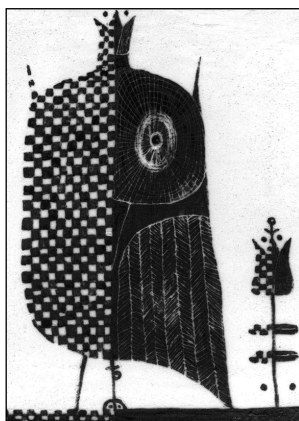


ANGI ISTVÁN

LISZT FERENC UTÓROMANTIKÁJA

Kétszáz éve született, százhuszonöt éve halt meg. Művészetében a posztromantika jegyei két úton kísérik alkotásai üzenetét. Stílusában és temperamentumában. Fogantatásuk egyszerre történelmi és alkati. Ez a közös létezés azonban feszültséget hordoz. Mert a stílárius meghatározottság mindig egy adott korszak eszközhasználatára vonatkozik, a lelki beállítottság azonban túlléphet és túl is lép a történelmi korhatárokon. A mindenre kíváncsi kalandvágyó Odüsszeusz éppúgy lehetett regényes, akárcsak Liszt avagy Puskin, a romantika elejéről és végéről. És Ovidius, no meg Gesualdo érzelmi világát szintén kalandos hívó szó lobbantja fel hol a játékos, hol a nyomasztóan szenvedélyes líra hullámhosszán. Ám stílárius eszközeikben mégis azok maradnak, akik. Még akkor is, ha kivételes nagyságuk újító ereje megelőzi saját koruk hagyományos eszközhasználatát. Ám ekkor eléri végzetük: meg nem értettekké válnak. Ez volt a sorsa az öregedő Liszt műveinek is. Hiszen az elérhetetlen messzeségbe előrevetített eszközök új alkotó erővonalakon közvetítették kései műveit utóéletei felé, maga Liszt tudva tudván, hogy a saját korában sikertelenek maradnak. A stílusbeli és az alkati meghatározottságok Liszt kései műveiben a bennük rejlő kettős – történelmi és szerkezeti – általánosítás előretolt érvényesítésében rejlenek. Az *itt és most* jeles mondást kísérő konzerváló belenyugvását oly módon forradalmasítja – s mi más tehetett volna? –, hogy ennek antitézisést, az *itt és mást a majd akkoron és ott* távlatában villantotta fel. Akarásában ugyan a jelenkort ostromolja, de kevés visszhanggal. Szabolcsi Bence összefog-



Mert általában úgy vélik, ez már nem romantika, ez már más korszak. Pedig éppen másságában az, ami: más romantika, utóromantika.

laló leírása alapján ugyanis „ezekben a kései darabokban Liszt már jóval többet akar, mint addig: vad talpra rázását és tánkra perdítését egy elhamvadt hősi lendületnek, szilaj bacchanáliáját az ösztönöknek és indulatoknak, haragos körtáncot és vészes ditirambust, égszakadás-földindulást, fantasztikus ítéletnapját. Valóban: egy hős nélküli, sőt hőselles kor tetemrehívása folyik itt, a hősök és a hősiesség nevében! Nem véletlen, hogy majd mindegyik táncfantáziájában megszólal a láthatatlan trombiták fanfárja. Ezek az öreg Liszt Ferenc »allegro barbarói«, hidegen szikrázó, démoni sodrású harci zenék. Amellett mindez hihetetlenül koncentrált; az öreg Liszt nem körmondatokban és parafrázisokban, hanem villámban és mennydörgésben gondolkodik. Minden olyan, mint a látomás; minden pillanatok alatt viharzik odább, mindennek a sorsa pillanatok alatt dől el; mindebben áthatóan erős a *rögtönzés* ihlete.”¹

A művészi általánosítás magatartásbeli meghatározottságát George Călinescu² a klasszikus és a romantikus temperamentum összehasonlító elemzésében mutatja be. Idevágó összehasonlítás, amely különösen a kései romantika stílári jegyeinek fényében szemlélteti történelmi folytonosságát. Călinescu ezt írja: „A *klasszikus* egyedi témát vagy témákat választ, s ezek csak igen kis mértékben változnak. A *romantikus* az addig ismeretlent kutatja. A *klasszikus* modelleket »utánoz«. A *romantikus* újít. A *klasszikus* »szabályokat« alkalmaz, »tanáros«. A *romantikus* független forradalmár. A *klasszikus* formalista, nem kimondottan plasztikusan, hanem főként az irodalomban, oly értelemben, hogy a »formák« tartósítására törekszik (irodalmi műfajok, témák). A tiszta *romantikus* menekül a megszorításoktól, és kitekeri a műfajokat, témákat, ritmust.” Ám a kritikus is kihangsúlyozza: „*ezek utópisztikus típusok. A valóságban csak kompromisszumok léteznek, keveredések, egyénnél, történelmi pillanatonál, népeknél egyaránt*” (kiemelés tőlem – A. I.).

A magatartásbeli vonásokkal szemben a *stílusjegyek* a megadott ábrázoló mód, áramlat (vagy tendencia), illetve egy konkrétan behatárolt életmű (életműszakasz) meghatározói. Alkotó jelenlétükből közvetlenül kiolvasható-kihallható a korszak életérzése. A *klasszikus* stílus zenei eszközvilága rendszerint az egyensúly, az arányosság, a mértékletesség televényén fogamzik és nő fel gördülékeny dallammá, diafán harmóniákká, szimmetrikus formává, saját magát képviselő műfajjá, műfajokká. Gondoljunk Mozart zenéjére. Persze mindez nem zárja ki a feszültségek, ellentmondások jelenlétét, sőt a klasszikus zene univerzuma a barokk transzcendens fensége után üzenetét ellentétező témák konfliktusaira építi, benne az ellentétek küzdelme a meghatározó. Gondoljunk Beethoven zenéjére. Ugyanakkor a *romantika zenéje* kidolgozza stílusa sajátos eszköztárát. Nagyon is árnyaltan dolgozza ki. Mert a kezdetek chopini, puskini *forradalmi romantikája* más retorikában fejezi ki magát, mint az ún. *nagy romantika* művészete. Schumann annak idején Chopin mazurkáit virágmetaforáknak tekintette, amelyeknek szirmai fegyvereket rejtegetnek, a forradalom fegyvereit. Itt még a világ valós megszépítésének a hite dominált. Ezt a dominanciát váltja át az álmok művészi valóságába a *nagy romantika*. Ott már a valóság művészi megszépítését felváltja a megszépítés művészetének a valósága. A hiperbolizált dallamívek már csak maguk fölé hajlanak vissza, már nem keresik a valóság szebbé tételébe vetett hit bizonyosságát, harmóniáik komor fensége immáron a sóhaj, a bánat érzelmi világával rezonál. De még mindig tetre kész, hívogató az üzenetük. A *kései romantika* eszköztára – s Liszt művészete esetében ez az eszköztár érdekel bennünket elsősorban – bevégzi az átalakulás folyamatát. Mássá válik. Ezért is ódzkodnak többségükben a zenetudósok az utóromantika esztétikai-stilári elemzésétől még akkor is, ha tudják, hogy ezt a korszakot a romantika végvidékein minden bizonnyal megtaláljuk. A nagy kivételt Szabolcsi már idézett stílustörténeti elemzése képezi. Mert általában úgy vélik, ez már nem romantika, ez már más korszak. Pedig éppen

másságában az, ami: más romantika, *utóromantika*. Persze minden összetett fogalom, mint Hegel mondotta, problematikus fogalom. Ma úgy mondanók, radioaktív fogalom, amely felezésre, osztódásra vár; megoldódása felszámolásában rejlik. Valóban, a posztromantikának is van posztromantikája. Ez a kor a szikárosodás kora. A szigorúságé. Néha a konkrétumok és a különösségek elvonódása valamilyen ösztövért egyetemesség felé, máskor meg éppen az egyetemesség az, ami dekonstruálódik benne, egyéniesül. Thomas Mann a romantikába hajló Beethovent utolsó művei tükrében mutatja be. Stílári és alkatbeli jellemzése *mutatis mutandis* ráillik a kései Liszt személyiségére, művészetére. Mindketten, egy emberöltő távolságában, magukon hordozzák a posztromantika történelmi és szerkezeti jellemvonásait. Beethovent is, Lisztet is feszültséggel teli alkotói lendület kíséri. A feszültség abból ered, hogy a történelmi és szerkezeti jellemvonások korrespondenciái ezúttal is változtatják algoritmusukat, felcserélődnek, meghaladják vagy megelőzik egymást. Úgy volt ez a forradalmi romantika korában a kései Beethovennél, s még inkább imígyen a kora romantika idején élő-alkotó, ízig-vérig posztromantikus Novalisszal, akinek költeményeit – például a *Himnuszt*, a *Lelki énekek*-ciklusból – *horribile dictu* a tetőtől talpig preromantikus kortárs Franz Schubert zenésítette meg. De térjünk vissza Thomas Mann elemzéséhez. *Doktor Faustus* című regényében az egykori muzikológus Kretzschmar idézi, s képzeletbeli előadására így emlékezik vissza: „azután a *c-moll szonátáról* beszélt Kretzschmar: valóban nem könnyű ezt belsőleg szervezett, magában lekerekített egésznek felfogni, esztétikailag szólván kemény diónak bizonyult ez nemcsak a korabeli kritika, hanem még a jó barátok számára is: a jó barátok s tisztelők – mondotta –, akármennyire csodálták is Beethovent, követni bizony nemigen tudták azon a csúcsponton túl, amelyre érett korában a szimfóniát, a zongoraszonátát, a vonósnégyest, e klasszikus műfajokat vitte, és a mester utolsó korszakában nehéz szívvel bár, de a feloszlás, az elidegenedés folyamatát, a már fel nem foghatóba, a kísértetiesbe, a *plus ultrá*ba való emelkedést vélték felismerni, s ebben nem láttak egyebet, mint bizonyos kezdettől fogva meglevő hajlamainak elfajulását, a töprengés, a spekuláció felülkerekedését, az aprólékosság és zenei tudományoskodás túlhajtását – időnként még olyan szimpla zenei anyagra is alkalmazva, aminő a szonáta második részének, az óriási variációs tételnek az *arietta*-témája. Igen, mint ahogy a száz sorsfordulón, ritmusellentétek száz világán végigmenő téma végül is túlnő önmagán, és szédítő magasságokba, akár túlviláginak, akár absztraktnak nevezhető magasságokba vész, ugyanúgy Beethoven művészete is túlnőtt önmagán, a hagyományok lakályos régióiból a rémülten utána tekintő emberek szeme láttára emelkedett fel a már csakis és egészen személyes régiókba, s vált absztrakt voltában fájdalmasan elszigetelt, hallásának megsemmisülésével az érzéki világtól is elszigetelt énné, egy szellemvilág magányos fejedelmévé, ki legkészségesebb kortársaiban is már csak idegenkedő borzongást támaszt, s kinek rémítő üzeneteiben már csak kivételesen, csak pillanatokra vélik megtalálni önnön magukat.

Idáig még csak hagyján, mondta Kretzschmar. Azazhogy idáig is csak félig-meddig és feltételesen hagyján. Mert a csak egyénivel a korlátlan szubjektivitás és a radikálisan harmonikus kifejezési mód eszméjét szokás társítani (véssük elménkbe – kérte az előadó – ezt az ellentétet: harmonikus szubjektivitás, polifon tárgyvilágosság): márpedig ez az egyenlet, ez az ellentét itt, és a mester késői életművében általában, sehogy sem akar beigazolódni. Mi tűrés-tagadás, Beethoven a maga középső korszakában sokkal szubjektívebb, hogy ne mondjuk, sokkal »személyesebb«, mint az utolsóban; akkor még sokkal inkább törekedett rá, hogy mindazt, ami a zenében konvencionális, formula- és cirádaszerű – márpedig ilyesmivel telis-tele van a muzsika –, beolvassa a szubjektív dinamikába, s elemésztesse a személyes kifejezéssel. A késői Beethoven, mondjuk, az öt utolsó zongoraszonáta Beethovenje, akármilyen

egyedülálló, sőt félelmetes is a formanyelve, egészen más felfogást tanúsít a konvencióval szemben, sokkalta elnézőbb, engedékenyebb. A késői Beethoven-műben a konvenció gyakran minden szubjektívtől mentesen, érintetlenül és változatlanul bukkan elő, olyan kopáran, szinte azt mondhatnók, kiszikkadva, értelenül, hogy az hátorzongatóbb, fenségesebb minden egyéni merészségnél. Ezekben a művekben – mondta az előadó – szubjektívitas és konvenció új kapcsolatra lépnek, és e kapcsolatot a halál határozza meg.”³

Liszt Ferenc életének utolsó tíz éve habár pezsgő eseménysorozattal teli még, és 1877-ben lát napvilágot zongoraműveinek egyik fénypontja, az *Années de pèlerinage* III. része, már érezhető mégis a változások tíz éve, amely a kései romantika eszmei-érzelmi világát tükrözi. A liszti posztromantika, akárcsak a kései Beethoven művészet, azonban nem egyszerűen a lemondások világa, nem a feladásoké s korántsem a belenyugvásé a *consummatum est* elkerülhetetlenségébe. Jóllehet zenei üzenetei ezekben az években a transzcendenciák felé tekintenek fokozottabban, mint bármelyik megelőző periódusában, bennük nem a halálra készülődés öreges bánata neszez, hanem a meg nem értettség fájdalma a nem-beletörődés makacs kitartásával, a „ha kell, mi tudunk várni” rezignáltságával. Jórészt, akárcsak Gauss, a nagy matematikus, ő is fiókban tartja alkotásait, s ha mégis egyet-kettőt tudomására hoz korának, előre számol a várható sikertelenséggel. Még a szakkörök is értetlenül idegenkednek kései műveitől, nem is beszélve a fiatal nemzedékről, amely ott és akkor egy bizonyos *neo-* vagy *posztzene* sikereiben bízva hódol a réginek, és vénebbnek mutatkozik az öregedni nem tudó-akaró Lisztnél. Nem csoda, ha barátai e művek megjelenését jogosan úgy tekintették, mint bosszantást, fricskát a nagyérdeműnek, de még az olyan szakik irányában is, mint Eduard Hanslick. Ám mindezek mögött, rejtett énjében mégis a nagy elégedetlenség és magárahagyottság bánata kínozza. Mossonyinak írott válaszában olvashatjuk: „Levelében találoán ítéli meg a helyzetet, melyet sokfejű, noha többnyire ártalmatlan ellenfeleim teremtenek. Szemléljük csak a dolgokat nyugodtan, éppen így kell mindennek történnie, mert kifejezetten az ilyen erjedésekben tisztul meg az anyag a »salakjától«. Miként Dániában, a mi zenei világunkban is valami *megromlott*; csakhogy mi nem akarjuk, hogy Hamlet módjára egy »nyájas Rosencrantz« és egy »kedves Guildenstern« legyilkolhasson minket, mert nekünk tulajdonképpen semmi közünk sincs ezekhez a sürgölődő emberekhez, és ők tehetetlenségükkel, haragjukkal és irigységükkel a legkevésbé sem tudnak sebet ejteni rajtunk.”⁴

Persze az idegenkedésnek egyéb társadalmi és úgymond kulturális okai is voltak. Szabolcsi Bence jogosan beszél a Liszt világstílusa és magyar stílusa közötti úgynevezett különbségről. Arról, hogy a világi Liszt zenéjét a magyar kultúrkörök nem tartották eléggé magyarnak, amint magát Lisztet sem. A világstílus és a magyar stílusjegyek közötti vélt ellentmondás tulajdonképpen Liszt egyetemes és nemzeti jellemvonásainak sajátos belső rendjéből fakad. A vélt ellentmondás életútjának és életmódjának feszültségeit villantja fel. Különösen fiatalon valóban világihoz illő szokásai voltak: „az előkelők, a jómódúak világában forgó, viselkedésében ahhoz alkalmazkodó, az életet élvezni szerető és tudó, rendszerint anyagi gondoktól mentes személy”⁵ volt. Bartók Béla szerint „már mint ember is csupa heterogén vonást mutat. Katolikus papnak készült – meggyőződésből, de az egyház által nem törvényesített házasságban élt egy asszonnyal; rajongott az askéta katolicizmusért, de szeretete a parfümös szalonokat; nem röstellt elmenni a magyarországi piszkos cigánytáborokba, de a magas főurak mesterséges életében jól érezte magát; Magyarországról mint szeretett hazájáról emlékezik meg mindenütt, melyért áldozatokat hoz, a Magyarországon hallott speciális zenével nagy lelkesedéssel foglalkozik, de magyarul nem tanul meg, pedig nyelvtelhetsége nagy. Hasonló zenei élete. Fiatal korában utá-

nozta az akkori tucatművészek rossz szokásait – szintén »javított, átírt«, briliánssá tett olyan mesterműveket, melyekhez még egy Lisztnak sem szabad hozzányúlni.”⁶

Liszt a „történelmi szabálytól” eltérően előbb volt egyetemes, mint nemzeti. Keresésének állandósága a hiteles források rátalálásában valójában az utolsó évek során hozta meg várva várt eredményeit. Előadói körútjai nemcsak hangversenyélmények diadalmas emlékei maradtak számára, hanem a felfedezéseké is, különösen a gregorián zene csodálatos értékeinek birtokbavételében avagy a népzeneire épülő alkotások, különösen az orosz ötök újító mozgalmának a megismerésében. „S így válik épp öregkori művészete a magyar és orosz, francia és német, olasz és gregorián elemek fantasztikus összefoglalásává, ahol azonban a döntő mindig egy merőben új, forradalmi erősségű kelet-európai hangvétel marad”⁷ – így összegezi Szabolcsi Bence a rátalálások történetét. Végérvényesen kialakul Liszt stílusjegyeinek nemcsak gazdag, hiteles palettája, hanem a korszak ethosának átfogó tudatosítása is, amelyet, kortársai gyakori megdöbbenésére, különösen utolsó zongora és vokálszimfonikus műveiben személyiségére valló sokszínű affektusokká nemesít alkotásai üzenetében. „Liszt világstílusa és magyar hangja egyre jobban közelednek egymáshoz, és élete, alkotása végső szakaszában forrnak teljesen, oszthatatlanul eggyé.”⁸

Az utolsó évek esztétikája mégis halálesztétika – mint Balázs Béla mondaná. Ezt jelzi zongorára írott programzenéje is.⁹ A programcímek mögött húzódó életérzés azonban rácáfol a címbe foglalt retorikára. A *Csárdás macabre* üzenete inkább birkozás a Sorssal, semmint behódolás neki. A *Dies irae* csonkán makacs parafrázisa az *Ég a kunyhó* pontozott csárdás-ritmusával s mindez az úgynevezett *cigányskála* dallamívén ahhoz a „példátlan vakmerőséghez vezet, amely egy személytelenné, fráziszerűvé és hivatalossá szürkült zeneyelvet személyessé és forradalmivá tüzesít, s ezzel akar visszaadni eredeti, jobbik önmagának”¹⁰ – olvashatjuk ugyancsak Szabolcsi fejtegetéseiben. „Az idős Liszt jellegzetes stílusának a táncdarabok különösen alkalmas kifejezői: nem lehet véletlen, hogy ebben az időszakában komponálja négy *Elfelejtett keringőt*, a korábbi *Mefisztó-keringő* három folytatását, valamint démoni hangú, tragikus csárdásait. A *Csárdás macabre* (*Halálcsárdás*) 1882-ből való: ma ismert változatát Szelényi István fedezte fel és adta ki. Nyilván a »macabre« hangulat idézte fel Liszt emlékezetében ugyanazt a gregorián *Dies irae*-dallamot, amelyet *Haláltánc* című zongoraversenyében már felhasznált. Meglepően homofon e darab szerkesztésmódja, sőt gyakran alkalmaz benne unisono-részleteket is a zeneszerző” – állapítja meg Pándi Marianne.¹¹

Kifejezőeszközei eredetéről maga Liszt így nyilatkozik: „Egyes – szomorú és nemes – magyar hangnemek velem születtek, s én egész szívemből teszem hozzájuk azt a kis tehetséget, amit több mint ötven év szakadatlan munkájával még szereztem.”¹² Kijelentése számos magyarázatot vont maga után. A magyarázatokkal kapcsolatosan Bárdos Lajos megjegyzi, hogy „lassan mintha komolyabban törlesztgetnénk évszázados adósságunkat, amivel a Liszt-zenének tartozunk. Csak a legutóbbi években: Molnár Antal, Szabolcsi Bence, Gárdonyi Zoltán, valamint (témánk területén főleg) Szelényi István és mások munkája egyre többet tár föl az »ismeretlen Liszt« muzsikájának nem közismert vonásaiból.” És hozzáteszi: „amit Liszt magyarosnak ismert és érzett, az a hangsorok területén a *bővített másodnak* a hagyományos nyugati molltól *eltérő* alkalmazása. Legismertebb – sőt, sokak előtt talán csak egyedülinek ismert – ilyen Liszt-skála a *bókvartos moll*. Általában cigányskálának hívják, ám Liszt magyarnak szánta.”¹³

Am a magyarázatokat hosszú elmarasztaló viták, szidalmak, leértékelések egész sora előzte meg, amiért – valóban tévesen – a magyar zenét, pontosabban az általa vélt magyar népzeneét cigányzeneének minősítette. Ma már minden elfogulatlan zene-

kedvelő számára világos, hogy nem tehetett másként. Tévedését kiazmus rejti: a keresés hitelességét a hitelesség keresése helyettesítette. Akkoron a hitelesség mércéje a rátalálás, és a keresés útvesztőiben a későbbi korszak tudományos népzenei gyűjtésével szemben alig a keresés hitelességéig – a rátalálás csalóka reményéig jutott el. „Liszt tévedése egyébként nem olyan nagy – állapítja meg Sárosi Bálint, a kérdés szakértője –, mint ahogy szó szerint vett szavaiból következtethetjük. Népzeneben és népzeneként használt népies zenében – amilyen a magyar nóta is – alapvetően fontos szerepe van az előadásnak. Az előadás itt nem csupán sikeres reprodukálása egy részletesen kidolgozott kottának (mint pl. a klasszikus európai zene esetében), hanem fontos alkotórésze a zenének. Liszt szavaiból – ha nem is egész világosan – érezni lehet, hogy a cigányzenészek muzsikájában az alkotás folyamatának főleg erre a minden előadás alkalmával újból és újból megisméltendő szakaszára gondol. E tekintetben vitathatatlan a cigányzenészek alkotói szerepe (hiszen pl. egy »füttyöszeneszerző« által komponált nótához az előadáskor sok mindent tesznek hozzá – hangszerelés, harmonizálás, díszítés, variálás –, amit a szerző eredetileg talán hozzá sem tudott képzelni). Liszt félreértése leginkább abban áll, hogy ezeket az állandóan kéznél levő, minden egyes nóta előadásánál felhasználható alkotóelemeket cigányhozományként minősítette; nem vette figyelembe, hogy ezek létrehozásában a magyarság nem csupán búzájával, borával és biztató szavával, hanem zenei hagyományával, ízlésével és tudásával is aktívan részt vett.”¹⁴

A gregorián ének hatása, amely szinte rendhagyó módon kapcsolódott népzene-kereséséhez és a nagy rátaláláshoz a keleti népzeneben, pontosabban ezek tükröződésében az orosz ötök zenéjében, végül is világi és egyházi témáit alkotásaiban szerves egységgé alakította. Mindkét terület kitüntetően érvényesült egész életművében. Itt az utolsó években, úgy tűnik, létrejön ennek az éltető közösségnek a szintézise is. Ennek a szintézisnek távlatait már egy 1834-ből származó írástörvény alapfogalatai előrevetítik *A jövő vallásos zenéje* címmel. Zárógondolata: „Jöjj el, óh, megváltás órája, amelyben költő és művész hallgatóiban már nem »publikumot« lát, s csak egy jelszót ismer: »Népért és Istenért!«.”¹⁵ A „jelszó még a középkor parasztforradalmainak idejébe nyúlik vissza” – jegyzi meg a kiadás szerkesztője.¹⁶ Tegyük hozzá, átvérzik rajta a gregorián zene ethosza is.

Maga a szöveg romantikus diagnózisát adja a szakrális zene szükségszerű kilépésének immanens világából, és szól a kilépés távlatairól is, evilági jelenlétéről: „Most pedig az *egyházi zene* megneveléséről szeretnénk egynéhány szót szólni. Bár szokás szerint ezen a kifejezésen csupán az istentiszteleti ceremóniák alkalmával a templomban felhangzó zenét értik, én itt a lehető legátfogóbb értelmében használom. Amikor még az istentisztelet közben-közben a népek vallomásait, lelki szükségleteit, rokonérzéseit is kifejezte és kielégítette, amikor még férfi és nő a templomban olyan oltárra talált, amely előtt leborulhatott, olyan szószékre, amelytől szellemi táplálékot nyert, és amikor még ez az istentisztelet mindezek felett egyúttal olyan színjáték is volt, amely érzékeit felfrissítette és szívét szent elragadtatásra bírta: abban az időben az egyházi zenének csupán vissza kellett vonulnia a maga titokzatos köreibbe, és abban kellett kielégülést találnia, hogy a katolikus liturgia díszpompájához kísérlőként járuljon.

Manapság azonban, amikor az oltár remeg és inog, manapság, amikor a szószék és a vallásos ceremóniák a kétkedőknek és gúnyolódóknak szolgálnak céltáblául: a művészetnek el kell hagynia a templom belsejét, és szerteáradón, a külvilágban kell nagyszabású megnyilatkozásainak színhelyét keresnie.

Mint egykor, sőt inkább, mint egykor, a zenének a Népben és Istenben kell életforrására ismernie, egyiktől a másikhoz kell sietnie, az embert meg kell nemesítenie, vigasztalnia és tisztítania. Az istenséget pedig áldania és dicsérenie kell.”¹⁷

Ezeknek a gondolatoknak kései tükröződése a *Vándorévek* harmadik sorozata (1867–77). Keletkezésének ideje eleve sejteti, hogy a benne foglalt művek stílusa nem hasonlít az első két cikluséhoz. Más a darabok mondanivalója is: természeti képek vagy művészeti benyomások helyett befelé fordult monológokat, tragikus hangú vallomásokat tartalmaz; feltűnően sok gyászzenét. És transzcendens üzeneteket. Például az *Angelus! Prière aux anges gardiens (Ima az őrangyalokhoz)* rendkívüli egyszerűsége rokon a Szent Erzsébet-oratórium előjátékával. Avagy a *Sursum corda (Fel a szívekkel!)* örömteljes imádság.¹⁸

A *Balcsillagzat* 1886-ból, Liszt halálának évéből származik. „Hangnem nélküli”, komor darab. Különösen illik rá mindaz, amivel Hamburger Klára az utolsó Liszt-műveket jellemzi. „Ahogyan lényegére hántja, sokszor egészen az aszkézisig, csontvázszerűen pőrére, hátborzongatóan sivárra vetkőzteti a faktúrát, a hangzasképet, amilyen »dallamtalanokká«, beszédszerűvé vagy alaktalanokká válnak a késői, ambitusukban is többnyire erősen leszűkült témák, amilyen sivarak, komorak, mélyek a regiszterek, olyan lezáratlan, a régi nagy győzelmi vagy megdicsőült kicsengetés helyett olyan befejezetlen, aforisztikus jellegű a művek többségének zárása is: elvész a semmiben, vagy éppen a mű végén produkál valamilyen teljesen meghökentő, az előzményektől élesen elütő fordulatot.”¹⁹

Végezetül térjünk vissza Bartók Béla gondolataihoz, aki elődje életművét így értékeli: „Liszt egész gondolkodásának, világnézetének legpontosabb tükrét magában műveiben találhatjuk. Optimizmusát legjobban azok a »Verklärung«-szerű zárórészek fejezik ki, amelyek annyi nagyobb szabású művében vannak meg. Hogy korát, a romantikus 19. századot, minden javával, minden túlzásával nem tagadta meg, az emberileg nagyon is érthető. Ebből származik a szónoki pátosz túltengése; ebből magyarázhatók bizonyos, a polgári közönség számára tett engedmények, még legjelentékenyebb műveiben is. Ismételten mondom: akik csak ezeket a fogyatkozásokat pécézik ki – és ilyen még ma is a zenekedvelők egy része –, azok nem látnak rajtuk túl a lényegig.”²⁰ Ám az átszellemítések nemcsak érzékvé teszik a romantikus fenség érték kategóriáját műveiben, hanem gondolati-érzelmi üzeneteinek jellegzetes hordozóivá is lesznek minden stíluskorszakában. Ebben a vonatkozásban első között is a legelső éppen Bartók volt, aki avatottan lépett rá a liszti perspektívák kikövezetetlen útjára, és újította tovább, a nagy romantikus mester hagyományain, korunk zenéjét.

Kolozsvár, 2011. húsvét vasárnapján

■ JEGYZETEK

1. Szabolcsi Benca: Liszt Ferenc estéje. In: Uő: A válaszút és egyéb tanulmányok. Akadémiai Kiadó, Bp., 1963. 225.
2. George Călinescu: Klasszikus, romantikus, barokk. In: Horatius, a libertinus fia. (Ford. Kerekes György) Ifjúsági Könyvkiadó, Buk., 1968. 32–33.
3. Thomas Mann: Doktor Faustus. Adrian Leverkühn német zeneszerző élete. Elmondja egy barátja. Európa Könyvkiadó, Bp., 1967. 66–68.
4. Bartók Béla: Liszt két kiadatlan levele Mossonyihoz. In: Bartók Béla összegyűjtött írásai. I. Közreadja Szöllősy András. Zeneműkiadó, Bp., 1967. 692.
5. Lásd A magyar nyelv értelmező szótára. VII. 420–421.
6. Bartók Béla: Liszt zenéje és a mai közönség. In: Bartók összegyűjtött írásai. I. 687.
7. Szabolcsi Benca: i. m. 237.
8. Uo. 235.
9. 1877: Années de pèlerinage. III. Angelus; Aux cyprès de la Villa d'Este. I–II.; Les jeux d'eaux de la Villa d'Este; Sursum corda; 1878: Via crucis; 1879: Ossa arida; 1880: II. Mefisztó-keringő; 1881: Nuages gris; Valse oubliée. I.; A bölcsőtől a sírig; 1882: Csárdás macabre; Valse oubliée. II.; XVI. magyar rapszódia; La lugubre gondola. I–II.; 1883: R. W. – Venetia; Am Grabe Richard Wagners; Magyar királydal; XVII. magyar rapszódia; III. Mefisztó-keringő; Valse oubliée. III. 1884: Csárdás; Csárdás obstiné; 1885: Magyar Történelmi Arcképek; Búcsúzóra; 18. és 19. rapszódia; 1886: Unstern.

10. Szabolcsi Bence: i. m. 233–234.
11. Pándi Marianne: Hangversenykalauz. IV. Zongoraművek. Zeneműkiadó, Bp., 1980. 254.
12. Liszt leveléből A. Gouzienhez (1879). Ford. és idézi Hankiss János: Liszt Ferenc válogatott írásai. II. Bp., 1959. 733. Idézi Bárdos Lajos: Harminc írás. 1929–1969. Zeneműkiadó, Bp., 1969. 98.
13. Uo.
14. Sárosi Bálint: Cigányzene... Gondolat, Bp., 1971. 135.
15. Liszt Ferenc: A jövő vallásos zenéje. Töredék (1834). Új Zenei Szemle 1956. 9. 2–3.
16. Uo.
17. Uo.
18. Vö. Pándi Marianne: i. m. 251.
19. Hamburger Klára: Liszt Ferenc. Gondolat, Bp., 1966. 385–386; valamint Pándi Marianne: i. m. 254.
20. Bartók Béla: Liszt-problémák. In: Bartók összegyűjtött írásai. I. 700.

