

Detlef Altenburg

## LISZT FERENC ÉS A KLASSZIKA ÖRÖKSÉGE\*

Liszt Ferencet, aki a szimfonikus költeménnyel új irányt adott a szimfonikus stílusnak és a wagneri zenedráma útját egyengette, a maga korában kritikusai újtónak tartották, aki megtörte a bécsi klasszikus tradíciót.<sup>1</sup> Kompozíciói és a programzenével kapcsolatos írásai azt a szemrehányást váltották ki, hogy szerzőjük nem csak a zene autonómiájának elveit árulta el, hanem a klasszika „szent formáit” is meggyalázta<sup>2</sup> vagy teljesen föladta, és ezzel letért a német zenekultúra ösvényéről. Még inkább irritálta ennek az irányzatnak az ellenzőit az, hogy Franz Brendel a „zenei haladó párt” máris gyakran „a jövő zenészeinek” apostrofált képviselőivel kapcsolatban, akik közé Liszt mellett Berliozt és Wagnert is számított, 1859-ben bevezette az „Újnémet Iskola” elnevezést.<sup>3</sup> Ezzel a fogalommal még a 20. századi zenetudomány sem volt kibékülve.<sup>4</sup>

Első pillantásra valóban merész történelmi konstrukciónak tűnik a nagyrészt a francia kultúra által formált magyar Lisztet és a francia Berliozt egy „német” iskola reprezentánsának tekinteni és ezzel a német kultúrtörténet kontextusába helyezni. Az Újnémet Iskola fogalmának bevezetése azonban Liszt Ferenc weimari működésének és alkotó tevékenységének csak az utolsó konzekvenciája volt, és dióhéjban utal a haladó gondolkodásnak és a tradíciónak a zeneszerző művészetelméletére és kompozícióira jellemző viszonyára.

\* Detlef Altenburg: „Franz Liszt und das Erbe der Klassik.” In: *Liszt und die Weimarer Klassik*. Hrsg. Detlef Altenburg, Laaber: Laaber, 1997 (Weimarer Liszt-Studien 1.), 9–32.

1 Még Christoph Wolff is ennek a félreértésnek a szószólója a *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* első kiadásának „Germany” szócikkében (7. kötet, 277.): Liszt „Berlioz által inspirált szimfonikus költeményeiben tudatosan egy anti-klasszikus megközelítést vett át”. (Liszt „consciously adopted an anti-Classical approach in his symphonic poems inspired by Berlioz”.)

2 Vö. pl. Joseph Joachim 1855. december 10-én Clara Schumannhoz írt levelével: Johannes és Andreas Moser (hrsg.): *Briefe von und an Joseph Joachim* 1., Berlin: Julius Bard, 1911, 298. sk.

3 A fogalmat Brendel a *Neue Zeitschrift für Musik* 25 éves jubileuma alkalmából, a lipcsei Tonkünstler-Versammlung megnyitásán mondott beszédében vezette be. Egy más összefüggésben Brendel Schumannt is az Újnémet Iskolához számítja. Vö. Peter Ramroth: *Robert Schumann und Richard Wagner im geschichtsphilosophischen Urteil von Franz Brendel*. Frankfurt am Main etc.: Lang, 1991, 111–116.

4 *Újnémet Iskola* szócikket sem az MGG (1. kiadás), sem az új Grove (1. kiadás) nem tartalmaz. A témáról az első átfogó monográfiát Robert Determann írta: *Begriff und Ästhetik der „Neudeutschen Schule”*. Baden-Baden: Koerner, 1989 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 81.).

## 1.

Goethe 1832. március 22-én bekövetkezett halála nem csak Weimar, de egész Németország számára történelmi horderejű esemény volt, amelynek a szellemtörténeti jelentőségét Heinrich Heine már 1831-ben előrelátóan „a művészet korszakának vége” kifejezéssel írta körül.<sup>5</sup> A weimari udvar számára nem csak egy korszak zárult le, hanem egyidejűleg az a veszély is fenyegette, hogy elveszíti a német művészet és tudomány központjának, az Ilm Athénjának a rangját. Az udvarnál egy weimari német akadémia alapításának tervét fontolgatták, megfogható eredmény nélkül, s ez a helyzet a következő években sem változott. Heine 1836-ban sajátos tömörséggel fogalmazta meg a Goethe halála utáni város problémáját:

Weimarban, a múzsák özvegyeinek városában  
Sok panaszt hallottam,  
Sírtak és jajgattak: Goethe halott,  
És Eckermann még él!<sup>6</sup>

Weimarban a klasszika nagyhatalmú öröksége nyüggé vált, és minden jövőtervezési kísérletet elnyomott. Nem kérdés, hogy ehhez a weimari klasszika örökségének „Grál-lovagjai” – és ezekből Eckermannon kívül is akadt még jó néhány – nem kis mértékben járultak hozzá. De nem utolsósorban a Hambacher Fest után rosszabbra forduló politikai körülmények is a további tervek útjában álltak.

Amikor Liszt Ferenc 1841-ben az udvar meghívására először ment Weimarba, és amikor 1842-ben, második látogatása alkalmával „rendkívüli szolgálatban álló udvari karmesterré” nevezték ki, zongoraművészként nemzetközi sikereinek tetőpontján állt. Az, ami az udvar számára beteljesítette a Goethe halála óta táplált óhajt, nevezetesen, hogy Weimarnak végre sikerült újra egy neves művészt megnyernie, egyes kortársak számára blaszfémianak tűnt. A *Zeitung für die elegante Welt* tudósítója, aki 1843. január 4-én adott hírt az eseményről, nem takarékoskodott a kritikával:

A zongoravirtuóz Liszt weimari kinevezése sok tekintetben különös. Mily gyakran nevezték Weimart kriptának, és hányták a szemére, hogy nem vonz magához több híres tollforgatót. Mintha ezt régen Weimar és nem Karl August és az édesanyja tette volna! A szemrehányások mégis gyökeret eresztettek, de mivel hamisak voltak és hamis talajra hulltak, csodálatosan hamis gyökeret. Most a virtuóz-jégesővel ez a gyökér egyszeriben szárba szökken, és Weimar kárára, a virtuóz kárára és Németország nagy derültségére, amely a pusztá virtuozitás művészi garázdálkodása után épp most kezd kijózanodni, ezt a gyökeret Liszt Ferencnek hívják! A legtokéletesebb, ám a zenei jó ízlésre a legkárteko-

5 Vö. Karl Robert Mandelkow: *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers* 1., München: Beck, 1980, 77–84.

6 Zu Weimar, dem Musenwitwensitz,

Da hört ich viel Klagen erheben,

Man weinte und jammerte:

Goethe sei tot, Und Eckermann sei noch am Leben!

Heinrich Heine: „Der Tannhäuser”. Az idézet in: uó: *Sämtliche Schriften* 4., hrsg. Klaus Briegleb, München–Wien: Hanser, 1976, 354.

nyabb virtuóz tehát Schiller és Goethe közvetlen utóda lett, éspedig akkor, amikor Weimar számára Goethe háza túl drága, úgy hogy a német kormányoknak közösen kell megvásárolniuk, akkor, amikor a zene modorossága az irodalmi ízlést mindenütt elnyomja.<sup>7</sup>

Amilyen nyilvánvalóan a kor virtuozitása iránti előítéletből formálódott ez a kommentár, olyan találóan nevezi meg Liszt indítékát a számára Weimarban fölkínált állás elfogadására. Liszt nem Johann Nepomuk Hummel utódának tekintette magát, aki 1819-től haláláig, 1837-ig udvari karmesterként működött a városban, hanem Goethe és Schiller örökösének. Ez az igény vakmerőnek tűnhetett akkor, és még ma is annak tűnhet, ám a világpolgár Liszt számára, akit egész Európában kitüntetésekkel halmoztak el, mintegy programot jelentett, amelyet lépésről lépésre valósított meg. Terveinek valóra váltásához a garanciát a zeneszerző Carl Alexander örökös nagyherceg személyében látta. Leveleikben mindketten újra és újra a művészet új felvirágzásának víziója mellett kötelezték el magukat, ami egyre tisztább kontúrokat kapott akkor, amikor Liszt a városba költözött. A zeneszerző weimari munkásságához a döntő ösztönzést a *genius loci*, a weimari klasszika fenoménja adta, ami a számára egyet jelentett a Goethe–Schiller korszakkal. 1844-ben így írt Marie d'Agoulnak:

Nem Karthagót kell elpusztítani, hanem Weimart felépíteni. Carl August nagyherceg égisze alatt Weimar egy új Athén volt, ma gondoljunk az új Weimar felépítésére. Újítsuk meg bátran és nyíltan Carl August hagyományait – Hagyjuk a tehetségeket szabadon tevékenykedni a maguk szférájában – gyarmatosítsuk, amennyire csak lehet.

És mindjárt meg is nevezte az intézményeket, amelyek ideális feltételeket látszottak biztosítani a zeneszerző átfogó aktivitásának szabad kibontakozásához: az udvar, a weimari színház és a jénai egyetem. Liszt tervei főként Weimarra koncentráltak, amit 1846-ban „*La patrie l'idéal*”-nak („az ideális hazá”-nak) nevezett,<sup>9</sup> s második rövid, 1846-os ott-tartózkodása után 1848-ban végleg letelepedett a városban.

7 „Die Anstellung des Klavier-Virtuosen Lißt in Weimar ist unter vielen Beziehungen merkwürdig. Wie oft hatte man nicht Weimar eine Gruft genannt, und es ihm zum Vorwurfe gemacht, daß es nicht mehr berühmte Literaten an sich ziehe. Als ob dies früher Weimar und nicht Karl August und dessen Mutter gethan hätte! Dennoch haben die Vorwürfe Wurzel gefaßt, aber weil sie falsch waren und auf falschen Boden fielen, eine wunderlich falsche Wurzel. Jetzt beim Virtuosen-Hagelwetter ist diese Wurzel plötzlich aus der Erde gesprungen, und zum Nachtheile Weimar's, zum Nachtheile des Virtuosen, zu großer Heiterkeit Deutschlands, welches so eben zur Besinnung kommt über den künstlerischen Unfug bloßer Virtuosität, heißt diese Wurzel Franz Lißt! Der fertigste, aber dem guten musikalischen Geschmack nachtheiligste Virtuos ist also endlich unmittelbarer Nachfolger Schiller's und Goethe's geworden, und zwar zu einer Zeit, da für Weimar Goethe's Haus zu theuer ist, und durch Zusammentritt deutscher Regierungen gekauft werden muß, zu einer Zeit, da die Musik auch in ihrer Spielerei den Sinn für Literatur überall zurückdringt.” Nr. 1., 20. sk.

8 „Non pas *Delendo* [sic] *Carthago*, mais *Aedificanda Vimaria*. Weymar était sous le feu Grand Duc Charles Auguste, une nouvelle Athènes, songeons aujourd'hui à construire la nouvelle Weymar. Renouons franchement et hautement les traditions de Charles Auguste – Laissons les talents agir librement dans leur sphère – colonisons le plus possible.” Serge Gut–Jacqueline Bellas (éd.): *Franz Liszt – Marie d'Agoult. Correspondance*. Paris: Fayard, 2001. Az 1844. január 23-i levél.

9 La Mara (hrsg.): *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, Grossherzog von Sachsen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909, 7.

A weimari adottságok ellentmondásai – egy nagy tradíció mint pozitívum, illetve egy nyomasztó örökség, minden új törekvés mércéje mint negatívum – célt adtak Liszt művészi terveinek, és teljesen új feladatok elé állították. Különösen az udvari zenekar előadásainak irányítása vezetett tevékenységének lényeges súlyponteltolódásához, előadóként és alkotóként egyaránt.

Liszt addigi művészi fejlődését a zongora határozta meg. Weimari kinevezéséig csak ritkán lépett fel karmesterként, kora zenéjének fő műfajaival azonban már virtuóz éveiben kapcsolatba került. A zongoraverseny műfaja szólistaként és zeneszerzőként egyaránt jól ismert volt számára. Egyetlen, korai operája, a *Don Sanche* után a korabeli aktuális operarepertoár elsajátításának Liszt zeneszerzői fejlődésére jellemző formája a zongorára való átírás, átdolgozás lett, és Berlioz *Fantasztikus szimfóniája* zongoraváltozatának befejezése után a komponista intenzíven foglalkozott Beethoven szimfóniáival is. Weimarban immár új perspektíva nyílt számára: mindezeknek a műveknek az előadása az udvari zenekar élén.

## 2.

Liszt átfogó weimari működésének döntő előfeltétele volt az udvari opera vezetésének átvétele. A zeneszerző itt lépett – nem a funkció, hanem a feladat tekintetében – közvetlenül Goethe nyomdokaiba, aki 1791 és 1817 között nem csak a színházért, de az operáért is felelt.<sup>10</sup> A Goethe-érában a weimari udvari színház példátlan virágzását élte – különösen Goethe és Schiller szerencsés együttműködésének köszönhetően, ami a Schiller-drámák ősbemutatóiban érte el csúcspontját.<sup>11</sup> Liszt vezetése alatt a színház rövid időn belül újra rangos játéktér lett, amelynek előadásai nem csak Németországban, hanem külföldön is figyelmet keltettek. Ám a súlypont a színjátszásról áttevődött a zenés színházra.

Lisztnek főként Richard Wagner operái érdekében tett erőfeszítései alapozták meg Weimarnak mint az avantgárd zene központjának a hírét a 19. század közepén – épp abban az időszakban, amikor Wagner németországi karrierje, a zeneszerzőnek a drezdai forradalomban való részvétele miatt befejezettnek tűnt. A drezdai ősbemutató után Weimarban tanulták be először a *Tannhäuser*t, és itt volt 1850-ben a *Lohengrin* ősbemutatója is. Ezzel egyidejűleg Liszt egy sor művészeti-méleti írásában – nem utolsósorban a Wagner elképzeléseire való reagálásként – fejtette ki álláspontját az operatörténet alapvető kérdéseiről, a librettókról, a játékterv kialakításáról.

10 Vö. Wolfram Huschke: *Musik im klassischen und nachklassischen Weimar 1756–1861*. Weimar: Böhlau, 1982, 28–62., 131–144. Goethével ellentétben Liszt a Hoftheaterben nem „Oberdirektor”, vagyis intendáns volt, hanem „Hofkapellmeister im außerordentlichen Dienst” („rendkívüli szolgálatban álló udvari karmester”).

11 Goethe érdeklődése a színház mellett jelentős mértékben kiterjedt az operára is. 1791 óta a weimari operai játéktervben súlyponti helyet kaptak Mozart operái. A *Varázsfuvola*hoz tervezett egy folytatást, egy második részt, amely befejezetlenül maradt. Vö. Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Münchner Ausgabe* 6/1. Hrsg. Karl Richter, München–Wien: Hanser, 1986, 101–126.

A költészet és a zene egészen új minőségű összekapcsolását, amely Lisztet zeneszerzői alkotómunkájában mindig is foglalkoztatta, az opera területén Wagner *Tannhäuser*-ében és *Lohengrin*-jében látta megvalósulni. Wagner operáinak előadásával mutatta be az új weimari művészetideált, mielőtt még saját tervei körvonalazódtak volna.<sup>12</sup> A *Lohengrin*-ről és a *Tannhäuser*-ről szóló írásában rámutat e művek koncepciójának újszerűségére: ezek már nem megzenésített szövegekönyvek, hanem drámák,<sup>13</sup> amelyekben Wagner a szöveg és a zene egységében keresi a művészi kifejezést, és amelyeket Liszt – Schiller, Byron, Goethe és mások műveivel való állandó összehasonlításban – a világirodalom önálló műveiként és az új wagneri „systeme dramatique”<sup>14</sup> példajaként ünnepel. Elemzéseivel, amelyekben a szöveg és a zene együttes hatását írja le és egyúttal az értelmezés saját szempontjait alakítja ki, a 19. század második felére jellemző Wagner-recepció döntő alapkövét teszi le. Liszt írásainak utánnomásai és fordításai tették Wagner műveit és a wagneri zenedrámaeszmét Párizsban, Szentpéterváron, Bostonban és Madridban egyaránt ismertté.<sup>15</sup>

Wagnernek az *Opera és drámában* kifejtett zenetörténet-képével szemben Liszt a *Neue Zeitschrift für Musik*-ban 1854-ben megjelent cikksorozatában Wagner drámaeszméjét egy hosszú, Gluck reformoperájával elindított történelmi folyamat utolsó konzekvenciájaként értelmezte, és a wagneri operát elhelyezte a német operatörténetben. Mint évekkel ezelőtt Wagner *Lohengrin*-jéről és *Tannhäuser*-éről szóló írásában, itt is újra és újra összehasonlítja Wagner drámaeszméjét az eposszal, a regénnyel és a beszélt drámával,<sup>16</sup> és utal az Új Weimari Iskola központi követelményére: az irodalom mesterműveire<sup>17</sup> és különösen Goethe világirodalom-fogalmához<sup>18</sup> mint mértékhez való igazodásra.

Wagner operáinak mint drámai költeményeknek a méltatásával és azzal, hogy írásaiban a wagneri zenedrámát a beszélt dráma örökösének tekinti, anélkül, hogy – Wagnerrel ellentétben – alapjaiban megkérdőjelezné ez utóbbi létjogosultságát, Liszt írásának hatása messze túlmutat a zene területén. Amikor 1852-ben a Jénában tanító irodalomtörténész, Hermann Hettner *Das moderne Drama* című könyvé-

12 Vö. Franz Liszt: *Sämtliche Schriften* 3.: *Die Goethe-Stiftung*. Hrsg. Detlef Altenburg–Brigitta Schilling-Wang, Wiesbaden etc.: Breitkopf & Härtel, 1997, 2–19., ide: 11–16.; uott, 4.: *Lohengrin et Tannhäuser*, hrsg. Rainer Kleinertz, id. kiad., 1989, 68–114.

13 Franz Liszt: *Sämtliche Schriften* 4.: 82., 31. skk.; vö. még Gerhard Winkler: „Liszt als Interpret Wagners.” In: D. Altenburg–G. J. Winkler (hrsg.): *Die Projekte der Liszt-Forschung*. Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1991, 90–105. és Kleinertz: „Zu Liszts Bedeutung für die Wagner-Rezeption”, uott, 77–89.

14 Liszt: *Sämtliche Schriften* 4., 86., 19.

15 Liszt *Lohengrin und Tannhäuser*-ének fogadtatásáról Rainer Kleinertz ad áttekintést in: Liszt: *Sämtliche Schriften* 4., 247–275.

16 Liszt: *Sämtliche Schriften* 5.: *Dramaturgische Blätter*, id. kiad., 70,41–74,2; 74,5; 75,5; 79,14 lj; 80,3 lj; 101, 1-3 stb. és az Erläuterungen.

17 A színpadi művekkel szembeni alapvető fenntartásai mellett talán ennek a saját maga által támasztott követelménynek a számlájára írható, hogy a *Don Sanche* után valamennyi operaterve töredék maradt.

18 Vö. Fritz Strich: *Goethe und die Weltliteratur*. Bern: Francke, 1946, <sup>2</sup>1957; Victor Lange: „Nationalliteratur und Weltliteratur”. In: *Goethe*. Weimar: Böhlau, 1971 /Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft 33./, 15–30.

ben azt a kérdést teszi fel, hogyan lehet az, hogy az operaházak túlszűfoltak, míg a színházak egyre üresebbek, továbbá Wagner műveiről megállapítja, hogy „Az opera most egy dráma, amelynek tartalmát és hangulatát nem lehet kizárólag a költészetből megragadni, ha azt a zene hatása nem emeli fel és nem teljesíti be”<sup>19</sup>, akkor világosan Liszt *Lohengrin*-tanulmányára utalva fogalmazódik meg az új Weimar recepciójának központi gondolata.<sup>20</sup>

Liszt írásaiban a zeneszerző történeti látásmódja összekapcsolódik a színház feladatainak alapvető áttekintésével és a műsortervvel, ami messze eltávolodik Wagner „Originaltheater” elképzelésétől: szerinte egy kortárs játérendnek – ahogyan azt Weimarban maga is megvalósította – régi, „modern klasszikus” és „avantgarde” műveket egyaránt tartalmaznia kell. Az igazi mestermű talán elvezetheti a közvetlen aktualitását, megőrzi azonban történeti legitimitását és értékét mint művészeti alkotás. Liszt az írásaiban határozottan fellépett a kereskedelmi szemlélet ellen, és schilleri értelemben<sup>21</sup> hangsúlyozta a színháznak mint „morális intézménynek”, mint az erkölcsi nevelés helyének kultúrpolitikai feladatát. A weimari klasszika tradíciójából vezette le a saját működésének posztulátumait, és határozta meg a Weimari Udvari Színház feladatait:

„Csak ha a repertoárt szigorúan művészi alapon alakítják ki, csak akkor lehetséges minden tekintetben ragyogó jövőt remélni egy olyan színház számára, amelyhez *most még* kintartóan áhítatos emlékek kötődnek. [...] Senki sem fogja egy weimari udvari színháztól a nagy európai színpadok fényűzését követelni. [...] Weimartól csak *művészetet*, több művészetet, és egy hamis csillogástól mentesebb művészetet követelnek, mint amit Párizsban, Berlinben vagy Bécsben találni.”<sup>22</sup>

Ezeknek a soroknak a láttán Liszt kortársainak emlékezniük kellett Goethének a műsortervezés problémáival kapcsolatos konfliktusára, amely 1817-ben a *Der Hund von Aubri* című melodráma általa kifogásolt előadásával összefüggésben végül a színház vezetéséről való lemondását eredményezte.<sup>23</sup>

Nem utolsósorban azért látta Liszt a saját, a weimari tradíció felé irányuló művésztideáljának példaértékű megvalósulását a *Lohengrin*ben és a *Tannhäuser*ben,

19 „Die Oper ist jetzt ein Drama, dessen Idee und Stimmung voll und ganz nicht von der Poesie erfaßt wird, wenn diese nicht zugleich von der Wirkung der Musik getragen, gehoben und ervollständig ist.” Hermann Hettner: *Das moderne Drama*. Braunschweig: Vieweg, 1852, 185. sk., az idézet: 190.

20 Vö. Kleinertz: *Zu Liszts Bedeutung für die Wagner-Rezeption*, 83. sk.

21 Vö. Friedrich Schiller: „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?” In: *Werke. Nationalausgabe* 20, Weimar: Böhlau, 1962, 87–100.

22 „Und nur dann, wenn man es dahin bringt, das Repertoire streng nach künstlerischen Grundsätzen zu bilden, würde es möglich sein, sich Hoffnungen einer in jeder Hinsicht glänzenden Zukunft für eine Bühne zu machen, an die sich mehrfach *noch jetzt* nachhaltig andächtige Erinnerungen knüpfen [...] Es wird Niemand beikommen, von einem Hoftheater in Weimar den scenischen Prunk der großen europäischen Bühnen zu fordern. [...] Man fordert von Weimar nur *Kunst*, mehr *Kunst* und eine von falschem Schein freiere *Kunst*, als sie in Paris, Berlin oder Wien zu finden ist.” Liszt: *Sämtliche Schriften* 5., 5. sk.

23 Vö. Karl Otto Conrady: *Goethe. Leben und Werk*, Teil 2, Frankfurt am Main: Athenäum, 1987, 414. Liszt korának színházi gyakorlata kevésbé különbözött a Goethe idejében megszokottól. Vö. Peter Raabe: *Franz Liszt 1.: Liszts Leben*. Tutzing: Schneider, 21968, 126. sk.

mert ezek a művek azt a stiláris magaslatot biztosították, amit ő a színház erkölcs-nemesítő feladatának betöltéséhez és az emfátikus értelemben vett művészethez egyaránt alapfeltételnek tartott.

### 3.

Az opera mellett az udvari zenekarral adott koncertek képezték Liszt tervei megvalósításának másik fontos területét: ezek jelentették egyrészt a saját művei kipróbálásának, másrészt művészi programja bemutatásának fórumát. A zeneszerzőnek a weimari tradíció ápolását célzó tevékenysége szerencsés csillagzat alatt állt: első weimari alkotóperiódusában a nagy költőjubileumok és emlékmű-leleplezések révén Goethe, Herder és Schiller működésének helyei újra és újra a német nyilvánosság látóterébe kerültek.

Liszt a Beethoven-tanítvány Carl Czernynél folytatott tanulmányai óta, művészi fejlődésének meghatározó fázisaiban elmélyülten foglalkozott Beethoven zenéjével. Az 1830-as években a hegedűs Chrétien Urhannal és a csellista Alexandre Battával – Francois-Antoine Habenecknek a francia Beethoven-recepcióra oly nagy hatást gyakorló szimfónia-előadásait<sup>24</sup> követően – a St.-Vincent-de-Paul templomban és Erard szalonjában Beethoven-kamaraműveket játszott. A kor francia Beethoven-recepciójára jellemző, Beethoven hangszeres zenéjének előadásait egyfajta művészetvallás aktusává stilizáló tendenciának Liszt saját Beethoven-felfogására is hatással kellett lennie.<sup>25</sup> Koncertműsoraiban Beethoven zongoraművei kezdettől fogva jelentős helyet foglaltak el.<sup>26</sup> Az ötödik, hatodik és hetedik szimfóniának, valamint a harmadik gyászindulójának általa készített zongoraátírata („Partitions de piano”) a Beethoven-szimfóniák átírásának mértékadó darabjai.<sup>27</sup> Liszt 1840-től messzemenően szorgalmazta egy bonni Beethoven-emlékmű felállítását, melynek megvalósításához tekintélyes összegű adománnyal

24 Vö. James H. Johnson: „Beethoven and the Birth of Romantic Musical Experience in France”. *19th Century Music*, 15. (1991/92), 23–35. Beethoven szimfóniái már néhány héttel az *Eroica* 1828. március 9-i előadása után Liszt előadói tevékenysége számára is jelentőséget nyertek. Március 7-én egy koncerten egy Beethoven-szimfónia egyik témájára improvizált, április 20-án Sowinskiával, Schunkéval és Bertinivel a 7. szimfóniának két zongorára, nyolc kézre készült Bertini-átíratát játszotta. Vö. Serge Gut: *Franz Liszt*. Paris: de Fallois, 1989, 478. sk.

25 A zongoratrió előadásáról felvázolt beszámolóban, amit Marie d’Agoult-nak kellett kidolgoznia, Liszt ezt írja: „Elmondani, hogy vallásos áhítattal hallgattak” („Dire qu’on écouté avec une religieuse attention”). *Franz Liszt–Marie d’Agoult. Correspondance*, 1837. február 19-i levél.

26 A Hammerklavier-sonáta – az ún. „Liszt-Thalberg párbaj” keretében történő – előadásának jelentőségére Rainer Kleinertz hívta fel a figyelmet: „Subjektivität und Öffentlichkeit. Liszts Rivalität mit Thalberg und ihre Folgen”. In: *Liszt-Studien* 4., München–Salzburg: Katzbichler, 1993, 58–67.

27 Liszt az 1838-ban Adolphe Pictet-nek írt *Lettre d’un bachelier ès-musique*-ben (*Revue et Gazette musicale de Paris* 5. [1838], 57–62. In: Liszt: *Sämtliche Schriften* 1.: *Frühe Schriften*, id. kiad., 2000) Beethoven partitúráit a „szent szövegekhez” hasonlítja, amelyeknek jelentését a fordításkor részleteikben sem szabadna megváltoztatni. Ezt a Beethoven-képet rajzolja meg a *Partitions de piano*hoz írt előszóban is: „Beethoven neve ma megszentelt név a művészetben.” („Le nom de Beethoven est aujourd’hui un nom consacré dans l’art” – idézet az autográfából.) In: Franz Liszt: *An Artist’s Journey. Lettres d’un bachelier ès-musique* 1835–1841. Trans. Charles Suttoni, Chicago: Univ. of Chicago Pr., 1989, 46.

járult hozzá, és az 1845-ös leleplezésre Beethoven-tiszteletét egy kantátával fejezte ki ékesszólóan.<sup>28</sup>

És nem utolsósorban azokon a koncerteken, amelyekkel 1844-ben a „rendkívüli szolgálatban álló udvari karmester” posztját elfoglalta, a műsorok legnagyobb részét Beethoven, valamint weimari szerzők és a saját művei alkották. Beethoven harmadik, ötödik és hetedik szimfóniája és c-moll zongoraversenye mellett az *Egmont*-kísérőzenét (*Musik zu J. W. von Goethes Trauerspiel „Egmont”*) is előadta, azt a művet, amelyet később, 1854-ben a weimari és a bécsi klasszika kapcsolatának mintapéldájaként nevezett meg.<sup>29</sup>

A Goethe 100. születésnapjára, 1849-ben megrendezett Weimarer Feier minden kritika<sup>30</sup> ellenére nemzeti jelentőségű esemény volt, és Lisztnek jó alkalmat adott arra, hogy az új Weimar művészetideálját a nyilvánosság elé tárja. Mint ahogyan egykor a barokk gondosan megrendezett házi, udvari és állami eseményei egy politikai program bemutatásának eszközeként jelentek meg, úgy a Weimarer Feier zenei részét Liszt is mintegy művészi hitvallásának kiáltványaként celebrálta. Az ünnepi hangverseny programját a világirodalom és a zene egyfajta szintézisének úttörői uralták, és a *Weimar halottai* című alkalmi kompozíció mellett Liszt egy másik, Goethe Faustjából vett szövegre írt művét is tartalmazta:

Mendelssohn: *Szélcsend és szerencsés utazás* (Goethe)

Schubert: *Margit a rokkánál* (Goethe)

Liszt: *Weimar halottai* (Schober)

Liszt: *Az angyalok kara a Faust 2. részéből* (Goethe)

Schumann: *Faust megdicsőülése* (a Faust 2. részének zárójelenete, Goethe)

Beethoven: 9. szimfónia, Schiller *Az örömhöz* című ódájára írt zárókórossal<sup>31</sup>

A koncerthez saját hozzájárulásaként Liszt az *Ünnepi induló a százéves évfordulóra* (*Fest-Marsch zu Säkular-Feier*) című darabját, valamint két régebben keletkezett vokális művet tartalmazó ünnepi albumot állított össze, amely Schubertnél, Hamburgban jelent meg. A Goethe-centenáriumra készült főműve azonban a *Tassóhoz* írt nyitány volt, amelyet Goethe drámájával együtt augusztus 28-án adtak

28 A kantáta, amelynek a szövegét Oskar Ludwig Bernhard Wolff írta, negyedik és ötödik részében egy Beethoven-apoteózisba torkollik. Sanctus-felkiáltásaival („Szent, szent”) vallásos jelleget ölt, amit nem utolsósorban a St.-Vincent-de-Paul templomban Urhan által rendezett kamarazene-előadások inspirálhattak. A kantáta utolsó részének alapja Beethoven Op. 97-es zongoratriójának 3. tétele. Vö. Günther Massenkeil: „Die Bonner Beethoven-Kantate (1845) von Franz Liszt.” In: *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60.Geburtstag*. Hrsg. Jobst Peter Fricke, Regensburg: Bosse, 1989, 381–400.

29 Vö. Huschke: *Musik im klassischen und nachklassischen Weimar*, 197. 1854-ben Liszt újra előadta a művet, éspedig ezúttal március 22-én, Goethe halála napjának évfordulóján, mint „a modern idők egyik legelső példáját arra, ahogyan egy nagy zeneszerző egy nagy költő művéből közvetlen inspirációt nyer”: Liszt: *Sämtliche Schriften* 5., 16.

30 Vö. Mandelkow: *Goethe in Deutschland* 1., 145–153. A polgári forradalom kudarcának és az „elutasítás és az apoteózis” között ingadozó Goethe-recepciónak a fényében az 1849-es centenáriumi ünnepek megrendezése egyáltalán nem részesült osztatlan támogatásban.

31 Huschke: i. m. 201. sk.

elő, és amit később a zeneszerző az azonos című szimfonikus költeménnyé dolgozott át.

Nemzeti jelentőségű alkalomnak tervezték 1850-ben az első weimari költő-emlékmű, a Herder-Denkmal leleplezése alkalmából rendezett Herder- és Goethe-ünnepségeket is. Bár a várt vendégek közül sokan nem mentek el, a zenei programok révén ezek az ünnepségek mégis nemzetközi rangú eseményekké váltak. Liszt augusztus 24-én vezényelte Herder *A láncaitól megszabadított Prometheusához* írt kórusait (*Chöre zu Herders „entfesselten Prometheus“*), s ezt követte augusztus 28-án Wagner *Lohengrinjének* még sokkal nagyobb figyelemmel kísért ősbemutatója.

Liszt weimari ünnepi előadásainak csúcspontját az 1857-ben a Goethe–Schiller-, illetve a Wieland-emlékmű felavatása alkalmából adott hangverseny képezte. A koncert első részében Schubert *Gruppe aus dem Tartarus* (Schiller) és *An Schwanger Kronos* (Goethe) című dalának Carl Stör által férfiakarra és zenekarra átírt változata, Liszt *Über allen Gipfeln ist Ruh-*ja és a nyitó számként megszólaló *An die Künstler* című Schiller-kantátája, továbbá a Schiller azonos című versének ihletésére készült *Ideálok* című szimfonikus költeménye, a második részben pedig a *Faust-szimfónia* ősbemutatója hangzott el. A koncertet a *Weimars Volkslied* zárta. Ha ezt az ünnepi műsort összehasonlítjuk az 1849-essel, amit az új Weimar úttörőinek művei uraltak, akkor a megváltozott helyzet nyilvánvalóvá válik: az új Weimar a nagy művészeti periódus reprezentánsait olyan művekkel tisztelte meg, amelyekben megvalósult az új művészetideál és ugyanakkor a régi az újban, annak költői szubsztanciájaként élt tovább.<sup>32</sup>

Schiller *Die Künstler* című költeménye, amelyből Liszt a kantáta szövegét összeállította, a művészet szerepének és a művész feladatának kérdését a saját korára vonatkoztatja.<sup>33</sup> Liszt itt fontos gondolatokra talált, amelyeket 1835-ös, *De la situation des artistes, et de leur condition dans la société* című írás-sorozatában már maga is megfogalmazott. Amikor 1857-ben ezzel a kantátával, s így a következő szavakkal: „Az emberiség méltósága a kezetekbe van adva; Órizzétek! Veletek sülyed! Veletek fog emelkedni!” („Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben; Bewahret sie! Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!”) az ünnepi koncertet megnyitotta, a kantáta nemcsak az utána következő művek prologusaként kapott jelentőséget, hanem azért is, mert egyúttal – a részletek különbözősége ellenére – a schilleri művészideál mellett is hitet tesz.

A második Liszt-mű, az *Ideálok* a szimfonikus költemények sorozatának utolsó darabja. Ahogyan az *Amit a hegyen hallani*, a ciklus első szimfonikus költeménye a művészetmatikával együtt az új szimfonikus stílus esztétikai követelményeit – a világirodalom mesterművei ihlette „költészetet” – is megjelenítette, úgy a záróda-

32 Liszt a koncertet „a jövő zenéje nagyon kategorikus demonstrációjá”-nak („démonstration tres catégorique de la 'Zukunftsmusik'”) nevezte. Franz Liszt: *Briefe* 3. Hrsz. La Mara, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893–1905, 97.

33 Vö. Jochen Golz: „Friedrich Schiller: 'Die Künstler'” és Gerhard Winkler: „Liszts 'An die Künstler'”. In: *Weimarer Liszt-Studien* 1.

rab, az *Ideálok* egyúttal az új Weimar művészetideáljának kiáltványa is.<sup>34</sup> Ennek a művészetideálnak a fő vonatkoztatási pontjai Liszt műveiben, azok irodalmi és zenei dimenziójában egyaránt jelen vannak. Az a tény, hogy az *Ideálok* a végső apoteózissal ahhoz a vitához kapcsolódik, amit már Schiller kortársai is folytattak a költemények befejezéséről, és hogy a kompozíció túlmutat Schiller mondanivalóján, nem lehet véletlen, hanem a weimari klasszika nagy témáival való, irodalmi szempontból is ambicionált művészi szembesülés igényének egészen tudatos kifejezése.<sup>35</sup> Amikor itt Liszt idézetekkel, illetve utalásokkal Beethoven első és kilencedik szimfóniájára hivatkozik<sup>36</sup>, akkor ezek – az *Ideálok* témáját, illetve az egész ciklust tekintve is – az ő tradíciófelfogásának krédójaként értelmezendők, amelynek történeti és esztétikai vonatkozásait a zeneszerző 1855-ben, *Berlioz und seine Haroldsymphonie* című írásában fejtette ki részletesen.

#### 4.

Liszt karmesteri tevékenysége tette láthatóvá a zeneszerző Liszt weimari alkotókorszakának nagy kihívását, nevezetesen az igényt arra, hogy egyidejűleg lépjen a weimari és a bécsi klasszika örökébe. Weimari működésével először nyílt lehetősége a magas irodalom és a zene szintéziséről szőtt fiatalkori terveinek és álmainak megvalósítására. Ezek a gondolatok már korai műveitől kezdve foglalkoztatták. Egy újfajta, költői zongoramuzsika megalkotására fordított erőfeszítéseinek első, inkább kísérleti eredménye volt az *Harmonies poétiques et religieuses* című zongoradarabja.<sup>37</sup> Ugyanezen elképzelés megvalósítását célzó tervei a szimfonikus zene területén is az 1830-as évekre nyúlnak vissza. Egy *Dante*- és egy *Faust*-szimfónia kettős tervét már 1839-ben említi naplójában:

34 A Schiller szövege által motivált utolsó szimfonikus költemény egyúttal egy olyan kompozíciós eljárásról nyúl vissza, amely az első szimfonikus költemény „kettős kurzusának” lefelé haladó párhuzamaival mutat hasonlóságot. Vö. Wiltrud Haug-Freienstein: *Motiv, Thema und Kompositionsaufbau bei Franz Liszt*. Ph. D. dissz., Ludwig-Maximilians-Universität, 1987, 104–124.

35 Schiller versének Liszt által használt szövegváltozata sem a *Musen-Almanach für das Jahr 1796*-ban megjelent változattal, sem az 1804-es változattal nem azonos. Vö. *Schillers Werke. Nationalausgabe* 1., Weimar: Böhlau, 1943, 234–237; 2/I., id. kiad. 1983, 367–369; 2/IIA, id. kiad. 1991, 227–230. Azt a helyet, ahol Liszt Schiller versét mintegy tovább költi és önálló mondanivalóval ruházza fel, a zeneszerző a partitúrában az „Apoteózis” felirattal és egy lábjegyzettel félreérthetetlenül jelzi: „Az ideálok megtartása és emellett folytonos működése életünk legfőbb célja. Ebben az értelemben engedem meg magamnak, hogy Schiller költeményét az első tétel motívumainak ujjongó, megerősítő visszatérésével, záró apoteózisként kiegészítsem.” („Das Festhalten und dabei die unaufhaltsame Bethätigung des Ideals ist unsers Lebens höchster Zweck. In diesem Sinne erlaube ich mir das Schiller'sche Gedicht zu ergänzen durch die jubelnd bekräftigende Wiederaufnahme der im ersten Satz vorausgegangenen Motive als Schluss-Apotheose.”)

36 Vö. Christian Berger: „Die Musik der Zukunft: Franz Liszts Symphonische Dichtung Die Ideale”. In: *Liszt und die Weimarer Klassik*. Hrsg. Detlef Altenburg, Laaber: Laaber-Verlag, 1997 (Weimarer Liszt-Studien, 1.), 101–114.

37 Vö. Dieter Torkewitz: „Die Erstfassung der 'Harmonies poétiques et religieuses' von Liszt”. In: *Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposiums. Eisenstadt 1978*. Hrsg. Serge Gut, München etc.: Katzbichler, 1981 (Liszt-Studien, 2.), 220–236. Azonban az itt felállított tézis, mely szerint ennek a műnek a programja kicserélhető, a vázlatok problematikus értelmezéséből ered.

Ha érzek magamban elég erőt és életkedvet, megpróbálkozom majd egy szimfonikus művel Dante nyomán, három évvel később pedig egy másikkal a Faust alapján. Aztán három vázlat következik: A halál diadala (Orcagna), A halál komédiája (Holbein), és egy Dantetörődék. A Pensiero [sic] is nagyon izgat.<sup>38</sup>

Az *Egy utazó naplójában* (*Album d'un voyageur*) Liszt már virtuóz éveiben megkísérelt nem csak világirodalmi, hanem szépművészeti témákat is a zenében kibontakoztatni. Ezalatt már jelentkezett az a két kompozíciótechnikai probléma, amely weimari alkotóperiódusában egyre inkább jelentőséget nyert: egyrészt a klasszikus szonáta illetve szimfónia nagyon szabadon értelmezett formakategóriái – különösen a téma- és tételkarakterek – felé való orientálódás, másrészt a Schubert-dalok „szöveg nélküli dalokká” alakítása során szerzett tapasztalatok felhasználása. Weimarban tehát visszanyúlt korábbi zongoraműveihez, újrendezte a ciklusokat, sok darabot átdolgozott és újra kiadott.

Egészen hasonló módon kezdett 1849-ben az Esz-dúr és A-dúr zongoraversenyen és a *Haláltáncon* is újra dolgozni. Ahogy Norbert Miller megállapítja<sup>39</sup>, mindkét versenymű kétségtelen jelentőséggel bír Liszt zeneszerzői fejlődése szempontjából: ezek a művek készítik elő a szimfonikus költemények tématranszformációs technikáját és a töbttételesség az egytételességben formakoncepcióját. De egy újabb, 1853-as átdolgozást követően is csak a szimfonikus költemények után bocsátotta őket Liszt a nyilvánosság elé.<sup>40</sup>

A saját, virtuóz évekbeli zeneszerzői fejlődésének koncentrált újragondolását val párhuzamosan az első weimari években sok terv, vázlat és befejezett kompozíció is keletkezett, amelyeknek nagy része egyfajta kísérletnek tekinthető az új weimari művészetideál megvalósításának útján.<sup>41</sup> Ennek jegyében születtek Liszt

38 „Si je me sens force et vie, je tenterai une composition symphonique d'après Dante, puis une autre d'après Faust-dans trois ans – d'ici là, je ferai trois esquisses: Le Triomphe de la mort (Orcagna); la Comédie de la mort (Holbein), et un fragment dantesque. Le Pensiero [sic] me seduit aussi”. *Mémoires, souvenirs et journaux de la Comtesse d'Agoult* 2. Ed. Charles F. Dupechez, Paris, 1990, 219. Magyarul: *Boldog és boldogtalan éveim Liszt Ferencel. Marie d'Agoult grófné emlékiratai*. Vál., ford., az előszót írta és a jegyzeteket összeáll. Molnár Miklós. Budapest: Palatinus, 1999, 196.

39 Norbert Miller: „Musik als Sprache: Zur Vorgeschichte von Liszts Symphonischen Dichtungen”. In: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Hrsg. Carl Dahlhaus, Regensburg: Bosse, 1975, 234–235.

40 A Liszt által összeállított, illetve hitelesített és 1855-ben a Breitkopf és Härtelnél, Lipcsében megjelent *Thematisches Verzeichniss der Werke von F. Liszt*ben a szimfonikus költemények egy külön részt alkotnak, bár még egyetlen egy partitúra sem jelent meg nyomtatásban, míg a zongoraversenyeket és a *Haláltáncot* a tartalomjegyzék alapján alig lehet megtalálni: az „Originalcompositionen für Pianoforte” rész végén szerepelnek. Annak ellenére, hogy a weimari ünnepi koncertekhez szükség volt reprezentatív művekre, az első években ezeket a darabokat nem használták ilyen célra. Az *Esz-dúr zongoraverseny* ősbemutatója 1855-ben, a Berlioz-Festwoche keretében a weimari kastélyban, az *A-dúr koncerté* 1857-ben a weimari Udvari Színházban, a *Haláltáncé* 1865-ben Hágában volt.

41 Emellett az 1848–1850-es években – részben még weimari letelepedése előtt – Liszt kísérletei számára átmenetileg még az 1848/49-es forradalommal való szembesülés és ezzel egy teljesen más művészetfelfogás is jelentőséget nyert: 1848-ban keletkezett a *Hungária-kantáta* és az *Arbeiterchor*. 1848 és 1850 között visszanyúl egy forradalmi szimfónia tervéhez, amelynek első tétele később *Héroïde funèbre* címmel a szimfonikus költemények ciklusában kapott helyet. Vö. Miller: *Musik als Sprache*, 236. sk.

ez időbeli operatervei, valamint több nem szcenikus szöveg megzenésítése, mint a *Chöre zu Autrans* „*Quatre éléments*”,<sup>42</sup> a *Chöre zu Herders* „*Entfesseltem Prometheus*”,<sup>43</sup> a már említett Schiller-kantáta, az *An die Künstler*, és mindenekelőtt azoknak a nyitányoknak a teljes sorozata, amelyeket Liszt később átdolgozott és szimfonikus költemény-ciklusába integrált: ez érvényes a *Les Préludes*-re, az *Orpheusra*, a *Prometheusra*, a *Hamletre*, és kisebb mértékben a *Tassóra* is.

Mint ahogy a *Les Préludes*, az *Orpheus* és a *Prometheus* nem koncipiálódott kezdetől fogva szimfonikus költeményként, úgy a szimfonikus költemény sem származott közvetlenül a weimari ünnepi zenék és jubileumi hangversenyek nyitányából. Ha a későbbi *Tasso* szimfonikus költemény első fogalmazványának datálása bizonyítható lenne, akkor a mű első változata már 1847-ben, tehát Lisztnek a Sayn-Wittgenstein hercegnővel való találkozása után, virtuóz karrierjének befejezése előtt keletkezett volna, jóval a Goethe-dráma ünnepélyes bemutatása előtt, amelynek a kedvéért Liszt ehhez a fogalmazványhoz visszatért.<sup>44</sup> Az 1849-es nyitány egyáltalán nem azonos a későbbi szimfonikus költeménnyel. Az *Amít a hegyen hallani* első vázlatai is a koncertkörutak periódusáig vezethetők vissza. Később, a mű első változatának 1850-ben készült partitúra-lejegyzésén jelent meg először az új műfaj megnevezésében is az az igény, amit Liszt a szimfonizmus általa választott útjával összekapcsolt: az eredeti „Ouverture”-feliratot utólag „Méditation-Symphonie”-ra változtatta.<sup>45</sup> Az új fogalom utal a műnek a végleges verzióban megvalósult forma-elképzelésére,<sup>46</sup> de mint műfajmegnevezést a zeneszerző a későbbiekben elvetette.

A világirodalom különböző műveivel és témáival való kapcsolatkeresés csak több éves kísérletezés után koncentrálódott a zongoramuzsika mellett a szimfonikus zenére is, és ezen a területen is csak fokozatosan érlelődött ki egy körvonalazott koncepció. 1854 elején az addig elkészült kilenc mű még nyitánynak, ugyanez év márciusától viszont már kizárólag „szimfonikus költemény”-nek nevezetik.

42 Ez az 1844-es terv 1848-ban újra előkerült. A mű hangszerelését August Conradi vette át. Vö. Jacques Chailley: „Quel fut l’inspirateur des Préludes de Liszt?”. *La Revue musicale*, 405–407. (1987), 37–55.

43 Ld. ennek a műnek magától Liszttől származó leírását (*Sämtliche Schriften* 4., 14.), amelyben a zeneszerző a nem szcenikus koncepciót és a megzenésítésnek Herder intencióival való egybecsengését bizonyítja: „Mint ahogy azt előzőleg maga jelezte nekem, a zenének természetesen ötvöződnie kellett azokkal az erős érzelmekkel, amelyeknek a bennünk való felélesztését célul tűzte ki ez a költemény.” („Comme il l’avait indiqué lui-même, la musique devait naturellement s’allier aux grandes émotions que cette poésie a pour but de réveiller en nous.”) Mivel Herder tudta, folytatja Liszt, hogy ezekre a mély és fennkölt érzelmekre („sentimens profonds et élevés”) szavakkal csak utalni tud, de leírni nem tudja őket, itt a zene lényegi jelentőséget nyer. Az előadáson az énekesek és a prózai színészek antik jelmezekben léptek fel.

44 Vö. Rena Charnin Mueller: *The „Tasso” Sketchbook: Studies in Sources and Revisions*, Phil. Diss. New York Univ., 1986, Ann Arbor, 1987.

45 Joachim Raff másolata Liszt javításával, Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, Goethe- und Schiller-Archiv, Sign. 60/A 1b.

46 Vö. Detlef Altenburg: „Poetische Idee, Gattungstradition und Formidee. Zu Liszts Liedtranskriptionen und Symphonischen Dichtungen”. In: *Die Sprache der Musik*, 1–24., ide: 16–17.

## 5.

A nyitánytól a szimfonikus költeményhez vezető döntő lépést Liszt egyfelől a Wagner *Lohengrinjével* és *Tannhäuserével*, illetve zürichi művészeti írásaival való foglalkozás, másfelől a saját, Berliozról és Schumannról szóló esszéinek megírása során tette meg. A Wagner eszméivel való foglalkozás során felmerült központi gondolat az a Wagner által megfogalmazott felismerés volt, hogy Beethoven 9. szimfóniájával a zene a megváltását a szóban találta meg.<sup>47</sup> Wagner abból a sok kortárs által vallott meggyőződésből, hogy Beethoven 9. szimfóniájával a műfaj eljutott végső határaihoz és céljához, a legradikálisabb végkövetkeztetésre jutott: azt hirdette, hogy a 9. szimfónia a szimfónia-korszak végét és egyúttal egy új korszaknak, a zenedráma korszakának kezdetét jelenti. Ezzel azonban a zenedráma abszolút voltára tartott igényt, és nem hagyott teret Liszt szimfonikus-költemény-konceptiójának. Liszt úgy reagált Wagner jövővíziójára, hogy egyfelől méltatta ennek a gondolatnak a megvalósulását Wagner romantikus operáiban, másfelől hangsúlyozta Wagner írásainak utópisztikus karakterét. Fellépett a wagneri zenedráma eszméje mellett, amit a beethoveni és goethei korszak utáni alapvető művészeti megújulás részeként értelmezett, és ugyanakkor visszautasította a wagneri abszolutitás-igényt.

Liszt a szimfonikus stílus és a dráma egybeolvadásának új zenei aspektusait a Wagner *Lohengrinjével* és *Tannhäuserével* való intenzív foglalkozás közben látta meg, mielőtt még a *Ring* megszületett volna, egyrészt a *Tannhäuser* nyitányában, amit önálló, önmagában zárt, az opera anyagán alapuló poème symphonique-nak nevezett,<sup>48</sup> másrészt a szimfonikus technikának a *Lohengrin* hosszú szakaszaira való kiterjesztésében,<sup>49</sup> különösen, ami a zenei motívumok rendszerét és az új hangszerelési technikát illeti, harmadrészt pedig Wagner deklamatorikus stílusában. 1854-ben egy 12 részes írásában az *Opera és drámában* leírtaktól világosan elhatárolódva vezeti le Wagner koncepcióját az operai és zenés színházi tradícióból, Glucktól Beethoven *Egmont*-kísérőzenéjén és *Fidelio*ján illetve Weber *A bűvös vadászán* és *Euryanthe*ján keresztül,<sup>50</sup> és nem sokkal később a Beethoven óta élő szimfonikus tradícióra való hivatkozással legitimálja a saját programzene-koncepcióját.<sup>51</sup>

Azok a kulcsművek, amelyekhez Liszt a saját programzenei kezdeményezését kapcsolódni látta, Beethoven 3., 6. és 9. szimfóniája mellett a nyitányai, továbbá Mendelssohn koncertnyitányai, valamint Louis Spohr és Hector Berlioz szimfóniái voltak. Liszt szerint a szimfóniának mint a kifejezés művészetének Beethoven által kijelölt útján Berlioz a zenében rejlő szűzsé felfedése révén haladt tovább. Berlioz a *Fantasztikus szimfónia* után keletkezett szimfonikus műveiben irodalmi anyagokat dolgozott fel: Byron *Childe Harold* zárándokútja című művét,

47 Vö. Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1978, 30. sk.

48 Liszt: *Sämtliche Schriften* 4., 114,25.

49 Uott 84–90.

50 Liszt: *Sämtliche Schriften* 5., 1–114; vö. a 4. kötet 84., 14–86,25. oldalaival is.

51 Uó: „Berlioz und seine Haroldsymphonie.” In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 43. (1855), 25–32., 37–46.

Shakespeare *Rómeó és Júliáját*, és Goethe *Faustját*. Liszt kétségtávol meghatározó ösztönzést köszönhet neki a saját programzene-koncepciójához. Az az irodalmi műfaj, amely Berlioznál a szüzsé zenei feldolgozását formálta, a dráma volt. Liszt nyilvánvalóan látta annak a veszélyét, hogy itt, a zene legsajátabb területével, a belső történések elmesélésével szemben a külső események leírása túl nagy hangsúlyt kap.

Wagner zenedráma- és Berlioz programszimfónia-elképzelésének háttere előtt kezdte Liszt a programzene műfajait differenciálni. Műveiben és műjegyzékében is megkülönböztette egymástól a „szimfonikus költeményt” és a „szimfóniát”, írásai-  
ban viszont a szimfonikus költeményről csak implicit módon esik szó.<sup>52</sup> Ez a megkülönböztetés irodalmi kritériumokon alapul, és egyaránt vonatkozik a referenciaművek irodalmi műfajára és témájára. A szüzsét illetően Liszt immár lehetségesnek tartotta, hogy a zene egyúttal maga is költemény legyen, és hogy a különböző költészeti műfajok karakterét hordozza. *Harold*-tanulmányában félreismerhetetlenül írja le ezt a tényt a szimfonikus költemény eszméjére vonatkoztatva: „A program a hangszeres zenének a különböző költészeti műformákkal csaknem teljesen azonos karaktereket kölcsönözhet; az óda, a ditirambus, az elégia, egyszerűen az összes lírai költemény jellegét adhatja neki.”<sup>53</sup> Liszt szimfonikus-költemény-koncepciójában ennek a „hangszeres költészet” elképzelésnek, amelyet a zenetudomány csak ritkán vesz tudomásul, nyilvánvalóan központi jelentősége van.<sup>54</sup>

Liszt mindkét szimfóniáját megkülönbözteti a szimfonikus költeményektől: „Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia” és „Eine Faust-Symphonie”. Dante *Isteni színjátékát* és Goethe *Faustját* nemcsak a világirodalom kulcsdarabjainak, hanem a hangszeres zenével való kapcsolatra predesztinált „modern epopea” vagy „filozófiai epopea” [az eposz legigényesebb válfaja, nagyeposz, nemzeti hőseposz – *a ford.* ] mintapéldáinak is tekintette. Liszt számára – Chateaubriand-hoz hasonlóan, akinek *Genie du Christianisme* című munkájából a zeneszerző sokféle ösztönzést nyert – az irodalmi műfajok hierarchiájának csúcsát (Hegellel és Wagnerrel ellentétben) nem a dráma, hanem a modern epopea jelentette.<sup>55</sup>

Liszt 1855-ben, *Berlioz und seine Haroldsymphonie* című értekezésében részletesen leírja ennek a modern epikus költészetnek a jellemzőit, amely sok ponton érintkezhetett a drámával, de amely a drámával ellentétben nem lehetett alkalmas „drámai előadásra”:

52 Kivéve a Robert Schumannról szóló írásában található egyetlen említést. Vö. *Neue Zeitschrift für Musik*, 42. (1855), 133–137.

53 Liszt: *Berlioz und seine Haroldsymphonie*, 52(b).

54 A kevés kivétel egyike Norbert Miller „Elévation bei Victor Hugo und Franz Liszt. Über die Schwierigkeiten einer Verwandlung von lyrischen in symphonische Dichtungen” (in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, Berlin: Walter de Gruyter, 1975, 131–159.) című tanulmánya. – A „poème” és az „epopeia”, illetve a „poème symphonique” és az „épopée musicale” közötti összefüggések kifejtéséről itt le kell mondanunk.

55 Chateaubriand: *Genie du Christianisme* I. Ed. Pierre Reboul, Paris: Garnier-Flammarion, 1966, 224–226.; lásd még Liszt: *Berlioz und seine Haroldsymphonie*, 77. Liszt a drámára vonatkozó fenntartásait „Marx: Die Musik im neunzehnten Jahrhundert” – *Neue Zeitschrift für Musik*, 42. (1855), 277(b)–228(a) – című írásában fogalmazta meg.

...a modern eposza inkább megéneklí [a természetet], mint leírja; itt a természetnek a lelkünkkel való titkos kapcsolata lepleződik le; szinte megszűnik tárgy lenni és cselekvő személyként avatkozik bele a történesekbe, a példája által az embert féken tartva, vigasztalva és álomba ringatva. Cselekmény és esemény veszít a jelentőségéből, és az egyébként is csak halványan felvázolt epizódszereplők száma megcsappan. A csodás helyébe a fantasztikus lép; a valószínűség törvényeitől teljesen elszakadt, összezsugorított, megváltoztatott cselekmény szimbolikus csillogást, mitikus alapzatot nyer. A természetfeletti lények többé nem avatkoznak be zavaróan az emberi történesekbe; ők úgyszólván a szenvedélyes vágyak és remények hordozói, és csak bensőnk testet öltött mozzanataiként jelennek meg. A költemény alapja és célja többé nem a főszereplő tetteinek ábrázolása, hanem a lelkében működő érzelmeké. Sokkal inkább azt akarja ábrázolni, hogy a főhős hogyan gondolkodik, nem pedig azt, hogy hogyan viselkedik, s ezért kevés tényre van szüksége ahhoz, hogy megmutassa, ez vagy az az érzelem dominál-e benne.<sup>56</sup>

A zeneszerző részletekbe menően kifejti a különbséget az epikus költeménynek általa az „eposza” gyűjtőfogalommal összekapcsolt két műfaja, az antik eposz és a „modern eposza” között:

Mindkettő, bár számban kevés, de értékben sok, a zseni bélyege révén a legelevenebb képe a korszellemnek, s annak a nemzetnek, amelyben keletkezett. Az antik népek eposza tipikus és mintegy szoborszerű képet ad. Akkoriban egy nép a költészetben, mint egy hű tükörben saját magát látta viszont a maga erkölcsével, kultuszával, társadalmával és egész magatartásával; ma azonban, amikor a keresztény civilizáció körébe tartozó népek megkülönböztető vonásai egyre inkább elmosódnak, a költő természetesen ahhoz vonzódik, hogy az évszázadot és annak emberét átjáró érzelmeket ábrázolja (ahogyan Goethe és Byron tették a hőseikkel, akiknek a hazája úgyszólván csak a ruhájukról ismerhető fel), s hogy megragadja a lélek hangulatainak ideálját, ami a maga korában minden európai ország tanult emberét áthatotta.<sup>57</sup>

56 „In der modernen Epopöe wird sie [die Natur] mehr besungen als beschrieben; hier werden ihre geheimen Verwandtschaften mit unsern Seelenanlagen enträthelt; sie hört fast auf Object zu sein, und greift wie eine handelnde Person in die Entwicklungen ein, den Menschen durch ihr Beispiel zu zügeln, seine Eindrücke zu theilen, ihn zu trösten, ihn in Träumen zu wiegen. Handlung und Ereigniß büßen von ihrer Wichtigkeit ein, und die Zahl der episodischen Figuren, die ohnedieß nur leicht skizzirt werden, schmilzt zusammen. An die Stelle des Wunderbaren tritt das Phantastische; den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit gänzlich entzogen, zusammengedrängt, modificirt, gewinnt die Handlung symbolischen Schimmer, mythische Unterlage. Die übernatürlichen Wesen treten nicht mehr störend in die Entwicklung menschlicher Interessen; sie sind gewissermaßen Verkörperungen leidenschaftlicher Wünsche und Hoffnungen, und erscheinen nur noch als zu Gestalten gewordene Momente unsres Innern. Grund und Zweck des Gedichts ist nicht länger Darstellung von Thaten der Hauptfigur, sondern von Affecten, die selbst in seiner Seele handeln. Es gilt weit mehr zu zeigen, wie der Held gesonnen ist, als wie er sich benimmt, und deswegen genügt ein geringes Zusammentreffen von Thatsachen, um zu beweisen wie vorherrschend dies oder jenes Gefühl in ihm wirkt.” Liszt: *Berlioz und seine Haroldsymphonie*, 53.

57 „Beide, gering an Zahl aber hoch im Werth, sind durch das Gepräge welches das Genie ihren Zügen verlieh, das lebendigste Abbild des Zeitgeistes, der Nation, in welcher sie entstanden. Das Epos der antiken Völker bietet uns ein typisches, gleichsam statuires Bild derselben. Ehemals fand ein Volk in des Dichters Werk sich selbst mit seiner Sitte, seinem Cultus, seinem Staatswesen und seinem ganzen Gebahren wie in einem treuen Spiegel wieder; heute aber, wo die Hauptunterscheidungszüge der an der christlichen Civilisation theilhabenden Völker sich mehr und mehr verwischen, fühlt sich der Dichter natürlich mehr dazu hingezogen, die das Jahrhundert und seine Menschen durchdringende Gefühlswaise zu characterisiren (wie Göthe und Byron es in Figuren gethan, deren Vaterland man,

Liszt az epikus költészet különböző formáit zenei műfajokhoz rendeli hozzá: a szimfónia mellett a hangszeres rapszodiához<sup>58</sup>, valamint a kantátához és az oratóriumhoz. A modern epepeia kulcsdarabjaiként Goethe *Faustja* mellett Byron *Kainját* és *Manfredjét*, illetve Mickiewicz *Dziadyját* nevezi meg.<sup>59</sup> Az epepeia e típusának felel meg azonban nem utolsósorban Byron verses eposza, a *Childe Harold zarándoklata*, amelyen Berlioz *Harold Itáliában* szimfóniája – Liszt értekezésének kiindulópontja – alapul. Harold is egyike a modern epepea által kedvelt hősöknek:

Míg az antik eposz az emberek többségét állítja elének, és valóság-hű, pontos karakterábrázolásában mély lélekismeretével ébreszt bennünk csodálatot, addig a romantikus, ahogyan nevezni szeretnénk, csak a kivételes alakokat keresi, figuráit az életnagyságnál sokkal nagyobbak és szokatlan helyzetekben rajzolja meg, s így csak azok ismernek bennük magukra, akiket finomabb anyagból gyúrtak, akikbe izzóbb lehetetet lehettek, akik érzékenyebb lélekkel hatalmasabban lüktető életet élnek, mint mások. Mégis gyakran mindenkire ellenállhatatlan, varázslatos hatással van, mert a mindennapi ember szemében azokat a hajlamokat idealizálja, amelyeket, bár tompábban, homályosabban és nem olyan átszellemülten, de ő maga is érez és megért.<sup>60</sup>

Ebben az összefüggésben válik érthetővé Liszt két szimfóniájának exponált helye. Chateaubriand az újkori, népnyelvű keresztény epepea prototípusának Dante *Iszteni színjátékát* tekintette. Liszt számára a mű ebben az értelemben is – a nyugati irodalomtörténet kulcsdarabjaként, amely az antiktól a modern kereszténységbe való váltást reprezentálja<sup>61</sup> – a különböző korszakokon át minden európai népet összekötő kereszténység jelképe, míg Goethe *Faustja* a saját korában minden európai nép közös gondolkodásának és érzéseinek foglalata volt. Amilyen világosan kötődik Liszt a megformálás tekintetében Beethoven 9. szimfóniájához, olyan félreérthetetlenül megy végbe a kórust foglalkoztató szimfónia műfajában Beethoven és Liszt között az ódától a „modern epepeához” fordulás meghatározó paradigmaváltása.

---

so zu sagen, nur an ihrem Costüm erkennt) das Ideal von Seelenstimmungen festzuhalten, welches zu ihrer Zeit die Gebildeten aller europäischen Länder durchdrang.” Uott 53(b)–54(a).

58 Vö. Detlef Altenburg: „Liszts Idee eines ungarischen Nationalepos in Tönen”. In: *Studia Musicologica*, 28. (1986), 213–223.

59 Liszt: *Berlioz und seine Haroldsymphonie*, 53(a). Egy időben Liszt a *Dante*- és a *Faust*-szimfónia mellett még egy *Manfred*-szimfóniát is tervezett. Figyelemre méltó, és a filozófiai epepeia és a szimfónia műfaja általa feltételezett összefüggése szempontjából jelentős az a tény, hogy a *Manfred*-szimfóniát 1843-ban a zeneszerző szintén kórus közreműködésével tervezte. Vö. Raabe: *Franz Liszt 2.: Liszts Leben*, Tutzing: Schneider, 1968, 94. A *Harold*-tanulmány egy másik helyén Liszt a modern epepeivál kapcsolatban Dantét, Shakespeare-t és Byron *Childe Harold zarándoklata* című művét említi.

60 „Während das antike Epos uns die Majorität der Menschen vorführt und in seiner wahrheitsvollen genauen Characterschilderung uns tiefe Seelenkenntniß bewundern läßt, greift das romantische, wie wir es nennen möchten, nur nach ausnahmsweisen Gestalten, zeichnet seine Figuren weit über Lebensgröße und außergewöhnlichen Verhältnissen, so daß in ihnen sich nur solche Organisationen wiedererkennen, die aus feinerem Teig geformt, von glühenderem Hauch angeweht sind, ein mächtiger pulsirendes Leben mit einer beweglicheren Seele führen, als Andre. Dennoch üben sie oft einen unwiderstehlichen Zauber auf Alle, weil sie in dem Auge des alltäglichen Menschen Neigungen idealisiren, die er in ähnlicher Weise, nur matter, undeutlicher und nicht so durchgeistigt empfindet und versteht.” Liszt: *Berlioz und seine Haroldsymphonie*, 53(b).

61 Vö. uott, 77(a).

## 6.

Az új műfajmegjelölés, a „szimfonikus költemény”, ami egyszerre utal a történeti folytonosságra és a minőségileg újra, nem csak hogy absztrakt módon fejezte ki a költészet és a szimfonizmus eszméjének egybeolvadását, egy olyan új művészet esztetikai igényét, amely a költészet és a zene szintézisét célozza, hanem egyúttal egészen konkrétan egy olyan szimfonikus stílus zeneszerzés-technikai problémáját is fölvetette, amely egy költői gondolat művészi megformálásának, a világirodalmi témákat magasabb szintre emelő költészetnek az igényével lép fel. A fogalom megalkotásával Liszt csak a végső következtetést vonja le a hangszeres zene romantikus metafizikájából a maga alkotás- és határesetztikája számára: a nagy irodalmi korszak örökségének az új, költői zenében kellene tovább élnie, hiszen romantikus értelemben a zene magasabb szintű költészet, valójában a költészet igazi nyelve.

A szimfonikus hagyományra való hivatkozás egyúttal utal a programzene új műfajainak zeneszerzés-technikai előfeltételeire is. A szimfonikus eszmény továbbélését Liszt, ahogyan Carl Dahlhaus kimutatta, „először is a 'nagyforma' igénye, másodszor a 'tematikus munka', harmadszor a 'hang- vagy karakterváltások' elve, negyedszer egy 'beszélő zene’”<sup>62</sup> gondolata által látta megvalósulni. Liszt egyáltalán nem törekedett a bécsi klasszika alapvető formakategóriáiról való lemondásra – egyes esetekben a klasszikus művek is eltávolodnak bizonyos mértékig ezektől a formáktól –, hanem annak a lehetőségeit szerette volna kiterjeszteni, hogy a hangok és a karakterek váltakozásában a zene a beszédhez váljon hasonlóvá:

Az úgynevezett klasszikus zenében a témák visszatérését és tematikus fejlesztését megváltoztathatatlanok tekintett szabályok határozzák meg, habár csak a zeneszerzők egyéni fantáziája határozta meg kompozícióik szerkezetét és azt a formai rendet, amelyből most szabályt akarnak felállítani. A programzenében a motívumok visszatérését, váltakozását, megváltozását és modulációját egy költői gondolathoz való viszonyuk határozza meg. Többé nem az egyik téma hívja elő a másikat. [...] Minden, kizárólag zenei megfontolás az adott cselekménynek van alárendelve, ha ugyan nincs teljesen figyelmen kívül hagyva.<sup>63</sup>

Liszt szimfonikus zenéje így olyan belső történések „elmesélésének” eszköze lesz, amelyeknek a formális logikája a szimfonikus zene formakategóriáiból ered, de a cselekményből következik, és a költői gondolat zenei formába helyezésével jön létre: „A forma a művészetben egy anyagtalan tartalom edénye, az eszme bur-

62 „Erstens durch den Anspruch der 'großen Form,' zweitens durch die Technik der 'thematischen Abhandlung,' drittens durch das Prinzip des 'Wechsels der Töne oder der Charaktere' und viertens durch die Idee einer 'redenden Musik'”. Carl Dahlhaus: „Liszts Idee des Symphonischen”. In: *Liszt-Studien*, 37.

63 „In der sogenannten classischen Musik ist die Wiederkehr und thematische Entwicklung der Themen durch Regeln bestimmt, die man als unumstößlich betrachtet, da doch nur die eigne Phantasie Jenen die Anlage ihrer Stücke vorschrieb, die zuerst in die gewisse Reihenfolge sie anordneten, welche man jetzt als Gesetz aufstellen will. In der Programm-Musik ist Wiederkehr, Wechsel, Veränderung und Modulation der Motive durch ihre Beziehung zu einem poetischen Gedanken bedingt. Hier ruft nicht mehr ein Thema das andere hervor. [...] Alle ausschließlich musikalischen Rücksichten sind denen der Handlung des gegebenen Sujets untergeordnet, wenn auch nicht außer Acht gelassen.” Liszt: *Berlioz und seine Haroldsymphonie*, 81.

ka, a lélek teste; ennél fogva neki kell a tartalomhoz rendkívül finoman hozzáismulnia, azon átragyognia és azt világosan érvényesülni hagynia.”<sup>64</sup> Egy szimfonikus költemény konkrét formája a hallgató számára egyfelől a program, másfelől a klasszikus szimfónián iskolázott hallási tapasztalatok és az arra épülő elvárások révén válik felfoghatóvá.

Beethoven szimfonikus stílusának formakategóriái Liszt szimfonikus költeményeiben és szimfóniáiban különböző módon vannak jelen. Liszt formafelfogása – a forma mint egy költői gondolat megformálása – a költői-zenei műfajok kettős rendeltetésében találta meg kifejeződését. A szimfonikus költemény- és a szimfónia-műfaj szétválasztásánál használt irodalmi kritériumoknak konkrét zenei kritériumok felelnek meg, amelyek a szimfonikus költeményt nemcsak a szimfóniától, hanem a nyitánytól is megkülönböztetik. Liszt szimfonikus költeményeinek újra és újra kimutatott jellemzőit: a szonátatétel és a szimfónia mint ciklus formaelveinek egymásba csúsztatását, valamint a tématranszformációt a zeneszerző köreiből már korán a szimfonikus költemény meghatározó jegyeként nevezték meg. W. Neumann 1855-ben, a *Die Componisten der neueren Zeit* sorozatban megjelent Liszt-életrajzában figyelemre méltó pontossággal írja le az új műfaj alapvető kritériumaként a többtételeesség az egytételeességben elvét és a tématranszformációt:

Formai tekintetben ezek a szimfonikus költemények ugyanazt valósítják meg, amit Liszt a szonátában és a versenyműben már elvégzett: az eddig szokásos három-öt tételes forma (Bevezetés, Allegro, Andante, Scherzo és Finale) egy tétellé való átalakítását; a különböző hangulatok és situációk egy vagy két kontrasztáló alap gondolatból való megformálását: az érzelmek gyors váltásokban vagy finom átmenetekben, de mindig az alapanyag ritmikai átalakításával megvalósuló sokféleségét – és így az uralkodó alap karakter kiaknázása által egy gazdag lírai-epikus festmény bomlik ki, amely a hangulatok sokféleségét tekintve felette áll a nyitánynak, a megformálás egységében pedig a szimfóniának, s a kettő között állván, egy új, önálló harmadikat képez.<sup>65</sup>

A *h-moll* szonátát egy évvel korábban már publikálta Breitkopf és Härtel, Liszt zongoraversenyei és szimfonikus költeményei viszont ekkor még nem jelentek meg nyomtatásban. A szöveg annál is inkább figyelemre méltó, mert az új műfajnak, a szimfonikus költeménynek ez a legkorábbi olyan meghatározása, amely kritériumként nevezi meg a többtételeesség az egytételeességben elvét (ez ugyan

64 „Die Form ist in der Kunst das Gefäß eines immateriellen Inhalts, Hülle der Idee, Körper der Seele; sie muss demnach äußerst fein geschliffen dem Inhalt sich anschmiegen, ihn durchschimmern und deutlich wahrnehmen lassen.” Liszt: *Robert Schumann*, 159 (b).

65 „Formell betrachtet, sehen wir in diesen symphonischen Dichtungen dasselbe erfüllt, was Liszt in der Sonate und im Concert bereits vollendet hatte: die Umbildung der bisher üblichen Form von drei bis fünf Sätzen (Introduction, Allegro, Andante, Scherzo und Finale) in einem Satz; das Gestalten der verschiedenen Stimmungen und Situationen aus einem oder aus zwei contrastirenden Grundgedanken: das Gefühl bald in raschem Wechsel, bald in sanfter Vermittelung, aber immer den lyrischen Urstoff durch rhythmische [sic] Neugestaltungen zur größten Mannigfaltigkeit erhebend – und somit durch Ausbeutung der vorwaltenden Grundstimmung das Entfallen eines reichen lyrisch-epischen Gemäldes, das vor der Ouverture die Mannigfaltigkeit der Stimmung, vor der Symphonie aber die Einheit in der formellen Entwicklung voraus hat, und, zwischen beiden stehend, ein neues selbständiges Drittes bildet.” W. Neumann (A. F. Bussnius álneve): *Franz Liszt. Die Componisten der neueren Zeit.*

(folytatás a következő oldalon)

Liszt szimfonikus költeményeinek többségére, de egyáltalán nem az összesre igaz); és amely Richard Pohl-tól, vagyis magától Liszt-től származik.

## 7.

Ami Liszt 1861 előtti weimari alkotómunkáját nagy mértékben motiválta és művészi elképzeléseit vonzóvá tette, az egy Goethe-alapítvány terve volt Weimarban. Ez az a terv, ami a zeneszerzőt életének utolsó éveig újra és újra foglalkoztatta, de ami soha nem valósult meg – egy terv, amellyel Liszt a zenészek körén messze túl irodalmárok és politikusok érdeklődését is fölkelte. A terv vezető berlini tudósok és művészek 1849. július 5-én kelt felhívásához kapcsolódott, amelyben azok a Goethe 100. születésnapjának megünneplésére tett alapítvány létrehozására szólítottak fel:

Goethe emléke megérdemli, hogy valamennyi nemes gondolkodású német maradandó közös erőfeszítésének tárgya legyen. A közelgő ünnepek jó alkalmat szolgáltathatnak egy olyan alapítvány létesítésére, amely szellemében megerősítene a német művészeti életet és növelné annak a nép erkölcsi felemelésére tett hatását.<sup>66</sup>

Ennek a felhívásnak az aláírói között volt többek között Adolph Diesterweg, Alexander von Humboldt, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling és Karl August Varnhagen von Ense is. Liszt 1849 szeptemberében, fellelkesülve az ötleten – ami egybevágott a művészet feladatáról vallott, s a saint-simonista gondolatvilág által befolyásolt saját elképzeléseivel – máris saját javaslattal állt elő, amelyet néhány hónappal később átfogó alapítványtervezetté dolgozott ki. Liszt alapítvány-elképzelésének kiindulópontját az a felismerés képezte, hogy egy nagy tradíció öröksége magában rejtje a muzeális kezelésbe és pusztá hagyományőrzésbe dermedés veszélyét. A hagyományőrzést csak az örökséggel való szembesülés egyik aspektusának tekintette, mivel elsődlegesen egy arra épülő, átfogó művészettámogatást tartott fontosnak. Az összes konkurens tervvel ellentétben Liszt elképzelése, amely versenyek kiírását tartalmazta és ezzel részben a Prix de Rome-hoz, részben Goethe versenyfeladatok általi művészettámogatási ötletéhez kapcsolódott,<sup>67</sup> minden művészeti ágat magában foglalt. Javaslat szerint az irodalom, a festészet, a szobrászat vagy a zene évenként váltakozva állt volna a nagy művészeti verseny – mintegy „művészeti olimpia” – középpontjában. A zeneszerzőversenyt mindig egy nagy zenei ünnepegsorozat keretében rendezték volna meg. Liszt ezt a koncepciót már első bejelentésekor összekapcsolta Richard Wagner nevével. Azt re-

---

Kassel: Balde, 1855, 166. sk. Valószínűleg Richard Pohl volt az, aki ezt a szöveget Neumann életrajzához fűzte, mert ugyanez a bekezdés kevés változtatással megjelent Pohl *Franz Liszt: Studien und Erinnerungen* című könyvében is (Leipzig: Schlicke, 1883; repr. Wiesbaden: Sändig, 1973, 171.). Lásd még Liszt *Berlioz und seine Haroldsymphonie* című tanulmányának idevágó részeit: 38(b).

66 „Göthe's Andenken ist es werth, der Träger eines bleibenden gemeinsamen Wirkens aller Edelen Deutschlands zu sein. Möge die bevorstehende Feier dazu Anlaß bieten und eine Stiftung hervorrufen, die in seinem Geiste deutsches Kunstleben und den Einfluß desselben auf die Versittlichung des Volkes starke und mehre.” Liszt: *Sämtliche Schriften* 3., 188.

67 Lásd Goethe: *Sämtliche Werke* VI/2. München etc.: Hanser, 1989, 411–454 és a jegyzetek.

mélte, hogy Wagner ünnepi játékeit, amelyeknek a keretében a *Ring* bemutatójának el kellett volna hangzania, egy időre a saját átfogó tervébe tudja integrálni.

A díjnyertes szépművészeti munkák egy múzeum tulajdonába mentek volna át, amely az évtizedek során a kortárs művészet nemzeti galériájává fejlődött volna. Az irodalmi és zenei alkotásokat a Goethe-alapítvány jelentette volna meg. A tudományos illetve művészetelméleti kérdések megvitatására létrehozott saját publikációs orgánus hasonló funkciót töltött volna be, mint Goethe és Schiller idejében a *Horen* vagy a *Propyläen*.

Amit Liszt tervezett, nem volt több és nem volt kevesebb, mint egy nemzeti művészeti alapítvány Weimarban, amelynek a zeneszerző – a megoldatlan német kérdéssel a háttérben – nem utolsósorban kultúrpolitikai szerepet is szánt. A Goethe-alapítványt a maga évenként megrendezett művészeti ünnepeivel a Német Szövetség 36 államában élő közös tradíció felismerésének eszközeként, és egyúttal az avantgárd művészet fórumaként koncipiálta. Az összes művészeti ág bevonásával annak a férfinak a szándékait látta volna megvalósulni, akinek a nevét az alapítványnak viselnie kellett volna.

Liszt weimari Goethe-alapítvány terve a német történelem meghatározó szakaszában keletkezett, nevezetesen az 1849/1850-es évek porosz egyesítési politikájának idején: a német államok egyesítésére irányuló porosz előfeszítések 1849 végén az Erfurti Parlament terveivel egy sikeres megoldás reményét csillantották meg. A porosz egyesítési terv által kiváltott politikai viharok, amelyek 1850 végén majdnem katonai összecsapáshoz vezettek, nem csak a német kérdés megoldásáról szótt porosz álmodást tettek tönkre, hanem a Goethe-alapítvány tervét is, amit a porosz unió melléktermékeként, egy rendkívül robbanásveszélyes vállalkozásként is föl lehetett fogni, s ez jelentősen hozzájárult a meghiúsulásához.<sup>68</sup>

Terveinek megvalósulását Liszt előfeltételnek tekintette ahhoz, hogy a weimari és a bécsi klasszika örökségére épülő avantgárd művészet tartósan intézményesülhessen. Ezek a tervek csak részben, és erősen redukált formában realizálódtak az Allgemeiner Deutsche Musikvereinenben, amelynek a koncepciója találkozott Brendelével és Lisztével. A zene területén azonban ez az egyesület nagyrészt pontosan azt a feladatot teljesítette, amelyet Liszt a Goethe-alapítvánnyal minden művészeti ág számára elképzelt: az Allgemeine Deutsche Musikvereinen által rendezett Tonkünstlerfestek az elkövetkező évtizedekben a német kortárs zene fontos, régiók fölötti fórumává nőtték ki magukat.

## 8.

Az a tény, hogy az új weimari művészeti korszak elsődlegesen nem az irodalomból, hanem a zenéből nőtt ki, kétségkívül először nyitotta meg annak a lehetőségét, hogy valami olyan új épüljön fel, amit nem közvetlenül a régihez mérnek. Goethe halála után közel két évtizeddel Weimar a zene olyan felvirágzását élte meg, ame-

68 A *De la Fondation-Goethe a Weimar* című írás keletkezéséről, illetve fogadtatásáról és hatásáról vö. Liszt: *Sämtliche Schriften* 3.

lyet ugyan nem kis részben a klasszikus tradíció inspirált, de amely döntően mégis a német és francia romantika<sup>69</sup> jegyében fogant. Liszt sokoldalú irodalmi érdeklődése, amely már korán ráirányult a weimari klasszika szerzőire is, és az irodalmat a zenével összekötő elemek keresése már a zeneszerző párizsi éveitől kezdve nyomon követhető. A weimari „múzsák menedéke”-ről (*Musenhort*) alkotott képét nem csak Goethe, Schiller és Herder műveinek olvasása, hanem mindenekelőtt Madame de Staël Weimarról alkotott képe, másodsor a francia romantika Goethe- és Schiller-recepciója, harmadszor pedig Heinrich Heine is alakította.

Liszt igénye a weimari klasszika örökségére zeneszerzői és művészetelméleti munkásságának egészen különböző síkjain nyilvánult meg: először is abban a zongoradarabokról a nagy reprezentatív műfajokra is átültetett koncepcióban, hogy a zene az irodalommal egy költői-zenei művészetben összeolvadva, a költészet szelleméből<sup>70</sup> újul meg. Másodsor ez csapódott le kompozícióinak szöveg- és témaválasztásában. Ez éppúgy igaz a Goethe, Herder és Schiller szövegei, mint Goethe világirodalom-fogalma felé való orientálódására is.<sup>71</sup> Harmadsor, ez az igény megmutatkozik művészetelméleti és művészetkritikai írásaiban, amelyek attól a gondolattól vannak áthatva, hogy az Új Weimari Iskola műveit a világirodalom alkotásaival kell kapcsolatba hozni,<sup>72</sup> s negyedsor művészetideáljában, amely a legfőbb pontokban a német idealizmuséval egyezik. Ötödször, ez az alapja a weimari Goethe-alapítvány tervének, amely többek között Goethének egy versenyfeladaton alapuló kultúrátámogatásról szóló elképzeléséhez kapcsolódik.

A Liszt-korszakban Weimar újra művészeti és művészetelméleti központ lett nem csak Németország, de a külföld számára is, s egy ideig ugyanolyan vonzerővel hatott a művészekre világszerte, mint Goethe idején: ismét kulturális zarándokhellyé vált, mindenekelőtt a zeneszerző első weimari alkotóperiódusában, 1861-ig, majd késői éveiben, új előjelekkel. A Weimarban megfordult német zeneszerzők közül többek között Richard Wagner, Hans von Bülow, Joachim Raff, Joseph Joachim, Peter Cornelius, Johannes Brahms, Giacomo Meyerbeer és Eugen d'Albert, az orosz szerzők és zenekritikusok közül Anton Rubinstein, Alexander Szerov, Alexander Borogyin és Alexander Glazunov nevét kell megemlíteni. Amerikából Wil-

69 A német és a francia romantika sokrétű hatásáról vö. Miller: *Musik als Sprache*, 233–287.

70 1860. november 16-án Agnes Street-Klindworthnak írt levelében Liszt visszamenőleg összegzi weimari alkotóperiódusának „grande idée”-jét: „Ez a Zenének a megújítása a Költészettel való még bensőségesebb kapcsolata révén.” („Celle du renouvellement de la Musique par son alliance plus intime avec la Poesie.”) *Franz Liszt's Briefe*. Leipzig: Breitkopf & Ha., rtel, 1893. skk., III., 135.

71 Világirodalomfelfogása jelentős pontokban egyezik az Ifjú Németország szerzőjével. Vö. Hartmut Steinecke: „Weltliteratur”-Zur Diskussion der Goetheschen 'Idee' im Jungen Deutschland”. In: *Das Junge Deutschland*. Hrsg. Joseph A. Kruse und Bernd Kortländer, Hamburg: Hoffmann u. Campe, Heinrich-Heine-Verlag, 1987, 155–172.

72 Ebben az értelemben az írások egyrészt azt a funkciót töltik be, hogy felhívják a figyelmet az új Weimar műveinek esztétikai színvonalára, másrészt egyúttal a külföld számára is kijelölik minden művészetkritika feladatát Goethe világirodalomfogalmának értelmében, nevezetesen azt, hogy meg kell ismerkedni más nemzetek művészetével és így járulni hozzá a népek közti eszmecserehez. Ez utóbbi szempontot emeli ki Liszt a *Revue germanique* kiadójának, Charles Dollfussnak 1859. március 12-én írt levelében, amelyet jelenleg a weimari Goethe- und Schiller-Archivban őriznek.

liam Mason és Amy Fay, Franciaországból Hector Berlioz és Camille Saint-Saëns, Csehországból Bedřich Smetana, Norvégiából Edvard Grieg érkezett Weimarba. Zongoristák több generációja kapott itt döntő indíttatást. De az új Weimar nem csak a muzikusokat vonzotta – és itt esett egybe Carl Alexander és Liszt érdeklődése – hanem írókat is, mint Hans Christian Andersen, Henry Fothergill Chorley, Franz Dingelstedt, Gustav Freytag, Karl Gutzkow, Friedrich Hebbel, August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, Gérard de Nerval és Adolf Stahr, továbbá festőket, mint Buonaventura Genelli, Wilhelm von Kaulbach és Moritz von Schwind.

A Wagner-operák előadásában és a Wagner és Liszt között, zenei és művészetelméleti kérdésekről folyó diskurzusban új köntösben látszott megisméltódni a történelem Weimarban. És Liszt minden alkalmat megragadott arra, hogy az új Weimar törekvéseit a weimari klasszikával kapcsolatba hozza.

Lisztnél – ellentétben a weimari klasszika beható tanulmányozásával, ami egyformán irányult Goethe, Herder és Schiller műveire és eszméire – a Haydn és Mozart bécsi klasszikájával való foglalkozás erősen háttérbe szorult. Ő a bécsi klasszikusok közül elsősorban Beethoven örököse akart lenni. Beethoven-felfogását a tanárára, Czernyre visszavezethető hatások és a francia Beethoven-recepcióban gyökerező elemek jellemezték. Nem weimari korszakában szeretett volna először Beethoven zenéjének örökébe lépni, hanem már az 1830-as években is. Ez az igénye már ekkor összekapcsolódik a zene egy új, költői korszakának eszméjével, amelyre 1839 októberében Hector Berlioznak írt levelében (*Lettre d'un bachelier ès-musique*) is utal: „Dante Orcagnában és Michelangelóban találta meg a festészeti kifejezését; talán egy nap a zenei kifejezését is megtalálja majd a jövő Beethovenjében.”<sup>73</sup> A „jövő Beethovenje” utalás azért nyer programatikus jelentőséget, mert a Dante-sonáta első változata ebben az időpontban már készen állt, és Liszt ugyanennek az évnek a februárjában kezdte tervezni a maga *Dante- és Faust-szimfóniáját*.

Liszt már virtuóz éveiben nem csak mint előadó, átdolgozó és zeneszerző foglalkozott Beethoven műveivel, hanem írásaiban is, ezért weimari alkotóperiódusának történelemfilozófiai és művészetelméleti elgondolásai szimfonikus költeményeinek és szimfóniáinak keletkezésével kapcsolatban új minőséget nyertek. Beethoven követésének két irányát a beethoveni életműben gyökerező, két különböző műkategóriában látta: „az első az, amelyben a hagyományos és konvencionális forma magába zárja és irányítja a mester gondolatát; a második az, amelyben a gondolat a saját szükségletei és ihlete szerint feszíti, töri szét, teremt újja és dolgozza ki a formát és a stílust.”<sup>74</sup> *Berlioz und seine Haroldsymphonie* című írásában hosszú szakaszok közvetve vagy közvetlenül arra szolgálnak, hogy a programzene szellem- és zeneszerzéstörténeti premisszáit Beethoven szimfonikus műveinek ez utóbbi kategóriájából levezessék, és hogy a Berlioz kritikusaival való vita kapcsán rámutassa-

73 „Dante a trouvé son expression pittoresque dans Orgagna et Michel-Ange; il trouvera peut-être un jour son expression musicale dans le Beethoven de l'avenir.” Liszt: *Sämtliche Schriften* I.

74 „La première, celle où la forme traditionnelle et convenue contient et regit la pensée du maître; et la seconde, celle où la pensée étend, brise, recrée et façonne au gré de ses besoins et de ses inspirations la forme et le style.” Wilhelm von Lenzhez írt levél, 1852. dec. 2. *Franz Liszt's Briefe* I., 24.

nak a minőségi újra, nevezetesen „a szimfónia régi felépítésétől való eltérésre”, a „harmóniai merészségekre” és a programok használatára.<sup>75</sup> Magának Beethovennek már nem adatott meg, hogy az újfajta szimfonikus stílus felé vezető úton a döntő lépést megtegye: „A halál egy Faust-szimfónia tervezése közben lepte meg”. Pontosan itt kapcsolódik hozzá Liszt a maga *Faust-szimfóniájával*.<sup>76</sup> A szimfonizmus ezen kategóriája számára fejlesztette ki a szimfonikus költemény és a „zenei epopea” irodalmi és zenei kritériumokra egyformán épülő koncepcióját.

A beethoveni hagyomány továbbélését Liszt nem a klasszicizáló utánzásban, hanem a továbbfejlődésben és az újításban látta. A nyitány és a szimfónia formakategóriák absztrahálásával megnyitotta az utat a szimfonizmus új korszaka felé – épp egy olyan időszakban, amikor a szimfónia-műfajt az epigonista klasszicizmusban való megmerevedés veszélye fenyegette. Különösen a nemzeti szimfonikus iskolák számára lett a szimfonikus költemény-koncepció a nemzeti kulturális identitás nem alábecsülendő faktora.

Súlyos torzítás lenne a weimari és a bécsi klasszika jelentőségét a francia kultúra Liszt művészetelméletét alakító sokféle hatásával szemben túlhangsúlyozni. A zeneszerző egyik jelentős kiinduló szempontja épp a német és a francia kultúra, illetve a klasszika és a romantika eszméinek összeolvadása volt. Ám mégis Weimarban nyer a német hagyományokkal való beható foglalkozás új jelentőséget: a weimari és a bécsi klasszika a zeneszerző művészetelmélete és alkotó tevékenysége számára egyfelől a történelemfilozófiai legitimáció alapvető fóruma, másfelől a haladó gondolkodás kapcsolódási pontja. Ezzel a háttérrel érthető meg a Franz Brendel által kitalált fogalom, az „Újnémet Iskola” is. Amilyen jellemző Brendel történelemfilozófiai érvelésére, hogy a „zenei haladó pártot” „Újnémet Iskolának” deklarálja, s a zenében a szellemi fokozott kifejeződésének kritériumát, Liszthez hasonlóan az újítás elemeként írja le, olyan meghatározóak a fejlődés legitimációja szempontjából a liszti új Weimar-gondolat premisszái is. Csak a weimari klasszika<sup>77</sup> egyetemes szelleme és a Beethoven örökébe lépés miatt lehet a francia Hector Berliozt és a Magyarországon született Liszt Ferencet a száműzetésben élő német Richard Wagnerrel együtt egy „német” iskola reprezentánsának tekinteni.<sup>78</sup>

Péteri Judit fordítása

75 Liszt: *Berlioz und seine Haroldsymphonie*, 37(a).

76 „Der Tod überraschte ihn mitten in der Conception einer Faust-Symphonie.” Uott, 39(a).

77 Brendel expressis verbis Goethe és Schiller „univerzális művészi alkotómunkájára” utal („das universelle Kunstschaffen Goethe’s und Schiller’s”) és arra, hogy Liszt és Berlioz Beethovennél találta meg a kiindulópontját. („ihren Ausgangspunkt bei Beethoven genommen haben”). Lásd Brendel: „Zur Anbahnung einer Verständigung.” In: *Gesammelte Aufsätze*, Leipzig: Kahnt, 1888, 164–165.

78 Brendel az Újnémet Iskola jellegzetesen német vonásaként szűkebb értelemben a szellemi komponens fokozódó jelentőségét a zenében, illetve Beethoven hatását; univerzális értelemben pedig az idegen hatások átvetelét és feldolgozását jelölte meg. Lásd Determann: *Begriff und Ästhetik der „Neudeutschen Schule”*, 70–73.

---

## ABSTRACT

---

DETLEF ALTENBURG

### FRANZ LISZT AND THE LEGACY OF THE CLASSICAL ERA

---

During his lifetime, Franz Liszt, whose symphonic poems established a new genre for symphonic literature and prepared the way for Richard Wagner's music drama, was regarded by his contemporaries as an innovator who had broken with the tradition of Viennese classicism. Without any doubt Liszt was one of the most important innovators of 19th century music. But at the same time his innovations were deeply rooted in the tradition. During his Weimar years as Court Conductor Extraordinary (1848-1861) his activities reveal the nature of the enormous challenge facing Liszt the composer, namely, that of laying claim to the Classical legacies of both Weimar and Vienna.

Liszt's claim to the legacy of Weimar classicism is articulated in very different levels of his compositional activity and aesthetic theory. It is among others reflected in his concept, transferred from piano music to the large representative genres, of regenerating music through its synthesis with literature into a poetic-musical art, the regeneration of music from the spirit of poetry. On the other hand, for Liszt, Beethoven's legacy rested not in classicistic imitation but in continuing development and innovation. In abstracting the formal categories of the overture and symphony – at the very time when the symphonic genre was in danger of stagnating in imitative classicism and epigonism – he opened the way for a new era of symphonic style. Particularly for the national schools of symphonic music, the concept of the symphonic poem became an immeasurably important factor of national cultural identity.

This is also the background for Brendel's New German School designation. With Liszt, the criterion of increasing development of the spiritual in music defines the innovative component that was essential to his historical-philosophical argumentation declaring the „progressive musical party” the „New German School”. Only by invoking the universal spirit of Weimar classicism and Beethoven's inheritance it was possible to declare the Frenchman Hector Berlioz and the Hungarian-born Franz Liszt, together with the exiled German Richard Wagner, representatives of a „German school”.

---

**Detlef Altenburg**, Professor of Musicology and Head of the Department of Musicology at The Liszt School of Music Weimar and the Friedrich Schiller University Jena, has published extensively on Liszt, Wagner and the New German School. His other research topics include Music History 1500-1800, especially Trumpet music, Theatre music and Performance practice. He is the editor of the *Weimarer Liszt Studien* and the complete edition of Liszt's writings (Liszt: *Sämtliche Schriften*). He just published the catalogue of the Weimar Liszt exhibition *Franz Liszt – Ein Europäer in Weimar* (Cologne 2011). From 1990-1998 he was President, and since 1999 has been Vicepresident of the German Liszt Society. From 2001-2009 he was President of the German Society of Musicology, and from 2003-2009 he was a member of the Board (Präsidium) of the German Music Council. Since 2009 he has been President of the International Liszt Association. He is a member of several academies (Akademie Gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt, Sächsische Akademie der Wissenschaften Leipzig and the Academia Europaea).