

**MŰVÉSZETI AKADÉMIA BANSKÁ BYSTRICA
ZENEMŰVÉSZETI KAR**

**LISZT FERENC KÉSŐI MŰVEI
EGY ZONGORAMŰVÉSZ SZEMSZÖGÉBŐL**

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

5464f348-9b43-45ec-ae9-658487334686

2014

Tóth Marica

MŰVÉSZETI AKADÉMIA BANSKÁ BYSTRICA
ZENEMŰVÉSZETI KAR

**LISZT FERENC KÉSŐI MŰVEI
EGY ZONGORAMŰVÉSZ SZEMSZÖGÉBŐL**

doktori disszertáció

5464f348-9b43-45ec-ae9-658487334686

Tanulmányi program: *8211913. Zeneművek művészi interpretációja*
Szakirány: *8211000 Zeneművészet*
Tanszék: Billentyűs Hangszerek Tanszék
Témavezető: prof. Marián Lapšanský, zongoraművész

Banská Bystrica 2014

Tóth Marica

**Művészeti Akadémia, Banská Bystrica
Zeneművészeti Kar**

JELENTKEZÉS DIPLOMAMUNKA BENYÚJTÁSÁRA

Hallgató neve:	Tóth Marica
Tanulmányi program:	Zeneművek művészi interpretációja (Egyszakos, doktori képzés, III. fok, külsős tanulmányi forma)
Tanulmányi szak:	8211 Zeneművészet
Diplomamunka típusa:	Doktori disszertáció
Diplomamunka nyelve:	szlovák
Másodlagos nyelv:	angol
Cím:	Liszt Ferenc késői művei egy zongoraművész szemszögéből
Disszertáció célja:	Liszt Ferenc késői alkotói korszakából származó zongoraműveinek elemzése, analízise.
Megjegyzés:	A munka tárgya Liszt Ferenc késői zongoraművei keletkezési hátterének, kompozíciós stílusának vizsgálata. Vélemény formálása a késői zongoraművek interpretációs problémáiról, forrásként a szerző levelezését és növendékeinek naplóját, feljegyzéseit felhasználva. Ezek mellett a késői zongoraművekről készített hangfelvételeinek elemzése, összehasonlítása tartozik a disszertáció tárgyához.
Témavezető:	prof. Marián Lapšanský, zongoraművész
Tanszék:	Billentyűs Hangszerek Tanszéke
Az elektronikus verzió elérhetőségen lehetősége:	korlátozás nélküli
Jelentkezés dátuma:	2013.11.11.
Jóváhagyás dátuma:	2014.02.18.

Prof. PaeDr.MgA. et Mgr. Vojtech Didi
dékán

EREDETISÉGI NYILATKOZAT

Nyilatkozom, miszerint a doktori disszertáció a saját munkám, a felhasznált irodalomra a szövegben hivatkozok és az Irodalomjegyzékben is feltüntettem.

Absztrakt

TÓTH, Marica: *Liszt Ferenc késői művei egy zongoraművész szemszögéből*. [Doktori disszertáció]

Besztercebányai Művészeti Akadémia. Zeneművészeti Kar. Billentyűs Hangszerek Tanszék. Témavezető: Prof. Marián Lapšanský, zongoraművész. Művészeti Akadémia Banská Bystrica 2014. 152.o.

Munkám tárgya Liszt Ferenc késői zongoraműveinek bemutatása az interpretáció szempontjából, különböző előadásmódok egymással, illetve a liszti interpretációs elvekkel történő összehasonlítása révén. A művek előadási problémáit több módszerrel vizsgálom dolgozatomban, zenei analízis, számítógépes elemzés, és különböző felvételek tetszéselemzése segítségével. Az első fejezetben a téma kutatásának eddigi eredményeiről írok, melyekhez a kutatók többnyire a harmóniai és formai analízis különféle módszereit alkalmazták. A második fejezetben Liszt Ferenc alkotói korszakainak áttekintése után a késői zongoraművek életrajzi háttérét, felosztásának különböző módjait, a művek stilisztikai jellegzetességeit és komponálásuk eszközeit mutatom be. A harmadik fejezetben az interpretáció fogalmának definiálása után a Liszt Ferenc esztétikai nézeteit alakító hatásokról írok, majd tanítványai visszaemlékezései alapján zongorajátékáról adok jellemzést. A dokumentumok elemzésének eredményeként bemutatom, hogy a szerző szándéka a művek eszmei tartalmának zenei megjelenítésére mennyire befolyásolja az előadás egyes elemeinek játékmódját. Az utolsó fejezetben először a késői zongoraművek speciális interpretációs problémáit vizsgálom általánosan és konkrét példákon keresztül, harmóniai, formai elemzések, illetve számítógépes analízis során kapott eredmények segítségével. A számítógépes programmal végzett elemzéseim eredményeként rámutatok az interpretáció mérhető elemeinek az előadóművészek koncepciójában játszott meghatározó szerepére. A felvételek előadásmódjainak egyéb elemeit összehasonlítom a szerző kottába beírt és a dokumentumok elemzése során kirajzolódó szándékával. A fejezet további részében a romantikus kor napjainkra szinte eltűnt zenei előadói eszközeinek jelenlétének vizsgálatában az elmúlt hat évtized felvételein keresztül kimutatom, hogy a romantikus hagyomány csekély mértékben ugyan, de napjainkban is él. A 4. fejezet végén, a felvételek tetszésére vonatkozó vizsgálatom eredményei azt igazolják, hogy a késői Liszt művek interpretációja mennyire nagy kihívás a művészek számára, és hogy a művekről alkotott előadói felfogás nem változott jelentős mértékben az elmúlt 60 évben.

Kulcsszavak: Liszt Ferenc, Késői zongoraművek, Interpretáció, Lemezfelvételek

Abstract

Late Works of Franz Liszt in the Aspect of a Pianist [Thesis] by Marica TÓTH
Keyboard Instruments, Music Faculty, Academy of Arts in Banská Bystrica.
Supervisor: Prof. Marián Lapšanský, pianist, Academy of Arts in Banská Bystrica, 2014.
152 p.

The subject of my work is to present late piano works by Franz Liszt in the aspect of interpretation by making a comparison between different performances as well as the performing principles by Liszt. I study the problems of interpreting by different methods: musical and computer analyses and choice modelling of different recordings. In the first chapter I write about the results of former researches of the topic, in which the diverse methods of harmonic and formal analyses were used. The second chapter includes the outline of artistic periods of Liszt and I write about the historical backgrounds, the different principles of classifying, stylistic characteristics and the ways of composition of the late works. The third chapter includes the definition of interpretation and I write about the effects that influenced the aesthetic views of Liszt. I also present a description of the piano playing of Liszt based on the memoirs of his students. As the result of studying the documents, I claim to what extent influences the composer's intention the interpretation of each elements of the performance to represent the message. In the last chapter what I firstly study are the problems of interpretation specifically on late piano works in general, as well as with particular examples by the results of harmonic, formal and computer analyses. As the result of the analysis made by a computer program, I present that the measurable elements of the interpretation play an important role of the performers' conception. I made a comparison between the recordings and the inscriptions of the composer and the intentions outlined in the documents in the aspect of other elements of the interpretation. In the following part of the chapter, by studying the existence of musical performance devices in the romantic era, that almost disappeared up to now, and by the recordings of the last 60 years, I claim that the romantic tradition only to a small degree, but lives on. At the end of the 4th chapter a survey about the preference of recordings demonstrate that the interpretation of late works of Liszt is a great challenge for artists and that the artistic approach of these pieces have not changed considerably in the last 60 years.

Keywords: Franz Liszt, Late Piano Works, Interpretation, Recordings

Tartalomjegyzék

Bevezetés	8
1. A téma kutatásának eredményei a szakirodalomban	11
1.1. Magyar szerzők	11
1.2. Külföldi szerzők	16
2. Liszt Ferenc késői zongoraművei	21
2.1. Liszt Ferenc alkotói korszakai.....	21
2.2. A késői zongoraművek életrajzi háttere	23
2.3. A művek csoportosítása	26
2.4. A késői zongoraművek stiláris jellegzetességei	28
2.4.1. A faktúra változásai.....	29
2.4.2. A művek szokatlan befejezése	30
2.4.3. Különleges hangközök, harmóniai eszközök, akkordkapcsolatok.....	31
2.4.4. A hagyományos hétfokú skáláktól eltérő felépítésű skálamodellek	32
2.4.5. Ostinato-technika.....	33
2.4.6. A motívumszerkesztés sajátosságai.....	34
3. Liszt Ferenc zongoraműveinek interpretációja	36
3.1. Az interpretáció definíciója.....	36
3.2. Liszt esztétikai elveit alakító hatások.....	37
3.3. Liszt Ferenc zongorajátéka.....	40
3.4. Liszt interpretációs elvei	42
3.4.1. Általános elvek	43
3.4.2. Programzenei alapok	45
3.4.3. Kottahűség.....	46
3.4.4. Tudatosan eltervezett előadás.....	47
3.4.5. Frazeálás	48
3.4.6. Technika	49
3.4.7. Hangzás, zongorahang.....	51
3.4.8. Dinamika	53
3.4.9. Tempó.....	54
3.4.10. Ritmika	55
3.4.11. Pedál	55
3.4.12. Természetes játék	58
3.4.13. Rubato	58

3.4.14. A Liszt-interpretáció elveinek összefoglalása	62
4. A késői Liszt zongoraművek előadási problémái.....	63
4.1. Általános problémák	63
4.1.1. Tempó, tempójelzések.....	63
4.1.2. Frazeálás.....	64
4.1.3. Pedáljelzések	64
4.1.4. Ritmika	66
4.1.5. Hangzás, dinamika	68
4.2. A késői zongoraművek különböző interpretációs módjainak vizsgálata	70
4.2.1. <i>Schlaflos! Frage und Antwort</i>	71
4.2.2. <i>Nuages gris</i>	76
4.2.3. <i>La lugubre gondola II</i>	82
4.2.4. <i>En rêve</i>	87
4.3. 19. századi interpretációs eszközök jelenléte Liszt késői zongoraműveinek 1950-2011 között készült felvételein	90
4.3.1. A 19. század zongoraművészeinek előadói eszközei	90
4.3.2. Romantikus előadói eszközök jelenlétének vizsgálata késői Liszt zongoraművek felvételein	92
4.4. A késői zongoraművek felvételeinek tetszés-vizsgálata	93
Összegzés.....	97
Köszönetnyilvánítás	99
Ábrajegyzék.....	100
Irodalomjegyzék.....	102
Függelék - melléletek.....	111

Bevezetés

Liszt Ferenc műveit évek óta játszom és tanítom. Kezdetben a zongoraműveiben jelenlévő technikai nehézségek leküzdése vonzott, aztán fokozatosan jutottam el oda, hogy utolsó alkotói periódusának darabjait is eljátsszam. A késői zongoraművek még napjainkban is a viszonylag ritkán játszott művek közé tartoznak, mivel a közönség – és sok esetben az előadóművész – számára is nehezen megközelíthetőek. Befogadásukat bizonyára nehezíti, hogy a zeneszerző nem törekedett a művek komponálásakor látványos, hatásos effektusokra, bár előadói szempontból ezek a darabok sem könnyebbek azoknál, amelyeket Liszt virtuóz és érett alkotói periódusában írt.

Még napjainkban is merészségnek számít egy művésznak ezekkel a művekkel pódiumra állni, bár léteznek jó példák is, az általam vizsgált felvételek 50 előadója közül Alfred Brendel, Alexander Djordjevic, Krausz Adrienne, Szokolay Balázs, Dráfi Kálmán, Michele Campanella és Szegedi Ernő azok közé tartoznak, akik feladatuknak tekintik ezeknek a műveknek a megismertetését a közönséggel. Liszt kortársai egyáltalán nem értették meg késői alkotói periódusának alkotásait, még Richard Wagner is, aki Liszt harcostársa volt az Új Német Iskola eszméinek terjesztésében, a „sarjadzó elmebaj” jelzővel illette ezeket a kompozíciókat (Wagner, 1983. 400.o.).

Dolgozatom célja az, hogy az interpretáció kérdéskörének bejárása közben közelebb hozzam ezeket a műveket az olvasóhoz, illetve támpontokat adjak a velük foglalkozó zongoristáknak. A késői zongoraművek elemzésével számos zenetudós foglalkozott már, általában egyfajta zenetörténeti érdekességgként, a modern zene előzményeiként kezelve ezeket a darabokat. Nyilvánvalóan szükséges a kompozíciók formai, harmóniai elemzése a helyes, értelmes interpretáláshoz. Disszertációmban azonban a formai és harmóniai elemzéseken kívül más módszereket is használok a késői zongoraművek interpretációs problémáinak bemutatásához. Bár sokan úgy gondolják, hogy egy-egy mű interpretálásához elég csak a kotta által rögzített információk megfejtése, én azon a véleményen vagyok, hogy a megfelelő eszmei- történeti háttér megismerése is komoly segítséget nyújthat a művek előadásához. Ezért munkámban elsődleges forrásként felhasználom a Liszt Ferenc mesterkurzusain részt vett növendékek feljegyzéseinek, naplójának dokumentumait, és a szerző levelezését is. A forráselemzés módszerével végzett vizsgálatom eredményeitől azt várom, hogy egy határozott kép alakuljon ki a zeneszerző interpretációs elveinek és a művek eszmei mondanivalójának összefüggésével kapcsolatban. Magyar és szlovák nyelven még

nem foglalkoztak ezeknek a dokumentumoknak az elemzésével a késői zongoraművek interpretációjával összefüggésben, a meglévő szakirodalom inkább a zeneszerző pedagógiai munkásságát tanulmányozza.

Munkám újdonságát főként abban látom, hogy ezeknek a műveknek az előadásából készült felvételeket számítógépes program segítségével elemzem. Az elemzések során felhasznált művek esetében fő szempont volt, hogy magam is játszottam őket, illetve az is, hogy ezekből a darabokból állt a rendelkezésemre a legtöbb felvétel, így a mintavétel magasabb száma miatt az eredmények hitelesebbnek tekinthetők. A Sonic Visualiser programot speciálisan zenetudósok részére fejlesztették ki a Londoni Egyetemen, segítségével számszerű adatokat nyerhetünk egy adott mű felvételnek tempójáról, dinamikájáról, harmóniai struktúrájáról. A felvételek tempóját és dinamikáját a program segítségével vizsgálva a mért adatok alapján következtetek arra, hogy az adott felvételen játszó művész figyelembe veszi-e a korabeli írott dokumentumokban említett interpretációs elveket, vagyis mennyire autentikus módon játszik. A vizsgálattal kapcsolatban felállított hipotézisem szerint a számszerű adatok és a felvételek nem számszerűsíthető, de meghallgatás alapján megfigyelhető adatai – pedál használata, agogika, rubato mértéke – egymást kiegészítve összefüggésbe hozhatók a korabeli írott dokumentumokkal és a szerző kottában jelölt szándékával.

Arra is keresem a válaszokat, hogy vajon milyen lehetett ezeknek a műveknek az interpretálása Liszt korában - már amelyiket egyáltalán előadták -, illetve, hogy azóta változott-e az előadói megközelítése a daraboknak? A kérdés megválaszolásához a lemezfelvételeken a romantikus előadói hagyomány eszköztárának bizonyos mára szinte eltűnt elemeinek jelenlétét kutatom. 11 mű 111 felvételét 50 előadóval hallgattam végig a vizsgálatban, összefüggést keresve az előadók születési éve, a művek felvételének évszáma és a dallam előlegezésének, késleltetésének és a jelöletlen arpeggiók használatának megléte között. Eddigi tapasztalatom és zenei tanulmányaim alapján feltételeztem, hogy a felvételeken már csak kis mértékben hallok ilyen eszközöket.

Az interpretált mű befogadjaként a közönség fontos eleme a zenei előadás folyamatának. Dolgozatom végén a késői Liszt művekből készült felvételek tetszésének mérésére végzett vizsgálatomat mutatom be, melyet a Miskolci Egyetem Bartók Béla Zeneművészeti Intézete zongora szakos, nappali tagozatos hallgatói körében végeztem. A művek közönség körében tapasztalható csekélyebb ismertsége indokolta a vizsgálatban részt vevők körének ilyen kialakítását. A laikusok körében végzett próba-vizsgálatok azt igazolták, hogy a művet, mint kompozíciót értékelték, és nem az interpretáció egyes

elemeinek összhatását. A zongora szakos hallgatók előképzettségük alapján már nem idegenkednek a késői művektől, sokan játszottak is közülük néhányat. Jövőbeli előadóművészként, illetve tanárként jól kialakult képük van a különböző stíluskorok és szerzők műveinek előadásmódjáról. A vizsgálatban a hallgatók 52%-a vett részt, ami kutatás-módszertanilag az alapsokasághoz viszonyítva megfelelő mintaszám. A hallgatók nem tudták, hogy ki játszik a felvételeken, mivel a fájlok minden adatát töröltem. Az előadók játékát 1-10-ig pontozták, a pontértékek növekedése egyenes arányban állt az interpretáció minőségével. A vizsgálat eredményeitől egyrészt azt vártam, hogy kimutatható legyen az összefüggés a felvételek készítésének évszáma és a tetszés között, feltételezve, hogy a korban közelebb álló felvételeknek aktuálisabb a mondanivalója. Arra számítottam, hogy 60 év alatt sokat változott a művek tolmácsolásának jellege. Másrészt azt, hogy a legjobb előadóművészek kvalitása ismeretlenül is megmutatkozik majd, illetve, hogy számszerű adatokkal is igazolhatom, hogy bizonyos művek tolmácsolása mennyire áll közel egy-egy művész lelki alkatához.

1. A téma kutatásának eredményei a szakirodalomban

A szinte átláthatatlan mennyiségű Liszt-irodalomnak csekély részét alkotják a késői zongoraművek bemutatásával és elemzésével foglalkozó művek. A témában kutatásokat végző zenetudósok, zeneszerzők és életrajzírók mégis meglepően változatos módon közelítenek ezekhez a művekhez. A különböző elméleteket vizsgálva kirajzolódik bizonyos történetiség, az éppen aktuális társadalmi berendezkedés és viszonyok hatása. Egyes elméletek újabb formában tűnnek fel, mások egy régebbi elképzelést finomítanak, vagy fejlesztenek tovább. Ezekről a gyakran egymással ellentétes elképzelésekről szeretnék egy rövid összefoglaló képet adni ebben a fejezetben, a teljesség igénye nélkül. Azokat a műveket említem meg, amelyeket fontosnak tartok a témában, és sok esetben megváltoztatták a művekről való elképzelésemet, illetve segítséget nyújtottak a darabok jobb megismeréséhez. Nem mindegyik szerzővel értek egyet, de minden említésre kerülő munka elgondolkodtatott.

1.1. Magyar szerzők

Gárdonyi Zoltán elsők között ismerte fel Liszt késői műveinek jelentőségét. *Liszt Ferenc magyar stílusa* (1936) című művében Liszt Ferenc zenei fejlődését mutatja be azoknak a zenei eszközöknek a vonatkozásában, amelyeket a zeneszerző a magyarság eszméjének kifejezésére használt. Stiláris összefüggéseket mutat ki Liszt bizonyos korai és középső alkotói korszakaiból származó zenekari- és zongoraművei (pl: *La Notte*, *Krisztus oratórium*, *Funérailles*, *Koronázási mise*) és magyar témájú művei között. A tanulmány utolsó fejezetében a késői zongoraművek stílusbeli jellegzetességeivel is foglalkozik. A *Sunt lacrymae rerum*, az *Epithalam*, a *Karácsonyfa Ungarisch* című darabja, az akkor még csak kéziratban hozzáférhető *Csárdás macabre*, a *XVI-XVIII. Magyar rapszódia*k, a *Csárdás obstinée* és a *Magyar történelmi arcképek* sorozat harmóniai, motívikai és formai jellemzőire hívja fel a figyelmet. Véleménye szerint ezekben a művekben Liszt magyar stílusa absztrakttá, képletszerűvé és stilizálttá válik, már nem az élő magyar zenében gyökerezik, a magyar fordulatok száraz sémákká válnak. Felhívja a figyelmet arra, hogy Liszt a cigányskálát nem diatonikus értelemben alkalmazza, hanem enharmonikus átértelmezés révén megszünteti a cigányskála bővített szekund távolságú hangjainak vezetőhang jellegét. Tipikus eszközként említi Gárdonyi az úgynevezett „cigánybasszus” alkalmazását, a furulya és a cimbalom hangszíneinek alkalmazását, és az indulószerű tematikát, mely a magyarság

képét idealizáló hősies jelleget tükrözi. Megemlíti egy tipikus, lefelé hajló kvart hangközt – kürt-motívumot – is, mely a *Magyar történelmi arcképek* sorozat legtöbb művében előfordul, kapocsként összetartva a sorozat darabjait. (Gárdonyi, 1936).

Az egyik legjelentősebb mű a témában Szabolcsi Bence könyve, *Liszt Ferenc estéje* (1956) címmel, amelyet manapság is sokan és sokszor idéznek. Alan Walker szerint Szabolcsi írását „mind a mai napig a téma legjobb áttekintései között tartjuk számon” (Walker, 2003. 422.o.). A tanulmány számos példát idéz Liszt késői zongoraműveiből, kiemelve azok újító eszközeit, párhuzamot vonva Bartók Béla zenéjével. Fontosnak tartja Liszt és az orosz Ötök kapcsolatát a késői művek nyelvezetének kialakításában, ír az olasz, francia, német és gregorián zene e művekre gyakorolt hatásáról is. Csoportosítja a műveket (lásd: 2.3. fejezet), és olyan újszerű zenei kifejezőeszközöket említ a késői művek vonatkozásában, mint az egészhangú skála, a bővített hármashangzatok sorozatai, a hangnemiség kitágítása, ostinato technika, a művek elvékonyodó befejezése, arab, vagy jávai tetrachord, terc- és kvartrokon hangzások (Szabolcsi, 1956). A magyar zenetudósokat és kutatókat további kutatásokra ösztönző mű azonban számos nemzetközi kritikát kapott, és sokszor vádolták nacionalista elfogultsággal a késői művek magyar világstílusának felvázolása miatt. Az 1950-es évek magyarországi politikai hangulatát és az akkoriban Liszt Ferenc késői műveit illető közönyt figyelembe véve, a néha túlzó kifejezéseken ma már nem csodálkozunk (Sólyom, 2000). Szabolcsi tanulmányának nagy érdeme, hogy ráirányította a hazai és nemzetközi szakma figyelmét ezekre az alkotásokra.

Szintén fontos eredményeket ért el Liszt zenéjének elemzésében Bárdos Lajos, aki a szerző teljes életművét vizsgálva írta meg könyvét *Liszt Ferenc a jövő zenésze* (1976) címmel, és számtalan példát mutat be a késői zongoraművekből is. Tanulmányában párhuzamba állítja Liszt Ferenc melódiai, hangnemi és formai újításait Bartók Béla, Kodály Zoltán, Richard Strauss és Igor Stravinsky zenéjének bizonyos jellegzetességeivel. A főleg késői zongoraművekben megmutatkozó újításokat és a maguk korában szokatlan eszközöket emeltem ki Bárdos könyvéből. Ezek a következők:

- második hétfokúság (heptatonia secunda): az akusztikus hangsor egyik modulusza, amelyben szintén öt nagyszekund és két kissetekund van, de más elrendezésben
- egészhangú skála és különböző skálamodellek (1:2, 1:3, 1:5), közülük az 1:3-as modellre a legtöbb példát késői művekből mutatja be
- mixtúrák, nagyszeptim a harmóniában, bő oktáv, szűk oktáv, kvart építkezés
- omega harmóniák (egészhangú skálából épített akkordok)

- az atonalitás felé vezető jelenségek: konfinálisz (a gregorián stílus hatásaként), szokatlan végződésű művek, módosított záróhangok, hangnem-szimbólum, atonalitás (Bárdos, 1976).

Ezek „a meglepő újítások korántsem szorítkoznak Liszt utolsó életéveire. A legtöbb ismert zenei elem alkalmazása végighúzódik egész munkásságán.” (Bárdos 1976, 7.o.)

Szelényi Istvánnak két cikke is felkeltette a figyelmemet, az egyik (1967) Liszt Ferenc késői zenéjét az impresszionista és expresszionista stílus képviselőjeként mutatja be (lásd 2.4. fejezet), a másik cikkben (1961) a szerző saját kutatásaiból levont következtetéseket és összefüggéseket tár fel. Szelényi olvasta azokat a Liszt által készített naplófeljegyzéseket, amelyek arról tanúskodnak, hogy Liszt az ókori görög tetrachordokat alaposan tanulmányozta, és ezek egyikéből, a „chromatikus tetrachord”-ból vezette le az úgynevezett cigánymollt is. Liszt a metabolon, azaz a változtathatóság elvét alkalmazta a késői művek hangrendszerének fejlesztésében, vagyis az alap-tetrachord 1-1 hangját felcserélhetővé tette. Szelényi ezt a metamorfózisos motívum-technikát párhuzamba állítja Fétis tanításaival, melyek nagy hatással voltak Lisztre. A szerkesztés elvének lényege, hogy két egyforma szerkezetű tetrachord összekapcsolásával mindig szimmetrikus skálát kapunk, így jönnek létre a distancia-elvű sorok. Ezekből a tetrachordokból és trichordokból dallamfordulatokat is alkot Liszt, amelyek fűzészerűen összefonódnak (Szelényi, 1961). Szelényi István – mint Bárdos is –, a XX. század újításaival von párhuzamot, és bőséges példákkal szolgál Liszt késői zongoraműveiből is. Ezek között említ egy olyan motívumot is, melyet Liszt zenei névjegyének nevez (F-E-H) és igen gyakori a késői zongoradarabokban is (Szelényi, 1961). A zenei névjegy említésével még nem találkoztam mások elemzéseiben, és igen érdekes megközelítésnek tartom.

Legány Dezső könyvének két kötete (Legány 1976, 1986) nagy segítséget nyújtott számomra a Magyarországon keletkezett késői zongoraművek életrajzi hátterének megismerésében. Néhány művet analizál is munkájában, például a *2 Csárdást*, a késői *Magyar rapszodiákat*, és a *Csárdás macabre* című művet is. A *XVI. Magyar rapszodiát* összehasonlítja elemzésében a *Csárdás macabre*-al. Bőséges információt ad a korabeli magyarországi koncertek műsoráról, a késői zongoraművek nyilvános előadására vonatkozóan is. Liszt Ferenc magyarországi tartózkodásairól olyan alaposan és részletesen tudósít, hogy számos hibás adatot, tényt helyez új megvilágításba, többek August Stradal feljegyzéseinek tévedéseit (Legány, 1986). Alan Walker is elismeri, hogy Liszt életrajzának III. kötetének bizonyos fejezeteiben jelentős hasznát látta Legány munkájának (Walker 2003).

1986-ban két olyan cikk is megjelent a *Magyar Zene* című folyóiratban, melyeket kiemelkedően fontosnak tartok Liszt késői zongoraműveinek kutatásakor. Az egyik *Zeke Lajos* (1986) tanulmánya, mely a liszti motívum-transzformációt vizsgálja, főleg a cigányskála különféle változatainak megnyilvánulásaiban. A skálák trichordokra és tetrachordokra való felosztása általi variánsképződésre is rámutat (lásd: Szelényi István hasonló tárgyú kutatásait). Cikkének utolsó részében késői zongoraműveket elemez, és arra a következtetésre jut, hogy ezekben az alkotásokban a skálák valódi egyházi és kromatikus moduszok, illetve a bennük megnyilvánuló szukcesszív polimodalitást a korabeli magyar zene liszti stilizálásának, absztrakciójának tekinti. Az utolsó évtized műveinek közös vonásaként említi azokat a distanciális-geometriai képződményeket, melyek a zenei logika új törvényeit alkotják ezekben a művekben, és a zenei alapanyag részeivé válnak (*Zeke*, 1986). Modern szemlélettel közelít a magyar Liszt-kutatás Gárdonyi Zoltán, Szabolcsi Bence és Bárdos Lajos nevével fémjelzett korszakának koncepciójához – melyet azóta igen sok támadás ért –, és a sokat vitatott kérdésre így ad választ:

„A liszti multimodalitás és a vele szoros összefüggésben kialakuló újítások a nyugati műzene fejlődésének szükségszerű következményei – amelyek nemcsak Bartók, hanem például Debussy és Messiaen zenéjében is folytatásra találtak (a „folytatás” nem feltétlenül jelent Liszt-hatást, csak logikai folytonosságot) – tehát nem a „magyar lélek” érdemei. Liszt azonban csaknem bizonyosan a „magyar” zene lehetőségeinek kiaknázásával jutott el hozzájuk.” (*Zeke*, 1986. 107.o.).

A másik izgalmas cikk szerzője *Somfai László* (1986), aki Liszt Ferenc késői zongoraműveinek Bartók Bélára történő hatását vizsgálja. Ezt a „közvetlen” hatást gyakran emlegetik ma is a művek elemzői. A késői zongoraművek többsége 1927-ben jelent meg először nyomtatásban, ezek nagy részét Bartók is csak ekkor ismerhette meg. *Somfai* kronológiai tényekkel és Bartók írásaiból prezentált részletekkel bizonyítja, hogy valójában ezek a késői darabok nem hatottak Bartókra, bár néhányukat – például a késői rapszódákat – jól ismerte. 1912-ben találkozott ugyan a *Csárdás macabre*-al, ám sehol sem említi, hogy ez a mű bármilyen hatást gyakorolt volna rá, valószínűleg azért, mert ekkor már túl volt érett stílusa alapjainak megteremtésén (*Somfai*, 1986).

Sólyom György (2000) könyve teljes egészében Liszt öregkorának zenéjével foglalkozik. A zeneszerző utolsó korszakában élesen érezhető stílusbeli irányváltás és a műfaji karakterben megjelenő változások okait próbálja feltárni. *Zeke* Lajoshoz hasonlóan illúziómentesen közelíti meg Liszt magyar stílusát, egy tágabb, európai kontextusba beépítve azt. Rávilágít a modalitásnak Liszt új zenei nyelvezetében játszott szerepére. A késői

zongoraművekben az 1870-es évektől bekövetkező változást élesebbnek, gyökeresebbnek látja, mint az egyházi művek esetében: „Tragikus, illúziókat fosztó fordulat áll be ezekkel a zongoradarabokkal, a világkép keményszavú, számon kérő vallatása.” (Sólyom, 2000. 76.o.).

A zongoraművek elemzéseiben felhívja a figyelmet arra, hogy ezeket a műveket milyen változatos módokon lehet megközelíteni, egyáltalán értelmezhetőek-e a tonalitás viszonyai között (Sólyom, 2000). A harmóniai elemzések során megemlíti az álkonszonancia jelenségét, mely a késői művekben jelentős szerepet tölt be, a distanciális harmóniákat támogatja, illetve kiemeli, és az enharmonikus átértelmezéssel függ össze (bővebben erről: Sólyom, 1984). A *Magyar történelmi arcképek* sorozat darabjait – a *Teleki* és *Mosonyi* kivételével – nem tartja a késői stílus annyira jelentős képviselőinek, mint Hamburger Klára, hiányosságukként említi a „lemerevedő” modort és a fejlesztésre alkalmatlan ismételtetések üresjáratait. Könyvében kitér a késői művek utóhatására is, egyértelművé téve, hogy Bartók, Schönberg és Webern zeneszerzői stílusára nem hathatott az 1880 után keletkezett Liszt-zene. A 20. század legjelesebb mestereinek utalásaiban sem találunk nyomokat arra nézve, hogy megismerték volna a 80-as években íródott Liszt-zongoraműveket. Ez a tény azért fontos számunkra, mert számos esszé, disszertáció foglalkozott már Liszt késői zongoraműveinek az utókorra kifejtett hatásával. Bár nyilván létezik ilyen hatás, de nem közvetlen, sokkal inkább áttételesnek és latensnek kell tekintenünk azt (Sólyom, 2000).

Hamburger Klára széles körben ismert *Liszt-kalauz* című könyve (1986) átdolgozva és az újabb kutatások eredményeivel jelentősen kibővítve jelent meg a 2011. évi Liszt-évforduló tiszteletére, címe: *Liszt Ferenc zenéje* (2010). A késői zongoraművek tekintetében nincs sok eltérés – a kottapéldákat leszámítva – a könyv régebbi kiadásához képest. A szerző Szabolcsi, Gárdonyi és Bárdos nyomdokain haladva elemzi a műveket, nagyon magas színvonalon, részletes életrajzi háttérrel is szolgáltatva. Az ismertetett darabok komplex megközelítése, amelybe az előadásukhoz nélkülözhetetlen érzelmi tartalom is beletartozik, különösen szimpatikusá teszi a munkát.

Kovács Sándor (1979) egyik cikkében a késői Liszt zongoraművek formaproblémáival és a művekben felhasznált magyaros stíluselemek funkciójával foglalkozik. Tanulmányában objektív módon fejti ki azt, hogy a késői korszak zongoraműveinek újszerűsége nem az alkalmazott eszközökben (pl.: egész hangú skála, bővített akkordok) rejlik, hiszen ezek már a korábbi művekben is jelen vannak, hanem abban, ahogyan ezeket az eszközöket formai építőelemként használja a zeneszerző. Az *Unstern!* című mű kapcsán mutat példát a centrumhangokra épülő formai szerkesztési elvre, és az így kapott szimmetrikus rendszerre. Kovács a magyaros stíluselemek használatával kapcsolatban azon a véleményem van, hogy

ezek a stilisztikai jegyek tulajdonképpen csak a *Magyar Történelmi Arcképek* című sorozatban kapcsolódnak össze szorosan Liszt újszerű formai törekvéseivel. A sorozat formai felépítésében a legfontosabbnak a hangnemi fejlődés elvét látja (Kovács, 1979).

A magyar és külföldi szakirodalomban egyaránt kedvelt téma Liszt késői műveinek a 20. század felé mutató hatása. *Wilheim András* cikke (1986) is ezzel a kérdéskörrel foglalkozik, de *Somfai László* ugyanebben az évben (1986) megjelent írásához hasonlóan ő is tárgyilagosan, mítoszoktól mentesen közelíti meg a kérdést. Véleménye szerint a „századforduló minden jelentős komponistájáról el lehet mondani, hogy van a művészetének olyan eleme, amelynek rokona már Lisztnél föllelhető volt.” (Wilheim, 1986. 116.o.). De ezek a szerzők „nem Liszt utolsó stíluskorszakához kapcsolódnak, hanem korábbi műveihez...” (Wilheim, 1986. 116.o.). Amikor ezek a művek nyomtatásban megjelentek, „elsősorban már csak történeti érdekességük volt, hiszen az Új Zene réges-rég túl volt már legjelentősebb fordulatain, felfedezésein és botrányain.” (Wilheim, 1986. 117.o.). A késői műveket vizsgáló magyar szakirodalommal kapcsolatban óvatosságra int, mivel szerinte ezeket a műveket főleg a Bartók Béla zenéjével való kapcsolat alapján vizsgálták, így a stíluselemzés skálája beszűkült. Véleménye szerint a Lendvai Ernő által alkalmazott terminológia csak Bartók zenéjének elemzésére hivatott, Liszt művek elemzésekor használatát nem tartja megfelelőnek. A Bartók műveiben megtalálható eszköztárra valóban találunk példákat Liszt zenéjében, de ez Wilheim András szerint még nem bizonyítja azt, hogy közöttük egy valóban létező elszakíthatatlan kapocs lenne. Tanulmányának összefoglalásaként ezt írja: „Liszt [...] mégoly merész formaterveinek mélyén is egy alapján romantikus program, romantikus gondolkodásmód rejtezik. Nem sejtette ő meg a modern zene problémáit, csak a maga, olykor felettébb ellentmondásos logikája alapján dolgozott tovább, a számára adatott lehetőségek maximumáig. Késői művei a zeneszerzői praxis szempontjából máig emészthetetlenek, s aligha megválaszolható kérdés, hogy ez a státusuk változik-e valaha.” (Wilheim, 1986. 117.o.).

1.2. Külföldi szerzők

A témában főként folyóiratcikket és tanulmányokat tartok jelentősnek. Néhány szerző határozottan kinyilvánítja a magyar Liszt-kutatók nézeteinek bírálatát. Sok esetben szélesebb spektrumú megközelítéssel találkozunk a témát illetően, és a külföldi szerzők esetében is találunk példát egy-egy előző hipotézis továbbfejlesztésére, vagy más aspektusból történő kiegészítésére.

Humphrey Searle egy előadásában (1952) Liszt késői periódusának műveit mutatja be, többségében a zongoraművek példáin keresztül. Főleg a darabok keletkezésének hátterével, bizonyos témák eredetével, illetve karakterbeli jellegzetességekkel foglalkozik. Liszt harmóniai kísérleteinek extrém jellegzetességeit két mű kapcsán prezentálja, az egyik a *Trauervorspiel und Trauermarsch*, amelyben Searle az ostinato figurák kísérethez való viszonyát emeli ki. A másik a *Nuages gris*, ahol a jobb kéz kromatikájának és a bal kéz bővített hármashangzatainak ellentétes mozgása hagyományos konszonanciák nélkül szólal meg (Searle, 1952). A *New Grove* Liszt szócikkét (Sadie, 1980) szintén Searle írta, a késői művekkel összefüggésben említi az impresszionista vonásokat, új akkordok megteremtését, és azt, hogy Liszt sohasem veszítette el az érdeklődését a tonalitás problémái iránt, többek között a bitonalitással is kísérletezett. A *Grove Lexikon* közli az általa összeállított műjegyzéket is, amely ma a CD lemezeken megjelenő művek leggyakrabban alkalmazott jelölése (Sadie, 1980).

Allen Forte (1987) bírálja az eddigi tanulmányok többségét, hiányolja a komplett kompozíciókkal foglalkozó tanulmányokat a témában. Kapkodónak, rendszertelennek, benyomásokra épülőeknek nevezi őket – köztük neves kutatók, mint Gárdonyi Zoltán, Bárdos Lajos, vagy Hamburger Klára munkáit is –, véleménye szerint ezek az írások lényeges analitikai eredményeket nem mutatnak fel, csupán néhány elemet ragadnak ki, és nem vonnak le igazi konklúziót az eredményekből. Tanulmányában Liszt műveit két nagy kategóriára osztja: tradicionális, tonális zenére, és kísérletező jellegű zenére. A kísérletező stílus nyomait követi a szerző korai alkotói korszakától a késői szakaszig. Forte szerint ennek a zenének a fő jellemzői: recitativo jelleg, gyászos karakter, gyakran hiányzó előjegyzés. Ezek a jellegzetességek nem csak a késői művekre illenek, hanem jóval korábbiakra is. A kísérletező művek jelentőségét abban látja, hogy ezek a kompozíciók terjesztették ki olyan módon a hagyományos tonalitást, hogy a 20. század fordulóján keletkezett Bartók, Schönberg, Webern, Scriabin és Stravinsky művekre jellemző szerkezeti összefüggéseket mutatják. Forte ezért ezeket a műveket egy fontos történeti fejlődés részeinek tartja, melyek a korai 20. századi avantgárd stílust előlegezték meg (Forte, 1987).

A Liszt késői alkotói korszakában gyakran előforduló egyik jellegzetes eszköznek, a bővített hármashangzatnak az alkalmazását vizsgálja *R. Larry Todd* tanulmányában (1988), használatának fejlődését követi a zeneszerző korai forradalmi zenéitől a késői periódusig. Kiemeli, hogy Liszt volt az első zeneszerző, aki valóban független harmóniának tekintette a bővített hármashangzatot. Todd véleménye szerint a virtuóz korszakban a bővített hármas még csak szín, Weimarban már szisztematikusan építette be Liszt a kompozícióiba, a késői

korszakában pedig már teljes műveket alkotott erre a harmóniára alapozva. Todd is a Forte által használt „kísérletező zene” terminust alkalmazza a zeneszerző újításokat hozó zenéjére. Véleménye szerint Liszt késői periódusában vont le a végső konzekvenciákat a bővített hármasok alkalmazása terén, olyan rövidebb lélegzetű művekben, mint például az *Aux Cyprès de la Villa d'Este*, *Unstern*, *Am Grabe Richard Wagners*, *R.W.Venezia*, *Nuages gris*, *La lugubre gondola I, II*, és a *Trauer-Vorspiel* (Todd, 1988).

Liszt késői zenéjének a hagyományos tonalitást feszegető jellemzőiről szól James M. Baker cikke (1990). Részletesen elemzi az alábbi késői zongoraműveket: *En rêve*, *Nuages gris*, *La lugubre gondola I, II*, *Unstern*, *R.W. Venezia*. Nem az a tanulmány célja, hogy Allen Forte-val szemben alkosson véleményt, hanem az, hogy – mintegy Forte tanulmányának (1987) kiegészítéseként – a rejtett tonalitás jelenlétét mutassa ki ezekben a művekben. A korábbi és a késői alkotói periódus darabjainak összefüggéseire is rámutat és analízisének másik célja, hogy felhívja a figyelmet arra, ahogyan Liszt késői zenéje kifejlődött a hagyományos tonalitásból. A „kísérletező” zenének a 20. század zeneszerzőire kifejtett hatását közvetlennek látja, mégpedig az egyik Liszt-tanítvány, Alexander Siloti közvetítése révén. Siloti a moszkvai Konzervatóriumban találkozott az akkor 9 éves Alexander Scriabin-nal, és később barátok lettek. Így Baker szerint Scriabin megismerte ezeket a késői műveket, és nagy hatással voltak rá saját zenei eszköztárának kialakításában. Baker döntő fontosságúnak tartja a Siloti-Scriabin kapcsolatot abban, hogy Liszt „kísérletei” nem mentek feledésbe a zeneszerző halálával. Ezzel együtt azonban elismeri azt is, hogy főként az előző szerzői periódusok alkotásai – amelyek közül néhányban már kezdeti formában megjelentek a későbbi merész újítások – hatottak Scriabin zenéjére, hiszen jól ismerte azokat (Baker, 1990).

Dolores Pesce tanulmányában (1990) a zeneszerző *Vándorévek* ciklusának III. kötetével foglalkozik, célja a kötet erős magyar kötődésének igazolása. Pesce szerint Liszt a Szent Koronára utalva komponálta a ciklus darabjait. Ezt a következtetést a zeneszerző leveleiből, a darabok elemzéséből, a korai és késői verziók összehasonlításából, a művek alcímeiből és a ciklus hangnemi rendjének felépítéséből vonja le. Véleménye megegyezik sok magyar zenetudóséval, akik szerint Liszt késői műveiben feltűnően sok magyar utalás található (lásd 1.1. fejezet). Pesce a ciklust spirituális utazásként írja le, amelyben Liszt a halállal kapcsolatos reflexióit, és a keresztény tanításban megtalált vigasztalást jeleníti meg (Pesce, 1990).

A művek megközelítését illetően David Buttler Cannata (1997) véleménye áll hozzám a legközelebb, aki a késői Liszt-műveket tradicionális pozícióból elemzi, és úgy gondolja –

Searle-vel ellentétben –, hogy Liszt ezekben a művekben is mindig figyelembe vette a harmóniai szabályokat. A Vándorévek III. kötetének darabjai és a Wagner-darabok között olyan kapcsolatokat fedez fel, amelyek utalások hálózata által jönnek létre. Feltevését azzal támasztja alá, hogy a Vándorévek III. kötetének végső korrekciós munkáit 1882-ben fejezte be Liszt, ekkor pedig a Wagnerhez köthető zongoradarabok már készen voltak. Hasonló módon összefüggéseket mutat ki az *Aux Cyprès de la Villa d'Este* és a *Gyászgondolák*, a *Sunt lacrymae rerum* és az *Unstern!*, valamint a *Les jeux d'eux à la Villa d'Este*, és az *In festo transfigurationis Domini nostri Jesu Christi* című darabok között. A ciklus műveinek elrendezését ívformaként írja le, és véleménye szerint a darabok elrendezése, sorrendjük és alcímeik a művek közötti intellektuális és spirituális kapcsolatra utalnak (Cannata, 1997).

Liszt Ferenc 1861. és 1888. között komponált zongoraműveivel foglalkozik Ben Arnold, *The Liszt Companion* (2002) című könyvének egyik fejezetében. A művek keletkezésének háttéréről is ír, és futólag elemzi azokat, formai, motivikai szempontból, illetve a karakterbeli jellegzetességeiket is vizsgálja. Írásának célja – Hamburger Klára könyvéhez hasonlóan –, hogy átfogó képet nyújtson ezekről a darabokról.

Alan Walker külön fejezetet szentel a témának Liszt életrajza utolsó kötetében (2003). Csoportosítja Liszt öregkorának műveit és a kompozíciók jellegzetességeit többnyire zongoraművek példáin keresztül mutatja be. A művek jellemzői között említi sajátos karakterüket, illetve a bennük előforduló szokatlan skálákat, kvartokból és szeptimekből felépülő akkordokat is. Fontos sajátosságukként írja le a funkcionális akkordok láncolatának alkalmazását – melyek később Debussy műveiben lesznek gyakoriak –, illetve a nagy- és kishangközök egyidejű ütközését is. A *Szürke felhők* című művet a zenei impresszionizmus előfutárának tartja. A késői művekről alkotott összefoglaló véleménye szerint „e zene nem illik bele saját korába és környezetébe – és mégis ott van, dacolva a zenei kronológia minden törvényével.” (Walker, 2003, 436.o.).

A neves olasz Liszt-kutató, Rossana Dalmonte a *Gyászgondola* Velencében felfedezett két kéziratával kapcsolatban fogalmazza meg reflexióját (2003). Véleménye szerint ezek az 1987-ben megtalált kéziratok megváltoztatják a mű változatainak azt a sorrendjét, amelyet a ma leggyakrabban használt kiadásokban alkalmaznak. Célja, hogy historikus és filológiai összefüggések kimutatásával igazolja azt a véleményét, mely szerint a korabeli európai társadalmi berendezkedés és a tradicionális értékek felbomlása tükröződik vissza Liszt zenéjében, a tonalitás határainak túllépéseként. Lisztnek nem állt szándékában megsemmisíteni a tonalitás szabályait, csupán ideiglenes menekülésnek tekintette azok

átlépését. Liszt érzésvilágát élete végén a „Todestrieß” (halál-hajlam) uralta, mivel illúzióját vesztette a zene társadalmi missziót betöltő szerepének hitében (Dalmonte, 2003).

A *Hangnem nélküli bagatell*t vizsgálja cikkében David Carson Berry (2004). A provokatív cím jelentését próbálja megfejteni olyan módon, hogy 19. századi kontextusban elemzi a darabot, azt a kérdést boncolgatva, hogy vajon a századnak milyen esztétikai és zeneelméleti hatásai mutathatók ki benne. Elemzi a darab kapcsolatát a *Mefisztó-keringőkkel* és a *Mefisztó-Polkával*. Gottfried Webber analízáló technikájának segítségével közelíti meg a művet, mivel ez a technika összezseng Fétis és Weitzmann előírásaival. Véleménye szerint a műre nem a „hangnem nélküli” kifejezés illik, hanem inkább „a tonika beteljesedése nélküli” (Berry, 2004. 246.o.).

A Liszt zongoraművek interpretációját vizsgáló írások száma a szakirodalom egészét tekintve nem túl nagy. Milstein Liszt életrajzának (1965) 8. fejezete az interpretáció általános elveivel foglalkozik, a magyar nyelvre lefordított szakirodalomban egyedülálló módon, de anélkül, hogy a késői alkotói korszak műveit említene. A téma legjobb összefoglalását Kenneth Hamilton adja könyvében (2006), a romantikus előadásmód és a modern interpretáció összehasonlításával. Átfogó képet nyújt a romantikus virtuózok előadói stílusáról és gyakorlatáról, annak történeti-társadalmi hátterét is bemutatva. Hamilton egy külön fejezetet szentel a liszti interpretáció bemutatásának (Hamilton, 2006). Sajnos, néhány hivatkozás oldalszáma hibásan szerepel a könyvben, ez megnehezíti a források azonosítását.

Gerald Carter ausztrál zongoraművész és zenetudós több publikációjában is foglalkozik a romantika nagy zongoristáinak előadóművészetével és a kor zenei kifejezési eszközeivel. Legjelentősebb írása a *Rediscovering the Liszt Tradition* (Carter, 2006), melyben archív felvételek elemzésével mutat rá a 19. századi és a modern előadásmód közötti különbségekre és Liszt tanítványainak játéka alapján próbálja rekonstruálni a mester interpretációról alkotott felfogását. A késői zongoraművek közül csak a *Les jeux d’eux à la Villa d’Este* című darab szerepel az archív felvételeken. Az előző könyvhöz hasonló módszerrel dolgozik a szerző a *Nineteenth-Century Piano Interpretative Devices* (Carter, 2008) című írásában is, de itt a vizsgálódást kiterjeszti Liszt mellett a többi romantikus zongoraművész-zeneszerző (Chopin, Brahms, Schumann) műveinek előadási stílusára is.

Érdekes, nagyon alapos és új publikáció Neal Peres Da Costa könyve, az *Off the Record* (2012). A romantikus zongorajáték előadói gyakorlatát tanulmányozza olyan módon, hogy a kor írott dokumentumait hasonlítja össze az archív felvételeken hallható művek interpretációjával. A fent említett két szerzőhöz hasonlóan ő is arra a következtetésre jut, hogy a modern, 20. századi előadók teljesen más perspektívából közelítenek a romantika

korának zenéjéhez, következetesen megtagadják a 19. század nagy művészeinek előadásmódját és expresszív stílusát (Peres Da Costa, 2012).

2. Liszt Ferenc késői zongoraművei

2.1. Liszt Ferenc alkotói korszakai

A nagy zongorista-zeneszerző kompozícióit általában három korszakra osztják a zenetudósok:

I. A virtuóz évek kompozíciói (1811-1847)

II. Középső, weimari periódus (1848-1861)

III. Késői alkotói periódus (1861-1886)¹

Az első periódus során komponált zongoraművek között számos fantáziát és operaparafrázist találunk, melyeket más szerzők kompozíciói nyomán írt Liszt: *Fantasie über Beethoven's Ruinen von Athen* – első változat (1837), *Réminiscences de Lucia di Lammermor* (1839), *Grande Fantaisie de bravoure sur La Clochette* (1832–34), *Réminiscences de Don Juan* (1841), *Réminiscences de Norma* (1841-43). Ezek a művek bravúrosak, tele vannak improvizatív elemekkel, érezhető rajtuk, hogy a közönség elkápráztatását célzó művész alkotásai. Előadásuk a mai előadóknak is komoly kihívást jelent. Ekkor keletkeztek a zongoratechnikát megújító jelentős alkotásainak első változatai, mint a *24 Grandes études* (1837), melyből csak 12 készült el, és az *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* (1838). Svájci és olaszországi utazásainak élményeit öntötte hangokba a szerző a két sorozatot tartalmazó *Album d'un voyageur* (1835-36) című műben. A korszak alkotása a *Harmonies poétiques et religieuses* (1834) című szóló zongoramű is, illetve a *Magyar Dallok – Magyar Rhapsodiák I-X.* füzete (Hamburger, 1986). 1839-1847 között ért Liszt előadóművészi pályájának csúcsára, nagy nemzetközi turnékon vett részt, többek között játszott Prágában, Lipcsében, Londonban, Berlinben, Szentpéterváron, Erdélyben, és Törökországban (Walker, 1986).

1848 februárjában költözött Liszt Ferenc Weimarba, ahol a számtalan nehézség és küzdelem ellenére képes volt a komponálásnak szentelni magát, és rendkívüli termékenységgel alkotni. Ebben az időszakban elsősorban a szimfonikus művek alkotása állt

¹ Az alkotói korszakok leírásánál Alan Walker felosztását követtem, 3 kötetes Liszt életrajzát alapul véve (Walker, A. 1986, 1994, 2003: *Liszt Ferenc*. Editio Musica Budapest)

a zeneszerző érdeklődésének középpontjában, hangszerelési technikáját folyamatosan csiszolva és fejlesztve ekkor komponálta a *Szimfonikus Költemények* első 12 darabját, a Faust és a Dante szimfóniát. Itt kezdődtek el híres mesterkurzusai is, és itt készítette el számos korábbi, a *Glanzzeit* során írt zongoraművének revízióját (Walker, 1884). 1851-ben elkészült a 12 transzcendens etűd végleges változatával, *Études d'exécution transcendante* címmel, és a *Paganini etűdök* átdolgozásával. 1852-ben fejezte be a *Harmonies poétiques et religieuses* című sorozatát. Megjelentette az *Années de Pèlerinage* I. (1855) és II. (1858) kötetét, 1847-1853 között pedig végső formájukban a *Magyar Rapszodiák* első 15 darabját, 1849-ben pedig a *Consolations* darabjait. Az átdolgozások mellett olyan jelentős, új műveket is komponált zongorára, mint a *h-moll szonáta* (1852-53), a *h-moll ballada* (1853), a *Három hangversenyetűd* (1848-49), és 1855-ben az orgona és zongora verzióban is megírt *B-A-C-H fantázia és fuga* első változatai (Hamburger, 1986).

A weimari korszak munkássága nemcsak Liszt Ferenc életében jelentős, hanem a zenetörténetben is, hiszen itt vált a zeneszerző a zenei avantgárd, vagy más néven az Új Német Iskola (*Zukunftsmusik*) vezéralakjává. Kompozíciós újításai közé tartozott az egytétéles „ciklikus” szerkezet – melyben a szonáta tételait egy tételben építette össze – megalkotása mellett a téma-transzformáció technikájának tökéletesítése, és a programzene koncepciójának előtérbe helyezése (Walker, 1994).

A késői alkotói periódus kezdetét Liszt Rómába költözésének évétől, 1861-től datálják a zenetörténészek, a szerző saját maga is megfogalmazza a tudatos változtatás igényét: „Miután Németországban az előttem álló szimfonikus feladatot, erőm szerint, nagyjából megoldottam, most az oratorikusakat akarom [...] teljesíteni.” (La Mara, 1894. II/33.o.; Súlyom, 2000, 10.o.). Az 1860-as években valóban kevesebb zongoramű keletkezett, fontosabbá vált a zeneszerző számára a vokális művek – a *Krisztus oratórium* és a misék, egyházi művek – komponálása. A zongorára komponált művek közül jelentősek a *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*, (1862), a *Két hangversenyetűd* (1862-63), a *Két legenda* (1863) és a *Spanyol Rapszódia* (1863). Ezek a művek azonban még túlnyomó többségben a weimari korszak stílusjegyeit hordozzák, virtuóz csillogás és zenekarszerű hangzás jellemző rájuk.

A *Missa Choralis*, a *Koronázási mise* és a férfikarra írt *Requiem* komponálásával egy időben, illetve utánuk csak három zongoradarabot írt Liszt: a *Marcia funebret* (1867), a *Mosonyi gyászmenetét* (1870) és a *Sunt lacrymae rerum* (1872) című művet. Ezek a zongoraművek már a szerző utolsó 15 évének jellegzetes, az előző alkotói korszakok alkotásaihoz képest jelentősen, radikálisan megváltozott stílusának képviselői (Súlyom, 2000). A késői zongoraművek többsége nem jelent meg nyomtatásban a zeneszerző életében,

nagy részüket 1927-ben adta ki a Breitkopf&Härtel. Néhányuk viszont évtizedekig kéziratban maradt: a *Csárdás macabret* 1951-ben, *Hangnem nélküli bagatell* és a *Magyar Történelmi Arcképek* ciklust 1956-ban jelentették meg, a *4. Mefisztó keringő*t 1984-ben (Hamburger, 1986). Bár tanítványai ezeknek a műveknek egy részét – főként a Liszt életében megjelenteket – játszották a kurzusokon, az idős Liszt alig fűzött hozzájuk érdemi megjegyzéseket, többnyire lekicsinylő hangnemben beszélt róluk (Zimdars, 1996). A késői periódus legjelentősebb zongoraművei: *Années de Pèlerinage III.*, *5 Zongoradarab, I. és II. Elégia*, *Magyar rapszódia XVI-XIX.*, *Karácsonyfa*, *Magyar Történelmi Arcképek*, *Négy elfelejtett keringő*, *3. Mefisztó-keringő*, *4. Mefisztó-keringő*, *Hagnem nélküli bagatell*, *Csárdás macabre*, *2 Csárdás*, *Mefisztó-Polka*, *Impromptu*, *Nuages gris*, *Gyászgondola I és II*, *Am Grabe Richard Wagner's*, *R.W. Venezia*, *Schlaflos! Frage und Antwort*, *Trauervorspiel und Trauermarsch*, *En rêve*, *Unstern!*.

A Liszt Ferenc utolsó alkotói korszakában komponált zongoraművek életrajzi háttérével és stílusos jellegzetességeivel a következő fejezetekben foglalkozom részletesen.

2.2. A késői zongoraművek életrajzi háttere

Liszt Ferenc műveinek megértéséhez közelebb jutunk, ha életrajzának az adott műre vonatkozó adalékaival tisztában vagyunk, mivel az ő esetében életmű és életút szoros összefüggést mutat. Elég, ha csak arra gondolunk, hogyan örökítette meg fiatal éveinek vándorlását az *Années de Pèlerinage* első két kötetében, vagy említhetjük a római tartózkodása alatt, a Madonna del Rosario kolostorban komponált vallásos témájú két Szent-Ferenc-legendát is (Walker, 2003). A késői zongoraművekre ez a megállapítás fokozottan érvényes, a *New Grove Lexikon* Liszt című szócikkében olvashatjuk: „A késői művek önéletrajzi művek.” (Sadie, 1980. 783.o.).

Liszt műveinek hangvétele az 1870-es évektől kezdett megváltozni, egyszerűbb, szikárabb, sok esetben zordabb karakterű lett (Temperley, Abraham, Searle, 2010).

Mi lehetett az oka ennek a változásnak? Életének utolsó nagy alkotói korszakában (1861-1886) olyan magánéleti és társadalmi csapások érték, melyek indokot adhattak a depresszióra és a befelé fordulásra. 1861-ben meghíúsult a Carolyne Sayn-Wittgenstein hercegnővel Rómában tervezett házassága. 1862-ben gyermekszülést követő szövődményben meghalt nagyobbik lánya, Blandine Liszt-Ollivier. Gyászának megnyilvánulásaként komponálta a „*Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*” variációkat Cosima

lányával annyira megromlott a viszonya - annak Richard Wagner miatt felbomlott házassága miatt -, hogy évekig nem is beszélt vele (Walker, 2003).

1865-ben Rómában felvette a kisebb egyházi rendeket. Emiatt sokan vádolták képmutatással az ellenségei közül, sőt, még a közeli barátait is meglepte ezzel a döntésével (Walker, 2003). Római útjának hátterében az a szándék állt, hogy a katolikus egyházi zenét megreformálja. A reformokat a pápa elé szeretne volna terjeszteni, ám elképzelései csak tervek maradtak (Dobák, 1998), ezzel újabb csalódásra okot adva Lisztnek.

1869-től elkezdődött a saját maga által elnevezett háromfelé szabdaltnak élet, a „vie trifurque”, amelynek három csomópontja volt: Weimar, Róma és Pest. A sok utazás nagyon igénybe vette idegrendszerét, amellet rettenetesen lefoglalta hatalmas méretű levelezése is. Az 1870-es évek elején Carolyne hercegnővel is elmérgesedett a kapcsolata, többek között azért, mert Cosimával kibékült. A hercegnő nem kedvelte R. Wagner művészi és morális nézeteit, állandóan kínozt Lisztet ezzel kapcsolatban, levélváltásaik egyre haragosabbá és dühösebbé váltak (Walker, 2003).

Bár a környezete energikusnak és lelkesnek látta, 1876-ban jelentkeztek rajta a melankólia tünetei, majd egyre több alkalommal tört rá a depresszió és a halálvágy, még az öngyilkosság gondolatáig is eljutott (Walker, 2003). 1877-ben írta Olga von Meyendorffnak:

„...miként megírtam Rómából, úgy érzem, elérkeztem a véghez, sőt összeomlásig - és nem kívánok meghosszabbítást. Őrizze meg ezt az eléggé naív vallomást magának. Másokkal szemben megkísérlem, hogy tartsam magam... Hadd ismételjem még egyszer, hogy végtelenül belefáradtam az életbe; minthogy úgy hiszem azonban, Isten ötödik parancsa: „Ne ölj!” az öngyilkosságra is vonatkozik, tovább tengődöm...” (Legány, 1986, 80.o.)

Zenéje elkomorulásának okai között találjuk az állandó támadásokat, kritikákat, amelyeknek folyamatosan ki volt téve, mióta elhatározta, hogy felhagy a koncertező életmóddal, és a komponálásnak szenteli életét. Leveleiben többször panaszkodott, hogy műveit nem veszik komolyan, csak zongoristaként értékelik. Ezt írta Jessie Laussotnak 1865-ben:

„...mivel tapasztalásból tudom, hogy műveim mily kevés kedvező fogadtatásra találnak, kénytelen voltam velük kapcsolatban valami rendszeres nemtörődömség és reménytelen passzivitás álláspontjára helyezkedni. Ezért [...] mindig kitartottam a mellett a szabály mellett, hogy senkit sem kértem valamely művem előadására; sőt lebeszéltem erről különböző művészeket, akik ilyenféle szándékot mutattak...egyszerűen számolok azzal a ténnyel: hogy Litz úr úgyszólván mindenütt szívesen látott vendég, ha a zongora mellett

látható...de azt nem nézik el neki, hogy a maga feje szerint gondolkozzék és írjon” (Hankiss, 1959, 578.o.).

Tanítványait több alkalommal figyelmeztette, hogy ha sikeresek szeretnének lenni a koncertjükön, akkor ne az ő műveit tűzzék műsorukra (Walker, 2003). Gyakran tett félig-meddig humoros, lekicsinylő megjegyzéseket saját műveire. August Göllerich naplójában leírja, mi volt Liszt reakciója, amikor valaki az órán az ő művei közül játszott: „Minden egyes alkalommal, amikor valaki Liszt kompozíciót hozott, a mester azt mondta: „Hangos, rossz zene,” „az egyetlen megfelelő kritika erre az, amely hamisnak és mesterségesnek tartja” és nevetett.” (Zimdars, 1996, 23.o.).

1881-ben Liszt leesett a Hofgärtneri lépcsőjéről. A baleset több, eddig csak lappangó betegséget is kiváltott nála, amelyek jelentős mértékben kihatottak életminőségére (például: vízkór, asztma, álmatlanság, szürkehályog, szívbántalmak). Az 1881-1884 közötti időszak nagyon kemény megpróbáltatásokat tartogatott számára. Megjelent a *A Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* című könyvének a második kiadása, Carolyne hercegnő által alaposan átdolgozva és kibővítve. A könyv tartalma miatt Lisztet antiszemita váddal illették Budapesten és Bécsben is. Sok magyar zenész is ellene fordult a könyv azon állításai miatt, melyek szerint a magyarok a népdalaikat a cigányoktól lopták. Hiába tett közzé egy év múlva a magyar sajtóban egy levelet, amelyben tisztázta magát, a könyv által keltett indulatok még halála után sem csillapodtak (Legány, 1986).

1884-ben felkérték, hogy írjon egy művet a budapesti Operaház avatójára. A nagy lelkesedéssel és örömmel komponált *Magyar királydalt* az utolsó pillanatban törölték az ünnepi előadás műsorából. Elkecserepedtségében írta a következő híressé vált sorokat:

„Az egész világ ellenem van. A katolikusok azért, mert úgy vélik, egyházi zeném túl profán, a protestánsok azért, mert számukra zeném katolikus, a szabadkőművesek túl klerikálisnak érzik a zenémet; a konzervatívoknak forradalmár vagyok, a „haladóknak” ósdi jakobinus... Bayreuth számára nem komponista vagyok, hanem hirdetési ügynök. A németek azért vetik el a zenémet, mert francia, a franciák azért, mert német, az osztrákok szerint zeném cigányzene, a magyarok szerint idegen zene. A zsidók pedig minden különösebb ok nélkül gyűlölnék engem – zenémet és saját magamat” (Walker, 2003. 397.o.).

1884-től rohamosan romlani kezdett a látása, szembetegsége egyre jobban akadályozta az írásban, olvasásban és a komponálásban is. 1886-ban párizsi és londoni útjain nagy elégtételt jelenthetett számára, hogy műveit kitörő lelkesedéssel ünneplik, és életében először érezhette zenészerzői munkájának elismerését. 1886-ban Cosima kérésére Bayreuthba ment, itt érte a halál. (1. melléklet: Az idős Liszt Ferenc fotója)

2.3. A művek csoportosítása

Liszt késői műveinek többfajta csoportosításával találkozunk a szakirodalomban. Szabolcsi Bence, aki tanulmányában (1956) elsőként foglalkozott Liszt Ferenc késői stílusának jellemzésével és az ebben az időszakban komponált művek elemzésével, 3 csoportra osztja a műveket:

- Gyászdarabok, melyekkel Liszt új műfajt alkotott, gyakran elégiának, vagy „thrénodie”-nak nevezve a műveket. Például: *Aux Cyprès de la Villa d’Este*, *Sunt lacrymae rerum*, *Marche Funebre*, *Rhapsodie Hongroise No. XVI, XVII, XVIII*, *La lugubre gondola No. 1, No. 2*, *Am Grabe Richard Wagners*, *Historische Hungarische Bildnisse*.
- Táncfantáziák: *Csárdás obstinée*, *Csárdás macabre*, *Mephisto Walzer No. 3 és No. 4*, *Elfelejtett keringők*, *Mephisto-Polka*.
- Impresszionista tájkép: *Angelus! Les jeux d’eux á la Villa d’Este*, *Abendglocken*

Ez a felosztás zenei karakter szempontjából nagyon találó, viszont sajnálatosan kimaradnak belőle olyan művek, mint például a *Sancta Dorothea*, az *Epithalam*, vagy az *Ave Maria* (R. 194; G. 545).

Alan Walker, a neves Liszt-kutató másfajta módon csoportosítja könyvében (2003) a darabokat:

- A visszatekintés zenéje: *Elfelejtett keringők*, *Romance oubliée*.
- A kétségbeesés zenéje: *Shlaflos! Frage und Antwort*, *Unstern! Sinistre*, *Disastro*, *Nuages gris*, *Csárdás macabre*.
- A halál zenéje: *Marche Funebre*, *Historische Hungarische Bildnisse*, *Preludio Funebre*, *La lugubre gondola No. 1, No. 2*

Érdekes számomra, hogy a *Csárdás macabre* című művet a kétségbeesés zenéjéhez sorolja, bár kétségtelenül viharos karakterű darab, én mégis inkább a halál zenéjéhez tartozónak érzem, hiszen démoni, nyers erővel jeleníti meg a halál félelmetes mivoltát. A vallásos témájú művek ebben a felosztásban sem szerepelnek, talán azért, mert Walker „nagy általánosságban” történő felosztásról ír. (Walker, 2003. 422.o.)

A *Cambridge Companion to Liszt* (Baker, 2005) című tanulmánykötetben a szerző behatóan foglalkozik Liszt késői zongoraműveinek csoportosításával. A kompozíciókat 6 nagy csoportra osztja, ezek a következők:

- Más szerzők művein alapuló művek (átiratok, parafrázisok)

- Absztrakt kompozíciók: *Fünf Klavierstücke*, *Fantázia és fuga B-A-C-H*, *Technikai Tanulmányok*, *Impromptu*, *Toccata*.
- Nemzeti és ünnepi alkalmakra komponált művek
 - magyar: *Magyar rapszódia XVI-XIX*, *Csárdás macabre*, *Szózat és Magyar Himnusz*, *Epithalam*
 - más nemzetiségű: *Bülow Marsch*, *Abschied*, *Recueillement*, *Festpolonaise*
- Vallásos zongoraművek: *Ave Maria aus den neun Kirchenchorgesängen*, *Sancta Dorothea*, *In festo transfigurationis nostri Jesu Christi*, *Ave Maria (IV)*
- A balsejtelem, halál és gyász zenéje: *Elégie I*, *Elégie II*, *Dem Andenken Petőfis*, *Trübe Wolken*, *Unstern! Sinistre, disastro*, *La lugubre gondola No. 1*, *No. 2*, *R.W.-Venezia*, *Schlaflos! Frage und Antwort*
- Programdarabok és speciális című művek: *Weinachtsbaum*, *Mephisto-Walzer No. 3*, *No. 4*, *Bagatelle ohne Tonart*, *En rêve*, *Romance oubliée*

A fenti kategorizálási törekvések szemléletesen mutatják ezeknek a kompozícióknak a többértelműségét, megközelítésük nehézségeit. Baker is elismeri, hogy a kategorizálás nem járhat teljesen kielégítő eredménnyel, vannak olyan művek közöttük, amelyek több kategóriába is beilleszthetőek. A csoportok áttekintését viszont hasznosnak tartja abból a szempontból, hogy átfogó képet kapjunk Liszt késői alkotói korszakának sokszínűségéről, kreatív alkotói munkájáról. Észrevétele szerint a zenetudósok és az előadók a legtöbb figyelmet arra a viszonylag kevés művet magában foglaló kategóriára fordítják, amelyet ő a „balsejtelem, halál és gyász zenéje” címmel illet. Az *Unstern!* a *Nuages gris*, vagy a *Gyászgondolák* valóban jelentős és érdekes művek, de ezek mellett nem kellene elhanyagolni a korszak többi alkotását (Baker, 2005. 90.o.).

Előadóként a művek karakterbeli jellegzetességeinek meghatározását és megérzését tartom elsődlegesnek, ezért Szabolcsi Bence (1956) csoportosításának kategóriái állnak hozzám a legközelebb, kiegészítve a vallásos érzelmű művekkel. Az előadóművész elsődleges feladatának azt tekintem, hogy saját egyéniségének szubjektív szűrőjén keresztül a szerző érzéseit, esztétikai és erkölcsi elveit tolmácsolja, és próbáljon meg velük azonosulni a mű tanulása, illetve előadása során.

2.4. A késői zongoraművek stíláriis jellegzetességei

Szabolcsi Bence így jellemzi Liszt késői műveit: „ez a zene ritkán szép, a romantikus zene régi érzéki szépségének értelmében. Szikár lett és csontos, érdes és fanyar, sokszor valósággal szűrös, – de örvénylőbb és lidércesebb, démonibb és fenyegetőbb, mint zene valaha volt. [...] ez a művészet lemondott a virtuóz igényeiről, az előadóművész csillogó bravúrjairól [...]” (Szabolcsi, 1956, 33.o.)

Bár a fenti költői megfogalmazás nem minden késői zongoraműre érvényes, mégis jól érzékelteti, mennyit változott Liszt stílusa utolsó alkotói korszakában. Ezek a változások azonban nem előzmények nélkül jelentek meg a szerző nyelvezetében, egyes korábbi műveiben már alkalmazta azokat a harmóniai, ritmikai, motivikai elemeket, amelyek a késői művekben sokszor koncentrált formában, vagy jelentősen átértelmezve, továbbfejlesztve jelennek meg. Az előbbieket figyelembe véve Liszt Ferenc életművének egységességéről és folytatólágosságáról beszélhetünk (Dobák, 1998).

Jakov Iszakovics Milstein (1965) Liszt hangszer-kihasználási eszközeinek fejlődését 4 szakaszra osztja, ezekből a negyedik szakaszt nevezi az impresszionista pianizmus periódusának, és olyan késői zongoraműveket sorol ide, mint például: *Années de pèlerinage III, 3 Elfelejtett keringő, Weinachtsbaum, Gyászgondolák* és az *En rêve*.

Ehhez közel áll Szelényi Istvánnak egyik cikkében megfogalmazott véleménye, amely szerint: „Liszt tehát nem «előfutára», hanem teljes értékű képviselője, első s egyben jelentős tagja a zenei impresszionizmusnak.” (Szelényi, 1967. 232.o.). Az impresszionizmus mellett az expresszionizmus képviselőjeként is emlegeti ezeket a műveket:

„Liszt legutolsó alkotó-korszakának művei zeneileg a tonális kötöttség alól való teljes felszabadulás felé haladnak, [...] tartalmilag pedig a belső érzelmek és gondolatok maximális kivetítésével alakítják ki azt a képi ábrázolást, amely a valóságot a művész lelkivilágán keresztül láttatja [...]. Minden feltétel megvan tehát ahhoz, hogy ezeket a műveket ugyanabba a művészeti irányzatba tartozónak tekintsük, amely a fenti alapelveket vallja magáénak és hasonló művészeti kifejezőeszközökkel igyekszik érvényre juttatni: az expresszionizmushoz.” (Szelényi, 1967, 239.o.).

Hasonlóan vélekedik könyvében Ben Arnold (2005) is, ő ezeket a késői zongoraműveket az impresszionizmus és az expresszionizmus előhírnökeinek, a kora 20. századi zenét megelőlegező daraboknak tartja (Arnold, 2005).

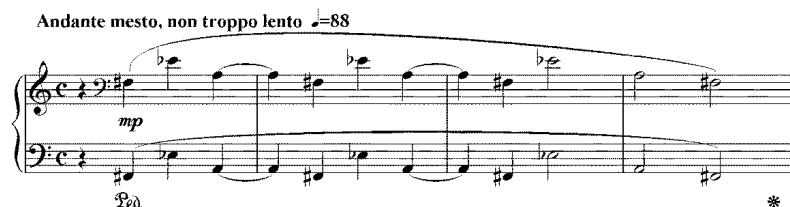
A késői művek stílusának impresszionista értelmezésével nem minden mű esetében értek egyet. Tény, hogy valóban vannak olyan darabok, melyeket impresszionista hangzásuk

miatt tekinthetünk különlegesnek és merésznek. A *Les jeux d’eux à la Villa d’Este* Ravel és Debussy vízi zenéinek előzménye, de a kottába beírt János evangéliumából vett idézet (János 4:14.) mintegy a darab mottójaként világosan jelzi, hogy itt nem pusztán a természet utánzásáról van szó, hanem Liszt hitének a műben történő allegorikus megjelenítéséről. Az expresszionizmus kifejezést jóval találóbbnak érzem, a késői zongoraművek többsége valóban a szerző szubjektív lelkivilágát juttatja kifejezésre.

Az alábbiakban néhány olyan jellegzetességet sorolok fel, amelyek általában véve és döntő többségben jellemzőek ezekre a zongoraművekre, és sok esetben az előző alkotói korszakok zeneszerzői eszközeihez képest újfajta módon, vagy újdonságként hatva jelennek meg.

2.4.1. A faktúra változásai

Az 1870 után komponált zongoraművekben lényeges változások vehetők észre a zongoraletétben. A virtuóz és a weimari alkotói korszak zongoradarabjaira jellemző vastagabb, sok hangjeggyel telezsúfolt, zenekari hangzása után ezekben a kompozíciókban leegyszerűsödik a faktúra. Gyakran hallunk egy oktávra lecsupaszodott unisono meneteket (1. ábra).²



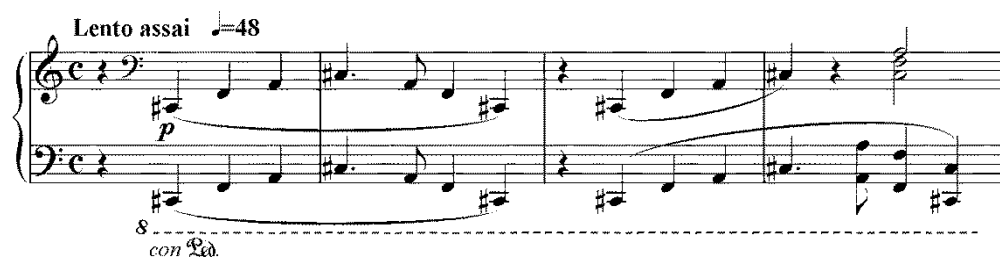
1. ábra: Liszt Ferenc: *La lugubre gondola II* 1-4. ütem

Sokszor használja a szerző a zongora legmélyebb regisztereit (2. és 3. ábra).



2. ábra: Liszt Ferenc: *Trauervorspiel und Trauermarsch* 143-148. ütem

² A kottapéldák szerkesztéséhez az alábbi kiadást használtam fel: Sulyok, Mező (1973, 1975, 1980, 1984, szerk): *Liszt Ferenc: New Edition of the Complet Works (NLE)*, Editio Musica, Budapest. A kottapéldák a SIBELIUS programmal készültek.

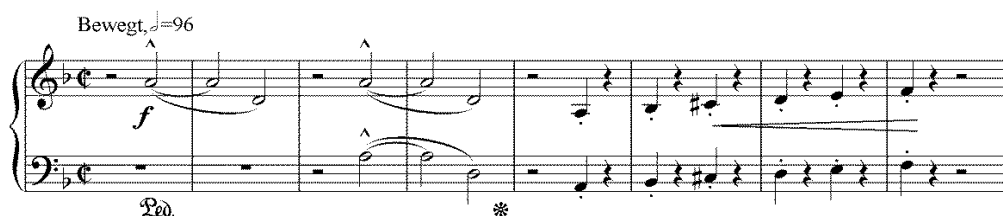


3. ábra: Liszt Ferenc: *R. W. Venezia* 1-4. ütem

Jellemző a staccato menetek gyakori alkalmazása (4. és 5. ábra), ezáltal szinte „csontzene” válik a művekből (Hamburger. 2010, 368.o.).



4. ábra: Liszt Ferenc: *Széchenyi István* 17-24. ütem



5. ábra: Liszt Ferenc: *Deák Ferenc* 1-8. ütem

2.4.2. A művek szokatlan befejezése

A darabok befejezése nagyon gyakran meglepetésszerű, „amely még ma, több évszázaddal megszületése után is meghökkent bennünket” (Walker, 2003. 427.o.). Sok esetben nem az alaphangon zárnak a kompozíciók, gyakran ugyan tonika a záró akkord, de szext vagy kvartszext megfordítású alakjában (*Epithalam*, *Weihnachtsbaum* – *Altes Provinzialisches Weihnachtslied*). Sokszor egy szólamban, „elfogyva”, egyetlen hangon ér véget a mű, ez a hang gyakran nem a hangnem alaphangja, például a *Resignazione*, *Wiegenlied*, *Schlaflos! Frage und Antwort*, *Am Grabe Richard Wagners*, *La lugubre gondola II*, és a *Petőfi* (6. ábra) című művek.



6. ábra: Liszt Ferenc: *Petőfi Sándor* 80-89. ütem

Ez az újszerű befejezőmód nem csak Liszt késői műveire jellemző, hiszen találunk már rá példákat Schumann és Chopin bizonyos kompozícióiban is. Mégis, Liszt kortársainál sokkal radikálisabb módon használja ezt az eszközt (Walker, 2003).

2.4.3. Különleges hangközök, harmóniai eszközök, akkordkapcsolatok

A késői zongoraművekben gyakran találkozhatunk bővített hármashangzatokkal, sokszor funkcionális akkordok (mixtúrák) soraként (7. ábra).



7. ábra: Liszt Ferenc: *Unstern! – Sinistre* 55-66. ütem

Gyakoriak a szűkített hármashangzatok mixtúrái is (8. ábra).



8. ábra: Liszt Ferenc: *Bagetelle ohne Tonart* 181-183. ütem

Bárdos Lajos (1976) felhívja arra a figyelmet, milyen sokszor alkalmaz Liszt poláris kapcsolatokat műveiben. A késői zongoraművekben igen gyakran fordul elő poláris hangközök használata a motívumok alkotóelemeiként. Jellemzőek a poláris szekvenciák és a poláris harmóniai, illetve hangnemi kapcsolatok is (9. ábra).



9. ábra: Liszt Ferenc: *Schlaflos! Frage und Antwort* 7-8. ütem

Kvart-akkordok, kvart-struktúrák használatával találkozhatunk többek között a 3. *Mefisztó-keringőben* (2-4 ü. 7-10 ü.), 16. *Magyar rapszodiában* (45. ü.), a 17. *Magyar rapszodiában* (10. ábra), a 19. *Magyar rapszodiában* (15. ü.).



10. ábra: Liszt Ferenc: 17. *Magyar rapszódia* 9-10. ütem

Sok műnek bizonytalan a tonalitása, néhány darab az atonalitás felé közelít, gyakran pedig nem érződik az egymást követő harmóniak között semmilyen vonzás, vagy taszítás, szinte „közömbösen” sorakoznak egymás után (pl.: *Szürke felhők*).

2.4.4. A hagyományos hétfokú skáláktól eltérő felépítésű skálamodellek

„Liszt Ferenc sosem vesztette el érdeklődését a tonalitás problémái iránt.” (Walker, 2003. 424.o.). A tonalitás kiterjesztéséhez, sok esetben a meghaladásához tartozó eszközök között találjuk a különleges skálákat és skálamodelleket. Ezek közül az egészhangú skála megjelenésére már Liszt korábbi művei között is találunk példát. Késői zongoraművei közül a *Sursum corda* (65-70. ü.), *Unstern!* (50-57. ü.), 3. *Mefisztó-keringő* (23-24.ü.), a *Hangnemnélküli bagatell* (86. ü.) és a *Gyászgondola II* (164-166. ü.) című darabokban fordul elő egészhangú skála, vagy annak részlete (11. ábra).



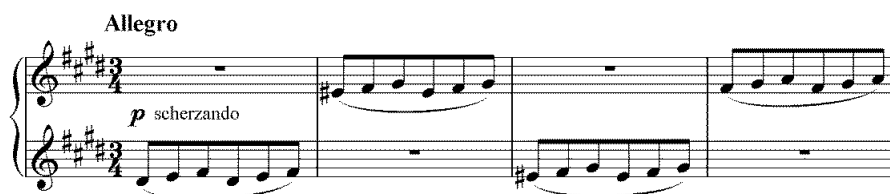
11. ábra: Liszt Ferenc: *La lugubre gondola II* 164-168. ütem

Az úgynevezett cigányskálát (12. ábra) már az első 15 Magyar rapszódiaiban is használta Liszt. Az öregkori zongoraművekben mind sűrűbben alkalmazta a cigányskálát, általában a gyászos karakter és a fájdalom kifejezésére (Hamburger, 2010). Néhány példa, a teljesség igénye nélkül: *Magyar Rapszódia 16-19, Aux Cyprès de la Villa d'Este I, Sunt lacrymae rerum, Gyászinduló, Magyar Történelmi Arcképek, 4. Mefisztó-keringő*.



12. ábra: Cigány dúr és moll (Jurík, 1997. 167. o.)

A tetrachord és trichord szerkezetek használata szintén jellemzője a késői Liszt-daraboknak. „A cigányskála merev fogalma helyett be kellene vezetnünk egy rugalmasabb kategóriát..., magyaros, vagy cigányos skálacsoportról kellene beszélnünk [....]. A magyaros skálákban megfigyelhető a tetrachord- vagy trichord-szerkezet tendenciája, amit Liszt messzemenően kiaknázott.” (Zeke, 1986. 96.o.). Érdekes módon ez a fajta szerkesztésmód nemcsak a „magyar” jelzővel illetett művekben érhető tetten, hanem egyéb kompozíciókban is, például a *Hangnem nélküli bagatell*ben (86. ütem), a 3. és 4. *Elfelejtett keringő*ben is (13. ábra):



13. ábra: Liszt Ferenc: 4. *Elfelejtett keringő* 1-4.ütem

Több zenetudós szerint (Szelényi, Bárdos, Zeke) ezzel a szerkesztésmóddal függ össze a distanciaelvű skálamodellek megalkotása is.

2.4.5. Ostinato-technika

A Szabolcsi Bence (1956) által is említett ostinato-technikával új eszközként találkozhatunk ezekben a zongoraművekben. Például a *Teleki László* (14. ábra), vagy a *Trauervorspiel und Trauermarsch* című darabokban.



14. ábra: Liszt Ferenc: *Teleki László* 31-40. ütem

További példák az ostinato-technika alkalmazására: a *Csárdás obstinée* 4 hangból álló, szinte az egész művön végighaladó motívuma, az *Unstern!* ismétlődő nyújtott ritmusai a mű első részében (1-83.ü.), a *Csárdás macabre* első 40 üteme és a *R.W. Venezia* első 22 ütemében felhangzó kétütemes motívum (lásd: 4. ábra), a *La lugubre gondola II* bal kezének nyolcadokból álló kísérete és a *Wiegenlied* ringatózó, állandó ritmusú bal kéz kísérete (15. ábra).



15. ábra: Liszt Ferenc: *Wiegenlied* 5-8. ütem

2.4.6. A motívumszerkesztés sajátosságai

A késői zongoradarabok motívumszerkesztésének egyik fontos jellegzetessége az ismétlés és a variálás. A motívumokat gyakran a hangközök szűkítése és tágítása által variálja a szerző, például a *Csárdás obstinée*ben, a 3. és 4. *Elfelejtett keringő*ben, a *Hangnem nélküli bagatell*ben. Az ismétlődő motívumokból eredő monoton hangzás – amely sokszor az ostinato technika alkalmazásához kapcsolható – több darabra is jellemző, elég a *Szürke felhők* kezdő motívumára (1-8, 25-32 ü.), a *Csárdás macabre* bizonyos pontjaira (65-87 ü.), az *Unstern!* mindkét részében előforduló ismétlődésekre (52-57, 100-116 ü.) vagy akár az *En rêve* témájának négyszer egymás utáni elhangzására (1-8, 21-28 ü.) gondolni. Ezek az ismétlődő motívumok az előadót próbára teszik, mivel nem könnyű a monoton hangzást úgy tolmácsolni, hogy az ne váljon unalmassá.

A témák és motívumok gyakran igen egyszerűek, tetrachordokból vagy trichordokból állnak (lásd: 1.1. fejezet), ezáltal az előző korszakokra jellemző dallamosság már csak kevés esetben fedezhető fel.

Lisztre jellemző az a komponálási mód, hogy egy témát vezet végig az adott művön, és a téma a transzformálás technikája által különböző – sokszor egymással ellentétes – karaktereket kap. Ez a kompozíciós technika megfigyelhető egyes késői zongoraművekben is, például a *Schlaflos! Frage und Antwort*, *Csárdás obstinée*, *Stabat mater*, *Aux Cyprès de la Villa d'Este I*, *Sursum corda*, és az *I. Elégia* esetében.

A deklamáló, recitáló elemek, melyeket Liszt a kezdetektől alkalmazott alkotásaiban (Hamburger, 2010), ezekben a művekben sokkal jelentősebb szerephez jutnak, mint az előző periódusok zongoraműveiben. Sok esetben recitáló motívumokkal ér véget egy-egy darab, például a *Wiegenlied*, *Schlaflos!*, *La lugubre gondola No. 2*, és az *Am Grabe R. Wagners* (16. ábra).



16. ábra: Liszt Ferenc: *Am Grabe Richard Wagners* 50-55. ütem

3. Liszt Ferenc zongoraműveinek interpretációja

3.1. Az interpretáció definíciója

Az interpretáció jelentését nehéz röviden definiálni, a *Harvard Dictionary of Music* szerint az interpretáció fogalmához tartoznak „egy mű előadása során azok az aspektusok, melyek a szerző kottába beírt utasításainak eredményei” (Randel, 2003. 413.o.). Mivel a lejegyzés együttesen funkcionál azokkal az elvárásokkal és hagyományokkal, amelyek az adott korra jellemzőek, az interpretáció szűkebb értelemben a történetileg informált ízléstől is függ. Az interpretáció jelentéséhez gyakran kapcsolják az előadónak az adott műhöz köthető egyedi és személyes viszonyulását, hozzájárulását, ezért a terminus a kifejezés fogalmát is magába foglalja (Randel, 2003).

A *Grove lexikon* cikke az interpretációt egy bizonyos zenemű felfogására vonatkozó kifejezésnek tekinti, amely tulajdonképpen egy zenei kompozíció előadása a szerző koncepciójával egyetértésben. A fogalom viszonylag új, az 1800-as évek előtt nem volt elterjedt, ez nem azt jelenti, hogy nem foglalkoztak a művészek a zenei előadás problémáival. A nagy zenei tankönyvek, traktátusok leírásaiban az előadói gyakorlatot tanulmányozva már találkozhatunk a művek helyes tempójának, formájának, karakterének értelmezésével, sőt, az előadó helyes viselkedésének, mimikájának leírásával is. Az interpretáció fogalmának kialakulása összefügg a kor társadalmi és gazdasági változásaival. A 19. század korai éveitől egyre több utazó művész adott koncertet a nagy kereskedelmi centrumokban felépített koncerttermekben és operaházakban. A zeneszerzők társadalmi státusza elfogadottabb, magasabb lett, megjelent a „nagy művek” eszméje, ami magyarázatot, megvilágítást igényelt. A hangfelvételek elterjedésével összehasonlíthatóvá váltak a különböző előadásmódok.

Az interpretáció terminust leginkább bizonyos tradíciókhoz köthető kompozíciók előadásához kapcsolva – így a romantika korának zenéjére vonatkoztatva is – használhatjuk. A személyes interpretáció fogalma főként Richard Wagner Beethoven-értelmezéséhez köthető. Az interpretáció mindig jellemzi az adott művet, a kompozícióhoz pedig legtöbbször az előadásán keresztül kerülhetünk közelebb. Fontos eleme a zenei előadás folyamatának az, ahogyan a hallgatóság befogadja és megérti a művet, ezt azonban mindig befolyásolja az a stílus, ahogyan a művész előadja az adott darabot. Az előadás instrukciói kódolt formában jelen vannak a kottában, ám megfejtésükhöz ismernünk kell a szerző idejében létező előadói gyakorlatot és a mű keletkezésének hátterét is.

Az előadónak döntéseket kell hoznia a mű előadásával kapcsolatban, mikroszinten (intonáció, frazeálás, dinamika, hangok hosszúsága) és makroszinten (formálás, kifejező eszközök) is. Ezek a döntések, választások alakítják és hozzák létre az adott előadó interpretációját. A művek közönség általi értékelése és esztétikailag kielégítő interpretációjuk minden esetben összefügg egymással.³

A fenti értelmezésből következik, hogy az interpretációt több aspektusból is meg tudjuk közelíteni. Dolgozatomban fő hangsúlyt kap a szerző szándéka szerinti előadás lehetőségének és az adott korra jellemző előadói hagyománynak vizsgálata, és egy adott műnek a különböző művészekkel kiadott felvételeinek összehasonlítása. A hallgatóság reakcióit a felvételek értékelésén és egy kérdőív kitöltésén keresztül mérem, egy speciálisan zongora szakos hallgatókkal folytatott vizsgálatban.

3.2. Liszt esztétikai elveit alakító hatások

Liszt interpretációs elveinek elemzéséhez tanulmányoznunk kell esztétikájának, világnézetének eredetét is. Művészi elvei mindig filozófiai alapokon álltak, korának társadalmi problémái egész életén át foglalkoztatták. Levelezését és hosszabb írásait olvasva egy minden új iránt érdeklődő, érzékeny és nyitott személyiségű művészt ismerhetünk meg.

Franciaországban töltött évei alatt (1823-1835) megismerkedett a kor legjelentősebb művészeivel: írókkal, festőkkel, költőkkel, zeneszerzőkkel. Műveltsége hiányosságait állandó olvasással pótolta, válogatás nélkül olvasott mindent: a reakciós romantika íróit, a francia felvilágosodás irodalmát, szótárakat, lexikonokat. A párizsi salonokban találkozott Chateaubriand-nal, George Sand-nal, Victor Hugoval, Lamartinnal, Balzac-kal. Művészetének fontos inspirálója volt Lamartine, akivel személyesen is ismerték egymást, lelkesedett patetikus stílusáért, vallásos-filozófiai gondolataiért, metaforáiért. Levelezésében az 1930-as évek környékén számos Lamartine idézet olvasható (*Milstein*, 1965), és sok ekkor komponált művét is a francia író inspirálta, például a *Költői és vallásos harmóniák* című zongoraciklust (*Hamburger*, 1986). Liszt világnézete és művészi módszerei is sok rokonságot mutatnak Victor Hugo-éval, mindketten vonzódtak a plasztikus alakok, színek és kontrasztok iránt. Liszt még idős korában is lelkesen beszélt a francia író művészetéről (*Milstein*, 1965).

Erőtéljesen hatottak rá Ballanche és Sénancour művei is. Előbbinek a költők isteni küldetéséről, a kereszténységnek, mint az emberiség megmentőjéről és szimbólum-

³ <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/13863>[letöltve: 2013.07.13.]

elméletéről (*Milstein*, 1965); utóbbinak pedig a természet romantikájáról, és a társadalomtól távol, az Alpok civilizálatlan világában önmagát kereső hősökről (*Hamburger*, 1986) szóló írásai. Liszt maga így fogalmazza meg a természet és a művész kapcsolatának lényegét: „Főképp a muzsikus, aki a természetből merít ihletet, anélkül, hogy azt másolná, sorsának legegységibb titkait önti hangokba. Zenében gondolkodik, érez, beszél;” (*Hankiss*, 1959. 67.o.). Egyik legnépszerűbb zongoraműve, az *Obermann völgye* elé Sénancour *Obermann* című levélregényéből írt idézetet. Liszt komponált műveket Hugo, Saint-Beuve, Béranger, Alfred de Musset inspirációjára is, és nagy hatással volt rá Rousseau és Byron szabadságszeretete is (*Hankiss*, 1959).

Saint-Simon tanai olyan mély benyomást tettek rá, hogy eltervezte egy *Forradalmi szimfóniát* komponálását is, amivel az emberiség jogaiért szállt volna harcba. Az 1830-as forradalom bukása után egyre többször fordult meg a saint-simonisták gyűlésein, ahol előadásokat hallgatott az új, egész világot átfogó vallásról, és a művészet társadalmi szerepéről, jelentőségéről (*Milstein*, 1965).

Ám, még a saint-simonista eszméknél is jobban magáénak érezte Liszt ifjúkori mentorának, F. Lamennais abbénak gondolatait a művészet feladatáról. Hatásukra ő is írni kezdett a művészek státuszának védelmében (*Walker*, 1986). Arthur Friedheim szerint Lamennais eszméi, melyek Istent a legnagyobb művésznek tartják, élete végéig hatottak Lisztre, a zeneszerző szavaival megfogalmazva: „Mi hisszük, hogy a Művészet nem az emberiség alkotása, hanem az Istentől ered, és újra vissza kell térnünk ehhez a forráshoz; hiszünk a Művészet folyamatos fejlődésében.” (*Bullock*, 1961. 69.o.).

A fiatal zeneszerző egy 1837-es írásában már komolyan foglalkozott a művész és a művészet feladatának megfogalmazásával: nézetei szerint a művészetnek újra meg kell éreztetnie Isten gondviselését a szegény emberekkel, egy szebb jövőt mutatni és reményt adni számukra (*Hankiss*, 1959).

A Biblia és Homérosz eposzai szintén nagy jelentőségű irodalmi források voltak számára. Olaszországi útjain Dantét, Petrarcat, Tassot olvasott, és élményeit rögtön zenébe „öntötte”. A német írók, költők közül Goethe, Schiller, Rellstab, Cornelius, Herder művészetével ismerkedett meg, az angolok közül Shakespeare és Longfellow hatottak rá. A szláv irodalmárok sem voltak ismeretlenek számára, ismerte Mickiewiczet, és sokszor idézett a lengyel irodalom más alakjaitól is (*Hankiss*, 1959), levelezésében említette Puskit, Lermontovot, Alexis Tolsztojt, Turgenyevet és Krylovot (*Waters*, 1979). A magyar írók és költők közül személyesen ismerte Vörösmartyt és Jókait, Petőfinek pedig a *Magyar történelmi arcképek* sorozatban állít emléket.

Behatóan tanulmányozott több filozófiai nézetet is, olvasta Platont, Hegelt, Kantot, Nietzsche-t, Schopenhauert. *Hankiss János* (1959) megjegyzi, hogy a francia romantika fiataljainak köréből valószínűleg kevesen mélyedtek el olyan alaposággal Hegel *Esztétikájában*, mint Liszt Ferenc.

Számos kompozícióját ihlette képzőművészeti alkotás, Raffaello, Michelangelo, Kaulbach művei. Egyik írásában vallotta: „Ráfael és Michelangelo jobban megértették velem Mozartot és Beethovent. Giovanni di Pisa, Fra Beato, Francia megmagyarázták nekem Allegrit, Marcellót és Palestrinát; Tizian és Rossini két, hasonló sugárzású csillagnak tetszett.[...] Dante megtalálta festői kifejezését Orcagnában és Michelangelóban...” (*Hankiss*, 1959. 122.o.). Élete késői szakaszában ismerte meg Zhukovskyt, Volkovot, Verescsagint, Munkácsy Mihályt. Verescsagin kiállítását 1883-ban tekintette meg Budapesten, és így írt képeiről: „A felfogás eredetiségével, együttesükkel és (ahogy ma mondják) realizmusukkal hatnak rám, amely intenzívebb költészetre törekszik, mint a hajdan divatozó, de most már elaggott klasszicizmus.” (*Hankiss*, 1959, 767.o.).

Világnézetének fontos alkotóeleme volt mély vallásossága, amely gyermekkorától meghatározta gondolkodását. Életének kritikus időszakaiban többször gondolt arra, hogy papnak áll. 1857-ben Pozsonyban a ferencesek tiszteletbeli tagja lett, 1865-ben pedig Rómában felvette a kisebb egyházi rendeket. Rómába költözésének egyik oka a katolikus egyházi zene megreformálásának szándéka volt (*Hamburger*, 1986). Ezt a tervét nem sikerült megvalósítania, mégis több jelentős egyházi művet komponált, a legismertebbek ezek közül: *Esztergomi mise*, *Szekszárdi mise*, *Missa Choralis*, *Krisztus oratórium*, *Szent Erzsébet legendája*, *Via Crucis*, *Rekviem*.

Párizsi évei alatt szoros barátságot kötött Hector Berliozsal, zongoraátíratot készített a *Fantasztikus szimfóniából* és Berlioz más műveiből is, és többször játszotta azokat hangversenyein. Liszt élete végéig a Berlioz által is képviselt programzenei irányzat híve maradt. Fiatal éveiben meghatározó jelentőségű volt Frederick Chopinnal és Niccolò Paganinival való találkozása. Paganinival személyesen keveset érintkezett, de a koncertjeit rendszeresen meghallgatta. Az ő játéka hatására új utakat keresett saját művészetében, de nem vele azonosulva, őt másolva, hanem művészetének még magasabb fokra emelésével (*Milstein*, 1965). Chopin játéka szintén lázba hozta Lisztet, és bár kezdeti barátságuk később elhidegült, lelkes előadója és propagálója lett Chopin műveinek.

1842-ben találkozott először Richard Wagnerrel, majd az 1849-es drezdai forradalom utáni szökésében segített neki. A két zeneszerző között barátság szövődött, Liszt élete végéig támogatta Wagnert művészileg és sokszor anyagilag is. Öt éven át ő volt az egyetlen

karmester, aki vezényelte Wagner műveit, nem félve az esetleges politikai megtorlástól sem. Kettejük barátsága egyre mélyült az évek folyamán, Wagner 12 évnyi száműzetése alatt több mint 300 levelet írtak egymásnak. Wagner alaposan tanulmányozta Liszt *Szimfonikus Költeményeit*, és nagyon jó véleménnyel volt róluk (Walker, 1994), Liszt pedig minden lehetséges fórumon propagálta Wagner műveit. Bár később Wagnernek Liszt lányával folytatott viszonya beárnyékolta barátságukat, Liszt még ezt is megbocsátotta Wagnernek. Az 1880-as években Wagner apósával való kapcsolata ambivalens jellegű volt, tele hálálkodással és ideges kirohanásokkal. Liszt késői művei zavarták Wagnert, kifejezetten rossz véleménnyel volt róluk (Hamburger, 1996).

Liszt Ferenc élete végéig érdeklődött az új könyvek és filozófiai írások iránt. Kora művészeinek erkölcsi kötelességeként írta le a szellem művelését és a sokoldalú ismeretszerzést. Mindig kereste az új alkotásokban is az igazat és szépet. Esztétikai felfogása szerint „a szép tolmácsolása a költészetben és a művészetben köteles [...] éppúgy, mint az igaznak s az isteni jónak tolmácsolása...” (Hankiss, 1959, 239.o.). Műveit a későbbiekben gyakran átírta, vagy variánsokkal látta el, „mert a lehető legjobbnak állandó keresése jellemzi az igazi művészt.” (Hankiss, 1959, 562.o.).

3.3. Liszt Ferenc zongorajátéka

Liszt játékanak tanulmányozásához sajnos nem áll rendelkezésünkre hangfelvétel. Zongorázása élete folyamán változott, ahogyan személyisége és zeneszerzői pályája is.

1837 és 1847 között ért előadói pályájának csúcsára, koncertturnéin virtuóz játékaival, improvizációs készségével és személyiségének hipnotikus vonzásával hatott közönségére. A hangversenyekről készült beszámolók szerint ebben az időszakban sokszor önkényes módon interpretálta a műveket (Walker, 1986).

Weimarban letelepedve számos zongoraművét dolgozta át, amelyek a változtatások által játszhatóbbak, egyszerűbb textúrájúak lettek. Az átdolgozást a modern zongorák megjelenése is indokolta, mivel ezeken az új, súlyosabb mechanikával rendelkező hangszereken már szinte játszhatatlanok voltak az 1838 táján írt zongoradarabok. Az új – végleges – formában megjelenő művek gazdaságosabb fizikai mozgásokat és kisebb erőfeszítést igényelnek az előadótól, mint az előző verziók (Walker, 1994). Bár ebben az időszakban már visszavonult a nyilvános koncertezéstől, weimari mesterkurzusainak látogatói naplókat, megemlékezéseket készítettek, amelyekben Liszt játékaról is tudósítanak. William Mason 1853-ban érkezett meg Weimarba, hogy Liszt tanítványa

lehesen (2. melléklet: Liszt tanítványai körében a weimarban, 1884-ben). Liszt játéka – kortársaihoz hasonlóan – őt is lenyűgözte:

„A különbség Liszt játéka és másoké között olyan volt, mint a kreatív génusz és az interpretátor közötti. Zsenije minden zongorafrázist áthatott, beragyogta a művek legbelső zugait, pedig, bármilyen különösnek hangzik, csodálatos effektusait az igazán muzikális billentés előnye nélkül hozta létre.” (Mason, 1901. 112.o.; Walker, 1994. 192.o.).

Életének utolsó szakaszából, a „háromszögű életmód”-ból is bőven maradtak ránk dokumentumok Liszt játékát illetően. Amy Fay, aki 1873-ban lett Liszt növendéke, több helyen is leírást ad könyvében az akkor 62 éves Liszt zongorázásáról: „A játéka tökéletes kinyilatkoztatás volt számomra, és teljesen más bepillantást adott a zenébe. Aki nem hallotta, el sem tudja képzelni, mennyire költői volt, vagy, hogy hány ezer árnyalatot tudott mutatni a legegyszerűbb dologban is...” (Fay, 1896. 219.o.).

Az idős Liszt játékában már nem a technikai csillogás és a hivatkozás volt a meghatározó vonás, hanem a zenei kifejezés, az előadás természetessége, és a színes, plasztikus játékmód. Borodin 1877-ben hallotta őt játszani és nagyon tömör, érzékletes képet fest a mester játékaról:

„[...] mindannak ellenére, amit játékaról hallottam, meglepett előadásának egyszerűsége, józansága, fegyelme, az, hogy teljesen hiányzik belőle az erőltettség, mesterkéeltség, és minden, ami csak külső hatásra törekszik. Mérsékelt tempóban játszik, nem siet, nem ragadtatja el magát. Ugyanakkor mérhetetlen energia, szenvedély, lelkesedés és tűz van benne. Tónusa tömör, erőteljes; az árnyalatok plasztikussága, gazdagsága és sokfélesége – elképesztő.” (Milstein, 1965. 410.o.; Lloyd-Jones, 1961. 123.o.).

A zeneszerző ebben az időszakban már nem gyakorolt rendszeresen, ez nyilván meghallatszott a zongorajátékán. Arthur Friedheim - aki szintén tanítványa volt a weimari kurzusokon - szerint: „Habár Liszt késői éveinek zongoratechnikáján megmutatkoztak a hanyatlás jelei, a hangjának tónusa és a billentése sokkal kifinomultabb volt, így aztán játéka sok hallgatójának könnyeket csalt a szemébe.” (Bullock, 1961. 160.o.). Carl Lachmund amerikai zongorista a 73 éves mester játékának nyugalmit, a tiszta frazeálását és a virtuóz külsőségek mellőzését, Bauholzer Júlia a mester billentésének puhaságát, sokféle színét és csodával határos kifejezőképességét és játékának plasztikusságát emeli ki visszaemlékezéseiben (Walker, 2003).

Liszt Ferenc játékának fontos eleme volt az a hipnotikus hatás, kisugárzás, amit a hallgatóságára tett, Kocsis Zoltán szerint valószínűleg a kevésbé jól sikerült műveket is úgy tudta megszólaltatni, hogy azok tetszettek hallgatóságának. Vásáry Tamás ezt varázslásnak

nevezi, és véleménye szerint Liszt nem elsősorban technikai felkészültségének mértékével, hanem előadásának szellemiségével bővölte el hallgatóságát (Kulin, 2012). Valóban, mindenki, aki személyesen hallotta őt játszani, megemlíti egyéniségének varázsát, amely a korral sem csökkent. Amy Fay elragadtatott szavai tökéletesen érzékeltetik ezt: „Amikor játszik, a személyes vonzereje olyan óriási, hogy alig tudom azt elviselni. Mindig sírásra tud késztetni, amikor csak akarja [...]”(Fay, 1896. 227.o.).

3.4. Liszt interpretációs elvei

Izgalmas kérdés, hogy vajon Lisztnek voltak-e interpretációs elvei, szabályai? Alan Walker a Liszt tanításáról készült feljegyzéseket áttekintve arra a következtetésre jutott, hogy általános elvekről nem beszélhetünk, inkább egy olyan fajta hozzáállásról, ahogyan Liszt minden növendékének segített megtalálni a saját előadói egyéniségét. Fontos momentum, hogy ő a zenei előadást újraalkotó tevékenységként értelmezte, ezért a Liszt-növendékeknek kötelező volt zeneszerzést és improvizációt tanulni (Walker, 2003). Az újraalkotás igénye és elvárása miatt az előadónak az interpretációhoz kapcsolódó döntései (lásd: 3.1. fejezet) Liszt elképzelése szerint inkább személyesek, egyéni elképzelésen alapulók voltak, mintsem túlzásba vitt módon objektívek. Érdekes ellentmondása napjainknak, hogy miközben az objektivitás és tudományosság egyre nagyobb szerepet játszik a zenei képzésben, gyakran hallhatjuk neves zenei versenyek zsűritagjaitól, hogy sok esetben hiányoznak a versenyzők közül az igazi, nagy egyéniségek, akik a műveket – Liszt felfogásához hasonlóan – alkotó módon interpretálnák.

Walkerrel ellentétben azt gondolom, hogy ha alaposan tanulmányozzuk a korszak dokumentumait, Liszt tanítványainak adott instrukciói, levelei és írásai között találunk az interpretációra vonatkozóan hasznos, általános és konkrét adatokat, a mai előadók számára is megszívlelendő tanácsokat. Tanítványai közül kevesen részesülhettek abban a megtiszteltetésben, hogy konkrét véleményt kapjanak a mestertől, viszont „azoknak, akiknek joguk volt arra, hogy világos információt kérjenek, Liszt megvilágította a mű komplikált részeit, beírta a pedáljelzéseket és még javaslatot tett hasznos ujjrendekre is.” (Bullock, 1961. 48.o.)

Kenneth Hamilton óvatosságra int a mesterkurzusokon készült különböző feljegyzések hitelességével kapcsolatban, mert nem minden esetben tisztázott az instrukciók eredete, előfordulnak néhány művel kapcsolatban tévesen megadott metronóm számok, és gyakran találhatunk túl általános megjegyzéseket is, például: „Ne túl lassan!” Inkább a Liszt-

növendékek archív felvételeinek tanulmányozását javasolja a stílus mélyebb elsajátítása érdekében, bár önmagának ellentmondva rögtön megjegyzi azt is, hogy azokat ne tekintsük követendő példának (Hamilton, 1999). Nem értek egyet ezzel a felfogással sem, mert a dokumentumokban többször, több művel összefüggésben is olvashatóak ugyanazok az instrukciók, ami véleményem szerint alátámasztja azok fontosságát. Úgy gondolom, hogy minden előadóművésznek ki kell alakítania Liszt műveinek előadásakor a saját koncepcióját, utánpótlás és másolás nélkül. Mégis, kiindulópontként hasznos, ha figyelembe vesszük a fent említett írásos és hangzó dokumentumokat is.

A következőkben az interpretáció legfontosabb elemeinek „liszti” értelmezését foglalom össze, Lina Ramann, August Göllerich és más Liszt-tanítványok feljegyzéseinek segítségével.

3.4.1. Általános elvek

Lina Ramann művét és August Göllerich 1884 és 1886 között írt naplójegyzeteit még ma is kevés zongorista tanulmányozza alaposan, magyar nyelvű fordításuk sajnos nincsen. Hamilton sajnálatosnak tartja, hogy a modern előadók és kiadványok mennyire nem veszik figyelembe Lina Ramann *Liszt-Pädagogium*-ának (1902/1986) tanácsait, az *Új Liszt-összkiadás* is csupán szemelvényeket közöl belőle (Hamilton, 2008).

A *Pädagogium*ban a komponista több növendéke és Ramann által összegyűjtött instrukciókat és idézeteket találunk, a szerző 5 kötetben – Ramann válogatása alapján – megjelent műveinek kiadásához csatolva. Előszavában Lina Ramann általában is ír a művek előadásának módjáról, a komponista műveit jellemző közös vonásokról. Liszt Ferenc három lényeges elvet tekintett irányadónak bármely szerző művének előadásakor:

- Periodikus előadás
- A szerző egyéni karakterének, jellegének megértése
- A megvalósítás stílusa

Ha ezeket az elveket az ő zenéjére vonatkoztatjuk, megkapjuk a Liszt-stílus alapvető jellemzőit is. A három pontban említett eszközök mindegyike szorosan összefügg a másikkal, egymást feltételezik (Ramann, 1902/1986).

- **Periodikus előadás**

A periodikus előadást már saját szimfonikus költeményeinek előszavában is említi a zeneszerző. Szerinte elengedhetetlenül fontos, hogy a műveit az előadó, vagy karmester megértse, „úgy, hogy periódusokra tagolja, ezeket hangsúlyosan érzékelteti...” (Hamburger, 1986. 19.o.). Ramann szerint a periodikus előadás a Lisztet jellemző költőien szabad stílus

része, amely a periodikus ütemeknek egy nagyobb időegységként való összefogását jelenti, vagyis nem ütem súlyokban gondolkodik. Ezt a gondolkodásmódot Liszt a vezénylésében is – nem csak saját műveinél, hanem például Beethoven esetében is – alkalmazta, ezért nagyon nehéz volt a zenekari zenészeknek a kezére játszani (Milstein, 1965). A periodikus előadásban a ritmus elasztikussá válik, ami a mozgás szabadságához és a lendületesebb kifejezőerőhöz vezet, ez pedig a Lisztet annyira jellemző beszéd-szerű stílus sajátossága (Ramann, 1902/1986).

- **A szerző egyéni karaktere**

Ramann véleménye szerint a szerző saját karakterének megértése Liszt esetében elsősorban a hangszeres kompozíciók dallami tartalmára vonatkozik, mivel ő alapvetően lírai beállítottságú zeneszerző. Ennek ellenére gyakran csak a virtuóz technika bemutatásának lehetőségét látják műveiben az előadók, holott az igazi briliáns futamoknak is melodikus-tematikus alapja van.

A másik probléma a komponista műveinek előadásával kapcsolatban az, hogy sokan nem értik meg a szünetek és fermáták szerepét, az önkényes szerzői elgondolás eredményének tartják azokat. Pedig ezek az eszközök fontos átmenetet képeznek a különböző, gyakran ellentétes karakterű részek között, közvetítő feladatuk van, azaz nem szakíthatják meg a zene folyamatát. A hosszabb-rövidebb megállások, szünetek pontos időtartamát nem lehet az előadónak a saját hangulata alapján meghatározni, azt kell figyelembe vennie, hogy azok a részek, amelyeket összekötnek, milyen karakterűek. Kiváló példa ez a tartalom és a forma szoros kapcsolatára, amely minden Liszt műben alapvető fontosságú.

A fő karakterterek, melyek Liszt zenéjét jellemzik, a drámai, a ritmikus és a lírai-dallamos. A zeneszerző egyénisége pedig legjobban három aspektust tükröz: a retorikait a rapszodikust és a mimikait (Ramann, 1902/1986). Milstein szerint az interpretáció dramatizálása az egyik legfontosabb jellemzője Liszt műveinek, mivel teret ad a kifejezés fokozott expresszivitásának, és a romantika művészetének egyik fő kifejezőeszközének, a túlzások sűrítésének is (Milstein, 1961).

- **Liszt műveinek stílusa**

Liszt kompozícióinak stílusa nem egységes, a kortársak és napjaink zenetudósai különböző aspektusait hangsúlyozzák. Arthur Friedheim így fogalmazza meg a Liszt stílus sokrétűségét: „Liszt zenéjének a nehézsége a stílusában rejlik. Szivárvány-színekben ragyog, amelyek olyan sok irányban szóródnak szét, amennyi csak elképzelhető, így azok a jó szándékú, de nem kellően informált személyek, akiknek csak felszínes tudásuk van róla,

tagadják a zsenialitását és kétségbevonhatatlan egységét.” (Bullock, 1961. 189.o.). A sokszínűség mellett a miszticizmust tartja fontos jellemzőnek, amely szerint Liszt „összes eredeti műve kétharmadánál dominál. Vannak köztük olyan művek, amelyekben ez a miszticizmus elég egyszerűen jelenik meg, míg másokban hirtelen felfedezünk egy halk basso continuot, ami egy teljesen más arculatot kölcsönöz a műnek.” (Bullock, 1961. 189.o.).

Ramann leginkább a költői fantáziát emeli ki, és arra is utal, hogy a szerző mélyen elítélte, ha egy zongorista csak amolyan cirkuszi mutatványként tekintett a saját, vagy valamely másik szerző műveire (Ramann, 1902/1986). Göllerich is hasonlóan vélekedik, és egyben meg is fogalmazza a liszti interpretáció lényegét: „Az ő lelki szemei előtt mindig felmerült egy költői vízió, akár Beethoven szonátáról, vagy Chopin nocturne-ról volt szó, vagy egy saját művéről, nem csak pusztán interpretáció volt, amit csinált, hanem valóságos újratereztetés.” (Zimdars, 1996 164.o.). Az idézetből világosan kiderül, hogy az előadás során a saját egyéniségét nem nyomta el magában Liszt, sőt, egyedi alkotókészségét kiaknázva adta elő a műveket.

Ma már alapkövetelmény, hogy az előadóművésznek stílusosan, a kor és a szerző zenei felfogásának, hagyományainak értelmében kell előadnia a műveket. A stílusos játékot illetően az adott korszak zenei „tankönyveiből”, traktátusaiból tájékozódhatunk. Ám ezek a könyvek is sokszor ellentmondanak egymásnak bizonyos kérdésekben. Sok esetben a szerző munkásságához köthető hangszer, vagy az énekhang speciális jellemzőinek tükrében vizsgálják a zenei előadás problémáit. Liszt Ferenc nem írt tankönyvet a kor zenéjének előadási kérdéseiről, zenéjének autentikus előadásához azonban nem árt, ha megfogadjuk Arthur Friedheim tanácsát: „a kompozíció belső mondanivalóját kell keresni, a szellemiségét kell kiemelni.” (Bullock, 1961. 52.o.).

3.4.2. Programzenei alapok

Liszt komponistaként élete végéig a programzene elkötelezettje maradt. Műveinek előadásakor azonban tudnunk kell, hogy a zenéjéhez írt program nem egyszerűen valamilyen konkrét dolgot ábrázol, fest meg, hanem mindig az adott mű alapeszméjét, legfontosabb gondolatát szeretné jobban megvilágítani. Ezt ő maga is nagyon világosan megfogalmazza a *Szimfonikus Költeményekkel* kapcsolatban:

„A programnak nincs más célja, mint hogy azokra a szellemi mozzanatokra (momentumokra), amelyek a komponistát művei megalkotására készítetik, - azokra a gondolatokra, amelyeket művével meg akar testesíteni, előkészítően rámutasson.” (Hankiss, 1959. 352.o.)

A zeneszerző zongoraműveinek egy részét is hosszabb-rövidebb mottókkal, idézetekkel látta el, amelyek elolvasása és értelmezése nagyon fontos a mű hiteles előadásához, mivel céljuk, hogy az előadót közelebb vigyék a mű mondanivalójához. A késői zongoraművek esetében már alig találunk mottót, egy rövid idézet olvasható a Bibliából a *Les jeux d’eux á la Villa d’Este* című mű 143-ik üteme után, néhány sor az *Am Grabe Richard Wagners* előtt, és kis bevezető a *Bülow Marsch* címe alatt. A *Schlaflos! Frage und Antwort* (1883) című zongoraművét Antonia Raab versére írta, sajnos azonban a vers elveszett (Walker, 2003). Az utalások hiánya azonban nem azt jelenti, hogy a késői műveknek már nincs eszmei, gondolati tartalma. A furcsa, vészjósló hangulatú címek nagyon jól vetítik elénk a mondanivaló lényegét, és önmagukért beszélnek: *Álmatlanul! Kérdés és felelet, Szürke felhők, Balcsillagzat, Gyászgondola, Elfelejtett keringők, Rezignáció, Halálcsárdás. Az Angelus!* esti imádság az őrangyalokhoz, a *Sunt lacrymae rerum* címe Vergilius *Aeneis*-éből származó idézet, Babits Mihály fordításában: „*Van a tárgyaknak könnyük*”. A *Vándorévek* 3. kötetének záró darabja a *Sursum corda* a latin mise prefációjából kapta a címét, jelentése: „*Emeljétek szíveiteket a magasba*” (Hamburger, 1986).

Milstein (1965) szerint az egyik legfontosabb elv a Liszt művek előadásával összefüggésben a képszerűség elve, mely szintén a mű programjával, mondanivalójával függ össze. Tanítás közben a komponista törekedett arra, hogy a növendék fantáziáját felébressze, ezt úgy próbálta elérni, hogy gyakran élt más művekre és a többi művészeti ágakra vonatkozó utalásokkal és hasonlatokkal.

3.4.3. Kottahűség

A 19. században a hangversenyeket főként szalonokban és a színházakban rendezték. A színházban általában egy balett, vagy opera felvonásai között került sor a koncertre, nagyszámú, de sokszor hangoskodó közönség előtt. A szalonokban rendezett előadások rendezői művészetpártolók, vagy neves hangszergyártók voltak. Az előadóknak sokszor fizetniük kellett, hogy játszhassanak – ahogy napjainkban is kell a terem bérletéért. Sokkal intimebb légkör uralkodott a zenekedvelők otthonaiban, itt jóval több komolyabb művet is előadhattak. A repertoár nagyon változatos volt, a zongoristák sokszor együtt léptek fel egyéb művészekkel, énekesekkel, vonószzenekarokkal, kamarazene csoportokkal (Hamilton, 2008). Gyakran kellett megadott témákra improvizálni, ami Lisztnek különösen erős oldala volt, egyik levelében sajátos humorral ír erről (Hankiss, 1959). Bevett gyakorlat volt az ujjak bemelegítése miatt a komolyabb darabok előtt egy prelűdöt játszani. Liszt még idős korában

is ezt ajánlotta egyik növendékének a *Szerelmi álmok* 3. darabja előtt, és bemutatásképpen eljátszott 3 akkordot (Zimdars, 1996). A romantika virtuózai mai előadóművészeketől eltérő módon viszonyultak előadás közben a saját és mások műveihez. A kottahűség a mai értelmében véve nem létezett. Liszt 1837-ben már kritikával illette magát ifjúkori előadói túlkapásai miatt: „Akkoriban gyakran játszottam közönség előtt is, szalonokban is [...] Beethoven, Weber és Hummel műveit, s szégyenszemre bevallom, hogy ki akarván kényszeríteni a közönség éljenceit [...], bizony nem ártallottam megváltoztatni a szerzők tempóját és szándékát, sőt, néha odáig mentem, hogy szemtelenül egy csomó futamot és orgonapontot tettem hozzá...” (Hankiss, 1959. 66.o.).

Pályájának későbbi szakaszában azonban már nem követett el ilyen túlzásokat, Beethoven műveit például mindig kottából tanította, pedig tudta az összes szonátát fejből (Fay, 1896). Friedheim szerint „a késői éveiben Liszt a legobjektívebb zongorista volt, amikor interpretált, egybeolvasztotta a teljes személyiségét a komponistáéval.” (Bullock, 1961. 51.o.).

Göllerich naplója arról tudósít, hogy saját műveihez másképpen viszonyult. Komponálási technikájának lényeges jellemzője volt, hogy többször átdolgozta ugyanazt a művet és különböző hangszerelési vagy szövegbeli változatokat is írt egy adott darabhoz. Gyakran írt tanítványai számára új befejezéseket a művekhez, és egy alkalommal Sophie Menternek azt javasolta, hogy a *Mefisztó polka* záró F hangját – ami még mai füllel is meglepő – nyugodtan elhagyhatja, ha úgy gondolja. Előfordult, hogy saját művében következetesen a változatot játszotta a főszöveg helyett (Zimdars, 1996). Arthur Friedheim az *E-dúr legendát* játssza új befejezéssel,⁴ melyet szintén a zeneszerző javasolt neki (Hamilton, 2008), ez a változat azonban az *NLE*-ben nem szerepel.

3.4.4. Tudatosan eltervezett előadás

A romantika korának zenei életében fontos szerepet játszott az improvizáció. Nagyra értékelték a művészek a zenei előadás folyamatában a spontaneitás megnyilvánulásait. Maga Liszt is gyakran hangoztatta növendékeinek: „Mindig játszom spontán módon!” (Zimdars, 1996. 155.o.). Azonban gondot fordított a művek tudatosan tervezett interpretálására is. Tanítás közben „felhívta a figyelmet a mű szerkezetére és arányaira, rámutatott a retorika és a csúcspont fontos momentumaira.” (Bullock, 1961. 48.o.). Amy Fay azt is megfigyelte, hogy Liszt játék közben pontosan tisztában volt azzal, hogy játékának milyen hatást kellett

⁴ http://www.youtube.com/watch?v=_S7Gm3Us6lQ [letöltve: 2013.08.02.]

elérnie. Ezt a hatást az előadó és a hallgató egy személyben történő egyesítésével, fokozott kontrollal és önuralommal tudta megvalósítani (Fay, 1896; Milstein, 1965). A mai metodika könyvek nagyon fontosnak tartják, és minden professzionális előadó számára nyilvánvaló, hogy játék közben folyamatosan össze kell hasonlítani a mű hangzásával kapcsolatos elképzelésünket a megvalósult eredménnyel. Liszt korában azonban a zenei előadás közben lejátszódó lelki folyamatokat még nem vizsgálták tudományos jelleggel, és a 19. század emberének mentalitása is teljesen különbözött a maiétól, ez magyarázhatja Fay csodálkozását. Liszt tanítási módszereivel megelőzte korát, nem csak a mesterkurzus gyakorlatának kialakításával, hanem azzal is, hogy magyarázat közben a művekhez saját és más szerzők műveiből keresett analóg helyeket, és ezek segítségével fontos szerkezeti, karakterbeli összefüggésekre világított rá.

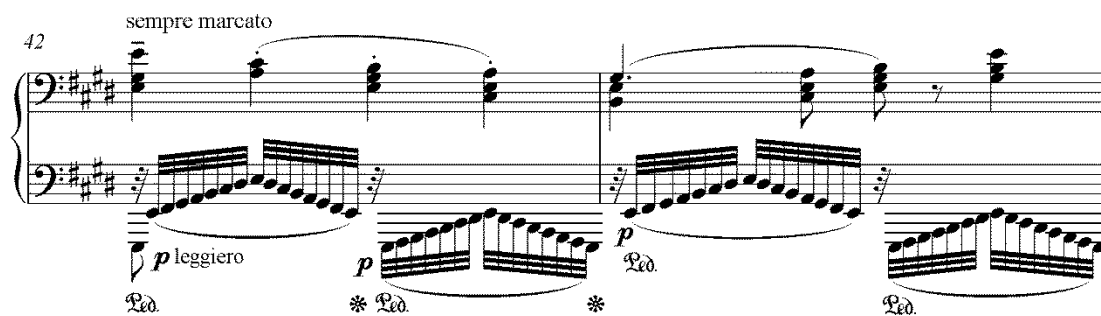
3.4.5. Frazeálás, formálás

Milstein (1965) megjegyzi, hogy Liszt általában kerülte a kötőívek pontos megvalósítását, mivel ez könnyen megtörheti a dallamvonalat, egyes motívumokat pedig indokolatlanul kiemelhet. A kötőíveket inkább a hangzóanyag lélegzésének jelzéseiként értelmezte, és arra figyelmeztetett, hogy a saját lélegzésünkhöz hasonló módon, természetesen kell azokat interpretálni. Ezek a tanácsok világosan mutatják azt, hogy a zeneszerző számára a periodikus előadás annyira fontos volt, hogy néhány esetben felülírta a jelzett frazeálást. A *Pädagogiumban* olvashatunk erre vonatkozó példákat, a *Funerailles* bevezető részéhez adott tanácsokban, vagy a *Weinen Klagen Variációk* esetében is, ahol Liszt kötve kérte az akkordokat (17. ábra) az eredetileg jelzett frazeálás ellenére (Ramann, 1902/1986).



17. ábra: Liszt Ferenc: *Variationen über das Motiv von J. S. Bach* 52-53. ütem

A fentiek ellenére találhatunk olyan részeket is a művekben, amelyek esetében Liszt egyértelművé tette a frazeálás fontosságát. Göllerich említi meg azt, hogy az *É-dúr legenda* témájában kifejezetten világos frazeálást kért a mester, sőt, a motívumok záró nyolcad hangja (18. ábra) után kicsit több szünetet is szeretett volna (Zimdars, 2006).



18. ábra: Liszt Ferenc: *É-dúr legenda* 42-43. ütem

Az itt jelölt artikuláció az ének versszakaihoz hasonló tagolást emeli ki, ezért válhat a frazeálás fontos tényezővé. A naplófeljegyzésekben több példa bizonyítja, hogy Liszt a gyors futamokat is éneklő frázisokként értelmezve játszotta, a „makaróni” játékot elítélte (Zimdars, 1996).

Az előadónak mindig elemezni és értelmezni kell az adott mű nagyobb formai részeinek funkcióit, egymással való kapcsolatukat, így világos képet alkothat a szerző szándéka szerinti frazeálásról (Milstein, 1965).

3.4.6. Technika

„A zongorajáték technikai tudása kevésbé érdekelte őt.” (Zimdars, 1996. 164.o.) Így emlékszik vissza Frederic Lamond arra, ahogyan az idős Liszt tanította őt. Ez a megállapítás megállja a helyét, de csak akkor, ha a zongoratechnikát nagyon szűken értelmezzük, csupán gyors és kifogástalan játékot értünk alatta. A művészi játéktechnikának azonban van egy tágabb jelentése is, és véleményem szerint inkább ebben az értelemben érdemes definiálni: „a technika nem más, mint a hangszer kifejezési lehetőségeinek tökéletes mechanikai és szellemi uralása.” (Varró, 1989. 74.o.). Göllicher naplóját olvasva rájövünk, hogy Liszt is ebben az értelemben foglalkozott a „technikai” kérdésekkel, mindig a zenei kifejezés segítésére használva ezeket az eszközöket. Ez persze nem jelenti azt, hogy a gyors és virtuóz játék önmagában soha ne foglalkoztatta volna őt, fiatal éveiben, virtuóz pályája csúcán kifejezetten érdeklődött a zongorázás fizikai tökéletesítése iránt, ennek köszönhetjük a modern zongoratechnika kialakulását is (Walker, 1986). Napjainkban is általánosan elterjedt nézet – főleg a fiatalabb zongoristák körében –, hogy a Liszt művek nehézsége elsősorban a virtuozításban rejlik. Pedig sokkal könnyebb lenne bravúros darabjait eljátszani, és valószínűleg kevesebb szorongással is járna az előadó számára, ha azokra komplexen tekintene, és a briliáns futamokat a tartalom kifejezésének értelmezné, figyelembe véve Liszt intelmét: „A technika a lélekből szülessen meg, ne a mechanikából.” (Ramann, 1902/1986. 6.o.).

- **Ujjrend**

A feljegyzéseket végigolvasva találtam konkrétumokat is a „mechanikai” megvalósítást illetően, melyek minden esetben a hangzással függnék össze. Ezek egyike a negyedik ujj használata az oktáv játékokban fekete billentyűkön, melyet Liszt többször is, nyomtatékosan ajánlott a növendékeinek. Gyakran játszott első ujjal azt a témát, amit ki akart emelni (Zimdars, 1996), Ramann ezt a játékmódot Liszt technikai újításaként említi, és hozzáteszi, hogy a dallamot nagyon éneklően lehet vele játszani (Ramann, 1902). Egy másik alkalommal a *Wilde Jagd* etűdben a dallam megszakításának elkerülésére a 3. ujj használatát javasolta a zeneszerző (Zimdars, 1996). Újításaival sokszor áthágta az ujjrendi szabályokat, az általa elképzelt hangzás legjobb megvalósításának érdekében, például glissando hatású skálákban sokszor kerül 5. ujj fekete billentyűre az összefoglalás kedvéért (Gát, 1964b). Jellegzetes liszti ujjrendi újítások az 5 ujjas, 4 ujjas és 3 ujjas skálák és a négyujjas trilla is.

A váltott oktávok (Liszt-oktáv) technikájának alkalmazása is az ő nevéhez fűződik, és jól illusztrálja, hogy a játszóapparátust egységes egészként értelmezte, mintha egy keze lenne a zongoristának 10 ujjal, és nem különítette el jobb, illetve bal kézre (Walker, 1986). Az előadónak célszerű megfontolni a szerző által javasolt ujjrend használatát, bár ez a kis kezűeknek sokszor nehezen vagy egyáltalán nem valósítható meg.

- **Kéztartás**

A zeneszerző levélben adott praktikus tanácsokat Olga von Meyendorff bárónőnek a glissando játék gyakorlásához, a helyes kéztartást illetően (Walker, 1986). Ramannál is többször találhatunk a kéz pozíciójára vonatkozó adatokat, legtöbb esetben a hangsúlyos akkordok kiemelésére vonatkozóan. Ezeket Liszt vállból billentve, magasból a billentyűzetre ejtve játszotta. A *Bénédiction* című műben egy akkordmenetet fizikai levegővétel nélkül, egy lendületből mutatott be. A dallamos akkordokat és oktávmeneteket általában magasabban tartott kézzel és álló hüvelykujjal zongorázta (Ramann, 1902). A Liszt által javasolt pozíciókat nyilvánvalóan nem tudjuk – és nem is kell – lemásolni. A kéz pozíciója játék közben mindenkinél más és más, a kézalkatától és a testfelépítésétől függően. Általánosan érvényes lehet viszont a játszóapparátus teljesen szabad, az elérni kívánt hangzástól függő használata. A romantika hangzásideáljának fontos eleme az éneklő, szép hang, amit hajlékony, a pozícióváltásokhoz megfelelően alkalmazkodó játékmóddal érhetünk el. Sajnos napjainkban is sokan tanítanak úgy, hogy elsősorban a tanítványok kéztartásával foglalkoznak, és nem kapcsolják össze az izomérzeteket és a kéz pozícióját a

zongorahang megfigyelésével és fejlesztésének szándékával. Így idővel a növendék kezei befeszülhetnek, a hang pedig keménnyé válhat, amit később már nehéz javítani.

Az instrukciókban a különböző billentésmódok közül a legato, vagy legatissimo és a staccato játék kap kiemelt fontosságot. A legatissimot Liszt úgy játszotta, hogy a kezét egyáltalán nem emelte fel a billentyűzetről, inkább lassan átcsúsztatta az egyes hangokra, miközben ujjai alig mozdultak (Ramann, 1902/1986). A staccato játékban karaktertől függően adott utasításokat a tanítványainak. A polonézekben mindig nagyon röviden és ritmikusan kérte a polonéz ritmus jellegzetes tizenhatod hangjai. Amikor viszont egyik növendéke Beethoven 7. *Szimfóniájának* zongora változatát játszotta, figyelmeztette őt, hogy a kürtök staccatoja mindig zengőbb, ezért a zongorán is hosszabban kell játszania azokat. Egy másik alkalommal, az *1. Elfelejtett keringő* meghallgatása után a staccato és legato futamok kontrasztjának kiemelését kérte számon. Az *É-dúr legenda* akkord témája (103-113. ütem) alatt „nagyon jó”, tehát valószínűleg rövid, ritmikus staccatokat kért; a mű végén, az imában (139-148. ütem) viszont külön kiemelte, hogy a kísérő arpeggio staccatok ne legyenek túl hirtelen megpendítve, vagyis hosszabb, hárfa-szerű hangzást képzelt el (Zimdars, 1996).

- **Tiszta, érthető játék**

Az összesosott, nem eléggé érthető játékokra Liszt minden esetben figyelmeztette a növendégeit. Göllerich nem említi, hogy az illető növendékek játéka miért nem volt elég tiszta, talán a pedál zúgott, vagy egyszerűen nem játszották ki a hangokat. Általában olyan helyeken kérte számon a szerző az érthető játékot, ahol gyors tempóban kellett sok hangot játszani, gyakran futamokban, vagy a kíséret funkcióját betöltő ütemekben is. Nem csupán a lassú, hanem gyors futamokban is alapkövetelménynek számított, hogy minden hang tisztán kivehető legyen (Zimdars, 1996).

3.4.7. Hangzás, zongorahang

A zongorajáték fontos tényezője a karakternek megfelelő zongorahang. Gyakori, hogy a szép zongorahangot azonosítják a jó hanggal, pedig nem minden esetben a szép hang illik az adott mű hangulatához. Egy tehetséges és jól képzett művész ezernyi árnyalatot képes a hangszerből „kicsalni”. A hangszín és a dinamika fogalmát gyakran összemosás, holott a kettő nem ugyanaz, a dinamika a hangerőt jelenti, míg a hangszín azt a tulajdonságot, ahogyan a zongora képes utánozni más hangszerek hangját, vagy akár az emberi hangot is. Nyilvánvalóan bizonyos hangszínek csak adott dinamikai szinten érvényesülnek, zajosan (strepitoso), vagy viharosan (tempestuoso) játszani nem lehet halkan, a dolce kifejezés pedig

többnyire halkabb hangerejű részekre vonatkozóan szerepel a zeneművekben. Liszt a dinamikai jelzéseket gyakran egészítette ki a hang színére utaló szavakkal, jelzőkkel, ez is bizonyítja, hogy mennyire fontos volt számára a hang tónusa (*Milstein*, 1965). A hangszín mellett hasonlóan fontos tényező a zongorahang kifejező ereje, amit csak azoknak az előadóknak a játékában hallhatunk, akik lelkileg elég érzékenyek és elegendő mondanivalójuk van a művel kapcsolatban a közönség számára.

A kortársak gyakran emelték ki Liszt zongorajátékának leírásakor hangjának tónusát, színgazdagságát (lásd: 3.3. fejezet). Játékának fontos jellemzője volt a változatosság és a kontrasztok erőteljes kiemelése. Hallgatóságát mindig lenyűgözte a zongorahang kifejezésének erejével, „[...] ha valaki nem hallotta őt, sohasem fogja megtudni, milyen átható, milyen beszédes zongorahangja van; valósággal felkiáltott fájdalomában.” (*Zimdars*, 1996. 168.o.). A hangszer sokszor szinte emberi nyelven beszélt kezei alatt (*Fay*, 1896). Frederick Lamond szerint „egyik zongorista sem tudott olyan sóhajtozó, jajgató, morajló kíséretet játszani a bal kézben és természetesen senki más zongorista sem játszott olyan nemes dallamot a jobb kézben, mint amilyen leírhatatlan pátosszal Liszt csinálta.” (*Zimdars*, 1996. 164.o.).

A zeneszerző zongora kompozícióinak nagy részére jellemző a zenekari hangzás igénye. Ez a hangzás egy teljesen más fajta hozzányúlást feltételez a hangszerhez, kiemelkedően fontos a hangok hosszabb idejű kizengése. Bizonyos hangszínekről könnyebben fogalmat alkothatunk a komponista zenekari műveinek meghallgatásával.

Az oktávjáték fontos szerepet kap Liszt műveiben, az ő oktávmenetei azonban hangzásban gyakran különböznek Chopin, Schumann, vagy Brahms oktávjainak hangszínétől. A virtuóz művekben világos, fényes a tónusuk, ezért több felső zörej alkalmazásával érhetjük el a jó hangzást (*Gát*, 1964b). A lassú, lírai hangvételű részek oktávmeneteinél azonban az éneklő, deklamáló hang elérése az elsődleges cél, ez pedig az alsó zörej csökkentésével, és felső zörej lehetőleg teljes kiküszöbölésével, vagyis nagyon közélről induló és lassú billentéssel érhető el.

Göllerich naplójában nagyon gyakoriak a trilla- és tremolójátékra vonatkozó szerzői instrukciók. Liszt ezeket az elemeket többnyire hangeffektus elérése céljából alkalmazta műveiben. Hosszan, gyönyörűen zengve és sok hanggal szerette hallani tanítványaitól saját műveiben a trillákat (*Zimdars*, 1996). A tremolók gyakori használata Liszt műveiben a zenekari hangzás igényéhez köthető. Érdekes javaslatokat találunk Göllerich naplójában, melyek a mai előadóknak, akik a feltétlen kottahű játék elvén nevelkedtek, talán furcsán hangzanak. Az *É-dúr legenda* elején, a téma első jobb kézben történő megjelenése alatt a bal

kéz tremolókat játszik (6-15. ütem). Ebben a részben Liszt azt javasolta Bernard Stavenhagennak, hogy ne bontsa a kottában leírtak szerint harmincketted értékekre a tremolókat (Zimdars, 1996). Valószínűleg inkább több hanggal képzelte el az említett helyet, mint kevesebbel. Erről tanúskodik az *Á-dúr legenda* 104. üteméhez (19. ábra) fűzött instrukció is: „a tremolót annyi hanggal, amennyivel csak lehet...” (Zimdars, 1996. 134.o.).



19. ábra: Liszt Ferenc: *Á-dúr legenda* 104. ütem

Az *É-dúr polonéz*ben a 67. ütemének új témájában a bal kéz polonéz kíséretének megváltoztatására adott instrukciót, mivel szerinte a kíséret túl monotonná tenné ezt a részt, helyette inkább tremolót javasolt (Zimdars, 1996).

3.4.8. Dinamika

A dinamika mindig viszonylagos és az adott hangszerből, illetve az akusztikai viszonyoktól is függ. Önmagában még nem ad túl sok információt számunkra az, hogy valamit piano, vagy forte kell játszani, a különböző dinamikai szintek egymáshoz viszonyítva tudnak érvényesülni. A dinamika nem azonos a hangszínnel, de sok esetben összefügg azzal. Liszt számára ez annyira egyértelmű volt, hogy néhány esetben nem is jelezte a dinamikát, csak egyszerűen dolce jelzést írt a kottába, ami törvényszerűen piano, vagy pianissimo hangerőt jelent (Sulyok, Mező, 1973. VIII.o.).

Liszt Ferenc a dinamika alkalmazása terén is hozott újításokat, többek között a jelzések pontosításának szándékával akár négyszeres fortét vagy pianot is jelölt műveiben. Milstein (1965) kiemeli, hogy Liszt a hangerő jelzéseit kiegészítette karaktereket jelölő szavakkal. Vagyis például a fortéhoz gyakran kapcsolódik műveiben strepitoso, tempestoso, vagy tumultuoso. Nála a mű mondanivalója határozza meg a dinamikát, ahogy a formát és tulajdonképpen minden mást is. A periodikus gondolkodásmódot a dinamikára is kiterjesztette, és a fokozás fontos eszközeként használta a hangerő változtatását. A dinamikai fokozás megfelelő beosztását gyakran kérte számon a növendékektől, ennek egyik tipikus esete a *Funerailles* bevezető része, ahol szintén halkabb kezdést javasolt. Gyakori, hogy oldalakon keresztül fortét és ahhoz kapcsolódóan crescendot írt be a kottába, ami a zongorán

– a zenekarnál szűkebb dinamikai skálája miatt – szinte megvalósíthatatlan. Göllerich említ egy esetet, amikor a szerző saját maga javasolta, hogy a kottába beírt forte ellenére piano induljon a szakasz, mivel így jobban lehet majd fokozni (Zimdars, 1996).

A recitatívók játékaival kapcsolatban gyakran instruálta úgy tanítványait, hogy játsszák azokat hangosabban, bátrabban. Egyes műveiben jelezte az előzőhöz képest magasabb dinamikai szintet a recitatívók indulásakor (például: *La lugubra gondola II*). Máskor viszont a kottában szereplő dinamikai jelzés ellenére több dinamikát kívánt, például az *É-dúr legenda* 52. ütemében, ahol Göllerich meg is jegyzi, hogy piano dolce szerepel a kottában. Előfordult (az *Ave Maria* című műben), hogy – szintén a nyomtatott dinamika ellenére – a recitatívókat hangosan kérte, de az utánuk következő forte akkordokat csak mezzoforte (Zimdars, 1996). A példák sorát lehetne még folytatni, a lényeg azonban az, hogy a recitatív részek kiemelten fontosak a szerző műveiben, filozofikus gondolatainak legmegfelelőbb zenei megjelenítői, ezért mindig nagyon kifejezően, motyogás nélkül kell játszani azokat.

3.4.9. Tempó

Liszt Ferenc ritkán írt metronómjelzéseket a műveiben, érdekes, hogy késői kompozícióiban viszont gyakoriak a metronómszámok. Ahol nem írta be „számszerűsítve” a tempó mértékét a kottába, ott is megpróbálta a különböző tempók közötti árnyalatokat és változásokat minél jobban érzékeltetni, és különböző jelzőkkel egészítette ki a megszokott tempóra vonatkozó utasításokat (Milstein, 1965). Meglepő lehet számunkra, hogy az idős művész mennyire gyakran hangoztatta idegenkedését a túl gyors tempójú játéktól, a rossz ízlés jeleként értelmezve azt: „Nem kedvelem az extrém gyors tempókat, amelyet gyakran lehet napjaink virtuózaitól hallani, [...] kivéve Mendelssohn műveiben.” (Walker, 1995. 275.o.). Gyakran hangoztatta véleményét, miszerint a gyors tempójú részekben is csak annyira lehet virtuóz a tempó, hogy az összes hang hallható legyen, és ne váljon etűdszerűvé a mű (Zimdars, 1996), vagyis minden gyors szakasz is értelmezve és formálva hangozzék. Amy Fay megjegyzése is jól érzékelteti, hogy Liszt saját játékára sem volt jellemző a kapkodó, vagy hadaró előadásmód, még gyors tempóban sem: „Nem számít, milyen gyorsan játszik, azt érzed, hogy mindenre van idő, nem kell aggódni!” (Fay, 1896. 228.o.).

A mesterkurzusokon a tempóval kapcsolatos megjegyzések az aktuálisan elhangzott interpretációra vonatkoztak, ezért óatosan kell azokat kezelnünk. Az viszont tény, hogy a zeneszerző általában ellenezte a túl lassú tempót azokban a művekben, amelyek tempójelzése eleve nem volt gyors, például a *Sposalizio*ban, az *I. Elégiában*, a *Christus oratórium Pastorale*jében, az *5. Magyar rapszódia* elején vagy az *É-dúr Consolation*ban.

Mindez valószínűleg a periodikus előadás elvéből következett, így a művek formai összefoglalása kiemelt fontosságot kapott. Saját virtuóz műveiben gyakran játszott kifejezetten gyors tempókat még idős korában is, ezzel ámulatba ejtve tanítványait (Zimdars, 1996). Az *É-dúr legenda* különösen érdekes számomra a tempó szempontjából, mivel gyakran hallani azt a véleményt, hogy a mű vallásos témája (Paolai Szent Ferenc legendája) miatt kerülni kell a túl gyors tempókat, a virtuóz hatásokat. A kortársak leírásai azonban azt igazolják, hogy Liszt ezt a művet gyakran játszotta olyan módon, hogy kifejezetten a mű virtuóz jellegét emelte ki (Zimdars, 1996; Walker, 2003).

A melodikus részek figurációit növendékeitől Liszt lassabban és éneklően kérte. Beethoven *Esz-dúr zongoraversenyének* első tételében a főtema díszítéseit „nagyon szélesen és kifejezően játszotta...” (Zimdars, 1996. 68.o.). Saját művében, a c-moll polonézban a díszítések játékára vonatkozó instrukciója: „egyiket se túl gyorsan!” (Zimdars, 1996. 123.o.).

3.4.10. Ritmika

A periodikus előadáshoz szorosan kapcsolódik a szabad ritmus elve Liszt alkotói műhelyében, ami tulajdonképpen elfordulás a hangsúlyok és szünetek szimmetrikus váltakozásától. A szabadabb ritmika tágabb teret nyújt a zene folyamatosságának és beszéd-szerűségének. A liszti zene jellemzői között megtalálható a változó ütemmutató mellett a poliritmika⁵ és a polimetria⁶ is. Ezekkel az eszközökkel a zeneszerző „megingatja a metrum alapjait, szétfeszíti annak kereteit” (Milstein, 1965. 273.o.).

3.4.11. Pedál

„Játékának két titka van, a billentése és az egyéni pedálhasználata...” írja Amy Fay (1896. 224.o.). Debussy 1886-ban találkozott Liszttel Rómában, és játékáról írva évekkel később megjegyezte, hogy a „levegővétel egy formájaként”, takarékosan használta a pedált (Walker, 2003. 458.o.). Liszt a pedál használatával kapcsolatban tanítványainak két fontos alapelvet adott meg: az egyik az akusztikai hatás megfigyelése, a másik a mű karakteréhez illeszkedő pedálhasználat volt (Ramann, 1902/1986).

- **Jobb pedál**

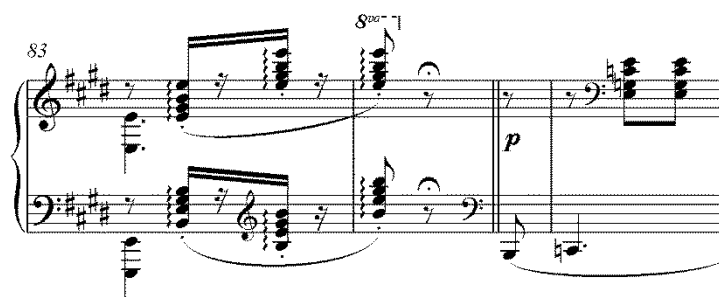
Liszt Ferenc már használta az utánnyomásos, vagy más néven szinkópált pedált, erről 1875-ben Köhlerhez írt levele tanúskodik: „A pedál belépése az akkordok ütései után [...]

⁵ A különböző szólamok metrikus-ritmikus eltérése

⁶ Különböző metrumok egyidejű alkalmazása

nagyon ajánlatos [...] különösen lassú tempókban” (Banowetz, 1992. 206.o.). A *Liszt Pädagogium* (Ramann, 1902/1986) is egyértelművé teszi számunkra ennek a pedálozási technikának a gyakori alkalmazását. Ma már annyira természetes ez a pedálozási mód, hogy az alapfokú oktatásban a különböző pedálvételi technikák közül ezt tanítják meg leghamarabb a növendékeknek. Liszt korában azonban még nem volt ennyire elterjedt az alkalmazása. Banowetz felhívja a figyelmet arra, hogy Liszt írásából megtudhatjuk azt, hogy általában gazdag pedálhasználatot javasolt, különösen a hosszú dallamhangokon, illetve a magas regiszterben olyan helyeken, ahol nem volt alátámasztó basszus. Az igazi Liszt-hangzás elképzelhetetlen pedálhasználat nélkül, műveinek előadásakor a pedál mellőzése kivételnek számít. Liszt a kottában használatos szokásos jelzéseken kívül gyakran jelezte az „armonioso” szóval a gazdag pedálhasználatot, a harmóniák egybeolvasztásának célját (Banowetz, 1992.; Sulyok, Mező, 1973).

Ramann számos Liszttől származó pedálozási javaslatot közöl a *Pädagogiumban*, többek között a 6. *Consolationban*. A 84. ütemben az első nyolcad és a harmadik nyolcad közötti szünetbe pedált ír be (20. ábra).



20. ábra: Liszt Ferenc: *É-dúr Consolation* 83-85. ütem

Ez a jelölés azért érdekes, mert a 84. ütem első nyolcad értékén – amely a 69. ütemtől induló újabb formai rész záróhangja – staccato jelzés látható, majd a második nyolcad szünet értékén korona, vagyis világos, hogy két formai rész határáról van szó. Az Edition Peters által Emil von Sauer szerkesztésében kiadott kotta jelöli a Ramann által is javasolt pedált, az *NLE* és Breitkopf&Härtel kiadása nem. Úgy vélem, hogy nagyon kevesen pedáloznák össze a fenti ütemben a két formai részt, abban az esetben, ha nem lenne az kifejezetten jelölve. Vagyis, ha nem a megfelelő kiadványból játszunk a művet, könnyen előfordulhat, hogy Liszt szándékával ellentétes módon interpretáljuk azt.

A komponista gyakran írt műveibe hosszú, több ütemen át tartó pedáljelzést. Nehéz kérdés, hogy a modern hangszeren hogyan lehet ezt a hangzást megvalósítani, mivel a mai zongoráknak sokkal nagyobb az utózengésük. Az *Új Liszt-összkiadásban* a közreadók

javaslatokat írtak be a túlságosan hosszú pedálok helyes megszólaltatására, vagyis sok helyen gyakoribb pedálváltás javasolnak. Jó megoldás lehet a pedálvibrató használata is ezeken a helyeken. Mindig sok pedált kívánnak azok részek a szerző zongoraműveiben, amelyekben az úgynevezett „három kezes” játék effektus – melyet Thalberg, Liszt riválisa is előszeretettel használt – szerepel. A jobb pedál használata a *Magyar Rapszódia*kban akkor is ajánlott, ha nem jelzi a kotta, abban az esetben, amikor világos számunkra, hogy a zeneszerző a cimbalom, vagy a nagybőgő hangzását szeretné visszaadni a zongorán (Banowetz, 1992). Szintén gazdag pedálhasználatot kívánnak a Liszt által annyira kedvelt harang-effektusok is, melyek a késői zongoraművekben is nagyon gyakoriak, a mai zongorákon azonban ajánlatos fél pedált, vagy a negyed pedált venni ezeken a helyeken.

- **Bal pedál**

Liszt sokat használta a bal pedált, amivel egy különleges hangeffektust akart elérni, és nem feltétlenül csak halk, lágyabb hangzást (Banowetz, 1992). Általában una corda felirattal jelölte a kottában a használatát, de azt, hogy mikor kell felengedni, vagyis tre corde játszani, nem minden esetben jelölte be. A közreadók gyakran pótolják ezt, a jelzett dinamika, vagy a mű más hangszerekre, vagy négy kézre átdolgozott változatai alapján. Gyakori, hogy oldalakon keresztül una corda felirat áll a kottában (például.: az *Á-dúr legenda* 18-74. üteméig). Ilyenkor az új formai részek kezdeténél gyakran olvasható sempre una corda jelzés, hogy a szerző nyomatékosítsa szándékát, és az előadó számára világossá tegye a bal pedál további használatának igényét. A bal pedál alkalmazása során mindig ügyelnie kell a zongoristának arra, hogy a hangszeren mélyebben billentsen, különben a hang kifejezésteleenné válik. Véleményem szerint a bal pedál használata megengedhető a sotto voce jelzés esetében is.

- **Prolongációs pedál (középső pedál)**

A zongora középső pedálja tulajdonképpen a jobb pedál egyik változata. Működése során a tompító csak a pedál lenyomásával egyidejűleg megszólaltatott hang húrjairól emelkedik fel. Használhatjuk hosszú basszus hangok, orgonapontszerű hatások esetében, amikor a basszus fölött megszólaló változó harmóniák a jobb pedál használatával összezúgnának. Ezzel a pedállal megvalósítható Bach: *a-moll prelúdium és fűgájában* (WK/I), vagy Debussy: *Elsüllyedt katedrális* prelűdjében az orgonapont. A zeneszerzők ritkán jelölik a prolongációs pedál használatát a kottában, ez azonban nem azt jelenti, hogy ne használhatnánk azt.

Prolongációs pedállal ellátott zongorákat már 1844-ben gyártottak, ekkor tűnt fel a párizsi Világkiállításon egy középső pedálos Boisselot gyártmányú hangszer. Abban

azonban nem lehetünk biztosak, hogy Liszt mikor találkozott először ezzel az újítással. Egy késői Chickering zongora, amely Liszt tulajdonában volt és ma a budapesti Liszt Múzeumban található, rendelkezett az alsó regiszter hangjaihoz tartozó középső pedállal (Banowetz, 1992). 1883-ban Liszt Steinway-hez írt levelében üdvözölte a cég újításait, dicsérte a zongoráit, és két példát is említett, ahol jól használható a középső pedál, egyik a saját műve, a 3. *Desz-dúr Consolation* (Short, 2003). Művei kottájában azonban soha nem jelölte a prolongációs pedál használatát.

3.4.12. Természetes játék

A spontán játék mindig természetesnek hat, olyan, mintha az előadóművész a színpadon „találná ki” a művet. Ezért a közönséget is jobban leköti, nem lankad a figyelme a zene hallgatása közben. Liszt számára kiemelten fontos volt az érzésekből következő, természetes játék. A túlzottan megtervezett, modoros, affektált vagy szentimentális előadásmódot gyűlölte. Tanítványainak adott tanácsa ma is érvényes: „vannak dolgok, amiket egészen egyszerűen kell játszani és semmi különöset nem kell kigondolni.” (Zimdars, 1996. 57.o.). Számára a természetes játék része volt a megfelelő testtartás is, tanítványait gyakran figyelmeztette arra, hogy üljenek nyugodtan játék közben, ízléstelennek tartotta, és gúnyosan emlegette Clara Schumann hajlongó játékstílusát (Zimdars, 1996; Walker, 2003). Egy alkalommal arra is figyelmeztette az egyik tanítványát, hogy ne nézze állandóan a billentyűket, és felhívta a figyelmét a mű karakterének és az előadó testtartásának összefüggésére is (Walker, 1995).

A természetes játék feltétele a játékos lehető legnagyobb lelki és fizikai szabadsága, amelyek egymásra kölcsönösen hatással vannak, nem lehet fizikailag felszabadultan játszani lelki görcsökkel, és fordítva is igaz ez, a lelki állapotunk tükröződik az izmaink feszességében is. Varró Margit úttörőként kezdett foglalkozni a zongorajáték lelki összefüggéseivel az 1921-ben megírt *Zongoratanítás és zenei nevelés* (1989) című könyvében. Liszt jóval előbb, ösztönösen ráérezett a természetes, lelkileg oldott játék fontosságára.

3.4.13. Rubato

A rubato kifejezés a rubare (olasz jelentése: lop) szóból származik, és lopott időt jelent a zenében. A Böhm Zenei műszótár szerint: „Csapongva, nem egyenletes tempót tartva. Tulajdonképpen egy vagy több hang, vagy hangzat értékének önkényes meghosszabbítása, vagy rövidítése.” (Böhm, 1961. 214.o.). A nemzetközi hírnő zongoratanár, Varró Margit

szerint a rubato játék alapja, hogy az előadó merjen a természetes érzéseire hagyatkozni, és ezáltal szabadon kifejezni magát (*Varró, 1989*). A *Harvard Dictionary for Music* (*Randel, 2003*) részletesebb definíciót ad, eszerint a rubato egy olyan kifejezőeszköz, amely az előadás során a leírt hangértékek egymás közötti viszonyát megváltoztatja és az alaplüktetést rugalmassá teszi gyorsítás és lassítás segítségével. A rubatonak két fajtája létezik: a korai és a késői rubato.

A korai rubato a középkorban és a reneszánszban tűnt fel, a dallam variációinak lejegyzett aspektusaként, billentyűs és pengetős hangszereken. A 16. század második felében már megfigyelhető az énekesek és a dallamhangszeresek improvizált díszítéseinek előadásában. Később a kialakult variációs technikát jelekkel és kis kottákkal beírták a kottába, főleg Franciaországban. A korai rubatot gyakran alkalmazták a dallam ritmikai átalakításaként is (*Hudson, 2003*). A korai rubato alkalmazásakor az alaplüktetés állandó marad, miközben a ritmusértékek időnként módosulnak. A 18. században általában a lassú tételek szóló részeiben használták az előadók, leírásokat találhatunk róla már Tosinál, illetve Quantz, C. P. E. Bach és Leopold Mozart traktátusaiban is. A 19. században főleg Chopin játékára volt jellemző (*Randel, 2003*).

A késői rubato tulajdonképpen a mai értelemben elterjedt rubato, vagyis a tempó és a ritmika változtatása, *accelerando* és *ritardando* segítségével. A változás mértéke az előadóművész megítélésének, érzéseinek függvénye. A romantikában főleg Liszthez köthető ennek a típusnak az alkalmazása, előzőleg pedig Frescobaldi, C. P. E. Bach és G. Türk említik elméleti műveikben. A romantika kora előtt az előadói gyakorlatban az énekes recitatívókban és a korai monódiában használt kifejezőeszköz (*Randel, 2003*). Megtalálható egyfajta formai eszközként is, a művek elején, vagy végén. A művek végén a késleltetett, vagy díszített kadenciákban használták. Gyakran alkalmazták a művek előtt elhangzó prelúd-szerű formákban is (*Hudson, 1997*).

A korabeli dokumentumok is többször említik, hogy a chopini és a liszti rubato különbözött egymástól. Milyen volt Chopin rubato játéka? Mme. Dubois, aki növendéke volt, a következő instrukciót kapta Chopintól: „legyen a bal keze a karmestere, és mindig tartsa a tempót” (*Hinson, 1986. 7.o.*). Egy másik Chopin növendék, Karl Mikuli is leírást ad arról, hogy játszott Chopin rubatot:

„A tempótartásban Chopin kérlelhetetlen volt[...]. A kísérő szólamot játszó keze még a saját, oly gyakran megszólaló tempó rubatóiban is szigorúan pontosan játszott, míg a másik, az éneklő vagy határozatlanul tétovázón, vagy a szenvedélyes beszéd egyfajta türelmetlen indulatosságával, korábban megszólaltatva és mozgalmasan, a zenei kifejezés

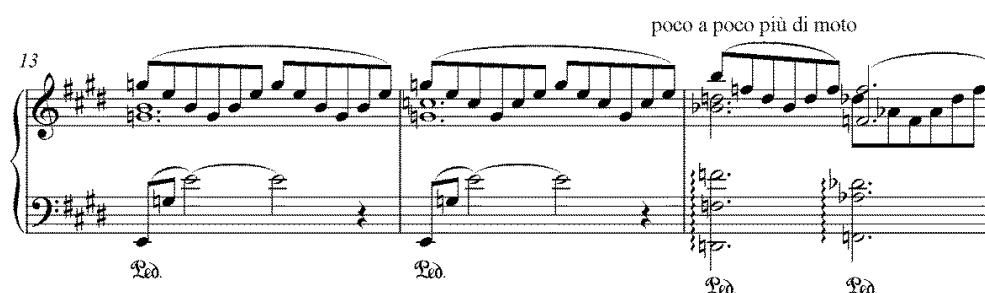
igazságát minden ritmikai bilincstől megszabadítva.” (Varró, 1989. 172.o.). Varró pontosítja Mikuli leírását, mert ha szó szerint vennénk a tempó szerinti kíséretet, akkor a két kéz már annyira szinkron nélkül játszana, hogy a dallam alatt már nem a hozzá tartozó harmóniák szólalnának meg. Ezért a kíséret csak viszonylag lehet egyenletes a rubato játékban (Varró, 1989).

Liszt játéka egyik lényeges eleme volt a rubato, ennek a kifejezőeszköznek a használata szorosan kapcsolódik zenéjének költőiségéhez. Arthur Friedheim szerint Liszt zenéjének előadói két nehézséggel találják magukat szemben: a hajlékony tempo rubatoval és a „vonal fejlesztésének fonalával”, melyet egyenletesen, megszakítás nélkül kell kibontani (Bullock, 1902. 189.o.). Robert Hudson azt állapítja meg a zeneszerző saját műveiben található rubato jelölések és a korabeli dokumentumok alapján, hogy Liszt Ferenc életének különböző szakaszaiban a rubato többféle fajtáját alkalmazta. 1832-1836 között leginkább pillanatnyi effektusként, Chopinhez hasonlóan csak néhány ütem artikulálására használta, ismétléskor, vagy tempóváltáskor, egy-egy hang kiemelésére, vagy a mű hangulatának erősítéséhez. Később már egy új, drámai eszközként, deklamáló módon alkalmazta (Hudson, 1992). 1870-ben Siegmund Leberthez írt levelében Liszt így írt a rubatoról: „a metronóm-szerű előadás természetesen unalmas és elképzelhetetlen lenne, az időt és a ritmust a dallammal, a harmóniákkal, hangsúllyal és a költőiséggel együtt kell alkalmazni. De hogy lehet mindezt jelölni? Elborzadok, ha erre gondolok.” (La Mara, 1894. 194.o.).

A tulajdonképpeni „Liszt rubato” egy speciális típusa a rubatonak, ami csak az ő játéka volt jellemző. Ezt a típust írja le több tanítványa is, hangsúlyozva a chopini rubatoval szemben fennálló különbséget. Carl Lachmund meglehetősen részletesen, több helyen is ír erről naplójában: „...betekintést nyertünk a Liszt rubatoba, amely [...] egészen más, mint Chopin gyorsító és lassító rubatója. A Liszt rubato olyan, mint egy pillanatnyi megállás az időben, egy kicsi kis szünettel itt és ott, néhány fontos hangon, és amikor helyesen kiemeli a frázist olyan módon, hogy deklamál és jelentősen hangsúlyoz. Miközben ezt játszotta Liszt, úgy tűnt, hogy megfelel az időről, és még a ritmus esztétikai arányaival sem törődött. [...] Egy kicsit megállt itt, vagy ott néhány hangon, mintha el lenne varázsolva, aztán folytatta a mozgást, anélkül, hogy [...] az időt megzavarta volna. (Walker, 1995. 52-53.o.). „A Liszt rubato inkább egy pillanatnyi megállás volt az időben, egy kis szünet a valóban fontos hangok előtt, és így helyesen szólaltatta meg a frázisokat, a deklamálás és a rendkívül kiemelés útján.” (Walker, 1995. 53.o.). Lachmund azt is megemlíti, hogy ezek a rubatoval előadott helyek mindig máshol fordultak elő a műben

(Walker, 1995), nem követtek szabályszerűséget, vagyis valóban a pillanatnyi hangulat diktálhatta azokat. A fenti leírások kitérnek arra is, hogy a rubato alkalmazása együtt járt a ritmus bizonyos fokú rugalmas változásával, ami szintén a korszakra jellemző kifejezőeszköz volt (Peres Da Costa, 2012).

Ezt a speciális rubatot szerző általában dolce jellegű részekenél alkalmazta, ahol a billentésmód gyakran portato vagy ritenuto volt. A kiemelendő, fontos hangokat gyakran jelölte a kottában hangsúly jellel, tenutoval, vagy egy crescendo csúcspontjaként. A megfelelő hangok kiemelésére a jobb kéz dallamában gyakran használt arpeggiokat is. A liszti rubato sokszor jelentette a dallam késleltetését, ami egy váratlan agogikai kiemelést adott (Hudson, 1992). Az arpeggioknak a rubato eszközeként történő alkalmazása érdekes kérdéseket vetett fel bennem. Általános nézet a zongoratanárok körében, hogy a romantika korának arpeggio-it úgy kell játszani, hogy a törés legfelső hangja jöjjön ütésre. Ám, ha kiírt törés található a kottában, és a dallam a törés felső hangján van (jobb kézben gyakoribb, de bal kézben is előfordul), akkor a rubato hatás miatt úgy gondolom, hogy az arpeggio alsó hangjának kell ütésre, a basszussal együtt indulnia. Ezáltal a dallam hangja egy kissé később fog megszólalni (21. ábra).



21. ábra: Liszt Ferenc: *Sposalizio* bal kéz arpeggiók

A rubato játék gyakori velejárója a két kéz közötti aszinkronitás, ami azt jelenti, hogy a függőlegesen egymás alá írt hangok nem egyszerre szólalnak meg. Ezt a technikát gyakran alkalmazták a romantika korának zongoristái, és a korai hangfelvételeken is jól megfigyelhető (F. Liszt: *Liebestraume* No. 3, Frederic Lamond, CD melléklet). Lachmund naplójában az aszinkronitás jelenségének leírására is találunk példát. Az egyik növendék a *Tarantellát* játszotta, ám a közép résznél Liszt felállította a hangszeret, és ő maga mutatta be, hogyan kell azt játszani. Olyan szabadon és deklamálva játszotta a bal kéz kíséretet, hogy már a ritmus is megváltozott, és nem volt szinkronban a dallammal, ám ez az ő előadásában teljesen természetesen, odaillően hatott (Walker, 1995).

3.4.14. A Liszt–interpretáció elveinek összefoglalása

- a) Periodikus előadás, a frazeálásra, ritmikára és a dinamikára is kiterjesztve.
- b) A zenei gondolatnak folytatódnia kell a gyakori retorikai szünetek és fermáták alatt is (*Hamilton, 2008*).
- c) A kompozíció gondolati tartalmához illeszkedő tudatos, mégis a művet újratemtő és spontán interpretálás.
- d) A pedálozás használatának új módjai a hangszín javításának és különleges effektusok elérésének érdekében.
- e) A technika elemeinek (ujjrend, kéztartás, különféle billentésmódok) a zenei kifejezés szolgálatába állítása.
- f) A karakternek megfelelő, öncélú virtuozitást mellőző tempók választása.
- g) A melodikus részek figurációinak lassabb tempójú előadása.
- h) Liszt rubato.

4. A késői Liszt zongoraművek előadási problémái

4.1. Általános problémák

A késői zongoraművek előadói számos problémával szembesülhetnek az interpretáció során. Ezek a művek jelentősen különböznek a széles körben ismert és játszott Liszt művektől. Gyakran komor, sötét és magányt árasztó a hangulatuk, mondanivalójuk súlya érett személyiséget kíván az előadóművésztől. Alfred Brendel szerint a tonalitás hanyatlását és a szerző személyiségének beszűkülését, magába fordulását is nyomon követhetjük a zongoradarabokban (Brendel, 1981). Az ostinátók és az ismétlődő részek gyakorisága miatt különösen nehéz esetükben a színes, és a szerzőre jellemző nagy frázisokban gondolkodó előadás megvalósítása. A látványos, és dallamos Liszt művekhez szokott közönség számára nehezebb a befogadásuk és megértésük, ezért ezeknek a műveknek a többségét csak az ihletett és értő interpretáció képes a közönséghez közelebb vinni. Bár a késői zongoradarabok között jócskán találunk virtuóz, nehéz műveket, mégis ritkábban szerepelnek az előadóművészek repertoárjában. Véleményem szerint az előző fejezetben leírt interpretációs elvek általánosan alkalmazhatók a késői korszak zongoraműveinek előadása során is, mivel a kurzusokon készült naplók és leírások már az idős mester zongorajátékkal kapcsolatos felfogását tükrözik.

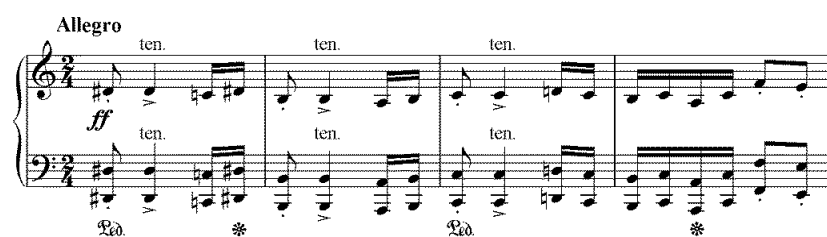
4.1.1. Tempó, tempójelzések

Ezek a zongoraművek abban is különböznek az előző korszakokban komponált művektől, hogy jelentős részüknél találunk metronómszámokat (3. melléklet: *A Csárdás obstinée* kézírata). Talán ezért jelölhette meg a komponista pontosan a tempót, mert nem akarta, hogy azokat esetleg túl gyors tempóban adják elő. Lényeges különbség az is, hogy a 3.4.9. fejezetben említett „kiszínezett”, érzékletesebb tempójelzések a késői művekben már nincsenek jelen, a zenei kifejezőeszközöket is érintő egyszerűsödő tendencia következményeként. Mennyire ajánlott betartani ezeket a számszerű tempójelzéseket? Talán annyira szigorúan kell vennünk, mint például Bartók Béla műveinek előadásakor? A metronómszámmal ellátott művekről készült felvételeket meghallgatva megfigyelhető, hogy az előadók sokszor nem a beírt tempójelzésnek megfelelő tempót játsszák, nagy eltérések is előfordulnak a megadott tempóhoz képest. Ebben a kérdésben Jandó Jenő véleményével értek egyet: „Egyébként, ahogy Liszt idősödött, egyre letisztultabban komponált és egyre pontosabb útmutatásokat adott, s egyáltalán: nagyon precízen lejegyzett a liszti kotta. Ezt

tehát érdemes komolyan venni és kellő alázattal közeledni hozzá, mondhatni az a minimum, hogy így közelítsünk a Liszt művekhez.”⁷

4.1.2. Frazeálás

A periodikus előadás jelentősége a késői zongoraművekben sem csökken, ezért ezekben a darabokban is a nagyobb gondolati egységek összefoglalása az elsődleges (lásd: 3.4.1 fejezet). Talán ezért sem jelzi pontosan a kottában minden esetben Liszt motívumok tagolását, például a *16. Magyar Rapszódia* esetében sem, ahol az első részben megszólaló téma helyes tagolására csak a 69. ütemben (22. ábra és 23. ábra) jelölt frazeálás ad választ (Sulyok, Mező, 1973).



22. ábra: Liszt Ferenc: *16. Magyar rapszódia* 1-4 ütem



23. ábra: Liszt Ferenc: *16. Magyar rapszódia* 69-72 ütem

Az *En rêve* alatt lábjegyzetben közli a szerző, hogy „a dallamot nem kell frazírozni sem szünetekkel, sem hangsúlyokkal: minden hangnak finoman a következő hanghoz kell kapcsolódnia. A kíséret legyen végig legatissimo és nagyon lágy.” (Sulyok, Mező, 1978. 96.o.).

4.1.3. Pedáljelzések

A késői zongoraművekben található pedáljelzések között is találunk számtalan példát a következtelen jelölésre mind a jobb, mind a bal pedál tekintetében is. A jelzés hiánya azonban nem jelent jobb pedál nélküli előadást (lásd: 3.4.11 fejezet). Gyakran fordul elő, hogy ugyanannak a motívumnak az első megszólalásánál nem jelöli a szerző a pedált, csak a későbbiekben (pl.: a *16. Magyar rapszódia* 145. ütemétől), ilyenkor az analóg helyek a

⁷ http://www.muksikalendarium.hu/muksika/index.php?area=article&id_article=3349 [letöltve: 2013.08.12]

jelölt pedállal játszhatóak. A késői zongoraművekben gyakori unisono staccato menetek esetében (24. ábra) szinte sosem fordul pedáljelzés, és a legtöbb előadó valóban pedál nélkül játssza ezeket.

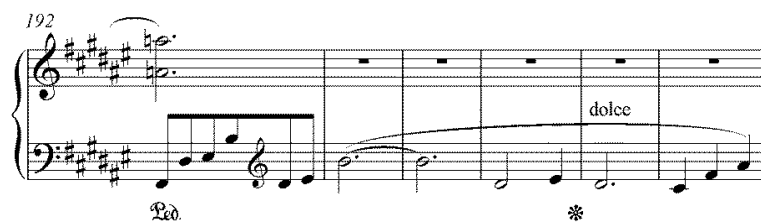


24. ábra: Liszt Ferenc: 17. Magyar rapszódia 54-58. ütem

A *Magyar Történelmi Arcképek* sorozatban nagyon kevés pedáljelzést találhatunk a *Széchenyi*, *Eötvös* és a *Vörösmarty* című művekben. A sorozatban szerepelő egyik legértékesebb kompozíció a *Teleki László*, amely a szintén 1885-ben komponált *Trauermarsch* című mű egyik átdolgozása (Sulyok, Mező, 1980). Míg a *Telekiben* részletes jelzések találhatók a pedálozással összefüggésben, addig az elsőként elkészült *Trauermarsch* kottájában semmit sem látunk. A mindkét mű elején megszólaló basszus ostinatóhoz Liszt a következő megjegyzést fűzte: „Úgy, mintha egy harang zúgna” (Sulyok, Mező, 1980. 111.o. ; Sulyok-Mező, 1978. 91.o.). Bár a két mű szinte hangról hangra azonos, a *Trauermarsch* elején a harangozást imitáló negyedekhez kapcsolódó utasítás a szerzőtől: „végig széles staccato kell játszani” (Sulyok, Mező, 1978. 91.o.). Később többször is hangsúlyozza ezt a *sempre staccato* felirattal (37. és 81. ütem), amit a *Telekiben* nem találunk meg az analóg helyeken. A „széles”, tehát kissé tovább zengő negyed staccatok helyett azonban gyakran hallani a műről készült felvételeken egészen szárazon, helytelenül élesen játszott ostinato basszust.

A jobb pedál használatára vonatkozóan ezekben a művekben is gyakran írt Liszt több ütemnyi hosszú pedáljelzéseket (lásd: 3.4.11. fejezet). Bizonyos művekben a hosszú pedálok szinte impresszionista hangzást eredményeznek (*Esti harangszó*, *Carillon*, *Les jeux d’eux à la Villa d’Este*, *En rêve*). Szintén speciális effekt elérése a szerző célja azzal, hogy a 3. *Elfelejtett Keringő* kezdetén felhangzó trichord motívumokat összepedálozva kéri az 5-8. ütemben. Az 1. *Elfelejtett keringő* végén (192-195. ütem) a szintén hosszú, 4 ütemes pedál formai szerepet is betöltő eszközzé válik, mivel összekapcsolja a téma kíséretének nyolcad

értékű hangjait a belőlük augmentált hangokkal. Így elválasztja azokat a mű végén utoljára egy szólamban még egyszer megszólaló témától (196. ütem), amely egy kötőív alatt szerepel az előző 3 ütem hangjaival (25. ábra).



25. ábra: Liszt Ferenc: *I. Elfelejtett keringő* 192-197 ütem.

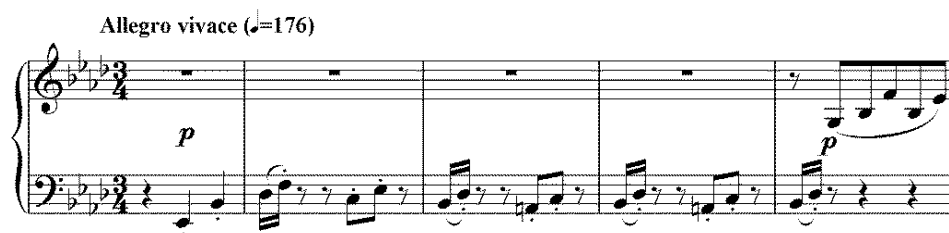
A *Gyászgondola* II. 77. és 91. ütemében a szerzői utasítás: „Ped. ogni battuta”, vagyis minden ütésre kell jobb pedált venni, az ütések ebben az esetben azonban nem a negyed értéket, hanem az egész értéket jelölik, ez az analóg helyeken előzőleg jelölt pedálból világosan következik, az 1927-es kiadásban alá is írják utasításként németül (*da Motta*, 1927). Az *Unstern!* 4-5. ütemében és analóg helyein (9-10, 19-20) a beírt jobb pedállal Liszt még jobban kiemeli a lefelé hajló tritónusz hangközt.

A bal pedált ezekben a zongoraművekben még gyakrabban használja a zeneszerző, mint az előzőleg komponált zongoradarabokban. Több mű is az elejétől a végéig bal pedállal játszandó: *Gyászgondola* I., *En rêve*, *Wiegenlied*, *Esti harangszó*, *Berceuse*. Más művekben oldalakon keresztül bal pedált ír a komponista, például az *Angelus!*, *Aux Cyprès de la Villa d'Este* II., *Impromptu*, *Sancta Dorothea* című darabjaiban. Az *Impromptu* és a *Sancta Dorothea* között hasonlóság fedezhető fel a tompító pedál alkalmazását illetően, mivel mindkét mű első felében és a legvégén írja elő használatát a szerző, így a nagyobb formai részeket a pedálhasználat által jellegükben még jobban elkülöníti egymástól. A *Recueillement*-ben nem jelöli semmivel a mű elején beírt bal pedál felengedését, és mivel mezzoforte a legerősebb dinamikai jelzés, valószínű, hogy ezt a művet is végig bal pedállal kell játszani.

4.1.4. Ritmika

A késői zongoraművek a faktúra egyszerűsödéséből következően ritmikailag egyszerűbbek, mint a liszti életmű azokat megelőző alkotásai. A kottaképük inkább hasonlít egy-egy Bartók műre, mint romantikus kompozícióra. Gyakori bennük a nagyobb ritmusértékek (negyed, fél és egész hangok) előfordulása. Számos műben jellemző – a karakterrel összefüggésben – az induló ritmika, a nyújtott és kis nyújtott ritmusok dominanciája, például a *Sunt lacrymae rerum*, *Gyászinduló*, *Magyar gyors induló*, *Magyar Történelmi Arcképek*, *Trauervorspiele und Trauermarsch*, *Karácsonyfa/Ungarisch*,

Unstern!–Sinistre című darabokban. A 2. *Elfelejtett keringő* ritmikája (26. ábra) a legbonyolultabb az elfelejtett keringők között:

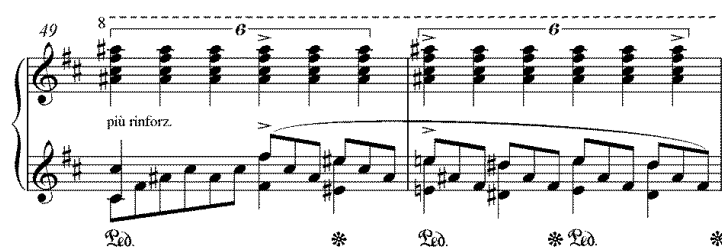


26. ábra: Liszt Ferenc: 2. *Elfelejtett keringő* 1-5. ütem

A mű elején a szerző „elmagyarázza” az előadónak, hogy végig különbséget kell tennie a nyolcadok és a tizenhatodok között, és azt is, hogyan számoljon (Sulyok-Mező, 1984).

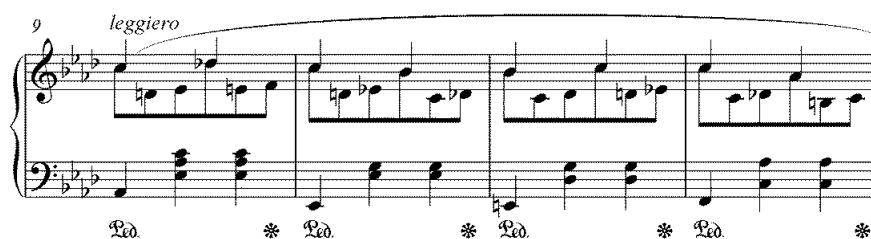
A 3. *Mefisztó-keringő* érdekessége az ütemmutatója, amelyben a 4/4 és 12/8 váltakozik, tehát egyértelműen kettes lüktetés jellemzi, keringőhöz képest szokatlan módon. A 4. *Mefisztó-keringő* ütemmutatója ugyan 6/8, de ennek ellenére végig kettes felosztásúak az ütemek. Az utolsó 34 ütemben végül ennek mintegy igazolásaként meg is változik az ütemmutató, 2/4-es lesz. *Hamburger Klára* (1986) szerint többek között ez is jól mutatja az idős mester polgárpukkasztó attitűdjét, és a romantikus eszköztár felbomlasztására irányuló, új utakat kereső szándékát.

A szerző késői alkotói korszakának zongoraművei kevés példával szolgálnak a poliritmika alkalmazásával kapcsolatban, az *Impromptu* 49-52. ütemeiben (27. ábra).



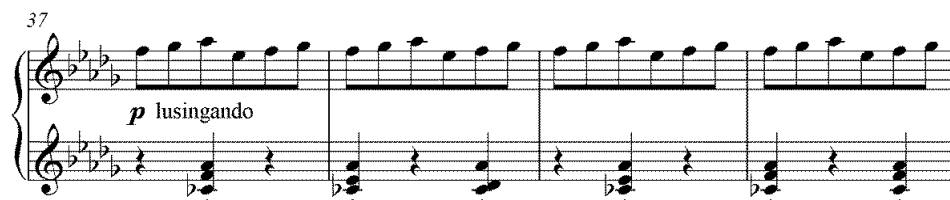
27. ábra: Liszt Ferenc: *Impromptu*

és a *Carillon*ban (15. ütemtől) találkozunk ezzel a technikával. A 3. *Elfelejtett keringő*ben Chopin Op. 42-es *Ász-dúr Keringőjéhez* hasonlóan (28. ábra) használja Liszt a polimetriát.



28. ábra: F. Chopin: *Ász-dúr keringő* Op. 42 9-12. ütem

Bár nem jelöli hangsúlyokkal, vagy másik szólammal az eltérő felosztást, mint Chopin, mégis, a kottakép világosan mutatja, hogy a jobb kéz nyolcadai páros lüktetésűek, azaz 6/8-adban értelmezhetőek, a bal kéz negyedei viszont 3/4-es ütemmutató szerint tagolódnak (29. ábra).



29. ábra: Liszt Ferenc: 3. *Elfelejtett keringő* 37-40.ütem

A 77. ütemtől kezdődően pedig a jobb és a bal kéz között váltakozik a lüktetés, egyszer kettes, máskor pedig hármas osztásban (30. ábra).



30. ábra: Liszt Ferenc: 3. *Elfelejtett keringő* 77-80. ütem

A 4. *Elfelejtett keringő*ben is előfordul a fent említett jelenség, a 17. ütemtől.

Változó ütemmutató az alábbi művekben szerepel: *Elfelejtett románc* (9/8-3/4, 6/8-2/4), 4. *Mefisztó-keringő* (6/8, 2/4), *Stabat mater* (4/4, 3/4). A *Magyar Történelmi Arcképek* ciklus minden darabjának 4/4 az ütemmutatója, ezáltal a szerző a sorozatot alkotó művek közötti eszmei és tartalmi kapcsolatot még jobban aláhúzza.

4.1.5. Hangzás, dinamika

Bármilyen hangszer, így a zongora megszólaltatása esetében is nagyon fontos szerepet kap a hangzás, hangszín. A késői Liszt zongoraművek többségének hangzásvilága merőben eltér a romantikus zongoraművek többségétől. A faktúra egyszerűsödése a késői zongoraművek többségének jellegzetessége (2.4.1. fejezet), amely egyaránt kihat a darabok hangzására és dinamikájára is.

Milstein (1965) szerint a komponista öregkorában a staccato és a legato játékmód között egyre nagyobb ellentmondás feszült, annyira, hogy végül a staccato hangzást majdnem megtagadta. Nem tudok az előbbi megállapítással teljes mértékben egyetérteni,

véleményem szerint továbbra is meghatározóak bizonyos művek karakteréből adódóan a staccato menetek (pl.: *Csárdás macabre*, *Csárdás obstinée*, késői *Magyar rapszódia*k, *Unstern*, *Magyar Történelmi Arcképek*), melyek az előadó számára nehéz feladatot jelentenek, mivel a hangzás könnyen keménnyé, kalapálóvá válhat. Liszt mélyen idegenkedett a zongorát ütőhangszerként kezelő előadásmódtól, „gyakran beszélt a modern zongoristák túlzott és kellemetlen forte-játékáról” (Milstein, 1965. 565.o.). A staccato játék másik nehézsége abból adódik, hogy a rövid hangok könnyen kaphatnak külön-külön hangsúlyokat, ezért a zenei folyamat megszakadhat, ami ellentmond a Liszt esetében alapvető fontosságú periodikus előadás elveinek.

Több helyen ír elő a zeneszerző *marcato*-t és a *pesante*-t, akár piano dinamikai szinten is (pl.: *Trauervorspiel und Trauermarsch*, *Am Grabe Richard Wagner's*). Valószínű, hogy ezekben az esetekben is kerülendő a kemény hangzás, inkább a mondanivaló súlya a döntő a megfelelő hangszín megválasztásában.

Számos késői zongoraműben találunk fanfárokot (*Csárdás obstinée*, *R.W.–Venezia*, *Magyar Történelmi Arcképek*), melyek egyértelműen a rézfúvós hangszereket hangzását asszociálják, a *Karácsonyfa* ciklus *Scherzoso* tételének 69. ütemében még a quasi tromba kifejezést is kiírja Liszt. Az *Unstern!–Sinistre* duplán és triplán pontozott ritmusú oktávjai és akkordjai pedig a végítélet harsonáit juttatják eszünkbe (Hamburger, 1986).

A legato játék valóban hangsúlyos szerepet kap, gyakran látunk a késői zongoradarabokban *sempre legato* feliratokat. Az idős mester több alkalommal kiemelte növendékeinek a legato és az éneklő játék fontosságát, és a billentésmóddal való összefüggésüket is szemléltette. A legato alkalmazása gyakran együtt jár a letét elvékonyodásával, az áttetsző hangzással és a bal pedál használatával, így a hangzásvilág szinte az impresszionista szerzőket előlegezi meg (pl.: *Gyászgondolák*, *Sancta Dorothea*, *En rêve*, *Nuages gris*, *Wiegenlied*, *Abendglocken*). Ezekben a bensőséges hangulatú művekben a zenekari hangzásra való törekvés már egyáltalán nem jellemző, inkább a finom hangszínhatások (Milstein, 1965).

A tanítványok feljegyzései tanúskodnak Liszt Ferenc zongorajátékának hatalmas kifejező erejéről (3.3. fejezet). A kifejezés igényét jelölte késői zongoraműveiben is, nagyon sok esetben szerepel bennük az *espressivo* utasítás, de találunk példát arra is, amikor ezt a kifejezést árnyalja a karakterhez illően, számos esetben *dolce espressivo* (*Epithalam*, *Recueillement*, *Sancta Dorothea*, *Trauermarsch*), vagy ritkábban az *espressivo dolente* (*Aux Cyprès de la Villa d'Este II*, *Trauermarsch*) kifejezés használatával.

A dinamikai fokozásnak a késői művek felépítésében is fontos a szerepe, Liszt többi zongoraművéhez hasonlóan. Bizonyos művekben a dinamika és a tempó fokozása együtt jár, például a *Trauermarsch* 85-93, az *Unstern!* 58-70 ütemeiben. Az előadót nehéz feladat elé állítja a fokozatosság megőrzése, gyakori, hogy túl hamar eléri azt a dinamikát és tempót, ahonnan már nem érzékeltethető a fokozás, így a hatás sem érvényesül eléggé. A másik véglet az, ha túl óvatosan bánunk a gyorsítással és a crescendoval, ebben az esetben sem hathat a hallgatóságra megfelelően a mű. Vannak olyan művek is, amelyekben gyorsítást ír elő Liszt, crescendot azonban nem, a *17. Magyar rapszódia* 51-76 ütemében a dinamika *fff* *sempre*, a *Csárdás obstinée* 299-236 ütemében *sempre ff*.

A két nagy formai részre osztható művek esetében a második rész sok esetben karakterbeli kontrasztban áll az elsővel (*Unstern!*, *Schlaflos!*, *R.W. Venezia*), ezekben a darabokban a két rész közötti különbséget dinamikailag is érzékelteti a szerző.

A komponista nem minden esetben jelölt dinamikát – mint ahogyan az *En réve* második részében sem –, ilyenkor a *dolce* felirat helyettesíti a dinamikai utasítást, minden esetben *piano* vagy *pianissimot* jelent (lásd: 3.4.8. fejezet). Általában jellemző ezekben a zongoraművekben a *halk* – *piano*, vagy *pianissimo* – dinamikai szintek gyakoribb alkalmazása. Ez szintén jelentős feladatot jelent az előadók szemszögéből nézve, hiszen az impresszionista zenéhez hasonlítható lágy, áttetsző hangzás magas szintű billentéskultúrát feltételez.

4.2. A késői zongoraművek különböző interpretációs módjainak vizsgálata

Terjedelmi okok miatt nem mutatok be minden késői zongoraművet, de megpróbáltam úgy kiválasztani közülük néhányat, hogy megfelelően illusztrálhassák az interpretációjuk során felmerülő kérdéseket, illetve esetleges általánosításokat is le lehessen vonni. A művek rövid bemutatása és elemzése után az előadásuk közben felmerülő előadási problémákat tárgyalom, saját elképzelésemet is ismertetve és felvételekkel is illusztrálva azokat. A felvételek mindegyike elérhető a kereskedelmi forgalomban – elektronikus formában, vagy hanghordozón is. A dolgozathoz CD mellékletben csatoltam az elemzések során említett felvételeket (CD melléklet, 21. melléklet), a CD lemezek adatait a dolgozat Irodalomjegyzékében adom meg. A művek kiválasztásánál fő szempont volt számomra, hogy mindegyiket játszottam magam is, illetve az is, hogy mely művekből állt a legtöbb felvétel rendelkezésemre az elemzésekhez. Egy adott interpretációnak több vizsgálható eleme létezik, mint például a tempó, hangerő, hangszín, a pedálozás technikája, vagy a

rubato és az agogika alkalmazásának mértéke. Ezek közül számszerűen mérhetőek a tempó, az átlag tempó és a dinamika értékei, a többit a hallgató saját, egyéni ízlése alapján ítéli meg. A felvételek elemzését a University of London munkatársai által eredetileg archív felvételek vizsgálatához kifejlesztett Sonic Visualizer nevű számítógépes programmal, és a CHARM Mazurka project online programjainak⁸ segítségével készítettem.

4.2.1. *Schlaflos! Frage und Antwort*

Az 1883-ban keletkezett *Álmatlanul! Kérdés és felelet* című darab alcíme: *Nocturne für pianoforte, nach einem Gedicht von Toni Raab*. A nocturne elnevezés Chopin nocturne-jait idézi, míg az alcím második része a darabot ihlető versre utal (lásd: 3.4.2. fejezet). Az e-moll-É-dúr hangnemű mű 2 részes, az első rész – a kérdés – az 1-49. ütemig tart, míg a választ adó második rész az 50-70. ütemig. A két rész karakterbeli kontrasztja a hangnemiségükön túl már a tempójelzésekben is megnyilvánul, míg az első rész fölét „schnell und leidenschaftlich” utasítást írta a szerző, a másodiknál „andante quieto” olvasható. A faktúrát megvizsgálva még szembeötlőbb a két rész közötti ellentét, az első rész témája mozgalmas, nyolcad futamokból álló állandóan ismétlődő, ostinato kíséretet kapott, a második rész viszont korálszerű akkordokból áll.

A darabon végigvonuló, súlytalanul induló téma-motívum viszont ugyanaz marad a két részben, a jellegzetes liszti téma-transzformációs szerkesztésmód példaként (31. ábra és 32. ábra).



31. ábra: Liszt Ferenc: *Schlaflos!* 1-4. ütem



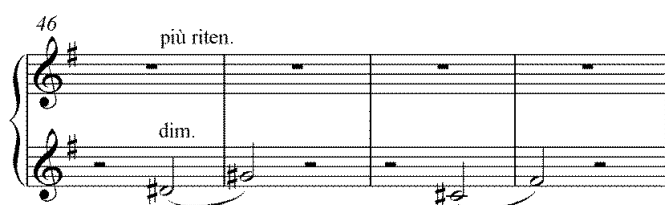
32. ábra: Liszt Ferenc: *Schlaflos!* 50-51. ütem

⁸ <http://www.mazurka.org.uk/> [letöltve: 2013.02.10.]

Az első 12 ütem háromszor 4 ütemes egységekből áll, a téma kezdő kvart hangköz lépése egyre tágul, először tritónusra, majd tiszta kvintre. A 13. ütemtől kezdődően ez a tágulás folytatódik, a jobb kéz dallamvonala egyre magasabbra emelkedik. Kezdetben a dallam akkordjai kromatikus alsó váltóhangokkal színesítik a bal kézben folyamatosan hallható leszállított alaphangú II. fokú (nápolyi) szeptim szekund fordításának F, Á, C hangjait. A 17. ütemtől már oktáv dallammal folytatódnak, mely szinkópált fél értékű hangokkal indul, először D-től lefelé A-ig, ismétlődve, majd szekvenciálisan szűk kvarttal feljebb.

Az első ereszkedő dallam A hangon, míg a második C hangon zár. A 25. ütemtől kezdődően a jobb kéz oktávok tisztán kromatikusán folytatódnak, a 40. ütemig már csak kis szekund hangközlépéseket hallunk. A 33. ütemtől kezdődően a dallam ritmikája nagyobb – fél és átkötött fél – értékekkel halad tovább, ám a 34. ütemtől beírt stringendo miatt nem érezhető lassulás. Az első rész dallama Disz-en, az e-moll vezetőhangján zár, a lehető legnagyobb mértékben nyitva hagyva a kérdést, erre majd a második rész É-dúr hangneme ad választ.

A 42-49. ütem átvezető recitativo lecsendesíti az előző rész szenvedélyét, amiben a dinamika fontos szerephez jut, forte indul az első recitáló motívum – mely szintén a kezdő téma egyik megjelenése –, majd fokozatosan halkul és lassul, előkészítve a második részt. A hangnemi váltást már megelőlegezi a téma motívum második megszólalásakor elhangzó Gisz hang, majd az É-dúr hangnem előjegyzésének összes hangja megszólal egymás után a 46-49-ik ütemben, amelyeket visszafelé – rákban – olvasva, az előjegyzés szabályos sorrendjét kapjuk (33. ábra).



33. ábra: Liszt Ferenc: *Schlaflos!* 46-49. ütem

A „válasz” É-dúrban – Liszt vallásos hangnemében – érkezik, ugyanazzal a ritmikával, mint az első rész témája, de korál-szerű harmonizálással, folyamatosan lefelé ereszkedő szekvenciákban. A 62. ütemtől kezdve már csak a téma szól egy szólamban, a jobb kézben, egyre lejjebb ereszkedve, a 65. ütemben megszólaló Hisz pedig már a cisz-moll hangnemet jelzi. Az É-dúrban induló rész végül egy gisz hangon zár, amit értelmezhetünk felbontott cisz-moll kvartszext akkord alaphangjának, vagy Walker (2003) értelmezésében a cisz- moll dominánsaként, vagy akár az É-dúr III. fokának – tercének – is. A darab lehalkulva, és a

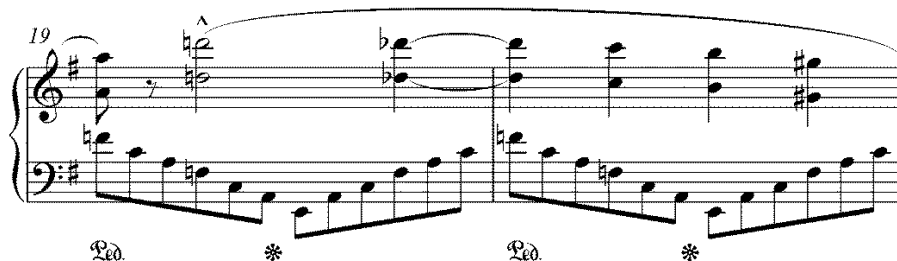
beírt folyamatos lassítást még fokozó augmentált ritmikával ér véget, a késői zongoraművek befejezésének tipikus példaként (34. ábra):



34. ábra: Liszt Ferenc: *Schlaflos!* 62-70. ütem

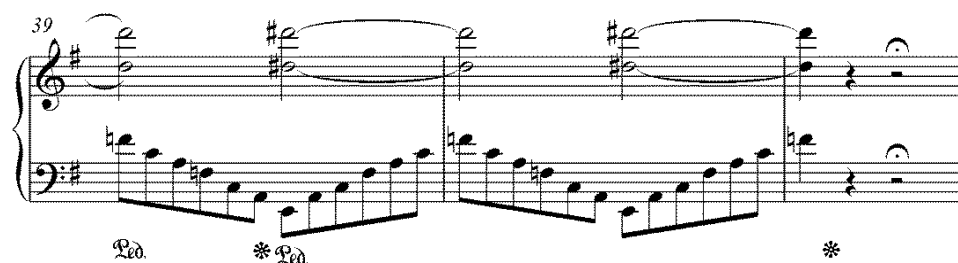
Walker (2003) szerint még maga Liszt is tisztában volt a befejezés szokatlan voltával, ezért írta meg a darab ossia befejezését, ahol végig harmonizálta a dallamot, É-dúr akkorddal befejezve.

A mű kottájában elgondolkodtató pedáljelzéseket is találhatunk. A bal kéz nyolcad kíséretéhez nem írt Liszt pedált a 18. ütemtől egészen a 38-ik ütemig a nagy É hangról felfelé induló hangzatbontásokra, vagyis minden ütem második felében ki kellene venni a pedált, (35. ábra) pedig egyértelmű az előző ütemek alapján, hogy az E, Á, C, F hangok a bal kézben egy harmóniát alkotnak.



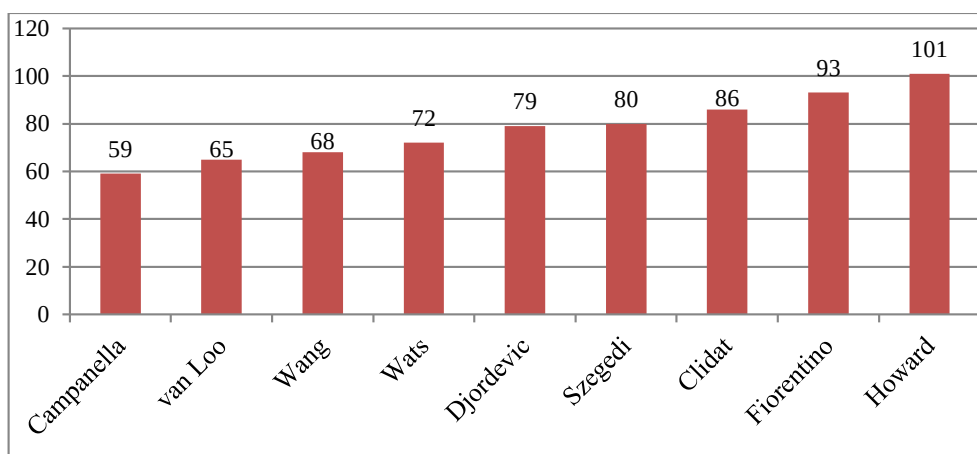
35. ábra: Liszt Ferenc: *Schlaflos!* 19-20. ütem

Véleményem szerint a jobb kéz dallamvezetésének folyamatossága ezzel jelentősen csökkenne, és a hangszín is megváltozna a pedál mellőzésével, ezért én veszek pedált az ütemek második felére is. Elképzelésem szerint azért írhatta be Liszt csak az ütemek első felén a pedált, mert a jobb kézben felhangzó dallam nem lenne elég deklamáló és plasztikus, ha az egész ütemen át tartó pedált használnánk. Ott, ahol ugyanez a kíséret hosszabb dallamhangok, vagy csak egy kitarzott hang alatt szól, akár másfél ütemnyi pedált jelöl a kottában (36. ábra).



36. ábra: Liszt Ferenc: *Schlaflos!* 39-41. ütem

A mű első részéhez beírt metronóm szám: a fél érték 88MM. 9 felvételt vizsgáltam meg, melyekben először az első 12 ütem átlagtempóját hasonlítottam össze (37. ábra). Nagy eltérések tapasztalhatók, a leglassabb tempót Michele Campanella 2011-es felvételén hallhatjuk, leggyorsabban Leslie Howard játssza a művet, a Liszt összes művét bemutató sorozatának részeként 1999-ben készült felvételen. A kottába beírt tempóhoz az átlag tempót figyelembe véve Szegedi Ernő, France Clidat és Sergio Fiorentino közelítenek leginkább.

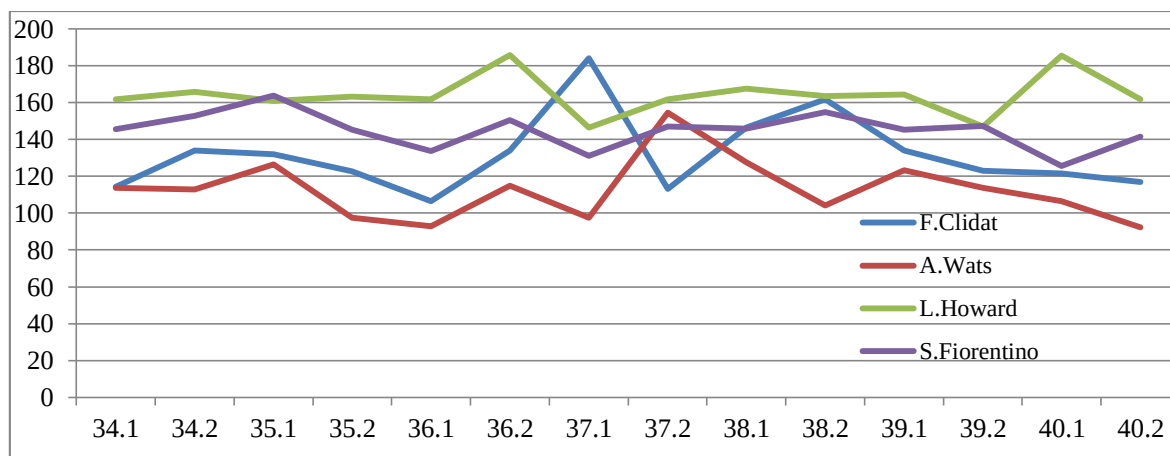


37. ábra: Liszt Ferenc: *Schlaflos!* első 12 ütem átlag tempója

Árnyaltabb képet kaphatunk, ha az átlag tempót 4 ütemenként, vagyis a téma 2 összetartozó motívumának viszonylatában vizsgáljuk. Az 1-40. ütemen végeztem el a vizsgálatot, amelyben az előadók mindegyikénél folyamatos gyorsítás figyelhető meg (4. és 5. melléklet), annak ellenére, hogy a stringendo utasítást csak a 34. ütemtől írta be Liszt. A gyorsuló tendencia valószínűleg a dallamvonal 13. ütemtől kezdődő emelkedésével függ össze. A 4 ütemenként átlagolt tempó értékeinek oszlop diagramban megjelenítése lehetőséget ad arra is, hogy a periodikus előadás és a tempó összefüggését vizsgáljuk. Az előadóművészek többségénél nagyon tisztán kirajzolódik a 8 ütemes nagyobb egységek összefoglalásának szándéka. A Szegedi Ernő, A. Djordevic, C. van Loo, S. Fiorentino, M. Campanella és L. Howard felvételeiről készült tempó grafikonokon megfigyelhető, hogy az oszlopok párosával (4+4 ütem) körülbelül azonos szinten állnak (6. melléklet). F. Clidat és

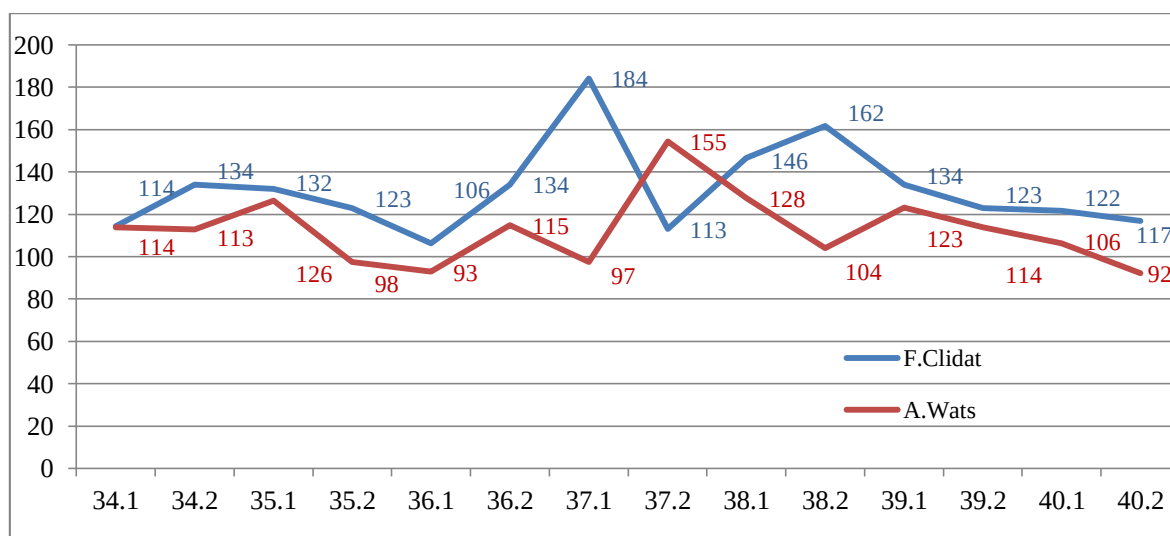
J. Wang inkább 4 ütemet összefogva építkezik, viszonylag egyenletesen növelve a tempót, míg A. Wats esetében hullámvonalak rajzolódnak ki, 16+16+8 ütemes nagy zenei egységeket sejtetve.

A 34. ütemtől kezdődően a fél értékekkel mért tempót megfigyelve látszik, hogy az előadók kevesebb, mint fele a 34-36. ütem motívumának záró Disz hangjain még kissé szélesít, majd a motívum ismétlődésének kezdetétől, a 36. ütemtől kezd gyorsítani (38. ábra).



38. ábra: Liszt Ferenc: *Schlaflos!* 34-40. ütem tempója I.

Clidat és Wats nem gyorsítanak végig, ők a 38-39. ütemtől kezdve már lassítanak, kiemelve az ismétlődő Disz hangokat (39. ábra).



39. ábra: Liszt Ferenc: *Schlaflos!* 34-40. ütem tempója II.

Véleményem szerint a fenti koncepciónál hatásosabb a szerző szándéka szerinti folyamatos *stringendo* a 34-40. ütemben, a végén lassítás nélkül, így jobban érvényesülhet majd a „válasz” nyugodt, ima-szerű hangulata.

4.2.2. *Nuages gris*

A *Szürke felhők* (1881) ikonikussá vált a késői művek között, talán a legismertebbek egyike. Hatással volt Mauricio Kagel német-argentín zeneszerzőre is, aki az *Unguis incarnatus est* című 1972-ben írt művében dolgozta fel a motívumait, és Stanley Kubrick is felhasználta *Eyes Wide Shut* című filmje temetői jelenetének zenéjeként (Arnold, 2002).

A mű csupán 48 ütem, ütemmutatója 4/4, az előjegyzés (2 bé) alapján g-moll tonalitás érezhető. Formailag két részre tagolódik: az első rész az 1-24. ütemig tart, a második a 25-48. ütemig. A két rész tovább tagolódik: 8+12+4 ütemre. Az első 4 ütem egy szólamban, súlytalanul indul, egy tiszta kvart, majd egy bővített kvart lépéssel. A bő kvart cisz hangját átkötéssel hosszabbítja a szerző, mintegy kiemelve azt, majd a motívum egy g-moll hármashangzat felbontásban hajlik lefelé.

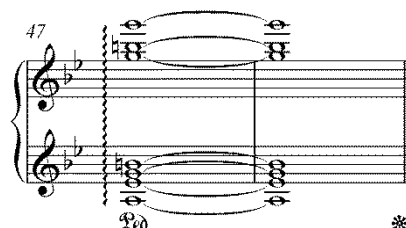
Az első 2 ütemben megszólaló motívum ostinatoként ismétlődik a mű első 8 ütemében, majd visszatér a 25-32. ütemben. Az 5-8. ütemben a kezdő 4 ütem motívumát halljuk *b* hangon tremolózó orgonapont kísérettel, amely a g-moll tonalitást erősíti meg a hallgatóban. A tremoló a 8. ütemben elhallgat. A 9. ütemben ismét megszólal a *b* hangon kezdődő tremoló, de fölötté már nem a kezdő motívum szól, hanem bővített hármashangzatok mixtúrái ereszkednek lefelé. A 9. ütemben a két ütemmel később megszólaló bővített hármashangzat tercének a kromatikus váltóhangja szól a szopránban (*esz*). A 11-18. ütemig tartó szakaszban a jobb kéz kromatikusan ereszkedő bővített hármashangzat mixtúráinak átkötése alatt csak a basszus B-Á orgonapontját halljuk. A hangzás disszonanciáját a kétütemes pedáljelzések fokozzák, erősítve a hallgatóságban a ködös, szürke hangulatot. A jobb kéz mixtúra-menetben mind a 12 hang megszólal. A 19-20. ütemben B hangra épülő bővített hármashangzat szólal meg, a basszus már nem lép le az A-ra, hanem a jobb kézben megszólaló akkordot erősíti. Az első rész lezárásaként a kezdő motívum hallható áttranszformált alakban, kisebb hangköz-lépésekkel. Az első ütem kvart hangközeit most kis szekund és bővített szekund hangközlépések váltják fel, a 2. ütem g-moll hármashangzata helyett pedig csak egy terc hangzik el lefelé irányban, így még bizonytalanabb, lebegősebb lesz az első rész zárása.

A 2. részben a darab első ütemeit kezdő ostinato motívum a bal kézbe kerül kíséretként és fölötté megjelenik egy téma g-moll tonalitásban. A bemutatkozó új téma csak 8 ütem hosszú, 4+4 ütemre tagolódva (40. ábra).



40. ábra: Liszt Ferenc: *Nuages gris* 25-32. ütem

A témára a válasz szekvencia-szerűen, egy kvarttal feljebb szólal meg a 29-32 ütemben. Ezt az emelkedést folytatja a jobb kéz oktávmenete a 32. ütemtől kezdődően. A bal kézben az első rész 9-18. ütemének harmóniai hangzanak fel, a jobb kéz kromatikus oktávmenetének kíséretéként. A jobb kézben felhangzó oktávmenet Fisztől Fiszig bejárja újra a 12 hangot, a basszus mixtúráival ellentétes irányban. A 33. ütemben induló oktávmenet szintén súlytalanul indul, összerosott kontúrok érzetét kelti, melyet az átkötött hangok gyakori alkalmazása még jobban felerősít. A 43. ütemben a basszus elhallgat, a jobb kézben az oktávmenet magában halad felfelé, az ütem első negyedén a basszus A hangon marad, ezzel mintegy megelőlegezi a záró akkord basszusát. A mű interpretálása során ezt az A hangot annak tudatában kell megszólaltatni, hogy a záró akkord alaphangja is ez lesz majd. A záró akkord (41. ábra) többféleképpen értelmezhető: II. fokú hiányos nónakkordként,



41. ábra: Liszt Ferenc: *Nuages gris* 47-48. ütem

vagy másképp, Súlyom György (2000. 154.o.) megfogalmazásában: a „basszus az A-n marad nyitva, – amely átnyúlik az egészhangúság még egy elemeként, a feloldó bővített hármashangzatba.” A mű két nagy részének vonala ellentétes egymással, az első rész egyre lejjebb száll, a második pedig egyre feljebb és feljebb.

A *Szürke felhők* egyike azoknak a késői Liszt műveknek, amelyekben kevés hanggal dolgozik a zeneszerző, éppen ezért a képzetlenebb zongoristák is azt gondolják, hogy könnyen játszható. A mű előadása azonban számtalan nehézséget tartogat. Szvjatoszlav Richter így ír az 1950-es években megrendezett ulmi koncertjének felvételéről: „A kis Scherzo az ugrások miatt nem sikerült, a Szürke felhők pedig azért, mert a tremolandók nem elég egyenletesek. [...] Nulla, nulla, nulla...” (Monsaingeon, 2003. 388.o.). A bal kézben a

tremolók egyenletes, sűrű, mégis halk játéka különösen nehéz feladat, az általam vizsgált felvételeken nagyon szép tremolókat játszik K. Zimerman, Sz. Richter, Pierre-Laurent Armand és Idil Biret.

A hangzás szürreális, baljós karakterét a pedál megfelelő kezelése segíti, igazi művészi kihívást jelentve. A 9-10 ütemtől kezdődően a szerző által beírt pedál szép példája a szerző harmóniák összeolvasztására, összemosására irányuló szándékának. A mű második részében, a 33. ütemtől kezdődik a B-A basszus analóg helye, itt viszont – az első résszel ellentétben – nem ír pedáljelzést a szerző. Mégis, az előzőek alapján egyértelmű számomra, hogy itt is egy pedált kell venni két ütemenként, bár jóval takarékosabban oldható meg, negyed pedál, vagy pedál vibrató alkalmazásával. A műben kevés helyen található beírt pedáljelzés, de véleményem szerint a mű címében is jelzett karakterhez és a harmonizáláshoz szervesen kapcsolódik a pedál használata, mellőzése hiba lenne. A vizsgált felvételek közül saját elképzelésemhez nagyon közel áll Alexander Djordjevic finom pedálkezelése, melynek segítségével gyönyörű hangzást tud kikeverni. Krausz Adrienne interpretációjában nagyon sterilen, puritán módon alkalmazza a pedált, még ott sem használja, ahol a zeneszerző beírta. Így az egyébként szép hangon bemutatott és jól felépített előadás inkább Bartók műveinek stílusára emlékeztet, ami valószínűleg szándékos párhuzam, a művésznő utal is rá a CD kísérő szövegében (Krausz, 2011).

A darab tempójelzése Andante, metronómszám nincs a kottában jelölve. 16 felvételt vizsgáltam a *Szürke felhők* interpretációjával kapcsolatban, és két fajta koncepciót fedeztem fel a tempóval összefüggésben. Az egyikben mindkét részben tartják az előadók az eredeti tempót, a másikban – Dmitri Alexejev, Marilyn Frascone, Dráfi Kálmán és Michele Campanella játékában (7. melléklet) – a mű második részének jóval gyorsabb a tempója, valószínűleg a jobb kéz dallami összefoglalásának szándéka miatt. Talán egyfajta kontraszt hatás is lehetett az előadók célja ezzel. A hagyomány is szerepet játszhat benne, jellegzetesen romantikus előadói eszköznek számít a tempó változtatása egy adott művön belül olyan helyen, ahol az nem szerepel szerzői utasításként (lásd: 4.3.2. fejezet). Az 1-8 ütemnek és analóg helyének, a 25-32 ütemnek a tempó átlagát vizsgálva (42. ábra) a százalékos eltérés néhány előadónál – D. Alexejev és M. Frascone játékában – határozottan magas számot mutat, 28% fölötti értéket.

	1-8 ütem átlag tempója MM	25-32 ütem átlag tempója MM	Százalékos eltérés
Alexejev	64	108	+28.1%
Armand	54	67	+7%
Biret	55	61	+3,3%
Campanella	71	65	-4,2%
Cohen	71	65	-4,2%
Csuprik	52	62	+5,2%
Djordjevic	51	63	+6,1%
Dráfi	62	92	+18,6%
Frascone	70	124	+37,8%
Howard	71	76	+3,5%
Kentner	93	103	+9,3%
Krausz	81	81	+0%
Richter	63	66	+1,8%
Szegedi	41	52	+4,5%
Szokolay	64	71	+5,7%
Zimerman	68	71	+2%

42. ábra: Liszt Ferenc: *Nuages gris* átlag tempójának összehasonlítása az 1-8 és a 25-32 ütemben

Néhány művész előadásában alig találunk tempóban eltérést a két rész között, Krausz Adrienne esetében nulla az eltérés, de elhanyagolható a gyorsulás, füllel nem is érzékelhető Zimerman, Richter, Howard, Csuprik, Szokolay és Szegedi interpretációjában is. Cohen, Biret és Campanella nagyon kis mértékben lelassítják a második rész indulását, a hallgató számára szinte észrevétlenül. 18% fölött már jól érzékelhető a felvétel meghallgatásakor a gyorsabb tempó.

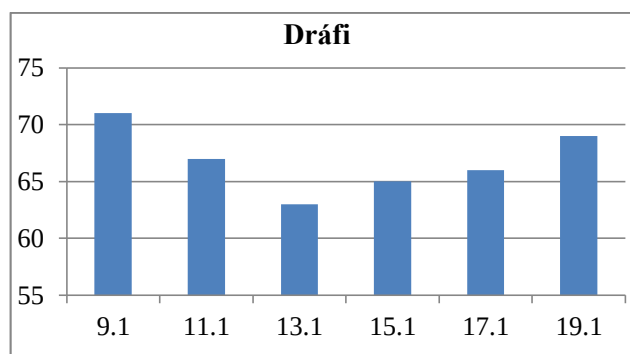
Érdemes megvizsgálni azt is, hogy ebben a műben a dinamikai minimum és maximum értéke hol található az egyes előadók esetében, vagyis a hangerő változtatásával milyen mértékben színesítik interpretációjukat. Az 1. ütemben és 46. ütemben található piano jelzésen, és a 19-20. ütemben olvasható crescendo-decrescendo jelölésen kívül nincs más dinamikai jelölés a darabban. Így az előadóművész döntése, hogy milyen fokú eltérést játszik a pianohoz képest. Az alábbi táblázat azt mutatja, hogy az egyes előadók mennyire széles intervallumon belül használják a dinamikai szinteket a műben (43. ábra).⁹

⁹ A dinamikai szintek 7-es értékenként váltanak (Piano=56, mezzopiano= 63, mezzoforte=70, forte=77). A + és – előjeles számok pedig az alapidinamikától való eltérést mutatják, számmal megadott értékekben. A dinamikai értékeket a Mazurka Project Dyn-a-matic programjának segítségével számszerűsítettem (<http://www.mazurka.org.uk/software/online/dynamic/>[letöltve:2013.02.10.]

	Legkisebb dinamikai érték	Legnagyobb dinamikai érték	Különbség
Alexejev	31 (ppppp+4)	77 (f)	46
Armand	38 (pppp+5)	72 (mf+2)	34
Biret	40 (ppp-3)	77 (f)	37
Campanella	34 (pppp-1)	76 (f-1)	42
Cohen	30 (ppppp+3)	71 (mf+1)	41
Csuprik	20 (pppppp+0)	74 (mf+4)	54
Djordjevic	44 (ppp+3)	78 (f+1)	34
Dráfi	19 (pppppp-2)	78 (f+1)	59
Frascone	35 (pppp+0)	78 (f+1)	43
Howard	23 (pppppp+3)	70 (mf+0)	47
Kentner	42 (ppp-1)	77 (f+1)	35
Krausz	17 (ppppppp+4)	77 (f+1)	60
Richter	46 (pp-4)	81 (ff-3)	35
Szegedi	15 (ppppppp+2)	81 (ff-3)	66
Szokolay	40 (ppp-2)	70 (mf+0)	30
Zimerman	45 (ppp+5)	78 (f+1)	33

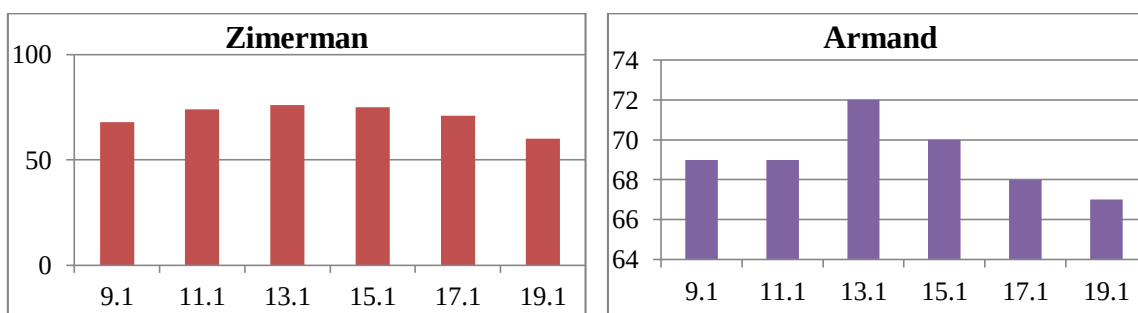
43. ábra: Liszt Ferenc: *Nuages gris* interpretációja során előforduló legnagyobb és legkisebb dinamikai értékek és különbségük

A különbség értékei alapján a legszélesebb dinamikai skálát játszó előadók: Csuprik Etelka, Dráfi Kálmán, Krausz Adrienn és Szegedi Ernő. A legkisebb dinamikai intervallummal Szokolay, Djordjevic, Armand és Zimerman, Richter, Kentner és Biret dolgozik. A legmagasabb dinamikai értékeket – forte és fortissimo között –Szvjatoszlav Richter, Szegedi Ernő, Dráfi Kálmán és Marilyn Frasccone játsszák, de a fortissimo szintet egyikük sem éri el. A műnek mely részei alkalmasak érzékelhető dinamikai fokozásra? Az egyik hely, ahol nyilvánvaló és egyértelmű a hangerő növekedése, a 19-20 ütem, a crescendo-diminuendo jelzés miatt. A 9-19 ütemig tartó rész dinamikai rajzát is megvizsgáltam, mert itt lépnek be a jobb kéz akkordok, melyek mixtúrában ereszkednek lefelé. A kétütemes egységeknek csak az első negyedén megszólaló hangerő értékeket vettem alapul, mivel az átkötött egész értékeken már csak halkul a zongorahang. Arra a művészi koncepciót érintő kérdésre keresve a választ, hogy a mixtúra akkordjait halkulva, erősítve, vagy ugyanazon a dinamikai szinten tartva játsszák-e a legtöbben? A 16 felvétel többségénél világos szándék rajzolódik ki a dinamikai felépítés területén (8. melléklet). Szinte folyamatosan erősít Krausz Adrienne és Arnaldo Cohen. Crescendóval indít Szokolay Balázs, Csuprik Etelka, Idil Biret és Leslie Howard, de aztán visszajejtik kissé a dinamikát, mindhárman a 15. ütem első negyedén. Érdekes megoldást látunk Dráfi Kálmán előadásának tempó grafikonján, ő a 13. ütemig diminuendót, majd azután folyamatos crescendót játszik (44. ábra).



44. ábra: Liszt Ferenc: *Nuages gris* 9-19 ütem első negyedeinek dinamikai rajza 2 ütemenként Dráfi Kálmán előadása

Krystian Zimerman és Pierre-Laurent Armand pont az ellenkező módon oldják meg ennek a helynek a dinamikai felépítését: először erősítenek, majd halkítanak, Armand valamivel nagyobb mértékben (45. ábra).



45. ábra: Liszt Ferenc: *Nuages gris* 9-19. ütem első negyedeinek dinamikai rajza Krystian Zimerman és Pierre-Laurent Armand előadása

A mű második felében, a 33-44 ütemben indulhat újból egy dinamikai fokozás (46. ábra).



46. ábra: Liszt Ferenc: *Nuages gris* 33-44. ütem

A 6. melléklet dinamikai grafikonjait elemezve látszik, hogy az előadók nagy része a 37. ütemig fokozza kis mértékben a hangerőt, azután már csak szinten tartják azt, vagy

rögtön halkítani kezdenek. Frascione és Kentner fokozzák a dinamikát még tovább, a 39-40. ütemig. Djordjevic körülbelül egy szinten tartja a hangerőt a 33-42. ütemen át, és csak akkor kezd diminuendot, amikor a basszus elhallgat. A művészek többsége a 41-42. ütemtől kezdi a halkítást, Zimerman, Howard és Krausz azonban már a 33-37. ütemtől. Campanella egészen eltérő módon alakítja ki a második részben a dinamikai koncepciót, a mű legvégéig crescendál, ettől a hangzás erőszakossá válik. Véleményem szerint a 41. ütemtől induló diminuendo a legjobb döntés, amit az indokolhat, hogy a jobb kéz oktáv menet kromatikus felfelé haladását a félértékű szünettel itt megtöri a szerző egy pillanatra, és a kromatika folyamatossága is megszakad az ismétlődő Esz hang miatt.

Számomra Richter, Djordjevic, Zimerman és Szokolay játéka áll a liszti elgondoláshoz legközelebb, mivel ezek az interpretációk egyszerűek, mégis nagyon élők és kifejezőek.

4.2.3. *La lugubre gondola II*

A mű egyike Liszt elégikus, gyászos hangvételű darabjainak, az *Années de Pèlerinage III* siratóinak és a két *Elégiának* folytatásaként. A Richard Wagnerhez kapcsolódó kompozíciók sorába tartozik, „testvér” darabjai a *La lugubre gondola I*, *R. W. Venezia* és az *Am Grabe Richard Wagner's*. Az *I. Gyászgondolával* ellentétben ezt a kompozíciót már Wagner halála után írta a zeneszerző, 1885-ben. 1886-ban adták ki, még Liszt életében, míg a többi Wagner darab csak a 20. században jelent meg nyomtatásban (Hamburger, 1986). A késői zongoraművek közül egyike az előadóművészek repertoárján a leggyakrabban játszott daraboknak, cselló-zongora változataiból is viszonylag sok felvétel létezik.

A darab formai szerkezete: A B C Bv Av 5 részes híd forma. Az első rész – A – az 1-34. ütemig tart, előjegyzés az első 18 ütemben nincs, ahogyan a mű végén az utolsó 29 ütemben sem. Paul Merrick (2003) Liszt műveit vizsgálva kimutatta, hogy a „null-előjegyzés” használata – ami nem azonos a C-dúr hangnemmel, mivel nem érezhető annak tonalitása – a halál témájához köthető darabokban jelenik meg. Az első részben unisono szűkített akkordok felbontása, majd a rájuk válaszoló recitativo szólal meg háromszor egymás után. A recitativók témája (47. ábra) a Wagner-darabok mindegyikében előforduló közös motívum, melynek magyarázatát az *Am Grabe* fölött adta meg Liszt Wagner Parsifal-motívumára hivatkozva (Hamburger, 1986).



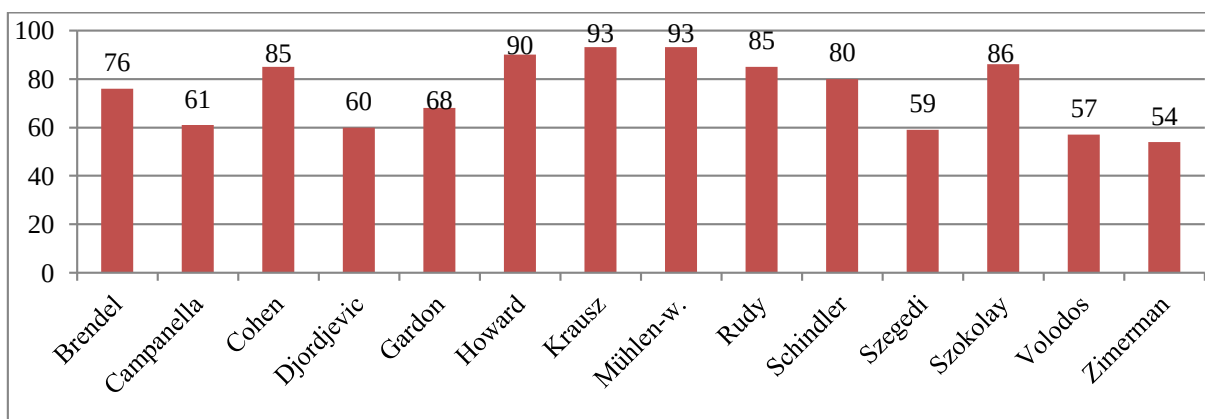
47. ábra: Liszt Ferenc: *La lugubre gondola II* recitativo

Amíg a szűkített akkordok szekvencia-szerűen, alaphangjukat félhangonként egyre lejjebb csúsztatva szólalnak meg (Fisz, F, E), addig a recitativok egyre feljebb kapaszkodnak (A, H, D) az előttük álló szűkített harmóniák hangjaiból felépített dallammal indulva. Az első két recitativo 5 ütemes, a harmadik már 12 ütemre bővülve szekvenciálisan egyre lejjebb ereszkedve vezet át a B részhez.

A B rész (35-68) témája az első *Gyászgondola* dallamával rokon, megváltoztatott, 4/4-es ütemmutatóval. Alatta, a bal kézben – akárcsak a *Gyászgondola I*-ben – hallható a nyolcad ostinato, amely a gondola vízen ringó mozgását érzékelteti. A témát kétszer halljuk, először f-mollban, azután e-mollban, a darab korábbi verziójából ismerős fájdalmas körülíró kromatikával és recitativoval befejezve.

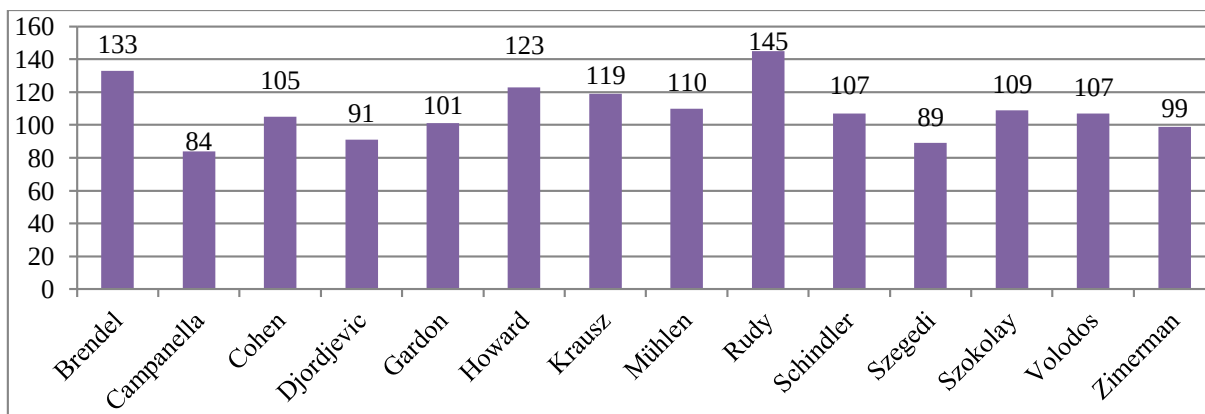
A középső, C részben (69-108) az ostinato nyolcad mozgás basszusa orgonapontként szolgál a fölötté megszólaló váltakozó dúr és moll akkordoknak, a 69-88. ütemig cisz, majd a 89-108. ütemig H hangon megszólalva. Az orgonapont fölött megszólaló harmóniák Fisz-dúr és fisz-moll (69-72) akkordok váltakozásával indulnak, majd H-dúr és h-moll (73-77) következnek. A 77-84. ütemben sorrendben ugyanezek az akkordok egyre feljebb kapaszkodva hangzanak fel. A 85-88 ütemben átvezető részként az A részben megszólaló recitativók augmentált változata hangzik fel. A 89-108. ütem felépítése ugyanaz, mint az előző 20 ütemé. A H orgonapont fölött megszólaló hangnemek: É-dúr és e-moll (89-92), Á-dúr és a-moll (93-96), majd ugyanezek a hangnemek megismételve a 97-104. ütemekben. A B rész a témát oktávban bemutatva, zenekarszerű akkordokkal kísérve, appassionato tér vissza (109-124) f-mollban, a mű csúcspontját adva. A 125-139. ütemben hallható újra az A rész variálva. Először a lefelé ereszkedő akkord felbontások szólalnak meg 6 ütembe sűrítve, majd a recitativo. A 140-168. ütemig tartó szakasz Coda, előjegyzés nélkül, „sans ton”. Kromatikusan lefelé ereszkedő moll szextakkordok mixtúrájával indul, majd a 152. ütemtől kezdődően újból a recitativok motívumát halljuk, egy szólamra csupaszodva. A befejező motívum (164-168) G-től Disz-ig tartó egész hangú skála, ami a G-re visszahajlás után Gisz hangon zár (lásd: 12. ábra).

A műből 14 előadóval készített felvételt vizsgáltam. A különböző interpretációk között viszonylag nagy eltérések tapasztalhatók tempóban, dinamikában és a megfogalmazás módjában is. A mű elején a metronóm szám negyedre vonatkozóan 88 MM, a 69. ütem fölött pedig a negyed érték 104 MM. A grafikonokat a metronómszámmal ellátott részek első 4 ütemének átlag tempójából készítettem (48. ábra), ahol a tempójelzés „andante mesto, non troppo lento”. Láthatjuk, hogy a művészek többsége körülbelül a kiírt tempóban kezdi a művet, 85 MM és 93 MM között. A jelölt tempónál jóval lassabban játszik Campanella, Djordjevic, Szegedi, Volodos és Zimerman.



48. ábra: Liszt Ferenc: *La lugubra gondola II* 1-4. ütem átlag tempója

A 69. ütemtől induló új formai rész – C – tempó jelzése: un poco meno lento, ami az alap tempóhoz viszonyítva kicsit gyorsabbat jelent. A 69-72. ütem tempó átlagának grafikonja (49. ábra) azt mutatja, hogy Cohen, Djordjevic, Mühlén, Schindler és Szokolay, Volodos és Zimerman közelítenek a megadott jelzéshez. Rudy, Brendel és Krausz jóval gyorsabb tempót vesznek ebben a részben, Campanella és Szegedi pedig lassabban játsszák.



49. ábra: Liszt Ferenc: *La lugubre gondola II* 69-72. ütem átlag tempója

A mű interpretációja során lényegesnek tartom az első 4 ütem és az analóg helyeken (10-13, 19-22) megszólaló szűkített akkordfelbontások, és a következő 4 ütem (5-9, 14-18, 23-34) recitatívóinak kontrasztját. A szerző mezzoforte dinamikával és recitando felirattal jelöli a karaktert a deklamáló részekben, míg az előttük található 4 ütem dinamikai szintje mezzopiano. A vizsgált felvételeken a művészek többsége megvalósítja ezt, a beírt dinamikai különbségen túl néhányan tempóban is elkülönítik a 4 ütemes részeket egymástól. A kezdő 8 ütem 4+4 ütemre osztott átlag tempóját tanulmányozva láthatjuk (9-10. melléklet), hogy az első 4 ütemhez viszonyítva a recitatívó tempóját jelentősen gyorsabbra veszi Szegedi, Krausz és Szokolay. Kisebb mértékben tér el az eredeti tempótól Brendel, Gardon, Djordjevic, Volodos és Zimerman. Alig, vagy nem is vált tempót Campanella, Schindler, Rudy és Howard. Lassítja a recitatívó tempóját Cohen és Mühlen (11. melléklet).

A darab előadásának a tempón kívül más aspektusait is érdemes megfigyelni. A recitatívókat kísérő arpeggiók hossza az első nagy részben (6-8. ütem és 15-17. ütem) nagyon eltérő művészi elképzeléseket mutat. Az arpeggiók alá ékeket írt Liszt a kottába, amelyek jelentése staccatissimo, vagy martellato (*Sulyok, Mező, 1978*). Ennek ellenére néhány előadó – Gardon, Schindler, Howard, Rudy, Mühlen – végig hosszú arpeggiókat játszik. Volodos, Zimerman és Szokolay az első három arpeggiót még staccato, pedál nélkül, a negyediket viszont pedállal, kissé hosszabbra játsszák. A művészek többsége a törések tempóját a dallamvonal formálásához igazítja, amivel a recitatívó érzelmi töltését támasztják alá. Schindler és Krausz viszont túl szabályosan, egyformán játsszák az arpeggiókat, ami véleményem szerint eltér a liszti interpretáció szellemiségétől.

A mű középrészében (C rész) nem találunk dinamikai jelzést a kottában. A 67. ütemben beírt piano után csak a 109. ütemben olvasható egy mezzoforte felirat. A vizsgált felvételeken jól érzékelhető, hogy két fő koncepció rajzolódik ki. Az egyik elgondolás során a C rész dinamikája fokozatosan és némely előadónál meglehetősen erőteljesen emelkedik, ahogyan Szegedi, Cohen, Rudy, Mühlen és Szokolay előadásában is hallhatjuk. A másik elképzelés szerint a C részben a hangerő egyáltalán nem erősödik, vagy csak annyira finoman, amennyit az emelkedő dallamvonal természetes dinamikája megkíván. Saját elképzelésem is ehhez a megoldáshoz áll közelebb, a felvételeken Campanella, Cohen, Gardon, Schindler, Krausz, Howard, Brendel, Volodos és Zimerman játszanak hasonlóan. A 85-88. ütemig tartó részben és annak analóg helyén, a 105-108. ütemben, ahol a B rész dallamának egy változata szólal meg a beírt instrukció: *espressivo*. Ezért ezeket a részeket dinamikailag is intenzívebben kell játszani, ahogyan a felvételek többségén is hallható.

Amikor a 89. ütemtől újra indul a dúr és moll akkordok váltakozása, Liszt utasítása sempre dolcissimo, ami a piano, vagy pianissimo dinamikával társítható (lásd: 3.4.8. fejezet).

A pedálozás technikáját is vizsgáltam a darabban. Az előadók nagy része betartja a Liszt által beírt pedáljelzéseket. Nagy eltérés mutatkozik a 131-132. ütemben (50. ábra).



50. ábra: Liszt Ferenc: *La lugubre gondola II* 131-132. ütem

beírt pedál alkalmazásának tekintetében, ahol a szerző a 131. ütem első negyedére írt arpeggiót és az utána induló recitativót egy pedálra jelöli, a pedált csak 132. ütem utolsó negyedének Desz hangján kell felemelni. A felvételeken a 14 előadó közül öten használják a beírt módon a pedált, ketten valamivel hamarabb, a 131. ütem 3. negyedén veszik ki. Öt előadó teljesen elválasztja a törést és a recitativót, nem pedáloznak. Mikhail Rudy viszont basszusként alátámasztva zengeti a 131. ütem É-re épülő szűkített akkordját a recitativó végéig, a 139. ütemig. Elgondolkodtató, hogy a pedál liszti jelzését milyen sokan hagyják figyelmen kívül. Talán más kiadásból játszanak? A mű 1927-es kiadása (*da Motta*, 1927) az említett helyen csak a pedál elejét jelöli, a végét nem – ez magyarázhatja Rudy végig tartott pedálját.

A tompító pedál használatát nem jelöli a szerző, mégis többen alkalmazzák a darab középső, C részében, négyen a 14 előadóművész közül végig tompítóval játszanak, ketten pedig csak a 69-76. ütemben és a 89-96. ütemben használják, majd a dallam emelkedését követve engedik fel. A tompító pedál használatával kapott hangszín jól illeszkedik ennek a résznek a karakteréhez, és színesíti a darab előadását.

Az agogika fontos szerepet játszik a lassú, éneklő jellegű Liszt művekben. A műről készült felvételeken hallható művészek mindegyike használja az agogika eszközét az érzelmi tartalom kifejezésének megerősítésére, de nem egyforma mértékben. Ebben az esetben is jól érzékelhető kétféle tudatos művészi koncepció jelenléte. Az egyik, amikor kevesebb agogika alkalmazásával, egyenletesebb játékra törekednek az előadók. A felvételek fele tükrözi ezt az elképzelést, a másik 7 művész viszont jóval szabadabban, bőven használja az agogikát, mint kifejező eszközt. Úgy vélem, hogy Liszt szándékához valószínűleg közelebb áll az utóbbi interpretációs mód. A vizsgált felvételek közös vonása,

hogy a recitatívókban és a 109-124. ütemig tartó „appassionato” részben – jellegükből adódóan – minden előadóművész agogikusan játszik.

4.2.4. *En rêve*

A mű – akárcsak a *Nuages gris* – a késői Liszt zongoraművek között gyakori miniatűrök közé tartozik, címének jelentése – *Álomban* – azonnal sugallja a karakterét is. Alcímként a *nocturne* felirat szerepel, ami utal Chopin hasonló műfajú műveire, és a főcím jelentéséhez is kapcsolódik. 1885 végén komponálta a szerző, majd 1888-ban, halála után növendéke, A. Stradal – akinek a mű dedikálása is szól – jelentette meg (*Sulyok, Mező*, 1978). A darab azon kevés késői zongoramű egyike, melyek helyet kaptak *Ramann Liszt-Pädagogiumában* (1902/1986) is.

A H-dúr hangnemű, 4/4 –es ütemmutatójú darab két részes, az első rész a 20. ütemig tart, a második rész a 21-47. ütemig. A második részben az első rész témájának dallamát variálja a zeneszerző. A két rész kezdő 8 ütemében (1-8. és 21-28. ütem) szólal meg a téma, azonban a következő ütemekben a folytatás már eltérő a két részben. Az első rész sokkal egyszerűbb ritmikailag és a faktúrája is szellősebb, mint a másodiknak. A második részben a bal kéz fíz orgonaponton alapuló kísérete átmenőhangokkal bővül. A jobb kéz témájához egy közép szólam is csatlakozik, és a ritmika is változatosabbá válik a dallamban megjelenő trioláktól. Az első rész lefelé hajló egy szólamú recitatívóval zár, amely a 13. ütemben elinduló nyolcad mozgással indul. Két ütemmel később a nyolcadokat belekomponált lassításként kromatikus hangközökben lefelé lépegető fél, átkötött fél és átkötött egész hangú értékek váltják fel. A második rész 29. ütemében egy szekundonként lefelé ereszkedő szekvenciát hallunk a jobb kézben, míg a bal kézben a kíséret kromatikus felfelé haladó felbontott tercekből áll. A két szólam együtt egész hangú skálán alapuló szextakkordokat ad ki (51. ábra, *Ramann*, 1902/1986).



51. ábra Liszt Ferenc: *En rêve* 29-32. ütem akkordjai

A 35. ütemtől kezdődő záró szakaszban a jobb kéz hosszú trilláit a bal hármás- és négyes hangzatok figurációival és arpeggiókkal kíséri. Az arpeggiók érdekessége, hogy hangzataik harmóniai a H hangra épülő cigányskála hangjaiból – H, Cisz, D, Eisz, Fisz, G, Aisz – állnak. (*Ramann*, 1902/1986).

A törések két különböző felrakásában a Fisz van alul, ami újból az előzőekben már hallott orgonapontot adja. A 41-42. ütemben a Fisz fölött megszólaló akkord hangjait domináns szeptim hangzatként érzékeli a fülünk az enharmonikus átértelmezés miatt, a kottaképből azonban kiderül, hogy D-Eisz-Gisz-Áisz hangok – a fent említett skála hangjai – alkotják, amelyek önálló akkordként meg is szólalnak a 43. ütem második negyed értékén (52. ábra).



52. ábra Liszt Ferenc: *En rêve* 43. ütem

Ezt követi egy leszállított alapú III. fokú – bővített hangzású – kvartszext akkord, amely a 45. ütemben a Gisz hanggal egészül ki a szopránban. A záró H-dúr kvartszext akkordot egy domináns funkciót betöltő III. fokú szext akkord előzi meg.

Az *En rêve* szintén népszerű darab az előadóművészek körében, talán kevésbé komor hangvétele és dallamossága miatt is. 19 különböző előadóval készült felvételt hasonlítottam össze a műből. Az elején található metronómszámot – a negyed 96 MM – Liszt saját kezűleg rögzítette (Ramann, 1902/1986). Az átlag tempóról készített grafikonokon látható (12. melléklet), hogy az előadók többsége ehhez az értékhez közeli tempót vesz. 3 művész játszik a kiírtnál jóval lassabban, Laplante, Szegedi és Gardon. A leggyorsabb tempóban Jandó Jenő játssza a darabot, amitől az előadás kissé idegessé válik. A mű felépítésében, összefogásában is jelentős szerepet játszik a tempó. A tempó grafikonokról leolvasható (13. melléklet), hogy az előadók hol, és mekkora mértékű agogikával, tempó-változással, gyorsítással, lassítással interpretálják a művet.

Viszonylag kicsi eltéréseket láthatunk a tempó szélső értékeit alapul véve Howard, Ogdon és Krausz előadásában. A többi tempó grafikon nagyobb kilengéseket mutat, a legkirívóbb Nyíregyházi felvétele, amelyen a 15-20. ütem hosszabb ritmusértékeit egyáltalán nem várja ki, majdnem háromszorosára gyorsítja a tempót az eredetihez képest. Gardon és Laplante szintén nem várják ki a hosszú hangokat. Néhány művész – Jandó, Dráfi, Campanella, Brendel és Lantos – viszont az első részt még jobban lezárva lassít egy kicsit a 15-20. ütemben. A 13-14. ütem szekvenciális nyolcad mozgását az előadók többsége kissé gyorsabb tempó segítségével gördülékenyen összefogja. A legtöbb felvételen az *En rêve* két

részének tempójában is mutatkoznak eltérések. Achatz, Brendel, Rudy, Schindler, Dráfi és Kentner a 21. ütemtől visszatérő témát előre mozdítják tempóban, míg Gardon, Laplante és Jandó az első rész analóg helyéhez képest valamivel lassabban indítják. A második rész végén, körülbelül a 35. ütemtől kezdődően fokozza kissé a tempót Clidat és Frascone, míg mások éppen ellenkezőleg, lassítanak.

A 35-43. ütemben a jobb kéz hosszú trillájának halk, de mégis sűrű játéka nem egyszerű feladat. A vizsgált felvételeken sem sikerül minden előadónak, néhányan lassú, vagy túl hangos trillát játszanak, ami nem illeszkedik a mű hangulatába. Az 53. ábrán megfigyelhető a jobb pedál használatára vonatkozó szerzői instrukció (Ramann, 1902/1986), melyet az *NLE* is átvette a *Pädagogium*ból.



53. ábra Liszt Ferenc: *En rêve* 9. ütem - pedáljelzés

A darab elején *una corda* utasítás olvasható, és később sem jelöli a kotta a bal pedál felengedését, így végig ajánlott a használata. A bal pedál különleges hangszínt ad a műnek, az álom elmosódott kontúrait érzékeltetve.

Az ízléssel adagolt agogika fontos előadói eszközzé válik a mű interpretációjában. Ez a darab jó példa a rubato használatára, mivel a kíséret egyenletes nyolcad mozgása fölött cantiléna szól. A hangok kiemelésének – finom megváratásának – eszközeként alkalmazott liszti rubatoval a vizsgált felvételek többségénél találkozhatunk. Különösen szép rubatot játszik Laplante és Brendel. A bal kéz kíséretben azonban véleményem szerint vigyázni kell arra, hogy az egyenetlen játék ne legyen túlzott mértékű mert ez ellentétes a szerző utasításával (lásd: 4.1.2 fejezet). Sajnos az egyenetlen játékot eltúlozza Nyíregyházi és Schindler. A súlyozás szintén kerülendő Liszt szerint, mégis hallani rá példát, Achatz és Campanella játékában. Az idős mester a következőt fűzte hozzá az előadás módjához: „Inkább füllel, mint ujjakkal kell játszani.” (Ramann, 1902/1986. IV. 7.o.). Az interpretáció különösen fontos eleme a kíséret *legatissimo* játékmódja, amelyet halkan, simán kell játszani, de közben a Fisz orgonapont jellegéről sem szabad megfeledkezni (Ramann, 1902/1986). Számomra különösen meggyőző Krausz Adrienne játéka egyszerűségével, folyékonyságával és szép dallamvezetésével.

4.3. 19. századi interpretációs eszközök jelenléte Liszt késői zongoraműveinek 1950-2011 között készült felvételein

4.3.1. A 19. század zongoraművészeinek előadói eszközei

Gerard Carter (2006) harminckilenc Liszt tanítvány archív felvételeit tanulmányozta, hogy megállapítsa, miben különbözött interpretációjuk módja a 20. század zongoraművészeitől. Az 1880 előtt született művészek a következő eszközöket alkalmazták:

- A dallam késleltetése és megelőlegezése, a két kéz aszinkronitása
- Arpeggiók - olyan helyeken, ahol ezt a kotta nem jelöli
- Rubato – Chopin rubato, Liszt rubato
- Tempó variáció – a különböző tempók keveredése egy tételen belül
- Levegővétel-szerű szünetek a frázisok és az akkordok előtt

A fenti felsorolásból az első kettő – a kezek aszinkron játéka és a jelöletlen arpeggiók használata – az 1930-as évek után szinte teljesen eltűnt az előadói gyakorlatból (*Carter*, 2006). *Carter* szerint a dallam-előlegezés és késleltetés összefügg az arpeggiók használatával, és mindhárom része a rubatonak is (*Carter*, 2008). De miért volt szükség ezekre az előadói eszközökre? „Ezekből az eszközökből nem azért használtak egyet, vagy többet a zongoristák, mert nem tudtak együtt játszani a két kezükkel, mert rendetlenül játszottak, esetleg hiányzott az ízlésük, hanem azért, mert a használatuk a produkcióban sokkal szebb zongorahangot és művészi hatást eredményezett.” (*Carter*, 2008. 71.o.).

Ma már a romantika korának zenéjére is historikus látásmóddal tekinthetünk, egyre több hangfelvétel készül eredeti Pleyel, Erard, vagy Conrad Graf hangszeren.¹⁰ Nem minden előadóművész ért egyet ezzel a tendenciával, de véleményem szerint mindenképpen inspiráló lehet a kor zongoraműveit korhű hangszeren hallgatni, mivel hangzásuk teljesen eltér a mai zongoráktól. *Kenneth Hamilton* sajnálatosnak tartja, hogy a korhű hangszeren felvett, sokszor több díjat is felmutató felvételeken az előadók nagyon ritkán alkalmazzák a romantika zongoristáinak kifejező eszközeit, az improvizációt, az aszinkronitást, a tempóbeli változatosságot, és a jelöletlen arpeggiókat. Véleménye szerint úgy játszanak ezeken a 19. század közepe környékén gyártott zongorákon, mintha egy mai Steinway lenne, pedig a hangzásbeli különbség óriási (*Hamilton*, 2008). Valóban, ha elvárjuk a korabeli hangszeren játszó vonószenekearoktól az előadás autentikusságát a zenei kifejezőeszközök

¹⁰ Például: Jandó Jenő (Liszt művek), Michelle Campanella (Liszt művek), Chopin összes műve (Narodowy Instytut F. Chopina)

alkalmazása terén is, akkor miért ne várhatnánk ugyanezt a romantikus hangszereken előadott művekkel kapcsolatban?

A korhű hangszerek ellenzői szerint, ha Bachnak, Mozartnak, vagy akár Lisztnek a mai hangszer állt volna rendelkezésére, akkor a műveiket is másképp komponálták volna, az adott hangszerhez igazítva. Ebben a véleményben is van némi igazság, de figyelembe kell azt is vennünk, hogy a mai zongorák és az akkori hangszerek készítőit teljesen más szempontok foglalkoztatták a hangszer megalkotásakor. Akár 50 évvel ezelőtt is kifejezőbb volt a zongorák hangja, viszont nehezebben lehetett kezelni őket (*Gát*, 1964a). Ma már a legfontosabb szempont, hogy egységesen, szépen szóljon egy zongora, és a laikusok számára is könnyen kezelhető – ezáltal jobban eladható – legyen.

Liszt Ferenc késői zongoraműveiből a tanítványai nem készítettek felvételeket, egy 1937-ben készült felvétel viszont maradt ránk Bartók Béla előadásában, aki a *Sursum corda*t játssza (Cd melléklet), és igaz, hogy ritkán, de ő is használja a fent említett kifejező eszközöket. Bartók Béla játékát *Sursum corda* előadásán keresztül vizsgálva Carter arra a következtetésre jutott, hogy Bartók a többi művésszel összehasonlítva közepes mértékben alkalmazta ezeket (*Carter*, 2008). Nagyon szemléletes Nyíregyházi Ervin felvétele, amelyen az *En rêve*-t játssza,¹¹ minden ütemben hallhatunk példát a dallam előlegezésére és késleltetésére, és a mai ízlésünknek ez valóban túl modorosan hangzik. Az viszont elgondolkodtató, hogy Nyíregyházi tanult Thomán Istvánnál és Frederic Lamondnál is, akik mindketten Liszt növendékei voltak.

Az egyenetlen játékot, melyet a barokk korban „*notes inégales*”-nek neveztek, Carter nem említi vizsgálataiban. Főleg a II. Világháború előtt készült felvételeken hallani, nem csak zongoristák (például: Reinecke, Grieg, Brahms, Paderewsky, Raoul Pugno), hanem énekesek és más hangszeresek előadásában is. A 20. század második felétől azonban ez az előadói eszköz ódivatúvá vált, a rossz ízlésnek, vagy a technikai hiányosságoknak tulajdonították. A modern felfogás a kottához való abszolút hűséget követeli meg (*Peres Da Costa*, 2012).

Carter azonban megemlíti, hogy érezhető a változás az előadói gyakorlatban. A 2008-as Sydney International Piano Competition of Australia (SIPCA) versenyen több olyan fiatal zongoristát is hallott, akik Chopin, Liszt, Schumann és Brahms műveinek előadása során a romantikus előadói kifejező eszközök közül használták a dallam-késleltetést és az

¹¹ <http://www.youtube.com/watch?v=-FIS7IHVwmY> [letöltve: 2013.08.02.]

arpeggiokat, míg a 2004-es SIPCA alkalmával csak egy orosz zongorista játszott néhány diszkrét dallam-késleltetést. (Carter, 2008).

4.3.2. Romantikus előadói eszközök jelenlétének vizsgálata késői Liszt zongoraművek felvételein

Carter tanulmányából kiindulva, a késői alkotásokról készült felvételekre terjesztettem ki a saját vizsgálatomat. 11 mű 50 előadóval készült felvételét, összesen 111 felvétel hallgattam meg, melyek 1950-2011 között készültek. A dátum megállapításánál nem a lemez kiadásának évét vettem figyelembe, hanem a felvétel készítésének időpontját, mivel az előadói stílus szempontjából az tekinthető relevánsnak. A vizsgált művek a következők voltak: *Nuages gris*, *Elégia I*, *En rêve*, *Schlaflos!, IV. Mephisto-Waltzer*, *Sancta Dorothea*, *La lugubre gondola II*, *Csárdás obstinée*, *Csárdás macabre*, *17. Magyar rapszódia*, *Bagatelle ohne Tonart*. A 4.3.1. fejezetben említett előadói eszközök közül a dallam előlegezésének, késleltetésének és a kottában nem jelölt arpeggiók - a Carter által említett „eltűnt” előadói eszközök - gyakoriságát vizsgáltam. A liszti és chopini rubato, a tempó módosítása (lásd: 78. oldal, a *Nuages gris* tempójának változtatása) és a frázisok előtti levegővételek a felvételek többségén hallhatóak. Az 54. ábra azt mutatja, hogy a vizsgált felvételeken melyik előadói eszköz milyen számban és arányban szerepel:

	felvételek mennyisége és aránya	előadók száma és aránya
dallam előlegezése	9 felvételen a felvételek 8%-a	9 előadó az előadók 14%-a
dallam késleltetése	27 felvételen a felvételek 24%-a	22 előadó az előadók 44%-a
dallam előlegezése és késleltetése egy művön belül	6 felvételen a felvételek 5%-a	6 előadó az előadók 12%-a
jelöletlen arpeggiók	2 felvételen a felvételek 1,8%-a	2 előadó az előadók 1%-a

54. ábra: 19. századi előadói eszközök használata a vizsgált felvételeken

A kapott adatok alapján kijelenthető, hogy az előadóművészek kevesebb, mint fele használja a rubatóhoz kapcsolódó kifejezőeszközök közül a dallam késleltetésének módját. A dallam előlegezésére - ami csak a felvételek 8%-án figyelhető meg - legnagyobb számban Szegedi Ernő 1967-ben rögzített késői Liszt zongoraműveket bemutató lemezén találunk példákat. A jelöletlen arpeggiók játékát szinte elenyésző számban alkalmazták a művészek, és a dallam késleltetésének és előlegezésének egy művön belüli megjelenése is nagyon

csekély mértékű volt, csupán az előadók 12%-a élt vele. A 14. melléklet táblázatából leolvasható, hogy kik azok a zongoraművészek, akik játékukban bátran nyúlnak Liszt korának előadói eszközeihez, és mely művekben hallhatunk erre példát. A vizsgálat azt mutatja, hogy az előadóművészek többsége már valóban nem használja játékában a romantikus előadói eszköztár egészét, csak annak egy részét. A táblázatban az előadók születési dátuma azt mutatja, hogy közülük hárman – Kentner, Szegedi, Nyíregyházi - 1902 és 1911 között születtek, vagyis tanulmányaik idején még erősen élhetett a romantikus hagyomány. Így valószínűleg nem véletlen, hogy mindhárman használják a dallam késleltetését és előlegezését külön-külön és egy művön belül is. Akadnak azonban az 1960-as évek után született előadóművészek (Volodos, Djordjevic, Wang, Szokolay) is, akik tovább viszik a romantikus előadói eszközök használatát, bár jóval finomabb módon, kissé napjaink ízléséhez igazítva. A legnagyobb hatást Katsarisnak az *Elégia I*-ből készített felvétele tette rám, ahol a késleltetésekkel és előlegezésekkel remek plasztikus hatást adott az egyidejűleg a szopránnak és a közép szólamban megjelenő ellenszólamnak (21-46. ütem).

Mivel ezek az előadói eszközök szoros kapcsolatban állnak a rubato játékkal, többnyire a lassú, éneklő darabokban találkozunk velük. Egy kivétel mégis akad, a *IV. Mephisto Waltzer*, amely kifejezetten virtuóz mű, de a jobb kéz oktávjaiban megszólaló dallam cantiléna jellege mégis alkalmat ad a rubato ilyen formájú használatára. A vizsgálat eredményei összességében azt mutatják, hogy 19. századi hagyomány nem tűnt el teljesen, kis mértékben ugyan, de élő, jelen van a legkorábban rögzített 50-es évekből származó felvételeken át egészen napjainkig.

4.4. A késői zongoraművek felvételeinek tetszés-vizsgálata

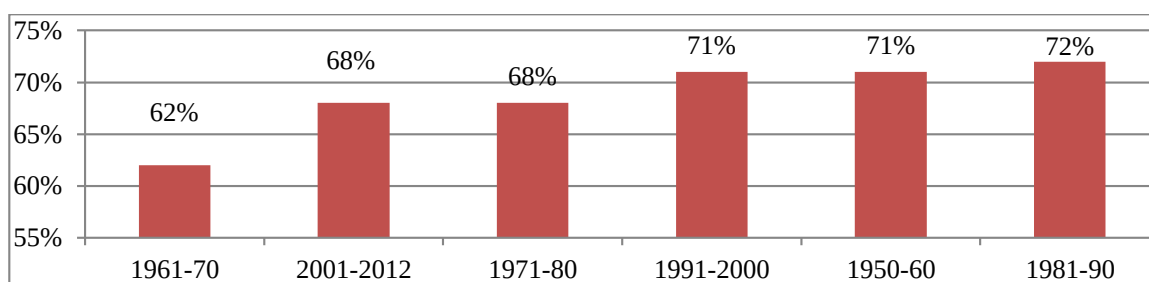
Az interpretáció egyik oldalán az előadóművész áll, a másikon pedig a közönség. A művészek számára nem mindegy, hogy telt ház, vagy csak néhány ember előtt játszanak. Napjainkban az előadóművészeknek nem csak az élő koncertekből, hanem a kiadott lemezfelvételek jogdíjaiból is bevételük származhat. A CD felvételek többsége ma már elérhető a különböző internetes zeneáruházakban, ahol a vásárlás előtt bele is hallgathatunk a műsorszámokba, és a hallottak alapján döntünk a vásárlás mellett, vagy ellene. Ezért az előadóművészek számára fontos szempont lehet az általuk készített felvételek népszerűsége, tetszése. Nyilván a nagyközönség ízlését sokszor inkább befolyásolják a reklámok, vagy az előadó ismertsége, mint a felvétel művészi értéke, de a művész egyénisége, elhivatottsága,

szakmai tudása együttesen nagy hatással lehet a közönségre, akkor is, ha nem széles körben ismert.

2013. nyarán végeztem el a Miskolci Egyetem Bartók Béla Zeneművészeti Intézetének nappali tagozatos, zongora szakos hallgatóinak körében egy vizsgálatot a késői Liszt művek tetszésére vonatkozóan. A 23 nappali tagozatos hallgató közül 12-en hallgatták végig a körülbelül 8 órás zenei anyagot, amely 10 mű 46 előadóval készített 102 felvételéből állt. A feladatuk az volt, hogy pontozzák 1-10-ig a felvételeket, a legkevésbé tetszett előadás 1 pontot, a legjobban tetszett pedig 10 pontot kaphatott. A zenei tetszés mérése nehéz feladat, mivel szubjektív érzéseket kevésbé lehet számszerűsíteni. A zenét hallgató személy előképzettsége, berögzült sémái, aktuális hangulata és még sok más tényező is befolyásolhatja a döntését. Mégis, megpróbáltam lehetőség szerint objektív eredményeket kapni, ezért a felvételeket Mp3 formátumban juttattam el a vizsgálatban részt vevő hallgatókhoz, így lehetőségem nyílt arra, hogy az összes adatot – címke, cím, egyéb – töröljem róluk. Vagyis, amikor meghallgatták a műveket, nem tudták, hogy ki játssza azokat, előítéletek és elfogultság nélkül hallgathatták a darabokat. Az volt a szándékom, hogy a vizsgálatot kiterjesztem laikusokra is, de néhány próba vizsgálat után beláttam, hogy akik nem szakmabeliek, azok inkább a művet, mint kompozíciót értékelik, és nem az előadóművész interpretációjának minőségét. A zongora szakos hallgatók véleménye azért is érdekelt, mert a jövő előadóművészeiként és tanáraiként már jól kialakult képük van a különböző stíluskorok és szerzők műveinek előadásmódjáról.

A késői Liszt művekből leghamarabb az 1950-es évekből találtam felvételeket, Liszt növendékeinek archív felvételein egy sem szerepel közülük. A 15. mellékletben látható az évtizedenkénti felosztásban csoportosított felvételek száma, amiből láthatjuk, hogy a legtöbb felvétel a 2001-2011-ig terjedő időszakból származik. A szerző születésének 2011-es évfordulója valószínűleg közre játszhatott ebben. A számok növekedése azt is mutatja, hogy ezek a zongoraművek egyre népszerűbbek a zongoraművészek körében, egyre többen jelentetnek meg kizárólag késői zongoraműveket tartalmazó albumot.¹² A felvételek keletkezésének évszámát és a tetszés százalékos értékeit összehasonlítva arra a kérdésre kerestem választ, hogy vajon mennyire állnak közel a mai hallgatósághoz a napjainktól távolabb eső előadások. Hipotézisként abból indultam ki, hogy a korban közelebb felvett művek interpretációja jobban fog tetszeni, mert mondanivalójuk talán aktuálisabb. A felvételek évszáma és tetszés százalékos aránya (55. ábra) azonban mást mutat.

¹² Néhány név közülük: Alexander Djordjevic (2008), Krausz Adrienne (2011), Michele Campanella (2011)



55. ábra: A felvételek százalékos tetszése és a készítés dátuma

Az 1981-1990-ig terjedő időszakban rögzített felvételek tetszettek legjobban a hallgatóknak, de hasonlóan kedvező értékelést kaptak a többi időszakban felvett művek is, kivéve az 1961-1970-ig terjedő időszakot. A 16. mellékletben látszik, hogy minden vizsgált idő-intervallumban találunk világhírű művészegyeniségeket. Az eredeti hipotézisem nem igazolódott be, mivel a 21. század első évtizedének felvételei csak az 5. helyen állnak a tetszés tekintetében, bár, azt gondolom, hogy a 4%-os különbség köztük és a legjobbnak ítélt 80-as évek felvételeinek százalékos értéke között nem túl sok. A legkevésbé és a legjobban tetszett évtizedek felvételei közötti 10%-os különbség azt mutatja számomra, hogy a késői Liszt művek interpretációja az elmúlt 60 évben nem változott gyökeresen, az előadók többsége napjaink előadói stílusához hasonlóan játszik.

A felvételek pontszámait értékelésének legizgalmasabb része az volt, amikor kiderült, hogy a legjobban ismert, legnagyobb nevű művészek „ismeretlenül” milyen pontszámokat kaptak. Reméltem, hogy ezek a nevek nem véletlenül nagyok, és a művészi kvalitás akkor is érezhető, ha nem tudjuk, ki játszik az adott felvételen. Feltevéseim beigazolódtak, a 80% százalékos értéket elérő, vagy meghaladó előadóművészek között megtaláljuk Richter, Zimmerman, Volodos, Howard és Brendel nevét is (17. melléklet). A vizsgálat pontszámait áttekintve azt tapasztaltam, hogy voltak olyan felvételek, melyek kivétel nélkül mindenkinek nagyon tetszettek, például Giuseppe Andaloro két felvétele, Leslie Howard *En rêve*-je, vagy Kocsis Zoltán *Csárdás obstinée*-je (18. melléklet). Ez azt mutatja, hogy az igazán jó előadás mindenkire hathat, a hallgató egyéni habitusától és ízlésétől függetlenül. A művészek interpretációinak pontszámát átlagolva, az összes általuk előadott műre vonatkoztatva a 17. mellékletben látható a 70%-ot meghaladó, legjobb 24 művész pontszáma. A több művel is szereplő művészek (például Howard és Djordjevic) esetében általában romlik ez az átlag az előző grafikon értékeihez viszonyítva, ez abból következhet, hogy a művek különböző karaktere nem áll egyforma mértékben közel a művészek egyéniségéhez. Mivel az interpretációt érintő döntések legalább annyira alapulnak a művész szubjektivitásán, mint az

objektív elemzéseken, a művész saját, egyéni karaktere mindig szerepet játszik az előadásban is.

Az átlag tempó és a tetszés összefüggését 4 művön keresztül vizsgáltam (19. melléklet). Hipotézisem szerint a tempó és a tetszés nem mutat egyértelmű összefüggést, mivel az előbbi csak az interpretáció egyik eleme. Mellette még számos szempont létezik, amikor egy művet értékelünk. A hipotézis részben beigazolódott, mivel a *Sancta Dorothea* és az *En rêve* esetében nem látható a grafikonokon. A *Csárdás obstinée* és a *Nuages gris* grafikonjain azonban kimutatható némi összefüggés. A *Csárdás obstinée* esetében a gyorsabb tempójú előadásoknak nagyobb volt a tetszési aránya, míg a *Szürke felhők* esetében pont fordítva, a túl gyors tempójú előadásmódok kaptak alacsonyabb pontszámokat.

A 10 művet sorba állítottam a belőlük készült felvételek tetszési átlaga szerint is (20. melléklet). Ebben a relációban elgondolkodtató értékeket kaptam. A késői művek közül a látványos, virtuóz darabok egyike, a *Csárdás obstinée* az utolsó helyen végzett, ami egyrészt azt támasztja alá, hogy ezt a művet egyáltalán nem könnyű jól előadni. A másik magyarázat az alacsony pontértékre az lehet, hogy ezt a művet a hallgatók túl jól ismerik, többen játszották is, ezért jobban tisztában vannak interpretációjának problémáival és a kritikus helyekkel. A legjobban előadott 2 mű a *Gyászgondola* és az *I. Elégia*, aminek valószínűleg az a magyarázata, hogy kompozícióként is a legjobban sikerült késői Liszt zongoraművek közé tartoznak, ezzel tulajdonképpen megkönnyítik az előadó dolgát. A *Nuages gris* felvételei nem tartoztak átlag értékben a legjobban tetszett előadások közé, pedig akár egy néhány éve tanuló zongorista is el tudja játszani a darabot. Véleményem szerint azért, mert ezt a művet is kifejezetten nehéz megfejteni és jól előadni. Elképesztően modern hangzása, egyszerűsége és pedálkezelésének finom árnyalatai igazi kihívást jelentenek a zongoristák számára. Hasonlóan nehéz mű az *En rêve*, számos interpretációs problémát sorakoztat fel (lásd: 4.2.4. fejezet).

A tetszési vizsgálatok egyértelműen bizonyítják számomra azt, hogy ezek a művek – még ha csak „néhány” hangból állnak is – nagyon nehezen megközelíthető alkotások. Megszólaltatásuk sikere nagyrészt az előadóművész elhivatottságán, érzékenységén és tudatosan megtervezett koncepcióján múlik.

Összegzés

A késői művekkel valóban a 20. század felé nyitott kaput az idős mester, komponálási technikájuk újszerűségével és hangzási effektjeik modernségével. Öröndetes, hogy napjainkban egyre több zongorista készít felvételeket teljes lemezt betöltő terjedelemben ezekből a darabokból.

A kor dokumentumait forráselemzéssel vizsgálva a zeneszerző interpretációra vonatkozó elveinek világos körvonalazódását vártam, és hipotézisem beigazolódott, Lisztnek voltak határozott elvei a zenei előadással kapcsolatosan, melyek saját művei esetében a mű gondolati tartalmának alárendelve alkottak egységet. Ezekre az elvekre a magyarázat Liszt esztétikai nézeteiben gyökerezik, melyeket főként a zeneszerző levelezése alapján foglaltam össze. A forráselemzés alátámasztotta azt a tényt is, hogy Liszt Ferenc késői műveinek tartalmi töltete szoros kapcsolatban áll a zeneszerző szakmai és magánéletének alakulásával.

A zeneszerző utolsó alkotói korszakának alkotásai további előadási problémákat vetnek fel. Faktúrájuk egyszerűsége, hangzásuk finomsága, vagy éppen nyersessége, drámaisága az érett művészek számára is komoly kihívást jelent. Ezekben a zongoraművekben a szerző jelzéseinek takarékos használata alkotó hozzáállást feltételez az előadóművéstől, a mű alapvető mondanivalójának csorbítása nélkül. Egyes művek értelmezési nehézségei világosan tükröződnek az egymástól sokszor teljesen eltérő interpretációs módokban. A tempó és a dinamika mért értékei alátámasztották az előadók tudatos elképzelését is, mely egyénenként eltérő, de a legtöbb esetben meggyőző volt. A művekről készült lemezfelvételek számítógépes és meghallgatással történt elemzése igazolta az eredeti elképzelésemet, miszerint a periodikus előadás, költői kifejezés és a művek eszmei tartalmának megjelenítése fontos alapelvekként uralkodnak az előadás elemeinek játékmódján. Bár a liszti interpretációs elképzelésnek ezt a komplexitását *Milstein* (1965) már említi könyvében, mérhető adatokkal nem szolgál. A *Schlaflos!* című mű 4 ütemenként mért átlag tempójának adatai egyértelműen igazolták a periodikus előadás és a tempó összefüggését. A frazeálás, a rubato mértéke, a pedálhasználat, és technikai megvalósítás részletei az egyes felvételek esetében azt is megmutatták, hogy mennyire játszik az adott előadóművész a szerző forrásdokumentumokban rögzített szándékainak megfelelően.

A Liszt-tanítványok feljegyzései és archív felvételei is arról tanúskodnak, hogy az akkori interpretációs gyakorlat sok tekintetben eltért a maitól. A művekből készült felvételek vizsgálata azt mutatja, hogy az előadóművészek kis része mégis tovább viszi a romantikus

előadói hagyományt. Az előadók születési dátuma és a 19. századi előadói eszközök alkalmazásának gyakorisága közötti kapcsolata vizsgálatának eredménye azt mutatja, hogy az 1902 és 1911 között született művészek mindegyike használja az említett játékmódokat. Valószínű, hogy tanulmányaik idején még erősebben élhetett a romantikus hagyomány. A dallam késleltetése napjainkban is viszonylag elfogadott eszköznek számít, a felvételeken játszó művészek 44%-a döntött úgy, hogy a rubato egyik elemeként él vele. A jelöletlen arpeggiók és a dallam előlegezése viszont nem számítanak ma már igazán elfogadottnak, bár néhány előadó játékában hallhatóak. A historizmus zenei előretörésével egyre több előadó érdeklődik az adott szerző korának előadói szokásai iránt. A vizsgálat eredményei is ezt támasztják alá, mivel az 1960-as évek után született művészeket is találunk azok között, akik a romantikus hagyománynak megfelelően zongoráznak.

A művek tetszés-vizsgálata főként arra mutatott rá, hogy a 20. század olyan neves, új metódusokat kidolgozó zenepedagógusai, mint Suzuki, vagy Kokas Klára, nem hiába tartják módszerük fontos elemének az igényes zene legjobb előadókkal való hallgatását. A felvételek hallgatóság általi értékelésének eredményei bizonyították azt a hipotézisemet, hogy bizonyos művészek nem véletlenül ismertek az egész világon, a művészi minőség „átjön” a lemezfelvételeken is. Az évszám és a tetszés viszonylatában viszont az általam várt eredmény nem igazolódott, nem a korban legközelebb álló felvételek tetszettek a hallgatóságnak legjobban. Hozzáteszem, hogy az évtizedes csoportosításban mért értékek nagyon kicsi eltérést mutattak egymáshoz képest. Ez az adat azt igazolja, hogy a késői Liszt művek interpretációs hagyománya nem változott gyökeresen az elmúlt 6 évtizedben, és tulajdonképpen a legkorábbi, 1950-es felvételek is már a modern előadói felfogás meglétét igazolják. A felvételekre adott pontszámok alátámasztották azt az elképzelésem, hogy az igazán jó felvételek egyéni ízléstől függetlenül mindenkire hatnak. A kapott eredmények rámutattak arra is, igazolva eredeti feltevésemet, hogy bizonyos művek interpretálása közelebb áll az adott művész egyéniségéhez. Bár feltétlenül törekedni kell rá, mégsem lehet csak a kotta alapján játszani, az előadó saját karaktere mindig átszűrődik a játékán. Ha figyelmesen olvassuk a kor dokumentumait, láthatjuk, hogy Liszt is ezt várta el a növendékeitől, és tanácsaival saját egyéniségük kibontakozásában segítette őket a legjobban.

Köszönetnyilvánítás

Szeretném kifejezni köszönetemet azoknak, akik lehetővé tették számomra, hogy a disszertációm elkészítsem. Köszönettel tartozom Marián Lapšanský professzor úrnak, zongoraművésznek a késői Liszt zongoraművek interpretációjával kapcsolatos hasznos észrevételeiért és Ladislav Burlas professzor úrnak a doktori szemináriumok során a kutatómódszertan módszereivel kapcsolatban adott tanácsaiért. Igor Kučarának a szlovák nyelvű fordításban nyújtott segítségéért és prof. Mária Glockova tanszékvezető asszonynak a szlovák nyelvű lektorálásért. Köszönöm a Miskolci Egyetem Bartók Béla Zeneművészeti Intézete zongora szakos hallgatóinak a felvételek tetszés-vizsgálatában való részvételét. Köszönöm családomnak a sok türelmet és megértést, amit irántam tanúsítottak. Végül, de nem utolsó sorban megköszönöm férjemnek, Gáspár Attilának a kottapéldák elkészítését és fiamnak, Gáspár Attilának az Excel táblázat használatához és a grafikonok készítéséhez nyújtott segítségét.

Ábrajegyzék

1. ábra: Liszt Ferenc: *La lugubre gondola II* 1-4. ütem
2. ábra: Liszt Ferenc: *Trauervorspiel und Trauermarsch* 143-148. ütem
3. ábra: Liszt Ferenc: *R. W. Venezia* 1-4. ütem
4. ábra: Liszt Ferenc: *Széchenyi István* 17-24. ütem
5. ábra: Liszt Ferenc: *Deák Ferenc* 1-8. ütem
6. ábra: Liszt Ferenc: *Petőfi Sándor* 80-89. ütem
7. ábra: Liszt Ferenc: *Unstern! – Sinistre* 55-66. ütem
8. ábra: Liszt Ferenc: *Bagetelle ohne Tonart* 181-183. ütem
9. ábra: Liszt Ferenc: *Schlaflos! Frage und Antwort* 7-8. ütem
10. ábra: Liszt Ferenc: *17. Magyar rapszódia* 9-10. ütem
11. ábra: Liszt Ferenc: *La lugubre gondola II* 164-168. ütem
12. ábra: Cigány dúr és moll (*Jurík*, 1997. 167. o.)
13. ábra: Liszt Ferenc: *4. Elfelejtett keringő* 1-4. ütem
14. ábra: Liszt Ferenc: *Teleki László* 31-40. ütem
15. ábra: Liszt Ferenc: *Wiegenlied* 5-8. ütem
16. ábra: Liszt Ferenc: *Am Grabe Richard Wagners* 50-55. ütem
17. ábra: Liszt Ferenc: *Variationen über das Motiv von J. S. Bach* 52-53. ütem
18. ábra: Liszt Ferenc: *É-dúr legenda* 42-43. ütem
19. ábra: Liszt Ferenc: *Á-dúr legenda* 104. ütem
20. ábra: Liszt Ferenc: *É-dúr Consolation* 83-85. ütem
21. ábra: Liszt Ferenc: *Sposalizio* bal kéz arpeggiók
22. ábra: Liszt Ferenc: *16. Magyar rapszódia* 1-4. ütem
23. ábra: Liszt Ferenc: *16. Magyar rapszódia* 69-72. ütem
24. ábra: Liszt Ferenc: *17. Magyar rapszódia* 54-58. ütem
25. ábra: Liszt Ferenc: *1. Elfelejtett keringő* 192-197. ütem.
26. ábra: Liszt Ferenc: *2. Elfelejtett keringő* 1-5. ütem
27. ábra: Liszt Ferenc: *Impromptu*
28. ábra: F. Chopin: *Ász-dúr keringő* Op. 42 9-12. ütem
29. ábra: Liszt Ferenc: *3. Elfelejtett keringő* 37-40. ütem
30. ábra: Liszt Ferenc: *3. Elfelejtett keringő* 77-80. ütem
31. ábra: Liszt Ferenc: *Schlaflos!* 1-4. ütem
32. ábra: Liszt Ferenc: *Schlaflos!* 50-51. ütem

33. ábra: Liszt Ferenc: *Schlaflos!* 46-49. ütem
34. ábra: Liszt Ferenc: *Schlaflos!* 62-70. ütem
35. ábra: Liszt Ferenc: *Schlaflos!* 19-20. ütem
36. ábra: Liszt Ferenc: *Schlaflos!* 39-41. ütem
37. ábra: Liszt Ferenc: *Schlaflos!* első 12 ütem átlag tempója
38. ábra: Liszt Ferenc: *Schlaflos!* 34-40. ütem tempója I
39. ábra: Liszt Ferenc: *Schlaflos!* 34-40. ütem tempója II
40. ábra: Liszt Ferenc: *Nuages gris* 25-32. ütem
41. ábra: Liszt Ferenc: *Nuages gris* 47-48. ütem
42. ábra: Liszt Ferenc: *Nuages gris* átlag tempójának összehasonlítása az 1-8 és a 25-32 ütemben
43. ábra: Liszt Ferenc: *Nuages gris* interpretációja során előforduló legnagyobb és legkisebb dinamikai értékek és különbségük
44. ábra: Liszt Ferenc: *Nuages gris* 9-19 ütem első negyedeinek dinamikai rajza 2 ütemenként Dráfi Kálmán előadása
45. ábra: Liszt Ferenc: *Nuages gris* 9-19. ütem első negyedeinek dinamikai rajza Krystian Zimerman és Pierre-Laurent Armand előadása
46. ábra: Liszt Ferenc: *Nuages gris* 33-44. ütem
47. ábra: Liszt Ferenc: *La lugubre gondola II* recitativo
48. ábra: Liszt Ferenc: *La lugubre gondola II* 1-4. ütem átlag tempója
49. ábra: Liszt Ferenc: *La lugubre gondola II* 69-72. ütem átlag tempója
50. ábra: Liszt Ferenc: *La lugubre gondola II* 131-132. ütem
51. ábra: Liszt Ferenc: *En rêve* 29-32. ütem akkordjai
52. ábra: Liszt Ferenc: *En rêve* 43. ütem
53. ábra: Liszt Ferenc: *En rêve* 9. ütem - pedáljelzés
54. ábra: 19. századi előadói eszközök használata a vizsgált felvételeken
55. ábra: A felvételek százalékos tetszése és a készítés dátuma

Irodalomjegyzék

Könyvek, cikkek:

Arnold, B. (2002): *The Liszt Companion*. Greenwood Publishing Group. ISBN 978-0-313-30689-1

Baker, M. J. (1990): The Limits of Tonality in the Late Music of Franz Liszt. In : *Journal of Music Theory*, Autumn, 1990, Vol. 34, No. 2, 145–173. ISSN 0022-2909 Elérhető az interneten: <http://www.jstor.org/stable/843836> [letöltve: 2012.02.10.]

Baker, M. J. (2005): A survey of the late piano works. In: Hamilton, K. (szerk.): *The Cambridge Companion to Liszt*. Cambridge University Press, Cambridge. 86 -119. ISBN 978-0-521-62204-2

Banowetz, J. (1992): *The Pianist's Guide to Pedaling*. Indiana University Press, Bloomington. ISBN 9780253207326

Bárdos Lajos (1976): *Liszt Ferenc, a jövő zenésze*. Akadémiai Kiadó, Budapest. ISBN 963-05-0739-0

Berry, D. C. (2004): The Meaning[s] of “Without”: An Exploration of Liszt's Bagatelle ohne Tonart. In : *19th-Century Music*, Spring 2004, Vol. 27, No. 3, 230–262. ISSN 0148-2076 Elérhető az interneten: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2004.27.3.230> [letöltve: 2012.02.10.]

Böhm László (1961): *Zenei műszótár*. Editio Musica, Budapest. ISBN 963-330-721-X

Brendel, A. (1981): Liszt's bitternest of Heart. In : *The Musical Times*, Vol. 122, No. 1658 (Apr., 1981) 234-235 Elérhető az interneten: <http://www.jstor.org/stable/962710> [letöltve: 2013.01.13.]

Bullock, Th. L. (1961): *Life and Liszt: The Recollections of a Concert Pianist by Arthur Friedheim*. Taplinger Publishing, New York.

Cannata, D. B. (1997): Perception & Apperception in Liszt's Late Piano Music. In: *The Journal of Musicology*, Spring, 1997, Vol. 15, No 2, 178–207. ISSN 0277-9269 Elérhető az interneten: <http://www.jstor.org/stable/764043> [letöltve: 2012.02.10.]

Carter, G. (2006): *Rediscovering the Liszt Tradition*. Wensleydale Press, Ashfield. ISBN 0-9775173-0-6

Carter, G. (2008): *Nineteenth Century Piano Interpretativ Devices*. Wensleydale Press, Ashfield. ISBN 978-0-9805441-1-4

Dalmonte, R. (2003): Liszt and the Death of the Old Europe: Reflections on „La lugubre gondola”. In: *Liszt and the birth of modern Europe: music as a mirror of religious, political,*

cultural, and aesthetic transformations : proceedings of the international conference held at the Villa Serbelloni Bellagio (Como) 14-18 December 1998. Pendragon Press, 301-321. ISBN 978-15-764-7027-5

Dobák Pál (1998): *A romantikus zene története.* Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest. ISBN 963-18-8926-2

Fay, A. (1880): *Music study in Germany.* Dover Publications.

Forte, A. (1987): Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century. In: *19th-Century Music*, Spring, 1987, Special Issue: Resolutions I. Vol. 10, No. 3, 209-228. ISSN 0148-2076 Elérhető az interneten: <http://www.jstor.org/stable/746436> [letöltve: 2012.02.15.]

Gárdonyi Zoltán (1936): *Liszt Ferenc magyar stílusa.* Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest.

Gát József (1964a): *A zongora története.* Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.

Gát József (1964b): *Zongorametodika.* Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.

Hamburger Klára (1986): *Liszt-kalauz.* Zeneműkiadó, Budapest. ISBN 963-330-605-1

Hamburger Klára (2010): *Liszt Ferenc zenéje.* Balassi Kiadó, Budapest. ISBN 978-963-506-835-7

Hamilton, K. (1999): *Franz Liszt Pedagogue*, Actes des Rencontres de Villecroze, 1999. Elérhető az interneten: <http://www.academie-villecroze.com/pdf/Colloques/Colloque%20Liszt/03%20-%20Hamilton.pdf> [letöltve: 2013.06.12.]

Hamilton, K. (2008): *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Practise.* Oxford University Press, New York. ISBN 978-0-19-517826-5

Hankiss János (1959): *Liszt Ferenc válogatott írásai.* Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.

Hinson, M. (1986): *At the Piano with Chopin Alfred Masterwork Editions At the Piano Series.* Alfred Music Publishing. ISBN 9781457422812

Hudson, R. (1997): *Stolen Time: The History of Tempo Rubato.* Clarendon Press, Oxford. ISBN: 978-0-19-816667-2

Jurik, M. (1997): *Hudobný terminologický slovník.* Nadácia Hemerkovcov, a Hudobniny Amadeo, Košice. ISBN 80-901169-8-1

Kulin Ferenc (2012, szerk.): *A génusz kötelez Tanulmányok Liszt Ferenc születésének 200. évfordulójára.* Argumentum, Budapest. ISBN 978-963-446-667-3

Kovács Sándor (1979): Formaproblémák és magyaros stíluselemek Liszt kései zongoraműveiben. In: *Magyar zene : zenetudományi folyóirat*, 20. évf. 2. sz. 157-164. ISSN 0025-0384

Legány Dezső (1986): *Liszt Ferenc Magyarországon 1874-1886*. Zeneműkiadó, Budapest. ISBN 963-330-625-6

Lloyd-Jones, D (1961): Borodin on Liszt. In: *Music&Letters*, Vol. 42, No. 2, (Apr.,1961) Oxford University Press. 117-126 Elérhető az interneten: <http://www.jstor.org/stable/731519> [letöltve: 2011.04.04.]

Mara La (1894, szerk.): *Letters of Franz Liszt Vol II, From Rome to the End*. H. Grevel&Co, London.

Mason, W. (1901) *Memories of a Musical Life*, Century Co.,

Merrick, P. (2003): „...sans ton ni mesure” Egy halálszimbólum Liszt zenéjében? In: *Magyar zene : zenetudományi folyóirat* 2003, május XLI. évfolyam 2. sz. 219-236. ISSN 0025-0384

Milstein, J. I. (1965): *Liszt 1-2*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.

Monsaingeon, B. (2003): *Richter - Írások, beszélgetések*. Holnap Kiadó, Budapest. ISBN 963-346-582-6

Motta da, J. V. (1927): *Franz Liszt: Musikalische Werke. Serie II, Band 9*. Breitkopf & Härtel, Leipzig. 1927. Plate F.L. 81

Peres Da Costa, N. (2012): *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*. Oxford University Press, New York. ISBN 978-0-19-538691-2

Pesce, D. (1999): Liszt's "Années de Pèlerinage," Book 3: A "Hungarian" Cycle? In: *19th-Century Music*, Spring, 1987, Special Issue: Resolutions I. Vol. 10, No. 3, 209-228. ISSN 0148-2076 Elérhető az interneten: <http://www.jstor.org/stable/746448> [letöltve: 2012.02.10.]

Ramann, L. (1902/1986): *Liszt Pädagogium*. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. ISBN 3-7651-0223-7

Randel, D. M. (2003): *Harvard dictionary of music*. Harvard University Press. ISBN 978-067-401-163-2

Sadie, S. (1980, szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press. Vol. 14 ISBN 978-0-19-517067-2

Searle, H. (1952): Liszt's Final Period (1860-1886). In : *Proceedings of the Royal Musical Association*, 78th Sess., 1951 - 1952, 67-81. ISSN 0080-4452

Elérhető az interneten: <http://www.jstor.org/stable/766047> [02-2012.02.08.]

Short, M. (2003): *Liszt's Letters in the Library of Congress /Franz Liszt studies series No.10/* Pendragon Press. ISBN: 9-781-57647-020-2

Sólyom György (1984): Álkonszonanciák : Sajátos harmóniai jelenség Liszt kései zenéjében. In: *Magyar zene : zenetudományi folyóirat*, 25. évf. 2. sz. 161-164. ISSN: 0025-0384

- Sólyom György (2000): *Kérdések és válaszok Liszt Ferenc pályájának utolsó szakaszában*. Akkord Zenei Kiadó, Budapest. ISBN 963–9255–04–1
- Somfai László (1986): Bartók és a Liszt-hatás : Adatok, időrendi összefüggések, hipotézisek. In: *Magyar zene : zenetudományi folyóirat*, 27. évf. 4. sz. 335–351. ISSN 0025–0384
- Sulyok Imre, Mező Imre (1973, szerk.): *Liszt Ferenc: New Edition of the Complete Works (NLE)*. I/4 Editio Musica, Budapest.
- Sulyok Imre, Mező Imre (1975, szerk.): *Liszt Ferenc: New Edition of the Complete Works (NLE)*. I/8. Editio Musica, Budapest.
- Sulyok Imre, Mező Imre (1978, szerk.) *Liszt Ferenc: New Edition of the Complete Works (NLE)*. I/12. Editio Musica, Budapest.
- Sulyok Imre, Mező Imre (1980, szerk.): *Liszt Ferenc: New Edition of the Complete Works (NLE)*. I/10. Editio Musica, Budapest.
- Sulyok Imre, Mező Imre (1984, szerk.): *Liszt Ferenc: New Edition of the Complete Works (NLE)*. I/14. Editio Musica, Budapest.
- Szabolcsi Bence (1956): *Liszt Ferenc estéje*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
- Szelényi István (1961): Az ismeretlen Liszt. In: *Magyar zene : zenetudományi folyóirat*, 1. évf. 9. sz. 11–25. ISSN 0025–0384
- Szelényi István (1967): Előfutár, vagy valóraváltó? : Stíluskritikai kísérlet Liszt alkotókorszakaival kapcsolatban. In: *Magyar zene : zenetudományi folyóirat*, 8. évf. 3. sz. 231–241. ISSN 0025–0384
- Temperley, N., Abraham, G., Searle, H. (2010): *Korai romantikusok: Chopin, Schumann és Liszt élete és művei. Új Grove-monográfia*. Rózsavölgyi és Társa, Budapest. ISBN 978–963–88317–3–6
- Todd, R. L. (1988): The "Unwelcome Guest" Regaled: Franz Liszt and the Augmented Traid. In: *19th-Century Music*, Autumn, 1988, Special Liszt Issue Vol. 12, No. 2, 93–115. ISSN 0148–2076 Elérhető az interneten: <http://www.jstor.org/stable/746735> [letöltve: 2012.02.12.]
- Varró Margit (1989): *Zongoratanítás és zenei nevelés*. Editio Musica, Budapest. ISBN 963-330-693-0
- Wagner, C. (1983): *Napló 1869-1883 - Válogatás*. Gondolat Kiadó, Budapest. ISBN 963-281-333-2
- Walker, A. (1995): *Living with Liszt: From the Diary of Carl Lachmund an American Pupil of Liszt 1882-1884*. Pendragon Press, New York/London. ISBN 978–0–945–19356–2
- Walker, A. (1986): *Liszt Ferenc 1. A virtuóz évek 1811-1847*. Editio Musica Budapest, Budapest. ISBN 963-330-732-5

Walker, A. (1994): *Liszt Ferenc 2. A weimari évek 1848-1861*. Editio Musica Budapest, Budapest. ISBN 963-330-717-1

Walker, A. (2003): *Liszt Ferenc 3. Az utolsó évek 1861-1886*. Editio Musica Budapest, Budapest. ISBN 963-330-731-7

Waters, E. N. (ed.) 1979. *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff 1871-1886 in the Mildred Bliss Collection at Dumbarton Oaks*. Harvard Univ. Press, Washington. ISBN 0-88402-078-9

Wilheim András (1986): Liszt és a huszadik század. In : *Magyar zene : zenetudományi folyóirat*, 27. évf. 2. sz. 115-125. ISSN 0025-0384

Zeke Lajos (1986): Szukcesszív polimodalitás : A hangrendszerek kiépítésének egy sajátos módja Liszt műveiben. In : *Magyar zene : zenetudományi folyóirat*, 27. évf. 1. sz. 83-107. ISSN 0025-0384

Zimdars, R. L. (1996, szerk): *The piano master classes of Franz Liszt 1884-1886*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis. ISBN 978-0-253-22273-2

Internet:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_Liszt_1880s.jpg [letöltve: 2013.07.10.]

<http://reneszanszember.d23.hu/tag/liszt> [2013.07.10.]

<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/13863>
[letöltve:2013.07.13.]

<http://www.youtube.com/watch?v=-FlS7IHVwmY> [letöltve:2013.08.02.]

http://www.youtube.com/watch?v=_S7Gm3Us6lQ [letöltve: 2013.08.02.]

http://www.muksikalendariun.hu/muksika/index.php?area=article&id_article=3349
[letöltve: 2013.08.12.]

http://www.charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_0_1.html [letöltve:2013.02.10.]

<http://www.mazurka.org.uk/> [letöltve:2013.02.10.]

<http://www.mazurka.org.uk/software/online/dynamatic/> [letöltve:2013.02.10.]

Cd lemezek:

Achatz, D. (1991): *Liszt*. BIS. BISCD 244 ISBN 7318590002445

Aimard, P.-L. (2011): *The Liszt Project*. Deutsche Grammophon. CD 4779439 ISBN 00289 477 9439

Alexeyev, D. (1992): *Dmitri Alexeyev plays Liszt*. Mezhdunarodnaya Kniga.

Andaloro, G. (2007): *Liszt: Complete Piano Music Volume 24*. Naxos. 8.557814 ISBN 7-47313-28142-8

Andsnes, L. O. (2001): *Liszt Piano Recital*. EMI. ISBN 7243-5-57002-2-3

Antal István (1958): *Patetikus koncert - Második elfelejtett keringő - Harmadik elfelejtett keringő - Csárdás Macabre - Csárdás Obstinée*. Hungaroton, Budapest. HLPX M 1050 ISBN Elérhető az interneten: <http://www.hungarotonmusic.com/classical/patetikus-koncert-p4037.html> [letöltve: 2013.06.05.]

Biret, I. (2010): *Archive Edition Volume 7 - Miaskovsky, Liszt, Scriabin & Rachmaninov*. Naxos Idil Biret Edition. 8571281 ISBN 7-47313-12817-4

Brendel, A. (1980): *Late piano works*. Baarn, Netherlands : Philips, 1980. LP 9500 775 ISBN 0028947679431 Elérhető az interneten: <http://www.prestoclassical.co.uk/r/Philips/4767943> [letöltve: 2013.06.03.]

Brendel, A. (1982): *Sonata in B minor*. [Netherlands] : Philips, [1986], 4100 40-2 ISBN 0028947679431

Campanella, M. (2011): *Liszt Late Masterpieces on Liszt's Bechstein*. Brilliant Classics, Siena, CD 94148 ISBN 5-028421-941486

Chuprik, E. (2000): *Liszt Piano Works*. Amadis, 7121 Elérhető az interneten: <https://itunes.apple.com/us/album/liszt-piano-sonata-rhapsodie/id364256443> [letöltve: 2013.05.10.]

Cohen, A. (1997): *Liszt: Complete Piano Music Vol.1* Naxos. 8.553852 ISBN 7-30099-48522-7

Djordjevic, A. (2009): *Gray Clouds: Piano Music of Franz Liszt*. 101 Distribution. ISBN 884501083911

Dráfi Kálmán (1986): *Az ismeretlen Liszt 2*. Hungaroton, Budapest. SLPD 12635 Elérhető az interneten: <https://itunes.apple.com/us/album/az-ismeretlen-liszt-zongoramuvek/id445926446> [letöltve: 2013.05.03.]

Dráfi Kálmán, Jandó, Jenő (1996): *Ferenc Liszt: Piano Rarities*. Hungaroton, Budapest. HCD 31656-57 ISBN 089368447528

Frascone, M. (2008): *Liszt: Pièces pour piano - Piano works*. Transart Live, 2008 TR 149 ISBN 3760036921492

Gardon, O. (1993): *Fantaisie et Fugue sur Bach, En reve, Ballade No.2*. BNL Productions; Antony: distrib. Auvidis. (DL), BNL, 2012. BNL 112748 ISBN

Goerner, N. (2010): *Liszt Cascavelle*, 2010. VEL 3101 ISBN 769930315713

Gomez-Moran, M. (2006): *Franz Liszt Piano Works* Verso. VRS 2014 ISBN 8436009800143

Howard, L. (1987): *Franz Liszt (1811-1886) Complete Piano Music* Vol. 1 Waltzes. Hyperion. CDA66201 ISBN 0-34571-16201-0

Howard, L. (1991): *Franz Liszt (1811-1886) Complete Piano Music* Vol.11 Late Pieces. Hyperion. CDA66445 ISBN 0-34571-16445-8

Howard, L. (1993): *Franz Liszt (1811-1886) Complete Piano Music* Vol. 28: Dances and Marches Hyperion. CDA66811/2 ISBN 0-34571-16811-1

Howard, L. (1998): *Franz Liszt (1811-1886) Complete Piano Music* vol. 57 Hungarian Rhapsodies Hyperion. CDA67418/9 ISBN 0-34571-17418-1

Liszt: His Life and Music (2011): Naxos Digital Compilations. 8.558214-15 ISBN 0730099427418

Jandó Jenő (1989): *The Instruments of Liszt Ferenc*. Hungaroton, Budapest. HCD 31176 ISBN 5991813117625

Jandó Jenő (1999): *Liszt: Complete Piano Music Volume 13*. Naxos. 8.554481 LC 05537 ISBN 0636943448120

Katsaris, C. (2011): *Cyprien Katsaris plays Liszt*. Piano 21. P21041N ISBN 3760051450496

Katsaris, C. (2011): *4 Mephisto Waltzes, Benediction & Variations*. Warner Classics International. ISBN 8-25646-74102-1 Elérhető az interneten: <https://itunes.apple.com/au/album/liszt-4-mephisto-waltzes-benediction/id471747869> [letöltve: 2013.06.07.]

Kentner Lajos (2007): *Great Pianists - Louis Kentner (1905-1987)*. Naxos, Historical Great Pianists 8.111223 ISBN 7-47313-32232-9

Kentner Lajos. 1990. *Louis Kentner plays Liszt*. Vox Box Legends, 1960, 1993. CDX2 5503 ISBN

Kertész Lajos (2000): *Liszt Piano Music*, Hungaroton Classic, Budapest. HCD 31874 ISBN 6-75754-23142-2

Kocsis Zoltán (1979): *Zoltán Kocsis in Concert – Live Recordings*. Hungaroton, Budapest. SLPX 12259 ISBN Elérhető az interneten:

<http://www.hungarotonmusic.com/classical/zoltan-kocsis-in-p4473.html> [letöltve: 2013.06.05.]

Korstick, M. (2011): *Liszt Années de Pèlerinage II Late Piano Works*. CPO. ISBN 0761203758524

Krausz Adrienne (2011): *The Twilight of Liszt*. BMC, Budapest. CD 185 ISBN 5-998309-301858

Lantos István (1986): *The Unknown Liszt*. Hungaroton, Budapest. SLPD 12634-SLPD 12635 ISBN 750582159725

Laplane, A. (1995): *Liszt. Analekta fleur de lys*, Montréal. FL 2 3030 ISBN 7-74204-30302-0

Late Night Liszt (2011). Deutsche Grammophone. DG 4779842 ISBN 00289477984

Lidsky M. (2008): *Franz Liszt: 4 Mephisto Waltzes, etc.* Denon Records. CO-78802 ISBN Elérhető az interneten: <https://itunes.apple.com/us/album/liszt-4-mephisto-waltzes/id285261137> [letöltve: 2013.06.07.]

Loo Van, C. (1988): *Franz Liszt Piano Works*. Noblesse (Kiad), Rene Gailly International Productions, Belgium CD87 021 MK 417071 ISBN 5-015524-170714

Morrison, A. (2009): *The Classical Piano of Franz Liszt*. Renegade Media Network. ISBN 884385772758

Orlowetsky, A. (1992): *Franz Liszt*. Globe, GLO 5076 ISBN 8711525507609

Piano Music. The Caswell Collection, Vol. 10: Piano Roll Recordings (1905-1926). (2010): Pierian Recording Society. ISBN 8-84501-27459-3

Richter, S. (2006): *Sviatoslav Richter In the 1950s Vol. 5 Saugerties (N.Y.): Parnassus records*.

Rudy, M. (2012): *Mussorgsky, Franz Liszt*. Phaia Music. PHU 015 ISBN 4260277740153

Setrak, Y. (1979): *Liszt: Les 4 Mephisto-Valses - Les Valses oubliées Solstice*, SOCD 910. Elérhető az interneten: <https://itunes.apple.com/fr/album/liszt-les-4-mephisto-valsas/id335901142> [letöltve: 2013.06.07.]

Shindler, (CH. 2007): *Liszt*. CDBY. Catalog number: CDBY 5637259385 ISBN 837101426831

Swann, J. (1987/2011): *The Virtuoso Liszt*. Music & Arts. MACD 245 ISBN 0017685424526 Elérhető az interneten: <https://itunes.apple.com/us/album/the-virtuoso-liszt/id447411180> [cit: 03-05-2013]

Szegedi Ernő (1997): *Ferenc Liszt Late Piano Music*. Hungaroton, Budapest. HCD 11976 ISBN 5-991811-197629

Szokolay Balázs (2011): *Liszt Recital*. SZB 1.

The Piano Collection (2011):. EMI. 0271802 ISBN 5099902718026

Thomson, P. (1997): *Liszt: Complete Piano Music Volume 9*. Naxos, Liszt Complete Piano Music – 8.553659, ISBN 7-30099-46592-2

Torma Gabriella (1972): *Torma Gabriella zongorázik*. Hungaroton, Budapest. Elérhető az interneten: <http://www.hungarotonmusic.com/classical/etudes-d-execution-transcendente-p4251.html> [letöltve: 2013.06.05.]

Ullén, F. (2012): *Liszt & Messiaen: Piano Music*. BIS, BISCD 1803 ISBN 7318590018033 Elérhető az interneten: <http://www.prestoclassical.co.uk/r/BIS/BISCD1803> [letöltve: 2013.06.12.]

Volodos, A. (2007): *Volodos plays Liszt*. Sony, 88697096122 ISBN 88697096122 Elérhető az interneten: <http://www.prestoclassical.co.uk/r/Sony/88697096122> [letöltve: 2013.06.06.]

Watts, A. (1986/1992): *André Watts Plays Liszt 2*, EMI Classics, Hayes, Middlesex, England. R 133907 ISBN 077776460123

Zimerman, K. (1990): *Krystian Zimerman plays Liszt*. Deutsche Grammophone. 4779597 ISBN 0028947796978

Függelék - mellékletek

1. melléklet

Az idős Liszt Ferenc fotója¹³



¹³ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_Liszt_1880s.jpg [letöltve: 2013.07.10.]

2. melléklet

Liszt a tanítványai körében Weimarban, 1884-ben¹⁴



¹⁴ <http://reneszanszember.d23.hu/tag/liszt/> [letöltve: 2013.07.10.]

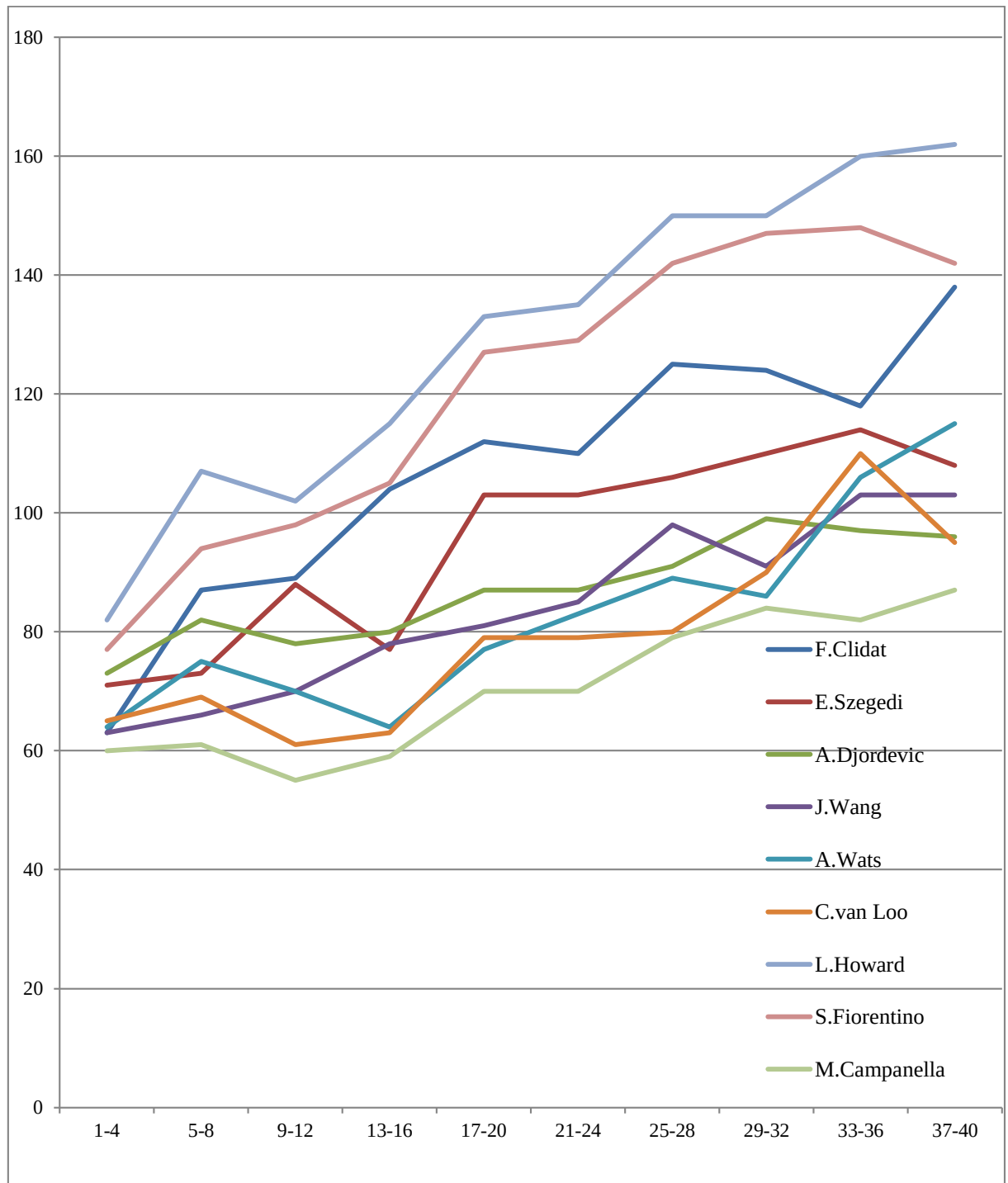
3. melléklet

A Csárdás obstinée kézírata, melyen jól látható a metronómszám
(Sulyok, Mező, 1984. XVI.o.)



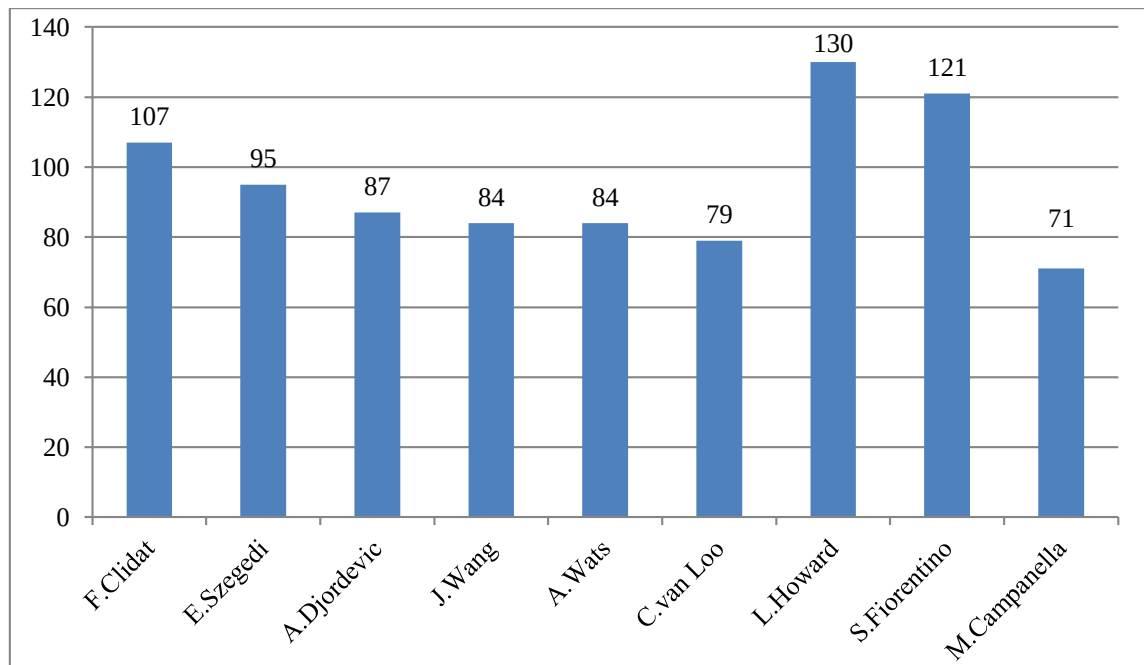
4. melléklet

Liszt: *Schlaflos! Frage und Antwort* 1-40. ütem 4 ütemenként mért tempó átlaga



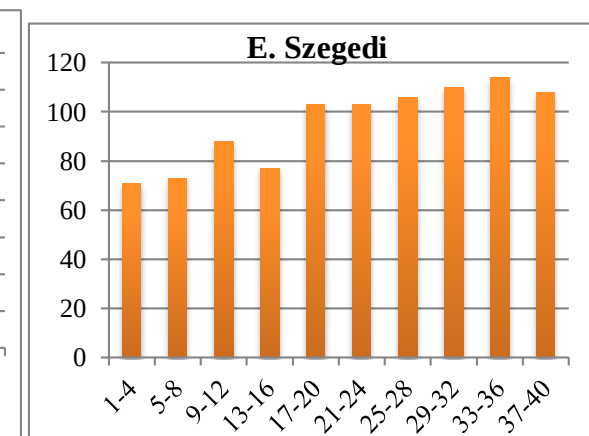
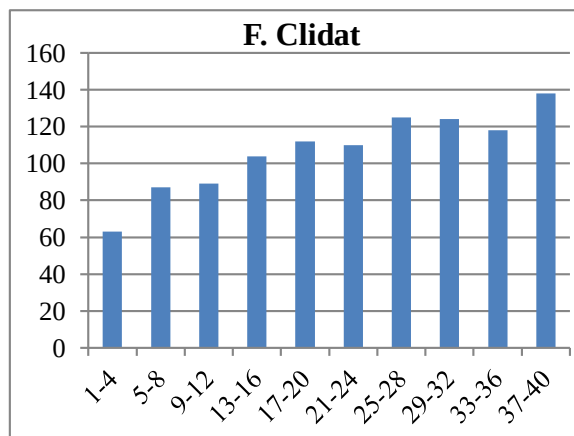
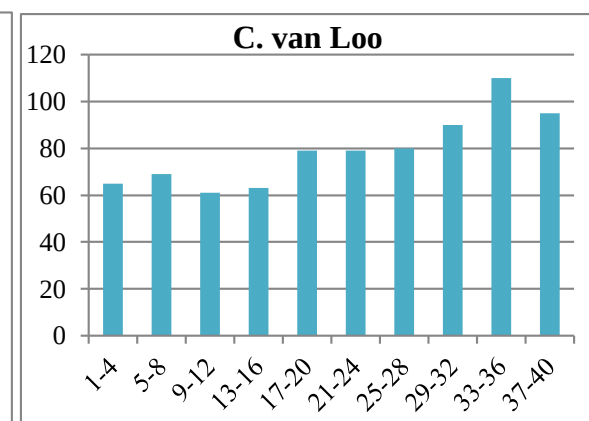
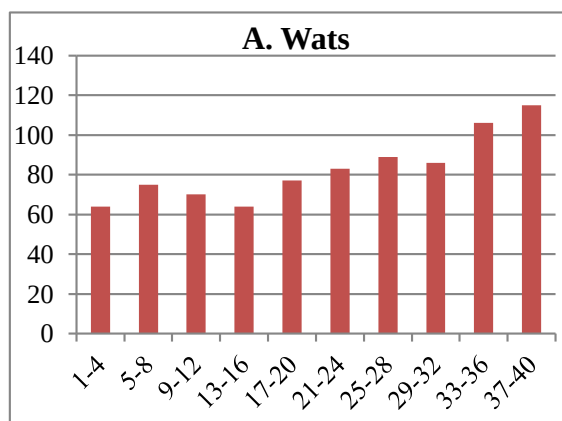
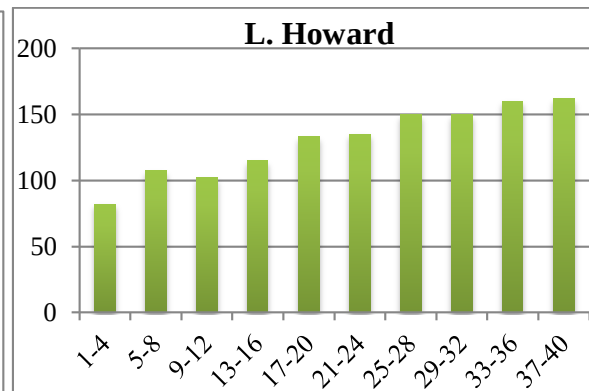
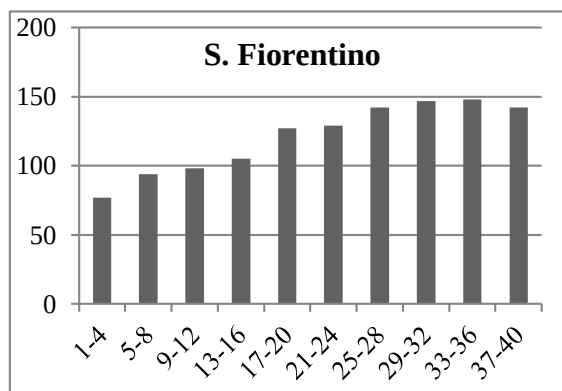
5. melléklet

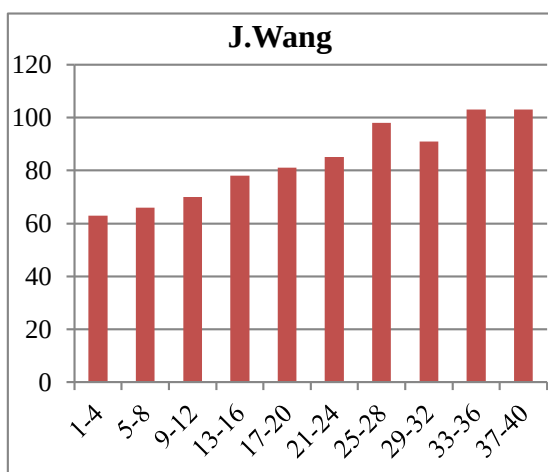
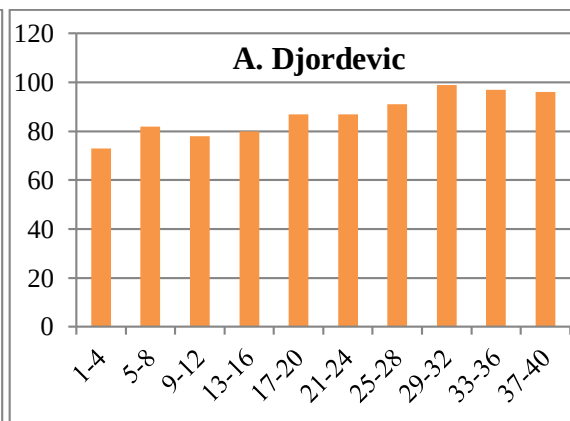
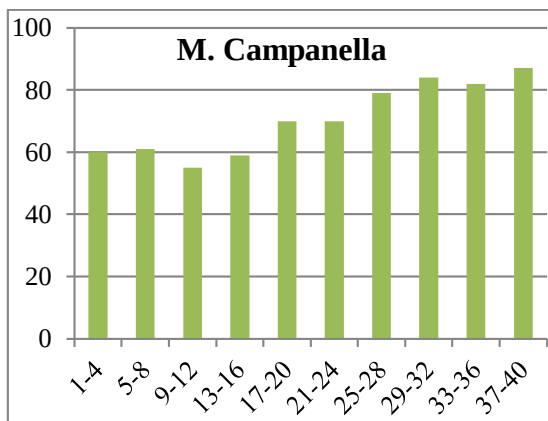
Liszt: *Schlaflos! Frage und Antwort* 1-40. ütem 4 ütemenként mért tempó átlaga
oszlop diagramban megjelenítve



6. melléklet

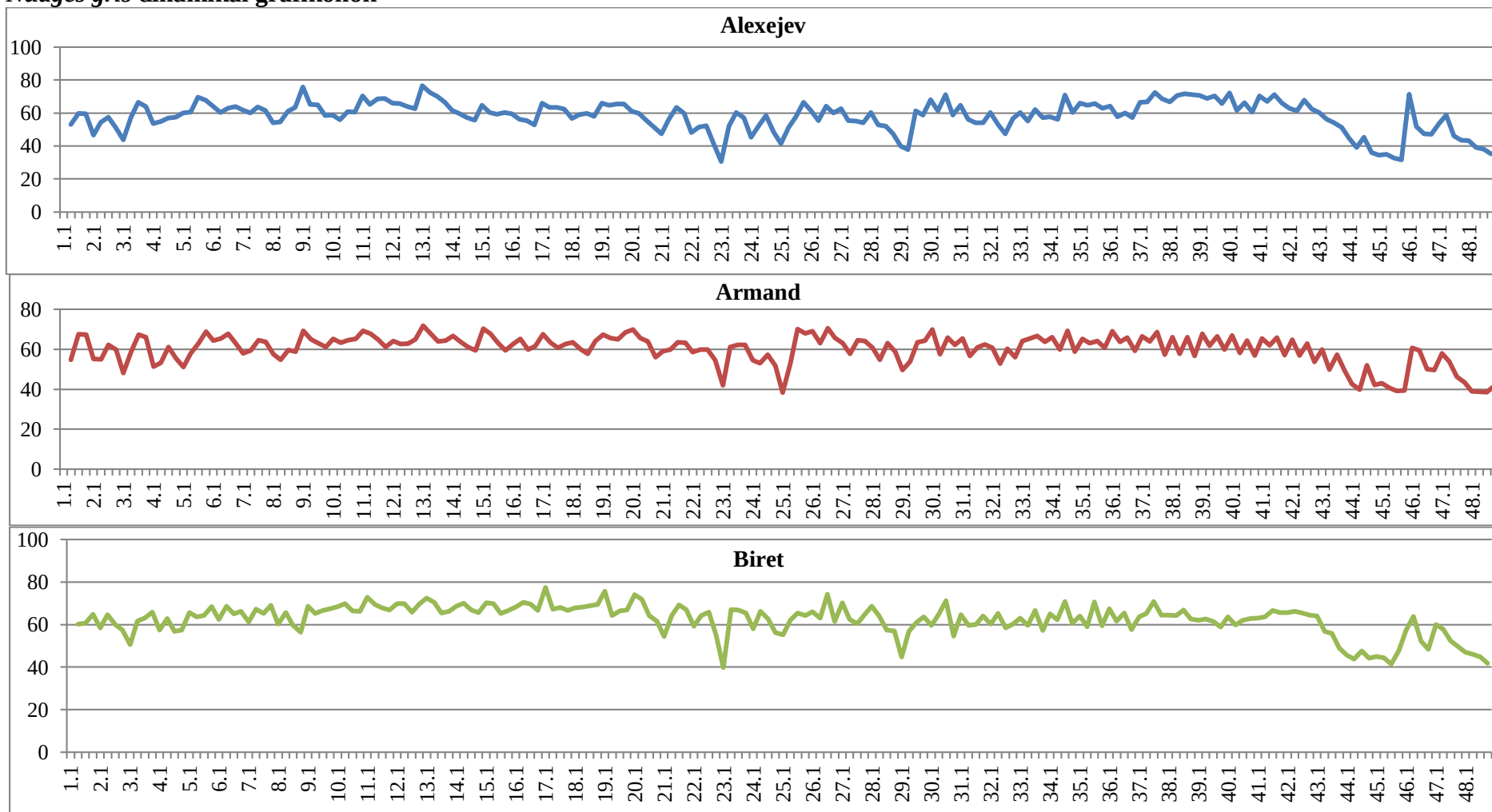
Schlaflos! 1-40 ütem 4 ütemenként mért átlag tempója előadónként

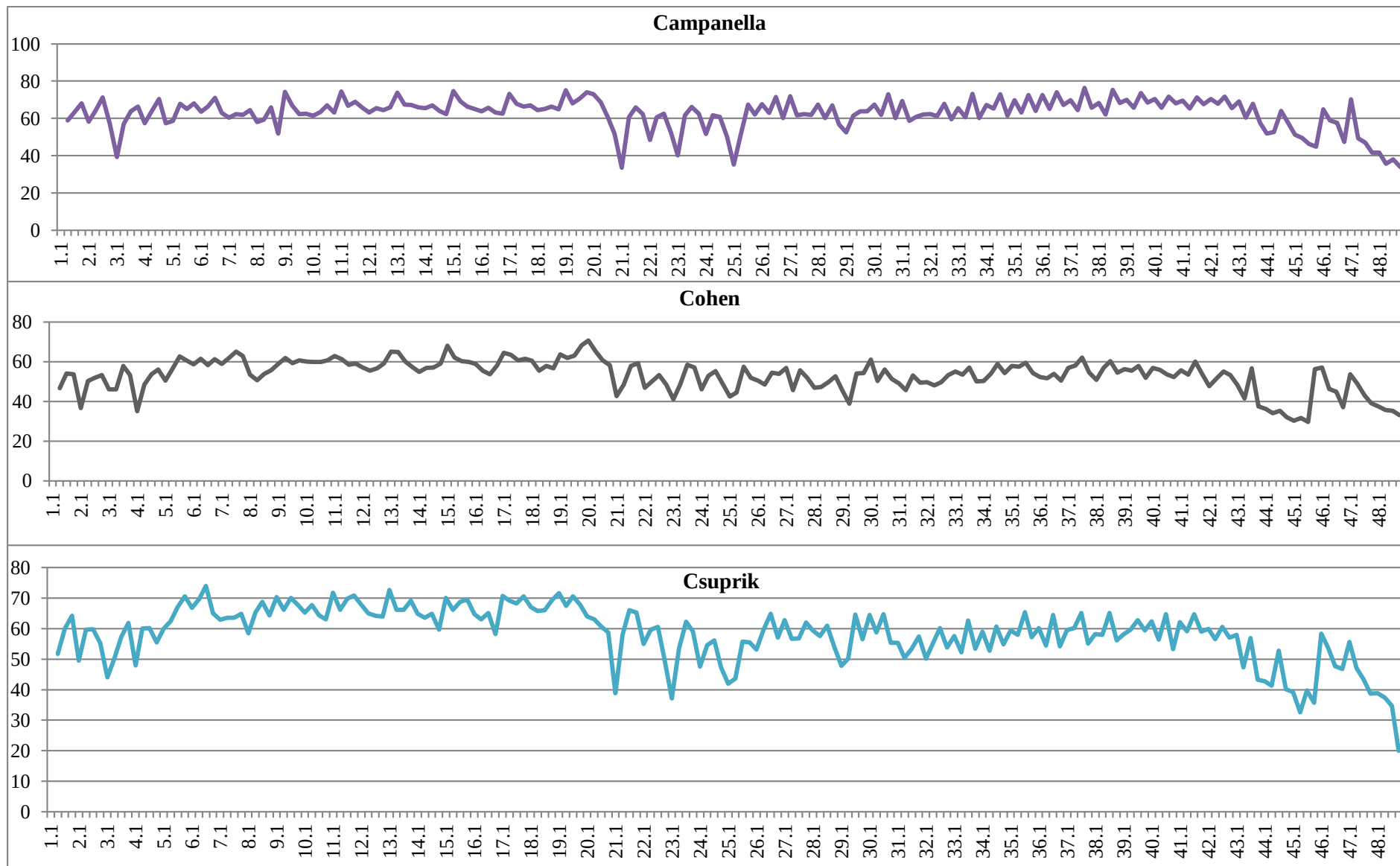


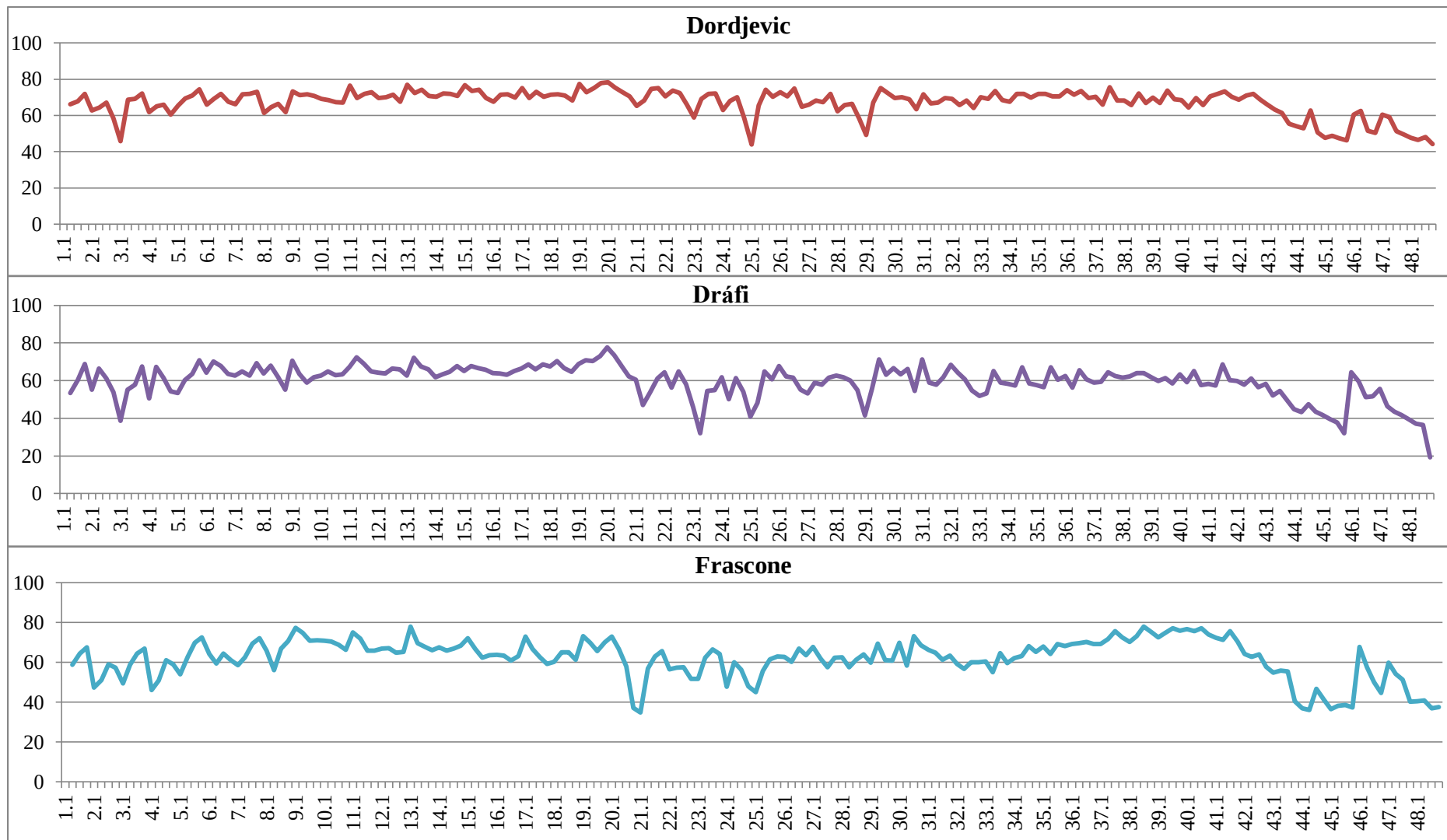


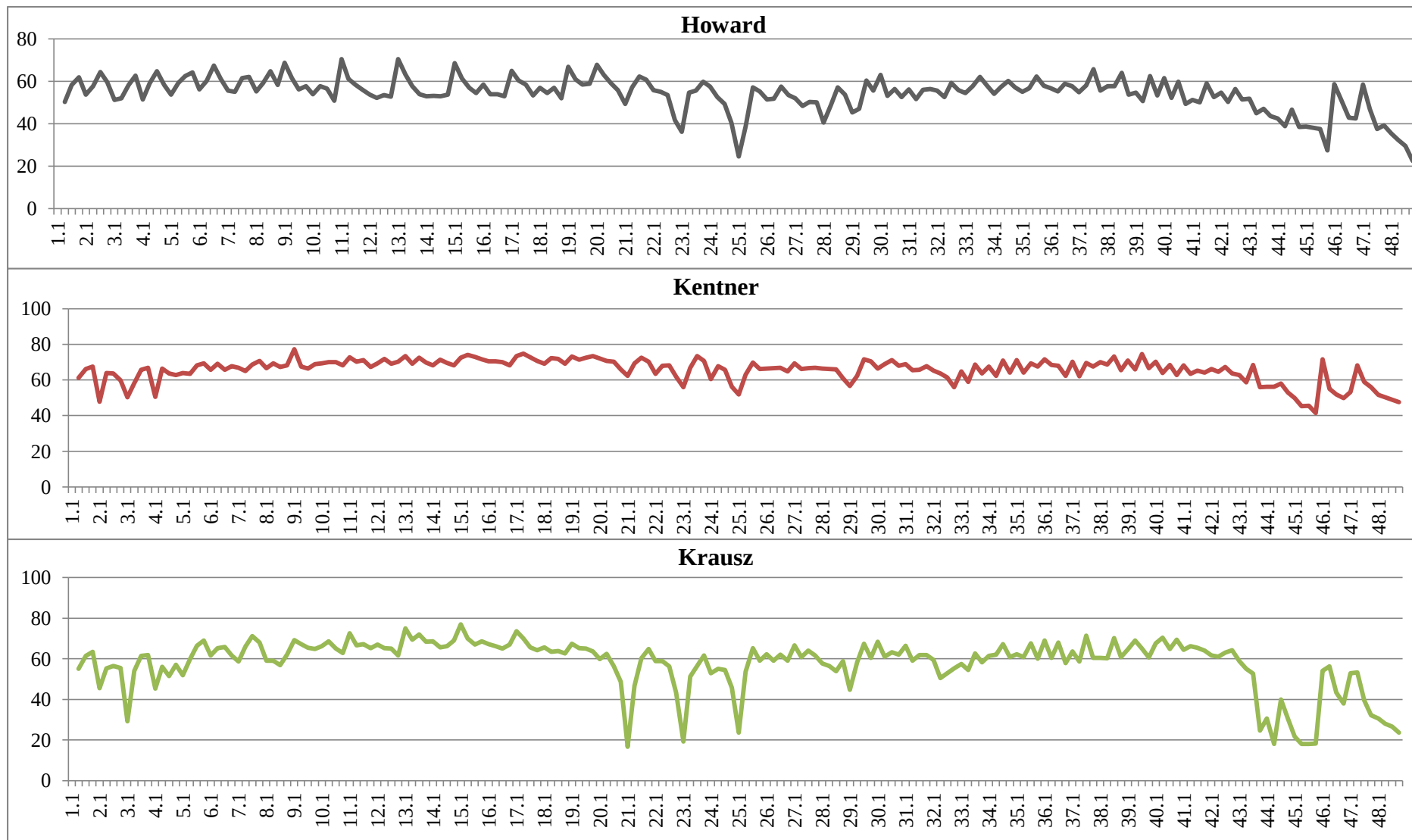
7. melléklet

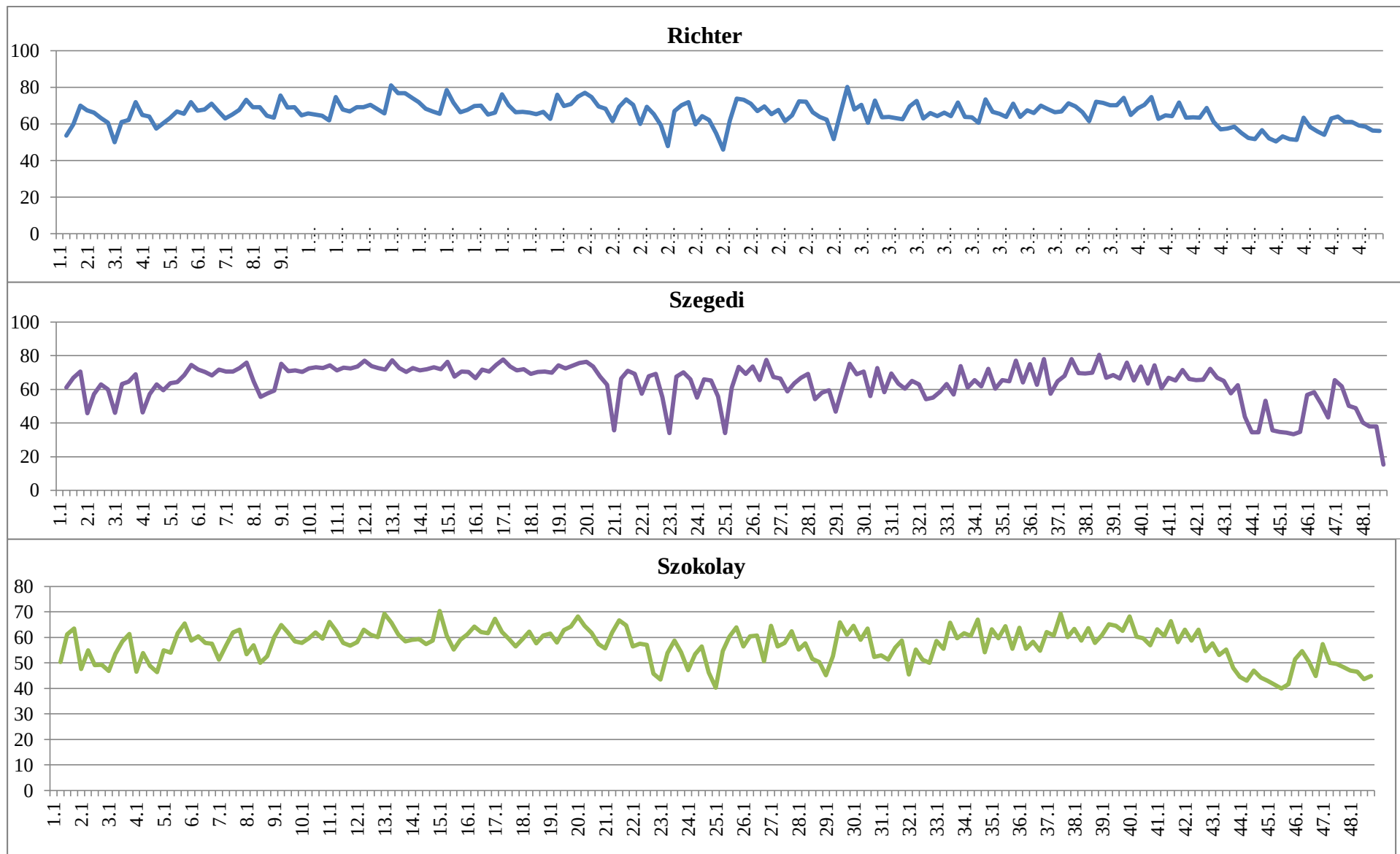
Nuages gris dinamikai grafikonok

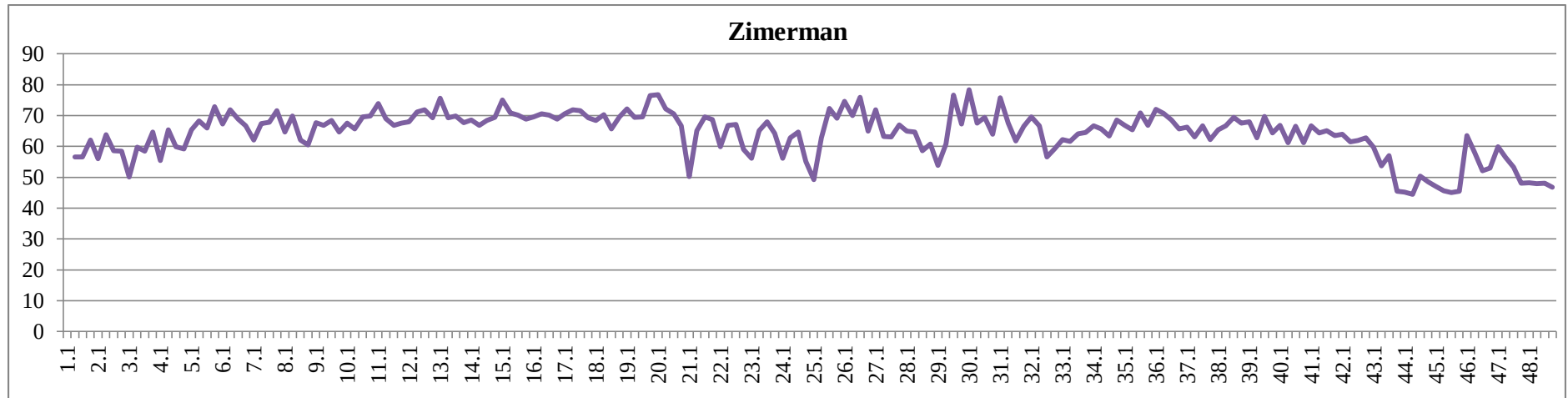






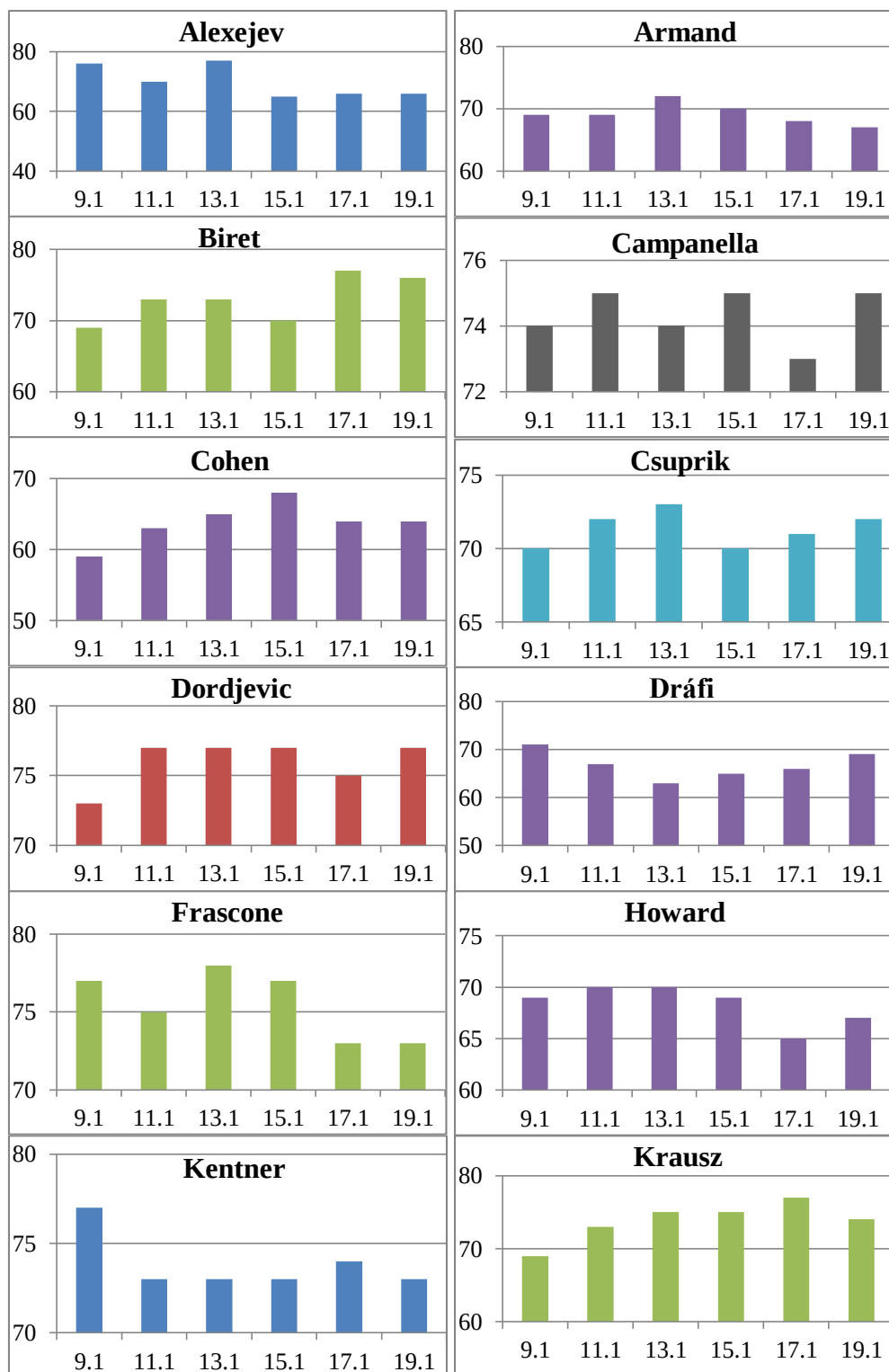


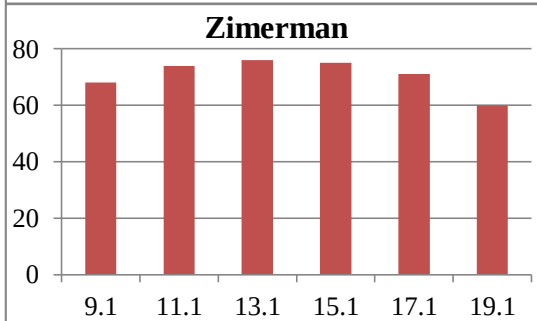
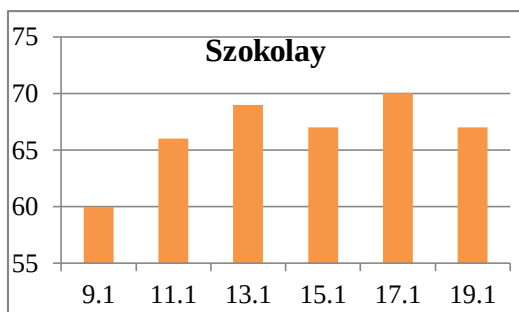
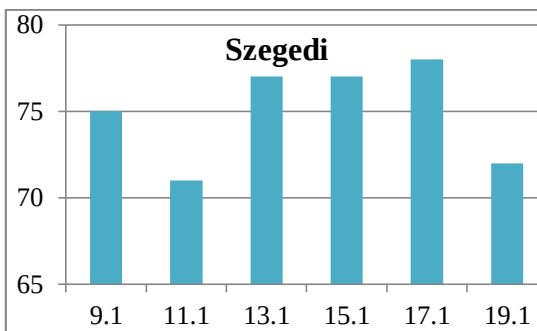
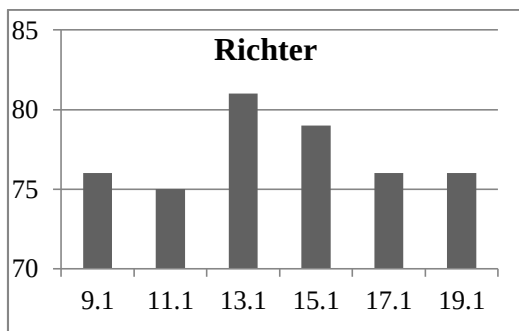




8. melléklet

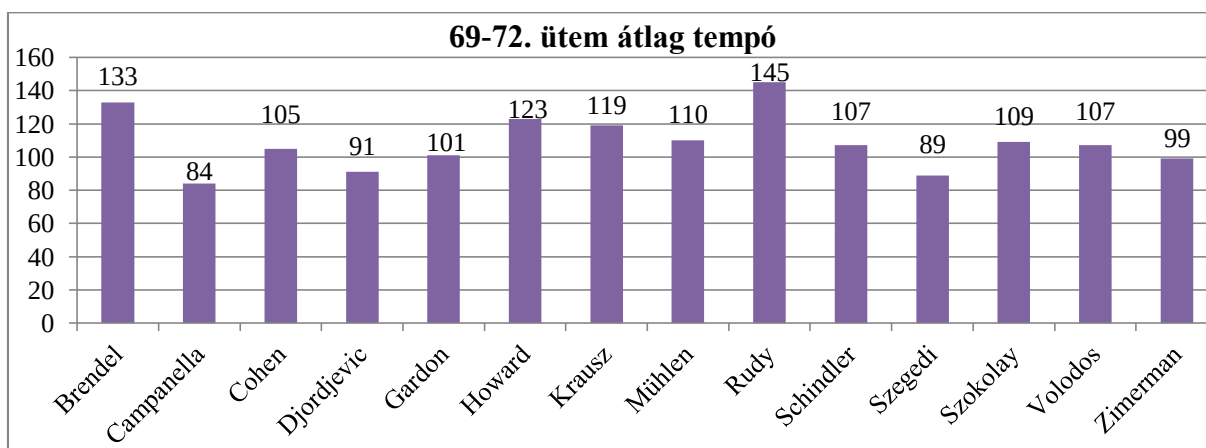
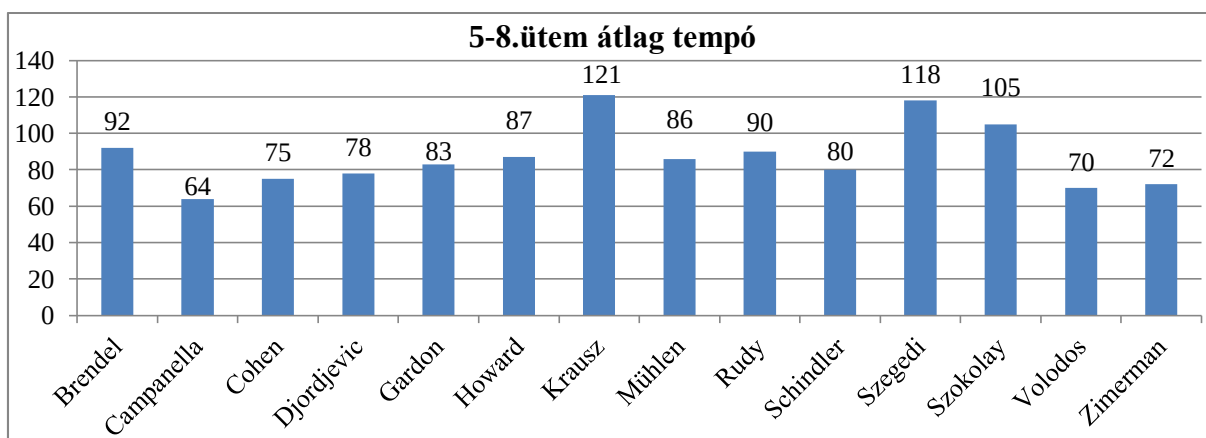
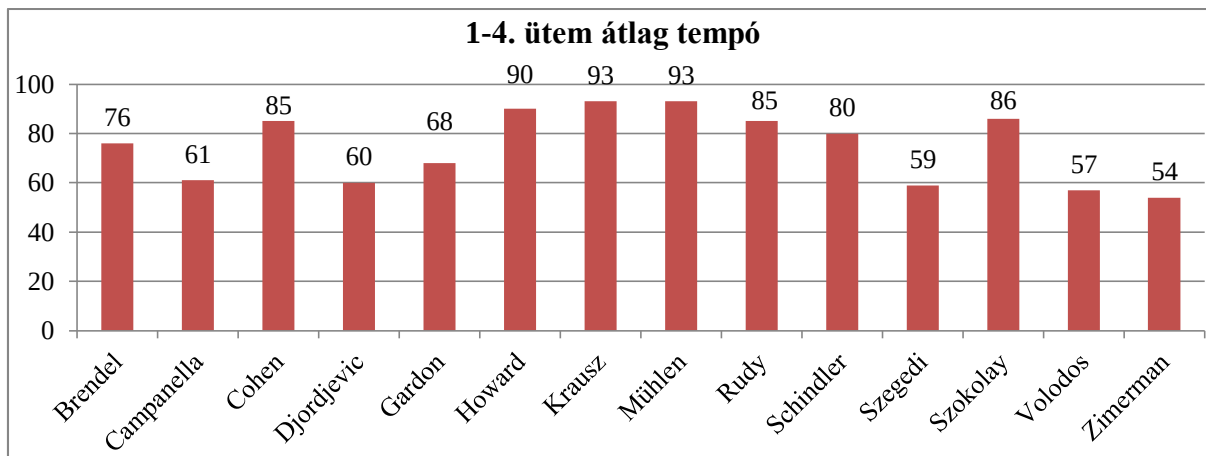
A *Nuages gris* 9, 11, 13, 15, 17, 19 ütemein megszólaló első negyedek dinamikai szintje





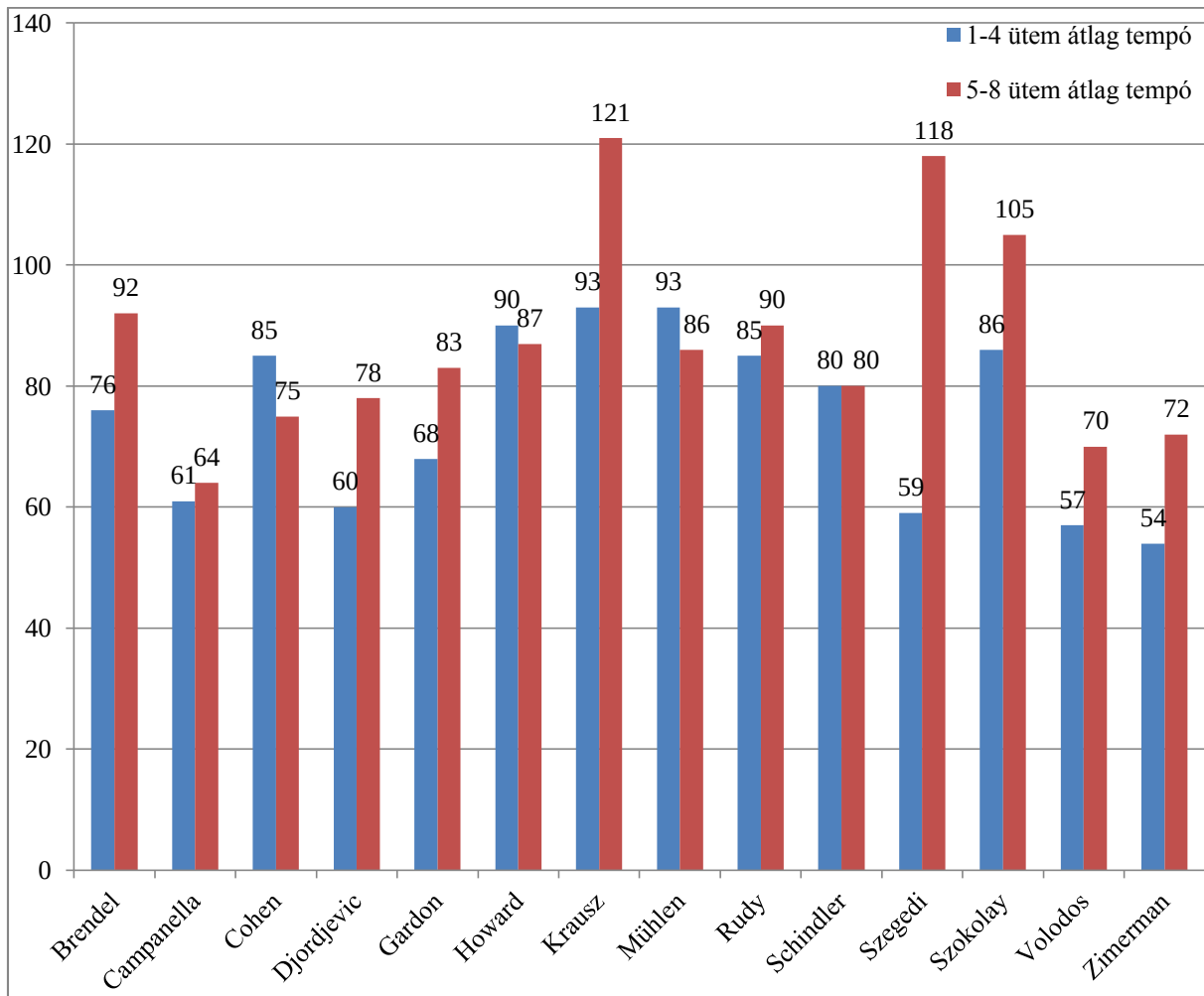
9. melléklet

La lugubre gondola II átlag tempó táblázatok



10. melléklet

La lugubre gondola II 1-4 és 5-8 ütem átlag tempójának összehasonlítása



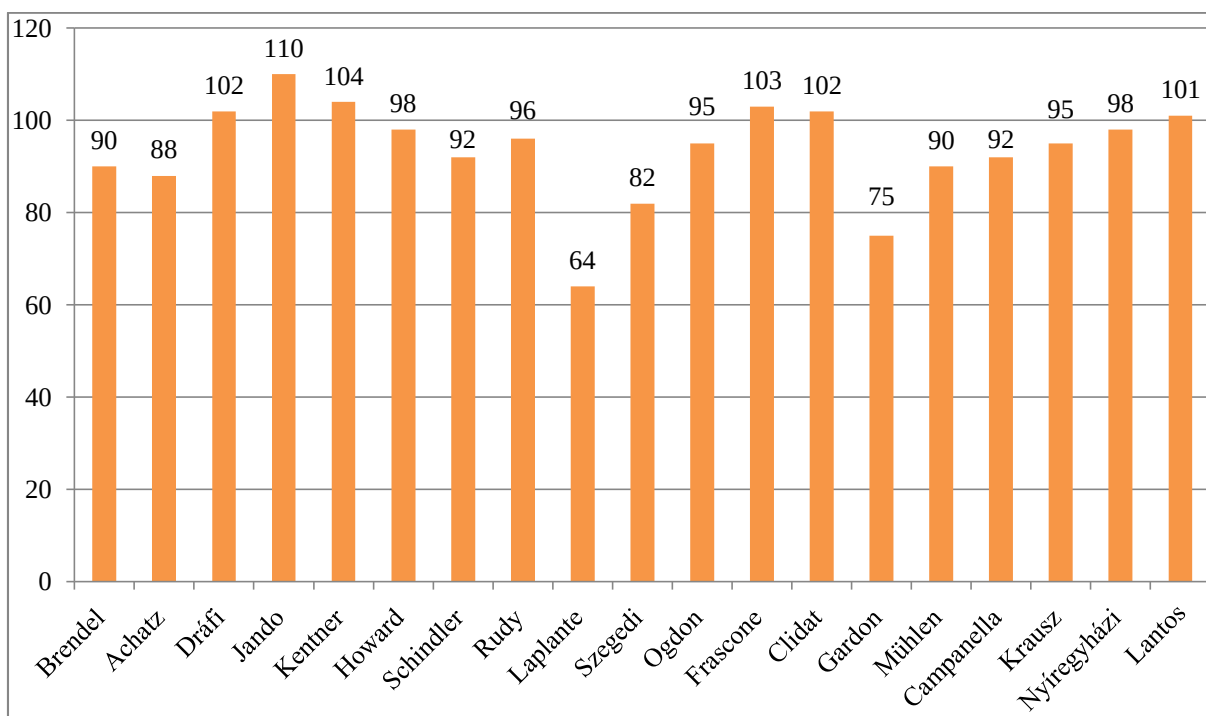
11. melléklet

La lugubre gondola II 1-4 és 5-8 ütem átlag tempó százalékos eltérése

	1-4. ütem	5-8. ütem	százalékos eltérés
Brendel	76	92	+12,1%
Campanella	61	64	+1,8%
Cohen	85	75	-8,5%
Djordjevic	60	78	+10,8%
Gardon	68	83	+12,4%
Howard	90	87	-2,7%
Krausz	93	121	+33,8%
Mühlen-wester	93	86	-6,5%
Rudy	85	90	+4,2%
Schindler	80	80	+0
Szegedi	59	118	+34,8%
Szokolay	86	105	+16,3%
Volodos	57	70	+7,4%
Zimerman	54	72	+9,7%

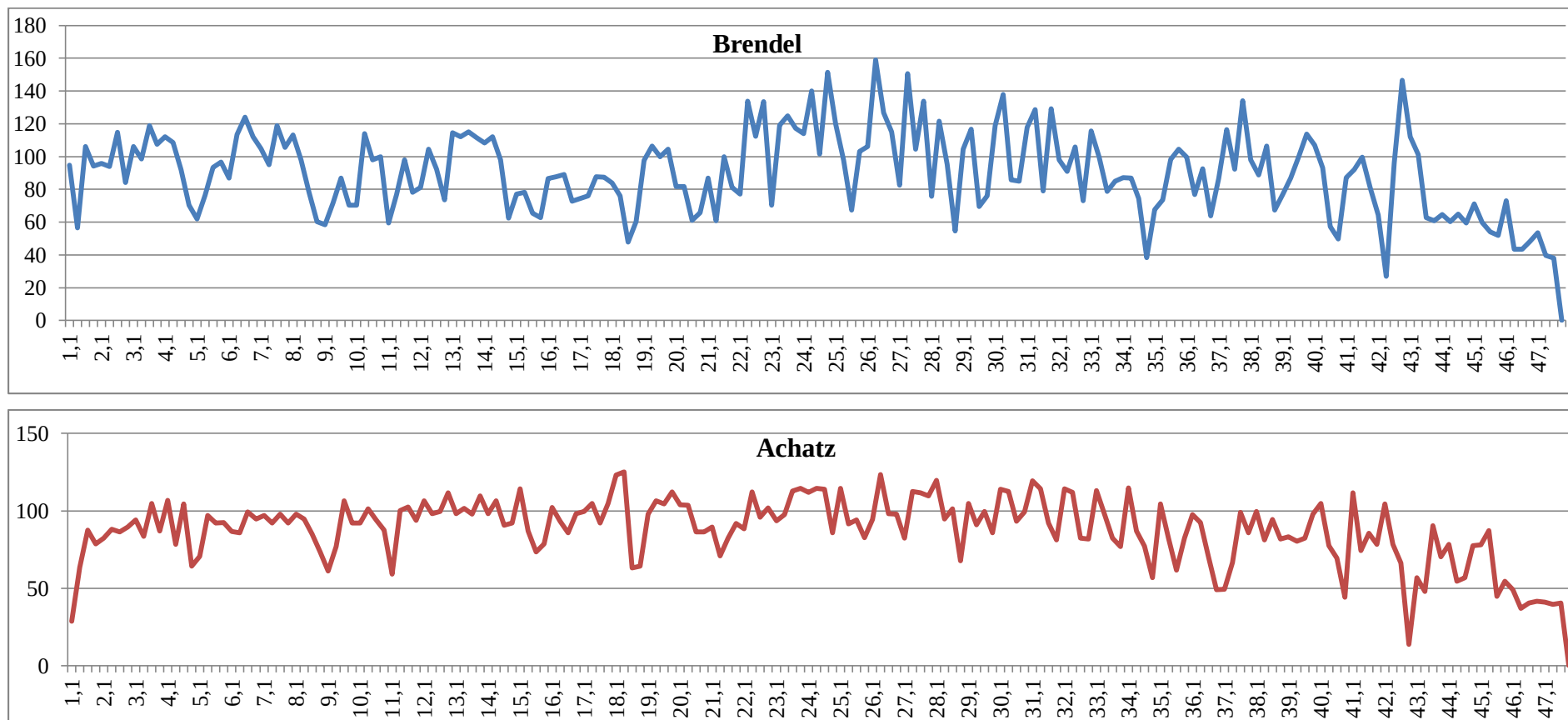
12. melléklet

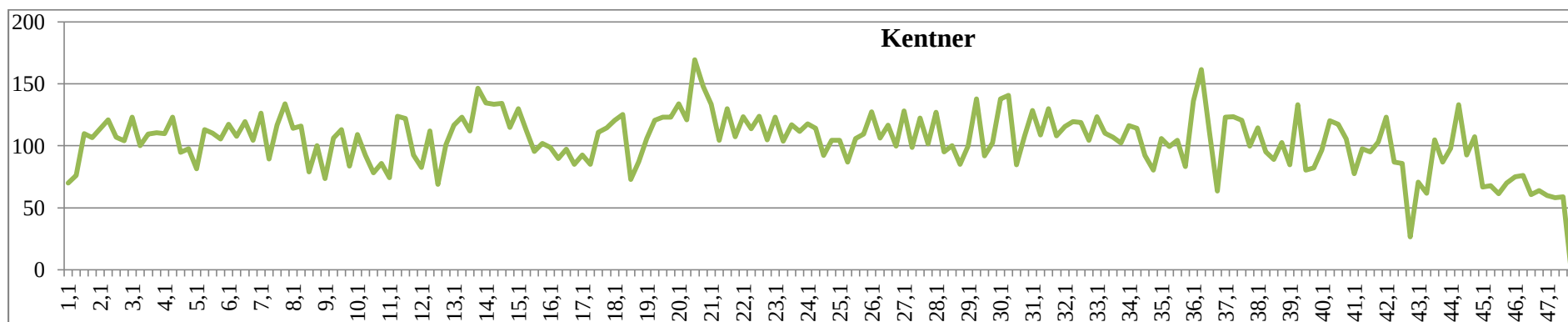
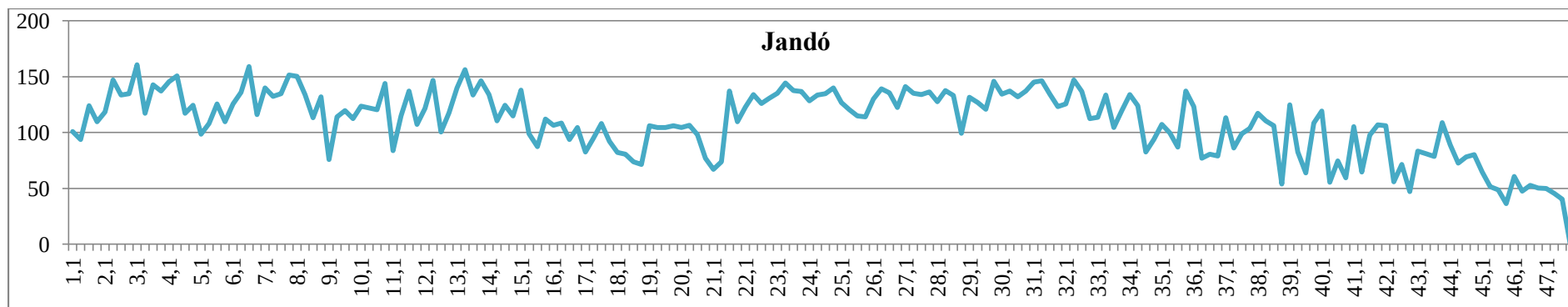
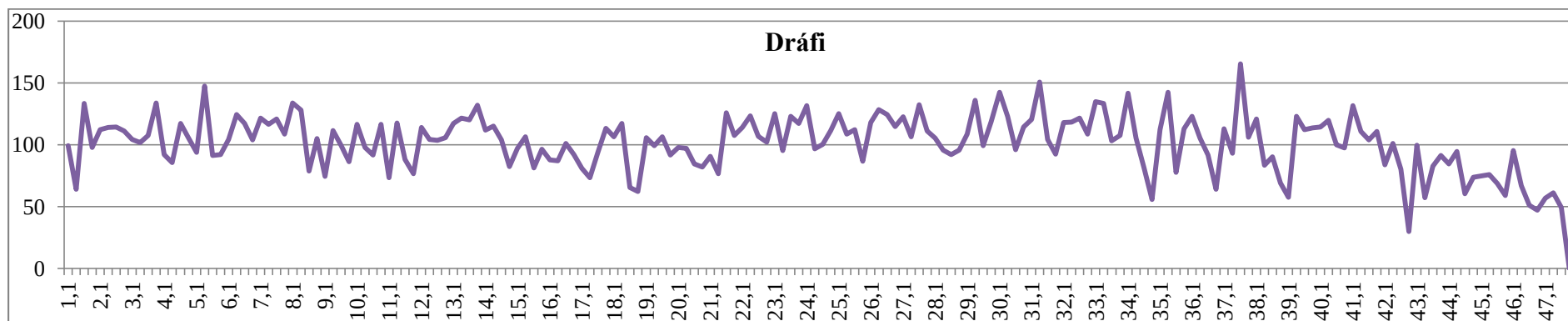
En rêve átlag tempó

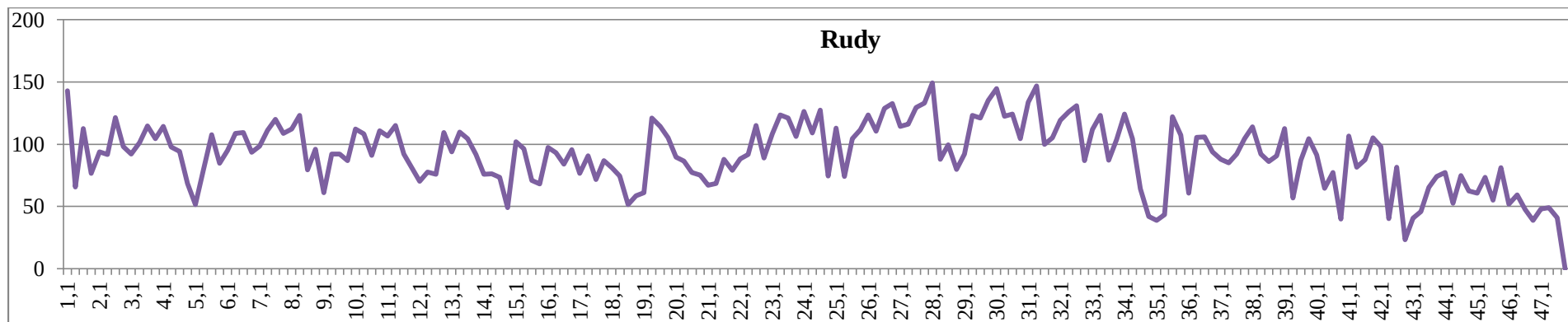
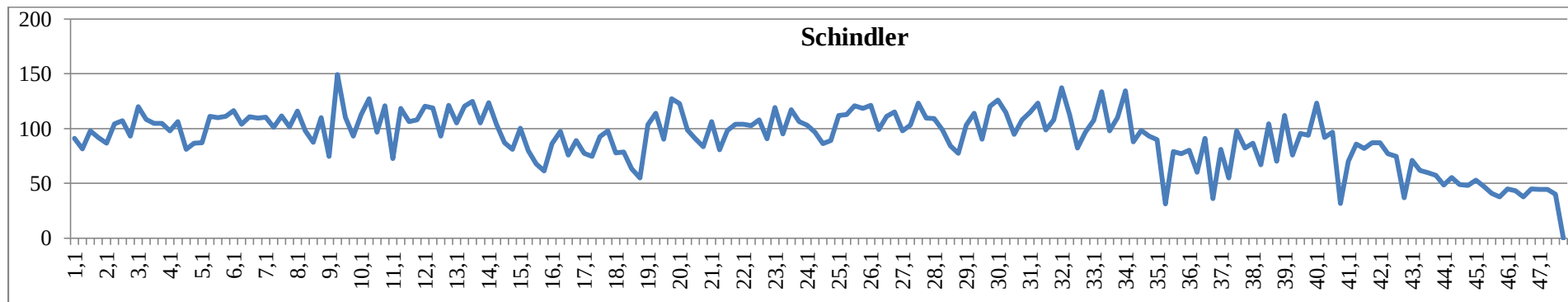
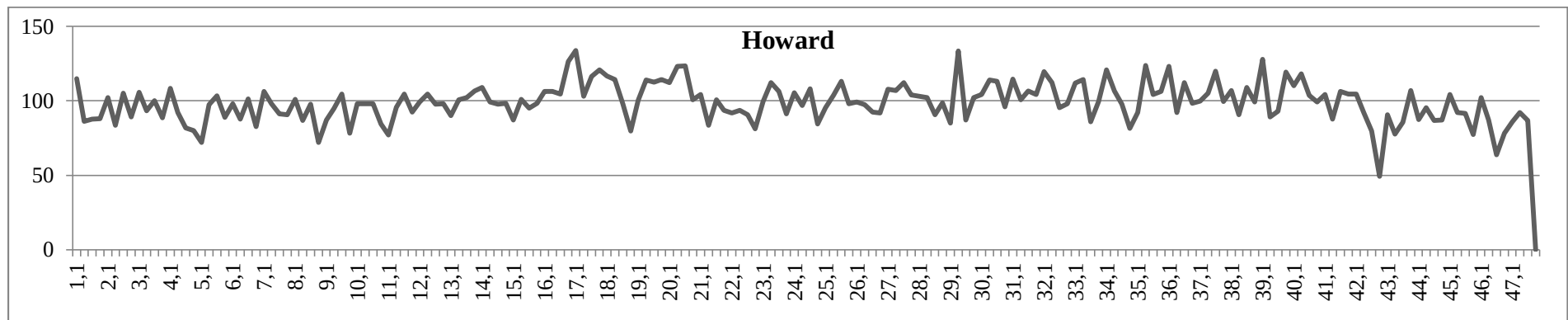


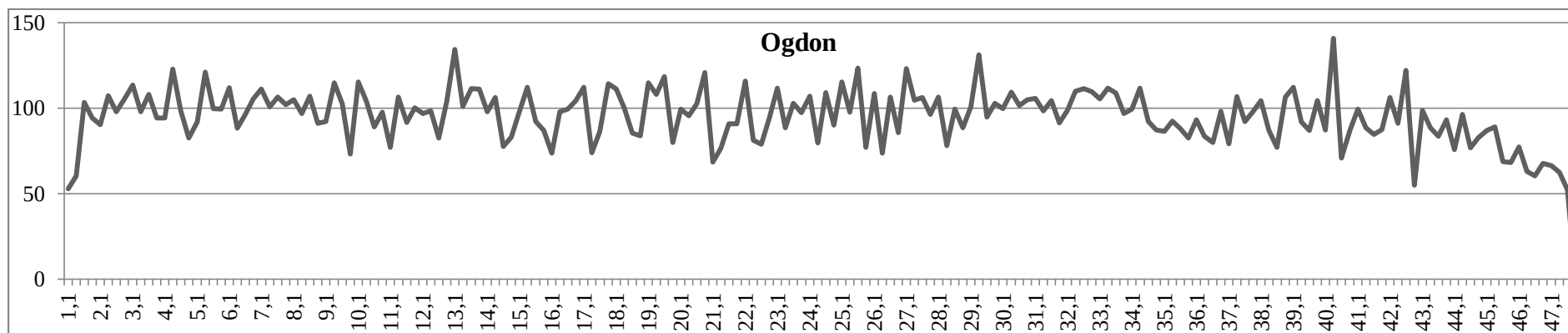
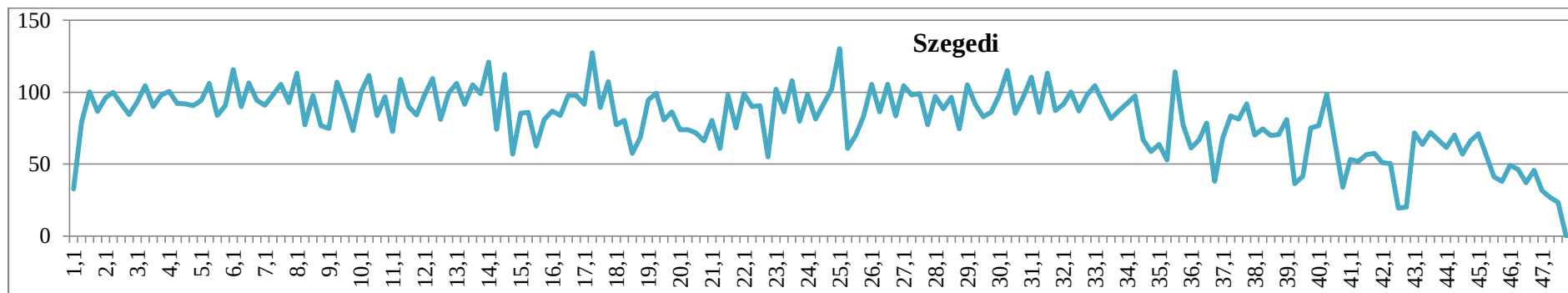
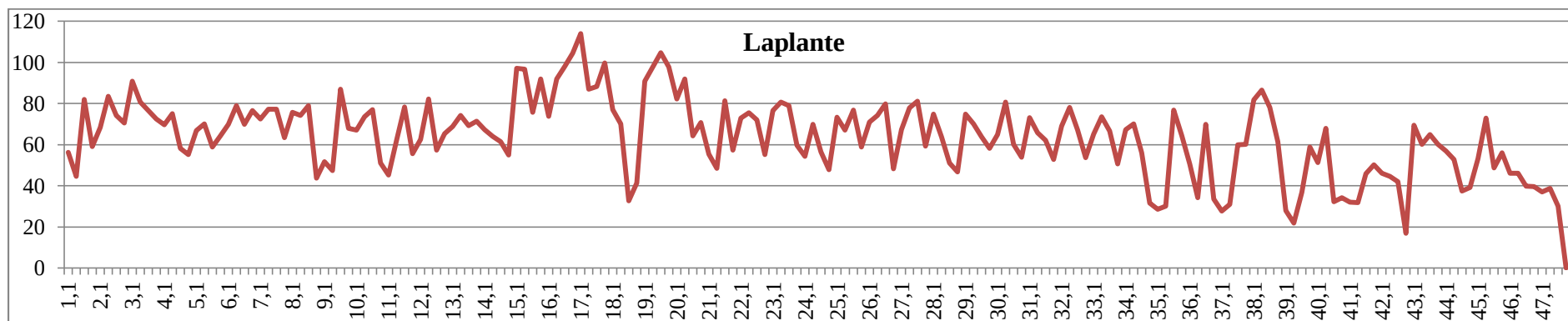
13. melléklet

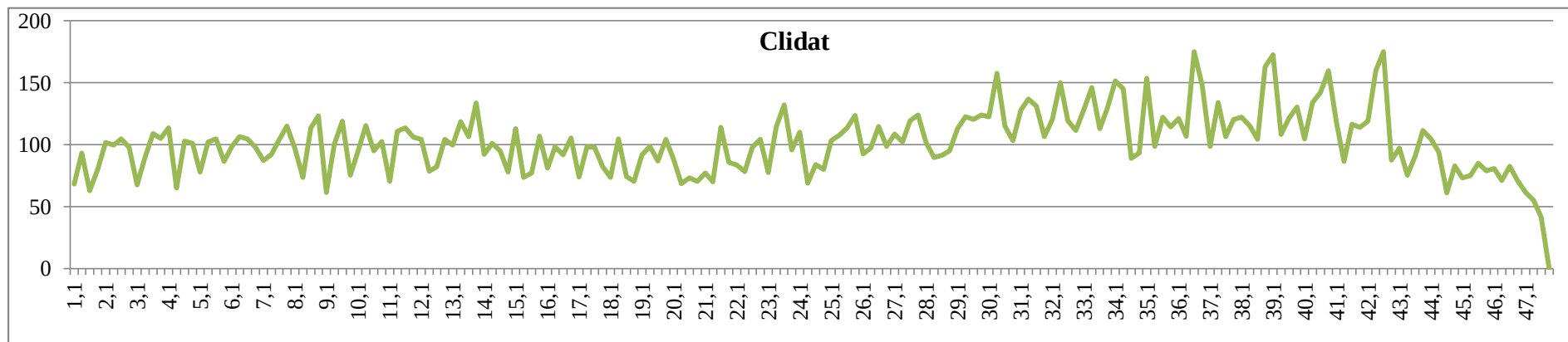
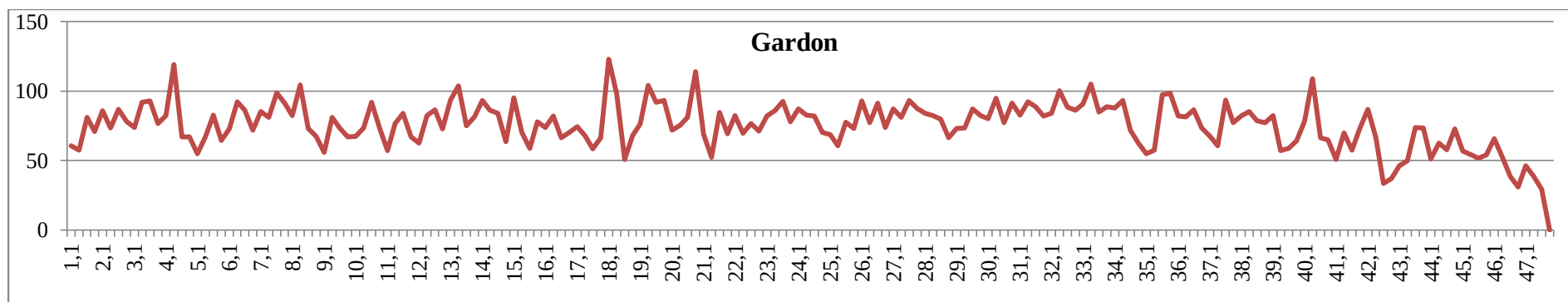
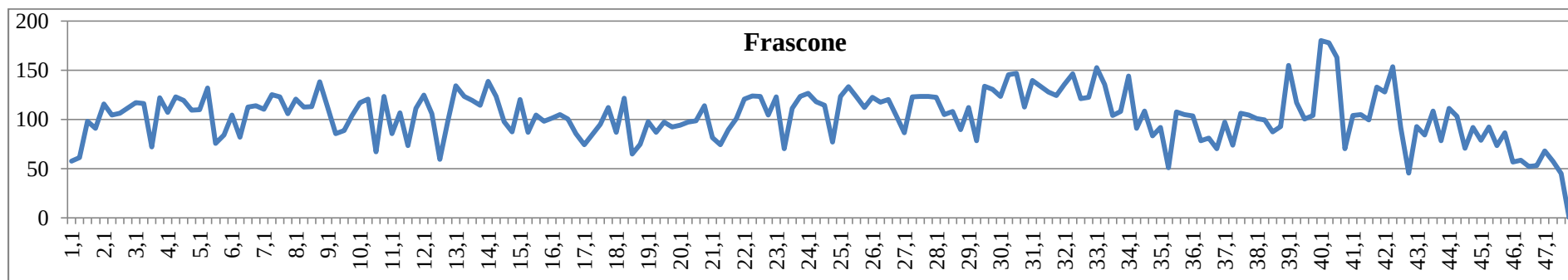
En rêve tempó grafikonok

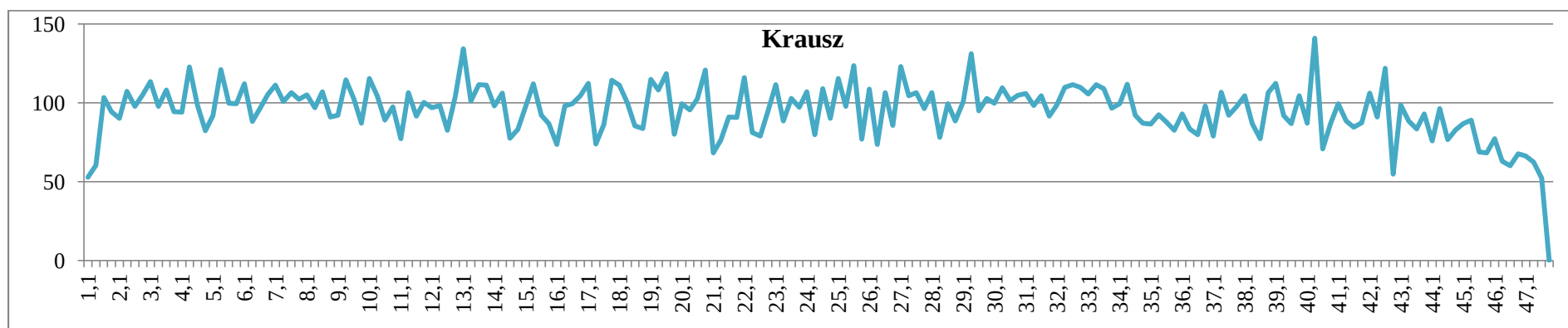
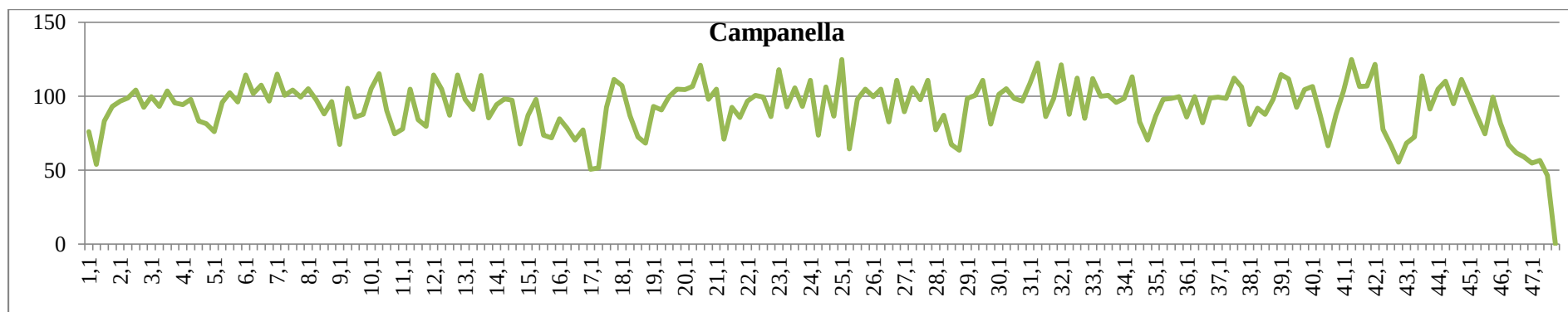
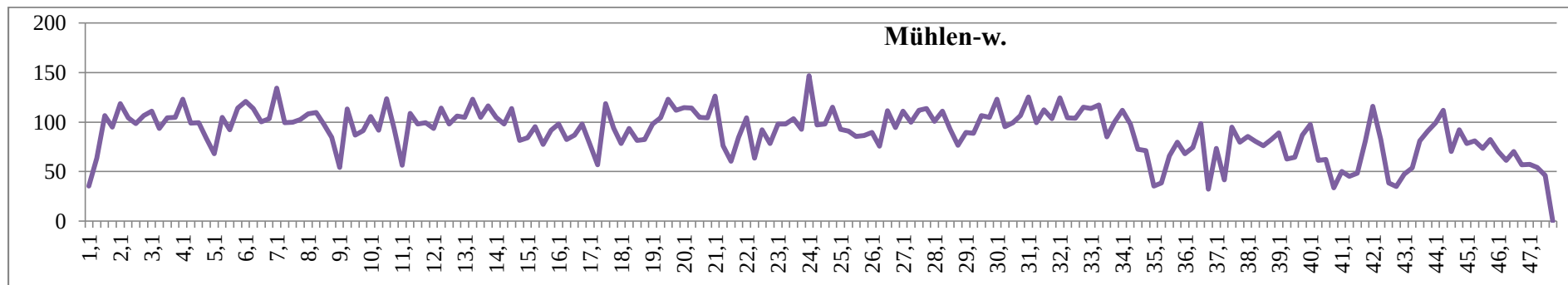


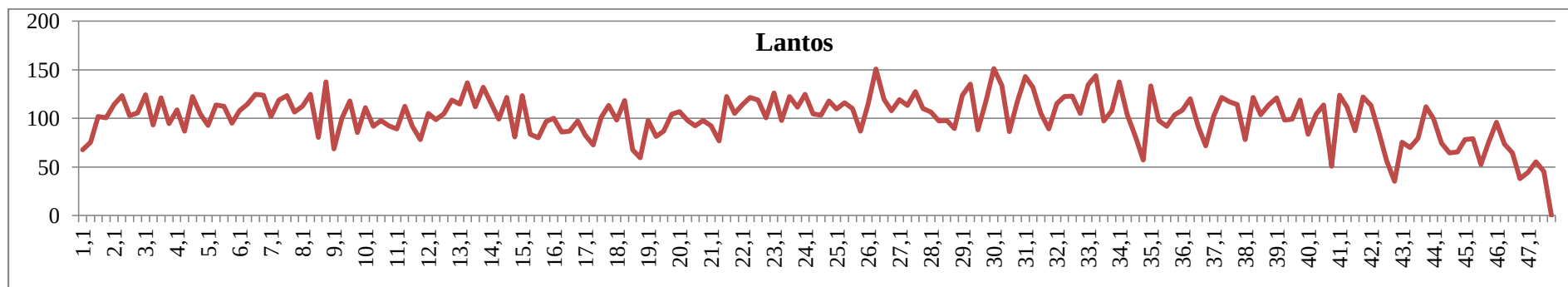
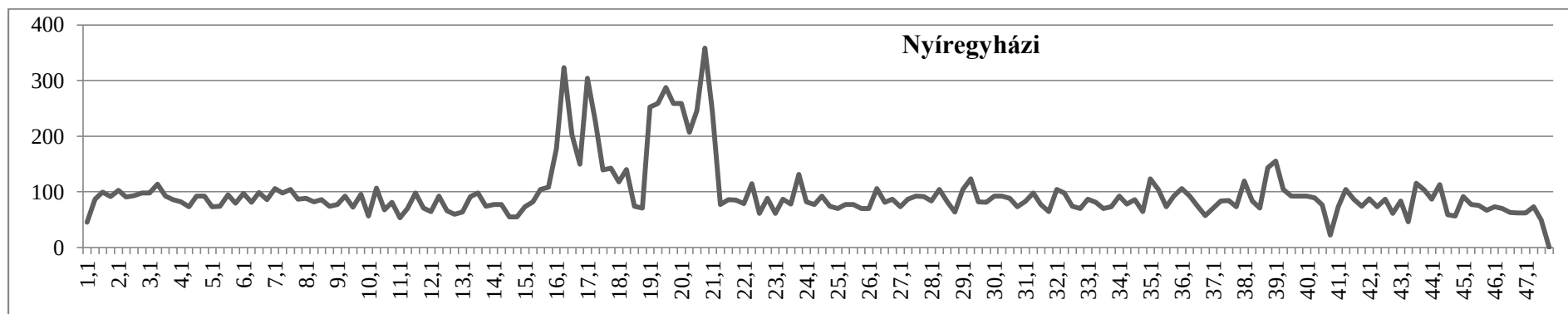












14. melléklet

Dallam előlegezése, késleltetése és jelöletlen arpeggiók használata

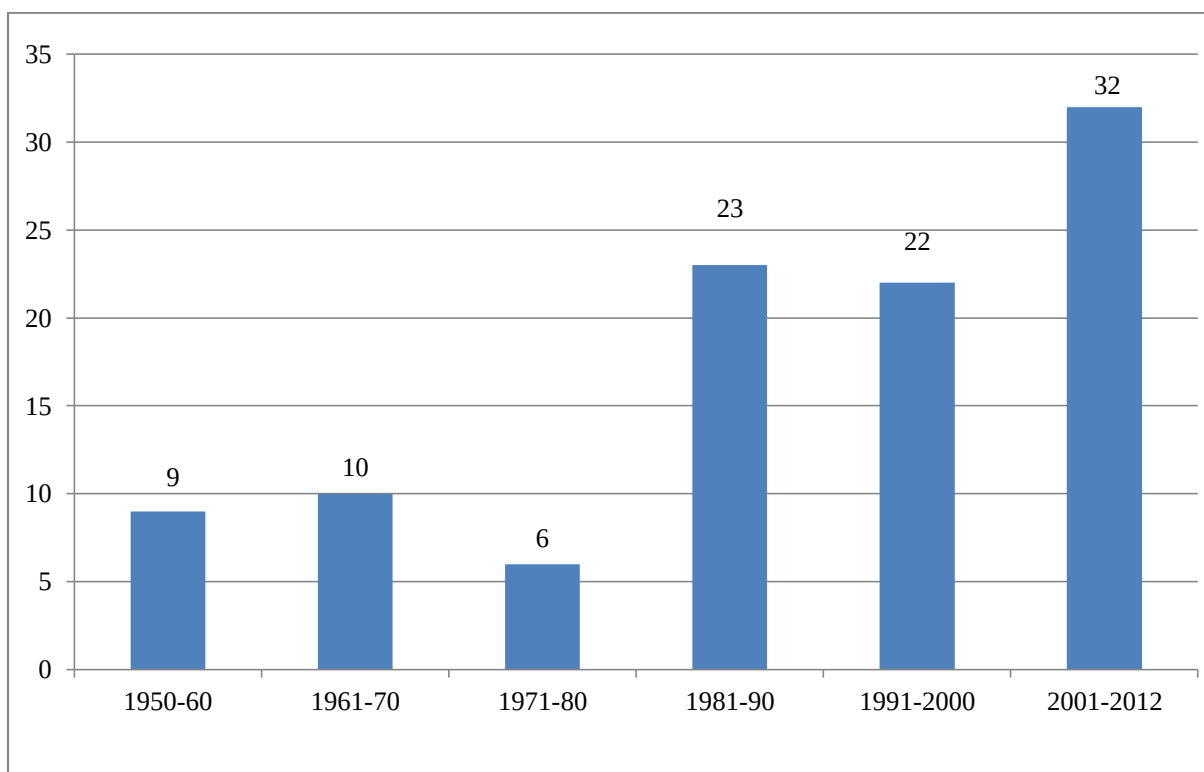
	<i>Elégia I</i>	<i>En rêve</i>	<i>La lugubre gondola II</i>	<i>Nuages gris</i>	<i>Mephisto-Walzer IV</i>	<i>Sancta Dorothea</i>	<i>Schlaflos!</i>
L. Kentner (1905) 1951	—	nem használ	—	dallam előlegezés, késleltetés	—	—	—
E. Szegedi (1911) 1967	—	nem használ	dallam előlegezés	nem használ	dallam előlegezés	—	dallam előlegezés, késleltetés
Clidat F. (1932) 1960-70	—	arpeggio	—	—	—	—	dallam késleltetés
I. Biret (1941) 1978	—	—	—	arpeggio	—	—	—
E. Nyíregyházi (1903) 1978	—	dallam előlegezés, késleltetés	—	—	—	—	—
D. Alexejev (1947) 1981	—	—	—	dallam késleltetés	—	—	—
A. Wats (1946) 1985	—	—	—	—	—	—	dallam késleltetés
C. van Loo 1988	—	—	—	—	—	—	dallam késleltetés

C. Katsaris (1951)1989	dallam előlegezés, késleltetés	—	—	—	dallam késleltetés	—	—
K. Zimerman (1956) 1990	—	—	dallam késleltetés	nem használ	—	—	—
A. Brendel (1931) 1991	—	dallam késleltetés	dallam késleltetés	—	—	—	—
L. Howard (1948) 1991	nem használ	nem használ	dallam késleltetés	nem használ	nem használ	—	nem használ
B. Szokolay (1961) 1993	—	—	dallam késleltetés	dallam késleltetés	—	—	—
P. Thompson (1952) 1995	—	—	—	—	—	dallam késleltetés	—
M. Lidsky (1968) 1996	—	—	—	—	dallam előlegezés, késleltetés	—	—
A. Cohen 1997	—	—	dallam késleltetés	dallam késleltetés	—	—	—
A. Volodos (1972) 2006	—	—	dallam előlegezés, késleltetés	—	—	—	—
M. Frascione 2007	—	nem használ	—	dallam késleltetés	—	—	—
A. Djordjevic (1970) 2008	—	—	—	—	—	—	dallam késleltetés

A. Mühlenwester (1957) 2009	—	nem használ	dallam előlegezés	—	—	—	—
P. L. Armand (1957) 2011	—	—	—	dallam késleltetés	—	—	—
M. Campanella (1947) 2011	—	nem használ	nem használ	dallam késleltetés	—	nem használ	dallam késleltetés
J. Wang (1984) 2011	—	—	—	—	—	—	dallam késleltetés

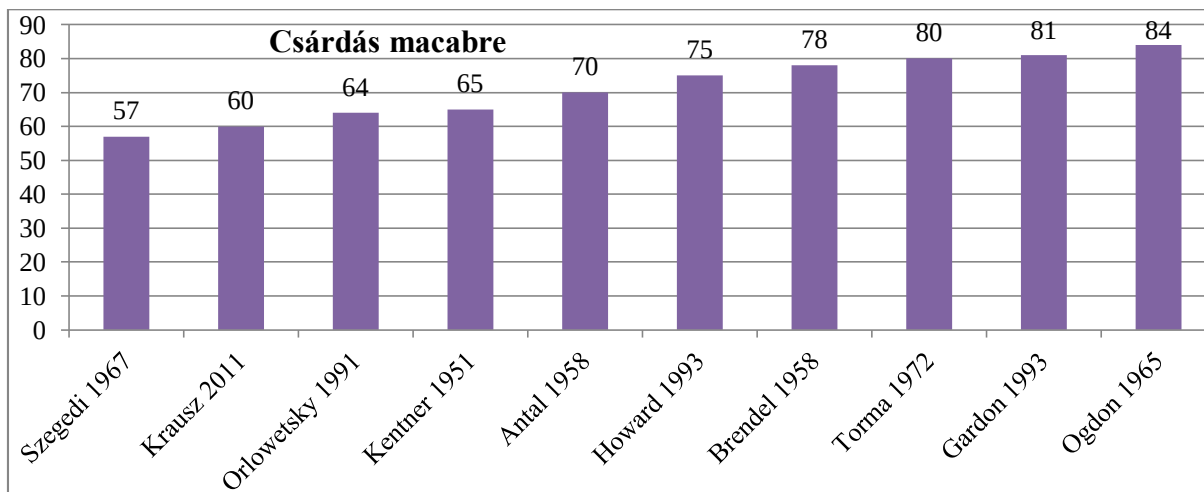
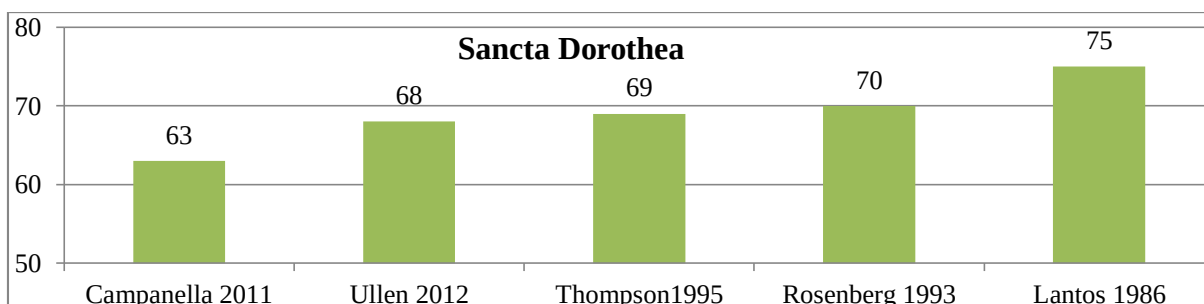
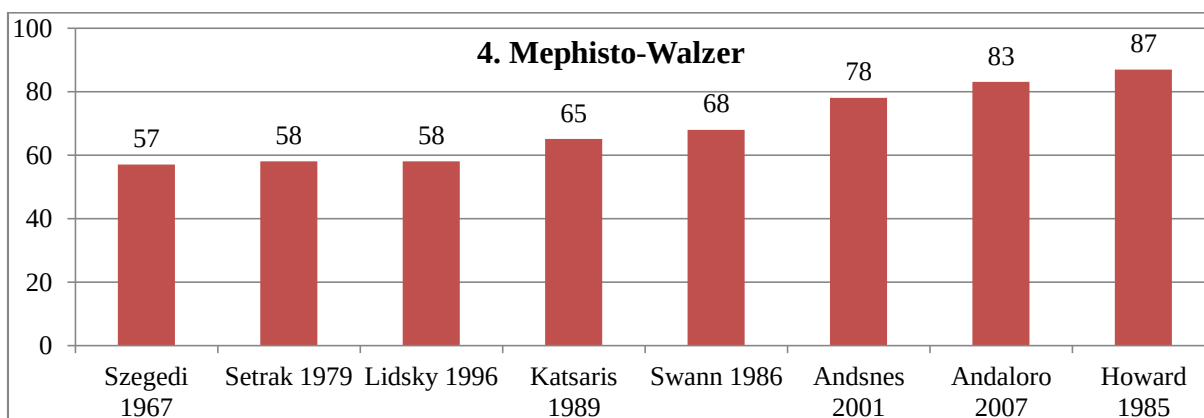
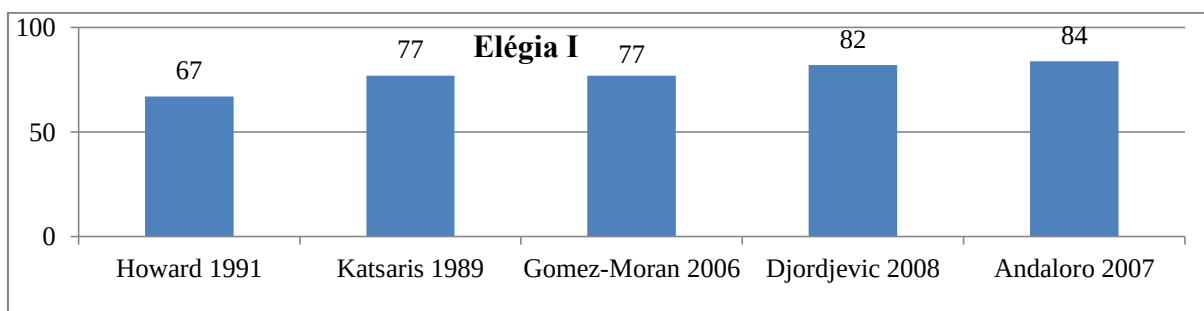
15. melléklet

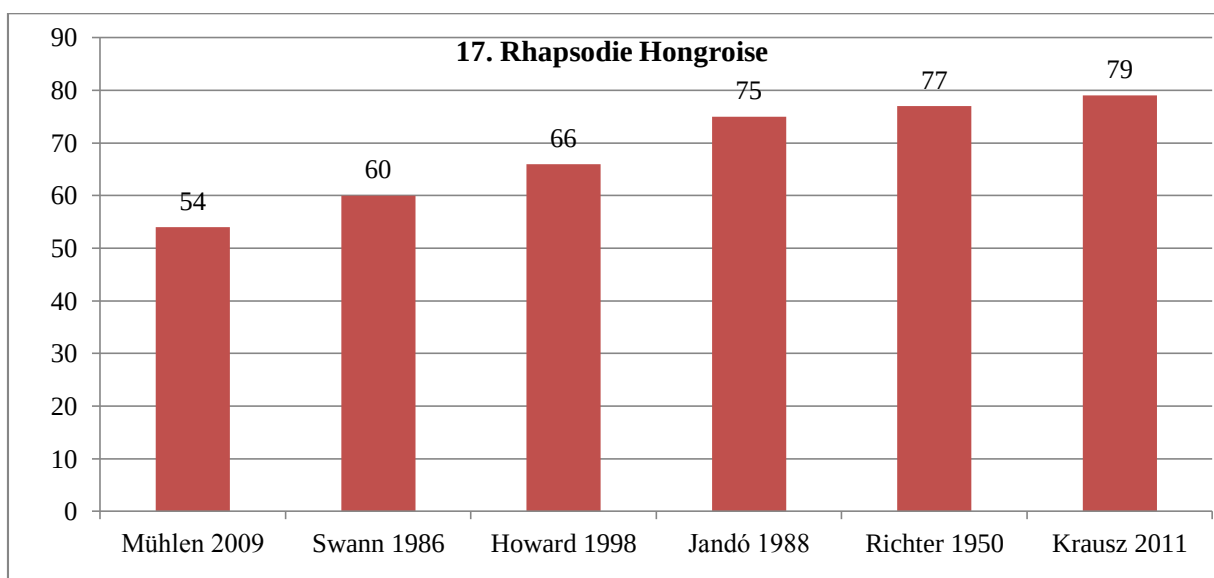
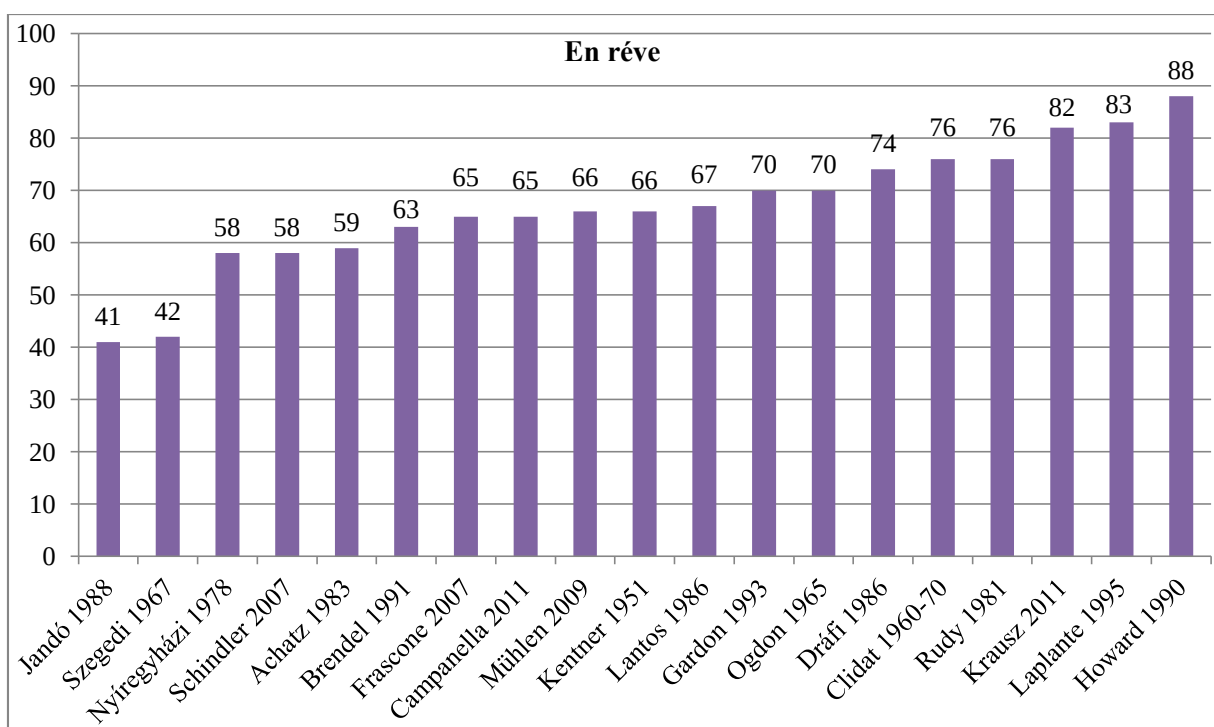
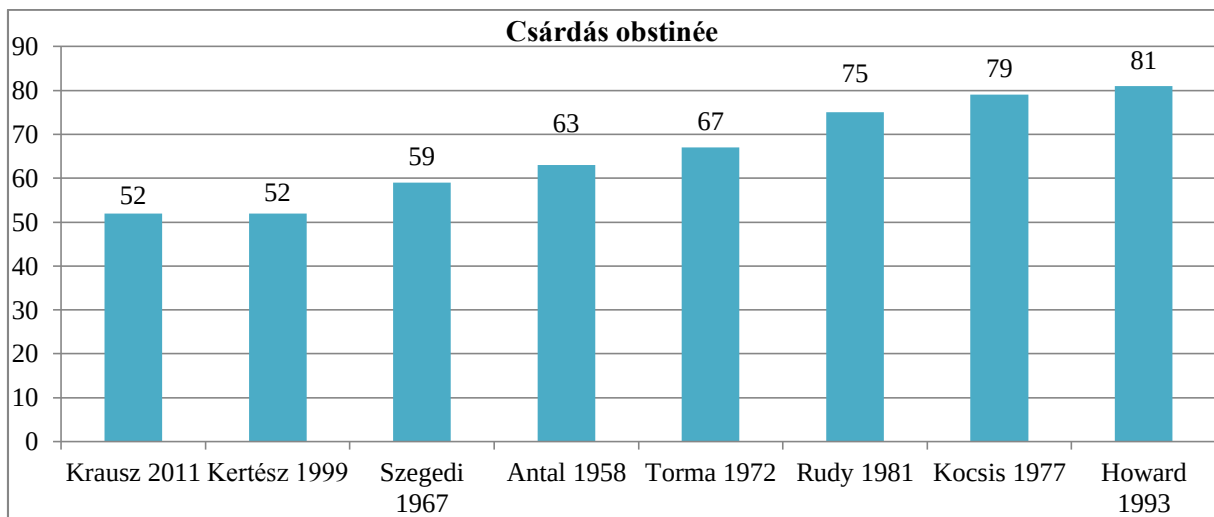
A vizsgált felvételek száma és készítésük dátuma

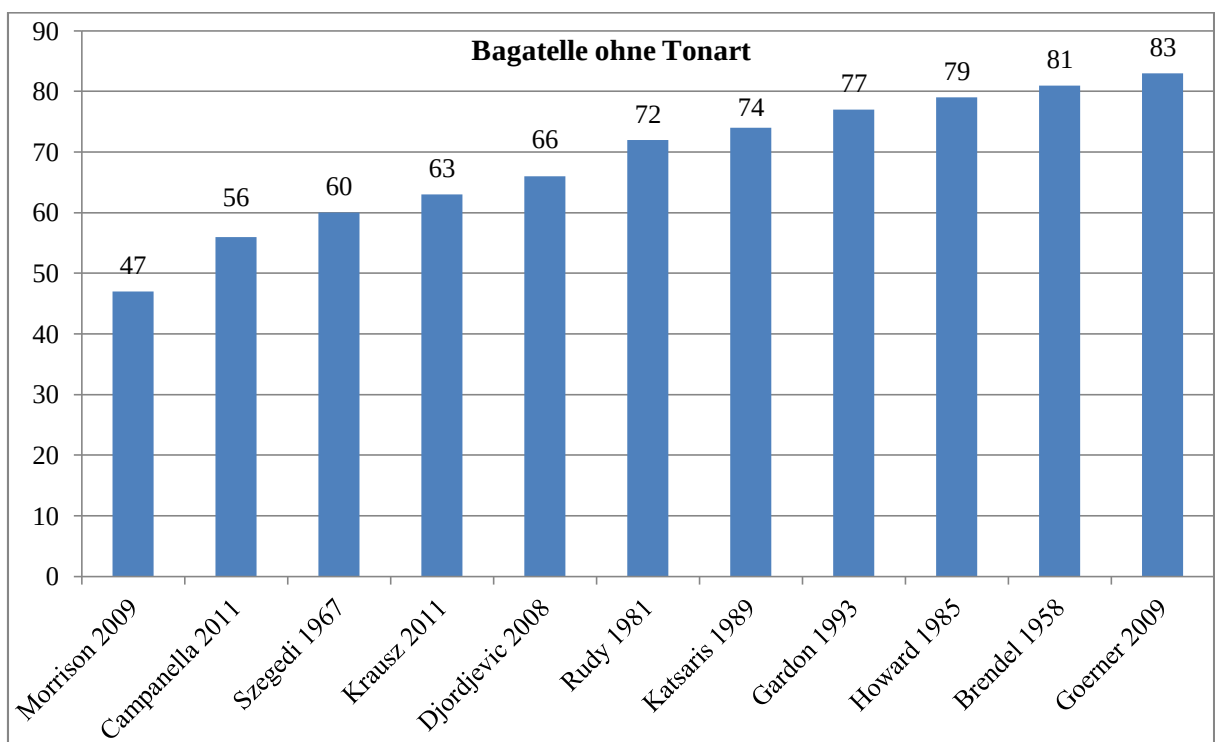
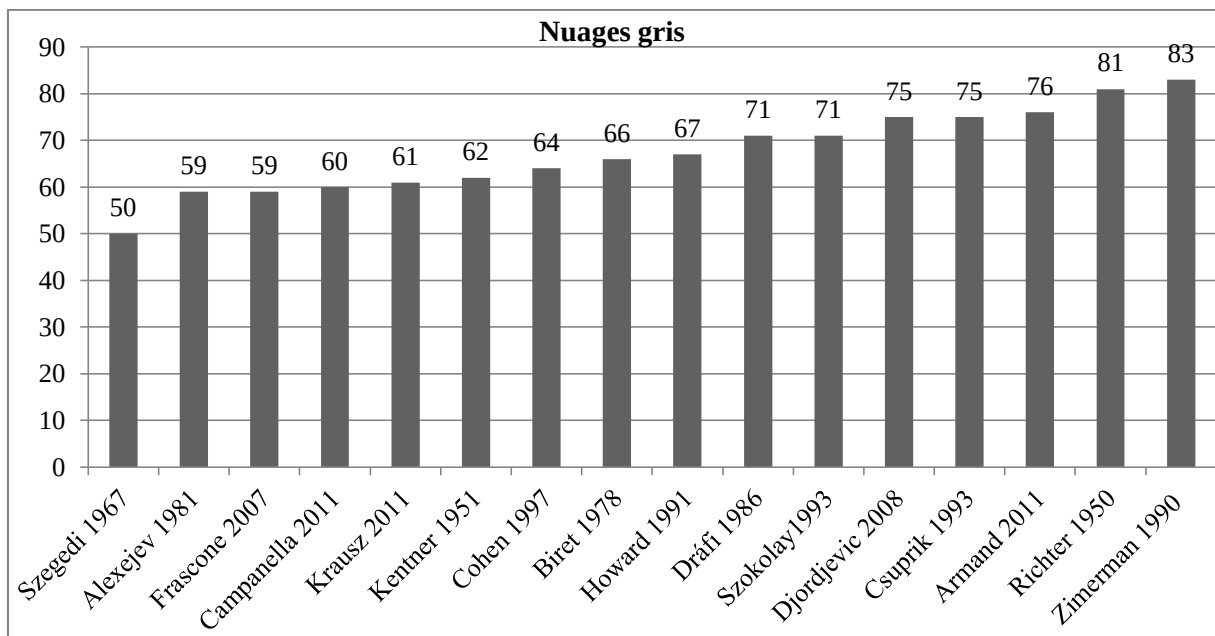


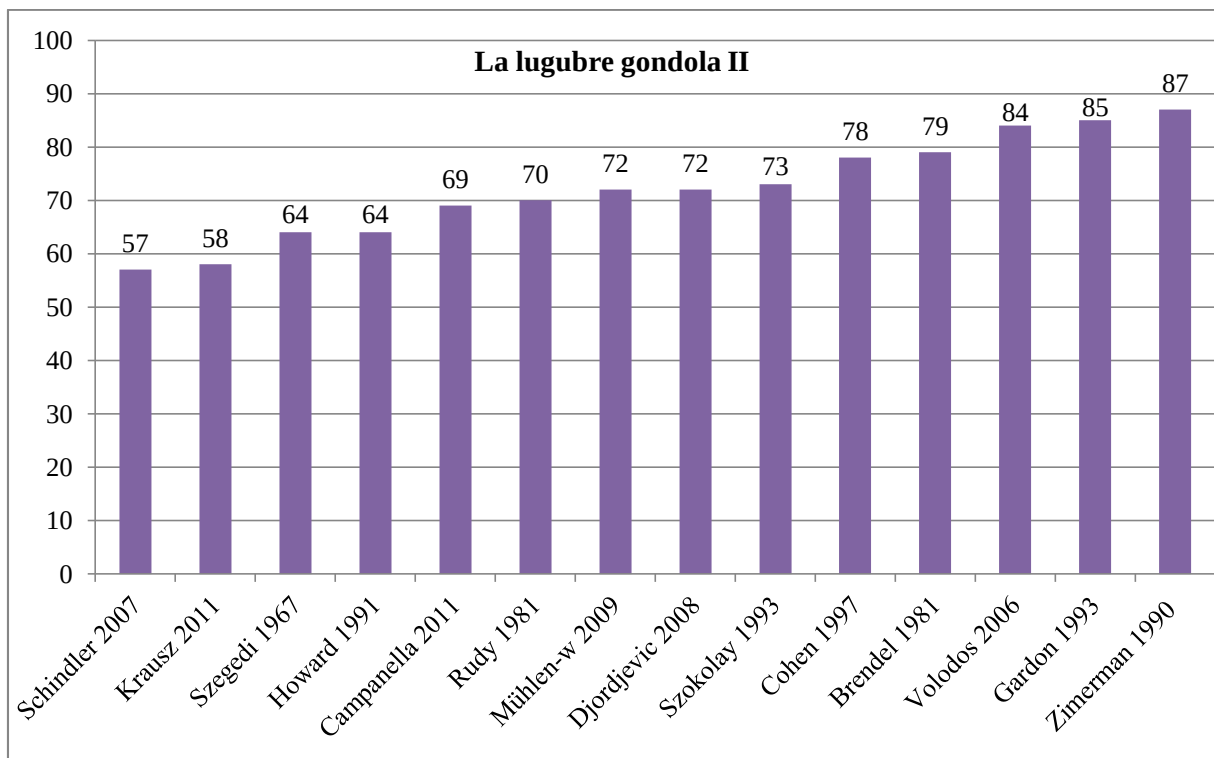
16. melléklet

A vizsgált művek tetszésének aránya százalékban, előadónként csoportosítva



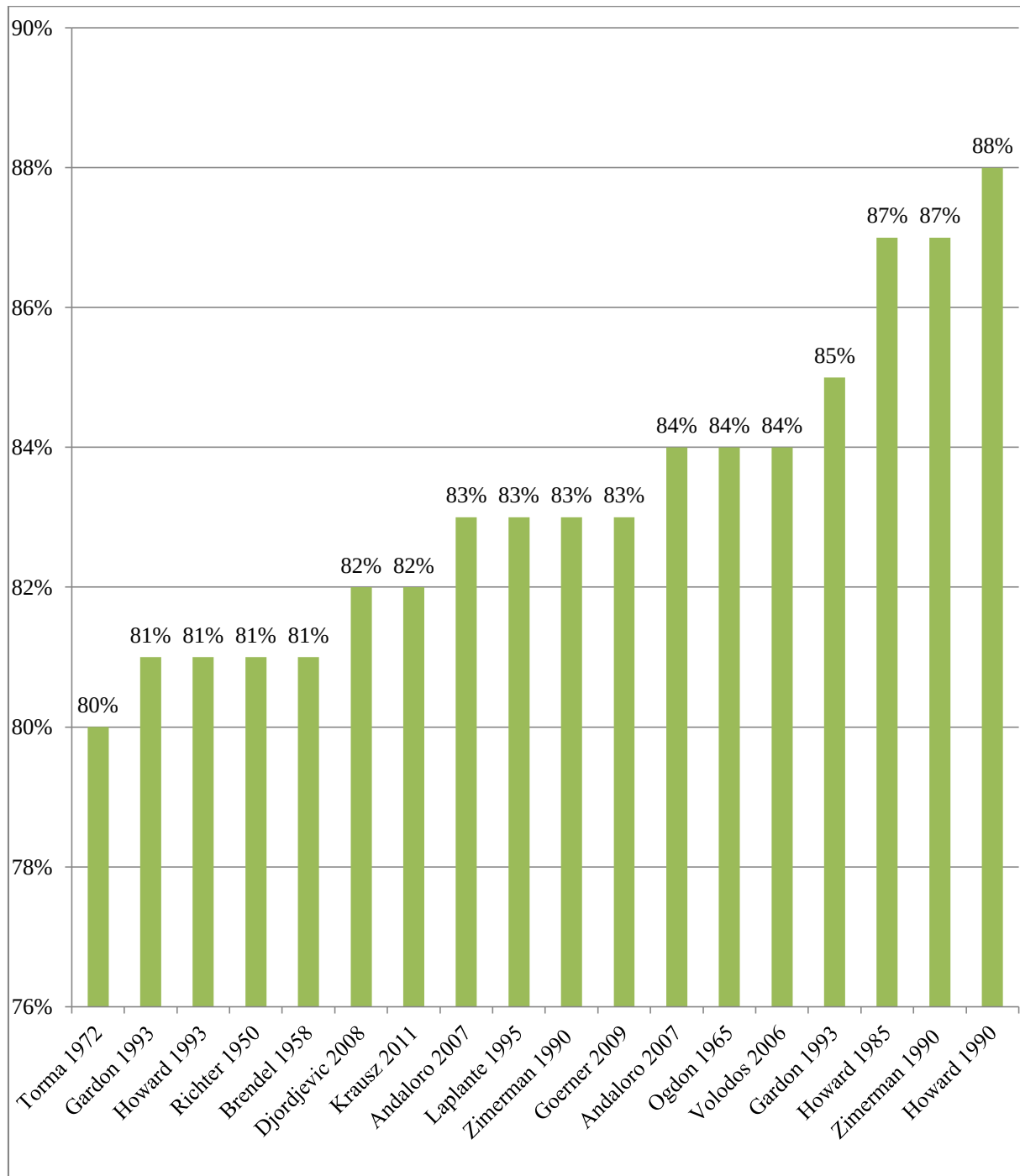






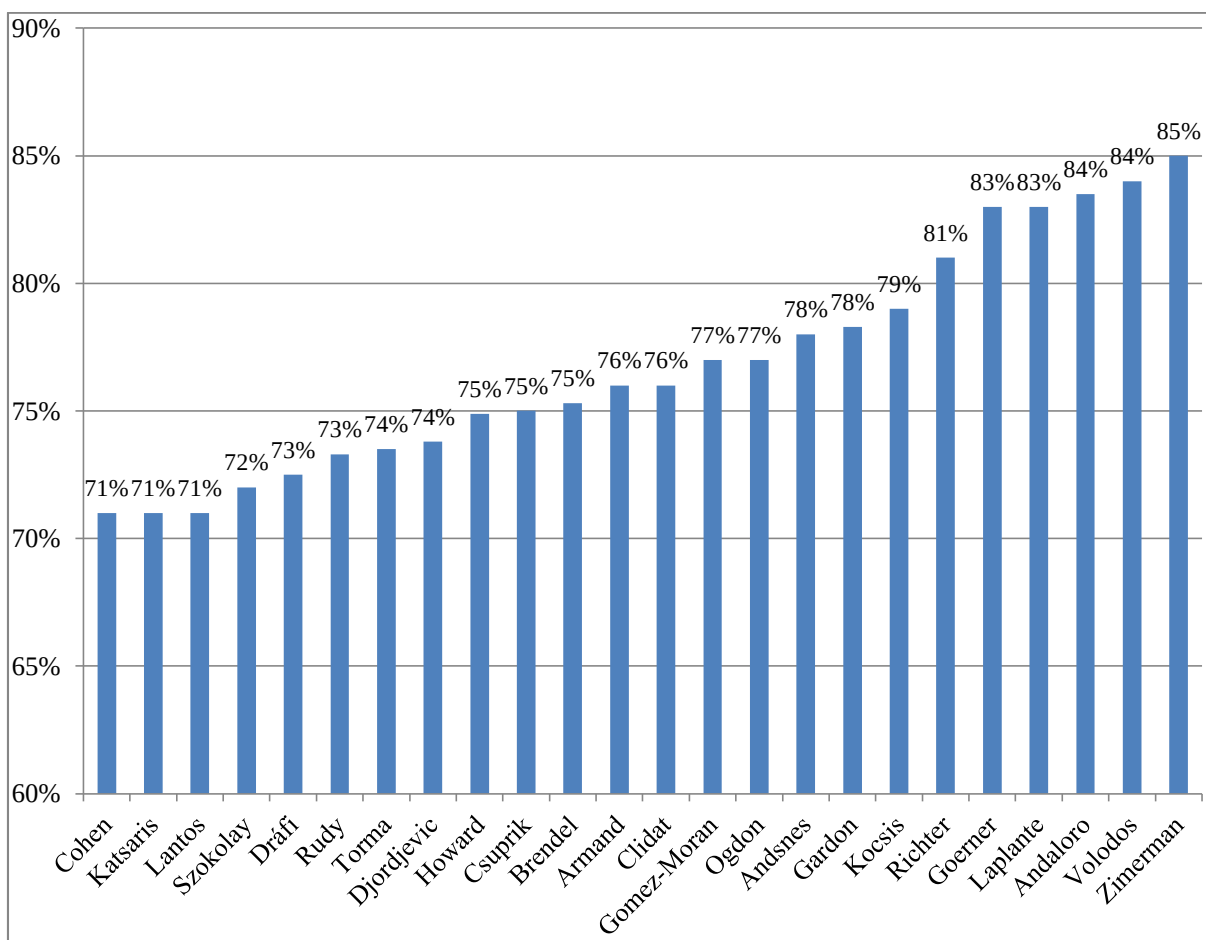
17. melléklet

A 80%-ot elérő, vagy meghaladó felvételek előadói, egy-egy mű vizsgálatának viszonylatában



18. melléklet

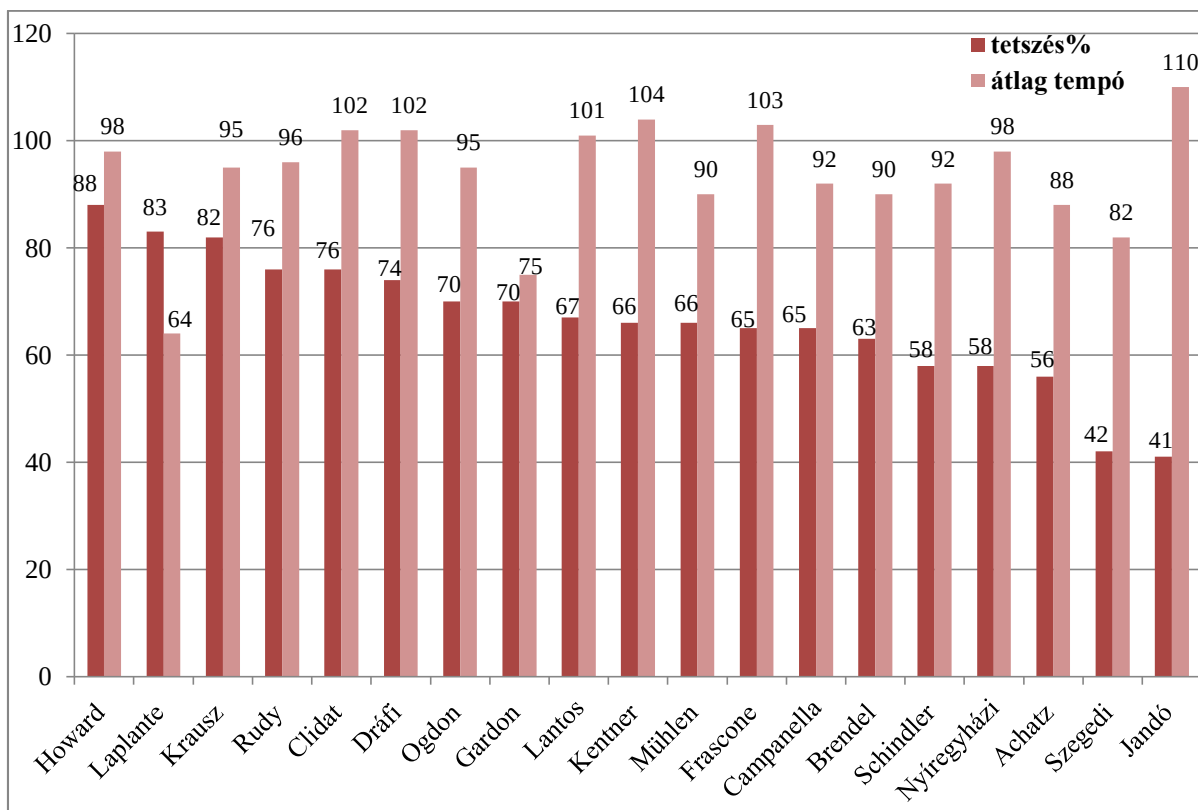
70%-os tetszési számot meghaladó előadók, a felvételeken szereplő összes általuk előadott mű alapján



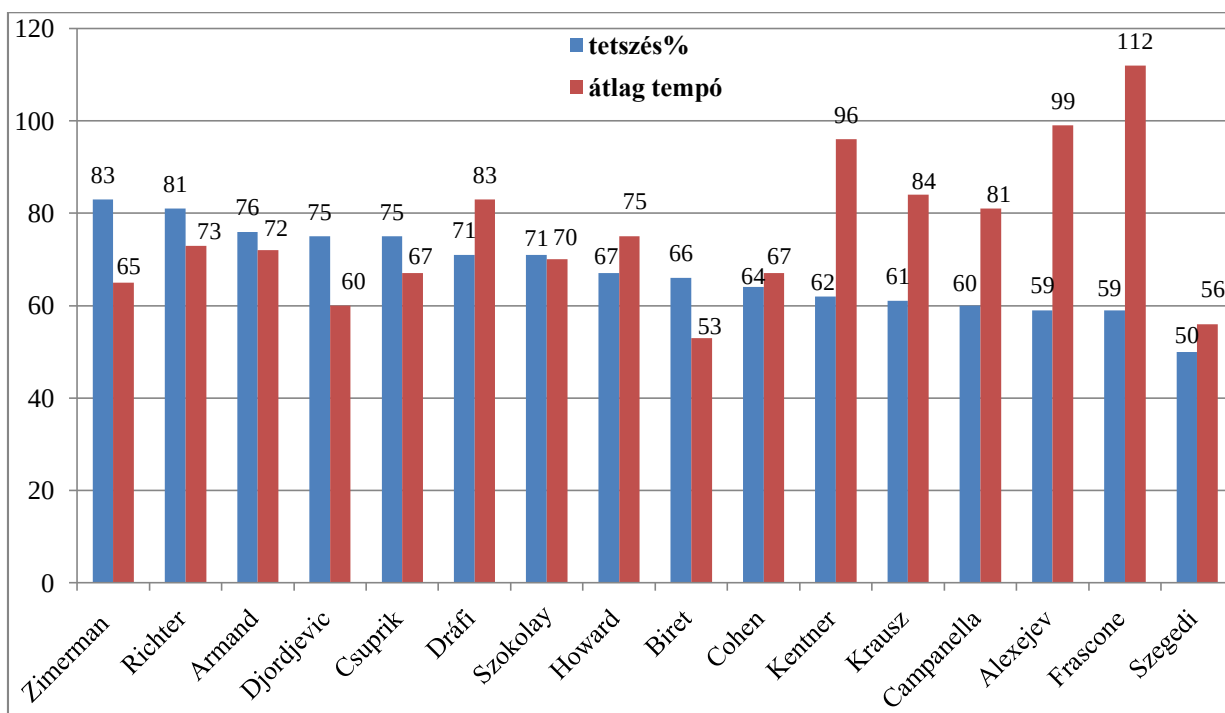
19. melléklet

Az átlag tempó és a tetszés összefüggésének vizsgálata

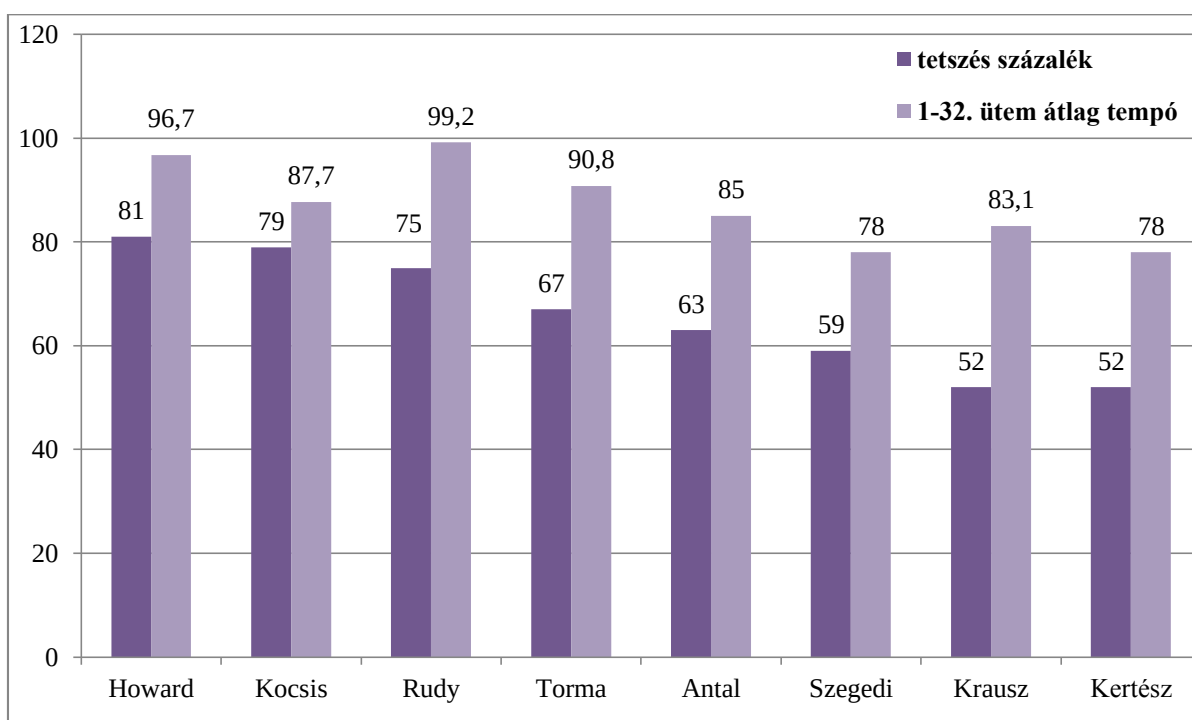
En rêve



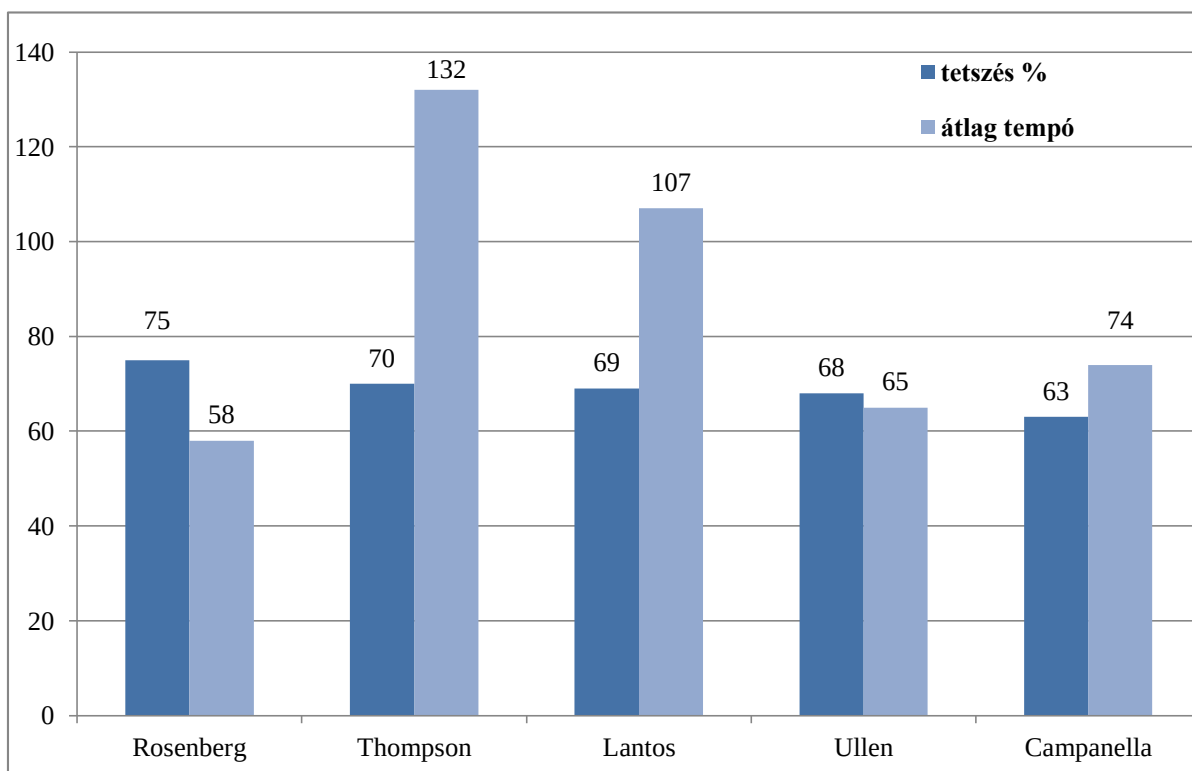
Nuages gris



Csárdás obstinée

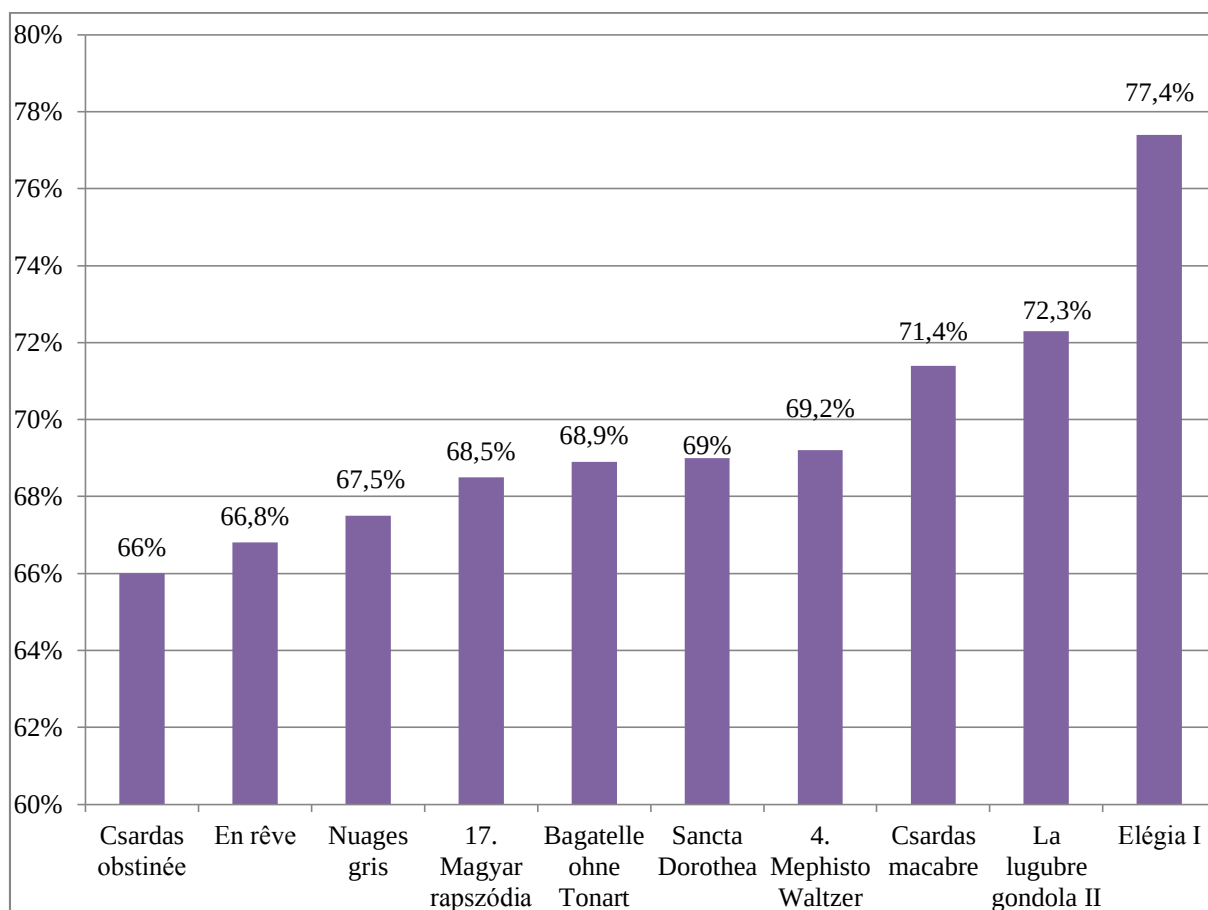


Sancta Dorothea



20. melléklet

A tetszés értékeinek százalékos átlaga az egyes művek tekintetében



21. melléklet

A CD melléklet felvételeinek jegyzéke

Liszt Ferenc: *Sursum corda* – Bartók Béla

Liszt Ferenc: *Liebestraume*, No. 3. - Frederic Lamond

Liszt Ferenc: *Bagatelle ohne Tonart*

A – Leslie Howard, B – Cyprien Katsaris, C – Nelson Goerner, D – Alexander Djordjevic,
E – Michele Campanella, F – Szegedi Ernő, G – Alfred Brendel, H – Mikhail Rudy,
I – Krausz Adrienne, J – Olivier Gardon, K – Albert Morisson

Liszt Ferenc: *Csárdás macabre*

A – Alfred Brendel, B – Olivier Gardon, C – Alexey Orlowetsky, D – Szegedi Ernő,
E – Kentner Lajos, F – Leslie Howard, G – Krausz Adrienne, H – John Ogdon, I – Antal István,
J – Torma Gabriella

Liszt Ferenc: *Csárdás obstinée*

A – Szegedi Ernő, B – Kocsis Zoltán, C – Torma Gabriella, D – Leslie Howard, E – Mikhail Rudy,
F – Krausz Adrienne, G – Kertész Lajos, H – Antal István

Liszt Ferenc: *Elégia No. 1*

A – Cyprien Katstaris, B – Alexander Djordjevic, C – Leslie Howard, D – Miriam Gomez-Moran,
E – Giuseppe Andoloro

Liszt Ferenc: *En rêve*

A – Andreas Mühlen-wester, B – Olivier Gardon, C – Lantos István, D – Leslie Howard,
E – France Clidat, F – André Laplante, G – Alfred Brendel, H – Marylin Frascone,
I – Szegedi Ernő, J – Jandó Jenő, K – Michele Campanella, L – Kentner Lajos, M – Mikhail Rudy,
N – Dag Achatz, O –Ervin Nyíregyházi, P – John Ogdon, Q –Dráfi Kálmán,
R – Christopher Schindle,r S – Krausz Adrienne

Liszt Ferenc: *La lugubra gondola II*

A – Szegedi Ernő, B – Arnaldo Cohen, C – Andreas Mühlen-wester, D – Olivier Gardon,
E – Alexander Djordjevic, F – Christopher Schindler, G-Michele Campanella, H – Leslie Howard,
I – Mikhail Rudy, J– Krausz Adrienne, K – Alfred Brendel, L – Krystian Zimerman,
M – Arcadi Volodos, N – Szokolay Balázs

Liszt Ferenc: *Mephisto-Walzer* No. 4

A – Cyprien Katsaris, B – Leslie Howard, C – Szegedi Ernő, D – Leif Ove Andsnes,
E – Jeffrey Swann, F – Setrak Yavruyan, G – Mikhail Lidsky, H – Giuseppe Andaloro

Liszt Ferenc: *Nuages gris*

A – Kentner Lajos, B – Pierre-Laurent Armand, C – Idil Biret, D- Dmitri Alexejev,
E – Marilyn Frascione, F – Alexander Djordjevic, G – Szegedi Ernő, H – Csuprik Etelka,
I – Leslie Howard, J – Dráfi Kálmán, K – Arnaldo Cohen, L - Michele Campanella,
M – Krausz Adrienne, N –Sviatoslav Richter, O – Szokolay Balázs, P – Krystian Zimerman

Liszt Ferenc: *Rhapsodie hongroise* No. 17

A – Andreas Mühlen-wester, B – Sviatoslav Richter, C – Leslie Howard, D- Jandó Jenő,
E – Jeffrey Swann, F – Krausz Adrienne

Liszt Ferenc: *Sancta dorothea*

A – Lantos István, B - Philipp Thompson, C – Michele Campanella, D – Carol Rosenberger,
E – Fredrik Ullen