

sem. Most mit csináljon? Ha tovább erősködik hiába, még nevetségessé is teszi magát. Lelőni meg egy idős úriembert, a forgalmas utca kellős közepén, nohát az mégse olyan egyszerű. Megint körülnézett, ki látja, aztán vállára vetette a fegyverét, és, mint akinek semmi köze az egészhez, továbbsétált. Csak méterekkel odébb lökött dühödten egy nagyot az egyik görnyedt hátón.

Nagyapám nem mozdult. Jó darabig üldögélt még az aszfalt nedves repedéseit szemlélgetve. Igyekezett semmire sem gondolni. Megvárta, amíg a menet vége is elhagyja a Gellért teret, aztán nyögve föllállt, letépte a csillagot a kabátjáról, felült a villamosra. Elutazott a Körútig, ott átszállt, majd hazagyalogolt a Pannónia utcába. Nem válaszolt a kérdésekre, hanem inkább beült egy nagy kád forró vízbe, aztán megvacsorázott, ivott egy nagyfröccsöt, és elszívott egy szivart. Nem a Balkánt, hanem azt a szép fekete Szumátrát, amit nemrégén Novák úrtól nyert sakkon a Seemann kávéházban. Nagyokat szippantott a zamatos dohányból. Alapjában jól érezte magát. Egyvalami azonban nem hagyta nyugodni: – Mégis, honnét van ennek a Nováknak ilyen szivarja?

Veres Bálint

LISZT FERENC, A CSÖNDES KIVONULÁS PRÓFÉTÁJA

Liszt Ferencnek a XIX. századi zenei és kulturális életben betöltött kiemelkedő szerepéről a kritikai kommentár mindig is a méltánylás hangján és egyöntetűen nyilatkozott, zeneszerzői teljesítményével kapcsolatban azonban már nem ilyen egységes az utókor ítélete, hanem többnyire bizonyos műveket és műcsoportokat helyez előtérbe mások rovására. Maga az előadói gyakorlat is igen különböző kontextusokban, igen különböző szegmentumokat emel ki az életműből, a közönségnek pedig ennek arányában igen különböző Liszt-kép él a tudatában (a virtuozitásukat exponálni kívánó zongoristák mindig is szívesen játszották az etűdöket, a szimfonikus zenekarok a három-négy legismertebb szimfonikus költeményt, az avantgárd zene szektánsai az utolsó évtized enigmatikus zongoradarabjait, a templomi kórusok pedig a hatvanas-hetvenes évek ceciliánus termését). A kultúrhéroszi szereppel szemben Liszt *teljes* zeneszerzői munkássága sohasem talált hiánytalan elfogadásra.

Ennek okát, ma egyre inkább úgy tűnik, nem esztétikai szempontokban kell keresnünk, inkább kulturális-mediális kérdésekben. Ezeket a kérdéseket azonban csak akkor lehet megfelelő módon érzékelhetővé tenni, ha lemondunk arról az előfeltevésünkről, hogy Liszt zenei munkásságának egyetlen adekvát megközelítési módja a fennmaradt kottákon és azok modern kritikai kiadásán keresztül vezet. Ez ugyanis már eleve eldöntené a liszti művészet medialitásának kérdését, hiszen zenei teljesítményének egészét a kottában autonóm textusként rögzített zárt zenemű paradigmájának részeként venné figyelembe. Azokat a műveket is, amelyek valóban ebbe a kulturális paradigmába illenek (mint a H-MOLL SZONÁTA vagy a zongoraversenyek), és azokat is, amelyek a zenei

médiomot nem az irodalom párhuzamosaként/alternatívájaként fogják fel, hanem inkább annak komplementereként (mint a VÁNDORÉVEK első és második kötete vagy a FAUST-SZIMFÓNIA), illetve amelyek éppen az irodalmi modellel szemben, a performatív látványosságok szuggesztív médiumainak modelljéhez illeszkednek (mint a húszas-harmincas évek bravúrdarabjai; az egész pályát végigkísérő indulók és egyéb nacionálreligiózus szignáldarabok; továbbá a grandiózus, egyházi körülmények közé szánt oratorikus művek). Szó mi szó, Liszt munkásságának tetemes része valóban nem felel meg azoknak a kívánalmaknak, melyeket az opus-művészet monomediális paradigmája támaszt, s egyebek mellett ez is oka annak, amiért ifjúkori bravúrdarabjai és öregkori vázlatai egyaránt a magasművészeti kánon margójára szorultak.

Pedig Liszt munkásságában egy XXI. századi médiumelméleti nézőpontból visszatekintve éppen az tűnik páratlanul izgalmasnak és instruktívnak, hogy a muzsikusként hozott egyszer és mindenkorra szóló döntést a zene mediális helyzetét illetően. Ennek következtében az ezerféle irányba fejlődő XX–XXI. századi zenei praxis számos változatának ősképe ismerhetjük fel ebben az egyetlen életműben. Liszt zenéje néhol személyes önkifejezésnek látszik, néhol a szociális médium szerepét vállalja magára. Néhol az időtlen képszerűség ambíciói fűtik, néhol a zenében az irodalom más eszközökkel történő folytatását ismeri fel. Néhol a tárgyiasult és önérvényű mestermű, néhol a színházias zenei esemény ideája lebeg a szeme előtt. Néhol nagyobb (például operai) összefüggésekből ragad ki átköltött részleteket, néhol maga is fragmentumokat komponál, amelyek csak egy rajtuk kívül álló, imaginárius kontextus összefüggésében igazolódhatnak.

Liszt saját korában is monumentális hatást gyakorló munkásságának azonban van egy olyan rétege, amely csupán évtizedekkel a szerző halála után emelkedett a modell-szerűség magaslatára, méghozzá a XX. századi zenei modernség kritikai tendenciáinak hivatkozási pontjaként. Ez pedig annak a drámai módon redukált eszközökkel élő utolsó évtizednek a termése, amelyre a közönség számára először Szabolcsi Bence hívta fel a figyelmet 1956-os könyvében, a LISZT FERENC ESTÉJÉ-ben,¹ s amely termés kapcsán már a szórványos korai értékelés is mindig a „profetikus” fogalmához fordult magyarázat gyanánt.² A kései műcsoport jelentősége azonban nem pusztán abban van, hogy az elsők egyike a már csak magyarázatok, konceptuális megtámogatások révén érvényt szerző „új zene” jelenségének, hanem abban is, hogy profetikus magyarázatot kínál a XX. századi zeneművészeti fejlemények egész sorára.

Ezzel kapcsolatban nem véletlenül fogalmazott úgy Wilhelm András LISZT ÉS A HUSZADIK SZÁZAD című 1986-os cikkében, hogy a kései Liszt tanulmányozása sajátosan zenetudományi érdekű ügy, s hogy minduntalan, „*ha felbukkan egy-egy új teoretikus iskola vagy akár csak elemző módszer, szemléletmód, amely igényt tart arra, hogy értelmezze századunk zenéjének jelenségeit, szinte ki sem kerülheti e kompozíciók vizsgálatát*”.³ E kritikai igényű figyelemzetés ellenére Wilhelm maga is hozzáteszi azt az előzőekből egyáltalán nem következő állítást, mely szerint a kései Liszt „*közvetlen hatás nélkül lett a 20. századi zene előlegzője*”.⁴ Bárhogy vélekedjünk tehát a kulturális hatások működésmódjáról, még e szigorú nézőpontból is az tűnik ki, hogy profetikus értelmű munkásságról van itt szó, még akkor is, ha semmilyen genealogikus viszonyban nem áll a zenei avantgárd kezdeményezőivel.

Liszt pályájának az utolsó évekig vezető ívéről mindenekelőtt az mondható el, hogy drasztikus törésekkel szabdalt út, mégpedig a személyes életrajzi eseményeken túlmutató immanens poétikai dilemmákkal folytatott küzdelmek okán. Alan Walker lenyűgözően részletgazdag nagymonográfiája nem véletlenül háromkötetes: a Párizshoz,

Weimarhoz, majd a Róma–Budapest–Weimar háromszöghöz köthető életszakaszok a muzsikusi programjának radikális elmozdulásait jelzik, majdnem azt is mondhatjuk: három független alkotói programot. Amíg a korai évek legnagyobb részét a zongorajáték és a Paganini-paradigma jegyében zajlanak – egy XIX. század előtti előadói praxis fenntartásaként (Liszt életművében ez az átíratok, parafrázisok, reminiscenciák és kötetlen extemporizációk időszaka, háttérükben pedig joggal mutat rá Walker a cigányzenétől kapott fiatalkori inspirációkra);⁵ addig a weimari korszak a beethoveni opus-művészet folytatásának kísérlete, összekapcsolódva a zenepedagógia máig meghatározó ideáljával: a *Werktreue* platonikus eszméjével.⁶ Ez utóbbi a *zenélés* tovafutó áramával szemben a *zenemű* vortexének szédítő mélységeire apellál, ami nem másban, mint önnön kottaképében keríti az embert hatása alá.⁷ A Beethoven-paradigma a zene szövegszerűsödését implikálja, valamint azt a Gadamer által explicitté tett belátást, hogy a (szöveg)olvasás már mindig újraolvasást jelent, s hogy az olvasás aktusa sohasem záródik le teljesen, örökké újramezhető marad.⁸ A weimari évek szimfonikus költeményei s a bennük meghatározó szerepet játszó motívumfejlesztési technika valóban a *szövegszerű zene*, egyfajta zenei narrativitás lehetséges útját képviselik.⁹ Amikor a hatvanas években Liszt Rómába költözik, hogy klerikussá váljék,¹⁰ s ezzel életpályájának utolsó szakaszába lép, akkor a korábbi művészeti koncepció látszólag csak műfajiságában változik meg: a szalont, majd a színházat is megjárta zene átköltözik a templomba, anélkül, hogy a *szövegszerű zene* esztétikai ideája lényegesen átalakulna. A Liszt-életműben bekövetkező ceciliánus fordulat ugyanakkor azt is világosan jelzi, hogy a zeneszerző mind élenkebben rezonál a zene rituális-liturgikus létezőmódjának lehetőségeire, tehát hogy a szövegszerűséget a *performativitás* igényével próbálja kiegészíteni. (E fordulat kapcsán nem csak az oratóriumok és zsolnárok jönnek számításba, hanem a haláltáncok, a nacionálreligiózus himnuszok, a különböző alkalmakból született lamentációk is.)

E harmadik, a hatvanas évek közepétől a szerző haláláig tartó, bő két évtizedes korszak azonban maga is elszenved egy rejtett, Liszt kinyilvánított szándékaiból egyáltalán nem következő törést, ami magyarázat nélkül fut végig Walker harmadik kötetén is. Walker e poétikai törést annak ellenére sem teszi explicit témájává, hogy a hatvanas-hetvenes évek nagy ceciliánus művei és a nyolcvanas évek alig-zenéi között fennálló hatalmas távolságot ő is tökéletesen érzékeli. Mi több, találó leírással jellemzi: „*E darabokat a legjobban akkor érthetjük meg, ha egy nagyobb egység töredékeiként szemléljük őket, melyek egytől egyig a kétségbeesés kórtanába engednek bepillantást.*”¹¹ E megfigyelés egyszerre érzékelteti a kései munkák felfokozott kontextuális működés módját, másfelől pedig összefüggésüket azzal a mély válsággal, amit a szerző mind magánéletében (gyermekei elvesztése, az alkohollal és a depresszióval folytatott küzdelme), mind a művészetről szerzett tapasztalatai révén élt meg.

Következésképpen a kései Liszt terméséről nem beszélhetünk úgy, mint egy fordulatokban gazdag életmű homogén szakaszáról, hanem fel kell tárunk és meg kell vizsgálitanunk azt a különbséget, ami a Rómába költözés idején nagy terveket dédelgető és monumentális munkákat megalkotó komponista, valamint a Róma–Budapest–Weimar háromszögben mozgó, visszahúzódó próféta-remete alakja között érzékelhető. Arra a kérdésre keressük a választ, hogy miképpen lett a művész-papból a modern művészet szándékolatlan prófétája.

Ha Walker nem nyújt is kielégítő útbaigazítást e kérdés tisztásához, a magyar Liszt-kutató, Sólyom György elemzése hasznos támpontokat kínál. ¹² Sólyom hangsúlyosá teszi, hogy az utolsó néhány év *Zukunftsmusik*-ja nem vezethető vissza a hatvanas-hetvenes évek összegző alkotásaira, mert nem amazok egyszerű redukciója, hanem a re-

dukcióval egyenes arányban egy páratlan revízió és átfordulás eredménye is. Ha olyan művekre gondolunk, mint a lebegő, „hontalan” hangnemi térben botorkáló BALCSILLAGZAT vagy NUAGES GRIS, tökéletesen helytállóan érezzük Sólyom jellemzését, mely szerint „másfél-két évszázados tonális összefüggések, viszonylatrendszerek a maguk egységében váltak benne kérdés, megszenvedett számvetés, revízió tárgyává”,¹³ s hogy e művekben „az [addig] kivételes és extrém – benyomul az ismert egészbe, és rendszeres, odatartható helyet nyer benne, úgyszólván otthonossá és formateremtővé lesz, ami lebegő labilitást vagy halmozott és feloldatlan feszültséget jelentett korábban”.¹⁴ A Sólyom által élénk tárt vízióban „Liszt abbé” úgy jelenik meg, mint aki a zenében teszi érzékelhetővé minden értékek átértékelődését.

Ez azért nagy jelentőségű, mert Liszt ezáltal nemcsak az improvizáció, az átírat, a parafrázis és a reminiscencia *par excellence* performatív zenepraxisának bennfentes ismerőjeként és gyakorlójaként, és nemcsak a *Werktreue* interpretációs ideáljának egyik első bajnokaként írja be magát a zenetörténetbe, hanem pályája eme zárlatával egy romos XX. századi esztétikum keletkezésének is tanúja. Tanúsága pedig önnön retorikai praxisának benuáltságát artikulálja; a romantikus géniusz, az omnipotens alkotó expresszív képességeinek kétségessé válását.

Amíg az ötvenes években még azt kérdezi: „Nem ugyanaz-e a zseni, mint a szent papi hatalom, mely által az Isten mutatkozik meg az emberi lélek számára?”;¹⁵ addig 1877-ben a két THRENODIA, a VILLA D'ESTE ciprusaihoz írásának közepette már ezt jegyzi fel: „Őszintén szólva úgy érzem, borzasztóan hiányzik a tehetségem ahhoz képest, amit ki akarok fejezni, a hangok, melyeket leírok, szádnalomra méltók.”¹⁶ Az alkotói tehetetlenség fölött érzett sajnálkozás banális frázisait a következő mondat hirtelen nagyon is kontúrossá és mély értelművé teszi: „A Végtelen furcsa érzése személytelenné tesz, és elhallgattat.”

Mit is értsünk eme „személytelenség” alatt, és mit jelent itt az „elhallgatás”? Minden bizonnyal az individualitás igényével fellépő retorika felfüggesztődését, saját erőiben való bizonytalanná válását. Eklatáns példa gyanánt ide kívánczok a *La lugubre gondola* 1883-as második változata, amelyben Liszt úgyszólván a nosztalgia kórtanát nyújtja: a benuál, lomha, megkettőződése közepette kibontakozni nem tudó bevezetés és a figyelemre méltóan sokértelmű befejező szakasz közé illeszti a túlzásig feszített s a csúcsponton megszakított *Gondolalied* emlékét. Ez az emlékezés azonban mérgező és benuál, mert a nosztalgikus emlékezésből, úgy tűnik, nincs hova hazatérni – a konvencionálissal szembeállított *individuális* kapitulálni kényszerül. A homályos értelmű egyszerűség keresgélés a kromatika perspektivikus gazdagsága helyett sokkal inkább annak útvesztőszerűségét tanúsítja. Mintha „a jövő zenésze” – szembehelyezkedve egy retorikus és emocionálisan töltött zenekultúrával – a visszavonás, a *semmiség* művészetét jelentené itt be.

A művészet retorikai és kommunikatív érvényességébe vetett hit megrendülését fél évszázad múltán Cage ugyan produktív módon affirmálja majd,¹⁷ ám Liszt számára mindez művészi passiójárast jelent: valóságos keresztutat (VIA CRUCIS). E latin címet hordozó 1879-es kompozíció a Liszt-életmű utolsó „passzázsának” szimbolikus nyitánya: a komponálás ama keresztútjának kezdetét jelenti, amely úton a zárt, autonóm műalkotás eszméjének leépülésével, deformációjával találkozunk. Nem arról van szó, hogy Liszt vissza kívánna térni az opus-művészet előtti extemporizáció szuggesztív praxisához, épp ellenkezőleg, továbbra is opusokat hoz létre, amelyek azonban jelentős mértékben töredékesnek, torzószerűnek, kifejtetlennek látszanak. Ugyanakkor nem félbemaradt darabokról van szó, és nem balsikerű kísérletekről, hanem a kompozíciós szerveződés végtelenül leegyszerűsített és mégis szokatlanul intenzívvé tett minőségéről, ahol a legkisebb rezdülésnek is messzire ható jelentősége van, és a hangok szekvenciája drámai módon fokozza fel a hangokat övező csend baljós túlerejét.¹⁸

Olyan képződmények szegélyezik itt utunkat, amelyek keletkezésük pillanatában romokká váltak. E romosság ugyan valószínűség szerint az alkotói és privát kétségbeesés romboló gesztusaival is kapcsolatban áll, mégsem ez tekinthető egyetlen motívumának: ugyanilyen döntő és produktív szerepet játszik benne a romantikus művészet önfelfogásán, a transzcendentális titkokat kinyilatkoztató zsenin gyakorolt radikális kritika, a művészet anyagát mindenestül uraló szerző eszméjének korlátozása is.¹⁹ E kritika a maga korában természetesen nem több, mint pusztába kiáltott szó – még legközvetlenebb környezetének tagjai és korábbi alkotói szándékainak mély ismerője, Wagner is csak mosolyogni tud az abbé vázlatosnak tűnő, érthetetlenül tömör zongoradarabjain.²⁰

A pusztába kiáltott szó és a magányos próféta toposza a Liszt-kutatás legrégebbi és legállandóbb epithetonjai közé tartozik, olyannyira, hogy még a toposz bírálóinak mondataiba is visszalopja magát: „*közvetlen hatás nélkül lett a 20. századi zene előlegzője*”. A próféta mítoszának létrejöttéhez azonban nem csupán a recepció járult hozzá, hanem – mint ilyen esetekben szinte mindig – maga az alkotó is. Liszt kapcsán közismert az a Carolyne Sayn-Wittgenstein hercegnének tulajdonított (és értelmét tekintve közvetlenül Liszttól származó) mondás, mely szerint a komponista „*sokkal messzebb hajította dár-dáját a jövőbe, mint Wagner. Emberöltők fognak elmúlni, mielőtt teljes valójában fölfoghatnók*”.²¹

A kései munkák szempontjából tekintve az életmű alakulását oly plasztikusan jelző helyszínváltozások közül a legfontosabb nyilvánvalóan az a pillanat, amikor Liszt weimari szolgálatáról leköszön. Ennek kapcsán joggal hangsúlyozza Súlyom, hogy a zeneszerző életében a Weimarból Rómába való átköltözés messze nemcsak jelentős életrajzi esemény, hanem explicit poétikai program nyitánya is.²² Egy olyan programé, amely lassú szakítást eredményez mindazzal, ami a weimari évek munkásságának középpontjában áll, s amely program végül mégsem bizonyul fenntarthatónak, s fokozatosan átadja a helyét valami másnak, ami minden ízében nélkülözi a programszerűséget. Ennek jelentősége azonban csak akkor válhat nyilvánvalóvá, ha a weimari szolgálat végén bejelentett programváltás jellegét felismerjük.

Rómába költözése előtt, egy 1862-es levelében a komponista így ír: „*Miután Németországban az előttem álló szimfonikus feladatot, erőm szerint, nagyjából megoldottam, most az oratorikusat akarom (néhány vele összefüggő mű mellett) teljesíteni.*”²³ Az 1860-as évek második fele, majd az 1870-es évek nagy része is még ennek a tudatosan vállalt s nyilván már ekkor tervszerűen elgondolt programnak a jegyében áll, s olyan műveket szül, mint a KRISZTUS, a MISSA CHORALIS, a KORONÁZÁSI MISE, a REQUIEM és a SZENT CECÍLIA LEGENDÁJA. Ugyanakkor egyes további alkotások, mint a VIA CRUCIS vagy a DE PROFUNDISZOLTÁR vokális feldolgozása mintha egy újabb (most már utolsó) paradigmaváltást jeleznének az életmű lezárásaként, még akkor is, ha erről Liszt sehol sem nyilatkozik explicit módon, s úgy tűnik, ebben az esetben korántsem beszélhetünk olyan tudatos művészi programváltásról, mint római működése kezdetén. Nyilvánvaló, hogy a legizgalmasabb kérdés éppen ennek az utolsó utáni változásnak a miértje.

Előbb azonban ajánlatos részletezni, hogy mi jellemzi leginkább a weimari szolgálatot követő programváltást. A legfeltűnőbb természetesen a zeneművek irodalmi-kulturális témáinak megváltozása (egyházi témák), ami természetesen a zene funkcióváltozásával is összefügg. Mindez együtt jár a kompozíciós gondolkodás módosulásával. Szerkesztési szempontból a műegész *stacionárius* tagolódása válik jellemzővé, ami a korábbi autonóm, gyakran egyetlen dinamikus tételből álló struktúra fölváltását jelenti

az önmagukban statikus, ám együtt drámai egészet alkotó tételekből komponált füzérformák konstrukciós elvével (KRISZTUS). A zene diszkurzív jellegének átértelmezése a címekben, műfajokban is megmutatkozik: szimfonikus költemények, programszimfóniák (DANTE, FAUST, MAZEPPA, HAMLET) helyett a *képek, stációk, epizódok* válnak uralkodóvá (KÉT EPIZÓD LENAUFÁUSTJÁBÓL, VIA CRUCIS, MAGYAR TÖRTÉNELMI ARCKÉPEK). Kompozíciós szempontból azonban a legszembetűnőbb változás a növekvő mértékű redukció tendenciája, aminek első eklatáns példája a MISSA CHORALIS, s ami végpontját olyan darabokban éri el, mint a SZÜRKE FELHŐK vagy a BALCSILLAGZAT. A virtuozitást, a bonyolult és komplex textúra helyét olyan formálás veszi át – különösen a 70-es évektől –, ami a tablószerűség és dekorativitás helyett a maga ökonomikus módján újra az egyes hangok atomjait száll alá,²⁴ s a zene *értelmének* a kérdését veszi elő a programszimfóniához képest is új módon.²⁵

A poétikai elemek hangsúlyeltolódásai egy velük párhuzamos stilisztikai fejlemény-nyel kölcsönhatásban bontakoznak ki, ami nem más, mint a Liszt zenéjében csírájában már korábban is meglévő, a 60-as évek folyamán viszont egyenesen eszkalálódó *archaizáló gesztus*, a modalitás szerepének alapvető fölerősödése. Ez az archaizálás, a gregorián és a modális hangsorok kitüntetése persze túl is mutat a maga egyszerű stilisztikai helyi értékén, s a poétika vallásos és kollektívizáló, önnön késeiiségre reflektáló és nosztalgikus,²⁶ a művészetnek – egy korabeli magyar esztétikai terminussal élve – a „kiengesztelődés” mozzanata irányába tájékozódó törekvését jelzi.²⁷

A Weimar utáni programváltás a VIA CRUCIS-ban tanulságos módon teljesül, és bizonyos vonatkozásokban tanulságos módon marad el. Ajánlatosnak látszik tehát egy kissé elidőzni ennél a műfajilag nehezen definiálható darabnál. De melyik változatánál? Az 1879-ben befejezett s csak ötven évvel később (!) bemutatott VIA CRUCIS-nak ugyanis nincs vitán felül álló eredeti formája: a zongorás, a kézzongorás, az orgonás, a vegyeskarral és szólistákkal kiegészített változatok egytől egyig érvényesek és valamiképpen egytől egyig befejezetlenek, vázlagszerűek is. Maga Liszt a legteljesebb mértékben tisztában van műve sajátos, esztétikailag úgyszólván fogyasztathatlan lezáratlanságával: „*Kevéssé érdekel, hogy nyilvánosságra hozzam őket, hiszen nem illenek a szokásos zene-üzlet gyakorlatába – forgalmába... Minek házaljak velük?*” – írja rezignáltan 1879-ben, amikor a ceciliánus Pustet kiadó visszautasítja a VIA CRUCIS, a SEPTEM SACRAMENTA és a ROSARIO publikálását.²⁸ A komponista pontosan látja: olyan zenét írt, amely kivezet a publikáció teréből, mert a publikáció tere egyelőre nem fogad magába zenei romokat.

Ennyiben az sem csoda, hogy a „kiengesztelődés” óhajtott mozzanata is elmaradt: a mű sem a koncertpraxis, sem a liturgia közegében nem volt képes helyet foglalni, kollektívizáló mozzanatai – amelyekről Liszt álmodott²⁹ – mindmáig nem juthattak érvényre. Az archaikus kollektivitás vágya, amely az opus-művészet felől érkező komponistát a zene liturgikus-rituális reaktíválása felé vezette, úgy tűnik, pusztán nosztalgia maradt.

A zsenit és a „szent papi hatalmat” egymásnak megfelelő ceciliánus művészeti koncepció tehát egészen bizonyosan szerepet játszik a VIA CRUCIS fogantatásában, ugyanakkor ez a mű olyan kommunikációs helyzetbe illeszkedik, amely már semmiképpen sem azonosítható a művészet anyagát és önnön kifejezőerejét magisztrális módon uraló zseni, valamint a szakrális-tradicionális üzeneteket a szuggesztív oráció aktusában átizzító papi/prédikatori megnyilatkozás kommunikatív egyirányúságával.³⁰ Tehát elsősorban nem technikailag válik Liszt az utolsó művekben oly sokértelműen „a jövő zenészévé”, hanem egy a technikának is alapot adó szinten. Lényegében a zenemű XIX.

századi uralkodó ontológiáját kezdi ki, amikor megjósolja az „egészséges”, zárt opusok cirkulálását bonyolító publikációs tér kinyílását a romok, fragmentumok, vázlatok, kollázsok irányába – tehát a (zene)művészet radikális *kontextualizálódását*, ami együtt jár a műalkotások és művészeti jelenségek felfokozott interaktivitásának kívánalmával. Erre a csak majdan igazolódó interaktivitásra számítva jegyzi meg számos alkalommal: „*Ich kann warten*”³¹ – alig kételkedve abban, ami később be is igazolódik: az életmű egy része mint *opus posthumum* realizálódik.

A töredék esztétikai és kommunikatív többértelmősége kerüli el a VIA CRUCIS elemzőinek figyelmét, amikor sajátos ellentmondásba keverednek a mű hatásesztétikumát illetően. Egyrésztől hangsúlyozzák, hogy „*lemállott már róla minden külsőség, hatáskeresés*”,³² s hogy Liszt, „*a hatáskeltés mestere már nem akar hatni*”. Az értelmezés másik pólusán viszont a mű, „*felkavaró, megrázó, katartikus*” mivolta, „*hihetetlenül erős hatása*” kap hangot.³³ Az egyik oldalon az egyidejű romantikus retorizáltság redukcióját érzékelik, másfelől viszont egyfajta „sivatagi retorikát”, ami őseredeti tapasztalatok expressziójaként funkcionál: az esztétikai *szép* abszolutisztikus igényei mögül újra előbukkan a *fenséges* és a *numinózus*. Eme sivatagi retorika a megkettőződés és az *ellipszis* figuráira épül – olyan figurákra, amelyek a Liszt számára oly fontos egyidejű balladairódalomból, a magyar ajkú olvasónak pedig különösen az Arany-balladákból ismerősek.³⁴

A VIA CRUCIS „drámai képsorozata” (Szabolcsi) a *passió* történetét ismerő közösségnek van címezve. Arra számít tehát, hogy töredékességét egy a mű és a tradíció által egyaránt kontrollált hermeneutikus aktus maradéktalanul visszaállítja valami egészé. Retorikája abban áll, hogy az elliptikusan elhallgatott „üres helyek” segítségével bevonja a hallgatót a történet jelen idejébe. A balladai forma elliptikus szerkezetét maga Arany így definiálja: „*természete a balladának, hogy nem a tényeket, hanem a tények hatását az érzelmvilágra, nem a szomorú történetet, hanem annak tragikumát fejezi ki, minél erősebben. Magokból a tényekből s járulékaiból, mint idő, hely, környezet, csupán annyit vesz fel, amennyi múlhatatlanul szükséges, csupán annyi a testből, amennyi a lélek feltüntetésére okvetlenül kívántatik*”.³⁵

A VIA CRUCIS-ban az elliptikus szerkesztés a tradíció montázsszerűen felvillantott rétegeivel kapcsolódik össze. Ez részben explicit módon valósul meg (a gregorián VEXILLA REGIS és a két bachi korál, az O, HAUPT VOLL BLUT UND WUNDEN és az O, TRAURIGKEIT, O, HERZELEID idézetei, valamint a saját megzenésítésű STABAT MATER és bibliai passzusok); részben implicit formában (a B-A-C-H motívum beágyazása, a liszti keresztmotívum és transzpozíciói állandó jelenléte, valamint a kerettételeket meghatározó modális harmonizálás). Minthogy a mű a tradícióból (annak egy jellegzetesen szuprakonfessionális felfogásából) emel ki töredékszerű darabkákat, egyszerűen és egyidejűleg felmutatva azokat, s egészen minimálisan kapcsolva hozzájuk új elemet, valódi montázssá, természetűen fogalmazva: afféle romkertté válik, amelyben a bejárás ösvényei a csend hálózatából fonódnak.

A kései Liszt-zene ama második, a VIA CRUCIS nyomán érvényre jutó fordulatának legnagyobb horderejű eseménye, igazi kulcsa tehát nem a technikai-stiláris elemek megváltozása, a romantikus hangütés drasztikus redukciója, hanem a passzív kontemplációra számító zárt zenemű ontológiájának felmutatott válsága, valamint mű és szerző viszonyának radikális átalakulása. Emlékezzünk 1862-es levelére, melyben mint valami hadvezér nyilatkozik addigi teljesítményéről, s ugyanolyan határozottsággal, katonásan beszél arról is, hogy a továbbiakban oratorikus „feladatait” akarja teljesíteni. Az ilyenfajta hadvezéri öntudat nem csak őt magát hajtotta már fiatalokora óta, de – különösen

koncertkörútjai kapcsán – a korabeli kritika látásmódját is uralta: „*A koncert után Liszt úgy állt ott, mint a győztes a csatamezőn, a hős a lovagi tornán. Halálra ijesztett zongorák hevernek körülötte, elszakadt húrok integetnek mint fegyverszüneti zászlók...*” – írja Moritz Gottlieb Saphir 1839. november 22-i beszámolójában.³⁶

Amikor a zongora hadvezére Rómába települ, hogy ferences konfráterként felvegye az alsóbb rendeket, még csak a mundér és a felségjel változik. Liszt a ceciliánus mozgalom zászlaja alatt az egyházi zene újabb dicsőséges eljövételére számít – oroszlánrészt remélve a feladatokban. Ám e reménye már a kezdetektől sokféle módon csorbul, s nemsokára olyan jellegű nyilatkozatokat tesz, mint amilyen Mihalovich Ödönhöz írt levelében olvasható: „*Az egész világ ellenem van. A katolikusok azért, mert úgy vélik, egyházi zeném túl profán, a protestánsok azért, mert számukra zeném katolikus, a szabadkőművesek túl klerikálisnak érzik a zenémet; a konzervatívoknak forradalmár vagyok, a »haladóknak« ósdi jakobinus...*”³⁷

A hadvezér tehát ekkorra már nem látja reménytelinek a körülményeket, bár – hangvételeből ítélve – még nem rakta le a fegyvert. Ha a párhuzamosnak tekinthető két kései főművet, a KRISZTUS-oratóriumot és a VIA CRUCIS-t egymás mellé helyezzük, magyarázat nélkül is nyilvánvaló képet kapunk: a hadvezér Lisztből hadiszerszámai sorra eldobáló vagy letenni kényszerülő próféta lett.

A KRISZTUS pozitív, „papi” teológiája természetes módon illeszkedik ahhoz a pozitív poétikához, ami az egész romantikus mozgalom s különösen a szimfonikus Liszt művészetére jellemző, s ami a zenei nyelv festői és narratív erejébe, valamint a művészi kommunikáció hatékonyságába vetett hitből fakad. Ezzel szemben a VIA CRUCIS sok tekintetben a negatív teológiával mutat rokonságot, s egyfajta „negatív poétika” jegyében fogant. Ennek nyilvánvaló eszközei (az ellipszis, a statikusság, a csend, a redukció) nem önmagukban érdekesek, hanem úgy, mint szimptomák, amelyek egy olyan drámai eseményre mutatnak, amely a kollektívizáló-archaizáló szerzői szándék és az azt kimozdító léttapasztalat között játszódik le. Liszt kései reduktív poétikája *ebben* az értelemben profetikus: komponistaként pusztán bábáskodik a művészet önmegnyilatkozásánál, midőn az bejelenti önnön értelemínségét, a heteronóm *communióra* való rászorultságát. A zárt, bensőleg gazdag mikrokozmoszt kitermelő polgári opus-művészet ellenében nagy erővel mutatja fel a művészet utáni művészet lehetőségét – éppen ahogyan Satie, Duchamp, Cage tesz majd hasonló értelmű gesztusokat évtizedek múltán. A XXI. századból visszatekintve Liszt Ferenc legnagyobb prófeciájának a profetikus alanyiség visszavonása bizonyult.

Jegyzetek

1. Szabolcsi Bence: LISZT FERENC ESTÉJE. Zene-műkiadó, 1956. Szabolcsi írása a magyar megjelenés után rövid időn belül angolul és németül is napvilágot látott.
2. Persze abban az értelemben, ahogyan arról Lydia Goehr beszél, amikor úgy fogalmaz: „*A prófétai szerep mindig csak utóbb lesz nyilvánvaló.*” (THE IMAGINARY MUSEUM OF MUSICAL WORKS. Oxford: Clarendon Press, 1992. 114.)
3. Wilhelm András: LISZT ÉS A HUSZADIK SZÁZAD. In: *Magyar Zene*, 1986/2. 115–125.
4. Uo. Wilhelm meggyőzően érvel amellett, hogy Liszt esetében a közvetlenül őt követő generációk, de még a távolabbi utókor tekintetében sem beszélhetünk direkt hagyományozódásról.
5. (Az ifjú) „*Liszt a cigányzene improvizatorikus, ösztönös jellegét csodálta elsősorban, mivel egybevágott saját felfogásával, mely szerint a művészet az*

ember egyik alapvető adottsága. *Élő bizonyítékát találta itt annak, hogy a zene valóban velünk született, hiszen olyan ősi népcsoporton belül is fennmaradt, amely sosem részesült semmiféle formális művészeti képzésben, nem tudott kottát olvasni, a kortársi kultúrszínhez mérve analfabéta volt, s zenéjének mégis sikerült nemzedékeken keresztül fennmaradnia.*” (Alan Walker: LISZT FERENC, 1. A VIRTUÓZ ÉVEK. Rác Judit fordítása. Zeneműkiadó, 1986. 86.)

6. Lydia Goehr: i. m. 243–286. Magyarul is olvasható a témában Alfred Brendel 1966-os cikke, amelyben az „Urtext mítoszt” már a hangfelvétel szempontját is bevonva tárgyalja. (MEGJEJYZÉSEK BEETHOVEN ZONGORAMŰVEINEK TELJES FELVÉTELÉHEZ. In: uő: TŰNŐDÉS A ZENÉRŐL. Dávid Gábor fordítása. Zeneműkiadó, 1981. 9–21.)

7. Vö. Roland Barthes: MUSICA PRACTICA. In: uő: IMAGE – MUSIC – TEXT. Translated by Stephen Heath. Fontana Press, 1977. 149–154.

8. Hans-Georg Gadamer: SZÖVEG ÉS INTERPRETÁCIÓ. Hévízi Ottó fordítása. In: SZÖVEG ÉS INTERPRETÁCIÓ. Szerk. Bacsó Béla. Cserépfalvi, 1991. 17–41.

9. Vö. Grabócz Márta: ZENE ÉS NARRATIVITÁS. Pécs: Jelenkor, 2004. 69–148.

10. Liszt valójában csak az alsóbb rendeket vette fel, de Rómába településének idején (1863-ban) eltökélt szándéka volt a papi hivatal felvétele.

11. Alan Walker: LISZT FERENC, 3. AZ UTOLSÓ ÉVEK. Fejérvári Boldizsár fordítása. Editio Musica, 2003. 423.

12. Sólyom György: KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK. LISZT FERENC PÁLYÁJÁNAK UTOLSÓ SZAKASZÁBAN. Akkord Kiadó, 2000.

13. Sólyom: i. m. 86–87.

14. Uo. 154.

15. Idézi Walker: LISZT FERENC, 2. A WEIMARI ÉVEK. Rác Judit fordítása. Editio Musica, 1994. 367.

16. Idézi Walker: LISZT FERENC, 3. AZ UTOLSÓ ÉVEK. 359.

17. Vö. Dolinszky Miklós: JOHN CAGE ÉS A MŰVÉSZETEN TŰLI ZENE UTÓPIÁJA. In: uő: A MOZART ŰRHAJÓ. Pécs: Jelenkor, 1999. 69–74.; továbbá: Robert P. Morgan: RETHINKING MUSICAL CULTURE: CANONIC REFORMULATIONS IN A POST-TONAL AGE. In: Katherine Bergeron and Philip V. Bohlman (eds.): DISCIPLINING MUSIC (MUSICOLOGY AND ITS CANONS). Chicago: University of Chicago Press, 1992. 44–63.

18. Vö. Michael Denhoff: DER KLEINE UNTERSCHIED, KOMPONIEREN MIT WENIG MATERIAL. Vortrag in Würzburg, beim Workshop-Tag „reduziert – kom-

poniert” im St. Burkardus-Haus, 2004. <http://www.denhoff.de/reduktioninmusik.htm>.

19. A retorika maradéktalan kiküszöbölése persze semmilyen művészetben nem képzelhető el, itt is visszalopja magát: a „személytelenség” és a „hallgatás”, amelyekről Liszt beszél feljegyzésében, kései műveiben a redukció és az ellipszis révén retorizálódik.

20. Walker „csendes összeesküvés”-ről szól a darabok fogadtatása kapcsán. (LISZT FERENC, 3. AZ UTOLSÓ ÉVEK. 420.)

21. Vö. Walker: LISZT FERENC, 3. AZ UTOLSÓ ÉVEK. 439.

22. Sólyom György: i. m. 9–31.

23. Franz Liszt: BRIEFE II. Szerk. La Mara. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1893. No. 9. 28. (An Franz Brendel, 1862. november 8.)

24. „Általánosabb tartalma ennek az új érzékenységnek, hogy Liszt zenéje, a »nagy romantika« képszerű effektusgazdagságának, kolorisztikus mámorának csúcspontján – amelynek természetesen programindítottsága, tipikusan új szimfonikus műfaja, új koncepciójú szimfonikus elv az igazi közege (beleértve a szimfonikus-vokális mise koncepcióját is!) – íme, aláhajlik újra az egyes fordulat, az egyes hang és szubtilis viszonylatai mélyéig.” (Sólyom: i. m. 43.)

25. Vö. Carl Dahlhaus: THESEN ÜBER PROGRAMMUSIK. In: uő: KLASSISCHE UND ROMANTISCHE MUSIKÄSTHETIK. Laaber: Laaber Verlag, 1988. 365–385.

26. Lásd Sólyom: i. m. 34–50., 154–157.

27. A Gyulai–Erdélyi–Arany nevével jelezhető iskola esztétikájának interpretációját lásd Dávidházi Péter: HUNYI MESTERÜNK. Argumentum, 1992. Mindennek a ceciliánus Lisztet kínáló összekapcsolhatóságáról korábban részletebben értekeztem: Veres Bálint: „MINDEN, CSAK NEM ROMANTIKUS”. (LISZT FERENC KÉSEI MŰVEI ÉS ARANY JÁNOS BALLADÁI ESZTÉTIKAI, SZEMLELETI ROKONSÁGÁRÓL.) In: *Pannonhalmi Szemle*, 2001/2. 99–109.

28. Idézi Walker: LISZT FERENC, 3. AZ UTOLSÓ ÉVEK. 372.

29. „...ennek a megindító áhítatnak legmegragadóbb megvalósításmódját valaha Nagypénteken, a Colosseumban láthattuk, amelynek földjét a mártírok vére áztatta. Egy napon talán lehetséges lesz [...] egy jókora harmóniumot odaállítani, hogy megszólaltassák ott ezeket az énekeket, ezzel a hordozható orgonával támogatva. Boldog lennék, ha egyszer ezek a hangok lennének hallhatók ott, amelyek csak gyengén fejezik ki a belső megindultságot, amely áthatott, amikor tér-

den, a hívő menettel együtt, többször ismétellem a szavakat: *O! Crux ave! Spes unica!*” (Idézi a mű előszavából Sólyom: i. m. 110.)

30. Igaz ugyan, hogy Liszt papi fordulata is már azt jelzi, hogy a mind értetlenebb polgári társadalommal szemben az egyház ellentársadalmának szituációjában kívánja a művészet otthonát megtalálni, az utolsó évek próféta szerepe azonban annyiban még ezen is túllép, amennyiben mindenféle társadalmiságon kívülre helyezi magát és művészi tevékenységét. „*Ragaszkodom ahhoz, hogy nyugton maradjak a vackomban, s csak avégett fáradozzam, hogy egyre kevésbé értsenek meg*” – írja egy néhány évvel későbbi levelében. (Idézi Walker: LISZT FERENC, 3. AZ UTOLSÓ ÉVEK. 429.)

31. Vö. Walker: LISZT FERENC, 3. AZ UTOLSÓ ÉVEK. 440.

32. Hamburger Klára: LISZT KALAUZ. Zeneműkiadó, 1986. 178–179.; Mátyás János: LISZT FERENC: VIA CRUCIS. In: A HÉT ZENEMŰVE. 1986. október – 1987. szeptember. Szerk. Kroó György. Zeneműkiadó, 1986. 19–31.

33. Mátyás: uo.

34. Liszt kapcsolata a ballada irodalmi műfajával már pályája kezdetén tetten érhető. A fiatal zeneszerző a népszerűsége csúcán álló Heinétől

elsőként éppen egy balladát zenésít meg: a DIE LORELEY-t. De Schiller balladái is foglalkoztatják. Később, a hetvenes években újabb ballada alapú művek, deklamációt és zongorazenét vegyítő melodramák következnek: Tolsztoj VAK ÉNEKES-e, Jókai A HOLT KÖLTŐ SZERELME, valamint Lenau DER TRAURIGE MÖNCH-e.

Liszt kései hangszeres zenéjének az irodalmi balladával való rokonítása nem újdonság. A szakirodalom számba veszi kései művei balladai hangulatát, „szaggatott előadásmódját”, illetve az epikai elemek „balladisztikus” jelenlétét. Az ilyesfajta impresszionisztikus jellemzéseknél jóval egzaktabban, a ballada egyik lehetséges definícióját is nyújtva ezzel, Szabolcsi Bence a kései Liszt-műveket érintő alapmunkájában a „*drámai képsorozat*” megnevezést vezeti be. (Vö. Hamburger Klára: LISZT FERENC. Gondolat, 1966. 379–386.; Szabolcsi Bence: i. m.)

35. ARANY JÁNOS ÖSSZES MŰVEI, XI. Szerk. Keresztury Dezső. Akadémiai Kiadó, 1968. 203.

36. Idézi Walker: LISZT FERENC, I. A VIRTUÓZ ÉVEK. Rácz Judit fordítása. Zeneműkiadó, 1986. 294.

37. Idézi a Mihalovich Ödönnek írott, elkallódt, ám közismert és sokat idézett levelét Walker: LISZT FERENC, 3. AZ UTOLSÓ ÉVEK. 397.

Ébli Gábor

NEMZET + MÚZEUM = NEMZETI MÚZEUM?

Közgyűjteményi szerepek Kelet-Európában

A szófiai Nemzeti Történeti Múzeum főlépcsőjén felérve, a látogató a régészeti anyag egyik központi helyén a nagyszentmiklósi aranykincs másolatával találja szembe magát. Az avar lelet 1799-ben a bánáti község egy szerb lakosánál került elő a földből, majd hosszú úton, görög kereskedők révén jutott Pestre s onnan hivatalból Bécsbe. Az udvari kincstár jogot formált minden, a Habsburg Birodalom területén felbukkanó leletre. Így az akkor Magyarországhoz, ma Romániához tartozó helység földjéből kiásott, kiemelkedő jelentőségű népvándorlás kori aranyedények máig a bécsi Kunsthistorisches Museum törzanyagához tartoznak. A már az eddigiek alapján is számos közép-európai országot, nemzetet érintő történethez úgy járul a szófiai szál, hogy feltevések szerint a kincs előkelő avar tulajdonosa az Al-Dunáig előrenyomuló bolgárok elől rejtette azt a földbe.