

A jövő zenésze a múltba réved?

Életre kelt Liszt Sardanapalo című operatöredéke*

HABENT SUA FATA FRAGMENTA

Nem csak a könyveknek, de a töredékeknek is megvan a maguk sorsa. Olykor nagyon is izgalmas. Liszt operatöredékének története ezek között is különösen érdekfeszítő. Főleg azért, mert Lisztről – 1825-ben Párizsban bemutatott gyerekkori operáját leszámítva (*Don Sanche, avagy a szerelem kastélya*), amely az itt felmerülő esztétikai dilemmák tekintetében semmi-

képpen sem tekinthető relevánsnak, különösen nem, hogy a szerzősége sem teljesen egyértelmű – egyáltalán nem köztudott, mennyire foglalkoztatta az operírás gondolata. Egyetlen olyan operája van csak azonban, amelynek írásával komolyan és kitartóan foglalkozott. De hogy az miért maradt töredék, nos, épp ez az, amit szemléletesen fejez ki a latin mondás.

Leszámítva azt az el nem hanyagolható különbséget, hogy az eredmény



egy teljes mű rekonstrukciója lett, némiképp hasonló történet Liszt *Les quatre éléments* (A négy elem) című, Joseph Autran verseire írott férfikari műve, amelynek kéziratát, akárcsak a *Sardanapalo*ét, a weimari Goethe és Schiller Archívumban őrizték. Bár a *Les Préludes* „előtanulmányának” tekinthető (dallamanyaguk részben közös), mégsem jelent meg soha nyomtatásban. Itt kutatta fel és rekonstruálta zongorakíséretes változatban Eckhardt Mária, ebben a formájában 1996-ban szólalt meg először. Mivel Liszt a hangszereléssel nem foglalkozott – hasonló a helyzet a *Sardanapalo* esetében is –, Eckhardt Mária zongorás változata alapján legutóbb, 2016-ban, Gémesi Géza készítette el a mű nagyzenekari változatát

Mivel Liszt egyetlen „igazi” operájáról van szó, a *Sardanapalo*-töredék rekonstruálása nyilván jóval összetettebb és nagyobb horderejű kérdés. Aligha véletlen, hogy tavaly nyári ősbemutatója, 2018. augusztus 19-én a Weimarahalléban világszerte nagy visszhangot keltett.

* Az opera olasz címe *Sardanapalo*, de levelezésében Liszt francia alakban, *Sardanapale*-ként beszélt róla. Lord Byron drámájának címe *Sardanapalus*. Magyarul a Ktésziász görög történetíró szerint utolsó asszíriai uralkodót (aki feltehetően azonos a történelmi Assur-bán-aplival, azaz Asszurbanipállal, a ninivei könyvtár alapítójával), gyakran Szardanapál alakban említjük.

Különösen érdekessé tette a bemutatót, hogy Kirill Karabits ukrán karmester annak a zenekarnak, a Staatskapelle Weimarnak az élén állott, amelynek elődjét maga Liszt dirigálta weimari tartózkodásának hosszú ideje alatt: 1848-ban telepedett le a városban, de előtte már 1842-től „Kapellmeister”-ként tevékenykedett az udvari operában. Itt mutatta be 1849-ben későbbi veje, Wagner *Tannhäuser*-ének revideált, drezdai változatát, majd 1850-ben az ő vezényletével került sor Wagner *Lohengrin*-jének ősbemutatójára is. Liszt neve a legszorosabban összefonódott Weimarral és a zenekarral.

A hely történelmi, a zenekar nagy múltra tekint vissza, és egészen rendkívüli a zene-történeti pillanat is: ezúttal magának Lisztnek az operáját mutatták be. Az operatörédék rekonstrukcióját [David Trippett](#) brit zenetudós, az oxfordi Christ's College tanára végezte el. A premier voltaképpen kettős volt, ugyanis párhuzamosan hanglemezfelvétel is készült, a CD az

[audite lemezcég gondozásában](#) 2019 febru-

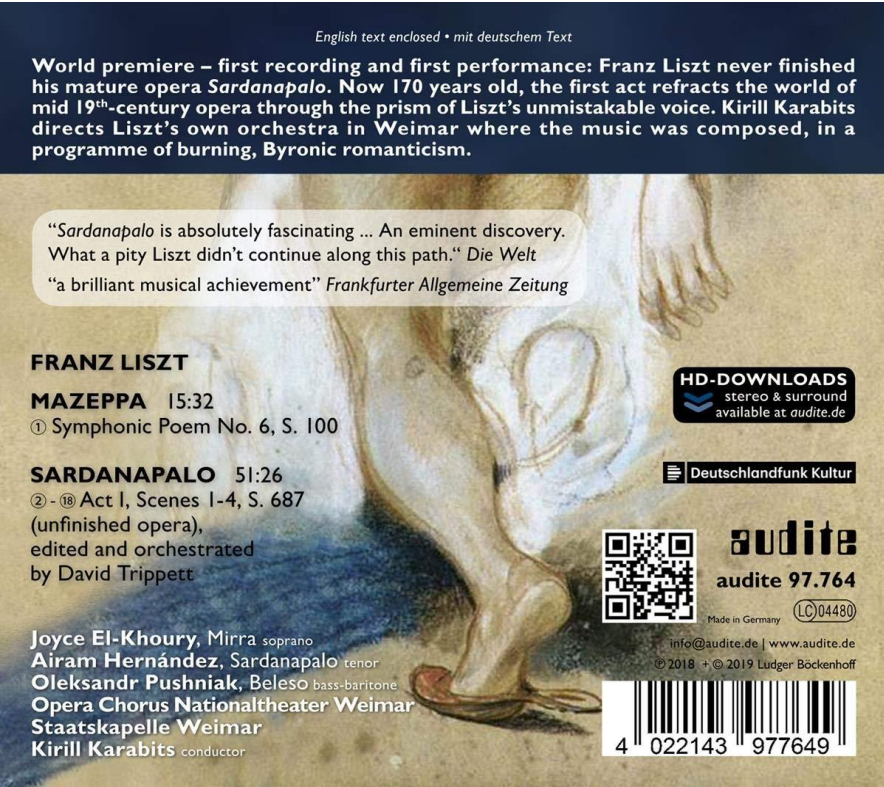
árjában meg is jelent.¹

Ezúttal már a teljes, Trippett által meg-hangszerelt, nagyze-nekari változatban. El-ső alkalommal ugyanis 2017 júniusában már elhangzott egy részlete zongorakíséretes vál-tozatban Wales fővá-rozában, Cardiffban (vö. „[Abandoned Liszt opera brought to life](#)”), ez volt az első alka-lom, hogy Liszt operá-jának hangjai tetsz-halotti állapotukból feltámadva hallhatók voltak. Azóta 2018. augusztus 27-én bemu-tatták Olaszországban,

Lericiben, a „Suoni dal Golfo” fesztivál keretében, majd 2019 áprilisában Újvidéken, aztán április végén a washingtoni Kongresszusi Könyvtár Coolidge Auditoriumában az amerikai közönség hallhatta zongorás változatát, és a tervek szerint 2020 áprilisában a [Tavaszi Fesztivál](#) keretében a zenekari változat eljut Budapestre is.

Liszt közel hét éven át dédelgette operatervét, egy *olasz* operáét, vissza-visszatért hoz-zá, de aztán 1852-ben végleg abbahagyta a komponálást, és teljesen lemondott tervéről. Ezek az 1850 körüli évek meghatározó jelentőségűek voltak Liszt életpályáján, és mindez a *Sardanapalo* történetének is része. Hogy miért maradt töredékben, az mindenképpen magya-ráztatra szorul. Megint más kérdés, hogy mit lehetett kezdeni a fennmaradt vázlatokkal, ame-lyek annál azért számosabbak voltak, mintsem hogy ne tudnánk meg semmit abból, ami Liszt fejében kavarghatott ezekben a sorsfordító években.

A fennmaradt vázlatokból ugyanis kirajzolódik az elgondolt mű majdnem teljes első felvonása. Hogy hallhatjuk is, az David Trippett közel kétévi odaadó munkájának köszönhető, no meg a szerencsének, hogy tizenöt évvel ezelőtt ösztöndíjas kutatóként ő is eljutott a



English text enclosed • mit deutschem Text

World premiere – first recording and first performance: Franz Liszt never finished his mature opera *Sardanapalo*. Now 170 years old, the first act refracts the world of mid 19th-century opera through the prism of Liszt's unmistakable voice. Kirill Karabits directs Liszt's own orchestra in Weimar where the music was composed, in a programme of burning, Byronic romanticism.

“*Sardanapalo* is absolutely fascinating ... An eminent discovery. What a pity Liszt didn't continue along this path.” *Die Welt*
 “a brilliant musical achievement” *Frankfurter Allgemeine Zeitung*

FRANZ LISZT
MAZEPPA 15:32
 ① Symphonic Poem No. 6, S. 100

SARDANAPALO 51:26
 ② - ⑩ Act I, Scenes 1-4, S. 687
 (unfinished opera),
 edited and orchestrated
 by David Trippett

Joyce El-Khoury, Mirra soprano
 Airam Hernández, *Sardanapalo* tenor
 Oleksandr Pushniak, Beleso bass-baritone
 Opera Chorus Nationaltheater Weimar
 Staatskapelle Weimar
 Kirill Karabits conductor

HD-DOWNLOADS
 stereo & surround
 available at [audite.de](#)

Deutschlandfunk Kultur

audite
 audite 97.764
 Made in Germany (LC)04480
 info@audite.de | www.audite.de
 © 2018 + © 2019 Ludger Böckenhoff

4 022143 977649

¹ Internetes beharangozása 2018 decemberéből: „[World premiere: First recording and first performance of Franz Liszt's reconstructed *Sardanapalo*](#)”.

weimari Goethe és Schiller Archívumba, ahol betekintést nyert a *Sardanapalo* ott őrzött anyagaiba. E munka eredményét zongoraletétes változatban a Zeneműkiadó ([Editio Musica Budapest](#)) jelenteti meg a „Neue Liszt-Ausgabe” részeként, várhatóan 2019-ben, a meghangszerelt változat nagyzenekari anyaga pedig Mainzban, a Schott Kiadónál lát majd napvilágot. Kutató- és rekonstrukciós munkájának részletes, zenetudományi alapossággal megírt anyagát Trippett a [Journal of the Royal Musical Association](#)² című folyóiratban tette közzé.

A kézirat³ az alábbi részleteket tartalmazza: 1. *Introduzione* (Bevezetés); 2. *Scena ed aria* (Jelenet és ária) szoprán hangra, 3. *Scena e duetto* (Jelenet és kettős szoprán és tenor hangra, 4. *Gran Terzetto finale* (Nagy tercett-finálé) szoprán, tenor és basszbariton hangra. Minderről részletesebb és tagoltabb áttekintést kapunk a [CD-kiadás kísérfüzetéből](#), ahol olvashatjuk a rekonstruált operatöredék szöveggönyvét is olaszul, angolul és németül. Nyomban észrevehetjük: a jelenetek kapcsolódásának határozott íve van,⁴ a kérdés az, hogy Lisztnek mindezt sikerült-e, és hogyan, operazenévé formálnia? Mi válik a töredék alapján érzékelhetővé elgondolásaiból?

A ZENE

A Liszt-operafragmentum zenéjét különös kettősség jellemzi, ez teszi egyedülállónvá dallamvilágát. Trippett is felhívja rá a figyelmet: az olasz énekstílus – amely Lisztnél már nem igazi bel canto ugyan, de még őrzi annak széles dallamíveit, nagy ívű legatóit – és a kromatikus feszültségekkel teli, a folyamatos disszonancia felé mutató, a feloldást nehezen találó harmóniavilág együtt és egyszerre fedezhető fel a töredékben. Mint Trippett fogalmaz: „A fennmaradt zene lélegzetelállító: egyedülálló elegye az olasz zene hatása alatt álló érzelemgazdagságnak és a harmóniak terén mutatkozó újításosoknak... Az opera világában semmihez sem tudnám hasonlítani.” Első hallásra is jól érzékelhető: e két meghatározó jellemző szétválaszthatatlan. Ez adja a lírai mozzanatok és a drámai hatások folyamatos váltakozását.

De ez nem minden. Liszt – mint tudjuk – egy olyan időszakban dolgozott az operán, amikor Weimarban karmesterként már ismerkedett Wagner operáival. Ekkor a wagneri zenedráma eszméje még csak formálódott, a *Tannhäuser* és a *Lohengrin* még tele van hagyományos operai elemekkel. Liszt zenéjének egyes drámai pillanataiban ugyanakkor már jól érzékelhetően ott van Wagner keze nyoma is. A Wagner-hatás persze korántsem annyira problémamentes, mint azt az első pillanatban gondolhatnánk. Meglehetősen összetett kérdés ez, és főleg nem egyszerűen stílus kérdése. Erre a későbbiekben még ki kell térnünk. Ugyanakkor Wagner személye is jelentős szerepet játszik ebben a történetben.

A bevezető kép helyenként Wagneres, a *Tannhäuser*-t idéző pillanatai mellett a kórus megszólalásakor mégis felkapjuk a fejünket: mintha Verdit hallanánk, Bizony, ez sem véletlen. David Trippett feltételezése szerint Liszt íróasztalán ott feküdt a *Nabucco* partitúrája, amelyet például Milánóban az egyetlen olyan műnek tartott, amellyel esetleg fel kell vennie a versenyt. Igaz, ekkor – mint egy nem sokkal korábbi, 1845-ös levele⁵ tanúskodik erről – még

² David Trippett: An Uncrossable Rubicon: Liszt's *Sardanapalo* Revisited, *Journal of the Royal Musical Association*, 143/2, 2018, 361–432.

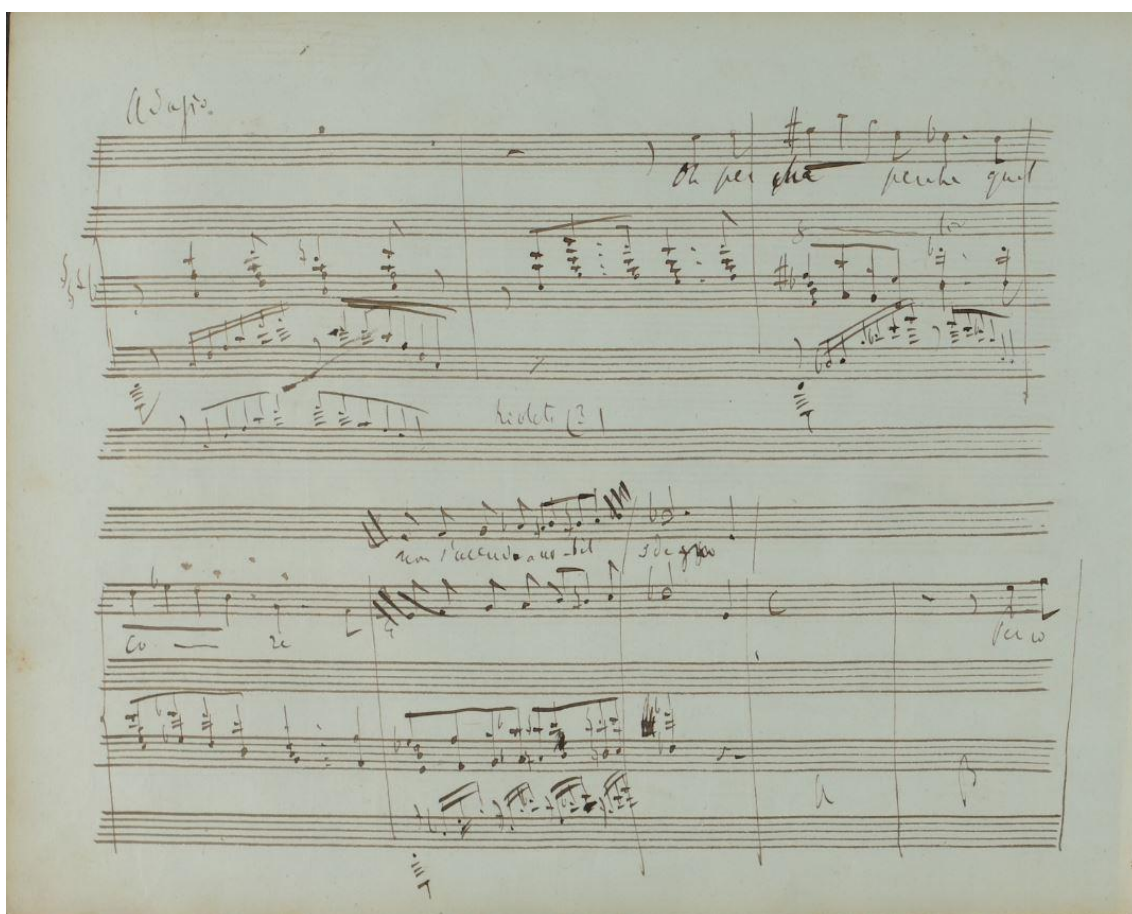
³ GSA 60/N4, Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar.

⁴ A jelenetsor szereplői a háremhölgyek és Mirra, a görög rabszolgalány, aki vágyódik hazája után, siratja anyját, és vergődik az uralkodó iránt érzett vonzalma miatt; az uralkodó, Sardanapalo (Szardanapál), aki búskomorsága okáról faggatja Mirrát, majd megvallja szerelmét; és Beleso, a jövőmondó pap. Ez utóbbi felhánytorgatja a békeszerető és hedonista uralkodónak, hogy az csak az élvezeteknek él, miközben fegyveresek készülnek megdönteni hatalmát. A tercetben e három szereplő érzelmei csapnak össze.

⁵ 1845. december 16-án Marie d'Agoult-nak még némiképp „lekicsinylően” ír a *Nabucco*-ról. Lásd Daniel Ollivier: *Autour de Mme d'Agoult et de Liszt*. Paris: Éditions Grasset, 1941, 190–191. A későbbiek során, az 1850-es években, Verdi megítélése számottevően megváltozik Lisztnél.

nem látta meg Verdiben azt a zseniális komponistát, aki végül megteremtette Wagner német operareformjával párhuzamosan a lélektani realizmuson alapuló olasz zenedrámát.

No és még egy félre nem hallható hatás: a zenekari részekből képtelenség nem kihallani Berliozt. A hangszerelés persze Trippett munkája, de a töredékben magában számos utalás található arra vonatkozóan, hogyan képzelte el Liszt egy-egy passzust. Mint ahogy tudjuk azt is, hogy Liszt alapvetően „zongorában” gondolkodott, és nem is kedvelte olyan nagyon a hangszereléssel való pepecselést, ezért gyakran bízta másokra, ő csak belejavított, sokszor viszont valóban újrhangszerelt. Összehasonlításképpen a weimari zenekar Liszt hatodik szimfonikus költeményét, a *Mazeppát* játszotta lemezre, amelyet a *Sardanapalo* komponálása idején, 1851-ben kezdett írni (bemutatója 1854-ben volt a weimari Hoftheaterben), így meglehetősen pontos képet ad a Liszt által elgondolt zenekari hangzásról.



A weimari Goethe és Schiller Archívumban őrzött *Sardanapalo*-töredék kéziratának egyik oldala

Hogyan értékelhetjük mindezt? Nem túl sok, akár összeférhetetlennek is tűnő hatás keveredik itt Liszt elképzelésében?

Ne hamarkodjunk el a választ, hiszen épp ez a stílári sokféleség ad magyarázatot Liszt útkereséseire, meg arra is, miért maradt végül is félbe a komponálás.

Trippett maga is kiemeli a zene „pastiche”-jellegét: olyan „stílári keveredéssel van itt dolgunk, amellyel máshol nem igen találkozunk”. A „pastiche”-t ugyanakkor a szó legnemezebb értelmében kell felfognunk. „Stílusutánczást” kell értenünk rajta, a szó eredeti francia jelentésében, és nem az olasz *pasticcio* értelmében (azaz nem „egyveleg”). Kongeniális utánzást, elképesztően színes és melodikusan gazdag zenét, amely végül letagadhatatlanul magán viseli Liszt keze nyomát. Trippett bőségszarunak (*cornucopia*) nevezi Liszt melodikus invencióját. Az eredmény hamisítatlan Liszt-zene. Csak hát a legkevésbé sem a megszokott. Sem-

milyen tekintetben nem az. És közvetlen folytatása sincs Liszt életművében. E mögött viszont számtalan ok húzódik meg.

Bár túlzónak érzem Kirill Karabits állítását, miszerint „ez a felfedezés nem csak Liszt zenei örökségében nyit majd új fejezetet, de a 19. század német zenéjében is”, annyit el kell ismernünk, hogy Liszt pályáján, kibontakozása szempontjából mindenképpen igen fontos. Liszt számára nagy horderejű lehetett ez az opera, ha ilyen sokáig nem adta fel, és a vázlatait sem semmisítette meg egy látványos gesztussal, amire azért szép számmal akad példa a zene- és irodalomtörténetben egyaránt.

Ugyanakkor valami biztosan nincs teljesen rendben a mű körül, valamilyen dilemma, vagy akár több is, adódhatott menet közben, amelyekre Lisztnek nem sikerült megoldást találnia.

A VALÓSÁG KISSÉ MÁSKÉPPEN FEST

Nagyon jól szervezett, lendületes, szakmailag megalapozott sajtókampány vezette föl a művet (video előzetesekkel és a rekonstrukciós folyamatról készült kisfilmmel ([How Liszt's Lost Opera was Rescued](#)), elsősorban angol és német nyelvterületen, de a hírek azért szórványosan eljutottak Magyarországra is. A külfölddel ellentétben idehaza a *Sardanapalo* nem került a figyelem középpontjába: egyelőre olyan nagy a csend körülötte, mintha nem is Lisztről lenne szó. Ugyanakkor a tájékoztatás olykor félretájékoztatássá sikeredett, és szélesebben terjedtek a bemutató előtt a töredékek és a rekonstrukcióval kapcsolatos félreértések. Kialakult az a legenda, hogy a *Sardanapalo*-töredék „elveszett”, most „bukkant fel”. Állítólagosan 170 évig „elfeledve szunnyadt” a weimari archívum mélyén, a Liszt-kéziratok között, várva a felfedezést, míg David Trippett rá nem bukkant, és bele nem fogott „a kibogozhatatlannak tűnő, rövidítésekkel teli anyag megfejtésébe”. Ezek mind hatásos, figyelemfelkeltő zszurnalizmusok, de nem fedik a valóságot.

A kézirat létezéséről a szélesebb, zenetörténész szakma mindig is tudott, vagy legalábbis tudhatott. Egyáltalán nem volt ismeretlen. 1910-ben történt katalogizálása óta semmiképp sem. Magyarországon is ismert volt – már 1959-ben is. És még csak nem is „rejtve”, zenetudományi szakfolyóiratban, hanem egy kifejezetten olvasmányos, a zeneértő és zenekedvelő nagyközönségnek szánt könyvben. Rábukkantam ugyanis Németh Amádénak, a budapesti Operaház egykori karmesterének, karigazgatójának, zenetörténésznek egy könyvében: a *Zenei kaleidoszkóp*⁶ egyik fejezete „Liszt Ferenc tervét” ismertetve beszél a *Sardanapalo*-kéziratról, megjelölve pontos fellelhetőségének helyét is.

Azok a Liszt-kutatók viszont, akik látták, hiányosnak, annyira töredékesnek ítélték, hogy nem találták alkalmasnak a rekonstruálásra. Bemutatása pedig ebben az állapotban szóba sem jöhetett. Ez valóban általánosan elfogadott vélekedés volt mindaddig, amíg weimari tanulmányútja során David Trippett meg nem látta az anyagot.

„Az első alkalommal, amikor megpillantottam Liszt kézírását, talán egy szoprán vagy tenor ária volt az. Meglepődtem: hisz ez teljes egésznek tűnik! Megvan a dallam, a harmonizálás, csodás a vonalvezetés, a frázisok. És megvan minden szó! Feltettem magamban a kérdést: »Miért nem csinálta ezt meg senki korábban?« És ekkor döntöttem: a világnak szüksége van rá!” Nos, ez a lelkesedés hiányzott másokból. Hogy kinek a fantáziáját mi piszkálja fel, az pszichológiai rejtély. Másokat hidegen hagyott. Vagy nem látták értelmét a hosszadalmas, sok fejtörést okozó munkának.

Pedig – vallja Trippett –, a problémát csak az jelentette, hogy Liszt rövidítéseit, saját maga számára lejegyzett, de konzekvensen alkalmazott gyorsírását kellett megfejteni, és ennek segítségével kitölteni a nagy hézagokat, Liszt fejével gondolkodva rekonstruálni a hang-

⁶ Németh Amadé: Liszt Ferenc terve. *Zenei kaleidoszkóp*, Budapest: Zeneműkiadó, 1959, 165–167.

zást. „Szerencsére Liszt elegendő információt hagyott hátra, ezek alapján követhető volt zenei elgondolása, és rekonstruálni lehetett a zenei folyamatot.”

A bemutatót előkészítő sajtókampányban viszont teljesen elsikkadt, hogy a töredékekkel kapcsolatos állásfoglalások korántsem voltak annyira egyértelműek, mint azt Trippett amúgy teljesen érhető lelkesedése alapján gondolhatnánk. Pedig ezeket a véleményeket is nagyon komolyan kell vennünk, nem elhanyagolhatók: nélkülük semmiképpen sem kapunk választ a Liszt-töredék felvetette megválaszolatlan kérdésekre. Csak így érthető meg a történet a maga összetettségében, és az is, miért vált Liszt számára végső soron megoldhatatlanná a dilemma. Nem csak az tartotta vissza a Liszt-kutatókat, hogy megfejtetetlennek tartották a kéziratot, de más érveket is felsorakoztattak ellene.

Pedig David Trippett korrekt brit tudósként megemlíti mindazoknak a nevét, akik korábban a *Sardanapale*-témával foglalkoztak, köztük Bryan James-ét, aki egy egész doktori értekezést⁷ szentelt Liszt operatöredékének. Mégis, az imént említett összefüggésben az a két Liszt-kutató a legfontosabb, aki vele, azaz Trippett-tel távolról sem azonos módon ítéli meg a töredékes Liszt-kéziratot. Az egyikük a nálunk is jól ismert skót zongoraművész és zenetörténész, Kenneth Hamilton,⁸ a másik Kaczmarczyk Adrienne,⁹ aki az idézett tanulmány megjelenése idején a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont tudományos munkatársa volt, és Weimarban szintén tanulmányozta a *Sardanapale* anyagát. Az igazán kemény megfogalmazás



Joseph Kriehuber 1846-ban készült litográfiája Liszt Ferencről

⁷ Liszt's *Sardanapale*: Its Creation, Sketches, and the Reception of Mid-Nineteenth-Century Italian Opera Conventions. PhD. dissertation, University of Wisconsin, 2009.

⁸ Kenneth Hamilton: Not with a Bang but a Whimper: The Death of Liszt's 'Sardanapale'. *Cambridge Opera Journal*, 8/1, 1996. március, 45–58, valamint Wagner and Liszt: Elective Affinities. *Wagner and his World*, Thomas Grey szerk. Princeton: Princeton University Press, 2009, 28–33.

⁹ Adrienne Kaczmarczyk: Liszt's Opernplan, *Sardanapale*: Von der Paraphrase bis zur Oper und zurück, *The Past in the Present: Papers Read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th Meeting of the Cantus Planus, Budapest and Visegrád, 2000*, ed. László Dobszay, Budapest and Visegrád: Liszt Ferenc Academy, 2003, 337–353. Magyarul lásd Kaczmarczyk Adrienne: A parafrázistól az operáig és vissza. Liszt: *Sardanapale*. *Magyar Zene* 2001/3, 287–299.

Hamiltontól, az egyetlen disszonáns, ünneprontónak tűnő hangütés pedig – még a 2017-es cardiffi bemutató előtt – a „Die Welt” kulturális rovatának szerkesztőjétől, Barbara Möllertől származik. Cikkében kételyeinek adott hangot Trippett vállalkozásával kapcsolatban („[Wagner árnyékában ez az opera csak veszíthetett](#)”, 2017. március 11.): „Mindamellett nem zárhatjuk ki teljesen, hogy a részletek iránt érzett vonzalma [mármint Trippetté] eltorzítja rá-látását az egészre. Egy kolléga, a skót Liszt-specialista, Kenneth Hamilton mindenesetre már húsz évvel ezelőtt azt a megsemmisítő véleményt fogalmazta meg, hogy a *Sardanapale* »mesterkelt, esetlen és szerfölött régimódi«”.¹⁰ Szerencsére a felvetést az újságírói tisztesség motíválta, mert nyomban hozzá is fűzi: Majd meglátjuk. Pontosabban: meghalljuk. Nos, mi már ismerjük a végeredményt, de attól a Hamilton által megfogalmazott probléma még probléma marad. Semmiképp sem söpörhető az asztal alá.

A LEGFONTOSABB KÉRDÉSEK

Az operatöredék körül szövődő hamis, vagy legalábbis a valóságot nem teljesen fedő vélekedések sorából kettő emelkedik ki. Az egyik az, hogy az opera keletkezése titokzatos. A másik, hogy soha nem fogjuk megtudni, miért hagyott fel Liszt ennek az operának a komponálásával.

Az elsőhöz annyi a hozzáfűznivaló, hogy annyira azért nem titokzatos, még csak nem is túlságosan szövevényes. Közismert a 19. század operatörténetéből mennyi gondja akadt a zeneszerzőknek igényes szövegkönyvek kigondolásával, megíratásával, végső megformálásával. Lisztnél valóban csak az első felvonás készült el. Ugyanakkor feltételezhetjük, hogy ha más okok nem játszanak közre, ismerve Liszt erős akaratát, ügybuzgalmát (ami szerencsére nem párosult Wagner gögös agresszivitásával) valamilyen úton-módon kiharcolta volna a szövegkönyv folytatását.

Az viszont kétségkívül igaz, hogy az operaterv feladásával kapcsolatban Liszt amúgy igencsak kiterjedt levelezésében nem találunk magyarázatot. Erről valóban nem írt soha, színté az az érzésünk, hogy a máskülönben nagyon közlékeny, olykor „bőbeszédű” Liszt mintha tudatosan hallgatott volna erről. Pontosabban furcsa kettősség jellemzi az operatémával kapcsolatban: a számtalan említés ellenére (lelkes beszámolók tervekről, elképzelt bemutatók stb.) a *belső* küzdelmekről, a komponálás folyamatáról vagy annak nehézségeiről semmit sem tudunk meg. Az az érzésünk, hogy Liszt a tervezett bemutatók felemlegetésével önmagát akarta ösztökélni. Tehát nem olyanok ezek a levelek, mint például Muszorgszkij hosszas, részletekbe menő, a dramaturgiát érdemben érintő levelezése Sztaszovval vagy Verdi véget nem érő „alkudozásai” szövegíróival. Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy ne rajzolódna ki a valós okok.

Kirajzolódnak, csak nem Liszt levelezésében. Ez a Liszt gondolkodásának, érzelmi hullámzásainak *mélyén* zajló folyamat az, ami végső soron megakadályozta, hogy a töredék „igazi” egésszé váljék, és ma a *Sardanapalo* Liszt befejezett operájaként szerepeljen a zene-történetben. Trippett derűlátóan fogalmazott: „Úgy hiszem, ha Liszt megkapta volna a két hiányzó felvonást, befejezte volna a partitúrát.” Én ebben korántsem vagyok ennyire biztos. A miertre a válasz kirajzolja Liszt pályáján ennek a fordulópontnak tekinthető közel egy évtizednek (az 1850 körüli éveknek) folyamatosan módosuló erővonalait: ezek – tekintettel arra, hogy tényleg nem „kispályás tervekről” volt szó –, képletesen szólva akár erőteljes belső, tektonikai elmozdulásokra is utalhatnak Liszt gondolkodásában, művészi elképzeléseinek alakulásában. Súlyos és messzire mutató következményekkel.

¹⁰ „stilted, wooden and remarkably old-fashioned”. Lásd Kenneth Hamilton: Liszt: Elective Affinities, id. hely, 29.

Liszt és az opera? Liszt neve a köztudatban soha nem fonódott össze az operáírással. Liszt-életrajzok is csak helyyel-közzel tettek említést róla, de hogy központi helyet foglaljon el zeneszerzői tervei között, sőt, hogy stratégiai jelentőséget kapjon művészi pályájának alakulásában, az csak kevesek számára volt nyilvánvaló. Márpedig az 1840-es években, különösen az évtized második felében ez volt a helyzet, és erre éppen a Trippett által rekonstruált operatörredék vet éles fénycsóvát. Liszt persze sokoldalú zeneszerző volt, és sok minden volt alakulóban művei és távlati elgondolásai között ebben az időszakban is, de az opera ekkoriban valószínűleg felülírt mindent: Liszt sikeres operaszerzőként akarta letenni névjegyét Európa nagy operaszínpadain.

Az persze közismert, hogy az opera korábban is szerepet játszott Liszt pályáján (megint csak nem a *Don Sanche*-ről van szó, amely csak érdekesség, de értékelhetetlen ebben az összefüggésben). Liszt folyamatosan ott élt a kor nagy olasz operáinak közelében, és 1839/40-től kezdve olykor „utánérzéseknek”, „visszaemlékezéseknek”, olykor meg „fantáziának” nevezett parafrázisokban dolgozta fel a maga természetes közegében, zongorán, a jól ismert és számára olyannyira kedves Bellini- és Donizetti-dallamokat.¹¹

Az operafantáziák írásának kezdete már egybeesik azzal az időszakkal, amikor Lisztben mindennél határozottabban jelentkezik a zongoravirtuóz életvitel által kiváltott csömör. Ezért is tévedés azt gondolni, hogy pusztán a saját hangversenyeire írt volna az akkoriban mások által szinte előadhatatlanul virtuóz darabokat. Az operaparafrázisok egyenesen az operáról zenében való gondolkodás közegét jelentik neki. Ezekben a különböző szintű jelentésrétegek nyersanyagként szolgálnak Liszt számára, és szabadnak tűnő, fantáziaszerű, ugyanakkor belülről mégiscsak rendezett formába sorolódnak (*forme-fantaisie*). Liszt kísérletezik a formákkal, s a szonáta és a fantázia szuperpozíciója, egymásra rétegződése révén a liszti nagyformákban olyan narratív szerkezetet alakít ki, amely már az 1848 utáni, Weimarban született művekig ível. Ebben a folyamatban az opera korántsem mellékvágány: minden tekintetben szervesen illeszkedik Liszt nagyszabású, távlatokban gondolkodó zeneszerzői elképzeléseibe.

A nagy kaland az operáírással 1845-ben indul. Előtte azonban, már 1841-ben határozottan felmerül benne, hogy kedvelt angol költőjének, Lord Byronnak *A kalóz* című elbeszélő költeményéből operát ír: „Három éven belül bizonyosan lecsukom a zongorám fedelét, Bécsben és Pesten fogom befejezni a karrieremet, ott ahol elkezdtem. Ez előtt, már ’43 telén elő akarok adni egy operát (*A kalózt* Lord Byron nyomán), mégpedig Velencében”,¹² írja Cristina Trivulzio di Belgiojoso hercegnőnek. A másik fontos mérföldkövet jelző levél címzettje Franz von Schober, követségi tanácsos Weimarban,¹³ 1845. március 3-án írja neki Gibraltárból, hogy Bécsből (ami virtuóz-karrierjének végét fogja jelenteni) 1846 augusztusában remélhetően Konstantinápolyba utazik, hogy a visszaúton, Itáliában átlépje „drámai rubikonját vagy fiaskóját.”¹⁴

1845-ben Liszt már konkrétabban is foglalkozik a gondolattal, hogy Byron 1821-ben írott *Sardanapalus* című tragédiája alapján ír olasz nyelvű operát. A librettót az imént említett Belgiojoso hercegnő segítségével szerzi meg, írója egy mindmáig ismeretlen, Párizsban menekültként élő, itáliai költő,¹⁵ aki a hercegnő támogatását élvezte. (Belgiojoso hercegnő maga

¹¹ Csak néhány ezek közül: *Reminiscences des Puritains*, *Réminiscences de Norma*, *Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra La Sonnambula* Bellini, valamint *Réminiscences de Lucia di Lammermor*, *Lucrezia Borgia* – *Grande fantaisie*, *Réminiscences de Lucrezia Borgia* Donizetti nyomán.

¹² Idézi Kaczmarczyk, Magyar Zene, 2001/3, 288.

¹³ Az ő *An die Musik* (A muzsikához) c. költeményére írta híres dalát Schubert.

¹⁴ *Liszt Briefe*. La Mara szerk., 1. kötet, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893, 51.

¹⁵ A librettó az N4-es vázlatkönyv mellett hevert, és kritikai rekonstrukcióját, illetve angol fordítását Francesca Vella (University of Cambridge) és David Rosen (Cornell University) végezte el.

is írt, és a *Risorgimento* egyik jelentős alakja volt.) Ez a körülmény a későbbiek során zavaró tényezőnek bizonyult, ugyanis Carolyn zu Sayn-Wittgenstein hercegnő, akivel Liszt 1847-ben ismerkedett meg, s akivel hosszú éveken át összekötötte az életét, rossz szemmel nézte Liszt barátságát ezzel a másik, „veszélyes” nőszeméllyel, és jobb esetben közönyös, de inkább el-lenséges hozzáállásával sokban nehezített Liszt munkáját olasz operáján. De a töredék sorsa szempontjából ez valóban csak zavaró, külső körülmény maradt, a lényegét kevésbé érintette.

Az opera szövegének korábban létezett egy háromfelvonásos, francia nyelvű prózaváltozata is: ez a 36 oldal szintén megtalálható volt Weimarban az operatöredék anyagai mellett. Szerzője Félicien Mallefille francia regény- és drámaíró volt, Liszt azonban hiába sürgette az operaszöveget, nem kapta meg, így 1849-ben már közvetlenül az olasz librettó kész részeinek megzenésítésébe fogott bele, és reménykedett, hogy a kész művet Bécsben vagy Milánóban fogja tudni bemutatni.

Mindamelletts ebben az évtizedben nem csak a *Sardanapalo* foglalkoztatta operatervként. Már ekkor felbukkan tervei között a *Faust* és az *Isteni színjáték*, amelyekből aztán később, a rákövetkező évtizedben a *Faust*- és a *Dante*-szimfónia született meg. 1850 táján Alexandre Dumas-val közösen tervez egy operát a *Faust*ból, majd még 1854-ben is felmerül az ötlet: szeretne volna, ha a szövegkönyvet Gérard de Nerval írja (ő fordította 1828-ban franciára Goethe *Faust*ját) – pedig ebben az évben már elkészült a *Faust*-szimfónia! És Liszt nagyszabású operatervai nem fogytak ki: az 1840-es évtizedben foglalkoztatta képzeletét az *Oroszlánszívű Richárd* Walter Scott, a *Consuelo* George Sand, a *Semele* Schiller, de a *Manfred* Byron nyomán is, továbbá felmerült egy magyar témájú opera is, Beck Károly 1842-ben németül írott *Jankó, der ungarische Roßhirt* („Jankó, a magyar csikós”) című verses regénye felhasználásával. Sok más terve is embrionális állapotban maradt, de azért jelzésértékű valamennyi: Liszt széles irodalmi tájékozódásáról tanúskodnak, érzékeltetik, hogy valósággal vadászott olyan irodalmi alkotásokra, amelyekből kiindulva reményt látott operatervai megvalósítására. És persze formálódott már zene és irodalom szorosabb összefonódásának liszti programja is, bár még nem a később megvalósuló szimfonikus költeményekre gondolt, számára ekkor valóban az opera állt előtérben.

Lord Byron és Walter Scott között egy ideig nem dőlt el a verseny: a *Sardanapale*-ről és a *Richard Palesztinában* tervről (ez voltaképpen az *Oroszlánszívű Richárd*) 1846-ban így számol be Károly Sándor weimari nagyhercegnek: „El sem tudja képzelni, Uram, milyen sok időre és türelemre van szükségem, hogy végleg megformáljam librettóimat (ugyanis olyan merész vagyok, hogy egyszerre dolgozom két olasz operán is és büszkén hirdetem ki szándékomat, hogy egyszerre ikreket hozok majd a világra!).” A Walter Scott regény operává alakítása végül elmarad, de a Byron-téma éveken át nem hagyja nyugodni. A *Sardanapalo* esete annyiban különleges, hogy végül is az egyetlen olyan Liszt-operaterv lett, amelyből, ha vázlatfüzetben is, de érdemleges mennyiségű – ma már tudjuk: rekonstruálható, játszható és értékelhető – zenei anyag maradt fenn.

Ugyanakkor Liszt nem egyszerűen operát, hanem kifejezetten *olasz* operát akart írni. Bensőséges viszony fűzte a bel canto dallamosságához, de volt ennek egy kimondottan gyakorlati oka is. Liszt szeretett volna a bécsi udvari opera karnagyaként a súlyosan beteg Donizetti helyére lépni. 1846. október 22-én Szekszárdról írta Párizsban maradt anyjának: „Talán hallott róla: eltökéltem magam: hogy Bécsben mutatom be első operámat [ez a *Sardanapalo*]. Jó esélyem van itt egy igen tisztességes állás elnyerésére is, cs. kir. udvari kamarai karnagyként, 4000 forintos fizetéssel, évente mindössze hat hónapi szolgálattal. Arra az esetre, ha ezek a feltételek és eshetőségek megghiúsulnának Bécsből egy pár hónapra Weimarba mennék, hogy új terveimet megvalósítsam.”¹⁶ Ez persze ismét csak külső tényező, az olasz opera világával való kapcsolata ennél sokkal mélyebb. Ugyanakkor 1848-ban

¹⁶ La Mara: Franz Liszts *Briefe an seine Mutter*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1918, 73. Lásd még Hamburger Klára (szerk.): *Franz Liszt Briefwechsel mit seiner Mutter*. Land Burgenland, 2000, 197.

bekövetkezett haláláig Donizetti megtartotta az állást, akkorra pedig Liszt már elkötelezte magát Weimar mellett.

OLASZ NAGYOPERA?

Bensőséges viszony fűzte Lisztet nem csak a bel canto világához, de Verdi zenéjéhez is. Műveiben ekkor még inkább az olasz operahagyományok folytatóját, elragadóan szép dallamok szerzőjét látta, és kevésbé figyelt fel arra, ahogyan Verdi zenei gondolkodása az *Ernani* követően, az 1840-es évek második harmadától kezdve (közkeletű kifejezéssel a „gályarabság” éveiben) fokozatosan elmélyül, és elmozdul egy új, zenedrámai szemlélet felé. Mindenesre tény, hogy nagy figyelemmel követi műveit. Több operáját már a bemutató évében megismerte.¹⁷ Ezek közé tartozik az *Ernani* (1844) is, amelyet madridi tartózkodása során hallott először, 1847-ben elsőként ez ihlette fantázia írására. A *lombardok* párizsi sikere, *Jeruzsálem* címmel átdolgozott változata 1847-ben, megerősítette abban, hogy saját operatervével, vagy akkor még több tervével is, foglalkozzék.

Hogy mindez hogyan kapcsolódott össze Byronnal? Liszt korábbi operatémáját, *A kálóz*t, végül Verdi írta meg (Francesco Maria Piave librettójára, a bemutatója 1848-ban volt Triesztben), de például Verdi is fontolgatta – még 1843-ban –, hogy operát ír Byron *Sardanapalus*ából. Végül is elfordult a témától, mert az sok tekintetben emlékeztetett az 1842-ben éppen hogy csak bemutatott *Nabuccóra*.¹⁸ (Byron történelmi drámája nyomán íródott viszont, szintén Piave szöveggönyvére *A két Foscari*, amelyet Verdi 1844-ben mutatott be Rómában.) Liszt fantáziáját ugyanakkor felpiszkalta, hogy a Szardanapál-téma nagyon is a „levegőben volt”: 1830-ban jelen volt Berlioz *La dernière nuit de Sardanapale* (*Szardanapál utolsó éjszakája*) című kantatájának második előadásán. Berlioz ezzel a művel nyerte el a sokak által áhított Róma-díjat, de később megsemmisítette a partitúrát, így napjainkban csak egyetlen megmaradt részlete hangzik fel hangversenyeken. Mivel azonban pályázati kompozíció, gyanítható, hogy egy beadott példánya bármikor felbukkanhat valamelyik levéltár mélyéről.

S bár Liszt számára a kiindulópont, az elsődleges ihletforrás Byron tragédiája volt, nyilván ott zengett a fejében – bár francia nyelvű alkotás volt – Berlioz műve is. Ugyanakkor mély hatással lehetett rá a Berlioz képzeletét is felcsigázó Delacroix-festmény, a szintén byroni ihletésű *Szardanapál halála*. Az 1827-ben festett monumentális vásznat, 1828-ban állították ki a párizsi Salonban: megosztotta a francia társadalmat, Stendhal még sátánizmussal is megvádolta. Liszt festészet iránti vonzalma és színesztéziás látásmódja ismeretében elképzelhetetlen, hogy ez a hátborzongatóan szép, telt, meleg színekben gazdag, mozgalmas és drasztikus részletektől sem mentes festmény ne fogalmazódott volna át a fejében nyomban hangokká, sőt, költészetet, drámát, festészetet és zenét szétbogozhatatlan egységben észlelő, komplex művészeti élménnyé.

A tűz byroni képe, vélhetően feldúsítva a Delacroix-kép emelkedett, romantikus pátozának élményével – bár a festményen közvetlenül csak a kép jobb felső sarkában gomolygó füst és a vörösben izzó színek sugallják a később mindent elemésztő lángokat – elevenen élhetett Liszt fantáziájában, amikor saját operájának még nem létező zenéjére gondolt. Szardanapál, amikor közeleg veresége, lemészároltatja rabszolgáit, és kedvesével, a görög rabszolgánővel (ő Liszt operájában Mirra) illatos olajok és fűszerek között, elevenen égetteti el magát. Liszt ezeket a pokoli lángokat képzelte el a harmadik felvonás befejező képeként.

¹⁷ Domokos Zsuzsanna: Liszt és Verdi, *Muzsika*, 2001. október, 26.

¹⁸ Lásd Verdi 1843. július 28-án írott levelét Lorenzo Molossihoz. *Giuseppe Verdi: Lettere 1843–1900*, Antonio Baldassarre és Matthias von Orelli szerk. Bern: Peter Lang, 2009), 57. E híres levélben Verdi egyértelműen kijelenti: a kedvező fogadtatás ellenére sem akarja a továbbiakban az olasz *melodram*ának (azaz operának) ezt az útját járni.

Hogy pontosan milyen zene kavarghatott a fejében, azt persze nem tudjuk, de annyi biztos, hogy nála ekkor még a döntő mozzanat a látvány, a közvetlen, letaglózó hatás. Egy olyan típusú „nagyopera”, mint amilyen jóval később a *Don Carlos* francia nyelvű, ötfelvonásos párizsi változata lett Verdinél (1867), a szereplők cselekedeteinek mély, lélektani árnyalásával, Liszt elgondolásában ekkor nyilvánvalóan nem születhetett volna meg. Amit biztosan tudunk, az az, hogy 1846. szeptember 25-én Belgiojoso hercegnőnek írott levelében „a romantikus iskola Rubensének” nevezve Delacroix-t azt írta, hogy „az ő operájának a fináléja még a közönséget is lángba szándékozik borítani.”¹⁹

Ez a zene azonban semmilyen formában nem létezik.



Eugène Delacroix: *Szardanapál halála* (1827, Párizs, Louvre)

Ezután pedig bekövetkezik az „átcsapás”.

Az 1840-es évek vége felé talán leginkább a Verdivel való intenzív foglalkozás révén, de Liszt kezdi érezni, hogy a látvány, ami elsőre annyira megragadta a fantáziáját, kevés. Főleg, hogy a tűz látványa az évtized végére kezd elcsépeltté válni. Giacomo Meyerbeer is alkalmazta 1849-ben bemutatott *A próféta* című operájában, de lángolt a hárem Verdinél *A kálózban* is, és – mint Hamilton figyelmeztet rá²⁰ –, 1848-ban Wagner már fogalmazza a *Siegfried halála* szövegét, a későbbi tetralógia ősváltozatát, amelybe Lisztnek is betekintése volt.

¹⁹ Lásd Franz Liszt: *Gesammelte Schriften*, La Mara szerk., 6 kötetben, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1891–1899, I. köt., 107. Lásd még *Autour de Mme d'Agoult et de Liszt*, Ollivier szerk., id. kiadás, 202.

²⁰ Id. hely, 29.

A *Sardanapalo* és Liszt gondolkodásmódjának megértéséhez mindig szem előtt kell tartanunk: Liszt mindenképpen *olasz* operát akart írni. A közvetlen gyakorlati ok, az olasz dallamosság iránti személyes vonzalom és – később – a távlatos reformtervek egyetlen, szenvedélyig fokozódó törekvéssé olvadnak össze. Ennek eredője a *Sardanapalo*.

Ekkor már azonban 1849 és 1851 között járunk. Amennyire a megszületett töredék erre következtetni enged, első hallásra is nyilvánvaló: itt azért nem teljesen arról van szó, hogy Liszt egyszerűen folytatni akarja a bel canto korszak operáit. Rossini a *Tell Vilmos* után (1829) már régen elhallgatott,²¹ csak egyházi zenét ír, Donizetti 1848-ban meghalt, Verdi is egyre távolodik az operai sablonoktól. Liszt nem a múltba réved, maga is valamiképpen *más* olasz zenét ír, jól érezhető az elrugaszkodás. Ha nagyon másképpen is, mint Verdinél, de Liszt fejében is ekkor már valamiféle olasz zenedráma körvonalai kezdenek kirajzolódni.

A *Sardanapalo* sajátos fénytörésben mutatja a 19. század derekán az olasz opera állapotát. Trippett azon a véleményen van, hogy Liszt célja a *Sardanapalóval* – ha ezt így nem fogalmazta is meg – az olasz opera megújítása volt. „Úgy vélem, kedvelte az olasz stílust, de egyáltalán nem volt elégedett az olasz operának, mint műfajnak az akkori állapotával. Egy egyszerű drámaiság értelmében akarta modernizálni.” Kaczmarczyk Adrienne közel két évtizeddel ezelőtti állásfoglalása erősen kritikus, és a Trippettétől merőben eltérő következtetésre jut: „Amennyire a *Sardanapale* fennmaradt jelenete alapján megítélhető, ez csak részben sikerült neki. Stílusa inkább az 1840-es években készült olasz opera feldolgozásainak stílusát idézi, azok stílusambivalenciáival együtt.” A harmóniai gazdagság viszont „messze felülmúlja a korabeli olasz operákét, és tökéletesen beleillik Liszt egyéni stílusába”²²

A kettő szétválaszthatatlan: a dallamvezetés éppen a harmonizálás révén lép túl a korabeli sablonokon. Erről Trippett is beszél. Ez is része Liszt elgondolásainak: minduntalan áthágja az elvárásokat, a dallamlépések nem a hallgató által ebben a korszakban megszokott módon alakulnak. A harmóniakapcsolódások és a deklamáció az, ami előrelendíti a zenei folyamatot, és az átkomponáltság érzetét kelti. A kirajzolódó drámai ív pedig ennek következményeként jelzi egy új, zenedrámai gondolkodásnak – nos, inkább csak csíráit. Hiszen rekonstruálható töredékről, de mégiscsak töredékről van szó. És ahhoz a megírt zene e szempontból mégiscsak kevés, hogy Liszt sajátosan *olasz* zenedrámai elgondolásának összefüggései a maguk teljességében kirajzolódhattak volna. Elég-e mindez egy zenében megfogalmazódó drámához? Át tudja-e lépni Liszt a maga drámai „rubikonját”?

Liszt ekkor már Weimarban él, határozottan körvonalazódnak azok a reformtervek is, amelyek a zene és költészet egységben történő szemlélete mellett törnek lándzsát, és minden jel szerint ebbe a folyamatba illeszkedik zenei gondolkodásában az olasz opera is – legalábbis egy ideig. Egy ponton azonban bekövetkezik a törés. 1851 januárjában – egy alább még újra idézendő levelében – arról értesíti Wagnert, hogy operáját 1852 tavaszára teljesen be fogja fejezni, a bemutatására pedig vagy Párizsban, vagy Londonban kerül majd sor.²³ Hogy ebben mennyi az igazság, és mennyi az, amivel inkább saját magát igyekszik meggyőzni vállalkozása eredményességéről, azt nem tudjuk. Nem valószínű, hogy a komponálásban jóval előbbre tartott volna, talán még fejben sem. Aztán végleg elakad. A *Sardanapale*-l kapcsolatos híradások hirtelen és végleg eltűnnek Liszt levelezéséből. Valószínű, hogy hosszú vívódások után, a látszat szerint mégis szinte egyik pillanatról a másikra.

²¹ Csak hogy a digitális világban el ne feledkezzünk róla, erről írt máig érvényes tanulmányt Pernye András: A bel canto-korszak tündöklése és hanyatlása (Miért hallgatott el Rossini?), *Hét tanulmány a zenéről*. Budapest: Magvető, 1973, 216–256.

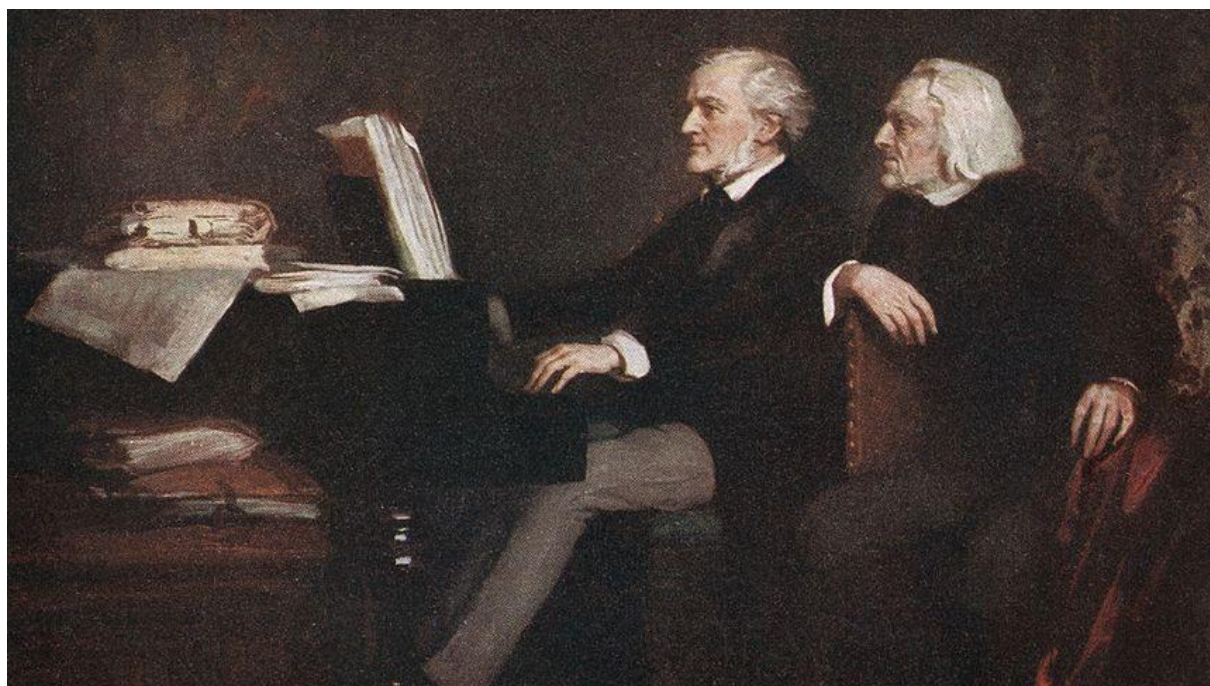
²² Id. hely, 296.

²³ Richard Wagner, Franz Liszt – *Briefwechsel vom Jahr 1841 bis 1853*. Berlin: Europäischer Literaturverlag, 2013 (faksimile), 115.

Összefüggésben állhatott-e ez azzal is, hogy az újnómet iskola hangadója, a „Neue Zeitschrift für Musik” Schumann nyomdokába lépő szerkesztője, Franz Brendel 1852-ben megjelentette rendkívül befolyásos zenetörténeti könyvét (*Geschichte der Musik*), amelyben megsemmisítő ítéletet mond az akkorra már kiüresedett, sablonossá vált olasz opera dramaturgiai és zenei gyengéi, lehetőségeinek korlátai felett. Képviselhetette-e Liszt, aki Weimarban fokozatosan az újnómet iskola egyik vezéregyéniségévé avanzsált, ebben az ellenséges közegben korábbi álláspontját?

Zene és irodalom, zene és költészet összefonódása tekintetében is párhuzamosan különböző lehetőségek kavarghattak Liszt gondolatvilágában, s ebben különösen hangsúlyos volt a *drámai* mozzanat. És jól követhető az a folyamat is, ahogyan különböző témák vándorolnak a műfajok között, ahogyan operatereit szimfonikus közegben is próbálgatja, vagy ahogyan például a különféle operai toposzok egyidejűen, már 1841-ben megjelennek, a *Tasso. Lamento e trionfo* első vázlataiban, amiből előbb nyitány lesz, majd megszületik második szimfonikus költeménye. (Még ez is hordozza a drámai mozzanatokat!) Lehet, hogy Weimarban Liszt már tényleg úgy érzett, ahogyan azt Hamilton leírta? És ennek az akkor már vállalhatatlannak tűnő, ráadásul teljesen el sem készült szövegkönyv lett volna az oka? Vagy az operaszerzői tapasztalatok hiánya miatt nem tudott tovább lépni? Ami persze lehetett volna előny is, hiszen így jobban meglett volna az elvi lehetősége arra, hogy elrugaszkodjék az operai konvencióktól.

WAGNER NYOMASZTÓ ÁRNYÉKA



Az „ideálportréiról” híressé vált osztrák festő, Hermann Torggler (1878–1939) képe:
Liszt látogatása Wagnernél Bayreuthban

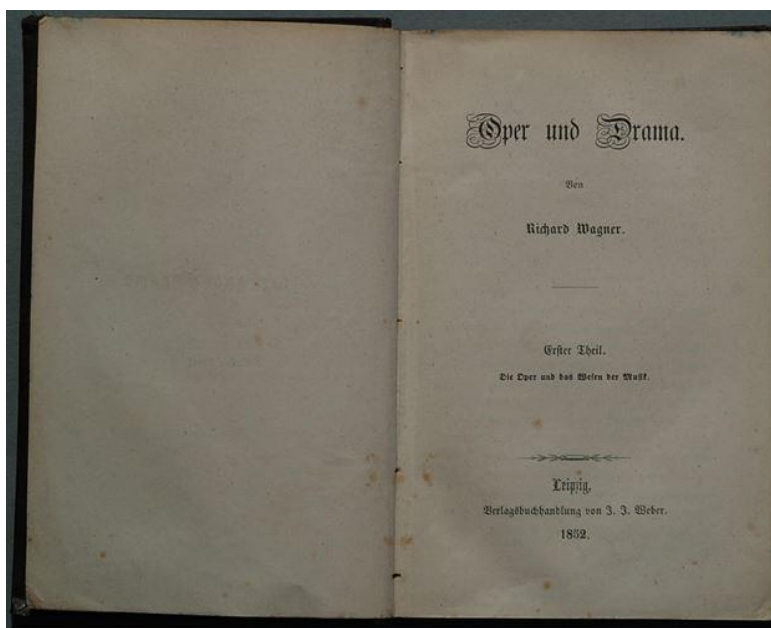
Wagner komoly belső és külső akadály lehetett. Kettejük kapcsolata sokrétű és összetett. És bár Wagner nagyon inspiráló, ugyanakkor végtelenül nyomasztó is tudott lenni Liszt számára, a kapcsolatuk mégsem egyirányú. Wagnerről közismert, hogy minden tekintetben kihasználta Lisztet, de Liszt is keresztül tudta, vagy legalábbis igyekezett keresztülvinni a maga akaratát. Annyi biztos, hogy Wagner körül kialakult egy különös erőter, amelyben azért Liszt egy ideig rendesen „vergődött”. A félelem azonban nem bénítja meg! Mint például Schumann. Kisebbrendűséget sem érez vele szemben. Ugyanakkor szívügye, az olasz opera

megreformálásának terve, egyre vállalhatatlanabbá vált számára Wagner közelsége folytán, aki nem szenvedhette az olasz operát, és a *német* zenedráma megteremtését tűzte ki célul. Ezt sugallva Lisztnek is. Ő azonban ennyire könnyen azért nem adta fel dédelgetett tervét!

Különös macska-egér játék alakult ki e kérdésben kettejük között. Wagner színleg még bátorította is nála két évvel idősebb barátját. Híressé vált biztatása: „Most aztán mutasd meg a benned szunnyadó oroszlánt!” Miközben Liszt olvasta, Wagner pedig írta az *Oper und Drama*²⁴ című, korszakos jelentőségű könyvét (a terjedelmes munka 1852-ben jelent meg ugyan, de előtte a „Deutsche Monatsschrift” 1851-ben már részleteket közölt belőle). Liszt számára egyre kevésbé volt elképzelhető, hogy egy ósdinak ható olasz szövegkönyv helyet kaphasson Wagnernek a jövő összművészeti alkotásáról, a Gesamtkunstwerk-ről formálódó elképzelései között. Hamilton erre alapozza feltételezését, miszerint Liszt – aki mindig is az új művészet élharcosai között tudta magát – most egy csapásra kínos helyzetbe került: régimódi ember benyomását keltette.²⁵ Legalábbis ilyen érzések kínozhatták, bár ennek közvetlenül, tudjuk, nem adott hangot. A lelki nyomás, józan észérvekkel párosult, így aztán Liszt tervei fokozatosan kezdtek átalakulni. Magának tartotta meg a „drámai szimfóniát” és a „drámai oratóriumot”, a színpadot, a *német* zenedrámát pedig mindenestől átengedte Wagnernek.²⁶ És zongora mellett folytatta operafantáziái írását többek között épp Wagner zenedrámaírói gondolkodva – zenében.

Előtte azonban volt még egy forduló. 1851-ben az akkor már zürichi emigrációban tartózkodó Wagner ugyanis német opera írására akarta rávenni Lisztet, szövegkönyvtervet is ajánlott neki. Ez lett volna a *Wieland der Schmied* (Wieland, a kovács), hőse a germán és skandináv mitológia (*Edda-énekek*) egyik alakja, Völund. Ez a téma párhuzamosan futott Wagner tervei közt a Siegfrieddel együtt (a későbbi tetralógia alapja). Liszt azonban makacsul kitartott az *olasz* opera mellett. Persze, hogy valójában lemondott-e már róla, az nem derül ki.

Mindenesetre belemegy a „játékba”, és méltatlankodással vegyes iróniával ingerli Wagnert. 1851. január 3-án írja neki Bad Eilsenből: „Bármennyire nagy legyen is számomra a csábítás, hogy Wilandodat [sic!] kovácsolgassam, mégsem rejthetem véka alá, hogy kitartok elhatározásom mellett: *soha, de soha* nem fogok német operát írni.” Majd pár sorral lejjebb: „Germánia a Te tulajdonod. – S Te az ő dicsősége vagy.” Közben beleszövi a levélbe az *olasz* opera kérdését: „... összességében így számomra sokkal célszerűbb és kényelmesebb, ha első drámai művemmel olasz színpadon próbálkozom (amire vélhetően a jövő év – 52 – tavaszán kerülhet majd sor Párizsban vagy Londonban), persze abban az esetben, ha sikerül megmaradnom a taljánoknál.” És a tekintetben, hogy lelke mélyén mi foglalkoztatta, pusztá udvarias



Wagner *Opera és dráma* című könyvének első kiadása 1852-ből

²⁴ <https://gutenberg.spiegel.de/buch/oper-und-drama-843/1>. Magyarul az *Opera és dráma* eddig nem jelent meg.

²⁵ Hamilton, id. hely, 32.

²⁶ Uott, 33.

érdeklődésnél jóval többet elárul épp ebben a kontextusban a levél függeléke: „Jól haladtál az operáról írott könyveddel? Nagyon kíváncsi vagyok erre a műre.”²⁷

Nem szabad megfedelkednünk – bár erről rendszerint jóval kevesebb szó esik – még egy műről, amely szintén Wagner nyomasztó árnyékában született, és amelyet Liszt ugyan-csak alaposan ismert és nagyon szeretett: ez Schumann 1847/48-ban írott *Genovevája* volt, amelynek bemutatójára 1850-ben került sor Lipcsében, Liszt pedig Weimarban mutatta be 1855-ben. Az opera megírása idején Drezdában Schumannra valósággal lidércnyomásként nehezedett Wagner közelsége,²⁸ és egyre fokozta bizonytalanságérzetét. Pedig céljuk mindkettejüknek ugyanaz volt: a *német* zenedráma megteremtése.

Liszt figyelmét aligha kerülte el, micsoda hordereje volt annak, amit Schumann „Recitativ im Takt”-nak nevezett. Kevesen tudják: bizonytalankodása ellenére Schumann volt az elszántabb, a *Genoveva* „átkomponált” opera. Wagner ekkor ilyen messzire még nem merészkedett. Deklamatorikus stílusa ugyanakkor erős hasonlóságot mutat azzal, amit Liszt – a *Sardanapalo*-töredékek tanúsága szerint – az *olasz* opera reformjában próbált megvalósítani. Közel egy évszázadon át a *Genoveva* esetlen dramaturgiájának tartották, pedig mára kiderült róla: a korát messze megelőző zenedrámai gondolkodással van dolgunk: a markáns, szimfonikus zenekari szövetbe ágyazódó énekfolyam voltaképpen egymásra rétegzett, belső monológok sora. A fiaskónak tetsző operadramaturgia persze csak Schumann korának perspektívájából, az akkori sztenderdekhez képest tűnik annak, zenedrámai építkezése messze előremutat a 20/21. századba, a mi korunkba. Liszt ebből sok mindent megérezhetett, jó értelemben, de ez is eltántoríthatta operatervétől. Mi dolga van még itt neki?

Mérlegre téve saját elgondolásait, talán emiatt is dönthetett úgy, hogy más területen próbál utat törni a jövő felé.

IDENTITÁS

És van még Lisztnél egy fontos, de sokszor figyelmen kívül hagyott mozzanat, ami szintén szerepet játszhatott abban, hogy felhagyott *olasz* operájának megírásával.

Joanne Cormac, az Oxford Brookes egyetem tanára „Liszt, Language and Identity: A Multinational Chameleon”²⁹ címmel tett közzé egy figyelemre méltó írást, fordítása „[Liszt, nyelv, identitás: A multinacionális kaméleon](#)” címmel megjelent a *Magyar Zenében*. A tanulmány az alkalmazott nyelvészet eszköztárát bevetve mutatja ki Liszt levelezésében, ma úgy mondanánk „kommunikációs stratégiájában”, hogy mennyire „imponálóan céltudatos volt a *public relations* terén, és eszközök egész sorát alkalmazta a róla alkotott kép számára kívánatos módosítására. Sikerral alakított ki különböző identitásokat...³⁰ Ennek része a nyelvhasználat, illetve a nyelvek céltudatos váltogatása. „Nyelve... jelentékeny »átalakulásokon« ment át élete folyamán, s ezek mindegyike azt az igényt elégítette ki, hogy egy adott pillanatban a megfelelő identitást erősítse vele.”³¹ Mindezt persze nagy hiba lenne pusztá szerepjátékként felfogni (bár a virtuóz Lisztől ez sem volt teljesen idegen). Liszt valóban – részben ösztönösen, részben tudatosan – azonosulni igyekezett a felvállalt identitásokkal, különben értelmetlen lenne például mélyen átélt, őszinte magyarságtudatáról beszélni.

A németnek, mint „természetes” kommunikációs eszközének helyét a francia foglalta el. Életében mindvégig szívesebben beszélt és írt franciául. A weimari éveiben kiadott írásait

²⁷ Richard Wagner, Franz Liszt: *Briefwechsel vom Jahr 1841 bis 1853*. Berlin: Europäischer Literaturverlag, 2013, fakszimile, 115.

²⁸ Lásd ezzel kapcsolatban tanulmányomat: „[Pedig micsoda szerelem volt! Schumann tévesen diagnosztizált betegségét, szellemi leépülése és a „Spätwerk” kérdése](#)”, *Muzsika*, 2014. október. Különösen 38–39.

²⁹ *19th Century Music*, 36/3., 2013 tavasz, University of California, 231–247.

³⁰ *Magyar Zene*, 2015/1, 5.

³¹ Uott, 9.

is franciául fogalmazta, és Peter Cornelius³² fordította őket németre. A kérdéses időszakban, legyen szó akár Weimarról, akár Bécsről – írja róla Joanne Cormac –, Liszt egy időre egyértelműen a *német nyelvű világban* akart letelepedni. „Ekkor tehát szükségessé vált számára elvesztett anyanyelvének (vagy meg inkább a nyelv standard, felső osztálybeli variánsának) »újratanulása« annak érdekében, hogy piacképes lehessen az új helyzetben.”³³

A két probléma, az olasz opera ügye és Liszt weimari működése, szétválaszthatatlanul összefonódik, de egymás ellenében hat. Talán kissé túlzónak tűnhet, de a kettő ütközésének hátterében az esztétikai problémákon túl egyfajta identitásprobléma is húzódhat, ami folyamatosan jelen volt Liszt életében. Az olasz szöveg deklamációjának zenébe ültetése, ami ekkor már Liszt törekvése volt, azonosulást követelt, de ugyanezt követelte a német nyelvű világ – a háttérben Wagner „elvárásaival”. Vonzotta Lisztet a bel canto dallamosság, amelyet tovább akart lendíteni, de ennek illeszkednie kellett Liszt egész zenei világképébe. És ez a feloldhatatlannak tűnő ellentmondás kiütközött a dallamalkotásban is. Részben ez állhat Kaczmarczyk Adrienne árnyalt megfigyelésének a hátterében: „A témák a *Sardanapale*-ban idegen eredetűekként hatnak. Úgy tűnik tehát, hogy Lisztnek nem sikerült egyéni hangvételt és egységes operastílust kialakítania, legalábbis egy bizonyos szinten felül nem.”³⁴ Ha ezt elfogadjuk – és lehetséges, hogy Liszt is érzékelte ezt –, akkor az identitásprobléma figyelembevételével arról is szó lehet, hogy felvállalt egy szerepet, amellyel nem tudott maradéktalanul azonosulni, különösen úgy nem, hogy közben egy másik identitás megerősítése és hangsúlyozása vált fontosabbá számára.

Sokaknál mindez olyan alkotói válságot idézett volna elő, hogy még ma is sisteregne tőle a zenetörténet. A probléma súlya nyilván Lisztben is csak fokozatosan tudatosodott, és a maga számára sem merte egyértelműen megfogalmazni a fiaskót. Így kitartott terve mellett, és nagyon komolyan igyekezett azonosulni vele. De nem ment! Az átalakulási folyamat és a terv feladása csöndben, a mélyben zajlott.

Látványos identitásválsághoz mindez tehát nem vezetett Lisztnél, szerencsés lelki alkata ezt elkerülhetővé tette: a krízishelyzet feldolgozása felé terelte, még ha olasz operaterve vallotta is ennek a kárát. Főleg, miután még arra is rádöbbsent, hogy az olasz opera megújítását Verdi viszi végbe őhelyette: az 1851-es évek elején megírja három úgynevezett „mesteroperáját” (*Rigoletto*, *A trubadúr*, *Traviata*), és ezzel megszületik a lélektani realizmuson alapuló olasz zenedráma: Verdi ezzel végleg új mérföldkövet jelöl ki a 19. századi olasz opera történetében.

Liszt nem süppedt bele az önsajnálatba: folyamatosan keresi a maga számára elfogadható és mindenekelőtt művészi tekintetben hiteles és termékeny kiutat. Valójában még arról sincs szó, hogy teljesen felhagyott volna az „operakomponálással”: az zeneszerzői gondolkodásában zajlik, szublimáltan. Még nevezetes Berlioz-tanulmányában is jellemzően *operáról* is beszél, igaz, nem olaszról, hanem általában az operáról! És amikor új alapokra helyezi dráma és a zene viszonyát, számos ponton eltér a wagneri állásponttól is. A szimfonikus zenébe szublimálja a drámai (és operai) mozzanatok. A konfliktusból és a feloldhatatlannak látszó dilemmákból úgy jön ki, hogy új műfajt teremt, amelyben megőriz bizonyos elemeket, rejtett, belső dialógusokat (mint Schumann) az immár zenedrárává átalakuló opera világából, és persze folytatja a zongoraparafrázisokat is stb. Pozitívumba fordította át a konfliktust.

³² A Lisztnél tizenhárom évvel fiatalabb zeneszerző tanítványa és legközvetlenebb szellemi környezetének jelentős tagja volt, a zenedráma elvét a vígoperára alkalmazó művét, *A bagdadi borbélyt*, Liszt mutatta be Weimarban 1858-ban.

³³ *Magyar Zene*, id. hely, 13.

³⁴ Id. hely, 297.

Liszt nem tér le a jövő felé vezető útról, ezt a pozíciót nem adja fel. De a *Berlioz und seine Haroldsymphonie* (Berlioz és Harold-szimfóniája) című írása, amelyet Brendel folyóirata közül 1855-ben, már elméleti reflexió! Olasz operája szempontjából post festum született. És Liszt visszamenőlegesen igazolja döntését. Találunk benne egy mindennél jellemzőbb megfogalmazást: „Úgy látszott, mintha a zenészi céhbe vagy testvériségbe való fölvétellel az ember mindjárt azt a képességet, felhatalmazást és kötelezettséget is fölvette volna, hogy bizonyos számú, nagyobb vagy kisebb, romantikus vagy komikus operát szállítson... Mi a magunk részéről meg vagyunk győződve, hogy minden zseni [sic!] nem szoríthatja röptét a színpad szűk határai közé s ezért kénytelen új életet alakítani ki magának.”³⁵ Igen, ebben az összefüggésben ez a mondat mindennél többet elmond.



A weimari ősbemutató közreműködői (balról jobbra): Oleksandr Pushniak (Beleso), Airam Hernández (Sardanapalo) és Joyce El-Khoury (Mirra) David Trippettet ünneplik

Mint ahogy korántsem véletlen, hogy a „jövő felé vezető út” is kettős Liszt számára, a szimfonikus költeményben és a deklamáló stílusú, modern operában fogalmazza meg: „...a program bevezetését a hangversenytérben éppannyira elkerülhetetlennek tartjuk, miként az operába a deklamáló stílus bevezetését... E két irány minden kötöttséget és akadályt leküzdve, győzedelmesen kibontakozva fogja bizonyítani erejét. Társadalmunk életének és erkölcsi fejlődésünknek e pillanatában elkerülhetetlen szükségszerűséggé váltak, amelyek, mint olyanok, előbb vagy utóbb utat fognak törni maguknak.”³⁶

³⁵ Franz Liszt: *Berlioz und seine Haroldsymphonie*, *Neue Zeitschrift für Musik*, 43/1855, 79. Lásd még *Gesammelte Schriften von Franz Liszt, IV. Ausgewählte Schriften*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910, 137–138. Magyarul lásd Hankiss János: *Liszt Ferenc, az író*, Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1941, 211.

³⁶ Franz Liszt: *Berlioz und seine Haroldsymphonie*, *Gesammelte Schriften von Franz Liszt*, id. hely, 132. (A Hankiss János-féle magyar válogatás Liszt írásának ezt a szövegrészét nem tartalmazza.)

Joggal emeli ki a *Sardanapalo*-töredék zenéje kapcsán David Trippett is, hogy az olasz opera megújításának útját Liszt pontosan úgy képzelte, ahogyan azt 1855-ben, mérföldkönek számító értekezésében megfogalmazta. „És mit hallunk a *Sardanapalo*-ban? Deklamált dallamokat és drámai zenét”, írja. S bár ez már Lisztnél visszatekintés és elméleti szublimáció, végül is ez a későbbi Liszt nem különbözik érdemben a korábbi Liszttől! Túllépett ugyan az olasz opera tervén, de viszi magával tovább tapasztalatait. A *Sardanapalo*-zene instrumentális részei és az olaszos, mégis összetéveszthetetlenül Lisztre valló, deklamáló stílus zenetörténetileg és Liszt pályáján is olyan egyedi képződményt alkotnak, ami még töredékes alakban is érzékelteti: hogyan igyekezett Liszt a meg-megszakadó, majd félbemaradó komponálás idején a bel canto dallamosság megőrzése mellett tágitani az ének drámai kifejezőerejét, és hogyan formálódhatott fejében a jövő olasz operájának víziója.

Megkerülhetetlen kérdés: mennyire releváns mindez esztétikailag? Több-e ez a zene egy hallatlanul kreatív elme fiaskóval végződő útkeresésének lenyomatánál?

Számomra egyértelmű a válasz: a felhangzó zene Trippettet igazolja, és nem azokat, aki hagyták volna a levéltár mélyén feküdni Liszt operatöredékét. Lisztnak nem kellene szégyenkeznie, ha feltámadna, és történetesen hallaná a saját zenéjét. Talán nem mindent így komponált volna meg, de fő vonalakban azért biztosak lehetünk benne, hogy igen. Trippett részletes indoklása tanulmányában és odaadó, lelkiismeretes munkája, úgy hiszem, meggyőzően igazolja ezt. A *Sardanapalo*-töredék nem múzeumi „tárgy” immár, nem a klasszikus német filozófia értelmében vett „an sich” („önmagában való”) létező, hanem már „für uns”, azaz „értünk” van, a mi gyönyörűségünkre. Szenvedéllyel teli, romantikus zene kelt életre.

Persze a töredék, az töredék, nem teljes opera. De paradox módon az, ami fragmentumként megmaradt – hívjuk segítségül még egyszer a német filozófiát – a schlegeli értelemben mégis „egész”. Fogalmilag van ugyanis egy nagyon lényeges különbség, aminek megragadására a magyar nyelv kevésbé alkalmas. Friedrich Schlegel 206. Athenäum-töredéke szerint a fragmentum egyszerre nyitott és zárt, belső és külső összefüggései révén egyaránt sokrétű. „Egy fragmentumnak egy kis műalkotáshoz hasonlóan el kell különülnie a környező világtól, és egymagában olyan zártnak és tökéletesnek lennie, mint egy sündisznónak.”³⁷ Ez különbözteti meg a másik értelemben vett töredéktől, a *Bruchstücktől*, amely nem hordozza ezt a tulajdonságot, és egyszerűen egy nagyobb, széttöredezett egészből leszakadt, önálló életet nem élő darab.

Csak egyetérthetünk Trippett-tel: „Úgy tűnik, ezzel a paradoxonnal ragadhatjuk meg a *Sardanapalo* egyetlen felvonásának hovatarozását.”³⁸

BALÁZS ISTVÁN

³⁷ Friedrich Schlegel: *Athenäums-Fragmente und andere Schriften* [206], Berliner Ausgabe, 2013, 48.

³⁸ Trippett, id. hely, 428.