Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású

doktori iskola

AD NOS, AD SALUTAREM UNDAM –
LISZT VÁLASZOL EGY OPERA ÉLMÉNYÉRE

VIRÁGH ANDRÁS GÁBOR

TÉMAVEZETŐ: RUPPERT ISTVÁN (DLA)

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2019

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás III

Rövidítések V

Bevezetés VII

1. Illustrations du Prophète de G. Meyerbeer

    1. 1. A Próféta c. opera rövid története 1

    1. 2. Operaparafrázisok Liszt életében 6

    1. 3. Illustrations No. 1. elemzése 12

    1. 4. Illustrations No. 2. elemzése 25

    1. 5. Illustrations No. 3. elemzése 33

2. Ad nos, ad salutarem undam

    2. 1. Liszt és az orgona 41

    2. 2. Az *Ad nos*... forrásai 45

    2. 3. Az *Ad nos*... elemzése 50

3. Konklúzió 71

Bibliográfia 73

Köszönetnyilvánítás

Szeretnék köszönetet mondani konzulensemnek, Ruppert István orgonaművésznek, aki hasznos tanácsaival és javaslataival folyamatosan segítette a munkámat. További köszönettel tartozom Sanda Anna és Szabó Balázs zenetörténészeknek, akik kritikai észrevételeikkel hozzájárultak a disszertációm létrejöttéhez. Külön köszönettel tartozom Kovács Róbert orgonaművésznek a német szöveg magyar fordításában nyújtott segítségéért, valamint Kerényi Mariann zongoraművésznek, aki informatikai tudásával hozzájárult a dolgozatom végleges formájához.

Virágh András Gábor, 2019. május 25.

Rövidítések jegyzéke

Batta = Batta András: *Az improvizációtól a szimfonikus költeményig: A sajátos formavilág a karaktertípusok kialakulásának kevésbé figyelembe vett aspektusa Liszt Ferenc zenéjében.* Doktori értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészei Egyetem, 1998.

Batta 60 = *Batta 60.* Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013. Szerkesztette: Dr. Kovács Sándor.

Boyden = Boyden, Matthew: *Az opera kézikönyve*. Fordította: Barabás György, Fejérvári Boldizsár, Máté J. György, Mesterházy Márton, Rácz Judit, Széky János, Varga Benjámin. Budapest: Park Könyvkiadó, 2009. 132-135.

Gárdonyi = Gárdonyi Zoltán: *Liszt Ferenc orgonamuzsikája*. Budapest: Magyar zene, 1984. március. XXV. évf. 1. szám.

Hamburger = Hamburger Klára: *Liszt Ferenc zenéje.* Budapest: Balassi Kiadó, 2010.

Kertész = Kertész István: *Operakalauz*. Budapest: Fiesta-Saxum, 1997.

Meyerbeer = Meyerbeer, Giacomo: *Der Prophet*. Grosse Oper in 5 Aufzügen von Scribe, Deutsch von L. Rellstab. Clavier-Auszug mit Text. Braunschweig: Henry Litolff's Verlag.

Németh = Németh Amadé: *Operaritkaságok.* Budapest: Zeneműkiadó. 1980.

Walker 1. = Walker, Alan: *Liszt Ferenc 1. A virtuóz évek 1811-1847.* Ford. Rácz Judit. Budapest: Zeneműkiadó. 1986.

Walker 2. = Walker, Alan: *Liszt Ferenc 2. A weimari évek 1848-1861.* Ford. Rácz Judit. Budapest: Zeneműkiadó. 1986.

Walker 3. = Walker, Alan: *Liszt Ferenc 3. Az utolsó évek 1861-1886.* Ford. Rácz Judit. Budapest: Zeneműkiadó. 1986.

Winkler = Winkler Gábor: *Barangolás az operák világában* II. kötet. Budapest: Tudomány kiadó. 2004. 1412-1419.

Wörner = Wörner, Karl H.: *A zene története*. Ford: Bősze Ádám és Ránki András. Budapest: Vivace Zenei Antikvárium és Kiadó, 2007.

Zeke = Zeke Lajos: *Liszt Ferenc: Ad nos ad salutarem undam.* A hét zeneműve: Budapest, Zeneműkiadó Vállalat. 1984. 166-179.

Bevezetés

> Liszt jelentősége a zene továbbfejlődésére nagyobb, mint Wagneré… Művei termékenyítőbben hatottak az utána következő nemzedékre… Annyi újszerű lehetőséget pendített meg, hogy hasonlíthatatlanul nagyobb ösztönzést kaphattunk tőle, mint Wagnertől.[1]

Liszt életútjának középső szakaszát Alan Walker három kötetes monográfiája „*A küzdelem évei*”-nek nevezte el.[2] A mester 1848-tól 1861-ig a weimari hercegi udvar karmestereként tevékenykedett: legkiérleltebb alkotásai ehhez a városhoz, ehhez az ifjúkori kísérleteket beteljesítő, egyben új utakat nyitó szűk másfél évtizedhez köthetőek.[3] Munkájához inspiráló társra lelt Caroline Sayn-Wittgenstein hercegnő személyében, aki töretlenül hitt zeneszerzői elhívatottságában.[4]

Liszt életműve a legjobb példát adja a zene és a társművészetek közötti válaszfalak lebontására, miközben a kor politikai történései is hatással voltak alkotói tevékenységére. A zeneszerző – egyben korának legnagyobb pianistája – hatalmas œuvre-t hozott létre: közel 700 kompozíciót alkotott;[5] a Humphrey Searle brit zeneszerző által összeállított katalógus szerint összesen 770 műről beszélhetünk. Az életmű túlnyomó részét zongoraművek, illetve zenekari kompozíciók alkotják. A teljes életmű tükrében az orgonára írott kompozíciók száma igen csekély, azonban a kortársakkal összevetve azonnal szembetűnik, hogy César Franck (1822-1890) mellett Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) volt az egyetlen zeneszerző, aki a romantikus orgonairodalmat Liszthez mérhető mennyiségben gyarapította.

Összesen 47 publikált szóló orgonamű kötődik Liszt nevéhez.[6] Az eredetileg is orgonára írott kompozíciók száma kereken 10, a többi pedig egyéb alkotásainak átirata, melyeket részben személyesen készített, részben pedig jóváhagyott.[7] A túlnyomó többséget képező átiratok megjelenésének egyik lehetséges oka az, hogy

---

[1] Bartók Béla összegyűjtött írásai I. Közreadja Szőllősy András. Zeneműkiadó 1966, 701.
[2] Walker 2. 122.
[3] I. m., 106.
[4] Walker 1. 83.
[5] Peter Raabe által 1930-ben összeállított műjegyzék alapján.
[6] Margittay Sándor: Liszt Ferenc összes orgonaműve, Előszó X-XI.
[7] Gárdonyi 335.

Liszt számos esetben az eredetileg más hangszerekre, vagy előadói apparátusokra komponált műveinek megszólaltatására is az orgonát tartotta a legmegfelelőbbnek.[8]

Liszt egyéniségének meghatározó vonása volt a kortársak zenéje iránti széleskörű érdeklődés, amelynek egyik bizonyítéka számos zongorára szánt parafrázisa, melyek létrejöttének egyik legfontosabb célja – minden bizonnyal – az általa nagyra becsült kortárs alkotások népszerűsítése volt. A 19. századnak kevés olyan jelentős művésze akadt, akivel Liszt ne találkozott, de legalábbis ne levelezett volna.[9] Liszt és Wagner viszonyáról, két évvel fiatalabb pályatársa önzetlen támogatásáról számos dokumentum áll rendelkezésre, amelyek szélesebb nyilvánosság előtt is ismeretesek.[10] A nagy operaszerzőknél maradva: az is csupán a véletlen műve, hogy Verdivel két alkalommal is elkerülték egymást.[11]

A kortársak sorát gyarapítja a 19. századi francia nagyopera világhírű mestere, Giacomo Meyerbeer is, aki 1849-ben fejezte be *Le Prophète (A Próféta)* című operáját, melyre a párizsi Operában 1849. április 16-án lezajlott premier után Liszt azonnal felfigyelt.[12] Meyerbeer öt felvonásos művének Lisztre gyakorolt erőteljes hatását tükrözi a zongorára írott, három tételből álló *Illustrations du Prophète de G. Meyerbeer* címet kapott, 1849–50 között komponált ciklus, amelyben az opera számos motívumát feldolgozta.[13] A zongoraciklus megkomponálását követően Liszt ismét részt vett egy *Próféta*-előadáson, amelyre ez alkalommal Drezdában került sor.[14] Liszt az opera iránt tanúsított rajongását mutatja, hogy a zongoraciklus után a dalmű anyagára támaszkodva megkomponálta első, egyúttal legnagyobb szabású orgonaművét, a közel harminc perces *Fantasie und Fuge über den Choral Ad nos, ad salutarem undam*-ot (a továbbiakban *Ad nos…*).

Liszt az 1850-es évek elejére érkezett el életének az addigi tapasztalatait összegző szakaszához: ambícióit, tudását, valamint az általa már kisebb felületeken kikísérletezett újszerű kompozíciós eljárásokat nagyobb szabású alkotásokban is ki akarta próbálni. A három nagy formai egységből álló orgonamű több szempontból is a 39 éves Liszt eddigi életének összegző alkotása: az *Ad nos...* a szimfonikus

---

[8] Liszt orgonaművei I. Előszó, közreadja Margittay Sándor. Editio Musica Budapest 1971.
[9] Domokos Zsuzsanna: Liszt és Verdi tanulmány, 1.
[10] Walker 1. 122.
[11] Domokos Zsuzsanna: Liszt és Verdi tanulmány, 1.
[12] Georg Predota: At the Center of the Musical Universe – Giacomo Meyerbeer II, Forrás: http://www.interlude.hk/front/center-musical-universe-giacomo-meyerbeer-ii/, utolsó megtekintés: 2019. 06. 05.
[13] Németh 466.
[14] Zeke 166.

költemények irodalmi ihletettségének, valamint a virtuóz hangszerjátékos eddig zongorára írott alkotásaiban felfedezhető formai megoldásainak sajátos szintézise. A h-moll szonáta előfutárának is tekinthető grandiózus orgonamű a Liszt első alkotói korszakának lezárásához vezető út egyik meghatározó lépcsőfoka.

Doktori disszertációm tárgya Liszt Ferenc Giacomo Meyerbeer *Le Prophète* című operájának témáira komponált művei, a *Fantasie und Fuge über den Choral Ad nos, ad salutarem undam* című orgonamű, valamint az *Illustrations du Prophète* című zongoraciklusának elemzése. Meglátásom szerint e két kompozíció minősége és zenei mondanivalója tekintetében messze túlmutat a romantika korában divatossá vált parafrázisok műfaji sajátosságain, ugyanis az *Illustrations* ciklus illetve az *Ad nos…* mind a Liszt-életmű, mind az egyetemes zenetörténet meghatározó alkotásai közé számítanak. Dolgozatomat bizonyos mértékben hiánypótlásnak is szánom, mivel az általam választott téma irodalma igen csekély.

Disszertációm gerincét a két mű elemzése adja. A kompozíciók vizsgálata közben igyekeztem a lehető legrészletesebb módon betekintést nyújtani a parafrázisok belső működésébe, valamint a zongoraciklus elemzése során pedig a zenei cselekményt párhuzamba állítottam az opera vonatkozó történéseivel. Az analízis megírása során rendkívül fontosnak tartottam az egyes alkotások stiláris újításainak részletes megjelenítését is. Bízom benne, hogy a zeneszerzői, az orgonaművészi, valamint az egyházzenei tevékenységem által megszerzett tapasztalataim lehetővé teszik, hogy az elemző fejezetekben a belső összefüggéseket a lehető legtöbb nézőpontból fel tudjam tárni az olvasó számára.

A Liszt életéről, illetve alkotóművészetéről szóló szakirodalom rendkívül bőséges és változatos. Dolgozatom megírásakor nagy segítségemre volt Alan Walker *Liszt Ferenc* című három kötetes nagymonográfiája, amelyben a zongoravirtuóz és zeneszerző életútját követi nyomon a kezdetektől a Liszt halálát követő időszakig. A trilógia második kötete, amely *A weimari évek 1848–1861* alcímet viseli, volt a legmeghatározóbb a munkám során, hiszen a vizsgálataim középpontjában álló két kompozíció is a weimari időszak elején keletkezett.

Bárdos Lajos *Liszt Ferenc: A jövő zenésze* című könyve, valamint Zeke Lajos *Liszt Ferenc: Ad nos ad salutarem undam* című tanulmánya is számos gondolatot indított el bennem az összefüggések feltárásának során, azonban e két rendkívül izgalmas és fontos írás elsősorban az analízis írása közben nyújtott segítséget számomra, ezért e két forrást inkább háttéranyagként tudtam hasznosítani.

Liszt Ferencnek a zongorajáték, illetve a hangszerkezelés alakulásában kifejtett hatásáról számos értekezés készült, azonban az *Ad nos…* zenetörténeti fontosságáról kevés anyag áll rendelkezésre. A mű megkomponálásával ugyanis Liszt nem csupán egy korszakos jelentőségű orgonaművet alkotott, hanem az orgonát, mint templomi szakrális hangszert bevezette a hangversenyterembe.

Véleményem szerint egy alkotóművésznek az a feladata, hogy a lehető legalaposabban megismerje, illetve megértse az elődök (zenei) gondolkodását, amely által saját nyelvezetén is tudjon alakítani, majd szakítson a konvenciókkal és új, még ismeretlen, kiaknázatlan utakat keressen. Liszt Ferenc e két alkotásában világosan kirajzolódik a hagyományőrzés jelenléte és az újító szellem közötti párhuzam. A mester alkotótevékenysége a bécsi klasszikus hagyományokból indult ki, ugyanakkor integrálni tudta zenei világába korának avantgarde zenei irányait is, amelynek következtében ajtót tudott nyitni a 20. század első felében kialakult irányzatok, az impresszionizmus és az expresszionizmus számára is.

Disszertációm konklúziója szerint az *Ad nos…* és az *Illustrations* ciklus megismerése során egy zeneileg és technikailag végsőkig kiforrott, a zenéről és a környezetéről pedig a legszélesebb értelemben mindent ismerő polihisztor zenei portréja rajzolódik ki.

A dolgozatom német nyelvű idézeteinek magyar fordításában Kovács Róbert orgonaművész segítségét vettem igénybe.

1. Illustrations du Prophète de G. Meyerbeer

1. 1. A Próféta

Giacomo Meyerbeer (1791–1864) igen tehetős német zsidó családból származott, eredeti neve Jakob Liebmann Beer volt.[1] Gyermekkora első részét Berlinben töltötte, itt érték az első zenei impulzusok.[2] Első zeneszerzés leckéit Carl Friedrich Zeltertől (1758–1832) kapta, majd 1810-től Vogler abbé irányításával folytatta tanulmányait, Carl Maria von Weberrel együtt.[3] Zenei pályafutását zongoravirtuózként kezdte, azonban figyelme igen hamar a komponálás felé fordult. 1816-tól kezdve néhány év leforgása alatt hat olasz operát is alkotott, amelynek köszönhetően a korabeli közvélemény Rossinihoz hasonlította a fiatalembert.[4] Salieri javaslatára Itáliába költözött, majd 1826-tól Párizsban telepedett le, ahol megismerkedett a kor híres drámaírójával és librettistájával, August Eugène Scribével (1791–1861), aki – többek között – *A Próféta* szövegkönyvét is megalkotta.[5]

Meyerbeer első átütő sikerét az 1831-ben, Párizsban komponált *Robert le Diable (Ördög Róbert)* című romantikus rémoperájával érte el, amelyet néhány évvel később, 1836-ban a szintén elsöprő sikert arató *Les Huguenots (Hugenották)* követett.[6] A *Próféta* partitúrája már 1840-ben elkészült, azonban a bemutató – a szerepre alkalmas tenor híján – még kilenc évig váratott magára.[7] A dolgozat kiindulópontjaként szolgáló történelmi témájú *Le Prophète* ősbemutatója 1849. április 16-án volt a Párizsi Nagyopera színpadán,[8] hatalmas sikert aratva.[9] A magyarországi bemutató három évet váratott magára: a Nemzeti Színházban 1852. június 12-én színre vitt zenemű karmestere Erkel Ferenc volt, a francia nyelvű librettót pedig Szerdahelyi József fordította magyarra.[10] Az úgynevezett nagyoperák sorát a szerző halála után, posthumus bemutatott *L'Africaine (Az afrikai nő)* zárja.[11]

---

[1] Wörner 398.
[2] Boyden 132.
[3] Kertész 230.
[4] Boyden 132.
[5] A szövegkönyv társszerzője Émile de Saint-Armand Deschamps (1791-1871) volt. Forrás: Winkler, 1412. oldal.
[6] Wörner 398.
[7] Winkler 1418.
[8] Zeke 166.
[9] Winkler 1418.
[10] I. m., 1412.
[11] I. m., 1433.

Meyerbeer a párizsi évei során sikeresen kiterjesztette befolyását a párizsi Opera vezetőségére, az operajátszásra, a korabeli kritikusokra, s mindenekelőtt a közönségre is. Hector Berlioz a középszerűségért elvakultan rajongó intézménynek nevezte az Operát, amelynek okaként egyértelműen Meyerbeert tette felelőssé. Meyerbeer rendkívüli népszerűségének és befolyásának több oka is volt: a felmenők örökségének köszönhetően igen tetemes vagyonra tett szert,[12] ráadásul rendelkezett azzal az intellektuális képességgel is, hogy a korabeli közízlés legapróbb rezdüléseire is rendkívüli gyorsasággal tudott reagálni.[13]

A francia nagyopera, az ún. *grand opéra* fogalma a 19. század első felében alakult ki, eredetileg a recitativók nélküli végigkomponált operát jelentett. A műfaj legjelentősebb képviselői Gaspare Spontini (1774–1851), Hector Berlioz (1803–1869), Jacques Fromental Halévy (1799–1862) és Giacomo Meyerbeer voltak. A drámai tartalom és a monumentalitás eszméje mellett a műfajt elsősorban a rendkívül hatásos, grandiózus színpadi kiállítás jellemezte.[14] Az operák zöme négy, illetve öt felvonásos volt, a cselekmény rendszerint a főszereplő életét gyökeresen megváltoztató történelmi eseményeket, konfliktusokat ábrázolt. A szcenírozásban kiemelt szerepet kaptak a tömeg- és balettjelenetek, az operák zenei anyagaiban pedig a 18. és 19. századi zenei szimbólumok is felfedezhetőek.[15]

A *Próféta* több mint három órányi zenéje öt felvonásból áll. Az opera cselekményének alapjául Voltaire (1694–1778) az anabaptistákról szóló esszéje szolgált.[16]

Szereplők:

Oberthal gróf	– basszus
Jean de Leyden, „a próféta”	– (hős) tenor
Fidès, Jean anyja	– mezzoszoprán
Berthe, Jean menyasszonya	– lírai (koloratúr) szoprán

[12] Boyden 132.
[13] I. m., 133.
[14] Wörner 397.
[15] I. m., 398.
[16] Winkler 1412.

Az anabaptisták vezetői:

Jonas	– tenor
Zacharie	– basszus
Mathiesen	– basszus
Egy katona	– tenor
Egy paraszt	– basszus
Második paraszt	– tenor
Egy tiszt	– basszus
Három polgár	– tenor és bariton
Első és második parasztasszony	– szoprán
Első és második anabaptista	– tenor és basszus
Első és második gyermek	– gyermekhang

A hatalmas létszámú zenekari apparátus érdekessége, hogy a fafúvós kar négy fagottal rendelkezik, melyeknek elsősorban a basszus szólamot erősítő akusztikai funkciója van. A szintén nagy létszámú kórus külön gyermek-, női- és vegyes karból áll. A tánckar pedig a második felvonás balett jelenetében, valamint a harmadik felvonás híres jégtánc-jelenetében jut szerephez.[17]

Az opera cselekménye valós eseményeken alapul, a 16. századra nyúlik vissza. Az első két felvonás a dél-hollandiai Dordrechtben, a másik három felvonás az észak-rajna-vesztfáliai Münsterben (Németország) és környékén játszódik 1536-ban. A drámai történet alapját Leydeni János (Jan van Leyden), a holland származású szabó és az uralkodó Oberthal gróf közötti konfliktus adja.[18] A reformációval párhuzamosan kialakult vallási irányzatnak, az anabaptizmusnak[19] papjai a mozgalom követőit az uralkodó elleni felkelésre szólítják fel, azonban Oberthal gróf seregével szétkergeti a lázadó parasztokat.[20] Az első felvonás második felében Berta (Berthe), a menyasszony az uralkodó előtt megjelenve engedélyt kér arra, hogy vőlegényével egybekelhessenek. A gróf azonban megtagadja a házassági engedély megadását, mert maga is szemet vetett a vonzó arára. Berta tiltakozik Oberthal gróf döntése ellen, aki válaszul a leányt és János anyját, Fidèst is börtönbe záratja. Időközben a gróf is megjelenik a kocsmában János láncra vert édesanyjával, akinek

[17] Winkler 1413.
[18] Zeke 166.
[19] William R. Estep: Az anabaptisták története, 23. (Magyarországi Baptista Egyház, Budapest, 2004.)
[20] Kertész 230.

az életéért cserébe János kényszerűségből lemond menyasszonyáról. A magára maradt, indulatok által fűtött vőlegény bosszút esküszik a gróf ellen, amely kapóra jön az anabaptisták három lelkészének, Zakariásnak (Zacharie), Jónásnak (Jonas) és Mathiesennek, akiknek szükségük van egy rátermett vezetőre, aki sikerre tudja vinni a hatalom elleni összeesküvésüket. A második felvonás során János, a becsvágyó kocsmáros ígéretet kap az anabaptisták papjaitól arra, hogy a sikeres trónfosztást követően királlyá fogják koronázni, amelynek következtében János elvállalja a rá bízott szerepet, és a lázadók vezérévé válik.[21] A harmadik felvonás elején az anabaptisták a münsteri erdőben táboroznak le. Kitör a harc a városért, de a felkelők tudomására jut, hogy a gróf kastélyát már felgyújtották. Eközben Oberthal gróf álruhában – magát újrakereszteltnek vallva – a lázadókhoz csatlakozik, de hamar lelepleződik, és Zakariás halálra ítéli. Az ítélet végrehajtása előtt az uralkodó elmondja, hogy Berta az őt ért tisztességtelenség miatt a várat körülvevő folyóba ugrott, de túlélte az öngyilkossági kísérletet, és jelenleg a városban keres menedéket.[22] János megkíméli a gróf életét, de ezzel a döntésével a lázadók haragját váltja ki, akik ellene fordulnak. János azonban az égiekhez fohászkodva térdre kényszeríti a rebelliseket, és a lincshangulatot győzelmi ének váltja fel. A felvonás végéhez közeledve János a nép akaratának eleget téve királlyá koronáztatja magát, és a lebukástól tartva megtagadja az őt felismerő édesanyját.[23]

A negyedik felvonás első jelenete az anabaptisták által sikeresen bevett Münsterben, a városháza előtti téren játszódik. Fidès halottnak hiszi a fiát, és fájdalmának egy szívbemarkoló lamentót énekelve ad hangot. Időközben Berta is megjelenik álruhát öltve. János haláláért mindkét asszony a prófétát hibáztatja.[24] Az opera utolsó felvonásának elején a három anabaptista elöljáró paktumot köt a császárral: a szabadságukért cserébe kiszolgáltatják neki választott prófétájukat. A cselekmény ettől a pillanattól kezdve fokozatosan halad a tragikus végkifejlet felé. Berta felismeri szerelmét az általa megvetett próféta személyében, és szíven szúrja magát. János tudomására jut az őt eláruló anabaptisták tette és Berta elvesztését követően már csak a bosszúvágy hajtja. Tudomására jut, hogy a palotában nagy mennyiségű puskapor található. Az uralkodó katonái elől menekülve egy terembe ér, ahol önkívületi állapotban lévő, bordalt éneklő emberek tivornyájával találkozik. A

[21] Németh 466.
[22] I. m., 467.
[23] Kertész 230.
[24] Winkler 1414.

gróf katonái megtalálják Jánost, de ő a megadás helyett felgyújtja a puskaport és az egész palotát – önmagával és a benne lévőkkel együtt – felrobbantja.

Leydeni János drámája a hamis illúzióktól táplált, becsvágyó ember tragédiáját ábrázolja, aki a hamis, mások érdekei által vezérelt hatalomra jutás kedvéért képes lemondani a boldogságról, és nem utolsósorban a becsületről is.

1. 2. Operaparafrázisok Liszt életében

> Amikor korunk legzseniálisabb zongoravirtuóza, Liszt Ferenc belefáradt a dicsőségbe, amelyet Európa még oly sokáig nyújtott volna valódi művészetének, mint ahogy ismeretes, úgy határozott, hogy saját alkotásaival lepi meg a világot.[25]

Az 1857-ben napvilágot látott *Les Préludes* című írás kezdőmondata a kor egyik legmeghatározóbb zenekritikusának, Eduard Hanslicknak tollából származik. Habár Hanslick a későbbi évtizedek során lesújtó véleménnyel lesz az új német iskola képviselőiről (Liszt, Wagner, Richard Strauss), a fent idézett mondat mégis Liszt eddigi életének egyik legmeghatározóbb momentumára utal.

Míg a szakrális művek, illetve a zenekarra írott kompozíciók csak az életút bizonyos szakaszaiban, addig a zongoraművek az egész életműben végig folyamatosan jelen vannak. A kor legprominensebb hangszerkészítői versengtek Liszt kegyeiért, igen megtisztelőnek érezték, ha az ő zongoráikon mutatta be utolérhetetlen hangszeres képességeit és tudását. Két neves céggel megkülönböztetett barátságot is ápolt: a párizsi székhelyű Erard gyárral, illetve a bécsi Bösendorfer családdal.[26] Liszt, akit 36 éves korára Saint-Saëns a modern zongorajáték vitathatatlan megtestesítőjeként aposztrofált, utolsó nagyszabású nemzetközi koncertkörútját – melynek végső állomása az ukrajnai Jelizavetgrádban volt – 1847 szeptemberében fejezte be.[27] Ekkorra érett meg benne az elhatározás, hogy végleg felhagy az utazó virtuóz mégoly sikeres életmódjával, és a zongora helyét a komponálás és a dirigálás veszi át. Liszt 1848 tavaszán ezért is költözött Weimarba, ahol az ottani színház zenekarának élén megfelelő műhelyre talált alkotói tervei megvalósításához.[28]

A külvilág mindvégig értetlenül állt a döntés előtt, azonban Liszt alkotói tevékenységének, illetve életművének kiteljesedése érdekében nélkülözhetetlen, és egyúttal elkerülhetetlen volt ez a drasztikus váltás. A teljes életmű ismeretében teljességgel indokoltnak tűnik az 1847-ben bekövetkezett pálfordulás, ugyanis a

---

[25] „Als der geniale Virtuose unserer Zeit, Franz Liszt, der Triumphe müde ward, die Europa seiner echten Kunst so gerne noch länger bereitet hätte, schickte er sich bekanntlich an, durch eigene frosse Schöpfungen die Welt zu überraschen". Eduard Hanslick: Aus dem Konzertsaal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848-1868. Wien und Leipzig, 1897. 117.
[26] Hamburger 253.
[27] Walker 2. 21.
[28] I. m.,121.

weimari évek előtti időszakban Liszt szinte csak zongoraműveket alkotott, amelyek elsősorban a korszakos jelentőségű virtuóz hangszerjátékos ismerős portréját erősítik. Mindezek ellenére hiba lenne azt gondolni, hogy Liszt előadóművészi és zeneszerzői tevékenysége életének ezen a pontján is élesen kettéválasztható lenne: műhelyének egyik legmeghatározóbb vonásaként műveit utóbb akár több alkalommal is átdolgozta, továbbgondolta, kijavította. Számos, az ún. virtuóz korszakban keletkezett zongoramű is átesett a későbbi javítási folyamatokon (*Zarándokévek* I–II. kötete, a *Paganini-etűdök* és a *Transzcendens-etűdök* stb.), amelyek következtében elmosódik a határvonal az 1847 előtti és az ezt követő időszak között.[29] Mivel a zongorajáték (néhány nyilvános szerepléssel), illetve a zongorára írott alkotások Liszt további életszakaszaiban is megjelennek, a Hanslick által jelzett határvonalat ma már nem látjuk olyan élesnek.

Nem kérdés, hogy Liszt esetében az előadói és zeneszerzői tevékenység egymástól el nem választható, a rendkívül széles repertoárral rendelkező virtuóz hangszerjátékos folyamatosan inspirálta a komponistát. Az életműben rendkívül izgalmasan keverednek az előadóművészi és a zeneszerzői tevékenység legkülönbözőbb megnyilvánulási formái: az első ezek közül a régebbi korok szerzői, valamint a kortársak műveinek mesteri interpretátoráé (Liszt Beethoven-játéka egész generációkat tartott lázban).[30] Liszt rengeteg zenét ismert, zongorista kollégái közül minden kétséget kizáróan ő rendelkezett a legnagyobb repertoárral, a legnagyobb zenetörténeti horizonttal. Hagyatékában megtalálható a 18. század zenéjének legtöbb és legkülönbözőbb műfajú emblematikus alkotása, amelyekből sokat zongorára írt át.[31]

A második az előadói tevékenységnek az a formája, amikor Liszt a saját (akár publikált) zongoraműveit interpretálja, a pillanat által inspirált kisebb-nagyobb eltérésekkel. A saját zenéjén is változtató megszólaltató interpretációs gyakorlat akár ugródeszkának is tekinthető a harmadik lépcsőfokhoz, az improvizáló előadó-zeneszerző szintjéhez. A pillanat ihlette szabad fantáziálás Liszt esetében nem korlátozódott egyetlen dallamra, hiszen az operaparafrázisaiban is gyakran tetten érhető az a fajta kompozíciós gondolkodás, amellyel adott esetben több, egymástól teljesen különböző karakterű és gondolatvilágú témát állít egymással szembe. Ezen a

[29] Hamburger 263.
[30] Batta 4.
[31] Batta 60: Liszt Ferenc: Operaátiratok 1989. (Közreadja: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013. 22.)

ponton érdemes különbséget tenni az átiratok készítése és a más szerzőktől származó motívumok szabad feldolgozása között.

A három tételből álló *Illustrations* ciklus is ennek az ún. zeneszerzői-előadói gondolkodásnak az egyik nagyszabású lenyomata: a mű elemzése során folyamatosan kimutathatóak azok a pillanatok, amelyek a szabad rögtönzés írásos rögzítésére utalnak. Mindebből az következik, hogy ezeken a parafrázisokon belül összemosódnak a lejegyzett improvizatív ötletek a valódi zeneszerzői gondolatokkal. Az *Illustrations* elemzése során világosan tetten érhető az, amit Batta András így fogalmazott meg: „A rögtönzés ugyanis az előadó kompozíciója, s a komponista előadóművészete."[32]

Az operaparafrázisokat számba véve látható, hogy Liszt egész életét végigkísérő, hatalmas mennyiségű anyagról van szó. Az első operaparafrázisát az 1820-as évek végén, az utolsót pedig az 1880-as évek elején, életének végéhez közeledve komponálta. A parafrázisok között megtalálható a 19. század zenetörténetének szinte teljes repertoárja: a Beethoven-szimfóniák átirataitól kezdve a Schubert-dalokon át a kor híres operakomponistáinak műveire írt parafrázisokig minden megtalálható, beleértve a kisebb mesterek alkotásait is.[33] Kevés olyan jelentős 19. századi zeneszerző volt, akinek a pályáját Liszt ne kísérte volna figyelemmel.[34] A közel száz kompozíció első látásra arról tanúskodik, hogy Liszt megkülönböztetett figyelemmel kísérte, sőt talán még szerethette is a korabeli operákat (amely a 19. század egyértelműen legnépszerűbb műfajának számított), azonban viszonya a zenés színpaddal korántsem volt felhőtlen. Idősebb korában – tanítványai feljegyzései alapján – igen kritikusan nyilatkozott mind a műfajjal, mind pedig saját parafrázisaival kapcsolatban.[35] Saját elmondása alapján a parafrazeálás során a fókuszt az esetek többségében nem az opera cselekményének zongorán való megszólaltatására, hanem túlnyomórészt a témákban rejlő lehetőségek kiaknázására, valamint művészi világlátásának gazdagítására helyezte, ezzel is kidomborítva saját zeneszerzői invencióját.[36]

Az átiratok megjelenésével, valamint a műfaj egyre növekvő népszerűségével párhuzamosan fejlődött a hangszerjáték, illetve a hangszerkezelés is, ugyanis a 1830-

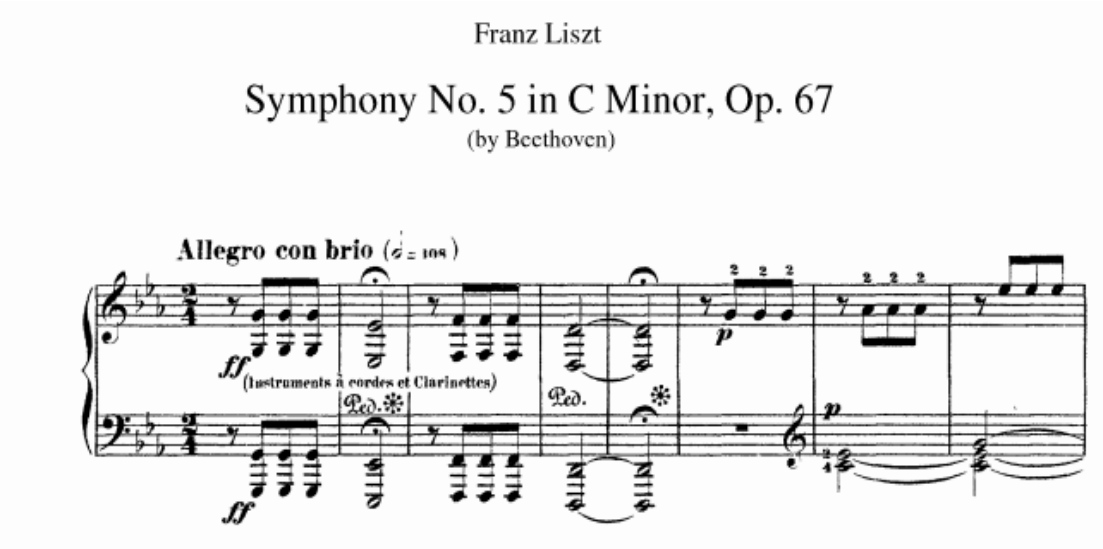
[32] Batta 5.
[33] I. m., 22.
[34] Domokos Zsuzsanna: Liszt és Verdi tanulmány, 1.
[35] Batta 22.
[36] Zeke 166.

as évek Párizsa nyüzsgött a jobbnál jobb pianistáktól. Liszt egyik legnagyobb konkurense, Thalberg is ezidőtájt tartózkodott a Fény városában.[37] Azonban Liszt mégis az összes vetélytársa fölé tudott emelkedni azzal, hogy nem elsősorban a korabeli hangszerek sajátosságainak bemutatásából indult ki, hanem a lehetőségek határait feszegetve eddig soha nem hallott hanghatások megszólaltatására törekedett. Érdekes, hogy Liszt Paganini játékának is elsősorban kifejező erejét emelte ki, nem az olasz művész virtuozitását hangsúlyozta nekrológjában, amely a *Gazette Musicale* c. folyóirat 1840. augusztus 23-án jelent meg:

> Bárcsak a jövendő művésze készségesen és örömmel lemondana arról, hogy azt az önhitt és egoista szerepet játssza, amelynek, reméljük, *Paganini* volt az utolsó ragyogó képviselője. Bárcsak önmagán *belül*, s nem *kívül* tűzné ki az elérendő célt, s lenne a virtuozitás csupán *eszköze*, nem pedig *végcélja*. Bárcsak mindig észben tartaná azt, hogy bár a mondás szerint *„Noblesse oblige”*, de legalább annyira, sőt sokkal inkább, mint a nemesség: GÉNIE OBLIGE![38]

Az örök útkereső szellemiségét jól tükrözi például Beethoven 5. szimfóniájának 1837-ben elkészített (és egy évvel később publikált)[39] zongoraátirata. Csak egy kiemelt példa: feltűnő, hogy a kezdő taktusokban Liszt a zongora legmélyebb regisztereit is használja, holott az eredeti partitúrában a kontraoktáv mélységében a zenekar egyetlen szólama sem játszik. A vaskos áthangszerelés valódi oka nem a monumentalitás igényében keresendő, hanem Liszt minden bizonnyal a koronás félkották *fortissimo* dinamikáját akarta alátámasztani, és a legmélyebb regiszter használata által ki tudta küszöbölni azt a problémát, hogy a zongora nem képes a dinamika megtartására (lásd: 1. kottapélda).

[37] Batta 23.
[38] Walker 1. 195.
[39] Michael Stegemann: Franz Liszt Werkverzeichnis, 15.



1. kottapélda, Liszt-Beethoven: 5. c-moll Szimfónia 1. tétel

A parafrázisok esetében az improvizáció keveredik a komponálás mechanizmusaival, amely egy sajátos keverékforma létrejöttéhez vezet, tehát Liszt opera feldolgozásaiban a lejegyzett rögtönzés nyomai fedezhetőek fel. Ezek a művek az aprólékos kottázás ellenére a szó szoros értelmében nem kompozíciók, de nem is teljes mértékben rögtönzések. Az operaátirat, illetve az operafantázia műfaja tehát egyértelműen az improvizáció praxisából jött létre, amelynek következtében bizonyos színpadias jelenségek is társultak a forma alakulásához: a gyakorta fantáziaszerűen megfogalmazott bevezetőt követően elhangzott a mű alapjául szolgáló téma, melyet rendszerint annak variációi követtek, majd a közönségsiker biztosítása érdekében virtuóz futamokkal színesített, *stretta* jellegű finálé zárja a kompozíciót.[40]

Liszt kortársainak alkotásai iránt tanúsított érdeklődése nem merült ki a parafrázisok elkészítésében, ugyanis írásaiban számos alkalommal értekezett a számára emlékezetes zeneművekkel kapcsolatban. Meyerbeer *Hugenották* című operájának előadásáról így nyilatkozott:

> A „Hugenották" sikere a párizsi színház évadjainak legkiemelkedőbbjei közé tartozik. ...A "Hugenották" partitúrája ezzel szemben, habár a "Robert" partitúrájához hasonlóan készült, egy felszabadultabb, tökéletesebb, egy magasabb értelemben drámaiabb mű. A hangszerelés lehetséges módon átgondoltabb, a

[40] Batta 54.

> hatás viszont mindenképp művészibben megtervezett és gazdagabb…[41]

Habár Liszt operaparafrázisai igen gyakran dramaturgiai szempontból is követik az opera cselekményét, a *Próféta* esetében azonban ez az állítás csak részben állja meg a helyét, hiszen már az *Illustrations* első tétel is számos motívumot dolgoz fel az opera legkülönbözőbb fejezeteiből.[42] Az *Ad nos*... pedig a mű monotematizmusán túl sem szemlélteti az opera cselekményének folyamatát.

A *Prófétá*ra írott zongora- és orgonamű azonban sokkal több mint a pillanat által inspirált lejegyzett rögtönzés: az opera dallamainak feldolgozásai az *Illustrations* és az *Ad nos*… eseteiben Liszt zeneszerzői műhelyének leglényegesebb vonásaira mutatnak rá, a hagyományos értelemben vett parafrázisokhoz képest lényegesen magasabb szintre emelve a két Meyerbeer által inspirált kompozíciót.

[41] "Der Erfolg der "Hugenotten" in Paris gehört zu den Glänzenden in den Annalen des Theaters. ... Die Partitur der "Hugenotten" hingegen, obwohl gleicherweise wie die des "Robert" entstanden, ist ein freieres, vollkommendes, im höheren Sinn dramatisches Werk. Die Instrumentation ist womöglich durchdachter, die Wirkung überhaupt so kunstvoll berechnet und so reichhaltig." Gesammelte Schriften von Franz Liszt, herausgegeben von L. Ramann. Zweiter Band, Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und härtel, 64-65.

[42] Batta 23.

1. 3. Illustrations du Prophète de Giacomo Meyerbeer – No. 1. Prière, Hymne triomphal, Marche du Sacre

Liszt Ferenc Meyerbeer operájának nyomán három további kompozíciót alkotott, amely ciklust az *Illustrations* megnevezéssel foglalta össze. Vajon mi lehetett a szándéka Lisztnek a címadással? Elképzelhető, hogy az *Illustrations* ciklus a parafrazeálás, illetve átirat műfajának egy sajátos ötvözete? Habár a három, szólózongorára írott mű terjedelmében túlmutat az *Ad nos* terjedelmén, a kompozíciós megoldásokat és a három parafrázis zenei mélységét tekintve azonban az *Illustrations* nem éri el az orgonamű komplexitását.

Felmerülhet a kérdés, hogy Liszt rajongása zeneszerző kortársai, illetve azok alkotásai iránt valóban őszinte volt-e, lelkesedése valójában nem romantikus túlzás-e? Nos, odaadása – már csak a parafrázisok mennyiségéből és terjedelméből kiindulva – minden bizonnyal őszinte volt – bár valószínűsíthető, hogy ez a lelkesedés nem elsősorban maguknak a műveknek, hanem azoknak a gondolatoknak szólt, amelyek Lisztben a kompozíciók hallatán fogalmazódtak meg.[43] Ráadásul ezekben az alkotásokban maradéktalanul tükröződött a 19. század, a romantika korának szelleme, amely Liszt természetes közege volt, s mely által művészi világképe folytonosan gazdagodott.[44] A parafrazeálás pedig a mű iránti hódolat kifejezésén túl lehetőséget nyújt a zeneszerző saját ötleteinek maradéktalan kibontására, továbbgondolására, adott esetben a parafrázis tárgyát képező opera mozzanatainak felhasználásával is.

Ezen a ponton fontosnak tartom felhívni a figyelmet az átirat és a parafrázis közti lényeges különbségre: a parafrázis – elsődleges jelentését tekintve – átdolgozást, kibővítést jelent. Egy parafrázis megkomponálása rengeteg szabadságot biztosít a zeneszerzőnek, hiszen az esetek többségében csupán egy dallam áll rendelkezésre, amelyet tetszése-ízlése szerint továbbgondolhat. Ezzel szemben az átirat műfajilag, és zeneszerzés-technikailag is sokkal több kötöttséget ró a zeneszerző vállára, hiszen ez esetben az alkotói folyamat nem a mű újraértelmezésről, hanem az eredeti anyag minél hitelesebb, objektív átértelmezéséről, a zongorára való átültetéséről szól. A Bach-orgonaművek (és természetesen a Beethoven-szimfóniák) átiratai (különös tekintettel a fúgák szigorú

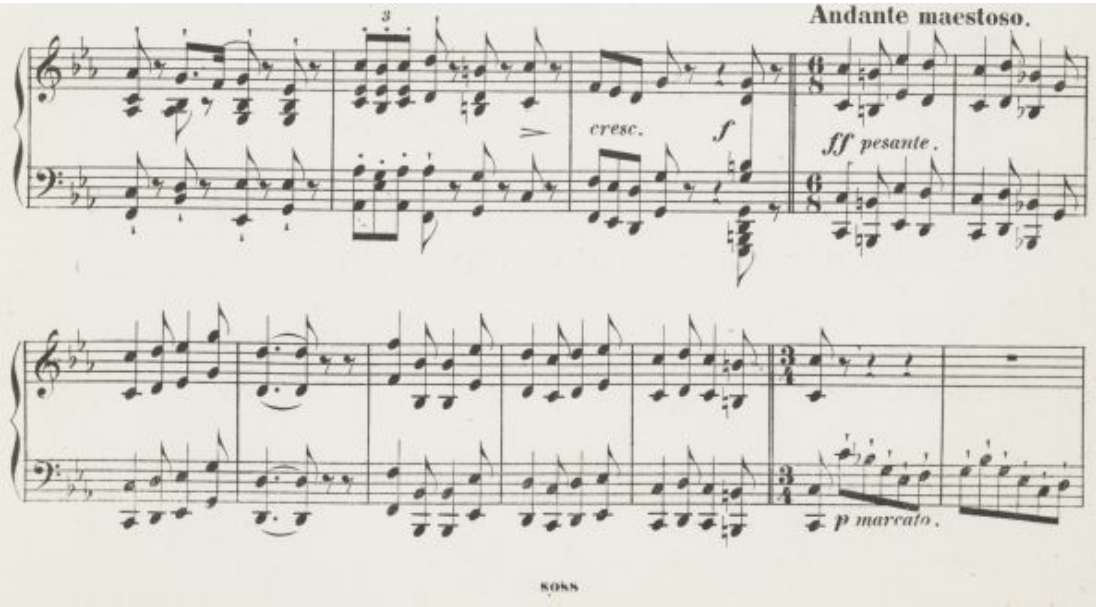
[43] Zeke 167.
[44] I. m., 168.

szöveteinek zongorára való adaptálására) reprezentálják csak igazán Liszt tökéletes zongoraismeretét.

A sorozat első tétele – mint ahogy a parafrázis címéből is kiderül – az opera három különböző jelenetének zenei anyagait (No. 19. *Gebet*, No. 20. *Triumphgesang* és No. 24. *Krönungsmarsch*) veszi alapul. A 19. és 20. jelenetek az opera harmadik felvonásának végén helyezkednek el, a 24. pedig a negyedik felvonás utolsó előtti része. Az egymástól eltérő karakterű, különböző felvonásokban elhelyezkedő anyagok egy zongoraműbe való integrálása mindenesetre izgalmas feladatot jelenthetett a komponistának.

A zongoraciklus első darabjában Liszt a *Próféta* zenei anyagait mozaikszerűen illeszti egymás mellé, amelynek következtében Meyerbeer operája új köntösbe öltözve jelenik meg. A mű kezdő anyaga és tempójelzése megegyezik a *Próféta* 24. jelenetének indulásával, azonban már a parafrázis elején felfedezhető néhány szembetűnő különbség. A zongoramű *pianissimo* dinamikával indul. Az első két ütem egyszólamú, timpani effektusra emlékeztető bevezetője után az induló is marad a kezdő dinamikában, az eredeti matériát teljesen más köntösbe öltöztetve. Habár az opera első, kilenc ütemes periódusát Liszt mind formailag, mind harmóniailag változatlanul használja fel, a középregiszterben mozgó, az eredetinél lényegesen vékonyabb faktúrán túl a periódus utolsó üteme (11. ütem) már eltér az eredeti verziótól. A zenei folyamat a zongoramű 11. taktusának harmadik negyedén a domináns funkciót elérve váratlanul megtorpan, azonban a general pausa előkészítetlen megjelenésének köszönhetően a periódus nyitva marad, s lehetővé teszi a kompozíció cselekményének az operától eltérő folytatását.

A 12. ütem *Andante maestoso* tempójelzése a *Próféta* 19. jelenetének (*Gebet*) indulására utal, ahol Meyerbeer az első felvonás harmadik jelenetében megjelenő *Ad nos*... koráldallamot ezúttal is unisono szólaltatja meg. Az ima („Ewiger Gott! Schützender Gott… – Örök Isten! Védelmező Isten…”) Leydeni János fohásza: a szöveg fájdalommal átitatott könyörgő hangvételét a c-moll hangnem, valamint a feszes ritmikájú énekszólam teszi drámaivá (lásd 2. kottapélda).



2. kottapélda, Liszt: Illustrations, No. 1., 9-20. ütem

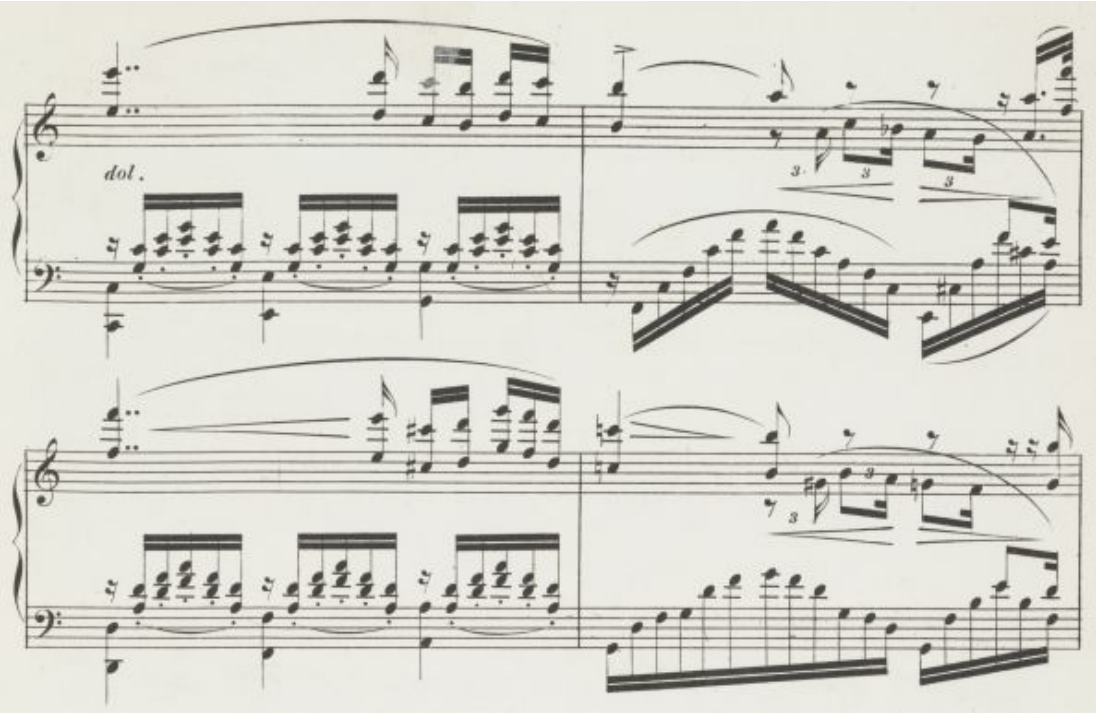
Liszt feldolgozása 23 taktuson át az opera ide vonatkozó zenei anyagát követi. A zongoramű 33. ütemében – amely a *Próféta* 19. jelenetének 23. ütemével ekvivalens – Liszt ismét egy szünettel lép ki az opera folyamatából, mely azonban az előző helytől (11. ütem) eltérően lezáró szerepet tölt be. A két negyed értékű koronával ellátott szünet megjelenése tovább erősíti a folyamat lezárásának érzetét. A következő taktusban az indulószerű anyag ismételt megjelenése a kezdeti zenei folyamat megismétlését jósolja. A tizenegy ütemes induló elhangzását követően a 45. ütemben, az *Ad nos…* dallamának elvárható megjelenési pillanatában, Liszt izgalmas formai megoldással a *Gebet* második zenei anyagát lépteti be, amely a zongoramű 24. ütemével állítható párhuzamba. A parafrázis ez esetben is követi az opera zenei folyamatát, egészen az 35. taktusig, ahol – az előző részhez hasonlóan (33. ütem) – az operából átvett anyag az ütem első negyedének Asz-dúr tonikáján megszakad.

A zongoramű 58. taktusában immáron harmadik alkalommal újra indul a tétel indulószerű anyagának transzformált változata. A bal kéz a mélybasszus regiszterében megjelenő, timpani-effektusra emlékeztető motívuma felett két ütemmel később az *Ad nos…* stilizált koráldallamának foszlánya is megjelenik *quasi Recit* utasítással. Az idézet recitativo-szerű gesztusát nagy triolák teszik igazán szemléletessé. A következő négy taktus során (62–65. ütem) az előző négy ütem variált ismétlése figyelhető meg.

A 66–70. ütemig tartó dúr- ill. bővített hármashangzatokra épülő közjátékot követően Liszt a *Gebet* 40. taktusában megjelenő – és az előzőektől merőben eltérő

– lírai karakterű anyagot dolgozza fel. Az azonos alapú moll-dúr hangnemváltás oka az ima szövegének tartalmi változásával indokolható: ezen a ponton Leydeni János kegyelemért könyörög a Megváltóhoz: „Deine Gnade lass wieder walten – Engedd, hogy újra kegyelmed vezessen". A zongorafaktúra az előzményekhez képest a 71. ütemtől kezdve jelentősen nehezebb feladat elé állítja a játékost, ugyanis az opera ezen pontján (*Gebet*, 40. ütem) a faktúra legalább három, de gyakran négy rétegűvé növekszik. A szólista, a kórus, illetve a zenekari anyag (amely számos esetben a harmóniai stabilitás megtartásán túl a szólista fohászszerű gesztusait is kommentálja) egymástól eltérő hangszíneinek, karaktereinek zongorán való megszólaltatása tovább nehezíti a technikailag amúgy sem könnyű részt.

A 71. taktusban induló három rétegű zenei anyagot Liszt a zongora három különböző regiszterére osztotta fel. A bal kéz által megszólaltatott basszusregiszter folyamatos tizenhatodai a zenekari kíséretet jelenítik meg. János könyörgő imája – az énekes hangfajának megfelelően – a középfekvésbe kerül, a 72. ütem második felében kommentárként felhangzó triolás ritmusértékekben mozgó akkordikus frázisok a felső rétegben maradnak. A valódi technikai kihívás három taktussal később kezdődik, ugyanis a zongorajátékosra a 75. ütemtől kezdve néhány taktuson át négy különböző karakter megszólaltatása hárul. Habár az opera zenei rétegeinek száma a *Gebet* 44. ütemében nem nő, a zongoramű fakturális gazdagodását a zenekari anyag szövevényesedésének leképezése indokolja. A parafrázis eme kilenc üteme (71–79. ütem) megegyezik az opera analóg taktusaival (*Gebet*, 40–48. ütem), azonban a zongorakompozíció 80. taktusától kezdve Liszt az előző periódus variált ismétlése által ismét eltér az opera cselekményétől. A kíséret marad a basszusban, a dallam – amelyet az oktávkopulázás még kifejezőbbé tesz – átkerül a felső regiszterbe. A triolákban mozgó kommentárszerű gesztusok a középfekvésben szólalnak meg, de szerepük az egy szólamban való megjelenés által jelentősen csökken. A 86. ütem második negyedén megszólaló Desz-dúr akkordot követően az arpeggióval induló, egyszólamú, a versenyművek cadenzáira emlékeztető, improvizatív jellegű anyag üdítően hat az előző szakasz tömör faktúrái után. A zongoramű néhány ütem erejéig kilép a medréből, játéktechnikai és akusztikai pihenőt nyújtva mind az előadónak, mind pedig a hallgatónak (lásd 3. kottapélda).

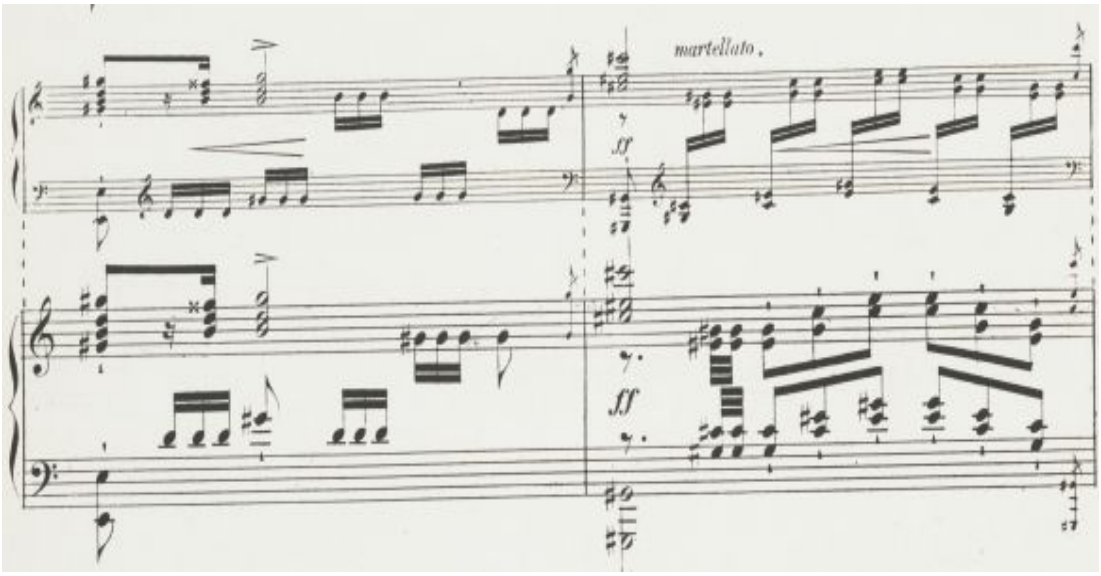


3. kottapélda, Liszt: Illustrations, No. 1., 80–83. ütem

Ezt követően, a 90. és 96. ütemek közt Liszt – az *Illustration No. 1.* során először – a Meyerbeer-opera két különböző motívumát montírozza össze. A *Krönungsmarsch* kezdő motívumára utaló, a mélybasszusban felhangzó, timpanira emlékeztető anyag fölé a *Gebet* 66. ütemében János által énekelt „Gott durchflammt mich! Auf, herbei! – Isten átlángol engem! Fel, gyerünk!" dallamfoszlányra utaló motívum kerül. A 95. taktus záró nyolcadának koronája, valamint a *lunga pausa* utasítás egyértelműsíti a zongoramű első nagy formarészének lezárulását.

Az *Allegretto, Tempo decioso* tempójelzéssel ellátott 96. ütem folyamatos harminckettedei egy, az eddigieknél sokkal mozgalmasabb zenei folyamat képét vetítik előre. A zongoraparafrázis második nagy formai egységének indulásához Liszt ezúttal a *Gebet* utolsó négy taktusában megjelenő, hárfa-arpeggiókra emlékeztető, hullámzó mozgást veszi alapul, majd egy ütemmel később szintén a *Gebet* közepén (54. ütem) a trombiták által megszólaltatott fanfárszerű szignál csatlakozik a bal kéz akusztikus szekundakkord felbontásához. Néhány taktussal később, a bevezetésnek is tekinthető, 8+2 ütemes bővített periódust követően hangzik el először a formarész vezérmotívumának is tekinthető „Feindes Ruf stürmt uns auf! – Az ellenség hívó szava felriaszt minket" felkiáltásra alapuló tematikus anyag, amely egyúttal az opera harmadik felvonásának emblematikus momentuma is. Az anabaptisták Münster közelében táboroztak le, ahol elkezdődnek a város

bevételéért folytatott harcok.[45] A „Feindes Ruf" felkiáltás egy ütemnyi – többnyire – kis nyújtott ritmusokból és fél kottákból álló motívumokra épül. A *Gebet*-ben először C-dúrban jelenik meg, a zongoraműben egy nagyterccel feljebb, E-dúrban hallható első alkalommal. A zenei szövet ez esetben is három rétegből építkezik: a zenekari orgonapont, a trombiták fanfárra emlékeztető megszólalásai, valamint Leydeni János felkiáltásának énekszólama adják ki a zeneileg izgalmas, és technikailag nem egyszerű faktúrát. A 106. és a 122. taktusok között *ossia* megjelöléssel az eredeti szövet kis mértékben nehezítettebb változata látható, ám a két verzió között a fanfárok ritmikai dúsításán túl más jelentősebb különbség nem fedezhető fel egészen a 113. ütem végéig (lásd 4. kottapélda).



4. kottapélda, Liszt: Illustrations, No. 1., 113–114. ütem

A 114–121. ütemig terjedő periódus esetében a két változat között a belső szólamok tekintetében már jelentősebb az eltérés. Nem véletlen, hogy a *martellato* előadói utasítás csak az *ossia* verzióban látható: amíg az autentikus szövet metruma a folyamatos nyolcad értékű trioláknak köszönhetően 9/8-ban határozható meg, addig az *ossia* esetében a metrum, a nyolcadmozgás helyét átvevő, hármas csoportokból álló tizenhatodok által 18/16-od értékűre módosul. Ennek következtében a fent említett nyolc taktus során a belső tagolódás vagy 9, vagy 6 kisebb részre osztja a zenei folyamatot. A parafrázis az ezt követő két taktus során rövid időre kilép az

[45] Winkler 1414.

operából, de az egyszólamú trombitaszignált követően a cselekmény gyorsan visszatér eredeti medrébe.

A 128. ütemtől kezdve Liszt ismételten lemond a Meyerbeer-mű zongorára való adaptációjáról. Habár a 124. taktusban megjelenő zenei anyag első négy üteme egy nagyszekunddal lejjebb, B-dúrban híven követi az opera folyamatát (*Gebet*, 77–80. ütem), a 128. ütemtől kezdve a fél periódusnyi egység variált megismétlése már nem szerepel az operában. A motívum improvizatív jellegű feldolgozása, valamint a tempó fokozatos gyorsulása következtében a parafrázis határozottan eltávolodik az operától, mígnem a 136. taktustól kezdve Liszt az alapgondolatot teljesen maga mögött hagyja. A virtuóz oktávmenetek megjelenése – az unisono robbanásszerű ereje által – már akusztikailag is különleges hatással bír, amelyet tovább fokoz a magas regiszterből a basszus felé száguldó skálamenetek hangjainak csoportosítása. A 6+8+6+8+6+8+5 nyolcadból álló csoportok végérvényesen szétmorzsolják a hármas lüktetés érzetét, a briliáns felkészültségű virtuóz zongorista portréját előtérbe helyezve. A robbanásszerű és rendkívül látványos interrmezzót követően Liszt azután ismételten visszatér az opera dramaturgiájához.

Az *Illustration No. 1.* harmadik formarésze a 142. ütemben indul. Liszt ezúttal is kijelöl egy új *Leitmotiv*ot, amely a frissesség erejével ható új vezérfonalat ad a zenei cselekménynek. A harmadik formai egység meghatározó zenei gondolata a *Próféta* 20. jelenetének himnikus hangvételű, elsősorban a protestáns liturgiában használatos korálokra emlékeztető, B-dúr dallama, amelyet ez esetben is az opera főszereplője mutat be. A nagyrészt negyedekben mozgó dallam szövegének jelentése is („Uram, téged akarlak megénekelni a csillagokban, téged dicsőíteni, ahogy Dávid hárfája néked zengett”) hozzájárul a korál jelleg maradéktalan érvényesüléséhez. A zongoramű eddig jellemző szabadabb formai struktúráját egy sokkal kötöttebb formálásmód váltja fel: a 108 taktusból álló egység a vezérmotívum ciklikus elhangzásai által Meyerbeer operájához hasonlóan három epizódból álló rondóformává alakul.[46]

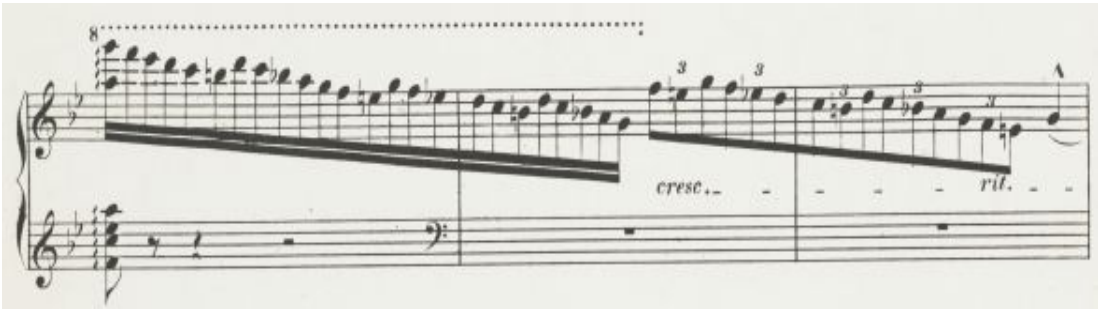
A hat taktusos, páros lüktetésű téma minden alkalommal a 4/4-es ütem melléksúlyán indul, az opera és a zongoramű esetében egyaránt. A parafrázis azonban már az első megjelenéskor tartalmaz néhány olyan pillanatot, amelyek izgalmas kérdéseket, sőt adott esetben akár a lejegyzéssel kapcsolatos

[46] A harmadik epizódot követő negyedik témás szakasz helyén – a rondó formájú kompozíciók esetében szokatlan módon – a következő formarész indulása áll.

következetlenségeket is felvethetnek. Az első következetlennek tűnő lejegyzési megoldás a 144. ütem utolsó negyedének nyújtott ritmusa kapcsán fedezhető fel: a kétrétegű zongorafaktúra a hárfán megszólaltatott arpeggiók kíséretével Leydeni János énekét jeleníti meg, Liszt azonban az énekszólam nyújtott ritmusát a rondótéma első elhangzásának második, illetve ötödik taktusában csupán a vaskos szövet középregiszterében szólaltatja meg. A stilizált koráldallam második elhangzása során a fent említett következetlenség csupán egy alkalommal, a 153. ütemben lelhető fel. Az énekszólam nyújtott ritmusainak kétféle megjelenését semmilyen zenei axióma nem indokolja, és a jelenség miértjére játéktechnikai szempontból sincs különösebb magyarázat.

Az első témás szakasz folyamán nem csupán zenei, hanem grafikai következetlenségek is megfigyelhetők: a 148. ütemben felbukkanó – és a tétel során gyakran előforduló – jelenség a triolák fölötti hármas szám gyakori elmaradása. Liszt a lejegyzést illetően ez esetben sem maradéktalanul következetes.

Az első epizód (155–171. ütem) anyaga megegyezik a *Triumphgesang* párhuzamos anyagával (22–33. ütem), de Liszt az operát itt is csupán nyersanyagként használja. A zongoramű első epizódjának első tíz taktusa akár az opera zongorakivonatának is tekinthető, de a 165. ütem az előző taktus zenei anyagának megismétlésével máris kilép a *Próféta* zenei cselekményéből. A következő öt és fél ütemnyi egység tematikus elemekből építkező zenei anyaga, majd az egyszólamú cadenza első olvasatra igen távol kerül az eredetitől, de a parafrázis 166. taktusától építkező harmóniai struktúra megegyezik a *Triumphgesang* 30. ütemében induló harmóniamenettel. A 168. ütem háromvonalas G-hangon induló, az előzményekhez képest látszólag teljesen idegen improvizatív skálamenet pedig Leydeni János szintén G-hangra megérkező „Spiel! – Játssz!” felkiáltásának elképzelt illusztrációja (lásd 5. kottapélda). A cadenzát követően mind az opera, mind a zongoramű esetében visszatér a „Herr, dich in den Sternenkreisen…” kezdetű koráldallam.



5. kottapélda, Liszt: Illustrations, No. 1., 168–170. ütem

A parafrázis 171. ütemének második felében belépő *un poco più animato* jelzéssel ellátott rondótéma anyaga a balkéz középregiszterében jelenik meg, háromszólamú homofón kísérettel. A jobb kéz arpeggiói ezúttal is a zenekari anyagot illusztrálják, azonban Liszt rendkívül kifinomult ötlettel a jobb kéz minden második tizenhatod-arpeggiójának irányát megváltoztatja, amellyel egy szabad szemmel alig látható, de akusztikusan vitathatatlanul érzékelhető eltérés az eddigiekhez képest. A hárfaszólam imitálása, illetve a dallam és a basszus közötti oktávnál nagyobb hangterjedelem is indokolttá teszi az anticipált basszus, illetve az arpeggiók permanens jelenlétét. A rondótéma ez esetben is megismételve hangzik el. A stilizált koráldallam második elhangzása közepette a faktúra változtatásán túl Liszt egy kiskottával lejegyzett, az eredetihez képest lényegesen nehezített hat ütemes ossiát komponált.[47] A *brillante* utasítás még pikánsabbá teszi a két kéz poliritmikájának, valamint az egyéb játéktechnikai nehézségeknek a zongoristához intézett kihívásait. A második témás szakaszt követően Liszt újabb választási lehetőség elé állítja az előadót: a tétel során első alkalommal megjelenő *al segno* jelzés (183. ütem) által a zongorajátékosnak lehetősége nyílik megszólaltatni – még a második epizód előtt – a rondótémának egy rendkívül látványos harmadik variánsát, azonban a kis kottával lejegyzett, a 184–189. ütemeket magába foglaló hat ütemes egység sem formailag, sem zeneileg nem indokolt. A rondótéma egymást követő harmadik megismétlése könnyen érdektelenné teheti a zenei folyamatot.

A második epizódhoz érkezvén (190. ütem) Liszt az opera negyedik felvonása utolsó előtti, 24. jelenetének motívumaiból építkezik. Az egyvonalas B-hangon megszólaló Esz-dúr hármashangzat-felbontások, majd a zongoramű ezt követő hét taktusa egy az egyben a *Krönungsmarsch* anyagát szólaltatja meg. Az első eltérés a parafrázis 197. ütemének második felében figyelhető meg: amíg az opera analóg helyén (17. ütem második fele) Meyerbeer tonikai funkción zárja le a periódus utótagját, addig a Liszt-mű esetében a domináns funkció egy teljes ütemig tartó kiterjesztése, és a következő taktus general pausája által a cselekmény folytatásának iránya – a pillanat erejéig – ezúttal is eldönthetetlen marad. A váratlan folytatás élménye ezúttal sem marad el, ugyanis a parafrázis ezen pontján Liszt visszanyúl az opera 20. jelenetéhez: a szünetet követő Esz-dúrban írott négy ütem

[47] Az ossia szó alatt olvasható *„più difficile”* (sokkal nehezebb) kifejezés is a rendkívüli technikai nehézségre hívja fel a figyelmet.

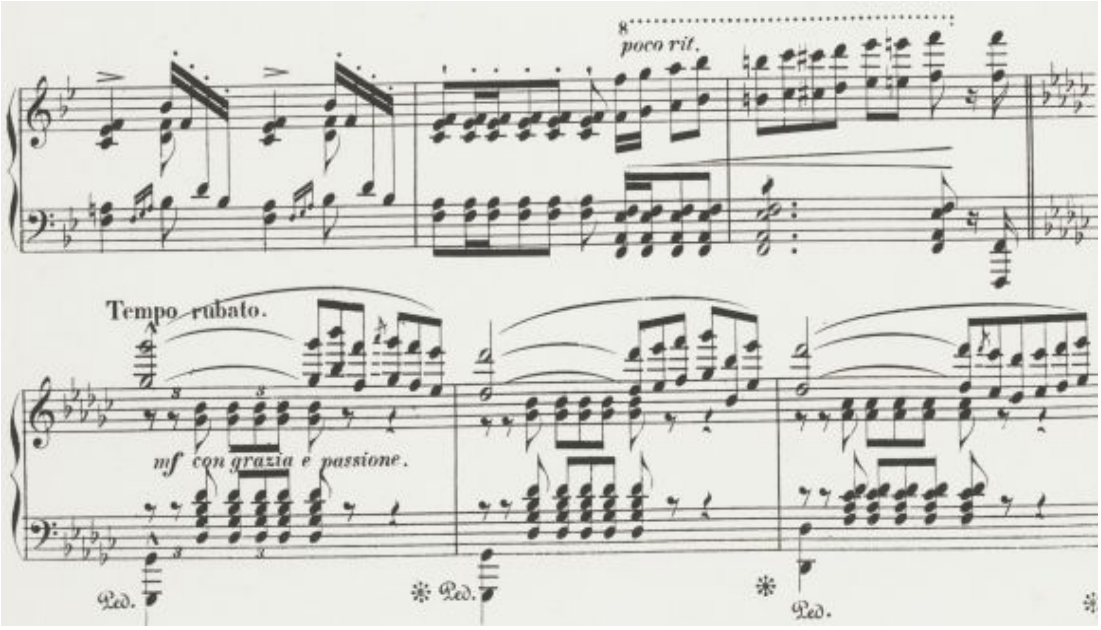
ekvivalens a *Triumphgesang* 45. ütemében megjelenő zenei anyaggal. Liszt ezúttal is él a variált motívumismétlés eszközével: a tonikára záródó előtag válaszaként a dúsabb felrakású utótag (203–206. ütem) záró taktusa már eltér az előző négy ütem harmóniai szövetétől, ugyanis a folyamat megismételt fél periódus negyedik ütemének záró negyedén lévő G-dúr akkordon megtorpan, amely a formai egység alaphangnemének, az Esz-dúrnak a harmadik fokú mellékdominánsa. Az opera 49–64. ütemei között felhangzó zenéjére Liszt kompozíciója a 207. és a 227. ütem közötti, 21 taktusból álló szakasszal reflektál. Meyerbeer az 58. ütemtől kezdve a koráldallam első másfél ütemét felhasználva, a romantikában gyakran előforduló (nem diatonikus) tercrokon akkordkapcsolatokat alapul véve (G-H-D) egy három egységből álló szekvenciális folyamatot hoz létre. A torlasztásként érzékelhető, tercekben emelkedő szekvencia harmadik tagja maggiore-minore váltásának következményeképp a folyamat megtorpan, majd a 63. taktus második felében a zenei folyamat irányt változtat, amely végül a következő ütemben fejeződik be. Ugyanez a folyamat nyomon követhető a zongoramű 219. ütemétől kezdve, azzal a különbséggel, hogy Liszt két taktusnyi külső bővítés által kilenc ütemessé növeli a szekvenciális folyamat időbeli kiterjedését.

Az elízió által a 227. ütem egyén megjelenő egyvonalas F-hangra épülő akusztikus nónakkord – az előző szakasz záró akkordjának szerepén túl – egy négy ütemből álló, a magasból a mélybe zuhanó, viharos gyorsaságú improvizatív anyag kezdő impulzusát is adja. A 231. ütem general pausája kompozíciós és zenei jelentéssel egyaránt bír: a taktus elején váratlanul megjelenő két negyed értékű „csend” által Liszt végleg maga mögött hagyja a második epizódot, valamint a zenei folyamat is – ha csak rövid időre is, de – megpihen.

A harmadik témás szakasz a general pausa után, a 231. taktus harmadik negyedén indul, ezúttal is melléksúlyon. A rövid akusztikai pihenőt követően a koráldallam ezúttal a középső regiszterben kap helyet, azonban hat ütemmel később, a rondótéma megismétlése során a felső regiszterbe kerül át (237. ütem). A dallam harmonizálása és a balkéz anyaga megegyezik az előző témamegjelenés faktúrájával, eközben a jobb kéz akkordfelbontásokból álló tizenhatodainak sűrűsége és virtuozitása erőteljes és látványos kontrasztot képez a cantus firmushoz. A zongorajátékos ezen a ponton azzal a technikai nehézséggel szembesülhet, hogy a középregiszterben elhelyezkedő, arpeggiókkal tarkított negyedekben mozgó dallam folyamatos dinamikai kiemelése a jobb kéz tizenhatodaival szemben – még a tétel

nehézségi szintjéhez képest is – további kihívást jelent. A rondótéma második elhangzásának pillanatában Liszt – a tétel során második alkalommal – választási lehetőség elé állítja az előadót: a 237. ütem végén felbukkanó *al segno* utasítás a zongorista számára lehetővé teszi a következő hat taktus elhagyását. Az ezúttal is kis kottával írott szakasz valójában csak egy betoldás, az imént elhangzott rondótémának egy további változata, és a 238–243. ütemig terjedő egység sem formailag, sem dramaturgiailag nem releváns, és a zenei cselekményt sem viszi előre. A 243. ütem második felében belépő koráldallam egyrészt a fortissimo dinamikának köszönhetően, másrészt a tutti zenekar hangzását felidéző, dús felrakású akkordtömbök által a második nagy formai egység tetőpontjává válik, amelyre a faktúra drámai leegyszerűsödése még jobban felhívja a figyelmet.

A harmadik témás szakasz befejeztével a 249. taktusban induló harmadik epizód első nyolc üteme megegyezik a parafrázis második epizódjának indulásával (190–197. ütem), azonban e két formarész összehasonlítása során több lényeges eltérés is felfedezhető. A legfontosabb különbséget a hangnemek közti eltérés adja, ugyanis a *Krönungsmarsch* 10. ütemében induló periódusa ezúttal egy kvinttel feljebb, B-dúrban hangzik el. A másik lényeges eltérés a harmadik témás szakasz első periódusának a 257. ütemben bekövetkező külső bővülése: az immáron kilenc taktusra növekedett egység utolsó két ütemének domináns funkcióját követően a zenei cselekmény egy taktussal később, egy autentikus álzáradékot követően Gesz-dúrban folytatódik (lásd 6. kottapélda).

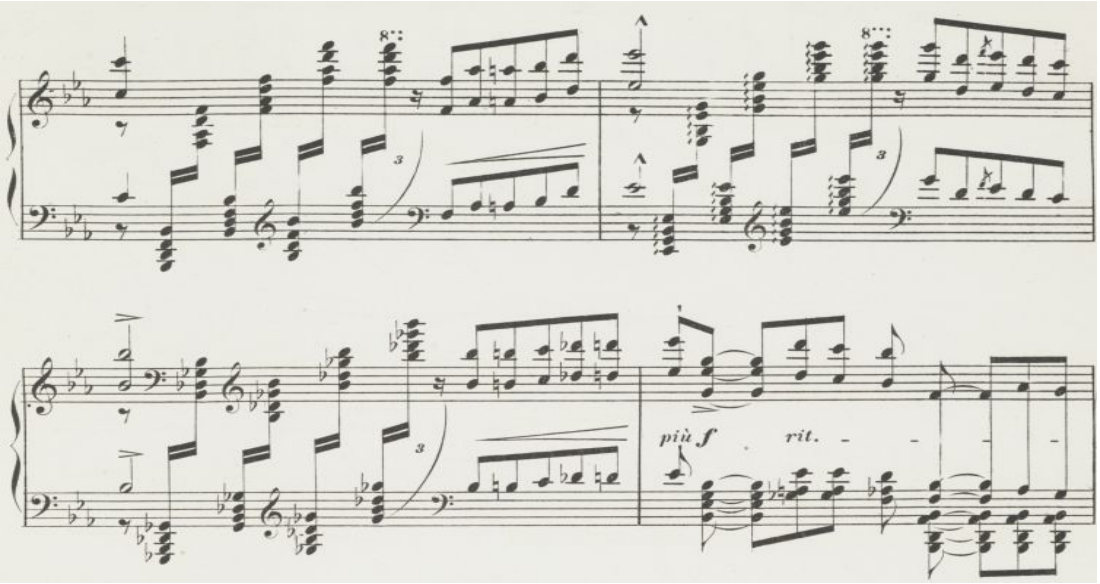


6. kottapélda, Liszt: Illustrations, No. 1., 255–260. ütem

Liszt a továbbiakban az opera 24. jelenetének anyagából merít, a parafrázis 258–270. taktusig terjedő szakasza egy az egyben az opera zenéjét hozza, három kvinttel lejjebb, Gesz-dúrban, a zongora teljes hangterjedelmét kihasználva. Az első periódus végeztével (265. ütem) a 266. ütem felütésétől kezdve a dallam átkerül a középregiszterbe.

Az opera cselekményének követése a 272. ütemben szakad meg: a taktus utolsó negyedén megjelenő koronás szünetet követően a zongoramű elérkezett a legfontosabb momentumához. A 273. ütemben indul a tétel utolsó nagy formarésze, a visszatérés. A *Krönungsmarsch* kezdő, indulóra emlékeztető motívumainak újbóli megjelenése által a nyitóütemek emléke ébred fel bennnünk, azonban a tétel során már számos alkalommal megjelent kilenc ütemes periódus nem az eddig megszokott módon hangzik el: az esz-mollban induló előtag a második ütem megismétlésének elhagyásával négy taktusnyira rövidül, a Gesz-dúrban induló utótag pedig a kiinduló esz-mollban fejeződik be a 280. ütem harmadik negyedén. Az ezt követő, túlnyomórészt – az utolsó három ütemet leszámítva – két ütemes egységekből építkező, 13 taktusnyi szakaszban Liszt az operatétel trombitaszignálra emlékeztető motívumát (*Krönungsmarsch*, 10–11. ütem) szekvenciává alakítja át. A kezdetben Gesz-dúrban, majd A-dúrban, végül pedig C-dúrban elhangzó szekvenciatagok hangnemi terve is világosan tükrözi a romantika korszakának gyakran alkalmazott tercrokon kapcsolatait. A Liszt által igen kedvelt, kisterc távolságokra épülő hangnemi struktúra a 20. század első felében, Bartók és Kodály által is gyakran alkalmazott tengelyrendszer előfutáraként is értelmezhető. A 294–327. ütemig terjedő szakaszban újból megjelenik a *Krönungsmarsch* 52. ütemében a trombita által megszólaltatott, bel canto jellegű dallam, azonban a következő 33 ütem zenei szövete nem elsősorban az opera cselekményét hivatott ábrázolni, hanem a rendkívüli fantáziával rendelkező virtuóz zongorista-zeneszerző portréját festi meg. A 34 taktusból álló egység három részre osztható fel, amelyet ez alkalommal is a hangnemek megjelenései indokolnak. A 294. ütemben új hangnemként megjelenő Asz-dúr, majd nyolc taktussal később a H-dúr, végül a 314. ütemben megjelenő, a tétel alaphangnemét képező Esz-dúr hangnemek egymáshoz való viszonya is a romantikus gondolkodás jegyeit viseli magán: az Asz-H-Esz hangokra építkező dúr akkordok enharmonikusan átértelmezve egy közös hanggal (Esz) rendelkeznek. Az Esz-dúr megjelenését követően a faktúra és a zenei folyamat is – a végkifejlethez

közeledve – egyre sűrűbbé válik, majd a 321. ütem első negyedén a háromszoros *fortissimo* kíséretében berobbanó Esz-hangok által végleg megerősödik az Esz-dúrnak, mint a zongoraparafrázis kiinduló hangnemének jelentősége. A kompozíciót lezáró utolsó hét taktus során (321–327. ütem) a zenei szövet leginkább a tonika és a domináns funkciók közti tengelyen mozog. Az egyedüli kivételt a 326. ütem Gesz-dúr akkordja képezi, amely a szövegkörnyezet – és a korszak idiómáinak tükrében – a szubdomináns érzetét kelti, az alaphangnem fontosságát funkciós szempontból is tovább erősítve (lásd 7. kottapélda).



7. kottapélda, Liszt: Illustrations, No. 1., 324–327. ütem

A zongoraművet lezáró formarész a *Più Allegro* tempójelzéssel ellátott 328. ütemben indul, amely egybeesik a *Krönungsmarsch* befejező szakaszával. Liszt ezúttal is az opera motívumait veszi alapul, ahogyan a 305. ütemben megjelenő *Stretta, animata* jelzés is az operák felvonásainak végén oly gyakran felbukkanó, stretta-szakaszokra reflektál. Az *Illustrations* ciklus első nagyszabású tételét lezáró stretta során Liszt – mintegy összegzésként – utoljára mutatja be a kompozíció során felhasznált motívumokat.

1. 4. Illustrations du Prophète de Giacomo Meyerbeer – No. 2. Les Patineurs, Scherzo.

Az *Illustrations* ciklus második nagyszabású zongoraműve a *Les Patineurs* címet viseli. A cím – a tétel alapkarakterére utalva – szó szerint korcsolyázókat jelent. Liszt a parafrázis megalkotásakor ezúttal az opera két, egymást követő jelenetének zenei anyagaiból építkezik. A *Próféta* harmadik felvonásának 14. jelenete *A korcsolyázók érkezése (Die Ankunft der Schlittschuhläufer)*, a 15. jelenet pedig a *Ballett (Ballet)* címet viseli.

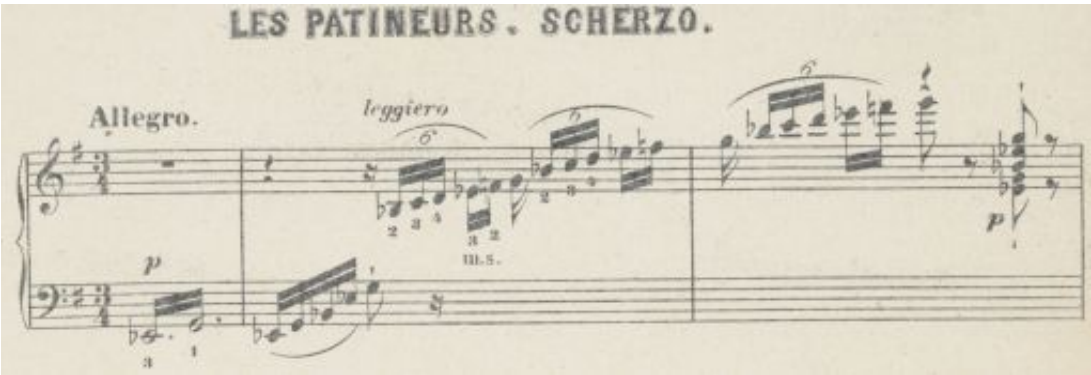
> A táncosokat utasították, hogy húzzanak fel görkorcsolyát (e lábbelit az 1760-as években találták fel), és amint a színpadot Meyerbeer zenei aláfestésével elöntötték a korcsolyázók tucatjai, a közönség önkívületi állapotba esett. (A helyi kereskedők meg is lovagolták az új hóbortot, és „prófétakorcsolyákat" dobtak piacra.)[48]

Ez utóbbi négy különböző táncot foglal magába (*Walzer*, *Redowa*, *Jégtánc* és *Galopp*), amelyek a Galoppot kivéve páratlan metrumban állnak. A címadás jelzi, hogy a második parafrázis alapjául az opera táncjelenetei szolgáltak. A 482 taktusból álló tétel három nagy formarészre tagolódik, a 14. illetve a 15. jelenet anyagait úgy dolgozza fel Liszt, hogy a parafrázis során a felhasznált témák ciklikus megismétlődései által a romantikus értelemben vett szonátaelvűség is megjelenik a kompozícióban.

A tétel első egysége a 47. ütemig tart. A parafrázis *Allegro* tempójelzéssel ellátott bevezető szakaszának zenei anyaga az improvizatív jelleg ellenére is szerves részét képezi a zongoratételnek. A látszólag melódiavonal nélküli, de a virtuóz hangszeres technika demonstrációjára annál jobban alkalmas szakasz fontos szerepet tölt be: a scherzo karakterű formarész az először hármashangzat-felbontásokból, majd a 13. taktustól kezdve kromatikus menetekből álló motívumai a címben jelzett korcsolyázó táncosok mozgását utánozzák. A G-dúr alaphangnemű tétel Esz-dúr hármashangzatra épülő, hárfát imitáló arpeggióval indul. Az Esz-dúr hangnemet

[48] Boyden 134.

sejtető akkordfelbontás azonban valójában csupán a G-dúr mollbeli VI. fokának tekinthető (lásd 8. kottapélda).



8. kottapélda, Liszt: Illustrations, No. 2., 1–3. ütem

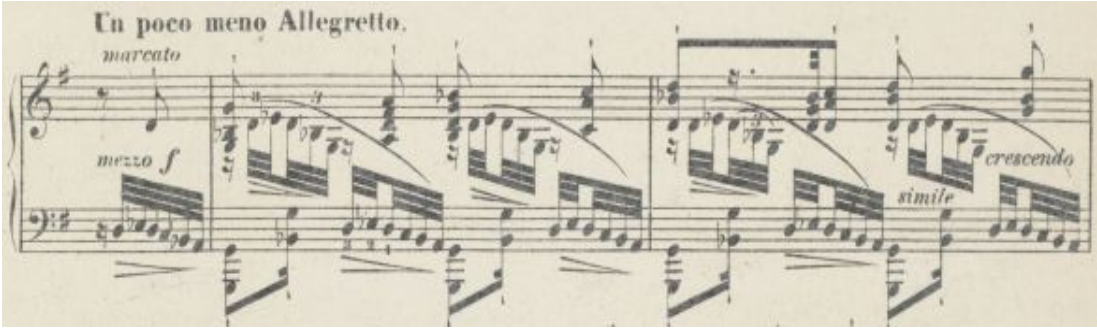
.

Liszt műveiben gyakran tapasztalható az a jelenség, hogy a kompozíció alaphangnemét csak a bevezető szakasz után árulja el a hallgatóságnak: ennek a zeneszerzői eljárásnak az egyik legemblematikusabb példája az 1853. február 3-án befejezett *h-moll szonáta* kezdő zenei anyaga.[49] A hangnemi bizonytalanság érzetét keltő folyamat a 47. ütem utolsó koronás nyolcadán fejeződik be, ahol a parafrázis során először megjelenik a tonikát jelképező G-dúr akkord.

A 48. taktusban az első rész második egységének kezdetén szólal meg először az a tétel mottójául szolgáló, harminckettedekkel díszített, 6/8-os metrumú tánczene, amely egyúttal a parafrázis expozíció-főtémájának is nevezhető. A *Jégtánc* címet viselő jelenet minden elemében kontrasztban áll a kompozíció bevezetésével: az *Allegretto molto moderato* karakterű, a 66. ütemig tartó szakaszt a kíséret ritmikája, a könnyen követhető harmóniák, valamint a javarészt négy ütemes egységekből álló frázisok periódikus ismétlődése az előzményeknél lényegesen átláthatóbbá teszi. Liszt ebben a szakaszban a parafrazeálás legegyszerűbb típusát alkalmazta: az opera zenei anyagán nem változtatott semmit, csupán átírta zongorára úgy, hogy saját virtuozitását hangsúlyozza.

A harmadik formai egység (66–93. ütem) a 65. taktus rövid general pausáját követően a következő ütem auftaktjával indul. Liszt a következő 16 ütem során sem változtat az opera anyagán, csupán a *Jégtánc* következő nyolc ütemét ismétli meg két különböző faktúrában. A váratlan maggiore-minore váltás következményeképp a zongoramű melléktémája nagyobb figyelmet kap (lásd 9. kottapélda).

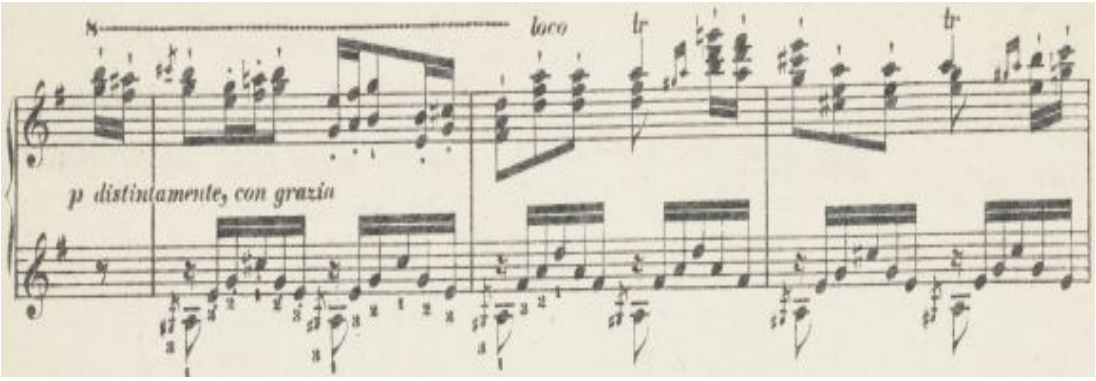
[49] Hamburger 297.



9. kottapélda, Liszt: Illustrations, No. 2., 65–67. ütem

Liszt néhány apróbb változtatást eszközölt a dallamban a 67. és 69. ütemek első felében: a harminckettedek által a melléktéma az eredeti formához képest jóval markánsabb karaktert kapott. A 74. ütem ismétlésénél a parafrázis először tér el az operajelenet dramaturgiájától. A zongoramű 82. ütemében látható zeneszerzői megoldás a parafrazeálás újabb lehetőségét mutatja be: habár Liszt továbbra is követi a *Jégtánc* zenei folyamatát, ezúttal még egy lépéssel távolabb lép az eredeti matériától. A 82. taktustól kezdve nagyterccel feljebb transzponálja az opera anyagát, melynek következtében a zongoramű kilép az előző formarészekben uralkodó G-dúr tonalitásból – a mű elején megjelenő Esz-dúr akkord önálló hangnem előhírnökeként tűnik fel. A 88. ütem közepén megjelenő korona egy újabb zeneszerzői ötlet rejtett attribútuma, ugyanis a taktus második felétől kezdve Liszt már fokozatosan eltávolodik az opera cselekményétől: a két ütemmel később a jobb kézben megjelenő harmincketted-cadenza már minden kétséget kizáróan arra utal, hogy a 90. ütemtől kezdve nem követi tovább az opera zenei folyamatát, Meyerbeer dallamai önálló életre kelnek. A közel négytaktusnyi interlúdiumnak kettős szerepe van: az egyszólamú, ritmuson és időn kívüli közjáték nem csupán a virtuozitás kidomborítására ad alkalmat a mű előadójának, hanem – ha rövid időre is – felfrissíti a tétel eddig jellemző kötött ritmikáját. A 94. ütem auftaktjától kezdve 16 ütemen keresztül ismét a főtéma szól, a kétszer nyolc ütemes periódus során Liszt csak a faktúrában eszközölt néhány apróbb változtatást (a jobb kéz nyolcadai az első elhangzáshoz képest hármashangzatokkal gazdagodtak), viszont formai és harmóniai szempontból hű maradt az eredeti műhöz.

Az első rész zárószakaszában (110–153. ütem) Liszt ismét visszatér az operához, és a *Jégtánc* zenéjének harmadik témáját integrálja a parafrázisba úgy, hogy néhány belső és külső bővítéstől eltekintve érintetlenül hagyja az alapanyagot (lásd 10. kottapélda).

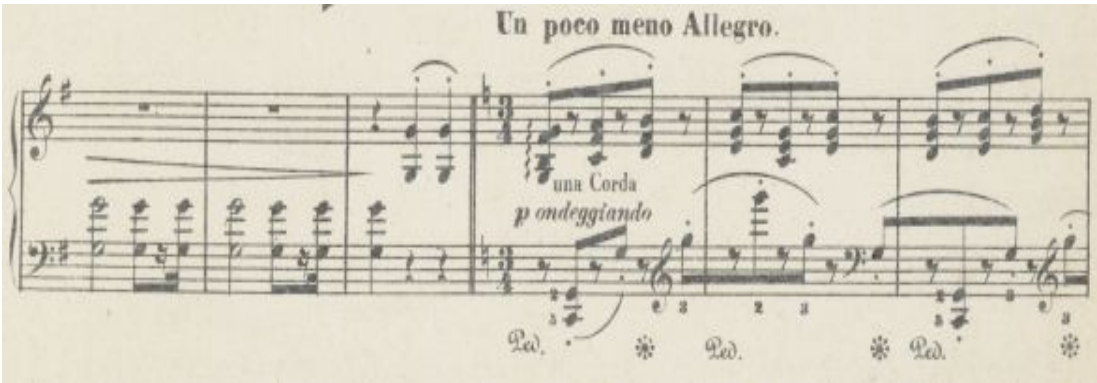


10. kottapélda, Liszt: Illustrations, No. 2. 110–112. ütem

Kivételt képez a zongoramű 117. üteme, ahol az előző taktus egy oktávval lejjebb megismétlésre kerül, valamint a szakasz második periódusának lezárulta előtti ütem (126. ütem), amely a külső bővítmény szerepét tölti be. Az ezt követő, kéttaktusnyi, a főtéma motívumából építkező, egyszólamú közjáték – szinte észrevétlenül alakot váltva – újabb két ütem erejéig (129-130.) a korábban elhangzott cadenza emlékét eleveníti fel és vezet át a zárótémához. A 131. ütemben induló periódus hatodik taktusában Liszt megtöri a harmóniamenetet: már a 136. ütem első felében megjelenő D-dúr akkord is eltérést mutat az eddigiekhez képest, de a taktus második részében a D-dúr harmóniát követő c-moll szextakkord már a három ütemmel később bekövetkező B-dúr hangnem előkészítése. E két ütem harmóniai történésének vizsgálata többféle konklúziót is von maga után, ugyanis a két hangnem közötti modulációs folyamat (G-dúr – B-dúr) kétféleképpen is értelmezhető: a 136. taktus D-Esz basszusmenete által a moduláció egyik eszközeként jelen van a kromatika, azonban az ütem elején megjelenő D-dúr akkord már a B-dúr III. fokú mellékdominánsaként is megállja a helyét. Az ezt követő taktusok során Liszt rendkívül szellemes zeneszerzői megoldásainak egyikét csodálhatjuk meg: a 137–152. ütemig terjedő szakaszban kis túlzással átmásolja a 113. és a 130. ütem közötti zenei anyagot, ám az előjegyzés megváltoztatását követően a 134. taktusban megjelenő szakasz zenéje az újszerűség érzetét kelti. A 153. ütemben a tutti zenekart imitáló, vastagon felrakott háromrétegű zongorafaktúra a – zongoramű elején (38. ütem) még szelíd köntösbe öltöztetett – dallam megdicsőülését szimbolizálja, ismét az alaphangnembe visszatérve, de a 14 ütemes egység utolsó öt taktusában az első formarészt lezáró zenekari hatást keltő stretta a G-dúr dominánsán megtorpan. E

némileg közhelyesnek is mondható, ámde rendkívül hatásos gesztus, majd az ezt követő general pausa teszi egyértelművé az első nagy formarész lezárultát.

A kompozíció második nagy formarésze az egy taktusnyi szünetet követő 168. ütemben indul. A művet indító zenei anyag első nyolc taktusa újból változatlan formában csendül fel, azt a hamis várakozást keltve, hogy a mű újra kezdődött. Izgalmas zenei élményt nyújt az a néhány másodperc, amikor a kétszer négy ütemes periódus hallgatása közben még nem lehet biztosan tudni, hogy az ismétlés kezdete, vagy a parafrázis egy további szakaszának indulása hallható-e. A kottában szereplő *Allegro (come primo)* felirat is a kompozíciót megnyitó *scherzando* alapkarakter újbóli megjelenését sugallja. A tétel gondolati egységéből kitekintő hárfa-arpeggiók által az elképzelt táncosok néhány pillanat erejéig fellélegezhetnek, hogy a feszes ritmusú kürtszignált követően a cselekmény ismét visszatérhessen eredeti medrébe a 179. ütemtől (lásd 11. kottapélda).

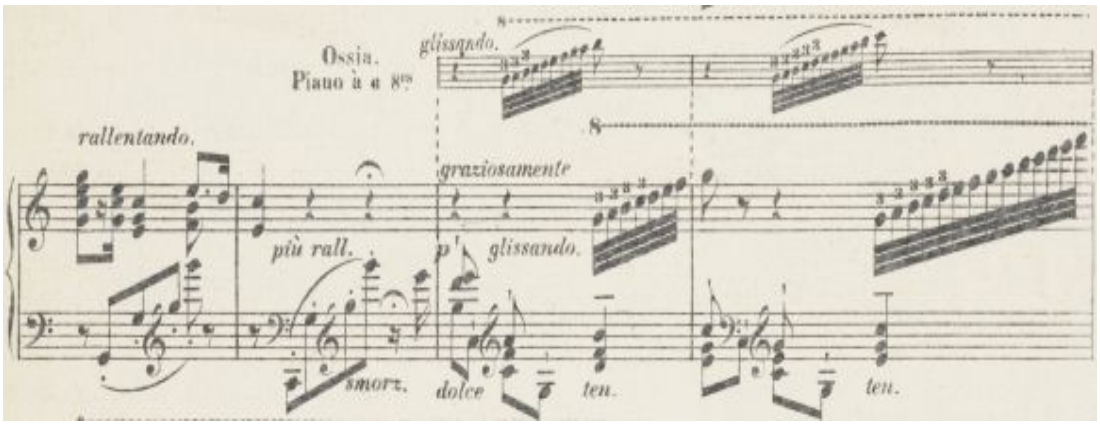


11. kottapélda, Liszt: Illustrations, No. 2. 176–181. ütem

Mivel a 179. ütemtől kezdve Liszt egy új, a tétel során eddig még el nem hangzott anyagot dolgoz fel, a kompozíció második nagy formai egysége a kidolgozás attribútumait hordozza magában. A 359. ütemig terjedő formarészt a bécsi klasszikában kialakult és megszilárdult, a romantikában továbbgondolt tulajdonságok jellemzik: a kidolgozás mind tematikus, mind hangnemi vonatkozásában kilép a mű eddigi keretei közül. A 179. ütem az opera 14. jelenetének meghatározó dallamát veszi alapul, amelyet a kórus szólaltat meg C-dúrban a következő szöveget énekelve: „Hogyan tudják a lányok, ezek a gyengédek,

karcsúak a főjükön oly könnyen hordani a nehéz terheket! Oly sebesen szállnak, mint a gondolat, úgy siklanak, mint a tükörsima jégen."[50]

Az operajelenet kórusszólamának 24 ütemét Liszt lényegi változtatás nélkül átemeli a saját kompozíciójába, majd az ezt követő 48 taktusban a bemutatott téma variációi következnek. A 203. taktusban induló első variáció során a dallam a középszólamban helyezkedik el. A jobb kéz sűrű, harmincketted futamainak árnyékában megbújó dallam egyenletes megszólaltatása nem kis feladat elé állítja a hangszerjátékost, ugyanis a bal kéz nagy ambitusban mozgó nyolcadainak jelenléte miatt a javarészt negyed értékekben megszólaló dallam folyamatos exponálása még a magabiztos technikai alapokkal rendelkező zongoristák számára sem könnyű feladat (lásd 12. kottapélda).



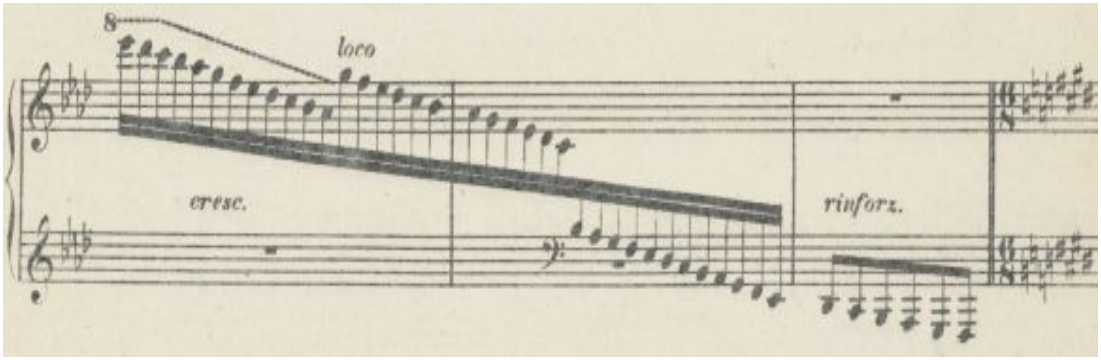
12. kottapélda, Liszt: Illustrations, No. 2., 201–204. ütem

A második variációban (227–250. ütem) a két kéz anyaga megcserélődik: a dallam a jobb -, a harmincketted-skálamenetek pedig a bal kézbe kerülnek. (Liszt mindkét változat során megőrzi a dallam eredeti harmonizációját.) A második variációt követően az üres oktávokban felrakott, kis nyújtott ritmusokban megszólaltatott E-hangok az operajelenetben szereplő parasztasszonyok felkiáltásait szimbolizálják, ahogyan eladni kívánják portékájukat.[51] Liszt a 255. taktustól kezdve ismételten követi az operajelenet folyamatát egészen a 272. ütem végéig. Egy taktussal később a szárnyaló fantáziájú virtuóz kerül ismét előtérbe, amikor a jobb kéz figurációját megtartva néhány pillanatra ismét eltér az opera szövegétől, ám e

[50] „Wie tragen die Mädchen, die zierlichen, schlanken, so leicht auf dem Haupte die Lasten so schwer! Sie gleichten, sie fliegen rasch, gleich den Gedanken, auf spiegelnder Fläche des Eises daher." Der Prophet. Grosse Oper in 5 Aufzügen. Clavier-Auszug mit Text. Neue Ausgabe von Gustav F. Kogel. Braunschweig, Henry Litoloff's Verlag, 116.
[51] I. m. 119.

hatütemes intermezzót követően ismét visszatér az operához a harmadik variáció indulásaként is értelmezhető 279. ütemben. Az egyre sűrűsödő felrakás és a zongorakottában található *poco a poco accelerando* utasítás a sziporkázó, technikai bravúrokkal díszített *stretta* érkezését sejteti, de a katartikus végkifejlet egyelőre még várat magára. A 305. taktustól kezdve a téma negyedik variánsa következik. Liszt – a faktúra továbbgondolásán túl – a periódusok előtagjában megfigyelhető, orgonapontot jelképező nagy C-hangok által növeli a harmóniai feszültséget, azonban a katarzis ezúttal is elmarad, ugyanis a variációt lezáró rézfúvós szignál valójában csupán átmenetet képez a 334. taktusban induló következő formarészhez.

Az *Un poco piú mosso* tempójelzéssel ellátott formai egység az opera 14. jelenetének fináléjával állítható párhuzamba. Az először megjelenő Asz-dúr üdítően hat a tétel során eddig uralkodó G- illetve C-tonalitás után. Liszt ebben a 26 ütemnyi szakaszban ismét a parafrazeálás legegyszerűbb módját választja, az eredetileg C-dúrban írott anyagot egy nagyterccel lejjebb helyezve. A visszatérés előtti utolsó pillanatokra egy látványos, hárfa-glissandóra emlékeztető gesztussal hívja fel a figyelmet (lásd 13. kottapélda).



13. kottapélda, Liszt: Illustrations, No. 2. 357–359. ütem

A parafrázis harmadik nagy egysége, a repríz látszólag a 360. ütemben kezdődik, amely habár formai szempontból megfelel a szonátaelvű megközelítésnek, az E-dúrban megszólaltatott zenei anyag (amely az előző formarész Asz-dúr hangneméhez képest szintén tercrokon távolságra helyezkedik el) mégis felvet bizonyos kérdéseket: valóban a 360. ütemben található a visszatérés? Ha igen, akkor mivel magyarázható a 373. ütemben újra feltűnő (variált) főtéma alaphangnemben való megszólaltatása? Ugyan már a bécsi klasszikában sem volt szokatlan a reprízben a főtéma transzponált megszólaltatása, azonban ez esetben a fenti

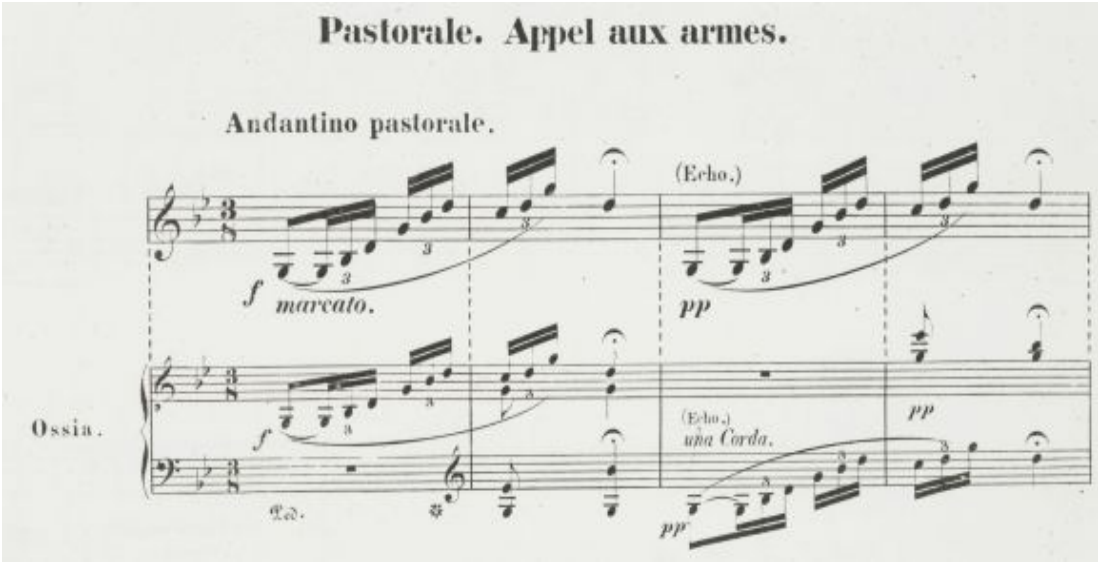
magyarázat nem lehet minden kétséget kizáró.[52] Habár a formai értelemben vett visszatérés valóban a 360. taktusban következik be, mégis a kompozíciót hallgatva a 373. taktusban G-dúrban megismételt főtéma az előzőnél lényegesen erősebb hatást kelt. Ennek erejéhez nagyban hozzájárul az itt bekövetkező, kisterc távolságú emelkedés is, ráadásul a C/Asz/E-dúr hangnemek spiráljából kiszabadulva a G-dúr megjelenése az újdonság erejével hat. A hangnemi visszatérés ellenére azonban az alaphelyzetű tonikai funkció megjelenése még várat magára, ugyanis a valódi visszatérés első 24 ütemében elhangzó főtéma-variáns kíséretében végig jelen van a domináns orgonapontként szolgáló D-hang. Az alaphelyzetű tonika a repríz 25. taktusában (397. ütem) jelenik meg. A kidolgozás során először C-dúrban megjelenő téma ezúttal már a kompozíció alaphangnemében lesz hallható, a +1-es diatónia folyamatos jelenléte által pedig a G-dúr végérvényesen megingathatatlanná válik.

Az *Illustrations* ciklus második tételét lezáró stretta szakasz a 421. taktusban kezdődik, melyben Liszt kizárólag az eddig felhasznált anyagokból formálja meg a grandiózus és rendkívüli virtuozitást igénylő záró ütemeket.

[52] pl. Mozart: Sonata facile in C, KV 545. 1. tétel, 46. ütem.

1. 5. Illustrations du Prophéte, S. 404: No. 3. – Pastorale. Appel aux armes.

A ciklus harmadik tétele két nagyobb részre osztható fel, amelyeket már az alcím: *Pastorale. Appel aux armes (Fegyverbe)* is előrevetít. A 410 taktusból álló kompozíció első felében (a 208. ütemig) pasztorális hangvétel uralkodik, második részében – az idilli első résszel élesen kontrasztálva – háborús jelenetet festő zenei anyag dominál. A címadás ezúttal nem elsősorban az operából átvett karakterekre utal, hanem a paradicsomi állapotot tükröző égi harmónia és a földi gyötrelmek közötti éles ellentétre mutat rá. A pasztorálszerű zenei egység a három tételből álló ciklus legbensőségesebb hangvételű formarésze, ahol nem elsősorban a virtuozitás, hanem a poetikus gondolatok zenei megfogalmazása áll a középpontban (lásd 14. kottapélda).



14. kottapélda, Liszt: Illustrations, No. 3., 1–4. ütem

Az előző tétel G-dúr befejezése után az azonos alapú mollban induló g-moll hármashangzatra épülő egyszólamú dallamfoszlányt Liszt az opera kezdő jelenetéből vette át, ahol a zenekarban helyet foglaló, illetve a kulisszák mögött elhelyezkedő klarinétok párbeszéde figyelhető meg.[53] A parafrázis első 31 taktusa ezúttal is követi az opera cselekményét, azonban a zongoramű 17. ütemétől kezdve Liszt az egyszólamú anyagot többféleképpen is kiegészíti: a 17. és a 20. ütemek között a bal kézben megszólaltatott Meyerbeer-motívumra a jobb kéz válaszol egy oktávval

[53] Meyerbeer 2. oldal.

feljebb, amelynek köszönhetően az egyszólamú anyag néhány taktus erejéig domináns, majd tonikai harmóniává gazdagodik. Érdekességként megfigyelhető, hogy a parafrázis első 15 taktusához Liszt egy ossia-változatot is komponált, ahol az egyszólamú anyagot akkordikus közegbe helyezi, azonban a finoman összepedálozott ütempárok során összezengő dallam lényegesen jobban festi az illusztrált éteri, szinte már földöntúli állapotot.

Az állóképszerű parlando-rubato anyag a 32. ütemben megmozdul, ráadásul Liszt a g-moll és a G-dúr közötti modulációnak egy igen kifinomult módját alkalmazza. A 32. taktusban megjelenő G-D tiszta kvint hangközű ostinato indulásakor az alaphangra épülő terc mellőzése által az új hangnem jelenléte (a kottakép ellenében) csupán a 34. ütem felütésétől kezdve válik hallhatóvá. Habár Liszt a zongoramű 160. taktusáig terjedő szakaszban mindvégig az opera dallamait használja fel, az első jelenet zenei anyagait más sorrendben illeszti egymás mellé. A mozaikszerű zeneszerzői gondolkodás – túl azon, hogy a 20. század első felének stílusjegyeit vetíti előre – az alkotóelemek újszerű kombinálása által Meyerbeer kompozícióját teljesen más megvilágításba helyezi, amelynek következtében a zenei eseménysor változásával egy szinte teljesen új zenemű jön létre anélkül, hogy Liszt az opera anyagán jelentősebb változtatást hajtana végre.

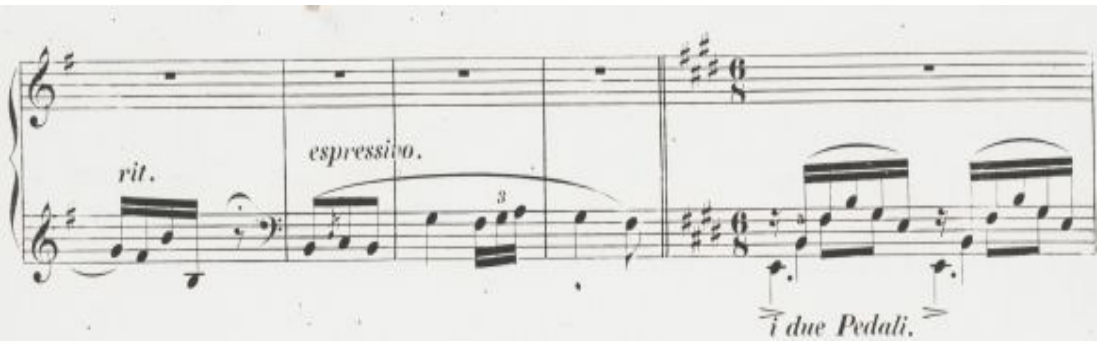
A 32. ütemben induló szakasz során a felső szólamban elhelyezkedő dallam az opera kórusának első megszólalását adja vissza, amelynek puritán zenéje a szélcsend és nyugalom ábrázolása. „A szellő lehellete hallgat, de a visszhangja őrködik”.[54] A sóhajszerű motívumokból építkező tematikus anyag mind az operajelenet, mind a zongoramű során számos alkalommal visszatér.

A zongoramű 67. ütemében 16 taktus erejéig ismét megjelenik a g-moll, amely az opera jelenetének hangnemi tervével, ill. cselekményével hozható összefüggésbe. Az első jelenet bevezető egységét követő szakasz második részében a kórus éneke hat taktuson keresztül szintén g-mollban áll, ahol a tétel alapkarakterével ellentétes, hosszabb motívumokból építkező, ereszkedő dallammal illusztrálja szövegének tartalmát („Ah, mily gyakran támadnak fel oly borús és oly súlyos viharok…”).[55] A hat ütemes intermezzót követően az opera fokozatosan visszatalál a jelenet alapkarakteréül szolgáló pasztorál-jelleghez. A parafrázis 83. taktusától

[54] „Der Lüfte Hauch, er schweigt, doch wacht der Widerhall…”. Der Prophet 3.
[55] „Ach, oftmals wehen Stürme so düster und so schwer…”. I. h.

kezdve a 160. ütemig Liszt követi is a cselekményt, azonban a zongoramű következő szakaszában fokozatosan eltávolodik attól. A parafrázis ettől a pillanattól kezdve válik magasabb rendű értelemben vett kompozícióvá, a zeneszerző Liszt egyre erőteljesebb megjelenésével. A pastorale-karakter B-dúrban való megszólaltatása a frissesség erejével hat, az alaphangnemmel tercrokon kapcsolatban lévő hangnemi viszony megjelenése pedig egyúttal jelzésértékű a zongoramű folytatására nézve. A kétszer két ütemnyi B-dúr-területet követő közjáték-szakasz a motívumok tematikus felhasználása során 6+5+5+4 ütemes egységekre osztható fel, amelyek a g-moll, h-moll, e-moll ill. a-moll hangnemeket érintik, ezt követően pedig a 107–122. közötti visszavezetés az alaphangnemet előkészítő domináns orgonapont köré épül.

Az első formai egység G-dúrban történő variált visszatérése a 123. ütemben következik be, ahol a ringatózó karakterű zene ritmikai variánsa a bal kézben jelenik meg, a kottában szereplő *sempre dolcissimo* utasítás pedig a formarész alapkarakterként szolgáló pasztorál-jellegre való visszautalást sugallja. A jobb kézben lévő hangok szerepe is átértelmeződik, ugyanis a korábban a domináns funkció alaphangját betöltő D-hang immáron a tonika kvintjeként szolgáló felső orgonapont szerepét tölti be. A variált visszatérés funkcióját ellátó nyolc ütemes periódus második négy üteme kilép az eredeti harmóniavilágból, majd az utótag (127–130. ütem), a parafrázisban először, négy taktus erejéig a zenei folyamat H-dúrba tér ki. A 135. ütemben azonban már világossá válik a harmónia átmeneti jellege: a tonikának érzett H-dúr a Fisz-re épülő szubdomináns terckvárt-akkord megjelenését követően domináns funkciót nyer, amely rögtön egy új hangnem felé lendül el. A jobb kéz repetáló Fisz-hangokra épülő figurációja a néhány hangból álló belső motívumok megjelenésével az előző taktusokhoz képest még nagyobb kihívás elé állítja a hangszerjátékost, ráadásul a fekete billentyűkön való repetálás további nehézségeket von maga után. A 27 ütemnyi repetálást követően a jobb kézben a parafrázis első felének pasztorálszerű alapkarakterét festő terclépések inverze hangzik el (146. ütem). A folyamatos tizenhatodmozgás fokozatosan elveszti lendületét, a 150. ütem ringatózó anyagában lel megnyugvást, előkészítve a következő formai egység állóképszerű jellegét. Az immár dominánsként értelmezett H-dúr akkord e-moll (vagy E-dúr) tonikája azonban csupán a 161. ütemben valósul meg, ahol az első rész első szakaszát lezáró, pikárdiai tercű E-dúr akkord egyúttal a második szakaszt indító akkord elíziójaként is értelmezhető (lásd 15. kottapélda).

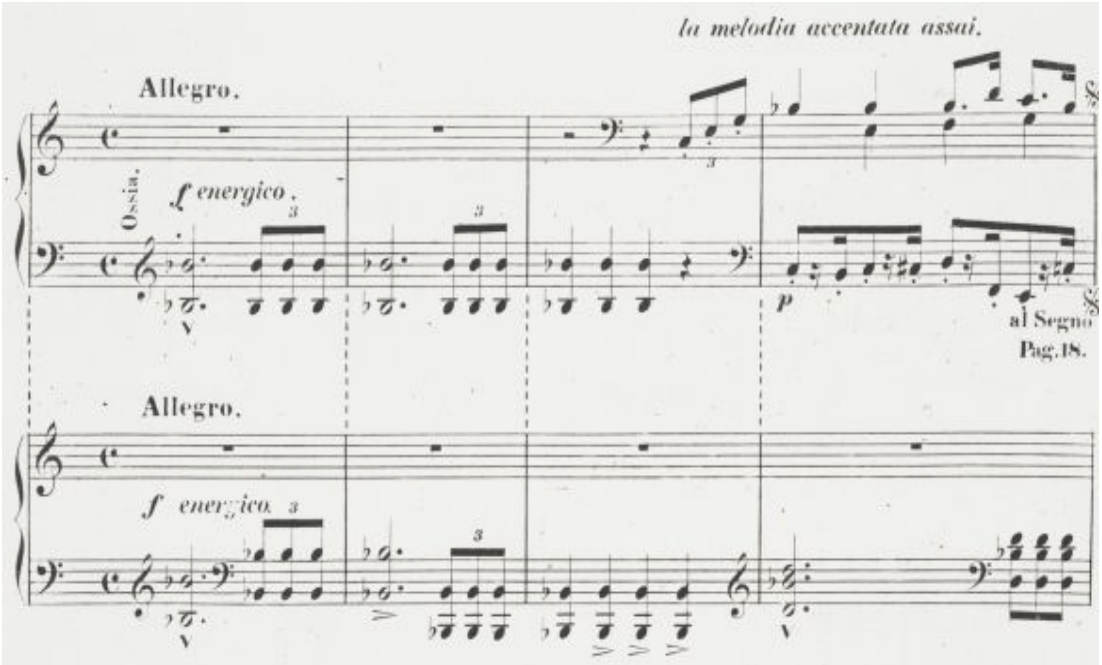


15. kottapélda, Liszt: Illustrations, No. 3., 157–161. ütem

A parafrázis első nagy formarészét lezáró egység (161–208. ütem) alapanyagául az opera 15. jelenetének 64. taktusában induló E-dúr anyag szolgál. A 48 ütemből álló formarész három további kisebb egységre osztható fel (161–182., 183–195., 196–208. ütemek), amelyek alaphangnem viszonyai (E-Asz-C) ez esetben is (nem diatonikus értelemben vett) tercrokon kapcsolatban állnak egymással. Az előjegyzések módosulásai is világosan kifejezik Liszt tudatos hangnemi elképzelését.

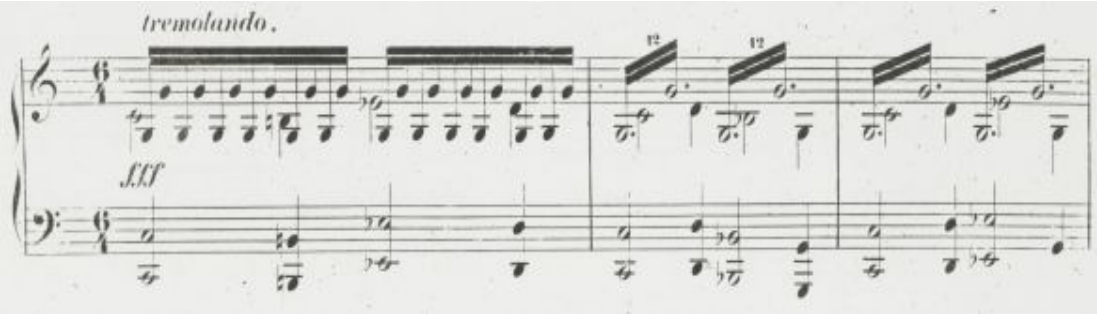
A 22 ütemből álló E-dúr szakasz első 20 taktusában egy az egyben az opera anyagának zongoraátirata hallható. A 181–182. ütemben felfedezhető eltérés csupán előkészíti a 183. taktusban bekövetkező fordulatot. Az E-alaphangra épülő I. mellékdomináns szeptimakkord és az azt követő, tercrokon távolságra lévő Asz-dúr I. kvartszext akkordkapcsolat a romantika közkedvelt, Liszt által is igen gyakran használt modulációs harmóniafűzései közé tartozik.

Az Asz-dúr szakasz 13 ütemének alapjául azt megelőző rész zenei anyaga szolgál. A legalapvetőbb különbséget – a formai egység rövidebb kiterjedésén túl – az Asz-dúr I. fokának kvartszext fordítása adja, amely csupán a 191. taktus második felében fordul át alaphelyzetű tonikává. A 195–196. ütem közötti Asz-C kapcsolat a 182. és 183. ütemek között létrejött fordulat nagyterccel feljebb történő megismétlése. A 196. taktusban induló szintén 13 ütemes egység azonban nem egy az egyben az előző szakasz transzponált változata, ugyanis a 204. taktustól kezdve a zenei anyag kilép az előzmények ismétléséből. A zongoramű első nagy formarészének lezáró négy taktusa megismétli a 201. ütemben induló félperiódusnyi motívumot, előkészítve a következő nagy egység megjelenését. A bal kéz tremolóra emlékeztető, ingamozgást imitáló tizenhatodjai a folyamatos zsongást biztosító mélybasszus regiszterből fokozatosan kilépnek a 207. ütemben, majd a szakaszt lezáró utolsó négy tizenhatod felfelé haladó skálamenete rávezet a kompozíció második nagy formarészére, a háborús jelenet indulására (lásd 16. kottapélda).



16. kottapélda, Liszt: Illustrations, No. 3., 209–212. ütem

A 209. taktusban induló, a csatajelenet ábrázolására épülő második részhez Liszt az opera első felvonásának harmadik, illetve utolsó felvonásának záró jeleneteiből kölcsönözte alapanyagát. Az opera vezérmotívumául szolgáló *Ad nos…* dallamának ismételt megjelenése (225. ütem) keretbe foglalja a három tételből álló zongoraciklust, azonban a 209. ütemben megjelenő *ossia*-változat, majd a három taktussal később látható (és a 238. ütemig tartó) *al segno* jelzés lehetőséget ad az *Ad nos…* dallamának teljes körű negligálására is. Mivel az opera vezérmotívumaként számos alkalommal elhangzott dallam esetleges kihagyása a ciklus egészének szempontjából sem elhanyagolható konzekvenciákat von maga után, érdemes végiggondolni azokat a lehetséges szempontokat, amelyek által létrejöhetett az ossia-verzió. Vajon Liszt milyen megfontolásból hagyott kétféle előadási lehetőséget is a művet megszólaltató zongoristáknak? Mi állhatott a megfontolás hátterében? Csupán zenei okokkal, vagy egyéb, zenén kívüli szempontokkal is magyarázható a szakasz kihagyásának lehetősége? A minden kétséget kizáró választ illetően nem állnak rendelkezésre adatok, azonban a magyarázatok lehetséges okait keresve arra lehet következtetni, hogy Liszt kétféle dramaturgiát is elképzelhetőnek tartott a háborújelenet kezdetén, ugyanis az *Ad nos…* dallamának megjelenése által a jelenet lényegesen drámaibb megfogalmazást nyer (lásd 17. kottapélda).



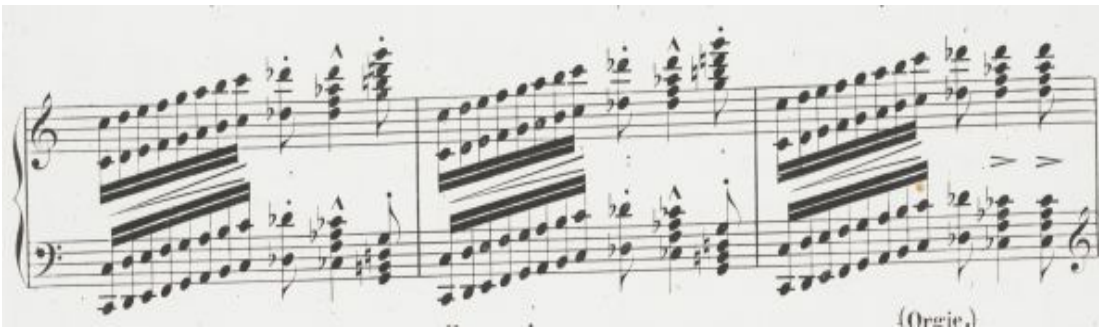
17. kottapélda, Liszt: Illustrations, No. 3., 225–227. ütem

A variációkból álló első rész után, a 29. ütemben, a csatajelenet kezdetén egy feszes ritmusú trombitaszignál rázza fel a hallgatót. Az először unisono elhangzó, majd fokozatosan akkorddá dúsuló repetáló anyag végül a G-hangra érkezik meg (215. ütem), amely az ezt követő kilenc taktus során a c-mollban, hatalmas erővel berobbanó *Ad nos…* dallamának domináns orgonapontjaként csak fokozza a drámai feszültséget. A koráldallam ezúttal nem hangzik el teljes formájában, ugyanis a második korálsor első két üteme után a zenei anyag fokozatosan eltávolodik az *Ad nos…* melódiától. A 231. ütemben induló hat taktusnyi átvezetést követően a 237. ütem felütésével jelenik meg a parafrázis második felének alapkarakterét meghatározó, nyolc ütemből álló katonadal, amely az opera első felvonásának harmadik jelenetében (141–156. ütem) csendül fel először az opera során. A partitúrában a következő utasítás olvasható: „A parasztok a színpad hátsó részéhez futnak, ahol a vasvillák és a kaszák vannak, hogy azokkal felfegyverkezzenek, sorba álljanak és katonai rendben vonuljanak, miközben a három újrakereszteltet diadalmenetben körbevezetik.”[56] A két újrakeresztelt, Mathiesen és Zacharias zenekari kísérettel szólaltatják meg, az első két záradékot leszámítva unisonoban.

A zongoramű 237–252. ütemekig terjedő két periódusnyi egysége megegyezik az opera anyagával. Az operajelenetben a 16 ütemes szakasz elhangzásának utolsó taktusát (156. ütem) követően Meyerbeer beékelt egy plusz ütemet, amellyel megerősítette a 156. taktus C-dúr tonikáját. Liszt ezt a külső bővítést nem tartja meg a zongoraműben, a következő taktustól kezdve az operában is újra elhangzó indulót szólaltatja meg. A dallam – amelyet ezúttal a kórus énekel – és a zenekari kíséret faktúrája is dúsabb, a kíséret basszus szólama pedig a folyamatos triolamozgás miatt ritmikailag is vaskosabb: a parafrázis következő két

[56] "Die Bauern laufen nach dem Hintergrunde des Theaters, wo die Heugabeln und Sensen hingelegt waren, um sich damit zu bewaffnen, richten sich und marschiren in militärischer Ordnung auf, indem sie die drei Wiedertäufer im Triumph herum führen." Der Prophet. 24.

periódusnyi anyaga (253–268. ütem) követi ezt a folyamatot, a 264–278. ütemig a két kéz között komplementer mozgásban elosztott nyújtott ritmusú anyagot szólaltatva meg. A kottában szereplő *stretto, agitato assai* előadói utasítás is arra enged következtetni, hogy a fokozatosan gazdagodó, ritmikailag és fakturális szempontból is sűrűsödést imitáló folyamatok a parafrázis zárórészét vetítik előre, ahol a cselekmény a mindent elsöprő, extatikus végkifejlethez érkezik. A 268. ütemben induló átvezető rész valójában a rávezetés szerepét tölti be, ugyanis a nyújtott ritmusokra épülő anyagban megjelenő oktáv-beékelődések fokozatosan átveszik a vezető szerepet, majd a 282. taktus két kézzel megszólaltatott dörgedelmes erejű unisono oktávskálái már minden kétséget kizáróan a finálé közelségét sugallják (lásd 18. kottapélda).



18. kottapélda, Liszt: Illustrations, No. 3. 282–284. ütem

A tétel, illetve a teljes ciklus befejező egységének alapanyagát Liszt az opera befejező jelenetének, a *Bordal*nak dallamaiból vette át. Az orgiába torkolló zárójelenetet bevezető 21 ütemet követően az opera főhőse, Leydeni János szinte már önkívületi állapotban (amelyet a dallam is alátámaszt) az alábbi felszólítással hívja táncba a jelenlévőket: „Fel! Nézzétek, a pohár hívogat! Töltsetek magatoknak és igyatok, amíg a bor aranyától kábulatba nem estek!”.[57] A periódusnyi terjedelmű Esz-dúr dallam a parafrázis 288. taktusában először Fisz-dúrban hangzik el három és fél ütem külső bővüléssel, piano dinamikával, majd a 299. ütem első felében Aisz-ra megérkező dallam modulációs folyamat nélkül B-dúrban folytatódik a taktus második felétől. A két hangnem közötti zökkenőmentes átmenetet az Aisz hang enharmónikus átértelmezése biztosítja. A kompozíciót lezáró formarész második vezérdallama Leydeni János énekének folytatásában fedezhető fel az operajelenet 31.

[57] „Auf! Seht, der Becher winket! Schenkt froh euch ein und trinket, bis ihr in Taumel sinket durch Weines goldene Gluth!” I. m. 334-335.

és 35. ütemei között: „Öröm uralkodjon itt az ünnepen, amely dicsőíti trónomat…”[58] A zongoramű stretta szakaszához közeledve a dinamika és a zenei szövet sűrűsége fokozatosan növekszik, amely folyamatot tovább erősíti a 320. taktusban – hosszú idő után – újra megjelenő, mégis az újdonság erejével ható C-dúr hangnem. A régi-új hangnem megjelenésének következtében, valamint János éneke első dallamának ismételt elhangzása a repríz érzetét kelti, biztosítva a hallgatót a kompozíció végének közeledéséről. Habár a 327. ütem második felében a zene látszólag E-dúr irányába mozdul el, valójában a 327–339. ütemig terjedő szakasz csupán a C-dúr környezetében megjelenő, ingamozgásra emlékeztető mellékdomináns-melléktonika elmozdulások sorozata. A rondóformára utaló téma-közjáték váltakozások során már végig a C-dúr tölt be meghatározó szerepet, és a közjátékok során hallható hangnemi kitérések is valójában az alaphangnem megerősítését segítik elő. A parafrázist lezáró, a 385. ütemben induló stretta-szakasz a végletekig felfokozott, alkoholmámort illusztráló dallam apoteózisával ad hatásos befejezést a ciklusnak.

[58] „Freude herrsche hier beim Feste, es verherrlicht meinen Thron…”. Meyerbeer 334.

2. Ad nos, ad salutarem undam

2. 1. Liszt és az orgona

Zeneszerzőként és orgonistaként gyakran felteszem magamnak a kérdést, hogy az orgona egyik fénykorának is gyakran nevezett barokk időszakot követően miért is szorult ilyen jelentős mértékben háttérbe a Mozart által a hangszerek királynőjének is nevezett orgona? Mi lehet annak a magyarázata, hogy a bécsi klasszika mesterei távol maradtak attól az instrumentumtól, amelyet J. S. Bach rajongásig szeretett? A kérdésre adható válaszok minden bizonyára lényegesen összetettebbek és szerteágazóbbak annál, minthogy néhány mondatban tökéletesen megmagyarázhatóak legyenek a jelenség okai, azonban e magyarázatok legalábbis egy részének tárgyalása a disszertáció témájának tükrében megkerülhetetlen.

Először: az orgona, mint szakrális hangszer, a bécsi klasszika zenei gyakorlatához képest több szempontból is maradinak bizonyult.[1] A magyarázatok egyik része a kor szellemiségének alakulásával függ össze, a másik része pedig a zenei igények változásával indokolható. A bécsi klasszika kialakulásának gyökerei a barokk zene utolsó évtizedeihez, az ún. rokokó/gáláns stílushoz nyúlnak vissza. A rokokó divatja szembefordul a barokk zene monumentalitásával és komplexitásával, a túlzsúfoltnak érzett, az alapvetően kontrapunktikus gondolkodásra épülő komponálási módot fokozatosan kiszorította egy könnyedebb zenei nyelv, amelynek főbb jellemzői az egyszerűbb harmóniaszerkezet, valamint a kevésbé szövevényes dallamalkotásra való törekvés.[2]

A rokokót követő bécsi klasszika során bekövetkezett további változások sem kedveztek az orgona irodalmának. Az orgona egyenes, merev hangjával szemben a vonós- illetve fúvós hangszerek hajlékonysága, finom hangindítási képessége, illetve technikai fejlődése, valamint a zenekar kezelésének gyökeres változása a kifejezés sokkal színesebb árnyalatait tudta nyújtani a komponisták számára. Az orgona népszerűségének további csökkenését pedig az is okozhatta, hogy amíg a szóló hangszerjáték és az ének művészete a virtuózok korába lépett, addig a templomi

[1] Gárdonyi 335.
[2] Gerhard Dietel: *Zenetörténet évszámokban*, I. kötet. (Debrecen: Alföldi Nyomda Rt, 1996.) 225-226.

orgonisták túlnyomó többsége még a középszerűség fokára is nehezen jutott el.[3] Habár Mozart korában a csembaló, a clavichord, a fortepiano és az orgona is szimbiózisban éltek (Mozart mind a négy hangszeren rendszeresen játszott), mégis az orgona a kor zeneszerzőinek érdeklődését nem tudta jelentősebb mértékben felkelteni.[4] Liszt orgona iránti elkötelezettségének számos oka volt, azonban arról nincs adat, hogy 1841 előtt az orgonairodalomból bármilyen szólóművet ismert volna, ráadásul a hangszerrel való személyes találkozása is 25 éves koráig váratott magára. A szülőfalujában töltött gyermekévei során sem hallhatott orgonát, ugyanis a helyi templomba feltehetően csak 1840-ben került orgona, amikor Liszt a saját vagyonából adományozott 100 dukátot erre a célra. Azonban 1836 decemberében, genfi tartózkodása során két helyi orgonát is kipróbált, amelyekről mindkét esetben maradt feljegyzés George Sand francia írónő, valamint Adolph Pietet svájci nyelvész tollaiból. Pietet így vélekedett Liszt orgona-improvizációjáról:

> Komor, szigorú Adagio kezdődött; imbolygó sötét modulációk ködgomolyként fonódtak disszonanciák során át, közben határozottabb alakzatok mintegy testet és fényt kerestek, majd eltűntek, mintegy a káosz fenséges képeként. A feszültség csúcspontján zárult az előjáték, majd szilárd, komoly téma indult, az orgona fenségesen mély hangjain, lassan, Bach fúgáinak módján egyre magasabb szólamokban. Az ünnepélyes témához ellentétként egy másik, gyors és ragyogó téma társult, és míg az első a harmónia szigorú törvényeit követte, a második viszont szabadon, váratlan kombinációkban és meglepő hatásokkal alakult. A két téma között sajátságos küzdelem kezdődött: minden erejüket latbavetve egymás köré tekeredtek, mintegy Laokoon módján, szabadulni akarván a kígyók szorításából. Végül az első téma győzött, visszatért a megbontott harmónia, a témák leírhatatlan művészettel egyesültek. A zseni lendületével kifejlesztett téma a fenség himnusza módján a pompás hangszer minden eszközét felhasználva zárta a művész improvizálását.[5]

[3] Gárdonyi 336.
[4] Komlós Katalin: *Mozart és az orgona*. KK: Tanulmányok a 18. századi zene történetéből. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015). 179–184.
[5] Ford: Gárdonyi Zoltán. Gárdonyi 336.

Másodszor: Lisztre tagadhatatlanul hatással volt a Mendelssohn által 1829-ben elindított Bach-reneszánsz.[6] A század első harmadában elindult folyamatnak köszönhetően számos Bach-orgonaművet átírt zongorára az 1840-es évek második felében (g-moll Fantázia és Fúga BWV 542; a-moll Prelúdium és Fúga BWV 543, S. 462/1 / LW A92; h-moll Prelúdium és Fúga BWV 544, S. 462/2 / LW A92; C-dúr Prelúdium és Fúga BWV 545, S. 463/3 / LW A92; c-moll Prelúdium és Fúga BWV 546, S. 463/4 / LW A92; C-dúr Prelúdium és Fúga BWV 547, S. 463/5 / LW A92; e-moll Prelúdium és Fúga BWV 548, S. 463/6 / LW A92).[7] Liszt Bach orgonaművei iránti érdeklődését tovább erősíthette Mendelssohn 1840-ben, a lipcsei Tamás-templomban adott Bach-művekből álló orgonahangversenye. A nagysikerű koncertről Robert Schumann is megemlékezett.[8] Habár Mendelssohn hat orgonaszonátájának szerkezete a barokk kontrapunktikus szerkesztésmód, illetve bécsi klasszika formavilágának alappilléreire épül, a zenei megoldásokat tekintve a szerző orgonaművei messze felülmúlják kortársai (többek között Johann Gottlob Töpfer és Gustav Adolf Merkel) orgonára írott szonáta-kompozícióit. Az orgonára komponáló szerzők sorához 1845-ben Schumann is csatlakozott, aki több kisebb művet is írt a kor kedvelt gyakorlóhangszerére, az ún. pedálbillentyűzetes zongorára, közöttük a B-A-C-H fúgák híres sorozatát.[9]

Liszt Bach és az orgona iránti érdeklődését Alexander Wilhelm Gottschalg (1827–1908) és Alexander Winterberger (1834–1914), a kor két kiemelkedő tehetségű fiatal orgonistája tartotta fenn. Winterberger 1855. szeptember 25-én a merseburgi dóm Ladegast-orgonájának avató hangversenyén Liszt jelenlétében bemutatta az *Ad nos…*-t, Gottschalg, akitől Liszt orgonaórákat is vett, számos hangszert mutatott a szerzőnek Weimarban.[10]

Harmadszor további meghatározó inspirációs forrásként szolgált Liszt mélységes katolicizmusa: orgonaművészete nem választható el egyházzenei kötődésétől, orgonára írott művei többségének címe is alátámasztja a szakrális közeg fontosságát. Liszt az egyház felé fordulása sorsfordító hatással volt életére és művészetére: az 1850-es évektől kezdve számos egyházzenei mű került ki a

[6] J. S. Bach: Máté-Passiójának berlini bemutatóját Mendelssohn vezényelte. Hamburger 372.
[7] Liszt Ferenc: *Transkriptionen* VII (II/22). (Editio Musica Budapest, 1997.)
[8] Gárdonyi 338.
[9] I. h.
[10] *Liszt Ferenc Orgonaművei I.* 1. közreadja Margittay Sándor. (Editio Musica Budapest 1971.)

műhelyéből. Az esztergomi bazilika felszentelésére írott *Missa solemnis* (1856) csupán az első alkotás volt nagyszabású egyházzenei művei közül, amelyet számos további kompozíció követett egészen az 1878-ban befejezett – még az életművön belül is rendkívül modernnek számító – *Via Crucis*-ig.[11] Liszt a Vatikánnal való kapcsolata, valamint IX. Pius pápával való személyes ismeretsége az *Esztergomi mise* előadásával kapcsolódik össze. Az 1860-as évek közepére a mester (kamaszkori szándékát valóra váltva) a Rómától nem messze fekvő domonkosrendi Madonna del Rosario kolostor falai között, kétévnyi elzárkózást és tanulást követően, 1865. április 25-én felvette a kisebb egyházi rendeket.[12]

Habár Liszt orgonára komponált műveinek nagy része az életmű kiemelkedő alkotásai közé tartozik, mégis néhány kivételtől eltekintve méltatlanul háttérbe szorultak, ráadásul a kompozíciók legnagyobb része még a mai napig az orgonarepertoárnak is csupán marginális részét képezi.[13] A zeneművek partitúráinak kiadása is rendkívül hézagos, ráadásul egy részük meg sem jelent nyomtatásban a 20. század első feléig: Karl Straube (1873–1950) Liszt orgonaműveiből összeállított kétkötetnyi válogatása (Liszt: Orgelwerke I-II. Ed. Peters, 1940) az orgonaművek újrafelfedezéseként hatott, azonban ebben a kiadványban Liszt összes orgonára írott kompozícióinak csak egy része került publikálásra.[14]

[11] Walker 3. 369.
[12] I. m., 98.
[13] Ad nos (1850)…, B-A-C-H Präludium und Fuge (1855), Weinen, klagen… (1863).
[14] I. m., Előszó

2. 2. Az Ad nos forrásai, kiadások

Martin Haselböck kiadása:[15]

Az *Ad nos, ad salutarem undam* elemzésének alapjául Martin Haselböck 1985-ben megjelent kiadását vettem alapul, mint a mű legmodernebb, tudományos igényű publikációját.[16] Haselböck a Franz Liszt und die Orgel című könyvében hat fejezeten át elemzi részletesen Liszt összes orgonaművét.[17] Az Ad nos… analízisében a következő két forrásra hivatkozik: az első a Haselböck által **A** forrásnak nevezett kézirat (Autograph), a második pedig (B forrás) az első nyomtatott megjelenés (Erstdruck), amely 1852-ből származik.[18] Fontosnak tartom megemlíteni, hogy az 1852-ben publikált első kiadásban Liszt a megszokott három szisztémás notációval ellentétben alapesetben öt, de esetenként hat vagy akár hét szisztémában jegyezte le a kompozíciót. Ennek a szokatlan jelenségnek a magyarázatára azonban már a kiadás címoldalán rálelhetünk: *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam" für Orgel oder Pedalflügel…*[19]

Liszt tehát már a címadással világossá tette, hogy a lejegyzés az orgonán való megszólaltatáson túl alternatív lehetőségként lehetővé teszi a zenemű pedálzongorán való megszólaltatását is.[20] Ezeknek az információknak a tükrében értelmet nyer az első látásra szokatlannak, és talán még indokolatlannak is tűnő öt, hat vagy akár hét szisztémás lejegyzés. Az első kottaoldal pedig – orgonista szempontból – további érdekességeket rejt: az orgonán, illetve a szintén szólóhangszernek számító pedálzongorán való megszólaltathatóságán túl a liszti lejegyzés lehetőséget nyújt egy négykezes változatban való előadhatóságra is, amely az uralkodó öt soros lejegyzés első három sorát *1er Spieler*, a további két sort pedig *2ter Spieler* utasítással látta el.

---

[15] Orgonaművész, karmester, 1954-ben született Bécsben. https://www.wienerakademie.at/martin_haselboeck. Utolsó megtekintés 2019. 04. 29.

[16] Universal Edition A. G., (Wien: Universal Edition No. 17883, 1985)

[17] Universal Edition UE 17882a Teil I.

[18] I. h.

[19] Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 2. Thle-Mk6.

[20] A pedálos zongora őseinek a létrejöttéhez az orgona szolgáltatta a mintát. Az elektromosság gyakorlati alkalmazásba vétele, vagyis nagyjából 1900 előtt az orgonák megszólaltatásához szükséges levegő-nyomást kizárólag csak mechanikai úton lehetett biztosítani. Az emberi erővel végzett fújtatás ugyan nem jelentett problémát a templomi, istentiszteleti alkalmakon, de az orgonista felkészüléséhez, gyakorlásához nem mindig állt rendelkezésre két-három, nagyobb orgonáknál akár tíz ember, akik a megfelelő hátszelet biztosíthatták volna. A megoldás egyszerű volt, és hamar meg is találták: a korabeli húros-billentyűs hangszereket pedál-művel látták el, így tették lehetővé a gyakorlást privát körülmények között is (pedálos csembaló, pedálos klavikord, pedálos forte-piano, és így tovább). Kerekes Sándor: Egy ígéretes gyakorló hangszer: A pedálos zongora. http://www.parlando.hu/2014/2014-2/2014-2-25-Kerekes.htm. Utolsó megtekintés: 2019. 04. 29.

Martin Haselböck 1985-ben megjelent kiadása egyértelműen az orgonaváltozat publikálását tűzte ki céljául, így az immáron több évszázadra visszatekintő orgonista gyakorlatnak megfelelően a három soros szisztémát részesítette előnyben. Haselböck számos, ezt megelőző publikációs munkával ellentétben (Pécsi Sebestyén, 1961. Margittay 1969.) az orgonás kottakép szemszögéből szigorúbban ragaszkodik az általa megjelölt két forrás sajátosságaihoz. Ennek ellenére azonban találhatunk néhány különbséget az 1852-es Erstdruck (első kiadás) és a jelenlegi között.

Az összehasonlító elemzés, valamint a későbbi teljes analízis során a Haselböck-kiadást, illetve az abban található ütemszámozást vettem alapul. A két forrás összevetése során artikulációs, dinamikai és regisztrációra vonatkozó különbségeket is felfedeztem. Ezeket az eltéréseket szeretném a következőkben, kronológikus sorrendben taglalni.

Az első különbség a 17. ütem pedál szólamában látható: a Liszt által jelzett *sempre fortissimo e marcato* dinamikai utasítást Haselböck figyelmen kívül hagyta. A 92. illetve a 95. ütem pedál szólamának *Ossia* változatában két apró artikulációs eltérés figyelhető meg: míg az első kiadásban a tizenhatod triolák mindkét esetben egy kötőív alá rendeződtek, addig a jelenleg alapul vett kiadás egyik esetben sem jelöli az amúgy zeneileg és technikailag is indokolt artikulációs utasítást. A kompozíció első nagy formai egységét lezáró szakaszban (214–242. ütem) néhány apró grafikai eltérés figyelhető meg: a 213. ütemben a basszusregiszterben megjelenő, egy szólamban induló, tizenhatod mozgású cadenza egy taktussal később a kétvonalas Asz-hangon megtorpan, majd a koronás, félkotta értékű trillát követő három nyolcad, valamint az azt követő négy tizenhatod Haselböck kiadásában egy gerenda alá került, míg az első nyomtatott kiadásban és számos későbbi megjelenés során ez a három nyolcad külön gerendán foglal helyet. Habár a 219. és a 220. ütemek is rejtegetnek egy-egy kisebb grafikai eltérést (egy negyed értékű triola-gerenda ábrázolásának eltérése a pedálban, illetve a második manualiter cadenza csúcspontjánál lévő korona elhelyezése), ezeket a különbségeket nem tartom annyira jelentékenynek, hogy részletesebben kitérjek az esetleges magyarázatokra.

Az *Adagio* tempójelzéssel induló középső szakaszban (243–446. ütem) észrevehető néhány olyan eltérés is, amely az eddigi összehasonlítás során nem jelentkezett. A 292. taktus bal kezének egész értékű egyvonalas F-hangja az eredeti kiadásban át van kötve a következő ütem első nyolcadára, amelyet a liszti forrás

eredetiségén túl a zenei környezet is indokolttá tesz. Két apró grafikai eltérés figyelhető meg a 302. és a 307. ütemben: Haselböck az m.d. (manus dextra = jobb kéz) utasítást mindkét esetben zárójelbe teszi, ellentétben az Erstdruck-kal.

Szintén egy eddig nem látott jelenség figyelhető meg a 339. és a 340. ütemben. A jobb kéz felső szólamának első néhány hangja felett egy Haselböck által javasolt ujjrend látható, amely – túl azon, hogy az első kiadásban nem szerepel – véleményem szerint nem is a legoptimálisabb megoldás az adott szakaszra, és artikulációs szempontból sem nevezhető feltétlenül indokoltnak.

A második formarész utolsó eltérése az ezt lezáró 446. ütemben található. A szakaszt lezáró utolsó Asz-dúr akkordot követően a pedál a nagy Asz-hangot tovább tartva váratlanul magára marad. Habár az 1852-es kottában semmilyen utasítás nem szerepel erre a helyre vonatkozóan, Haselböck mégis ellátta a harmadik zenei egységet megelőző 446. ütemet egy „Die Register wechseln" (Regisztereket váltani) utasítással. Ennek a jelenségnek hátterében elsősorban zenei okot látok: az egész formarészt átható állóképszerű zenei anyag a 440. ütem felütésétől kezdve fokozatosan kilép a mozdulatlanság állapotából, és ezt a folyamatot mintegy ellensúlyként tovább tudja erősíteni az említett nagy Asz-hang regisztrációs többlete.

A 447. taktusban induló és a 493. ütemig tartó rövidebb szakasz, a viharjelenet – amely átvezetésként szolgál a harmadik nagy formai egységhez – néhány apró eltérést mutat az első kiadáshoz képest. A 448. ütemben Haselböck kiegészítette a kottaképet az m. d. (manus dextra – jobb kéz) ill. az m. s. (manus sinistra – bal kéz) utasításokkal. A 456. ütem balkezében az eddigi analóg helyektől eltérő módon a mélyben zúgó tizenhatod-menet első hangjai alatt Haselböck kétféle ujjrendi lehetőséget is javasol. A 475. és a 483. ütem között a pedálszólam alatt Haselböck kisebb méretű kottával, valamint *Ossia* jelzéssel ellátva kiegészítette az eredeti, sokkal egyszerűbb zenei anyagot egy Liszt által is opcionálisan javasolt, technikailag lényegesen nehezebb, de jóval izgalmasabb zenei matériával. Az 1852-es kiadásban sem az orgonaszólamban, hanem az ún. *2. Spieler* szólamában szerepel az imént említett anyag. Kétségtelen tény, hogy egy *Allegro* tempójelzéssel ellátott szakaszban ezt a trillaszerű zenei gesztust a pedálszólamban több okból is nehezebb hitelesen megszólaltatni, amelynek egyrészt játéktechnikai, másfelől pedig a hangszer sajátosságaiból fakadó okai vannak.

A kompozíció utolsó nagy formai egységében (a 493. ütemtől a kompozíció végéig), a Liszt által FUGA-nak nevezett formarészben az eddigiekhez képest jóval kevesebb eltérés figyelhető meg. A 710. és 711. ütem pedál szólamában minimális grafikai differenciára bukkanunk a gerendák tagolását illetően. Míg Liszt eredetileg kettesével csoportosította a nyolcadmozgást, addig Haselböck négy hangot kötött össze egy-egy gerendával. Ennek – véleményem szerint – kottaolvasási magyarázata lehet, ugyanis a négyes csoportosítás sokkal áttekinthetőbbé teszi a kottaképet.

A grandiózus orgonamű végéhez közeledve már csak egyetlen apró különbség fedezhető fel a két kiadás között. A mű utolsó előtti taktusának jobb kezében (762. ütem) egy hármas szám látható, amely értelemszerűen ujjrend-javaslat. Ennek a javaslatnak a szükségességét érzem a legkevésbé indokoltnak, ugyanis a szövegkörnyezetet figyelembe véve semmilyen más ujjrendre vonatkozó alternatívát nem tartok lehetségesnek.

Margittay Sándor kiadása:[21]

Az általam használt harmadik forrás a Zeneműkiadó Vállalat (Editio Musica Budapest) gondozásában Margittay Sándor által lektorált, és 1971-ben megjelent *Liszt Összes Orgonaműve* I. kötetében megtalálható *Ad nos…* kiadása. Érdekes módon Magyarországon a mai napig ez a legutolsó, széles körben elterjedt tudományos jellegű kiadvány.

Margittay Sándor – orgonaművészi gyakorlatából kifolyólag – a hangszerjátékos szemszögéből nyúlt az alapanyaghoz, és nem az eredeti forrásokra helyezte a hangsúlyt. Azon túl, hogy Margittay – a korabeli gyakorlat alapján – a teljes kompozíciót a saját manuálváltási és regisztrációs javaslataival látta el, s egy helyen hozzányúlt a liszti kottaképhez, amikor az eredeti forrásban nem szereplő ütemvonalat betoldotta a 214. ütem harmadik tizenhatod csoportja után. Mindebből az következik, hogy ettől a helytől kezdve a Margittay-féle kiadás eltér az eredeti Liszt-féle lejegyzéstől. A kottakép alapján arra a következtetésre jutottam, hogy e

[21] Margittay Sándor (Budapest, 1927–1992): orgonaművész, karnagy, zenetudós. M: *Liszt orgonaművei* 1-4. kötet, Budapest: 1970., *Historia Organoediae* – Nyolc évszázad orgonazenéje. Szerk. Uo., 1981. - 18 kötetes orgonaiskolája befejezetlen maradt. Liszt összes orgonaművei c. lemezével elnyerte az 1. m. nagydíjat. Rádiófelvételek: 1964: Liszt: Esztergomi mise (orgona), 1967: Liszt: 23., 125., 129. zsoltár (orgona); Liszt: Requiem (orgona, 1983: is), 1970: Liszt: Missa choralis (orgona); Kodály: Missa brevis (orgona) 1984: Liszt: Szt Cecilia-legenda (orgona); Mahler: VIII. szimfónia (karigazgató). - Hanglemezek: Liszt: Zsoltárok, Krisztus oratórium, Mozart: Requiem, Oratóriumkórusok. Margittay Erzsébet közlése; http://lexikon.katolikus.hu/M/Margittay.html. Utolsó megtekintés: 2019. 04. 30.

kiadvány lektora nagyon szigorúan vette az ütemmutató, és a benne szereplő hangjegyek közti koherenciát. Ezalatt azt értem, hogy – habár a fent említett hely az *Ad nos…* egy improvizatív, színes ornamensekkel tarkított szakaszának közepén helyezkedik el – Margittay számára minden bizonnyal a metrikus szempontból precíz lejegyzés előbbre való volt, mint a zenei anyag szabadsága.

E három forrás részletes tanulmányozása Liszt Ferenc legmonumentálisabb orgonaművének egy-egy új arcát tárja fel, amelyek vizsgálata által – reményeim szerint – az orgonista előadói gyakorlat új szempontokkal gazdagodhat.

2. 3. Az *Ad nos…* elemzése

Az *Ad nos…* kétségtelenül Liszt legjelentősebb orgonaművei közé tartozik, azonban az 1855-ben komponált B-A-C-H Fantázia és Fúga mind az életműben betöltött szerepét, mind az orgonista előadói praxisban elfoglalt helyét tekintve vetekszik az *Ad nos…*-szal. Liszt a merseburgi katedrális 81 regiszteres, 5686 síppal és 37 harangjátékkal rendelkező orgonájának felavatására – amelyre 1855. szeptember 26-án került sor – eredetileg a B-A-C-H-t szánta.[22] Liszt 1855 nyarán Weimarban tartózkodott, ahol idejének nagy részét a komponálás töltötte ki. A *Dante-szimfónia* (*Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*), a *13. zsoltár* (*Psalm 13.*) és a *Prometheus* kórusainak komponálása mellett a B-A-C-H Prelúdium és Fúga (Präludium und Fuge über das Motiv B-A-C-H) jelentős részét is papírra vetette.[23] A Bach előtt tisztelgő kompozíció megalkotása azonban a vártnál több időt vett igénye, ezért Liszt javaslatára Winterberger az öt évvel korábban komponált, de még be nem mutatott *Ad nos…*t játszotta el. Az eredetileg orgonára szánt kompozíciót Liszt röviddel a mű megszületése után átdolgozta zongorára, majd a második orgonaváltozatot követően 1870-ben elkészült a második zongora-átirat is. Külön érdekesség, hogy a második zongoraváltozatnak már a Fantasie und Fuge über das Motiv B-A-C-H (Fantázia és fúga a B-A-C-H motívumra) címet adta.[24] Az orgonára írott nagyszabású művek sorát a *Weinen, Klagen…* zárja. A mű megszületésében megkérdőjelezhetetlen szerepet játszhatott a zeneszerző második gyermekének, Blandine-nak 1862-ben, 26 éves korában bekövetkezett tragikus halála.[25] Az 1862-ben komponált variációs formájú zongoramű orgonára írott változata egy évvel később született meg.

Az *Ad nos…* Liszt első, és egyben legmonumentálisabb orgonaműve, amelyet Meyerbeer *Le Prophète* című operájának egyik dallamára komponált 1850-ben *Fantaisie und Fuge über den Choral Ad nos, ad salutarem undam* címmel.[26] A Meyerbeernek ajánlott művet – *Fantasie und Fuge über den Choral Ad nos, ad salutarem undam* – az 1855. szeptember 26-i ősbemutatón Alexander

[22] Walker 2. 257.
[23] I. m. 254.
[24] Hamburger 377.
[25] Walker 3. 62.
[26] *Liszt orgonaművei I.* 1.

Winterberger[27] szólaltatta meg a merseburgi dóm orgonáján, Liszt jelenlétében.[28] A mű alapjául szolgáló latin nyelvű korál első két sorának magyar fordítása így hangzik: „Hozzánk, az üdvösséget adó vízhez jöjjetek el újra, ti nyomorultak."[29]

Az *Ad nos…* zenei anyaga az opera egyetlen motívumára, egy stilizált koráldallamra épül, amelynek legkülönbözőbb arcait Liszt az általa létrehozott ún. monotematikus komponálási módszerrel mutatja meg. A mű vezérmotívumául szolgáló korálszerű dallamról egyébként Liszt sokáig azt hitte, hogy Meyerbeer saját gyermekkori emlékeiből merítette, azonban ezt maga a szerző nyilvánosan cáfolta.[30] Az orgonamű ajánlása Meyerbeernek szól, akinek a neve az *Ad nos…* 1852-es megjelenését követően összeforrott Liszt nevével. Az orgonamű dramaturgiája azonban nem követi minden esetben az opera cselekményét, ugyanis az *Ad nos…* végkifejlete szöges ellentétben áll a *Próféta* utolsó felvonásának drámai befejezésével. Az orgonamű végén a tutti orgona hangján C-dúrban felhangzó himnikus hangvételű szakaszban utoljára felhangzó téma a meyerbeeri koráldallam apoteózisává alakul át, amely Liszt Jánosának idealizált portréját, az önmagát meghaladó, a saját gyarlóságain felülemelkedő romantikus hős képét festi meg.

A kompozíció 763 üteme a Fantasie und Fuge címadás ellenére három nagy formai egységre osztható fel (1–242., 243–492., 493–763. ütem). A szerkezeti felépítés további vizsgálata során pedig további – a címadással ellentétes – formai megoldások is felfedezhetőek a kompozícióban: a szonátaelvűség éppúgy tetten érhető, mint a variációra emlékeztető formai megoldások, ráadásul a kétrészességre utaló címadáson túl a bécsi klasszikából ihletet merítő négy tételes szimfonikus nagyforma gondolata is felbukkan. Fontos leszögezni, hogy az *Ad nos…* során ezek a látszólag egymásnak ellentmondásban álló formaelvek nem egyszerre vannak jelen a mű során, hanem egymást felváltva: hol az egyik, hol a másik szerkezeti modell kerül előtérbe, amelynek magyarázata az adott zenei anyagban keresendő.[31] Habár Liszt az *Ad nos…* komponálásakor igen nehéz feladat elé állította magát, az orgonamű megírása során szerzett tapasztalatait néhány évvel később, 1853-ban a h-moll szonáta komponálása során fölényes biztonsággal tudta alkalmazni, és ezáltal

[27] 1834- 1914. Német orgonaművész, zeneszerző, Liszt tanítványa. Forrás: Gárdonyi 339.
[28] *Liszt orgonaművei I.* 1.
[29] Gárdonyi 339.
[30] Walker 165.
[31] Zeke 178.

egy lényegesen letisztultabb, formai szempontból is egységesebb zeneművet tudott alkotni.

A kompozíció a hangszerkezelés tekintetében is rendkívülinek mondható, ugyanis Liszt az orgonára az eddigi gyakorlattól eltérően szimfonikus zenekarként tekint, amelyet a textúrán túl a mű faktúrái is – timpani effektusra emlékeztető pedáltrillák (132. ütem), tromba-effektusok (150. ütem), valamint a rézfúvós hangszerek imitálása (582. ütem) – alátámasztanak. Liszt a weimari hivatalba lépése során kezdett el alaposabban a zenekarral foglalkozni. A hangszerelés mesterségének elsajátításában az 1822-ben született barátja és pályatársa, Joachim Raff állt rendelkezésére.[32] Innen eredeztethető a szimfonikus orgonazene fogalma, amelyet a kor egyik legjelentősebb francia zeneszerzője, César Franck is átvett, s amely a fiatalabb zeneszerző nemzedékek számára alapjaiban változtatta meg az orgonára való komponálás elméletét és gyakorlatát. Az *Ad nos…* másik, Lisztre nagyon jellemző vonása az ún. monotematikus gondolkodás.

> Liszt is megalkotta a maga, az ellentétek egységének kompozíciós – monotematikus – elvére épült új, romantikus drámáit: hangszerére, a zongorára transzponálva, illetve zenekarra, mint szimfonikus költeményeket, szimfóniákat, versenyműveket, de egyházi műveiben is sokszor meghatározó ez a struktúra.[33]

Az egy témára épülő kompozíció gondolata persze nem teljesen új (gondoljunk például Schubert Liszt által is nagyon nagyra tartott és átdolgozott *Wanderer-fantáziá*jára), azonban a közel félórás zenemű egy témára való építése igen komoly feladatot támaszt a komponista elé.

Az *Ad nos...* három nagy formai egységből álló kompozíciós szerkezete egyetlen hagyományos zenei formához sem sorolható, a h-moll szonáta előfutáraként is emlegetett zenemű tulajdonképpen egyetlen, hömpölygő variáció-sorozat, amely nagy vonalakban tíz egységre bontható. A főtéma, az *Ad nos, ad salutarem undam* kezdetű koráldallam a Meyerbeer-opera első felvonásának harmadik jelenetében hangzik el először Jonas, Hathiesen és Zacharias előadásában. A zenekar fafúvós

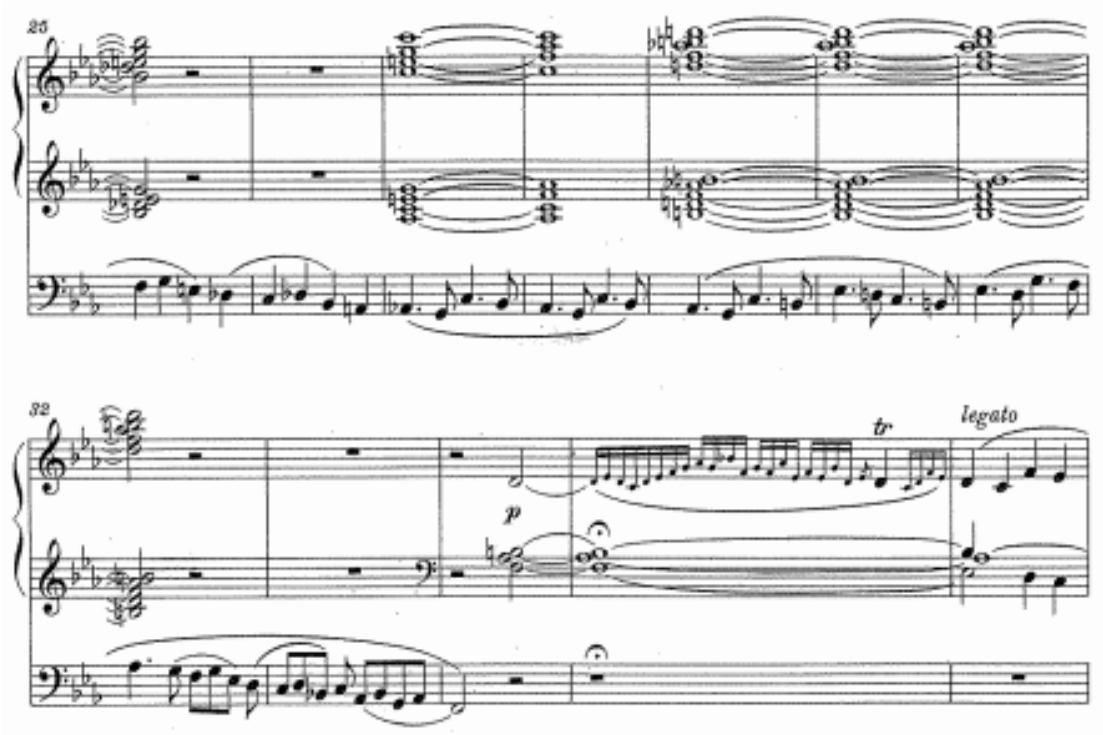
[32] Walker 201.

[33] Hamburger Klára: „Liszt és Victor Hugo". Muzsika, 2009. január. http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=2847. Utolsó megtekintés: 2019. 05. 10.

hangszerei unisonoban kísérik a három énekest. A koráldallam állandó jelenléte annak számtalan metamorfózisában folyamatosan hallható és érzékelhető.

A három részre tagolható orgonamű hangnemválasztása is tipikus: az első rész c-moll, a második Fisz-dúr, a harmadik rész ismét c-moll. A kvintkörön belül egymástól igen messze található hangnemeknek Lisztnél komoly jelentésük van: azt a távolságot testesítik meg, amely elválasztja a földit a transzcendentálistól, hiszen a tritonus hangköztávolságon túl még a két alaphangnem színezete is ellentétes. Ez az ún. ultrapoláris kapcsolat is a 20. század első felének gondolkodásmódját vetíti előre. Természetesen mindez nem a strukturalizmus előfutáraként értendő, hiszen az akkordfűzések egyéni kezelésében is egyik legnagyobb mester valamennyi kompozíciójában található legalább egyetlen olyan pillanat, amelyben egy akkordváltással azonnal képes a hallgatót és az előadót is egy, az eddigiekhez képest teljesen más érzelmi régióba navigálni.

A *Moderato* tempójelzéssel ellátott bevezető szakasz a 73. ütemig tart. A mélyről induló, sötét tónusú, akkordikus zene nagyrészt nyújtott ritmusokra épülő vaskos zenei anyaga további három kisebb egységre tagolható. Az 1–34. illetve az 58–73. ütemig tartó tömbszerű bevezető textúra oszlopként tornyosul a közéjük beékelődő improvizatív cadenza-jellegű válaszra (lásd 19. kottapélda).



19. kottapélda, Liszt: Ad nos, 25–36. ütem

Ennek ellensúlyaként két ütemmel később a meyerbeer-i stilizált koráltéma parafrázisa a szférák zenéjeként jelenik meg előttünk, amely sűrű modulációival szelíd nyugtalanságot sugall.

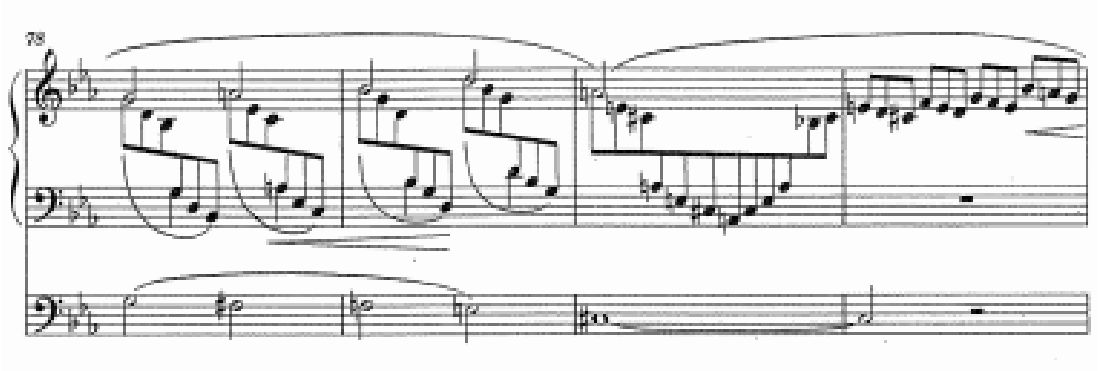
Liszt a kompozíció eme szakaszában (36–54. ütem) az eredeti dallamnak csupán a kezdő motívumát dolgozza fel. A folyamatosan gomolygó korálszerű anyag elfojtott nyugtalanságát tovább erősíti az a zeneszerzői megoldás, hogy a zenei folyamat előrehaladtával fordított arányban csökken a konszonancia jelenléte. A 45. ütem második felében a basszus szólamban megjelenő nyolcadmozgás egy olyan zenei folyamatot indít el, amely végül az 55. taktus második felében fakad ki: Liszt a lappangó, de még kitörni nem tudó feszültséget a 35. ütem téren és időn kívül eső cadenza négy negyedbe való integrálásával fedi el.

Az 58. ütemben azonban visszatér a bevezető zenei anyag, amelynek ritmikája, valamint a pedálban megjelenő B-orgonapontja már a felszínre törő indulatot fejezi ki. Nyolc ütemmel később a manuál nyújtott ritmusai által keltett feszültséget a pedál viszi tovább, azonban a zenei kitörés még mindig várat magára. A 68. ütem B-dúr szextakkordja drámai erővel bír, ugyanis az *Ad nos…* során ez az első dúr színezetű konszonancia, amely funkcióját és időben való kiterjedését tekintve sem nevezhető átmenő akkordnak. A felemelő érzés azonban nem tart sokáig, hiszen a B-dúr akkord két ütemmel később már egy, a D-hangra épülő mellékdomináns terckvárt akkordra vált. A legkésőbb a 73. ütem második felében viszont már a g-moll hangnem dominánsaként értelmezhető félzáradék a 74. ütemben kezdődő következő nagyobb formai egység felütése. A 74. taktusban induló formarésznek már az első üteme igazolja, hogy szerzője a zongora történetének legnagyobb virtuóza. A 213. ütemig tartó, folyamatosan áradó zenei szövetet csak technikailag és zeneileg egyaránt jól felkészült előadó képes hitelesen megszólaltatni. A virtuóz manuális technika mellett olyan speciálisan kidolgozott, szinte már zongoraszerű pedálszólamot írt Liszt, amelyet abban a korban valószínűleg kizárólag Alexander Winterberger orgonaművész, Liszt tanítványa tudott csak realizálni az 1855. szeptember 25-i ősbemutatón.[34]

Az első egység 18 ütemből áll, amely két egyforma részre (9+9 ütem) osztható fel. Liszt ezúttal is a dallamnak csupán az első szakaszát használja. A szopránban megjelenő dallamtöredéket a középszólam nyolcadmozgása kísér. A

[34] *Liszt Orgonaművei I.* 1.

folyamatos hullámzást imitáló arpeggiók ellenére a zene a kompozíció során először viszonylagos nyugalmat áraszt. A magyarázatot egyrészt a hangnem időbeli kiterjedése, a harmóniaritmus először taktusnyi, majd féltaktusnyi hosszúsága, valamint az eddigieknél jóval egyszerűbb harmonizálás adja: a tonika, szubdomináns, domináns funkciók egymásra kapcsolódása tovább növeli a kiszámíthatóság érzetét. A statikusságból még a 78. ütemben induló modulációs folyamat során sem lép ki a zenei anyag, ugyanis a pedál szólam fél értékekben mozgó, kromatikusan lefelé haladó basszusmenete fölött lévő harmóniák még a korszakra jellemző zenei gondolkodás tükrében sem nevezhetőek szokatlannak. A középszólam hullámzó nyolcad-triolái a 81. ütemben önálló életre kelnek, és az ezt követő két taktusban fokozatosan átveszik a dallam szerepét egészen a 83. taktus első hangjáig (lásd 20. kottapélda).

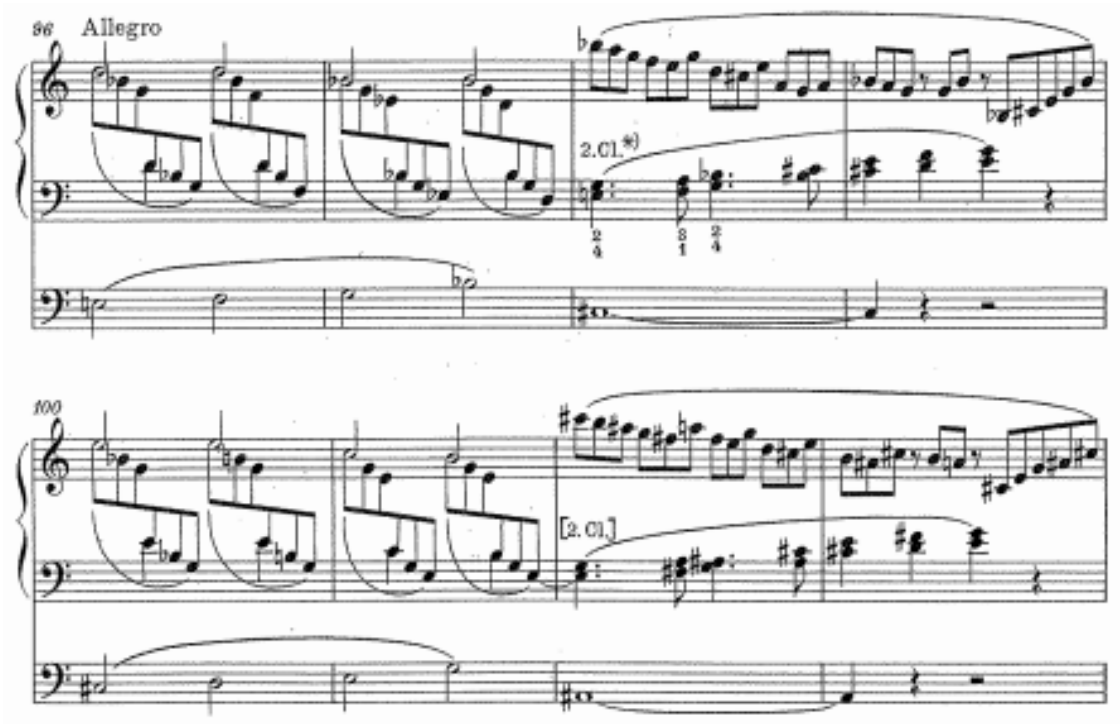


20. kottapélda, Liszt: Ad nos, 78–81. ütem

A 83–91. ütemig terjedő szakaszban az előző kilenc ütem anyagát hallgatjuk egy kvinttel feljebb, d-mollban. A kilenc ütemes periódusban – a 89. ütemig bezárólag – egyetlen apró változás figyelhető meg, amely azonban a zenehallgatás során egyáltalán nem derül ki. A 86. ütemben – amely a 77. taktus analóg helye – két különbség is felfedezhető a bal kéz hosszú hangjaira vonatkozóan, de ennek a két különbségnek zenei, illetve előadásbeli jelentősége nincs. A különbség oka feltehetően a nagyvonalú gesztusokhoz illeszkedő, szintén elegánsan nagyvonalú lejegyzés. Mivel a második periódus hangnemterve is megegyezik a kiinduló anyaggal – utóbbi egy kvint eltéréssel –, a 93. ütem elejére a zene a-mollba érkezik.

A cselekmény a kompozíció 92. taktusától kezdve sűrűsödni kezd. Az eddigi négy, illetve öt ütemes félperiódusokat rövidebb, két ütemes egységek váltják fel, amelyek szekvenciaszerűen emelkednek egészen a 110. ütemig. A nyolcad-értékű

hullámmozgás visszatér a manuálba, a tématöredék megjelenítése ezúttal a pedál szólamra hárul. A 96. taktusban már egy új tempójelzéssel (*Allegro*) is találkozhatunk. A Liszt-mű ezen pontját a *Próféta* cselekményével összevetve újabb közvetlen áthallás figyelhető meg. Az opera első felvonásában az anabaptista prédikátorok fokozatosan táplálják a nép felháborodását. Ezt a növekvő nyugtalanságot a harmóniai folyamat sűrűsödése képezi le: egyrészt a tonika jelenléte ismét háttérbe szorul, másrészt a két ütemes egységek más-más diatónián belül mozognak, az adott előjegyzés tonikáját nem érintve (lásd 21. kottapélda).



21. kottapélda, Liszt: Ad nos, 96–103. ütem

Átmeneti stabilitást a 116. taktus pedál szólamában belépő, négy ütemnyi nagy Asz-orgonapont nyújt. A harmóniaritmus négy ütemesre szélesedik, és a megszólalás pillanatában még nyugalmat adó Asz-orgonapont két taktussal később már a fokozódó feszültség újabb forrása lesz, amely végül a 120. ütemben fakad ki egy autentikus főlépésekből álló szekvencia formájában. A –6-os diatóniát tovább erősíti a kvint főlépésekből álló mozgás. A két ütemes egységekre tagolódó szekvenciális folyamat a negyedik lépcsőfoknál torpan meg. A 126. ütemben ráadásul a várható esz-moll akkord helyett Liszt egy Esz-dúr szeptimakkorddal él, melynek konzekvenciáit néhány taktussal később vonja le.

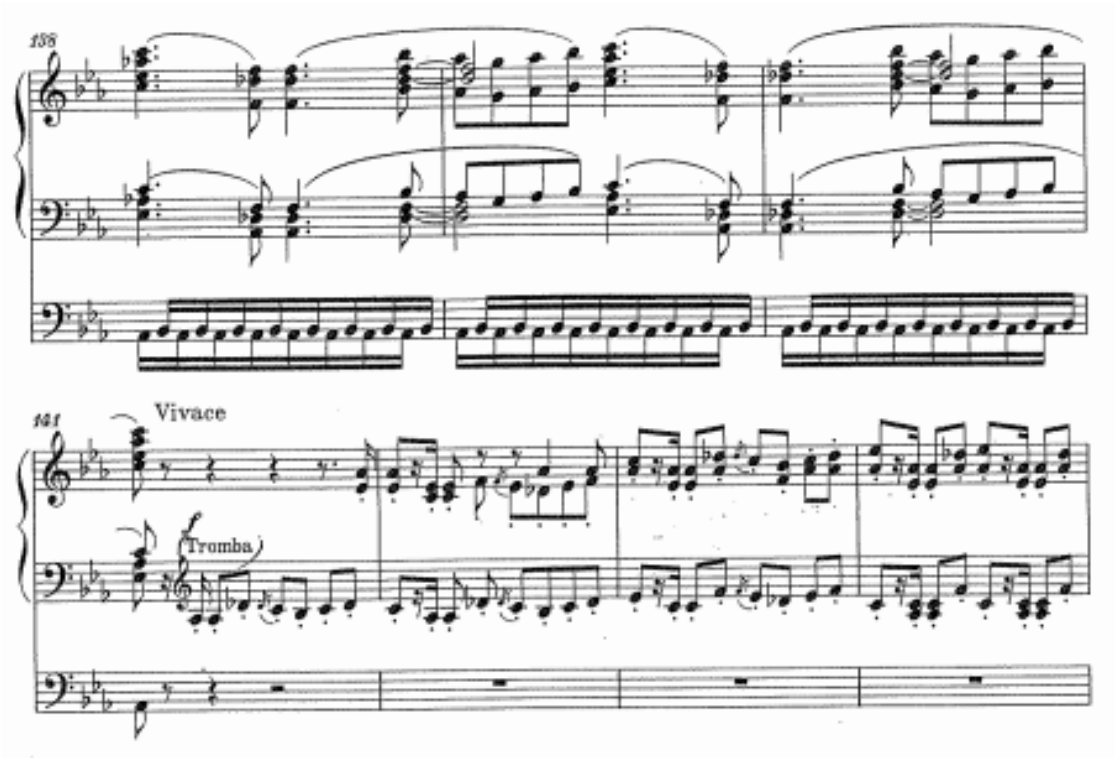
A viharjelenetet ábrázoló nagy kitörés a 132. ütemben következik be. A kilenc ütemes szakaszban a pedál folyamatosan trillázik, amelyet Liszt tizenhatodokkal ábrázolt. Ez a kilenc ütem számos izgalmas zenei megoldást rejt magában. A kezdő elízión túl (132. ütem) a szakasz további kisebb egységeinek záróakkordjai kisterc távolságban vannak egymástól (D-dúr, F-dúr, Asz-dúr). A harmadik egység abban is különbözik a megelőző kettőtől, hogy már a kezdő akkord is Asz-dúrban van, valamint – amely még lényegesebb különbség – a meyerbeeri koráldallam második része is először jelenik meg az *Ad nos…* során a 138. ütemben.

A 141. ütem második negyedén egy *Vivace* tempó- illetve karakterjelzéssel ellátott többszólamú trombita-fanfár kezdődik, ami nemcsak a témának ad új arculatot, hanem stílusában az akkor ismert orgonairodalommal összevetve minden bizonnyal egyedülállónak számított, ha csak az ibériai félsziget barokk orgonaművészetének néhány tételtípusát (pl. Battaglia) nem tekintjük hatásában hasonlónak. A zene militáns jellegét az előadó számára egyértelműsíti a beírt regisztrációs előírás, a *Tromba*, amely természetesen a megfelelő regiszter használatára utal, a szimfonikus gondolkodásmód újabb ékes bizonyítékaként.[35] A hat ütemes, rézfúvós hangszerek ihlette szakasz további hangnemi stabilitást hoz a kompozíció cselekményébe, ugyanis a megelőző három ütem Asz-dúr tonalitása tovább erősödik, melyet a domináns funkció mellőzésével a tonika és a szubdomináns funkciók közötti ingamozgás is hangsúlyoz. A 146. és 147. ütem közötti tercrokon modulációt Liszt a rájellemző eleganciával oldja meg: az Asz-dúr szextakkord alaphangja kisszekunddal felemelve szűkített hármashangzatra módosul, a C-Esz-A akkord hangjai pedig a H-E-Gisz felrakású E-dúr kvartszext-akkord váltóhangjaivá lesznek. Liszt számos más műfajú kompozícióiban is {többek között a *Les Préludes (1854)* 53–54. ütem, *Graner Messe (1855) – Credo,* 87–88. ütem, *Ungarische Krönungsmesse (1867) – Gloria,* 67–68. ütem} előszeretettel alkalmazta a szűkített hármas- ill. négyeshangzat kínálta modulációs lehetőségeket annak érdekében, hogy a pillanat tört része alatt – adott esetben – igen távoli hangnemeket is össze tudjon kötni egymással. Liszt orgonaművei között az egyik legszemléletesebb példa erre az 1850-ben komponált, és 1870-ben átdolgozott Präludium und Fuge über das Thema B-A-C-H című orgonaműve, amelyben a

[35] Liszt nagyon ritkán látta el az orgonaműveit regisztrációs utasítással.

szűkített négyeshangzatok szinte folyamatos jelenléte az egyik legmeghatározóbb kapocs az egymástól nagy távolságra elhelyezkedő hangnemek között.

A 147. ütemben váratlanul, de annál diadalmasabban csendül fel újra a koráldallam második felének jellegzetes, kvintes dallamtöredéke, ezúttal E-dúrban. A három taktusig és egy nyolcad értékig tartó rövid, szignálra emlékeztető motívum után ismét a trombiták jellegzetes, militáns hangvétele válaszol. A hattaktusnyi egységet követően a koráldallam és a rézfúvósok közti párbeszéd abbamarad (lásd 22. kottapélda).



22. kottapélda, Liszt: Ad nos, 141–150. ütem

A következő 19 ütem (156–174. ütem) történése egy nagyszabású szekvencia, mely az induló-jelleget a téma líraibb oldalának kidomborításával ötvözi. A 156. ütem második felében induló szakasz első egysége négy taktusból áll, amely a 160. ütem második felében nagyszekunddal feljebb megismétlődik. A liszti kromatikus akkordfűzés ez esetben is ámulatba ejtő módon közlekedik a hangnemek között, mintegy harmóniai labirintust képezve, nem kis feladat elé állítva a hallgatót és az előadót. A négy ütemes egység szűkített négyeshangzatú záróakkordja sokkal inkább kelti a megválaszolatlan kérdés érzetét, minthogy bármit is lezárna. Épp ezért a 160. ütem első negyedére való megérkezés pillanatában – a szűkített négyeshangzat

jellegzetességei, valamint a pedálban megjelenő szűk kvint-lépés miatt – négyféle lehetőség is rendelkezésre áll a folytatást illetően. A pedálban először Asz-, majd B-, végül C-hangokon induló szekvenciális folyamat a 165. ütemben szakad meg, ugyanis az eddigi négytaktusnyi egységek ezen a ponton diminuálódnak.

A 165. ütem kezdő motívumának oktávval feljebb való megismétlését követően két taktussal később a nyolcadmozgású *staccato* anyagot *legato* jelzéssel ellátott negyedek váltják fel. Az eredeti dallam első négy hangját mintegy témafejként kezelő motívumtöredéket Liszt egy hat tagból álló, autentikus főlépésű szekvenciává alakítja, amely ezúttal is maradéktalanul ellensúlyozza a megelőző események nehezebben követhető harmóniai folyamatait. A szekvencia első eleme E-hangra érkezik meg (167. ütem), majd az ezt követő A, D, G, C és F záró- illetve centrális hangok világosan kijelölik a szekvencia útját. A folyamat a hatodik egységnél megszakad a 172. taktusban, amelynek rejtett, de félreérthetetlenül a változást előrevetítő jelzése a jobb kéz felső szólamában a C helyett E-n belépő kezdő dallamhang. Az alig több mint három ütemes egység szoprán szólamában elhangzik a teljes meyerbeeri dallam első fele. Ez a néhány taktus egyúttal az átvezetés szerepét is ellátja a következő formai egységhez.

A 156. ütemben elinduló szekvencia egyúttal egy nagyobb léptékű folyamat alkotóeleme, amely a 175. taktusban ismét viharba torkollik. Néhány taktus után világossá válik, hogy ez a vihar – az előzőhöz képest – még nagyobb: pusztító orkánhoz válik hasonlatossá. Az *Ad nos…* dramaturgiája ezúttal is párhuzamba állítható a *Próféta* cselekményével: a második felvonás során Bertának sikerült megszöknie a gróftól, azonban az uralkodó végig a nyomában van, s azzal fenyegeti a lányt, hogy megöli János anyját, ha ő nem tesz a kedvére.[36] A kétszer hét ütemes periódust követően a kompozíció több, javarészt két ütemes egységekre bontható (2+4+2+2+2+2) egészen a 203. taktusig, ahol az első nagy formarész utolsó csúcspontja hallható. A koráltéma ugyanakkor diminuálva folyamatosan jelen van a 179. ütemtől a bal kéz nyolcadaiban, amelyet az első rész csúcspontjához megérkezve (191–210.) a negyed értékekben mozgó pedál szólama vezet tovább. A 203. és a 213. ütem közti szakasz ritmikailag és hangnemileg is keretbe foglalja az első tételt, ugyanis a nagy nyújtott ritmusokból álló téma-transzformáció félreérthetetlenül utal a kompozíciót megnyitó zenei anyagra. A 209. taktus G-alapú

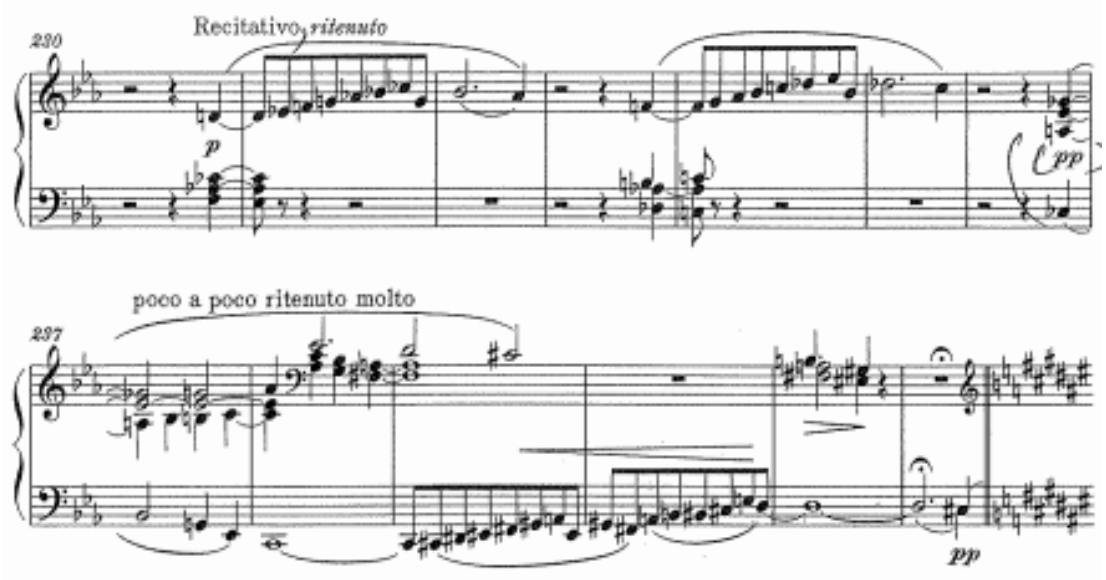
[36] Winkler 1414.

domináns nónakkordja maradéktalanul megerősíti a c-moll hangnem ismételt megjelenését. A következő ütem második felében kezdődő, a 213. taktus első negyedéig tartó, lefelé haladó kromatikus skála által Liszt ugyan kikerüli a konszonancia megjelenését, azonban a 214. ütem második felében a manuál basszus regiszteréből induló tizenhatod-triolákból álló *cadenza* – a mű kezdetére utalva – a szférák zenéjét sejteti. A téren és időn kívüli állapot megfestését a kottakép is szemléletesen támasztja alá: az induló, szokványos méretű hangjegyek a következő ütem során a kétvonalas Asz-hangot követően apró méretűre változnak, ahogyan a 4/4-es metrumot is elengedi a kottagrafika.[37] Az egyszólamú, rögtönzésszerű anyag záradékához érkezve a 215. ütemben ismét helyre áll a metrikus rend. A következő hét ütem során az előző szakasz eseményei ismétlődnek meg, ezúttal egy tiszta kvarttal feljebb (amely a kvintkörön belül tiszta kvint esést jelent), kibővített formában. A záradék után, a 220. ütem végére teljesen megnyugszanak a kedélyek, és az ezt követő kilencedik taktus végén a zenei folyamat a formarészt lezáró nagy F-hanggal csendül ki.

A 230. és a 242. ütem közötti szakasz átvezetésként funkcionál a kompozíció második nagy formarészéhez: a 243. taktus felütésével hét változatból és kódából álló variáció-sorozat veszi kezdetét.[38] Liszt a témát a legpuritánabb formában mutatja be, egy szólamban (243–250. ütem). A mű során először teljes terjedelmében megszólaló koráldallam megjelenése erős kontrasztot képez az első formarész komplexitása után. A bevezetés lírai, mondhatni transzcendentális hangvétele határozza meg a teljes második rész atmoszféráját, amelyben – szemben az első rész folyamatosságával – egymástól jól elválasztott kisebb részek (variációk) követik egymást a 251. és a 433. ütemek között, mely változatok egyúttal az orgonajátékos hangszerkezelési képességének demonstrálására, valamint a hangszer adottságainak bemutatására is lehetőséget teremtenek (lásd 23. kottapélda).

[37] Az eredeti Liszt-kézirat alapján.

[38] A *recitativo, ritenuto* tempó- és karakterjelzéssel ellátott zenei anyag cezúráltságát és gesztusait tekintve a bécsi klasszika standard formamodelljére, az ún. mondatra, vagy mondatperiódusra emlékeztet.



23. *kottapélda, Liszt: Ad nos, 230–242. ütem*

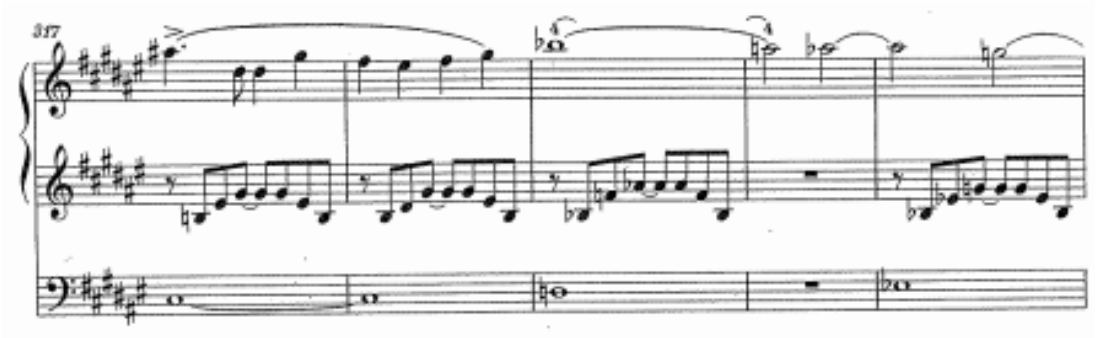
A témabemutatást követően az első variáció a 251. ütem felütésével indul. A téma a felső regiszterbe kerül át, javarészt dúr és moll hármashangzatokra kiegészülő kísérettel. A dallam második felében belső bővülés figyelhető meg, de az uralkodó negyed mozgás és a harmóniai struktúra egyszerűsége fenntartja a transzcendentális nyugalom érzetét. A 261. taktusban induló átvezető szakasz a koráldallamot elemeire bontja, és a töredékek – a basszusban, majd a középregiszterben zajló – párbeszéde figyelhető meg. A 268. ütemtől kezdve az akkordok plagális álzárlatként kapcsolódnak egymáshoz, amelynek következtében a H-dúr szubdomináns hármashangzatot követő harmadik akkord már a hét kvint távolságra fekvő F-dúrt vetíti előre. Azonban Liszt az F-dúr hármashangzatnak ezúttal is más szerepet szán: az először d-moll szextakkordra átváltozó, majd a kis H-hang megjelenésével az ún. Trisztán (vagy félszűk-) négyeshangzat megjelenése a-moll felé tereli a harmóniai történést. A sűrűn váltakozó harmóniák átmeneti instabilitás érzetét keltik, szimbolikusan emlékeztetvén az e világi lét nehézségeire, de a félszűk akkord keltette diszharmónia a szopránban megjelenő felfelé haladó tercekből álló frázis által (275. ütem) váratlanul tovatűnik.

A második variáció indulásakor (277. ütem) a Fisz-dúr újbóli megjelenése ismét a helyreállt transzcendenciát szimbolizálja. A koráldallam augmentált formában jelenik meg, a két kéz túlnyomórészt oktáv eltéréssel unisono játszik, a pedál pedig a mélyvonós hangszerek *pizzicato* és *arco* játékmódjaira emlékeztet. A variáció néhány alterált hangot követve az alaphangnem III. fokára érkezve fejeződik

be (289. ütem). A moduláció a kotta szerint a 290. ütemben következik be, azonban a zeneművet folyamatában hallgatva az igazi meglepetést az ezt követő ütem egyén felragyogó B-dúr I. kvartszext akkord okozza. Ekkor válik világossá, hogy a 290. ütem az átmenet szerepét testesíti meg az aisz-moll és a B-dúr hármashangzat között. Habár a két akkord között (enharmonikusan átértelmezve) két azonos hang is megfigyelhető, mégis e két harmónia nyolc kvint távolsága két teljesen különböző világot köt össze egymással egy varázslatos pillanatban. A 275. ütem terc hangközökre építkező frázisának továbbgondolása figyelhető meg a 291. taktusban, a harmadik variációt megelőző, a plusz hatos diatóniába való ismételt visszatalálást elősegítő átvezető szakaszban (290–298. ütem).

A kilenc taktusnyi egységet követően a középrész harmadik variációja a 299. ütemben jelenik meg, ahol ezúttal az eredeti koráldallam második fele kapja a főszerepet. A most következő szakasz a Lisztre jellemző, és senki mással össze nem téveszthető harmóniakezelés és harmóniai gondolkodás ékes példája lesz. Habár az előjegyzés ismét hat kereszt, ezúttal mégsem Fisz-dúrban járunk: a dúr vagy moll hangnemeket felváltó diatóniák az impresszionista gondolkodás előjeleként értelmezhetőek. A 20. század zenéjét sejteti a H-hangra épülő, konszonáns hármashangzatra nem oldódó H-Disz-Fisz-Gisz négyeshangzat, mely az impresszionizmus során konszonáns hangközzé vált ún. *six ajouté* (szexttel kiegészített hármashangzat) előzményének is tekinthető.[39] A szopránban megjelenő cantus firmus-részlet először egy elő- és utótagból álló tíz ütemes periódusban jelenik meg, majd a következő nyolc taktus két ütemes egységei párbeszédbe kezdenek. A folyamat a 317. ütemben megtorpan, ugyanis az immáron harmadszor megjelenő kétvonalas Aisz-hangon induló kérdésre ezúttal nem érkezik válasz. A magas regiszterben feltűnő dallamtöredéket Liszt ezúttal tovább fűzi, és az enharmonikus hangátértelmezés (Aisz helyett B), valamint a kromatika alkalmazásával néhány másodperc erejéig a –3-as ill. a –4-es diatónia is beékelődik az uralkodó hat kereszt világába. A hat ütemnyi hangnemi kitérő után (319–324. ütem) a zene ugyanúgy a kromatikát alkalmazva modulál vissza a +6-os diatóniába, mint ahogy néhány ütemmel ezelőtt kilépett a disz-moll tonalitásából (lásd 24. kottapélda):

[39] A pedál kis H-hangja hangszer és a zenei anyag sajátosságaiból kifolyólag egyidejűleg két oktávban hallható: a kottában szereplő kis H mellett egy oktávval mélyebben is felcsendül az orgonapont.



24. kottapélda, Liszt: Ad nos, 317–321. ütem

A recitativóra emlékeztető intermezzo végeztével (amelyet a *quasi Recitativo* bejegyzés tesz egyértelművé a 329. ütemben) a 334. taktus végén található kettősvonalat követően Liszt új kompozíciós eszközzel jelentkezik a negyedik variációban: a torlasztással. A jobb kéz felső szólama az alt regiszterben szólaltatja meg a téma első négy hangját negyed értékekben, nyolcad váltóhangok kíséretével, amelyre a bal kéz a szoprán regiszterben három negyeddel később felel. Az egymásra torlasztott, eltérő hosszúságú két motívum folyamatos ismételgetése izgalmas, hullámzó érzetet kelt. A 342. ütemtől kezdve a folyamat fokozatosan megáll, három taktussal később a faktúra homofónná alakul, majd a formarész végére egy szólamra redukálódik.

A 357. taktusban induló ötödik variáció ismét Fisz-dúrban indul. A hárfát utánzó homofón faktúra a maga egyszerűségével is újszerűen hat az előzményekhez képest. Ezúttal ismételten a koráldallam első fele hallható az arpeggió-szerű akkordfelbontások belsejébe rejtve, fél értékekben megszólaltatva.

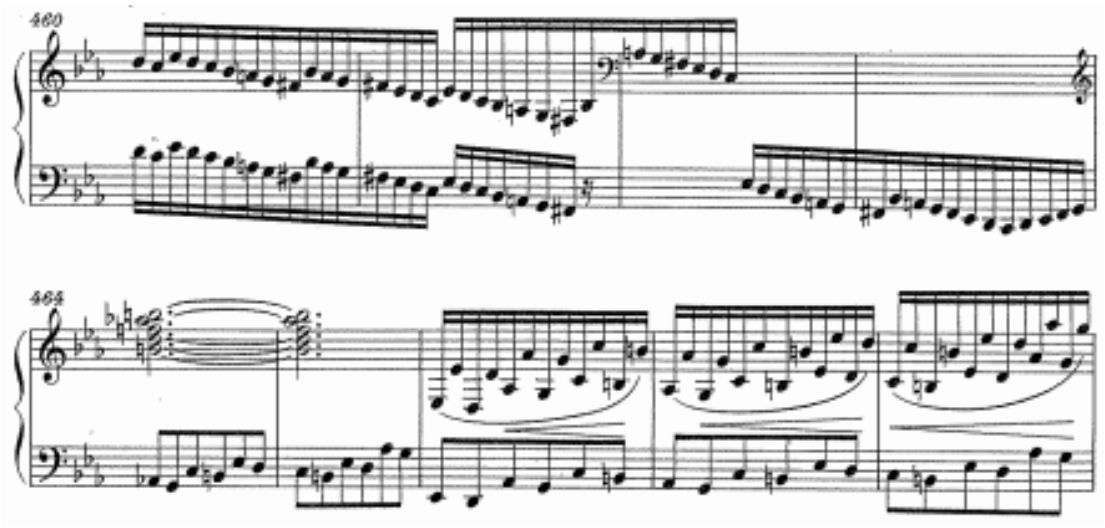
A 372. ütem general pausája után a hatodik variáció E-dúrban kezdődik, üdítően hatva a középrész uralkodó Fisz-dúrja után.[40] A cantus firmus kvinteséssel induló második egysége a középfekvésben jelenik meg az egyvonalas E-orgonapont felett. A jobbkéz nyolcadokban mozgó anyaga mintha kísérőszerepet töltene be, azonban magában rejti a cantus firmus hangjait is. A kétszer négy taktusnyi E-dúr szakaszt követően a variáció G-dúrban folytatódik, szintén tercrokon kapcsolatban a megelőző hangnemmel. A G-dúrban elhangzó periódus – néhány apró különbségtől eltekintve – megegyezik az előző nyolc ütem anyagával, az eltérés a bal kéz szólamvezetésében fedezhető fel. A 389. ütemtől kezdődő szakasz nyolc üteme – az előzményektől eltérően – négy két ütemes egységre diminuálódik. A bal kéz B-dúr

[40] A Cisz-dúr akkord, amely a Fisz-dúr dominánsa és az É-dúr első foka tercrokon kapcsolatban áll egymással.

első fokán induló motívumára két taktussal később a pedál válaszol, majd a 393. ütemben a mollbeli negyedik fokra épül a hatodik variációt lezáró négy ütem harmóniai struktúrája.

A variációs ciklus hetedik, egyben utolsó változata (397. ütem) szervesen kapcsolódik az előzményekhez. A cantus firmus ezúttal a középszólamba kerül, az eredeti ritmust fél értékekre transzformálva. A legato utasítás, valamint a koráldallam felett megjelenő nyolcad-figuráció nehéz technikai feladat elé állítja a hangszerjátékost, ugyanis a téma legato megszólaltatásához kizárólag a jobb kéz hüvelykujja áll rendelkezésre. (Ez persze a zongorán a pedál segítségével nem annyira komplikált, mint az orgonán.) A fél értékekben mozgó koráldallam és a fölötte koloratúraként hullámzó nyolcadok együttesét a bal kéz nagy nyújtott ritmusai (a téma második felének motívuma) ellenpontozzák. A 405. ütemben induló átvezető szakasz folytatásaként a 413. taktusban a cantus firmus a bal kézben jelenik meg, mintegy nyomatékosítva a variáció elején megjelenő gondolatot. A kiírt ismétlésként is értelmezhető 12 ütemet követően (413–424. taktus) a folyamatos izgatottságot sugalló anyag a 425. taktustól kezdve fokozatosan megnyugszik. A meglepetés erejével ható B-dúr kvartszext akkord kibillenti a medréből az eddigi zenei folyamatot, majd a két ütemenként váltakozó akkordok (B-dúr/c-moll/E-dúr/Cisz-dúr/Fisz-dúr) fékező ereje által a hullámzó nyolcadmozgás az eddigiekkel ellentétes hatást vált ki. A 434. taktusban induló *Adagio* tempójelzéssel ellátott 13 ütemes szakasz már nem képezi szerves részét az *Ad nos…* második nagy egységének. A mozdulatlanságba burkolózó, nyugodtságot színlelő átvezető rész (434–492. taktus) első egysége (434–446. taktus) valójában a vihar előszele.

Az *Allegro deciso* tempójelzéssel ellátott 447. ütem váratlan, robbanásszerű szűkített négyeshangzatát követően el is szabadulnak az indulatok. További feszültséget okoz a következő nyolc ütemben megjelenő szűkített négyeshangzatok két lehetséges transzpozíciójának alkalmazása. Az ezt követő szakaszban a zenei anyag a viharjelenet első periódusának tizenhatod díszítéseit továbbgondolva igen virtuóz anyaggá fejlődik, a stabilitás érzetét keltő akkordokat végleg maga mögött hagyva (lásd 23. kottapélda).



25. kottapélda, Liszt: Ad nos, 460–468. ütem

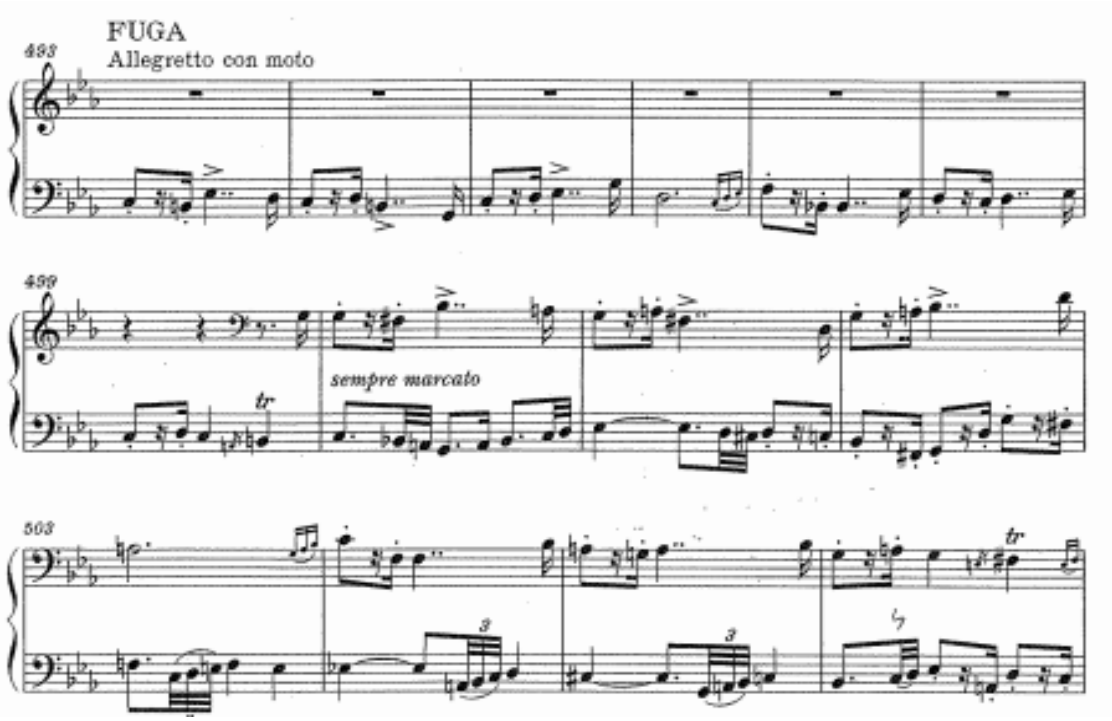
A féktelen erőket megjelenítő virtuóz faktúra ugyan belerohan a 476. taktus H-dúr akkordjába, de a megkönnyebbülés érzete csupán átmeneti. A pedál appoggiatúrái által összekötött, előbb dúr-, majd szűkített hármashangzat-tömböket követően a zenei folyamat előbb c-moll I. kvartszextjébe torkollik, majd a rákövetkező domináns szeptimakkord lecsengése után elindul a kompozíció befejező, harmadik nagy formai egysége. (A c-moll újbóli megjelenésével helyreáll a kompozíció három nagy formarésze között a hangnemi egyensúly.)

Liszt az 1840-es évek elején még nem volt gyakorlott fúgaíró, a műfaj iránti érdeklődését pedig az 1842-ben zongorára átdolgozott Bach orgonaművek keltették fel. Liszt első nagyobb szabású fúgáját a *Missa quattuor vocum (Férfikari mise)* S8. *Gloria* tételének záró szakaszában komponálta.[41] Az 1848-ban komponált és (1869-ben átdolgozott) alkotás volt a kiindulópontja azoknak a kompozícióknak a sorában, ahol Liszt nagyobb kiterjedésű fúgát írt. A misét számos fúga-szakasszal rendelkező mű követte: az 1850-ben komponált *Ad nos…* fúgája a három évvel később befejezett h-moll szonáta fúga szakaszának előfutáraként is értelmezhető, az 50-es évek második felétől kezdve pedig Liszt számos szakrális alkotásában (*Psalm 13* S13. 1855, *Missa solemnis zur einweihung der Basilika in Gran* S9. 1855, *Missa choralis*, S10. 1865, *Christus* S3. 1868), ill. szimfonikus kompozíciójában (*Eine Faust Symphonie* S108. 1854, *Prometheus* S99. c. 1855, *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia* S109. 1855-56, *Hunnenschlacht* S105. 1856-57, *Totentanz für Klavier*

[41] Paul Merrick: *Revolution and religion in the music of Liszt*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1987). 267. oldal.

und Orchester S126. 1859) is találhatók fúgás szakaszok.[42] A sort az 1878-ban komponált *Septem sacramenta* S52. hatodik tételének fúgája zárja.

A Fuga a 493. ütemben kezdődik, azonban az elnevezés ezúttal nem tükrözi maradéktalanul a harmadik egység szerkezetét, ugyanis a fúgákra jellemző szerkesztésmód az 572. ütemtől kezdve fokozatosan elhalványul. Liszt ugyanakkor további izgalmas megoldásokat mutat a téma feldolgozásában. A kezdő szakaszban (493–572. taktus) a koráldallam harcias karaktert nyer, nyolc ütemben megfogalmazva, amely további két négy ütemes egységre osztható fel (lásd 26. kottapélda). A ritmika szemléletesen festi le az opera negyedik felvonásának háborús jelenetét, amely Münsterben, a városháza előtti téren játszódik.[43]



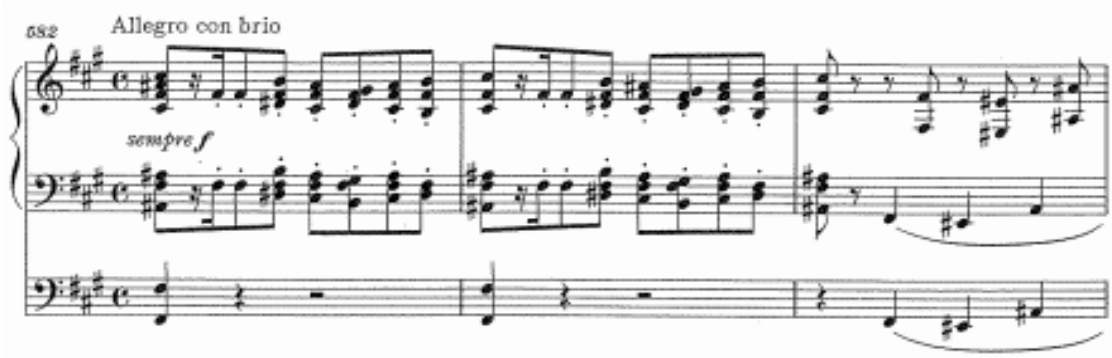
26. kottapélda, Liszt: Ad nos, 493–502. ütem

Az 524. taktusig terjedő négyszólamú expozíciós szakaszban a bachi hagyományokhoz kapcsolódva a dux alaphangnemben, a comes pedig mindkét esetben egy kvinttel feljebb, g-mollban lép be. A 31 ütemnyi expozíciós szakaszt követően (524. ütem) tematikus közjáték hallható az 549. ütemig. A 25 ütemből álló szakaszban a homofón és polifón egységek ciklikusan váltják egymást. Kezdetben négy háromütemes egység követi egymást, majd az 533. taktusban induló ötödik,

[42] Zeke: Liszt 169.
[43] Németh 467.

polifón egység 16 ütemessé bővül, előkészítve az 549. ütemben belépő Asz-dúr fúgatémát. A pedál szólamban megjelenő dux a kezdeti fúgatéma variánsa. A kis Esz-hangon induló előtag négy ütemmel később diatonikusan transzformálva a kis F-hangon folytatódik, amelynek játéktechnikai és zenei magyarázata egyaránt lehet: a fúgatéma előkéinek precíz megszólaltatása indokolatlanul nehéz feladatot támasztana a hangszerjátékos felé, továbbá az eredeti dux első felének elhangzása a fúga fokozatos lebomlását vetíti előre. A fúgaexpozíciót követő átvezető egység az 556. ütemben indul, s az 572. ütemig tart. A kompozíció eme pontján a fúgatémának csupán a témafeje jelenik meg, a manuál basszus-, illetve középszólama közötti párbeszéd alanyaként. A C-orgonapontra épülő C-dúr, majd f-moll kvartszext akkordok fölött elhangzó, nyolc ütemes diskurzust követően a pedálban belépő témafej mozdítja ki a zenei anyagot statikusságából. Az 564. taktusban induló folyamat az 573. ütemben megjelenő tetőpontot készíti elő. A külső bővítményként is értelmezhető átvezető szakasz a szűkített négyeshangzatok kombinálásával, illetve a kromatika alkalmazása által a plusz hármas diatónia vonzásába kerül. Érdekességgel szolgál az 576. ütem első akkordjának hangkészlete: a H-dúr hármashangzat konszonanciájában a Cisz-hang is jelen van, amely a 19. században értelemszerűen nem számított konszonáns hangköznek. Ez az alig észrevehető pillanat újabb előjele a 20. század zenei újításainak. Néhány ütemmel később (580–581. ütem) a szubdomináns funkció által a megelőző hét taktus feszültsége átmenetileg megszűnik, azonban két ütemmel később megszólaló tonika újabb meglepetéssel szolgál.

Az *Ad nos…* fúgaként megjelölt harmadik formarésze e ponton (582. ütem) végleg új útra lép. A régi-új hangnem, a Fisz-dúr megjelenése frissítő erővel hat, amelyet a rézfúvós hangszerek fanfárjaira emlékeztető motivika újabb magaslatokra repít, hatalmas tablóban bontva ki a túláradó érzelmeket (lásd 27. kottapélda).



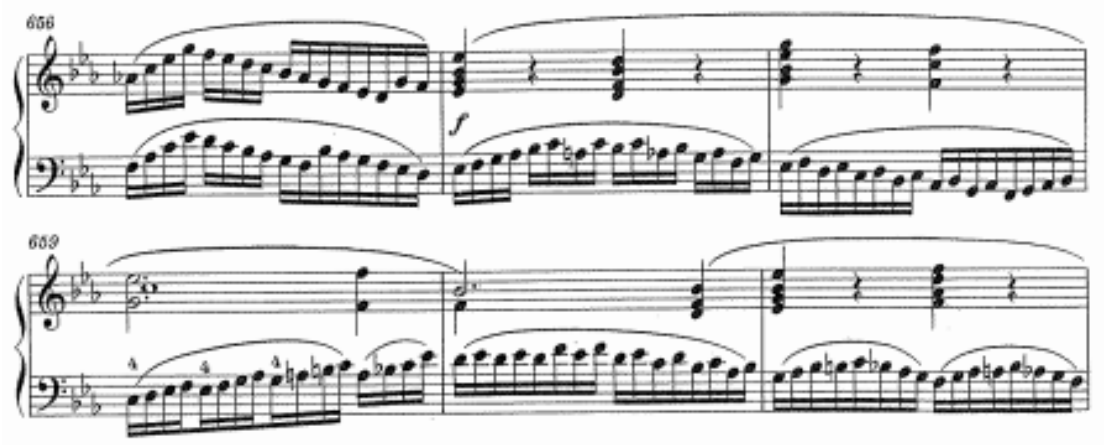
27. kottapélda, Liszt: Ad nos, 582–584. ütem

A tíz ütemből álló egység (4+4+2) kezdetben Fisz-dúrra, majd h-mollra, végül D-dúrra épül, ezt követően az 592. taktustól kezdve a harmóniai struktúra fokozatosan visszatalál a c-mollba.

Az 598. ütemben utolsóként megjelenő fanfár már a hangnem moll színezetéből fakadóan sem hordozza magában a megelőző három elhangzás fényét, két ütemmel később pedig a tizenhatodok megjelenésétől kezdődően a matéria képlékenységéből fakadóan ezúttal mintha a legendás improvizátor Liszt fantáziálásának tanúi lennénk. A jobb kéz trillái és a bal kéz hármashangzat-felbontásai elvonják a figyelmet a pedál félértékű hangjainak belépéséről (606. ütem), amely szinte észrevétlenül vezet a 608. ütem fanfárjellegű téma-transzformációjához. A szignálra emlékeztető öt hangos frázis két ütemenként nagyszekunddal lejjebb kromatikusan ismétlődik, majd a harmadik szekvencia tag záró hangját követő két kromatikus lépés vezet a c-moll dominánsának szeptimakkordjához (615. ütem).

A pillanatnyi generál pausa után ismét a virtuozitás kerül előtérbe, amelyet a *Vivace molto* tempójelzés is hangsúlyoz. A koráldallam ritmizálása ezúttal a mű kezdetére emlékeztet, jelezvén a közeledést a végkifejlethez. A pedált teljes mértékig nélkülöző formarész érdekessége, hogy a tematikus anyagot Liszt ezúttal is egy, a barokk korban közkedvelt műfajban gondolja tovább. A témakezdetben bicíniumokra emlékeztető kétszólamú faktúra a bal kezében jelenik meg (dux), a folyamatos tizenhatodokból álló kontraszubjektum megszólaltatása pedig a jobb kézre hárul. A 623. ütemben a szólamok szerepe felcserélődik, a koráldallam egy kvinttel feljebb szólal meg (comes). Mivel a balkézben megjelenő ellenszólam néhány apróbb változtatástól eltekintve megegyezik a kezdeti ellenszólammal, a kettős ellenpont technikájának alkalmazása feltehetően közvetett utalás Liszt Bach iránti tiszteletére. A rövid átvezető egységet (codetta) követően (630–631. ütem) a zenei anyag háromszólamúvá bővül. Az ezúttal a basszusban belépő dux ismét alaphangnemben jelenik meg, amelyet a jobb kéz állandó tizenhatodmozgású ellenpontjához társulva a bal kéz negyed és fél értékekből építkező középszólama egészít ki. A harmadik témamegjelenés ezúttal a cantus firmusnak csupán az előtagját szólaltatja meg, a dux ötödik taktusától kezdve a téma elemeire épülő közjáték figyelhető meg. A 641. ütemtől a faktúra a háromszólamúságot sugalló kottakép ellenére valójában ismét

kétszólamúvá redukálódik. A jobb kéz felső szólamában megjelenő negyedek a cantus firmus jelenlétét kívánják erősíteni, azonban az orgona sajátosságaiból kifolyólag a legato játékmódra utaló átkötések kivitelezése nem lehetséges. A nyújtott ritmus értékekben megfogalmazott koráldallam ismét visszakerül az alsó szólamba a 646. taktusban, majd ezt köven néhány ütemmel később (656. ütem) háromtaktusnyi átvezetés elteltével az egyre vehemensebb zenei folyamat váratlanul a 657. ütem Esz-dúr akkordjába fut bele (lásd 28. kottapélda).



28. kottapélda, Liszt: Ad nos, 565–661. ütem

Az Esz-dúr tonika megjelenése elementáris erővel hat, amely a cantus firmus negyed értékű megszólaltatása által válik még jelentőségteljesebbé. A jobb kéz akkordhangjai közötti negyed szünetek még markánsabban hangsúlyozzák az Esz-dúr hangnem jelentőségét. A 671. taktus szűkített akkordja ismét válaszút elé állítja a harmóniai cselekményt, majd a jobb kéz h-moll akkordját követően a 675. ütemtől kezdve a cantus firmus a pedálba kerül át. Ebben a dramaturgiai szempontból is különösen exponált pillanatban a koráldallam augmentált variánsa kiemelt figyelemben részesül, és a dörgedelmes erővel felzengő hosszú hangértékek sokasága a sűrű faktúra ellenére lelassítja a dramaturgiát eddig jellemző féktelen lendületet. A bal kéz a cantus firmus harmóniai vázát nyújtja, a jobb kéz tizenhatod értékei ez esetben a statikusságot hivatottak erősíteni, ugyanis a 14 ütemes egység során végig figurális szerepet töltenek be.

Ezt követően a 689. ütemtől kezdve a H-dúrba moduláló és a h-mollt végleg maga mögött hagyó zenei egység könnyedebb hangvétele a reménység érzetét kelti – az opera dramaturgiájával szemben –, az orgonamű zenei cselekményének pozitív végkifejletét vetítve előre. A játékosságot a pedál nyolcad-staccatóin túl a két kéz

negyedekből álló komplementer mozgása teszi teljessé, a 696. illetve a 700. taktusokban megjelenő két ütemnyi kis nyújtott ritmusértékek tovább erősítik a scherzando karaktert. A 702. ütem látszólag indokolatlan subito karakterváltása a 712. taktusban nyer értelmet: a kompozíció ezen pontján nyugszik meg utoljára a mű, erőt merítve a katartikus végkifejlet kibontakoztatásához. Az *Ad nos…* alaphangnemének legnagyobb kiterjedésű domináns orgonapontja felett a koráldallam torlasztása figyelhető meg, az orgonapont érzete a 720. taktus pedál szólamában megjelenő váltó- és átmenőhangos figurációi által sem szűnik meg. A virtuóz lábtechnikával rendelkező orgonista portréja – ezúttal utoljára – négy ütemmel később ismét kirajzolódik, majd az öt és fél taktusnyi pedál szóló végeztével a koráldallam második fele hangzik fel. Az unisono alkalmazásának egy bonyolult harmóniákkal teli zenei anyagban mindig kiemelt mondanivalóval kell rendelkeznie. Ez esetben az egy szólamú fogalmazás adja meg a felhívást az *Ad nos…* záró jelenetéhez.

A teljes kompozíció gondolati és zenei összefoglalása a 738. ütemben induló *Adagio* tempójú kóda feladata marad, mely a koráldallam végső apoteózisát hozza magával, az opera tragikus végkifejletét karakterében az ellenkezőjére fordítva. A tutti játékmóddal felcsendülő korál 26 taktusában Liszt az orgonamű legmagasabb pontjára emeli Meyerbeer dallamát: a koráldallam himnikus karaktere a végletekig fokozza az érzelmeket, s rendkívül hatásos módon zárja le a mester legmonumentálisabb orgonaművét.

3. Konklúzió

Doktori értekezésem kiindulópontja Liszt Ferenc a romantikus orgonairodalom egyik legjelentősebb alkotásaként számon tartott *Ad nos, ad salutarem undam Fantázia és fúgá*jának részletes elemzése volt. A mű keletkezéstörténetének kutatása közben bukkantam rá az ugyancsak Meyerbeer nyomán készült, és a Liszt által nagyra becsült francia zeneszerző *A próféta* című operájának témáit feldolgozó *Illustrations* sorozatra, melynek megismerése döntően befolyásolta dolgozatom végső szerkezetének kialakulását.

Egy számomra ismeretlen zeneművel való találkozás és az adott kompozíció alaposabb megismerése során mindig kiemelt figyelmet szentelek tágabb értelemben vett zene- és kultúrtörténeti kontextusának. Meggyőződésem, hogy egy bármely korból származó zenei alkotás történeti és kompozíciós összefüggésrendszerben való vizsgálata, az összefüggések feltárása számos olyan szemponttal gazdagíthatja szemléletemet, melyek zeneszerzői, előadói és az oktatói tevékenységemre egyaránt inspirálóan hatnak. Különösen igaz ez Liszt Ferenc zenéjére, hiszen a mester életműve a 19. század nagy zeneszerzői közül szinte egyedülálló módon tükrözi a különböző művészetek egymást megtermékenyítő kölcsönhatásait.

A *Próféta* ihlette zongoraparafrázisok megismerése, valamint az életmű legnagyobb szabású orgonaművének elemzése során kristályosodott ki bennem az a felismerés, hogy Liszt alkotói egyéniségének, egyben teljes életművének alakulásában meghatározó szerepet játszott az orgonával való találkozás. Úgy vélem, az *Ad nos…* mind formai megoldásait, mind komplexitását tekintve a zongoraciklus felett áll, mintegy demonstrálva a témába egyre jobban belemerülő komponista útját a Meyerbeer-opera zenéjének illusztratív jellegű feldolgozásától a feldolgozás közben kikristályosodó gondolatok immár autonóm kompozíciót eredményező kibontásáig. Habár mindkét kompozíció esetében felfedezhető a látványosságra törő hangszeres virtuóz (elsősorban persze a zongorista) és az elmélyült műhelymunkát végző zeneszerző szimbiózisa, az orgonamű esetében azonban már sokkal inkább tetten érhetőek azok a kompozíciós megoldások, amelyek messze túlmutatnak a parafrázis-műfaj keretein.

Szívből remélem, hogy hiánypótlónak szánt munkámban az előadóművészek, és a Liszt iránt érdeklődő, egyéb zenei tevékenységet folytató kollégáim számára is hasznos és folytatásra érdemes gondolatokat tudtam megfogalmazni.

Bibliográfia

Batta András: „Az improvizációtól a szimfonikus költeményig: A sajátos formavilág a karaktertípusok kialakulásának kevésbé figyelembe vett aspektusa Liszt Ferenc zenéjében." Doktori értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészei Egyetem, 1998.

Batta 60. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013. Szerkesztette: Dr. Kovács Sándor.

Boyden, Matthew: *Az opera kézikönyve*. Ford: Barabás György, Fejérvári Boldizsár, Máté J. György, Mesterházy Márton, Rácz Judit, Széky János, Varga Benjámin. (Budapest: Park Könyvkiadó, 2009).

Dietel, Gerhard: *Zenetörténet évszámokban I., II. kötet.* Ford: Pálvölgyi Endre, Kaizinger Rita, Szilágyi Tibor, Vikárius László. Budapest: Springer Hungarica Kiadó Kft, 1996.

Estep, William R.: *Az anabaptisták története.* Ford: Dr. Gerzsenyi László. (Budapest: A Magyarországi Baptista Egyház kiadása, 2004).

Gárdonyi Zoltán: „Liszt Ferenc orgonamuzsikája." *Magyar zene*, 1984. március. XXV. évf. 1. szám.

Haselböck, Martin: *Franz Liszt und die Orgel*, Band X/a, (Wien: Universal Edition, 17882a, 1998).

Hamburger Klára: *Liszt Ferenc Zenéje.* (Budapest: Balassi Kiadó, 2010).

Hanslick, Eduard: *Aus dem Konzertsaal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848-1868.* (Wien und Leipzig: Wilhelm Braumüller, 1897).

Kertész István: *Operakalauz*. (Budapest: Fiesta-Saxum, 1997). 230-231.

Komlós Katalin: *Mozart és az orgona*. KK: Tanulmányok a 18. századi zene történetéből. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015). 179.

Liszt orgonaművei I. kötet. Közreadja: Margittay Sándor. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1971). 1.

Meyerbeer, Giacomo: *Der Prophet*. Grosse Oper in 5 Aufzügen von Scribe, Deutsch von L. Rellstab. Clavier-Auszug mit Text. (Braunschweig: Henry Litolff's Verlag).

Németh Amadé: *Operaritkaságok.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1980). 466-469.

Stegemann, Michael: Franz Liszt Werkverzeichnis. (Piper Verlag GmbH, München/Berlin, 2011).

Walker, Alan: *Liszt Ferenc 1. A virtuóz évek 1811-1847.* Ford. Rácz Judit. (Budapest: Zeneműkiadó, 1986).

_____: *Liszt Ferenc 2. A weimari évek 1848-1861.* Ford. Rácz Judit. (Budapest: Zeneműkiadó, 1986).

_____: *Liszt Ferenc 3. Az utolsó évek 1861-1886.* Ford. Rácz Judit. (Budapest: Zeneműkiadó, 1986).

Winkler Gábor: *Barangolás az operák világában* II. kötet. (Budapest: Tudomány kiadó, 2004). 1412-1419.

Wörner, Karl H.: *A zene története*. Ford: Bősze Ádám és Ránki András. (Budapest: Vivace Zenei Antikvárium és Kiadó, 2007).

Zeke Lajos: „Liszt Ferenc: Ad nos ad salutarem undam. A hét zeneműve." (Budapest, Zeneműkiadó Vállalat. 1984). 166-179.