

TANULMÁNY

Rossana Dalmonte

MÉG EGYSZER AZ ITÁLIAI KÖLTÉSZET ÉS ZENE LISZTRE GYAKOROLT HATÁSÁRÓL*

A Benedetto sia 'l giorno Petrarca-sonett

1. A nyelv problémája

Liszt életrajzírói részletekbe menően feltárták a zeneszerző 1837 és 1839 között tett itáliai utazása során szerzett művészi és zenei élményeit, legfontosabb forrásként Lisztnek a *Revue et Gazette musicale de Paris* és a *L'Artiste* hasábjain megjelent saját írásaira támaszkodva. A *Lettres d'un Bachelier* beszámolóiból megtudhatjuk, Itália mely vonásai ragadták meg legelőször a zeneszerző figyelmét,¹ az utazás voltaképpen okáról és céljáról azonban semmit sem árulnak el. Nemrég megjelent esszéjében Anna Harwell Celenza érdekes magyarázattal szolgál: „Liszt nem csupán a pletykák elől menekült, amikor elhagyta Párizst. Útnak indult, hogy felkutatassa alkotói lényegét, új művészi identitását.”²

Az itáliai utazást nem menekülésként, hanem identitáskeresésként értelmező életrajzírók feltételezték, hogy Liszt és Marie a régi művészvárosokat afféle szabadtéri múzeumokként látogatták sorra, s hogy az olasz szerelmi költészettel – így különösen Dante és Petrarca műveivel – is megismerkedtek; az utóbbi hipotézis azonban rendkívül szegényes bizonyítékokon alapul. Mielőtt tehát hozzákezdének a három Petrarca-sonett egyikének (*Benedetto sia 'l giorno*) elemzéséhez, szeretném feltenni ugyanazt a kérdést, amelyet néhány évvel ezelőtt már Dantéval kapcsolatban is megfogalmaztam.³

Vajon mikorra tanult meg Liszt annyira jól olaszul, hogy olyan archaikus nyelven írott költeményeket is olvashasson, mint az *Isteni színjáték* vagy Petrarca szo-

* 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 Charles Suttoni: *An artist's journey*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

2 „Liszt was escaping more than mere gossip when he left Paris. He was on a quest to discover his creative essence, a new artistic identity”. Anna Harwell Celenza: „Liszt, Italy and the Republic of the imagination”. In: *Franz Liszt and his world*. Ed. Christopher H. Gibbs, Dana Gooley, Princeton–Oxford: Princeton University Press, 2006, 3.

3 Rossana Dalmonte: „Liszts Auseinandersetzung mit der 'Divina Commedia' und die zeitgenössische Dante-Rezeption”. In: *Liszt und Europa*. Hrsg. Detlef Altenburg. Laaber: Laaber Verlag, 2008, 159–168., ide: 159–160.

nettjei? Ez a kérdés különösen égető Petrarca esetében, hiszen egy szonettet valamennyi apró részletével együtt kell olvasni és megérteni, míg Dante *Commediá*-jának egyes epizódjai summázhatók vagy akár le is fordíthatók, hogy az olvasó legálább a mű általános tartalmáról valamilyen benyomást szerezhessen.

Liszt talán franciául olvasta Petrarca költeményeit, Ferdinand Comte de Gramond 1842-ben a párizsi Paul Masgana kiadónál megjelent fordításában – ez azonban prózafordítás volt, amelyben csupán a kezdeti „Content” segített hozzá, hogy az olvasó az eredeti műről is képet kaphasson. Ugyanez mondható el Anatole Comte de Montesquieu 1843-ban megjelent francia változatáról is; ráadásul mindkét fordítás csupán a Liszt első itáliai útját követő években jelent meg.⁴

A számunkra fontos időszakban Liszt leginkább August Wilhelm Schlegel német fordításaihoz fordulhatott, amint azt Franz Schubert is tette, amikor három Petrarca-szonettet zenésített meg: *Apollo, lebet noch dein hold Verlangen* (D628); *Allein, nachdenklich und gelähmt* (D629) és *Nunmehr da Himmel, Erde schweigt und Winde* (D630).

Akárhogyan is, Liszt három igen nehéz szonett eredeti olasz szövegével foglalkozott zeneszerzőként feltehetőleg már 1846 előtt. Hogyan lehetett képes erre?

A zeneszerző életének és műveinek kutatói mintha egyáltalán nem ütköztek volna meg ezen a tényen: Lina Ramann⁵ nyomán többek között Alan Walker⁶ és Maurizio Giani⁷ is beszámol arról, hogy a svájci és itáliai utazás során Liszt és Marie D’Agoult együtt olvasták Petrarca verseit. Abból kiindulva, hogy Liszt olasz szövegeket is megzenésített, valamennyi kutató azt feltételezi, hogy tökéletesen bírta a nyelvet. Minthogy pedig szeretőjével utazott, nyilván szerelmes verseket olvasgatott a társaságában. Mindezen feltételezéseket azonban alig-alig támasztják alá a kettejük levelezéséből kihüvelyezhető tények.

Néhány idézet valóban alátámasztani látszik e feltevéseket: „Emlékszik erre a Petrarca-versre: ‘Chi po’ dir com’egli arde, è in picciol foco?’”⁸ Ez azonban csupán közvetett idézet: mint maga Liszt is jelzi ugyanebben a levélben, a fenti sort Montaigne egy esszéjében fedezte fel. Marie nem reagált a kérdésre.

Egy másik levelében Liszt arról számol be Marie-nak, hogy Vittorio Alfieri emlékiratait olvassa Antoine de la Tour francia fordításában. Egy sor – „celui qui comprends est vaincu par celui qui veut” – különösen megdöbbenette, s arról faggatta Marie-t, vajon ismeri-e az eredeti olasz sort.⁹ Marie öt nap elteltével vála-

4 Mindkét fordítás megtalálható volt a zeneszerző könyvtárában; lásd *Verzeichniss No. 365 des antiquarischen Bücher-Lagers der Otto’schen Buchhandlung in Erfurt, 1887 / Bücher vermischten Inhalts / aus Franz Liszt’s Nachlass*. In: Mária Eckhardt–Evelyn Liepsch: *Franz Liszt’s Weimarer Bibliothek*. Laaber: Laaber Verlag, 1999, 21–56., ide: 46.

5 Lina Ramann: *Franz Liszt als Künstler und Mensch*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880, Bd. I., 538.

6 Alan Walker: *Franz Liszt. The Weimar Years*. London: Faber & Faber, 1989, 502.

7 Maurizio Giani: „Tra Lied e melodramma. I Sonetti del Petrarca di Franz Liszt”. In: *Petrarca in musica*, cur. di Andrea Chegai, Cecilia Luzzi. Lucca: LIM, 2006, 455–474., ide: 455–456.

8 „Vous rappelez-vous de ce vers de Pétrarque: ‘Chi po’ dir com’egli arde, è in picciol foco?’” 1833. május 21-én vagy 22-én Párizsban kelt levél, lásd *Correspondence Liszt–D’Agoult*. Éd. Serge Gut, Jacqueline Bellas. Paris: Fayard, 2001, 68.

9 1840. október 20-án Solre-le-Château-ban kelt levél, uott, 654.

szolt: „Nem ismerem ezt a sort Petrarcatól, aki iránt mindig is éppolyan ellenszenvvel viseltetem, mint Lord Byron.”¹⁰

Ez a két idézet aligha enged arra következtetni, miszerint Liszt olyan jól ismer-te volna Petrarcat, hogy megzenésíthesse három szonettjét. S még ha egyet is ér-tünk az Eckhardt–Mueller- és a Short–Howard-féle műjegyzékekkel, amelyek fel-tételezése szerint a Petrarca-sorozat az 1840-es évek közepe táján keletkezhetett, a nyelvi probléma továbbra is fennáll, még ha Liszt az első itáliai útja óta eltelt esz-tendőkhöz bizonyára fejleszthette is olasztudását, illetve a régi verstannal kap-csolatos ismereteit.

Rena Mueller úgy véli, hogy a három szonett a zeneszerzőnek „Petrarca Laurá-jával való találkozása eredményeképp jött létre, amint Hugo költészete [*Oh quand je dors*] megidézte.”¹¹ Ez a mégoly izgalmas felvetés azonban megint csak megkerüli a nyelv problémáját, s mindössze a keletkezés lehetséges idejéről ad felvilágosítást.

A Liszt levelezésében fellelhető további utalások sem szolgálnak lényegi infor-mációval: „Dante nagypénteken pillantotta meg Beatricét, ugye? Vagy inkább Pet-rarca találkozott Laurával?”¹² Ez is igencsak felszínes utalás az isteni poétára! Pe-dig ekkorra Liszt már biztosan megzenésítette a szonetteket, hiszen 1846. márci-us 8-án adott bécsi hangversenyén a zongoraváltozat is megszólalt.¹³ Végül:

Oh, mennyire várom, hogy Önnel olvashassam Tasso és Petrarca gyönyörű sorait! Köszö-nöm az elragadó szonettet, amelyet lemásolt a számomra. Ezt a két sort az Ön egyik portréja alá fogom illeszteni: „Le degne lodi, il gran prestigio, il valor / ch'è da stancar ogni divin poeta”.¹⁴

Ez a pontatlan idézet újabb bizonyosággal szolgál, hogy Liszt (és talán a herceg-nő is) milyen csekély érzékenységgel viseltetett az olasz költészet metrikai szabá-lyai iránt: egy 11 szótagú sor (hendekaszillabus) sosem érhet véget hangsúlyos szóval (valòr), amely a szótagok számát 12-re növeli – a sor helyesen: „Le degne lode e 'l gran pregio e 'l valore”.¹⁵

10 „Je ne connais pas le vers de Pétrarque pour lequel j'ai toujours partagé l'antipathie de Lord Byron”. 1840. október 25-én Fontainebleau-ban kelt levél, uott, 661.

11 „[C]ame about as a result of his encounter with Petrarch's Laura as she was invoked in Hugo's poetry [*Oh quand je dors*].” Rena Charnin Mueller: „The Lieder of Liszt”. In: *The Cambridge Companion to the Lied*. Ed. James Parsons, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 168–184., ide: 170. Az *Oh quand je dors* kezdetű dal első változata 1842-ben keletkezett.

12 „N'est-ce pas un Vendredi Saint que Dante aperçut Béatrix? Ou bien est-ce Pétrarque qui rencontra Laura?” Wittgenstein hercegnehöz címzett levél, „Vendredi Saint 1847” datálással, lásd *Franz Liszt's Briefe*. I–VII., Hrsg. La Mara, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893–1902, Bd. IV., 3.

13 Ezt Heinrich Adami Liszt harmadik bécsi koncertjéről írott beszámolójából tudjuk, amely 1846. március 10-én jelent meg az *Allgemeine Theaterzeitung*-ban. Lásd Legány Dezső: *Franz Liszt. Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822–1886*. Budapest: Corvina, 1984, 89.

14 „Oh qu'il me tarde de lire avec vous les beaux vers du Tasso et de Pétrarque! Merci de l'adorable sonnet que vous m'avez transcript. Je mettrais ces deux vers sous un de vos portraits: 'Le degne lodi, il gran prestigio, il valor / ch'è da stancar ogni divin poeta.'” Lásd Liszt 1861. március 31-én („Dimanche de Pâques”), Weimarban kelt levelét: *Franz Liszt's Briefe*, Bd. V., 151.

15 Az *In nobil sangue vita umile e quieta* kezdetű szonett 7. és 8. sora.

Az Olga von Meyendorffal (1871–1886) folytatott levelezésben ezzel szemben már számos rendkívül érdekes részletre bukkanunk, bennük a versek alapos ismeretéről tanúskodó Petrarca-idézetekkel¹⁶ – ekkorra Liszt olasztudása már biztos lábakon állt, jóllehet, mint látni fogjuk, „zenei kiejtése” továbbra sem volt tökéletes.

Meglátásom szerint Petrarca szonettjeinek megzenésítésekor, a hosszadalmas kompozíciós folyamat egy pontján Liszt valószínűleg egy anyanyelvi közvetítőhöz fordult (akár szánt szándékkal, akár egy véletlen szülte lehetőséget kihasználva). Erre a kérdésre a későbbiekben még visszatérek.

2. A datálás problémája

A komponálás, a revízió(k) és a publikáció(k) időpontjának sokkal nagyobb figyelmet szentelt a kutatás, mint a nyelvvel kapcsolatos bizonytalanságoknak, a két kérdéskör azonban egyformán fontos és egyúttal kibogozhatatlan. Ezúttal csupán azért említjük fel mindkettőt, hogy rögzíthessük a tényállást.

A Petrarca-szonettekkel kapcsolatos kurrens irodalom immár elveti azt a romantikus legendát, mely szerint Liszt az 1830-as évek végén régi olasz verseket olvasott volna Marie-val, s ehelyett magukhoz a forrásokhoz fordul. Elsőként Rena Mueller hívta fel a kutatók figyelmét a weimari Goethe-Schiller Archivban található legrégebbi vázlatokra: az MS N8 jelzet alatt őrzött „Lichnowsky vázlatkönyv”-re, amelyet a zeneszerző 1843–44-ben használt Németországban.¹⁷ Lina Ramann egy életrajzi kérdésére reagálva maga Liszt úgy nyilatkozott, hogy a Petrarca-szonettek első, azóta elvetett változata a „virtuosen Concert Getümmels, 45”¹⁸ idején keletkezett – csakhogy 1874. november 27-én, amikor e válaszát Rómában papírra vetette, már nem feltétlenül emlékezhetett a pontos dátumra, ráadásul nem fejtette ki, vajon a zongorakíséretes vokális változatra gondolt-e, vagy a szólószongora-darabokra.

A nyomtatott kiadás publikálása mint *ante quem* dátum részben tisztázhatná a komponálás időpontját, csakhogy ez az adat is bizonytalan, továbbá az sem egyértelmű, a két forma melyike (a vokális vagy a tisztán hangszeres) jelent-e meg előbb. Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában őrzött példány vizsgálata alapján Eckhardt Mária mellett érvel, hogy a szonettek zongoraváltozata „először a bécsi Haslingernél jelent meg 1846-ban, az összefoglaló 3 *Sonetti di Petrarca* cím alatt”,¹⁹ ez az információ azonban semmit sem árul el arról, vajon a voká-

16 *The letters of Franz Liszt to Olga von Mayendorff 1871–1886 in the Mildred Bliss collection at Dumbarton Oaks*. Ed. William R. Tyler, Eduard N. Waters, Washington: Harvard University Press, 1979, 103., 154., 416., 447.

17 „The text of the Sonnet is an inexact fit to the notated melody, but the music is recognizable as the 47th Sonnet.” („A szonett szövege nem illeszkedik pontosan a lejegyzett dallamhoz, de a zene jól felismerhetően a 47. szonett megzenésítése.” Rena Charnin Mueller: *Liszt's „Tasso” Sketchbook: Studies in sources and revisions*. Ann Arbor, Michigan: UMI Dissertation Services, 1996, 144–145.

18 Lina Ramann: *Lisztiana*. Ed. Arthur Seidl, Friedrich Schnapp, Mainz: Schott, 1983, 42.

19 „[W]ere first published by Haslinger of Vienna in 1846 with the comprehensive title 3 *Sonetti di Petrarca*”. Eckhardt Mária: *Liszt's Music Manuscripts in the National Széchényi Library*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986, 101.

lis forma ez előtt vagy után jelenhetett-e meg. A zongoraváltozattal kapcsolatban egy igen izgalmas adalékra bukkanunk Heinrich Schottnak a zongora korai történetét vizsgáló tanulmányában is:

A végső példa, amely a legkésőbbi és egyúttal a legszélsőségesebb is, minden bizonnyal Liszt Ferenc eredetileg 1846-ban a bécsi Haslingernél megjelent, ma a *Zarándokévek Itália* kötetének részeként ismert, három zongoradarabból álló sorozatának címlapja: *Tre sonetti di Petrarca composti per il clavicembalo!*²⁰

Az eltérő megfogalmazás folytán felvetődhet a kérdés: az Eckhardt, illetve Schott által hivatkozott források voltaképp azonosak-e vagy sem? A szakirodalomban mindenesetre a vokális változatot 1847-re szokás datálni.²¹

Liszt levelei sem szolgálnak pontos információval arról, hogy az első kiadás 1846-ban vagy 1847-ben jelent-e meg, s hogy a két változatot egyszerre adták-e ki, vagy külön-külön.

A zeneszerző 1846 szeptemberében Heinrich Schlesinger kiadóhoz írott levele azt sugallja, hogy a zongoraváltozat az év végén jelenhetett meg. Liszt elnézést kér a késedelemért, amelyet Haslinger számára végzett munkája okozott, aki rövid időn belül (*sous peu*) tíz füzetnyi új magyar dallamot és három Petrarca-sonettet fog közreadni tőle.²²

Egy másik, Carl Haslingerhez írott levelében a zeneszerző egyértelműbben fogalmaz: mind a vokális, mind a zongoraváltozat 1847-ben jelent meg – egy kiemelt szó mégis kétséget ébreszt. A *recorrigiert* terminus ugyanis egyfelől azt is jelentheti: „amikor bevezették a szerző javításait a korrektúrába” – ebben az esetben a publikációra 1847-ben kerülhetett sor. A szót azonban akként is értelmezhetjük: „amikor újrakorrigálták az első kiadást” – amiből egy korábbi (az év elején, vagy akár már 1846-ban megjelent) publikáció létrehozhatottunk.²³

A legvilágosabb utalás Liszt egy levelében található, amelyet Festetics Leó dákai birtokáról küldött Marie d'Agoult-nak 1846. október 18-án. Eszerint a zongoraváltozat a vokális forma átírataként keletkezett, s mindkettő 1846-ban jelent meg:

Ha lesz ideje ezzel foglalkozni, küszöbön álló publikációim közül láthatja (vacsora után) a három Petrarca-sonettet [...] énekhangra, illetve nagyon szabad zongoraátíratban is

20 „[T]he ultimate example, both the latest and the most extreme, is provided by the title page of a set of three piano pieces by Franz Liszt, now part of the *Italie* volume of the *Années de pèlerinage*, originally published in 1846 by Haslinger of Vienna as *Tre sonetti di Petrarca composti per il clavicembalo!*” Heinrich Schott: „From the harpsichord to pianoforte. A chronology and commentary”. *Early Music*, 13/1. (February 1985), 28–38., ide: 36.

21 Lásd például a GA VII/1. modern kiadását.

22 „Maintenant que tout est terminé, il faut que je vous fasse toutes mes excuses d'être si fort en retard mais [...] il m'a fallu beaucoup travailler pour Haslinger – (il paraîtra sous peu dix nouveaux cahiers de mélodies hongroises [...] trois Sonets de Pétrarque etc.)” *Liszt Letters in the Library of Congress*. Ed. Michael Short, Hilsdale, New York: Pendragon, 2009, 46–47., 273.

23 „Wenn die 3 Sonnette (beide Gesang- und Clavier Auflagen) schon *recorrigiert* sind, bitte auch recht schön um ein Autor-Exemplar.” 1847. december 19-én, Voronincéből keltezett levél. *Franz Liszt's Briefe*, Bd. I., 67.

mint noktürnöket! Ezeket különösen sikerültnek tartom, és formailag tökéletesebbnek, mint bármi egyebet, amit eddig publikáltam.²⁴

Ez a megjegyzés rendkívül fontos: ha nem oldja is meg végleg a datálás problémáját (hiszen Liszt gyakran remélte „küszöbön állónak” egy-egy műve megjelenését, amely aztán még jócskán késett), legalább egyértelműen tisztázza, hogy a zongoraváltozat a vokális forma átírata – ami egyébként valójában teljesen nyilvánvaló.

A német szöveggel ellátott változat publikálása nem vet fel datálási problémákat: a Schott kiadó gondozásában jelent meg 1883-ban²⁵ – a kompozíciós munka azonban alighanem jóval korábbra tehető, és idejét bizonytalanság övezi. A teljesen új megzenésítéssel kapcsolatos első dokumentum egy Hágában őrzött kézirat, amelyen még nyoma sincs a német szövegnek.²⁶ Kétségtelenül ez szolgált az 1883-as kiadás alapjául, a kézirat lejegyzése és a nyomtatott változat megjelenése közötti időben lezajlott koncepcionális változtatásokról azonban nincs információ. Mindemellett kétes a német fordítás szerzősége is, jöllehet a hagyomány Peter Corneliusnak tulajdonítja. Az L.65-ös jelzetű budapesti kézíraton, amely igen közel áll az 1883-ban publikált változathoz,²⁷ Liszt kézírásával a következő feliratot találjuk: „Tre Sonetti del Petrarca / per voce, / con accompagnamento di / Pianoforte / composti da F. Liszt / Deutsche Ubersetzung / von P. Cornelius”. Egy 1880. december 6-án a Villa d’Estéből Olga von Meyendorffhoz címzett levelében azonban Liszt így ír: „A vokális változat jelentősen eltér. Tavasszal fog megjelenni abban a német fordításban, amelyet Cosima kért M. de Steintől.”²⁸ Kiváló dalszerzőként és fordítóként Cornelius bizonyára alkalmas lehetett a német változat elkészítésére, csakhogy már 1874-ben, tehát jóval a szonettek Schott-féle kiadását megelőzően elhunyt. E problémakör megvilágítására a következő hipotéziseket állíthatjuk fel: (1) Liszt az új változat első lejegyzését (a hágai kéziratot) újraírta és ki is bővítette valamikor 1874 előtt (jöllehet erre utaló közvetlen forrás eddig nem került elő), (2) Cornelius rögtön ezután lefordította a verset, (3) a családi békét

24 „Parmi mes *prochaines* publications si vous avez le temps de vous en occuper, vous pourrez regarder (après Dîner) les 3 Sonnets de Pétrarque [...] pour Chant, et aussi très librement transcrits pour Piano, en guise de Nocturnes! Je les tiens pour singulièrement réussis, et plus achevés de forme qu’aucune des choses que j’ai publiées.” *Correspondance...*, 1146.

25 „Enfin le 3^{me} volume de mes *Années de Pèlerinage* et mes 3 *Sonnets de Pétrarque* pour chant ont paru chez Schott.” Liszt levele Wittgenstein hercegnéhez Budapest, 1883. február 4-i keltezéssel; lásd *Franz Liszts Briefe*, Bd. VII., 373.

26 Muziek Institut, jelzete: IA, 5. A kézirat datálatlan, de feltehetőleg csaknem egyidejűleg keletkezett a 123. szonettel, amelynek kéziratát ugyancsak Hágában őrzik. A két kézirat papírja és notációja sok tekintetben hasonló; a második datálása „Madonna del Rosario / Juin 24 / 64”.

27 A két „verzió” között egyetlen hangnyi eltérés fedezhető fel, a 36. ütemben: az 1883-ban Schott által publikált formában (amelyet a GA VII/3. is újraközöl) a „chiamando-il” kettős zárószótagjára az énekes c hangot szólaltat meg, míg a budapesti Liszt Emlékmúzeumban található forrás szerint f-et.

28 „The vocal version is markedly different. It will appear in the spring in the German translation for which Cosima asked M. de Stein.” *The letters of Franz Liszt to Olga von Mayendorff*, 389. Heinrich von Stein (1857–1887) Siegfried Wagner tanára volt. Lásd Hamburger Klára: „Zur Bedeutung der unveröffentlichten Familienbriefe für das thematische Werkverzeichnis Franz Liszts”. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 34. (1992), 435–443., ide: 441.

megőrzendő a zeneszerző 1880-ban Cosimára hagyta a megfelelő fordítás beszerzésének feladatát, (4) Liszt végül mégis Cornelius változata mellett döntött. Azt talán felesleges is hangsúlyoznunk, mennyire gyenge lábakon áll az egymásra támaszkodó feltevések fenti sorozata.

3. Az itáliai hatás nyomai a szöveg megzenésítésében

Liszt Petrarca-szonettjeivel kapcsolatos további probléma az olasz „szakértők” feltevezett hatása a különböző megzenésítésekre. A vokális, illetve a zongoraváltozat elsődlegességét vizsgálva Rena Mueller leszögezi:

A dalváltozatokban a *szövegdeklamálás gondossága* tanúsítja, hogy – éppúgy, mint azoknak a szövegeknek az esetében, amelyek a Schubert-dalátíratok zongoraszólamai alatt jelennek meg – Petrarca versei beágyazódtak Liszt zenei tudatalattijába: *a szöveg olyan biztosan illeszkedik a zenéhez, hogy alighanem valóban a dalváltozatok keletkeztek először.*²⁹

Szerintem is a vokális forma a korábbi,³⁰ Muellernek a prozodiáról alkotott véleményével azonban nem tudok egyetérteni, ugyanis a számos revízió ellenére is maradtak bizonyos „hibák”, amelyek arról tanúskodnak, hogy a Petrarca-versek megzenésítése során Lisztnek nehézségei támadtak. Számíthatott-e vajon Liszt az évek során valamilyen segítségre az olasz nyelvben járatos „szakértők” részéről, különösen a megzenésítések első csoportjával kapcsolatban?

A 47. szonett egy 1851-ben lejegyzett, de mindmáig publikálatlan kéziratán szereplő, Salvatore Marchesi de Castronénak³¹ szóló ajánlás új perspektívát nyit a kutatás előtt. Marchesi olasz énekes és énektanár volt, aki 1822. január 15-én, nemesi család sarjaként látta meg a napvilágot Palermóban. Ifjú éveiben katonai karrierre vágyott, liberális nézeteit követve azonban 1840-ben pályát módosított, és P. Raimondinál kezdett énekes és zeneszerzői tanulmányokat. Hamarosan Milánóba költözött, hogy F. Lampertinél és U. Fontanánál tanulhasson, s itt 1848-ban részt vett az „ötnapos” forradalomban (*Cinque giornate*). Forradalmi szimpátiái miatt a rendőrség körözést adott ki ellene, ezért egy időre az Egyesült Államokba menekült.³² Élete további viszontagságairól felesége, Mathilde memoárjaiból értesülünk, aki 1850-ben Liszt patronáltjaként többször is fellépett a weimari udvarban, többek között Händel *Messias*ának alt szólistájaként.³³ Salvatore és Mathilde egyaránt Garcia-tanítvány volt, mindketten gyakran szerepeltek Európa legrangosabb

29 „The precisions of the text declamation in the song versions attests to the fact that, just as with the texts that sit beneath the piano parts in the Schubert song transcription, Petrarch’s texts were embedded in Liszt’s musical subconscious: *the underlay is so adroit that the song versions may indeed have come first.*” Mueller: *The Lieder of Liszt*, 171. (R. D. kiemelése).

30 Lásd a 24. lábjegyzetben idézett levelet.

31 Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 41951, A/Liszt 20.

32 Daniele Cornini: „Salvatore Marchesi del Castrone”. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della enciclopedia italiana, vol. 69., 2007, *sub voce*.

33 Mathilde Marchesi: *Marchesi and music. Passages from the life of a famous singing teacher*. General Books Publications, 2009; eredeti kiadás: New York & London: Harper Bros, 1897, [24.].

koncerttermeiben, de még nagyobb hírnévre tettek szert az olasz nyelvnek kiemelt figyelmet szentelő énektanárként – Auber éppen emiatt utasította vissza mindkettőjüket, amikor a párizsi Conservatoire-ban próbáltak álláshoz jutni. Marchesi Kölnben az olasz nyelv és irodalom professzoraként is működött. Kortársai „művelt” – a zenében és a költészetben egyként járatos – előadóként tartották számon; nevéhez fűződik nem kevesebb mint tíz opera – köztük a *Lohengrin*, a *Tannhäuser* és *A bolygó hollandi* – metrikus olasz fordítása is. Ez az izgalmas személyiség, Rossini barátja, aki professzionálisan foglalkozott a szavak zenéhez való illesztésével, némi szerepet játszhatott Liszt Petrarca-megzenésítéseinek végső formába öntésében.

A kézirat szereplő 1851-es datálás ugyan mintha cáfolná fenti hipotézisemet, hiszen a darab bizonyosan korábban keletkezett,³⁴ ez az évszám azonban talán csupán e későbbi változatra vonatkozik. Mi több, 1851-ben Liszt talán csak dedikálta és elajándékozta a korábban lejegyzett kéziratot – amint az például a *La lugubre gondola* esetében történt, amelynek (ma a velencei konzervatórium gyűjteményében található) autográfját a zeneszerző jó néhány évvel annak keletkezése után adta Ugo Bassaninak.³⁵ Marchesi 1851 végén Észak-Németország számos városában fellépett, s az alkalmat megragadva talán Lisztet is meglátogatta.³⁶ A két művész azonban korábban máshol is találkozhatott, különösen Liszt vándorévei alatt. Miért ne adhatta volna Liszt egy jó barátnak, akinek valamilyen köze lehetett a szonetthez, a dal újabb változatát, amely ráadásul baritonra – vagyis éppen Marchesi hangfajára – íródott? Az ajánlás mindenesetre kettejük szokatlanul közeli kapcsolatáról tanúskodik: „écrit pour Salvatore / Marchesi / par son tout affectionné et [olvashatatlan]³⁷ / FLiszt / Weimar 12 decembre 1851”. Barátságukról emellett egy nem sokkal találkozásuk után írott levél is egyértelműen tanúskodik: Liszt beszámol Marchesinek éppen aktuális kompozíciós munkájáról (*Fantasia und Fugue über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*), valamint Berlioz *Benvenuto Cellini*jének weimari előadásáról.³⁸

Maga a kézirat rendkívül izgalmas, így érdemes részletesebben is leírunk. Első pillantásra is szembeötlik, hogy a „Canto” lényegében azonos az első publikált változatban szereplő szólammal, jóllehet egy egészhanggal mélyebben fekszik (Asz-dúr helyett Fisz-dúrban). A zongora szólamában némi eltérés fedezhető fel a bevezetőben, illetve az ismétlésekben (az első változat 96 ütem, ez csupán 92), de fel sem merülhet, hogy új kompozícióról volna szó.

Az Österreichische Nationalbibliothek katalógusaiban a kézirat mint „kétes autográf” szerepel, és a szöveg valóban egy másolótól ered, a kottakép pedig oly-

34 Lásd a 13. és 24. lábjegyzetet.

35 Lásd e kéziratok kritikai kiadását a Mario Angiolelli szerkesztésében megjelent *Rarità lisztiane / Liszt Rarities* gyűjtemény (Milano: Rugginenti, 2002) 2. darabjaként.

36 Marchesi: *Marchesi and Music*, [31.].

37 A bécsi nemzeti könyvtár átirata a „devoué” szót javasolja, ez az olvasat azonban valószínűtlen. Véleményem szerint a „charmé” helytállóbb – mindenesetre valamilyen, a „tout affectionné” pozitív jelentését erősítő szónak kell itt állnia.

38 1852. február 3-án, Weimarban kelt levél; még publikálatlan. Hága, Muziek Instituut, IC, 13.

annyira tiszta, mintha másolatról volna szó. Az alábbiakban azonban amellettszerepnék felhozni néhány érvet, hogy a kézírás magától Lisztől való.

A kézirat (27x34 cm) egy fekvő formátumú bifólióból és két önálló lapból áll, amelyek eredetileg talán egy újabb bifóliót alkottak; az oldalak mindegyikén tíz sor szerepel. A fóliók számozottak (1-től 4-ig); a vonalazást nyilvánvalóan egy szólószongora-darabhoz készítették: a jobb és a bal kéz számára szükséges két vonalrendszer alatt és felett nagyobb üres hely marad. Az első oldalon az írásmód eltér a későbbiektől: az első két sorban csupán a zongora négy üteme szerepel autográf *Piano/forte* felirattal, ezt egy üres sor követi, majd a következő három sorban hat ütem szerepel (ismét autográf) *Canto / Piano / forte* megjegyzéssel, ezután újabb üres sor következik, majd három beírt, melyeken hatütemnyi zene szerepel. A 4., 5., 8., 9. és 10. sor vonalait meghosszabbították a jobb oldali margón, hogy teljes ütemek férjenek ki az adott sorba. Minthogy a kopistákra nem jellemző, hogy a vonalakat továbbhúzásával és az ütem második felének sűrűbb írásával szorítanak be a hangokat egy-egy sorba, ezt a notációs jellegzetességet a kézirat autográf volta melletti első érvnek tekinthetjük. A többi (2–8.) oldalon a beosztás a következő: egy üres sort három beírt követ (a szólóhang és a zongora számára), majd újabb üres sor és ismét három beírt következik, az utolsó kettő pedig ismét üresen marad; a vonalaknak a jobb margón való meghosszabbítása itt már nem fordul elő. A 7. oldal tetején, az első üres sorban egy szakasz (68–70. ütem) alternatív változatát találjuk ugyanazon tintával és írással, ami ismét csak a zeneszerző saját kezére látszik utalni:



1. kotta. 68–70. ütem (a szaggatott vonal jelzi a piros ceruzás javítást)

Egy későbbi időpontban Liszt ismét elővette a kéziratot, és számos részletet kiegészített fekete ceruzával: az *Andante con moto* tempójelzés, az egymást követő vagy hasonló ütemekben néhány frazirozási jel (amelyek éppen a kézenfekvő analógia miatt maradhattak el eredetileg), számos agogikai és dinamikai megjegyzés (*cres*, *rinforz*, *colla parte*, *dolce* stb.), illetve jel (*crescendo*- és *diminuendovillák*) került a kottába. E kiegészítések autenticitásához kétség sem férhet. Emellett néhány piros ceruzás – alighanem később bevezetett – korrekcióra is bukkanunk, amelyek szerzősége kevésbé egyértelmű, főként, mivel számuk jóval alacsonyabb, még ha zeneileg meglehetősen jelentékenyek is. Mindenesetre feltűnő, hogy e piros ceruzás kiegészítések kizárólag az énekszólamban találhatók, s néhol csupán megismétlik az alább fekete ceruzával már bevezetett korrekciókat. Ezeket tehát valószínűleg az énekes jegyezte

be a kottába, hogy könnyebben követhesse az előadói utasításokat. Különösen figyelemreméltó az a piros ceruzás kiegészítés, amelyet az 59–61. ütemben találunk:



2. kotta. 59–61. ütem (A szaggatott vonalak jelzik a piros ceruzás javításokat)

A tollal eredetileg bejegyzett prozódia – amelyet a *Gesamtausgabe* VII/1. kötetéből és az első publikált változattól is ismerünk – voltaképpen nem ellenkezik a sor metrikus természetével, de a piros ceruzás új változat módosítja az éneksszólam hangsúlyait: a *benedette* szóra kettő helyett csupán egy vokalizáció jut, egy vokalizációt viszont a *tutte* szó is kap, amely ennek köszönhetően fontosabb szerephez jut a mondatban. Végül pedig a 72–73. ütemben a *par* szótagot a piros ceruzás jelölés értelmében vagy az *e* vagy az *a* hangra kell énekelni:



3. kotta. 72–73. ütem (A szaggatott vonalak jelzik a piros ceruzás javításokat)

E módosítások egy másik személy alkotó beavatkozásának jeleként értelmezhetők, aki talán egy olasz énekmeister, például Salvatore Marchesi lehetett. Néhány további kézirat vizsgálata megerősíteni látszik ezt a hipotézist.

Mielőtt Marchesinek ajándékozta volna a kottát, Liszt feltehetőleg lemásoltatta egyik saját kopistájával. Weimarban őriznek is egy kéziratot (WRGs – 60/ D.58), amely csaknem pontos másolata a bécsi forrásnak, s amelyet Rena Charnin Mueller az írás alapján Joseph Joachim Raffnak tulajdonít. Mueller Raff másolatait 1847 és 1856 májusa közé datálja,³⁹ de úgy vélem, ebben az esetben precízebbek is lehetünk, hiszen Raff feltehetőleg még Marchesi Weimarból való elutazása előtt, talán alig néhány nappal Liszt 1851. december 12-i dedikációját követően másolhatta le a kéziratot.

Néhány évvel később Liszt 15 janvier 1854 dátumot jegyzett fel a szonett egy újabb megzenésítésének kéziratára, amelyet Sayn-Wittgenstein hercegnőnek ajánlott;⁴⁰ ez utóbbi ma ugyancsak Weimarban található (WRGs – 60/ D.57). Ez a darab is a 47. szonett megzenésítéseinek első csoportjához tartozik, de a bécsi kéz-

39 Mueller: *Liszt's „Tasso”*, 361.

40 Az autográf ajánlás a következőképpen hangzik: „écrit pour Carolyne / malgré Floup / 15 Janvier 54 / FL.” (A „Floup” Carolyne egyik beceneve volt.) Lásd *Lettres de Franz Liszt à la Princesse Marie de Hohenlohe-Schillingsfürst née de Sayn-Wittgenstein*. Ed. Pauline Pocknell, Malou Haine, Nicolas Dufetel, Belgique: Vrin, 2010, 60.

irathoz viszonyítva gondosabban kivitelezett, és Liszt változó zeneszerzői döntéseiről is tanúskodik: az 5. oldalon a 47. és a 48. ütem között a zongoraszólam négy ütemét áthúzta, a 6. oldalon pedig az 57. és az 58. ütem között törölt három zongorataktust. Ami azonban számomra sokkal fontosabbnak tűnik: mindkét kéziratban – a D.58-as másolatban és a D.57-es „új” változatban – az *e benedette sian tutte le carte* mondat ritmusa nem az első megzenésítés, hanem a bécsi kéziratba bejegyzett piros ceruzás változat ritmusát követi!

Egy másik izgalmas, további kutatásra inspiráló lehetőség, hogy a Petrarca-sonettek komponálásának idején Lisztre a zeneszerző, tanár és kritikus Ruggero Manna (1808 Trieszt – 1864 Cremona) lehetett hatással, aki egy *Composizioni varie da camera* című gyűjteményt publikált Ricordinál (lemezszáma 25480), s ennek első darabja éppen Petrarca 47. szonettje.⁴¹ Jóllehet semmilyen írásos bizonyítékát sem találtam a Liszt és Manna közötti kapcsolatnak, mégis lehetséges, hogy találkoztak, hiszen Bécsben, Párizsban és számos észak-itáliai városban ugyanazokban a körökben forgolódtak, valamint egyaránt érdeklődtek az egyházzene és a vokális kamarazene iránt.

Végül szeretnék emlékeztetni arra, hogy Giuseppe Ferrazzi in Bassano (1813–1887), a Commandeur néven is emlegetett pap, zeneszerző és liberális nézeteiről ismert tanár neve ugyancsak felmerül a Liszt olasz nyelvű vokális műveire hatást gyakorló muzsikusközösség között. Liszt egy igen baráti hangú levelet címzett a Commandeurnek, amelyben többek között ezt írja:

Ami három Petrarca-sonettemet illeti, [...] habozom publikálni a második (nagyon megváltozott és kifinomult) eredeti vokális változatot,⁴² mivel az érzés kifejezése, amelyet megkíséreltem e szonettek zenei notációjába lehelni, valamilyen poétikus énekest kívánna, aki a szerelem ideáljába szerelmes ... *ritka madár a földön*.⁴³

Lisztnek a szonettek új megzenésítésével kapcsolatos gondossága nyilvánul meg egy, a hercegnőnek küldött levélben is:

Igyekeztem tökéletesíteni a szonettek *cantóját* – és egyúttal kristálytisztává, áttetszővé és a versekhez illővé tenni, amennyire csak erőmtől tellett. Ha egy *amoroso* tenorra találnak, aki nem közönséges, hanem egyfajta ideális szívvvel van megáldva – talán lesz némi sikerük.⁴⁴

41 Szeretném megköszönni Daniele Tonininek, hogy felhívta figyelmemet a korabeli itáliai zeneéletre jellemző alakjára.

42 Ez a mondat támasztja alá azt a meggyőződésemet, hogy a szonettek különféle megzenésítéseit érdemes két csoportra osztani: az első tagjai az 1840-es, '50-es években keletkeztek, míg a másodikba sorolhatók a '60-as és '80-as években.

43 „Quant à mes 3 Sonnets de Pétrarque [...] j'hésite à en publier la seconde version originale (très modifiée et subtilisée) pour chant, car pour exprimer le sentiment que j'ai tâché d'inhaler à la notation musicale de ces Sonnets, il faudrait quelque chanteur poétique amoureux d'un idéal d'amour ... *rares avis in terris*.” 1880 májusában, Weimarban kelt levél; lásd *Franz Liszt's Briefe*, Bd. VIII., 368.

44 1882. augusztus 15-én, Weimarban kelt levél. *Franz Liszt's Briefe*, Bd. VII., 353.: „J'ai tâché de parachever le *canto* de ces sonnets – et de le rendre aussi cristallin, transparent et adéquat à la poésie, qu'il m'était possible. S'ils rencontrent un ténor *amoroso* non vulgaire, mais doué d'un certain idéal du coeur – peut-être obtiendront-ils quelque succès.”

A 47. szonett valóban „új” megzenésítése az 1860-as évekre nyúlik vissza: az első idetartozó kézirat (Hága, Muziek Instituut IA,5) még csupán az olasz szöveget tartalmazza, de a bevezetésben, a kódában és a belső kadenciákban megfigyelhető számos javítás, valamint a *ch'è sol di Lei* frázishoz csatolt alternatív változat gondos kidolgozásról tanúskodik. A bevezetést Liszt utólag illesztette a mű elé, azokat a sorokat töltve ki, amelyek a következő oldalak tetején üresen maradtak. A bevezetés ugyanazt a ritmusképletet veti fel, mint később az énekhang: egy jellegzetes triolaszekvenenciát, amely az *appoggiatura* dallamfordulatát az első sor végén megjelenő zárlatból kölcsönzi. Figyelemre méltó, hogy az első megzenésítéscsoport valamennyi darabja megőrzi ezt a sorvégi dallamzárlatot: az első strófa végén következetesen, de többnyire a következőkben is. Ez a dallamfordulat – a frázis utolsó súlyos ütését megelőző *appoggiatura*, illetve ereszkedő lépés – az első megzenésítéscsoport különféle változatainak legszembeötlőbb közös vonása, a második megzenésítéscsoportban pedig az egész dallamvonal jellemzőjévé válik. Az énekszólam átdolgozását a verssel – és különösen annak „hangzó” aspektusával, a rímekkel – való szorosabb kapcsolat kialakítására tett kísérletként értelmezhetjük. Az első három versszakban mindvégig ugyanaz a melodikus figura ismétlődik, amely csupán az utolsó három sorra változik meg. Liszt talán nem is első sorban a szöveg tartalmához igazodva alakítja ki a dallamot, hanem inkább a versnek a rímek és a sorhangsúlyok meghatározta „hangzásához” próbál minél hübb maradni.

Ennek ellenére az *e benedette sian tutte le carte /ov'io fama le acquisto e il pensier mio* sorok megzenésítése néhány rendkívül különös prozódiai hibát tartalmaz, amelyeknek az első megzenésítéscsoportban még nem volt nyomuk. Liszt ezúttal gyenge szótagot helyez egy súlyos ütemrészre (*tutt-té*), egy másik gyenge szótagon (*sto*) pedig olyan hangsúly jelenik meg, amely megváltoztatja az ige idejét: *acquisto* (jelen idő, egyes szám első személy) helyett *acquistò* (múlt idő, egyes szám harmadik személy). Az utóbbi hiba az ismétléskor már elmarad, de – mint a budapesti kézirat és az 1883-as nyomtatott kiadás (GA VII/3.) tanúsítja – ismét felbukkan az olasz és német szöveggel is ellátott későbbi változatban, ahol a *sto* szótag nem csupán hangsúlyt kap, de éppenséggel súlyos ütemrészre is kerül, vokalizációval. Vajon miért nem vette észre Liszt e szöveghangsúlyok értelemzavaró voltát? Nehéz magyarázatot találnunk erre a tényre, s különösen zavarba ejtő, hogy éppen ezek a sorok a bécsi kéziratban már piros ceruzás korrekciókkal szerepeltek. A budapesti kéziratban ezenkívül hibás prozódiai megoldásokat fedezhetünk fel a *Pace non trovo* szonettben is, amelyben a *mon-do re-dir* írásmódja *mo-on -do re-dir* (ami énekelhetetlen, hiszen két különböző szótag kerül egyetlen hangra); az *I' vidi in terra* szonettben pedig a *ch'han fatto mille volte invidia-al sole* sor összeolvadt szótagja négy hangra, két ütésre elosztva szerepel. Nagyon furcsa, hogy Liszt efféle hibás prozódiai megoldásokkal él pályája kései szakaszában, amikor olasztudása már sokkalta biztosabb lehetett, mint ifjúkorában.

Az egyes részletek rossz helyesírásával kapcsolatos problémát Derek Watson is felvetette – de ellenkező előjellel. Álláspontja szerint a szonettek második megzenésítésében Liszt kiigazította az első változat bizonyos szövegkezelési hibáit, s

példaként az *I' vidi in terra* szonettet említi, amelyben „a *soglia* szóra tévesen három szótag jut, amit a későbbi változat korrigál”.⁴⁵

A zeneszerzőt a Petrarca-szonettek megzenésítésének hosszú folyamata alatt mindvégig kétségek gyötörték a zene és a szöveg kapcsolatát illetően – ami természetesen minden vokális mű esetében kérdéseket vet fel, ebben az esetben azonban különösen problematikusnak bizonyult Liszt számára. A melléknevek, amelyeket munkája leírására használ, szokatlan gondosságról tanúskodnak, és semmiképp sem véletlen, hogy egy Dante- és Petrarca-szakértőnek,⁴⁶ illetve a régi olasz irodalomért ugyancsak rajongó Carolyne-nak is kiöntötte a szívét.

Még ha a külső anyanyelvi segítők bevonására utaló írásos bizonyítékok a Petrarca-szonettek első megzenésítései esetében nem is megfellebbezhetetlenek, számomra ez a hipotézis meggyőzőbbnek tűnik, mint amellet érvelni, hogy Liszt az 1830-as évek végén egyedül vagy csupán Marie d'Agoult közreműködésével zenésítette volna meg Petrarca szonettjeit.

4. A vers formája

A szonettet tizennégy – az olasz költészetben eleve kivételesen hosszú – sorból álló, terjedelmes strófája folytán többnyire nehezen megzenésíthető műfajnak tekintették,⁴⁷ amely kevéssé egyeztethető össze a 19. század zenei nyelvezetével⁴⁸ –, Liszt műfajválasztása tehát arról az eltökéltségéről tanúskodik, hogy énekhangra és zongorára írott műveiben új lehetőségeket térképezzen fel. Thim Jürgen és Ann Fehn megjegyzi, hogy a modern időkből ismert néhány szonettmegzenésítés jellemzően a romantikus kor elejéről (Schubert) vagy végéről (Pfitzner) származik, „vagy kísérleteikről ismert zeneszerzőktől, mint Liszt és Cornelius”.⁴⁹ Ez a megállapítás azonban nem veszi tekintetbe az Itáliában keletkezett, vokális szonettmegzenésítéseket, s különösen Petrarca verseinek feldolgozásait. Egy, a 19. századi olasz vokális zenének szentelt, még publikálatlan tanulmány⁵⁰ arról számol be, hogy Petrarca szonettjeit és canzonéit gyakran zenésítették meg olyan neves operaszerzők, mint Nicola Antonio Zingarelli vagy Giovanni Simone Mayr, továbbá olyan, mára elfeledett muzsikusok is, mint Luigi Bandelloni, Cesare Antonio Brini, Angelo Ciccarelli, Ruggero Manna, Antonio Rebbora, Giuseppe Riccardi és Fran-

45 „[T]he word *soglia* is mistakenly set as three syllables, corrected in the later version”. Derek Watson: *Liszt*. New York: Schirmer Books, 1989, 306. Megjegyzendő, hogy ugyanebben a szonettben néhány további, -*glia* végződésű szóra két hang esik; ugyanakkor az olasz repertoárban az sem ritkaság, hogy a -*glia* diftongust három hangra éneklik.

46 Paolo Preto: „Ferrazzi Giuseppe Jacopo”. In: *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 46. (1996), *sub voce*.

47 „Sonette widersetzen sich offenbar der Komposition als Lied.” (A szonettek nyilvánvalóan ellenállnak a *Lied*ként való megzenésítésnek.) Walther Dürr: *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1984, 148.

48 Thim Jürgen–Ann C. Fehn: „Sonnet structure and the German Lied: Shackles or spurs?”. *Journal of the American Liszt Society*, 32. (1992), 3–15., *ide*: 3.

49 „[O]r by composers known for their experimentations such as Liszt and Cornelius”. Uott, 4.

50 Hálával tartozom Daniele Tonininek, aki hozzájárult, hogy kutatásai eddig publikálatlan eredményeit is közöljem.

cesco Viviani. E repertoár léte nem kérdőjelezi meg a szonettek megzenésítésével kapcsolatban említett nehézségeket, de felveti annak lehetőségét, hogy Liszt talán a korabeli itáliai vokális kamarazene egyik divatjaként tekintett a Petrarca-megzenésítésekre.

A formával kapcsolatos nehézségeken kívül Petrarca költői nyelve ugyancsak kevésbé van összhangban a zene természetével. A zene mozgásban és időben létezik, Petrarca költészete viszont mozdulatlan, és híján van az egyik időponttól a másikig ívelő fejlődésnek. Az általunk vizsgált szonett is szépen példázza ezt a repetitív mozdulatlanságot:

Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno,
e la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto,
e 'l bel paese, e 'l loco...

Áldott legyen a nap és a hónap és az év
és az évszak és az idő és az óra és a pillanat
és a gyönyörű vidék és a hely...

Három teljes sor épül fel kilenc főnévből, egy nyolcszor ismételt kötőszókból és egyetlen igéből, amely ráadásul „időtlen időben” áll. Ez az indítás tökéletes ellentétben áll a zene dallamívek kialakítására törekvő természetével, amely kezdetet, csúcspontot és lezárást kíván. A nyelv pedig nem is állhatna távolabb az olasz operai hagyománytól, hiszen az a hendekaszillabust a recitativók számára tartotta fenn, és voltaképpen – a zeneszerzők⁵¹ és a kritikusok⁵² egybehangzó véleménye szerint – csak nehezen megzenésíthető kivételnek tekintette. A rövidebb sorokban, mint a szeptenárius és az oktonárius, a hét vagy nyolc szótag közül rendszerint három kap hangsúlyt; a hendekaszillabusban ugyancsak három fő súly van, de 11 szótagra elosztva – vagyis az utóbbi közelebb áll a prózához, s ennél fogva inkább operai recitativókban és a verssorok metrikus hangsúlyaival szemben a szakos tonikus hangsúlyát előnyben részesítő madrigálokban használták.⁵³

Az idegen nyelv és a szokatlan forma folytán Liszt Petrarca-szonettjeit nem szokás *Lied*nek tekinteni. Csakhogy azok a kutatók, akik szerint Liszt énekhangra és zongorára írott kompozíciói – és különösen a Petrarca-szonettek – nem *Liedek*, álta-

51 Lásd Giuseppe Verdi librettistájához, Francesco Maria Piavéhoz írott, 1846. december 22-i levelét: „La cabaletta falla *tutti insieme* ma non versi endecasillabi.” (A cabalettát *mind együtt* kell énekelni, de nem hendekaszillabusokkal.) Ugyancsak Verdi fogalmaz így egy 1857. november 20-án Antonio Sommához írott levelében: „Questi versi non hanno la cadenza regolare, riescono duri ed impossibili ad essere messi in musica (intendo sempre musica teatrale).” (Ezeknek a soroknak nincs szabályos ritmusa, nehéz és lehetetlen megzenésíteni őket [mindig színpadi zenére gondolok].) Lásd Paolo Fabbri: „Istituti metrici e formali”. In: *Storia dell'opera italiana*. Ed. Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli, Torino: EdT, 1988, vol. 6., 165–233., ide: 217.

52 Lásd Friedrich Lippmann: *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti fra verso e musica nell'Opera italiana dell'Ottocento*. Napoli: Liguori, 1986, 31.: „In tutto il teatro d'opera ottocento [...] l'endecasillabo continua a rimanere eccezionale.” (Az egész 19. századi operában [...] a hendekaszillabus mindvégig kivétel marad.)

53 Talán eléggé Bernardo Pisano Petrarca-megzenésítéseire emlékeztetnünk mindjárt a műfaj történetének kezdetén (1520), vagy Orlando di Lasso 1555 után keletkezett számos művére, valamint a gyönyörű *Oimè 'l bel viso, oimè 'l soave sguardóra* Monteverdi *Hatodik madrigálkötetéből* (1614), amelyet a recitativók polifóniájaként jellemezhetnénk.

lában nem térnek ki arra, pontosan mit is értenek e szón. Döntőbíróként néha Schubert műveit idézik meg: ha egy zongorakíséretes vokális darab nem hasonlít ezekhez, szerintük nem tekinthető *Lied*nek. E kritikusok azonban ritkán definiálják, pontosan melyik schuberti modelltől tér is el a vizsgált kompozíció; azaz homályban hagyják, hogy a számos schuberti *Lied*-típus közül melyikkel kellene összevetnünk azt. Az az állítás, hogy Franz Schubert „a romantikus német dal atyja” volt, toposzá szilárdulva minduntalan visszatér, többnyire megfellebbezhetetlenül. Talán Liszt is ezen a véleményen volt – de lehet, hogy a probléma ennél összetettebb.

Először is: egy „atya” maga is mindig valakinek a leszármazottja, vagyis a művészetek történetében semmi olyan nem jelenik meg, ami totálisan új volna. Másodsor: a „német” jelző túlságosan általánosnak tűnik a tisztán bécsi Franzcal kapcsolatban. Harmadrészt: Schubertnek a romantikus nemzedékhez sorolása érvek nélkül kerüli ki a kényes (és izgalmas) kérdést, valójában milyen pozíciót foglalt el a zeneszerző a bécsi klasszika és a kései Beethoven problematikus stílusa között. Mindezek miatt nagy óvatosságra intenek azzal a kijelentéssel kapcsolatban, hogy Liszt vokális darabjai nem lehetnek *Lied*ek csupán amiatt, mert másként hangzanak, mint Schubertéi.

További érvként arra is szeretnék emlékeztetni, hogy a maga idejében Schubert stílusát túlságosan bizarrnak, excentrikusnak és „partikulárisnak” ítélték ahhoz, hogysem *Lied*-szerzőnek tarthatták volna; ráadásul ezek a vélemények akkor hangoztak el, amikor a komponista már több száz *Lied*et komponált és adott közre. A *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* egyik – feltehetőleg Gottfried Wilhelm Fink tollából származó – recenziója szerint „F[rantz] S[chubert] úr voltaképpen nem *Lied*eket ír, s nem is akar azokat írni [...], hanem szabad énekeket, amelyek némelyike olyan szabad, hogy jobb híján capriccióknak vagy fantáziáknak nevezhetjük őket.”⁵⁴ Ez az álláspont néhány befolyásos 20. századi elemzőtől sem idegen – egyik legfontosabb zenei lexikonunkban például ezt olvashatjuk: „Az efféle alkotásokra más nevet kellene kigondolni, hogy a *Lied* mint kisforma sajátos értelmét megőrizhessük.”⁵⁵ Az efféle vélemények nagyon hasonlók azokhoz, amelyeket Liszt dalaival kapcsolatban is gyakran megfogalmaztak – talán, mivel mindkét zeneszerző túlságosan elütött kortársaitól, és zenéjük messze túllépett hallgatóságuk várakozásain.

Liszt Petrarca-szonettjeinek formájával kapcsolatosan ugyancsak kritizálni szokás a zongora kitüntetett szerepét. A zongoraszólam azon ütemeinek számbavétele, amelyekben az énekes hallgat, megerősíteni látszik ezt a vélekedést: egy ilyen gazdag billentyűsszólammal ellátott művet nem nevezhetünk *Lied*nek.⁵⁶ Pusztán

54 „Hr. Fr. S. schreibt keine eigentlichen Lieder und will keine schreiben [...] sondern freie Gesänge, manche so frei, daß man sie allenfalls Kapricen oder Phantasien nennen kann.” Idézi Dürr: *Das deutsche Sololied*, 105.

55 „Man sollte für solche Bildungen einen anderen Namen ersinnen, um dem Liede seinen Spezialsinn als kleine Form zu wahren.” Hugo Riemann: „Lied”. In: *Musik Lexikon*. Berlin: Hesse, 1919, IX. edition, 678.

56 Giani: *Tra Lied e melodramma*, 461.

statisztikai szempontból ez a nézet talán megállhatja a helyét, de ezen az alapon Schumann *Im wunderschönen Monat Mai* kezdetű darabját is ki kellene rekesztenünk a *Lied* műfajából. Hasonlóképpen ellenpéldák sorát idézhetnénk azzal a kritikai véleménnyel szemben is, hogy Liszt kompozícióiban túl magasan fekszik az ének-szólam, vagy túl sok a szövegismétlés: mindez elmondható a hatalmas *Lied*-reper-toár számos más darbjáról is. Más szóval: az egy-egy kiragadott szempontra fókuszáló statisztikákat nem tekinthetjük perdöntő bizonyítéknak.

Az eddigiekből egyesek talán azt a következtetést vonhatják le, hogy minden-áron arról akarom meggyőzni az olvasót, a három Petrarca-szonett a *Lied* tökéletes példájának tekinthető. De nem erről van szó: mindössze azzal a megcsontosodott állásponttal szeretnék szembeszállni, hogy egy énekhangra és zongorára írott darab csak akkor lehet jó, ha úgy hangzik, mint egy Schubert-dal.

5. Miért hangzanak „olasznak” Liszt Petrarca-szonettjei?

E kérdésre kézenfekvőnek tűnhet a válasz: olasznak hangzanak, mivel olasz költemények nyomán készültek, és a nyelv hangzása sajátos, egészen egyedi színezetet kölcsönöz zene és költészet összekapcsolódásának is. A kutatók által adott válasz ezzel szemben többnyire a következő: olasznak hangzanak, mivel Liszt megzenésítése az olasz opera bizonyos vonásait tükrözi. A legtöbben még csak szükségét sem érzik, hogy alátámasszák ezt a feltevést⁵⁷ – mintha az a tény, hogy Liszt időnként olasz operák témái nyomán írt parafrázisokat, önmagában igazolná, hogy minden egyéb alkotói helyzetben is kapcsolatban maradt e repertoárral.

Nem kívánom tagadni, hogy az olasz operával való kapcsolat hatással lehetett Liszt dalainak stílusára; ráadásul a zeneszerző behatóan ismerte a *romanza da camera* műfaját is (emlékezzünk csak Donizetti *Nuits d'été à Pausilippe*-je és Rossini *Soirées musicales*-ja nyomán készített átirataira) –, véleményem szerint azonban ezt a hipotetikus kapcsolatot a kutatóknak minden egyes esetben konkrétan igazolniuk kell. Az arról folytatott vita, hogy Liszt dalainak stílusa emlékeztet-e egy *Lied*-re vagy egy olasz operaáriára – vagy épp eltér ezektől – olyan általánosításokhoz vezet, amelyek nem segítik a valódi probléma megértését. Amint sokféle *Lied*-modellt ismerünk, éppúgy számos olasz áriatípus létezik, s Mozart megoldásai természetesen különböznek Belliniétől vagy Verdiétől. Ráadásul – amint láttuk – a hendekaszillabust nem szívesen használták az operaszerzők. Hogy miért? Mindenekelőtt azért, mert rendkívül nehéz ugyanazt a ritmusképletet végigvezetni egy csupa 11 szótagú sorból álló megzenésítésen, ha pedig a ritmus megtörik, a vers elkerülhetetlenül prózaszerűvé válik. Amint egy operaspecialista megjegyzi:

57 Lásd például Ben Arnold: „Visions and revisions: looking into Liszt's *Lieder*”. In: *Liszt and the birth of modern Europe*. Ed. Michael Saffle, Rossana Dalmonte, Hilsdale, New York: Pendragon, 2003, 253–280., ide: 255.: „The three Petrarch songs are operatic arias with the piano serving as the full orchestra.” (A három Petrarca-szonett voltaképpen három operaária, amelyekben a zongora tölti be a teljes zenekar szerepét.)

„A dallamvezetés tekintetében az olaszok azt várták el zeneszerzőiktől, hogy a korábban felvetett ritmus megőrzésével a dallamot homogénebbé, természetessé, könnyen felfoghatóvá és megjegyezhetővé tegyék.”⁵⁸ Ez a Petrarca-szonettek esetében gyakran nagyon nehéz feladat már csak az elízióknak – vagyis két-három magánhangzó összevonásának – gyakori jelenléte miatt is. E nehézséget jól illusztrálják szonettünk első sorai:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Be-ne-det-to sia'l gior-no'l me-se e l'an-no

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
E la sta-gio-ne e'l tem-po e l'o-ra e'l pun-to

Ha meg akarja őrizni a sor metrikus ritmusát, a zeneszerző nem bonthatja fel az összevont szótagokat a következőképpen:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14
Be-ne-det-to sia il gior-no, il me-se, e l'an-no

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16
E la sta-gio-ne e il tem-po e l'o-ra e il pun-to

Hiszen amennyiben figyelmen kívül hagyja az elíziókat, ezt a jellegzetes ritmus kárára kell tennie (az adott sor voltaképp már nem is hendekaszillabus lesz), s ez az egész dal énekelhetőségét is negatívan befolyásolja.

A hendekaszillabus megzenésítésével kapcsolatos másik nehézség, hogy a zenei ritmika egységét a metrikus ritmus alkalmi változásaival szemben kell kialakítani: csupán a 8. és 10. szótagra eső hangsúly változatlan, a sor első felében azonban a metrikus hangsúly egyaránt eshet a 3., a 4. vagy a 6. szótagra.

A metrikus ritmus megtörését a soron belüli szünetek is előidézhetik, amelyek „kizökkentik az időt”, de még gyakoribb ok egy-egy, a teljes sornál rövidebb egység belső ismétlése. Liszt vajon tiszteletben tartotta-e Petrarca versének ritmusát a megzenésítés során? E kérdésre nem könnyű felelnünk, hiszen a négy stanza megzenésítése eltér. E helyütt nincs mód valamennyi kéziratot változat számbavételére, de a vers különböző megzenésítéseiben előforduló ismétlések összevetése már önmagában is érdekes eredményre vezet (lásd a táblázatot a 276–279. oldalon).

58 „In conducting their melodies, Italians expected from their composers that they sustain a once-established rhythm to render a melody more homogeneous, natural, and easy to grasp and to remember.” Andreas Giger: *Verdi and French Aesthetic. Verse, stanza and melody in Nineteenth Century Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, 70.

Első megzenésítéscsoport:

Nyomatvány, ?1847, GA VII/1. – Asz(?)	Kézirat, Bécs, 1851 – Fisz(?)	Kézirat, Weimar, 1854 – Fisz(?)
Benedetto sia'l giorno e'l mese e l'anno	Benedetto sia'l giorno e'l mese e l'anno	Benedetto sia'l giorno e'l mese e l'anno
e la stagione,e'l tempo,e l'ora e'l punto	e la stagione,e'l tempo,e l'ora e'l punto	e la stagione,e'l tempo,e l'ora e'l punto
e'l bel paese e'l loco ov 'io fui giunto	e'l bel paese e'l loco ov 'io fui giunto	e'l bel paese e'l loco ov 'io fui giunto
da duo begl'occhi che legato m'hanno <i>da duo begl'occhi che legato m'hanno</i>	da due begl'occhi che legato m'hanno <i>da due begl'occhi che legato m'hanno</i>	da due begl'occhi che legato m'hanno <i>da due begl'occhi che legato m'hanno</i>
E benedetto il primo dolce affanno	E benedetto il primo dolce affanno	E benedetto il primo dolce affanno
ch'i ebbi ad esser con Amor congiunto,	ch'i ebbi ad esser con Amor congiunto,	ch'I ebbi ad esser con Amor congiunto,
e l'arco e le saette ond'i' fui punto,	E l'arco e le saette ond'i' fui punto,	e l'arco e le saette ond'i' fui punto,
e le piaghe, <i>le piaghe</i> , ch'in fino al cor mi vanno	E le piaghe, <i>le piaghe</i> , ch'in fino al cor mi vanno	e le piaghe, ch'in fino al cor mi vanno
Benedette, <i>benedette</i> le voci, <i>le voci</i> tante ch'io	Benedette, <i>benedette</i> le voci, <i>le voci</i> tante ch'io	Benedette, <i>benedette</i> le voci, <i>le voci</i> tante ch'io
chiamando il nome di Laura, <i>di mia Laura</i> , ho sparte	chiamando il nome di Laura, <i>di mia Laura</i> , ho sparte	chiamando il nome di mia Laura, <i>di mia Laura</i> , ho sparte
e i sospiri e le lagrime e'l desio, <i>e sospiri e le lagrime, e sospiri e'l desio</i>	E i sospiri e le lagrime e'l desio, <i>e i sospiri e le lagrime, i sospiri e'l desio</i>	e i sospiri e le lagrime e'l desio, <i>e i sospiri e le lagrime, e i sospiri e'l desio</i>

Második megzenésítéscsoport:

Kézirat, Hága, [?1864] – Desz(?)	Kézirat, Budapest, [1864 után]⁵⁹
Benedetto sia'l giorno e'l mese e l'anno	Benedetto sia il giorno e 'l mese e l'anno
e la stagione,e'l tempo,e l'ora e'l punto	e la stagione,e'l tempo,e l'ora e'l punto
e'l bel paese e'l loco ov 'io fui giunto	e'l bel paese e'l loco ov 'io fui giunto
Da due begl'occhi che legato m'hanno <i>Da due begl'occhi che legato m'hanno</i>	da due begli occhi che legato m'hanno <i>da due begli occhi che legato m'hanno</i>
E benedetto il primo dolce affanno	E benedetto il primo dolce affanno
ch'i ebbi ad esser con amor congiunto,	ch'I ebbi ad esser con amor congiunto
e l'arco e le saette ond'i' fui punto;	e l'arco e le saette ond'i' fui punto
e le piaghe ch'in fino al cor mi vanno	e le piaghe ch'in fino al cor mi vanno
Benedette le voci tante ch'io	Benedette le voci tante ch'io
chiamando il nome di mia Donna ho sparte	chiamando il nome di mia Donna ho sparte,
E i sospiri e le lagrime e'l desio	e i sospiri e le lagrime e'l desio;

59 Ez a rendezett, nem autográf kézirat igen hasonló a hágai autográfhoz, így feltehetőleg azt követően keletkezett. Amint már utaltam rá, a két forrás közötti eltérések (a kíséretben, az első tercett végére beillesztett szólózungora-kadenciában és a művet záró kódában) egy közbülső forrás létrejöttére engednek következtetni.

Nyomtatvány, ?1847, GA VII/1. – Asz(?)	Kézirat, Bécs, 1851 – Fisz(?)	Kézirat, Weimar, 1854 – Fisz(?)
e benedette sian tutte le carte	E benedette sian tutte le carte	e benedette sian tutte le carte
ov'io fama le acquisto e il pensier mio	ov'io fama le acquisto e il pensier mio	ov'io fama le acquisto e il pensier mio
ch'è sol di lei, <i>sì sol di lei,</i> ch'altra non v'ha parte. <i>E benedetto il pensier mio,</i> <i>ch'è sol di lei, lei, ch'è sol di</i> <i>lei, ch'altro non v'ha parte,</i> <i>Il pensier mio, ch'è sol di lei,</i> <i>ch'altro non v'ha parte.</i>	ch'è sol di lei, <i>ch'è sol di lei,</i> <i>ah, sol di lei,</i> <i>sì ch'altra non</i> <i>v'ha parte.</i> <i>E benedetto il pensier mio,</i> <i>ch'è sol di lei, ch'altra non</i> <i>v'ha parte, il pensier mio,</i> <i>ch'è sol di lei, ch'altra non</i> <i>v'ha parte.</i>	ch'è sol di lei, <i>ch'è sol di lei,</i> <i>sol di lei,</i> <i>sì ch'altra non v'ha</i> <i>parte.</i> <i>E benedetto il pensier mio,</i> <i>ch'è sol di lei, ch'altra non</i> <i>v'ha parte.</i>

Első pillantásra is szembeötlő, hogy az ismétlések többnyire a stanzák végén fordulnak elő, s hogy a darab végéhez közeledve egyre szaporodnak, amint az a mű- és a populáris dalok számos típusára is jellemző. A megzenésítés stílusának meghatározása szempontjából az ismétlések hosszának különleges jelentősége van: míg egy teljes sor ismétlése nem töri meg a vers ritmusát, egyetlen szó vagy egy félsor ismétlése a verset prózává alakítja, és megtöri a sokat emlegetett „olasz kantabilitást”, amely elsősorban a hangsúlyok visszatérő mintázatán alapul. A költői metrum sugallta rendet azonban nem csupán a részleges ismétlések bonthatják meg, hanem a ritmust megszakító szünetek, hosszan kitarított hangok vagy gazdag vokalizációk is. Mindezekben az esetekben a dalnak magának kell kialakítania a saját ritmusát, hogy a zenének a szövegtől való időleges elszakadásra irányuló törekvése ne ássa alá az eredeti költői ritmust.

Jelen tanulmányban, amely az olasz költészetnek és zenének Liszt „olaszos” műveire gyakorolt – közvetlen vagy közvetett – hatását vizsgálja, különösen fontos a vers, illetve a zene ritmusa közötti kapcsolat elemzése.

Az első megzenésítéscsoport kompozícióiban a zeneszerző nem bontotta fel az összeolvadt szótagokat, és hét egymást követő frázison át megőrizte ugyanazt a ritmust. A kései, revideált formákban (a hágai és a budapesti kéziratban, valamint az 1883-as nyomtatott kiadásban) a vers ritmusához való hűség kezdettől fogva sérül valamelyest (az első sort 12 hangra kell énekelni, vokalizáció nélkül), a sor utolsó hangsúlyos szótagja azonban következetesen a zenei frázis utolsó súlyos ütemrészére esik, s ezáltal a sorok vége világosan érzékelhető. Mi több, a dalszerű intonációt mindegyik verzióban megőrzi a zongora kísérszólama, amely ugyan folytonosan változik, de mindvégig rendezett, könnyed, nyugodt, és egy orgonaponton nyugszik. Ugyancsak közös elem valamennyi ránk maradt változatban a

Kézirat, Hága, [?1864] – Desz(?)	Kézirat, Budapest, [1864 után]⁵⁹
E benedette sian tutte le carte	E benedette sian tutte le carte,
ov'io fama le acquistò e'l pensier mio	ov'io fama le acquistò e'l pensier mio
ch'è sol di Lei, <i>ch'è sol di Lei</i> , sì, ch'altra non v'ha parte, <i>sì, ch'altra non v'ha parte.</i>	ch'è sol di lei, <i>ch'è sol di lei</i> , sì, ch'altra non v'ha parte. <i>Benedette sien tutte le carteov'io fama le acquisto e'l pensier mio ch'è sol di lei, ch'è sol di lei, sì ch'altra non v'ha parte, sì ch'altra non v'ha parte, Benedetto, Benedetto.</i>

negyedik sor ismétlése, amely az első quatrainnek egy tökéletes olasz dal hangulatát kölcsönzi.

Ha a zene és a vers ritmusa közötti kapcsolat szempontjából elemezzük a darabot, szembeötlő, hogy a második quatrain kezdete nagyon hasonló az elsőéhez, a második és a harmadik sorban azonban a korai verziók eltérnek a későbbiekétől. Az első megzenésítéscsoportban ezen a ponton krízis áll be: recitativoszerű epizódot hallunk szünetekkel megszakítva, s a sor ritmusát a *piaghe* szó ismétlése is megtöri. Kevéssel utóbb a *cor* szóra eső hosszú hang fékezi a lendületet, jöllehet az egészséget továbbra is biztosítja a zongora kíséretének ringató ritmusa. A vers és a zene a legmesszebbre valamennyi változatban az utolsó stanzában távolodik egymástól, ahol a zene egyértelműen a szöveg fölé magasodik. A prózaszerű epizódokat nem a normától való eltérésként, egyfajta „hibaként” kell értelmeznünk; éppen ellenkezőleg, egy sajátos stílus ismertetőjegyeivel állunk szemben: e vonások Liszt szonettjeit a régi itáliai muzsika hangulatával, madrigálszerű karakterrel, recitativót idéző, szabad ritmussal ruházzák fel, ami teljességgel ismeretlen a *Lied* és az operaária műfajában.

Elemzésem végére érve abban reménykedem, sikerült meggyőzően érvelnem amellet, hogy a *Benedetto sia il giorno*ban szöveg és zene viszonya sem a *Lied*, sem az operaária közvetlen ihlető hatására nem enged következtetni. Valamennyi megzenésítés előbb egy kényelmes, dalszerű (áriára vagy *Liedre* emlékeztető) hangulatba ringatja a hallgatót, de a későbbiekben az első sorok „emlékei” másféle anyagokkal keverednek. Nem *Lied*ről van itt szó, még csak nem is *durchkomponiertes Lied*ről; másfelől azonban olasz operaáriáról sem. E darabban nem egy ismert zenei forma újabb megnyilatkozásával állunk szemben, hanem a forma válságának

egy megszenvedett példájával, mely arra emlékeztet, hogy egy zenemű többé nem képes megvalósítani a totalitást, azaz a tökéletesség eszméjét.

Felvethető, hogy Liszt művét hangszeres darabként érdemes hallgatnunk, amely bevezetésből, igen izgalmas expozícióból, hosszas kidolgozásból és rövid, a kóda funkcióját is betöltő visszatérésből áll. Jóllehet a kompozíció kezdetén költészet és zene viszonya problémamentesnek tűnik, a későbbiekben a hangszeres komponista eszköztára kerül előtérbe, s a versre a kidolgozás logikájának biztosítása hárul (vö. a beszúrt szövegismétléseket). A kor sok más hangszeres kompozíciójához hasonlóan Liszt ebben a darabban sem struktúraként tekint a formára, hanem inkább a fejlesztés folyamataként értelmezi azt, s a cél nyilvánvalóan a drámai végki-fejlet, amelyben a kezdeti tematikus anyag új minőségben jelenik meg. Úgy vélem tehát, e darabot nem definiálhatjuk egy már ismert kategóriára való hivatkozással: olyan új formát valósít meg, amelyben a múlt emlékei – a madrigál, a *Lied*, az ária – fonódnak össze a költészet és a zene közötti újszerű kapcsolat megteremtésére irányuló törekvésekkel.

Mikusi Balázs fordítása

ABSTRACT

ROSSANA DALMONTE

RETHINKING THE INFLUENCE OF ITALIAN POETRY AND MUSIC ON LISZT

Petrarch Sonnet Benedetto sia 'l giorno

The article aims to clarify some very muddled intricate points concerning the interpretation of Liszt's Petrarch Sonnet *Benedetto sia 'l giorno* throughout its many settings (manuscripts and prints). The author discusses first the problem of Liszt's knowledge of the Italian language and metric norms, usually taken for granted; then that of the dates – of composition, of revision(s), of publication(s) – which have been covered much more widely in the literature than that of the language, but which still presents uncertainties. Taking the correspondence between the rhythm of the poem and that of the music as a means of analysis, the author suggests the cooperation of external hands in the setting of the words. The discussion of the form of the piece reveals various commonplaces that the author tries to confute; the difficulties inherent in the meter (the hendecasyllable) and the various ways in which its rhythm is interrupted – through repetitions, pauses and vocalizations etc. – are carefully underlined.

The conclusion is that in *Benedetto sia 'l giorno* the relationships between music and poetry do not reflect any particular model of the Lied nor of the Operatic aria; the piece instead offers a slight hint of the ancient Italian Madrigal. *Benedetto* is not an occurrence of a known musical form, but a suffering example of the crisis of form.

Rossana Dalmonte studied “German Language and Literature” at University, and Piano, Composition, Choir direction at the Conservatory. She was Assistant professor at the University of Bologna (1972-85) in the Discipline: *Forme della poesia per musica*, and Full professor in Musicology at the University of Trento (1986-2008) Her main research areas are: 1) Theory and Analysis. Many articles in Italian and foreign journals and the book *Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione*, EdT, Torino 1999, translated into English and enlarged as *A computer-aided inquiry on Music Communication*, Mellen Press, Lewiston –New-York 2003, and into French as *Les règles de la musique. Etude sur les mécanismes de la communication*, Delatour, France 2008. Together with Mario Baroni and Carlo Jacoboni. 2) Contemporary music. The editing and study of the works of Bruno Maderna have led to the stipulation of a convention between the Universities of Trento (Dalmonte) and Bologna (Baroni). and the Milan publishing house Suvini-Zerboni and the RAI (Italian radio and television). This initiative began in the 1980s and it is still alive and fruitful (20 scores and 4 books have been published from 1995 to today). Her interview with Luciano Berio has been published in many languages, and she has published several articles on his works. 3) Franz Liszt and his world. The foundation and direction of the Istituto Liszt in Bologna (1997) was the outcome of research which had begun at the end of the 1970s. In 2011 it became the Fondazione Istituto Liszt onlus. Two collections are regularly published: “Quaderni dell’Istituto Liszt” and “Rarità Lisztiane/Liszt Rarities” together with the Liszt Society in London. From October to April the Fondazione organizes 8 concerts yearly.