

Bozó Péter

## A TEMATIKUS METAMORFÓZIS MINT REVÍZIÓS MÓDSZER \*

*Néhány megjegyzés Liszt variációs technikájához*

Bevallom Önnek, hogy bármennyire kedvelem is Lisztet, zenéje kellemetlen hatással van érzékemre, annál is inkább, mivel sajnos látó vagyok, s látom is azokat a rémképeket, melyeket mások csupán hallanak. Mint tudja, a zongora minden egyes hangja felidézi elmémben a neki megfelelő alakot; röviden, a zene látható belső szemeim számára. Még mindig szédeleg a fejem annak a koncertnek pusztán az emlékétől is, amelyen Lisztet legutóbb játszani hallottam. A nyomorgó olaszok javára adott hangversenyen történt, annak a szép és nemes hercegnőnek a palotájában, aki testi és szellemi hazáját, Itáliát és az eget oly szépen képviseli... (Bizonyára látták őt Párizsban, ezt a karcsú alakot, amely azonban csupán a földi börtön, melyben isteni lélek sínylődik... De mily szép ez a börtön...) A nyomorgó olaszok javára rendezett hangversenyen hallottam tehát utoljára Lisztet a múlt télen, már nem tudom mit játszott, de esküdni mernék rá, hogy az Apokalipszis néhány témáját variálta. Eleinte még nem tudtam egészen jól kivenni a négy lelkes állatot, csupán a hangjukat hallottam, különösen az oroszlán üvöltését meg a sas vijjogását. A barmot a könyvvel a kezében egészen pontosan láttam. A legjobban a Josafát völgyét játszotta. Korlátok emelkedtek, mint egy lovagi tornán, nézőként az óriási térség körül tülekedtek az emberek, sápadtan és reszketve. Először a Sátán vágatott be a küzdőtérre, fekete páncélban, vérvörös lovon. Lassan poroszkált mögötte fakó kancáján a Halál. Végül megjelent Krisztus, arany fegyverzetben, fehér paripán, s egy lándzsadófésszel földhöz szegezte a Sátánt, aztán a Halált, s a nézők ujjongtak... Lelkesen megtapsolták a derék Liszt játékát, aki kimerülten hagyta ott a zongorát, meghajolt a hölgyek előtt... A legszebbik arra a melankolikus-édes mosolyra vonta ajkát, amely Itáliát idézi és a mennyet sejteti.<sup>1</sup>

\* Előadás formájában elhangzott 2011. május 5-én az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Liszt-emlékülésén. A tanulmány 2010 márciusában megvédett PhD doktori értekezésem (*A Buch der Liedertól a Gesammelte Liedering: Liszt összegyűjtött dalainak első négy füzeté és előfutárai*) egyik fejezetén alapul; disszertációm 2011 márciusában elnyerte a Magyar Tudományos Akadémia Ifjúsági Díját. Itt ragadom meg az alkalmat, hogy értekezésem elkészítése során nyújtott segítségéért köszönetet mondjak témavezetőmnek, Vikárius Lászlónak.

1 „Je vous avoue que, quelle que soit mon amitié pour Liszt, sa musique n’affecte pas agréablement ma sensibilité, d’autant plus que malheureusement je suis un voyant, et que je vois les spectres que d’autres ne font qu’entendre. Vous savez que chaque son du clavier fait apparaître à mon esprit la figure correspondante à ce son; enfin, que la musique est visible à mes yeux intérieurs. Je suis encore étourdi au souvenir seul du dernier concert où j’ai entendu Liszt jouer. C’était à ce concert pour les Italiens indigents, à l’hôtel de cette belle et noble princesse, qui représente si bien sa double patrie,

A gyilkos tollú Heinrich Heine vetette papírra az idézett sorokat *Második bizalmas levelében*, az egyik legrosszmájúbb és legtalálóbbs karikatúrát rajzolva meg Lisztről.<sup>2</sup> Az írást, melyben a bibliai *Jelenések könyve* apokaliptikus látomásai, a lelkes állatok mintegy tematikus metamorfózison mennek keresztül,<sup>3</sup> nem csupán szórakoztatásul idéztem. Heine karikatúrája egyebek mellett azért is figyelemre méltó, mert – mint minden karikatúra – a modell jellegzetes vonásait veszi célba, s esetünkben ilyen jellegzetes vonás egyebek mellett, hogy a német irodalmár adott témát variáló pianista-zeneszerzőként ábrázolta Lisztet. Előadásomban pontosan azt szeretném néhány példával, köztük egy Heine-dal példájával illusztrálni, hogy a pianista indulás és a variációs elv mennyire meghatározó volt és maradt a zeneszerző Liszt számára.

Bernard Hansen, aki doktori értekezését a variációs elv Liszt zenéjében játszott szerepének szentelte, joggal állapítja meg, hogy a muzsikuskal különösen gazdag terepet kínálnak a variánsok kutatásához.<sup>4</sup> Állítása természetesen a kom-

l'Italie et le Ciel. (Vous savez sans doute à Paris, cette svelte figure qui n'est pourtant que la prison terrestre où languit une âme divine... Mais que cette prison est belle... Ce fut donc au concert, pour les Italiens malheureux, que j'entendis la dernière fois de cet hiver Liszt jouer je ne sais quoi, mais je parierais, à coup sûr, qu'il varia quelques thèmes de l'Apocalypse. D'abord, je ne pus voir distinctement les quatre animaux mystiques; je n'entendais que leur voix, surtout le rougissement du lion et le cri de l'aigle; quant au bœuf, qui tient un livre à la main, je le distinguai fort nettement. La vallée de Josaphat fut ce qu'il joua de mieux. Des barrières s'y dressaient comme pour un tournoi, et les spectateurs qui se pressaient autour de l'immense espace étaient les peuples ressuscités, blêmes et tremblants. Pour commencer, galopa dans l'arène Satan couvert d'une armure noire, et monté sur un cheval rouge comme le sang. La mort venait lentement derrière, montée sur sa pâle haquenée. Enfin parut le Christ sous une armure d'or, sur un coursier blanc, et d'un coup de lance il cloua Satan à la terre, et la mort après lui, et les spectateurs poussèrent des cris de joie. On applaudit avec enthousiasme le jeu du brave Liszt, qui, fatigué, quitta le piano et s'inclina devant les dames... Sur les lèvres de la plus belle courut ce doux sourire mélancolique qui rappelle l'Italie et fait pressentir le ciel." Heinrich Heine: „Lettres confidentielles, II.”. In: Manfred Windfuhr (szerk.): *Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 12/1. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1980, 498–499.

- 2 A Heine-írás fordításom alapjául szolgáló, francia változata a párizsi *Revue et Gazette musicale* 1838. február 4-i számában látott napvilágot. Ez néhány részletében eltér ugyan a német változattól („Über die französische Bühne. Vertraute Briefe an August Lewald”, megjelent a stuttgarti, illetve tübingeni *Allgemeine Theater-Revue*-ben 1837-ben, az idézett részlet ott mint tizedik levél szerepel), lényegét tekintve azonban nem. Liszt is a francia változatot olvasta, s arra válaszul jelent meg – franciául – a muzsikuskal neve alatt a *Lettres d'un Bachelier ès-musique* útilevel-sorozat Heinének címzett, VII. darabja, a *Revue et Gazette musicale* 1838. júl. 8-i számában; ld. Detlef Altenburg (közr.): *Franz Liszt: Sämtliche Schriften*, I.: Rainer Kleinertz (közr.): *Frühe Schriften*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2000, 170–177. – A muzsikuskal és az irodalmár köztudottan ambivalens kapcsolatáról ld. Rainer Kleinertz tanulmányát: „Wie sehr ich auch Liszt liebe, so wirkt doch seine Musik nicht angenehm auf mein Gemüt”: Freundschaft und Entfremdung zwischen Heine und Liszt”. In: Joseph A. Kruse (közr.): *Heine Jahrbuch 34*. Stuttgart-Weimar: Metzler, 1995, 107–139. Kleinertz tanulmányához Anne Vester segítségével jutottam hozzá, amiért ezúton is köszönetet mondok neki.
- 3 Vö. Jel. 4,6–8., ill. Ez. 1,5–14. – A Luther német Bibliájának megfelelő helyén szereplő párosujjú patás egy bika. A barom – a francia eredetiben szó szerint marha (*bœuf*), a németben ökör (*Ochs*) –, ahogyan a kezében tartott könyv is, Heine szándékos fordítása; a figurában nehéz nem ráismerni az irodalmi aspirációkat tápláló Lisztre. A Jeruzsálemhez közeli Josafát völgye Jöel próféta látomásai szerint a végítélet helyszínéül kijelölt hely (Jo. 3,12).
- 4 Bernard Hansen: *Variationen und Varianten in den musikalischen Werken Franz Liszts*. Diss. Universität Hamburg, 1959, 118.

ponista életművének más fejezeteire is igaz; mint arra már Alfred Heuß rámutatott, ugyancsak a variációs elv egyfajta megvalósulása Liszt zenekari darabjainak jellegzetes formaalkotó princípiuma, a tematikus metamorfózis eljárása is.<sup>5</sup> A lényegretörőbben talán Carl Dahlhaus világítja meg az általa téma-, illetve motívum-transzformációnak nevezett eljárást, aki a szimfonikus liszti eszméjét tárgyaló munkájában a következőképpen írja le:

Egy zenei gondolat átalakul, amennyiben dallamának és hangközstruktúrájának lényege többféle ritmizálásban és tempóban ölt alakot.<sup>6</sup>

Dahlhaus tehát a variálás alapelvét, jellegzetes zenei eszközeit is megadja: ezek szerint a ritmika és tempó megváltoztatása volna az a lényegi mozzanat, amely biztosítja a zenei gondolatok alakváltását s ezáltal az intonációknak és karaktereknek a nagyformában Liszt számára oly fontos váltakozását. Bár a téma-transzformáció során természetesen egyéb zenei paraméterek – például a hangszín, a textúra vagy a kísérettípus – megváltoztatása is fontos szerepet játszhat, valóban alapvető jelentőségű a dallamok ritmikai-metrikai átalakítása, mint azt a Tasso szimfonikus költemény menüett-témájának és a művet záró C-dúr Trionfoszakasz témájának kapcsolata illusztrálja (1–2. kotta a 146. oldalon).

A kétféle változat időrendje ebben az esetben éppen a fordítottja a részek szimfonikus költeménybeli sorrendjének: míg a darabban a ferrarai udvari miliót megfesteni hivatott Fiszdúr menüett szólal meg először, a mű programját betetőző Trionfo zenei megfelelője, a C-dúr győzelmi induló témája előbb keletkezett, s Liszt csak az 1849-ben bemutatott Tasso-nyitány átdolgozása során egészítette ki a művet a menüett-szakasszal.<sup>7</sup>

Dahlhaus értelmezése szerint a tématranszformáció eljárása mintegy belső formai szükségszerűségből fakadt, a szimfonikus hagyományból ered, a szimfonikus nagyforma tematikus összefogásának igényéből:

Ha tehát a [19.] század közepének kompozíciós feltételei közepette a nagyformának tematikus kifejtésként kellett megvalósulnia, úgy Lisztnek a tematikus munka megőrzése érdekében annak technikáját – amely már a motívum expozícióbeli továbbszövése köz-

5 Alfred Heuß: *Erläuterungen zu Franz Liszts Sinfonien und Sinfonischen Dichtungen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912, 70–71.; vö. uő: „Eine motivisch-thematische Studie über Liszts sinfonische Dichtung *Ce qu'on entend sur la montagne*”. *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 13. (1911) 1., 10–21.

6 „Ein musikalischer Gedanke wird abgewandelt, indem das melodische oder diastematische Substrat in verschiedenen Rhythmisierungen und in wechselnden Tempi Gestalt nimmt.” Carl Dahlhaus: „Liszt's Idee des Symphonischen”. In: Serge Gut (közr.): *Liszt-Studien 2: Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposiums, Eisenstadt 1978*. München–Salzburg: Katzschler, 1981, 37.; vö. Hugh Macdonald: „Transformation, thematic”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001, 25. k., 694–695.

7 A szimfonikus költemény keletkezéstörténetéhez ld. Peter Raabe: *Liszt's Schaffen*. Tutzing: Hans Schneider, 1968, 75–77.; Rena Charnin Mueller: *Liszt's Tasso Sketchbook. Studies in Sources and Revisions*. PhD diss. New York University, 1986, 278–303.; valamint Bozó Péter: „Fragmente nach Dante, Lamenti nach Tasso: Beiträge zur Genese des italienischen Jahrganges der *Années de pèlerinage*”. *Studia Musicologica* 48. (2007) 1–2., 72–78.

**Allegretto mosso con grazia (quasi Minuetto)**  
2 Vlc soli

*mf* *espressivo*  
*p* *pizz.*

Vlc, Vlc,  
Cb

+ Vlc *pizz.* VI 2  
Vlc

Cb

1. kotta. Liszt: Tasso (megj. 1856), menüett, 166–173. ütem

**Allegro con molto brio**

*p*  
Archi

*p* *pizz.*

*arco*

2. kotta. Liszt: Tasso (megj. 1856), győzelmi induló, 368–371. ütem

ben elhasználódott – pótolni és helyettesítenie kellett. S az az elv, melynek révén az ex-  
pozíció és kidolgozás klasszikus eljárás módjához való epigonszerű ragaszkodás nélkül  
tarthatta meg a tematikus diskurzus eszméjét, a *Ce qu'on entend sur la montagne* Alfred  
Heuß-féle példászerű analízise során felfedezett téma- és motívum-transzformáció volt.<sup>8</sup>

Dahlhaus szerint tehát a tématranszformáció elve eredendően szimfonikus volna, s bár elismeri, hogy ez az elv Liszt más műfajbéli alkotásaiban is szerepet játszik – példaként zongoraversenyeit és az *Esztergomi misét* említi – ezt a jelenséget, úgy tűnik, a szimfonikus stílus más műfajokban való alkalmazásaként értelmezi:

A szimfonikus eszméje, ahogyan azt Liszt megalkotta, semmi esetre sem korlátozódott a szimfónia műfajára, hanem [...] más műfajokra átruházható volt, melyek a szimfónia esztétikai presztízséből részesülve nemesi levelet kaptak.<sup>9</sup>

Alább, ugyanott pedig azt írja:

A téma- vagy motívumtranszformáció eljárásával, melyet Liszt a szimfonikus költeményben éppúgy alkalmazott, mint a szimfonikus koncertben és a szimfonikus misében, elválaszthatatlanul összekapcsolódik egy esztétikai és egy formai mozzanat: „a hangok vagy karakterek váltakozásának” esztétikai, illetve az egy tételbe foglalt többletelesség formai mozzanata.<sup>10</sup>

A „hangok vagy karakterek váltakozása” – németül: *Wechsel der Töne und Charaktere* – kifejezéssel Dahlhaus alighanem Friedrich Hölderlin *Wechsel der Töne* címet viselő esztétikai írására utalt.

Dahlhaus tanulmánya számos találó megállapítást tartalmaz Liszt szimfonikus-eszméjét illetően, mégis azt hiszem, írása több vonatkozásban újragondolásra érdemes. A tématranszformáció eljárását nem Heuß mutatta ki elsőként, s a terminus sem tőle származik. Richard Pohl – vagyis Liszt németországi körének egyik tagja – a *Faust-szimfóniát* elemző írásában már 1862-ben csaknem pontosan ezzel a műszóval jelölte a szóban forgó zeneszerzői technikát, *thematische Transformation*nak nevezve azt.<sup>11</sup> Ennél lényegesebb ellenvetésem is van azonban Dahlhaus értelmezésével szemben.

8 „Sollte also unter den kompositorischen Bedingungen der Jahrhundertmitte die große Form als thematische Abhandlung realisiert werden, so mußte Liszt, um die Funktion der thematischen Arbeit zu bewahren, deren Technik – die bereits zu Motivausspinnung in der Exposition verbraucht wurde – austauschen und ersetzen. Und das Prinzip, mit dem er an der Idee des thematischen Diskurses festhielt, ohne sich epigonal an die klassischen Verfahrensweisen der Exposition und Durchführung zu klammern, war die von Alfred Heuß in einer exemplarischen Analyse der *Berg-Symphonie* entdeckte Themen- und Motiv-Transformation.” Dahlhaus: i. m. 37.

9 „Die Idee des Symphonischen, wie sie Liszt konzipierte, blieb keineswegs auf die Symphonie als Gattung beschränkt, sondern konnte [...] auf andere Gattungen übergreifen, die durch Teilhabe am ästhetischen Prestige der Symphonie gleichsam nobilitiert wurden.” Dahlhaus: i. m. 36.

10 „Mit dem Verfahren der Themen- oder Motiv-Transformation, das Liszt in der Symphonischen Dichtung ebenso praktizierte wie im Symphonischen Konzert und in der Symphonischen Messe, sind ein ästhetisches und ein formales Moment untrennbar verknüpft: das ästhetische des 'Wechsels der Töne oder Charaktere' und das formale der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit.” Dahlhaus: i. m. 38.

11 Richard Pohl: „Liszts Faust-Symphonie (1862)”. In: uő: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig: Bernhard Schlicke, 1883, 253. – Igen jellemző, hogy Pohl épp e mű kapcsán használja a terminust, s az is, hogy Somfai László a darab keletkezéstörténetét tárgyaló, alapvető írásának címében az „alakváltás” szóval utalt Liszt jellegzetes kompozíciós módszerére: „Liszt Faust-szimfóniájának alakváltásai”, I-II. *Magyar Zene* 2/6. (1961), 559–573. és 2/7. (1961), 78–115.

Liszt tématranszformációs technikája – ezt Dahlhaus maga is kénytelen volt elismerni – feltűnően különbözik a beethoveni tematikus munkától. Ugyan különleges esetben Beethovennél is előfordul, hogy egy téma metrikailag átalakul, miközben a dallam lényegében változatlan marad,<sup>12</sup> ám Beethoven szívesebben változtatja meg, tágítja vagy szűkíti rövid motívumainak hangközlépéseit. A 3. kottában az alapmotívum nagyterc-lépése (1–2. ütem) előbb kisterccé (3–4. ütem), illetve kis szekunddá szűkül (7–8. ütem, brácsaszólam), majd a második témaszakaszban (4. kotta) tiszta kvintté (59–60. ütem, kürtszóló), illetve kvarttá tágul (65–66., ill. 69–70. ütem, mélyvonósok):

**Allegro con brio**  
VI 1-2, Cl

*ff*  
Vle, Vlc,  
Cb coll' 8va

*p*

VI 2  
Vlc, Fg

VI 1

3. kotta. Beethoven: 5. szimfónia (1808),  
I. tétel, 1–10. ütem

4. kotta. Beethoven: 5. szimfónia (1808),  
I. tétel, 59–70. ütem

2 Cor

*ff* *sf* *sf* *sf* *p dolce*

VI 1  
VI 2  
Vle

Cl

12 Például a 9. szimfónia zárótételében, ahol az Örömmóda-téma a 331. ütemtől 6/8-os, *alla turca* indulóvá átalakulva hangzik el.

Liszt transzformációi során viszont a témák – rendszerint hosszabb zenei gondolatok – hangköz-struktúrája többnyire alig vagy egyáltalán nem változik (vö. 1–2. kotta). Ilyesféle tematikus metamorfózissal ugyan már Haydn 103., *Üstodobpergés szimfóniájában* találkozunk – ott a nyitótétel lassú bevezetésének uniszónó basszustémája alakul át 6/8-os Allegróvá –, ám ez inkább egy kivételes, szellemes ötletnek, mintsem bevett eljárásnak mondható:

**Adagio**

Fl, Ob, Cl

Timp. *p*

*pp* Vc, Fg, Cb coll'8va

5. kotta. Haydn: 103. szimfónia (1795), I. tétel, 1–7. ütem

**Allegro con spirito**

Fl, Ob, Cl

VI 1-2

*f* *sf* *f*

Vlc, Vcl, Cb, Fg

*f* Timp.

6. kotta. Haydn: 103. szimfónia (1795), I. tétel, 214–219. ütem

Ha a liszti témátranszformáció szimfonikus műfajbeli előzményét keressük, akkor talán kézenfekvőbb párhuzam Berlioz *idée fixe* technikája, melynek szintén jellemző vonása a dallam hangköztartó variálása (7–8. kotta a 150. oldalon).

**Adagio**  
*p* 6

Arpa  
*mf* *espress. e largamente*

Vla solo

7. kotta. Berlioz: Harold en Italie (1834), I. tétel, 38–41. ütem

8. kotta. Berlioz: Harold en Italie (1834), II. tétel, 64–75. ütem

**Allegretto**  
 Canto  
 VI 2

Thème de l'Adagio  
*mf*

Vla solo,  
 Cor, Cl  
 Vle

Cb

Canto  
*mf*  
 + Vlc



A téma kontrapunktikus textúrába való, cantus firmus-szerű beleszövése, ahogyan az a *Harold*-szimfónia második tételében történik (lásd a brácsaszóló kürttel és klarinéttal kettőzött dallamát), azonban megintcsak nem jellemző Lisztre, annak ellenére, hogy természetesen betéve tudta Berlioz szóban forgó művét.<sup>13</sup>

Bár igen valószínű, hogy a szimfonikus nagyforma által felvetett zeneszerzői problémák ösztönözhatték Lisztet a tématranszformáció alkalmazására, azt hiszem, nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy a zenei gondolat metrikai átalakítása semmiképp sem csupán szimfonikus műveinek sajátos eljárása, hanem a muzsikusi életművének egészére jellemző, karakterisztikus liszti stílusjegyek mondható technika. Említett doktori értekezésében Hansen már Dahlhaus idézett írása előtt majd két évtizeddel egy más nézőpontból, a liszti életmű egészének összefüggésébe helyezve tett kísérletet a tématranszformáció eljárásának értelmezésére. Munkájának alapvető tézisei így összegezhetők: a tématranszformáció, ahogyan a variáció általában, Liszt egész *œuvre*-jében előszeretettel alkalmazott kompozíciós elv: saját, eredeti témái és kölcsönanyagok feldolgozása során, szimfonikus és más műfajbeli alkotásaiban, weimari és Weimar előtti darabjaiban egyaránt gyakori. Hansen – véleményem szerint joggal – feltételezi, hogy ez a módszer, illetve tágabb értelemben a zeneszerzőnek a variációs elvhez való vonzódása Liszt pianista indulásával hozható összefüggésbe.<sup>14</sup> Feltevése nagyon is meggyőző Liszt szimfonikus művei előtörténetének ismeretében. Nem véletlen, hogy 1987-es doktori értekezésében utóbb Batta András is a Weimar előtti évtizedek billentyűs fantáziáiban és feldolgozásaiban látta Liszt szimfonikus műveinek elődeit.<sup>15</sup> Hansen és Batta mellett szól, hogy a zeneszerző több nagyzenekari alkotása dokumentálhatóan zongorás feldolgozásra, illetve rögtönzésre nyúlik vissza: a *Tasso* például egy olasz gondolásdalra írott billentyűs variációsorozatból, a *Mazzeppa* gyermekkori ujjgyakorlatból, illetve transzcendens etűdből lett utóbb szimfonikus költeményé. Mindezek fényében nem úgy tűnik, hogy a tématranszformáció technikája a szimfonikus hagyományból eredne, s valóban olyan arisztokratikus eljárás volna, mint amilyenek Dahlhaus leírta. Mi több, megfontolásra érdemes Charles Rosen interpretációja, aki a *h-moll szonáta* kapcsán talán nem alaptalanul jegyzi meg, hogy a tematikus metamorfózis alapján véve nem túl kifinomult zeneszerzői technika.<sup>16</sup> Miközben

13 Már Schumann zongoradarabjainak szentelt, 1837-es tanulmányában említi Berlioz brácsaszólós programszimfóniáját (Liszt: *Sämtliche Schriften*, I., 380.); utóbb zongorára írta át a mű II. tételét (megj. 1866); brácsa-zongora átiratot is publikált a teljes műből (1879-ben); s végül, de nem utolsósorban Berlioz e kompozíciója kapcsán írott tanulmánya adott alkalmat saját zeneszerzői *ars poeticájának* kifejtésére: „Berlioz und seine Harold-Symphonie”. *Neue Zeitschrift für Musik* 43/3. (13. Juli 1855), 13–32.; 43/4. (20. Juli 1855), 37–46.; 43/5. (27. Juli 1855), 49–55.; 43/8. (17. August 1855), 77–84.; 43/9. (24. August 1855), 89–97.

14 Hansen: i. m. 6.

15 Batta András: *Az improvizációtól a szimfonikus költeményig*. PhD-dissz., Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, Budapest, 1987.

16 Talán ez lehet az oka, hogy a variációt mint zenei formát, illetve mint kompozíciós elvet tárgyaló, Grove-lexikonbeli szócikkében Elaine Sisman nem említi a tématranszformációt önálló típusként. Elaine Sisman: „Variations”. In: Sadie (szerk.): i. m. 26. k., 309–315.

persze ő is elismeri, hogy Liszt témái nem egyszer egészen fantasztikus módon képesek átlényegülni.<sup>17</sup>

Akár egyetértünk Rosennel, akár nem, figyelemre méltó, hogy a tematikus metamorfózis nem csupán egy művön belül, hanem Liszt darabjainak revíziós folyamata során is meghatározó szerepet játszott. Erre szintén Hansen hívta fel a figyelmet, aki az ilyen esetekre tartotta fenn a „variáns” (*Variante*) terminust, szemben a „variáció” (*Variation*) műszóval, melyet valamely zenei gondolat egyetlen mű keretén belül megjelenő változataira használt.<sup>18</sup> A hanseni „variánsok” szép példája az ifjú Liszt *F-dúr etűdjének* részlete, illetve ugyanennek a témának újrafogalmazása, transzcendens etűddé átdolgozott változata:

**Allegro sempre legato**  $\text{♩} = 80$

9. kotta. Liszt: Étude en douze exercices, no. 3 (megj. 1826), 1–4. ütem

**Poco adagio**

*dolcissimo*

10. kotta. Liszt: Études d'exécution transcendante, no. 3 (megj. 1852), 1–4. ütem

Utóbbi annál érdekesebb, mivel a motivikus tagolódás némiképp ellentmond az új, 6/8-os metrumnak. A szóló balkézre hangszerelt letét mellest Liszt egyik védjegye volt, gyakran találkozunk vele például dalátírateibaiban.

Liszt daltermését tanulmányozva azt tapasztalhatjuk, hogy ebben a műcsoportban is számos példát találhatunk a hanseni értelemben vett „variánsokra”, vagyis a témátranszformáció revíziós módszerként történő alkalmazására. Bár olykor a

17 Charles Rosen: *The Romantic Generation*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1995, 480–481.

18 Hansen: i. m. 7.

dalokban is előfordul, hogy egy-egy darab különféle részei állnak hasonló viszonyban egymással, a tématranszformáció Liszt dal-œuvre-jében tanulmányozható példái igen gyakran egy-egy dal különböző megfogalmazásainak megfelelő részei. Ilyen például a *Freudvoll und leidvoll* kezdetének kétféle változata:

**Quasi allegretto**

Freud - - - voll und leid - - - voll, ge-  
dan - - - - - ken voll sein,

11. kotta. Liszt: *Freudvoll und leidvoll*, 1. megzenésítés, 1. megfogalmazás (megj. 1848), 17–23. ütem

**Andantino**

*dolce*

Freud - voll und leid - voll, ge-dan - ken-voll sein,

*pp*

Lea. Lea. Lea. Lea. \*

12. kotta. Liszt: *Freudvoll und leidvoll*, 1. megzenésítés, 2. megfogalmazás (megj. 1860), 5–8. ütem

A 11. kottán bemutatott, 6/8-os részlet a Goethe-dal 1848-ban publikált megzenésítéséből származik, míg a 12. kotta a megfelelő részt mutatja ugyanennek a dalnak 1860-ban kiadott, 4/4-es megfogalmazásából. A korábbi változat meglehetősen sovány, akkordfelbontásos kísérete a revízió során nem csupán ritmikailag alakult át, hanem egyúttal az énekszólam lelépő szextjeinek visszhangjával gazdagodott.

Liszt tehát daltermésében, a darabok átdolgozása során is sokszor ugyanazt a módszert követte, mint szimfonikus műveinek témaátalakításaiban. Figyelmet érdemel azonban a dalok esetében ennek mértéke: a zeneszerző esetenként igen terjedelmes részeket alkotott újra korábbi darabjainak metrikai átalakítása révén. A *Die Loreley* című Heine-dal 1843-ban illetve 1860-ban kiadott megfogalmazásainak összevetése jól illusztrálja, milyen léptékben alkalmazta a tematikus metamorfózist revíziós módszerként. A darab 1843-ban publikált első megfogalmazásában az első két strófát elválasztó zongoraközjáték még nem triolás 3/4-ben volt, hanem 6/8-ban (13–14. kotta).

Az alkonyodó Rajna az 1860-as változatban 9/8-ban hömpölyög, 1843-ban azonban még 6/8-ban csordogált (15–16. kotta a 156–157. oldalon). Loreley 1860-ban 9/8-ban fésüli arany haját, az 1840-es évek elején ezzel szemben még 6/8-ban csinosította magát (17–18. kotta a 158–159. oldalon). Végül a rajnai szirén 1860-ban 9/8-ban énekel, bő másfél évtizeddel korábban azonban még 6/8-os dallal csábította halálba a hajóst (19–20. kotta a 160–161. oldalon).

Mint láthatjuk, az 1860-as megfogalmazás valamennyi idézett részlete metrikai átalakítás, vagyis tématranszformáció eredménye, s az ütemmutató átszabása alapjaiban változtatta meg a dal témáinak jellegét és a mű arányait. A Liszt daltermésében tanulmányozható ilyen és ehhez hasonló metrikai-karakterbeli átalakítások számomra azt példázzák, hogy a zeneszerző szimfonikus műveinek tématranszformációs technikája – Dahlhaus feltételezésétől eltérően, Hansen illetve Batta értelmezésével összhangban – nem annyira egy speciálisan a szimfonikus műfajra jellemző zeneszerzői problémára adott válasz (bár talán annak is tekinthető), hanem Liszt szimfonikus költeményeiben és szimfóniáiban mintegy alkalmazta bevett eljárását, melyet rögtönzés és komponálás során fiatalabb éveiben illetve más műfajokban – jelesül dalaiban – is előszeretettel alkalmazott. Röviden ennyit arról a Lisztről, aki Heine szerint az Apokalipszis néhány témáját variálta.

**Nicht schleppend**

*dolce*  
*una corda*  
*diminuendo* e *poco rit.*

13. kotta. Liszt: Die Loreley (1860), zongoraközjáték, 23–30. ütem

**Andante quasi Allegretto**

*un poco marcato*  
*rinforzando*  
*poco rall.*

14. kotta. Liszt: Die Loreley (1843), zongoraközjáték, 28–38. ütem

(Sehr ruhig aber nicht schleppend)

Die Luft ist kühl und es  
*dolce sempre legato*  
 dun - kelt, und ru - hig,  
 ru - hig fließt der Rhein, und ru - hig fließt der Rhein,  
*Ped.*

15. kotta. Liszt: Die Loreley (1860), 2. strófa = barkarolatéma, 31–40. ütem

## Un poco più lento

Die Luft ist kühl und es dun - kelt, und

*dolce placido*

ru - hig ru - hig fließt der Rhein, und ru - hig fließt der Rhein.

16. kotta. Liszt: Die Loreley (1843), 2. strófa = barkarolatéma, 39–48. ütem

*espressivo*

*sotto voce*

Die schön - - - ste Jung - frau sit - zet dort

o - - ben wun - der - bar, ihr gold - nes Geschmei - de

blit - zet, sie kämmt ihr gold - nes Haar.

*poco rall.*

17. kotta. Liszt: Die Loreley (1860), közjáték és 3. strófa, 51–62. ütem



Die

*amorosamente*

*dolcissimo*

*Etwas zurückhaltend mit Begeisterung*

schön - ste Jung - frau si - tzet dort o - ben wun - der - bar, ihr

gold' - nes Ge - schmei - de bli - tzet, sie kämmt ihr gold - nes Haar.

18. kotta. Liszt: Die Loreley (1843), közzjáték és 3. strófa, 59–70. ütem

*sempre dolce*

sie kämmt es mit gold - nem Kam - me und

singt ein Lied da - bei, das hat ei - ne wun - der -

sa - - - me ge - walt' - ge Me - lo -

dei, ge - walt' - ge Me - lo - dei.

*crescendo molto*

*crescendo*

*stringendo*

*Allegro agitato molto*  
*tremolando*

*tre corde*

*Lea* \*

## Erleichterung

sie kämmt es mit gold' - nem Kam - me und singt ein Lied da -  
 sie kämmt es mit gold' - nem Kam - me und singt ein Lied da -  
 bei, das hat ei - ne wun - der sa - - - me,  
 bei, das hat ei - ne wun - der - sa - - - me  
 ge - walt' - ge, ge - walt' - - - ge Me - lo - dei.

*cresc.*  
*rinforzando assai*  
*rit.*  
*rinforz.*  
*f*

# ABSTRACT

PÉTER BOZÓ

## THEMATIC TRANSFORMATION AS A METHOD OF REVISION

### *Some Remarks on Liszt's Variation Technique*

In his amusing parody of Liszt (*Confidential Letters to August Lewald on the French Stage*, letter 10, 1837), Heinrich Heine portrayed the musician as a piano virtuoso varying given themes, namely the four beasts of the Apocalypse (cf. Rev 4:6–8). Although Heine was no musician and his writing was obviously meant as a caricature, in my opinion, it is apt, insofar as variation principle played an important role not only in Liszt's piano extemporizations but also in his activity as a composer. As many have pointed out (e.g. Alfred Heuß at the beginning of the 1910s, and Bernard Hansen in his 1959 unpublished dissertation *Variations and Variants in Franz Liszt's Musical Works*, respectively), Liszt's characteristic method of composition, thematic transformation, is also a kind of variation technique. In a thoughtful paper held at the 1978 Eisenstadt international Liszt conference (later published under the title *Liszt's Idea of the Symphonic*), Carl Dahlhaus claimed that Lisztian thematic transformation originated from the symphonic tradition and regarded it as a surrogate of the Beethovenian *thematische Arbeit*. He also claimed that the method was discovered by Alfred Heuß in his analysis of the symphonic poem *Ce qu'on entend sur la montagne*. In my study I argue that, contrary to Dahlhaus's interpretation, thematic transformation may have originated rather from the characteristic variation technique of the extemporizing piano virtuoso than from the symphonic tradition. One of the members of Liszt's German circle, Richard Pohl, already used the term *thematische Transformation* in his analysis of Liszt's *Faust* Symphony. I show through some examples that Liszt used thematic transformation not only in his orchestral works but also in other genres (in his piano works and songs) and not only as a composition principle within a single work but also as a method of revising his earlier pieces.

**Péter Bozó** (b. 1980 Budapest), musicologist. From 1998 to 2003 he studied musicology at the Liszt Academy of Music in Budapest. He was a PhD student at the same university from 2003 to 2006. He received his PhD for his study *A Buch der Liedertöl a Gesammelte Liederig: Liszt összegyűjtött dalainak első négy füzetete és előfutárai* (From *Buch der Lieder* to *Gesammelte Lieder*: The First Four Volumes of Liszt's Collected Songs and Their Predecessors) in 2010. Between 1999 and 2007 he worked as a contributor at the Budapest Liszt Memorial Museum and Research Center. From 2005 to 2009 he was assistant lecturer at the Theatre Department of Kaposvár University. He was awarded the Kodály Scholarship of the Hungarian Ministry of Culture and Education in 2005, 2006 and 2007. From 2006 he was an assistant research fellow at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, and since October 2010 he has been a research fellow. Between 2006 and 2009 he was the assistant editor of the international journal *Studia Musicologica*. He has been writing music reviews for *Muzsika* since 2002; since 2008 with a Pro Musica scholarship. At present he is studying the history of operetta in Hungary between 1860 and 1958; his postdoctoral researches are funded by the Hungarian Scientific Research Fund. He has lectured at the annual conferences of the Hungarian Musicological Society, at the First Stuttgart International Liszt Conference and at the International Musicological Workshop of the ESF 'Music, Culture and Politics in Early Nineteenth-Century Europe, 1815–1848'. In 2011 he received the Prize of the Hungarian Academy of Sciences for Young Scholars.