

A „megtalált” románc

2016-ban vásárolta meg a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont Táborszky Nándor zeneműkiadójának a Nádor-hagyatékba került Liszt-kéziratait. A kéziratok közül kettő is a *Romance oubliée*-hoz kapcsolódik, ami nemcsak a mennyiségük okán meglepő, hanem azért is, mert a mű *nem* Liszt magyar zeneműkiadója gondozásában jelent meg. Egyelőre nem ismert, hogy miként került a két kézirat Táborszky tulajdonába, majd onnan az ő anyagaival együtt a Nádor kiadóhoz.² Az egyik kézirat a *Romance oubliée* szóló zongora változatának legkorábbiaként beazonosítható szerzői kézírata, másik ugyanezen mű brácsa-változata majdnem végleges formájának idegen kéztől származó tisztázása, feltehetőleg egy ma lappangó, vagy elveszett szerzői kézirat alapján. Már ennek okán is, de a mű sajátosságai alapján is kénytelenek vagyunk a *Romance oubliée*-ra nem mint „egy mű”-re, hanem mint mű-csokorra tekinteni. Ebbe a csokorba tartozik egy korai dal, egy korai és kései zongoradarab, valamint három kései kamarazenei alkotás. A különböző változatok közti átjárás – melyről épp a vizsgált kéziratok árulkodnak – csak megerősíti e megközelítés helytállóságát.³

Romance

N30, R.638a	1843	<i>Les pleurs des femmes</i> („Oh, pourquoi donc...”)	Ének, zongora	Moszkva: Grottrian, 1844
A148, R.66a	1848	<i>Romance</i>	Zongora szóló	Bécs: Hofmeister, 1908, ⁴ Lipcse: Hofmeister, 1909, Varsó: Wende, 1909, (ed. R. Strobl)

¹ A tanulmány szerzői a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, valamint az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Század Magyar Zenei Archívumának munkatársai. Itt mondunk köszönetet azoknak, akik segítséget nyújtottak a kutatás során: Domokos Zsuzsannának, Eckhardt Máriának, Kaczmarczyk Adrienne-nek, Grabócz Mártának, Tallián Tibornak, Mikusi Baláznak, Györffy Istvánnak, Spischak Dávidnak, valamint Jean Christoph Gerónak.

² Nádor Kálmán 1853-ban vidéken kezdte meg könyvkiadói tevékenységét, pesti könyvkereskedését 1870-ben alapította. Az 1880-as évek elejétől fogva kottakereskedéssel és zeneműkiadással is foglalkozott. Lásd: N. N.: „Hatvan éves jubileum. Nádor Kálmán.” *Zenekereskedelmi Közlöny* III/6 (1913. június 1.): 9.

³ A különböző hangszerösszeállítású letétek és azok eltérő műalakjai esetében a következő szóhasználat mellett döntöttünk: a „változat” szót használjuk a különböző hangszerelésű letétekre (szóló zongora változat, brácsa-zongora változat stb.). Azért nem átiratról beszélünk, mert a kéziratok vizsgálata alapján arra lehet következtetni, hogy mindig másik változat képezte Liszt számára a „kiindulási alap”-ot, amiből akár visszamenőleg a többi változatba is bevezette a szükséges javításokat, így relatív, hogy a keletkezéstörténet egyes fázisaiban melyik hangszerelésű változat tekinthető eredetinek, s melyik átiratnak. A „verzió” szót pedig ugyanazon változat eltérő időben készült megfogalmazására használjuk (pl. eredeti verzió, korábbi verzió stb.).

⁴ Az adat forrása: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 14. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001). 804. Az *Új Liszt-Összkiadás* I/11. kötetében 1909-es dátum szerepel (Sulyok Imre, Mező

A299, R.66b	1880	Zongora szóló	Hannover: Simon, 1881
D16a, R.467a	1880	Brácsa, zongora	Hannover: Simon, 1881
D16b, R.467b	1880	Hegedű, zongora	Hannover: Simon, 1881
D16c, R.467c	1880	Cselló, zongora	Hannover: Simon, 1881

A *Romance oubliée* Liszt napjainkban népszerűbb, de sokáig elfeledett művei közé tartozik. A régi Liszt-összkiadásban nem jelent meg. Magyarországon elsőként, 1956-ban a brácsa-zongora változatot publikálta a Zeneműkiadó (alternatív, klarinét vagy brácsa szólóra alkalmazott kiadásban),⁵ s ennek hirtelen – a gyakori újrakiadásokból következtethetően valószínűleg váratlan – népszerűsége eredményezte a hegedű-zongora változat 1959-es első hazai kiadását. Azt, hogy a brácsa-, de főleg a klarinét-irodalom számára alapvető szükséglet volt egy magas zenei minőségű zongorakíséretes romantikus előadási darab, mutatja az újrakiadások meglepően magas száma. 1956 és 1989 között (34 év alatt) 15 kiadást ért meg ez a kotta, a hatvanas években háromszor, a hetvenes években hatszor, míg a nyolcvanas években ötször kellett újra nyomtatni.⁶ A szóló zongorára komponált változat Magyarországon először az új Liszt-összkiadás 12., kései zongoraműveket felvonultató kötetében jelent meg 1978-ban. Ugyanebben az évben a Liszt Society Publications Liszt kevésbé ismert műveit közreadó kottasorozatában elsőként a zongoraváltozat, majd 1992-ben a cselló-, végül 2008-ban a hegedűváltozat is megjelent.⁷

Magyar hanglemezen legelőször szintén a brácsa-változat jelent meg: a Hungaroton 1978-ban megjelent, Liszt Ferenc kamaraműveiből válogató lemezén a brácsaváltozat helyet kapott Tóth Zoltán és Lantos István előadásában.⁸ Jandó Jenő a szóló zongora változatot Liszt Ferenc hangszerén játszva rögzítette 1988-ban.⁹ A hegedű-zongora és cselló-zongora változat magyar hangfelvételen csak a CD-lemezek elterjedése után jelent meg, Perényi Miklós és Rohmann Imre,¹⁰ valamint Kelemen Barnabás és Bogányi Gergely előadásában.¹¹ Kelemen

Imre (szerk.): *Neue Liszt-Ausgabe – New Liszt Edition*. I/11. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1979). XI. Ugyanígy Milstejnnél is, lásd: Jakov Iszakovics Milstejn: *Liszt*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965). 756. 148. lj.

⁵ Klarinétra alkalmazta Balassa György, kiadásra előkészítette: Temesváry János, kiadói szám: Z 1922.

⁶ Az 1956 utáni kiadások az Országos Széchényi Könyvtár katalógusa alapján: 1960, 1966, 1968, 1972, 1973, 1976, 1977, 1978, [1979], 1980, 1981, 1985, 1988, 1989.

⁷ *Liszt Ferenc: Unfamiliar piano pieces* (= Liszt Society Publications, 7). (London: Schott, 1978); Leslie Howard – Steven Isserlis (szerk.): *Liszt Ferenc: The complete music for violoncello and pianoforte*. (= Liszt Society Publications, 10). (Edinburgh: Hardie Press, 1992); Leslie Howard (közr.): *Liszt Ferenc: The complete music for violin and pianoforte including the two pieces for violin and organ and the song with violin obbligato*. (= Liszt Society Publications, 12). (London: Hardie Press, 2008).

⁸ Liszt Ferenc: Kamaraművek. Chamber Works. Hungaroton SLPX 11798. 1978.

⁹ *The Instruments of Ferenc Liszt in the Budapest Liszt Ferenc Museum*. Hungaroton HCD 31176.

¹⁰ Liszt Ferenc: Works for Harmonium, for Cello and Piano. Hungaroton HCD 12768. 1994.

Barnabás és Bogányi Gergely 2000-ben megjelent CD-összkiadása óta egyre többször veszik lemezre vonós előadók a művet. A mű Leslie Howard CD-összkiadásán négy verzióban szerepel.¹²

A *Romance oubliée* újabbkori viszonylagos népszerűségét nagyban elősegítette Liszt kései alkotói periódusában keletkezett kompozíciók reneszánsza, valamint a különböző változatokban fennmaradt Liszt-művek iránt érdeklődő zenetudományi kutatás.¹³ A *Romance oubliée* előzményéül szolgáló 1843-ban keletkezett Liszt-dal, a *Les pleurs des femmes* („Oh pourquoi donc...”, R.638a) keletkezéstörténetét legújabban Rossana Dalmonte dolgozta fel „Una triste canzone” című tanulmányában.¹⁴ Dalmonte kísérletet tesz a dal minél pontosabb datálására,¹⁵ és ehhez összehasonlítja a rendelkezésre álló kéziratokat és nyomtatott kottákat. Tudomásunk szerint nem maradt fenn a dalból teljes egészében Liszttől származó szerzői kézirat, csak olyan másolói kéziratok, amelyekre Liszt bejegyzéseket vagy ajánlást írt. Ilyen például a berlini Staatsbibliothek zu Preussischer Kulturbesitz kézírata (jelzet: D-Bsb. N. Mus. Ms. 318), amely egykor Friedrich Schnapp tulajdonába tartozott. Schnapp erről az *A Forgotten Romance* című tanulmányában számolt be.¹⁶ A dal díszes kottalapra van írva, a másoló kézírásával szerepel a végén: „Fr. Liszt”. A zeneszerző átjavította a kéziratot, áthúzta saját nevét a végén és ráírta a következő ajánlást: „respectueux hommage au gracieux Poète par le musicien disgracié F. Liszt.”¹⁷ A dedikáció címzettje és egyben a dalszöveg szerzője

¹¹ Kelemen Barnabás és Bogányi Gergely, valamint Várdai István és Julien Quentin előadásában.

¹² A 25. CD-n a korai *Romance* (S 169, tévesen 1848-ra datálva, track 14), a 19. CD-n a *Romance oubliée* definitív szóló zongora változata (S 527, 1880, track 16), a 94. CD-n a brácsa-zongora változat mint „original version” (S 132, 1880, track 5), valamint a 80. CD-n a szóló zongora változatnak egy korábbi – a Library of Congress gyűjteményében őrzött – szerzői kézíratos verziója „short draft” megjelöléssel (S 527bis, cca1880, track 5).

¹³ Lásd például: Dorothea Redepenning: *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen* (= Constantin Floros [Hrsg.]: *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, 27) (Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1984).

¹⁴ Rossana Dalmonte: „Una triste canzone,” *Quaderni 6 dell’Istituto Liszt* (2007): 1-26.

¹⁵ Dalmonte a datálásához felhasznál egy dátum és hely nélküli levelet, melyet Liszt írt Karolina Pavlovához. Szerinte valószínű, Liszt Ferenc a levelet vagy Szentpétervárott 1843. június 12-én (esetleg június 19-én), vagy Moszkvában, 1843. május 29-én írta, s ehhez kapcsolva datálja a *Les pleurs des femmes* című dalt. A levél szintén a berlini Staatsbibliothek zu Preussischer Kulturbesitz tulajdona (Ep. 224)

¹⁶ Friedrich Schnapp: „Liszt: A Forgotten Romance,” *Music & Letters* XXXIV/3 (1953. július): 232–235. – Redepenning említi, hogy a kézirat később a berlini Staatsbibliothek gyűjteményébe került, lásd: Redepenning, i.m., 197. 364. lj.

¹⁷ „Tiszteletteljes hódolat a kegyelmes Költőnek a kegyvesztett zenésztől, F. Liszttől.” (A „gracieux” bájost, kecsést is jelent egyúttal, nemcsak kegyelmest, könyörületest.) (Paternák Anna fordítása). – Schnapp és Dalmonte teljesen másképp értelmezik a „kegyvesztett” kifejezést. Míg Schnapp szerint Liszt Pavlovánál vált kegyvesztetté, és ezzel a dallal akarta a hölgyet kiengesztelni valami miatt, addig Dalmonte a cári kegyvesztettségre utal, amelyet Liszt igazán 1843 júniusában volt kénytelen átélni. A cár már az első, 1842-es oroszországi turné alatt sem bánt vele elegánsan – félbeszakította a koncertjeit, kellemetlen célzásokat tett arra, hogy neki hadserege van Magyarországon –, ez azonban még nem tekinthető kegyvesztettségnek. Ám az 1843-as turné alkalmával már figyelteti Lisztet az uralkodó (rendőrfőnök jelent róla a cárnak) és egy alkalommal sem jelenik meg a hangversenyein, pedig Liszt többször játszik a cárnő és a nemesség előtt.

Karolina Karlovna Pavlova orosz költőnő (1807 –1893),¹⁸ aki íróként és fordítóként is működött.

A dal szövegét a londoni Liszt Society közreadásában¹⁹ megjelent kiadás szerint idézzük, amely valószínűleg a legteljesebb formája a versnek:²⁰

1

Oh! pourquoi donc, lorsqu'à leurs routes
Les doux bonheurs ne manquent pas,
Pourquoi donc pleurent-elles toutes,
Ces pauvres femmes d'ici-bàs?
Ne jetez pas sur ce mystère
Votre dédain froid et cruel,
Et par le rire de la terre
N'insultez pas aux pleurs du ciel.

2

Ce qui soudain déborde en elles,
Nul de vous ne l'éprouverait;
Mais vous laissez ces esprits frêles
Se bercer de leur deuil secret!
Ce n'est pas crainte involontaire,
Ni regret, ni malheur réel,
Mais par le rire de la terre
N'insultez pas aux pleurs du ciel.

3

C'est un breuvage de leurs âmes,
Une exigence née ailleurs;
Il faut souvent de pleurs aux femmes
Comme il faut de la pluie aux fleurs.
Arrosé par l'ondée amère
Leur amour fleurit, éternel.
Oh! par le rire de la terre
N'insultez pas aux pleurs du ciel.

4

Savez-vous si ce don suprême
Luit en vain dans d'humides yeux?
Si ce n'est pas un saint baptême,
Un sacrement religieux?
Ne jetez pas sur ce mystère
Votre dédain froid et cruel,
Et par le rire de la terre
N'insultez pas aux pleurs du ciel!

Liszt 1848 júliusában szóló zongora átíratot készített a *Les pleurs des femmes* románcból. Ennek kéziratát Friedrich Schnapp fedezte fel Ferruccio Busoni berlini gyűjteményében az

Dalmonte szerint ez azt támasztja alá, hogy az *Oh pourquoi donc* nagy valószínűséggel 1843 júniusában keletkezett.

¹⁸ Pavlova elsősorban a prózája és fordításai miatt volt elismert, például ő fordította Alekszej Konsztantinovics Tolsztoj verseit németre – a Tolsztoj-házaspárral Liszt is jó ismeretséget ápolt. Az orosz költőnő a verset eredetileg is francia nyelven írta, így ismerte meg azt Liszt. Lásd: Jakov Iszakovics Milstejn: „Az orosz Liszt-kutatás kevésbé ismert lapjai” [az 1977. április 12-i budapesti előadás írott változata], *Liszt magyar szemmel* XXX (2017. december): 24–29. 28.

¹⁹ LSJ, Music Section, Volume 14 (1989), pp. 3-4.

²⁰ Rossana Dalmonte részletesen foglalkozik tanulmányában azzal, hogy a *Les pleurs des femmes* című vers milyen formában, milyen rövidítésekkel és apróbb módosításokkal jelenik meg a különböző kéziratokban és nyomtatott változatokban. A versről Schnapp becsmerlően nyilatkozik, véleménye szerint inkább elképzelhető, hogy Liszt azért zenésítette meg a verset, mert ki akarta engesztelni Pavlovát, mint az, hogy valóban tetszett neki ez az „ömlengés.” Ennél sokkal óvatosabban fogalmaz Dalmonte, nem állítja, hogy a vers rossz lenne; feminista lírának tekinti, amely női sorsról, női könnyekről elmélkedik, s arról, mennyi okot adnak a férfiak a nőknek a sírásra. Ezt egyébként maga Pavlova is átélhette szerencsétlenül sikerült házasságában. Valószínű, hogy Lisztnek elsősorban a Pavlovával kialakult jó baráti viszony fenntartása lehetett fontos, mikor úgy döntött, hogy megzenésíti a versét, de ez egyáltalán nem zárja ki azt a lehetőséget, hogy tetszett is neki a vers.

1920-as években.²¹ Az „écrit pour Madame Joséphine Koscielska” ajánlással ellátott kézirat jelenleg a Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv gyűjteményében található.²²

A kései *Romance oubliée* keletkezéstörténete napjainkig is tartalmaz fehér foltokat, már csak azért is, mert egy többszörösen átdolgozott, s számos médiumváltáson keresztülment műről van szó. E fehér foltok egyikét tölti ki a Nádor-hagyatékban fennmaradt egyik kézirat, melynek segítségével a *Romance oubliée* műcsokor keletkezéstörténetének számos eddig ismeretlen részlete feltárhatóvá vált. A kéziratból kiolvasható információk alapján pedig érdemes újra megvizsgálni a hegedű-zongora változat az OSZK Zeneműtárának gyűjteményében található kéziratát is. A kéziratok elemzését tehát a keletkezéstörténetbe ágyazva érdemes elvégeznünk.²³

Kéziratok és keletkezéstörténet

A keletkezéstörténet legelső forrása az első kiadás Bachmann-féle újraközlésében (Hannover: Christian Bachmann, [é.n.]) olvasható. Eszerint Liszt a Villa d’Estében Hohenlohe bíborosnál vendégeskedve kapta kézhez a hannoveri Arnold Simon által küldött albumlapot, melyen egy fiataalkori műve szerepelt. Simon ezt a kompozíciót szerette volna újra kiadni, azonban Liszt válaszként brácsa-zongora átiratot készített saját korábbi művéből *Romance oubliée* címmel és ezt küldte vissza neki.²⁴

²¹ Friedrich Schnapp: „Liszt: A Forgotten Romance,” *Music & Letters* XXXIV/3 (1953. július): 232–235. Milstejn (és őt idézve Dalmonde is) megállapítja, hogy Schnapp a tulajdonában lévő kézitról írva több dologban tévedett, először is a dalt hibásan datálja 1848-ra – automatikusan átveszi a valóban 1848-as szóló-zongora átirat dátumát –, továbbá tévesen azt állítja, hogy a dal és a zongoradarab mindeztáig kiadatlan volt. A dalt Moszkvában C. Grottrian már 1844-ben kiadta, tehát mindenképp 1844 előtt kellett keletkezzen, a zongoraátiratot pedig R. Strobl Lipcsében Hofmeisternél és Varsóban Wendenél 1909-ben megjelentette. Milsejn, i.m., 756, 148-os lj.

²² Jelzet: GSA 60/I 70.

²³ Az elemzés során a kézirat forrásokat a következő betűjelekkel rövidítjük: N1 = Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont, Nádor-hagyaték, szerzői kézirat (szóló zongora), N2 = Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont, Nádor-hagyaték, másolói tisztázat (brácsa-zongora), LoC = Library of Congress, szerzői tisztázat (szóló zongora), OSZK = Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, szerzői kézirat (hegedű-zongora).

²⁴ „Liszt weilte wenige Jahre vor seinem Tode als Gast des Kardinals Hohenlohe auf der Villa d’Este in Tivoli bei Rom. Hierher sandte dem Meister der Musikalienhändler Arnold Simon aus Hannover ein einem Album entnommenes Blatt, auf welchem sich ein von Liszt’s Hand und zwar in seinen jungen Jahren geschriebenes Musikstück befand, mit der Bitte, dasselbe veröffentlichen zu dürfen. Die Antwort auf dieses Gesuch war Liszt’s Paraphrasierung des Albumblattes in Gestalt des Tonstückes, welches Liszt **„Romance oubliée”** (Vergessene Romanze) betitelte, für Viola alta und Klavier niederschrieb und dem Viola alta-Virtuosen Hermann Ritter widmete. Das Tonstück, das nunmehr in verschiedenen Ausgaben (für Klavier allein, für Klavier und Violine, Klavier und Violoncello, sowie für Viola alta mit Orchester) bei Chr. Bachmann in Hannover erscheinen ist, gehört wohl mit zu den feinsinnigsten Emanationen des Liszt’schen Genius. _ Die interessante kleine Tondichtung beginnt mit einer Monodie, welcher der Stimmungs Ausdruck des sich Besinnens auf längst vergangene Tage ist; ihr folgt die eigentliche Romanze, die sich zu grosser Steigerung erhebt und durch eine Kadenz zum Schlusse gelangt, der sich auf einen 46 Takte langen Orgelpunkte aufbaut. Die eigenartigen Harmonien sowie die gleich aufsteigenden Weihrauchwolken, sich gestaltenden Arpeggien umweben jenes aus den ersten Tönen der Romanze entnommene Motiv, das schliesslich in der Höhe und im

Ez a leírás lett a mű keletkezéstörténetét vizsgáló kutatások alapja. Schnapp,²⁵ Redepenning²⁶ és Eckhardt Mária²⁷ is idézi, ez alapján tárgyalja a mű keletkezéstörténetét Wright²⁸ és Plylar,²⁹ s valószínűleg ez az alapja Leslie Howard hangzó összkiadásában szereplő címadásoknak, melyek szerint a brácsa-zongora letét az első változat („original version”). Leslie Howard címadásai ugyanakkor a szóló zongora változatot tekintik definitív, tartalmi megjegyzést nem igénylő verziónak, míg a brácsa-zongora műalakhoz odaírja, hogy „original version for viola and piano”, némileg azt sugallva, hogy a brácsa-zongora letét egy közbülső műalak, aminek a végső megformálása a szóló zongora változatban került papírra. Ez utóbbit ugyanakkor a források alaposabb vizsgálatára támaszkodva felül kell majd bírálunk.

Kérdés, hogy vajon ki fogalmazta meg a Bachmann-kiadásban közölt keletkezéstörténeti összefoglalót. A rövid leírás ugyanis az első kiadásokban (Hannover: Arnold Simon, 1881) még nem volt olvasható, csak utólag, beragasztva illesztették be a kotta elejébe. Bachmann valamivel Liszt halála után vette át a Simon kiadó anyagait,³⁰ míg a *Romance oubliée* Bachmann-kiadását a Hofmeister-féle *Monatsbericht* 1900 októberében jelzi.³¹ Ezek alapján úgy tűnik, hogy a rövid keletkezéstörténeti összefoglaló valamikor 1886 és 1900 között keletkezett. Így válik érthetővé, hogy az első kiadás (Simon) címlapjai így még nem is tükrözik a keletkezéstörténeti leírás sorrendiségét, hanem a hangszerek zenekari partitúra szerinti rendje alapján listázzák a változatokat: első helyen a szóló zongorát, majd a hegedű-, a brácsa- és végül a cselló-zongora változatot. A Bachmann kiadásában megjelent reprintek címlapján található kiadói reklámok viszont már tükrözik a keletkezéstörténetet: a mű

pp. wie eine Frage ausklingt.” Az előszó beragasztva a kottában: Franz Liszt: *Romance oubliée (Vergessene Romanze)* (Hanovre: Arnold Simon, 1881). Ugyanaz az előszó nyomtatva a kottában: Franz Liszt: *Romance oubliée* (Hannover: Chr. Bachmann, [é.n.]. A példányokat az OSZK Zeneműtárában ellenőriztük. – Liszt 1876-ban, a bayreuthi Ünnepi Játékok előadásain ismerkedett meg személyesen Hermann Ritterrel, az öthúros „viola alta” feltalálójával. Lásd: William Wright: „Chamber Music”. In: Ben Arnold (szerk.): *The Liszt Companion*. (Westport – London: Greenwood, 2002). 215–234. 223.

²⁵ Schnapp, i.m. 232.

²⁶ Dorothea Redepenning: „Romance oubliée,” in: Uő.: *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen* (= Constantin Floros [Hrsg.]: *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, 27) (Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1984). 197–202. 197.

²⁷ Eckhardt Mária: *Liszt's Music Manuscripts in the National Széchényi Library*. (= Falvy Zoltán [szerk.]: *Studies in Central and Eastern European Music*, 2). (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986). 93–95. 159. lábjegyzet a 93. oldalon.

²⁸ Wright, i.m., 215–234. 223.

²⁹ David Plylar: „Unforgetting the Forgotten: Liszt's Oubliégatory Birthday Post,” online publikáció a Library of Congress „In the Muse. Performing Arts Blog” elnevezésű blogján (2014. október 22.) <https://blogs.loc.gov/music/2014/10/unforgetting-the-forgotten-liszts-oubliegatory-birthday-post/> (letöltve 2018. január 20-án).

³⁰ Eckhardt Mária: „Vorwort”. in: Liszt: *Valse oubliée Nr. 1* (München: Henle, 2015). III.

³¹ Friedrich Hofmeister (szerk.): *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen. Als Fortsetzung des Handbuchs der musikalischen Literatur*. Jg. 72. (Leipzig: Hofmeister, 1900). 502.

különböző változatai közül rendre a brácsaváltozat szerepel első helyen, s csak ezután a hegedűváltozat. A New Grove Dictionaryben megjelent Liszt-műjegyzék összeállítói, Rena Mueller és Eckhardt Mária a kamarazenei verziók közül szintén a brácsát sorolják előre, ezután a hegedűt, majd végül a csellót.³² A különböző műjegyzékek előadói apparátus szerinti csoportosításaiból nem derül ki, hogy ezekhez képest hol foglal helyet a szóló zongora verzió.

Az idézett keletkezéstörténeti összefoglalás a szerzőisége mellett további kérdéseket is nyitva hagy. Amint azt Dorothea Redepenning is felveti,³³ nem világos, hogy Liszt milyen kottát kapott kézhez Rómában, 1880-ban, az „Oh pourquoi donc” szövegkezdetű románcot, vagy az abból készített zongoradarabot. Bár Wright és Plylar az utóbbit állítja,³⁴ ezt nem tudjuk dokumentumokkal alátámasztani. Ahogy azt sem tudjuk, hogy vajon kéziratot vagy nyomtatott kottát küldött Lisztnek Arnold Simon Tivoliban. Jelenlegi adataink alapján nem tudjuk megválaszolni ezeket a kérdéseket.

Friedrich Schnapp a Bachmann-kiadás előszavából vezeti le, hogy a brácsa-zongora változat 1880. szeptember-december között keletkezett, hiszen az 1880-81-es évben ezekben a hónapokban tartózkodott Liszt Gustave Hohenlohe birtokán, 1881-ben pedig már publikálásra került az átírat.³⁵ A Nádor-hagyatékából előkerült két kézirat [N1 és N2] a mű datálásához nem ad új támpontokat, azonban a keletkezéstörténetet számos új információval gazdagítja, ráadásul egyikük tartalmaz egy eddig ismeretlen verziót is. A szóló zongora változat kéziratán [N1] legalább két különböző réteget tudunk megkülönböztetni, s ez a két réteg két teljes egészében végigkomponált műalakot tartalmaz. A korábbi réteg az átírások és kikaparások miatt néhol nem teljesen fejthető fel, de így is majdnem teljes egészében megismerhető. Ezt a változatot a kutatás jelenlegi állása szerint csak ez a kézirat tartalmazza. A későbbi változat tisztázott leírását ismeri a Liszt-kutatás, ez a Library of Congress gyűjteményében található kézirat [LoC].³⁶ Bár ez utóbbi tisztázatról írva David Plylar a hiányzó utolsó szakaszra hivatkozva amellet érvel, hogy a kézirat hiányos,³⁷ az N1 kézirat alapján nyilvánvaló, hogy végigírt, teljes tisztázatot. Az N1 kézirat tartalmaz továbbá néhány, a brácsaváltozatra vonatkozó vázlatot, amelyek – a hegedű-változat az OSZK Zeneműtárában

³² Eckhardt Mária – Rena Charnin Mueller – Alan Walker: „Liszt, Franz [Ferenc]” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 14. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001). 755–877. 827–828.

³³ Redepenning, i.m. 197., 358. lábjegyzet.

³⁴ Wright, i.m. 223., illetve Plylar, i.m.

³⁵ Schnapp, i.m. 232.

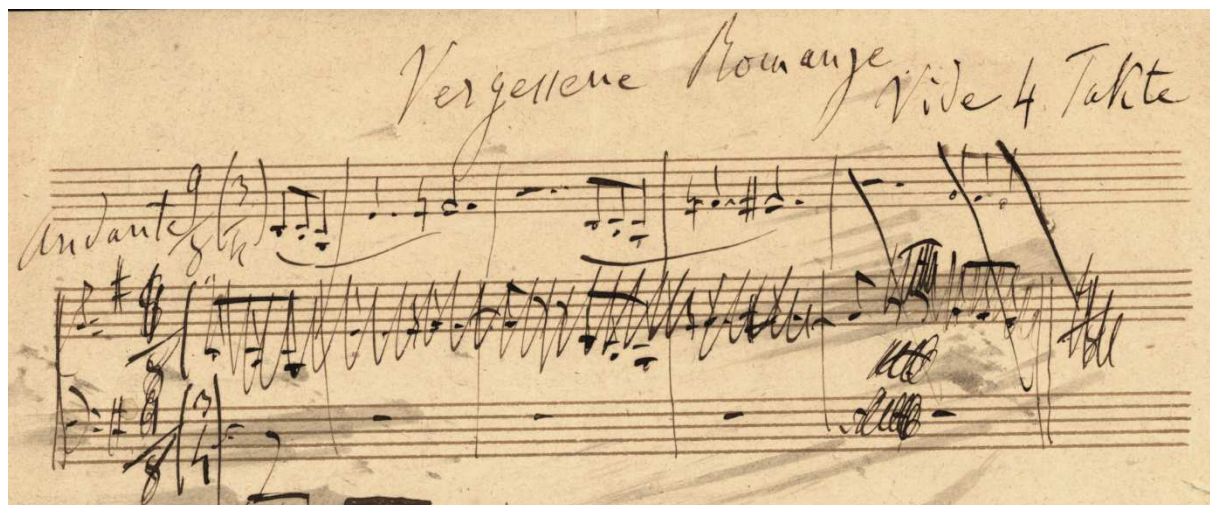
³⁶ Liszt-adatbázis ID: A029137. Ez a műalak bár nyomtatásban nem jelent még meg, Leslie Howard hangzó összkiadásába már bekerült. S 527 bis, cca 1880 „short draft” CD80, track 5.

³⁷ Plylar, i.m.

meglévő kéziratával összevetve – a kamarazenei változat, de a szólószongora változat keletkezéstörténetének eddig ismeretlen szakaszait is felfedik.

Az N1 kézirat ugyanis a jelenleg ismert legelső „időskori” forrás a *Romance oubliée* keletkezéstörténetében. Tartalmaz olyan elemeket, amelyek a definitív verziókban már nincsenek jelen, de a fiatalkori dalban és zongoraváltozatban még megvoltak. Ezek segítségével jobban megismerhető, hogyan formálódott az idős Liszt Ferenc keze alatt saját fiatalkori műve, hogyan gondolta újra a fiatalkori kompozíciót és készített belőle időskori visszatekintést.

A kései változatokat indító, az idős Lisztre jellemző monódia [I]³⁸ ötlete már a legelső pillanatban készen állt, mindössze annyit változtatott rajta Liszt, hogy az először – a fiatalkori Románcnak inkább megfelelő – 6/8-ban leírt dallami gesztusok terét már az első kézirat második fázisában 9/8-ra szélesítette. Az írásképp alapján úgy tűnik, hogy a 6/8-os verzió gyors, első invencióra utaló lejegyzés volt, míg a 9/8-os verzió egy már leülepedett, nyugodtabb kézírás eredménye. A következő sortól már tudatosan 9/8-ban írt, tehát lehet, hogy a metrumváltoztatás rögtön a komponálás legelső fázisában bekövetkezett.

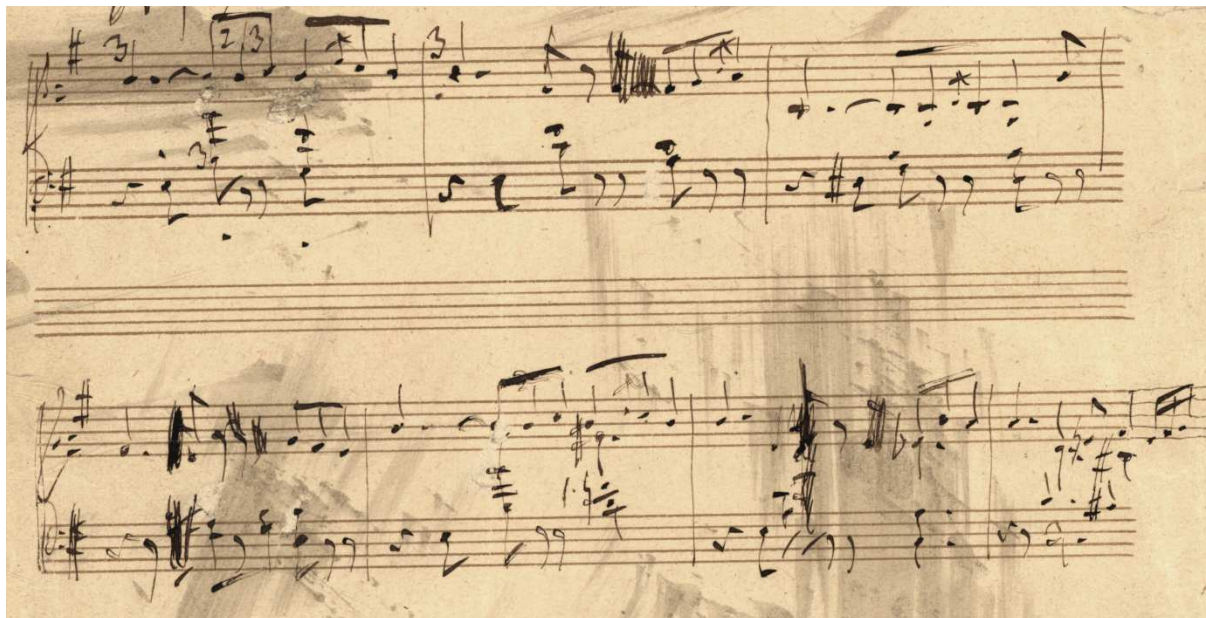


1. kottapéllda. N1 kézirat (részlet)

A következő, magát a fiatalkori románc dallamát újragondoló szakasz [II] sok javítást tartalmaz. Liszt először két szólamot szánt a jobb kéznek, az ütemek második és harmadik ütésein lévő, végül a bal kézbe kerülő akkordok felső hangjait az első ütemben (és néhol

³⁸ A források elemzése során a *Romance oubliée* definitív műalakjának szakaszaira római számokkal hivatkozunk (az ütemszámok a brácsa-zongora első kiadásra vonatkoznak): I = bevezető monódia (1–8. ü.), II = a fiatalkori románcból átvett anyag (9–18. ü.), III = akkordikus fokozás és csúcspont (19–39. ü.), IV = *cadenza* és zárlat (40–44. ü.), V = orgonapontos-arpeggiós zárószakasz (45–90. ü.).

később is, pl. a szakasz 5. ütemében) még a jobb kézbe írta, s hogy ezt így is szándékozott folytatni, arra az utal, hogy ezek a belső akkordhangok az egész szakaszban utólag lettek a bal kéz alsó szólamához húzva. Egy virtuózabb, a jobb kézben két szólamot megszólaltató játékmód egyszerűsödött itt egy dallam + kíséret formára.



2. kottapéllda. N1 kézirat (részlet)

A sok javítás, kikaparás nem mindenhol fejthető fel teljes pontossággal. Úgy tűnik, Liszt sokat gondolkozott a dallam ritmikáján, a második és negyedik ütem dallamának deklamáló ritmusa, a hatodik ütem továbblendítő felütése mind a dallam beszédszerűségének lehetőségét keresi. (Később ezek az esetleges variánsok eltűntek, a ritmus leegyszerűsödött.) A kromatikusan elért G-dúr autentikus zárlat még a fiatalkori Románból származik, a kromatika ekkor még nem nyílik ki a fisz-moll kvartszext akkord irányába. Ez a G-dúr zárlat még sokáig, egészen a hegedű-zongora változaton végzett munkáig megmaradt a *Romance oubliée*-ben.





3. kottapéllda. A G-dúr zárlat a fiatalkori Románcban, az N1 kéziratban és az OSZK kéziratban

A 6/8-os akkordikus fokozás [III] magabiztos, lendületes írást mutat. Itt Lisztnek nem volt szüksége annyi hezitálásra. A motívumismétléses indulás és szekvenciázó fokozás alapvető eszköze az improvizációnak, s itt talán az improvizáló, az improvizációba „belemelegedő” Lisztet érhetjük tetten. A szakasz tetőpontján ugyanakkor egyedül marad a dallam (bár a jobb kéz akkordjai folytathatóak lennének, de Liszt a bal kézbe beírja a szüneteket), s az E-dúr szerinti – ti-szeptim kvintszexttel késleltetett – I. fokú szűkített kvintszext akkord csak kétütemnyi lebegés után érkezik meg. Az akkordikus fokozást Liszt később 6 ütemmel bővítette, ezek az 1v oldal alján találhatók.

A ma ismert *cadenza* [IV] helyén ekkor még csak egy kíséret nélküli dallamtöredéket találunk. Lisztnek itt is sok gondot okozott a lüktetés megtalálása. Eredetileg rövidebb ritmusértékekkel indította a dallamot, ezt később augmentálta, s így jutott el az első elfogadható, zárlathoz vezethető verzióhoz. A zárlat – a piú *ritenuto* ellenére is érezhető – hirtelen megérkezése emlékeztet a fiatalkori Románc zongoraváltozatának E-dúrból az azonos nevű mollra való visszakanyarodó, meglepő és váratlan zárlatára.



4. kottapélda. N1 kézirat (részlet)

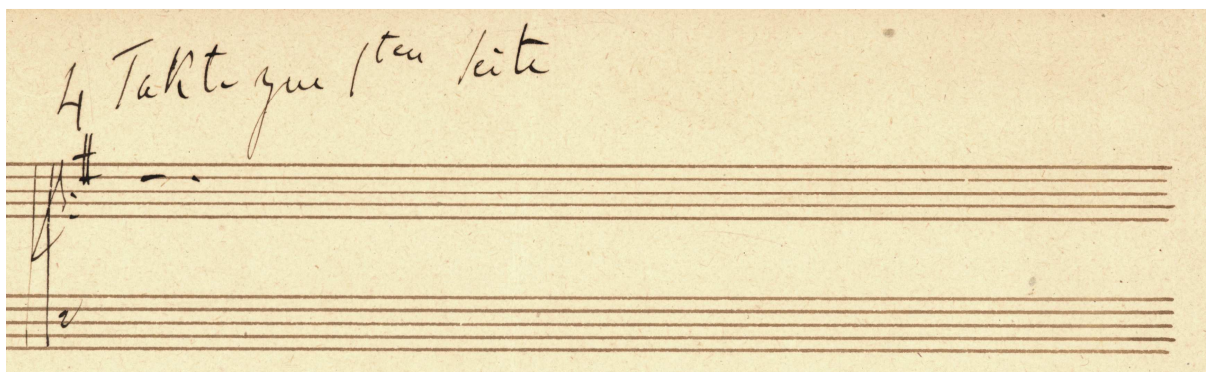
A lezárás problematikája láthatóan foglalkoztatta Lisztet, csak a Nádor-hagyatékban meglévő szóló zongora kéziratból három különböző verziót lehet kibontani. Az első a rövid, meglepetésszerű lezárás, a másodikban a pontozott negyedekből staccato-ponttal ellátott negyedek, majd a basszusban már megjelenő dallamtöredék fölötti pontozott negyed akkordok lesznek. Ezt még tovább javítja olyanformán, hogy a basszus dallamtöredéke még körvonalazottabb legyen – közelítünk a végső formához –, s felette az akkordok lélegzetvételszerű nyolcadszünetekkel tagolt negyed ritmusértéket kapnak.



5. kottapélda. Az N1 kézirat felfejthető zárlatverziói.

Különös, hogy a kézirat tisztázásakor (a LoC kéziratban) a Nádor-kézirat zárlatának második és harmadik verzióját vegyíti: a basszus dallamtöredéke fölött pontozott negyedeket találunk, ugyanakkor jól látható, hogy eredetileg itt is volt egy nyolcadszünet, amit Liszt végül eltörölt.

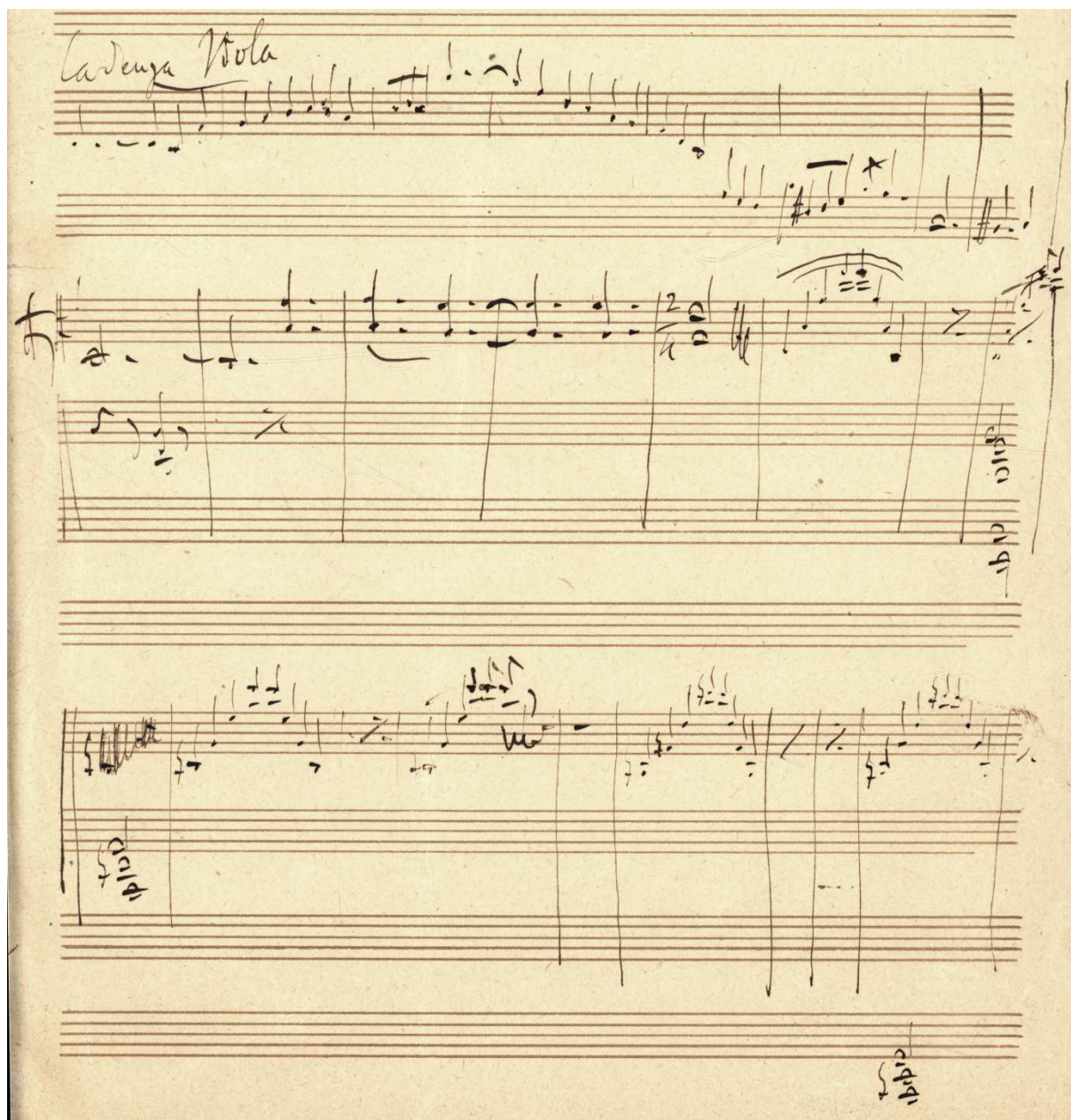
Liszt a Nádor-hagyatékban található kézirat végigírt szóló zongora letétét letisztázta, ez a tisztázat került a Library of Congress gyűjteményébe. Később ugyanakkor visszatért az első kézirathoz és több változtatást eszközölt rajta. Egyrészt az I szakaszban bejelölte a végleges műalakhoz képest itt még hiányzó dallamvonal helyét („Vide 4 Takte”), azonban az ezeknek megfelelő helyre – a kézirat harmadik (2r) kottaoldalán, „4 Takte zum 1^{ten} Seite” – nem írt hangjegyeket.



6. kottapélda. N1 kézirat (részlet). A „Vide”-t lásd az 1. kottapéldán.

Lehetséges, hogy ez a *Vide* már a komponálás következő, vonóshangszeres fázisában került a kézíratra, s a hiányzó ütemeket már nem ide, hanem a ma lappangó első brácsa-fogalmazvány kottájára jegyezte fel a zeneszerző. Ez azonban elárulja, hogy az LoC tisztázott kézirat még a komponálásnak ezen fázisa előtt kellett keletkeznie, hiszen abból is hiányzanak a később ide került ütemek.

További, jelentős hozzátétel az N1 kézirat alaprétégeből és az LoC kéziratból megismerhető műalakokhoz képest, hogy Liszt az N1 üresen maradt 2r oldalára felvázolt „Cadenza Viola” felirattal egy új *cadenzát* [IV], a *Romance oubliée* zárórészének [V] jellegzetes akkordmenetét, valamint ennek brácsán előadható figurációit.



7. kottapéllda. N1 kézirat (részlet)

A „Viola” szó valószínűleg az első sor leírása után került a kéziraatra (az időrendiség az írásképen is látszik), ugyanis a szisztéma elején még violinkulcs szerint jegyezte le a hangokat, s csak a következő szisztémától kezdve váltott át C-kulcsba. Annak a pillanatnak a nyomát hordozza ez a néhány sor, amikor Liszt előtt először felderengett egy brácsa-változat alakja, s elkezdte ennek alapján továbbkomponálni a fiatalkori románc zenei anyagát. Tehát fejből ekkor már túllép a Library of Congressben található tisztázatból megismerhető műalakon, azonban még mindig nem a végső változat él benne.

A következő kompozíciós fázis kéziratát nem ismerjük. Kellott hogy készüljön egy leírás a brácsa-zongora változatról, aminek alapján a zeneszerző elkezdte elkészíteni a mű hegedű-

zongora változatát. E lappangó brácsa-zongora kézirat meglétéről tanúskodik Liszt 1880. december 6-án kelt levele, melyben felajánlja Olga Meyendorffnak, hogy elküldi neki Rómából a *Romance Oubliée* kottáját, melyet, ha elnyeri a művésznő tetszését, szívesen átír hegedűre és zongorára.³⁹ Ekkor tehát már létezett egy „oubliée” verzió, ugyanakkor még nem volt belőle hegedű-zongora változat. Nem tudjuk, hogy Liszt milyen kottát küldött Olga Meyendorffnak, de feltételezhető, hogy nem a szóló zongorát (a LoC kéziratbeli formában), hanem egy vonós (tehát brácsa) letétet, s csak ezután látott hozzá a hegedű-zongora változat elkészítéséhez.

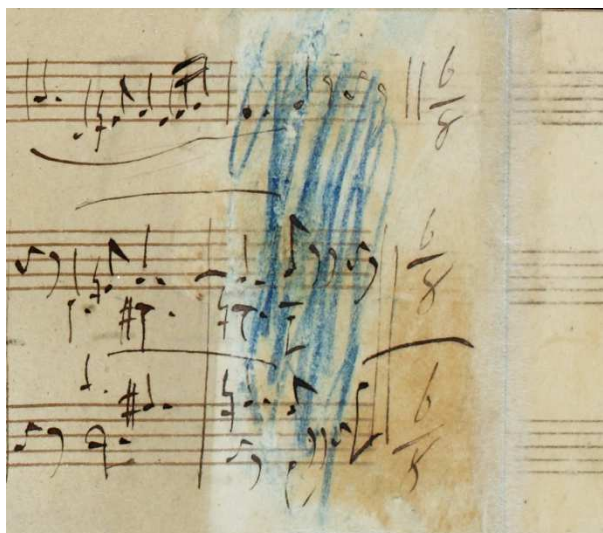
A hegedű-zongora változat kézírata, mely az OSZK-ban található, szintén két műalakot rejt magába, ahogy ezt Eckhardt Mária a kéziratot feldolgozó kötetében feltárta.⁴⁰ Eckhardt Mária nemcsak felfejtette a leragasztott és kék ceruzával átsatírozott korábbi kottaszöveget, hanem a mű definitív alakjához képest való eltéréseket is kimutatta. Alapos elemzéséhez a kézirat újbóli megvizsgálása alapján csak néhány apróságot tehetünk hozzá.

Két különböző színű – fekete és bordó – tintával írott hangjegyes réteget találunk (pl. az 1v oldalon a dinamika bordó színnel lett beszúrva), s a 2r és 2v oldalakon kék és piros ceruzás bejegyzések is vannak (tranquillo és arpeggiók kékkel és az ismétlés technikai jellegű átírására vonatkozó ütemszámok pirossal). A leragasztott, utólag felfejtett első leírás zeneileg egészen a kadenciáig megfelel az N1 kézirat későbbi rétegének, azaz az LoC tisztáztatnak. A *cadenzát* Liszt átemelte az ekkor már legalább fejben, de valószínűleg papíron is meglévő brácsaváltozathoz, ezt a *cadenza* hangjegyeinek rendezettebb kottaképe is alátámasztja.

A hegedű-zongora kézíraton ugyanakkor feltűnően sok kikaparást is találunk, ami arra utal, hogy Liszt számára a mű-csokor keletkezéstörténetének ezen fázisában ez a példány lehetett a munkapéldány. A felragasztott papírszeleten a zongora szólamában több hangjegy el lett távolítva, s az utolsó ütemben a feloldójel utólag lett beírva.

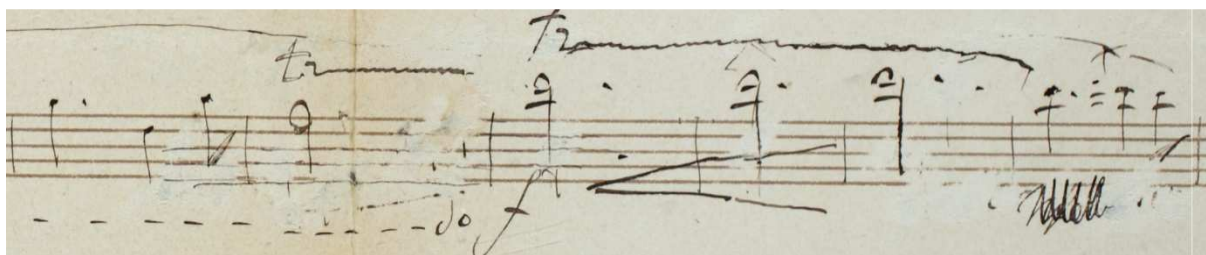
³⁹ Edward N. Waters (közr.): *The letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff in the Mildred Bliss Collection at Dumbarton Oaks. 1871–1886.* (Dumbarton Oaks: Trustees for Harvard University, 1979). 389.

⁴⁰ Raktári jelzet: Ms. mus. 25. Eckhardt Mária: *Liszt's Music Manuscripts in the National Széchényi Library.* (= Falvy Zoltán [szerk.]: *Studies in Central and Eastern European Music*, 2). (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986). 93–95.



8. kottapélda. OSZK kézirat, a kitörölt zárlat és a ráragasztott folytatás

Ekkor alakult ki tehát a függőben hagyott fizs-moll kvartszext zárlat (az alsó réteg egy hagyományosabb zárlati figura lehetett, utólag kikaparva, a végleges változat bordó tintával beírva) és a továbbvezető motívum. Egy további kikapart részt találunk az akkordikus fokozás feletti vonóstrilláknál. Itt az eredeti, kitörölt réteg egy oktávval mélyebb, nem feltétlenül tartott hangokból álló motívum lehetett, sajnos nem lehet rekonstruálni.



9. kottapélda. OSZK kézirat (részlet)

Bár a trillás tartott hangok megszületnek ekkor, az ezalatt játszandó zongorakíséret még nem nyeri el végleges alakját, hanem megfelel az N1 kéziratba betoldott 8 ütemben olvasható verzióknak.

Az egész mű zárata is a hegedű-változaton dolgozva nyeri el végleges formáját. Liszt a ma ismert formához képest korábban, a hegedű szóló tartott háromvonalas *e* hangjával akarta befejezni a művet, alatta a zongorában *fermatás* szünettel. Ezután behúzta a kettősvonalat, szignálta a kéziratot, befejezettnek tekintette a művet. Később a *fermatákat*, a záróvonal második vonalát és a saját aláírását is kikaparta, s helyére beírta az utolsó négy ütemet, a mű ma ismert befejezését.



10. kottapélda. OSZK kézirat, az eredeti befejezés és annak javítása.

Úgy tűnik tehát, hogy a hegedű-változaton dolgozva jutott eszébe Lisztnek számos olyan módosítás – az első szakasz félzárata, a vonóstrilla, valamint a mű utolsó négy üteme –, amely ezután az összes többi változatba is bekerült. Ahogy azonban Eckhardt Mária is kimutatta, a mű még mindig nem nyerte el végleges formáját. A csúcspont még nem megoldott, valamint hiányzik az utolsó [V] szakasz ismételt akkordmenetének zongora nyolcadmozgása is.

Mindezek alapján a keletkezéstörténetnek ebben a fázisában kellett hogy létrejöjjön a brácsa-zongora változat Nádor-hagyatékban fennmaradt, egyelőre nem beazonosított kéztől

származó tisztázata [N2]. Erre három apró momentumból következtethetünk. A kotta ugyanis majdhogynem teljes egészében a végső kottaszöveget tartalmazza. Az apró eltérések ugyanakkor árulkodók. Egyrészt a fiataalkori románcból átvett szakasz [II] zárata tartalmaz két, első ránézésre hibásnak, elírtnak tűnő hangot. A brácsa fisz' helyett g'-re lép (mint a korábbi változatok G-dúr zárlatában!), a zongora jobb kezének a brácsával *unisono* felső szólama viszont e'-n marad.



11. kottapélda. N2 kézirat (részlet).

Lehetséges, hogy ez nem is elírás, hanem egy közbülső – az OSZK kézirat leragasztott és végső változatát (lásd a 8. kottapéldát) vegyítő – kísérlet? A második eltérés közvetlenül ezután található: az átvezető motívum a zongorában nem tartalmazza a definitív változat trioláját. Felmerül a kérdés: lehetséges, hogy ez a forma állt eredetileg az OSZK kézirat ráragasztott papírszeletén, amire Liszt később – láthatóan javításként – felvezette a feloldójeles triolát (lásd a 8. kottapéldát)? Közös az OSZK és az N2 kéziratban, hogy az orgonapontos zárószakasz [V] zongoraszólamából mindkettő esetben hiányoznak még a végleges változatba már bekerülő nyolcadmenetek. A definitív kottaszöveghez közelebb áll ugyanakkor a mű csúcspontjának az N2 kéziratban olvasható formája: megjelenik a zongoraszólamban a fiataalkori románc témafeje. Az eddig csupán akkordikus kíséretben megjelenő tematikus anyag az események egyfajta sűrítését, míg a zongoraszólam terjedelmének növelése az egyedül maradó vonós tartott hang időtartamának csökkenését eredményezi.



12. kottapélda. N2 kézirat (részlet)

A definitív műalakból a kutatás jelenlegi fázisában nem áll rendelkezésünkre kéziratos forrás, csak a négy változat első kiadásai alapján ismerjük őket. Liszt a különböző változatokon végzett munka során kialakult végső verziót „visszaírta” zongorára, tehát visszatért a legelső zeneszerzői gondolat médiumához. Ugyanakkor – vélhetően azért, mert a definitív műalakhoz vezető út az N1 kézirat brácsa-cadenzájának felvázolásakor tárt fel számára – megtartotta szerzői kommunikációjában a változatok sajátos, a brácsa-zongora letétet előre vevő sorrendjét.

A keletkezéstörténet fázisait a fentiek alapján a következőképpen foglalhatjuk össze:

- Liszt megkapja Simontól a korai Románc valamilyen kottáját
- Első gondolat: szóló zongora (N1 alapréteg)
- Második gondolat: szóló zongora (N1 javításai = LoC tisztázat)
- Harmadik gondolat: „Vide”, brácsa-kadencia és a záró szakasz ötlete az N1 kéziron
- Brácsa-zongora 1. verzió [kézirata lappang]
- Hegedű-zongora 1. verzió (OSZK alapréteg)
- Hegedű-zongora 2. verzió (OSZK javításai)
- brácsa-zongora 2. változat (N2)
- Összes kamaraváltozat 3. verziója [nincs kéziratos forrás], az elsőnek tekintett ebből továbbra is a Brácsa-zongora változat [kézirata lappang], ezek alapján készülnek majd az első kiadások
- szóló zongora végső verzió [nincs kézirat, csak az első kiadás ismert]⁴¹

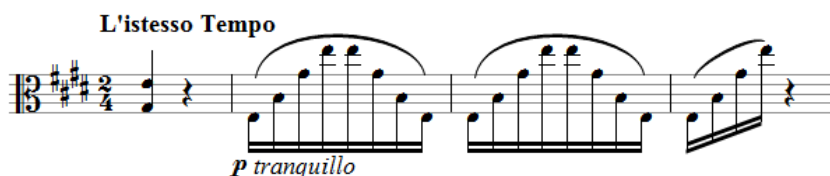
⁴¹ Schnapp említi, hogy a brácsaváltozat dedikációjának címzettje, Hermann Ritter (1849–1926) készített egy öthúros brácsára és zenekarra írt változatot, melyet Bachmann meg is jelentetett (ez az átdolgozás a New Grove Dictionary Liszt-műjegyzékében W9 számon szerepel). Bár a *Romance oubliée* Bachmann-kiadásain valóban hirdetik ezt a változatot (lásd a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetörténeti

Összességében tehát a Nádor-hagyatékából hozzáférhetővé vált kéziratok alapján betekintést nyerhetünk Liszt zeneszerzői munkafolyamatába, abba, ahogy különböző hangszeres letétek (változatok) komponálása során kialakul a végső műalak, amit utólag érvényesít a korábbi, már elhagyott változatokon is. Az idős zeneszerző elkezd újraírni a fiatalkori darabját saját hangszerén, a zongorán, de közben eszébe jut, hogy a mű zenei anyaga ideális volna brácsán történő megszólaltatáshoz. Ekkor keletkezik a cadenza és a zárószakasz, szinte teljesen a végső alakjában. Ekkor tehát már egy új, „kései-hangzású” verzió van a fejében, ha nem is teljes egészében a ma ismert verzió. A brácsa-változatból készít egy hegedűs változatot – talán a mű könnyebb előadhatósága kedvéért –, amelyen dolgozva jut eszébe még néhány további módosítás, amit aztán később az összes többi verzióba (visszamenőlegesen is) bevezet.

Harold Itáliában

Az utolsó szakasz [V] arpeggiói felvetnek egy további kérdéskört, amely az „oubliée”-címadású Liszt-művek megértéséhez szolgáltathat eddig ismeretlen adalékokat. Az N1 kézirat 2r oldalára felvázolt brácsa-ötletek alapján nyilvánvaló, hogy Liszt első gondolata rögtön a tizenhatodos, négy különböző hangból álló akkordfelbontás volt. Ezt a figurációt a *Romance oubliée* másik két vonóshangszeres változata különbözőféleképpen tartalmazza: a hegedű három különböző hangmagasságból álló *arpeggiót* játszik tizenhatodokban, de nem egy, hanem három hangismétléssel, a cselló pedig először a brácsával megegyező figurációt, majd triolákat, egy hangismétléssel. Talán azért váltott Liszt a cselló esetében az első ütemek után, mert úgy vélte, hogy a tizenhatodos arpeggio a csellón nem teszi lehetővé azt a nyugodtabb játékmódot, amit a *piano tranquillo* igényelne.

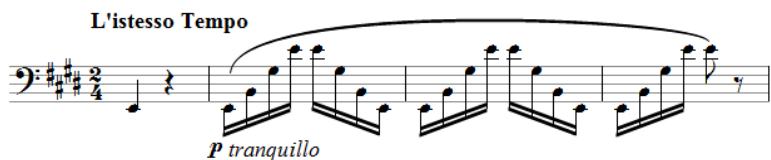
Brácsa:



Hegedű:



Cselló először:

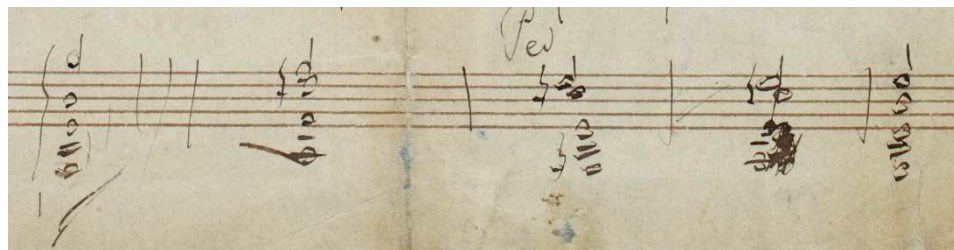


Cselló a későbbiekben:



13. kottapélda. Az arpeggiók a különböző vonós változatokban.

Liszt valószínűleg nem volt teljesen elégedett a hegedű-változatban lévő *arpeggió*val, erről tanúskodik, hogy az OSZK kéziratának végére felvázolt néhány alternatívát az akkordfelbontásokhoz, kereste a jobb megoldást.



14. kottapélda. OSZK kézirat (részlet)

Az itt látható akkordok négy hangból állnak, tehát valószínűleg a három hangismétlést akarta elkerülni – egy hangismétlésre csökkenteni – velük Liszt. Viszont az ujjrendjük a kvintfogások miatt eléggé kényelmetlen, vélhetően ezért vetette végül el ezt a verziót, így alakult ki a köztes változat: háromhangos akkordfelbontás, mint a cselló esetében, de tizenhatod-mozgásban, ahogy a brácsa játssza.

Mindez azért érdekes, mert – mint arra Dorothea Redepenning,⁴² William Wright⁴³ és Leslie Howard⁴⁴ is felhívja a figyelmet – a *Romance oubliée arpeggióit* Liszt szinte hangról hangra átemelte Berlioz *Harold en Italie* című műve 2. tételének (Marche de pèlerins chantant la prière du soir) utolsó, 169. ütemben kezdődő szakaszából. Liszt az 1830-as években (1836–1837) készítette el a *Harold* zongorapartitúrájának első verzióját, az 1850-es években – egy weimari *Harold*-előadás után – Berlioz javaslatait figyelembe véve átdolgozta,⁴⁵ majd 1877 és 1880 között készítette elő kiadásra.⁴⁶ Amint arról Liszt Olga Meyendorffnak 1880. december 16-án, Rómában kelt levelében beszámol,⁴⁷ a *Harold* brácsaszólamát szándékosan változatlanul hagyta, csak a zenekari letétet írta át zongorapartitúrává.⁴⁸ Az Olga Meyendorffnak írt, korábban idézett levelek dátumából (1880. december 6. és 16.) kiderül, hogy éppen akkor dolgozott a Berlioz-mű zongorapartitúrájának kiadásán, amikor a *Romance oubliée*-t komponálta, a két mű egy időben foglalkoztatta az idős zeneszerzőt. A *Harold en Italie* és a *Romance oubliée* között felfedezhető zenei kapcsolódási pont tehát nem valószínű, hogy véletlen volna.

Berlioz *Harold*-szimfóniája 1834-ben keletkezett,⁴⁹ ám az előzményei az 1831-32-es itáliai évekre vezethetők vissza, amikor a francia zeneszerző – mint az 1830-as *Prix de Rome* győztese – Rómában és környékén tartózkodott. Emlékirataiban így írt erről:

Úgy képzeltem el, hogy írok zenekarra egy jelenet-sorozatot, s ezekbe belevegyítem a brácsa-szólót, mint valami többé-kevésbé aktív személyiséget, aki azonban mindig megőrzi sajátos jellegét. A brácsát ama költői emlékek körében helyeztem el, amelyeket az Abbruzzókban való vándorlásaim hagytak bennem, és amolyan

⁴² Redepenning, i.m., 199. 366. lábjegyzet

⁴³ Wright, i. m. 223.

⁴⁴ Először a Liszt Society Publications 10., csellóra komponált Liszt-műveket tartalmazó kötetének előszavában, majd később a 12., Liszt hegedűre komponált műveit tartalmazó kötetének előszavában is, lásd: Leslie Howard – Steven Isserlis (szerk.): *Liszt Ferenc: The complete music for violoncello and pianoforte*. (= Liszt Society Publications, 10). (Edinburgh: Hardie Press, 1992). vi. Illetve Leslie Howard (közr.): *Liszt Ferenc: The complete music for violin and pianoforte including the two pieces for violin and organ and the song with violin obbligato*. (= Liszt Society Publications, 12). (London: Hardie Press, 2008). xiii.

⁴⁵ 1836/37-ben már elkezdi egy szóló zongora átiratot ebből a tételből (Grove A29), amit 1862-ben fejez be.

⁴⁶ Kaczmarczyk Adrienne – Mikusi Eszter (közr.): *Liszt Ferenc: Harold en Italie (Berlioz) és más művek* (= Liszt Ferenc összes zeneművének új kiadása. Pótkötetek a szóló-zongoraművekhez, 9). (Budapest: Zeneműkiadó, 2009). Előszó, LII–LIV.

⁴⁷ Waters, i.m., 390.

⁴⁸ Kaczmarczyk – Mikusi (közr.), i.m., Előszó, LII.

⁴⁹ A keletkezéstörténetről lásd: *Hector Berlioz emlékiratai I-II*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1956), I. kötet, 181–182. Berlioz emlékirataiban említi, hogy Paganini arra kérte, komponáljon számára egy szóló brácsa kompozíciót, amiben a Stradivari-brácsáját használhatja és csillogtathatja virtuóz tudását. Berlioz nem egészen azt tette, amit Paganini tőle kért. Zenekarral kombinált brácsaszólót írt, amelyben a brácsának ugyan fontos szerepe van, de nem olyan mértékben, mint ahogy azt Paganini szerette volna. A virtuóz művész nehezményezte, hogy túl sokáig hallgat a brácsa bizonyos szakaszokban, pedig az lenne jó, ha folyamatosan szólna. Mivel Paganininek ez így nem felelt meg, Berlioz aztán teljesen a saját elképzelései alapján folytatta a kompozíció kialakítását.

mélabús álmodozót akartam csinálni belőle, Byron Childe Harold-jának műfájában.

Innen a szimfónia címe: Harold Itáliában.⁵⁰

A *Harold*-szimfónia tehát Byron *Childe Harold* *zarándokútja* című költeményét gondolja tovább; a tételcímek Berlioz fikciói, inkább csak hangulatukban, s nem a konkrét jelenetek tekintetében kapcsolódnak Byronhoz. A *Romance oubliée* zárószakaszában [V] idézett 2. tételben *zarándokok* indulóját halljuk, amint egy esti himnuszt énekelnek.

Canto religioso.

Fl. I. II.

Clar.

Fag.

Viola Solo.
sul ponticello

con sord.

15. kottapélda. Berlioz: *Harold en Italie*. 2. tétel (részlet, *Canto religioso*)

Ahhoz, hogy pontosabb elképzelésünk legyen arról, mit gondolhatott Liszt Ferenc a *Harold en Italie*-ről, és különösen a 2. tétel *zarándokindulójáról*, érdemes alaposabban megnéznünk az „Hector Berlioz und seine Harold-Symphonie” című tanulmányát.⁵¹ Liszt tanulmánya

⁵⁰ Berlioz, i.m. 182.

⁵¹ Liszt *Harold*-tanulmánya először a *Neue Zeitschrift für Musik* hasábjain jelent meg 1855-ben, több folytatásban. Az itt idézett részlet az 1855. augusztus 24-i 9. számban található. A teljes tanulmány később, de még Liszt életében megjelent a Liszt írásainak Lina Ramann által közreadott kötetében (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1881). Mivel eredetileg is német nyelven jelent meg a szöveg, nem világos, hogy mit jelent a Ramann-közreadás alcíme: „Deutsch bearbeitet von L[ina] Ramann[.]”. Tudjuk, hogy Lina Ramann időnként radikálisan változtatott Liszt szövegein, lásd: <https://www.breitkopf.com/work/4042> (letöltve 2018. szeptember 18-án), így az ide vonatkozó szövegrészletet az eredeti forrás és a Ramann-közreadás

valójában egy védőbeszéd az irodalmi programmal rendelkező kompozíciók – mint amilyen a *Harold* és Liszt ekkoriban írt saját műveinek jelentős része – mellett.⁵² A programzenével kapcsolatos gondolatainak kifejtése mellett sort kerít arra is, hogy a *Harold*ot részletesen elemezze. A 2. tételről így ír:⁵³

A »Zarándokinduló«-t egy »canto religioso« megnevezésű alternatíva töri meg (partitúra 53. o. harmadik ütem). Komoly, szép harmóniák, amelyek körülbelül száz ütemre kiterjednek, áhítattal és emelkedetten szelik át a levegőt, mint ahogyan a tömjénfüstölőben elparázzló Benzoe utolsó aromatisztó hullámai elterjednek a mezőkön. Harold meghatódik. A brácsa ezeket az átlátszóan áramló harmóniákat arpeggiált akkordokkal kíséri, [úgy,] ahogy ezeket legelőször Paganini alkalmazta, és amelyek itt csodálatosan szólalnak meg, csendesesen, mintha az imádkozó zarándokok egy hegy körül vonulnának, hogy valami természetbeli oltárhoz érhesse, mialatt az induló ritmusának basszusa szüntelenül hangzik tovább.⁵⁴

Amint azt Liszt is megállapítja, a brácsa Harold „hangja”, lelkiállapotának, érzéseinek kifejezőeszköze. A 2. tételben a zarándokok érkezésére és az esti imádságra Harold szerint először keserűen, negatívan reagál; zaklatottan, szinte teljesen ellene megy az addig hallott zenének, a zarándokok hangjainak. A zarándokindulót félbeszakító „canto religioso” (avagy a francia tételcímben: „prière du soir”, esti imádság) azonban megérinti Harold lelkét. Bár Haroldot egy időre elvarázsolta a szent ének, később már, amikor a zarándokok elmentek, ugyanabba a fásult, kiábrándult állapotba kerül vissza, mint amiben korábban volt.

összevetésével vizsgáltuk. Liszt Ferenc írásainak kritikai kiadásában (Franz Liszt: *Sämtliche Schriften*, szerk.: Detlef Altenburg, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1989–) még nem került sor ennek a szövegnek a közreadására.

⁵² Hankiss János Liszt válogatott írásainak közreadásakor tárgyalja Liszt tanulmányát és hosszabban idéz is belőle, lásd: Hankiss János (szerk. és ford.): *Liszt Ferenc válogatott írásai I.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1959). 321–367. Érdemes idézni az alábbi részletet: „A programnak nincs más célja, mint hogy azokra a szellemi mozzanatokra [momentumokra], amelyek a komponistát műve megalkotására készítik, - azokra a gondolatokra, amelyeket művével meg akar testesíteni, előkészítően rámutasson. Bár gyermekesen hiábavaló, sőt legtöbbször elhibázott dolog, ha programokat utólag vázolunk fel és egy hangszeres mű érzelmi tartalmát meg akarjuk magyarázni, mivel ilyenkor a szó föltétlenül megtöri a varázst, megszentelteteni az érzéseket, szétépi a lélek legfinomabb szövődéseit, amelyek azért öltöttek éppen csak ezt a formát, mert nem lehetett őket szavakba, képekbe és gondolatokba foglalni, de azért megint a mester mestere a maga művének és lehet, hogy határozott benyomások hatása alatt alkotta s ezeket aztán még a hallgatóban akarja teljesen, tökéletesen tudatosítani.” Hankiss, i.m., 352.

⁵³ A *Harold* második tételére vonatkozó részletet Hankiss nem fordította le.

⁵⁴ Spischak Dávid és Szabó Ferenc János fordítása. A fordítás alapja Ramann szöveggözreadása: Franz Liszt: *Hector Berlioz und seine „Harold-Symphonie”*. *Deutsch bearbeitet von L[ina]*. Ramann (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1881). 75. Ramann közreadása az idézett szövegrészben nem tér el jelentősen a *Neue Zeitschrift für Musik*ban megjelent első közlés szövegétől.



16. kottapélda. Berlioz–Liszt: Harold en Italie. 2. tétel (részlet, Canto religioso).

Liszt azt a részletet idézi a *Romance oubliée*-ban, amikor Harold szívét megéri a vallásos ének. Ezáltal egy olyan szakrális jelentésréteget épít bele a kompozíciójába, amely a mű korábbi verzióiban nem szerepelt. Karolina Pavlova szentimentális szalonkölteménye, melyből a férfiak miatt szenvedő nő érzései és könnyei áradnak, a versből született dal és a korai zongoradarab teljesen világi kompozíció. Nagyon valószínű azonban, hogy a *Romance oubliée*-nál már egyáltalán nem számít a '40-es évekbeli verziók üzenete, narratívája; nemcsak a zenei anyag újul meg, de a gondolati tartalom is, aminek megfejtésében talán éppen a Berlioz-idézet szolgálhat segítségül.

Bár a brácsával kísért *canto religioso* Berlioz fikciója, ez a jelenet Byronnál nem szerepel, de tudjuk, hogy Harold Byron számára egyfajta zarándok. Paul Merrick Byron Lisztre gyakorolt hatásáról írt tanulmányában kijelenti, hogy a legfontosabb mű Liszt szempontjából egyértelműen a *Childe Harold* volt.⁵⁵ Liszt igazán mögé tudott látni Byron maszkjának, meglátta a dandy póza mögött az igazi érző embert. Merrick érdekes megállapításokat tesz Byron hitével kapcsolatban; minden botránytól függetlenül Byron mélyen katolikus ember volt,⁵⁶ és ez tükröződik a *Childe Harold*-ban is: már a címben is a zarándokút („pilgrimage”) szót használja, nem utazást vagy vándorlást. Kaczmarczyk Adrienne nagyon valószínűnek tartja, hogy Lisztnél a *Zarándokévek* címválasztás is Byron hatása lehet.⁵⁷

⁵⁵ Paul Merrick: „Christ’s mighty shrine above His martyr’s tomb”: Byron and Liszt’s Journey to Rome,” *Studia Musicologica* 55/1 (2014/1–2): 17–26.

⁵⁶ Byron és Claire Clairmont lánya, Allegra a Shelley családnál nevelkedett (Claire Clairemont mostohatestvére volt ugyanis Mary Shelley-nek), és Byron nagyon aggódott amiatt, hogy a gyermekét ateizmusra tanítják, ezért elintézte, hogy a kislány egy kapucinus kolostorba kerüljön (Bagnacavallo), ahol alapos római katolikus nevelést kaphat. Barátjának, Thomas Moore-nak írja Byron 1822 áprilisában: „I am no enemy to religion, but the contrary. As a proof, I am educating my natural daughter a strict Catholic in a convent of Romagna; for I think people can never have enough of religion, if they are to have any. I incline, myself, very much to the Catholic doctrines ...” Merrick, i. m. 24.

⁵⁷ Kaczmarczyk Adrienne – Mező Imre (közr.): Liszt Ferenc: *Album d’un voyageur I, III; Clochette et Carnaval de Venise* (= Liszt Ferenc összes zeneművének új kiadása. Pótkötetek a szóló-zongoraművekhez, 5.). (Budapest: Zeneműkiadó, 2007). Előszó, XXVIII.

Liszt nyilvánvalóan rokonszenvesnek találta Byron életfelfogását, katolicizmusát, társadalmi korlátokat ledöntő eszméit, különcségét, zsenialitását, a szabadság iránti elköteleződését. Úgy tűnik, azt kedvelte igazán Byronban, ami valóban szerethető: az ábrándozót, a vándort (zarándokot?), nem a keserű, kiégett, modoros világfit. A *Zarándokévek* svájci kötetéhez is olyan idézeteket választ a Haroldból, amelyek pozitív kicsengésűek, lelkesítőek, természet-szeretetről, Isten-szeretetről tanúskodnak.⁵⁸

Miért megy világgá Harold? Mert sokat csalódik, elege lesz az emberekből, a saját életviteléből, kicsapongásaiból, változtatni akar, talán felejteni, de az emlékei elől valójában nem tud megszökni. Igyekszik elfelejteni a zavaros múltját és enyhülést keresni a természet, az idegen tájak szépségeiben, megtisztulni, vezekelni – ez összemosódik Byron személyes élettörténetével, hiszen ő maga is vándorolni kényszerült élete utolsó éveiben, Angliától távol.⁵⁹ Nem véletlen az sem, Liszt svájci zarándokévei alatt olvasta Byront, miután Marie d’Agoult grófnéval elhagyták Párizst; valószínűleg értette és átérezte Harold lelkiállapotát.

Néhány részletet idézünk a Liszt által leggyakrabban forgatott harmadik énekből, a felejtésről és emlékezésről:

Canto III., VIII.

Történt, mi történt... mindaz már a múlt:
Zárja örökre egy varázspecsét.
Jöjjön Harold hát... arca kisimult,
Ám nem boldog, s még érzi a sebtét,
Idő is átgúrta... oh, nem kimélt
Idő még senkit! Az ifjúság mersze,
Ereje tűnik, lassan folyva szét,
S miről azt hinnénk, még színültig telve:
Fogy észrevétlenül az életöröm kelyhe.

Canto III., L.

Te mindig élő, bővizű folyam!
Hullámod áldást osztani hagyod,
Mindent betöltő szépséged olyan,
Mintha ember sosem járt volna ott.
Édesvizet hord völgyi alakod,
A menny látványa vált itt földi képet,
Hol enyésznek a vészterhes napok,
S a múlt feledve... ám miért e képzet?
Rajna a Léthének helyére mégse léphet!

⁵⁸ Az idézetek a Childe Harold harmadik énekéből származnak. *Au lac de Wallenstadt*: LXXXXV. versszakból, *Orage*: XCVI. versszakból, *Vallée d’Obermann*: teljes XCVII. versszak, *Eglogue*: XCVIII. versszakból, *Les cloches de Genève*: LXXII. versszakból.

⁵⁹ A költő 1816-ban végleg elhagyta Angliát, rosszul sikerült házassága és botrányai is közrejátszottak ebben a döntésben, és haláláig, 1824-ig külföldön élt. Vándorlásai során olyan tájakon járt, mint az általa teremtetten karakter, Childe Harold.

Canto III., LII.

Harold szólt így magában, s ment tovább,
Gondoljuk, a kép meghatotta őt...
Sok madár kezdte hajnali dalát
A völgyben, hol még ily zord számüzött
Is elmereng, bár emlékei közt
Volt, amely arcát mély ráncsal redőzte...
Lelkébe mégis öröm költözött,
- Amely mindeddig távol maradt tőle –
Most lelke egy zugán otthont lel egy időre.⁶⁰

S mit takar a felejtés a *Romance oubliée* címében? Mire vonatkozik az elfelejtés? A konkrét műre? Liszt műveire? Netán magára a zeneszerzőre? A legegyszerűbb válasz: Liszt már el is felejtkezett a fiatalkori művéről, amikor megkapta a kottáját Simontól, s ezért adta az átdolgozott művének az „elfelejtett” románc címet.⁶¹ Ennél azonban többről kell hogy legyen szó, hiszen Liszt nem sokkal később az *oubliée* címadást olyan művek – a négy *Elfelejtett keringő*⁶² – esetében is használta, amelyeknél nem állt rendelkezésére „elfelejthető” korábbi kompozíció.

Redepenning a *Romance oubliée*-ről írva két további eshetőséget is említ.⁶³ Az „elfelejtett” szó szerint utalhat például arra, hogy míg a románc műfaja az 1840-es években még nagyon népszerű volt, az 1880-as évekre már eljárt felette az idő.⁶⁴ Zenei elemzésből vezeti le a másik ötletét, mely szerint a műben magában megy végbe az elfelejtés folyamata: a *Romance oubliée* elején felidéződik a korai románc dallama, amely azonban később fokozatosan eltűnik, egyre kevésbé van jelen, s az „új mű” legvégén már csak egy emlékfoszlányként halljuk az „elfelejtett”, „régí mű” témafejét.⁶⁵

⁶⁰ Byron, i. m. 243., 271., 273. Fordítás: Deme Gyula.

⁶¹ Ezt a válaszlehetőséget említi például David Plylar. – Említésre érdemes, hogy Milij Balakirevtől ismerünk Elfelejtett románcok (Три забытых романса) címmel ellátott dalokat, melyek valószínűleg az itt leírt módon kapták a címüket: a kiadott kotta szerint 1855-ös kompozíciók, tehát a zeneszerző 21-22 éves korában keletkeztek, de csak a szerző idős korában jelentek meg nyomtatásban.

⁶² Liszt a négy elfelejtett keringőt nem sokkal a *Romance oubliée* után írta, a legelsőt 1881 nyarán. Eckhardt Mária említi, hogy az első elfelejtett keringő röviddel Liszt balesete után keletkezett, amikor weimari lakásában leesett a lépcsőről. Gondolatmenete szerint Lisztnek lábadozása alatt lehetősége és ideje is nyílt élete átgondolására, s ezt érezhetjük az első *Valse oubliée*-ban is. Eckhardt Mária: „Vorwort”. in: Liszt: *Valse oubliée Nr. 1* (München: Henle, 2015). III.

⁶³ Redepenning, i.m. 197–202.

⁶⁴ Redepenning, i.m., 201–202. Hasonló véleményen van Eckhardt Mária is a négy *Valse oubliée* kapcsán. Eckhardt Mária: „Vorwort”. in: Liszt: *Valse oubliée Nr. 1* (München: Henle, 2015). III. – Ennek ugyanakkor ellentmond az, hogy – mint azt Hans von Bülow Eugen Spitzwegnek írt, 1882. március 31-én kelt leveléből tudjuk – a kiadó 15.000 márkát fizetett Lisztnek a *Romance oubliée*-ért. Lásd: Schnapp, i.m., 235.

⁶⁵ Redepenning, i.m., 200–201. – A műcsoport kéziratának elemzése alapján felvázolt kompozíciós folyamat ezt nem egészen támasztja alá. Ahogy már korábban megállapítottuk, Liszt először másféle zárlatot alkalmazott, amely nem utalt ennyire szembetűnően a korai románcra, és egy későbbi kompozíciós fázisban jutott el ahhoz a változathoz, amelyben, mint egy emlékfoszlány, újra felsejlik a korai dal.

Az „oubliée”-címadású Liszt-művek kapcsán gyakran felmerülő harmadik értelmezési lehetőség életrajzi vonatkozású: az idős Liszt saját maga is úgy érezte, hogy el van feledve, illetve a művei, amiket komponál, már elfelejtett alkotások.⁶⁶ Úgy érezte, a közönsége nem érti meg őt, és még a kollégái sem értékelik benne a zeneszerzőt, legföljebb a zongoristát, és inkább csak színleg foglalkoznak vele.⁶⁷ Hans von Bülow például éppen a *Romance oubliée*ről írt így egy magánlevelében: „Simon 15.000 márkát fizetett Lisztnek a *Romance oubliée* című elképesztő abszurditásért.”⁶⁸ Bár Liszt erről a levélről nem valószínű, hogy tudott, de az ehhez hasonló megjegyzések idézhették elő benne az elfelejtettség érzését. August Göllerich Liszt zongoraóráin készített jegyzeteiben rögzítette, hogy mikor Marie Schnobel a 3. *Elfelejtett keringőt* játszotta, Liszt ironikusan megjegyezte, hogy még vannak ezen kívül más „elfelejtett” művei is.⁶⁹ Szintén Göllerichtől tudjuk, hogy 1886. március 6-án Budapesten Liszt kérésére előadta a *Romance oubliée*-t, s Liszt az alábbi mondattal fejezte be a tanítást: „Hát igen, csupa elfelejtett dolgom van.”⁷⁰

Az emlékezés és felejtés gondolköre ugyanakkor ismert 19. századi toposz. Redepenning említi, hogy az „oubliée”, mint címadás nem Liszt Ferenc életművében fordul elő első alkalommal, néhány évvel Liszt előtt Paul Verlaine *Ariettes oubliées* című versciklusában is szerepelt, ráadásul szintén románcok kontextusában, hiszen a versciklus a *Romance sans Paroles* című kötetben jelent meg 1874-ben.⁷¹ Nem tudunk arról, hogy Liszt ismerte-e Verlaine verseskötetét, így közvetlen kapcsolatot nem mutathatunk ki a két címadás között. Az sem valószínű, hogy Liszt Ferenc az „elfelejtett” kifejezést Vaszilij Vasziljevics Verescsagintól vette volna át, akinek „Az elfelejtett” (Zabütüj) című festményét fotóreprodukció formájában ismerte, és nagyon dicsérte.⁷² A festmény témája (a bajtársai által

⁶⁶ Lásd például: Hamburger Klára: *Liszt kalauz*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1986). 390.

⁶⁷ Liszt idevonatkozó, 1864-ben Johann von Herbeck karmesternek írt levelét Alan Walker angol nyelven idézi (Peternák Anna fordítása): „Ami a műveim előadását illeti általánosságban, az ehhez való kedvem és hajlandóságom talán sosem volt még ennyire negatív... Úgy tűnik számomra, hogy mostanság igencsak megfélelkeztek rólam, legalábbis nagyon háttérbe szorultam. A nevemet sokszor előtérbe helyezték, emiatt sokan megneheztek és fölöslegesen bosszankodtak.” Alan Walker: „Liszt and the Twentieth Century,” in: Alan Walker (ed): *Franz Liszt: the Man and his Music* (New York : Taplinger Pub. Co., 1970). 357.

⁶⁸ Fordítás tőlünk. Idézi: Schnapp, i.m., 235.

⁶⁹ August Göllerich: *The Piano Master Class of Franz Liszt 1884-1886 – Diary Notes of August Göllerich* (ed. Richard Louis Zimdars), (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996). 82.

⁷⁰ „Ach ja, [...] ich habe lauter vergessene Sachen.” August Göllerich: *Franz Liszt. Sonderausgabe der von Richard Strauss herausgegebenen Sammlung „Die Musik”*. (Berlin: Marquardt & Co., 1908). 124.

⁷¹ Redepenning, i.m., 200–201. 368. lj. – Verlaine kötetének címe, a szöveg nélküli románc, zeneművek népszerű címe volt ebben az időszakban, Fauré, Wieniawski, Saint-Saëns is adott ilyen címeket, sőt maga Liszt is, a második Nonnenwerth átiratot *Romance sans paroles* címmel adta ki.

⁷² Milstejn a festőművész testvérét, Alekszandr Vasziljevics Verescsagint idézi: „Wohl Janka észrevett, odaintett és bemutatott Lisztnek. Ő szívélyesen üdvözölt s néhány szót mondott franciául. A lényege az volt, hogy már régen, még fényképekről megtetszettek neki fivérem turkesztáni képei, leginkább a „Zabütüj” („Az elfelejtett”) c. képért lelkesedett. Ebben az egyben, mondta, benne van az „egész költészet”. Majd herkulesi kezeivel megfogta a kezem, megrázta és élénken felkiáltott: „Mindig szerettem az oroszokat és mindig

magára hagyott halott katoná) és a *Romance oubliée* eddig vázolt gondolati-szellemi háttére elég különbözőnek tűnik. Továbbá nem tudjuk pontosan, Liszt mikor láthatott erről először reprodukciót; a képet ugyanis Verescsagin 1874 tavaszán megsemmisítette.⁷³ A festmény az 1883-as budapesti Verescsagin-kiállításon, melyet Liszt is meglátogatott, már nem volt eredetiben megtekinthető – igaz, éppen ennek reprodukciója szerepelt a kiállítási katalógus címlapján, amelyből Liszt egy-egy példányt Carolyne von Sayn-Wittgensteinnek és Karl Alexander weimari nagyhercegnek is elküldött.⁷⁴

A szakirodalomban tárgyalt válaszlehetőségeken felül érdemes éppen az újonnan előkerült kéziratok alapján is megvizsgálnunk a mű címadását. Az „oubliée” címadás paradox, hiszen ha a kései mű felől értelmezzük, akkor egy *meglévő* mű fölé írja Liszt, hogy *elfelejtett*, míg ha a korai románcra gondolt, akkor éppen hogy „megtalált”, s nem „elfelejtett” románcról kellett volna írnia. A folyamat tehát fordított: nem elfelejtésről, hanem emlékezésről van szó. S nem is feltétlenül a műre – legyen az a korai vagy a kései románc – irányuló emlékezésről, hanem sokkal inkább lelki folyamatról, nosztalgiáról: az idős Liszt visszaemlékszik a fiatalkorára. Fiatalkori gondolatait már nem tartja alkalmasnak arra, hogy a közönség elé tárja, inkább átdolgozza, újra gondolja, aktualizálja őket.⁷⁵ S talán akkor jutunk leginkább közel a *Romance oubliée* címadásának kérdéséhez, ha megvizsgáljuk, hogy mi

szívesen gondolkodom vissza arra, milyen melegen fogadtak valamikor Önkönnél, Pétervárott és Moszkvában; most, fivére képeinek kiállítása után még jobban megszerettem őket.” – Másnap Liszt levelet és fényképet küldött nekem. Annyira elbűvölt, hogy nyomban *meglátogattam*, s magammal vittem a „Zabütűj” legsikerültebb fényképmásolatát. – Liszt, mint igazgató, a Konzervatórium épületében lakott, a Sugár úton, ahol a Képzőművészeti Főiskola is volt... Kitért karral jött elém, és amikor átadtam a „Zabütűj”-t, a hálálkodásnak nem volt se vége, se hossza.” Milstejn, i.m., 428–429.

⁷³ A képrombolást számos szerző említi, például: Papp Márta: *Muszorgszkij dalai*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2015). 244. Solomon Volkov: *St. Petersburg. A Cultural History*. (New York: Free Press, 2010). 105–106. A. Yarmolinski: „Vereschagin, The War Painter.” *The Russian Review* I/2 (1916. március): 91–94. Bacher Béla: *Verescsagin*. (Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó, 1954). 32., 39. és 42–44. – 1874. március 7-én nyílt meg Szentpétervárott Verescsagin kiállítása. A képrombolás még március-április folyamán lehetett, ugyanis Bacher említi Repin Sztaszovnak írt levelét 1874. április 25-i dátummal, melyben írja, mennyire fájdalmasan érinti, hogy Verescsagin elégette a képeit. A képrombolás kiváltó oka lehetett az orosz cár és a katonai vezetők egyöntetűen felháborodása Verescsagin képei miatt - különösen három kép okozott botrányt, köztük *Az elfelejtett*. Verescsagin a képek megsemmisítését provokációnak szánta, rávilágított a cári katonai rendszer és a háborúk embertelenségére, s ezzel a tetteivel nagy port kavart fel az orosz kulturális közéletben. Művészek is kiálltak Verescsagin mellett, Muszorgszkij dalt komponált „Az elfelejtett” című kép után, ezáltal zenében újraalkotta a festményt – a dalt szinte azonnal betiltották. Caryl Emerson Muszorgszkij-monográfiájában felhívja a figyelmet arra, hogy amikor Muszorgszkij az *Egy kiállítás képeit* megkomponálja, a 10 megzenésített festményből négy már nem létezett. Lásd: Caryl Emerson: *The Life of Mussorgsky*. (New York: Cambridge University Press, 1999). 123.

⁷⁴ Hankiss János (szerk. és ford.): *Liszt Ferenc válogatott írásai II*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1959). 766–767. Ugyanitt olvashatóak Liszt érzékletes leírásai Verescsagin néhány festményéről.

⁷⁵ A jelenség a vizsgált műnél általánosabb érvényű Liszt életművében: hasonló lelki folyamat zenei dokumentumai a *Nonnenwerth*-darabok, valamint a *Vallée d’Obermann* időskori trióátirata, a *Tristia*. Redepenning, i. m., 182–196. és Wolfgang Marggraf: „Ein Klaviertrio-Bearbeitung des »Vallée d’Obermann« aus Liszts Spätzeit,” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 28/1 (1986): 295–302.

juthatott eszébe Lisztnek a fiatalkori románc kézhezvételekor, illetve hogy ennek kontextusában mi lehet a jelentése annak, hogy éppen Berlioz *Harold*-szimfóniájának részletét oltotta bele a műbe.

Mi juthatott eszébe Lisztnek a fiatalkori művéről? Talán saját virtuóz, zongoraművész-tárhoz méltó nagyvilági életmódja, az a korszak, amikor rendszeres vendége volt a Pavlováéhoz hasonló európai művészi szalonoknak.⁷⁶ Az 1840-es évek elejére visszagondolva minden bizonnyal eszébe juthattak utazásai, saját „zarándokútja” is, valamint az ifjú Liszt számára igen fontos, ugyanakkor általa sajátosan interpretált angol költő és az 1880-ban már 11 éve halott fiatalkori barát, Hector Berlioz. Még ha ezek csak feltételezések is, a műben megszólaló, Byronra utaló Berlioz-idézet nyilvánvaló.

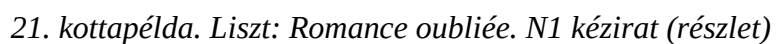
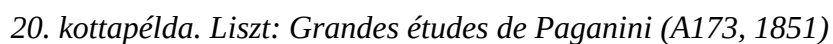
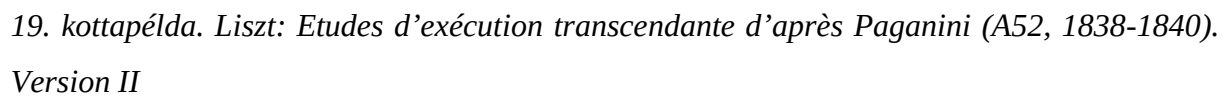
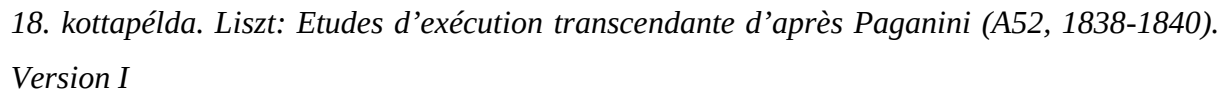
Ráadásul Lisztnek – mint az a Berlioz-műről írt elemzéséből kiderül – Niccolò Paganini is eszébe jutott. Egyrészt nyilván tudta, hogy az ő felkérésére kezdte el komponálni Berlioz a *Harold en Italie*-t. Másrészt a brácsa *arpeggiói* is Paganinit idézték elé: „A brácsa ezeket az átlátszóan áramló harmóniákat arpeggiált akkordokkal kíséri, [úgy,] ahogy ezeket legelőször Paganini alkalmazta és amelyek itt csodálatosan szólnak meg, csendesén, mintha az imádkozó zarándokok egy hegy körül vonulnának, hogy valami természetbeli oltárhoz érhessenek [...]”.⁷⁷ Liszt az először Paganini által alkalmazott, négy hangból álló akkord-*arpeggiókat* említi, s ezzel feltételezhetően az olasz hegedűművész-zeneszerző *24 caprices* sorozatának E-dúr nyitódarabjára utal, melyet Liszt fiatal korában több különböző változatban is átdolgozott szóló zongorára.



17. kottapélda. Paganini: *24 caprices op. 1 – no. 1* (részlet).

⁷⁶ Mint azt Bozó Péter írja, Pavlova, a költőnő egy híres moszkvai irodalmi szalon házigazdája volt. Bozó Péter: *A dalszerző Liszt*. (Budapest: Rózsavölgyi, 2017). 78.

⁷⁷ „Die Viola begleitet diese durchsichtig hinströmenden Harmonien mit arpeggierten Akkorden, wie sie Paganini zuerst angewandt hat und die hier wunderschön erklingen, Leise, als ob die betenden Waller um einen Berg herumzögen, um irgend einen ländlichen Altar zu erreichen.” Franz Liszt: *Hector Berlioz und seine „Harold-Symphonie”*. Deutsch bearbeitet von L[ina]. Ramann (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1881). 75.



S ahogy Paganini a maga *arpeggió*ival – legalábbis Liszt számára – első volt, úgy Liszt is elsőként alkalmazta azt a virtuóz játékmódot a zongorán, ami az ilyen *arpeggió*knak az

előadását lehetővé tette.⁷⁸ Az időskori *arpeggiók* viszont már egyáltalán nem virtuóznak, hanem „csendesek”, mint az „imádkozó zarándokok” vonulása.

Mindezek kontextusában talán úgy is értelmezhetjük az idézetet, hogy a fiatalkorában nagyvilági életet élő, szalonokban hölgyeknek románcot improvizáló Liszt idős korára megtette azt a lépést, amit Harold, Byron és Berlioz nem: beállt a zarándokok közé. Így vált immár „elfelejtett”-té a fiatalkori románc, illetve annak teljes kontextusa. Az elfelejtés ebben az értelemben tehát valóban nem a művész vagy életműve jelenbeli életére, vagy az adott mű utóéletére vonatkozik, hanem egyfajta lelki folyamat. S ennek a folyamatnak a lépései mutathatók ki az előkerült kéziratok segítségével.

A *Romance oubliée*-nek – mint sok más időskori Liszt-műnek – azért is születhettek különböző változatai, mert Liszt mindegyikben újra és újra kereste a kihívást, kisebb részleteket változtatott, tökéletesített. Ezt a munkafolyamatot – Émile Zolának Gustave Flaubert-ről írt tanulmányát méltatva – nagyon szemléletesen fogalmazta meg Liszt 1880 októberében, Marie von Hohenlohe-Schillingsfürstnek írt levelében:

Zola tanulmánya Flaubert-ről egészen kiváló. Leginkább Flaubert munkájának hosszadalmas eljárása érdekelt benne, ahogyan keresgéli a találó, alkalmas, kifejező, egyszerű és egyedi szót. A zene területén jól ismerem ezt a fajta gyötrődést. Némely akkord, de még *némely* szünet is órákba és sok kikaparásba kerül nekem. Azok, akik ismerik a stílus értelmét, ki vannak szolgáltatva ennek a furcsa kinszenvedésnek.⁷⁹

Az N1 és N2 kéziratok éppen az ilyen munkafolyamatról árulkodnak. Arról, hogy mi történik a zeneszerző fejében, amikor egy korábbi művét elkezdi átírni. A kezdeti ötleteket csírájukban érhetjük tetten, így olyan műhelytitkokba leszünk beavatva, amelyek segítenek jobban megérteni a kiadásra került végleges változatokat.

⁷⁸ Robert Schumann op. 3-as és op. 10-es Paganini-átdolgozásaiban nem foglalkozott az 1. caprice-szal. Liszt után az általa az említett caprice utolsó verziójában kitalált játékmód megszokott zongoratechnikai fogás lett, többek között Busoni is használja a Bach-Chaconne-ból készített virtuóz zongoraátíratában.

⁷⁹ „L'étude de Zola sur Flaubert est fort remarquable. Ce qui m'a surtout intéressé c'est le long procédé du travail de Flaubert à la recherche du mot juste, adapté, expressif, simple et *unique*. En musique, je connais pareil tourment. Tel accord, ou même telle pause m'ont coûté des heures et force ratures. Ceux qui savent la signification du style sont livrés à ce tourment étrange.” La Mara (ed.): *Franz Liszts Briefe*. Bd. VIII. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905). 378.