

Liszt Ferenc: *Három hangversenyetűd*

A *Három hangversenyetűd* (*Trois Etudes de Concert*) című művet gyakran hallhatjuk koncerteken, versenyeken. Liszt korábbi etűdjeihez képest az 1848 nyarán komponált sorozat középpontjában nem zongora-technikai bravúr vagy tanító szándék áll, ahogyan azt a címből gondolhatnánk. Bár nehéz feladat elé állítja az előadókat, a kifejezés gazdagsága a hallgató figyelmét nem erre tereli. Olasz áriákat idéző gyönyörű dallamok, kötetlen előadásmód és sűrű szövés mód jellemzi a *Három hangversenyetűdöt*. Számomra különösen kedves ez a sorozat, remélem, hogy a darab keletkezéséről, háttéréről szóló történetekkel és zenei elemzésével mások is kedvet kapnak, hogy megismerkedjenek vele.



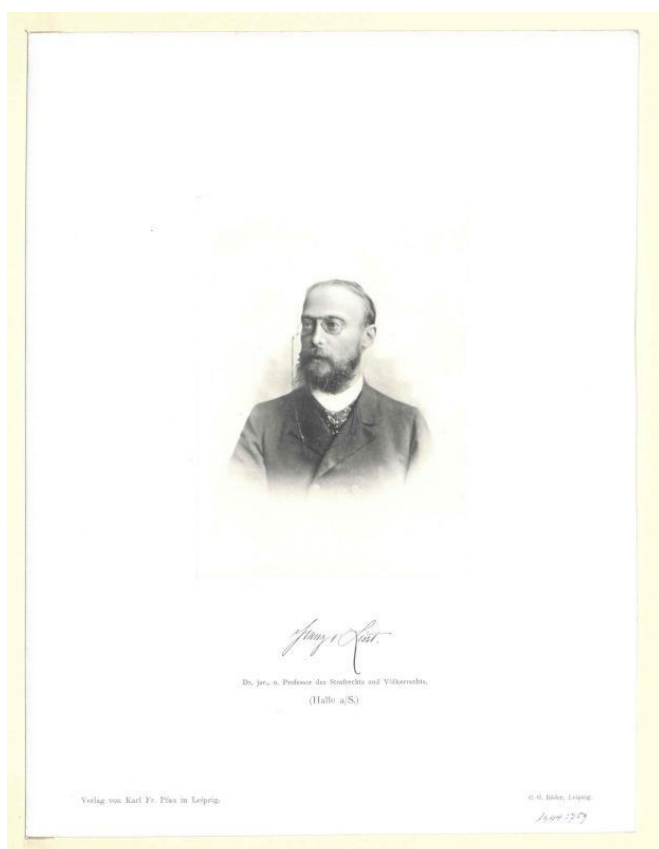
Carolyne von Sayn-Wittgenstein hercegné. [Forrás](#)

Liszt Ferenc 1848 júliusában ismét Weimarban telepedett le Carolyne von Sayn-Wittgenstein hercegnével, és ezzel kezdetét vette az életének egy nyugodtabb alkotói periódusa. A rengeteg utazással, virtuóz zongoristaként koncertezéssel eltelt évek után a Weimarban töltött több, mint tíz év életének fontos szakaszává vált. Az udvari zenekar élén végzett munkája mellett saját műveinek komponálásával is óriás léptékben haladt: itt tartózkodásuk alatt születtek meg a legnagyobb hatású művek közé tartozó darabjai, köztük a h-moll szonáta, a *Faust*, illetve a *Dante* szimfónia és a szimfonikus költeményei is. Ekkor komponálta a *Zarándokévek* 1-2. kötetét, az *Esztergomi misét*, a *Haláltáncot*, valamint a két zongoraversenyt. A *Három hangversenyetűd* című darabja ennek az időszaknak a kezdetéről származik.

1841-ben koncertezett először Weimarban, majd a következő évben újból meghívást kapott: Maria Pavlovna nagyhercegnő, a cár húga Lisztet szerette volna megbízni a téli hangversenyek és operaelőadások vezetésével. Lisztnek tetszett a festői Weimar, kellemes alkotói közeg vette körül, így megkötötték a szerződést, majd 1844-ben meg is kezdte munkáját. Két évvel később indult koncertkörútra ismét, ahonnan 1848-ban tért vissza a már ismert körülmények között.

Weimarban számos növendék gyűlt köré, köztük Hans von Bülow, Tausig, Raff, Corlenius, Pruckert. Udvari zeneigazgatóként a weimari zenekart kiváló színvonalúvá fejlesztette, a várost pedig - Goethe után újból - Németország kulturális fővárosává és a modern zene központjává tette.

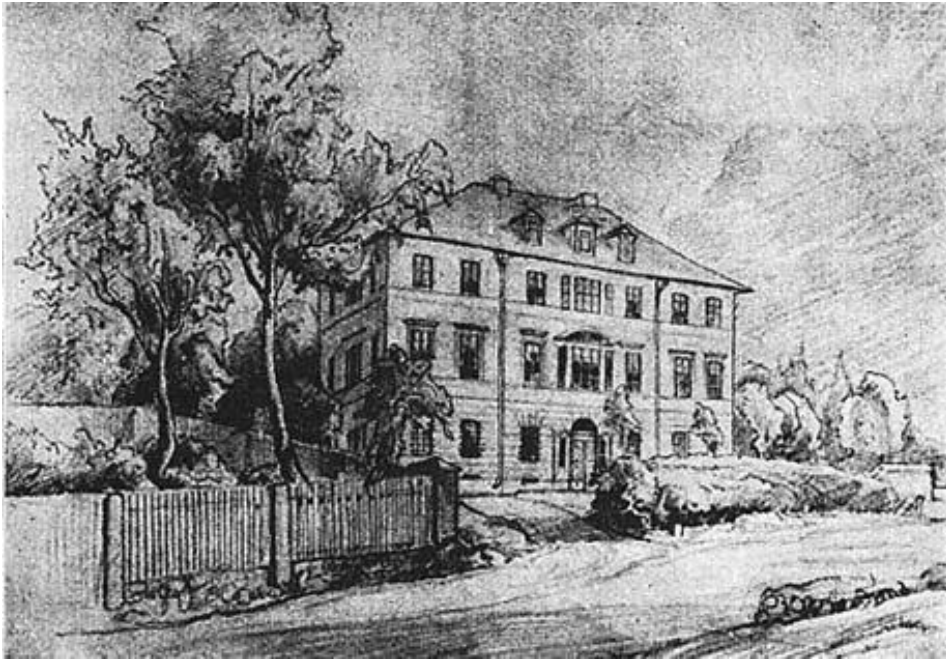
Liszt a *Három hangversenyetűdön* 1848 nyarán dolgozott, az ajánlás pedig nagybátyjának, Eduárdnak szól. A mű keletkezésének ideje nem tisztázott, ugyanis az egyetlen kéziratos forrás (két másik, töredékesen fennmaradt mellett) nem datált. A kéziratban a *Baden-Baden* felirat olvasható, ami nem könnyíti meg a helyzetet: a szerző gyakran látogatott a németországi fürdővárosba ebben az időszakban. Nyomravezető viszont az 1848. július 26-i levele, amelyben lipcsei kiadójának a mű augusztus 15-i elkészülését ígéri.



Liszt Eduárd (1817—1879) pályája magasra ívelt: bécsi jogi tanulmányai után kiváló büntetőjogásszá vált, majd császári királyi főállamügyész lett Bécsben. A kitűnő adottságokkal rendelkező Eduárd érzékeny muzikalitásával is kitűnt. Tehetségesen zongorázott, tízéves korában a bécsújhelyi ferences templomban orgonált. 1839 után került Liszt Ferencsel szorosabb kapcsolatba, utána pedig haláláig, több mint harminc éven át volt magánjellegetű üzleteinek intézője. Eduárd ugyan hat évvel fiatalabb volt Lisztnél, a rokoni szálak szerint a nagybátyjának számított. Később ennek a feloldására unokatestvérnek tekintették és szólították egymást.

Liszt Eduárd portréja. [Forrás](#)

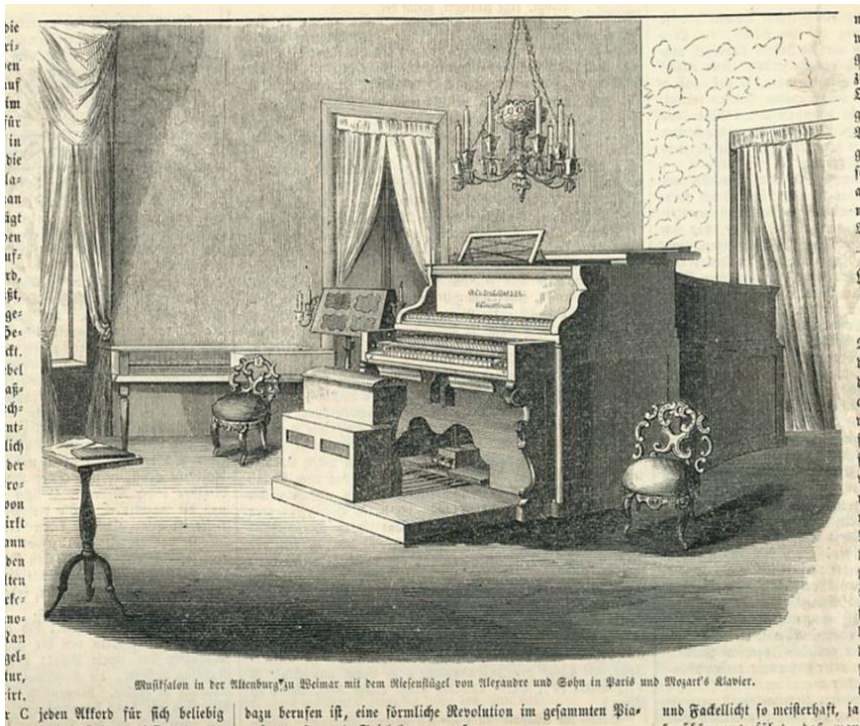
Mikor Liszt és Carolyne 1848 júliusában Weimarba érkeztek, külön szálláshelyeket foglaltak el. Míg Carolyne későbbi otthonukba, az Altenburgba költözött, Lisztnek korábbi szállodai szobája szolgált otthonául ebben az időszakban. Később átköltözött Carolyne-hoz, ahol ezután férj és feleségként éltek a következő években. Míg a *Három hangversenyűd* keletkezési körülményeiről nem sok adatunk maradt, Liszt életének akkor kezdődő időszakáról annál több.



Friedrich Preller der Ältere: Az Altenburg, Liszt Ferenc és Carolyne weimari otthona. [Forrás](#)

A ház, amit béreltek — az Ilm folyó partjánál fekvő Altenburg — három hektáros erdő közepén helyezkedett el egy dombon, gyalogosan meredek lépcsősoron lehetett megközelíteni. Akkoriban más házak nem voltak a közelben, így Liszt és Carolyne zavartalanságban élhetett, dolgozhatott. Amikor Maria Pavlovna nagyhercegné 1851-ben megvette a házat a korábbi tulajdonostól, Liszték rendelkezésére bocsátotta, és a továbbiakban egy fillér bérleti díjat sem kellett fizetniük. Az Altenburg építészetileg nem volt különösebben előkelő, de kényelmes otthonukul szolgált.

Az élet egyszerű menetrend szerint folyt itt: Liszt korán kelt és általában délig dolgozott dolgozószobájában, az úgynevezett Kék szobában, ahol *Boisselot* hangversenyzongorája állt. Délben megérkeztek hozzá belső körének tagjai. Bár weimari tartózkodásuk nem volt teljesen gondtalan, otthonuk, az Altenburg kapuja gyakran nyitva állt a vendégek előtt: esténként nemegyszer hús, vagy annál is több ember hallgathatta, ahogyan helyi zenészek Schubert- és Spohr-triókat játszottak, sőt, olykor sikerült rávenni Lisztet, hogy kamara-műveken kívül saját darabjaiból is előadjon.



Könyvtár- és zeneszoba, valamint a fő zeneszalon Liszték altenburgi otthonában az *Illustrirte Zeitung* 1855-ben megjelent számában. [Forrás](#)

Liszt *Háromhangversenyetűdje* bizonyos mértékig Frédéric Chopin hatását tükrözi jellegzetes dallamvezetésével és egyes fordulataival. Liszt szinte azonnal megismerkedett Chopinnal, ahogy az Párizsba érkezett. Jelen volt az 1832-es debütálásán, majd közös koncerten is felléptek. Chopin az újonnan megjelent opus 10. tizenkét etűdjét Lisztnek ajánlotta ezután. Míg Chopin mindenekelőtt a lenyűgöző zongoristát csodálta Lisztben (akinek sikereire talán kissé féltékeny is volt), Lisztet Chopin művei és magával ragadó egyénisége bűvölte el. Darabjait nem csak szívesen játszotta, tanítványait is buzdította rá.

A *Három hangversenyetűd* darabjai mellett a ma is ismert, olasz alcímek már hamar megjelentek kiadásokban, annak ellenére, hogy ezek eredetileg nem Liszttől származó elnevezések. Bár arra sincs bizonyíték, hogy tiltakozott volna a címadások ellen, sem a Liszt életében, a Kristner kiadónál megjelentetett művekben, sem a Carolyne által összeállított katalógusban, sem Joachim Raff 1853/1855-ben megjelentett kéziratot másolatában, vagy a Breitkopf & Hartel kiadónál közzétett kötetben nem látjuk ezeket az alcímeket. Liszt is, valamint később diákjai is csupán a hangnemük alapján hivatkozott az egyes darabokra.

Az első francia kiadásban, ami a Meissonnier párizsi kiadó gondozásában jelent meg 1849-ben, a címben az első és második darab Liszttől származó *A capriccio* utalását vették át, és az egész sorozatot *Caprice Poétiques (Költői capriccio)* címen jelentették meg.

1. II lamento (A siralom)

Hallgassuk meg a sorozat első darabját Claudio Arrau előadásában: <https://youtu.be/4rzynBzyz0Q>

Az első, Asz-dúr hangnemben írt, 4/4-es metrumú etűd rövid bevezetővel, egy virtuóz *cadenza*-val indul. Ezt követően jelenik meg a lírai főtéma, amihez Liszt az *appassionato con tenerezza* (szenvetélyel és gyengéden) utasítást fűzi a *Allegro cantabile* (élénken, énekelve). A folyamatosan fonódó zenei anyaghoz a modulációk tökéletes illeszkednek, létrehozva egy nem túl szilárd, folyamatosan változó érzetet a hallgatóban. A rövidebb melléktema után visszatér a főtéma, majd békés, kóda-szerű zenei anyaggal zárul a mű. Az elején, csak úgy, mint az ezt követő, második etűdnél az *A capriccio* (capriccio-szerűen) utasítás olvasható.

Az *a capriccio* felirat az előadásmódra vonatkozik: a tempó és stílus szabad, olykor egyenetlen kezelésére bátorítja az előadót. Liszt arra használta a kifejezést, hogy a ritmikai, metrikai

szabálytalanságra felhívja a figyelmet (például a *Magyar rapszódia*kban a népzeneire jellemző elemek kifejezésekor: *lento a capriccio*).

Mint műfaj, rendkívül tág értelemben használták a *capriccio* (fn.) szót. Először a 16. század második felében jelent meg, és szinte azonnal zeneművekhez kapcsolták (a legkorábbi utalás, melyet Jacquet de Berchemnél találunk 1561-ből, madrigálokra vonatkozott). A kifejezést a 16. század végén és a 17. század elején madrigálokra, vokális, vagy tisztán hangszeres zenére is használták, utóbbi esetében főként billentyűs hangszeres darabokra. Furetière 1690-ből származó írásában azt találjuk, hogy „a capricciók olyan zenei, költészeti vagy festészeti darabok, amelyekben a képzelet ereje nagyobb sikerrel jár, mint a művészet szabályainak megfigyelése”. A *capriccio* tehát nem egy meghatározott zenei technikát vagy szerkezetet jelent, hanem inkább szokatlan, szeszélyes és látszólag önkényes művészi megoldásokat.

2. *La leggierezza* (A könnyedség)

Hallgassuk tovább a felvételt együtt: https://youtu.be/b1zRMmg_lgY

A 3/4-es, f-moll kompozíció egyetlen zenei anyagnak a kibontásából és változtatásaiból épül fel. Ez a darab szintén rövid *cadenzával* kezdődik, majd megszólal a főtéma. Az apró nyolcadmozgásokkal kialakított dallam hajlékony, Liszt azonban hamarosan sűríti a letétet és aprózza a dallamot. Már a bevezetőben bemutatott kromatikus hangzás az egész darabra jellemző. Az egyre fokozódó, virtuóz etűd gyors futamokkal éri el csúcspontját, egy visszavezetést követően pedig ismét könnyeddé és karcsúvá válik, mint ahogyan a darab elején. A könnyen gördülő dallam azonban ne tévessze meg a hallgatókat: előadása igen nehezen megvalósítható.

3. *Un sospiro* (Egy sóhaj)

A sorozat részei közül a legismertebb darab az utolsó. A három etűd közül a legnagyobb ívű, olasz operákat idéző, egyszerű, pentaton dallam és a finom kíséret teszi olyan kedveltté. Liszt többnyire három sorba jegyzi le a művet: a két alsó sorban az *arpeggio* (az akkordokat hangokra bontva megszólaltató, hárfa-szerű) kíséret van, míg a felső szólamba a dallam kerül. Utóbbi a két kéz váltakozva szólaltatja meg. Emiatt a kotta olvasása sem egyszerű feladat, a „háromkezes” effektusnak leírt komponálási módszer pedig komoly zenei újításnak számított a korban.



Sigismund Thalberg, Liszt riválisa és vetélytársa játékának legbecsesebb értékének ezt a „háromkezes” játékmódot tartották. Híres zenetörténeti momentum, amikor a tizennégy évesen zongoravirtuózként bemutatkozó Thalberg 1835 őszén érkezett Párizsba, és hatalmas szenzációt keltett. Ezen a télen a párizsiak két csoportra oszlottak: „Thalbergiánusok” és „Lisztianusok” képviselőire, ugyanis a sajtó hamar hangos lett az összehasonlításukkal. Csípős megjegyzések és a másik játékát, műveit kritizáló cikkek után elkerülhetetlen volt, hogy egymás után játszva, személyesen is összemérjék tudásukat.

Sigismund Thalberg, Joseph Kriehuber, 1841-es litográfiáján.

[Forrás](#)

1836-ban, Cristina Belgioso-Trivulzio hercegné szalonjában került sor az elhíresült Liszt-Thalberg zenei párviadalra.

Bár a háromkezes effektust nem Thalberg találta fel, általában őt tartják a szülőatyjának. A játékmód létrejöttéhez elengedhetetlen volt a hangszerek fejlesztése is. Az újfajta Erard és Pleyel zongorák olyan modernnek és kimunkáltak voltak, hogy a dallam valóban az énekhangot tudta imitálni, amelytől elkülönítve lehetett játszani az *arpeggio* kíséretet.

Egy másik játékmód, a „gyöngyöző” futamok játéka is divatossá vált ekkor. A futamok virtuóz, de érzékeny megvalósítását Liszt *Három hangversenyetűdjében* is megfigyelhetjük.

A Desz-dúr hangnemű, 4/4-es lökötésű, áradó darab a *quasi arpa* (hárfa-szerűen) utasítással ellátott kódához érkezik el végül. A mű — és ezzel a sorozat is — a mély regiszterekben megszólaló, lassú, békét árasztó, *pianissimo* akkordokkal zárul.

Jellegzetes kísérete miatt *Hárfa-etűd* címen is szokták említeni a sorozat utolsó darabját. A kíséretben megszólaló *arpeggio* a hárfajáték sajátja.

Ismerjük meg végül a sorozat legismertebb darabját is közösen: <https://youtu.be/AGWuspr2TYo>