

Dorothea Redepenning LISZT ÉS A KÉPZŐMŰVÉSZET*

Szisztematikus töprengések

A zene és a képzőművészet közötti kapcsolat eltérőnek mutatkozik attól függően, melyikük a recipiáló, s melyikük a recipiált művészet. A zene képzőművészetben való megjelenítésének nagy hagyománya van a kultúrtörténetben. A történeti hangszerkről és zenei gyakorlatról való tudásunk a képzőművészetből ered, a zenei ikonográfián keresztül ismerjük az angyalok és ördögök zenéjét;¹ főként a 20. századtól fogva pedig a képzőművészek – köztük Vaszilij Kandinszkij, Paul Klee, Piet Mondrian vagy Georges Braque – zenei formákból merítettek ihletet, műveiknek zenei címeket is adva.² A fordított perspektíva – a képzőművészeti alkotások zenén keresztül való interpretációja – a kora 19. századra nyúlik vissza. Ennek alkalmazásakor a zeneszerzők szívesen idéznek meg olyan képeket, amelyek a valóságban nem léteznek – az orosz komponisták keze alól kikerült számos „zenei kép” vagy Claude Debussy *Images* sorozata ugyan bír egyfajta poétikus ideával, modelljük azonban nem feltétlenül egy konkrét ábrázolás volt. 1988-ban megjelent disszertációját Monika Fink a konkrét képek nyomán született kompozícióknak szentelte,³ s e típus első képviselőjeként említi Liszt Ferenc *Sposalizio* című zongoradarabját (1838/39), amelyet Raffaele azonos című festménye inspirált. Az Innsbrucki Egyetem 2011-ben egy zenepedagógiai tematikájú *Kongressberichtet* adott ki *Wie Bilder Klingen* címmel,⁴ amely asszociatív módon követi nyomon a zene és a képzőművészet viszonyát, s az intézmény néhány esztendeje egy honlapot is fenntart a képek nyomán írott zeneművekről.⁵ Ez

* Az MTA Zenetudományi Intézet és az LFZE Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont „Liszt és a társművészetek” címmel rendezett nemzetközi interdiszciplináris konferenciáján az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2011. november 19-én elhangzott előadás írott változata.

1 Még ma is alapvetőnek számítanak Reinhold Hammerstein munkái: *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*. Bern: Francke, 1962, ²1990, illetve *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*. Bern: Francke, 1971, ²1974.

2 Az osztrák Anton Reinthaler (szül. 1950), aki muzsikussal és egyúttal képzőművész is, központi témájaként választotta a jelentős zeneművek bemutatását a festészetten keresztül (ld. <http://www.anton.reinthal.info/> – utolsó letöltés: 2012. 06. 03.).

3 Monika Fink: *Musik nach Bildern. Programmbezogenes Komponieren im 19. und 20. Jahrhundert*. Innsbruck: Edition Helbling, 1988.

4 Közreadta Lukas Christensen és Monika Fink a *Neue Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft* sorozat első köteteként, Wien: LIT Verlag, 2011.

5 <http://orawww.uibk.ac.at/apex/uprod/f?p=20090827:1:379623207461705> – utolsó letöltés 2012. 06. 03.

utóbbi ugyancsak megerősíti, hogy Liszt volt az első, aki kompozíciói kiindulópontjául konkrét képzőművészeti alkotásokat használt; az összeállítás ugyanakkor egyértelműen azt sugallja, hogy a képek – mármint a konkrét képek – nyomán való komponálás voltaképp jellegzetesen 20. századi eljárás. Ezenkívül érdemes megemlítenünk Laurence Le Diagon-Jacquin disszertációját is, amely Liszt képzőművészeti alkotások által ihletett kompozícióit veszi számba, s vizsgálódásai során a művészettörténész Erwin Panofsky elemző módszereire támaszkodik.⁶

A zeneszerzők a képzőművészeti alkotások iránt tanúsított érdeklődésének feltűnő növekedése nyilvánvalóan kapcsolatban áll a zenei formákra vonatkozó szabályrendszer érvényességének megkérdőjeleződésével. Ha a szonátaforma, a rondó, a klasszikus négytételű ciklus már nem kötelező norma, hanem éppenséggel gúny tárgya lehet, egy másik műalkotás – legyen bár irodalmi vagy képzőművészeti – válhat a formaalkotás vonatkoztatási pontjává. Az a művészet pedig, amely absztrakt formákon és színekombinációkon alapszik, ezen az absztrakt síkon egyszerűsége közvetlen kapcsolódási pontokat kínál a zene számára.⁷

Liszt egész életében tudatosan kereste a más művészetekből – így a képzőművészetből is – meríthető inspirációt. A képek, amelyekre utal, jellemzően konkrét tárgyat ábrázolnak, s ennyiben anekdotikusak. Liszt és követői ehhez az anekdotikus síkhoz kapcsolódnak: náluk mindig van egy járulékos, elmesélhető szöveg is, amely közvetíti a kép és a kompozíció között. A narratíva síkja azonban a 19. században sem az egyetlen közvetítő felület, amely a zene és a képzőművészet közötti kommunikációt biztosítja. Egyesek, így például Helga de la Motte-Haber⁸ a hangfestést és a programzene kezdeteit említik ebben az összefüggésben. Csakhogy elvi különbség van aközött, amikor a zene egy képi elgondolást (például *Vidám paraszti mulatság*ot vagy boszorkányszombatot) általánosságban ábrázol – vagy éppen megfordítva: képek illusztrálják a zenét, mint Walt Disney *Fantáziájában* –, illetve amikor egy képzőművészeti alkotás szolgál kiindulópontul a művészetek egybeolvasztásának ideája számára, vagyis egy intertextuális folyamat bontakozik ki.

Liszt Berliozról és a *Harold-szimfóniáról* írott tanulmányából származik a gyakran idézett megjegyzés: „A zene egyre jobban magába fogadja az irodalom mesterműveit.”⁹ A következő gondolatmenet abból a feltételezésből indul ki, hogy Lisztnek a képzőművészettel való alkotói kapcsolatát ugyanazon kritériumok alapján

6 *La musique de Liszt et les arts visuels. Essai d'analyse comparée d'après Panofsky, illustrée d'exemples, Spozalizio, Totentanz, Von der Wiege bis zum Grabe.* PhD, Strassbourg: Université Marc Bloch, 2003. Azonos cím alatt utóbbi könyv formában is megjelent: Paris: Hermann, 2009.

7 A zenetudós Jörg Jewanski és a művészettörténész Hajo Düchting közös munkája (*Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert. Begegnungen – Berührungen – Beeinflussungen.* Kassel: Kassel University Press, 2009) gazdag példatárra támaszkodva mutatja be a két művészeti ág közötti kölcsönhatásokat a 20. században.

8 Helga de la Motte-Haber: *Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur.* Laaber: Laaber-Verlag, 1990.

9 „Die Musik nimmt mehr und mehr die Meisterwerke der Literatur in sich auf.” Franz Liszt: „Berlioz und seine Harold-Symphonie”. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 43. (1855), idézi Dorothea Redepenning: *Franz Liszt. Faust-Symphonie.* München: Fink, 1988 (Meisterwerke der Musik, Heft 46), 17. sk. (A Liszt írásait kritikai kiadásban közlő *Sämtliche Schriften* 6. kötete, amelyben a *Harold*-tanulmány is szerepel majd, még nem jelent meg.)

vizsgálhatjuk, mint az irodalomhoz fűződő viszonyát. Liszt képzőművészeti alkotások nyomán készült legismertebb kompozícióinak áttekintése (lásd az 1. táblázatot) egyértelművé teszi, hogy a művészetek egybeolvasztásának ez az aspektusa éppúgy végigkíséri a komponista életművét, mint az irodalom zeneszerzői recepciója. A folyamatot az 1830-as évek végének Itália-élménye indítja el, amely hangsúlyosan művészi élmény, és poétikus zongoradarabokban csapódik le.¹⁰ A *Haláltánc* címen ismert egyteteles zongoraverseny kétféle képi ábrázolás – Orcagna (Andrea di Cione) freskói és ifjabb Hans Holbein rézkarcai – mellett a halotti misére is utal, hiszen a variációk alapjául a *Dies irae* régi időkből ránk maradt dallama szolgál. A két szimfónia a zene és a világirodalom egybeolvadását példázza, és ennek megfelelően nagyratörő kompozíciós elgondolásuk is. A *Dante-szimfónia* ezenkívül a képzőművészethez is kapcsolódik, minthogy előadásához Liszt diorámákat kívánt használni.¹¹ A *Hunok csatája* Wilhelm von Kaulbach történelmi festményét vette mintául éppen olyan módon, amint más szimfonikus költemények irodalmi művekre támaszkodnak. A két *Szent Ferenc-legenda* közül a második, a *Paolai Szent Ferenc a hullámokon jár* a szent életéből vett jelenetet ábrázol, és Gustave Doré azonos című grafikájának ihletője lett. A *Szent Erzsébet legendája*, amellyel Liszt hozzákezdett az „oratorikus feladathoz”,¹² s amellyel Magyarország és Thüringia előtt egyaránt lerótta hódolatát, a rózsacsoda ábrázolásakor az ugyanezen címet viselő Moritz von Schwind-festményre hivatkozik, amelyet a Wartburg-hegyen található Erzsébet-galéria őriz. Liszt kései szimfonikus költeménye, *A bölcsőtől a sírig* Zichy Mihály hasonló néven ismert tollrajzát választja kiindulópontul. Templomi használatra szánt rezponzóriumgyűjteménye, a *Septem sacramenta* előszavában a zeneszerző Johann Friedrich Overbeck képi ábrázolásait említi inspirációs forrásként, s hozzáteszi: „Ő az isteni kegyelem hatását ábrázolta [...]. Nekem arra kellett törekednem, hogy az érzést adjam vissza, amellyel a keresztény részesül a kegyelemben.”¹³ Liszt ezzel arra is utal, hogy a képzőművészt és a zeneszerzőt – s hozzátehetjük: az író is – eltérő viszony fűzi az ábrázolandó tárgyhoz. A *figurer* és a *rendre le sentiment* kifejezések – s ezáltal a képi, illetve az érzelmeken keresztül való ábrázolás – szembeállításával Liszt a népszerű romantikus elképzelést eleveníti fel, mely szerint a művészetek közül a zene hivatott az érzelmek kifejezésére és kiváltására. E felfogás hátterében az a meggyőződés munkál, hogy az egyes művészeteknek különböző kifejezési eszközök állnak rendelkezésükre, s azokat különbözőképpen kell alkalmazniuk, hogy hasonló eredményt érjenek el.

-
- 10 Vö. az úti levelek számos euforikus megnyilatkozásával. Franz Liszt: *Sämtliche Schriften*. Bd. 1, hrsg. Rainer Kleinertz unter Mitarbeit von Serge Gut. Wiesbaden–Leipzig: Breitkopf & Härtel, 2000.
- 11 A *Dante-szimfónia* egy 1865-ös római előadását Bonaventura Genelli metszeteinek bemutatása kísérette; a *Faust-szimfóniát* az innsbrucki adatbázis Ary Scheffer képeivel kapcsolja össze.
- 12 Az „oratorische Aufgabe” megfogalmazás egy 1862. november 8-án Franz Brendelhez írott levélben fordul elő. Ld. *Franz Liszts Briefe*. Gesammelt und hrsg. La Mara, Bd. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893, 28.
- 13 „Il figurait des effets de la grâce divine [...]. Je devais m’attacher à rendre le *sentiment* avec lequel le chrétien participe à des grâces [...].”

Cím (év)	Forrás	Műfaj és hangszer
<i>Zarándokévek</i> , második év, Itália Sposalizio (1839) A 55, 1	Raffaello „Brera” Madonnája, Milánó	zongoradarab
<i>Zarándokévek</i> , második év, Itália Il penseroso (1839) A 55, 2	Michelangelo szobra Giuliano de’ Medici síremlékén, Firenze	zongoradarab
<i>Dante-szimfónia</i> (1855/56) G 14	diorámavetítéssel tervezve; 1865-ben Bonaventura Genelli képeivel játszották	szimfónia zenekarra (és kórusra)
<i>Hunok csatája</i> (1857) G 17	Wilhelm von Kaulbach festménye	szimfonikus költemény zenekarra
<i>Haláltánc</i> (1847–?1862) H8	Orcagna freskói a Campo Santo di Pisában és Holbein rézkarcai	zongoraverseny (zongora és zenekar)
<i>Két legenda</i> , No. 2: Paolai Szent Ferenc a hullámokon jár (1863) A 219, 2	E. Steinle rajza és G. Miscimarra: <i>Vita di San Francesco di Paolo</i> , 35. fejezet	zongoradarab
<i>Szent Erzsébet legendája</i> (1864)	szentéletrajzok, illetve Moritz von Schwind: <i>Das Rosenwunder</i>	oratórium szóló- hangokra, kórusra és zenekarra
<i>A bölcsőtől a sírig</i> (1881) G 38	Zichy Mihály metszete: <i>A bölcsőtől a koporsóig</i>	szimfonikus költemény zenekarra
<i>Septem sacramenta</i> , responzóriumok (1878–1884) J 35	F. Overbeck rajzai, Nationalgalerie, Berlin	mezzoszoprán, bariton, vegyeskar, orgona

1. táblázat. Áttekintés: Liszt művei és a képzőművészet (az alternatív változatok és a későbbi átdolgozások elhagyásával)

Az 1. táblázat arról árulkodik, hogy a képzőművészeti alkotások – éppúgy, mint az irodalmi vagy akár a zeneművek – nyomán különféle műfajú és különféle apparátusra írott kompozíciók születhetnek. Két szempontot azonban egy efféle áttekintés nem képes megragadni. 1. Nem dönthető el egyértelműen, hogy a kompozíciós megközelítés módjáról és a formai elrendezésről hozott döntés függ-e a kiindulópontul szolgáló mindenkori képtől vagy sem. 2. Semmiképp sem egyszerűen „az érzés visszaadásáról” van szó: a mű formai síkon is reagálhat a modelljére, kiemelheti egyes aspektusait, továbbfejleszthet egy-egy gondolatot, utalhat más műalkotásokra is, vagyis intertextuálisan nem kell a narratív síkhoz ragaszkodnia. Mindkét szempontot – a kiindulópontul szolgáló műalkotás szabad, illetve zeneileg indokolt megközelítését és a megközelítési módok sokféleségét – világossá teszi az irodalmi ihletésű kompozíciókra vetett egyetlen pillantás.

Olyan jelentős zongoradarabok, mint a *Zarándokévek* második kötetében szereplő Petrarca-szonettek vagy épp a *Szerelmi álmok* dalokra vezethetők vissza, vagyis olyan versmegzenésítésekre, amelyek a szöveg formájának is nagy figyelmet szentelnek. Az „érzések visszaadásán” túl ez az irodalmi formával – a strófákkal, a verseléssel, a rímekkel – való foglalkozás is tükröződik a zongoradarabokban. Az *Egy utazó albuma*, illetve a *Zarándokévek* első kötete – ahol is mindkét címváltozat irodalmi műfajokra utal – a svájci táj, illetve a hegyi természet hangokban ábrázolt élményét többek között Friedrich Schiller és George Gordon Byron költeményeiből választott részletekkel „emeli meg”; az egyes tételek formája ugyanakkor immanensen zenei, nem támaszkodik az irodalmi mintákra. Az önálló műként ismert *Költői és vallásos harmóniák* már csupán a *Gazette musicale de Paris* 1835-ös évfolyamában való közlés révén is irodalmi igényt fogalmaz meg, s Alphonse de Lamartine ciklusát a francia *ennui* életerzésébe transzponálja. A későbbi, nagy *Költői és vallásos harmóniák*-ciklus sokféle módon hivatkozik az azonos című versgyűjteményre, mivel Liszt nem csupán Lamartine címeit használja az egyes tételek felirataként, hanem – ahol szükségét érzi – egész verseket, illetve részleteket illeszt a tételek elé, és az *Ave Maria*, illetve *Pater noster* imákra is utal. Ezáltal idézi fel az egyes címekben körülírt atmoszférát, illetve azt a sajátos hangulatot, amelyet az előadónak kell befogadnia és a hallgató felé közvetítenie. Ebben az esetben többnyire valóban a hangulatok azok, amelyek zenébe helyeződnek át; néhány dallam ritmizálása és frazeálása ugyanakkor (például a *Bénédiction de Dieu dans la solitude*-ben) egybecseng a megfelelő költemény verslábaival és sorhosszaival, így – legalábbis részben – szavak nélküli megzenésítésről beszélhetünk. Ezeknek a zongoradaraboknak a formája mindazonáltal nem a versekből ered, hanem „autonóm”.

Az irodalmi minta és a mű közötti viszony a szimfonikus kompozíciókban sem tekinthető egységesen az egyik poétikus médiumról a másikra való átvitelnek. Az *Amit a hegyen hallani* és a *Mazeppa* elé Liszt Victor Hugo egy-egy teljes költeményét állította, s ennek megfelelően a megzenésítés sem csupán a versekben megragadott hangulatokra reagál, hanem azok formájára is: az *Amit a hegyen hallani*-ban megfigyelhető „doppelter Kursus”¹⁴ a *Mazeppa* soroló, illetve strofikusan fokozó formájához hasonlóan a mintául választott versből származik. Más szimfonikus költemények, amelyek eredetileg színházi előadásra szánt koncertnyitányokként keletkeztek, megőrzik a szonátatételt, az egytétélességben rejlő többtétélesség vagy az egyszerű A–B–A autonóm formáit, és a címbe megnevezett cselekvény atmoszféráját ragadják meg. Az *Orpheuszhoz* vagy a *Prométheuszhoz* hasonló művek esetében a legkülönbözőbb asszociációk jutnak szerephez, amelyek mindegyike befolyásolja a mű formáját. A *Prométheusz* előszavában Liszt le is írja az eljárást:

14 E témakörben mindmáig alapvetőnek számít Carl Dahlhaus analízise: „Liszts Bergsymphonie und die Idee der symphonischen Dichtungen”. In: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung* 1975, 96–130.; valamint Norbert Miller tanulmánya: „Elevation bei Victor Hugo und Franz Liszt. Über die Schwierigkeiten einer Verwandlung von lyrischen in symphonische Dichtungen”. Uott, 131–159.

A Prométheusz-mítosz tele van *titokzatos eszmékkel, ködös tradíciókkal* [...]. Mindig a nyugtalan képzelethez szólt a titkos konkordanciák révén, amelyek e szimbolikus elbeszélés és legádázabb ösztöneink, legkeserűbb fájdalmaink, legédesebb előérzeteink között fennállnak. Az *antik szobrok* elárulják, mennyire foglalkoztatta [ez a mítosz] a görög művészet nyugtalan fantáziáját; az *Aiszkhülosz-törédek* bizonyítja, hogy benne a költészet a *meditáció mélyreható tárgyát* fedezte fel. [...] A zene beérte azzal, hogy *magába olvassa az érzelmeket*, amelyek a mítosz által az idők során felöltött valamennyi forma alapját és mintegy lelkét jelentették: merészség, szenvedés, kitartás és megváltás; alkotótevékenység, a továbbterjeszkedés szükségessége.¹⁵

A Prométheusz-mítosz olyan téma, amely az európai kultúrtörténet legkülönbözőbb forrásaiból táplálkozik. Az irodalom és a képzőművészet egyformán részesedik benne. A szimfonikus költeményben Aiszkhülosz, a görög szobrok és a későbbi ábrázolások egyetlen költői szintézisben olvadnak össze, amely a zenei műalkotásban szublimálódik. A zenei forma azonban mindezekről érintetlen marad: autonóm, illetve a *per aspera ad astra* utat járja be.

A *Faust-szimfóniában* ezzel szemben a témaformálás, a harmóniahasználat (mind kicsiben, mind nagyban) és mindenekelőtt a formakoncepció Liszt olvasatát tükrözi.¹⁶ Még ha mindig a *sentiment*-ra hivatkozna is, és a strukturális szintről szót sem ejtne, arról van itt szó, hogy a formát, a témákat, a harmóniavilágot, egyszóval az egész megformálást a három főalak és az ő egymáshoz való viszonyuk határozza meg, az irodalmi modellen – pontosabban Liszt *Faust*-olvasatán – keresztül. Egy szinte a felismerhetetlenségig széthasadt szonátatételt csak az menthet és igazol művészileg, ha a *Faust*-karaktert fogadta magába. Az irodalmon keresztül mutatkozik meg a *Margit*- és a *Mefisztó*-tétel is; minthogy pedig a pozitív végkifejlet zenei eszközökkel is egyértelműen kifejezhető, a zárókórus beillesztése nem kényszerűség, hanem a konvenciónak tett engedmény.

A magatartás, amelyet Liszt kompozíciói a tárgy – az irodalmi, kultúrtörténeti vagy épp a festészetből merített minta – iránt tanúsítanak, megfelel annak, amelyet *Dante olvasása nyomán* című költeményében Victor Hugo tanúsított *Dante Isteni színjátékával* szemben: a művészet művészetből, a művészet más művészetekkel folytatott dialógusából származik.

15 „Le mythe de Prométhée est plein de *mystérieuses idées*, de *vagues traditions* [...]. Il a toujours parlé à l'imagination émue par les secrètes concordances de ce symbolique récit avec nos instincts les plus opiniâtres, avec nos douleurs les plus âcres, avec nos sentiments les plus doux. *Les marbres antiques* nous montrent combien il préoccupait la rêverie inquiète de l'art grec; le *fragment d'Eschyle* nous prouve que la poésie y trouvait un *profond sujet de méditation*. [...] Il suffit à la musique de *s'assimiler les sentiments* qui, sous toutes les formes successivement imposées à ce mythe, en ont fait le fond et comme l'âme: Audace, Souffrance, Endurance, et Salvation: activité créatrice, besoin d'expansion.” – D. R. kiemelései.

16 Nina Nöske a szimfónia alap gondolatát érti félre, amikor a német nacionalizmus körüli diskurzus összefüggésében próbálja értelmezni azt. Vö. Nina Nöske: „...deutsche Gefühls- und Anschauungsweise entsprossen? Franz Liszts Faust-Symphonie und der Sonatendiskurs”, *Österreichische Musikzeitschrift* (2011), H. 5., 30–37.

Az irodalmi modellek felhasználását illetően a megfontolás azt sugallja: ezek mindig egyfajta poétikus szubsztanciát biztosítanak, amely átkerül a zenébe. Ugyanakkor e modellek nem hívnak életre egységes formai megoldásokat, amelyek a tárgy illusztrálásához, vagyis egyfajta anekdotikus síkra vezetnének: Liszt – alighanem pusztán zenei megfontolásból, ahol ennek szükségét érzi – inkább különleges harmóniai és motivikus sajátosságokkal kombinált, autonóm formákat választ; más összefüggésben pedig egyedi formai megoldásokat, amelyek éppen a hagyományos normákra való módosult hivatkozás folytán teszik lehetővé az irodalmi minta zenei interpretálását.

Ha tehát Liszt a nála „normálisnak” mondható esetben – az irodalom és a zene összeolvadásakor – egészen különböző zenei döntéseket hoz, miért volna ez másképp a képzőművészeti alkotások modellként való felhasználáskor? Ebben az összefüggésben érdemes egy újabb pillantást vetnünk a képzőművészeti inspirációról tanúskodó műveket bemutató táblázatra (lásd a 161. oldalon).

A *Sposalizio* és az *Il penseroso* autonóm zenei formával bír; a *Sposalizio*-ban a zene a historizáló harmóniavilágon keresztül, tehát egyfajta *couleur du temps* révén és a drámai elem kiiktatásával érzékelteti a *sentiment*-t. A *Penseroso*-ban ugyanez a gyászindulórítmuson és a terclánra épülő harmóniai struktúrán keresztül valósul meg. A kép és a szobor egy-egy poétikus ideát szolgáltat, amely a zenében éppen úgy jelenik meg, mint a versek vagy a programatikusság műcímei. A *Dante-szimfónia*, amelyben Liszt az *Isteni színjáték* sorait skandálja hangszereken, voltaképpen egy multimédiás műalkotás *avant la lettre*, hiszen a zeneszerző diorámás vetítést is kívánt. Ary Scheffer, a Liszt és Sayn-Wittgenstein hercegnő által egyaránt nagyra becsült festő, aki a hercegnő lányának portróját is elkészítette, a *Faust* és az *Isteni színjáték* jeleneteit is illusztrálta (lásd az 1. és 2. képet a 165. és 166. oldalon). Nem zárhatjuk ki, hogy Scheffer a *Dante-szimfóniára* is hatással volt. Az ezekhez hasonló képek újabb építőkövekké válhatnak abban az asszociációs mezőben, amelyben Liszt alkotott – a kotta értelmezéséhez azonban semmit sem tesznek hozzá. A *Hunok csatája* a képet képzeletbeli cselekvénnyé alakítja: itt a zene nem illusztrál, hanem színre viszi a képet egyetlen nagy ívű fokozás formájában, s a *Crux fidelis* gregorián dallamának bevonásával egyúttal keresztény szellemben interpretálja azt.

Egészen másként valósul meg a képre való hivatkozás a második *Szent Ferenc-legendában*. A zene nem annyira a háborgó tengert, mint inkább a szent nyugodt, szilárd lépteit állítja előtérbe, mivel Liszt egyetlen himnikus dallamot vesz alapul, s azt úgy alakítja, hogy az a benyomásunk támad: szünet nélkül szól. Ezt az ötletet talán Eduard von Steinle *Szent Ferenc a hullámokon jár* című metszete ihlethette, amely a szentet köpenyén állva mutatja be¹⁷ – a kép sugallta mozdulatlanság zenei mozgássá alakul. Ezt a mozgást pedig Gustave Doré fogalmazta újra a hullámok ábrázolásában.

17 E metszet egy példánya Liszt birtokában volt; egy 1860. május 31-én írott levelében, amelyet a neki korábban saját arcképét elküldő Richard Wagnernek címzett, a következőképp utal rá: „Egyedül Téged akarok bírní, Szent Ferencem mellett, amelyet Steinle számomra nagyszerűen megrajzolt – morajló tengeri hullámok felett, szétterített köpenyén, szilárdan, megrendíthetetlenül állva –, bal kezé-



1. kép. Ary Scheffer: Francesca da Rimini und Paolo Malatesta, betrachtet von Dante und Vergil (1854)

Egyebek közt Schwind *Rózsacsodája* is inspirációs forrás. Zichy *A bölcsőtől a koporsóig* című tollrajza (ezt a címet Liszt *A bölcsőtől a sírig* formára változtatta) szimfonikus költeménnyé alakítva három tételből áll, amelyek az emberi életkorokat ábrázolják. A *Septem sacramenta*, Liszt más kései egyházi műveihez hasonlóan, a szöveget és a liturgikus összefüggést tekinti kiindulópontnak. Overbeck rajzai az ihlet újabb forrását jelentik. A *Via crucis* nyomtatott kiadását Liszt Albrecht Dürernek a stációkat bemutató fametszeteivel kívánta illusztrálni; a *Rosario* és a *Septem sacramenta* esetében arra kérte Friedrich Pustet kiadót, hogy hasonló „komoly, a fennkölt szövegekhez illő képes címlap-illusztrációkat” válogasson.¹⁸ Az a tény, hogy Liszt a megfelelő illusztrációkat kérő levelében nem utal Overbeckre, akit a *Septem sacramenta* előszavában név szerint említ, arra enged következtetni, hogy a hasonló esetekben számára nem a konkrét mű, hanem a konkrét hangulat és stílus volt a fontos.

ben égő szenet tartva nyugodtan – a jobb áldást osztó mozdulattal – tekintete felfelé mered, ahol a 'Charitas' szó egy glóriában ragyog előtte.” (Hier will ich Dich allein haben, bei meinem heiligen Franciscus, den Steinle für mich prächtig gezeichnet, – über brausenden Meereswogen auf seinem ausgebreiteten Mantel, fest, unerschütterlich stehend, – in der linken Hand brennende Kohlen ruhig haltend – die rechte segnend bewegt – den Blick nach oben gerichtet, wo das Wort 'Charitas' in einer Glorie ihm leuchtet!) *Franz Liszt–Richard Wagner: Briefwechsel*. Hrsg. Hanjo Kesting, Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1988, 637.

18 „Ernste, den hohen Texten sich anpassende bildliche Titel-Illustrationen”. *Franz Liszts Briefe*, Bd. 8. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905, 415.



2. kép. Ary Scheffer: Faust und Gretchen

A képek és a rájuk hivatkozó kompozíciók közötti viszonyt Helga de la Motte-Haber így értékeli:

„A dinamikus formakoncepció gondolata rendszerint a szonátaformával és annak konfliktusstruktúráival kapcsolódik össze, amelyeket a drámához hasonlóan kiélezett, egymással ellentétes erőkként fogunk fel. Ilyen struktúrák Lisztnél is előfordulnak, csak hogy nem azokban a darabokban, amelyek képek nyomán készültek. A képekből Liszt egy másfajta időfogalmat nyert ki.”¹⁹

Ez azután a dráma és az irodalmi minta, illetve az elbeszélés és a képi minta ellentétes párosításában valósul meg. Ha abból indulunk ki, hogy a képek – éppúgy, mint az irodalmi művek – zeneművekkel kapcsolódnak össze, vagyis azt feltételezzük, hogy a zeneszerzői recepció és interpretáció a tárgyból és annak művészet-specifikus poétikus megvalósulásából indul ki, akkor Helga de la Motte-Haber tézise Lisztre nem érvényes: a dinamikus vagy statikus formakoncepciók jelenléte nem attól függ, hogy irodalmi vagy képzőművészeti tárgy szolgált-e kiindulópontul. Egy kép éppúgy keresztülmehet egy dinamikus folyamaton, mint egy drámai mű; a drámai fokozásoktól mentes zene éppúgy alapulhat irodalmi, mint képi mintán. Ha pedig Liszt előszavait is tekintetbe vesszük, világossá válik, hogy számára egy téma egymással rokon interpretációinak sokfélesége fontosabb volt, mint egyetlen művészetben vagy egyetlen műalkotáson keresztül való értelmezése. Ebből a szempontból a képzőművészet egyenrangú félként lép az irodalom mellé. Maga az eljárás pedig – a zene az irodalom vagy a képzőművészet kreatív továbbvezetéseként való értelmezésének gondolata – arról tanúskodik, hogy a zeneszerző Liszt egyúttal mindig átdolgozó is volt. Ám nem a recipiáló, „utánalkotó” aspektus a fontos itt; sokkal inkább egy átfogó művészetfogalomból kellene kiindulnunk, amelyben a művészeti ágak kölcsönösen felpezsdítik és magasabb célok elérésére sarkallják egymást azáltal, hogy az emberiség nagy témáit vitatják meg. Az irodalom mesterműveiről szóló kijelentés tehát általánosítható a következőképpen: „A zene egyre jobban magába fogadja más művészetek mesterműveit.”

Mikusi Balázs fordítása

19 „Die Idee einer dynamischen Formkonzeption ist normalerweise mit der Sonatenhauptsatzform und deren Konfliktstrukturen assoziiert, die ähnlich dem Drama als sich zuspitzende, gegensätzliche Kräfte gedacht werden. Solche Strukturen sind bei Liszt zu finden, jedoch nicht bei den Stücken, denen Bilder zur Vorlage dienen. Den Gemälden gewann Liszt eine andere Zeitvorstellung ab.” Helga de la Motte-Haber: *Musik und Bildende Kunst*, 90.

ABSTRACT

REDEPENNING, DOROTHEA LISZT AND VISUAL ART

Some Systematic Reflections

The question how visual art absorbs music has been the subject of much investigation. The reverse question, namely how music absorbs visual art, has until now received little attention (in this connection in 2011 a Kongressbericht was published edited by Lukas Christensen and Monika Fink which for the first time gave serious attention to this topic). Franz Liszt was perhaps the first to be inspired by visual art in his compositions. The starting point was his encounter with the art of Italy (*Sposalizio* and *Il penseroso* in book II of *Années de pèlerinage*), after which there followed symphonic poems (*Hunnenschlacht* based on Kaulbach and *Von der Wiege bis zum Grabe* probably based on Zichy); his *Totentanz* for piano and orchestra was inspired by Orcagna and Holbein. In Liszt it is a matter of the poetic content of music and the unification of the arts, where in principle music can be connected not just to literature, but to all branches of the arts. When it is joined to literature, then it reflects the forms and structures of literature. The question is, therefore, whether all this is valid for visual art as well? Does Liszt just compose a "story", or does he also take over the structures of art? And what influence did these works have on later composers?

Dorothea Redepenning (b. 1954), studied music, musicology, german and roman literature in Hamburg, PhD 1984, lecturer of slavonic musical cultures at the university of Hamburg, habilitation 1993, since 1997 professor of musicology at the university of Heidelberg; 1999–2002 co-editor of the journal *Die Musikforschung*, adviser for russian music at the new edition of *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), 2000–2008 dean of studies of the faculty of philosophy at the university of Heidelberg, member in the cluster of excellence "Asia and Europe in a Global Context: Shifting Asymmetries in Cultural Flows" (since 2008). Major scientific topics: eastern european music, in particular russian, soviet and postsoviet music, history of symphony and opera in 19th and 20th century music, questions of reception (middle ages in the 19th and 20th centuries, J. S. Bach in the 19th and 20th centuries), film music, inter-cultural processes.