa a *Freudvoll und leidvoll* első megzenésítésének 1848-ban ill. 1860-ban publikált megfogalmazásaiból már korábban idézett részlet is ($\frac{6}{8}$ vs. $\frac{4}{4}$, ld. az 2–3. kottát a „Nyelv és stílus” című fejezetben), vagy éppen az *Enfant si j'étais roi* 24. és 25. kottában bemutatott részei, az 1844-ben ill. 1860-ban publikált megfogalmazás megfelelő helyei (ld. a „Könnyítések a zongoraletéten” című fejezetet).

¹³ Hansen, *Variationen und Varianten*, 7.

55. kotta: *Der du von dem Himmel bist,*

1843-ban publikált megfogalmazás, 9–16. ütem

The musical score for the 55th system is in D major (two sharps) and 4/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a half note 'Der', followed by quarter notes 'du', 'von', 'dem', and a half note 'Him - - mel bist,'. The piano accompaniment features a flowing sixteenth-note pattern in the right hand and a steady quarter-note bass line in the left hand. The system concludes with a half note 'al - les Leid und'. The second system continues the vocal line with a half note 'Schmer - ze stil - lest,' and a half note 'den der dop - pelt e - lend ist,'. The piano accompaniment continues with similar patterns. The system ends with a half note 'dop - pelt mit Er-quei - kung' and a 'poco rit.' marking.

56. kotta: *Der du von dem Himmel bist,*

1860-ban publikált megfogalmazás, 7–15. ütem

The musical score for the 56th system is in D major (two sharps) and 4/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a half note 'Der', followed by quarter notes 'du', 'von', 'dem', and a half note 'Him - mel bist,'. The piano accompaniment features a steady quarter-note bass line in the left hand and a half-note chordal accompaniment in the right hand. The system concludes with a half note 'al - les Leid und'. The second system continues the vocal line with a half note 'Schmer-zen stil - lest,' and a half note 'den, der dop-pelt e lend ist,'. The piano accompaniment continues with similar patterns. The system ends with a half note 'dop-pelt mit Er - quei - kung fül - lest.' and a 'poco rit.' marking.

Liszt tehát daltermésében, jelesül dalkompozícióinak átdolgozása során is sokszor ugyanazt a módszert követte, mint szimfonikus kompozícióinak témaátalakításaiban. Figyelemre méltó azonban daltermése esetében a transzformáció mértéke: a zene-

szerző esetenként igen terjedelmes részeket alkotott újra korábbi darabjainak metrikai átalakítása révén. A továbbiakban a *Die Loreley* 1843-ban ill. 1856-ban / 1860-ban publikált megfogalmazásainak összevetése révén szeretném illusztrálni, milyen léptékben alkalmazta Liszt a tematikus metamorfózist revíziós módszerként.¹⁴

Heine versének 1841-es első megzenésítése figyelemre méltó formai kísérlet, Liszt egyik legérdekesebb korai dalkompozíciója. A német költő keretes szerkezetű quasi-balladáját a zeneszerző olyan háromrészes nagyformaként komponálta meg, amelynek bizonyos mozzanatai – tonális szerkezete és visszatérési formája – a szonátaforma elveivel mutatnak rokonságot (ld. az 5. ábra a)-val jelölt formai vázlatát). A tematikus visszatéréshez az ötletet bizonyára éppen a vers keretes felépítése (a narrátor, a lírai én első és utolsó strófabeli exponált szerepe) adhatta, míg a 3–5. strófának, ill. a záró versszak utolsó két sorának kidolgozási részre emlékeztető jellege azzal állhat összefüggésben, hogy a Heine által elbeszélte történet katasztrófába torkollik – a címszereplő bájjainak szemléletében elmerült hajóst elnyelik a hullámok:

Ich weiß nicht was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Die Luft is kühl und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.

Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar;
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar.

¹⁴ A dal 1856-ban Schlesingernél, ill. 1860-ban Kahntnál megjelent kiadásainak kottaszövege közt megfigyelhetők bizonyos különbségek: a későbbi változat előadási utasításokban gazdagabb, egy ponton énekszólamán is alakított Liszt (ld. alább a 67. kottához fűzött lábjegyzetet), amellet egy más összeállítású gyűjtemény része. Mindazonáltal a két megfogalmazás formaterve és zenéje lényegében azonos.

Sie kämmt es mit goldenem Kamme
 Und singt ein Lied dabei;
 Das hat eine wundersame,
 Gewaltige Melodei.

Den Schiffer im kleinen Schiffe
 Ergreift es mit wildem Weh;
 Er schaut nicht die Felsenriffe,
 Er schaut nur hinauf in die Höh.

Ich glaube, die Wellen verschlingen
 Am Ende Schiffer und Kahn:
 Und das hat mit ihrem Singen
 Die Lore-Ley getan.

A „főtéma szakasz”-nak megfeleltethető részt a G-dúr hangnemű előjáték (57. kotta) és az e-mollba forduló, majd G-dúr felé visszakanyarodó recitativo alkotja. Az előjáték egy meglehetősen banális motívum ismételtetéséből áll (ld. a bekeretezett egységeket az 57. kottában), melyet legfeljebb a tonikai akkordot késleltető bővített hármasok – Liszt kedvelt harmóniai –, illetőleg a regiszterbeli kontraszt tesznek figyelemre méltóvá. A recitativo szekvenciás továbbszövését, majd domináns orgonapontból és *cadenzából* álló zongoraközpontját (60. kotta) követően új tematikus anyag jelenik meg. Ez az alkonyodó Rajnát megfesteni hivatott barkarola-téma (kezdését ld. a 62. kottán), a dalt nyitó recitativótól meglehetősen eltérő karakterű, ennyiben egy szonátaformabeli második témához hasonló funkciót tölt be. Tonálisan nem annyira az e-moll hangnemű recitativóval, hanem inkább a dal G-dúr hangnemű előjátékával képez kontrasztot.¹⁵ A barkarola-téma lezárása mintegy az expozíció végének felel meg, az E-dúr téma azonban az esti nap ragyogását megfestő tercrokon harmóniaváltást (E-dúr/Cisz-dúr) követően b-mollban zárul, ami már az újabb formarész nyitó hangnemét vezeti be. Ez két új témával kezdődik: a csillogóan felékszerezett Loreley leíró strófa belcanto dallama B-dúrban indul majd mollba fordul és Desz-dúrban zárul (64. kotta); az arany haját fésülő, éneklő sellő alakját egy Desz-dúr téma hivatott megjeleníteni (66. kotta).

¹⁵ Főtéma-szakasz és második téma szakasz hasonló terckapcsolatával találkozhatunk Beethoven op. 106-os „Hammerklavier”-szonátájának nyitótételében, amelynek – kortársai egybehangzó véleménye szerint – Liszt kiváló tolmácsolója volt.

A kidolgozásnak megfeleltethető rész leginkább „Durchführung”-szerű mozzanata a katasztrófa és az azt előkészítő 5. strófa megkomponálása: Liszt hevesen drámai variánssá alakítja a recitativo korábbi szekvenciás továbbszövését, ill. az azt követő domináns orgonapontot és *cadenzát*. A Heine-vers 1843-ban publikált megzenésítése az előjáték, a recitativo és a barkarola reprízével zárul, melyet terjedelmes kóda és zongorautójáték kerekít le – utóbbi jellemző módon nem más, mint az előjátékban exponált banális motivika variánsa (58. kotta, vö. az 57. kottával).

Amikor Liszt revideálta a *Loreley* megzenésítését, néhány kisebb strukturális változtatás mellett – ezekre a későbbiekben még visszatérek – nagyjából megőrizte az 1843-ban publikált változat formatervét (vö. az 5. ábra a) és b) részét). Figyelemre méltó azonban, hogy az 1843-as változatbeli témák egy jelentős részén hasonló változtatást hajtott végre, mint amelyet a tématranszformációnak a fejezet korábbi részében idézett példái esetében láthattunk, s ez a dal proporcióinak és karaktereinek lényegi változását eredményezte. A két megfogalmazás formai vázlatát, valamint a megfelelő kottapéldákat összevetve kitűnik, hogy az 1843-ban publikált dal öt tematikus szakaszának kissé naiv, $\frac{9}{8}$ -os változatát teljes egészében a tágasabb $\frac{3}{4}$ -dára alakította (ld. a **félkövérrel** szedett részeket az 5. ábrán, továbbá vö. a 60–61., 62–63., 64–65., valamint a 66–67. kottát).¹⁶ Persze, mint a kottapéldák is mutatják, nem kizárólag a szóban forgó részek metrumát változtatta meg: az ütemmutató átalakításához különféle dallami és harmóniai változtatások társulnak (ld. például a trisztáni hangzású második fokú kvintszext-akkord felbontására épülő *cadenzát* a 61. kottában; vagy a 67. kottán bemutatott témát amely tonálisan is más irányt vett, mint 66. kottán látható előzménye). Mindazonáltal a metrum átszabása alapjaiban változtatta meg a dal témáinak jellegét és a teljes mű arányait.

A Liszt dal-œuvre-jében tanulmányozható, ilyen és ehhez hasonló metrikai-karakterbeli átalakítások számomra azt példázzák, hogy a zeneszerző szimfonikus műveinek tématranszformációs technikája – Dahlhaus értelmezésétől eltérően, Hansen feltételezésével összhangban – nem annyira egy speciálisan a szimfonikus műfajra jellemző kompozíciós kihívásra adott válasz (bár az is), hanem Liszt szimfonikus költeményeiben és szimfóniáiban mintegy adaptálta egy bevett eljárását, melyet improvizáció és komponálás során fiatalabb éveiben ill. más műfajokban is előszeretettel alkalmazott.

¹⁶ A $\frac{9}{8}$ -ot ugyan Liszt először triolás $\frac{3}{4}$ -ként jegyezte le, ám a barkarola-téma kezdetén a két ütemmutató azonosításával voltaképpen maga is egyenlőségjelet tett a két metrum közé.

10.18132/LFZE.2010.5

5. ábra: *Die Loreley*, az 1843-ban ill. 1856-ban és 1860-ban publikált megfogalmazás formai vázlata*

a) 1843-BAN PUBLIKÁLT MEGFOGALMAZÁS

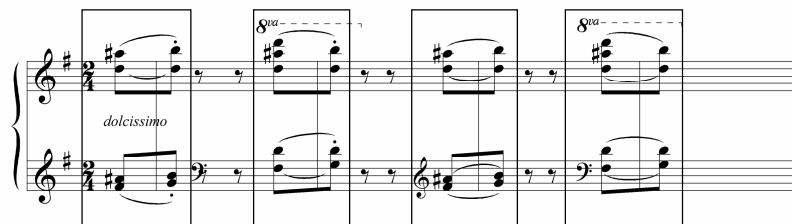
„EXPOZÍCIÓ”	„KIDOLGOZÁS”	„REPRÍZ”
	6) 1. Loreley-téma (§) 7) 2. Loreley-téma (§)	
1) előjáték	→	10) előjáték repríze → 14) utójáték (előjáték variánsa)
2) recitativo	→	11) recitativo repríze
3) előjáték szekvenciás fejlesztése →	8) szekvenciás fejlesztés variánsa	
4) domináns orgonapont és <i>cadenza</i> (§) →	9) domináns orgonapont és <i>cadenza</i> variánsa	
5) barkarola (§)	→	12) barkarola repríze (§) 13) kóda

b) 1856-BAN / 1860-BAN PUBLIKÁLT MEGFOGALMAZÁS

„EXPOZÍCIÓ”	„KIDOLGOZÁS”	„REPRÍZ”
	6) 1. Loreley-téma (§) 7) 2. Loreley-téma (§)	
1) új előjáték	→	[előjáték repríze] → [utójáték]
2) recitativo	→	10) recitativo repríze
3) előjáték szekvenciás fejlesztése →	8) szekvenciás fejlesztés variánsa	
4) domináns orgonapont és <i>cadenza</i> ($\frac{3}{4}$=§) →	9) domináns orgonapont és <i>cadenza</i> variánsa	
5) barkarola (§)	→	11) barkarola repríze (§) 12) új kóda

* A nyilak arra utalnak, hogy a vízszintesen egymás mellett található tematikus egységek ismétlődnek vagy variáns-viszonyban állnak egymással. A függőlegesen egymás alatt található tematikus egységek nagyobb formarészt alkotnak. A **félkövérrel** szedett tematikus egységeket a későbbi megfogalmazásban metrikailag átalakította Liszt.

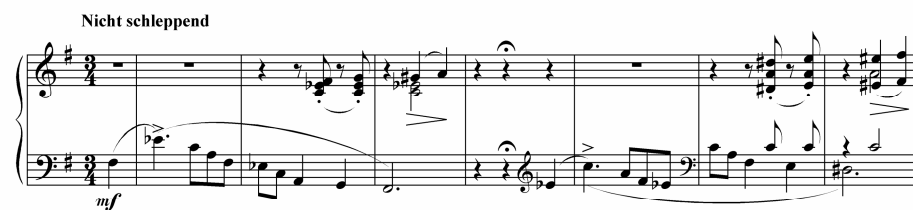
57. kotta: *Die Loreley*, az 1843-ban
publikált megfogalmazás előjátéka (1–4. ütem)



58. kotta: *Die Loreley*, az 1843-ban publikált megfogalmazás
utójátéka (142–149. ütem): az előjáték variánsa



59. kotta: *Die Loreley*, az 1856-ban / 1860-ban
publikált megfogalmazás új előjátéka (1–7. ütem)²¹



²¹ A tempójelzés („Nicht schleppend”) az 1856-os kiadásban nem szerepel.

10.18132/LFZE.2010.5

II. ÁTDOLGOZÁSOK ÉS ELTÉRŐ MŰALAKOK

60. kotta: *Die Loreley*, 1843-ban publikált megfogalmazás,
domináns orgonapont és *cadenza* (28–38. ütem)

Andante quasi Allegretto

The musical score for the 60th system of 'Die Loreley' is written for voice and piano. The tempo is 'Andante quasi Allegretto'. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 6/8. The voice part (Sinn.) is written on a single staff. The piano accompaniment is written on two staves. The score includes a dominant organ point and a cadenza. The piano part features a 'un poco marcato' section and a 'rinforzando' section, followed by a 'poco rall.' section. The score ends with a double bar line.

61. kotta: *Die Loreley*, 1860-ban publikált megfogalmazás,
domináns orgonapont és *cadenza* (23–30. ütem)

The musical score for the 61st system of 'Die Loreley' is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The voice part (Sinn.) is written on a single staff. The piano accompaniment is written on two staves. The score includes a dominant organ point and a cadenza. The piano part features a 'dolce' section and a 'una corda' section, followed by a 'diminuendo' section and a 'poco rit.' section. The score ends with a double bar line.

62. kotta: *Die Loreley*, 1843-ban publikált megfogalmazás, 39–48. ütem

Un poco più lento

Die Luft ist kühl und es dunkelt, und

ru - hig ru - hig fließt der Rhein, und ru - hig fließt der Rhein.

dolce placido

63. kotta: *Die Loreley*, 1856-ban ill.

1860-ban publikált megfogalmazás, 31–40. ütem

(Sehr ruhig aber nicht schleppend)

Die Luft ist kühl und es

dunkelt, und ru - hig,

ru - hig fließt der Rhein, und ru - hig fließt der Rhein,

dolce sempre legato

Adagio * *Adagio* *

64. kotta: *Die Loreley*, 1843-ban

publikált megfogalmazás, 59–70. ütem

Etwas zurückhaltend mit Begeisterung

Die schön - ste Jung - frau si - tzet dort
o - ben wun - der - bar, ihr gold'nes Geschmei - de bli-tzet, sie kämmt ihr gold - nes Haar.

amorosamente
dolcissimo

65. kotta: *Die Loreley*, 1856-ban / 1860-ban

publikált megfogalmazás, 51–62. ütem

espressivo

Die schön - ste Jung-frau sit - zet dort o - ben wun - der - bar, ihr
gold - nes Geschmei - de blit - zet, sie kämmt ihr gold - nes Haar.

sotto voce
poco rall.

66. kotta: *Die Loreley*, 1843-ban publikált megfogalmazás, 59–70. ütem²²

Erleichterung

sie kämmt es mit gold' - nem Kam - me und singt ein Lied da - bei, das

hat ei - ne wun - der sa - - - me, *rinforzando assai* *rit. -----*

hat ei - ne wun - der - sa - - - me ge-walt'-ge, ge - walt' - - - ge Me - lo - dei.

cresc. ----- *rinforz.* *f*

²² Az ossia szövege az első kiadásban tévesen D-dúrban szerepel. A sajtóhiba minden bizonnyal arra vezethető vissza, hogy Liszt a publikációt megelőzően transzponálta a darabot. Az elírást helyesbítettem, továbbá külön jelölés nélkül pótoltam néhány hiányzó modósítójelet is a főszövegben.

67. kotta: *Die Loreley*, 1860-ban
 publikált megfogalmazás, 63–74. ütem²³

sempre dolce

sie kämmt es mit gold - nem Kam - me und singt ein Lied da -

crescendo molto

bei, das hat ei - ne wun - der - sa - - - me ge -

crescendo

walt' - ge Me - lo - dei, ge - walt' - ge Me - lo - dei.

Allegro agitato molto
tremolando

tre corde

stringendo

²³ Az énekszólam 70–74. üteme az 1856-os Schlesinger-kiadásban kissé eltér az 1860-as megfogalmazástól:

cresc. molto

ff

ge - walt - ge Me - lo - dei

8. *Egy kiadatlan megfogalmazás –**Liszt munkamódszerének dokumentuma?*

A 19. századi zenetörténet kutatói körében egy ideje valósággal divatnak számít Friedrich Schlegel esztétikáját kapcsolatba hozni Schubert és Schumann életművével; különösen szívesen hivatkoznak a kutatók e komponisták műveivel összefüggésben a töredék romantikus kultuszára.¹ Bár nincs tudomásom róla, hogy Schubert *Die Rose* című dalának szövegén kívül, melyet zongorára írt át, Liszt elmélyülten tanulmányozta volna a német esztéta és irodalmár bármely egyéb munkáját,² tény, hogy maga is használta a töredék (*fragment*) szót az 1830-as, és 40-es évtized fordulóján egyes zongoradarabjaira.³ Megjegyzendő azonban, hogy míg a modern analitikusok a töredékesség fogalmát olyan kompozíciókra tartják fenn, melyek nélkülözik a végső, határozott tonikai zárlatot, s ezáltal formailag nyitottként hatnak, addig Liszt *fragment*-ként emlegetett darabjai többnyire igen határozott tonikai zárlattal végződnek.⁴

¹ Ld. többek között John Daverio, „Schumann’s »Im Legendenton« and Friedrich Schlegel’s »Arabeske«”, *19th-Century Music* 11 (1987), 150–163; Charles Rosen, *The Romantic Generation* (Cambridge, Massachusetts: 1995), Harvard University Press, 1995), 41–115; Richard Kramer, „A sündisznó: Befejezett és befejezetlen töredékek”, *Magyar Zene* 38/2 (2000. május), 205–221; David Ferris, „Schlegel’s Fragments and Schumann’s Cycles”, in *Schumann’s Eichendorff Liederkreis and the Genre of the Romantic Cycle* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 59–88 – hogy csupán néhány példát idézzek az idevágó irodalomból. A „töredék-kultusz” a Liszt-irodalmat is elérte, vö. Ramon Satyendra, „Liszt’s Open Structures and the Romantic Fragment”, *Music Theory Spectrum* 19/2 (Autumn 1997), 184–205.

² Tény ugyanakkor, hogy a Liszt weimari könyvtárából halála után az erfurti Otto-antikváriumnak eladott kötetek listája említi Friedrich Schlegel egyik filozófiatörténeti munkájának 1836-os megjelenésű francia kiadását, ld. Eckhardt–Liepsch, *Franz Liszt’s Weimarer Bibliothek*, 50.

³ „5 vagy 6 költői töredék”-ként említette Lambert Massart-nak 1837 októberében azokat a zongoradarabokat, melyeket az *Album d’un Voyageur*-be szánt, s az utóbb *Ire Année de Pèlerinage* címmel is publikált, ld. Jacques Vier, *Franz Liszt: L’artiste – Le clerc* (Paris: Les Éditions du Cèdre, 1950), 36–37, valamint Kroó, *Az első Zarándokév*, 29 és 35. Hasonlóképpen töredékként szerepel ekkortájt írott leveleiben a későbbi *Après une lecture du Dante* ösváltozata, a *Fragment dantesque*, vö. Bozó, *Fragmente nach Dante*, 62–69.

⁴ Már amelyik töredékét egyáltalán ismerjük. Mint a *Dante-sonáta* geneziséhez kapcsolódó, idézett munkámban megkíséreltem rámutatni, a *fragment Dantesque*-nek csupán töredékeit ismerjük, s csak találgathatjuk, hogy eleje és vége milyen lehetett 1839–40 táján. Kaczmarczyk

Mindazonáltal azt hiszem, hogy Schlegel egyik töredéke a romantikus művészet lényegéről nagyon is találó – mégha nem is annyira Liszt műveinek formaalkotására, mint inkább a zeneszerző kompozíciós módszerére nézve:

A költészet más nemei már készen állnak és teljességgel részekre bonthatók. A romantikus költészet még születőben, alakulóban van, hisz épp ez tulajdonképpeni lényege: hogy mindig csak alakulni képes, beteljesedni soha.⁵

Ha megpróbáljuk a rendelkezésre álló források alapján végigkövetni Liszt egy-egy dalának kompozíciós folyamatát,⁶ esetenként valóban úgy tűnik, hogy a zeneszerző számára az alkotás soha véget nem érő tevékenység volt; hogy dalai, ahogy sok más műve is, minduntalan, alakulóban voltak, soha nem teljesedtek be. A kompozíciók a munkafolyamat bizonyos fázisaiban ugyan kinyomtatásra kerültek, s a Liszt-művek ilyen, nyomtatásban megjelent műalakjai befejezett alkotásoknak tűnhetnek. Mindazonáltal közismert, hogy Liszt számára egy-egy művének publikálása nem feltétlenül jelentette a komponálás folyamatának lezárulását; hogy csak néhány – fentebb már idézett –, jól ismert példát említek: az 1841-ben Párizsban, Richault kiadónál *Ire Année de Pélerinage*-ként publikált kötet már egy esztendővel később a bécsi Haslingernél mint *Album d'un Voyageur* 1. rész került kiadásra, hogy aztán 1855-ben Mainzban, Schottnál lényegesen átdolgozott változatban lásson napvilágot.⁷

Mindez persze a zeneszerző dalkiadványaira is áll, s a Liszt-dalok nyomtatásban napvilágot látott, különféle megfogalmazásai mellett akadnak olyan, kiadatlan források is, amelyek e művek publikált változataihoz képest figyelemre méltó eltéréseket tartalmaznak. Így például a *Freudvoll und leidvoll*, melynek munkám korábbi részében már két eltérő megzenésítéséből is idéztem (ld. a 68a és 68b kottát), első megze-

Adrienne értelmezése szerint a *fragment* Liszt Massart-nak írott levelében arra utalna, hogy a darabok egy nagyobb egész, egy ciklus részei, ld. *NLA Suppl.*, Bd. 5, XXXVII.

⁵ „Andre Dichtarten sind fertig, und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden, ja das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.” *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, hrsg. von Ernst Behler, Jean-Jacques Astett und Hans Eichner, Bd. II (Paderborn: Schöningh, 1967), 183. A „werden” ige többértelműsége magyarul visszaadhatatlan: a szó jelentése nem csupán „keletkezik”, „létrejön”, „születik”, „alakul”, „fejlődik”, de „valamivé / valamilyenné válik” is lehet.

⁶ Mint azt például Rena Charnin Mueller tette az *Anfangs wollt ich fast verzagen* című Heine-dal esetében, ld. Mueller, „Reevaluating the Liszt Chronology”.

⁷ Ld. Kroó, *Az első Zarándokév*.

nésítése második megfogalmazásának pedig kétféle hangfekvésre írott változatáról is említést tettem (ld. a 68d és 68e kottát), egy olyan változatban is fennmaradt a weimari Liszt-hagyatékban, amely valamennyi említett, publikált változattól eltér. Ennek az August Conradi másolata által megőrzött,⁸ kiadatlan megfogalmazásnak egy részletét az 68c kotta mutatja.

A 68a és 68d kottával összevetve ez a variáns átmeneti jelleget mutat. A páros ütemmutató és az E-dúr hangnem a dal 1860-ban publikált megfogalmazásával, annak is mezzoszoprán hangra készült fekvésváltozatával rokonítja a forrást (vö. a 68e kottával); és – bár ez a kottapéldából nem nyilvánvaló – a kiadatlan autográf által megőrzött változat zenei formája lényegében azonos az 1860-ban publikált kétféle megfogalmazásával. Ugyanakkor a triolás kíséret, mely a kompozíció egészében meghatározó szerepet játszik, minden bizonnyal az 1848-ban kiadott megfogalmazás öröksége (vö. a 68a kottával), mégha annak §-os lüktetése időközben c-dé alakult is át.

Peter Raabe műjegyzékében az ilyen, „átmeneti jelleget mutató”, kiadatlan megfogalmazásokat a *Zwischenstufe* megnevezéssel illette.⁹ Mint láhattuk, a példaként idézett részlet bizonyos vonásai valóban egy korábbi publikált megfogalmazással, más jellegzetességei viszont egy későbbi nyomtatásban megjelent műalakokkal rokoníthatók, ennyiben tehát Raabe „közbülső fokozat” jelentésű terminusa valóban találó. Raabe műszava azonban olyan értékítéletet implikál, amely Liszt kompozíciós módszerének, zeneszerzői habitusának ismeretében kérdésesnek tűnik.

A kutatónak időnként az a benyomása támadhat, mintha Liszt számára nem is létezett volna a *Fassung letzter Hand*, azaz a végérvényesnek tekinthető műalak fogalma; mintha a mű fogalmát *work in progress*ként értelmezte volna. Darabjainak egy-egy előadása, s szinte minden egyes új kiadása egyszersmind új alkalmat jelentett a revízióra; az átdolgozásokat nem köthetjük életének egyetlen periódusához, dalainak szövegén nem csupán weimari alkotókorszakában, hanem később, példának okáért az 1880-as években is eszközölt változtatásokat (mégha ezek mértéke és jellege eltérő is a weimari revíziókéktól). Ha pedig, mint azt az *Album d'un Voyageur*, vagy a *Buch der Lieder* revideált kiadásának példája mutatja, Liszt számára egy-egy művének korábban nyomtatásban megjelent szövege adott esetben idővel érvényét veszttette – az ilyen, érvénytelenné vált publikált műalakok legalább annyira *Zwischenstufé*nek tekinthetők, mint az említett kiadatlan megfogalmazások. Raabe mintha maga is elis-

⁸ D-WRgs 60/D 10. Conradi kópiája vélhetőleg egy mára elveszett Liszt-autográf alapján készülhetett.

⁹ Raabe, *Liszts Schaffen*, 344.

merte volna ezt, amikor a *Magyar Dallokat* ill. *Magyar Rhapsodiákat* a későbbi *Ungarische Rhapsodien / Rhapsodies hongroises* sorozat „megelőző lépcsőfokaként”, *Vorstufen zu den Ungarischen Rhapsodien* megjelöléssel említette műjegyzékében.¹⁰

Természetesen nem állítom, hogy Liszt kompozícióinak minden egyes papírra vetett műalakját egyformán értékesnek és jelentősnek tartotta (még kevésbé, hogy az utókornak így kellene tennie) – ha így lett volna, bizonyára nem maradt volna kiadatlanul a *Freudvoll und leidvoll* abban a formájában, ahogyan azt a weimari D 10-es Conradi-másolat megőrizte számunkra. Mindazonáltal a később érvénytelenített kiadások ténye óvatosságra int a kiadatlan megfogalmazásokkal kapcsolatban: ha előbbieket kiadásra és katalogizálásra méltónak találjuk, milyen alapon tagadjuk meg ezt utóbbiaktól?¹¹

Bárhogyan döntsön is azonban a közreadó, vagy a műjegyzék-szerkesztő, az ilyen források illetve műalakok mindenesetre interpretációra szorulnak. Ami saját interpretációmra illeti, az előző fejezetben bemutatott példák ismeretében hajlok arra, hogy a *Freudvoll und leidvoll* idézett kiadatlan megfogalmazását inkább a liszti kompozíciós folyamat, a tematikus metamorfózis figyelemre méltó dokumentumaként, mintsem esztétikai kvalitásainál fogva önálló *opus*nak tekinthető alkotásként értelmezzem.

¹⁰ Ld. Raabe, *Liszts Schaffen*, 261.

¹¹ Eckhardt és Mueller, ill. Howard és Short közelmúltban publikált Liszt-katalógusában mindenesetre nem történik említés a *Freudvoll und leidvoll* szóban forgó műalakjáról.

10.18132/LFZE.2010.5

68. kotta: *Freudvoll und leidvoll* vokális műalakjainak incipitjei

a) 1. megzenésítés, 1. megfogalmazás (komp. 1844, megj. 1848)

Freud - voll und leid - voll, ge - dan - ken voll sein.

The score is in 8/8 time, key of B-flat major. The vocal line features a long, flowing melody with many ties. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand.



c) 1. megzenésítés, 2. megfogalmazás („Zwischenstufe”, komp. ?1849k, kiadatlan)

[Andante]
Freud - voll und leid - voll ge - dan - ken voll sein.

The score is in 4/4 time, key of B-flat major. The tempo is marked [Andante]. The vocal line is more concise than in version a. The piano accompaniment features a more complex, flowing pattern in the right hand and a simpler pattern in the left hand.



d) 1. megzenésítés, 3. megfogalmazás,
szoprán fekvésváltozat (komp. ?, megj. 1860)

dolce
Freud - voll und leid - voll, ge - dan - ken voll sein.

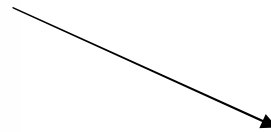
pp

The score is in 4/4 time, key of B-flat major. The tempo is marked *dolce*. The vocal line is marked *pp* (pianissimo). The piano accompaniment features a more complex, flowing pattern in the right hand and a simpler pattern in the left hand.

b) 2. megzenésítés (komp. ?, megj. 1848)

Freud - voll und leid - voll, ge - dan - ken voll sein.

The score is in 4/4 time, key of B-flat major. The vocal line is more concise than in version a. The piano accompaniment features a more complex, flowing pattern in the right hand and a simpler pattern in the left hand.



e) 1. megzenésítés, 3. megfogalmazás,
mezzoszoprán fekvésváltozat (komp. ?, megj. 1860)

dolce
Freud - voll und leid - voll, ge - dan - ken voll sein.

pp

The score is in 4/4 time, key of B-flat major. The tempo is marked *dolce*. The vocal line is marked *pp* (pianissimo). The piano accompaniment features a more complex, flowing pattern in the right hand and a simpler pattern in the left hand.

9. Rövidítés, újrafogalmazás

Mint a „Liszt zeneszerzői fejlődése és a revíziók” című fejezetben láthattuk, Bettine Brentanónak írva a komponista az 1850-es évek elején a „túl szentimentálisan felfűjt” (*zu sentimental aufgebläht*) szavakkal jellemezte korai dalait. Louis Köhler pedig, ugyancsak idézett 1860-as recenziójában a zongorakíséret és az énekszólam könnyítései mellett olyan szövegismétlésekről és teljes zenei részletek ismétlődéseiről írt, amelyek a weimari évtized végére „kihullottak a kritika rostáján.”

Liszt és recenzense természetesen okkal írták azt, amit írtak. A zeneszerző által használt „aufgebläht” jelző minden bizonnyal ugyanarra utalhat, mint Köhler megfogalmazása: a komponista 1840-es évekbeli daltermésének nem egy darabja valóban kissé terjengősre sikerült, s ennek megfelelően a húzás és rövidítés is a revíziók egyik jellegzetes típusát alkotja. A továbbiakban a *Die Loreley* 1843-ban ill. 1860-ban publikált megfogalmazásának összevetését folytatva kívánom bemutatni, hogyan és miért eszközölhetett Liszt rövidítést a dal átdolgozása során.

A kétféle (sőt: valójában három) megfogalmazás formai vázlatát bemutató 5. ábrát (ld. a 7. fejezetben) összevetve kitűnik, hogy – a már korábban bemutatott metrikai-karakterbeli transzformációk mellett Liszt két formaszakaszt elhagyott a revízió során: az előjáték reprízét és a művet záró utójátékot. Két másik szakaszt pedig újraírt: magát az előjátékot és a darab kódáját. Jellemző a zeneszerzőre, hogy e formai változtatások közül három éppen a mű kezdetét és végkicsengését érinti: két olyan pontját, amelyen Liszt – a források tanúsága szerint – számos más műve esetében is előszeretettel eszközölt változtatásokat.

Mint már az értekezés első részében elemzett *Freudvoll und leidvoll* kapcsán utaltam rá, a zeneszerző, különösen korai dalkompozícióiban, mintegy operalibrettóként kezeli a megzenésített versek szövegét, s előszeretettel ismételi meg verssorokat, különösen a költemények záró sorait. Hasonló jelenséget tapasztalhatunk a *Die Loreley* 1843-as megfogalmazása esetében is. Hogy az 1843-ban publikált kompozíció esetében a zenei forma lekerekítése – a szöveg tiszteletben tartásának rovására – milyen fontos volt Liszt számára, azt a kompozíció teljessége érdekében eszközölt szövegismétlések tanúsítják. Szövegkezelésnek és zenei formaalkotásnak ez az összefüggése a 6. ábrán tanulmányozható. Míg az expozíciónak megfeleltethető rész a két teljes első strófa megzenésítése, addig a tematikus reprízre mindössze a záró strófa utolsó két szövegsora jutott. A feltűnő aránytalanság oka a zenei formának a Heine által előadott eseménysorból fakadó logikája: a záró strófának a katasztrófa bekövetkeztét leíró első két sora értelemszerűen a nagyforma középső részének csúcspontjául

egyszersmind lezárásául kíváncszott. Az aránytalanság következménye pedig az, hogy Liszt a versszak megmaradt két sorát a zenei forma lekerekítése érdekében a tematikus repríz során ismételtetni kényszerült.

Bár a kompozíció szövegkezelésének ez a nagyforma logikájával összefüggő aránytalansága lényegében a mű későbbi, 1856-ban ill. 1860-ban publikált megfogalmazásában is megmaradt, mindazonáltal Liszt a revízió során érezhetően a darab záró részének megkurtítására törekedett. A revideált megfogalmazás formai arányait szemléltetni hivatott 7. ábrának a 6.-kal való összevetése önmagában aligha képes visszaadni, hogyan aránylik egymáshoz terjedelmét tekintve a korábbi és későbbi változat, hiszen – mint korábban már említettem – egyes tematikus szakaszokat Liszt az átdolgozás során §-osból §-os metrumúvá alakított át. Talán kitűnhet azonban a két táblázatból a nagyforma első és harmadik részének két verzióbeli eltérő aránya: míg a korábbi megfogalmazás 58 ütemnyi első formarészének összesen 46 ütemnyi repríz és kóda felel meg, addig a revideált változatban az első és harmadik formarész arány 50:32-re változott, sőt, 50:22-re, amennyiben az előadó él a barkarola-téma reprízének Liszt által felkínált, további rövidítési lehetőségével.¹ A formarész megkurtítása egyúttal a szövegsorok kisebb mértékű ismétlését tette szükségessé.

A zenei forma rövidítését és a szövegismétlések ezzel összhangban történő redukcióját szélsőséges mértékben példázza az Hugo szövegére írott *Oh! quand je dors* 1844-ben publikált megfogalmazásának 1860-ban kiadott átdolgozása. A továbbiakban ezt a rövidítést mutatom be, kissé alaposabban szemügyre véve a dal két megfogalmazásának teljes formai felépítését. A kétféle változat formai áttekintése nem csupán a záró formarész rövidítésének megértéséhez szükséges, hanem egyúttal a liszti dalrevíziók egy különleges esetét, egy korai dalkompozíció zenei anyagának teljes újrafogalmazását kívánom bemutatni általa.

¹ Az 1860-ban publikált megfogalmazás 111–120. ütemét *)-gal jelölte Liszt, ugyanez a hely a dal 1860-ban publikált zenekari megfogalmazásában Ⓢ-jelek között szerepel. Bár szöveges utasítást (VI-DE) egyik kiadásban sem fűzött az említett helyhez, a jelek egyértelműen rövidítésre utalnak. Megjegyzendő, hogy az 1856-ban publikált megfogalmazásban még nem szerepelnek.

6. ábra: *Die Loreley*, az 1843-ban publikált
megfogalmazás formai arányai

A szöveg és tagolása ²	Témaszakaszok	Ütem	Nagyforma
[előjáték]		4	„EXPOZÍCIÓ”
1. Ich weiß nicht was soll es bedeuten, Daß ich so traurig, <i>so traurig</i> bin; Ein Märchen aus alten, <i>alten</i> Zeiten, Das kommt mir nicht aus dem Sinn, <i>Das kommt mir nicht aus dem Sinn.</i>	recitativo szekvenciás fejlesztés	9 15	
[közjáték]	orgonapont és <i>cadenza</i>	11 (10) ³	
2. Die Luft is kühl und es dunkelt, Und ruhig, <i>ruhig</i> fließt der Rhein, <i>Und ruhig fließt der Rhein;</i> Der Gipfel des Berges funkelt Im Abendsonnenschein, <i>Im Abendsonnenschein.</i>	barkarola	20	
[közjáték]	1. Loreley-téma	12	
3. Die schönste Jungfrau sitzet Dort oben wunderbar; Ihr goldnes Geschmeide blitzet, Sie kämmt ihr goldenes Haar.			„KIDOLGOZÁS”
5. Den Schiffer im kleinen Schiffe Ergreift es mit wildem Weh; Er schaut nicht die Felsenriffe, Er schaut nur hinauf, <i>nur hinauf</i> in die Höh.	szekvenciás fejlesztés	10	
6. Ich glaube, die Wellen verschlingen Am Ende Schiffer und Kahn:			
[közjáték]	orgonapont és <i>cadenza</i>	14 (13)	
Und das hat mit ihrem Singen Die Lore-Ley, <i>die Lore-Ley</i> getan, <i>Und das hat mit ihrem Singen</i> <i>Die Lore-Ley, die Lore-Ley</i> getan, <i>Die Lore-Ley</i> getan, <i>Und das hat mit ihrem Singen</i> <i>Die Lore-Ley, die Lore-Ley</i> getan, <i>Die Lore-Ley, die Lore-Ley</i> getan, <i>Die Lore-Ley mit ihrem Singen,</i> <i>Die Lore-Ley</i> getan.	előjáték visszatérése recitativo barkarola kóda	4 8 20 7	
[utójáték]		8 (7)	„REPRÍZ”

² A kurzívval szedett részek Liszt hozzáadásai Heine verséhez (szövegismétlései).

³ A zárójelbe tett ütemszámok elízióra utalnak.

7. ábra: *Die Loreley*, az 1856-ban ill. 1860-ban
publikált megfogalmazás formai arányai

A szöveg és tagolása ⁴	Témaszakaszok	Ütem	Nagyforma
[előjáték]		8	„EXPOZÍCIÓ”
1. Ich weiß nicht was soll’s bedeuten, dass ich so traurig, <i>so traurig</i> bin. Ein Märchen aus alten Zeiten, das kommt mir nicht aus dem Sinn, <i>das kommt mir nicht aus dem Sinn.</i>	recitativo szekvenciás fejlesztés	7 8	
[közjáték]	orgonapont és <i>cadenza</i>	8 (7)	
2. Die Luft is kühl und es dunkelt und ruhig, fließt der Rhein, <i>und ruhig fließt der Rhein,</i> der Gipfel der Berge funkelt im Abendsonnenschein, <i>im Abendsonnenschein.</i>	barkarola	20	
[közjáték]	1. Loreley-téma	12	
3. Die schönste Jungfrau sitzet Dort oben wunderbar, Ihr goldnes Geschmeide blitzet, sie kämmt ihr goldenes Haar,			„KIDOLGOZÁS”
4. sie kämmt es mit goldnem Kamme und singt ein Lied dabei; das hat eine wundersame, Gewalt’ge Melodei, <i>gewalt’ge Melodei.</i>	2. Loreley-téma	13	
5. Den Schiffer in kleinem Schiffe ergreift es mit wildem Weh, er schaut nicht die Felsenriffe, er schaut nur hinauf, <i>hinauf</i> in die Höh.	szekvenciás fejlesztés	10	
6. Ich glaube, die Wellen verschlingen am Ende Schiffer und Kahn:			
[közjáték]	orgonapont és <i>cadenza</i>	15 (14)	
Und das hat mit ihrem Singen Die Loreley, <i>die Lore-Ley</i> gethan. <i>Und das hat mit ihrem Singen</i> <i>die Loreley, die Loreley getan.</i> <i>Und das hat mit ihrem Singen</i> <i>Die Loreley, die Loreley getan,</i> <i>die Lore-Ley getan.</i>	recitativo barkarola kóda	7 22 / 12 ⁵ 4 (3)	„REPRÍZ”

⁴ A kurzívval szedett részek Liszt hozzáadásai Heine verséhez (szövegismétlései).

⁵ Az említett részben 10 ütem az előadó tetszése szerint elhagyható.

A francia költő műve három strófából álló szerelmes vers, sőt erotikus fantáziálás:

Oh! quand je dors, viens auprès de ma couche,
Comme Pétrarque apparaissait Laura,
Et qu'en passant ton haleine me touche...–
Soudain ma bouche
S'entr'ouvrira!

Sur mon front morne où peut-être s'achève
Un songe noir qui trop longtemps dura,
Que ton regard comme un astre se lève...–
Soudain mon rêve
Rayonnera!

Puis sur ma lèvre où voltige une flamme,
Éclair d'amour que Dieu même épura,
Pose un baiser, et d'ange deviens femme...–
Soudain mon âme
S'éveillera!

Az 1. strófában a költemény lírai énje arról fantáziál, hogy kedvese álmában megjelenik ágyánál, akárcsak Petrarca Laurája, s ha az eszményi nőalak lehelle megérinti, száját kissé kinyitja. A 2. strófában arról beszél, hogy komor álma felragyog majd, ha az imádott nő tekintetét csillagként a magasba emeli. A 3. strófában ezzel szemben egészen leplezetlenül fejezi ki vágyát, tevőleges szerelmi együttlétre szólítja fel kedvesét: „ajkamra, ahol láng lobog [...] adj egy csókot, s angyalból válj asszonnyá...” (*Puis sur ma lèvre ... pose un baiser, et d'ange deviens femme...*) – ebben az esetben ugyanis lelke feleszmél majd, felébred álmából.

Liszt 1842-es kompozíciója eltérő szerkesztési elvek – strófikus forma, *Durchkomposition* és variáció – sajátos ötvözte: a három szövegstrófa megzenésítése nagy vonalakban olyan ABA' formaként értelmezhető, amelyet terjedelmes kóda kerekít le. Az A-val jelölt 1. strófa frázisszerkezete (ld. a 70. kottát⁶) bár szimmetrikus, mégis szabad prózai szöveg benyomását kelti: Hugo ötsoros versszakának ritmusát és arányait Liszt jelentős mértékben átalakította. A francia költő versében az ABA-rímelésű első három hosszabb sort két rövidebb követi, melyek közül az első a B-sorra, a második a két A-

⁶ A kottapéldákban az egyszerűség kedvéért csak a vers eredeti francia szövegét közlöm, Philipp Kaufmann, ill. Peter Cornelius német fordítását nem.

sorra rímel (betűvel ABAb-ként jelölhetnénk). Liszt strófája ezzel szemben hat változó hosszúságú frázisból áll, melyek hármásával egységet alkotva két, egymásnak megfeleltethető félrésze osztják a strófát: *a) b) c) || a) b) c')*. A két félrészenek figyelemre méltó belső dinamikája van: egy félrészen belül a sorok egyre hosszabbak és ambitusuk is egyre tágasabb: *a)* Cisz²-ig, *b)* Disz²-ig, *c)* ill. variánsa ezzel szemben már Gisz²-ig ill. G²-ig emelkedik. Az *a)*-val jelölt első frázis nem más, mint a dalnak az előjáték kezdetén exponált fejmotívuma (ld. a 69. kottát). Ennek alapformája (felfelé irányuló, majd leugró kvart) indítja az 1. strófát követő közjátékot és a 3. strófát is; az 1. strófa két félrésze közt ugyanennek a melodikus mottónak egy transzformált változata teremt kontinuitást (ld. az *a')*-vel jelölt részt a 70. kottában), s a 2. strófa megzenésítésében, ill. a kóda 1. részében is megjelennek hasonló, a motívum hangközzeit átalakító variánsok.⁷ Az 1. strófa dallamát közelebből szemügyre véve kitűnik, hogy a 2. és 4. dallamsor, melyet többszöri ismétlődése miatt (és az egyszerűség kedvéért) *b)*-vel jelöltem, voltaképpen szintén *a)* származéka.

Liszt tehát a költemény első versszakát strófaszerű egységként kezeli, a strófa-elnak azonban ellentmond, hogy az 1. versszak megzenésítése tonálisan nem zárt, amennyiben a 2. félrész *c')*-vel jelölt frázisa a leszállított mediáns G-dúrba modulál (az azt követő közjáték is ebben a hangnemben van); a moduláció egy karakterisztikus tercron harmóniaváltás (e-moll–c-moll) következménye.⁸ Szintén nem strófás dalra emlékeztet, hogy a 2. versszak megzenésítése nem ismétlése, nem is variánsa az elsőnek, hanem az annak dallamát alkotó frázisok felhasználásával új dallamot írt Liszt (72. kotta). Ez a rész sem tonálisan zárt: G-dúrban indul, majd annak mediáns hangnémebe, H-dúrba modulál. A hosszú Fisz-orgonapont végén azonban a várt H-dúr zárlat helyett olyan zongoraközjáték következik amely az E-dúr alaphangnem visszatérését előkészítő, annak dominánsát körülíró *cadenza* (73. kotta). Új elem a 2. strófában a korábbiakhoz képest, hogy a kíséret jobbkéz szólama egyenrangú partnerként társul a vokális szólamhoz: a strófa kezdetén a *c)* frázis egy variánsával, melyet az énekszólam előbb imitál, majd kettőz. Később a katartikus modulációhoz is operai szerelmi duettet idéző, imitáló második szólamként társul a kísérőhangszer (ld. a bekeretezett részeket a 72. kotta második szisztémájában, ill. az *a)*-motívum transzformált alakjait a szisztéma végén). A 2. strófa végének emocionális tetőpontját nyilvánvalóan a szöveg

⁷ A motívum felhasználásának módja és funkciója meglehetősen emlékeztet az értekezés első részében bemutatott *Il m'aimait tant* hasonló melodikus mottójára.

⁸ Hasonló tercron váltás (a-moll–f-moll) képezi a nagyjából egykorú, *Die Zelle in Nonnenwerth* című dal harmóniai mottóját.

inspirálta: „tekinteted csillagként emelkedjen a magasba, s álmom hirtelen felragyog majd” (*que ton regard comme un astre se lève, / et soudain mon rêve rayonnera*).

A 3. strófa az első kolorisztikus és hangnemi szempontból variált változata (ld. a 74. kottát, vö. a 70. kottával). A két félrészből álló dallamhoz új kísérettípus, több oktavnyi regisztert bejáró arpeggio társul (e kíséret pianisztikus virtuozitásáról már a „Könnyítések a zongoraletéten” című fejezetben megemlékeztem); s azon a ponton, ahol az 1. strófa G-dúrba modulált, a 3. az alsómediáns Cisz-dúrba fordul, ám a *c*) dallamfrázis egy újabb variánsával gyarapodva rögtön vissza is kanyarodik a dal E-dúr alaphangneméhez.

Bizonyára a három strófa hangnemi tervének mozgalmassága miatt dönthetett úgy Liszt, hogy a dal végén terjedelmes kódával szilárdítja meg az alaptonalitást. A kóda szövege – afféle „negyedik strófaként” – operaáriák záró szakaszaihoz (és a *Die Loreley* analóg helyéhez) hasonlóan a már elhangzott szöveg ismételtetése, esetenként szabad betoldásokkal:

Oh viens! oh viens!
Comme à Pétrarque apparaissait Laura,
Comme à Pétrarque apparaissait Laura,
Oh! quand je dors viens auprès de ma couche
et d'ange deviens femme
soudain mon âme
s'éveillera, s'éveillera,
oh viens! oh viens! oh! viens!

A záró formarész hosszabb, mint a három strófa megzenésítésének bármelyike (32 ütemnyi, szemben az előjáték és 1. strófa 25, az 1. közjáték és a 2. strófa 20, ill. a 2. közjáték és 3. strófa 28 ütemével); három kisebb egységből áll és két további meglepő hangnemi kitérés színesíti. Első szakasza az 1. strófához hasonlóan a leszállított mediáns G-dúrba tér ki, majd a tonikai hangnembe visszakanyarodva E-dúrban zárul (75. kotta); zongoraszólama is az 1. és 2. strófát idézi, amennyiben a 3. strófától eltérően azok kísérettípusához tér vissza. A kóda második szakaszában ismét a 3. strófa kíséret-típusa jelenik meg, meghökkentő B-dúr kitérést követően vokális *cadenza* következik (76. kotta), majd a kóda utolsó szakasza, az E-dúr tonalitás végső megszilárdítása, a dal éteri végkicsengése (77. kotta).

8. ábra: *Oh! quand je dors*, az 1844-ben publikált megfogalmazás formai vázlata

Formarész	Ütem
előjáték	1–6.
1. strófa (E → G)	7–25.
közjáték	26–29.
2. strófa (→ H)	30–45.
közjáték = <i>hangszeres cadenza</i>	46–49.
3. strófa (új kísérettípus; Cisz-dúr kisiklás)	50–73.
kóda:	73–104.
(G-dúr kitérés	73–85.
B-dúr kitérés és vokális <i>cadenza</i>	95–98.
utójáték	98–104.)

Az 1860-ban publikált, átdolgozott változat kódája (78. kotta) mindössze 16 ütemet tesz ki, és csupán egyetlen mondattal toldja meg Hugo versének három strófányi szövegét. A zongora bal- és jobbkéz szólamának az *a*)-motívum transzformált alakjaiból épített dialógusa indítja, melyhez szinkópás kíséret társul; ez a rész az 1844-es megfogalmazás kódájának 78–83. ütemét alakítja át. Az 1860-as változat 82–85. ütemeinek mollszubdomináns akkordja és az ehhez társuló „Oh viens!” felkiáltás, valamint az énekszólamot záró kitartott magas hang az 1844-es kódá harmadik részét fogalmazza újra. A végkicsengés azonban az új változatban még éteribb, mint másfél évtizeddel korábban volt; az énekszólam valósággal mennybe megy: kitartott záróhangja, melyet az egyvonalas Fisz hangról induló skálamenet vezet be, E² helyett Gisz²; a vokális szólam záróhangját váratlan harmónia, az alsómediáns Cisz-dúr kvartszext fordításának felbontása teszi még átszellemültebbé.

Az *Oh! quand je dors* kódájának megkurtítása és átalakítása átható revízió következménye: Liszt ugyanis az 1844-es dalt átdolgozva – a *Die Loreley* fentebb bemutatott példájától eltérően jelentős változtatásokat eszközölt a dal formatervén. Miközben nagy vonalakban megtartotta a korábbi megfogalmazás formai tagolását (ld. a 9. ábrát, vö. a 8. ábrával) és metrikai átalakítás nélkül átvette az első és harmadik strófa melodikus anyagát, teljes egészében újrafogalmazta a darab tonális tervét.

9. ábra: *Oh! quand je dors*, az 1860-ban publikált megfogalmazás formai vázlata

Formarész	Ütem
előjáték	1–7.
1. strófa (E → cisz)	8–28.
közjáték	29–34.
2. strófa (→ F → E)	35–55.
3. strófa (új kísérettípus)	56–78.
kóda	78–93.

Az 1842-ben született megfogalmazástól eltérően a revideált változat 1. strófája nem modulál el a leszállított mediáns G-dúrba, hanem a paralel cisz-mollban zárul, s az azt követő hangszeres közjáték is cisz-mollban van. A 2. strófa utolsó három sorának (*que ton regard comme un astre se lève et soudain mon rêve rayonnera*) megzenésítése az újrafogalmazott változatban is emocionális tetőpontot képez, s ezúttal is fokozás és katartikus modulációval összekapcsolódó csúcspont kíséri. Csak-hogy a moduláció ezúttal máshonnan indul és máshova tart, mint az 1844-ben publikált megfogalmazásban: a 2. strófa cisz-moll hangnemének tonikai akkordját Liszt előbb F-dúr mollbeli hatodik fokának *minore* változatává értelmezi át (cisz-moll = Desz-moll), majd a dal a leszállított második fok hangneméből (F-dúrból) váratlanul az E-dúr alaptonalitásba zökken vissza. A tetőpont és előkészítése (79. kotta) a dal-szerző Liszt legsikerültebb lapjainak egyike: a *mon rêve rayonnera* („álmom felragyog majd”) szöveghez kapcsolódó tetőpontot a dal alapmotívumából épülő emelkedő szekvencia készíti elő, előbb a kíséret basszus szólamában, majd az énekszólamban. Bár a motívum, mint láthattuk, már az 1844-ben publikált darabban is jelentős szerepet játszik, újszerű felhasználásának és mindent átható jelenlétének köszönhetően a későbbi megfogalmazás sokkal szervezettebb, mint a korábbi. Ahogyan az első két strófa hangnemi tervén lényegi módosításokat eszközölt Liszt, úgy a harmadik versszak megzenésítését is újrafogalmazta tonális szempontból: a Cisz-dúr kitérés elmarad, a harmadik formarész teljes egészében E-dúrban van.

10.18132/LFZE.2010.5

69. kotta: *Oh! quand je dors* (1844), előjáték (1–6. ütem)

Andante a)
espressivo

The introduction consists of six measures. The right hand features a melodic line with a trill in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

70. kotta: *Oh! quand je dors* (1844), az 1. strófa szerkezete (7–25. ütem)

a) b) c) a')

Oh! quand je dors, viens au- près de ma cou - - - che, comme a Pét - rar - - - que ap - pa - rais - sait Lau - ra,

dolcissimo una corda sempre legato

a) b) c')

et qu'en pas - sant, ton ha - lei - ne me tou - - - che, sou - dain ma bou - - - - che s'en - tr'ouv - ri - ra.

sempre dolcissimo poco rinforzando

The first stanza is divided into four systems. Each system contains a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in French and the piano accompaniment is in G major. The tempo is Andante. The first system is marked 'dolcissimo' and 'una corda'. The second system is marked 'sempre legato'. The third system is marked 'sempre dolcissimo'. The fourth system is marked 'poco rinforzando'. The vocal line is marked 'a)', 'b)', 'c)', and 'a)'.

71. kotta: *Oh! quand je dors* (1844), közjáték (26–29. ütem)

a) a')

espressivo

The interlude consists of four measures. The right hand features a melodic line with a trill in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

10.18132/LFZE.2010.5

72. kotta: *Oh! quand je dors* (1844), 2. strófa (30–46. ütem)

Sur mon front mor - ne où peut - è c') - tre s'a - chè - - - ve un son - ge noir qui trop long-temps du - ra que ton re -

gárd com - me un as - tre se lé - ve et sui - vain mon rê - ve ra - yon ne - ra.

crescendo
crescendo
piu agitato e cresc.
a')
b')
f con anima
espressivo assai
rit.
amorzando

73. kotta: *Oh! quand je dors* (1844), közjáték (46–49. ütem)

rit.
amorzando

10.18132/LFZE.2010.5

74. kotta: *Oh! quand je dors*, a 3. strófa szerkezete (50–73. ütem)

in tempo

Puis sur ma lèvre, où vol - ti - ge une flam - me é - clair d'a - mour que Dieu mè - me é - pu - ra.

dolce

leggero staccato

sempre staccato

a)

b)

c)

a)

b')

c')

a piacere

dolce

10.18132/LFZE.2010.5

75. kotta: *Oh! quand je dors* (1844), a kóda 1. része (73–85. ütem)

ra. Oh viens! Oh viens! comme à Pét - rarque ap - pa - rais - sait Lau - ra, comme à Pét - rarque ap - pa - rais - sait Lau - ra.

come prima
dolce
a')
a')

76. kotta: *Oh! quand je dors* (1844), a kóda 2. része (85–98. ütem)

ra. Oh quand je dors, viens au-près de ma cou - che et d'an - ge de- viens fem - me sou - dain mon à - me s'è - veil-le-ra, s'è - veil-le ra, oh viens!

sotto voce
ritenuto
declamato
un poco animato
rit.
sempre dolce
col canto
p

77. kotta: *Oh! quand je dors* (1844), a kóda 3. része (98–104. ütem)

viens! oh viens! oh viens!

smorzando
smorzando

II. ÁTDOLGOZÁSOK ÉS ELTÉRŐ MŰALAKOK

78. kotta: *Oh! quand je dors*, az 1860-as
megfogalmazás kódája (78–93. ütem)

The musical score is for the song "Oh! quand je dors" from the 1860s edition, measures 78–93. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment.

Vocal Line:

- Measures 78–80: Rest.
- Measure 81: *p* Oh viens!
- Measures 82–83: *dolcissimo* comme à Pét - rarque
- Measures 84–85: *morendo* ap - pa - rais - sait Lau -
- Measure 86: *pp rit.* ra.
- Measures 87–93: Rest.

Piano Accompaniment:

- Measures 78–80: *una corda* (marked in the right hand), *a'* (marked in the left hand).
- Measures 81–83: *a'* (marked in the left hand).
- Measures 84–85: *a'* (marked in the left hand).
- Measures 86–87: *pp rit.* (marked in the left hand).
- Measures 88–93: *ppp* (marked in the left hand).

79. kotta: *Oh! quand je dors*, az 1860-as

megfogalmazás 2. strófája (35–55. ütem)

Sur mon front morne ou peut - et - re s'a - ché - - - ve un son - ge

noir qui trop long - temps du - ra.

poco a poco più di moto

accelerando crescendo

Que ton re - gard comme un a - stre se lè - - - ve et sou-dain mon

crescendo

re - ve ra-yon - ne - ra ra-yon - ne - ra

riten. pp

tre corde

10. Zongorás megfogalmazás

Némiképp túlnó ugyan az értekezés bevezetésében meghatározott, szűkebb téma kerekein, mindazonáltal a különféle átdolgozásokat és eltérő műalakokat tárgyalva nem hagyhatom említés nélkül a *Gesammelte Lieder* darabjainak, ill. előfutárainak más előadó apparátusra készült változatait, a dalok zongorás és zenekarkíséretes megfogalmazásait sem.

Bár a német dalhagyomány jegyében fogant lírai zongorás karakterdarab (*Lied ohne Worte*) műfaját már Liszt előtt is többen művelték, mindenekelőtt Wilhelm Taubert és Felix Mendelssohn,¹ talán nem túlzás azt állítani, hogy a dalátírat az operaparafrázis és a szimfonikus költemény mellett Liszt legsajátabb műfaja volt. Más szerzők művei nyomán készített zongorás feldolgozásait rendszerint az eredetihez való hűség szempontja alapján szokták kategorizálni. Alan Walker például a következőképpen tesz különbséget:

Eredeti tanulmányai és karakterdarabjai mellett Liszt számos billentyűs feldolgozást készített. Ezek nagy vonalakban két csoportba sorolhatók: parafrázisok és átíratok. [...] Egy parafrázisban az átdolgozó szabadon változtathatja az eredetit és köré szöheti saját gondolatait. Az átíratnak ezzel szemben hűségesen kell újraalkotnia az eredetit.²

Liszt műveivel kapcsolatban azonban az eredeti darabok és feldolgozások szembeállítására mintha erőltetettnek tűnne: vajon különbséget tehetünk-e ilyen szempontok alapján egy olyan komponista művei esetében, akinek legegényibb – vagy ha úgy tetszik: legeredetibb – alkotásai közül egy sor zenei kölcsönanyag feldolgozása; aki *Tasso* című szimfonikus költeményének zenei alapanyagát egy olasz gondolasdából nyerte; akinek *Années de pèlerinage* című eredeti zongoraciklusában egyebek mellett olyan dalátíratok találhatók, mint a Giovanni Bononcini áriáját feldolgozó *Canzonetta del Salvatore Rosa*, valamint a Petrarca-szonettek; s akinek *Lyon* című zongoradarabja

¹ Vö. Heinrich Schwab, „Lied ohne Worte”, in *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied* (Regensburg: Gustav Bosse, 1965), 80–84.

² „Apart from his many original studies and character-pieces, Liszt made many keyboard arrangements. They fall broadly into two categories: paraphrases and transcriptions. [...] In a paraphrase the arranger is free to vary the original and weave his own fantasy around it. A transcription, on the other hand, must be a faithful re-creation of the original.” Ld. Walker, „Liszt, Franz”, in *The New Grove*, vol. 14, 767–768.

egyes újabb tanulmányok szerint egy saint-simonista kórusmű reminiszcenciáin alapul?³

Meglehet, a liszti életmű jelenleg is készülő, újabb összkiadása praktikus okokból „szóló zongoraművek”-re, ill. „szabad átdolgozások és átiratok”-ra választja ketté a zeneszerző kétkézes zongorás életművét; mindazonáltal az újabb Liszt-irodalom egyes képviselői okkal tiltakoznak e megkülönböztetés ellen:

Éppen azért, mert az alkotás folyamata Lisztnél nem ritkán olyan kompozíciókból indult ki, amelyeket zongorára írt át, az „eredeti mű” és „feldolgozás” kategóriái Liszt *œuvre-jének* leírására alkalmatlanok, még ha egy durva osztályozáshoz vagy egy táblázatszerű műjegyzékben való gyors tájékozódáshoz pragmatikus okokból kifolyólag továbbra is használatban vannak. Az eredeti mű és feldolgozás határai olyan elmosódtak, hogy műveinek igen nagy százaléka esetében aligha meghatározóak.⁴

A téma alábbi tárgyalása [...] kronologikus rendben történik, ám nem minden esetben teszi magáévá az „átiratok”-ra és „eredeti” művekre történő szokott felosztást. Meglehet, az ilyen különbségtétel könnyű, és hasznos lehet bizonyos zenék esetében – a Beethoven-szimfóniák átiratai nyilvánvalóan „átiratok”, a Hamoll ballada pedig nyilvánvalóan „eredeti” mű – Liszt számos darabja, mint a *Don Juan*-fantázia (1841) vagy az *À la chapelle Sixtine* (1862) a kettő közötti

³ Elsőként Kroó György vetette fel, hogy a *Lyon Rouget de Lisle Premier Chant des Industriels* című kórusművére való allúziót tartalmaz, ld. Kroó György, „Années de Pèlerinage – Première Année: Versions and Variants: A Challenge to the Thematic Catalogue”, *Studia Musicologica* 34 (1992), 415. Utóbb egymástól függetlenül két kutató is részletesebben vizsgálta a figyelemre méltó tematikus hasonlóságot: Kaczmarczyk Adrienne, „Saint-simonista zenei emlék Lisztnél”, *Muzsika* 46/6 (2003. június), 6–9; valamint Maurizio Giani, „Music and the Social Conscience: Reconsidering Liszt’s Lyon”, in *Analecta Lisztiana III. Liszt and the Birth of Modern Europe*, ed. by Michael Saffle (New York: Pendragon, 2003), 95–114.

⁴ „Gerade weil der schöpferische Prozeß bei Liszt nicht selten von Kompositionen ausging, die er auf das Klavier übertrug, sind die Kategorien *Originalwerk* und *Bearbeitung* für die Beschreibung des Lisztschen *Œuvres* untauglich, auch wenn sie für eine grobe Klassifikation und die schnelle Orientierung eines tabellarischen Werkverzeichnis aus pragmatischen Gründen weiterhin verwendet werden. Die Grenzen zwischen *Originalwerk* und *Bearbeitung* sind so fließend, daß sie bei einem hohen Prozentsatz seiner Werke kaum bestimmend sind.” Detlef Altenburg, „Liszt, Franz”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher (Kassel–Basel, etc.: Bärenreiter; Stuttgart–Weimar: Metzler, 2004), 283.

homályos területen foglal helyet, s túlságosan is sok eredeti alkotó gondolatot tartalmaz, hogysen pusztán az átiratok kategóriájába soroljuk.⁵

Hasonlóképpen, csupán részben egyeztethető össze Liszt praxisával Walker másik két kategóriája: a parafrázis vs. átirat szembeállítás. Bár kétségtelen tény, hogy akadnak olyan átiratok, amelyekben Liszt az előképhez való lehető legnagyobb hűségre törekedett (pl. a *partition de piano*-műfajban: a *Fantasztikus szimfónia*, vagy a Beethoven-szimfóniák átiratai esetében), akad olyan, átiratnak (*Transkription*) címzett Liszt-zongoramű (*Walhall: Aus Richard Wagners Ring des Nibelungen*), amely mai fogalmaink szerint inkább operaparafrázisnak tekinthető. S végül, de nem utolsósorban, Liszt dalátiratai sem mondhatók egységesnek az eredetihez való hűség tekintetében: míg egyes Schubert-feldolgozásokban terjedelmes hozzákomponált részekkel (*Auf dem Wasser zu singen*), vagy költői-virtuóz visszhangeffektusok hozzáadásával találkozunk (*Ständchen – „Leise flehen...”*), addig Beethoven *An die ferne Geliebte* című dalciklusának liszti zongoraátirata meglehetősen tisztelettel viseltetik az eredeti iránt.

Ami a Liszt saját dalaiból készült zongorás változatokat illeti, ezek még egy problémával tetézik a fenti terminológiai és szemléletbeli zavart: kérdésként vetődhet fel ugyanis e darabok esetében, hogy vajon melyik is az eredeti, vagy szerencsésebb szóhasználattal élve, elsődleges: a hangszeres, vagy a vokális műalak. A kérdés azért is érdekes, mert Liszt saját dalai nyomán született átiratainak többsége a *Glanzzeit*, a pianista fénykor idején született, amikor az előadóművészi tevékenység állt működésének középpontjában. Igaz, akad néhány, saját művén alapuló dalátirat a későbbi időszakból is,⁶ mindazonáltal az ilyen darabok többsége 1850 előtt keletkezett;⁷ a *Gesammelte*

⁵ „The following discussion [...] proceeds largely chronologically, but does not always adopt the routine division between »transcription« and »original« works. Although such a distinction may be easy and useful to sustain for some music – the Beethoven Symphony arrangements are obviously »transcriptions« and the Ballade in B Minor obviously an »original« work – many of Liszt pieces, such as the *Don Juan* Fantasia (1841) or *A la chapelle Sixtine* (1862), occupy a nebulous area in between, and contain far too much original creative thinking to be fairly categorised merely as transcriptions.” Kenneth Hamilton, „Liszt’s Early and Weimar Piano Works”, in *The Cambridge Companion to Liszt*, ed. by Kenneth Hamilton (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 57.

⁶ Pl. *Die Loreley*, 2. zongorás megfogalmazás; *Die Zelle in Nonnenwerth*, 3. és 4. zongorás megfogalmazás; *Tre sonetti di Petrarca*, 2. zongorás megfogalmazás; *Ich liebe dich*, zongorás megfogalmazás.

Lieder egyes dalaihoz kapcsolódó zongorás megfogalmazások egyetlen kivételtől, a *Die Loreley* 1860-ban publikált vokális megfogalmazásának zongorára írott megfelelőjétől eltekintve mind az összegyűjtött dalok szűkebb értelemben vett előfutáraihoz kapcsolódnak: a *Buch der Lieder* két kötetnyi dalának és a *Freudvoll und leidvoll* 1. vokális megzenésítése 1. megfogalmazásának billentyűs változatai mind 1848 előtt keletkeztek. A zeneszerző korai daltermését vizsgáló kutatónak néha az a benyomása támadhat, Liszt kezdetben mintha csak azért komponált volna dalokat, hogy aztán zongorára írhasse át őket, s irodalmi inspirációról tanúskodó lírai zongorás karakterdarabokként játszhasse koncertjein ill. terjeszthesse nyomtatásban. A dalátírat ugyanis a dalhoz hasonlóan szintén populáris és piacképes műfaj volt; mint Ernst Hilmar figyelmeztet, Liszt Schubert-dalátíratok kiemelkedő népszerűségnek örvendtek a 19. században: keresettebbek voltak, mint maguk az eredeti dalok, ami a zongoradarabok által támasztott hangszertechnikai igények ismeretében ugyancsak figyelemre méltó.⁸

Dal és zongoradarab elsőségének kérdéséhez fontos adalékkal szolgálhat a fennmaradt autográf forrásanyag vizsgálata, bár, mint az értekezés Függelékében közölt forrásláncokból kiviláglik, a zeneszerző korai dalainak kéziratokai meglehetősen foghíjasan maradtak fenn. Ám éppen ezért különös jelentőséget kell tulajdonítanunk annak a feljegyzésnek, amely a Lichnowsky-vázlatkönyv 9. oldalán maradt fenn, s talán a legkorábbi rendelkezésre álló autográf hangjegyes forrás Liszt dalszerző munkásságával kapcsolatban (ld. az 1. fakszimilét).⁹

A vázlatban két olyan zenei anyagra ismerhetünk, amely utóbb egy-egy dalban került felhasználásra: az első néhány ütem a *Die Loreley* 1841-ben befejezett megfogalmazása nyitó ütemeinek (ld. a 80. kotta (a) és (b) részét) feleltethető meg, míg a foly-

⁷ *Il m'aimait tant*, zongorás megfogalmazás; *Die Zelle in Nonnenwerth*, 1. és 2. zongorás megfogalmazás; *Buch der Lieder für piano allein*, valamint a sorozat második kötetének átiratai, amelyek Liszt életében kiadatlanok maradtak; *Freudvoll und leidvoll*, az 1. vokális megzenésítés 1. megfogalmazásának megfelelő zongorás megfogalmazás; *Tre Sonetti di Petrarca*, 1. zongorás megfogalmazás; *Romance* (az *Oh pourquoi donc* c. dal zongorás megfogalmazása), *Liebesträume*, 3 *Nottornos*.

⁸ Hilmar, Ernst, „Kritische Betrachtungen zu Liszts Transkriptionen von Liedern von Franz Schubert: Allgemeines und Spezielles zur Niederschrift des »Schwanengesangs«”, in *Liszt-Studien 1: Kongressbericht Eisenstadt 1975*, hrsg. von Wolfgang Suppan (Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1977), 115–116. Ld. még uő., „Zur Schubert-Rezeption in den Jahren 1831 bis 1865 – Eine kommentierte Auflistung der Quellen in der *Wiener Zeitung*”, in *Schubert durch die Brille* 29 (Juni 2002), 139–140.

⁹ D–WRgs 60/N 8, 9. oldal.

tatás az *Oh! quand je dors* felfelé, majd lefelé irányuló kvartllépésekből épülő témájának korai megfogalmazása (ld. a (c)-vel jelölt részt ugyancsak a 80. kottában). A vázlat azonban szöveg nélkül, kétsoros szisztémában került lejegyzésre; a két téma egyetlen egységet alkotó feljegyzés benyomását kelti, tonálisan is összefüggnek;¹⁰ továbbá a *Die Loreley* recitativ bevezetését a vázlatkönyvbeli feljegyzéssel összevetve kitűnik, hogy a verssorok szótagszáma számszerűleg sehogyan sem felel meg a vázlatbeli dallamfeljegyzés hangjainak.¹¹ Mindez arra utalhat, Liszt kezdetben nem azzal az eltökélt szándékkal vetette papírra a szóban forgó témákat, hogy dalokat fog komponálni. A dokumentum inkább az említett művek pianisztikus fogantatására enged következtetni, arra, hogy Lisztnek ez a két dala billentyűs improvizációból született, hogy eleinte talán egyetlen zongoradarabot tervezett. Ha pedig így van, akkor szerencsésebbnek tűnik Liszt saját dalai nyomán készített „zongoraátiratai” helyett azok zongorás megfogalmazásairól beszélni. Annál is inkább, mivel a pianisztikus változatok esetenként bizonyos eltéréseket mutatnak fel a dalváltozatokhoz képest. A továbbiakban az *Angiolin dal biondo crin* zongorás megfogalmazásán fogom demonstrálni, hogy mennyiben hasonló és mennyiben különbözhet egy dal vokális és instrumentális változata, egyúttal újabb példával támasztva alá Liszt variációs elv iránti vonzódását.

¹⁰ Liszt vélhetőleg fisz-moll hangnemű műben gondolkozott, erre utal, hogy a három kereszt előjegyzéssel papírra vetett feljegyzés margójára az „en fa#” szöveget jegyezte be. Utóbb mindkét témát transzponálta: az *Oh! quand je dors*-téma a végső megfogalmazásban E-dúrban van; a *Loreley*-témát a dal fogalmazványában Asz-dúrba (ill. f-mollba) transzponálta, végül azonban még egy félhanggal alacsonyabb fekvésben, G-dúrban publikálta. Ezzel az utólagos transzpozícióval függhet össze az 1. megfogalmazás 1. kiadásának durva sajtóhibája, amely a 71–76. ütemekhez tartozó *ossiát* Desz-dúr helyett D-dúrban közli.

¹¹ Hasonló jelenségre hívta fel a figyelmet a Petrarca-szonettekhez tartozó vázlatok kapcsán Rena Charnin Mueller; ld. Mueller, *Liszt's Tasso Sketchbook*, 144–145. Ez utóbbi vázlatok ugyancsak a Lichnowsky-vázlatkönyvben találhatók.

10.18132/LFZE.2010.5

1. faksimile: Liszt feljegyzése a Lichnowsky-vázlatkönyv (D-WRgs 60/N 8) 9. oldalán

A Goethe- und Schiller-Archiv (Weimar) szíves engedélyével



80. kotta

(a) *Die Loreley*, 1843-ban publikált megfogalmazás előjátéka



(b) *Die Loreley*, 1843-ban publikált megfogalmazás recitativo témája



(c) *Oh! quand je dors*, 1844-ben publikált megfogalmazás, előjáték



fel a dalváltozatokhoz képest. A továbbiakban az *Angiolin dal biondo crin* zongorás megfogalmazásán fogom demonstrálni, hogy mennyiben hasonló és mennyiben különbözhet egy dal vokális és instrumentális változata, egyúttal újabb példával támasztva alá Liszt variációs elv iránti vonzódását.

Mint munkám első fejezetében már utaltam rá, a Cesare Bocella műkedvelő poéta szövegére írt olasz románc minden bizonnyal Liszt legkorábbi dalkompozíciója lehet. A dal virághoz hasonlított címettje, a szövegben emlegetett „szőke hajú angyalka” pedig a komponista lánya, Blandine Liszt. A költemény hosszú, hat strófából álló refrénes bölcsődal, sok ismétléssel:

Angiolin dal biondo crin,
che due verni ai visti appena,
sia tua vita ognor seren [sic],
Angiolin dal biondo crin.
Angiolin dal biondo crin,
bella imagine d'un fior.

Che del sol t'indori un raggio
che benign' aura del Cielo
ti carezzi in sullo stel
Angiolin dal biondo crin.
Angiolin dal biondo crin,
bella imagine d'un fior.

Quando dormi il tuo respiro
è qual soffio dell'amor [sic]
che ignorar poss' il dolore,
Angiolin dal biondo crin.
Angiolin dal biondo crin,
bella imagine d'un fior.

Che felice ognor ti bei
di tua madre al dolce riso
tu l'annunzi il paradiso
Angiolin dal biondo crin.
Angiolin dal biondo crin,
bella imagine d'un fior.

Tu da lei crescendo imparà
 quant' han bell' arte e natura
 non imparà la sventura
 Angiolin dal biondo crin,
 Angiolin dal biondo crin,
 bella imagine d'un fior.

E s'avvien che il nome mio
 nell' udir ti rest' in mente
 deh! il redici a lei sovente,
 Angiolin dal biondo crin,
 Angiolin dal biondo crin,
 bella imagine d'un fior.

A zeneszerző – a vers refrénes volta ellenére, terjedelmével összhangban – már az elsőként publikált vokális megfogalmazásban sem egyszerű strófás dalként komponálta meg a költeményt, hanem több különféle módon is igyekezett változatosabbá tenni az alapvetően strófikus formát (ld. az 10. ábrát). A második strófa még az első A-val jelölt zenei anyagának (kezdétét ld. a 81. kottában) változatlan ismétlése, a harmadik strófa megzenésítésének refrént megelőző része ezzel szemben mind dallami, mind tonális szempontból kontrasztál az előző két strófával (B, kezdetét ld. a 91. kottában), ugyanakkor ez is a korábban már hallott zenei refrén (r) egy dallami variánsával (r') zárul (vö. a 88. és 89. kottát). A negyedik strófa (A', kezdetét ld. a 82. kottában) az első kettőnek változata: új kísérettípus jelenik meg, a 27–30. ütemben az énekszólam dallama is módosul kissé, s a végén a refrén egy újabb dallami variánsa hangzik el (r'', 90. kotta, vö. a 88–89. kottával). Az ötödik strófa a B-anyag egy variánsa (B', kezdetét ld. a 92. kottában, vö. a 91. kottával); énekszólama kisebb prozódiai változtatásoktól eltekintve azonos a harmadikkal, s a refrén dallama is; a variáció itt elsősorban a kíséret újabb módosításában érhető tetten: az előző strófa jobbkez szólamában exponált ringatózó ritmusképlet (♪ ♪) uralkodóvá válik, a zongorakíséret faktúrája és dinamikája pedig kitágul. A záró strófa az A-val jelölt téma egy további variánsa (kezdétét ld. a 83. kottában): ismét új kísérettípus jelenik meg, melyet a korábbi nyolcadoló figurációkkal ellentétben tizenhatod-ritmika jellemez, és a második dallamsor cisz-moll zárlata is kissé eltér a korábban halottaktól. Az utolsó oldalak legfeltűnőbb változtatása azonban az, hogy a záró strófa refrénje váratlanul a leszállított VII. fok hangnemébe (G-dúr) kalandozik el (r'''), majd virtuóz vokális *cadenzára* lehetőséget nyújtó kóda és rövid hangszeres utójáték zárja a darabot.

Minden bizonnyal a vers és a kompozíció egyébként is bőbeszédű volta miatt dönthetett úgy Liszt, hogy, míg az első, második, harmadik, ill. az ötödik és hatodik strófákat hangszeres közjátékok választják el egymástól, a harmadik, negyedik és ötödik versszakot nem tagolja ritornellekkel.

10. ábra: *Angiolin dal biondo crin*, az 1843-ban publikált vokális megfogalmazás formai vázlata

Formarész	Ütem
előjáték	1–6
1. strófa = A (r)	7–13
közjáték	14–15
3. strófa = B (r')	16–24
4. strófa = A' (r'')	25–31
5. strófa = B' (r')	32–40
közjáték	41–42
6. strófa = A'' (r'''); G-dúr kitérés, <i>cadenza</i>)	43–53 (49, 51)
kóda újabb <i>cadenzával</i>	54–57
utójáték	58–60

Már a vokális megfogalmazás és a három évvel később megjelentetett zongorára átültetett (?) változat formai vázlatát összevetve is kiviláglik, hogy utóbbi nem egy szigorú értelemben vett átírat: a hangszeres darabban még határozottabban érvényesül Lisztnek a variációra és a szószerinti ismétlés kerülésére irányuló hajlama (vö. az 10–11. ábrát). Bár a 62 ütemes zongoramű az 59 ütemnyi dallal közel azonos terjedelműnek tűnik, formaterve több tekintetben is eltér attól. Az A-val jelölt zenei anyag itt nem ismétlődik változatlanul. A B anyag variált ismétlése elmarad, csupán egyszer hangzik el. A dal közjátékának visszatéréseit is redukálta Liszt, a zongoradarabban csupán egy olyan részt találunk, amely a ritornell megfelelője. Még mozgalmasabbak ellenben a kompozíció záró oldalai: a G-dúr kitérés és A-dúrba való visszakanyarodás mellett, amely ezúttal már az A-anyag 31. ütemben induló, harmadik megszólalásának végén elhangzik, az A-rész utolsó változatát követően egy további „hangnemi csavart” is találunk, a leszállított alsómediáns F-dúrba történő, majd a mű A-dúr alaphangnéhez visszakanyarodó kódát.

11. ábra: *Angiolin dal biondo crin*, az 1846-ban publikált zongorás megfogalmazás formai vázlata

Formarész	Ütem
előjáték	1–5
A (r)	6–13
A' (r)	14–20
közjáték	21–22
B (r')	23–31
A" (G-dúr kitérés, <i>cadenza</i>)	32–45 (38, 44)
A''' (r) (<i>cadenza</i>)	46–52 (52)
kóda F-dúr kitéréssel	53–59
utójáték	60–62

Jellemző módon nem a zongoradarab formaterve, hanem a témák és a variációra való hajlam az, ami egyezik a kétféle műalak esetében. Ám a variáció tekintetében is inkább elvi hasonlóság érhető tetten a két műalak között, mint a technikai részletek azonossága: a 81–87. kottát összevetve kitűnik, hogy hangszeres megfogalmazásban az A-téma négy elhangzása nagyobb változatosságot mutat, mint a vokális műben, s a variáció eszközei nagyobb kolorisztikus és karakterbeli önállóságot kölcsönöznek az egyes variánsoknak (különösen a 84–86. kottán bemutatott első három variáns esetében; az utolsó, 87. kottán látható változat ezzel szemben a dal témájának meglehetősen hűséges átírata). Összességében megállapítható, hogy az 1846-os zongoradarabban a strófikus forma helyett a színek és textúrák játékán van a hangsúly. Míg az 1843-as *Buch der Lieder*-beli műalak alig több, mint egy hosszú refrénes strófás dal kontrasztáló anyaggal és variációs eszközökkel történő felfrissítése, addig a kompozíció virtuóz zongoradarabként érdekesebb, változatosabb (megkockáztatom: az anyag ebben a formában inkább megállja a helyét, mint zongorakiséretes szólódalként).

Az *Angiolin dal biondo crin* zenei anyagának hangszeres megfogalmazásbeli kezelése a kóda F-dúr kitérésétől eltekintve nem mutat lényeges különbséget a Schubert strófás dalaiból készült liszti zongoraátíratokhoz képest. Olyan dalátíratokban, mint a *Lob der Tränen*, az *Auf dem Wasser zu singen*, vagy a *Das Wandern*, Liszt saját *Angiolin*-zongoradarabjához hasonlóan szintén nem a zenei forma hűséges reprodukciója törekedett; tetszés szerint rövidítette (esetleg megtoldotta) az eredetit. A hangsúly sokkal inkább a variáción van, s különösen a kolorisztikus elemmel való játékon. Az említett zongoradarabokban Liszt a dallam regiszterbeli áthelyezése, kettőzése, változó figurációja és a kíséret textúrájának különféle manipulációi révén épp úgy variálja a

művek alapjául szolgáló kölcsönanyagot, ahogyan az *Angiolin dal biondo crin* esetében teszi azt saját témájával. A *Lob der Tränen* átírata még bizonyos technikai részletek tekintetében is feltűnő hasonlóságot mutat az *Angiolin* zongorára átültetett változatával. August Wilhelm Schlegel dalának négy strófából álló schuberti megzenésítésével szemben Liszt átírata mindössze három strófából áll. Az első strófát épp úgy balkéz szólóra hangszerelte, ahogyan az *Angiolin* „átiratában”; az effektus, amellet, hogy a dallam hüvelykujjal való kiütögetése és a mély fekvés révén sajátosan szonórus hangzásminőséget hoz létre, egyúttal látványos és provokatív gesztus. Liszt koncertjeinek hallgatóságára, s az átírat kottájának megvásárlójára minden bizonnyal sokkírozó, egyszersmind lebilincselő hatást gyakorolhatott, hogy a virtuóz pianista egyetlen kézzel adja vissza egy zongorakíséretes énekszólóra írt mű dallami–harmóniai lényegét (93. kotta, vö. a 84. kottával).

A *Lob der Tränen* 93. kottán idézett részletét a 2. és 3. strófa átíratbeli analóg helyével (94–95. kotta) összevetve azt tapasztalhatjuk továbbá, hogy a variációk egymásutánjának dramaturgiája bizonyos tekintetben az *Angiolin dal biondo crin* idézett vokális és instrumentális változatával egyaránt rokonságot mutat. Bár a Schubert-átírat 2. strófájának dinamikai előírása épp úgy *p*, ahogyan a szóló balkézre hangszerelt 1. strófé is, ám faktúrája tágasabb, s a két kéz között elosztott, ringatózó kíséret is más karaktert kölcsönöz ennek a variánsnak, mint az 1. strófa egyszerű, nyolcadoló akkordfelbontása. Hasonló komplementer ritmika és fakturális gazdagodás különbözteti meg a Liszt-dal 82. kottán bemutatott variánsát a 81. kottán idézett alapformától. A *Lob der Tränen* 3. strófájának letétje pedig még a 2. strófánál is dúsabb, egyenesen zenekarszerű; dinamikája a strófa közepén (a darab 58. ütemében) *ff*-vá fokozódik. Ennek pandanja a Liszt-dal B-anyagának 92. kottán bemutatott variánsa, amely a 91. kottán idézett korábbi változatához képest szintén egy felfokozott változat. Az *Angiolin* zongoradarab 84–86. kottán bemutatott változatait szemügyre véve látható, hogy hasonló dinamikai és „hangszerelésbeli” kitérő, a variációk megkomponált crescendója érhető tetten ebben a műben is.

Az *Angiolin dal biondo crin* zongorás megfogalmazásának a megfelelő vokális műalakokkal, ill. Liszt Schubert-dalátírataival való összevetése alátámasztja Charles Rosen állítását, miszerint

A hangmagasságnak és a ritmusnak a dinamikával és hangszínnel szemben élvezett elsőbbségét Liszt a feje tetejére állította. A megvalósítás most előtérbe került az alapjául szolgáló kompozíciós struktúrával szemben. Sok zeneszerző akadt Liszt előtt, aki különleges hangzási elképzeléssel a fejében komponált, de egyi-

kük számára sem volt fontosabb a hangzó megvalósítás, mint a mögötte rejlő szöveg. A zenei anyag karakterére való csodálatos fogékonysággal, egyszerűs mind mélységes közönnyel annak minősége iránt, Liszt géniusza teljes egészében a hangzó megvalósításra irányult.¹³

81. kotta: *Angiolin*, a dal 1. strófájának kezdete (1843)

„din don din re- din”

An - gio - lin dal bion - do crin che due ver - ni ai vis - ti ap - pe - na

Eng - lein du mit blon - dem Haar, das ge - se - hen kaum zwei Len - ze

una corda *simile*

82. kotta: *Angiolin*, a dal 4. strófájának kezdete (1843)

dolce con intimissimo sentimento

Che fe - li - ce og - nor ti bei di tua ma - dre'al dol - ce ri - so

Mögst die Mut - ter du be - glü - cken, mög' Na - tur und Kunst dich schmä - cken

carezzevole *p dolce*

¹³ „The supremacy of pitch and rhythm over dynamics and color was turned upside down by Liszt. Realization now took the precedence over the underlying compositional structure. There were many composers before Liszt who wrote with a specific sound in mind, but none for whom this realization in sound is more important than the text behind it. Beautifully sensitive to the character of his musical material, and deeply indifferent to its quality, all Liszt's genius was directed toward the realization in sound.” Rosen, *The Romantic Generation*, 507.

83. kotta: *Angiolin*, a dal 6. strófájának kezdete (1843)

poco rit. il tempo (parlando)

E s'av-vien che il no - me mio, nell' u - dir - ti rest in men' - te
Lernst du mei - nen Na - men kennen, mögst ihn oft mit Lie - be nen - nen

pp

84. kotta: *Angiolin*, a téma kezdete a zongoraműben (1846)

dolce con sentimento

l'accompagnamento sempre p

85. kotta: *Angiolin*, a téma első variánsának kezdete a zongoraműben (1846)

la melodia egualmente ben marcato

l'accompagnamento sempre dolce con grazia una corda

86. kotta: *Angiolin*, a téma 2. variánsának kezdete a zongoraműben (1846)

a tempo 9 8va- 9 8va- 9 8va- 8va- 8va- 8va- 8va-

armonioso senza agitazione la melodia sempre espressivo

87. kotta: *Angiolin*, a téma 3. variánsának kezdete a zongoraműben (1846)

come prima

p dolce semplice

88. kotta: *Angiolin*, a refrén dallama a dal 1. strófájának végén (1843)

An - gio - lin dal bion - do crin bel - la i - ma - gi - ne d'un fior.
Eng - lein du mit blon - dem Haar, du der Blu - me hol - des Bild.

89. kotta: *Angiolin*, a refrén dallama a dal 3. strófájának végén (1843)

An - gio - lin bel - la bel - la i - ma - gi - ne d'un fior.
Eng - lein du Eng - lein du der Blu - me schö - nes Bild.

90. kotta: *Angiolin*, a refrén dallama a dal 4. strófájának végén (1843)

An - gio - lin dal bion - do crin bel - la i - ma - gi - ne d'un fior.
Eng - lein du mit blon - dem Haar, du der Blu - men schö - nes Bild.

91. kotta: *Angiolin*, a dal 3. strófájának kezdete (1843)

sempre dolcissimo

Quan - do dor - mi il tuo res - pi - ro è qual sof - fio dell' a - mor,
Wenn du schlumm - merst, dein A - them leis, wie ein Hauch der Lie - be heiss,

cresc.

92. kotta: *Angiolin*, a dal 5. strófájának kezdete (1843)

poco a poco crescendo ----- *più crescendo* -----
pronunziato assai

tu da lei cre - scen-do im - pa - ra quant' han bell' ar-te e na - tu - ra
 mö - ge dich gleich ihr einst schmü-cken, durch Kunst und Na-tur ent - zü - cken,

poco agitato *più crescendo*

93. kotta: Schubert–Liszt, *Lob der Tränen*,
a dalátírat 1. strófájának kezdete (1837)

espress. il canto

p

Tea * Tea * Tea * Tea * Tea * Tea * Tea

94. kotta: Schubert–Liszt, *Lob der Tränen*,
a dalátírat 2. strófájának kezdete (1837)

p

Tea * Tea * Tea * Tea * Tea * Tea * Tea

95. kotta: Schubert–Liszt, *Lob der Tränen*,
a dalátírat 3. strófájának kezdete (1837)

legato sempre e molto espressivo

Tea * Tea * Tea * Tea * Tea * Tea * Tea

11. *Zenekari dal*

Liszt a *Gesammelte Lieder* első négy füzetében publikált egyes darabokból – a *Mignon's Lied*ből, a *Die Loreley*ből, a három Schiller-dalból – utóbb zenekarkíséretes változatot is megjelentetett.¹ Ezek kronológiai szempontból kétségkívül másodlagosak a megfelelő zongorakíséretes szólódalokhoz képest; ám ne higgyük, hogy kivétel nélkül egyszerű zenekari hangszerelése a korábbi zongorakíséretes vokális kompozícióknak. Liszt ugyan látszólag hasonló utat járt be, mint idősebb pályatársa, Berlioz, aki 1840–41-ben komponált zongorakíséretes francia dalait (*Les nuits d'été*, op. 7) utóbb, jórészt 1856-ban zenekari dalokká dolgozta át; valójában azonban Liszt esetében olykor nem pusztán hangszerelésről van szó. Ezt a *Mignon's Lied* zenekari változatán fogom szemléltetni, amelynek befejezéséről a komponista a következőképpen számolt be egyik, 1860. november 28-án kelt levelében:

A *Mignon* és a *Loreley* hangszerelése elkészült, néhány változtatással az ének-szólamban: az „Auf Säulen ruht sein Dach” most jobb lett – a „das Maultier sucht im Nebel seinen Weg” szintén – s mint már korábban utaltam rá Önnek, (néhány ütem kivételével) az egész *Mignont* $\frac{1}{4}$ -es ütemben ragadtam meg, ami sokkal kedvezőbb, különösen a hangszerelésre nézve.

A Rajnánál ilyesféle holminak nem veszi hasznát. Ám ha eljön ide, szeretnénk elpróbálni zenekarral. Talán elénekli a *Gretchen* vagy a két *Mignont*² a január 1-i udvari hangversenyen (?)³

¹ Hofmeister katalógusa 1863-ban jelzi a *Die Loreley* és a *Mignon* zenekari változatának megjelenését; ld. Hofmeister, *Monatsbericht*, 1863 szeptember, 167. A *Tell*-dalok Kahntnál napvilágot látott zenekari változatát a katalógus nem említi; a kiadvány lemezszáma (1526) alapján 1871-re keltezhető; a datáláshoz ld. Deutsch, *Musikverlags Nummern*, 16.

² Liszt nem csak saját *Mignon*-dalából készített zenekari változatot; a másik *Mignon*-dal Schubert kompozíciója, akinek néhány dalát szintén meghangszerelte ekkortájt.

³ „Die Mignon und Loreley sind instrumentirt, mit einigen Änderungen in der Gesangspartie. »Auf Säulen ruht sein Dach« ist jetzt besser geworden – so auch »das Maultier sucht im Nebel seinen Weg[«] – und wie ich es Ihnen früher andeutete habe ich (wenige Takte ausgenommen) die ganze Mignon in $\frac{1}{4}$ Takt gefasst, was insbesondere für die Instrumentirung weit günstiger –. Am Rhein können Sie dergleichen Zeug nicht brauchen. Wenn Sie aber hieher kommen, wollen wir es mit Orchester probiren. Vielleicht singen Sie *Gretchen* oder die beiden *Mignons* im Hof Concert am 1 Januar (?)” Hamburger, „Franz Liszts Briefe an Emilie Merian-Genast”, I, 386.

A levélrészlet kétféle vonatkozásban is fontos információval szolgál. Egyfelől tanúsítja, hogy – a Liszt-dalok különféle hangfajra szánt fekvésváltozataihoz hasonlóan – a *Mignon* (és a *Die Loreley*) zenekarkíséretes megfogalmazása is egy vokális előadó személyével, illetve egy előadással összefüggésben keletkezett. A szóban forgó előadó a levél címzettje, Emilie Merian-Genast, aki Liszt dalainak avatott tolmácsolója volt, s akihez az 1850-es évek végétől bensőséges kapcsolat fűzte a zeneszerzőt, mint azt fennmaradt levelezésük is tanúsítja.⁴ A zeneszerző láthatólag abban a reményben készítette el a levélben említett dalok zenekarkíséretes változatát, hogy Merian-Genast elénekli majd azokat az 1861. január 1-re tervezett weimari udvari hangversenyen.⁵ Másfelől a Liszt által írottakat, valamint az 1856-ban és 1860-ban publikált zongorakíséretes dalt, illetve a meghangszerelt változatot összevetve igen hasonló tendenciát tapasztalhatunk, mint amit a *Die Loreley* átdolgozása, illetve az *Angiolin dal biondo crin* zongorára való átültetése kapcsán megfigyelhettünk: ez az átdolgozás is a metrikai átalakításon alapuló tématranszformáció, valamint a fokozás elvén alapuló kolorisztikus variáció példája.

⁴ Ld. Hamburger, „Franz Liszts Briefe an Emilie Merian-Genast”, I–II.

⁵ Liszt 1860. december 19-én kiadójának, Kahntnak is beszámolt a zenekari dalok elkészültéről és arról a szándékáról, hogy a *Mignon*t előadatja majd az említett koncerten: „Möglicherweise versuche ich auch den Mephisto-Walzer an demselben Abend und ein paar von mir instrumentirte Lieder. (Beiläufig gesagt, habe ich 6 Schubert'sche Lieder – »Erlkönig, Gretchen, junge Nonne, Doppelgänger, Mignon und Abschied« – und 3 von den meinen »Loreley, Mignon und die 3 Zigeuner« instrumentirt. Letztere 3 möchte ich Ihnen später, wenn Sie einmal eine schwache Stunde überfällt, gerne in Partitur *aufbinden* – Sie sollen sie aber früher hören.)” (Lehetőség szerint a *Mefisztó-keringő*vel és egy pár általam hangszerelt dallal is megpróbálkozom ugyanezen az estén. [Mellesleg szólva, meghangszereltem hat Schubert-dalt – *Erlkönig, Gretchen, Junge Nonne, Doppelgänger, Mignon, Abschied* – s három sajátomat[:] *Loreley, Mignon és Die drei Zigeuner*. Utóbbi hármat szeretném rászózni Önre később partitúrában, ha egy gyenge pillanat rohanja meg Önt – előbb azonban hallania kell őket]). La Mara, *Briefe*, I, 382. Liszt egy ugyancsak La Mara által közreadott, Sayn-Wittgenstein hercegnőhöz írt, 1860. december 18-i keltezésű levélben is említést tesz a dalok hangszereléséről: „J'ai passablement travaillé ces dernières semaines. [...] je me suis décidé à instrumenter une demi-douzaine de *Lieder* de Schubert, ainsi que trois des miens: *Mignon, Loreley* et les *drei Zigeuner*. Il me semblait depuis longtemps que j'avais à faire cela, *nebenbei*.” (Tűrhetően tudtam dolgozni az utóbbi hetek folyamán. [...] úgy döntöttem, hogy meghangszerелек fél tucat Schubert-dalt, s három sajátomat is: a *Mignon*t, a *Loreley*t és *Die drei Zigeuner*t. Már régebb óta úgy éreztem, hogy meg kellene csinálnom ezeket, mellékesen.) *Franz Liszt's Briefe*, hrsg. von La Mara, Bd. V (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900), 110.

Goethe sokak által megzenésített versének, a *Wilhelm Meister tanulóévei* egyik betétdalának szövege három versszakból álló refrénes dal:⁶

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, getan?
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn!

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut:
Kennst du ihn wohl?

Dahin! Dahin

Geht unser Weg! O Vater, laß uns ziehn!

Amikor Liszt még 1842. februárjában, Berlinben a Brentano-család inspiráló közelségében időzve megkomponálta a költemény megzenésítésének első megfogalmazását,⁷ a versszakok szerkezetével összhangban olyan variált strófás kompozícióként zenésítette meg azt, melyben az egyes strófák három–három, világosan elkülönülő részre tagolódnak. A strófa főrészét (A) mindig az első négy sor megzenésítése adja,

⁶ Ugyan Liszt a „Kennst du das Land” megzenésítésétől függetlenül utóbb a regénybeli hár-fás egyik dalát („Wer nie sein Brot”) is zenébe öntötte, s a két dal revideált formában később a *Gesammelte Lieder* Goethe-füzetében együtt jelent meg, ám figyelemre méltó, hogy Schubert, Schumann, Wolf és más 19. századi dalszerzők *Wilhelm Meister*-dalaitól eltérően Liszt nem komponálta meg ciklusként Goethe művének valamennyi betétdalát.

⁷ Liszt és Brentanóék kapcsolatáról ld. a „Könnyítések az énekszólamban” című fejezetet.

amely Fisz-dúrból előbb B-be, majd D-tonalitásba modulál; a főrészt a refrén előkészítése (e) követi, amely az ötödik, csonka sor („Kennst du es wohl”) ismételtetéséből áll és a Fisz-tonalitás *minore*-változatában van. Végül a Fisz-dúr hangnemű refrén (r) („Dahin! Dahin...”) elhangzása zárja le az egyes strófákat, melyet mindhárom strófában hangnemi kitérés színesít.

12. ábra: *Mignon's Lied*, az 1843-ban publikált megfogalmazás formai vázlata

Formarész	Ütem
mottó (= A első üteme)	1.
1. strófa:	
A (Fisz, b, D)	2–12.
e (fisz)	13–19.
r (Fisz, G-dúr kitéréssel, kíséret: nyolcadtriolák)	20–29.
közjáték	29–31.
2. strófa:	
A' (Fisz, B, d)	32–44.
e (fisz)	45–51.
r (Fisz, G-dúr kitéréssel, kíséret: nyolcadtriolák)	52–61.
közjáték	61–63.
3. strófa:	
A" (Fisz, B, D; kíséret: nyolcadtriolák)	64–73.
e kibővítése (fisz / Fisz)	74–85.
r' (Fisz, A-dúr kitéréssel, 16-od triolás kíséret)	86–95.
kóda <i>cadenzával</i>	95–102.
utójáték	102–103.

Míg a második strófában csak az A-rész dallama, zongoraletétje és hangneme módosul kissé (vö. a 96–97. kottát), addig a harmadikban a zeneszerzőt szertelen variálókékv kerítette hatalmába: Liszt itt a strófa egészen lényeges módosításokat eszközölt. A strófa első részét ezúttal a korábbi negyedelő kíséret helyett nyolcadtriolás mozgásforma uralja, valamint hasonló fakturális és dinamikai kitarulkozás jellemzi, mint amelyet az előző fejezetben bemutatott *Angiolin dal biondo crin*, vagy a *Lob der Tränen* című Schubert-dal átírata esetében megfigyelhettünk (vö. a 96–98. kottát; vö. az előző fejezetbeli 92. és 95. kottával). A 3. strófában a refrén előkészítése is kibővül néhány ütemmel, s a 2. strófától eltérően a refrén maga is variálódik: a nyolcadtriolák helyett ezúttal tizenhatod triolák kísérik és két korábbi elhangzásával ellentétben nem a nápolyi G-dúrba, hanem a leszállított mediáns A-dúrba kalandozik el. Ez a dal vé-

gére tartogatott tonális meglepetés az *Angiolin* záró oldalának váratlan fordulatára emlékeztet, ahogyan a dalt lezáró, vokális *cadenzára* lehetőséget nyújtó kóda is. A *Mignon*-dal 98. kottán bemutatott részletét szemügyre véve láthatjuk, hogy a faktúra, a dinamika, a kísérőfiguráció és a tonalitás megváltoztatása mellett ezúttal a dallami variáció is jelentősebb szerepet kap, s hogy a záró strófa dinamikai és fakturális kiszélesítését a szöveg inspirálhatta (a Goethe versében említett meredek szikla és alázduló vízfolyam).

A mű 1856-ban ill. 1860-ban publikált megfogalmazásában Liszt amellet, hogy jelentősen egyszerűsítette a dal zongorakíséretét és énekszólamának egyes helyeit, $\frac{6}{4}$ -es metrumúvá alakította át a harmadik strófa c ütemmutatójú első részét.⁸ (Utóbbi hely 99. kottán idézett részletét a 98. kottán reprodukált megfelelőjével összevetve láthatjuk, hogy bár a zongoraletét megőrizte zenekari jellegét, mindazonáltal könnyebben játszhatóvá vált). Mindezek után meglepőnek tűnhet, hogy csupán hónapokkal az összegyűjtött dalok 1860-as megjelenését követően, 1860 késő őszén Liszt egy olyan zenekarkíséretes megfogalmazást készített a darabból, amely nem csupán hangszerelése a legfrissebb zongorakíséretes megfogalmazásnak, hanem az absztrakt zenei szövegen is különféle változtatásokat eszközölt a komponista.

Mint a fentebb idézett, Emilie Merian-Genastnak írott levélben Liszt maga is utalt rá, az 1860-as zenekari dal esetében épp úgy a metrikai átalakításon alapuló tématranszformáció módszerével élt, mint „A tematikus metamorfózis mint revíziós módszer” című fejezetben bemutatott példák esetében: c-ből $\frac{6}{4}$ -es metrumúvá írta át mindhárom strófa főrészét, refrénjét, az 1. és 2. strófát követő közjátékot, valamint a 3. strófát követő kóda nagy részét (ld. a 13. ábra bekeretezett szakaszait). A metrikai átalakítás azt a tendenciát folytatja, amely már az 1842-es kompozíció 1856-ban publikált megfogalmazásában megmutatkozik, ahol a 3. strófa első részének ütemmutatója c-ből szintén $\frac{6}{4}$ -dé alakult át. A 100. kottából, akárcsak az idézett levélrészletből, az is kiviláglik, hogy a zeneszerző esetenként nem csupán az ütemmutatót változtatta meg, hanem az énekszólam dallamán is módosított. Emellett új bevezető ütemeket komponált a darabhoz, alakított a refrént előkészítő szakasz 3. strófabeli bővítésén, s újrafogalmazta a dalt lekerekítő utójátékot is.⁹

⁸ Az 1860-ban publikált, *Gesammelte Lieder*-beli műalak néhány kisebb dallami változtatástól és az előadói utasítások gazdagodásától eltekintve nagyrészt azonos a *Buch der Lieder* 1856-os, revideált kiadásában napvilágot látott műalakkal.

⁹ Az utójáték végkicsengésébe az 1863-as partitúra szerint az énekszólam is bekapcsolódik. Valószínűleg igaza lehet Raabénak, aki szerint a szólóénekes belépéséhez társuló előadói utasí-

13. ábra: *Mignon's Lied*, az 1863-ban publikált megfogalmazásának vázlata

Formarész	Ütem	Metrum
új előjáték	1–4.	$\frac{6}{4}$
1. strófa:		
A (Fisz, B, D)	5–15.	$\frac{6}{4}$
e (fisz)	16–22.	c
r (Fisz, G-dúr kitéréssel)	23–32.	$\frac{6}{4}$
közjáték	32–35.	$\frac{6}{4}$
2. strófa:		
A' (Fisz, B, d)	36–47.	$\frac{6}{4}$
e (fisz)	48–54.	c
r (Fisz, G-dúr kitéréssel)	55–64.	$\frac{6}{4}$
közjáték	64–67.	$\frac{6}{4}$
3. strófa:		
A'' (Fisz, B, D)	68–78.	$\frac{6}{4}$
e kibővítése (fisz / Fisz)	79–89.	c
r' (Fisz, A-dúr kitéréssel)	90–99.	$\frac{6}{4}$
kóda <i>cadenzával</i>	99–107.	$\frac{6}{4}$ / c
új utójáték	107–112.	c

tás („ad libitum”) arra utal, hogy a dalnak ez a megfogalmazása az előadók tetszése szerint tisztán hangszeres formában is befejeződhet; ld. GA, VII/2, IX. Megjegyzendő, hogy Liszt a *Mignon*-dal zenekari megfogalmazásának kottaszövegéhez az 1863-as partitúrákiadásban zongorakivonatot is mellékel. A komponista 1861. augusztus 27-i levele alapján úgy tűnik, hogy a zenekari dal szövegét eleinte csak zongorakivonat formájában kívánta publikálni (talán hallani, s esetleg javítani akarta volna még a zenekari változatot?): „Die letzte Correctur der *Loreley* [Liszt a dal zenekari változatáról ír itt] bitte ich Sie Herrn von Bülow zuzuschicken – und auch die 2te Auflage der *Mignon* im $\frac{6}{4}$ Takt, welche nach der bei Brendel zurückgelassenen Partitur zu stechen ist – für Gesang und Clavier-Begleitung (ohne Instrumentirung) zunächst – wie Sie die Freundlichkeit hatten mir es zu versprechen.” (Arra kérném, küldje el Bülow úrnak a *Loreley* [zenekarkíséretes változatának] utolsó korrektúráját – és a *Mignon* második, $\frac{6}{4}$ -es metrumú kiadását is, amit a Brendelnél hagyott partitúra alapján kell kimetszeni – először énekszólóra zongorakísérettel [hangszerelés nélkül] – mint azt szíveskedett megígérni nekem). *Briefe*, I, 396. A *Mignon* $\frac{6}{4}$ -es változatának zongorakíséretes önálló kiadására azonban – tudomásom szerint – Liszt életében nem került sor. Ezt a változatot csak Raabe közölte önálló formában a régi Liszt-összkiadás VII/2. kötetében „Spätere Fassung von 1860” megjelöléssel.

Ami a hangszerelést illeti, az új kísérő apparátus felhasználása és a strófikus variáció elve közt bizonyos szempontból hasonlóan összefüggés áll fenn, mint az *Angiolin dal biondo crin* vokális és zongorás letétje, vagy a *Lob der Tränen*-átirat esetében. Az instrumentális színek (és játékmódok) megválasztása elsődleges fontosságú variatív tényezővé válik, s ezt a variációs lehetőséget – a dal zongorakíséretes megfogalmazásaihoz hasonlóan – Liszt ugyanúgy fokozódó mértékben aknázza ki a darab folyamán, ahogyan korábban a dal zongorakíséretes megfogalmazásaiban is. Míg a 2. strófában csupán az első szakasz hangszerelése változik, addig Liszt a 3. strófa egészét újrahangszerelte, s ez a rész fakturális és dinamikai szempontból tetőpontot képez: az 1–2. strófában a fafűvők (2 fuvola, 2 oboa, 2 klarinét, 2 fagott) és vonóskar, valamint a refrén arpeggio-kíséretét játszó hárfa mellett csupán egyetlen rézfűvós szín (2 kürt) szerepel a zenekari palettán; a záróstrófában ezzel szemben a „der Drachen alte Brut” szövegnél 2 trombita, 3 tenorharsona és üstdobok csatlakoznak az együttes játékához (100. kotta).

A *Mignon*-dal zenekarkíséretes megfogalmazásában tehát Liszt egyfelől hasonlóképpen él a hangszínek és a kíséret letétjének variálásával és az ebben rejlő fokozás lehetőségével, mint az előző fejezetben elemzett darabjaiban; másfelől ebben az átdolgozásban épp úgy találkozhatunk a tematikus anyag metrikai transzformációjával és egyes formarészek újrafogalmazásával, ahogyan a zeneszerző zongorakíséretes szólódalainak revíziói során. A zongorakíséretes eredeti műalaktól való ilyen eltérésekre való tekintettel célszerűbbnek látszik a dal 1863-ban publikált változata esetében inkább „zenekarkíséretes megfogalmazás”-ról, mint „zenekari átíratról” beszélni.¹⁰

¹⁰ Megjegyzendő, hogy Liszt a *Mignon*-dal zenekari megfogalmazásából E-dúr hangnemű, olasz szövegű transzponált zenekari változatot is készített („Sai tu la terra”). Az új Grove-lexikon műjegyzékében ez a kiadatlan műalak, melynek fogalmazványa a weimari Liszt-hagyatékban maradt fenn (D–WRgs 60/D 8), nem szerepel. Hogy az olasz szövegű transzponált változat milyen előadásra, kinek a számára készülhetett, nem világos számomra; mindenesetre a mélyebb hangfekvés és az olasz szöveg alapján elképzelhető, hogy ezt is a baritonista Salvatore Marchesinak írhatta Liszt, akárcsak az *Angiolin dal biondo crin* 1856-os F-dúr fekvésváltozatát (Ld. a „Fekvésváltozatok” c. fejezetet).

96. kotta: *Mignon's Lied*, 1843-ban publikált
megfogalmazás, az A-rész vége az 1. strófában

die Myr - the still und hoch der Lor - beer steht?

pp

[una corda]

97. kotta: *Mignon's Lied*, 1843-ban
publikált megfogalmazás, a 2. strófa megfelelő része

[f] declamirt

was hat man Dir, was hat man Dir, Du ar-mes, ar - mes Kind, ge-than?

[tre corde]

98. kotta: *Mignon's Lied*, 1843-ban
publikált megfogalmazás, a 3. strófa megfelelő része

rinforz.

es stürzt der Fels, und ü - ber ihn die

rinforzando assai

ff

loco

Fluth.

marcatissimo

II. ÁTDOLGOZÁSOK ÉS ELTÉRŐ MŰALAKOK

99. kotta: *Mignon's Lied*, 1856-ban

publikált megfogalmazás, a 3. strófa megfelelő része

es stürzt der Fels, und ü-ber ihn die Fluth.

ff *f* *poco rit.*

100. kotta: *Mignon's Lied*, zenekari

megfogalmazás, a 3. strófa megfelelő része

Es stürzt der Fels und ü-ber ihn die Flut.

mf *p* *ff* *f*

III. Ciklus és gyűjtemény

1. A dalciklus fogalmához

A liszti dalrevíziók és -műalakok néhány jellegzetes típusának áttekintését követően munkám harmadik részében a zeneszerző dalgyűjteményeinek elrendezését, a *Gesammelte Lieder* első négy füzetének, ill. előfutárainak rendjét fogom vizsgálni. A szóban forgó kiadványok e szempontból történő tanulmányozását két szempontból tartom figyelemre méltónak. Egyfelől azért, mert sok mindent elárul Liszt zeneszerzői habitusáról, hogyan komponált meg egy dalciklust illetve egy dalgyűjteményt. Másfelől pedig azért, mert – mint alább látni fogjuk – az említett szempontok vizsgálata talán segíthet választ adni arra a kérdésre is, miért kellett 1860-ig várni az összegyűjtött dalok első kiadásának megjelenésére, s hogy 1856-ban miért csak a *Buch der Lieder* első kötetének darabjai láttak napvilágot javított kiadásban. Mielőtt azonban kísérletet tennék e kérdések megválaszolására, szükségesnek látszik afféle bevezetés gyanánt röviden, összgezésszerűen áttekinteni a dalciklus problémakörét.

Egy ilyen összefoglalás annál inkább hasznosnak tűnik, mivel szemlátomást nincs egyetértés afelől a zenetörténészek körében, hogy mi az ami ciklusnak tekinthető, mi a különbség ciklus és gyűjtemény között. Sőt, miközben a régebbi irodalom hajlik arra, hogy a ciklust és a gyűjteményt egymással élesen szembeállítsa, addig egyes újabb szerzők előbbit mintha inkább az utóbbi egy különleges típusának tekintenék:

A gyűjtemények nem ciklusok.¹

Egy gyűjteményt rendszerint úgy képzelünk el mint független, zárt tonális tételek sorozatát, amelyeknek integritása nem szenvedne kárt, ha elrendezésüket megváltoztatnák, vagy transzponálnák őket. Egy ciklus esetében ezzel szemben feltételezzük, hogy összefüggő tonális és formai szervezés valamiféle egység érzetét kelti.²

¹ „Sammlungen sind keine Zyklen.” Walter Wiora, *Das deutsche Lied: Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung* (Wolfenbüttel–Zürich: Mösseler, 1971), 62.

² „We generally think of a collection as a set of independent, closed tonal movements whose integrity would not be destroyed if they were arranged in a different order or even transposed. For a cycle, on the other hand, we assume that some sense of unity flows from a coherent tonal and formal organization.”

Miközben a költő szándéka rendszerint elegendő volna ahhoz, hogy a megkomponált ciklusnak is ciklus-jelleget adjon, haboznánk valamennyi, a zeneszerző által tartalmilag értelemmel bíró módon összeállított és megzenésített költeményt dalciklus megjelöléssel illetni, ha nincsenek egységet biztosító zenei elemek. Máskülönben csaknem valamennyi 19. és 20. századi nyomtatott dalgyűjtemény ciklus volna, hiszen Schubert és Loewe óta a legtöbb komponista nagy gondot fordított a dal-opusz tartalmilag értelemmel bíró „megkomponálására”, többnyire egyetlen költő verseinek kiválasztásával, de több szerző költeményeinek célirányos összeállításával is.³

A Schumann-ciklusok egy alternatív koncepcióját szeretném javasolni, amely a következőképpen foglalható össze: a ciklus nem a gyűjteménnyel ellentétes fajta, hanem maga is egy különleges típusú gyűjtemény, olyan darabokból álló gyűjtemény, amelyeknek formája töredékességre, jelentése pedig homályosságra hajlamos.⁴

A gyűjtemények óhatatlanul közelítenek a ciklusokhoz, különösképpen, ha a gyűjtemény összeállítója némi ügyességgel rendelkezik. A definíció csupán annyit ír elő, hogy a dalok között összefüggés legyen, azt nem, hogy milyen mértékű összefüggés, folyamatos átmenetet biztosítva ott, ahol a gondosan elrendezett gyűjtemények a lazán felépített ciklusokkal érintkeznek.⁵

³ „Während die Intention des Dichters in der Regel genügen dürfte, um auch dem komponierten Zyklus Zykluscharakter zu geben, wird man zögern, alle von einem Komponisten inhaltlich sinnvoll zusammengestellten und vertonten Gedichte als Liedzyklen zu bezeichnen, wenn sie nicht auch einheitsstiftende musikalische Elemente haben. Anderenfalls wäre fast jede gedruckte Liedersammlung des 19. und 20. Jh. ein Zyklus, denn seit Schubert und Loewe haben die meisten Komponisten große Sorgfalt an die inhaltlich sinnvolle »Komposition« eines Lied-Opus gewendet, häufiger durch die Auswahl von Gedichten eines einzigen Dichters, aber auch durch die pointierte Zusammenstellung von Gedichten mehrerer Autoren.” Ludwig Finscher, „Zyklus”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 9 (Kassel, etc: Bärenreiter / Stuttgart–Weimar: Metzler, 1998), 2535.

⁴ „I would like to propose an alternative conception of Schumann’s cycles, which can be summarized as follows: The cycle is not generically opposed to the collection but is a particular kind of collection in itself, a collection that is composed of pieces whose forms tend to be fragmentary and whose meaning tends to be obscure.” David Ferris, *Schumann’s Eichendorff Liederkreis and the Genre of the Romantic Cycle* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 6.

⁵ „Inevitably, collections approach cycles, particularly if the collector possesses some skill. The definition dictates only that the songs cohere, not that they cohere to any particular degree,

De hogyan vélekedtek minderről a 19. században? A témába vágó egyik újabb keletű munka szerzője, David Ferris arra figyelmeztet, hogy a dalciklus meghatározására a szonátaforma definíciójához hasonlóan akkor tettek először kísérletet, amikor az a zeneszerzők körében bizonyos értelemben már divatjamúltnak számított.⁶ A szóban forgó definíció, Arrey von Dommer meghatározása Heinrich Christoph Koch *Musikalisches Lexicon*jának 1865-ös kiadásában közvetlenül azután született, hogy kezdetét vette a dalciklus nyilvános koncertműfajjá válása: azt követően, hogy 1856-ban a baritonista Julius Stockhausen, Brahms barátja, *Magelone*-dalainak ihletője, később a német dal neves kutatójának, Max Friedländernek tanára, egy bécsi hangversenyén először adta elő egyvégtében Schubert *Die schöne Müllerin*jét; 1861-ben pedig ugyancsak ő elsőként vállalkozott Schumann *Dichterliebe*jének teljes koncertelőadására.⁷

Stockhausen produkciói figyelemre méltó újítást jelentettek a korábbi előadói gyakorlatához képest: bár a kritikusok részéről a kora 19. századi dalciklusokkal szemben is létezett valamiféle elvárás, hogy e műveknek egyetlen előadó által végigénekelhetőnek kell lennie, mindazonáltal a század ezt megelőző évtizedeiből alig van precedens hasonló előadásra; a dalciklusokból, ha egyáltalán nyilvános előadásukra került sor, rendszerint részleteket énekeltek csupán.⁸ Valószínűleg nem alaptalan tehát Ferris feltételezése, miszerint a dalciklus meghatározása éppen azért vált szükségessé az 1860-as évek közepén, mivel koncertműfajként szélesebb körű hallgatóság számára vált hozzáférhetővé, s ez a hallgatóság magyarázatot igényelt arra vonatkozóan, mit is hall voltaképpen.

Az említett lexikoncikkben Dommer a következőképpen határozta meg a dalciklust:

Dalciklus [Liederkreis, Liedercyclus]. Különféle lírai költemények összefüggő komplexuma. Ezek mindegyike önmagában zárt, versmérték és strófaszerkezet

yielding an unbroken continuum where carefully arranged collections neighbor loosely constructed cycles.” Ruth O. Bingham, „The Early Nineteenth-Century Song Cycle”, in *The Cambridge Companion to the Lied*, ed. James Parsons (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 104.

⁶ Ferris, *Schumann's Eichendorff Liederkreis*, 8.

⁷ R. J. Pascall, „Julius (Christian) Stockhausen”, in *The New Grove*, vol. 24, 398.

⁸ Beethoven *An die ferne Geliebte*jét – *attacca*-formájával összhangban – természetesen korábban is szokás volt egyvégtében játszani; Liszt és Joseph Erl is így adhatták azt elő egy 1846. március 29-én, a bécsi Redoutensaal-beli koncertjük alkalmával, mint azt Heinrich Adami beszámolója tanúsítja; ld. Legány, *Unbekannte Presse*, 104.

vonatkozásában külsőleg eltérő is lehet; ám belsőleg valamennyi összefüggésben van egymással, mert mindegyiken ugyanaz az alapgondolat húzódik végig, az egyes költemények mindig ugyanannak az alapgondolatnak különböző fordulatait adják, változatos és gyakran kontrasztáló képekben, különböző oldalról mutatják be, úgy, hogy az alapérzés meglehetősen átfogó teljességben kerül megvalósításra. Ami a zenét illeti, bár szokás szerint minden egyes költemény önmagában végigkomponált, ám lényegében (egyazon költemény) valamennyi strófájához egyetlen fő dallamot tartanak meg, csupán ott módosítva s kissé máshogy fordítva, ahol az illőnek vagy kívánatosnak látszik. Ezenkívül azonban a dallam és az egész zenei megformálás magától értődően minden költeménnyel változik, a hangnem úgyszintén, az egyes tételeket [Sätze] rendszerint a kísérő hangszer ritornelljei és átvezetései kapcsolják össze. A kíséret lényegesen kidolgozott, karakterisztikus módon festi meg és ábrázolja a helyzetet, valamint kiegészíti mindazt, amit az énekhang a kifejezés tekintetében kénytelen elintézetlenül hagyni. A dramatizáló szólókantátához a dalciklusból tulajdonképpen alig hiányzik több, mint a recitativo, és az énekek áriaszerű formája a dalszerű helyett; egyébként a kantátához meglehetősen közelállónak tűnik, vagy a végigkomponált dal és a kantáta közti átmeneti műfajnak tekinthető.⁹

⁹ „*Liederkreis, Liedercyclus*. Ein zusammenhängender Complex verschiedener lyrischer Gedichte. Jedes derselben ist in sich abgeschlossen, kann hinsichts des Versmaasses und Strophenbaues von den anderen auch äusserlich verschieden sein; alle aber in innerer Beziehung zu einander, denn durch alle zieht sich ein und derselbe Grundgedanke, die einzelnen Dichtungen geben immer nur verschiedene Wendungen desselben Grundgedanke, stellen ihn in mannigfachen und oft auch contrastirenden Bildern und von verschiedenen Seiten dar, so dass das Grundgefühl in ziemlich umfassender Vollständigkeit ausgetragen wird. Die Musik anbelangend, pflegt zwar jedes einzelne Gedicht für sich durchcomponirt zu sein, doch im Wesentlichen wird eine Hauptmelodie für alle Strophen (desselben Gedichts) beibehalten, und nur abgeändert und etwas anders gewendet, wo es passend oder erforderlich scheint. Ausserdem aber wechselt die Melodie und ganze Tongestaltung selbstverständlich mit jedem Gedichte, ebenso die Tonart, die einzelnen Sätze sind gewöhnlich durch Ritornelle und Ueberleitungen des begleitenden Instrumentes mit einander verbunden. Die Begleitung ist wesentlich entwickelt, in charakteristischer Weise die Situation schildernd und malend, sowie ergänzend, was die Stimme hinsichts des Ausdrucks unerledigt lassen muss. Zur dramatisirenden Solocantate fehlt dem Liederkreise eigentlich nichts mehr als das Recitativ, und die arieartige Form der Gesänge anstatt der liedartigen; im übrigen wird man ihn der Cantate ziemlich nahestehend finden, oder als eine Mittelgattung zwischen durchcomponirtem Liede und Cantate ansehen.” *Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicon’s von H. Chr. Koch*, hrsg. von Arrey von Dommer (Heidelberg: Mohr, 1865), 513–514; idézi Ferris, *Schumann’s Eichendorff Liederkreis*, 9.

Charles Rosen 1995-ös munkájában a romantikus dalciklust tárgyalva különbséget tesz *Liedercyclus* és *Liederkreis* között, azzal érvelve, hogy előbbi megjelölést Schumann a *Dichterliebe* ill. a *Frauenliebe und -leben* számára tartotta fenn, míg az op. 39-es Eichendorff- ill. op. 24-es Heine-dalokat a *Liederkreis* megnevezéssel illette.¹⁰ A 19. századi szóhasználat azonban, úgy tűnik, közel sem volt ilyen következetes. Mint láthatjuk, Dommer szinonimának tekinti a *Liederkreis* és *Liedercyclus* szavakat (ezt annál inkább tehetné, mivel a német *Kreis* szó épp úgy körkörösséget jelent, ahogyan a görögből átvett latin *cyclus*). Akad rá példa, hogy egy nyilvánvalóan ciklus-jelleget mutató publikáció címlapján semmiféle utalás nem jelzi külön a dalok efféle összefüggését; Schumann éppen a Rosen által példaként idézett *Frauenliebe und -leben* címlapján a „Cyclus v[on] Liedern” megjelölést „Acht Lieder für eine Singstimmé”-re változtatta.¹¹ Ez a tény mintha arra utalna, hogy egy 19. századi zeneszerző (illetve kiadó) nem mindig tulajdonított akkora jelentőséget egy-egy dalkiadvány ciklus-voltának, mint a 20. századi analitikusok. Mint Susanne Youens megjegyzi, a korabeli gyűjteményes dalkiadványokon a *Liederkreis*, *Liedercyclus* terminusok mellett egyaránt találkozhatunk a *Liederreihe* (dalsorozat), *Liederstrauss* (dalcsokor) és *Liederroman* (dalregény) megjelölésekkel; a romantikus dalciklus prototípusa, Beethoven *An die ferne Geliebte*-je is a *Liederkreis* megjelölést kapta.¹² Luise Eitel Peake figyelemre méltó adalékkal szolgál utóbbi műfaji megjelölés eredetéhez: a kora 19. században, a Beethoven-mű keletkezésének idején a *Liederkreis*, *Liederkrantz*, *Liederzirkel* terminusok nem csupán dalciklusok megjelölésére szolgáltak; azokat a – főként műkedvelő hölgyekből álló – társulások is így hívták, amelyek az említett zeneműkiadványok fogyasztói, előadói voltak.¹³

A dalciklus Dommer-féle meghatározása, láthattuk, három részre tagolódik: először a megzenésítésre kerülő szöveget, majd magát a megzenésítést tárgyalja; utóbbi részben önálló egységet képez a dalciklusnak egy másik műfajjal, a kantátával való összehasonlítása. Mint Ferris megjegyzi, az a tény, hogy Dommer mindenekeelőtt az

¹⁰ Rosen, *The Romantic Generation*, 207–208.

¹¹ Margit L. McCorkle, *Robert Schumann: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* (München: Henle Verlag, 2003), 186–187.

¹² Susanne Youens, „Song Cycle”, in *The New Grove*, 717. Heinrich Adami azonban például *Liederkrantz*-ként említi Beethoven dalciklusát Liszt és Joseph Erl 1846-os előadásáról beszámolva; ld. Legány, *Unbekannte Presse*, 104.

¹³ Luise Eitel Peake, „The Antecedents of Beethoven’s *Liederkreis*”, *Music & Letters* 63 (1982), 242–260.

irodalmi szöveget veszi szemügyre, egy jóval korábbi kritikus hagyományhoz kapcsolja a definíciót. A kora 19. században ugyanis, ahogyan Barbara Turchin rámutatott, a dalciklusokat recenzeáló kritikusok meglepő módon elsődlegesen a megzenésített költeményeket vizsgálták mint ciklusalkotó tényezőt, s kevés figyelmet szenteltek a ciklusszervezés zenei lehetőségeinek.¹⁴

Ugyancsak a dalciklus kora 19. századi felfogását tükrözi, hogy Dommer nem csupán a ciklus alkotórészeinek összetartozását, hasonló voltát emeli ki, hanem legalább ennyire hangsúlyozza azok eltérő jellegét: az egyes költemények, írja „ugyanannak különböző fordulatait adják, változatos és gyakran kontrasztáló képekben, különböző oldalról mutatják be”, s a dallam és az egész zenei megformálás is „magától értődően minden költeménnyel változik, a hangnem úgyszintén.” Mindez azért különösen figyelemre méltó, mivel a dalciklusok egyes 20. századi elemzői, például David Neumeyer,¹⁵ Patrick McCreless¹⁶ és Peter Kaminsky,¹⁷ elsősorban a ciklusok organikus egységét – hangnemi rendjét, motivikus ill. tematikus kapcsolatait, a dalok narratív összefüggését – igyekeztek kidomborítani írásaikban. Persze nem véletlenül, hiszen ez az analitikus irányzat elsősorban Schumann *Dichterlieb*jét tekintette a 19. századi dalciklus példaszerű alkotásának, s a műfaj egyéb példái esetében is azok oszthatatlan egységét és megváltoztathatatlan rendjét igyekezett kimutatni a *Dichterliebe* vizsgálata során tapasztaltak alapján.

Dommernek a dalciklusok zenéjére vonatkozó megállapításai mintha arra utalnának, hogy a dalciklus definitív vonásait a meghatározás szerzője mintha ebben az esetben is egy példaszerűnek tekintett alkotás alapján igyekezett volna megfogalmazni. A leírás lényeges elemei – az egyes dalokban a strófikus variáció elve érvényesül; a kíséret igen jelentős szerepet játszik; a tételeket hangszeres ritornellek és közjátékok kapcsolják össze,¹⁸ a dalciklus a kantátával állítható párhuzamba – arra utalnak, hogy

¹⁴ Barbara Turchin, „Schumann’s Song Cycles: The Cycle within the Song”, *19th-Century Music* 8/3 (Spring 1985), 231–232.

¹⁵ David Neumeyer, „Organic Structure and the Song Cycle: Another Look at Schumann’s *Dichterliebe*”, *Music Theory Spectrum* 4 (1982), 92–105.

¹⁶ Patrick McCreless, „Song Order in the Song Cycle: Schumann’s *Liederkreis*, Op. 39”, *Music Analysis* 5 (1986), 5–28.

¹⁷ Kaminsky, „Principles of Formal Structure”.

¹⁸ Bár a német „Satz” szó nem csak tételt jelenthet, hanem „letét”, „téma”, „kompozíció önálló részeinek összekapcsolása”, „egy zenemű grammatikai konstrukciója” értelemben is hasz-

Dommer Beethoven művét, az *An die ferne Geliebte*t vehette alapul a dalciklus meghatározása alkalmával.¹⁹

Beethoven tekintélyét, zenéjének hatását jelzi, hogy a dalciklus legkorábbi ismert definíciója épp ezt a művet veszi mintának, annak ellenére, hogy a dalciklus tonális zártsága, illetve az egyes dalok *attacca* összekapcsolása a 19. századi dalkomponisták körében kevés követőre talált. Bingham álláspontja szerint a ciklusnak ez a Dommer által paradigmává emelt, Beethoven-féle *attacca*-típusa nem annyira a 19. századi dalciklus egyéb példáival, mint inkább Schubert és Loewe többszakaszos, végigkomponált balladáival állítható párhuzamba.²⁰ Saját álláspontom szerint azonban talán nem is feltétlen vokális műfajokban kell keresnünk Beethoven dalciklusának pandanjait, hanem inkább a zeneszerző hangszeres műveinek ciklikus formai kísérleteiben.

Mára két fontos vonatkozásban konszenzus látszik kialakulni a 19. századi dalciklusok kutatói körében: a dalokat – éppen rövidségük miatt – a zeneszerzők, akárcsak Liszt, szívesen publikálták többedmagukkal, gyűjtemény formájában; s a kutatók abban is egyetérteni látszanak, hogy a dalciklusnak, amely az ilyen gyűjtemények egy fajtájának tekinthető, különféle típusai léteznek.

A dal-opuszok megszervezésének talán legegyszerűbb elve dalok esetében a költők szerinti elrendezés; s a 19. század legismertebb dalciklusai is többnyire egyetlen költő verseit foglalják csokorba. Persze akad kivétel is: például Schumann *Myrthenje*, amelyet a szerző ennek ellenére a *Liederkreis* megjelöléssel illetett. Megjegyzendő azonban, hogy Schumann e műve – talán részben éppen azért, mert több szerző költeményeit egyesíti – nem tartozik a 19. századi dalrepertoár kanonizált ciklusai közé. A ciklikus összefüggés lehet a zeneszerző számára eleve adott, irodalmilag konstituált: erre példa Schumann op. 24-es *Liederkreisa*, a heinei *Buch der Lieder*ből, a *Junge Leiden* című rész „Lieder” fejezete nyomán. Mindazonáltal a komponista kisebb-nagyobb változtatásokat eszközölhet a költő verseinek sorrendjén – akár el is hagyhat költeményeket, mint Schumann tette *Dichterliebe*-ciklusa esetében. Arra is akad példa, hogy a zeneszerző vagy közeli hozzátartozója az, aki kiválasztja és ciklussá rendezi az

nálatos, mindazonáltal az idézetbeli kontextusban kétségtől a ciklust alkotó egyes tételek *attacca*-összekapcsolásáról van szó.

¹⁹ Figyelemre méltó azonban, hogy Dommer definíciójában éppen a beethoveni dalciklus egyik jellegzetes, más szerzők által is utánzott formai mozzanata, a tematikus visszatérés szonáta-stílusból örökölt zeneszerzői elve (a nyitó dal tematikájának ciklus végi visszaidézése) nem kerül említésre.

²⁰ Bingham, „The Early Nineteenth-Century Song Cycle”, 117–118.

eredetileg egymástól független verseket: Schumann op. 39-es *Liederkreis*át például hitvese, Clara Schumann válogatta össze Eichendorff verseiből. A dalciklusok darabjai között gyakran a megzenésített költemények azonos irodalmi tematikája teremt összefüggést, mint Carl Maria von Weber *Leyer und Schwerdt*-ciklusa esetében, melynek darabjai, Theodor Körner költeményei a katonaélet témája köré csoportosulnak. Ruth Bingham a ciklusnak ezt a típusát a *topical cycle* elnevezéssel illeti.²¹

Létezik egy olyan típusa a dalciklusnak, amely narratív kontextusból kiemelt költeményekből áll, s ahol a kohéziót a dalok rejtett epikus vagy drámai háttéréül szolgáló irodalmi mű: dráma, regény, vagy elbeszélés képviseli; például Goethe *Wilhelm Meistere* Schubert, Schumann, Wolf és mások megfelelő dalai esetében. Bingham az ilyen ciklusokat *external plot cycle*-nek („külső cselekmény”-ciklus) nevezi.²² E típus esetében előfordulhat, hogy az egyes kompozíciók zenei apparátusa nem azonos. Például Schubert Mignon-dalainak első darabja a többtől eltérően szoprán- és tenorhangra írt duett; a Walter Scott epikus művének (*The Lady of the Lake*) részleteit megzenésítő Schubert-kompozíciók némelyike pedig a többtől eltérően nem szólóhangot, hanem zongorakíséretes női kart foglalkoztat.

A dalciklus egy másik válfajának jellegzetes vonása a költemények egymásutánjából kibontakozó narratív összefüggés – Bingham ezt *internal-plot cycle*-nek („belső cselekmény”-ciklus) nevezi.²³ E típus egyik paradigmatisztikus képviselője, Schubert *Die schöne Müllerin*je nyilvánvalóan egy drámai és egy lírai műfaj keresztezéséből ered, a német *Liederspiel* Reichardt képviselte hagyományához kapcsolódik.²⁴ Az *internal-plot cycle* egy másik nevezetes példája, Schubert, *Die Winterreise*je pedig bizonyos tekintetben a *topical cycle* egy népszerű típusát, a 19. századi vándordalok tradícióját követi, melynek legjelentősebb, sokak által utánozott képviselője Schubert előtt Conradin Kreutzer *Neun Wanderlieder* című ciklusa (megj. 1818) Ludwig Uhland verseire.²⁵ Megjegyzendő azonban, hogy a novellisztikus típusba sorolható dalciklusok esetében a narratíva nem feltétlenül a költemények egymásutánjából kibontakozó

²¹ Bingham, „The Early Nineteenth-Century Song Cycle”, 104–107.

²² Bingham, „The Early Nineteenth-Century Song Cycle”, 108–110.

²³ Bingham, „The Early Nineteenth-Century Song Cycle”, 110–114.

²⁴ Susanne Youens, „Behind the Scenes: *Die schöne Müllerin* before Schubert”, *19th-Century Music* 15/1 (Summer 1991), 3–22.

²⁵ Ld. Luise Eitel Peake, „Kreutzer’s *Wanderlieder*: the other *Winterreise*”, *The Musical Quarterly* 65/1 (January 1979), 83–102, valamint Barbara Turchin, „The Nineteenth-Century *Wanderlieder* Cycle”, *The Journal of Musicology* 5/4 (1987), 498–525.

folyamatos elbeszélés formáját ölti. Ferris joggal mutat rá, hogy például a schumanni *Dichterliebe* esetében a költő szerelmének és csalódásának története emlék- és álom-foszlányok töredékes és nem feltétlenül kronologikus sorrendet követő mozaikjából áll össze. Szerinte éppen ez a fragmentált és diszkontinuus jelleg (amely álláspontja szerint nem csupán Heine verseiben, hanem Schumann zenéjében is kimutatható) volna a romantikus ciklus meghatározó karakterisztikuma.²⁶

Mint láhattuk, a fentebb említett kategóriák – a kora 19. századi gyakorlattal összhangban – alapvetően a megzenésített versek szövegeiből indultak ki, vagyis a dalciklust mint irodalmi művet vizsgálták. Ugyanakkor a dalciklus nem kizárólag irodalmi alkotás, illetve zenei publikációs forma; a ciklus kompozíciós elvet is jelenthet. Zeneileg megszervezett ciklusok (Bingham: *musically constructed cycles*)²⁷ esetében ciklusszervező elem lehet a lekerekítő zárlat (*abrundender Schluß*, Reinhold Brinkmann megfogalmazása), vagyis a kezdő dal tematikájának visszaidézése a záró darab végén; klasszikus példája többek között Schumann *Frauenliebe und -lebenje* (1840). Mint fentebb már utaltam rá, különleges formáját képezi a ciklusnak Schumann modellje, az egyes dalokat *attacca* összekapcsoló, lekerekítő zárlattal kombinált zenei forma, melyet Beethoven teremtett meg az *An die ferne Geliebte*-vel (1816).

A ciklusszervezésben szerepet játszó zenei tényezők vizsgálata során egyes elemzők nagy jelentőséget tulajdonítanak továbbá a dalok tonális elrendezésének. Tény, hogy Beethoven és Schumann ciklusai esetében nyilvánvaló tervszerűség mutatkozik ebben a tekintetben; Schubert ciklusai esetében azonban a hangnemi terv analízise már jóval problematikusabb.²⁸ Megjegyzendő, hogy az azonos műfajú illetve apparátusú darabok gyűjteményes kiadásának hangnemek szerinti elrendezése a 16. század óta hagyományosnak mondható, mind a hangszeres, mind pedig a vokális zenében.²⁹

Mások motivikus összefüggéseket igyekeznek kimutatni a ciklust alkotó egyes darabok között. Tény, hogy akad olyan zongoraciklus, amelyben a motivikus összefüggés tagadhatatlanul fontos szerepet játszik, például Schumann *Carnavalja*. Ferris azonban, talán nem alaptalanul, arra figyelmeztet, hogy dalciklusok esetében az ilyen motivikus összefüggések sokszor pusztán a szerző kompozíciós módszerére vezethetők vissza, s a ciklus szempontjából nem feltétlenül bírnak jelentőséggel.³⁰ Figyelemre

²⁶ Ferris, *Schumann's Eichendorff Liederkreis*, 77, valamint 203–208.

²⁷ Bingham, „The Early Nineteenth-Century Song Cycle”, 115–117.

²⁸ Vö. Rosen, *The Romantic Generation*, 187–194.

²⁹ Finscher, „Zyklus”, 2529.

³⁰ Ferris, *Schumann's Eichendorff Liederkreis*, 5.

méltó tény, hogy Schumann dalciklusainak és gyűjteményeinek kompozíciós folyamatában nem mutatható ki lényeges különbség: a zeneszerző rendszerint egy-egy költő számos versét komponálta meg szoros egymásutánban, melyeket azután utólag rendezett el ciklussá ill. gyűjteménnyé. Ez még egy olyan, minden kétséget kizáróan „igazi” ciklusra is áll, mint amilyen a *Dichterliebe*.³¹

Mindezek fényében úgy tűnik, a dalciklus olykor valóban inkább a gyűjtemény egy speciális fajtája, mintsem attól lényegileg különböző, organikus egész; olyan gyűjtemény amelynek meghatározó eleme egyfelől a zenei karakterdarabok és hangulatképek gyors, kötetlen váltakozása; másfelől a részek együttese valamiféle összefüggést sugall, amely azonban sokszor – igaz, nem mindig – inkább eszmei, intellektuális, mintsem zenei (kompozíciós technikai) analízis révén kimutatható.

³¹ Ferris, *Schumann's Eichendorff Liederkreis*, 171–193.

2. Dalciklusok zongorára, avagy Liszt attacca-vonzalma

A továbbiakban, mielőtt szemügyre venném a *Gesammelte Lieder* első négy füzetében foglalt dalok rendjét, a Liszt-művek egy másik csoportján fogom demonstrálni, melyek lehettek a zeneszerző számára a ciklus-jelleg zenei ismérvei.

14. ábra: A *Schwanengesang* dalainak liszti és Haslinger-féle elrendezése

Haslinger kiadásának rendje	Liszt elrendezése
Liebesbotschaft (G)	Die Stadt (c)
Kriegers Ahnung (c)	Das Fischermädchen (Asz)
Frühlingssehnsucht (B)	Aufenthalt (e)
Ständchen (d)	Am Meer (C)
Aufenthalt (e)	Abschied (Esz)
In der Ferne (h)	In der Ferne (h)
Abschied (Esz)	Ständchen (d)
Der Atlas (g)	Ihr Bild (b)
Ihr Bild (b)	Frühlingssehnsucht (B)
Das Fischermädchen (Asz)	Liebesbotschaft (G)
Die Stadt (c)	Der Atlas (g)
Am Meer (C)	Der Doppelgänger (h)
Der Doppelgänger (h)	Die Taubenpost (G)
Die Taubenpost (G)	Kriegers Ahnung (c)

} attacca

Mint az értekezés első részében már utaltam rá, Liszt Beethoven és Schubert dalainak zongorára történő átültetése során került először intenzív kapcsolatba a német dal műfajával. Alkotó tevékenysége azonban nem feltétlenül merült ki a pusztá átíratkésztésben; a Schubert-dalátíratok bécsi első kiadását fellapozva azt tapasztalhatjuk, hogy mind a *Schwanengesang*, mind pedig a *Winterreise* szövegén különféle „zeneszerzői” változtatásokat eszközölt; többek között átalakította a dalok schuberti (ill.

Haslinger-féle) sorrendjét.¹ Ami a *Schwanengesang*ot illeti, Liszt az általa ciklusként ismert gyűjtemény valamennyi dalát átírta zongorára; a *Winterreise* esetében azonban válogatott Schubert dalai közül.

A két Schubert-opusz nyomán született zongoradarabok elrendezését szemügyre véve (14–15. ábra) tettenérhető Lisztnek az a szándéka, hogy a dalok összetartozását zongoraátírataiban is kifejezésre juttassa. Ez az összefüggés mindkét gyűjteményben az átíratokat egybefoglaló kerettonalításban (a kezdő és záró darab azonos hangnemben) valamint az egymást követő tételek egyszerű tonális kapcsolatában, terc-, kvint-, ill. *minore-maggiore* relációk szerint történő elrendezésében érhető tetten. (Mint látható, a darabok egyikét, a *Nebensonnen* című dalt, Liszt transzponálta az új hangnemi rend érdekében).

A *Winterreise*- és *Schwanengesang*-átíratok tehát hangnemi kapcsolatok szerint elrendezett gyűjteményeket alkotnak – legalábbis Haslinger bécsi, ill. Richault párizsi gyűjteményes kiadásaiiban. Megjegyzendő persze, hogy a két sorozat bizonyos sikerdarabjai önálló kiadásban is napvilágot láttak; s a Schubert-dalátíratok olasz kiadója, Ricordi a *Schwanengesang*-darabokból tudomásom szerint mindössze a *Ständchen* jelentette meg *La Sérénade* címmel egy vegyes sorozat (*Lieder et Ballades de Schubert*) keretében;² a *Winterreiséből* pedig csupán a *Die Post* átírata látott olasz kiadásban napvilágot, ugyanebben a sorozatban.³ A dalátíratok milánói gyűjteményes kiadásainak a hasonló bécsi és párizsi publikációktól eltérő jellege részben recepciótörténeti tényként értékelhető: e dokumentumok sejteni engedik, milyen különbségek lehettek az 1830-as évtized végén az olasz publikum ízlése, ill. a francia és német zenei fogyasztóközönség igényei közt.⁴

¹ Thomas Kabisch Liszt Schubert-átíratairól írott munkájában különös módon nem szentel figyelmet ennek a ténynek; ld. Kabisch, *Liszt und Schubert*. Liszt átíratainak új ciklusrendjére Dolinszky Miklós mutatott rá, ld. Dolinszky, „Schubert-dalok Liszt átíratában”, 30–31.

² Lemezszáma: C 10665 C.

³ Lemezszáma: N 10668 N.

⁴ Bár Michael Saffle már régebben felhívta rá a figyelmet, hogy a korai Liszt-művek Ricordi-féle kiadásai bizonyos vonatkozásokban különböznek az adott kompozíciók egykorú francia és német publikációitól, tudomásom szerint eddig nem született olyan tanulmány, amely rámutatott volna a dalátíratok olasz kiadásainak a gyűjtemények megszervezése terén tapasztalható eltéréseire; ld. Michael Saffle, „Early Italian Editions of Liszt’s Works”, *Revista de Musicologia* 16/31 (1993), 1781–1794.

15. ábra: *Die Winterreise*: Schubert dalainak és Liszt átíratának rendje

Schubert elrendezése	Liszt elrendezése
Gute Nacht (d)	Gute Nacht (d)
Die Wetterfahne (a)	Die Nebensonnen (B)
Gefrorne Tränen (f)	Mut! (g)
Erstarrung (c)	Die Post (Esz)
Der Lindenbaum (E)	Erstarrung (c)
Wasserflut (e)	Wasserflut (e)
Auf dem Flusse (e)	Der Lindenbaum (E)
Rückblick (g/G)	Der Leiermann (a)
Irrlicht (h)	Täuschung (A)
Rast (c)	Das Wirtshaus (F)
Frühlingstraum (A/a)	Der stürmische Morgen (d)
Einsamkeit (h)	Im Dorfe (D)
Die Post (Esz)	Der stürmische Morgen (d)
Der greise Kopf (c)	
Die Krähe (c)	
Letzte Hoffnung (Esz)	
Im Dorfe (D)	
Der stürmische Morgen (d)	
Täuschung (A)	
Der Wegweiser (g)	
Das Wirtshaus (F)	
Mut! (g)	
Die Nebensonnen (A)	
Der Leiermann (a)	

} attacca

} attacca

A *Winterreise*- és *Schwanengesang*-átiratok elrendezése alapján úgy tűnik tehát, hogy Liszt számára egy jól megszervezett gyűjtemény esetében fontos szempont lehetett a dalok sorrendje és hangnemi elrendezése. Van azonban a két sorozatban még

egy figyelemre méltó közös mozzanat: tonálisan összefüggő dalpárok *attacca*-kapcsolása, méghozzá olyan dalpároké, amelyek *minore-maggiore*-viszonyban vannak egymással. Liszt mintha Schubertebb akart volna lenni Schubertnél, hogy elődjének bevett hangnemi stratégiáját választotta – ugyanakkor a tételek *attacca* kapcsolása, ill. a *Winterreise* esetében a *Der stürmische Morgen* triós formát idéző repríze Schubert dalciklusaira egyáltalán nem jellemző eljárás. Ez a változtatás sokkal inkább a beethoveni tradíció követőjének mutatja Lisztet, s annak mutatja az a mód is, ahogyan a pianista-zeneszerző később, az 1840-es évtized közepén (valószínűleg 1846-ban) a *Die schöne Müllerin* hat dalát átültette zongorára.

A liszti *Müllerliedert* (16. ábra) – a másik két Schubert-opusz nyomán született átiratokhoz hasonlóan – tonálisan keretbe foglalja a kezdő és záró dal hangneme; a második és harmadik dal G-tonalitása is rímel egymásra,⁵ a kompozíció centrumában álló blokk pedig egy C-tonalitású hangszeres scherzo. Ez a scherzo-blokk ugyanazon az elven alapul, amelyet a *Winterreise*- és *Schwengesang*-átiratok esetében is láthattunk: két dal *attacca*-kapcsolásán, melyek *minore-maggiore*-viszonyban vannak egymással; a c-moll darab repríze a *Der stürmische Morgen* és az *Im Dorfe* triós formává történő összekapcsolásának pandanja. A két dal persze nagyon is összeillik, hiszen a *Der Jäger* Jagd-motivikája eredetileg sem áll távol a *Die böse Farbe* vadászkürt-imitációjától. Ugyanakkor a két Schubert-dal c-moll ill. H-dúr hangneme nehezen egyeztethető össze egymással, ezért az összekapcsolás érdekében Liszt a scherzo triójaként funkcionáló dalt C-dúrba transzponálta. A *Der Jäger* kiírt (rövidített) repríze – szintén inkább Beethoven-szimfóniákat idéző, mint Schubert-dalciklusokra emlékeztető eljárás – egyfelől a *Der Jäger* scherzo-karakterével függhet össze, másfelől egy ciklikus kompozíció szimmetrikus elrendezéséhez adott ötletet Lisztnek – nyilván ennek érdekében kellett az *Ungeduld* című dalt A-dúrból B-dúrba transzponálni.

⁵ A *Der Müller und der Bach* átiratában (ahogyan schuberti eredetijében is) a g-moll alaptonalitás *maggiore* változata is jelentős szerepet játszik, s a dal végkicsengése is G-dúr.

16. ábra: Schubert *Müllerin*-ciklusának rendje és a liszti *Müllerlieder*⁶

Schubert ciklusrendje	Liszt ciklusa
Das Wandern (B)	Das Wandern (B)
Wohin? (G)	Der Müller und der Bach (g)
Halt! (C)	Der Jäger (c)
	Die böse Farbe (C)
	Der Jäger [rövidítve] (c)
	} attacca
Danksagung an den Bach (G)	Wohin? (G)
Am Feierabend (a)	Ungeduld (B)
Der Neugierige (H)	
Ungeduld (A)	
Morgengruss (C)	
Des Müllers Blumen (A)	
Tränenregen (A/a)	
Mein! (D)	
Pause (B)	
Mit dem grünen Lautenbande (B)	
Der Jäger (c)	
Eifersucht und Stolz	
Die liebe Farbe	
Die böse Farbe (H)	
Trockne Blumen	
Der Müller und der Bach (g/G)	
Des Baches Wiegenlied	

Liszt Schubert-átiratai tehát egyfelől arról tanúskodnak, hogy egy gyűjtemény vagy ciklus esetében fontos lehetett számára a hangnemi rend; másfelől a tételek *attacca*-kapcsolása iránti vonzalmáról tanúskodnak. Talán több lehet véletlen egybeesésnél,

⁶ Megjegyzendő, hogy Liszt már 1844-ben zongoraátíratot publikált Schubert *Müllerin*-ciklusának két darabjából (*Trockne Blumen*, *Ungeduld*), ekkor még egy vegyes gyűjtemény keretében (*6 Mélodies célèbres de François Schubert*).

hogy a *Winterreise*- és *Schwanengesang*-átiratok megírásához nem sokkal azután látott hozzá, hogy 1837 nyarán elkészítette az első zongoraátiratokat Beethoven szimfóniáiból, méghozzá először az 5., 6. és 7. szimfóniából.⁷ Mint ismeretes, az 5. szimfónia harmadik tétele a *Winterreise*- és *Müllerin*-átiratok *attacca*-tételeihez hasonlóan egy olyan moll hangnemű scherzo, amelynek *maggiore* triója van s amelyet átvezetés kapcsol össze a „trionfó”-val, a *maggiore* hangnemű záró indulóval.⁸ Az *attacca*-kapcsolás ráadásul a zárótétel további lefolyására is hatással van: a scherzo tematikus anyaga a repríz előkészítéseként ismét megjelenik. Talán ez a Beethoven-mű adhatta az ötletet a Schubert-dalátiratok *attacca*-kapcsolásaihoz, de hasonló inspirációt gyakorolhatott Lisztre a *Pastorale*-szimfónia egymást *attacca* követő három utolsó tétele is. Hogy mennyire érdekelte az egyes tételek ilyen módon történő összefűzése, azt nem csupán a teljes *Pastorale*-szimfóniából készített zongoraátirata tanúsítja, hanem az a tény is, hogy az átíratot műsorra tűzve rendszerint épp ezt a három tételét játszotta pianista fénykorának koncertjein.⁹

Ugyancsak Liszt *attacca*-formák iránti vonzódásáról árulkodik az alábbi részlet Schumann op. 14-es *Concert sans orchestre*-jéről írott, 1837-es recenziójában:

Hajdanában egy versenyműnek szükségképpen három tételből kellett állnia; az első tételből, három szólóval, melyek közé tutti-szakaszok ékelődnek, az adagióból, aztán a rondóból. Legutóbbi koncertjében Field az adagiót állította a máso-

⁷ Schröter, *Der Name Beethoven*, I, 78–79. A Schubert-dalátiratok kelezéséhez ld. Hilmar, „Kritische Betrachtungen”, 175–123.

⁸ Megjegyzendő, hogy a scherzo-tétel szonátaciklusbeli alkalmazása éppen Beethovennél vált normává, s hogy szimfóniáiban különösen eredeti formai kísérletek terepévé vált.

⁹ Saffle, *Liszt in Germany*, 228, 232, 235, 238, 246, vö. 297. Megjegyzendő, hogy Liszt a két említett szimfóniát később dirigensként is műsorra tűzte, vö. Saffle, *Liszt in Germany*, 270–271. Hogy Liszt mennyire kedvelte Beethoven szimfóniái közül éppen a hatodikat, jól mutatja 1841. december 17-én kelt, Marie d’Agoult-hoz írott levelének részlete: „Vous vous souvenez peut-être de ce que je disais à Felix un jour (et je l’ai répété depuis en d’autres occasions). »Mettez sur une table la toison d’or d’un côté, la Symphonie Pastorale de l’autre et laissez-moi le choix ou de porter la toison d’or ou d’écrire la Symphonie Pastorale et certes je n’hésiterai pas un instant.«” (Talán emlékszik rá, hogy mit mondtam egyszer Felix-nek [amit azóta több alkalommal meg is ismételttem]. „Tegyük ki egy asztal egyik oldalára az aranygyapjút, a másikra a *Pastorale*-szimfóniát, s állítsanak választás elé, hogy elviszem az aranygyapjút, vagy megírom a *Pastorale*-szimfóniát és bizonyos, hogy egy pillanatig sem fogok tétovázni).” Felix minden bizonnyal Mendelssohn lehet. Gut–Bellás, *Correspondance*, 862.

dik szólórész helyébe;¹⁰ Moscheles *concerto fantastique*-ja egyetlen tételben egyesíti a hármat.¹¹ Elsőként Weber,¹² aztán Mendelssohn, már megpróbálkoztak hasonló beosztással, nem is szólva Herz úr második versenyművéről;¹³ végül, a szabadság mindenfelől a formálás kiterjesztését és változatosságát eredményezi, ami minden bizonnyal haladás [...].¹⁴

Az idézett rész a *attacca*- illetve ciklikus forma több olyan példájára utal, amelyek mintául szolgálhattak Liszt saját, hasonló kísérleteihez. (Hogy az egy tételbe foglalt többtételesség formaelve már Liszt korai kompozíciós kísérletében, az 1834–35-re keltezhető *De profundis. Psaume instrumentale*nak címzett zongoraversenyben megjelenik, Jay Rosenblatt mutatott rá).¹⁵ Különösen fontos és kedves mű lehetett ezek közül Liszt számára Weber op. 78-as f-moll *Konzertstückje*, amelyet 1833-tól kezdve gyakran tűzött műsorra koncertjein.¹⁶ Hasonló okból foglalkoztathatta Lisztet Schubert

¹⁰ A szóban forgó mű Field 7., c-moll hangnemű zongoraversenye, amely 1834-ben jelent meg.

¹¹ Liszt Moscheles op. 90-es B-dúr zongoraversenyére utal, amely 1833-ban jelent meg.

¹² *Konzertstück*, op. 79 (komp. 1821, megj. 1823).

¹³ C-moll zongoraverseny, op. 74 (megj. 1836).

¹⁴ „Jadis un concerto devait nécessairement se diviser en trois morceaux; le premier avec trois solos entrecoupés par les tutti, l’adagio, puis le rondo. Field, dans son dernier concerto, a placé l’adagio en guise de second solo; Moschelès, *concerto fantastique*, a réuni les trois morceaux en un seul. Weber en premier lieu, et Mendelssohn ensuite, sans parler du deuxième concerto de M. Herz, avaient déjà essayé d’une coupe analogue; enfin, de tous côtés la liberté produit l’extension et la diversité dans la forme, ce qui est à coup sûr un progrès [...]” Liszt, *Sämtliche Schriften*, I, 380.

¹⁵ Jay Rosenblatt, *The Concerto as Crucible: Franz Liszt’s Early Works for Piano and Orchestra* (Ph.D. dissz., University of Chicago, 1995). Utóbb Kaczmarczyk Adrienne fejtette ki ugyanezt, vö. Kaczmarczyk, „Liszt Ferenc zeneszerzői indulása”.

¹⁶ A mű lassú bevezetéssel indul (Larghetto ma non troppo, f-moll, $\frac{3}{4}$), melyet egy gyors nyitótételnek megfelelő Allegro appassionato követ (f-moll, $\frac{4}{4}$); az allegro után elhangzó 4 ütemnyi moduláló Adagio zenekari közjáték egy indulótételt vezet be (Tempo di Marcia, C-dúr, $\frac{4}{4}$), végül $\frac{6}{8}$ -os, F-dúr hangnemű Presto assai zárja a darabot. Weber művének Lisztre gyakorolt inspiráló hatására többen is rámutattak már; vö. Michael C. Tusa, „Exploring the Master’s Inheritance: Liszt and the Music of Carl Maria Weber”, *JALS* 45 (1999), 1–33; Dana Gooley, „Warhorses: Liszt, Weber’s »Konzertstück«, and the Cult of Napoleon”, *19th-Century Music* 24/1 (2000), 62–88; Corinne Schneider, „Liszt médiateur des œuvres de Weber à Paris 1828–1844” in *Liszt 2000: The Great Hungarian and European Master at the Threshold of the*

Wanderer-fantáziája is, melyet zongoraversennyé dolgozott át,¹⁷ s amely attacca-formáján túl a négytételes szonátaciklus részeinek tematikus összekapcsolása révén is inspirálhatta Lisztet saját versenyművei ill. szimfonikus költeményei formájának kialakításában.¹⁸

21st Century, ed. by Klára Hamburger (Budapest: Liszt Ferenc Társaság, 2000), 257–282. Különös, hogy sem Rosenblatt, sem Kaczmarczyk nem említi a weberi inspirációt Liszt *De profundis*-zongoraversenye kapcsán.

¹⁷ Liszt átdolgozása 1857-ben jelent meg Bécsben, Spina kiadásában. Schubert művéből emellett Liszt 1862-ben kézzongorás átiratot is publikált.

¹⁸ Schubert művét már Carl Dahlhaus is Liszt formai kísérleteinek modelljeként – igaz, egyedüli modelljeként – említette, ld. *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Wiesbaden: Athenaion / Laaber: Laaber, 1980), 117. Charles Rosen Schubert műve mellett Beethoven 9. szimfóniájának zárótételét jelöli meg a ciklikus forma elsődleges inspirációs forrásaként, amely szintén jó eséllyel pályázhat a modell szerepére; ld. Rosen, *The Romantic Generation*, 480.

3. *Tell-dalok: Liszt dalciklust komponál*

Az előző fejezetben említett instrumentális példákból azt a következtetést vonhatjuk le tehát, hogy Liszt előadóként, hangszeres átiratok készítőjeként ill. zeneszerzőként különösen fogékony volt a kora 19. századi komponisták ciklikus formai kísérleteire. Az alábbiakban azt fogom demonstrálni, hogy a zeneszerző *attacca*-formák iránti vonzódása dal-œuvre-jén is nyomott hagyott, s hogy – mindezzel összhangban – dalciklust komponálva is a beethoveni modellt, a hangszeres hagyományhoz kapcsolódó ciklikus formát követte.

A szóban forgó dalciklus a *Gesammelte Lieder* harmadik füzetét alkotó három Schiller-megzenésítés, amelynek kompozíciós története még az 1840-es évtizedre nyúlik vissza: a ciklus első megfogalmazása a fennmaradt autográf fogalmazvány¹ tanúsága szerint 1845. július 12-én, Bazelben készült el,² Liszt svájci turnéja idején.³ Minden bizonnyal több lehet merő véletlennél, hogy Lisztet éppen svájci tartózkodása idején foglalkoztatták a német költő svájci miliőben játszó *Tell Vilmos*-drámájából vett dalok; a svájci környezet vélhetőleg egyike lehetett azoknak a tényezőknek, amelyek felkeltették a zeneszerző érdeklődését Schiller drámája iránt. Mindazonáltal kérdéses számomra, beszélhetünk e önéletrajzi ihletésről a dalciklus esetében, még ha tudjuk is, hogy a német költő művének első jelenete a Vierwaldstättersee partján kezdődik, s hogy Liszt maga is megfordult itt d'Agoult grófnő társaságában 1835-ös svájci útja alkalmával,⁴ amelyről az *Album d'un voyageur* ill. *Ire Année de pèlerinage* kiadásában olvasható címek, mottók, irodalmi idézetek és előszók, valamint Liszt

¹ D–WRgs 60/D 2.

² Megjegyzendő azonban, hogy a fogalmazvány három dala három eltérő típusú papírra íródott; valószínű tehát, hogy Liszt több alkalommal, s talán már jóval a harmadik dal végén olvasható dátum előtt is dolgozott a dalcikluson.

³ A Liszt svájci ill. bázeli tartózkodásait tárgyaló irodalom – Hans Peter Schanzlin, „Liszt in Basel und die Liszt-Dokumente in der Universitätsbibliothek Basel”, in *Liszt-Studien 2: Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposiums, Eisenstadt 1978*, hrsg. von Serge Gut (München–Salzburg: Katzbichler, 1981), 163–171 valamint Serge Gut, „Swiss Influences on the Compositions of Franz Liszt”, *The Journal of the American Liszt Society* 38 (July–December 1995), 1–22 – nem tud a *Tell*-dalok e helyi vonatkozásáról.

⁴ A svájci utazás részleteiről Liszt 1835-ös zsebnaptára tájékoztat (F–Pn, N. a. fr. 14.320), ld. Eckhardt Mária, „Egy utazó naplója (Liszt Ferenc és Marie d'Agoult svájci vándorlása 1835 június–júliusában)” in *Zenatudományi Dolgozatok* (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1984), 54–66.

zenei útilevelei azt sugallják, hogy az említett zongoraciklusok megkomponálásának ösztönzője lett volna.

Kétségkívül igaza lehet Carl Dahlhaus-nak, aki Wagner zenedrámáinak szentelt munkájában „a 19. század naiv hermeneutikájának” titulálja egy komponista műveinek életrajzi körülményekből történő magyarázatát, hangsúlyozva, mennyire félrevezető volna Wagner műveiben életrajzának hangzó leképezését látni.⁵ Ezt nem árt szem előtt tartani Liszt műveinek keletkezéstörténetét vizsgálva sem, már csak azért is, mivel a műveire vonatkozó állítások tekintetében Liszt esetenként nem kevésbé megbízhatatlan forrás, mint Wagner – mi sem bizonyítja ezt ékeesebben, mint azok a Liszt kompozícióinak keletkezéstörténetére vonatkozó kronológiai adatok, amelyek meggyőzően cáfolják a szerzőnek az állítólagos inspirációs forrásokra vonatkozó állításait.⁶ A zeneszerző ihlető forrásra vonatkozó, különféle szóbeli vagy írásos megnyilatkozásai sokszor talán nem annyira tényleges inspirációra utalhatnak, mint inkább az a funkciójuk, hogy szuggesztív aurát teremtsenek az adott kompozíciónak, illetőleg afféle szellemi mankót kínáljanak befogadásához.

Ami a *Tell Vilmos*-dalokat illeti, meggyőződésem, hogy minden ellenkező látszattal dacára ezek a darabok is alátámasztják Dahlhaus idézett állításának igazságát. Megítélesem szerint Liszt elsősorban nem azért komponálta meg e darabokat 1845-ben, mert éppen Svájcban tartózkodott ekkortájt, hanem – mint alább látni fogjuk – inkább azért, mert a három vers tematikája és szcenáriuma olyan költői előképet kínált számára, amely lehetőséget nyújtott egy nyilvánvalóan beethoveni referenciákat mutató dalcik-

⁵ Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen* (Stuttgart: Reclam, ²1996), 8.

⁶ Csupán néhány példát említenék itt. Kroó György már 1986-ban rámutatott, hogy milyen hosszú évek teltek el az 1835-ös svájci utazás és az *Album d'un voyageur* „költői töredékeinek” 1841-es első kiadása között (nem is beszélve a svájci *Zarándokév*-kötet végleges formájának 1855-ös publikációs dátumáról); ld. Kroó, *Az első Zarándokév*. A *Lyon* című zongoradarabnak, melyet állítólag az 1834 áprilisi lyoni munkásfelkelés ihletett volna, fennmaradt vázlatát Kaczmarczyk 1833-ra keltezi; vö. Kaczmarczyk, „Saint-simonista zenei emlék Lisztnél”, 8. Feltehetően igaza lehet, mégha az említett forráson (D–WRgs Z 18, 62) évszám valójában nem szerepel is, s a megadott nap alapján a keltezés akár 1837 is lehetne. Ugyancsak Kaczmarczyk mutatott rá, milyen ellentmondásosak Liszt megnyilatkozásai a *Haláltánc* inspirációs forrását illetően; ld. Kaczmarczyk, „Holbein contra Orcagna”. Az olasz *Zarándokév* állítólag 1837–39 táján keletkezett, Liszt és d’Agoult grófnő itáliai útja által inspirált darabjainak egy jelentős része valójában jóval később született, mint arra a ciklus viszontagságos keletkezéstörténetéről írt tanulmányomban igyekeztem rámutatni; ld. Bozó, „Supplément”.

lus komponálására, ugyanakkor a svájci milió emblémájának számító zenei kellékek alkalmazására is.

A Schiller-ciklus első megfogalmazását Liszt meglepő módon egy vegyes gyűjtemény részeként publikálta a bécsi Haslinger-kiadónál, amely Goethe-megzenésítéseket is magában foglal. Ugyan címlapja szerint ez az 1848-as gyűjtemény hat kompozícióból állna, a kiadvány azonban voltaképpen hét dalt foglal magában: Goethe *Egmont*-drámájának betétdalát, a *Freudvoll und leidvollt* – mint korábban már utaltam rá – Liszt egyidejűleg két teljesen eltérő megzenésítésben publikálta, vagyis a gyűjtemény 3 *Gedichte von Goethe* címet viselő második része valójában négy dalt tartalmaz.⁷ Bár a Goethe-dalok keletkezése kevésbé dokumentált, a rendelkezésre álló adatok alapján úgy tűnik, hogy e művek eredetileg a Schiller-daloktól függetlenül születtek.⁸ A svájci keletkezéshez hasonlóan talán az sem véletlen, hogy a weimari dioszkuroknak szentelt vegyes gyűjtemény publikációjára éppen Liszt weimari letelepedésének évében, egy esztendővel a Goethe-centenárium ünnepségek előtt került sor. Mindenesetre ezen az eszmei összefüggésen túlmenően a Schiller-dalok külön egységet képeznek a gyűjteményen belül, olyannyira, hogy a komponista maga is önálló entitásként említette azokat egyik Liszt Eduárdhoz írott levelében.⁹ A gyűjtemény Goethe- és Schiller-részre való tagolása emellett a kiadvány küllemében is tükröződik: a két résznek eltérő lemezszáma és önálló sorozatcímlapja van.¹⁰

A lemezszámok és címlapok által sugallt összefüggésen túl azonban műfaji megjelölés nem utal rá az 1848-as gyűjtemény esetében, hogy a Goethe-daloktól eltérően a három Schiller-megzenésítés ciklust alkot (igaz, mint korábban már utaltam rá, ez nem számít szokatlannak a 19. századi kiadói gyakorlatban). A dalok ciklikus összefüggése azonban mind irodalmi, mind zenei értelemben nyilvánvaló. Egyfelől a három költe-

⁷ Ld. a Függelék.

⁸ A Goethe-dalok datálását illetően ld. az értekezés „Alternatív változatok és eltérő megzenésítések” című fejezetét.

⁹ 1847. december 23-án kelt levelében Liszt kifejezetten a Schiller-dalok megjelenése felől érdeklődött Eduárdtól: „À propos, mes *Tell*-Lieder ont ils parus? Que Haslinger m’en adresse donc une demi douzaine d’exemplaires à Weymar.” (Apropó, *Tell-dalaim* megjelentek már? Haslinger küldjön hát egy fél tucatnyi példányt belőle Weimarba). Kiadatlan: D–WRgs 59/70, 14; a Goethe- und Schiller-Archiv (Weimar) szíves engedélyével.

¹⁰ A Schiller-dalok lemezszáma T.H. 10,566.a., míg a Goethe-daloké T.H. 10,566.b. A három Schiller-dalt és a négy Goethe-megzenésítést magában foglaló részek eltérő címlapja mellett a gyűjtemény egészének is van egy további, közös címlapja; ennek egy példányát a teljes gyűjtemény fennmaradt korrektúralevonata (D–WRgs 60/D 1) őrizte meg számunkra.

mény egy nagyobb drámai műből kiemelt, eredetileg is összefüggő szöveg: azok a versek, amelyek a német költő színpadi művét lírai előjátékként vezetik be: egy halászfű, egy pásztor és egy alpesi vadász lép fel, akik egy-egy dalt énekelnek. A három darabot tehát Schillernél eredetileg három különböző személy adja elő, Lisztnél ezzel szemben egyetlen tenorista éneкли valamennyit.

Ami a dalok zenei ciklikus összefüggését illeti, a darabok tervszerű hangnemi rend szerint követik egymást,¹¹ *attacca* kapcsolódnak (93. és 95. kotta), a harmadik dal fő-témája egy átvezetés során fokozatosan születik meg egy, a második dal utójátékában exponált motívumból (ld. a 96. kottát ill. a téma motivikus előkészítését a 95. kottában), továbbá az első és a második dal tematikus anyaga *abrundender Schluss*ként jelenik meg a harmadik dal végén (99. kotta, vö. a 95. kotta első három szisztémájának jobbkézbeli dallamával ill. a 98. kottával). Nem kétséges, hogy Liszt a Schiller-dalok komponálása idején már ismerte Schumannnak azokat a zongoraciklusait, melyek a beethoveni példát követve a lekerekítő zárlat kompozíciós eszközét alkalmazzák; s úgy tűnik, hogy talán Schumann hasonló kompozíciós elven alapuló dalciklusait is.¹² A tételek *attacca*-kapcsolása azonban, melyet, mint láthattuk, Dommer meghatározása a dalciklus meghatározó jegyeként említ, Schumann dalciklusaira nem jellemző, annál inkább Beethoven op. 98-ára. Tudomásom szerint legkorábban 1846-tól, vagyis csak a Schiller-megzenésítések keletkezése utáni évtől kezdve dokumentálható, hogy Liszt foglalkozott az *An die ferne Geliebte*vel, s a műből készített zongoraátiratát is csak 1850-ben, vagyis évekkel a Schiller-dalok megkomponálását követően publikálta.¹³ Beethoven iránti érdeklődését ismerve azonban nagyon is könnyen elképzelhető, hogy már korábban is foglalkoztatta a darab, annál is inkább, mivel már az 1830-as évtized

¹¹ Bár a dalciklus hangnemi értelemben nem zárt, ugyanakkor a három dal kisterc-távolságú láncot alkot: az első Desz-dúrban, a második B-dúrban van, míg a harmadik hangneme g-moll (igaz, a *maggiore* G-dúrban zárul).

¹² Mint „A dalműfaj mint esztétikai kompromisszum” című fejezetben már utaltam rá, leg-később 1841-ben Liszt minden bizonnyal megismerkedett Schumann egyes dalaival, igaz, nem tudjuk, mely darabokkal.

¹³ Mint fentebb utaltam rá, Liszt és az énekes Johann Erl 1846. március 29-én nyilvánosan előadták Beethoven művét; vö. Legány, *Unbekannte Presse*, 104. Lehetséges (bár egyáltalán nem biztos), hogy ez az előadás adhatott ösztönzést a dalátirat elkészítéséhez. Az átirat közrea-dói, Kaczmarczyk Adrienne és Sulyok Imre a *Neue Liszt-Ausgabe* megfelelő kötetének elősza-vában feltételezik, hogy az átdolgozás a publikációt megelőző évben, 1849 keletkezhetett; *Neue Liszt Ausgabe*, II/24, XI. Fennmaradt autográf fogalmazványa (D-WRgs 60/U 53) mind-azonáltal nincs keltezve.

végén átiratot készített a német mester több más dalából. Továbbá éppen az 1845-ös év jó alkalmat kínált számára a Beethoven műveivel való foglalkozásra, hiszen ebben az esztendőben került sor a mester bonni emlékművének avatására, s mint ismeretes, Liszt jelentős szerepet vállalt az ünnepi esemény lebonyolításában.

Liszt dalciklusának bizonyos mozzanataira utalnak, hogy a lehetséges modellt vagy modelleket nem kizárólag Beethoven vokális művei közt, hanem részben a német mester hangszeres életművében kell keresnünk. A harmadik Schiller-dal, a *Der Alpenjäger* végén nem csupán a nyitó tétel témája kerül visszaidézésre, mint az *An die ferne Geliebte* esetében, hanem mindkét korábbi tételé. Ez az eljárás bizonyos szempontból emlékeztet Beethoven 9. szimfóniájának zárótételére, amely – amellet, hogy éppen Schiller-vers megzenésítése – hangszeres bevezetőjében mindhárom korábbi tétel anyagát felidézi. Liszt annál inkább késztetést érezhetett e minta követésére, mivel példaképként tisztelt kortársa, Berlioz is utánozta a 9. szimfóniának ezt a visszatekintő gesztusát *Harold*-szimfóniájának zárótételében, s Liszt természetesen nem csak a 9. szimfóniát, de Berlioz művét is jól ismerte.¹⁴

Sem a 9. szimfóniára, sem Beethoven dalciklusára nem jellemző azonban a Liszt Schiller-dalainak harmadik darabját bevezető előkészítés és fokozás, ahogyan a *Der Alpenjäger* főtémája megszületik a második és harmadik dalt összekapcsoló átvezetésben bevezetett motívumból. Ez a részlet sokkal inkább az 5. szimfónia harmadik és negyedik tételének *attacca*-kapcsolásával állítható párhuzamba, ahol a scherzóból drámai fokozás vezet át a zárótétel C-dúr indulótémájába. Liszt átvezetése annyiban is hasonló a Beethoven-szimfónia analóg helyéhez, hogy a folyamat nála is a mollbeli VI. fok megjelenésével indul (Liszt-nél Gesz, Beethoven-nél Asz hang a basszusban). Megjegyzendő, hogy mindössze egy hónappal a Schiller-dalok befejezését követően, 1845. augusztus 12-én a bonni Beethoven-ünnepség alkalmával Liszt elvezényelte a c-moll szimfóniát; feltételezhető tehát, hogy az előadásra készülve már korábban, a *Tell*-dalok komponálása idején is foglalkozhatott a darabbal, amely legkésőbb 1837-től

¹⁴ Liszt zongorára írta át a *Harold*-szimfónia lassú tételét (*Marche de pèlerins*), átiratát 1866-ban publikálta. Utóbb, 1879-ben brácsa-zongora-átiratot publikált a teljes műből. Berlioz e kompozíciója kapcsán írott tanulmánya (*Berlioz und seine Haroldsymphonie*, 1854) adott alkalmat saját zeneszerzői *ars poeticájának* kifejtésére. Természetesen már az 1830-as években is jól ismerte a darabot, mint azt Schumann zongoraműveinek szentelt, 1837-es tanulmányának utalása is tanúsítja; ld. Liszt, *Sämtliche Schriften*, 380.

egyébként is az ujjában volt, hiszen, mint már említettem, elkészítette és koncerten játszotta a mű zongorapartitúráját.¹⁵

Szembeötlő hasonlóságokat mutat továbbá a dalciklus Liszt másik kedvenc Beethoven-művével, a *Pastorale*-szimfóniával is. A három tétel *attacca*-kapcsolása mellett a Schiller-dalok két legfeltűnőbb mozzanata, amely a 6. szimfónia természeti programjának Lisztre gyakorolt bűvös hatásáról tanúskodik, jellemző módon illusztratív-hangfestő részlet: a *Der Hirt* madárdal-imitációja és a *Der Alpenjäger*-beli vihar. Előbbi nyilvánvalóan a Beethoven-szimfónia *Patakparti jelenetében* elhangzó, csalogányt, fürjet és kakukkot imitáló fáfúvós szólók pandanja; utóbbi a szimfónia negyedik tételének felelne meg, s egy olyan zenei zsánert képvisel, amelynek számos példájával találkozhatunk Liszt életművében.

Liszt a *maggiore*-befejezés kedvéért még a Schiller-versek dramaturgiáját is figyelmen kívül hagyja: míg a költő az alpesi vadász által megénekelt viharral zárja a verset, a zeneszerző ezzel szemben – a *Pastorale*-szimfónia analógiájára – a természeti erők vihar utáni elcsendesedését is megkomponálja. A zeneszerző svájci zsánerdarabjaival rokonítja Liszt dalciklusát, hogy a *Der Hirt* című dalban a svájci miliő zenei kellékének számító *ranz des vaches*-motivika jelenik meg (ld. a dal nyitó ütemeit a 93. kotta 2. és 3. szisztémájában), az a motivika, melyet – a késő 18. századra visszanyúló konvencióval összhangban¹⁶ – Liszt több 1830-as évekbeli zongoradarabjában is alkalmazott, pl. a *Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses*-ben, ahol „imitation du ranz de vaches”-ként jelenik meg (vö. 94. kotta).¹⁷ A *ranz des vaches*-motivika használatára Liszt több általa jól ismert zeneműben is találhatott példát: Rossini *Tell Vilmosában* (melynek nyitányát zongorára írta át és gyakran játszotta pianista fénykorában), Berlioz *Fantasztikus szimfóniájában* (melyet szintén átültetett hangszerére) vagy éppen Beethoven *Pastorale*-szimfóniájában. A Schiller-dalok esetében azonban nem kizárólag zenei minták ösztönözheték a svájci miliőt idéző hangszeres motivika alkalmazására: Schiller drámájának színpadi utasítása maga is utal a németül *Kuhreihen*-nek nevezett dallamra, mi több, a költő előírása szerint mindhárom Liszt által megzenésített dal szövegét erre kell énekelni.

¹⁵ Liszt 1842. február 28-án Berlinben, valamint 1844. január 7-én Weimarban is vezényelte Beethoven e művét; ld. Walker, *A weimari évek*, 278.

¹⁶ Max Peter Baumann, „Kuhreihen”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil 5 (Kassel, etc.: Bärenreiter / Stuttgart–Weimar: Metzler, 1996), 812–816.

¹⁷ A francia terminusnak többféle alakváltozata létezik.

A *Tell*-dalok 1848-ban publikált megfogalmazásában tehát Liszt részint a dalciklus tematikus visszatéréssel lekerekített beethoveni *attacca*-formáját, részint, tágabb értelemben véve Beethoven szimfóniáinak ciklikus formai kísérleteit igyekezett utánozni, mindazonáltal saját dalciklusa nem mondható maradéktalanul sikerült darabnak. Az olyan részletek, mint a zongoraversenybe illő *cadenza* a *Der Hirt* főtemájának reprízét bevezető domináns orgonapont végén (103. kotta), vagy az angyalok paradicsomi énekének vokális közhellyel történő naiv illusztrálása ugyanebben a dalban (105. kotta), kirívó ellentétben állnak a formálás beethoveni koncepciójával. Hasonlóképpen, kevésbé dalkíséret-szerű a zongoravirtuóz Liszt darabjait idéző oktávmenet a *Der Alpenjäger* főtemája előtt (ld. az utolsó szisztémát a 95. kottában), amely minden bizonnyal a dal szövegében említett mennydörgést hivatott zenében megjeleníteni. A liszti zongorairásmód ilyen és ehhez hasonló példái adhattak alapot Heinrich Heinének, hogy 1837-ben az Apokalipszis-beli négy lelkes állatot, valamint Krisztus és a Sátán lovagi tornáját vélje „költői programként” kihallani Liszt játékából.¹⁸

A dalciklus fentebb bemutatott, stilárisan diszparát elemeinek minden bizonnyal része lehetett abban, hogy Liszt az 1850-es évek folyamán jelentősen átdolgozta a *Tell*-dalokat. Az átdolgozás tendenciái – a zongorakíséret technikai nehézségeinek egyszerűsítése, a vokális szólam énekelhetőbbé tétele, tematikus anyagok transzformációja – részint azonosak az értekezés második részében bemutatott példakéval (ld. a II. rész „Könnyítések a zongoraletéten”, „Könnyítések az énekszólamban”, valamint „A tematikus metamorfózis mint revíziós módszer” c. fejezeteit). Mindamellet az 1860-ban publikált megfogalmazásban az angyalok énekét zenébe öntő rész énekszólama nem csupán énekelhetőbbé vált, de ízlésesebb és prozódiai szempontból is jobb lett (106. kotta, vö. a 105. kottával). A *Der Hirt* nyitótémájának visszatérését előkészítő domináns orgonapont új megfogalmazása (104. kotta) nem csupán zongoratechnikailag egyszerűbb, hanem a 103. kottán bemutatott virtuóz *cadenza* elhagyásával szerveesebben is illeszkedik a dal egészébe, mint 1848-as változatbeli megfelelője. A *Der Alpenjäger* 6/8-os Jagd-tematikájának 4/4-es indulókarakterrre alakítása pedig jóval stilizáltabbá tette a záró dal viharzenéjét, mint amilyen a korábbi megfogalmazásban volt (97. kotta, vö. a 96. kottával).

Az angyalok paradicsomi énekének szublimálása és a viharzene megzabolázása mellett az illusztratív elemek mérséklésének szándékára utal az is, ahogyan Liszt a *Der Hirt* madárdal-imitációját átalakította a revízió során: az 1848-ban publikált

¹⁸ Ld. „A dal műfaj mint esztétikai kompromisszum” című fejezetet az értekezés I. részében.

megfogalmazás mechanikusan ismételt terc-motívuma ugyan az 1860-as változatban is megjelenik, mindazonáltal jóval kifinomultabb formában (102. kotta, vö. a 101. kottával). A legjellegzetesebb változtatás azonban talán éppen a beethoveni modell túlon túl is érezhető hatásának mérséklésére irányulhatott. Minden bizonnyal ennek jeleként kell értelmeznünk, hogy a záró dal *maggiore* végkicsengését, a nyitó dal pasztorális tematikájának a vihar utáni kitisztulással összhangban történő, Schiller verseihez képest önkényes visszaidézését Liszt egy az egyben elhagyta a revízió során; az 1860-ban publikált megfogalmazásban az utolsó dal mollban zárul, mi több, határozottan sötét tónust kölcsönöz ennek a befejezésnek a leszállított második fok szerepeltetése (100. kotta, vö. a 99. kottával).¹⁹

101. kotta *Lieder aus Schillers Wilhelm Tell*, 1848-ban publikált megfogalmazás, a *Der Fischerknabe* vége és a *Der Hirt* kezdete a ranz de vaches-motivikával



2. Der Hirt



¹⁹ A *Tell*-dalok 1871-ben publikált zenekarkíséretes változata – kisebb eltéréseken túl – nem mutat kompozíciós szempontból jelentékeny különbséget az 1860-ban megjelent, *Gesammelte Lieder*-beli változathoz képest, így tárgyalásától ehelyütt eltekintek.

102. kotta *Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses*, (megj. 1837), 25–31. ütem

(imitation du ranz de vaches)
più lento a capriccio
marcato

accel. molto
cresc.
3 3

Allegro quasi presto
f

sf
secco

ppp poco rall. accel.

* una corda

* tre corde

103. kotta *Lieder aus Schillers Wilhelm Tell*, 1848-ban publikált megfogalmazás, a *Der Hirt* vége és a *Der Alpenjäger* kezdete a Jagd-motívum előlegezésével

mf
m. d.

Jagd-motívum

rf

Jagd-motívum *

(folytatás)

3. Der Alpenjäger

Musical score for "Der Alpenjäger" in 3/8 time, key of B-flat major. The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff.

- System 1 (Measures 1-4):** The bass staff features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter rest. The treble staff has a whole rest. Dynamics include *rf* (ritardando) and *mf* (mezzo-forte).
- System 2 (Measures 5-8):** The bass staff continues with eighth-note patterns. The treble staff has a whole rest. Dynamics include *rf* and *mf*.
- System 3 (Measures 9-12):** The bass staff has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter rest. The treble staff has a whole rest. Dynamics include *mf* and *rit.* (ritardando).
- System 4 (Measures 13-16):** The bass staff has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter rest. The treble staff has a whole rest. Dynamics include *mf* and *rit.*.

104. kotta *Lieder aus Schillers Wilhelm Tell*, 1848-ban publikált megfogalmazás, a *Der Alpenjäger* Jagd-motívumból épülő főtémája (az előbbi példa folytatása)

Allegro *semp. f. marcato assai*

Es

Allegro
marcato assai

don- nern die Höh'n, es zit - tert der Steg, nicht grau - et dem Schü - tzen auf schwind - lich-tem Weg.

105. kotta *Lieder aus Schillers Wilhelm Tell*, 1860-ban publikált megfogalmazás, a *Der Alpenjäger* főtémájának revideált változata [Allegro con strepito, ♯]

f

Es don- nern die Höh'n, es zit - tert der Steg, nicht grau - et dem Schüt - zen auf schwind-li - chem Weg.

sempre f *rinforzando*

Lea

106. kotta *Lieder aus Schillers Wilhelm Tell*, 1848-ban publikált
megfogalmazás, a *Der Fischerknabe* nyitó témája

Es la - - - - chelt der See,

er la - - - - - det zum Ba - - - de,

107. kotta *Lieder aus Schillers Wilhelm Tell*, 1848-ban publikált megfogalmazás
– a *Der Hirt* és a *Der Fischerknabe* témáinak repríze a *Der Alpenjäger* végén

rit. espressivo

das grü - nen - de Feld,

dol. ma marcato

18 *p trem.*

riten.

Ossia

das gru - nen - de Feld, das gru-nen - de

das grü - nen - de

molto dim.

segundo il canto

p dol.

Ossia

riten.

Feld.

come primo

9

cresc.

rit.

appassionato

dolce legg.

23 *loco*

dim.

pp

ppp

108. kotta *Lieder aus Schillers Wilhelm Tell*, 1860-ban publikált megfogalmazás
– a *Der Alpenjäger* befejezésének revideált változata

das grü - nen - de Feld.

p *cresc.*

ff

109. kotta *Lieder aus Schillers Wilhelm Tell*, 1848-ban publikált megfogalmazás
– madárdal-imitáció *Der Hirt* 38–42. ütemében

f *vibrato*

wir kom-men wie - der, wenn der Ku-kuk ruft,

rf *rall.*

III. CIKLUS ÉS GYŰJTEMÉNY

f *vibrato* *dim.* *p* *pp*

wir kom-men wie - der, wenn der Kuck-kuk ruft,

Musical score for "Lied der Nacht" by Franz Schubert, Op. 148, No. 1. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and consists of three systems.

System 1: The vocal melody begins with the lyrics "Mai. Ah!". The piano accompaniment is marked *dolce con grazia*. The piano part features a series of arpeggiated chords, with the number "12" indicating the number of notes in the arpeggio.

System 2: The piano part continues with a solo section marked *sempre piano egualmente* and *loco*. The vocal part is silent.

System 3: The vocal melody resumes with the lyrics "Ihr Mat - ten, lebt wohl,". The piano accompaniment is marked *più diminuendo* and *dolce*. The piano part features a series of arpeggiated chords, with the number "9" indicating the number of notes in the arpeggio.

112. kotta *Lieder aus Schillers Wilhelm Tell*, 1860-ban publikált megfogalmazás
– az előbbi példán bemutatott hely revideált változata

Mai.
sempre dolce

8va

dolcissimo

Ihr Mat - ten lebt wohl,

113. kotta *Lieder aus Schillers Wilhelm Tell*, 1848-ban publikált megfogalmazás
– a *Der Fischerknabe* 47–50. üteme [Allegretto, senza slentare]

wie Stim - men der En - - - gel im Pa - ra - dies.

8va

cresc.

rit. colla parte

in tempo

114. kotta *Lieder aus Schillers Wilhelm Tell*, 1860-ban publikált megfogalmazás
– az előbbi példán idézett hely revideált változata [Allegretto (ruhig bewegt)]

wie Stim - men der En - gel im Pa - - ra - dies.

8va

poco rall.

rall.

a tempo

p

4. *A Gesammelte Lieder előfutárainak rendje*

Mint a *Tell*-dalok kétféle megfogalmazásának összevetése során láthattuk, a *Gesammelte Lieder* Schiller-dalai tehát kétségkívül ciklust, méghozzá beethoveni példát követő ciklust alkotnak, mégha szerzőjük idővel igyekezett is mérsékelni e nagyon is nyilvánvaló beethoveni hatást. De vajon mit mondhatunk a *Gesammelte Lieder*nek az értekezés tárgyát képező további három füzetéről, ill. e füzetek 1840-es évekbeli előzményeiről? Megfigyelhetők-e másutt is hasonló, ciklikus szervezésre utaló tendenciák Liszt szóban forgó dalaiban?

Amennyiben a *Gesammelte Lieder* első négy füzetének előzményeül szolgáló kiadványokat vesszük szemügyre ciklus-jelleg ill. a darabok elrendezése szempontjából, tapasztalataink inkább negatívak: a *Buch der Lieder* 1843–44-ben kiadott két kötete és az 1844-es *Sechs Lieder* minden tekintetben vegyes gyűjtemények, ahogyan összességében a Schiller-ciklust magában foglaló, 1848-as *Schiller und Göthe. Lieder* is. E gyűjtemények eltérő időpontban, különféle indítatásból keletkezett darabokat tömörítő, olykor nyelvi szempontból is heterogén összeállítások; olyan dalokat tartalmaznak, amelyek több különböző költő verseit öntik zenébe, s ezek a versek esetenként igen eltérő irodalmi rangú szövegek.

A *Buch der Lieder* első kötete – a címadásra némiképp rácsafolva – az azonos című Heine-kötetnek mindössze két darabját foglalja magában, melyeket – mint az értekezés első részéből emlékezhetünk – a zeneszerző a német *Zarándokév* tervének tanúsága szerint az 1840-es rajnai válsággal összefüggésben komponált (*Die Loreley, Am Rhein*);¹ magában foglalja emellett az 1839-ben zenébe öntött, vélhetőleg első Liszt-dalt, a Cesare Bocella műkedvelő olasz poéta szövegére írott *Angiolin dal biondo crin*,² továbbá három Goethe-megzenésítést, melyeket levelezésének tanúsága szerint Liszt 1842-es berlini tartózkodása idején, illetve közvetlenül azt követően, Bettine von Arnimmal való megismerkedése után vetett papírra:³ a *Wilhelm Meister tanulóévei* hősnőjének egyik betétdalát (*Mignon's Lied*), Margit balladáját a *Faustból* (*Der König von Thule*), valamint a *Wanderers Nachtlied* című Goethe-versek egyikét (*Der du von dem Himmel bist*).

A *Buch der Lieder* második kötete ennél szervesebb: nyelvi szempontból egységes és valamennyi darabja egyetlen költő, Victor Hugo tollából származik. Az első négy dal (*Oh! quand je dors; Comment disaient-ils; Enfant! si j'étais roi; S'il est un char-*

¹ Ld. „A német *Zarándokév* terve” című fejezetet.

² Ld. A „Kezdetek” című fejezetet.

³ Ld. a „Könnyítések az énekszólamban” című fejezetet.

mant gazon) azonos költői tematika fűzi egybe, valamennyi a szerelem témájához kapcsolódik. Az ötödik darab (*La tombe et la rose*) azonban makabreszk hangulatával, a rózsa és a sír párbeszédével némiképp elüt a többitől. Az utolsó pedig, a *Gastibelza*-ballada, bár végsősoron ez is a szerelem-tematikához kapcsolódik (a bolond Gastibelza szerelmi csalódásának történetét beszéli el), s spanyol *couleur local*jával, bolero-ritmusával a szintén ibériai miliójú *Comment-disaient-ils* párdarabja, ám epikus jellegénél és basszushangra szánt voltánál fogva különbözik az előző öt vers lírai jellegétől és magas hangfekvésétől. A hat dal irodalmi értelemben véve sem alkot ciklust: a Liszt által megzenésített költemények több különböző Hugo-kötetből származnak.⁴ A *Buch der Lieder* francia dalai közül csupán az eredetileg Marie d'Agoult számára írt *Oh! quand je dors*-t, és a *Comment disaient-ils*-t tudjuk pontosabban datálni; Liszt levelezésének tanúsága szerint mindkettő 1842-ben keletkezett.⁵ Úgy tűnik, hogy Liszt két további Hugo-dala is erre az időszakra keltezhető: a *L'aube naît*⁶ és a *Quand tu chantes bercée*.⁷ Előbbi elveszett,⁸ utóbbi pedig a zeneszerző életében kiadatlan ma-

⁴ Az *Oh! quand je dors* a francia költő *Les rayons et les ombres* című kötetének (megj. 1840) 27. darabja; ugyanebből a kötetből vette Liszt a *Gastibelza* (*Guitare*, 22.) és a *Comment disaient-ils* szövegét is (*Autre Guitare*, 23.). Az *Enfant! si j'étais roi* a *Les feuilles d'automne* című kötetből származik (*A une femme*, 22.), míg a *S'il est un charmant gazon* a *Les chants du crépuscule*-ből (megj. 1835) való (*Nouvelles chanson sur un vieil air*, 22.).

⁵ „J'aurais aimé t'envoyer aussi une chanson de V[ictor] H[ugo]: »Oh! quand je dors viens auprès de ma couche – comme à Pétrarque« etc., mais il faut que cela soit copié – tu la recevras avec la *Lore-Lei* [sic] par l'Ambassade avant que je ne parte de Berlin.” (Szerettem volna elküldeni Neked Victor Hugo egy dalát is: »Oh! quand je dors viens auprès de ma couche – comme à Pétrarque« stb., de le kell másoltatni – megkapod majd a *Loreley*-jal a követség révén, mielőtt elmegyek Berlinből). – írta Liszt 1842. január 25-én, Berlinből d'Agoult grófnőnek; ld. Gut–Bellás, *Correspondance*, 879. 1842. április 13-án pedig Liszt a következőket írta Marienak: „Ces jours passés j'ai fait deux nouvelles chansons *L'aube naît* et ta porte est close ... Ô ma charmante écoute ici, etc. (*Chant du Crépuscule*) et puis cette *autre Guitare. Comment disaient-ils* avec nos nacelles fuir les alguazils: Ramez, disaient-elles (*Rayons et ombres*). Peut-être n'en serez-vous pas mécontent [sic]. (Az elmúlt napokban két új dalt [chansons] írtam: *L'aube naît* et ta porte est close ... Ô ma charmante écoute ici, etc. (*Chant du Crépuscule*) és aztán ezt az *autre Guitare*-t: *Comment disaient-ils* avec nos nacelles fuir les alguazils: Ramez, disaient-elles (*Rayons et ombres*) Talán nem lesz velük elégedetlen). Gut–Bellás, *Correspondance*, 904.

⁶ Hugo *Les chants du crépuscule* című kötetének 23. darabja (*Autre chanson*).

⁷ Hugo *Marie Tudor* című drámájának (bem. 1833) betétdala.

⁸ Egyetlen adatunk a darabról Liszt fentebb idézett levelének részlete, ld. a 16. jegyzetet.

radt⁹ – mindez arra enged következtetni, hogy Liszt eredetileg több Hugo-dalt komponált, melyekből utólag válogatta ki és rendezte gyűjteménnyé a *Buch der Lieder* második köteteként publikált darabokat. E feltételezés mellett szól az a tény is, hogy Liszt egyik levelében még 7–8 Hugo-dalt ajánlott fel kiadásra Heinrich Schlesingernek.¹⁰

A *Sechs Lieder* a *Buch der Lieder* első kötetéhez hasonlóan szintén tartalmaz Heine-megzenésítéseket is (*Du bist wie eine Blume*, *Morgens steh ich auf*, *Vergiftet sind meine Lieder*); a Heine-verseket azonban műkedvelő költők munkáival társította Liszt: a *Dichter, was Liebe sei* az ünnepelt színésznő, Charlotte von Hagn versikéjét zenésíti meg, akivel a zeneszerző 1842-es berlini turnéi idején került kapcsolatba (véltőleg igen intim természetű kapcsolatba, mint azt a dal szövege mellett Liszt és d’Agoult grófnő levelezése sejteni engedi).¹¹ A *Bist du!* c. dal szövege pedig a szintén amatőr poéta, Elim Metschersky munkája, aki a párizsi orosz követség diplomatája volt.¹² A

⁹ A mű egyetlen ismert forrása az 1970-es években bukkant fel egy angol aukciós cég árverésén, majd vásárlás útján a budapesti Országos Széchényi Könyvtár tulajdonába került (H–Bn Ms. mus. 5.108). Mint a forrás fakszimiléjét és diplomatikus átírását közlő Kecskeméti István rámutatott, Liszt autográf tisztázata eredetileg egy olasz művészetpártoló hölgy, Matilde Juva Branca emlékkönyvének bejegyzése lehetett, ld. Kecskeméti István, „Egy ismeretlen Liszt-dal”, *Magyar Zene* 45/1 (1974. március), 17–25. Bár Kecskeméti „Paris 28 Mai 1849”-ként értelmezte a forrás nehezen olvasható autográf keltezését, Szitha Tünde meggyőzően cáfolta ezt, ld. Szitha, „Liszt Ferenc »ismeretlen« francia dalai”, 49–82. Szitha 1844-nek olvassa a kézirat szerezplő évszámot; ám tekintve, hogy nem fogalmazványról, hanem emlékkönyvbe írt tisztázatról van szó, a dal bizonyosan korábbi kell legyen. Liszt egyik 1842 szeptemberében kelt levelének részlete is erre utal: „J’ai déjà chargé Belloni d’écrire sur le petit livret brun que Villers m’a donné (où il y a un tas de chansons allemandes et françaises) la romance de Marie Tudor.” (Már megbíztam Bellonit, hogy írja be abba a kis barna könyvecskébe, amelyet Villers-től kaptam [s amelyben egy halom német és francia dal van] a Marie Tudor romancát). Gut–Bellás, *Correspondance*, 921–922. *Marie Tudor* Victor Hugo drámájának címe, a szóban forgó dal szövege ennek részlete.

¹⁰ „A propos de Buch der Lieder, j’ai laissé à Paris un volume à part intitulé / *Poésies lyriques* / paroles de V. Hugo musique par votre très humble serviteur. Il est tout prêt à être gravé – ce sont 7 ou 8 numéros.” Short, *Liszt Letters*, 263.

¹¹ Gut–Bellás, *Correspondance*, 929 és 979.

¹² Bár a dal kéziratos forrásanyaga tudomásom szerint nem maradt fenn, Liszt egyik d’Agoult grófnőnek írt levele arról tudósít, hogy a mű 1843 nyarán keletkezett: „J’ai composé les vers de Metschersky et ne suis que trop en veine de poétique tristesse.” (Megkomponáltam Metschersky versét és nagyon is kedvet érzek a költői szomorúsághoz). Gut–Bellás, *Correspondance*, 1020.

Die todte Nachtigall, melynek szövege a *Buch der Lieder* olasz és francia dalainak fordítójától, Philip Kaufmanntól származik, antikizáló témájával elüt gyűjteménybeli társaitól. Míg a többi dal mindegyike szerelmi tematikájú vers, addig Kaufmann költeménye az antik madársírató hagyományát éleszti újjá.¹³ Persze, a *Sechs Lieder* dalainak elrendezésében felfedezhetünk bizonyos tervszerűséget: a gyűjteményt tonálisan keretbe foglalja a nyitó- és záródal; mindkettő A-dúrban van, s mintha a két szerelmes vers szövege is rímelve egymásra: a kötet a *Du bist...* szavakkal kezdődik és a Metschersky-költemény szövegében refrénként ismételt *Bist du!* szavakkal zárul. Ugyancsak A-dúrban van a közbülső dalok közül kettő (*Dichter, was Liebe sei; Morgens steh ich auf;*), s a két eltérő tonalitású dal is A-dúrhoz közeli hangnemben van: a *Vergiftet sind meine Lieder* a mediáns cisz-mollban, míg a *Die todte Nachtigall* a paralel fisz-mollban.

Mintha a dalok keletkezésével kapcsolatos adatok is arra utalnának, hogy Liszt hangnemileg rendezett gyűjteményt akart publikálni. A rendelkezésre álló kéziratok források tanúsága szerint ugyanis Liszt a *Sechs Lieder* nyitódalát eredetileg Fisz-dúrban koncipiálta – a *Du bist wie eine Blume* Armgart von Arnimnak dedikált autográf fogalmazványa¹⁴ ebben a hangnemben van. A zeneszerző tehát utólag, vélhetőleg a dalok gyűjteménnyé rendezése során transzponálhatta A-dúrba a darabot. Liszt és Joseph Maria Lefèbvre levelezése alapján a komponista eredetileg a *Sechs Lieder* keretében kívánta publikálni az *O lieb so lang du lieben kannst* c. Freiligrath-megzenésítését is, ám a műnek a kölni Eck és társa kiadóhoz elküldött metszőpéldánya útközben elkallódott, így végül nem került be a gyűjteménybe.¹⁵ Liszt ezt a dalt utóbb Asz-dúrban

¹³ A zsáner nevezetes antik példái Catullus 3. carmene, Ovidius *Amores*-éből a II. rész 6. darabja, valamint Martialis epigrammáinak I. kötetéből a 109. szám.

¹⁴ D–Ff 15.100.

¹⁵ „1^o – La Caisse expédiée de Mannheim n’est pas encore arrivée – elle contient tous mes manuscrits; je ne [sais] encore si *O Lieb O Lieb* se trouve ou ne se trouve du nombre.” (1. – A Mannheimból elküldött doboz még nem érkezett meg – valamennyi kéziratom benne van; még nem tudom egyébként, hogy az *O lieb, o lieb* benne van-e vagy sem.) – írta Liszt Lefèbvre-nek, 1843. december 25-én írt levelében. Ld. Pauline Pocknell, „Franz Liszt and Joseph Maria Lefèbvre: A Correspondence 1841–1848. Part II”, *Liszt Saeculum* 55 (1995), 8. Két héttel később, 1844. január 9-én pedig így írt Lefèbvre-nek: „Beyliegend Liebe[r] Marie Joseph, 4 Quartetten [...] und auch das Lied – natürlich ist es nicht meine Schuld wenn O Lieb O Lieb nicht dabey ist, aber ich habe wirklich nicht die Courage [?], es wieder aufzuschieben. »Morgen's steh ich auf« ist aber eines meiner gefälligeren.” (Mellékelve, kedves Marie Joseph, négy férfikari kvartett [...] és a dal – természetesen nem az én lelkemen szárad, ha az *O lieb, o lieb* nincs

publikálta a lipcsei Kistner-kiadónál,¹⁶ előbb 1847-ben önállóan, majd három évvel később, kissé átdolgozott formában a *Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenor-Stimme* című gyűjtemény keretében.¹⁷ Bár a mű fogalmazványa nem maradt fenn, vélhetőleg ez a kompozíció is A-dúr hangnemű lehetett eredetileg; erre enged következtetni, hogy a dalból készült zongoraátírat korai megfogalmazásának forrásai ebben a hangnemben vannak.¹⁸ Úgy tűnik tehát, hogy a *Sechs Lieder* összeállítása alkalmával – a Schubert-dalátíratokhoz hasonlóan – Liszt a gyűjtemény hangnemi egységére törekedett.

A *Sechs Lieder* kivételével, amely alcíme szerint „für eine Singstimme”, azaz meghatározatlan hangfekvésre szánt dalokat tartalmaz, Liszt 1840-es évekbeli dalgyűjteményei különböző hangfajra írt darabokból állnak, vagyis előadó apparátus tekintetében sem egységesek. Ez ismét egy olyan vonás, amely inkább a szóban forgó kiadványok gyűjtemény, mintsem ciklus-jellegére utal – még ha figyelembe vesszük is, hogy Julius Stockhausen nevezetes tolmácsolásai előtt nem volt szokásban egyvégtében előadni a dalciklusokat. Liszt korai dalopuszainak sokfélesége és elrendezése arról tanúskodik, hogy szerzőjük inkább a korabeli francia *romance*-albumok tarkaságát, mint a német dalciklus beethoveni–schumanni, vagy akár Conradin Kreutzer-féle példáit tekinthette követendő mintának: a *Buch der Lieder* két kötete hat-hat dalból áll, a *Sechs*

köztük, de tényleg nincs bátorságom [?] tovább halogatni). Pocknell, „Franz Liszt and Joseph Maria Lefébvre”, 23–24. A „Courage” szó Pocknell közlésében mint olvashatatlan szerepel; a levélnek a hamburgi Staats- und Universitätsbibliothekban őrzött eredetijéből (jelzete: I/6), valamint a kontextus alapján azonban mindenesetre kikövetkeztethető, hogy valószínűleg erről a szövegről lehet szó.

¹⁶ Lemezsám: 1559. A datáláshoz ld. Hofmeister, *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, 1847. november, 180.

¹⁷ Ez az opusz három dalból áll: az *O lieb, so lang du lieben kannst* szóban forgó változata mellett két Uhland-megzenésítést (*Hohe Liebe*, *Gestorben war ich*) tartalmaz. A két utóbbi dal 1755-ös lemezszámmal jelent meg; az *O lieb* lemezszáma az 1847-es kiadáséhoz hasonlóan 1559. A datáláshoz ld. Hofmeister, *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, 1850. december, 196. Az *O lieb* revideált megfogalmazásának forrását – az 1847-es kiadás egy Liszt által javított példányát – ma a párizsi Bibliothèque Nationale őrzi (F-Pn Ms. 168).

¹⁸ A dal zongoraátíratának korai, A-dúr változatát két kézirtottredék őrizte meg számunkra: a D–WRgs 60/U 23-as jelzetű, befejezetlen autográf fogalmazványa, valamint az ehhez tartozó, kopistának szóló utasításokat tartalmazó autográf korrektúralapok (D–WRgs 60/Z 12). Leslie Howard, aki rekonstruálni igyekezett az átírat A-dúr megfogalmazását, csupán a korrektúralapokat tanulmányozta, így az általa közölt verzió részben saját fantáziáját dicséri, ld. *The Liszt Society Journal* 29 (2004), Music Section, 8.

Lieder is az említett *romance*-albumokhoz hasonlóan féltucatnyi kompozíciót foglal magában.¹⁹ Mindezek fényében az 1848-ban publikált Schiller-ciklus inkább kivételesnek mondható Liszt korai dal-œuvre-jének ismeretében.

¹⁹ Az 1830-as évekbeli románcalbumokról és Liszt *Albumának* hasonlóságairól ld. Kroó, *Az első Zarándokév*, 16–21.

5. *A Gesammelte Lieder első négy füzetének rendje*

Liszt 1840-es években publikált dalkiadványai, vagyis a *Gesammelte Lieder* sorozat előfutárai tehát vegyes gyűjtemények. De vajon mit mondhatunk ebben a tekintetben az 1860-ban publikált összegyűjtött dalok első négy füzetéről? Vajon megfigyelhetünk-e valamiféle különbséget a dalok elrendezését illetően Liszt korábbi publikációihoz képest a kompozíciók új kiadásában? Mint az értekezés II. részében már több alkalommal is utaltam rá, korai daltermésének átdolgozása során Liszt bizonyos értelemben jobban igazodott a német dal műfaji normáihoz, inkább tiszteletben tartotta azokat, mint a dalok 1840-es évekbeli műalakjaiban. Tettenérhető-e hasonló tendencia dalpublikációinak összeállítása és elrendezése terén? Álláspontom szerint vannak ilyen törekvésre utaló jelek, mégha Liszt 1860-as dal-antológiája a darabok elrendezése tekintetében első látásra nem is mutat lényeges eltérést az 1840-es évtized gyűjteményeihez képest.

Az 1860-ban publikált, hat füzetből álló sorozat egésze első pillantásra a *Buch der Lieder* első kötetéhez hasonlóan meglehetősen heterogénnek látszik: a füzetek hátsó borítóján közölt tartalomjegyzéket átfutva a címadással ellentétben nemcsak német *Lied*eket, hanem francia *mélodie*-kat és egy olasz románcot is találhatunk az antológiában.¹ Ez a többnyelvűség – amely a zeneszerző dal-œuvre-jének kezdeteiről írottak ismeretében aligha lephet meg –, valamint a *Gesammelte Lieder* cím inkább gyűjteményre utal. Az első négy füzet tartalmát megvizsgálva azonban az a benyomásunk támadhat, hogy a gyűjtemény valójában több kisebb ciklusból áll. Az első négy füzet ugyanis szemlátomást egy-egy költő, méghozzá világirodalmi mércével mérve is jelentős költő verseinek szentelte Liszt: az első füzet Goethe, a második Schiller, a harmadik Heine, a negyedik pedig Hugo-költemények megzenésítéseit tartalmazza. Az ötödik és hatodik füzet ezzel szemben mintha az irodalmi másod-, sőt harmadvonalat képviselné: Rellstab, Dingelstedt, Uhland, Nordmann, Redwitz, Joseph Müller, Hoffmann von Fallersleben, Herwegh, s egy műkedvelő poéta, Boccella verseit foglalja magában, továbbá az utóbbi két füzet önmagában is sokkal vegyesebbnek látszik, mint a sorozat első négy egysége. Talán figyelmet érdemel, hogy a világirodalmi jelentőségű szerzők költeményei a gyűjtemény első négy füzetében – az 1840-es évekbeli gyűjtemények gyakorlatától részben eltérő módon, a költők személye szerint kerültek elrendezésre – Liszt 1850 előtti dalopuszaiban ez az elv csupán a Petrarca-sonettek, s amennyiben önálló egységnek tekintjük, a *Buch der Lieder* Hugo-kötete esetében érvényesült. A három Schiller-dal persze, mint korábban bemutattam, már az 1848-

¹ Ld. a Függelék.

ban publikált megfogalmazásban is nyilvánvalóan ciklust alkot, ám ott Goethe-dalokkal párosult; feltűnő mindenesetre, hogy a zeneszerző most már a Schiller-megzenésítések második füzetbeli elkülönítése révén még inkább hangsúlyozza, hogy e ciklus önmagába záruló egységet képez. De vajon mit mondhatunk ebben a tekintetben a másik három, egy-egy költő verseinek szentelt füzet dalairól?

A füzeteket fellapozva a többnyelvűség mellett a sorozat egy további olyan vonására is felfigyelhetünk, amely inkább a *Gesammelte Lieder* füzeteinek gyűjtemény-, mintsem ciklus-volta mellett szól. A zeneszerző ugyanis a dalok többségét – 1840-es évekbeli dalgyűjteményeihez hasonlóan – a kiadás tanúsága szerint meghatározott hangfajra szánta.² Bár a hangfaj ilyesféle specifikációja nem példa nélküli a korabeli kiadói és zeneszerzői gyakorlatban – Hofmeister zeneműkiadó katalógusának 1860-as évfolyamát végiglapozva több hasonló kiadványt is találhatunk – egy ilyen nagyszabású gyűjtemény esetében inkább kivételesnek mondható.³ Mi több, bár a Goethe-dalokat azonos hangfajuknál fogva végigénekelheti egyetlen mezzoszoprán előadó, a Schiller- és Hugo-dalokat képes végigénekelni egyetlen tenorista, a Heine-füzet darabjai már egyaránt tartalmazznak magas, ill. mély hangfekvésre szánt dalokat, vagyis a harmadik füzetet valamennyi darabját aligha képes előadni egyazon énekes.

Az 1860-as *Gesammelte Lieder* tehát gyűjtemény; mindazonáltal olyan, tudatosan elrendezett gyűjtemény, amely több kisebb egységből áll; ezek egyike, a Schiller-füzet pedig határozottan ciklus-jelleget mutat, egyszerre demonstrálva, hogy a zeneszerző számára a ciklus a tematikus visszatéréssel kombinált beethoveni *attacca*-ciklust jelentette, továbbá azt is, hogy a ciklus a gyűjtemény egy speciális fajtája, még akkor is, ha – mint esetünkben – attól bizonyos vonatkozásban különböző, szervesebb egységet alkot. Hogy az összegyűjtött dalok ilyen elrendezése mennyire fontos volt Liszt számára, hogy a zeneszerző milyen nagy gondot fordított a füzetek rendjének kialakítására, a gyűjtemény keletkezéstörténetével kapcsolatos adataink tanúsítják. Mi több, forrásaink alapján úgy tűnik, hogy az első négy füzet költők szerint csoportosított elrendezése szerepet játszhatott abban, hogy Liszt leállított és érvénytelenített egy 1856-ban megkezdett kiadást, s hogy a *Gesammelte Lieder* megjelenése 1860-ig késlekedett.

Mint az értekezés előző részében már említettem, weimari letelepedését követően Liszt módszeresen revideálta korábbi dalait és 1853. augusztus 1-jén kelt, Louis

² Ld. a Függelék.

³ Pl. a Liszt weimari köréhez tartozó Joachim Raff nagyjából egykorú, *Sangesfrühling* címet viselő gyűjteményének füzeteiben a hangfaj megjelölése a szokásos „für eine Singstimme,” vagyis a dalokat közelebbről meg nem határozott hangfajra szánta a szerző.

Köhler-hez írt levelének tanúsága szerint már ekkortájt úgy érezte, gondoskodnia kell majd „e korai dalok meglehetősen átdolgozott kiadásáról.” Tudomásom szerint először 1855. december 22-én kelt, Agnes Street-Klindworth-hoz írott levelében adta tanújelét annak, hogy a már Köhlernek is említett javított kiadás megjelenésére hamarosan sor kerül:

Szinte ki sem tettem a lábam itthonról az Ön távozása óta – s mindenféle levelek megválaszolásával töltöm az időmet, ha pedig akad egy órányi szabadidőm, azt dalaim [*Lieder*] második kiadásának előkészítésével töltöm, melyek közül az első hat hamarosan megjelenik Berlinben.⁴

E levélrészlethez fűzött kiegészítésében Liszt konkrét dalcímeket is említett a javított kiadásba szánt kompozíciók közül: Goethe *Freudvoll und leidvoll*-jának, valamint Heine *Ein Fichtenbaum steht einsam* című versének megzenésítését – vagyis érdekes módon olyan kompozíciókat, amelyek átdolgozott változatát végül csak évekkel később, 1860-ban publikálta, s levélbeli szándékával ellentétben nem Berlinben, hanem a lipcsei Kahnt-kiadónál.⁵

A Köhlernek címzett írás papírra vetését követő év márciusában, ugyancsak Agnes Street-Klindworth-nak írva Liszt ismét dalgyűjtemény publikálásának szándékáról írt, ezúttal már a tervbe vett kiadvány terjedelméről is beszámolva:

⁴ „Je ne suis presque pas sorti depuis votre départ – et passe mon temps a repondre à toute sorte de lettres, et quand je puis gagner une heure de liberté à préparer une 2de Edition de mes Lieder dont les 6 premiers paraîtront [sic] assez prochainement à Berlin.” Pocknell, *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth*, 320.

⁵ „Il s’y trouve entre autres un „Freudvoll und Leidvoll, gedankenvoll sein” – et le Fichten Baum de Heine[:] „Er träumt von einer Palme / die fern im Morgenland / Einsam und schweigend trauert– / auf brennender Felsenwand!” Pocknell, *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth*, 320. Nyilvánvalóan személyes oka van, hogy Liszt épp ezeket a dalokat említi külön Agnes-nek, szeretői egyikének. A Heine versében szereplő, távoli pálmafáról álmodó magányos fenyőt minden bizonnyal az Agnes után epekedő Liszttel kell azonosítanunk. Mint Liszt és kedvese egy másik leveléből kiderül, a muzsikus dalkéziratot is küldött Agnesnek, az *Anfangs wollt ich fast verzagen* című Heine-dal autográfját; ld. Pocknell, *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth*, 320, 72–73 és 76.

Igen sok tennivalóm akad a szimfonikus költemények korrektúralevonataival, ráadásul ki fogok adni két vagy három füzetnyi dalt [*Lieder*] amelyekre okvetlenül nagy gondot szeretnék fordítani.⁶

Valóban vannak arra utaló jelek, hogy Liszt 1856-ben érkezettnek látta az időt a revideált dalkiadás publikálásának megkezdésére. Meglepetésünkre azonban az egyetlen, ekkortájt napvilágot látott liszti dalkiadvány az Agnes-nek cím szerint említett dalt egyikét sem tartalmazza, sem a *Freudvoll und leidvollt*, sem az *Ein Fichtenbaum steht einsam*. A zeneszerző 1856-ban mindössze hat korábbi dalának revideált kiadását publikálta a berlini Schlesingernél: a *Buch der Lieder* első kötetének átdolgozott változatát. Az elkövetkező négy év során egyetlen dalt sem hozott nyilvánosságra Liszt; különös módon a *Buch der Lieder* revideált kiadásának folytatására, az Hugodalokat tartalmazó második kötet javított kiadására sem került sor.

Vajon miért nem? Hiszen a zeneszerző ugyanakkor több ezidőtájt írott levelében is hangsúlyozta, hogy a gyűjteményes kiadásnak a közeljövőben napvilágot kell látnia. 1856. július 9-én így írt Köhlernek:

Schlesinger jövő télen valószínűleg több dalfüzetet hoz majd tőlem, melyben talán talál majd néhány dolgot, ami baráti viszonyban van az Ön *A nyelv dallama* c. könyvével. Így hát azt kívánám, ne tagadja meg tőlem a boldogságot, hogy nevét különleges módon igénybe vehessem, egyszersmind énekeim értelmezéseként azok elé illeszthessem.⁷

Liszt a tenorista Franz Götzének írva, 1857. február 1-i levelében is arról számolt be, hogy a *Buch der Lieder* első kötetének javított kiadását hamarosan követi majd a folytatás:

⁶ J'ai passablement à faire avec les épreuves [sic] de mes Poèmes symphoniques et publierai en sus deux ou trois cahiers de Lieder que je tiens à beaucoup soigner." 1856. március 11-i levél. Pocknell, *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth*, 325.

⁷ „Wahrscheinlich bringt Schlesinger nächsten Winter mehrere Liederhefte von mir, worin Sie vielleicht manches mit Ihren Ideen der Melodie der Sprache Befreundete finden werden. Daher wünsche ich, dass Sie mir das Vergnügen nicht versagen, Ihren Namen dabei besonders zu beanspruchen und gleichsam als Deutung meiner Gesänge vorangehen zu lassen." *Briefe*, I, 224.

Riese kisasszony szíveskedik eljuttatni Neked hat első dalom új kiadását (köztük az *Angiolint* A-dúrban) – ezeket hamarosan egy pár további füzet követi majd.⁸

A *Buch der Lieder* első kötetének javított kiadása Hofmeister katalógusának tanúsága szerint már 1856 júliusa és októbere között megjelent;⁹ a Köhlernek és Götzének beharangozott dalfüzetek megjelenésére azonban úgy tűnik, sem ekkor, sem 1857 telén nem került sor. Annak ellenére, hogy 1856. december 6-án, Franz Brendelnek írva, Liszt már „összegyűjtött dalainak” megjelentetését sürgette. Ez az általam ismert legkorábbi olyan dokumentum, melyben a dalok revideált kiadása a későbbi, 1860-as sorozatcímmel kerül említésre:

Nagyon fontos számomra, hogy összegyűjtött dalaim kiadása ne késsen soká.¹⁰

Am 1858 februárjában, Peter Cornelius-nak írva a zeneszerző még mindig csak az összegyűjtött dalok küszöbön álló megjelenéséről tudósíthatott; ebben a levélben azonban már a publikálandó darabok hozzávetőleges számáról is beszámolt:

Májusig megjelenik: a *Künstler-Chor* egy új kiadása (néhány lényeges könnyítéssel és javítással) s nem sokkal azután összegyűjtött dalaim (kb. 30) kötete, melyek közül egy pár nem lesz kedve ellenére való.¹¹

Persze kérdés, hogyan számolt Liszt. Ha a dalok különféle fekvésváltozait nem számoljuk, akkor a *Gesammelte Lieder* utóbb megjelent első hat füzeté 29 dalt tartalmaz, vagyis valóban mintegy harminc darabból áll. Ha azonban a fekvésváltozatokat is bele kell értenünk ebbe a számba, akkor a zeneszerző feltehetőleg csupán a későbbi gyűjtemény első öt füzetére gondolhatott, amely ilyesformán 33 da-

⁸ „Fräulein Riese hat die Freundlichkeit, Dir die neue Auflage meiner 6 ersten Lieder (wobei das „Englein” in A-dur) zu überbringen – ein paar andre Hefte werden bald nachfolgen.” *Briefe*, I, 262.

⁹ Hofmeister, *Monatsbericht*, 1856. július, 992, valamint 1856. szeptember–október, 1064–1065.

¹⁰ „Es ist mir sehr daran gelegen, die Herausgabe meiner gesammelten Lieder nicht länger zu verzögern.” *Briefe* I, 344.

¹¹ „Bis zum Mai erscheinen: eine neue Auflage des Künstler-Chors (mit einigen wesentlichen Erleichterungen und Besserungen) und bald darauf der Band meiner gesammelten Lieder (30 ungefähr), wovon Ihnen ein paar nicht missfallen werden.” 1858. február 19-én kelt levél; *Briefe*, I, 299.

rabból áll. Néhány hónap elteltével, 1858. július 1-én, Liszt Hans von Bronsarthoz írt leveléből mindenesetre a gyűjteményes kiadás megjelenésének újabb késéséről értesülünk:

[...] ősszel megjelenik összegyűjtött dalaim új kiadása (kb. három tucatnyi)

[...] ¹²

Nem sokkal később, 1858. július 16-án, a bécsi Leopold Alexander Zellnernek írva Liszt még későbbi időpontról számolt be, tovább pontosítva a megjelenésre váró dalok számát. A végleges szám alapján úgy tűnik, az első kiadás I–V. füzetében megjelent dalokról lehet szó az alábbi levélrészletben, s a zeneszerző a transzponált változatokat is belevehette a számításba:

Néhány hét óta a *Szent Erzsébet* köt le. Az oratóriumnak Újévre el kell készülnie.

Körülbelül ugyanekkor megjelennek: A) az összegyűjtött dalok (33 szám) (meglehetősen átalakított és remélhetőleg javított kiadás!) B) a *Dante-szimfónia* partitúra és kézzongorás kivonata – és az *Ideálok*. ¹³

Akárhogy számolt is azonban Liszt, 1859 januárjában a jelek szerint a dalok gyűjteményes kiadása még mindig megjelenésre várt. 1859. szeptember 3-án Louis Köhler még mindig csak arról értesülhetett, hogy meg fogja kapni a gyűjtemény egy próbanyomatát. Emilie Merian-Genast énekét méltatva Liszt a következőket írta Köhlernek:

[Emilie Merian-Genast] előadásában *A nyelv dallama* szépen és rokonszenvesen tükröződik. Mikor ezt mondom, egyszersmind azt a kívánságomat is hozzáfűzöm, hogy bárcsak találna egyet-mást, kedves barátom, *Összegyűjtött dalaimban*, amely megfelel az Ön – könyvében, *A nyelv dallamában* oly szellemesen kifejtett – szemléletmódjának. A hat füzet egy próba-példányát megkapja majd a *Dante-szimfóniával* egyidejűleg. Az utolsó számot, az „Ich möchte hingehn”-t (Herwegh költeménye), éppen Önnek akartam ajánlani, s ha alkalomadtán ismét eljön Weimarba, előkeresem majd Önnek a kéziratot, melyen az Ön neve áll. Ám

¹² „[...] im Herbst erscheint die neue Auflage meiner Gesammelten Lieder (ungefähr drei duzend) [...]” *Franz Liszt in seinen Briefen*, hrsg. von Hans Rudolf Jung (Berlin: Henschelverlag, 1987), 160.

¹³ „Seit einigen Wochen fesselt mich die heilige Elisabeth. Bis zu Neujahr soll das Oratorium fertig geschrieben sein. Ungefähr zur selber Zeit erscheinen: A) Gesammelte Lieder (33 Nummern) (sehr umgeänderte und hoffentlich verbesserte Auflage!) B) *Dante Sinfonie* in Partitur und 2 clavierigen Auszug – und »Ideale«.” Jung, *Franz Liszt in seinen Briefen*, 162.

mivel e gyűjteményes kiadás alkalmával az összes többi ajánlást elhagytam, fenntartom, hogy később valami más, jelentékenyebb és terjedelmesebb dolgot dedikáljak Önnek.¹⁴

A *Gesammelte Lieder* tényleges megjelenésére 1859. október 9-ig még mindig nem került sor; e napon írott levelében Liszt arra kérte Heinrich Schlesingert, hogy a dalok mihamarabbi publikálása érdekében fogadja el előző levelében megfogalmazott ajánlatát:

Anélkül, hogy helyteleníteném a mondást: „jó az, ha semmi hír nem jön” – mégis arra kérném, kedves Schlesinger, hogy, ha lehetséges, mondjon igent az előző levelemre. Egyrészt erősen kívánom, hogy *dalaím* gyűjteményének megjelenése ne késsen tovább, másrészt szeretném, hogy Schulze úrral (kottametsző – Lipszében) szembeni tartozásom gyorsan rendeződjék. Ugyanazzal a postával megküldöm Önnek a teljes kiadást, melyhez már csak a 33 dal tartalomjegyzéke hiányzik, ezt hozzáadattam valamennyi füzet borítólapjához. A metszés teljes költsége 300 (háromszáz) és mintegy hatvan tallérta rúg. Ez Önre nézve nem jelent csődöt, s ha beéri ajánlatommal, ismételten lekötelezi majd vele igen régi lekötözöttjét [...].¹⁵

¹⁴ „In ihrem [Emilie Merian-Genast] Vortrag spiegelt sich eine schöne und sympatische »Melodie der Sprache«. Da ich dieses Wort gesagt, knüpfte ich gleich den Wunsch daran, Sie möchten, lieber Freund, einiges in meinen *Gesammelten Liedern* finden, was sich Ihrer Empfindungsweise, die Sie in der »Melodie der Sprache« so geistreich dargestellt, anpasst. Sie erhalten ein Probe-Exemplar von den 6 Heften gleichzeitig mit der Dante-Symphonie. Die letzte Nummer »Ich möchte hingehn« (Gedicht von Herwegh) wollte ich Ihnen speziell widmen, und wenn Sie gelegentlich wieder nach Weimar kommen, suche ich Ihnen das Manuscript vor, wo Ihr Name darauf steht. Da ich aber bei dieser Gesamtausgabe alle übrigen Dedicationen weglassen, behalte ich mir vor, Ihnen später etwas anderes, vermuthlich Dickeres und Längeres, zu widmen.” *Briefe*, I, 330.

¹⁵ „Sans vouloir faire tort au proverbe »point de nouvelles, bonnes nouvelles« – je vous prierai cependant, mon cher Schlesinger, d’accorder bonne (s’il se peut) à ma dernière lettre. D’une part il me tient à cœur de ne plus retarder la publication de la collection de mes *Lieder* et de l’autre je voudrais que ma dette envers de Mr Schulze (Offizier für Noten Stich – à Leipzig) soit promptement réglée. Par la même poste je vous envoie l’édition complète, auquel il manque seulement l’index des 33 Lieder que j’ai fait ajouter sur la page de la couverture de chaque cahier. Le total de frais de gravure monte à 300 (trois cent) et quelques soixante Thaler. Ce ne sera pas une ruine pour vous, et en vous accommodant de ma proposition vous obligerez de nouveau Votre très anciennement obligé F. Liszt.” Short, *Liszt Letters*, 322.

Vajon mi lehetett az a Liszt korábbi levelében megfogalmazott ajánlat, melynek elfogadására kérte Schlesingert? A fenti levélrészlet alapján sejthető, hogy a Schulze lipcsei kottametszővel saját költségére elkészített dalosfüzeteket akarta kiadásra elfogadtatni Schlesingerrel – talán ezeket említette korábban próbanyomatként, Köhlernek írva. De mi lett a sorsa a tervezett kiadásnak? Liszt 1859. október 29-én kelt, Carolyne Sayn-Wittgensteinhez írott levelében arról ír, hogy Schlesinger elfogadta Liszt ajánlatát:

Schlesinger éppen az imént írt nekem egy *megfelelő* levelet, melyben végre *elfogadja* dalaim Kiadását (ami annyit tesz, hogy magára vállalja a kiadás költségeit, stb. stb.)¹⁶

Úgy tűnik tehát, hogy az egyezség végül megkötött. Az *enfin* (végre) szó azonban sejteni engedi, hogy a kiadó nem egykönnyen ment bele a javaslatba. De megjelent-e végül a szóban forgó kiadás?

Ugyan valóban fennmaradt néhány *Gesammelte Lieder* címet viselő füzet, amelynek címlapján Schlesinger neve szerepel kiadóként (e füzetek külleme és tartalma egyebekben teljesen egyezik az 1860-as Kahnt-kiadásával),¹⁷ kérdéses, hogy ezek ténylegesen meg is jelentek, valóban üzleti forgalomba kerültek-e. Bár Schlesinger kiadói katalógusában az 1858–59-es publikációk között egy olyan kiadványról olvashatunk, amely a fenti levélrészletben említett publikációval lehet azonos, a katalógusban szereplő többi dalkiadványtól eltérően sem a gyűjtemény részletes tartalomjegyzéke, sem a füzetek ára nincs megadva.¹⁸ Hofmeister zeneműkiadó katalógusa pedig egyáltalán nem tud Schlesingernél megjelent *Gesammelte Liederről*. A Schlesinger neve alatt fennmaradt néhány füzetnek ráadásul nincs lemezszáma; az oldalak alján ehelyett a füzetek sorszámanak megfelelő számok (1–6) szerepelnek. Nincs tudomásom olyan Liszt-levélről, amely a Schlesinger-féle gyűjteményes kiadás tényleges megjelenéséről számolna be; ismerek viszont olyan leveleket, amelyek arra utalnak, hogy Lisztnek nehézségei akadtak Schlesingerrel, s amelyek arról tanúskodnak, hogy

¹⁶ „[...] Schlesinger vient de m’écrire une lettre *convenable* par laquelle il *accepte* enfin l’Edition de mes *Lieder* (c’est à dire qu’il se charge des frais d’edition etc etc) —” *Briefe*, IV, 499.

¹⁷ Egy ilyen füzet a D–WRz L 850-es jelzetű zeneműkiadványa.

¹⁸ „Liszt. *Gesammelte Lieder*. 6 Hefte. à [ár nincs megadva].” *Neue Musikalien erschienen 1858–1859 im Verlage der Schlesinger’schen Buch- und Musikhandlung in Berlin* (Berlin: Schlesinger), [oldalszám nélkül].

a zeneszerző e nehézségek leküzdése érdekében végül más kiadóhoz fordult. 1859. december 7-én a következőket írta Emilie-Merian Genastnak, lefordíthatatlan szójtékkal jellemezve Schlesingert:

Mellékelve a levél Redern gróf Öexcellenciájának – s egy pár sor Schlesingernek, akinek tegnap részletesen írtam – *Összegyűjtött dalaím zavarban lévő kiadójaként* valószínűleg megkéri majd Önt, hogy közelebbi felvilágosítással szolgáljon a „Was soll's bedeuten”-ről¹⁹ – a *Vergiftet sind meine Lieder* aligha ízlene neki – Kiadója még hitelét vesztené miatta! De van-e lehetetlen az Ön számára? Ki tudja, talán még meg is békíti kiadómat, azok után, hogy magát Weimart is megbékéltette az Ön baráti és odaadó híve, Liszt Ferenc műveivel.²⁰

E levél alapján úgy tűnik, hogy a megegyezés ellenére a zeneszerző és a kiadó viszonya nem volt feszültségmentes 1859 decemberében. S mintha Liszt utolsó kísérlet gyanánt küldte volna Berlinbe, Schlesinger meggyőzésére dalainak avatott tolmácsolóját. A Schlesingernek írt, említett, részletesebb levél sajnos nem maradt fenn, pedig talán magyarázatul szolgálhatna Liszt és Schlesinger végleges szakítására.²¹ A legközelebbi általam ismert, idevágó dokumentumban, Liszt egyik Franz Brendelhez írott, 1860. január 25-i keltezésű levelében ugyanis már arról olvashatunk, hogy az összegyűjtött dalok kiadója nem Schlesinger többé, hanem Christian Friedrich Kahnt:

Egészen helyénvalóan történt tehát, hogy a *Neue Zeitschrift [für Musik]* kiadója egyben összegyűjtött dalaím kiadója is lett. Hálás köszönetem, tisztelt barátom, az Ön mindezt elősegítő közbenjárásáért. Kahntnak most már csak Schlesin-

¹⁹ Idézet a *Die Loreley* szövegéből.

²⁰ „Anbei der Brief für S. E. den Grafen Redern – und ein paar Zeilen für Schlesinger, an welchen ich gestern ausführlich schrieb – Als *verlegener Verleger* meiner „*Gesammelten Lieder*” wird er Sie wahrscheinlich bitten ihn näher zu belehren über „Was soll's bedeuten?” – „Vergiftet sind meine Lieder” dürfte ihm nicht munden – Sein Verlag könnte dadurch in Misskredit gelangen! Doch, was ist Ihnen nicht alle möglich? Wer weiss es, vielleicht versöhnen Sie sogar meinen Verleger, nachdem Sie selbst Weymar versöhnt haben, mit den Compositionen Ihres freundschaftlich ergebenen Franz Liszt” Hamburger, „Liszt und Emilie Merian-Genast”, I, 364.

²¹ A szakítás okairól a Schlesinger-cég tevékenységét tárgyaló irodalom sem szolgál felvilágosítással, ld. Deutsch, *Musikverlags Nummern*, 21–22; Rudolf Elvers, „Schlesinger”, in *Music Printing and Publishing*, ed. D. W. Krummel and Stanley Sadie (New York–London: Norton, 1990), 410–411.

gerrel kell egyezségre jutnia; én a magam részéről nem kívánom korlátozni tulajdonjogát. [...] Mihelyt Kahnt rendben van Schlesingerrel, mindennel elégedett vagyok. Ez vagy az a dal megjelenhet aztán gitár-, vagy citeraátiratban; annál jobb, ha Kahnt megtalálja a számítását. NB. Szeretném, ha a külön kiadás esetében megtartanák a teljes kiadás borítóját, a tartalomjegyzék miatt. Kahntnak vélhetőleg nem lesz ez ellen kifogása, mivel a hátsó borító a teljes dalgyűjtemény prospektusául szolgál.²²

Schlesingerrel ellentétben Kahnt szemlátomást igen gyorsan cselekedett, olyanira, hogy nem sokkal később Hofmeister 1860. februári kiadói katalógusa már a *Gesammelte Lieder* hat füzetének megjelenéséről tudósíthatott,²³ néhány hónappal később, 1860 júliusában pedig Liszt már a frissen megjelent dalok recenziójáért mondhatott köszönetet Louis Köhlernek,²⁴ amely még az előző hónapban látott napvilágot a *Neue Zeitschrift für Musik* négy egymást követő számában.²⁵

Meglepetésünkre, a Kahntnál publikált *Gesammelte Lieder* füzeteiben ott találjuk azt a hat dalt is, amely 1856-ban a *Buch der Lieder* javított kiadásaként jelent meg Schlesingernél. A kottaszöveg – néhány apró simítástól, kisebb eltérésektől eltekintve, amelyekről már Raabe részletesen beszámolt a régi összkiadás dalköteteinek kritikai

²² „So ist es ganz recht gekommen, dass der Verleger der „Neuen Zeitschrift“ auch der Verleger meiner »Gesammelten Lieder« geworden. Besten Dank, verehrter Freund, für Ihre hinzu fördernde Vermittlung. Kahnt hat sich blos [sic] mit Schlesinger zu verständigen; meinerseits habe ich gar keine Einschränkung seines Eigenthums zu wünschen. [...] Sobald Kahnt mit Schlesinger in Ordnung ist, bin ich mit allem zufrieden. Dieses oder jenes Lied mag dann einzeln erscheinen oder für Guitarre oder Zither transcribirt werden; desto besser, wenn Kahnt dabei seine Rechnung findet. NB. Bei der Einzelausgabe möchte ich gerne, dass der Umschlag der Gesamtausgabe beibehalten bleibe, wegen des Inhaltsverzeichnisses. Wahrscheinlich wird Kahnt nichts dagegen einwenden, da die Rückseite des Umschlags als Prospectus der ganzen Liedersammlung gilt.” *Briefe*, I, 350.

²³ Hofmeister, *Monatsbericht*, 1860 február, 33. A Kahnt-kiadás füzeteinek – akárcsak a Schlesinger nevét viselő próbanyomatoknak – nincs lemezszámuk, hanem a megfelelő füzetek számát (1–6) kapták. Fennmaradtak ugyan a Kahnt-kiadványból olyan füzetek is, amelyek az 1860-ra keltezhető 703–708-as lemezszámokat viselik; úgy tűnik azonban, hogy ez a számozás egy utánnomás alkalmával eszközölt, későbbi változtatás lehet.

²⁴ *Briefe*, I, 358–359.

²⁵ „Die Gesamtausgabe der Liszt’schen Lieder”, *Neue Zeitschrift für Musik* 52/23 (1. Juni 1860), 201–202; 52/24 (8. Juni 1860), 209–210; 52/25 (15. Juni 1860), 221–222; 52/26 (22. Juni 1860), 229–231.

megjegyzéseiben – lényegében azonos az 1856-os kiadásával. A jelentősen megnövekedett terjedelem mellett a dalok költők szerinti elrendezése az, amiben a *Gesammelte Lieder* lényegesen különbözik a korábbi, szemlátomást félbemaradt kiadástól. Az új elrendezés, az összegyűjtött dalok kiadásának hosszas késlekedése, továbbá a kiadványt az sugallják, hogy a *Buch der Lieder* első kötetének 1856-os javított kiadása torzó, a tervezett gyűjteményes dalkiadás első, elvetélt kísérlete, s hogy a dalok elrendezése igen fontos lehetett Liszt számára.

Szintén erre enged következtetni az az autográf sorozatterv, amely az *Ich möchte hingehn* című dal egy Liszt által javított kopistamásolatának utolsó oldalán maradt fenn. Mueller már 1992-ben közölte ezt a feljegyzést,²⁶ saját olvasatom és értelmezésem azonban eltér az övétől, a továbbiakban ezt szeretném bemutatni.

A Herwegh-dal 60/D 38-as jelzetű weimari forrása August Conradi tisztázata és minden bizonnyal Liszt autográfja nyomán készülhetett.²⁷ A kopistamásolat feltehetőleg 1848–1849 táján keletkezhetett, hiszen tudjuk, hogy Conradi ebben az időben tevékenykedett a zeneszerző másolójaként.²⁸ Liszt azonban utóbb átnézte és saját kezűleg javította Conradi tisztázatát; több ponton változtatásokat eszközölt a kompozíció kottaszövegén, a forrás utolsó oldalára pedig egy olyan sorozattervet jegyzett fel, amely dalcímekből áll, s a szóban forgó másolatban szereplő dal, az *Ich möchte hingehn* címét is magában foglalja.

Liszt *Reihenfolge*-nak címezte a tervet, s minden jel arra utal, hogy a kiadás előtt álló *Gesammelte Lieder* sorrendjét vázolta fel. A feljegyzést kétféle íróeszközzel, szürke és piros ceruzával vetette papírra és több ponton módosította. Először 19 dal címét jegyezte fel, szürke ceruzával (17. ábra). Az *Ein Fichtenbaum steht einsam* című Heine-dalt utóbb két eltérő megzenésítésben publikálta a *Gesammelte Lieder* III. füzetében, erre utal az 5–6. szám klammerral való összekapcsolása. A *Charlotte* feljegyzés minden bizonnyal a *Was Liebe sei* című dalra vonatkozik, a költő személyére, Charlotte von Hagn német színésznő nevére utalhat; *Amaranthe* Oskar von Redwitz eposzáinak címe, innen származik a zeneszerző *Es muss ein Wunderbares sein* című dalának szövege.

A terv összetétele arra enged következtetni, hogy a *Buch der Lieder* 1856-os kiadása után, vagy talán épp a kiadvány megjelenése idején keletkezhetett; a feljegyzett

²⁶ Rena Charnin Mueller, „Liszt’s Catalogues and Inventories of His Works”, *Studia Musicologica* 34 (1992), 236.

²⁷ US–NYpm, Koch 385.

²⁸ Mueller, *Reevaluating the Liszt Chronology*, 135–136.

címek tanúsága szerint ugyanis Liszt az e kiadásban szereplő dalok mellőzésével próbálta összeállítani a gyűjteményt; az 1844-es *Buch der Lieder* második kötetének Hugo-dalai közül viszont három is szerepel a feljegyzés szövegében.

17. ábra: A D–WRgs 60/D 38-as kéziratbeli sorozatterv első írásrétege

		Reihe[n] Folge		
1	Vergiftet –	10	Amaranthe	
2	Anfangs –	11	Es rauschen die Winde	
3	Kling leise	12	Schwebe	
4	Morgens steh	13	Väter Gruft	
5	} Fichtenbaum	14	Wo weilt er	
6		15	O quand je dors	
7	Ihr Auge	16	S'il est un charm[ant]	
8	Charlotte ?	17	Laßt mich ruhen	
9	Comment disaient-ils	18	in Liebeslust –	
		19	– Ich möchte hingehn	

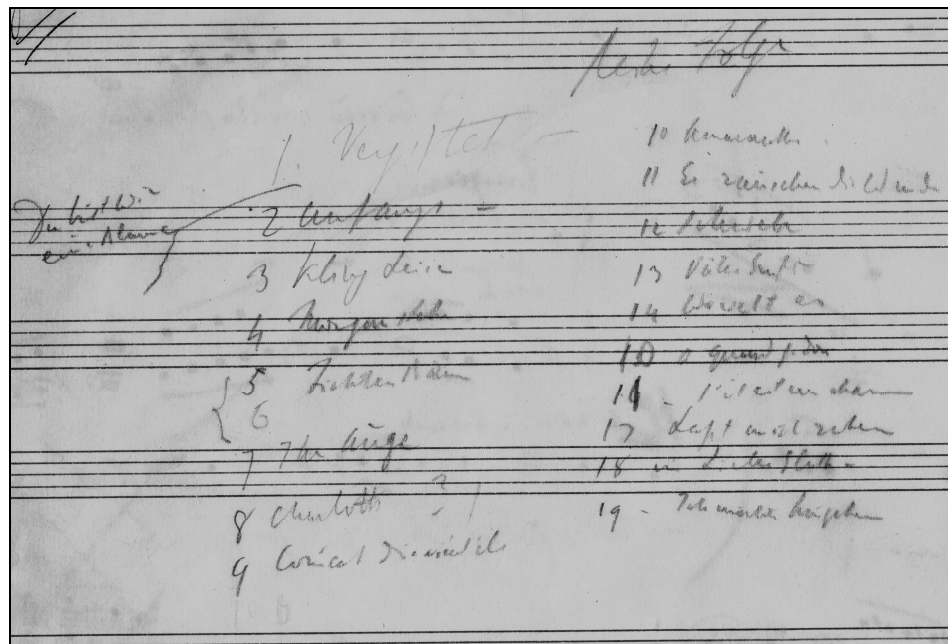
18. ábra: A D–WRgs 60/D 38-as kéziratbeli sorozatterv az első javítást követően

		Reihe[n] Folge		
1	Vergiftet – <u>Du bist wie eine Blume</u>	10	Amaranthe	
2	Anfangs –	11	Es rauschen die Winde	
3	Kling leise	12	Schwebe	
4	Morgens steh	13	Väter Gruft	
5	} Fichtenbaum	14	Wo weilt er	
6		15	O quand je dors	
7	Ihr Auge	16	S'il est un charm[ant]	
8	Charlotte ?	17	Laßt mich ruhen	
9	Comment disaient-ils	18	in Liebeslust –	
		19	– Ich möchte hingehn	

19. ábra: A D–WRgs 60/D 38-as kéziratbeli
sorozatterv a második javítást követően

		Reihe[n] Folge		
1	Vergiftet – Du bist wie eine Blume	10	Amaranthe	
2	Anfangs –	11	Es rauschen die Winde	
3	Kling leise	12	Schwebe	
4	Morgens steh	13	Väter Gruft	
5	} Fichtenbaum	14	Wo weilt er	
6		45 10	O quand je dors	
7	Ihr Auge	46 11	S'il est un charm[ant]	
8	Charlotte ?	17	Laßt mich ruhen	
9	Comment disaient-ils	18	in Liebeslust –	
10	O [quand je dors]	19	– Ich möchte hingehn	

2. faksimile: A D–WRgs 60/D 38-as kéziratbeli sorozatterv
A Goethe- und Schiller-Archiv (Weimar) szíves engedélyével



20. ábra: A Liszt által sorszámozott dalforrások
a zeneszerző weimari hagyatékában

No.	Dal	Jelzet	Forrás jellege
2 → 1 ²⁹	<i>Du bist wie eine Blume</i>	D–WRgs 60/D 20a–b	Conradi másolata Liszt javításaival
1 → 2	<i>Vergiftet sind meine Lieder</i>	D–WRgs 60/D 21	Conradi másolata Liszt javításaival
2 → 3	<i>Anfangs wollt ich fast verzagen</i>	D–WRgs 60/D 25	Conradi másolata Liszt javításaival
4	[nincs forrás]	—	?
5	[nincs forrás]	—	?
6	[nincs forrás]	—	?
7	[nincs forrás]	—	?
8	<i>Ihr Auge</i>	D–WRgs 60/D 29 ²	Conradi másolata Liszt javításaival
9	<i>Was Liebe sei</i>	D–WRgs 60/D 29 ¹	Conradi másolata Liszt javításaival
10	<i>Comment disaient-ils</i>	D–WRgs 60/D 55	Conradi másolata Liszt javításaival
11	<i>O! quand je dors</i>	D–WRgs 60/D 56	Liszt autográf fogalmazványa
12	<i>S'il est un charmant gazon</i>	D–WRgs 60/D 82	Liszt autográf fogalmazványa
13	[nincs forrás]	—	?
16 → 14	<i>Die Vätergruft</i>	D–WRgs 60/D 35	Liszt autográf fogalmazványa
15	[nincs forrás]	—	?
16	[nincs forrás]	—	?
17	<i>Schwebe, schwebe blaues Auge</i>	D–WRgs 60/D 48	Liszt autográf fogalmazványa
18	[nincs forrás]	—	?
19	[nincs forrás]	—	?
20	<i>Ich möchte hingehn</i>	D–WRgs 60/D 38	Conradi másolata Liszt javításaival
21	[nincs forrás]	—	?
21 → 22	<i>Es muss ein wunderbares sein</i>	D–WRgs 60/D 86	Liszt autográf tisztázata

²⁹ A nyíl arra utal, hogy Liszt az első számjegyről a másodikra javította a számozást.

A tervezés második fázisában Liszt javította az elsőként papírra vetett változatot: szürke ceruzával utólag beszúrta a *Du bist wie eine Blume* címét az 1. és 2. szám – két másik Heine-dal – közé; elfelejtette azonban a beszúrásnak megfelelően újraszámozni a darabokat (18. ábra). Később ismét javított a sorrenden, ezúttal piros ceruzával: az *O quand je dors* sorszámát 15-ről 10-re változtatta; halványan az is látszik a kéziratban, hogy az első sor végére elkezdte átírni a dal címét, de az „O”-betűt követően abba-hagyta (2. faksimile). Egyidejűleg a *S'il est un charmant gazon*-t is átszámozta 16-ról 11-re, de még mindig nem javította a sorszámokat a *Du bist wie eine Blume* beiktatásának megfelelően (19. ábra). A három Hugo-dal egymást követő, blokkszerű elrendezése annyiban már a *Gesammelte Lieder* 1860-ban publikált IV. füzetére emlékeztet, hogy az 1844-es *Buch der Lieder* második kötetének négy Hugo-dala szintén egyetlen egységet alkot.³⁰

Mueller a piros ceruzás javításokat nem közölte tanulmányában, nem is említi azok létezését. Arról sem tudósít – úgy tűnik, ez elkerülhette figyelmét –, hogy Liszt, szintén piros ceruzával, megszámozta a szóban forgó művek kézirateit is a fejcímekben (köztük a 60/D 38-as Conradi-másolatot). A zeneszerző nem egyszerűen átvezette a sorozatterv számozását a forrásokba, hanem egyszersmind javította is a sorrendet az utóbb beillesztett *Du bist wie eine Blume*-nak megfelelően, valamint további változtatásokat is eszközölt az elrendezésen és újabb dalokkal bővítette a sorozatot. A rendelkezésre álló források alapján legalább 22 dalt számozhatott meg ilyen módon (ld. a 20. ábrát) – ez annak ellenére feltételezhető, hogy mindössze 12 megszámozott kézirat maradt fenn a weimari Liszt-hagyatékban, az *Es muss ein Wunderbares sein* autográfja³¹ ugyanis a 21-ről 22-re javított számot viseli.

Mueller értelmezése szerint a D–WRgs 60/D 38-as sorozatterv a Schlesingernél 1856-ban, ill. 1859-ben publikált összegyűjtött dalok rendjét tükrözné.³² Az 1856-os dátum említése bizonyosan tévedés: Schlesinger 1856-os publikációja nem a *Gesammelte Lieder* címet viseli (a Mueller által említett „Collected Songs” ennek fordítása), hanem a *Buch der Lieder* első kötetének revideált kiadása, s e kiadás egyetlen olyan dalt sem tartalmaz, amelynek címe szerepelne a D–WRgs 60/D 38-as tervben. Ami az

³⁰ Megjegyzendő, hogy Liszt az 1844-es Hugo-dalok közül kettőt, a terjedős *Gastibelza*-balladát és a *La Tombe et Rose* című darabot nem vette fel a *Gesammelte Lieder* IV. füzetébe, nem is revideálta azokat.

³¹ D–WRgs 60/D 86.

³² „Liszt’s inventory reflects the contents of the volumes as published in the 1856 and 1859 Schlesinger Collected Songs.” Mueller, „Liszt’s Catalogues and Inventories”, 239.

állítólagos 1859-es Schlesinger-kiadást illeti, láthattuk, hogy bár valóban maradt fenn néhány *Gesammelte Lieder* címet viselő füzet, amelynek címlapján Schlesinger neve szerepel kiadóként, nem biztos, hogy ezek valóban meg is jelentek. Az 1860-ban Kahntnál napvilágot látott gyűjtemény is jelentősen eltér a D–WRgs 60/D 38-as tervtől, illetve a weimari hagyaték kéziratszámozásától, mind a dalok számát, mind elrendezésüket tekintve. A bemutatott források tehát nem a végül megjelent gyűjtemény rendjét, hanem e rend keresését dokumentálják.

Hogy miért szakított Liszt Schlesingerrel és miért választott új kiadót – ezt a kérdést persze kiadói levelezésének foghíjas volta miatt lehetetlen teljes bizonyossággal megválaszolni. A rendelkezésre álló források alapján mindenesetre plauzibilisnek látszik a feltételezés, hogy a dalok új elrendezése lehetett az ok, ami miatt Liszt nem tudott dűlőre jutni korábbi kiadójával. Vajon mit szólhatott Schlesinger, amikor a zeneszerző azzal az ötlettel állt elő 1859-ben, hogy egy teljesen más koncepció keretében kívánja megjelentetni többek között azokat a dalait is, amelyeket mindössze három évvel korábban a *Buch der Lieder* új, átdolgozott kiadásaként már másodszor publikált nála? Nem tudom, ám feltételezem, hogy a kiadó nem örülhetett ennek. Mindenesetre Liszt sem örülhetett annak a Brahms, Joseph Joachim, Julius Otto Grimm és Bernhard Scholz által aláírt nyilatkozatnak, amelyet alig néhány hónappal a *Gesammelte Lieder* megjelenését követően olvashatott Schlesinger lapjában, a *Berliner Musik-Zeitung Echo* 1860. május 6-i számában.

Összegzés

Mint az értekezés első részében láthattuk, Liszt dal-œuvre-jének tényleges kezdetei – amennyiben elveszett fiataalkori vokális kompozícióitól eltekintünk – az 1830-as és 1840-es évtized fordulójára keltezhetők. Daltermését kezdettől fogva nyelvi és műfaji sokszínűség jellemzi: első zongorakíséretes szólódala minden bizonnyal egy olasz nyelvű román volt; nyomtatásban egy francia *mélodie*-val jelentkezett először, első terjedelmesebb gyűjteményei pedig német *Lied*eket is magukban foglalnak. Dalainak ez a tarkasága összhangban áll bizonyult nemzeti és kulturális identitásával.

A zeneszerző sokat hangsúlyozott, saját maga deklarálta magyarságát, francia nyelvét és kultúráját figyelembe véve is feltűnő azonban, hogy Liszt dal-œuvre-je a muzsikuskora német zenekultúrája felé való orientálódását tükrözi. Mint a „Liszt és a német egység”, valamint „A német *Zarándokév* terve” című fejezetből kiderülhetett, ezt a vokális repertoárt, illetőleg Liszt férfikarait nem lehet a művek keletkezésének történelmi kontextusától, kora német nemzeti törekvéseitől és a muzsikuskor németországi működésétől függetlenül vizsgálni. A német *Zarándokév* tervének tanúsága szerint dokumentálható összefüggés áll fenn Liszt egyes korai dalai, valamint az 1840-es német-francia politikai konfliktus és a Rajna-dalok ennek kapcsán kibontakozó divatja között. Kétségtől van tehát alapja a Liszt dalainak szentelt irodalom (Vogel, Wenz, Raabe) azon állításának, miszerint a zeneszerző dal-œuvre-jében a „német hatás” meghatározó szerepet játszott; még ha nem is úgy, ahogyan a nemzetiszocialistává lett Raabe, illetve egyes német elődei és kortársai bemutatni igyekeztek. Lisztnek a német zenekultúra érdekében kifejtett erőfeszítései (és a német nacionalizmusnak tett engedményei) minden bizonnyal saját személyes terveit, szimfonikus zeneszerzői ambícióit, valamint kultúrpolitikai törekvéseit is tükrözik. Dalainak publikációs gyakorlata ellentmondásos módon egyszerre tanúsítja a komponista komplex nemzeti önazonosságát és működésének világpolgár jellegét, egyszersmind azonban Németország felé való tájékozódását is.

Fontos, a német nacionalista historiográfia által részben figyelmen kívül hagyott, részben kárhóztatott jelenség ugyanakkor Liszt daltermésének stílár

sokszínűsége. Mint az értekezés analitikus részeiből kiderülhetett, nagyon is van alapja azoknak az állításoknak, amelyek Liszt dalainak nem németes vonásait teszik szóvá: e művek nem egy esetben olasz és francia zenés színpadi műveket idéző *cadenzát* tartalmaznak, s a megzenésített szövegeket a komponista gyakran valóban mintegy operalibrettóként kezelte, különösképpen a darabok záró szakasza esetében.

Mindez arra figyelmeztet, hogy félrevezető és veszélyes Liszt tevékenységének egyoldalú, kizárólag nemzeti nézőpontot tükröző bemutatása, valamint arra, hogy a Liszt-kutatás nem lehet pusztán Liszt-filológia; a zeneszerző életének és működésének történelmi és zenetörténeti kontextusát figyelmen kívül hagyva műveinek igen fontos, a szövegkritikai megközelítéssel egyenértékű aspektusa marad feltáratlan.

Az értekezés második részében reményeim szerint sikerült bemutatnom, hogy Liszt nemzeti identitásához és dalainak „nemzeti jellegéhez” hasonlóan a zeneszerző műveinek különféle műalakjait és revízióit sem lehet egyoldalúan interpretálni. Míg a szekunder irodalomból vett, idézett részletek egy-egy tényezőre vezetnek vissza az átdolgozások létét – Hennemann ill. Arnold a komponista ízlésének vagy „elképzelésének” megváltozására, Searle, Sams és Johnson a műfajjal kapcsolatos nehézségeire, Mueller a muzsikás pluralista gondolkodására – addig az átdolgozások és eltérő műalakok néhány jellegzetes típusának áttekintéséből kiderülhetett, hogy e tényezők mindegyike szerepet játszott a dalok átdolgozásában, ugyanakkor további motívumok is.

Mint a Liszt korai dalainak zongorakíséretén és énekszólamán eszközölt technikai könnyítések, a művek zenei formájának és szövegismétléseinek rövidítései tanúsítják, a zeneszerző nem egy esetben valóban javított dalain. Liszt 1850 utáni megnyilatkozásaiból, ill. a dalait recenzeáló Louis Köhlerrel folytatott levelezéséből idézett részletek arra utalnak, hogy Searle, Sams és Johnson értelmezésével összhangban, Arnold interpretációjával ellentétben Liszt utóbb maga is elismerte e korai műveinek kompozíciós fogyatékoságait és weimari alkotóperiódusából ill. későbbi időpontból visszatekintve maga is érvénytelennek tekintette 1840-es évekbeli daltermését, elégedetlen volt annak zeneszerzői színvonalával. Ez némiképp megkérdőjelezi a Liszt dalait védel-

mükbe vevő, apologetikus írások létjogosultságát, s az olyan szerzők (Walker, Arnold) állításait is, akik a 19. századi német dal klasszikusaival, Schumann, Hugo Wolf műveivel igyekeznek egy sorba állítani Liszt vokális kompozícióit.

Ugyanakkor az is tény, hogy – mint a komponista egy-egy dalának alternatív változatai, vagy egyazon költemény eltérő megzenésítései példázzák – Liszt valóban „pluralista” gondolkodású zeneszerző volt. Ezek a példák arra figyelmeztetnek, hogy az eltérő műalakok egy része valóban nem feltétlenül javítás céljával készült. Mint a Liszt-dalok különféle hangfajra szánt fekvésváltozatai, valamint zongorás megfogalmazásai és zenekarkíséretes átdolgozásai példázzák, egy-egy előadó személye, egy-egy előadási lehetőség nem kevésbé fontos szerepet játszott bizonyos műalakok megszületésében, mint a korai dalok kompozíciós fogyatékoságai, a német dal műfaji hagyományainak figyelmen kívül hagyása.

A tématranszformáció revíziós módszerként történő alkalmazásáról és a *Freudvoll und leidvoll* kiadatlan műalakjáról írottak, valamint az *Angiolin dal biondo crin* vokális és zongorás megfogalmazásainak, illetve a *Mignon*-dal különféle változatainak elemzése Liszt zeneszerzői gondolkodásának és kompozíciós módszerének néhány jellegzetes vonására világítottak rá. Mint ezek a példák is tanúsítják, Liszt kompozitórius tevékenységében a variációs elv központi szerepet játszott; jellemző ugyanakkor, hogy elsősorban a variációnak a téma karakterét megváltoztató metrikai átalakításán, valamint a hangszín, faktúra és kísérettípus megváltoztatásán, illetve a strófák tonális variálásán alapuló típusához vonzódott – miközben a dallamot sok esetben változatlanul tartotta meg, mintegy cantus firmusként kezelve azt. A tematikus metamorfózis Liszt dalrevíziói során játszott szerepét vizsgálva egyúttal arra láthattunk példákat, hogy a zeneszerző szimfonikus műveinek jellegzetes formaalkotó princípiuma olyan műfajbeli alkotásaiban is jelentős szerepet játszott, amelyek nem képezik részét a német szimfonikus hagyománynak. Mindez arra utalhat, hogy Dahlhaus feltételezésével ellentétben, Hansen és Batta téziseivel összhangban, a tématranszformáció technikája nem annyira egy speciálisan a szimfonikus műfajra jellemző kompozíciós kihívásra adott válasz, hanem Liszt szimfonikus költeményeiben és szimfóniáiban quasi adaptálta egy bevett eljárását, melyet impro-

vizáció és komponálás során fiatalabb éveiben ill. más műfajokban is előszeretettel alkalmazott.

Az értekezés harmadik részében a *Gesammelte Lieder* I–IV. füzetének és előfutárának rendjét abból a szempontból vettem szemügyre, hogy megfigyelhetők-e a dalok tudatos elrendezésére, illetve azok ciklus-jellegére utaló jelek. Mint többek között a Schubert-dalátiratok gyűjteményes ill. ciklikus elrendezésének példáján láthattuk, Liszt vonzódott a tételek *attacca*-kapcsolásához; mindezzel összhangban a Schiller-dalok esetében azt tapasztalhattuk, hogy dalciklust komponálva is a beethoveni hagyományhoz kapcsolódó, lekerekítő zárattal végződő *attacca*-formát komponált. Az 1840-es évek gyűjteményes dalkiadványairól megállapíthattam, hogy azok mindenféle szempontból igen tarka gyűjtemények: egymástól függetlenül, különböző indíttatásból keletkezett, a szerzők személyét, az énekes hangfaját, a versek irodalmi rangját illetően, sőt esetenként nyelvileg is heterogén gyűjtemények. Bár kétségtelen, hogy a *Gesammelte Lieder* első négy füzetét összeállítva, korábbi dalait megrostálva és a költők személye szerint új rendbe állítva Liszt 1840-es évekbeli dalgyűjteményeinél rendezettebb kiadványt hozott létre, mindazonáltal láthattuk, hogy a beethoveni örökség jegyében ciklust alkotó Schiller-daloktól eltérően a gyűjteményes kiadás I., III. és IV. fülete esetében inkább gyűjteményről beszélhetünk, mintsem ciklusról. A *Gesammelte Lieder* keletkezéstörténetéhez kapcsolódó dokumentumokból ugyanakkor kitűnhetett, milyen sokat vesződött Liszt dalainak elrendezésével, s hogy milyen hosszas vajúrást követően került sor végül 1860-ban az összegyűjtött dalok megjelenésére.

Bibliográfia

1. Liszt dal-œuvre-jét tárgyaló irodalom

- Lorenz, Oswald. „Lieder”, *Neue Zeitschrift für Musik* 20 (1843), 205–206; 21 (1844), 117.
- Köhler, Louis. „Die Gesamtausgabe [sic] der Liszt’schen Lieder”, *Neue Zeitschrift für Musik* 52/23 (1. Juni 1860), 201–202; 52/24 (8. Juni 1860), 209–210; 52/25 (15. Juni 1860), 221–222; 52/26 (22. Juni 1860), 229–231.
- Vogel, Bernard. *Franz Liszt als Lyriker* (Leipzig: Kahnt Nachfolger, 1887).
- Reuss, Eduard. *Liszt’s Lieder* (Leipzig: Brockhaus, 1907).
- Grossherzog Carl Alexander Ausgabe der musikalischen Werke Franz Liszts, hrsg. von der Franz-Liszt-Stiftung (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907–1936), Serie VII: *Lieder und einstimmige Gesänge*, Bd. 1–3 (1917, 1921, 1922).
- Hughes, Edwin. „Liszt as Lieder Composer”, *The Musical Quarterly* 3 (1917), 390–409.
- Wenz, Josef. *Franz Liszt als Liederkomponist* (Ph. D. dissz., Frankfurt am Main, 1921).
- Cooper, Martin. „Liszt as Song Writer”, *Music and Letters* 19 (1938), 171–181.
- Schnapp, Friedrich. „Liszt: A Forgotten Romance”, *Music and Letters* 34 (1953), 232–235.
- Hansen, Bernard. „Nonnenwerth: Ein Beitrag zu Franz Liszts Liederkomposition”, *Neue Zeitschrift für Musik* 122 (1961), 391–394.
- Goldhammer, Otto, hrsg. *Franz Liszt: Nonnenwerth. Lied für eine Singstimme und Klavier, zweite bisher unveröffentlichte Fassung* (Weimar: Goethe- und Schiller-Archiv, 1961), 12–15.
- Headington, Cristopher. „The Songs”, in *Franz Liszt: The Man and his Music*, ed. by Alan Walker (London: Barrie & Jenkins, 1970), 221–247.
- Kecskeméti, István. „Egy ismeretlen Liszt-dal”, *Magyar Zene* 15/1 (1974. március), 17–25.
- Turner, Ronald. „A Comparison of the Two Sets of Liszt–Hugo Songs”, *Journal of the American Liszt Society* 5 (June 1979), 16–31.
- Montu-Berthon, Suzanne. „Un Liszt méconnu: Mélodies et Lieder”, *La Revue musicale* 342–344 (1981), 1–198; 345–346 (1981), 1–56.
- Friedheim, Philip. „First Version, Second Version, Alternative Version: Some Remarks on the Music of Liszt”, *The Music Review* 44 (1983), 194–202.

- Rumenhölzer, Peter. „Zur Harmonik in Franz Liszts Liedern”, *Musica* 37 (1983), 232–238.
- Tagliavini, Luigi Ferdinando. „La prima versione d’un lied di Liszt in una fonte sinora sconosciuta: l’album musicale della poetessa russa Evdokija Rostopčina”, *Rivista Italiana di musicologica* 19 (1984), 277–297.
- Watson, Derek. „Liszt and Goethe: The Songs”, *The Liszt Society Journal* 10 (1985), 2–5.
- Papp, Márta. „Moszkvai archívumok Liszt-dokumentumai”, *Magyar Zene* 27/1 (1986. március), 29–38.
- Dalmonte, Rossana. „Liszts und Wagners Lieder nach Gedichten Goethes”, in *Liszt Studien* 3, hrsg. von Serge Gut (München–Salzburg: Katzbichler, 1986), 28–35.
- Jung, Hans Rudolf, hrsg. *Faksimile der Notenhandschrift Es muß ein Wunderbares sein... von Franz Liszt* (Weimar: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur in Weimar, 1986), 3–8.
- Hamburger, Klára. „Dalok Victor Hugo versekre”, in *A hét zeneműve: 1985. okt. – 1986. szept.*, szerk. Kroó György (Budapest: Zeneműkiadó, 1986), 50–58.
- Szitha, Tünde. „Liszt Ferenc »ismeretlen« francia dalai”, *Magyar Zene* 27/1 (1986. március), 49–82.
- . „Liszt »Unknown« French Songs”, *Studia Musicologica* (1987), 259–265.
- Mueller, Rena Charnin. „Reevaluating the Liszt Chronology: The Case of *Anfangs wollt ich fast verzagen*”, *19th-Century Music* 12/2 (Fall 1988), 132–147.
- Riethmüller, Albrecht. „Heines Lorelei in den Vertonungen von Silcher und Liszt”, *Archiv für Musikwissenschaft* 48 (1991), 169–198.
- Szabó-Knotik, Cornelia. „Franz Liszt – Die Stimmen der Völker in seinen Liedern”, in *Liszt und die Nationalitäten. Bericht über das Internationale Musikwissenschaftliche Symposium, Eisenstadt, 10.–12. März 1994*, hrsg. von Gerhard J. Winkler, 98–113.
- Szitha Tünde, *Liszt Ferenc ismeretlen francia dalai* (Szakdolgozat, Liszt Ferenc Zene-művészeti Főiskola, 1996).
- Huschke, Wolfram. „Liszts Goethe-Lieder: Liszt contra Goethe?”, in *Liszt und die Weimarer Klassik*, hrsg. von Detlef Altenburg (Laaber: Laaber-Verlag, 1997), 60–67.

- Dalmonte, Rossana. „Liszt’s Lieder: An Essay in Formalization”, in *Analecta Lisztiana I. Liszt and His World = Franz Liszt Studies Series* No. 5, ed. Michael Saffle (New York: Pendragon, 1998).
- Gut, Serge. „Die »Heine-Lieder« von Franz Liszt”, *Muzyka i liryka* 9 (2000), 25–33.
- . „Franz Liszt (1811–1886). Une situation originale et savoureuse”, in uő., *Aspect du lied romantique allemand* (Arles: Actes Sud, 1994), 169–173.
- Hamburger, Klára. „Liszt and French Romanticism: His Lieder on Poems by Victor Hugo and Alfred Musset”, in *Liszt the Progressive*, ed. by Hans Kagebeck and Johan Lagerfelt (Lewiston–Queenston–Lampeter: Edwin Mellen Press, 2001), 55–75.
- Panagiotopoulou, Eleni. „An Evaluation of the Songs of Franz Liszt and Commentary on Their Performance”, *The Liszt Society Journal* 25 (2000), 9–23.
- Crumbly, Stefanie. „Liszt’s Developing Style: A Comparison Study of Two Settings of *Wer nie sein Brot mit Tränen ass*”, in *Liszt 2000: The Great Hungarian and European Master at The Threshold of The 21st Century*, ed. by Klára Hamburger (Budapest: Liszt Ferenc Társaság, 2000), 157–169.
- Roman, Zoltan. „The Shape of the Future: Musico-Poetic and Stylistic Trends in Selected Songs by Liszt”, *Journal of the American Liszt Society* 48 (2000), 35–53.
- Arnold, Ben. „Songs and Melodramas”, in *The Liszt Companion*, ed. by Ben Arnold (Westport: Greenwood Press, 2002).
- . „Visions and Revisions: Looking into Liszt’s Lieder”, in *Analecta Lisztiana III: Liszt and the Birth of Modern Europe = Franz Liszt Studies Series*, No. 9, ed. by Michael Saffle and Rossana Dalmonte (New York: Pendragon, 2003), 253–279.
- Mueller, Rena Charnin. „The Lieder of Liszt”, in *The Cambridge Companion to the Lied*, ed. by James Parsons (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 168–184.
- Thym, Jürgen. „Cosmopolitan Infusions: Liszt and the Lied”, *Journal of the American Liszt Society* 44–46 (2003–2005), 156–170.
- Hennemann, Monika. „Liszt’s Lieder”, in *The Cambridge Companion to Liszt*, ed. by Kenneth Hamilton (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 192–205.
- Walker, Alan. „Liszt and the Lied”, in *Reflections on Liszt* (Ithaca–London: Cornell University Press, 2005), 150–174.

Liszt, Franz. *Wenn die letzten Sterne bleichen. Lied für Singstimme und Klavier op. post.*, hrsg. von Rolf Griebel, Sigrid von Moisy und Sabine Kurth (München: Henle, 2007).

2. Egyéb felhasznált irodalom

Ábrányi, Kornél. *A magyar zene a 19-ik században* (Budapest: Rózsavölgyi, 1900).

Altenburg, Detlef. „Eine Theorie der Musik der Zukunft. Zur Funktion des Programms im symphonischen Werk von Franz Liszt”, in *Liszt-Studien*, Bd. 1: *Kongressbericht Eisenstadt 1975*, hrsg. von Wolfgang Suppan (Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1977), 9–25.

———, hrsg. *Franz Liszt: Sämtliche Schriften* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989–).

———, hrsg. *Liszt und die Neudeutsche Schule* (Laaber: Laaber-Verlag, 2006).

———, hrsg. *Liszt und die Weimarer Klassik* (Laaber: Laaber-Verlag, 1997).

———. „Zur dramatischen Funktion der Musik in Schillers »Wilhelm Tell«”, in *Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer*, hrsg. von Sabine Doering, Waltraud Maierhofer und Peter Philipp Riedl (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000), 171–189.

Arndt, Ernst Moritz. *Gedichte* (Berlin: Weidmann'sche Buchhandlung, 1860).

Arnold, Ben. „Liszt as Reader, Intellectual, and Musician”, in *Liszt and His World: Proceedings of the International Liszt Conference held at Virginia Polytechnic Institute and State University 20–23 May 1993*, ed. by Michael Saffle (New York: Pendragon, 1993) = Franz Liszt Studies Series, vol. 5, 37–60.

———, ed. *The Liszt Companion* (Westport: Greenwood, 2002).

Autexier, Philippe A. *Mozart & Liszt Sub Rosa* (Poitiers: Martineau, 1984).

Batta, András. *Az improvizációtól a szimfonikus költeményig* (Ph. D. dissz., Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1987).

Becker, Heinz und Gudrun Becker, hrsg. *Giacomo Meyerbeer: Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 3: 1837–1845 (Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1975).

Behler, Ernst, Jean-Jacques Astett und Hans Eichner, hrsg. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Bd. II (Paderborn: Schöningh, 1967).

Bellas, Jacqueline. „La tumultueuse amitié de Franz Liszt et de Maurice Schlesinger”, *Littératures* 1/12 [nouvelle série] (1965), 7–20.

Berlioz, Hector. *Complete Works. Symphonies*, vol. 1 (New York: Kalmus, é. n.).

- . *Correspondance générale*, éd. par Pierre Citron, vol. 2 (Paris: Flammarion, 1972).
- Bingham, Ruth O. „The Early Nineteenth-Century Song Cycle”, in *The Cambridge Companion to the Lied*, ed. by James Parsons (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 101–119.
- Bloom, Peter, ed. *Music in Paris in The Eighteen-Thirties*, ed. by (Stuyvesant, NY: Pendragon, 1987).
- Bozó, Péter. „Fragmente nach Dante, Lamenti nach Tasso: Beiträge zur Genese des italienischen Jahrganges der *Années de pèlerinage*”, *Studia Musicologica* 48/1–2 (March 2007), 61–78.
- . „Supplément a *Zarándokévek* második kötetéhez”, *Magyar Zene* 44/2 (2006. május), 177–213.
- . „*Was ist des Deutschen Vaterland?* – Liszt német *Zarándokévének* terve”, *Magyar Zene* 43/3 (2005. augusztus), 281–299.
- Brendel, Franz. *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* (Leipzig: Matthes, ⁴1867 [¹1852]).
- . „Zur Anbahnung einer Verständigung”, *Neue Zeitschrift für Musik* 50 (10. Juni 1859), 265–273.
- Burger, Ernst. *Franz Liszt. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten* (München: List, 1986).
- Caswell, Austin. „Mme Cinti-Damoreau and the Embellishment of Italian Opera in Paris: 1820–1845”, *JAMS* 28/3 (1975), 459–492.
- Chantavoine, Jean. „Die Operette Don Sanche. Ein verloren geglaubtes Werk Franz Liszts”, *Die Musik* 3/11 (1903–1904), 286–307.
- Csáky Móric. *Az operett ideológiája és a bécsi modernség. Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról* (Budapest: Európa, 1999).
- Dahlhaus, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Wiesbaden: Athenaion / Laaber: Laaber-Verlag, 1980).
- . „Liszt’s Idee des Symphonischen”, in *Liszt-Studien*, Bd. 2: *Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposiums, Eisenstadt 1978*, hrsg. von Serge Gut (München–Salzburg: Katzwichler, 1981), 36–42.
- . *Richard Wagners Musikdramen* (Stuttgart: Reclam, ²1996).
- Danuser, Hermann, hrsg. *Handbuch der Musikalischen Gattungen*, Bd. 8, 2 (Laaber: Laaber-Verlag, 2004).

- Daverio, John. „Schumann’s »Im Legendenton« and Friedrich Schlegel’s »Arabeske«”, *19th-Century Music* 11 (1987), 150–163.
- Deutsch, Otto Erich. *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge* (Kassel: Bärenreiter, 1978).
- . *Musikverlags Nummern: Eine Auswahl von 40 datierten Listen 1710–1900* (Berlin: Merseburger, 1961).
- Devriès, Anik et François Lesure. *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, vol. 2 (Genève: Minkoff, 1988).
- Doflein, Erich. „Historismus in der Musik”, in *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*, hrsg. von Walter Wiora (Regensburg: Gustav Bosse, 1969), 9–39.
- Dolinszky, Miklós. „Schubert-dalok Liszt átiratában”, *Muzsika* 30/3 (1987. március), 28–33.
- Dufetel, Nicolas. „I rapporti tra Paër e Liszt: *Blanche de Provence* (1821) e *Don Sanche* (1825)”, [megjelenés előtt].
- Dupêchez, Charles F., éd. *Marie de Flavigny, comtesse d’Agoult: Correspondance générale*, Tome II (Paris: Honoré Champion, 2004).
- , éd. *Mémoires, Souvenirs et Journaux de la comtesse d’Agoult* (Paris: Mercure de France, 1990).
- Dürr, Walter. *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert* (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1984).
- Eckhardt, Mária. „Egy utazó naplója (Liszt Ferenc és Marie d’Agoult svájci vándorlása 1835 június–júliusában)” in *Zenetudományi Dolgozatok* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1984), 54–66.
- . „Franz Liszt’s frühe Männerchöre”, in *Liszt-Studien 4*, hrsg. von Gottfried Scholz (München–Salzburg: Katzschler, 1993), 31–43.
- . „Liszt Ferenc a magyar zene útján”, in *Képes magyar zenetörténet*, szerk. Kárpáti János (Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2004), 162–175.
- , közr. *Liszt Ferenc hagyatéka – Franz Liszt’s Estate* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1986).
- , közr. *Liszt Ferenc válogatott levelei (1824–1861)* (Budapest: Zeneműkiadó, 1989).
- . *Liszt’s Music Manuscripts in the National Széchényi Library* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986).

- Eckhardt, Mária und Evelyn Liepsch. *Franz Liszts Weimarer Bibliothek* (Laaber: Laaber-Verlag, 1999).
- Erstes Supplement des Musikalien-Verlags-Catalogs der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin* (Berlin: Adolph Martin Schlesinger, 1855).
- Falvy, Zoltán. *A magyar zene története* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999).
- Faure-Cousin, Jeanne et France Clidat. „Aux sources littéraires de Franz Liszt”, *La Revue musicale* 292–293 (1973).
- Ferris, David. *Schumann's Eichendorff Liederkreis and the Genre of The Romantic Cycle* (Oxford: Oxford University Press, 2000).
- Finscher, Ludwig, hrsg. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel–Basel–London–New York–Prag: Bärenreiter / Stuttgart–Weimar: Metzler, 1994–2007).
- Fétis, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (Paris: Firmin Didot Frères, 1867).
- Friedländer, Max. *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert: Quellen und Studien* (Stuttgart–Berlin: Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1902).
- Fudge, James Thompson. *The Male Chorus Music of Franz Liszt* (Ph. D. diss., University of Iowa, 1972).
- Giani, Maurizio. „Music and the Social Conscience: Reconsidering Liszt's Lyon”, in *Analecta Lisztiana III. Liszt and the Birth of Modern Europe*, ed. by Michael Saffle (New York: Pendragon, 2003), 95–114.
- Girardin, Madame Émile de (Delphine Gay). *Poésies complètes* (Paris: Librairie Nouvelle, 1856).
- Goldhammer, Otto, hrsg. *Franz Liszt: De la Fondation-Goethe à Weimar* (Weimar: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur, 1961).
- Gooley, Dana. *The Virtuoso Liszt* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).
- . „Warhorses: Liszt, Weber's »Konzertstück«, and the Cult of Napoleon”, *19th-Century Music* 24/1 (2000), 62–88.
- Grabócz, Márta. *Zene és narrativitás* (Pécs: Jelenkor, 2003).
- Guichard, Léon. „Liszt et la littérature française”, *Revue de musicologie* 56 (1970), 3–34.
- Gut, Serge, hrsg. *Franz Liszt und Richard Wagner: Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule* (München–Salzburg: Katzbichler, 1986) = Liszt-Studien 3.

- . „Das Liszt-Bild in Frankreich”, in *Liszt Heute. Bericht über das Internationale Symposium in Eisenstadt 8.–11. Mai 1986*, hrsg. von Gerhard J. Winkler und Johannes-Leopold Mayer (Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1987), 102–112.
- . *Liszt* (Paris: Fallois, 1989).
- . „Swiss Influences on the Compositions of Franz Liszt”, *The Journal of the American Liszt Society* 38 (July–December 1995), 1–22.
- Gut, Serge, et Jacqueline Bellas, éd. par *Franz Liszt–Marie d’Agoult: Correspondance* (Paris: Fayard, 2001).
- Gutmann, Albert. *Aus dem Wiener Musikleben. Künstler-Erinnerungen* (Wien: Gutmann, 1914).
- Gutmanstahl, N. de. *Souvenir de F. Liszt: Lettres inédites* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913).
- Haine, Malou. *Franz Servais et Franz Liszt: Une amitié filiale* (Liège: Mardaga, 1996).
- Hamburger, Klára. „Franz Liszts Briefe an Emilie Merian-Genast aus den Beständen des Goethe- und Schiller-Archivs, Weimar”, *Studia Musicologica* 48/3–4 (2007 September), 353–390; 49/1–2 (2008 March), 143–192.
- . „Liszt és Victor Hugo”, *Muzsika* 52/1 (2009. január), 12–15.
- . *Liszt Ferenc* (Budapest: Gondolat, ²1980).
- Hamilton, Kenneth. „Not with a Bang but a Whimper: the Death of Liszt’s »Sardana-pale«”, *Cambridge Opera Journal* 8/1 (March 1996), 45–58.
- Hansen, Bernard. *Variationen und Varianten in den musikalischen Werken Franz Liszts* (Diss., Universität Hamburg, 1959).
- Hegermann-Lindencrone, Lillie de. *The Sunny Side of Diplomatic Life, 1875–1912*, <<http://www.gutenberg.org/files/13955/13955-h/13955-h.htm>> (2007. július 18.).
- Heine, Heinrich. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. von Manfred Windfuhr (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1980–).
- Heinemann, Michael. *Die Bach-Rezeption von Franz Liszt* (Köln: Studio, 1995).
- Herwegh, Marcel. *Au banquet des dieux: Franz Liszt, Richard Wagner et leurs amis* (Paris: Peyronnet, 1931).
- Heuß, Alfred. *Erläuterungen zu Franz Liszts Sinfonien und Sinfonischen Dichtungen* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912).
- Hilmar, Ernst. „Kritische Betrachtungen zu Liszts Transkriptionen von Liedern von Franz Schubert: Allgemeines und Spezielles zur Niederschrift des »Schwanen-

- gesangs«”, in *Liszt-Studien 1: Kongressbericht Eisenstadt 1975*, hrsg. von Wolfgang Suppan (Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1977), 115–123.
- . „Zur Schubert-Rezeption in den Jahren 1831 bis 1865 – Eine kommentierte Auflistung der Quellen in der *Wiener Zeitung*,” in *Schubert durch die Brille* 29 (Juni 2002), 139–140.
- Hofmeister, Adolph. *Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen* (Leipzig: Hofmeister, 1829–1947).
- Howard, Leslie and Michael Short, *F. Liszt. List of Works* (Milano: Rugginenti, 2004). = *Quaderni dell’Istituto Liszt* 3.
- , ed. „Das Deutsche Vaterland”, *The Liszt Society Journal* 31 (2006), Music Section, 31–47.
- Hugo, Victor. *Œuvres complètes. Le Rhin*, Tome I–II (Paris: Hetzel, 1884).
- Huré, Pierre-Antoine et Claude Knepper, éd. *Liszt en son temps: Documents choisis* (Paris: Hachette, 1987).
- Huschke, Wolfram. *Musik im klassischen und nachklassischen Weimar* (Weimar: Böhlau Nachfolger, 1982).
- Istel, Edgard. „Elf ungedruckte Briefe Liszts an Schott”, *Die Musik* 5/3 (1905–1906), 43–52.
- Jensen, Eric Frederick. „Liszt, Nerval and Faust”, *19th-Century Music* 6/2 (1982), 151–158.
- Joubert, Solange. *Une correspondance romantique: Mme d’Agoult, Liszt, Henri Lehmann* (Paris: Grasset, 1947).
- Jung, Hans Rudolf, hrsg. *Franz Liszt in seinen Briefen* (Berlin: Henschelverlag, 1987).
- . „Zum Autograph des *Arbeiterchors* von Franz Liszt. Anmerkungen zur Bedeutung dieses Werkes im Schaffen des Komponisten”, *Burgenländische Heimatblätter* 50/3 (1988), 113.
- Kaczmarczyk, Adrienne. „A parafrázistól az operáig és vissza – Liszt: *Sardanapale*”, *Magyar Zene* 39/3 (2001. augusztus), 287–299.
- . „Az elfelejtett szimfónia”, *Magyar Zene* 38/2 (2000 május), 193–204.
- . „Az *Harmonies poétiques et religieuses*-től (1835) a *Pensée des morts*-ig: Liszt Ferenc zeneszerzői indulása”, *Magyar Zene* 36/2 (1996. június), 171–208; 36/3 (1996. szeptember), 211–233.
- . „Liszt, Lamennais und der Totentanz”, *Studia Musicologica* 43 (2002), 53–72.
- . „Saint-simonista zenei emlék Lisztnél”, *Muzsika* 46/6 (2003. június), 6–9.

- Kabisch, Thomas. *Liszt und Schubert* (München–Salzburg: Katzbichler, 1984) = *Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Rudolf Stephan, Bd. 23.
- Kaminsky, Peter. „Principles of Formal Structures in Schumann’s Early Piano Cycles”, *Music Theory Spectrum* 11/2 (Autumn 1989), 207–225.
- Kapp, Julius. „Franz Liszt und Robert Schumann”, *Die Musik* 13/8 (Januar 1914), 67–85.
- Keeling, Geraldine. „Liszt’s Appearances in Parisian Concerts, 1824–1844”, *The Liszt Society Journal*, Part 1: Centenary Issue (1986), 22–34; Part 2: 12 (1987), 8–22.
- Kleinertz, Rainer, hrsg. *Franz Liszt: Sämtliche Schriften*, Bd. 1: *Frühe Schriften* (Wiesbaden–Leipzig: Breitkopf & Härtel, 2000).
- , hrsg. *Franz Liszt, Sämtliche Schriften*, Bd. 4: *Lohengrin und Tannhäuser* (Wiesbaden–Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1989).
- Kókai, Rudolf. *Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken* (Budapest: Akadémiai Kiadó / Kassel–Basel–Paris–London: Bärenreiter, ²1969 [¹1933]).
- Kovács, Imre. „The Portrait of Liszt as an Allegory of the Artist in Ary Scheffer’s *Three Magi*”, *Studia Musicologica* 49/1–2 (2008), 91–104.
- Kovács, Mária. „Documents sur Liszt en Belgique”, *Studia Musicologica* 24 (1982), 157–162.
- Köhler, Louis. *Die Melodie der Sprache in ihrer Anwendung besonders auf das Lied und die Oper* (Leipzig: Weber, 1853).
- Kracauer, Siegfried. *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (Amsterdam: Allert de Lange, 1937).
- Kramer, Richard. „A sündisznó: Befejezett és befejezetlen töredékek”, *Magyar Zene* 38/2 (2000. május), 205–221.
- Kremer, Joachim. „»Précurseur de toute la musique française moderne«? Die Rezeption Franz Liszts als Komponist in Frankreich zwischen 1844 und 1925”, *Studia Musicologica* 48/3–4 (September 2007), 257–298.
- Kroó, György. „Années de Pèlerinage [sic] – Première Année: Versions and Variants: A Challenge to the Thematic Catalogue”, *Studia Musicologica* 34 (1992), 405–426.
- . *Az első Zarándokév. Az albumtól a suite-ig* (Budapest: Zeneműkiadó, 1986).
- . „»La ligne intérieure« – the Years of Transformation and the »Album d’un voyageur«”, *Studia Musicologica* 28 (1986), 249–260.

- La Mara, hrsg. „Aus Franz Liszts erster Jugend: ein Schreiben seines Vaters mit Briefen Czernys an ihn”, *Die Musik* 5/13 (1905–1906).
- , hrsg. *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*, Bd. I: 1824–1854 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895).
- , hrsg. *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898).
- , hrsg. *Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals*, Bd. II (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917).
- , hrsg. *Franz Liszt's Briefe*, 8 Bde. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893–1905).
- László, Zsigmond és Mátéka Béla. *Liszt Ferenc élete képekben és dokumentumokban* (Budapest: Zeneműkiadó, 1978).
- Launay, Vicomte de [*alias* Mme Émile de Girardin]. *Lettres Parisiennes*, tome 1 (Paris: Michel Lévy Frères, 1957).
- Legány, Dezső. *Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822–1886* (Budapest: Corvina, 1984).
- Lemke, Ann Willison. *Bettine's Song: The Musical Voice of Bettine von Arnim, née Brentano (1785–1859)* (Ph.D. diss., Indiana University, 1998).
- Liszt, Franz. „Berlioz und seine Harold-Symphonie”, *Neue Zeitschrift für Musik* 43/3 (13. Juli 1855), 13–32; 43/4 (20. Juli 1855), 37–46; 43/5 (27. Juli 1855), 49–55; 43/8 (17. August 1855), 77–84; 43/9 (24. August 1855), 89–97.
- . *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke / New Edition of the Complete Works*, hrsg. von / ed. by István Gárdonyi, István Szelényi, Imre Mező, Imre Sulyok et alii (Budapest: Editio Musica, 1970–).
- Locke, Ralph P. „Liszt's Sant-Simonian Adventure”, *19th-Century Music* 4/3 (1981), 209–227.
- . *Music, Musicians, and the Saint-Simonians* (Chicago–London: University of Chicago Press, 1986).
- Marchesi, M. de Castrone. *Erinnerungen aus meinem Leben* (Wien: C. Gerold's Sohn, 1877).
- McCorkle, Margit L. *Robert Schumann: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* (München: Henle Verlag, 2003).
- McCreless, Patrick. „Song Order in the Song Cycle: Schumann's *Liederkreis*, op. 39”, *Music Analysis* 5 (1986), 5–28.
- Messina, Kitti. „Mélodie et romance au milieu du XIXe siècle. Points communs et divergences”, *Revue de musicologie* 94/1 (2008), 59–90.

- Metzner, Günter. *Heine in der Musik: Bibliographie der Heine-Vertonungen* (Tutzing: Schneider, 1989–1994).
- Mező, Imre. „A Liszt-összkiadásról”, in *Zenetudományi Dolgozatok 1995–1996* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1997), 177–181.
- Milde, Franz von. *Ein ideales Künstlerpaar: Rosa und Feodor Milde* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1918).
- Milstein, Jakov Iszakovics. *Liszt* (Budapest: Zeneműkiadó, 1965), I–II.
- Miramón Fitz-James, Baron de. „Liszt et la Divine Comédie”, *Revue de musicologie* 19/67–67 (1938), 81–93.
- Moser, Hans Joachim. *Das deutsche Lied seit Mozart* (Tutzing: Hans Schneider, ²1968 [¹1937]).
- Mueller, Rena Charnin. „Liszt’s Catalogues and Inventories of His Works”, *Studia Musicologica* 34/3–4 (1992), 231–250.
- . *Liszt’s Tasso Sketchbook: Studies in Sources and Revisions* (Ph. D. diss., New York University, 1986).
- Musikalien-Verlags-Catalog der Schlesinger’schen Buch- und Musikhandlung in Berlin* (Berlin: Schlesinger, 1846).
- Musset, Alfred de. *Œuvres complètes* (Paris: Charpentier, 1888).
- Neumeyer, David. „Organic Structure and the Song Cycle: Another Look at Schumann’s *Dichterliebe*”, *Music Theory Spectrum* 4 (1982), 92–105.
- Noske, Frits. *La mélodie française de Berlioz à Duparc: Essai de critique historique* (Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1954).
- Ollivier, Daniel. *Autour de Mme d’Agoult et de Liszt* (Paris: Grasset, 1941).
- Okrassa, Nina. *Peter Raabe: Dirigent, Musikschriftsteller und Präsident der Reichsmusikkammer (1872–1945)* (Köln–Weimar–Wien: Böhlau, 2004).
- Paillard, Bertita and Emile Haraszti. „Franz Liszt and Richard Wagner in the Franco-German War of 1870”, *The Musical Quarterly* 35 (July 1949), 386–411.
- Peake, Luise Eitel. „Kreutzer’s *Wanderlieder*: the other *Winterreise*”, *The Musical Quarterly* 65/1 (January 1979), 83–102.
- . „The Antecedents of Beethoven’s *Liederkreis*”, *Music & Letters* 63 (1982), 242–260.
- Perels, Christoph. *Herzhaft in die Dornen der Zeit greifen... Bettine von Arnim 1785–1859* (Frankfurt am Main: Freies Deutsches Hochstift, 1985).
- Pocknell, Pauline, ed. *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth: A Correspondence, 1854–1886* (New York: Pendragon, 2000).

- . „Liszt and Senancour: Romantic Cult Heroes”, in *Liszt the Progressive*, ed. by Hans Kagebeck and Johan Lagerfelt (Lewiston–Queenston: Edwin Mellen Press, 2001), 123–150.
- . „Franz Liszt’s Unpublished Pocket-Diary for 1832: A Guide to His Memories”, in *Liszt 2000: The Great Hungarian and European Master at the Threshold of the 21st Century*, ed. by Klára Hamburger (Budapest: Liszt Ferenc Társaság, 2000), 52–77.
- , „Franz Liszt and Joseph Maria Lefèvre: A Correspondence 1841–1848. Part II”, *Liszt Saeculum* 55 (1995), 3–37.
- Pohl, Richard. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 2 (Leipzig: Bernhard Schicke, 1883).
- Porter, Cecelia Hopkins. „The Rheinlieder Critics: a Case of Musical Nationalism”, *The Musical Quarterly* 63/1 (January 1977), 74–98.
- . *The Rhenish Manifesto: „The Free German Rhine” as An Expression of German National Consciousness in the Romantic Lied* (Ph. D. diss., University of Maryland, 1975).
- . *The Rhine as Musical Metaphor: Cultural Identity in German Romantic Music* (Boston: Northeastern University Press, 1996).
- Raabe, Peter. *Liszts Schaffen* (Tutzing: Hans Schneider, ²1968 [¹1931]).
- . *Deutsche Meister. Reden von Peter Raabe* (Regensburg: Gustav Bosse, 1937).
- Ramann, Lina. *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, Bd. I–II (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880–1894).
- , hrsg. *Franz Liszt’s Gesammelte Schriften, Bd. 4: Aus den Annalen des Fortschritts* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1882).
- . *Lisztiana: Briefe und Dokumenten aus den Jahren 1873–1886/87*, hrsg. von Arthur Seidl (Mainz: Schott’s Söhne, 1983).
- Rathkolb, Oliver. „Zeitgeschichtliche Notizen zur politischen Rezeption des »europäischen Phänomens Franz Liszt« während der nationalsozialistischen Ära”, in *Liszt Heute. Bericht über das Internationale Symposium in Eisenstadt 8.–11. Mai 1986*, hrsg. von Gerhard J. Winkler und Johannes-Leopold Mayer (Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1987), 45–55.
- Redepenning, Dorothea und Britta Schilling, hrsg. *Franz Liszt, Sämtliche Schriften, Bd. 5: Dramaturgische Blätter* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989).

- Romsics, Ignác. „Szemben az árral. A Habsburg Birodalom küzdelme a modern nacionalizmusokkal”, in uő., *Múltról a mának. Tanulmányok és esszék a magyar történelemtől* (Budapest: Osiris, 2004), 61.
- Rosen, Charles. *The Romantic Generation* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995).
- Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).
- Saffle, Michael. „Early Italian Editions of Liszt’s Works”, *Revista de Musicologia* 16/31 (1993), 1781–1794.
- . *Franz Liszt: A Guide to Research* (New York–London: Routledge, 2004).
- . *Franz Liszt’s Compositional Development: A Study of the Principal Published and Unpublished Instrumental Sketches and Revisions* (Ph. D. diss.: Stanford University, 1977).
- . *Liszt in Germany 1840–1845: A Study in Sources, Documents, and the History of Reception* (New York: Pendragon Press, 1994).
- Satyendra, Ramon. „Liszt’s Open Structures and the Romantic Fragment”, *Music Theory Spectrum* 19/2 (Autumn 1997), 184–205.
- Schanzlin, Hans Peter. „Liszt in Basel und die Liszt-Dokumente in der Universitätsbibliothek Basel”, in *Liszt-Studien 2: Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposiums, Eisenstadt 1978*, hrsg. von Serge Gut (München–Salzburg: Katzbichler, 1981), 163–171.
- Schmitz, Walter und Steinsdorff, Sybille von, hrsg. *Bettine von Arnim: Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992).
- Schnapp, Friedrich. „Unbekannte Briefe Franz Liszts zum 40. Todestag des Meisters veröffentlicht”, *Die Musik* 18/10 (Juli 1926), 718–732.
- . „Verschollene Kompositionen Franz Liszts”, in *Von Deutscher Tonkunst. Festschrift zu Peter Raabes 70. Geburtstag*, hrsg. von Alfred Morgenroth (Leipzig: Peters, 1942), 119–153.
- Schneider, Corinne. „Liszt médiateur des œuvres de Weber à Paris 1828–1844”, in *Liszt 2000: The Great Hungarian and European Master at the Threshold of the 21st Century*, ed. by Klára Hamburger (Budapest: Liszt Ferenc Társaság, 2000), 257–282.

- Schröter, Axel. „*Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst*” – *Studien zu Liszts Beethoven-Rezeption* (Sinzig: Studio, 1999) = *Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Detlef Altenburg, Bd. 6.
- Schwab, Heinrich W. *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied: Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit* (Regensburg: Gustav Bosse, 1965).
- Searle, Humphrey. *The Music of Liszt* (New York: Dover, ²1966 [¹1954]).
- Seibold, Wolfgang. *Robert und Clara Schumann in ihrer Beziehungen zu Franz Liszt* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005) = *Karlsruher Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 8.
- Short, Michael, ed. *Liszt Letters in the Library of Congress* (New York: Pendragon, 2003).
- Sietz, Reinhold. „Das 35. Niederrheinische Musikfest 1857 unter dem Dirigenten Franz Liszt”, *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins* 69 (1957), 79–110.
- Silcher, Friedrich und Friedrich Erk, hrsg. *Schauenburgs Allgemeines Deutsches Kommerzbuch* (Lahr: Schauenburg, 1858).
- Somfai, László. „Liszt *Faust*-szimfóniájának alakváltásai”, *Magyar Zene* 1/6 (1961. július), 559–573; 2/4–5 (1961. augusztus–október), 78–102.
- Souter, Kenneth. „Liszt’s Revisions”, *The Liszt Society Journal* 8 (Spring 1983), 9–11.
- Speyer, Edward. *Wilhelm Speyer der Liederkomponist* (München: Drei Masken, 1925).
- Suttoni, Charles. „Franz Liszt’s Published Correspondence: an Annotated Bibliography”, *Journal of the American Liszt Society* 25 (1989).
- . „Liszt Correspondence in Print: A Supplementary Bibliography”, *Journal of the American Liszt Society* 46 (1999).
- Szelényi, László. „Liszts Opernpläne. Ein wenig bekanntes Kapitel aus dem Schaffen des Komponisten”, in *Liszt-Studien*, Bd. 1: *Kongressbericht Eisenstadt 1975*, hrsg. von Wolfgang Suppan (Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1977), 215–224.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*, vol. 3: *The Nineteenth Century* (Oxford: Oxford University Press, 2005).
- Thematisches Verzeichniss der Werke, Bearbeitungen und Transcriptionen von F. Liszt. Neue vervollständigte Ausgabe* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1877]).
- Thematisches Verzeichniss der Werke von F. Liszt. Von dem Autor verfaßt* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1855).

- Torkewitz, Dieter. *Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts* (München–Salzburg: Katzbachler, 1978) = *Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Bd. 10.
- Turchin, Barbara. „The Nineteenth-Century Wanderlieder Cycle”, *The Journal of Musicology* 5/4 (1987), 498–525.
- . „Schumann’s Song Cycles: The Cycle within the Song”, *19th-Century Music* 8/3 (Spring 1985), 231–244.
- Tusa, Michael C. „Exploring the Master’s Inheritance: Liszt and the Music of Carl Maria Weber”, *Journal of the American Liszt Society* 45 (1999), 1–33.
- Vier, Jacques. *Franz Liszt: L’artiste – Le clerc* (Paris: Les Editions du Cèdre, 1950).
- Wagner, Richard. „Zukunftsmusik”, in *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (Leipzig: Breitkopf & Härtel–Siegel–Linnemann, 5. Auflage, [é. n.]).
- Walker, Alan. *Liszt Ferenc, 1: A virtuóz évek 1811–1847*, ford. Rácz Judit (Budapest: Zeneműkiadó, 1986); angolul: *Franz Liszt, 1: The Virtuoso Years 1811–1847* (New York: Alfred A. Knopf, 1983).
- . *Liszt Ferenc, 2: A weimari évek 1848–1861*, ford. Rácz Judit (Budapest: Zeneműkiadó, 1994); angolul: *Franz Liszt, 2: The Weimar Years 1848–1861* (New York: Alfred A. Knopf, 1989).
- Williams, Adrian. *Portrait of Liszt By Himself and His Contemporaries* (Oxford: Clarendon, 1990).
- Winkler, Gerhard J. „Statt eine Einleitung: Das Burgenland und die internationale Liszt-Forschung”, in *Liszt Heute. Bericht über das Internationale Symposium in Eisenstadt 8.–11. Mai 1986*, hrsg. von Gerhard J. Winkler und Johannes-Leopold Mayer (Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1987), 9–15.
- Winkler, Heinrich August. *Németország története a modern korban*, I–II, ford. D. Molnár Judit (Budapest: Osiris, 2005).
- Wiora, Walter. *Das deutsche Lied: Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung* (Wolfenbüttel–Zürich: Mösseler, 1971).
- Youens, Susan. „Behind the Scenes: *Die schöne Müllerin* before Schubert”, *19th-Century Music* 15/1 (Summer 1991), 3–22.

Függelék (A)

Az értekezés szűkebb értelemben vett tárgyát képező
dalkiadványok és elsődleges forrásaik jegyzéke

Az R-rövidítés Peter Raabe ismert műjegyzékének¹ Felix Raabe által revideált változatára vonatkozik.² Az S-jegyzékszámok a Humphrey Searle által készített műjegyzék³ Sharon Winklhofer által revideált verziójának⁴ Michael Short és Leslie Howard által ismételten átdolgozott változatára utalnak.⁵ Az LW Eckhardt Mária és Rena Charnin Mueller Grove-lexikonbeli jegyzékszámainak rövidítése.⁶ A hiányzó forrásokra történő utalás a fennmaradt források tanulmányozásán alapuló feltételezés. Korrektúralap alatt terjedelmesebb forráshoz tartozó, különálló lapon fennmaradt javításokat értek. Sorozattervnek (és nem vázlatnak) nevezem a gyűjtemények összeállítására és sorrendjére vonatkozó szöveges feljegyzéseket. A PN-rövidítés lemezszámra (*Plattenummer, plate number*) utal. A GA-rövidítés (*Gesamtausgabe*) a régi Liszt-összkiadás megfelelő köteteire vonatkozik,⁷ míg az LSJ a *The Liszt Society Journal* 20 (1995) zenei mellékletének (Music Section) javított fakszimile-kiadását jelöli. A műalakokra vonatkozó terminológiát illetően ld. a disszertáció II. részében írottakat.

¹ Peter Raabe, „Verzeichnis aller Werke Liszts nach Gruppen geordnet”, in *Liszt's Schaffen* (Stuttgart–Berlin: Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1931), 241–364.

² Peter und Felix Raabe, „Verzeichnis aller Werke Liszts nach Gruppen geordnet”, in *Liszt's Schaffen* (Tutzing: Hans Schneider, 1968), 241–364.

³ Humphrey Searle, „Liszt, Ferencz (Franz)”, in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Eric Blom (London: Macmillan, 1954), 263–314.

⁴ Humphrey Searle and Sharon Winklhofer, „Works”, in *The New Grove Early Romantic Masters 1: Chopin, Schumann, Liszt*, ed. by Stanley Sadie (New York–London: Norton, 1985), 322–368.

⁵ *F. Liszt: List of Works*, ed. by Michael Short, Leslie Howard (Milano: Ruginenti, 2004). = *Quaderni dell'Istituto Liszt* 3 (2004).

⁶ Eckhardt Mária and Rena Charnin Mueller, „Liszt, Franz: Works”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), 785–872.

⁷ *Grossherzog Carl Alexander Ausgabe der musikalischen Werke Franz Liszts*, hrsg. von der Franz-Liszt-Stiftung (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907–1936).

NB: A lista nem tartalmazza a *Gesammelte Lieder* előzményét képező dalgyűjteményekben publikált dalok olyan későbbi átdolgozásait, amelyek nem a *Gesammelte Lieder* első négy füzetében jelentek meg. Nem tartalmazza továbbá a *Gesammelte Lieder* első négy füzetének későbbi kiadásait (pl. Kahnt francia kiadásának leírását, a New York-i Schirmer-cég *The most favorite songs by Franz Liszt* c. sorozatában megjelent dalokat, stb.).

A dalcímek szerinti mutatóba a liszti dalkiadványokban szereplő, német, francia és olasz nyelvű címváltozatok és incipitek mellett a megzenésített versek eredeti, verseskötetbeli címeit is bevettem.

Mutató a dalgyűjtemények tartalmához:

Am [sic] *Rhein* → A), 2, 2bis; F), 2; I), 2
Am [sic] *Rhein im schönen Strome* → *Am* [sic] *Rhein*
Anfangs wollt ich fast verzagen → I), 5
Angiolin dal biondo crin → A), 6; F6, 6bis
À une femme → *Enfant! si j'étais roi*
Au Rhin → *Am* [sic] *Rhein*
Autre Guitare → *Comment disaient-ils*
Bist du → C), 6
Comment disaient-ils → B), 2; J), 1
Das Grab und die Rose → *La tombe et la rose*
Das Grab sprach, es sprach zur Rose → *La tombe et la rose*
Der Alpenjäger → *Lieder aus Schiller's Wilhelm Tell*
Der du von dem Himmel bist → A), 5; F), 5; G), 3
Der Fischerknabe → *Lieder aus Schiller's Wilhelm Tell*
Der Hirt → *Lieder aus Schiller's Wilhelm Tell*
Der König von Thule → A), 4; F), 4; G), 2
Dichter, was liebe sei → C), 2
Die Loreley → *Die Lore Ley*
Die Lore Ley → A), 1; F), 1; I), 1
Die todte Nachtigall → C), 5
Du arme kleine Nachtigall → *Die todte Nachtigall*
Du bist wie eine Blume → C), 1; I), 4, 4bis
Ein Fichtenbaum steht einsam → I), 7; I), 8
Enfant! si j'étais roi → B), 3; J), 4
Englein du mit blondem Haar → *Angiolin dal biondo crin*

Es donnern die Höhn → *Lieder aus Schillers Wilhelm Tell*
Es lächelt der See → *Lieder aus Schillers Wilhelm Tell*
Es war ein König in Thule → *Der König von Thule*
Freudvoll und leidvoll → E), 3; E), 4; G), 4, 4bis
Gastibelza → B), 6
Gibt es wo einen Rasen Grün → *S'il est un charmant gazon*
Guitare → *Gastibelza*
Ich weiss nicht was soll es bedeuten → *Die Lore Ley*
Ihr Matten, lebt wohl → *Lieder aus Schillers Wilhelm Tell*
Im Rhein im schönen Strome → *Am [sic] Rhein*
Invocation → *Der du von dem Himmel bist*
Ist ein Ort, den lieblich grün → *S'il est un charmant gazon*
Kennst du das Land → *Mignon's Lied*
La tombe et la rose → B), 5
La tombe dit à la rose → *La tombe et la rose*
Le Roi de Thule → *Der König von Thule*
Lied aus Egmont → *Freudvoll und leidvoll*
Lieder aus Schiller's Wilhelm Tell → D), 1–3; H), 1–3
Mein Kind wär ich ein König → *Enfant! si j'étais roi*
Mein Kind wär ich König → *Enfant! si j'étais roi*
Mignon → *Mignon's Lied*
Mignon's Lied → A), 3; F), 3, 3bis; G), 1, 1bis
Mild wie ein Lufthauch → *Bist du*
Morgens steh' ich auf → C), 4; I), 6
Nouvelle chanson. Sur un viel air → *S'il est un charmant gazon*
Oh! quand je dors → B), 1; J), 2
O komm' im Traum → *Oh! quand je dors*
O wenn ich schlaf → *Oh! quand je dors*
S'il est un charmant gazon → B), 4; J), 3
Ueber allen Gipfeln ist Ruh' → *Über allen Gipfeln ist Ruh'*
Über allen Gipfeln ist Ruh' → E), 2; G), 6
Vergiftet sind meine Lieder → C), 3; I), 3, 3bis
Wanderers Nachtlied → *Der du von dem Himmel bist* → *Über allen Gipfeln ist Ruh'*
Was Liebe sei → *Dichter, was Liebe sei*
Wer nie sein Brod mit Thränen ass → E), 1; G), 5
Wie flieh'n, sprachen Sie → *Comment disaient-ils*

A források lelőhelyeinek rövidítései:

A–Wn	Österreichische Nationalbibliothek, Wien
D–BHRwa	Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth
D–Bsb	Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv
D–DÜhh	Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf
D–Mbs	Bayerische Staatsbibliothek, München
D–WRz	Stiftung Weimarer Klassik, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar
D–WRgs	Stiftung Weimarer Klassik, Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar
F–Pn	Bibliothèque Nationale de France, Paris
H–Bl	Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont, Budapest
NL–DHk	Koninklijke Bibliotheek, Den Haag
US–NYpm	The Pierpoint Morgan Library, New York
US–Wc	The Library of Congress, Washington

A) Buch der Lieder. Gedichte von Goethe, Heine, Victor Hugo etc. mit Begleitung des Pianoforte ... I [megj. 1843]. Ihrer königlichen Hoheit der Frau Prinzessin von Preußen in ehrfurchtsvoller Huldigung gewidmet.

1. (R 591a, S 273i, LW N5/1): **Die Lore Ley für Mezzo-Sopran oder Tenor-Baryton** (Heinrich Heine). 1. vokális megfogalmazás, G-dúr, 149 ütem; GA: –. ▪ *Sorozatterv* a Lichnowsky-vázlatkönyvben (D–WRgs 60/N 8, 7). ▪ *Vázlat* a Lichnowsky-vázlatkönyvben (D–WRgs 60/N 8, 9). ▪ A dal *fogalmazványa* Marie d’Agoult-nak szóló ajánlással (D–WRgs 60/D 97). ▪ Az énekszólam *autográf tisztázata* (F–Pn Ms. 176). ▪ Az első kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ Liszt 1843. március 18-án kelt, Heinrich Schlesingerhez írt levele szerint metszőpéldányként nem használt kopistamásolatok is készülhettek a dalból.⁸ ▪ Autográf *korrektúralap* a

⁸ „A la fin du mois je serai à Varsovie. Vous m’y enverrez [...] les épreuves de *Lore Ley*, (je n’en ai plus de copie, mais vous en avez gardé une exacte d’après celle de Costa) [...] *Mignon’s Lied*, et *Angiolin dal biondo crin*.” (A hónap végén Varsóban leszek. Megküldöm onnan Önnek [...] a *Lore Ley* [már nincs belőle másolatom, de Ön őriz belőle egy pontosat, amely Costáé alapján készült.], a *Mignon’s Lied* és az *Angiolin dal biondo crin* levonatait [...]). Short, *Liszt Letters*, 263. Costa talán az olasz operaszerző és karnagy Michel Costa, aki Pá-

metszőpéldányhoz Liszt Heinrich Schlesingerhez írt, keltezetlen levelében (US–Wc, General Collection).⁹ ▪ Az első kiadás *korrektúralevonatai* nem maradtak fenn.¹⁰ ▪ Schlesinger, Berlin *első kiadásának* egy példánya Liszt Handexemplarjában, PN: S.2822 (D–WRz L 842/Koll. 1). → **F), 1. → I), 1.**

2, 2bis. (R 567a, S 272i, LW N3/1): **Am [sic] Rhein für Mezzo-Sopran oder Tenor-Baryton** (Heinrich Heine). 1. vokális megfogalmazás, E-dúr, $\frac{3}{4}$, 83 ütem, a zongorakíséret két változatban: tizenhatodos (**2.**) és nyolcad-triolás (**2bis**) figurációval; GA VII/1, 20–29. ▪ *Sorozatterv* a Lichnowsky-vázlatkönyvben (D–WRgs 60/N 8, 7). ▪ A *fogalmazvány* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *metszőpéldányának* holléte ismeretlen; a Stargardt aukciós cég katalógusának leírása alapján (Stargardt Kat., 1983. március, no. 628) ez egy kopistamásolat, amely a kíséret tizenhatodos verzióját a másoló, a nyolcad-triolás verziót Liszt írásában tartalmazza. ▪ Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Schlesinger, Berlin *első kiadásának* egy példánya Liszt Handexemplarjában, a zeneszerzőnek a 2. vokális megfogalmazáshoz tartozó módosításaival, PN: S.2826 (D–WRz L 842/Koll. 1). → **F), 2. → I), 2.**

3. (R 592a, S 275i, LW N8/1): **Mignon’s Lied. ... Für Mezzo-Sopran oder Tenor** (Johann Wolfgang Goethe). 1. vokális megfogalmazás, Fisz-dúr, **c**, 103 ütem; GA: –. ▪ A *fogalmazvány* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *metszőpéldánya*, ismeretlen kopista másolata Liszt javításaival (US–NYpm Cary 552). ▪ Ismeretlen kopista *másolata* a metszőpéldány alapján, egy másik ismeretlen kopista javításaival (D–WRgs 60/D 7c). ▪ Az első kiadás *korrektúralevonata* Liszt javításaival (US–NYpm PMC 202). ▪ Schlesinger, Berlin *első kiadásának* egy példánya Liszt Handexemplarjában, a zeneszerzőnek a 2. vokális megfogalmazáshoz tartozó módosításaival, PN: S.2823 (D–WRz L 842/Koll. 1). → **F), 3, 3bis. → G), 1, 1bis.**

4. (R 594a, S 278i, LW N9/1): **Der König von Thule für Mezzo-Sopran oder Tenor-Baryton** (Johann Wolfgang Goethe). 1. vokális megfogalmazás, f-moll, 95 ütem; GA: –. ▪ A *fogal-*

rizsban és Londonban is működött, ld. François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (Paris: Firmin Didot frères, 1866), Tome II, 370.

⁹ „Eine Erleichterung in der Singstimmen [sic] in der Lore Ley welche Sie auf meiner letzten Seite drucken [sic] sollen.” (Könnyítés az énekszólamhoz a *Loreley*ban, amelyet az utolsó oldalra kell nyomtatnia). Short, *Liszt Letters*, 25 és 265.

¹⁰ Liszt két Heinrich Schlesingerhez levelében is említi a mű korrektúralevonatait: „Graf Soloman ist so gütig Ihnen die Correcturen zu überbringen. *Kullak* oder Krüger müßen durchaus die letzte Correctur *sehr* genau noch revisiren. Die Lore Ley insbesondere ist äusserst fehlerhaft [...]” (Soloman gróf szíveskedik eljuttatni Önnek a korrektúrákat. *Kullaknak* vagy Krügernek még töviről hegyire nagyon pontosan át kell néznie az utolsó korrektúrákat. A *Loreley* különösen sok hibát tartalmaz [...]). Keltezetlen; Short, *Liszt Letters*, 264. Ld. még a 8. jegyzetet.

mazvány nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Schlesinger, Berlin *első kiadásának* egy példánya Liszt Handexemplarjában, a zeneszerzőnek a 2. vokális megfogalmazáshoz tartozó módosításaival, PN: S.2825 (D–WRz L 842/Koll. 1). → **F**), **4**. → **G**), **2**.

5. (R 568a, S 279i, LW N10/1): **Der du von dem Himmel bist für Mezzo-Sopran oder Tenor-Baryton** (Johann Wolfgang Goethe). 1. vokális megfogalmazás, E-dúr, $\frac{3}{4}$, 67 ütem; GA: VII/1, 30–35. A *fogalmazvány* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Schlesinger, Berlin *első kiadásának* egy példánya Liszt Handexemplarjában, a zeneszerzőnek a 2. vokális megfogalmazáshoz tartozó módosításaival, PN: S.2827 (D–WRz L 842/Koll. 1). → **F**), **5**. → **G**), **3**.

6. (R 593a, S 269i, LW N1/1): **Angiolin dal biondo crin. Englein du mit blondem Haar. Romanza per Tenore** (Cesare Bocella). 1. vokális megfogalmazás, A-dúr, 59 ütem, német fordítás: Philipp Kaufmann; GA: –. ▪ A *fogalmazvány* nem maradt fenn. ▪ A dal énekszólamának kezdetét tartalmazó *autográf emléklap* Friedrich Schmezer tenoristának szóló ajánlással (US–NYpm Cary 570). ▪ Ismeretlen kopista *tisztázata* vélhetőleg a fogalmazvány alapján, Liszt javításaival, mind Kaufmann, mind pedig Cornelius fordításától eltérő német szöveggel (D–WRgs 60/D 46). ▪ Az első kiadás *metszőpéldánya*, Gaetano Belloni másolata Liszt javításaival (US–NYpm Cary 524). ▪ Az első kiadás *korrektúralevonata* (US–NYpm Cary PMC 185). ▪ Schlesinger, Berlin *első kiadásának* egy példánya Liszt Handexemplarjában, a zeneszerzőnek a 2. vokális megfogalmazáshoz tartozó módosításaival, PN: S.2824 (D–WRz L 842/Koll. 1). → **F**), **6**, **6bis**.

B) Sechs Gedichte für Gesang von Liszt. Buch der Lieder. Band II. Poésies lyriques pour une voix avec accompagnement de piano [megj. 1844].

1. (R 569a, S 282i, LW N11/1): **Oh! quand je dors – O wenn ich schlaf ... Sopran oder Tenor** (Victor Hugo). 1. vokális megfogalmazás, E-dúr, 104 ütem, német fordítás: Philipp Kaufmann; GA VII/1, 36–41. ▪ *Vázlat* a Lichnowsky-vázlatkönyvben (D–WRgs 60/N 8, 9). ▪ A *fogalmazvány* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *metszőpéldánya*, Gaetano Belloni másolata Liszt javításaival (US–Wc Heineman Waters Collection). ▪ Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn.¹¹ ▪ Schlesinger, Berlin *első kiadásának* egy példánya Liszt Handexemplarjában, PN: S.2915 (D–WRz, L 842/Koll. 2). → **J**), **2**.

¹¹ „Vous avez reçu par Schott sans doute les épreuves corrigé[e]s des 6 Mélodies françaises.” (Schott révén bizonyára megkapta a hat francia dal korrigált levonatait.” – írja Liszt 1843. december 26-án kelt, Heinrich Schlesingernek írt levelében. Alább még konkrétan utal a

2. (R 570a, S 276i, LW N12/1): **Comment disaient-ils – Wie flieh’n, sprachen Sie ... Sopran oder Tenor** (Victor Hugo). 1. vokális megfogalmazás, gisz-moll, 90 ütem, német fordítás: Philipp Kaufmann; GA VII/1, 42–46. ▪ A *fogalmazványa* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn (ld. a 11. jegyzetet). ▪ Az énekszólam *autográf tisztázata* francia és német szöveggel, vélhetőleg kiegészítéssel az elveszett metszőpéldányhoz (NL–DHk 135 F14). ▪ Schlesinger, Berlin *első kiadásának* egy példánya Liszt Handexemplarjában, PN: S.2916 (D–WRz, L 842/Koll. 2). → **J), 1.**

3. (R 571a, S 283i, LW N24/1): **Enfant! si j’étais roi – Mein Kind wär ich ein König ... Sopran oder Tenor** (Victor Hugo). 1. vokális megfogalmazás, Asz-dúr, $\frac{3}{4}$, 84 ütem, német fordítás: Philipp Kaufmann; GA VII/1, 47–52. ▪ A mű töredékes *fogalmazványa* (D–WRgs 60/D 65). ▪ Az első kiadás *metszőpéldánya* (US–Wc Heineman Waters Collection). ▪ Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn (ld. a 11. jegyzetet). ▪ Schlesinger, Berlin *első kiadásának* egy példánya Liszt Handexemplarjában, PN: S.2917 (D–WRz L 842/Koll. 2). → **J), 4.**

4. (R 572a, S 284i, LW N25/1): **S’il est un charmant gazon – Ist ein Ort, den lieblich grün ... Sopran oder Tenor** (Victor Hugo). 1. vokális megfogalmazás, Asz-dúr, 70 ütem, német fordítás: Philipp Kaufmann; GA VII/1, 53–59. ▪ A mű *fogalmazványa* (F–Pn W6, 61). ▪ *Autográf tisztázat*, a dal 17 ütemnyi részlete francia és német szöveggel, vélhetőleg korrektúralap az első kiadás *metszőpéldányához* (D–Bsb KHM 2708). ▪ Az első kiadás *metszőpéldányának* többi része nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn (ld. a 11. jegyzetet). ▪ Schlesinger, Berlin *első kiadásának* egy példánya Liszt Handexemplarjában, PN: S.2918 (D–WRz L 842/Koll. 2). → **J), 3.**

5. (R 573, S 285, LW N26): **La tombe et la rose – Das Grab und die Rose. La tombe dit à la rose – Das Grab sprach, es sprach zur Rose ... Sopran oder Tenor** (Victor Hugo). Német fordítás: Philipp Kaufmann; GA VII/1, 60–63. ▪ A mű *fogalmazványa* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *metszőpéldánya* (US–Wc Heineman Waters Collection). ▪ Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn (ld. a 11. jegyzetet). ▪ Schlesinger, Berlin *első kiadásának* egy példánya Liszt Handexemplarjában, PN: S.2919 (D–WRz L 842/Koll. 2).

6. (R 574, S 286, LW N27): **Gastibelza. Bolero ... pour voix de Basso** (Victor Hugo). Német fordítás: Philipp Kaufmann; GA VII/64–79. ▪ A mű *fogalmazványa* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *metszőpéldánya* (US–Wc Heineman Waters Collection). ▪ Az első kiadás *korrektúrale-*

dalokra: „[...] vous me ferez un véritable plaisir en m’envoyant à mon adresse de Weymar [...] des 6 autres mélodies dont le titre en France, en supposant que Maurice veuille les graver devra être celui de Poésies lyriques / Texte Victor Hugo Musique F. Liszt” ([...] igazi örömet szerezne nekem, ha elküldené weimari címemre [...] a hat másik [francia] dalt, melyek címe Franciaországban, feltételezve, hogy Maurice ki akarja metszeni őket, ez legyen: Megzenésített versek / szövegek Victor Hugótól, Zene Liszt F.-től). Short, *Liszt Letters*, 267.

vonata nem maradt fenn (ld. a 11. jegyzetet). ▪ Schlesinger, Berlin *első kiadásának* egy példánya Liszt Handexemplarjában, PN: S.2920 (D–WRz L 842/Koll. 2).

C) Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung [megj. 1844]. Ihrer königlichen Hoheit der Frau Erbgroßherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach Prinzessin der Niederlande in tiefster Ehrfurcht gewidmet.

1. (R 607, S 287ii, LW N19): **Du bist wie eine Blume** (Heinrich Heine). 1. megfogalmazás, A-dúr, 42 ütem; GA: –; LSJ, 31–32. ▪ A mű Fisz-dúr hangnemű *fogalmazványa* (D–Ff 15.100). ▪ Az első kiadás *metezőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Eck & Co., Köln *első kiadásának* egy példánya Liszt Handexemplarjában, PN nélkül (D–WRz L 842/Koll. 3). → **I), 4, 4bis.**

2. (R 575a, S 288, LW N7/1): **Dichter, was Liebe sei** (Charlotte von Hagn). 1. megfogalmazás, A-dúr, 25 ütem; GA VII/1, 80–81; LSJ, 33–34. ▪ A *fogalmazványa* nem maradt fenn. ▪ A dal vélhetőleg Liszt fogalmazványa nyomán készült *kopistamásolata* Evdokija Rosztopcsina albumában (Luigi Ferdinando Tagliavini tulajdonában). ▪ Az első kiadás *metezőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Eck & Co., Köln *első kiadásának* egy példánya Liszt Handexemplarjában, PN nélkül (D–WRz L 842/Koll. 3).

3. (R 608, S 289i, LW N29): **Vergiftet sind meine Lieder!** (Heinrich Heine). 1. megfogalmazás, cisz-moll, 25 ütem; GA: –; LSJ, 35–36. ▪ A mű *fogalmazványa* (D–WRgs 60/D 85). ▪ Az első kiadás *metezőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Eck & Co., Köln *első kiadásának* egy példánya Liszt Handexemplarjában, PN nélkül (D–WRz L 842/Koll. 3). → **I), 3, 3bis.**

4. (R 576a, S 290i, LW N16/1): **Morgens steh’ ich auf** (Heinrich Heine). 1. megfogalmazás, A-dúr, 40 ütem; GA VII/1, 82–83; LSJ 20, 37–38. ▪ A mű *fogalmazványa* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *metezőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Eck & Co., Köln *első kiadásának* egy példánya Liszt Handexemplarjában, a zeneszerzőnek a 2. megfogalmazáshoz tartozó módosításaival, PN nélkül (D–WRz L 842/Koll. 3). → **I), 6.**

5. (R 577a, S 291i, LW N17/1): **Die todte Nachtigall** (Philipp Kaufmann). 1. megfogalmazás, fisz-moll, 86 ütem; GA VII/1, 84–88; LSJ, 39–42. ▪ A mű *fogalmazványa* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *metezőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Eck & Co., Köln *első kiadásának* egy példánya Liszt Handexemplarjában, PN nélkül (D–WRz L 842/Koll. 3).

6. (R 625, S 277i, LW N21): **Bist du** (Elim Petrovits Metschersky). 1. megfogalmazás, A-dúr, 79 ütem; GA: –; LSJ 20, 43–46. ▪ A mű *fogalmazványa* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *met-szőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Eck & Co., Köln *első kiadásának* egy példánya Liszt Handexemplarjában, PN nélkül (D–WRz L 842/Koll. 3).

D–E) Schiller und Göthe. [sic] Lieder [megj. 1848]. Ary Scheffer in innigster Verehrung und sympathischer Bewunderung gewidmet.

D) 1–3. (R 582a, S 292i, LW N32/1): **Lieder aus Schiller’s Wilhelm Tell ... für eine Sing-stimme mit Begleitung des Pianoforte. 1. Der Fischerknabe ... Tenore** (Friedrich Schiller). 1. megfogalmazás, Desz-dúr, 124 ütem; GA VII/1, 132–141. **2. Der Hirt ... Tenore** (Friedrich Schiller). 1. megfogalmazás, B-dúr, 114 ütem; GA VII/1, 142–148. **3. Der Alpenjäger ... Te-nore** (Friedrich Schiller). 1. megfogalmazás, g-moll, §, 115. ütem; GA VII/1, 149–155. A cik-lus *fogalmazványa* (D–WRgs 60/D 2). ▪ Az első kiadás *met-szőpéldánya*, Joachim Raff másola-ta Liszt bejegyzéseivel (D–WRgs 60/D 5). ▪ Az első kiadás javításokat nem tartalmazó *korrek-túralevonata* (D–WRgs 60/D 1). ▪ Haslinger, Wien *első kiadásának* egy példánya Liszt Handexemplarjában, a zeneszerzőnek a 2. megfogalmazáshoz tartozó módosításaival, PN: T.H.10,566.a (D–WRz L 842/Koll. 4). → **H), 1–3.**

E) 3 Gedichte von Goethe.

1. (R 609a, S 297i, LW N34/1): **Wer nie sein Brod mit Thränen ass ... Mezzo Sopran** (Johann Wolfgang Goethe). Az 1. megzenésítés 1. megfogalmazása, e-moll, $\frac{3}{4}$, 84 ütem; GA: –; LSJ, 47–51. ▪ A dal *fogalmazványa* (D–WRgs 60/D 3). ▪ Az első kiadás *met-szőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Haslinger, Wien *első kia-dásának* egy példánya Liszt Handexemplarjában, a zeneszerzőnek az 1. megzenésítés 2. meg-fogalmazásához tartozó módosításaival, PN: T.H.10,566.b (D–WRz L 842/Koll. 5). → **G), 5.**

2. (R 610a, S 306i, LW N46/1): **Über allen Gipfeln ist Ruh’ ... Tenor oder Mezzo Sopran** (Johann Wolfgang Goethe). A dal-megzenésítés¹² 1. megfogalmazása, E-dúr, 47 ütem; GA: –; LSJ, 52–53. ▪ A mű *fogalmazványa* nem maradt fenn. ▪ Adolph Stahr *másolata*, amely feltehe-tőleg a fogalmazvány nyomán készült (D–WRgs 60/D 4). ▪ Az első kiadás *met-szőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Haslinger, Wien első kiadásának egy példánya Liszt Handexemplarjában, PN: T.H.10,566.b (D–WRz L 842/Koll. 5). → **G), 6.**

¹² A szöveget Liszt kórusműként is megzenésítette.

3. (R 579a, S 280i, LW N23/1): **Lied aus Egmont. (Freudvoll und leidvoll) 1te Version. Mezzo Sopran** (Johann Wolfgang Goethe). Az 1. (?) megzenésítés 1. megfogalmazása, Asz-dúr, $\frac{3}{4}$, 84 ütem; GA: –; LSJ, 54–57. ▪ A dal *fogalmazványa* (D–WRgs 60/D 87). ▪ Az első kiadás *metezőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás és *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Haslinger, Wien első kiadásának egy példánya Liszt Handexemplarjában, PN: T.H.10,566.b (D–WRz L 842/Koll. 5). → **G), 4, 4bis.**

4. (R 579b, S 280bis, LW N23/2): **Lied aus Egmont. (Freudvoll und leidvoll) 2te Version. Mezzo Sopran** (Johann Wolfgang Goethe). 2. (?) megzenésítés, E-dúr, $\frac{3}{4}$, 73 ütem; GA: –; LSJ, 58–61. ▪ A dal *fogalmazványa* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *metezőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Haslinger, Wien első kiadásának egy példánya Liszt Handexemplarjában, PN: T.H.10,566.b (D–WRz L 842/Koll. 5).

F) Buch der Lieder I. Neue verbesserte Ausgabe [megj. 1856].

1. (R 591b, S 273ii, LW N4/2): **Die Lore Ley ... Für Mezzo Sopran** (Heinrich Heine). 2. vokális megfogalmazás, G-dúr, 131 ütem; GA: –. ▪ *Autográf tisztázata* (D–WRgs 60/D 88). ▪ August Conradi *másolata* (D–WRgs 60/D 43). ▪ A javított kiadás *metezőpéldánya*, Joachim Raff másolata Liszt bejegyzéseivel (D–WRgs 60/D 89).¹³ ▪ A javított kiadás *korrektúralevonata* (D–WRgs 60/D 42). ▪ Schlesinger, Berlin *javított kiadása*, PN: S.2822 (D–WRz L 857). → **A), 1. → I), 1.**

2. (R 567b, S 272ii, LW N3/2): **Am [sic] Rhein. Au Rhin. Für Tenor** (Heinrich Heine). 2. vokális megfogalmazás, E-dúr, $\frac{3}{4}$, 56 ütem; GA VII/2, 37–40. ▪ Az 1. vokális megfogalmazás *első kiadásának* egy példánya Lisztnek a 2. vokális megfogalmazáshoz tartozó javításaival a zeneszerző Handexemplarjában, PN: 2826 (D–WRz L 842/Koll.1). ▪ A 2. megfogalmazás *autográf tisztázata* (D–DÜhh 56.438). ▪ August Conradi *másolata* előbbi forrás alapján (D–WRgs 60/D 43). ▪ A javított kiadás *metezőpéldánya*, Joachim Raff másolata Liszt javításaival (D–WRgs

¹³ Minden bizonnyal erre a forrásra vonatkozhat Liszt Schlesingerhez írt, 1855. december 18-án kelt levelének alábbi részlete: „Anbei, verehrter Freund, das Manuscript der 5 erste[n] Lieder welche ich Sie bitte *sobald als* möglich in einer 2ten Auflage (mit der Zusatz »von den [sic] Autor umgearbeitete und erleichterte Auflage« herauszugeben: – Das 6te (»Englein du mit blondem Haar[«]) send ich Ihnen in den nächsten Tagen, sobald Cornelius mit dem nöthigen Textabänderungen fertig ist.” (Mellékelve, tisztelt barátom, az öt első dal kézírata, melyeket, arra kérem, amilyen hamar csak lehet jelentessen meg egy második kiadás keretében [azzal a kiegészítéssel, hogy »a szerző által átdolgozott és könnyített kiadás«]: – a hatodikat („Angiolin dal biondo crin”) a következő napokban fogom majd elküldeni Önnek, mihamlgy Cornelius elkészült a szükséges szövegváltoztatásokkal). Short, *Liszt Letters*, 308.

60/D 89); ld. a 13. jegyzetet. ▪ A javított kiadás *korrektúralevonata* (D–WRgs 60/D 44). ▪ Schlesinger, Berlin *javított kiadása*, PN: S.2826 (D–WRz L 859). → **A), 2.** → **I), 2.**

3, 3bis. (R 592b, S 275ii, LW N8/2): **Mignon. Für Mezzo Sopran / Für Alt** (Johann Wolfgang Goethe). 2. vokális megfogalmazás két fekvésváltozatban. **3.** Mezzoszoprán fekvésváltozat, Fisz-dúr, **c**, 102 ütem; GA VII/2, VII. és 23–30. ▪ Az 1. vokális megfogalmazás *első kiadásának* egy példánya Lisztnek a 2. vokális megfogalmazáshoz tartozó módosításaival a zeneszerző Handexemplarjában, PN: S.2823 (D–WRz L 842/Koll.1). ▪ Az előbbi forráshoz tartozó autográf *korrektúralap* (D–WRgs 60/D 90). ▪ August Conradi *tisztázata*, a vége hiányzik (D–WRgs 60/D 43). ▪ A javított kiadás *metezőpéldánya*, Joachim Raff másolata Liszt javításaival (D–WRgs 60/D 89); ld. a 13. jegyzetet. ▪ A javított kiadás *korrektúralevonata* (D–WRgs 60/D 7b). ▪ Schlesinger, Berlin *javított kiadása*, PN: S.2823 (H–Bl LGy 430/Koll. 4). **3bis.** Alt fekvésváltozat, Esz-dúr, **c**, 102 ütem; GA: –. ▪ A javított kiadás *metezőpéldánya*, Joachim Raff másolata Liszt javításaival (D–WRgs 60/D 7). ▪ A javított kiadás *korrektúralevonata* (D–WRgs 60/D 7a). ▪ Schlesinger, Berlin *javított kiadása*, PN: S.2823.A (D–WRz L 853). → **A), 3.** → **G), 1, 1bis.**

4. (R 594b, S 278ii, LW N9/2): **Der König von Thule. Le Roi de Thule für Mezzo-Sopran oder Tenor** (Johann Wolfgang Goethe). 2. vokális megfogalmazás, f-moll, 99 ütem; GA: –. ▪ Az 1. vokális megfogalmazás *első kiadásának* egy példánya Lisztnek a 2. vokális megfogalmazáshoz tartozó módosításaival a zeneszerző Handexemplarjában, PN: S.2825 (D–WRz L 842/Koll.1). ▪ Előbbi forráshoz kéziratos korrektúralap is készülhetett, amely azonban nem maradt fenn.¹⁴ ▪ Feltehetőleg ebből a dalból is készült metszői kéziratként nem használt *tisztázat*, amely azonban nem maradt fenn; vélhetőleg August Conradi másolatának (D–WRgs 60/D 43) része lehetett ez. ▪ A javított kiadás *metezőpéldánya*, Joachim Raff másolata Liszt javításaival (D–WRgs 60/D 89); ld. a 13. jegyzetet. ▪ A javított kiadás *korrektúralevonata* (D–WRgs 60/D 45). ▪ Schlesinger, Berlin *javított kiadása*, PN: S.2827 (H–Bl LGy 430/Koll. 4). → **A), 4.** → **G), 2.**

5. (R 567b, S 279ii, LW N10/2): **Der du von dem Himmel bist. Invocation für Mezzo-Sopran oder Tenor** (Johann Wolfgang Goethe). 2. vokális megfogalmazás, E-dúr, $\frac{3}{4}$, 53 ütem; GA VII/2, 47–50. ▪ Az 1. vokális megfogalmazás *első kiadásának* egy példánya Lisztnek a 2. vokális megfogalmazáshoz tartozó javításaival a zeneszerző Handexemplarjában, PN: S.2827 (D–WRz L 842/Koll.1). ▪ Az előbbi forráshoz tartozó *autográf korrektúralap* (D–Bhrwa [Stadt Bayreuth, Richard-Wagner-Gedenkstätte, Hs 121 A/5], Hs 121 A/5). ▪ Feltehetőleg ebből a dalból is készült metszői kéziratként nem használt *tisztázat*, amely azonban nem maradt fenn; vélhetőleg August Conradi másolatának (D–WRgs 60/D 43) hiányzó része lehetett ez. ▪ A javi-

¹⁴ A Handexemplar nyomtatott szövegének áthúzott részeihez Liszt olyan betűjelzést írt, amelyek külön lapra lejegyzett módosítás beszúrására utalnak.

tott kiadás *metszőpéldánya*, Joachim Raff másolata (D–WRgs 60/D 89); ld. a 13. jegyzetet. ▪ A javított kiadás *korrektúralevonata* (D–WRgs 60/D 6a). ▪ Schlesinger, Berlin *javított kiadása*, PN: S.2827 (D–WRz L 856). → **A**), **5**. → **G**), **3**.

6, 6bis. (R 593b, S 269ii, LW N1/2): **Angiolin dal biondo crin. Englein du mit blondem Haar ... Romanza per Tenore e Piano ... per Mezzo-Soprano o Barytono** (Cesare Bocella). 2. megfogalmazás két fekvésváltozatban. **6.** Tenor fekvésváltozat, A-dúr, 56 ütem, német fordítás: Peter Cornelius; GA VII/2, 31–36. ▪ Az 1. vokális megfogalmazás *első kiadásának* egy példánya Lisztnek a 2. vokális megfogalmazáshoz tartozó javításaival a zeneszerző Hand-exemplarjában, PN: S.2824 (D–WRz L 842/Koll.1). ▪ A javított kiadás *metszőpéldánya*, August Conradi másolata Liszt bejegyzéseivel és az új német fordítás tisztázatával Peter Cornelius kézírásában (D–WRgs 60/D 72). ▪ A javított kiadás *korrektúralevonata* (D–WRgs 60/D 47). ▪ Schlesinger, Berlin *javított kiadása*, PN: S.2824 (D–WRz L 863). **6bis.** Mezzoszoprán / bariton fekvésváltozat, F-dúr, 57 ütem, német fordítás: Peter Cornelius; GA: –. ▪ A Salvatore Marchesi számára készült F-dúr fekvésváltozatnak a nyomtatásban megjelenttől kissé eltérő *fogalmazványa* (Keio Egyetem, Tokió). ▪ Liszt *autográf tisztázata* (D–WRgs 60/D 81). ▪ A javított kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Schlesinger, Berlin *javított kiadása*, PN: S.2824A. (H–Bl LGy 430/Koll.1). → **A**), **1**.

G–J) Franz Liszt's Gesammelte Lieder. In sechs Heften [megj. 1860].

G) Heft I.

1, 1bis. (R 592b, S 275ii, LW N8/2): **Mignon's Lied** (Johann Wolfgang Goethe). 3. vokális megfogalmazás két fekvésváltozatban. **1.** Mezzoszoprán fekvésváltozat, Fisz-dúr, 102 ütem; GA VII/2, 23–30. ▪ A javított kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Kahnt, Leipzig *javított kiadása*, PN: 1 (H–Bl LGy 399/I). **1bis.** Alt fekvésváltozat, Esz-dúr, 102 ütem; GA: –. ▪ A javított kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Kahnt, Leipzig *javított kiadása*, PN: 1 (H–Bl LGy 399/I). → **A**), **3**. → **F**), **3, 3bis**.

2. (R 594b, S 278ii, LW N9/2): **Es war ein König in Thule. Mezzo Sopran** (Johann Wolfgang Goethe). 3. vokális megfogalmazás, f-moll, 98 ütem; GA VII/2, 41–46. ▪ A javított kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Kahnt, Leipzig *javított kiadása*, PN: 1 (H–Bl LGy 399/I). → **A**), **4**. → **F**), **4**.

3. (R 568c, S 279iii, LW N10/3): **Der du von dem Himmel bist** (Johann Wolfgang Goethe). 4. (?) vokális megfogalmazás, E-dúr, c, 54 ütem; GA VII/2, 145–146. ▪ [NB: egy 3. (?) vokális megfogalmazás töredékét tartalmazó *autográf* (D–WRgs 60/D 6) funkciója nem világos; e forrás lehet egy terjedelmesebb autográf utólag eltávolított része, vagy egy különálló kéziratához készült korrektúralap is]. ▪ A *fogalmazványa* nem maradt fenn. ▪ A javított kiadás *metszőpéldá-*

nya nem maradt fenn. ▪ A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Kahnt, Leipzig *javított kiadása*, PN: 1 (H–Bl LGy 399/I). → **A), 5.** → **F), 5.**

4, 4bis. (R 579c, S 280ii, LW N23/1/2): **Freudvoll und leidvoll** (Johann Wolfgang Goethe). Az 1. megzenésítés 3. megfogalmazása két fekvésváltozatban. [NB: az 1. megzenésítés kiadatlan 2. megfogalmazásának fogalmazványa nem maradt fenn. A dalnak ezt a változatát August Conradi vélhetőleg e fogalmazvány alapján készített *tisztázata* (D–WRgs 60/D 10) őrizte meg.] **4.** Mezzoszoprán fekvésváltozat, E-dúr, **c**, 37 ütem; GA: –. ▪ Az 1. megzenésítés 3. megfogalmazásának ehhez a fekvésváltozathoz *fogalmazvány* vagy Liszt által javított *kopistamásolat* nem maradt fenn. ▪ A javított kiadás *metyszőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Kahnt, Leipzig *javított kiadása*, PN: 1 (H–Bl LGy 399/I). **4bis.** Szoprán fekvésváltozat, Asz-dúr, **c**, 37 ütem; GA VII/2, 66–67. ▪ Az új változat *autográf tisztázata* (D–WRgs 60/D 9). ▪ A javított kiadás *metyszőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Kahnt, Leipzig *javított kiadása*, PN: 1 (H–Bl LGy 399/I). → **E), 3.**

5. (R 609a, S 297ii, LW N34/1): **Wer nie sein Brod mit Thränen ass. Mezzo Sopran** (Johann Wolfgang Goethe). Az 1. megzenésítés 2. megfogalmazása, e-moll, $\frac{3}{4}$, 82 ütem; GA VII/2, 139–142. ▪ Az 1. megzenésítés első megfogalmazása *első kiadásának* egy példánya Lisztnek a 2. megfogalmazáshoz tartozó javításaival a zeneszerző Handexemplarjában, PN: T.H.10,566.b. (D–WRz L 842/Koll.5). ▪ Az előbbi forráshoz tartozó autográf *korrektúralap* (A–Wn Mus. Hs. 42.393). ▪ A javított kiadás *metyszőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Kahnt, Leipzig *javított kiadása*, PN: 1 (H–Bl LGy 399/I). → **E), 1.**

6. (R 610b, S 306iii, LW N46/2): **Ueber allen Gipfeln ist Ruh’.** Tenor oder Mezzo-Sopran (Johann Wolfgang Goethe). A dal-megzenésítés 2. megfogalmazása (ld. a 12. jegyzetet), E-dúr, 44 ütem; GA VII/2, 143–144. ▪ A javított kiadás *metyszőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Kahnt, Leipzig *javított kiadása*, PN: 1 (H–Bl LGy 399/I). → **E), 2.**

H) Heft II.

1–3. (R 582b, S 292ii, LW N 32/2): **1. Der Fischerknabe** (Friedrich Schiller). 2. megfogalmazás, Desz-dúr, 88 ütem; GA VII/2, 147–151. **2. Der Hirt** (Friedrich Schiller). 2. megfogalmazás, B-dúr, 89 ütem; GA VII/2, 152–155. **3. Der Alpen-Jäger** (Friedrich Schiller). 2. megfogalmazás, g-moll, **c**, 52 ütem; GA VII/2, 156–158. ▪ Az 1. vokális megfogalmazás *első kiadásának* egy példánya Lisztnek a 2. vokális megfogalmazáshoz tartozó javításaival a zeneszerző Handexemplarjában, PN: T.H.10,566.a. (D–WRz L 842/Koll.4). ▪ A ciklus 2. megfogalmazásának *autográf tisztázata* (D–WRgs 60/D 80). ▪ A javított kiadás *metyszőpéldánya* nem

maradt fenn. ▪ A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Kahnt, Leipzig *javított kiadása*, PN: 2 (H–Bl LGy 399/II). → **D**), **1–3**.

I) Heft III

1. (R 591b, S 273iii, LW N5/2): **Die Loreley. (Mezzo-Sopran oder Tenor)** (Heinrich Heine). 3. vokális megfogalmazás, G-dúr, 131 (rövidítéssel: 121) ütem; GA VII/2, 16–22. ▪ A javított kiadás *metzőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Kahnt, Leipzig *javított kiadása*, PN: 3 (H–Bl LGy 399/III). → **A**), **1**. → **F**), **1**.

2. (R 567b, S 272ii, LW N3/2): **Am [sic] Rhein im schönen Strome. (Tenor)** (Heinrich Heine). 2. vokális megfogalmazás, E-dúr, g , 56 ütem; GA VII/2, 37–40. ▪ Az új kiadás *metzőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ Az új kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Kahnt, Leipzig *javított kiadása*, PN: 3 (H–Bl LGy 399/III). → **A**), **2**. → **F**), **2**.

3, 3bis. (R 608, S 289iii és 289iiibis, LW N29): **Vergiftet sind meine Lieder** (Heinrich Heine). 2. megfogalmazás két fekvésváltozatban. **3.** Tenor fekvésváltozat, cisz-moll, zongora-előjáték nélkül, 36 ütem; GA VII/2, 135–136. ▪ Az új változat *autográf tisztázata* (D–WRgs 60/D 22). ▪ August Conradi *másolata* (D–WRgs 60/D 21). ▪ *Sorozatterv* a gyűjteményes dalkiadáshoz (D–WRgs 60/D 38). ▪ A javított kiadás *metzőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Kahnt, Leipzig *javított kiadása*, PN: 3 (H–Bl LGy 399/III). **3bis.** Bariton fekvésváltozat, gisz-moll, zongora-előjátékkal, 38 ütem; GA: –. ▪ Az új változat *autográf tisztázata* (D–WRgs 60/D 22). ▪ August Conradi *másolata* (D–WRgs 60/D 21). ▪ *Sorozatterv* a gyűjteményes dalkiadáshoz (D–WRgs 60/D 38). ▪ A javított kiadás *metzőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Kahnt, Leipzig *javított kiadása*, PN: 3 (H–Bl LGy 399/III). → **C**), **3**.

4, 4bis. (R 607, S 287iv, LW N19): **Du bist wie eine Blume** (Heinrich Heine). 2. megfogalmazás két fekvésváltozatban. **4.** Tenor fekvésváltozat, A-dúr, 45 ütem; GA VII/2, 133–134. ▪ August Conradi *másolata* (D–WRgs 60/D 20b). ▪ *Sorozatterv* a gyűjteményes dalkiadáshoz (D–WRgs 60/D 38). ▪ A javított kiadás *metzőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Kahnt, Leipzig *javított kiadása*, PN: 3 (H–Bl LGy 399/III). **4bis.** Bariton / mezzoszoprán fekvésváltozat, Fisz-dúr, 45 ütem; GA: –. ▪ A véglegestől kissé eltérő megfogalmazás *autográf tisztázata* (US–NYpm Cary 551). ▪ A véglegestől kissé eltérő megfogalmazás egy másik *autográf tisztázata* (D–Mbs Mildeana). ▪ August Conradi előbbi forrás nyomán készült *másolata* Liszt javításaival (D–WRgs 60/D 20b). ▪ *Sorozatterv* a gyűjteményes dalkiadáshoz (D–WRgs 60/D 38). ▪ A javított kiadás *metzőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Kahnt, Leipzig *ja-*

vított kiadásának egy példánya Eduard Liszt hagyatékából, a zeneszerző által bejegyzett előadási utasításokkal, PN: 3 (H–Bl LGy 399/III). → C), 1.

5. (R 602, S 311iv, LW N48): **Anfangs wollt ich fast verzagen** (Heinrich Heine). [A dal hangfajának megjelölése: „Singstimme”] GA VII/2, 109–110. ▪ A *fogalmazvány* nem maradt fenn. ▪ Ismeretlen kopista *másolata* Liszt javításaival (D–WRgs 60/D 24). ▪ Joachim Raff *másolata* (D–WRgs 60/D 26). ▪ Liszt *autográf tisztázata* (D–WRgs 60/D 23). ▪ August Conradi *másolata* Liszt javításaival (D–WRgs 60/D 25). ▪ Liszt újabb *autográf tisztázata* a D–WRgs 60/D 23 alapján (D–BHRwa II/CH.4). ▪ *Sorozatterv* a gyűjteményes dalkiadáshoz (D–WRgs 60/D 38). ▪ Az első kiadás *metyszőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Kahnt, Leipzig *első kiadása*, PN: 3 (H–Bl LGy 399/III).

6. (R 576b, S 290iii, LW N16/2): **Morgens steh ich auf und frage. Tenor und Baryton** (Heinrich Heine). 3. megfogalmazás, G-dúr, 46 ütem; GA VII/2, 137–138. ▪ Az 1. megfogalmazás *első kiadásának* egy példánya Liszt módosításaival a zeneszerző *Handexemplarjában*, PN nélkül (D–WRz L 842/Koll. 3). ▪ [NB: egy kiadatlan 2. megfogalmazás *fogalmazványa* nem maradt fenn; ezt a megfogalmazást August Conradi *tisztázata* (D–WRgs 60/D 27) őrizte meg számunkra]. ▪ *Sorozatterv* a gyűjteményes dalkiadáshoz (D–WRgs 60/D 38). ▪ Az első kiadás *metyszőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Kahnt, Leipzig *első kiadása*, PN: 3 (H–Bl LGy 399/III). → C), 4.

7. (R 599a, S 309ii, LW N36/1): **Ein Fichtenbaum steht einsam** (Heinrich Heine). 1. (?) megzenésítés, c-moll, 58 ütem; GA VII/2, 90–92. ▪ A *fogalmazvány* nem maradt fenn. ▪ Joachim Raff *másolata* (D–WRgs 60/D 41). ▪ *Sorozatterv* a gyűjteményes dalkiadáshoz (D–WRgs 60/D 38). ▪ Az első kiadás *metyszőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Kahnt, Leipzig *első kiadása*, PN: 3 (H–Bl LGy 399/III).

8. (R 599b, S 309bis, LW N36/2): **Ein Fichtenbaum steht einsam** (Heinrich Heine). 2. (?) megzenésítés, c-moll, 47 ütem; GA VII/2, 93–95. ▪ A *fogalmazvány* nem maradt fenn. ▪ Liszt *autográf tisztázata* (D–WRgs 60/D 84). ▪ *Sorozatterv* a gyűjteményes dalkiadáshoz (D–WRgs 60/D 38). ▪ Az első kiadás *metyszőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Kahnt, Leipzig *első kiadása*, PN: 3 (H–Bl LGy 399/III).

J) Heft IV.

1. (R 570b, S 276iii, LW N12/2): **Comment disaient-ils. Sopran ou Tenor** (Victor Hugo). 2. megfogalmazás, gisz-moll, 88/89 ütem, a befejezés kétféle változatban; GA VII/2, 164–166. ▪ A 2. megfogalmazás *fogalmazványa* (D–WRgs 60/D 54) Peter Cornelius sajátkezűleg bejegyzett német szövegével. ▪ August Conradi *másolata* Liszt javításaival (D–WRgs 60/D 55). ▪

Sorozatterv a gyűjteményes dalkiadáshoz (D–WRgs 60/D 38). ▪ Az új kiadás *metezőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ Az új kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Kahnt, Leipzig *első kiadása*, kizárólag francia szöveggel, PN: 4 (H–Bl LGy 399/IV). Autográf korrektúralap, *cadenza* Lillie Hegermann-Lindencrone számára a dal befejezéséhez.¹⁵ → **B), 2.**

2. (R 569b, S 282ii, LW N11/2): **Oh! quand je dors – O komm’ im Traum. Tenor** (Victor Hugo). 2. megfogalmazás, E-dúr, 93 ütem, német fordítás: Peter Cornelius; GA VII/2, 159–163. ▪ A 2. megfogalmazás *fogalmazványa* (D–WRgs 60/D 56). ▪ *Sorozatterv* a gyűjteményes dalkiadáshoz (D–WRgs 60/D 38). ▪ Az új kiadás *metezőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ Az új kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Kahnt, Leipzig *első kiadása*, PN: 4 (H–Bl LGy 399/IV). → **B), 1.**

3. (R 572b, S 284iii, LW N25/2): **S’il est un charmant gazon – Gibt es wo einen Rasen Grün. Tenor** (Victor Hugo). ▪ 3. megfogalmazás, Asz-dúr, 58 (alternatív befejezéssel: 56) ütem, német fordítás: Peter Cornelius; GA VII/2, 171–174. ▪ [NB: A kiadatlan 2. megfogalmazás *fogalmazványa* (D–WRgs 60/D 59)]. ▪ A 3. megfogalmazás *fogalmazványa* (D–WRgs 60/D 82). ▪ *Sorozatterv* a gyűjteményes dalkiadáshoz (D–WRgs 60/D 38). ▪ Az új kiadás *metezőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ Az új kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Kahnt, Leipzig *első kiadása*, PN: 4 (H–Bl LGy 399/IV). → **B), 4.**

4. (R 571b, S 283iii, LW N24/2): **Enfant si j’étais roi – Mein Kind, wär ich König. Tenor** (Victor Hugo). 2. megfogalmazás, Asz-dúr, c, 66 ütem; német fordítás: Peter Cornelius; GA VII/2, 167–170. ▪ A 2. megfogalmazás *fogalmazványa* (D–WRgs 60/D 78). ▪ Az új kiadás *metezőpéldánya* nem maradt fenn. ▪ Az új kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. ▪ Kahnt, Leipzig *első kiadása*, PN: 4 (H–Bl LGy 399/IV). → **B), 3.**

¹⁵ Néhány ütemnyi kiegészítés, melyet Liszt egy névjegykártyájának hátuljára jegyzett fel. E forrás jelenlegi holléte nem ismeretes; fakszimiléjét ld. Lillie de Hegermann-Lindencrone, *The Sunny Side of Diplomatic Life, 1875–1912*, <<http://www.gutenberg.org/files/13955/13955-h/13955-h.htm>> (2007. július 18.).

Függelék (B)
Az értekezés I. részében
hivatkozott költemények szövege

Ernst Moritz Arndt:
*Des Deutschen Vaterland*¹

Was ist des Deutschen Vaterland?
Ist's Preußenland? Ist's Schwabenland?
Ist's, wo am Rhein die Rebe blüht?
Ist's wo am Belt die Möwe zieht?
O nein! nein! nein!
Sein Vaterland muß größer sein.

Was ist des Deutschen Vaterland?
Ist's Baierland? Ist's Steierland?
Ist's, wo des Marsen Rind sich streckt?
Ist's, wo der Märker Eisen reckt?
O nein! nein! nein!
Sein Vaterland muß größer sein.

Was ist des Deutschen Vaterland?
Ist's Pommerland? Westfalenland?
Ist's, wo der Sand der Dünen weht?
Ist's, wo die Donau brausend geht?
O nein! nein! nein!
Sein Vaterland muß größer sein.

Was ist des Deutschen Vaterland?
So nenne mir das große Land!
Ist's Land der Schweizer? Ist's Tyrol?
Das Land und Volk gefiel mir wohl;
Doch nein! nein! nein!
Sein Vaterland muß größer sein.

Was ist des Deutschen Vaterland?
So nenne mir das große Land!
Gewiß ist es das Oesterreich,
An Ehren und an Siegen reich?
O nein! nein! nein!
Sein Vaterland muß größer sein.

¹ Ernst Moritz Arndt, *Gedichte* (Berlin: Weidmann'sche Buchhandlung, 1860), 233–235; vö. *Schauenburgs Allgemeines Deutsches Kommersbuch*, hrsg. von Friedrich Silcher und Friedrich Erk (Lahr: Schauenburg, 1858), 109–111.

Was ist des Deutschen Vaterland?
So nenne mir das große Land!
So weit die deutsche Zunge klingt
Und Gott im Himmel Lieder singt:
Das soll es sein!
Das, wackrer Deutscher, nenne dein!

Das ist des Deutschen Vaterland?
Wo Eide schwört der Druck der Hand,
Wo Treue hell vom Auge blitzt
Und Liebe warm im Herzen sitzt –
Das soll es sein!
Das, wackrer Deutscher, nenne dein!

Das ist des Deutschen Vaterland,
Wo Zorn vertilgt den wälschen Tand,
Wo jeder Franzmann heißet Feind,
Wo jeder Deutsche heißet Freund –
Das soll es seyn!
Das ganze Deutschland soll es sein!

Das ganze Deutschland soll es sein!
O Gott! vom Himmel sieh darein,
Und gieb uns rechten deutschen Muth,
Das wir es lieben treu und gut.
Das soll es sein!
Das ganze Deutschland soll es seyn!

Nikolaus Becker: *Der deutsche Rhein*²

Sie sollen ihn nicht haben,
den freien deutschen Rhein,
ob sie wie gierge Raben
sich heiser danach schrein;

so lang er ruhig wallend
sein grünes Kleid noch trägt,
so lang ein Ruder schallend
an seine Wogen schlägt.

² *Schauenburgs Allgemeines Deutsches Kommerzbuch*, 93–95.

Sie sollen ihn nicht haben,
den freien deutschen Rhein,
so lang sich Herzen laben
an seinem Feuerwein;

so lang in seinem Strome
noch fest die Felsen stehn,
so lang sich hohe Dome
in seinem Spiegel sehn.

Sie sollen ihn nicht haben
den freien deutschen Rhein,
so lang dort kühne Knaben
um schlanke Dirnen freien;

So lang die Flosse hebet
ein Fisch auf seinem Grund,
so lang ein Lied noch lebet
in seiner Sänger Mund.

Sie sollen ihn nicht haben,
den freien deutschen Rhein,
nis seine Flut begraben
des letzten Manns Gebein!

Max Schneckenburger:

*Wacht am Rhein*³

Es braust ein Ruf wie Donnerhall,
Wie Schwertgeklirr und Wogenprall:
Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein,
Wer will des Stromes Hüter sein?
Lieb' Vaterland, magst ruhig sein,
Fest steht und treu die Wacht am Rhein.

Durch Hunderttausend zuckt es schnell,
Und aller Augen blitzen hell:
Der deutsche Jüngling, fromm und stark,
Beschirmt die heil'ge Landesmark.
Lieb' Vaterland, magst ruhig sein,
Fest steht und treu die Wacht am Rhein.

³ *Schauenburgs Allgemeines Deutsches Kommersbuch*, 32–33.

Er blickt hinauf in Himmelsau'n,
 Da Heldenväter niederschau'n,
 Und schwört mit stolzer Kampfeslust:
 „Du, Rhein, bleibst deutsch, wie meine Brust!“
 Lieb Vaterland, magst ruhig sein,
 Fest steht und treu die Wacht am Rhein.

„Und ob mein Herz im Tode bricht,
 Wirst du doch drum ein Welscher nicht,
 Reich, wie an Wasser deine Flut,
 Ist Deutschland ja an Heldenblut!“
 Lieb Vaterland, magst ruhig sein,
 Fest steht und treu die Wacht am Rhein.

„So lang ein Tropfen Blut noch glüht,
 Noch eine Faust den Degen zieht,
 Und noch ein Arm die Büchse spannt,
 Betritt kein Feind hier deinen Strand!“
 Lieb Vaterland, magst ruhig sein,
 Fest steht und treu die Wacht am Rhein.

Der Schwur erschallt, die Woge rinnt,
 Die Fahnen flattern hoch im Wind:
 Am Rhein, am Rhein, am deutschen Rhein,
 Wir alle wollen Hüter sein!
 Lieb Vaterland, magst ruhig sein,
 Fest steht und treu die Wacht am Rhein.

August Heinrich Hoffmann von Fallersleben:

Das Lied der Deutschen
*Helgoland, 26. August 1841*⁴

Deutschland, Deutschland über alles,
 Über alles in der Welt,
 Wenn es stets zum Schutz und Trutze
 Brüderlich zusammenhält,
 Von der Maas bis an die Memel,
 Von der Etsch bis an den Belt –
 Deutschland, Deutschland über alles,
 Über alles in der Welt!

⁴ *Schauenburgs Allgemeines Deutsches Kommerzbuch*, 22–23.

Deutsche Frauen, deutsche Treue,
 Deutscher Wein und deutscher Sang
 Sollen in der Welt behalten
 Ihren alten schönen Klang,
 uns zu edler Tat begeistern
 unser ganzes Leben lang.
 Deutsche Frauen, deutsche Treue,
 deutscher Wein und deutscher Sang!

Einigkeit und Recht und Freiheit
 Für das deutsche Vaterland,
 danach laßt uns alle streben
 brüderlich mit Herz und Hand!
 Einigkeit und Recht und Freiheit
 sind des Glückes Unterpfand.
 Blüh im Glanze dieses Glückes,
 blühe, deutsches Vaterland!

Alphonse de Lamartine:
*La Marseillaise de la paix*⁵

Le poète allemand Becker vient de publier et dédier à M. de Lamartine un recueil de poésies où il a inséré le chant national qui a eu cet hiver un si grand retentissement sur les bords des Rhin, et qu'on a appelé *la Marseillaise* de l'Allemagne: „Non, les Français ne l'aurons pas, le libre Rhin allemand!” M. de Lamartine vient d'y répondre par les vers suivans qu'il intitule *La Marseillaise de la Paix*. Nous donnons ici les deux pièces, afin que nos lecteurs puissent apprécier les deux points de vue, et faire la part des circonstances dont chaque poète s'est inspiré. M. de Lamartine est un de ces voix pour lesquelles, amis politiques ou dissidens, il n'y qu'admirateurs.

[itt következik Becker verse francia fordításban, majd Lamartine költeménye:]

Réponse à M. Becker

Roule, libre et superbe entre tes larges rives,
 Rhin! Nil de l'Occident! coupe des nations!
 Et des peuples assis qui boivent tes eaux vives
 Emporte les défis et les ambitions!

⁵ *Revue des Deux mondes* 4/16 (1 avril 1841), 794–799.

Il ne tachera plus le cristal de ton onde,
 Le sang rouge de Franc, le sang bleu du Germain;
 Il ne crouleront plus sous le caisson qui gronde,
 Ces ponts qu'un peuple à l'autre étend comme une main!
 Les bombes, et l'obus, arc-en-ciel des batailles,
 Ne viendront plus s'éteindre en sifflant sur tes bords;
 L'enfant ne verra plus, du haut de tes murailles,
 Flotter ces portails blonds qui perdent leurs entrailles,
 Ni sortir des flots ces bras morts!

Roule libre et limpide, en répétant l'image
 De tes vieux forts verdis sous leurs lierres épais,
 Qui froncent tes rochers, comme un dernier nuage
 Fronce encore les sourcils sur un visage en paix.

Ces navires vivans dont la vapeur est l'ame
 Déploîront sur ton cours la crinière du feu;
 L'écume à coups pressés jaillira sous la rame,
 La fumée en courant léchera ton ciel bleu.
 Le chant des passagers, que ton doux roulis berce,
 Des sept langues d'Europe étourdira tes flots,
 Les uns tendant leurs mains avides de commerce,
 Les autres allant voir aux monts où Dieu te verse
 Dans quel nid le fleuve est éclos?

Roule libre et béni! Ce Dieu qui fond la voûte
 Où la coupe du gland pourrait te contenir,
 Ne grossit pas ainsi ta merveilleuse goutte
 Pour diviser ses fils, mais pour les réunir!

Pourquoi nous disputer la montagne ou la plaine?
 Notre tente est légère, un vent va l'enlever;
 La table où nous rompons le pain est encore pleine,
 Que la mort, par nos noms, nous dits de nous lever!
 Quand le sillon finit, le soc le multiplie;
 Aucun œil du soleil ne tarit les rayons;
 Sous le flot des épis la terre inculte plie;
 Le linceul, pour couvrir la race ensevelie,
 Manque-t-il donc aux nations?

Roule libre et splendide à travers nos ruines
 Fleuve d'Arminius, du Gaulois, du Germain! –
 Charlemagne et César, campés sur tes collines,
 T'ont bu sans t'épuiser dans le creux de leur mains!
 Et pourquoi nous haïr et mettre entre les races
 Ces bornes ou ces eaux qu'abhorre l'œil de Dieu?
 De frontières au ciel voyons-nous quelques traces?
 Sa voûte a-t-elle un mur, une borne, un milieu?
 Nations! mot pompeux pour dire barbarie!

L'amour s'arrête-t-il ou s'arrêtent vos pas?
 Déchirez ces drapeaux; une autre voix vous crie:
 L'égoïsme et la haine ont seuls une patrie,
 La fraternité n'en a pas!

Roule libre et royale entre nous tous, ô fleuve!
 Et ne t'informe pas, dans ton cours fécondant,
 Si ceux que ton flot porte, ou que ton urne abreuve,
 Regardent sur tes bords l'aurore ou l'occident!

Ce ne sont plus des mers, des degrés, des rivières,
 Qui bornent l'héritage entre l'humanité;
 Les bornes des esprits sont leurs seules frontières,
 Le monde en s'éclairant s'élève à l'unité.
 Ma patrie est partout où rayonne la France,
 Où sa langue répand ses décrets obéis!
 Chacun est du climat de son intelligence,
 Je suis concitoyen de toute ame qui pense:
 La vérité, c'est mon pays!

Roule libre et paisible entre ces fortes races
 Dont ton flot frémissant trempa l'ame et l'acier,
 Et que leur vieux courroux, dans le lit que tu traces,
 Fonde au soleil du siècle avec l'eau du glacier!

Vivent les nobles fils de la grave Allemagne!
 Le sang-froid de leurs fronts couvre un foyer ardent;
 Chevaliers tombés rois des mains de Charlemagne,
 Leurs chefs sont les Nestors des conseils d'Occident!
 Leur langue a les grands plis du manteau d'une reine,
 La pensée y descend dans un vague profond,
 Leur cœur sûr est semblable au puits de la syrène,
 Où tout ce que l'on jette, amour, bienfait ou haine,
 Ne remonte jamais du fond.

Roule libre et fidèle entre tes nobles arches,
 O fleuve féodal calme, mais indompté!
 Verdis le sceptre aimé de tes rois patriarches;
 Le joug que l'on choisit est encore liberté!
 En vivent ces essaims de la ruche de France,
 Avant-garde de Dieu, qui devancent ses pas!
 Comme des voyageurs qui vivent d'espérance,
 Ils vont semant la terre, et ne moissonnent pas...
 Le sol qu'ils ont touché germe fécond et libre;
 Ils sauvent sans salaire, ils blessent sans remord;
 Fiers enfans, de leur cœur l'impatient fibre
 Est la corde de l'arc où toujours leur main vibre
 Pour lancer l'idée ou la mort!

Roule libre, et bénis ces deux sangs dans ta course;
 Souviens-toi pour eux tous de la main d'où tu sors:
 l'aigle et le fier taureau boivent l'onde à ta source;
 Que l'homme approche l'homme, et qu'il boive aux deux bords!

Amis, voyez là-bas! – La terre est grande et plane!
 L'Orient délaissé s'y déroule au soleil!
 L'espace y lasse en vain la lente caravane,
 La solitude y dort son immense sommeil!
 Là, des peuples taris ont laissé leurs lits vides,
 Là, d'empires poudreux les sillons sont couverts;
 Là, comme un stylet d'or, l'ombre des Pyramides
 Mesure l'heure morte à des sables livides
 Sur le cadran nu des déserts!

Roule libre à ces mers où va mourir l'Euphrate,
 Des artères du globe enlace le réseau,
 Rends l'herbe et la toison à cette glèbe ingrate,
 Que l'homme soit un peuple et les fleuves une eau!
 Débordement armé des nations trop pleines,
 Au souffle de l'aurore envolés les premiers,
 Jetons les blonds essaims des familles humaines
 Autour des nœuds du cèdre et du tronc des palmiers!
 Allons, comme Joseph, comme ses onze frères,
 Vers les limons du Nil que labourait Apis,
 Trouvant de leurs sillons les moissons trop légères,
 S'en allèrent jadis aux terres étrangères
 Et revinrent courbés d'épis!

Allons-y, mais sans perdre un frère dans la marche
 Sans vendre à l'oppresseur un peuple gémissant,
 Sans montrer au retour au dieu du patriarche,
 Au lieu d'un fils qu'il aime, une robe de sang!
 Rapportons-en le blé, l'or, la laine et la soie,
 Avec la liberté, fruit qui germe en tout lieu!
 Et tissons de repos, d'alliance et de joie
 L'étendard sympathique où le monde déploie
 L'unité, ce blason de Dieu!...

Roule libre et grossis tes ondes printanières
 Pour écumer d'ivresse autour de tes roseaux,
 Et que les sept couleurs qui teignent nos bannières,
 Arc-en-ciel de la paix, serpentent dans tes eaux!

Saint-Point, 28 mai 1841

Alfred de Musset:
Rhin allemand
*Réponse à la chanson de Becker*⁶

Nous l'avons eu, votre Rhin allemand,
 Il a tenu dans notre verre.
 Un couplet qu'on s'en va chantant
 Efface-t-il la trace altière
 Du pied de nos chevaux marqué dans votre sang?

Nous l'avons eu, votre Rhin allemand.
 Son sein porte une plaie ouverte,
 Du jour où Condé triomphant
 A déchiré sa robe verte.
 Où le père a passé, passera bien l'enfant.

Nous l'avons eu, votre Rhin allemand.
 Que faisaient vos vertus germaines,
 Quand notre César tout-puissant
 De son ombre couvrait vos plaines?
 Où donc est-il tombé, ce dernier ossement?

Nous l'avons eu, votre Rhin allemand.
 Si vous oubliez votre histoire,
 Vos jeunes filles, sûrement,
 Ont mieux gardé notre mémoire;
 Elles nous ont versé votre petit vin blanc.

S'il est à vous, votre Rhin allemand,
 Lavez-y donc votre livrée;
 Mais parlez-en moins fièrement.
 Combien, au jour de la curée,
 Étiez-vous de corbeaux contre l'aigle expirant?

Qu'il coule en paix, votre Rhin allemand;
 Que vos cathédrales gothiques
 S'y reflètent modestement;
 Mais craignez que vos airs bachiques
 Ne réveillent les morts de leur repos sanglant.

Février 1841

⁶ Alfred de Musset, *Œuvres complètes* (Paris: Charpentier, 1888), Tome II, 266–267.

Georg Herwegh:
*Rheinweinlied. Oct. 1840*⁷

Wo solch ein Feuer noch gedeiht,
 Und solch ein Wein noch Flammen speit,
 Da lassen wir in Ewigkeit
 Uns nimmermehr vertreiben.
 Stoßt an! Stoßt an! Der Rhein,
 Und wär's nur um den Wein,
 Der Rhein soll deutsch verbleiben.

Herab die Büchsen von der Wand,
 Die alten Schläger in die Hand,
 Sobald der Feind dem welschen Land
 Den Rhein will einverleiben!
 Haut, Brüder, mutig drein!
 Der alte Vater Rhein,
 Der Rhein soll deutsch verbleiben.

Das Recht' und Link, das Link' und Recht',
 Wie klingt es falsch, wie klingt es schlecht!
 Kein Tropfen soll, ein feiger Knecht,
 Des Franzmanns Mühle treiben.
 Stoßt an! Stoßt an! Der Rhein,
 Und wär's nur um den Wein,
 Der Rhein soll deutsch verbleiben.

Der ist sein Rebenblut nicht wert,
 Das deutsche Weib, den deutschen Herd,
 Der nicht auch freudig schwingt sein Schwert,
 Die Feinde aufzureiben.
 Frisch in die Schlacht hinein!
 Hinein für unsern Rhein!
 Der Rhein soll deutsch verbleiben.

O edler Saft, o lauter Gold,
 Du bist kein ekler Sklavensold!
 Und wenn ihr Franken kommen wollt,
 So laßt vorher euch schreiben:
 Hurra! Hurra! Der Rhein,
 Und wär's nur um den Wein,
 Der Rhein soll deutsch verbleiben.

⁷ *Schauenburgs Allgemeines Deutsches Kommerzbuch*, 123–124.

Theodor Körner:
*Schwertlied*⁸

Du Schwert an meiner Linken,
was soll dein heitres Blinken?
Schaust mich so freundlich an,
Hab' meine Freude dran.
Hurra!

„Mich trägt ein wackrer Reiter;
drum blink' ich auch so heiter;
Bin freien Mannes Wehr;
Das freut dem Schwerte sehr.“
Hurra!

Ja, gutes Schwert, frei bin ich
Und liebe dich herzinnig,
Als wärest du mir getraut
Als eine liebe Braut.
Hurra!

„Dir hab' ich's ja ergeben,
Mein liches Eisenleben.
Ach wären wir getraut!
Wann holst du deine Braut?“
Hurra!

Zur Brautnachts-Morgenröte
Ruft festlich die Trompete;
Wenn die Kanonen schrein,
Hol' ich das Liebchen ein.
Hurra!

„O seliges Umfängen!
Ich harre mit Verlangen.
Du Bräut'gam, hole mich!
Mein Kränzchen bleibt für dich.“
Hurra!

Was klirrst du in der Scheide,
Du helle Eisenfreude,
So wild, so schlachtenfroh?
Mein Schwert, was klirrst du so?
Hurra!

⁸ *Schauenburgs Allgemeines Deutsches Kommerzbuch*, 29–31.

„Wohl klirr’ ich in der Scheide;
Ich sehne mich zum Streite,
Recht wild und schlachtenfroh.
Drum, Reiter, klirr’ ich so.”
Hurra!

Bleib doch im engen Stübchen!
Was willst du hier, mein Liebchen?
Bleib still im Kämmerlein!
Bleib! bald hol’ ich dich ein.
Hurra!

„Laß mich nicht lange warten!
O schöner Liebesgarten,
Voll Röslein blutigrot
Und aufgeblühtem Tod!”
Hurra!

So komm denn aus der Scheide,
Du Reiters Augenweide!
Heraus, mein Schwert, heraus!
Führ’ dich ins Vaterhaus.
Hurra!

„Ach, herrlich ist’s im Freien,
Im rüst’gen Hochzeitreihen!
Wie glänzt im Sonnenstrahl
So bräutlich hell der Stahl!”
Hurra!

Theodor Körner: *Gebet*⁹

Hör uns, Allmächtiger!
Hör uns, Allgütiger
Himmlicher Führer der Schlachten!
Vater, dich preisen wir.
Vater, wir danken dir,
Daß wir zur Freiheit erwachten.

⁹ *Schauenburgs Allgemeines Deutsches Kommerzbuch*, 56.

Wie auch die Hölle braust
 Gott, deine starke Faust
 Stürzt das Gebäude der Lüge.
 Führ uns, Herr Zebaoth,
 Führ uns, dreiein'ger Gott,
 Führ uns zur Schlacht und zum Siege!

Führ uns! Fall' unser Los
 Auch tief in Grabes Schoß:
 Lob doch und Preis deinem Namen!
 Reich, Kraft und Herrlichkeit
 Sind dein in Ewigkeit.
 Führ uns, Allmächtiger! – Amen.

Theodor Körner:
*Lützow's wilde Jagd*¹⁰

Was glänzt dort vom Walde im Sonnenschein?
 Hör's näher und näher brausen.
 Es zieht sich herunter in düsteren Reih'n,
 Und gellende Hörner schallen darein
 Und erfüllen die Seele mit Grausen.
 Und wenn ihr die schwarzen Gesellen fragt:
 Das ist Lützows wilde, verwegene Jagd.

Was zieht dort rasch durch den finstern Wald
 Und streift von Bergen zu Bergen?
 Es legt sich in nächtlichen Hinterhalt;
 Das Hurra jauchzt und die Büchse knallt;
 Es fallen die fränkischen Schergen.
 Und wenn ihr die schwarzen Jäger fragt:
 Das ist Lützows wilde, verwegene Jagd.

Wo die Reben dort glühen, dort braust der Rhein,
 Der Wütrich geborgen sich meinte;
 Da naht es schnell mit Gewitterschein
 Und wirft sich mit rüst'gen Armen hinein
 Und springt ans Ufer der Feinde.
 Und wenn ihr die schwarzen Schwimmer fragt:
 Das ist Lützows wilde, verwegene Jagd.

¹⁰ *Schauenburgs Allgemeines Deutsches Kommerzbuch*, 107–108.

Was braust dort im Tale die laute Schlacht,
Was schlagen die Schwerter zusammen?
Wildherzige Reiter schlagen die Schlacht,
Und der Funke der Freiheit ist glühend erwacht
Und lodert in blutigen Flammen.
Und wenn ihr die schwarzen Reiter fragt:
Das ist Lützows wilde, verwegene Jagd.

Wer scheidet dort röchelnd vom Sonnenlicht,
Unter winselnde Feinde gebettet?
Es zuckt der Tod auf dem Angesicht;
Doch die wackern Herzen erzittern nicht.
Das Vaterland ist ja gerettet.
Und wenn ihr die schwarzen Gefall'nen fragt:
Das war Lützows wilde, verwegene Jagd.

Die wilde Jagd und die deutsche Jagd
Auf Henkersblut und Tyrannen!
Drum, die ihr uns liebt, nicht geweint und geklagt!
Das Land ist ja frei, und der Morgen tagt,
Wenn wir's auch nur sterbend gewannen.
Und von Enkeln zu Enkeln sei's nachgesagt:
Das war Lützows wilde, verwegene Jagd.