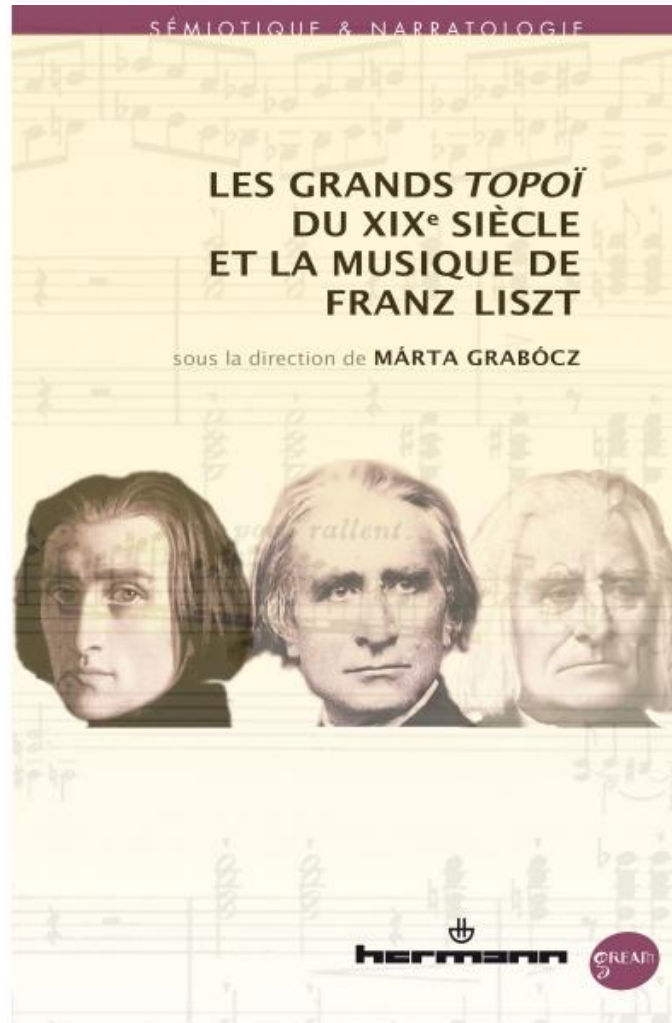


A 19. század nagy toposzai és Liszt Ferenc zenéje

(Grabócz Márta szerkesztésében)

1



„Muzsikusként egyetlen céloom volt és maradt, hogy dárdámat a jövő határtalan terébe vessem.” Bertrand Ott francia zongoraművész, elméletíró és pedagógus, akinek a neve a magyar olvasó előtt sem ismeretlen,¹ idézi *L'espace aérien comme espace de création de la musique lisztienne* [A légnemű tér mint a Liszt-zene alkotói tere] című írásában Liszt nevezetes mondását, amely Carolyne zu Sayn-Wittgenstein hercegnőnek írott egyik, 1874-es levelében olvasható. Ott írása a francia értekező próza kis remeke, igazi francia szellemiségű esszé. Elsőre nehezen értelmezhető, de megéri többször elolvasni! A megszokottól merőben eltérő és

¹ *Liszt et la pédagogie du piano* című könyve megjelent angolul is *Lisztian Keyboard Energy* címmel, The Edwin Mellen Press Ltd, New York, 1992, továbbá a *Parlandóban* is olvashattuk magyarul egy írását (2005/2–3. sz.) „[Liszt zongoratechnikája II/1](#) és [Liszt zongoratechnikája II/2](#) címmel.

meghökkenően eredeti értelmezési tartományba helyezi Liszt életművét: A „tér poétikájának” megalkotója, Gaston Bachelard francia filozófusnak a *L’Air et les songes. Essai sur l’imagination du mouvement*² [A lég és az álmok. Esszé az elképzelt mozgásról] címmel írott könyve nyomán a „légnemű térben”, voltaképpen a szárnyaló alkotói képzeletben látja megtestesülni Liszt igazi közegét. Ez a toposz nem az egyetlen azok közül, amelyek Liszt zenéjében felbukkannak a természet kapcsán, de mindenképpen olyan, amely Liszt egész attitűdjét, alkotói magatartását és művészi gondolkodását meghatározza: bámulatos érzékenységgű és elképesztően merész alkotó volt, akit – Bertrand Ott ismét a fizika világából veszi a képet – centripetális és centrifugális erők mozgatnak. Mindenoldalú érdeklődése és az új iránti fogékonysága valósággal repíti a jövőbe, de alkotásaiban a centripetális erők biztosítják az összetartó erőt, az alkotás koherenciáját.

Bertrand Ott írása a Grabócz Márta szerkesztette terjedelmes, több mint 400 oldalas Liszt-könyv „Nature et horizons lisziens” [A természet és a liszti távlatok] című fejezetében kapott helyett. Essék néhány szó a könyv történetéről. Liszt születésének kétszázadik évfordulója évében, 2011 szeptemberében, három francia egyetem párhuzamos tudományos tanácskozáson emlékezett meg Liszt életművéről. Három eszmecsere három városban: Rennes-ben, Dijonban és Strasbourgban. Liszt személyiségének különböző vetületeit kívánták feltárni, a hármas konferencia közös elnevezése *Franz Liszt: Miroir d’une société européenne en évolution* [Liszt Ferenc: egy változóban lévő európai társadalom tükörképe] volt.

A strasbourgi eszmecsere témáját az utóbb megjelent könyv is jelzi: *A 19. század nagy toposzai és Liszt Ferenc zenéje*. Végül a tudományos tanácskozás anyagai könyv alakban az Édition Hermann gondozásában³ 2018 januárjában láttak napvilágot, és kerültek a francia könyvesboltokba. A könyv a szintén Grabócz Márta által vezetett Sémiotique & Narratologie [Szemiotika és Narratológia] sorozat részeként jelent meg. Már ez is jelzi, hogy nem szokványos Liszt-könyvvél van dolgunk, ugyanakkor az előadások, tanulmányok így összességükben mesze túllépnek egy átlagos akadémiai „Acta” kiadványon is. Liszt-kalauzként nyilvánvalóan nem olvasható, hiszen feltételezi az életmű bizonyos szintű ismeretét, ugyanakkor Liszt szellemi horizontjának sajátos megközelítése révén a Liszt-műveket jól ismerők számára is új nézőpontokkal szolgál.

A könyvben megjelent írások a romantikus toposzok felől értelmezik Liszt életművét. Összességükben úgyszólván monografikus jelleggel, amennyiben a figyelmet egy nagy és átfogó összefüggésre irányítják, de nem egyoldalúan, még kevésbé egysíkúan. A kötet témái szerteágazóak, de maga a toposzkutatás és a narratológia mint ma már egyre inkább teret hódító tudományos megközelítés sem jelenti a módszerek egyoldalúságát vagy kizárólagosságát.

A toposz irodalmi jelentése meglehetősen széles körben ismert, ugyanakkor zenei jelentése már korántsem ennyire elterjedt. Egyértelműen nehezen definiálható, hermeneutikai szempontból, azaz a értelmezés felől viszont a mű „előttestének”, az „előzetes megértésnek” a fogalomkörébe tartozik, vagyis a zenei jelentésképződés és jelentésadás rendszerének része. A toposzkutatás a zenetudománynak viszonylag új ága, az 1990-es években vett nagy lendületet.

² Paris, 1943; újabb, 17. kiadása: Librairie José Corti, Paris, 1990 ([interneten is hozzáférhető](#)).

³ [Les grands topoï du XIXe siècle et la musique de Franz Liszt \(A 19. század nagy toposzai és Liszt Ferenc zenéje\)](#), szerk. Grabócz Márta, Hermann, Paris, 2018.

Több országban is különféle kutatócsoportok dolgoztak ki olyan módszereket, amelyek alkalmasak az irodalmi és zenei toposzok, azaz „közhelyek” viselkedésének, egymással való kapcsolatának feltárására. Ezek a „közhelyek” ugyanis rávilágítanak egy adott korszak jellegzetes gondolkodására, érzelem- és hangzásvilágára.

Az előszóban Grabócz Márta név szerint is említi az elmúlt évtizedek kutatómunkájában a *Projet international de la Signification Musicale* szervezetet, amely 1984-ben a francia Daniel Charles és a finn Eero Tarasti vezetésével kezdte vizsgálni, hogyan is működnek a zenekultúráknak ezek az „invariánsai”, azaz „állandói” (vagy „univerzáléi”). A toposzok és a zenében megjelenő narratív szerkezetek kérdéseinek az 1990-es évektől fogva számos publikációt szenteltek, és ez a munka tart folyamatosan, napjainkban is. A toposzok ebben az értelmezésben a zenei diszkurzus tárgyai – úgy is, hogy meghatározzák a zenéről való beszédet, de magában a zenében megjelenő tartalmakat is fednek, amelyek a zenei jelentés összetevői. Sarkosan fogalmazva, hiszen a folyamat ennél jóval összetettebb: a toposzok működése folyamatában mutatja a zenei jelentés keletkezését, aminek révén végül megszületik a narratív zenei szerkezet. Nagy vonalakban ez a szemlélet uralkodik a tárgyalt kötetben is.

Liszt zenéjének merőben új megközelítésmódja ez abban is, hogy feltárja azt a kapcsolatot, amely eszmevilága és zenei nyelvezete, valamint műveinek belső szerkezete között fennáll. Nem mintha erre más elemzési módszerek ne törekednének, de itt a vizsgálódások közvetlen tárgya maga a zenei jelentések konstituálódása. Szellemi nyitottsága, sokoldalú érdeklődése és messzemenő tudatossága folytán Liszt erre különösen alkalmas. Az egész könyv hordozza ezt mifelénk meglehetősen szokatlan, a hagyományos zenetörténeti megközelítéstől eltérő szemléletet, ez adja a kutatás irányát és keretét, ez teremti meg a sokféle tanulmány közötti összhangot. Sőt, már maga a sajátos témaválasztás is jelzi: ebből a könyvből nem a verdiktek visszhangzanak: az alaphang a merész útkeresés – Liszthez méltóan.

A könyv tartalmi gazdagsága, szellemi tágassága is érzékelteti, mennyire termékeny lehet sok témakörben a szemiológiai-narratológiai megközelítés. Azt persze hozzá kell fűznünk: korántsem új minden gondolat, ami a könyvben felbukkan, egyik-másik nagyon is jól ismert a magyarországi Liszt-kutatásokból, de az értelmezések mindenképpen azok. Ez a könyv másképpen beszél Liszt zenéjéről. Kirajzolódnak a könyv belső erővonalai is: szerteágazó, olykor akár még széttartónak is tűnő vagy részkérdéseket boncolgató tanulmányok végül egy plasztikusan megformálódó, sokrétű Liszt-képpé állnak össze.

Képletesen szólva a könyv gondolatmenete koncentrikus körökben halad a nagy összefüggésektől, az átfogó elméleti kérdésektől a részletek vagy részproblémák felé, ahonnan aztán plasztikusabbá válnak a nagy összefüggések. Az ilyen tanulmányok egy-egy parciálisnak tűnő kérdést, Liszt életművének egy szegmensét taglalva, mindig hordoznak elméleti előfeltevéseket vagy olyan munkahipotéziseket, amelyek átfogóbb kérdések vizsgálatán alapulnak. Szerkezetileg ezek a vissza-visszatérő témák olykor ismétlődéseknek tűnhetnek, de ez egyfelől adódik a kötet eredetileg konferenciaanyag jellegéből, másfelől viszont kiderül a mélyebb kapcsolat: inkább referenciák, kirajzolják az új tudományos megközelítés hajszálérrendszerét. Semmiképpen sem fésületlenségek

tehát a könyvben. Ha iskoláról talán nem is, de a szemlélet közösségéről mindenképpen beszélhetünk az írásokat végigolvasva.

Interdiszciplináris sokrétűség

Huszonöt tudományos kutató, köztük zongoraművészek írásai, tanulmányai olvashatók a kötetben, öt nagy témakörben. Talán felesleges is a mentegetőzés, mégis előre kell bocsátanom, hogy valamennyi tanulmánnyal e keretek között képtelenség foglalkozni, akár csak említésszerűen is. Így mindenképpen súlyozom kellett.

Konferenciákon megszokott dolog a többnyelvűség. Nem könnyű állást foglalni ebben a kérdésben. A könyv magyar kiadását nem tudnám elképzelni ebben a formában, mármint úgy, hogy a magyar szövegek (alias francia) között angol, német és olasz anyagok is szerepeljenek. Ez nyilván Franciaországban is szűkíti a potenciális olvasók körét. Ugyanakkor például van ennek nyeresége is: sajnáltam volna, ha nem olvashatom olasz eredetiben Claudia Colombatinak, a római Tor Vergata Egyetem tanárának (mellesleg filozófus végzettségű és tudományos fokozatát Varsóban szerezte) gyönyörűen megírt, az olasz esszéírás minden erényével büszkélkedő dolgozatát.

Igazságtalan rangsorolni, mégis kialakulnak a könyvben sűrűsödési pontok, vannak hangsúlyosabb, a kötet alaphangját és elméleti irányultságát meghatározó tanulmányok. Nemzetközileg ismert és elismert kutatók egész sora mellett kiemelném Béatrice Didier-t, az École normale supérieure professzor emeritáját, Siglind Bruhnt a michigani és Grabócz Mártát a strasbourgi egyetemről, a görög Constantin Florost, aki a hamburgi egyetem professzor emeritusa. És négyük mellett még talán Bruno Moysant említeném a Párizsi Politikai Tanulmányok Intézetének kutatóját (nem tévedés!).

A kötet öt nagy fejezete: I. *Entre littérature, beaux-arts et mal du siècle* [Az irodalom, a képzőművészet és a világfájdalom között](műfajelméleti kérdéseket tárgyal, de nem egyoldalúan, nagy hangsúllyal szerepelnek benne a téma egzisztenciafilozófiai vetületei is). II. *Nouvelle esthétique, nouvelles formes au XIX^e siècle* [Új esztétika, új formák a 19. században] (a hangsúly itt áthelyeződik a forma kérdéseire.) A következő két fejezet, III. *Présence de la femme et de l'amour dans la musique de Liszt* [A nő és a szerelem Liszt zenéjében] és IV. *Nature et horizons lisztiens* [A természet és a liszti távlatok] egyáltalán nem mellékvonalt, hiszen alapvető toposzokat tárgyal a Liszt-életműben, de látásmódjukat a korábbi „totálkép” mellett inkább közelebbi kameraálláshoz lehetne hasonlítani: az árnyalt részletek, a mikroelemzés felé is nyitnak mind tematikus, mind zenei értelemben, és érintik a zongoratechnikát is.

Az elméleti oldalon túl az V. *Liszt et le piano romantique* [Liszt és a romantikus zongora] fejezet a könyv egyik legjelentősebb hozadéka. Különösen fontos, ahogyan gyakorló zongoraművészek gondolkodnak a témáról, olyanok, akik nyitottak az új megközelítések irányában. Talán felesleges is hangsúlyozni, de az elméleti feltárás egész folyamatának végső soron ez a legfontosabb kikristályosodási pontja, az interpretáció, ahol, mondhatni, minden találkozik, és a hallgató tudatában „realizálódik” az addig csak „elvontságként”, „lehetőségként”

létező zenei jelentés, amit optimális esetben a művek minden egyes elhangzásakor újraélünk.

A londoni Olivia Sham például, aki modern zongorán és historikus billentyűs hangszeren is játszik, s különösen a 19. századi zongorajáték specialistája, *Changing Pianos, Changing Language* [Más zongora, más nyelv] című írásában a verziókutatás módszerével a *Költői és vallásos harmóniák* változataiban megfigyelhető jelentésváltozások nyomába ered, és a toposzok, valamint más zenei alakzatok technikai kérdéseit veti fel. – Az USA-beli McGill Universityn tanító, pianistaként és csembalistaként is aktív Michael Eisenberg *Subjectivity and Absence* [Szubjektivitás és távollét] című írása a Grabócz Márta által pasztorál-, illetve panteista izotópiának⁴ nevezett természeti toposzkapcsolódást vizsgálva mutatja ki az én és a metafizikai elhagyatottság, az individualitás és a reményvesztettség közötti küzdelmet, ami szélesebb kontextusban Liszt zenei gondolkodásának is előre vivő, belső motorja. – A lengyel Kazimierz Morski zongorista és karmester (a könyvben Kasimirként szerepel), a katowicei Sziléziai Egyetem és a római "Tor Vergata" Egyetem tanára, a *h-moll szonáta* és az *Esz-dúr zongoraverseny* kapcsán fejti ki nézeteit a „töredékességből” kibontakozó, nagy gondolati egészlet alkotó formával és narrációval kapcsolatban. – *Les topiques dans la Sonate en si mineur: analyse comparative des interprétations* [Toposzok a h-moll szonátában: az előadások összehasonlító elemzése] című tanulmányában érdekes kísérletre vállalkozott a strasbourgi egyetemen tanító bolgár Daniela Cekova (franciás írásmóddal Tsekova): Grabócz Márta kutatásait alapul véve hét paraméteren vizsgálja a műben előforduló izotópiák, nagyobb szerkezeti egységek megszólalását különböző iskolákhoz tartozó és nemzetiségű előadók felvételein (köztük van például Fischer Annie is), vagyis azt, hogy pianista szemszögből hogyan épül fel a narratív struktúra.

A szerzőgárdában érthetően és érezhetően nagy a francia túlsúly, de ez nem koncepció, inkább szervezési és technikai kérdés. Ugyanakkor van finn résztvevő is, Panu Heimonen a helsinki egyetemről, aki *Romantic Topoi, Narrativity, and Music Analysis – The strife towards Transcendence in Liszt's Piano Piece Invocation* [Romantikus toposzok, narrativitás és zenei elemzés – Küzdelem a transzcendenciáért Liszt *Invokáció* című zongoradarabjában] című írásában felveti a narratív elemzés és a hagyományos formatan egyesítésének kérdését. További lengyel résztvevő Małgorzata Gamrat a Varsói Egyetem Zenetudományi Intézetéből, és közreműködnek még a kötetben további amerikai és kanadai kutatók. Mindennek jelzés értéke is van: mutatja a zenei jelentés kutatását célzó új módszerek és szemléletmódok elterjedésének fő irányait.

A szerzők közül sokan gondolkodnak – már képzettségüknek megfelelően is – interdiszciplinárisan, és ez olykor egészen meglepő kutatási eredményekhez vezet. *Il sublime eroico nell'ispirazione creativa di Franz Liszt* [A heroikus fenséges Liszt Ferenc alkotói inspirációjában] című esszéjében a filozófus végzettségű Claudia Colombati például felfedezi Liszt zenéjében és a gondolkodását jelentősen befolyásoló eszmeáramok közt a klasszikus német filozófia, mindenekelőtt a hegei *Esztétika* szerepét: főként olyan izotópia-kapcsolódásokban, toposzok láncolatában csapódik ez le, amelyek az utazással, a művészet és a természet

⁴ Lásd Grabócz Márta: *Zene és narrativitás*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2003, 134–135. o.

világának fennköltségével és a hősi karakterekkel kapcsolatosak. – A zenei jelentést néhány kiemelkedően fontos toposzban a hangzás és a hangszín (szonoritás) szempontjából vizsgálja Lisztnél *La spécificité pianistique des topiques dans la musique pour piano de Franz Liszt* [A toposzok pianista sajátosságai Liszt Ferenc zongoramuzsikájában] címet viselő írásában a zenében és a matematikában egyaránt otthonosan mozgó Nathalie Herold a strasbourgi egyetemről. Kutatásai során az expresszív tartalom és a hangzó forma közötti összefüggést keresi, azaz a konvergenciát a szemantikai dimenzió és a liszti formák szonoritása között. Ennek szemléltetésére szonogramokat és diagramokat alkalmaz: a 19. század zenéjének elemzésében ez a grafikus ábrázolás meglehetősen szokatlan, de így megdöbbentő hasonlóságok válnak ezen a területen is érzékelhetővé – a mai kortárs zenével! Ez egyszerre mutatja Liszt modernségét és a zenei közlés korszakokon átívelő közös lényegét. – Az amszterdami és az antwerpeni egyetem tanára, Albert van der Schoot, aki nem mellesleg Budapesten, a Zeneakadémián is tanult, és sokat vitatott, németül is megjelent könyvet írt az aranymetszés történetéről, annak a kevésbé ismert ténynek járt utána, mennyire foglalkoztatta Lisztet ez az „Istentől való arány”, ami a transzcendencia keresésében játszott szerepet, főként idős korában.

Az intertextualitás feltárása és a változat kutatás is fényt vet Liszt gondolkodására és kompozíciós technikájára, ez persze a legszorosabban összefügg a jelentésképződés, az intonáció-, illetve toposzvándorlás folyamatával is. Ezzel az eszköztárral él Nakahara Juszuke (Yusuke Nakahara) japán kutató, aki különös módon az egyetlen magyarországi „magyar” résztvevő a kötetben. Budapesten végzett ugyanis, és 2015 óta a Bartók Archívum munkatársa. *Gretchen and Zerlina – The Representation of Innocence* [Gretchen és Zerlina – Az ártatlanság megjelenítése] című dolgozata a *Faust-szimfónia* különféle verziói segítségével mutatja ki, hogyan módosult Liszt elgondolása, nem csak zenei tekintetben, de a program tekintetben is. Gretchen alakja (motívuma) fokról fokra alakult ki különféle elgondolások egybeolvadásával. – A kolozsvári születésű és a freiburgi Hochschule für Musik tanáraként működő zongoraművész, Szász Tibor, a kötet további magyar résztvevője. Szintén egy témavándorlást követ nyomon, Maria Pavlovna Romanova nagyhercegnő egy dalának sorsát, ahogyan az beépül a *h-moll szonáta* nagyformájának struktúrájába, és vizsgálja továbbá a *Faust-szimfónia* tizenhárom hangból álló témájának és Schubert *Jelenet Goethe Faustjából* című művének összefüggését. – Még egy magyar név szerepel a kötetben, ő a felvidéki születésű, nálunk szinte teljesen ismeretlen Szeghy Iris, akinek *Le penseur (Der Denker)* [A gondolkodó] című műve Siglind Bruhn írásában bukkan fel egy évszázadokon átívelő toposzvándorlás sajátos példajaként a 20. század második feléből.

ESZMÉK VONZÁSÁBAN: A ZENEI NYELV ÁTALAKULÁSA ÉS ÚJ NARRATÍV STRATÉGIA LISZTNÉL

2004-ben Étienne de Senancour regénye, az *Oberman* megjelenésének kétszázadik évfordulója alkalmából *Oberman ou le sublime négatif* [Oberman avagy a negatív fenséges] címmel jelent meg egy könyv, amelyet többek közt Béatrice Didier jegyzett. Ez volt az az irodalmi alkotás, amely nagy szerepet játszott Liszt életében és a francia irodalomban egyaránt. Béatrice Didier kimutatja, hogy Senancournál és

nemzedékénél hogyan értelmeződik át a fenséges fogalma, amely kulcsfontosságú a klasszikus német filozófiában és a romantikus nemzedék világlátásában: a fenséges fogalmát leválasztja „az egyensúly, a harmónia és a teljesség fogalmáról”. Hogy mi is az a „negatív fenséges” (*sublime négatif*)? A fenséges eredhet „az üresség, a szakadék, a hiány, a távollét felfedéséből, a Semmi szemléléséből, ami megengedheti a Fenségesen túli világ létezését”. Senancour erre alkalmazza a negatív leírás módszerét.

Didier az egész kérdéskört filozófiai, lételméleti kontextusba helyezi, így jelennek meg ebben az összefüggésben egzisztenciafilozófia kategóriák is. Lisztet lenyűgözte ez az életérzés, az ürességnek és a semminek ez a közvetlen megtapasztalása, ami aztán többek közt az *Obermann völgyében* öltött hangzó alakot. Didier tanulmánya itt, a Liszt-könyvben ugyanakkor felveti a szemantikai szempontból leglényegesebb kérdést: hogyan lesz mindez Lisztnél zenévé? Hogyan jöhetnek létre megfelelések két ennyire eltérő közeg, mint az irodalom és a zene között, holott tudjuk, hogy pontos megfelelés nem lehetséges?

Didier azt fogalmazza meg lényegre törően, amiről voltaképpen az egész könyv szól. Nevezhetnénk ezt akár „szemiotikai paradoxonnak” is. Végső soron ugyanis mégiscsak kirajzolódnak olyan érzékeny területeket, ahol képletesen fogalmazva megtörténik a „csoda”. Vagyis az „átfordulás”, az „átlényegülés”. A jelelmélet nyelvén fogalmazva, itt valamilyen „átkódolásról” lehet szó, ami persze meglehetősen prózaian hangzik egy emelkedett művészeti közegben. A jelek arra mutatnak, hogy nem egyszerűen hangulatról, inspirációról van szó, hanem annál jóval többről: az emberi gondolkodásnak két eltérő közegéről, ezért lehetséges, hogy eszmék minden erőszaktétel nélkül életre keljenek egy zenei alkotásban, annak szövetében, belső szerkezetében, narratív struktúrájában. Lisztnél számos okból rendkívül plasztikusan követhető ennek folyamata.

És mivel Didier a kérdést nem elvontságként kezeli, hanem – mint az egész könyv – Liszt szellemi fejlődésének hatalmas ívében vizsgálja (voltaképpen ezt sugallja a borítókép is), felteszi a kérdést: „Feltételezhetjük, hogy Senancour »negatív fenségesével« való ezen találkozás befolyásolta Liszt szellemi fejlődését?” Az *Obermann völgyének* végső változata (1848/55) a korábbinál (1837/38) egyértelműen kevésbé borúlátó, és ez annak is tulajdonítható, hogy Liszt megtalálta a hit felé vezető utat. Liszt alkatilag olyan szerencsés volt, hogy még a legmélyebb elkeseredés időszakában is képes volt mozgósítani emberi, szellemi, művészi energiáit, felülkerekedni a nehézségeken. Konfliktus-feldolgozó képessége páratlan volt.⁵ Olyan vitalitás tombolt benne, amit Senancour soha nem ismert.

Mélyen egybevág ez azokkal a következtetésekkel, amelyekre Claudia Colombati jut már említett tanulmányában. Más eszmei hatások, így a klasszikus német filozófia és irodalom (Goethe és Schiller) is segítették Lisztet abban, hogy a romantikus nemzedékre olyannyira jellemző kiábrándultság mellett, amely jellegzetes toposzokban is megragadható zenéjében, megjelenjen a rá később legalább ennyire jellemző törekvés a tökéletesedésre, megjelenjen az eszmények nyughatatlan keresése. Így Liszt zenéjében Colombati tanulmánya nyomán is

⁵ Lásd dr. Szilágyi András: *Liszt Ferenc személyisége*, Garbo Kiadó, Budapest, é.n. (2011).

megfigyelhetjük a romantikus toposzok átrendeződését és egymásra rétegződését, új jelentéstartalmakkal való feltöltődését.

Szerencsére Liszt bőségesen hagyott nyomokat a levelezésében, amelyek alapján nagy pontossággal rekonstruálhatók olvasmányai, ennek alapján pedig az, hogy mi alakította gondolkodását, érzésvilágát, világlátását. Tudvalevőleg a francia irodalom és a francia szellemi élet nagy szerepet játszott eszmevilágának alakulásában (Didier egyet emelt ki, igaz, az egyik legfontosabbat, ezen hatások közül). Grabócz Márta *Les deux visages du « mal du siècle » dans la littérature du XIX^e siècle et dans les œuvres pour piano de Franz Liszt* [A „spleen” két arculata a 19. századi irodalomban és Liszt zongoramuzsikájában] című írásában kapcsolódik Béatrice Didier-hez is. Szintén nem általánosságokban beszél Liszt zenéjének eszmei hátteréről, hanem konkrétan és plasztikusan, történeti összefüggéseiben vázol fel egy meglehetősen bonyolult eszmerendszert: a „spleen” (a világfájdalom), az *ennui* (az unalom) a „mal du siècle” (az életuntság) toposzát vagy izotópiáját két különböző módon érthetjük és értelmezhetjük, azon irodalmi környezetnek vagy háttérnek megfelelően, amellyel az érintett író elkötelezte magát”.

Az első az Albert Thibaudet nyomán az emigráció irodalmának (*littérature d’émigration*) nevezett áramlat ide tarozik François-René de Chateaubriand, Senancour, Lord Byron. „A talajvesztés, a nihil, a metafizikai szorongás, a szélsőséges kétségbeesés, a jövő távlataitól való megfosztottság, a magány és a lemondás egyre erősödő érzése jellemzi.” A másik áramlat a vallásos irodalom (*littérature religieuse*), amelyhez Lamennais abbé és Alphonse de Lamartine nemzedéke tartozik: „kifinomult érzéssel a *mal du siècle*-t idézik meg, a fájdalmat, a szenvedést. Ők azonban már tudatában vannak annak, hogy a forradalom okozta egynémely veszteség magyarázza nemzedékük szellemi hanyatlását és erkölcsi romlását, egyidejűleg azonban ennek ellenszerét is megadják: az új evangéliumi üzenetet, a vallást jelölik meg kiútnak.”

És Grabócz Márta is megfogalmazza az alapkérdést: Milyen következményekkel jártak ezek az irodalmi áramlatok a nyelvezet és a formaszervezet forradalmi megújításában Liszt korai műveiben? Mindenekelőtt jól felismerhető zenei karakterekké váltak: sokatmondóak e tekintetben a kották előadói utasításai is. A *mal de siècle* és a *sublime négatif* megnyilvánulása, az „avec un profond sentiment d’ennui” és a „con duolo” előadói utasítás (az 1834-es *Költői és vallásos harmóniákban*), majd az olyan jelzések, mint az „avec un profond sentiment de tristesse” (az *Obermann völgyének* első változatában, később pedig az 1847-es *Andante lagrimosóban*). Mindez „egy olyan kifejezőmódot alakított ki a fiatal Lisztben, amely a tizenkét hang tudatos alkalmazásában és a harmóniai rendnek mind a tizenkét hangra történő kiterjesztésében nyilvánul meg” (Lendvai Ernő Bartóknál tengelyrendszernek fogja ezt nevezni az 1950-es években.) Összegezve: a szellemi hatások a normák áthágására, a zenei anyagban rejlő lehetőségek további kiaknázására készítetik Lisztet, sőt valósággal taszítják őt a megszokottól eltérő megoldások, a „szabálytalanságok” keresése felé.

A calabriai Cosenza konzervatóriumának tanára, Mara Lacchè, *La quête d’un enfant du siècle: Liszt entre Faustisme et la recherche de l’idéal* [A század egy gyermekének útkeresése: Liszt a fausztizmus és az eszmény keresése között] című tanulmánya a Faust-toposz kapcsán ezt a nyughatatlan keresést emeli ki, amely maga is az egyik legjellemzőbb romantikus toposz. Az eszménynek ez a keresése

együtt jár önmagunk állandó meghaladásával – és ennek megfelelően újabb és újabb zenei megoldások felkutatásával –, amiben Lisztnél jól felismerhető Lamennais abbé emberbaráti, „keresztény szocializmusának” hatása. A keresés Claudia Colombati értelmezésében ontológiai értelmet nyer a Faust-toposzban, méghozzá a bűn és a vezeklés örök kettősségében. Az „emberbaráti” zene eszménye a szakadatlan törekvés a megtisztulásra, a negatívan megélt „sublime” pedig a fenségesnek egy emelkedettebb, felszabadító erejű átéléséhez vezet – ez a folyamat az emberi lét lényege.

Ez lenne az, amiről Adorno is beszél a „zenei anyagfejlődés” és a zenei anyaggal való küzdelem kapcsán?⁶ El nem hanyagolható különbség persze, hogy Liszt a kifejezés és az új eszmék szükségleteinek megfelelően kibontakoztatja ugyan az anyagban rejlő lehetőségeket, de a folyamat nála sokkal „zökkenőmentesebb”, nem ismeri azt a heroikus küzdelmet, amit Beethoven vívott a zenei anyaggal. (Legalábbis ez alkotásaiban ebben a formában nem csapódik le, legfeljebb vázlatai alapján következtethetünk rá.) De végül is a könyvben szereplő néhány írás egészen megdöbbentő kapcsolatokat tár fel Liszt és például Schönberg között, így például *Le mal de l'avenir* [A jövő iszonya] című írásában François Decarsin a provence-i egyetemről olyan radikalitást vél felfedezni az 1830-as években írott Liszt művek harmóniakezelésében és tematikus gondolkodásában, amely Schönbergnél köszön majd vissza a 20. század első évtizedében. *De Liszt à Schoenberg. Concentration de la forme et intensité poétique* [Liszttől Schönbergig. Formai koncentráció és költői intenzitás] című tanulmányában Jean-Paul Olive, az Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis tanára, a *h-moll szonáta* és Schönberg *Kamaraszinfóniájának* párhuzamos elemzésével a formaszerkezet széttartó erői, a különböző zenei anyagok dinamizmusa és az ennek dacára megteremtődő szilárd konstrukció közötti kapcsolatot mutat ki. De ide sorolhatjuk Albert van der Schoot már említett írását is a Liszt által alkalmazott aranymetszésről, amely aztán Bartók zenéjében válik alapvető arányelvvé.

Alapvető összefüggés Liszt zenéjének tartalmi elemzése szempontjából: a 19. század elejének „ellenforradalmi irodalma”, Senancour könyvei és az »emberbarát« romantika mozgalma kettős hatást gyakorolt Lisztre –összegzi gondolatmenetét Grabócz Márta. „Ezen élmények hatására 1834-től fogva forradalmasította zenei nyelvét, előkészítve a 20. század harmóniai rendszerét, mint ahogyan művei makrostrukturális szerkezetét is. A toposzok és az expresszív karakterek egymásra következésének »kanonikus« sémáját Liszt műveiben az *Obermann völgyének* (második változat, 1849) komplex struktúrája alapján határoztuk meg. Még inkább izgalmas annak megállapítása, hogy Lamennais *Egy hívő szavai* és Lamartine *Költői és vallásos harmóniák* című művei olvasásának hatására Liszt első jelentős művétől fogva, ami a »Harmóniák«1834-es változata volt, képes volt a karakterek ezen logikai és narratív láncolatának a megalkotására.” Mara Lacchè a „keresés”

⁶ „Az anyag által a szubjektumra hárított követelmények inkább onnan erednek, hogy maga az »anyag« nem más, mint leülepedett szellem, társadalmilag, az emberek tudata által előzetesen megformált tényező. Mint magáról megfeleledkezett, egykori szubjektivitásnak, az anyag efféle objektív szellemének megvannak a maga saját mozgástörvényei... Amikor a zeneszerző az anyaggal viaskodik, voltaképpen a társadalommal folytat küzdelmet.” Theodor W. Adorno: *Az új zene filozófiája*. Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2017, 41. o.

toposzának elemzése kapcsán szintén kiemeli a Lisztre olyannyira jellemző izotópia-kapcsolódás vagy narratív séma megszilárdulását.

A zene persze eleven közeg, így a toposzok alapképleteinek kapcsolódásai és alakváltozásai, amiben a jelentésmódosulások is megnyilvánulnak, függenek a szemantikai konstellációtól is. Hogy a jelentés viszonyfogalom is, az mutatkozik meg a Sorbonne-on (Université Paris IV) tanító Grégoire Caux: *Les modes de présence de la figure féminine chez le dernier Liszt* [A női alakok megjelenése az idős Lisztnél] című írásában.

ÚJABB „ÁTKÓDOLÁS”: A KÉPTŐL A HANGIG

A toposzvándorlás egy érdekes, intermediális példája nyomán indul felfedező útra Siglind Bruhn *„Il Penseroso”, from Stone to Tone* [„A gondolkodó”, a kőtől a hangig] című tanulmánya. Az angolul szellemesen hangzó címadás jelzi: azt az utat járja be, amely Michelangelónak a firenzei Medici-kápolnában látható szoborcsoportjától vezet Liszt ide kapcsolódó művéhez. A gondolkodó toposzának persze teljes élettörténetét áttekinti Bruhn (Milton, Händel, William Blake, Rodin stb.), ami még szélesebb távlatokba helyezi Liszt művét, illetve annak különböző változatait.⁷ Amellett, hogy az efféle intermediális válaszadások Michelangelo szobrára önmagukban is érdekesek, le kell szögezni, hogy a képzőművészet (főleg a festészet) Liszt művészeti gondolkodásában is fontos szerepet játszik, legalább annyira fontosat, mint az irodalom. Siglind Bruhn egyik kiemelt kutatási területe a zenei ekphraszisz, ami fontos elméleti kérdéseket is felvet a Liszt-zene és a benne „kódoló” képzőművészeti alkotás közötti kapcsolatáról.

Liszt gyakran mozog – jelzi Bruhn – a zenei hangfestés és az ekphraszisz határterületén, nyomban ki kell azonban emelnünk, hogy itt korántsem kizárólag programzenéről van szó, hanem Liszt zenéjéről általában. Vagyis mint az irodalom esetében, a kérdés az, hogy a festészetben (szobrászatban) megjelenő tartalmak miképp alakítják Liszt zenei gondolkodását. Hogyan módosítják a zenei jelentéseket, a romantikus toposzok tartalmát? Másfelől a zenei ekphraszisz sajátossága, hogy nem programszerű, ugyanakkor az ilyen zene mégis eleven kapcsolatban áll zenén kívüli (például festészeti) tartalmakkal. Eredeti jelentésében ekphrasziszon műalkotások irodalmi leírását értjük, a zenei ekphraszisz viszont ennek a kapcsolatnak a fordítottja: a meghatározás szerint a zenében akkor jön létre ekphraszisz, ha a zenei alkotás háttérében egy másik mű áll. A zenei ekphraszisz és a programzene között így szerkezeti eltérés mutatkozik. Kimutatható egy köztes szint is, ezért a jelenséget *transzmedializációnak* nevezzük. Ez teremt átjárhatóságot a hangok és a képek között. A művészeti közegek interakciója során a kép mintegy „feloldódik” a zenében, annak narratív tartalma zenei narrációvá válik a megfelelő zenei toposzok alkalmazása és az izotópia-kapcsolódások révén.

Siglind Bruhn is említi a *Hunok csatája* című szimfonikus költeményt, amelyet Liszt Wilhelm von Kaulbach német festő műve hatására írt. A besançoni Université de Franche-Comté tanára, Laurence Le Diagon-Jacquín, *Analyse de la*

⁷ Az *Il Penseroso* (Zarándokévek – Második év: Itália, *Il Penseroso*, 1838/39) átirata a *La Notte*, majd meghangszerelt zenekari változata, a *Három gyászóda* (1864) középső darabja.

Hunnenschlacht *de Liszt d'après le modèle pictural de Kaulbach* [Liszt *A hunok csatája* című művének elemzése Kaulbach festői modellje alapján] című írásával így több szálon is kapcsolódik Bruhnhoz. Van itt azonban még egy fontos közvetítő közeg: a lelki mechanizmust nem ismerjük ugyan a maga teljességében, de létezése megcáfolhatatlan. Ez a szinesztéziás érzékelésmód, amely mindenképpen Liszt sajátja volt. Liszt nem csak rajongott a festészetért, amely megmozgatta fantáziát (Kahlbach festményei nyomán egész történelmi sorozatot tervezett), de agyának működése is olyan volt, hogy nem tudott úgy képzőművészeti alkotásra nézni, hogy azt spontán módon ne kezdte volna gondolatban zenévé írni.

E tény mögött azonban Le Diagon-Jacquin számára egy kérdés rejlik (ami lényegében ismét csak a könyv szemantikai alapkérdést érinti): Minek tekinthetjük Liszt művét? Vallási tartalmú zenei festménynek? És mihez kezdünk zenei szerkezetének különös, egymás ellen dolgozó szemantikai kettősségével? Három alaptéma, három jól felismerhető, mély történelmi gyökerekkel rendelkező zenei mottó emelkedik ki a mű zenei anyagából (a harc motívuma, a Crux Fidelis gregorián himnusz, és az ima), ezek azonban úgy épülnek egymásra, úgy kombinálódnak egy „additív elvet” követve, hogy összezavarják a hallgató globális érzékelését. Már ez is utal arra, hogy egy mélyebb szándék is rejlik Liszt alkotásában, ami messze túlmutat a festmény illusztratív átültetésén. Le Diagon-Jacquin módszeresen megvizsgálja az egyezéseket a vizuális elemek és a zenei anyag összetevői között, és arra a megállapításra jut, hogy bár a zenei elemek számban megfeleltethetők a vizuális modell elemeinek, fordítva ez már nem így van. A zenében ugyanis expresszív karakterek találják meg a maguk megfelelőjét. Ugyanakkor egyes zenei motívumok zenén kívüli, jelképesen vallási jelentéssel telítődnek. *A hunok csatájában* Lisztnél ilyen szerep jut a *Crux Fidelis*nek: olyan tárgyat tesz érzékletessé, amely maga is jelkép – a keresztet.

Az elemzésnek ez a módszere nyilvánvalóvá teszi az alapvető egyezéseket és különbségeket a festmény és a szimfonikus költemény koncepciójának és befogadásának egész folyamatában. Így Liszt művét is minden elemében áthatja a vallási tartalom, a festmény és a szimfonikus költemény közös tartalmát ugyanakkor az eszme hordozza, nem a hangfestés. Nem maguk a tények, hanem azok szemiológiai értelme, egymásra rétegződő jelentéseik jönnek számításba. És ebben megmutatkozik Liszt művének magasabb kvalitása a neoklasszikus akadémizmust képviselő Kahlbachhal szemben: Liszt valóban mélyen átértékelte a személyes és történelmi konfliktust képes érzékletessé tenni. Nehéz e gondolatok kapcsán nem gondolni Lessingre, arra, ahogyan a Laokoón szoborcsoport és Homérosz kapcsán máig időtállóan tárta fel különféle művészeti közegek egymáshoz viszonyított lehetőségeit és gyengéit, nem melleleg számos, ma is érvényes tanulsággal gazdagítva az ekphrasisz és a térbe kódolt idő, valamint az időben kibomló tér (azaz a műleírás) elméletét, benne a jelentések „átkódolási” folyamatával – habár Lessing számára ezek fogalmak természetesen még ismeretlenek voltak. Nincs másról szó esetünkben sem.

LISZT SZIMBOLIKUS ZENEI NYELVE

Az imént esett szó az akusztikai és zenei jelképekről, ezen a nyomvonalon halad a kötetben Constantin Floros is. Tanulmányának címe: *Liszts musikalische*

Symbolsprache und ihre Auswirkungen [Liszt szimbolikus zenei nyelve és ennek hatásai]. Az ő okfejtése is szemléletesen példázta, hogy a zenei jelentés miként alakul a zenei anyagon tett erőszak nélkül, eszmei tartalmak érzékletessé tételének belső szükséglete révén. Floros és Grabócz Márta ugyanannak a folyamatnak más-más aspektusát mutatja.

Floros kiindulási pontja a nyelv és a zene szemantikájának alapvető eltérése. Különösen a 19. században, amikor a zenei jelentések már nem voltak olyan nyilvánvalóak, mint korábban, sok zeneszerző, köztük Liszt is, törekedett különféle módokon a zene „szemantizálására”, a szöveg nélküli hangszeres zene és az irodalom egymáshoz közelítésére. Fontos hangsúlyozni ebben az összefüggésben is: Liszt nem azért keresi ennek módozatait, mintha maga a zene (a szöveg nélküli, később „abszolútnak” nevezett zene) ne lenne számára elégséges. Azért keresi a kapcsolódásokat, mert az a zenei nyelv és formavilág, amelyet a konvenciók nyújtanak, már elégtelen mindannak a kifejezésére, ahogyan ő a világot érzékeli. Miként Berlioz számára a „drame instrumental”, a „szöveg nélküli dráma” jelentette a megoldást, és megalkotta a „drámai szimfónia” műfaját, akként Liszt képzetét az eposz csigázta fel. Az általa megalkotott modern „programszimfóniában” – írja Floros – Goethe, Byron, Mickiewicz nagy filozófiai eposzainak zenei leágazását látta. Különösen vonzódott a filozófiai fejtegetésekkel átszőtt költeményekhez (Victor Hugo, Lamartine, Schiller), amivel azért óvatosan kell bánnunk, hiszen a zene soha nem válhat filozófiává, itt áthághatatlan határok tornyosulnak. Miről is van itt szó pontosabban? Határterület ez is, mint minden más, amivel a zene fogalmi megragadásának kísérletei kapcsán találkozunk, ugyanakkor persze itt is működhetnek közvetítő közegek, lehetségesek finom áttételek. Márpedig épp ezek a legfontosabbak: általuk következik be Lisztnél egy sajátos „átkódolás”, pontosabban jönnek létre a „filozófiai tartalmakat” nem csak hangulati síkon megidéző, hanem mégiscsak valóban – igaz, nem fogalmi síkon – hordozó izotópia-kapcsolódások.

Grabócz Mártához hasonlóan Floros is utal Liszt leveleinek és egyéb dokumentumoknak (kottakiadások bevezetői, kottaszöveg közti megjegyzések) tanulmányozására, amelyekből megismerhetjük zenei jelképrendszerének alapvető összetevőit. A legnevezetesebb ilyen jelkép a Kereszt, az Istentől való fény (*divine lumière de la croix*), mint a megváltás (*rédemption*) és a mennyei boldogság (*suprême béatitude*). Így alkalmazza Liszt a tritónuszt a legtágabb értelemben vett szerencsétlenség jelképeként, de zenei jelképrendszerének része az egészhangú skála is, amelyet egy levelében elborzasztó hangsornak (*gamme terrifiante*) nevezett: a testetlen lebegés érzékeltetésére éppúgy alkalmas, mint a hátborzongató, démoni erők megjelenítésére. Ezek a zenei szimbólumok – mint Floros hangsúlyozza – Liszt szellemi világának tükörképei. Voltaképpen erről szolt a már említett *A hunok csatájáról* írott tanulmány is!

Liszt persze zeneszerző, és nagyon pontosan tisztában van e folyamat határaival. Több alkalommal is figyelmeztetett rá, hogy a zenének mindenkor saját belső logikáját, nyelvtanát, szintaxisát kell követnie. Bár a zene is nyelv, de nem fogalmi természete folytán a „literalizálás” nem feszíthető túl, csak a zene rovására. A zenének ez a „szókészlete” állandó változásnak van kitéve, ezért igyekezett Liszt mégis olyan zenei összetevőket találni, amelyek révén a zenei jelentés viszonylagos egyértelműséggel körvonalazható. Fából vaskarika lenne ez? Korántsem, hiszen a

zenei szimbólumok egész rendszerével, amelyet Liszt megalkotott és alkalmazott, már a zene világán belül mozgunk. Itt jönnek létre – hívja föl rá a figyelmet Floros – nagyjából azonosnak megmaradó szemantikai tartalom mellett a különféle jelentésvariánsok, és ezek térnek vissza újabb és újabb művekben.

Megint ott vagyunk a könyv szélesebb értelemben vett témájánál, azon az érzékeny területen, ahol a jelentés szemantikai értelemben meglehetősen pontossággal körvonalazható, anélkül, hogy valaha is pontosan megfeleltethető lenne. Kapaszkodót jelent ez? Bizonyos értelemben igen, hiszen a zene régi jelentései megkoptak, a nagyformák kezdik érvényüket veszíteni, mindenekelőtt a szonáta vált alkalmatlanná arra, hogy az új világképet hordozza, különösen, hogy annak rendezőelve nem a rend és az átláthatóság, hanem talajvesztés és kiüttlanság uralja. Lisztnél így a toposzképződésnek, illetve -átalakulásnak egy szorosabban vett zenei-akusztikai aspektusával van dolgunk.

Floros felhívja a figyelmet arra is, hogy a 19. században is vannak „vándormotívumok”, amelyek hasonló jelentéstartalommal térnek vissza különböző művekben. A zenetörténet is, benne zene mindenkor jelen, voltaképpen eleven „szövet”. Így tulajdonképpen ez lenne a zene „természetes” létmódja. Liszt jelképrendszerének egyes elemei felbukkannak Wagnernál, Brucknernél, Mahlernél, de még Csajkovszkijnál is.

Újra és újra hangsúlyozni kell: ezek a jelentések soha nem egy az egyben való fogalmi megfelelések: még ha egyes esetekben olykor jól körvonalazhatók is. Inkább egy jelentéstartományt alkotnak, amely tágul, szűkül, formálódik, átalakul – főként pedig kapcsolatba kerül más jelentéstartományokkal, így hozva létre a zenei jelentések sajátos világát. Fogalmazhatnánk úgy is, hogy az eltérő közegek között a kapcsolat nem direkt, hanem „korrelációs”. Az egész folyamatban pedig végül is szerkezetileg és „működésében” is sok tekintetben emlékeztet a makámok, illetve a zenei köznyelv működésére, azzal a korántsem lényegtelen különbséggel persze, hogy ezek mögül a modellek mögül már kicsúszik a közösség, és megindul a köznyelv lassú felbomlása. Most itt vagyunk a felbomlási folyamat kezdetén, Liszt minden idegszálával érzékeli ezt! És eszmevilágának szükségletei szerint maga kezdi megteremteni a jelentéseket. A zenei jelentés nem egyszerűen és nem is elsődlegesen a zenéhez kapcsolódó program sajátja, a zenei jelentés működik a programon túl is: a társadalmi funkció révén érvényesül.

Figyelemre méltóan érdekes kapcsolat a jelentésadásnál a tudatosság, még pontosabban a tudatos merészség, ahogyan Liszt befolyásolja, alakítja a zenei jelentéseket. Ez egyértelműen jelzi, hogy itt már korántsem spontán folyamatokról van szó. Floros hivatkozik például ezzel összefüggésben Liszt egy levelére, amelyet 1860. október 10-én írt a Nikolaus Lenau balladája nyomán komponált melodráma kapcsán, a címzettje pedig Emilie Merian-Genast énekesnő:⁸ ebben Liszt jelzi, hogy szerinte használhatatlan lesz ez a kis darab, „annyira talajtalanul siváran és iszonytatóan hangzanak ezek a hangnem nélküli diszsonanciák”. Liszt minden más kortársánál jobban feszegette a határokat, innen – tudjuk – szinte már egyenesen a 20. századig visz előre az út.

Fontos mozzanat ez a zene szemiotikája szempontjából is, hiszen a jelentésadás és az értelmezés lényegével hozható kapcsolatba. Főleg úgy, hogy következtetni

⁸ A levelet lásd Hamburger, Klára: „Franz Liszts Briefe an Emilie Meriam-Genast aus den Beständen des Goethe- und Schiller-Archivs, Weimar”, in : *Studia Musicologica* ASH 49/1-2 (2008): 143–192. o.

enged Liszt belső gondolataira, amelyek a zenei jelentés létrejöttével állnak közvetlen kapcsolatban. Fogalmazhatnánk úgy is, hogy egy szemantikai szinttel közelebb kerülünk hozzá. A zene szemantikája, a jelentésképződés és a jelentések átalakulása a romantikus toposzokban túlmutat az egyes műveken. Az eszmei és a zenei alkotóelemek együtt és egyszerre alakulnak, formálódnak, még hozzá a szó legszorosabb értelmében: a szemantikai egységek formává állnak össze.

FANTÁZIA ÉS SZONÁTA EGYMÁSRA RÉTEGZŐDÉSE

A formaképződés folyamatának egy zenetörténetileg és szemantikailag is különlegesen érdekes, a Liszt-életműben pedig meghatározó jelentőségű esetét mutatja be lenyűgözően briliáns elemzésében Bruno Moysan. Tanulmányának címe: *De la forme-fantaisie aux macrostructures des œuvres de Weimar: organiser des topiques dans un schéma quadripartite efficace*. [A fantáziaformától a weimari művek makrostruktúrájáig: a toposzok elrendezése egy hatásos négyrészes sémában] Moysan nem egyszerűen leírja a Lisztnél megjelenő új formákat, hanem – összhangban a könyv alapszemléletével – azt mutatja meg, hogy azok hogyan jönnek létre már meglévő toposzokból Liszt szellemi szükségleteinek megfelelően. Rendkívül fontos itt is a folytonosság hangsúlyozása, mégpedig azért, mert így figyelhető meg az új zenei jelentések keresése és lépésről lépésre történő kialakulása.

Izgalmas már maga a kérdésfelvetés is: Moysan azt kívánja bemutatni, hogy Lisztnak látszólag egymástól számos tekintetben elkülönülő korszaka, azaz egyfelől az operaparafrázisok sorozata, másfelől weimari korszakának érett alkotásai között több a rokoni szál, mint az eltérés, mi több, megfigyelhető, ahogyan ez utóbbiak jól követhetően az előbbiekből alakultak ki. Ezt támasztja alá még az is, hogy a weimari korszak egyik-másik alkotásának vázlatai visszanyúlnak az 1848 előtti időkre, azaz egyidősek az operatémákra írt fantáziákkal (például az *A-dúr zongoraverseny* első változata 1839-ből), vagy a *Dante-szonáta* korai változata, szintén 1839-ből).

Jóval többről volt itt szó, mint arról, hogy Liszt ismert, népszerű operadallamokból írt volna saját hangversenyeire virtuóz darabokat. Az operaparafrázisok a zenéről való gondolkodás egy sajátos területét alkotják, Lisztnél pedig egyenesen a zenében való gondolkodás egyik fontos közegét jelentik. Több okból is. Szinte kézzelfoghatóvá válik, ahogyan az elméleti sémák életre kelnek. Az a forma – mutatja ki Moysan –, amelyet Liszt ezekben a fantáziákban 1835 és 1843 között kialakított, „egészen újszerű és eredeti kísérletsorozat”: végső soron a zongoraművek nagyformájának kialakítására törekszik, mégpedig a zenei jelentés tudatos keresése és a hangok szemantizálása révén. Itt jönnek a képbe a toposzok. Liszt különféle operákból vett zenei toposzok egész sorát használja (jól ismert dallamokat, fordulatokat, karaktereket, színpadi helyzeteket; Moysan ezeket sorolja fel: „szenvedély, szerelem, társasági események, természet vagy pokoli látomások” stb. Ezek a különböző szintű jelentésrétegek nyersanyagként szolgálnak számára, és szabadnak tűnő, fantáziaszerű, ugyanakkor belülről mégiscsak rendezett formába sorolódnak (*forme-fantaisie*). Csakhogy itt még nincs vége a történetnek.

Ebben a tanulmányban is összefutnak a korábbi szálak: a szonátának mint drámai formának a létjogosultsága ekkorra már jól érzékelhetően megszűnt (Charles Rosen). Grabócz Márta is hangsúlyozza ezt, ugyanakkor láttuk, hogy az eszmei mozgatórugók szükségessé teszik Liszt számára egy új narratív forma kikísérletezését, e jelentésrétegek, toposzok „autonóm zenei” átrendezését.

A fantáziákban Moysan Grabócz Márta módszerét követve kimutatja a greimasi szemantika Lisztnél is vissza-visszatérő négytagúságát, ami a narratív szerkezet alapja, ugyanakkor a fantázia már nem kötődött a klasszikus szonátaforma szerkezeti elemeihez. Moysan a változat kutatás régi, jól bevált muzikológiai módszerével él, és igazolja itt is azt, hogy a négyrészességnek is többféle variánsa bukkan fel Lisztnél. Az átértelmeződések mutatják, ahogyan Liszt kísérletezik a formával, és eljut az 1848 utáni, Weimarban született művekig. A formai elemzések nehézsége itt abban rejlik, hogy a felszabadítóan lazának, kötöttségektől mentesnek tűnő szerkezet mögött is érezni a koherenciát, az összetartó erőt. Ezt figyelte meg és emelte ki mellesleg Bertrand Ott is, ahogyan Liszt gondolkodásában megteremtődik az összetartó, centripetális és a széthúzó, centrifugális erők egyensúlya. Ennek hátterében az áll, hogy a fantázia mellett Liszt újraértelmezi és beépíti a fantáziaformába a szonátaformát. A szonáta és a fantázia szuperpozíciója, a formaalkotás szabadsága és egyben kötöttsége révén a liszti nagyformákban olyan narratív szerkezet alakul ki, amely már képes hordozni – ideológiai erőszaktétel nélkül – Liszt válaszait kora szellemi kihívásaira:

ÖSSZEGZÉS

Panu Heimonen már említett előadásában felsejlik az a bonyolult társadalmi szövet is, amire a Liszt-konferenciák közös címe utalt: Liszt mint egy változóban lévő társadalom tükre. Ez a társadalmi szövet – ilyen vagy olyan mértékben – mindegyik szerző írásában megjelenik. Bárhova összpontosítson is a kameramozgás révén, „nagytotalra” vagy mikroelemzésre.. A könyv markáns erővonalai nem egyszerűen a 19. század nagy toposzait rajzolják ki Liszt zenéjében, hanem a toposzok változásait, életre kelését mutatják be, azt érzékeltetik, ahogyan a toposzok valódi alkotássá szerveződnek Lisztnél.

A narráció kétirányú mozgás, ez adja végül is a nagyformát, ami pedig visszamenőleg is értelmezi a zenei szövetet, benne a toposzokat, amelyek újabb és újabb jelentéssel telítődnek, miközben elvben változatlanok maradnak. Vagyis a zenei forma *mint folyamat* állandóan és minden pillanatban konstituálja a jelentést és hozza létre a narratív folyamatot a maga teljes mozgalmasságában.

Talán az egyik legfontosabb tanulsága a könyvnek az, hogy az irodalmi, képzőművészeti, szellemi háttér nem „apropó”, nem külsődleges valami, ami hangulatokat, érzéseket indít el a zeneszerzőben, bármennyire így látszik is ez, és bármennyire rögzült is bennünk ez a szemlélet. A narratológia „kopernikuszi fordulata” épp abban rejlik, hogy felszínre hozza azt a mélystruktúrát, ahol a zenei gondolkodás zajlik, nem egyebek „leképzéseként”, hanem velük adekvát módon.

Bárhonnan közelítünk is, a könyvben ezt a kérdést járjuk körbe Liszttel kapcsolatban. Azt, amit szemiotikai paradoxonnak neveztem: a zenei jelentéseknek nincs egyértelmű fogalmi megfeleltethetőségük a szavak nyelvén, csak a körülírás lehetséges. Ugyanakkor e Liszt-könyv nagy erénye, hogy összességében valósággal

kirajzolja az erővonalakat a szavakkal megragadhatatlan körül. Képletesen szólva az eredmény CT részletességű átvilágítás a toposzok és a jelentések belső működéséről, már amennyire ez a dolgok természeténél fogva lehetséges. Mert nem látjuk, de érzékeljük, hogy a kódok különféle közvetítésekkel – ezek egyike a toposzok sokfélesége – átíródnak egyik médiumból a másikba, a különféle közegek hatnak egymásra. Ez a folyamat lezajlik Liszt agyában a keresés és a komponálás stádiumaiban, lezajlik az előadóművész fejében és a hallgatóban is – azaz a mű „visszakódolódik”, és létrejön a megértés, a zeneértés és -értelmezés soha véget nem érő folyamatában.

Nagyon igaza volt Grabócz Mártának a konferencia szervezése során ezzel a szokatlan témaválasztással. A Parlandónak egy több mint öt évtizeddel ezelőtti számában⁹ olvashattuk Ferruccio Busoni mondását Lisztről: „Lisztről sokat beszélünk, de talán mégsem eleget, mert a mai zongorajáték úgyszólván mindent neki köszönhet.” És nem csak ezt. A Liszt-életmű feldolgozásainak sorában különösen izgalmasak az olyan kötetek, amelyek ehhez az agyonelemzettnek és agyonértelmezettnek tűnő életműhöz is tudnak új szempontokból közelíteni. Ez a kötet is ilyen inspiráló, további kutatásokra ösztönző.

Balázs István

⁹ [Heinz Lamann: „Liszt Ferenc zongoratechnikája”, *Parlando*, 1962/2., 11. o.](#)