

BOZÓ PÉTER

Couleur locale és *cadenza ad libitum* – Liszt változatai Victor Hugo egy költeményére*

1. Bevezetés

A Liszt dalainak szentelt irodalomban aligha találunk olyan munkát, amely – leg-
alábbis említés szintjén – ne térne ki a zeneszerző e műveinek revízióira, külön-
féle eltérő műalakjaira. Meglehetősen különböznek azonban a vélemények a
dalok átdolgozásainak miéртjéért illetően, s e vélemények mögött egymásnak el-
lentmondó esztétikai értékítéletek rejtőznek. A Liszt dal-œuvre-jét kutatók rend-
szerint egy-egy tényezőre vezetik vissza az átdolgozások keletkezését. Egyesek
kompozíciós fogyatékoságok javításaként, a zeneszerző fejlődésének dokumen-
tumaként értelmezik e revíziókat:

Érdekes összehasonlítani számos ilyen dal korábbi és későbbi változatát; [...]. A későbbi,
revidált változatok – rendszerint ezeket ismerik és adják elő manapság – többnyire figyelemre
méltó fejlődésről tanúskodnak. Az 1840-es évtizedben Liszt dalszerzőként bizonyos értelem-
ben hátrányban volt; virtuóz pianistaként hajlamos volt túlságosan bonyolult kíséretet írni;
az olasz opera érzületétől átitatva hajlott arra, hogy túldramatizálja a legegyszerűbb lírai
költeményeket; s egész eddig nem volt kellőképpen otthonos a német hagyományokban,
hogy hibátlan német szöveg-megzenésítéseket készítsen.¹

* A tanulmány a Kodály Zoltán zenei alkotói ösztöndíj támogatásával készült, és részben készülő
doktori értekezésem egyik fejezetén alapul, melynek gondos átolvasásáért köszönettel tartozom
témavezetőmnek, Vikárius Lászlónak. Könyvtári kutatómunkám során készséggel segített
Gulyásné Somogyi Klára és Szabóné Presztolánszky Ágnes (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem,
Régi Zenei-történelmi Kutatókönyvtár), valamint Evelyn Liepsch (Stiftung Weimarer Klassik,
Goethe- und Schiller-Archiv) – köszönetemet fejezem ki nekik is.

¹ „It is interesting to compare the earlier with the later versions of many of these songs; [...]. In
most cases the later revisions, which are the ones usually known and performed to-day, repre-
sent a considerable improvement. In the 1840s Liszt had certain disadvantages as a song-writer;
he was a virtuoso pianist who tended to write over-elaborate accompaniments; he was steeped
in the feeling of Italian opera, and therefore was inclined to over-dramatise the most simple
lyrical poems; and he was as yet insufficiently at home with German traditions to avoid making
mistakes in setting German words.” Humphrey Searle, *The Music of Liszt* (New York: Dover,
²1966 [1954]), 50.

Liszt teljességgel tisztában volt a műfajjal kapcsolatos nehézségeivel [...], mint azt revíziói mutatják.²

Akad olyan szerző is, aki a komponista ízlése, esztétikai nézetei változásának tulajdonítja az átdolgozásokat, Liszt egyik 1853-as írásos megnyilatkozására hivatkozva:

Liszt 1839 és 1847 között frott dalainak túlnyomó többsége radikális revízión ment keresztül a weimari periódusban, amikor már arra a gondolatra jutott, hogy azok „többnyire túlságosan szentimentálisak, s kíséretük gyakran túlterhelt”.³

Megint mások Liszt „pluralista” gondolkodásával, „változó elképzelésével” magyarázzák a revíziók tényét:

[...] olyan művész volt, aki állandóan újragondolta kompozícióit, a kiinduló állapot elérését követően többször revidálta azokat, többféle olvasatát is megengedve egyazon zenei szövegnek.⁴

Liszt revízióinak többsége korábbi dalainak szélsőséges egyszerűsítését célozza, s ez a revíziók során végrehajtott egyszerűsítés „változó elképzelésének” eredménye. [...] „Változó elképzeléséből” adódóan Liszt nem szükségszerűen javított dalain, amikor újrakomponálta vagy átdolgozta azokat, hanem csupán átalakította őket éppen aktuális gondolkodásmódjának megfelelően. Ezek az átdolgozások nem feltétlenül arra utalnak, hogy Liszt elégedetlen lett volna dalainak korábbi változataival. [...] Emily Dickinsonhoz hasonlóan, aki egy-egy költeményét különféle változatokban hagyta hátra, Liszt sem árulta el nekünk minden esetben, hogy az egyes művek korábbi vagy későbbi változatait részesítette-e előnyben. Soha nem vonta vissza egyetlen dalának nyomtatott kiadását sem, s az előadók továbbra is, a mai napig különféle verziók közül választanak.⁵

² „Liszt was well aware of his difficulties with the form [...], as his revisions show.” Eric Sams and Graham Johnson, „Lied”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), 676.

³ „The vast majority of Liszt’s songs from 1839 to 1847 were radically revised during his Weimar period, by which time he had come to believe that they were »mostly too ultra-sentimental, and frequently too full in the accompaniment«.” Monika Hennemann, „Liszt’s Lieder”, in *The Cambridge Companion to Liszt*, ed. by Kenneth Hamilton (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 199.

⁴ „[...] he was an artist who continually rethought his compositions, revising them several times after their initial state had been achieved, yielding multiple readings of the same musical text.” Rena Charnin Mueller, „The Lieder of Liszt”, in *The Cambridge Companion to the Lied*, ed. by James Parsons (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 168.

⁵ „The majority of Liszt’s revisions focus on extreme simplifications of his earlier songs and this simplification in revisions, nevertheless, is a product of his »developing vision.« [...] Because of this »developing vision«, Liszt did not necessarily improve the songs he recomposed or revised in every case, but merely changed them to fit his current mode of thought. These revisions should not necessarily indicate Liszt’s dissatisfaction with the earlier versions of his songs. [...] Like Emily Dickinson, who left us varying versions of the same poems, Liszt did not tell us whether he always preferred earlier or later versions of individual works. He never withdrew any of his songs from print, and performers continue to choose from various versions today.” Ben Arnold, „Visions and Revisions: Looking into Liszt’s Lieder”, in *Analecta Lisztiana III. Liszt and the Birth*

Utóbbi, apológiába hajló részlet mellett a szekunder irodalomból vett egyéb példák is tanúsítják, hogy Liszt daltermése (ahogyan életműve általában) nincs híján a védőügyvédeknek sem.⁶ A *plaidoyer*-k létjogosultságát persze némiképp megkérdőjelezi, hogy a zeneszerző, utólag visszatekintve 1840-es évekbeli daltermésére, maga is érvénytelennek, aktualitását vesztettnek tekintette azt. Erre utal, hogy műveinek 1877-es jegyzékében összegyűjtött dalainak (*Gesammelte Lieder*) 1860-as kiadását csillaggal jelölte meg, ami annyit jelentett, hogy

a szerző [...] érvénytelennek nyilvánítja az ebben a katalógusban *-gal jelölt művek korábban más kiadónál megjelent kiadásait.⁷

Az az állítás tehát, miszerint Liszt „soha nem vonta vissza egyetlen dalának nyomtatott kiadását sem”, bizonyosan nem állja meg a helyét. Mi több, a komponista egyes szóbeli és írásos megnyilatkozásai arról tanúskodnak, hogy utólag visszatekintve 1840-es évekbeli daltermésére maga is elégedetlen volt korábbi műveinek zeneszerzői színvonalával. Az átdolgozások jellegzetes típusait – például a zongorakíséret technikai könnyítését, a darabok megkurtítását – Liszt (legalábbis az 1850-es évek és a későbbi évtizedek Lisztje) maga is javításként értékelte, mint azt a

Birth of Modern Europe = Franz Liszt Studies Series No. 9, ed. by Michael Saffle and Rossana Dalmonte (New York: Pendragon, 2003), 254. A „változó elképzelés” (*developing vision*) kifejezést Barry Wallenstein amerikai költőtől kölcsönözte Arnold. A „develop” szót ez esetben nem a magyar „fejlődik” igével fordítottam, hiszen ez óhatatlanul valamiféle értékítéletet rejt magában (a későbbi fejlettebb, jobb, mint a korábbi), hanem „változik”, „átalakul” értelemben, amely inkább megfelel Arnold tézisének, miszerint a Liszt-dalok kései változatai nem okvetlenül esztétikailag magasabbrendűek, mint a korábbiak.

⁶ „Perhaps no part of the vast Liszt repertoire has been so neglected, both in performance and in print, as his songs. For a long time, partially because of their difficulty and partially because of the negative (and sometimes inaccurate) evaluations by Alfred Einstein and other early 20th-century musicologists, the songs of Liszt were looked upon as somewhat uncouth and less worthy of performance than those of his contemporaries.” (Az óriási Liszt-repertoár talán egyetlen részét sem mellőzték annyira, előadói gyakorlatban és papíron egyaránt, mint dalait. Liszt dalaira sokáig úgy tekintettek, mint amelyek ügyetlenek és kortársaiénál kevésbé méltók az előadásra, részben nehéz voltak miatt, részben Alfred Einstein és más 20. század eleji muzikológusok negatív [és néha téves] értékítéletei miatt). Ronald Turner, „A Comparison of the Two Sets of Liszt–Hugo Songs”, *Journal of the American Liszt Society* 5 (June 1979), 16. „The question why so much of Liszt’s music is in general not in the standard repertoire is one calls for debate. His work had fallen victim to ignorance, misconception, misunderstanding and personal spitefulness and the songs were no exception.” (A kérdés, hogy Liszt zenéjének oly nagy része általában véve miért nem tartozik a standard repertoárhoz, vitára ösztönöz. Műve tudatlanság, helytelen felfogás, félreértés és személyes rosszindulat áldozata lett, s ez alól a dalok sem jelentettek kivételt). Eleni Panagiotopoulou, „An Evaluation of the Songs of Franz Liszt and Commentary on Their Performance”, *The Liszt Society Journal* 25 (2000), 9.

⁷ „Der Autor erklärte hiermit für ungültig die früher bei anderen Verlegern erschienenen Ausgaben der Werke, welche in diesem Catalog mit einem * bezeichnet sind.” *Thematisches Verzeichniss der Werke, Bearbeitungen und Transcriptionen von F. Liszt. Neue vervollständigte Ausgabe* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1877], lemezszám: 14373), 1.

zeneszerző levelezése is tanúsítja. Fentebb már részben idézett, 1853. április 3-án kelt levelében a következőket írta Bettine von Arnimnak:⁸

Hálás köszönet a dalok ajánlásáért. Örülök, hogy méltónak találsz rá, s megígérem, hogy kívülről eléneklem Neked a dalokat, amikor viszontlátjuk egymást. Sőt, talán újra dalhangulatba hozol, ami arra késztet, hogy ilyesféle dolgokat papírra vessek.⁹ Korábbi dalaim legtöbbször túl szentimentálisan felfújtak, kíséretük pedig gyakran túlságosan zsúfolt. Most úgy érzem, mintha végre rátaláltam volna a helyes útra, s mintha ez az újjászületés, ami nélkül Krisztus sem ígér üdvöt, szellemileg és zeneileg végbement volna. Műveimnek kell erről tanúskodniuk, s ha némi élvezetet találsz bennük, az nagyon jólesik majd nekem.¹⁰

Liszt tehát az 1850-es évtized elején szemlátomást maga sem volt maradéktalanul elégedett korábbi dalkompozícióival, s ez – legalábbis részben – kétségkívül magyarázatul szolgálhat a revíziók tényére. Felmerülhet azonban a kérdés, hogy vajon csak ez lehetett-e az oka eltérő műalakok keletkezésének. S ha valóban így volt: hogyan lehetséges, hogy a szekunder irodalom képviselői mégis oly eltérő módon értékelik ugyanazt a repertoárt?

Írásomban bizonyos értelemben a fenti interpretációk igazságát teszem próbára, egyetlen Liszt-dal különféle műalakjainak és forrásainak vizsgálata révén: tanulmányomban a Victor Hugo versére írott *Comment disaient-ils* című darab változatait kívánom összevetni. E változatok összehasonlítása által azt kívánom demonstrálni, hogy bár a zeneszerző revízióinak legalábbis egy része valóban javítás céljával készült, ugyanakkor bizonyos változtatások hátterében másfajta motívumok húzódnak meg, s hogy Liszt dalrevízióit nem lehet csupán egy-egy tényezőre visszavezetni. Bár úgy vélem, hogy a szekunder irodalomból idézett fenti részletek egyes

⁸ A levélrészletre a fentebb idézett szerzők egyike, Monika Hennemann is hivatkozott; ld. a 3. jegyzetet. Ugyanennek a levélnek elküldetlen fogalmazványát már La Mara is közölte, azt feltelevé, hogy a dalkomponista Josef Dessauernek szólna, ld. *Franz Liszts Briefe*, hrsg. von La Mara (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893–1905), Bd. II, 403. Az ő közlése nyomán a szekunder irodalomban többnyire tévesen Dessauert tüntetik fel a levél címzettjeként, így Hennemann is.

⁹ Liszt levelezése arról tanúskodik, hogy Bettine már az 1840-es évek elején „dalhangulatba hozta” a zeneszerzőt; a muzikus három Goethe-dalának (*Mignon's Lied, Der König von Thule, Der du von dem Himmel bist*) első megfogalmazása részben ennek az ismeretségnek köszönheti létét.

¹⁰ „Herzlichsten Dank für die Lieder Dedication. Es freut mich dass Du mich Dazu werth hältst, und ich verspreche Dir die Lieder auswendig vorzusingen wenn wir uns wieder sehen. Vielleicht sogar bringst Du mich vom neuen zu einer Lieder Stimmung die mich drängt einiges derartiges aufzuschreiben. Meine früheren Lieder sind meistens zu sentimental aufgebläht und häufig zu vollgepropft in der Begleitung. Jetzt kommt es mir vor als wenn ich auf meinen richtigen Weg endlich gelangt wäre, und diese *Wiedergeburt* ohne welche Christus kein Heil verheißt, geistig und musikalisch vollbracht hätte. Meine Werke sollen davon Zeugniß geben, und findest Du einiges Behagen daran so wird mir dies sehr wohl thuen.” Friedrich Schnapp, „Unbekannte Briefe Franz Liszts zum 40. Todestag des Meisters veröffentlicht”, *Die Musik* 18/10 (Juli 1926), 721–722. A levélrészlet fenti magyar szövege nagy vonalakban Eckhardt Mária fordítását követi, ld. *Liszt Ferenc válogatott levelei (1824–1861)*, ford. Eckhardt Mária (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 149–150.

állításai valóban helytállóak, a *Comment disaient-ils* esete számomra mindenekelőtt azt példázza, hogy a kompozíciós fogyatékoságok javításán túl egy további szempont, a vokális előadó személye és énektechnikai képességei is szerepet játszhattak a dal eltérő alakváltozatainak keletkezésében.

2. Az 1844-ben publikált változat

Liszt egyik leveléből arra következtethetünk, hogy 1842 tavaszán komponálta meg a *Comment disaient-ils* első megfogalmazását. Ez év április 13-án, Szentpétervárról írva a következőképpen számolt be élettársának, Marie d'Agoult grófnőnek dalszerzői tevékenységéről:

Az elmúlt napok során két új dalt írtam: [„Hajnalodik, s az ajtód zárva... Ó, kedvesem, hallgass ide[?]”] srb. (*A szürkület éneke* [sic]) és aztán ezt a *Másik gitár*: [„Hogyan szökjünk el, mondták, sajkáinkkal az alguazilok elől? Evezetek, mondták[?]”] (*Fények és árnyak*). Talán nem lesz velük elégedetlen.¹¹

A „Hajnalodik, s az ajtód zárva...” Victor Hugo *Autre chanson* (Másik dal) című verséből vett idézet, amely – mint Liszt is utal rá a szövegben – a francia költő *Les chants du crépuscule* (A szürkület énekei) című, 1835-ben publikált kötetének egyik darabja.¹² A Liszt által említett kompozíció – feltéve, hogy valóban elkészült – nem maradt fenn; csupán a szóban forgó levélrészlet informál arról, hogy a muzsikusz megzenésítette ezt a költeményt is. A *Másik gitár* az ugyancsak idézett *Comment disaient-ils*-re utal, Hugo *Les rayons et les ombres* (A fények és az árnyak) címet viselő kötetében (megj. 1840) ugyanis utóbbi vers ezzel a címmel szerepel¹³ – Liszt mellett nem egy francia dalkomponista zenésítette meg ezt a költeményt.¹⁴ Három strófája olyan kérdezz-felelek játék, melyben a versszakok első három sorában férfiak egy közelebről meg nem határozott csoportja tesz fel egy-egy kérdést, míg a strófák zárósoraiiban a nőnemű beszélgetőpartnerek válaszolnak, igen lényegretörően:

¹¹ „Ces jours passés j'ai fait deux nouvelles chansons L'aube naît et ta porte est close... Ô ma charmante écoute ici, etc. (*Chant* [sic] *du Crépuscule*) et puis cette *autre Guitare. Comment disaient-ils* avec nos nacelles fuir les alguazils: Ramez, disaient-elles (*Rayons et ombres*). Peut-être n'en serez-vous pas mécontent[e].” *Franz Liszt–Marie d'Agoult: Correspondance*, éd. par Serge Gut et Jacqueline Bellas, (Paris: Fayard, 2001), 904.

¹² Victor Hugo, *Œuvres complètes*, vol. III (Paris: Hetzel / Quantin, é. n.), 121–122. Az Hugo kötetének címében szereplő *crépuscule* szó, akárcsak a német *Dämmerung*, egyaránt jelenthet hajnali derengést és esti szürkületet is. A szónak ez a többértelműsége az előző tanúsága szerint Hugo számára jelentőséggel bírt; vagyis a cím bevett magyar fordítása – *Alkonyati énekek* – jelentésében szegényebb, mint a francia eredeti.

¹³ Hugo, *Œuvres complètes*, III, 489.

¹⁴ Többek között Henri Reber (*Guitare*, 1845), Camille Saint-Saëns (*Guitare*, 1851), Edouard Lalo (*Guitare*, 1856), Victor Massé (*Ramez, dormez, aimez*, 1860), George Bizet (*Guitare*, 1860) és Jules Massenet (*Guitare*, 1886).

Comment, disaient-ils,
Avec nos nacelles,
Fuir les alguazils?
– Ramez, disaient-elles.

Comment, disaient-ils,
Oublier querelles,
Misère et périls?
– Dormez, disaient-elles.

Comment, disaient-ils
Enchanter les belles
Sans philtres subtils?
– Aimez, disaient-elles.

A vers címében említett gitár, valamint az első strófában említett hatósági emberek megnevezése (*alguazils*) spanyol miliőre utal; szintén erre enged következtetni, hogy a költemény egy olyan Hugo-vers párdarabja, amelynek főhőse Gastibelza, a toledói bolond – Liszt ezt a költeményt is megkomponálta.¹⁵ Hugo verse tehát spanyol *couleur locale*-jával annak az egzotizmusnak képviselője, amely – mint Frits Noske figyelmeztet – igen divatos volt a francia dal artisztikusabb válfajában, a *mélodie*-ban.¹⁶ A halászcsónakok (*nacelles*) említése ugyancsak az első strófában pedig arra utalhat, hogy a férfiak hajósok. (Talán csempészek, hogy tartaniuk kell az igazságszolgáltatást képviselő *alguaziloktól*?) Suzanne Montu-Berthon a spanyol miliő, a vers pittoreszk jellege mellett annak frivol és ironikus hangjára hívja fel a figyelmet.¹⁷

Liszt megzenésítésének első megfogalmazása, amely öt másik Hugo-dallal együtt 1844-ben látott napvilágot a *Buch der Lieder* című gyűjtemény második kötetében,¹⁸ terjedelmes – *horribile dictu*: terjengős – kódával lekerekített variált strófás dal (lásd a dal formai vázlatát bemutató 1. ábrát).¹⁹ A vers dialogizáló szerkezeté-

¹⁵ Ez utóbbi vers, amely a kötetben közvetlenül a *Comment, disaient-ils* előtt található, a *Guitare* (*Gitár*) címet viseli; ld. Hugo, *Œuvres complètes*, III, 485–488. A Gastibelza-ballada is népszerű volt a 19. századi francia komponisták körében, mint azt többek között Offenbach paródiája („Castilbèta”, a *Les deux pêcheurs* című 1856-os operett egyik betétdala) tanúsítja. A Liszt-dal keletkezésének időpontját illetően nem rendelkezem pontosabb adattal, ám feltételezhető, hogy Liszt többi Hugo-megzenésítéséhez hasonlóan ez is az 1840-es évek elején születhetett.

¹⁶ Ld. Frits Noske, *La mélodie française de Berlioz à Duparc: Essai de critique historique* (Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1954), 74–75, valamint 275–277.

¹⁷ Suzanne Montu-Berthon, „Un Liszt méconnu. Mélodies et Lieder”, *La Revue musicale* 342–344 (1981), 25.

¹⁸ Liszt francia dalkompozíciója figyelemre méltó módon egy berlini kiadónál, Adolph Martin Schlesingernél látott napvilágot, német fordítás kíséretében; ugyanabban a kötetben, amely a vers párdarabjának, a Gastibelza-balladának a megzenésítését is tartalmazza.

¹⁹ A *Comment disaient-ils* 1844-ben publikált megfogalmazásának teljes szövege a régi Liszt-összkiadásban tanulmányozható: *Grossherzog Carl Alexander Ausgabe der musikalischen Werke Franz Liszts*, hrsg. von der Franz-Liszt-Stiftung (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907–1936), Bd. VII/1, 42–46. Megjegyzendő, hogy Peter Raabe közreadásában nem az első kiadás Philipp Kaufmann készítette német fordítása szerepel; Raabe új fordítást készített Hugo szövegéből Theobald Rehbaummal.

Formarészek és ütemszám	Hangnemi terv
4 ütemnyi előjáték (1–4. ütem).	gisz-moll
15 ütemnyi <u>1. strófa</u> (5–18. ütem), ebből 6 ütem a férfiak 1. kérdése, 2 ütem strófán belüli cezura, 6 ütem a nők első válasza.	H-dúr kitérés
4 ütem közjáték (19–22. ütem).	
17 ütemnyi <u>2. strófa</u> (23–39. ütem), ebből 6 ütem a férfiak 2. kérdése, 2 ütem strófán belüli cezura, 9 ütem a nők 2. válasza.	F-dúr kitérés
3 ütem közjáték (40–42. ütem).	
15 ütemnyi <u>3. strófa</u> (43–57. ütem), ebből 7 ütem a férfiak 3. kérdése, 2 ütem strófán belüli cezura, 6 ütem a nők 3. válasza.	A-dúr kitérés
29 ütemnyi <u>kóda</u> (58–86. ütem) a végén <i>cadenza</i> .	Gesz-dúr kitérés
4 ütem utójáték (87–90. ütem)	Asz-dúr végkicsengés

1. ábra. *Comment, disaient-ils*, az 1844-ben publikált megfogalmazás formai vázlata

vel összhangban a strófák első három, illetve utolsó sorát mindig két-két ütemes cezúra választja el. A *couleur locale* egyfelől gitárpengetést imitáló kíséretként (1. kotta), másrészt tonális tarkaságként jelentkezik: a „hölgyek” választát mindhárom alkalommal más-más hangnemi kitérés színesíti. Az „urak” ezzel szemben a 2. strófában is ugyanarra a dallamra éneklük mondandójukat; 3. strófabeli megszólalásuk alkalmával azonban mind harmóniailag, mind dallami szempontból újrafogalmazzák zenéjüket. A strófák „maszkulin” és „feminin” része nemcsak tonális szempontból kontrasztál, hanem kísérettípus tekintetében is.

The image shows a musical score for the first system of 'Comment, disaient-ils'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. It begins with a whole rest, followed by a half rest, and then enters with the lyrics 'Com-ment, di-saient ils, a'. The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, marked 'pp leggero'. The tempo is indicated as 'Animato' and the performance style as 'declamato'. The lyrics are written below the vocal line.

1. kotta. *Comment disaient-ils*, 1844-ben publikált megfogalmazás, 1–6. ütem

Très animé

parlé

Com-ment di-saient ils. a

p staccato (quasi l'intermezzo)

2. kotta. *Comment disaient-ils*, 1860-ban publikált megfogalmazás, 1–6. ütem

A Liszt dal-œuvre-jét tárgyaló irodalom (különösen a német nyelvű irodalom) nem egy képviselőjénél találkozunk olyan megnyilatkozásokkal, amelyek a zeneszerző vokális kompozícióinak teatralitását, a dal műfajtól idegen, azzal ellentétes stíluselemeit teszik szóvá – e szerzők többnyire egyenlőségjelet tesznek a dal műfaj és a német *Lied* közé. Íme két karakterisztikus idézet:

Liszt mindenestre csak ritkán szolgált a szó jellegzetesen német értelmében vett dalokkal [*Lieder*], nagyobb térre van szüksége, e műfajbeli fő alkotásaiban a balladához, a drámai jelenethez közelített. Hiányzik [nála] a német dal [*Lied*] koncentrált bensőségessége, az egész hangulatnak az az önmagába záruló egysége, amire a német dal [*Lied*] korlátozódik, különösen korábbi jelentése szerint.²⁰

A párizsi szalonok levegőjéből ered az a hajlama is, hogy dalait áriaszerűen szője, s hogy a lírát dramatizálja. Heine *Loreleia* így nyolc nyomtatott kottaoldalnyi színházi jelenetté lesz nála, Lenau *Die drei Zigeunere* is hasonló terjedelemre tesz szert, Mignon *Kennst du das Land*ja még hosszabbra nyúlik – s hogy tisztán és érthetően fogalmazzunk – csaknem elviselhetetlenné válik.²¹

Nem térek ki e helyütt annak vizsgálatára, hogy vajon mennyiben sorolhatjuk Lisztet a német dalszerzők közé, s hogy az idézett szerzők esetében mennyiben volt

²⁰ „Allerdings hat Liszt [...] nur selten Lieder im speciell deutschen Sinne gegeben, er braucht einen größeren Raum, er nähert sich in den Hauptwerken dieser Gattung der Ballade, der dramatischen Scene. Es fehlt die concentrirte Innerlichkeit des deutschen Liedes, die in sich abschliessende Einheit der Gesamtstimmung, auf die sich das deutsche Lied namentlich seinem älteren Begriffe nach beschränkt [...].” Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* (Leipzig: Matthes, 41867 [1852]), 638.

²¹ „Aus der Pariser Salonatmosphäre stammt seine Neigung auch, die Lieder arienhaft auszuspinnen und die Lyrik zu dramatisieren. So wird ihm Heines *Lorelei* eine Theaterszene von acht Druckseiten, Lenaus *Drei Zigeuner* erhalten gleichen Umfang, Mignons *Kennst du das Land* wird gar noch länger auseinandergezogen und ist, um es klar und deutlich zu sagen, geradezu unerträglich.” Hans Joachim Moser, *Das deutsche Lied seit Mozart* (Tutzing: Hans Schneider, 21968 [1937]), 184.

ideológiailag meghatározott dalkompozíciói nem németes stíluselemeinek elmarasztalása.²² A *Comment disaient-ils* kapcsán mindenesetre megállapítható, hogy a francia dal terjedelmes kódája, amelyhez hasonlóval Liszt nem egy német dala esetében is találkozhatunk,²³ valóban zenés színpadi hatásról árulkodik. A darabot – Searle fentebb idézett szavaival élve – valóban az opera érzülete itatja át.

Bizonyos értelemben már a zenei *couleur locale* is ilyen teátrális vonás: mint Carl Dahlhaus rámutatott, a korabeli francia zenés színpad jellegzetes műfaja, a történelmi nagyopera vonzódott ehhez a fajta zenei környezetrajzhoz, mi több, e vonzalom általában véve meghatározó tendencia volt a 19. századi zenés színpad története során.²⁴ Hogy a spanyol miliő mint egzotikus zenei színezetű dalbetétre lehetőséget nyújtó operai kellék milyen kedvelt volt a század folyamán, aligha szorul bizonyításra: elegendő Verdi *Don Carlos*ának mór románcára („Au palais des fées”, 1867) vagy Bizet *Carmen*jének habanerájára és seguidillájára („L’amour est un oiseau rébelle” / „Près des remparts de Séville”, 1875) gondolnunk. A Liszt által megzenésített költemény szerzője, Hugo mellesleg maga is fontos szereplője volt az egzotizmus divatjának, különösen 1829-ben publikált *Les Orientales* (Keleti énekek) című verseskötetével,²⁵ s a *couleur locale* mint esztétikai kategória egyik legkorábbi leírása is tőle származik.²⁶

Liszt 1844-es *Comment disaient-ils*-jének egy további teátrális vonása, hogy a zeneszerző mintegy operalibrettóként kezeli Hugo versét: a kóda szövege – afféle

²² Ehhez lásd: Bozó Péter, „Liszt és a német egység: a zeneszerző daltermésének történelmi kontextusához”, 1. rész: *Muzsika* 51/11 (2008. november), 20–26; 2. rész: *Muzsika* 51/12 (2008. december), 10–13.

²³ Hogy csupán néhány példát említsek, a Moser által említett *Loreley* és *Mignon’s Lied* 1843-ban publikált első megfogalmazásai mellett hasonló jelenségre figyelmeztetett a *Die Zelle in Nonnenwerth* legkorábbi publikált műalakja kapcsán Bernard Hansen is; vö. Bernard Hansen, „Nonnenwerth: Ein Beitrag zu Franz Liszts Liederkomposition”, *Neue Zeitschrift für Musik* 122 (1961), 391–394.

²⁴ Dahlhaus a 19. századi operaszerzőknek a zenei archaikus, folklorisztikus és egzotikus iránti vonzódását az újszerű színpadi témákkal hozza kapcsolatba: a 17–18. századi antik történelemből merített librettókkal szemben a 19. századi operai historizmus elsősorban a középkori és újkori történelmi szűzsékhez vonzódott, s ez nem csupán a *mis-en-scène*, hanem a zeneszerzés területén is következményekkel járt. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980), 104–105 és 252.

²⁵ Ebben a kötetben található egyebek mellett a *Mazeppa* című vers, amely Liszt azonos című szimfonikus költeményének egyik inspirációs forrása volt; a *Keleti énekek* emellett a dalszerző Berliozt is meghihette, mint azt *La captive* (A rabnő) című dala is tanúsítja. Hugo munkásságának Lisztre gyakorolt hatására nem térek ki részletesebben; a kérdést a muzsikusi levelezéséből vett számos találó idézettel illusztrálják Hamburger Klára tanulmányai: „Liszt and French Romanticism: His Lieder on Poems by Victor Hugo and Alfred de Musset”, in *Liszt the Progressive*, ed. by Hans Kagebeck and Johan Lagerfelt (Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2001), 55–75; „Liszt és Victor Hugo”, *Muzsika* 52/1 (2009. január), 12–15.

²⁶ Hugo *Cromwell* című drámájához írott előszavában fejtette ki nézeteit a *couleur locale*-ről; ld. Victor Hugo, *Théâtre*, tome I (Paris: Hachette, 1858), 33. Vö. Heinz Becker, „Die »Couleur locale« als Stilcategory der Oper”, in *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Heinz Becker (Regensburg: Gustave Bosse Verlag, 1976), 24.

3. kotta. *Comment disaient-ils*, 1844-ben publikált megfogalmazás, 85–88. ütem

„negyedik strófaként” – szabadon ismételteti a költemény három versszakának egyes részleteit, akárcsak egy operária:

Aimez, dormez, ramez.
 Aimez, disaient-elles,
 Dormez, dormez,
 Aimez, disaient-elles.
 Dormez, dormez, dormez, dormez,
 Aimez, disaient-elles.

Bár a német dal műfajában sem példa nélküli hasonló, az olasz opera gyakorlatát idéző formálás – Beethoven *Adelaide* című dala például, melyet Liszt zongorára írt át, kéttempós, gyors–lassú elrendezésű vokális *rondò*, sok szövegismétléssel²⁷ –, a szövegkezelésnek ez a *Comment disaient-ils* példáján bemutatott módja lényegében idegen a német dalhagyománytól.

A Liszt-dal kódájának legteátrálisabb, leginkább operába illő mozzanata azonban kétségtelenül az énekszólamot záró, koloratúráiba illő *cadenza* (3. kotta); a vokális virtuozitásnak ez a zenés színpadot idéző példája meglehetősen „dalszerűtlennek” hat. A zárlatot közvetlenül megelőző improvizált passzázs gyakorlata ugyan a 19. században is élő hagyomány volt, mind a vokális, mind a hangszeres zenében, ám az énekes műfajok közül nem a dal, hanem az opera, mindenekelőtt az olasz opera praxisában. A francia dal műfaj zenetörténeti kontextusának ismeretében az ilyen teátrális elemek persze kevésbé tűnnek szokatlannak: az 1871 előtti párizsi zeneélet – a Sociétés des Concerts du Conservatoire és számos virtuóz hangszeres előadó hangversenyei ellenére – ugyanis mindenekelőtt operaelet volt.²⁸ A zenés színpad dominanciája a francia dalkultúrára is rányomta bélyegét: a *mélodie* műfajában sokkal inkább jellemző a operai kellékek alkalmazása, mint a német *Lied*

²⁷ Beethoven művét Liszt háromféle megfogalmazásban ültette át zongorára.

²⁸ Ezért írhatta Dahlhaus Walter Benjaminget idézve, hogy operatörténeti értelemben Párizs „a 19. század fővárosa” volt. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 101 és 188.

esetében; a francia zsáner egy korai, népszerű képviselője, Louis Niedermeyer Lamartine versét zenébe öntő *Le Lac* (A tó) című darabja például olyan háromstrófás *romance*, amelyet operai *scena* vezet be.²⁹

Francia dal műfaj és zenés színpadi hagyomány összefüggése Liszt dala esetében azonban ennél konkrétabb. A 3. kottában bemutatott részlet és a dal kódjának egyéb énektechnikai nehézségei alapján úgy tűnik, mintha a mű 1844-ben publikált megfogalmazása professzionális énekes számára készült volna. Bár a dal fogalmazványa tudomásom szerint nem maradt fenn,³⁰ s az előadóról, a mű lehetséges címtzettjének személyéről Liszt korabeli levelezése sem informál, mindazonáltal egy évtizedekkel későbbi írásos megnyilatkozása alapján kinyomozható, kinek a gégejére szabta a *cadenzát*. 1860. július 24-én kelt levelében a zeneszerző az alábbiakat írta dalai egyik avatott énekes tolmácsolójának, Emilie Merian-Genastnak:

Szorgalmasan űzi vízi kéjutazásait? „*Ramez, disaient-elles!*” [„Evezetek, mondták.”] Alkalmadtán énekelje el Gerhard kisasszonynak ezt a kis dolgot. Péterváron íródott és többször előadta ott Damoreau asszony az udvarnál.³¹

Az említett Damoreau asszony nem más, mint a francia Laure Cinti-Damoreau (lánykori nevén: Laure Cinthie Montalant), aki a párizsi Théâtre-Italien (1816–1825), az Opéra (1825–1835), majd az Opéra-Comique (1836–1841) társulatának csillaga volt, később pedig a Conservatoire énektanáraként tevékenykedett (2. ábra).³² Liszt még gyermekkorából, Théâtre-Italien-beli működése idejéről ismerhette, 1824. március 7-én együtt szerepeltek egy koncerten.³³ Madame Damoreau különösen a florid énekstílusban jeleskedett, Auber, Meyerbeer műveinek női főszerepeit is énekelte, mindenekelőtt azonban Rossini-operák énekszólamainak

²⁹ A francia műdal e példáját Liszt is jól ismerte: több alkalommal kísérte franciaországi koncertjein; ld. *Franz Liszt: un saltimbanque en province*, éd. par Nicolas Dufetel et Malou Haine (Lyon: Symétrie, 2007), 155, 157, 209, 210, 316. Köszönettel tartozom Nicolas Dufetelnek, aki felhívta erre a figyelmemet.

³⁰ Fennmaradt ellenben a darab e korai változatának egy másik autográf zenei forrása: egy korrektúralap, amely a berlini kiadáshoz készült, s amely a dal énekszólamának tisztázatait tartalmazza – erre minden bizonnyal a német fordítás és az abból fakadó ritmikai–prozódiai változtatások miatt lehetett szükség. A hágai Koninklijke Bibliotheek őrizetében található forrás (jelzete: 135 F 14) másolatához Hein Maassen segítségével jutottam hozzá, amiért ezúton is köszönetet mondok neki.

³¹ „Betreiben Sie fleissig Ihre Waßer Lustfahrten? »*Ramez, disaient-elles!*« Singen Sie gelegentlich Fräulein Gerhard dieses kleine Ding vor. Es ward in Petersburg geschrieben und dort mehrmals bei Hof von Madame Damoreau vorgetragen.” Hamburger Klára, „Franz Liszt's Briefe an Emilie Merian-Genast aus den Beständen des Goethe- und Schiller-Archivs, Weimar, Teil 1”, *Studia Musicologica* 48/3–4 (2007 September), 373. A levlérszletben említett „kis dolog” a *Comment, disaient-ils* – Liszt ennek szövegéből idéz.

³² Philip Robinson, „Cinti-Damoreau, Laure (Cinthie)”, in *The New Grove*, vol. 5, 863. Cinti-Damoreau annak ellenére szerződött át az Opéra-Comique-hoz, hogy az Opérában ő kapta a legmagasabb gázsit.

³³ Geraldine Keeling, „Liszt's Appearances in Parisian Concerts, 1824–1844. Part 1: 1824–1833”, *The Liszt Society Journal*, Centenary Issue (1986), 22.



2. ábra. Laure Cinti-Damoreau (1801–1863)

tolmácsolójaként vált híressé; többek között olyan Rossini-művek vezető női szerepeit alakította, mint a *Le siège de Corinthe*, a *Moïse*, az *Ory grófja* és a *Tell Vilmos*. Gazdag és változatos ornamentációja – melyet énekiskolája³⁴ és kéziratot kottafüzetei is dokumentálnak³⁵ – közmondásos volt.³⁶ Austin Caswell kutatásai szerint Mme Damoreau 1841 szeptemberétől valóban Szentpéterváron koncertezett; sikere következményeképpen igen soká időzött ott, csak 1842 júniusában tért vissza Franciaországba. Rendkívüli népszerűségét jelzi, hogy még oroszországi letelepedésének lehetősége is felmerült, továbbá az is, hogy francia operatársulatot hoz létre a cári székvárosban.³⁷

³⁴ *Méthode de chant composée pour ses classes du Conservatoire par Mme. Cinti-Damoreau* (1849). A kiadvány a 19. századi olasz opera előadói gyakorlatának igen fontos és informatív forrása.

³⁵ Ld. Austin Caswell, „Mme Cinti-Damoreau and the Embellishment of Italian Opera in Paris: 1820–1845”, *JAMS* 28/3 (1975), 459–492.

³⁶ *Courier de Paris* (később: *Lettres Parisiennes*) címmel publikált tudósításainak 1837. május 24-i darabjában Vicomte de Launay (alias Delphine de Girardin) megemlíti, hogy Auber *L'ambasadrice* című opéra-comique-jának sokadik előadását követően Cinti-Damoreau unalmában minden alkalommal más-más ékesítéssel éneklő szólamát. Vicomte de Launay, *Lettres Parisiennes*, tome 1 (Paris: Michel Lévy Frères, 1957), 126. Vö. Philip Gossett, „Music at the Théâtre-Italien”, in *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, ed. by Peter Bloom (Stuyvesant, NY: Pendragon, 1987), 327–364.

³⁷ Caswell, „Cinti-Damoreau and the Embellishment of Italian Opera”, 466.

Az ünnepelt énekes sztár és Liszt, a dalokat komponáló zongoravirtuóz tehát szerencsésen egymásra találhattak Szentpétervárott, s minden bizonnyal ennek köszönheti létét az Hugo-dalt záró *cadenza*.

3. Az 1860-ban publikált változat és kéziratos előzményei

Liszt utóbb – számos más dalához hasonlóan – átdolgozta a *Comment, disaient-ils-t*, s az új változatot 1860-ban publikálta összegyűjtött dalai, a lipcsei Kahntnál megjelent *Gesammelte Lieder* sorozat negyedik füzetében.³⁸ Ebben az új megfogalmazásban a strófákon belüli cezúrákat kitarított szünet teszi még határozottabbá, a legjelentősebb változtatásokat azonban a dal befejezésén eszközölte Liszt: a 3. strófa végén elhagyta az A-dúr kitérést; megrövidítette a kódát és annak Gesz-dúr kitérését is eliminálta; a darab ezúttal nem zongorautójátékkal, hanem az énekszólam magára maradásával végződik, s nem a *maggiore* Asz-dúrban, hanem a mű gisz-moll alaphangnemében (az átdolgozott változat formai vázlatát a 3. ábra mutatja). Érdeemes megfigyelni továbbá, mennyivel kifinomultabb a *couleur locale* az új megfogalmazásban: az a bővített kvintszextakkord, amely az 1844-ben publikált darabban enharmonikusan átértelmezve hangnemi kitéréshez, a nápolyi A-dúrba vezetett,³⁹ az új megfogalmazásban már nem jár kitéréssel, hanem egzotikus harmóniai foltként, mintegy önálló színező elem gyanánt jelenik meg (vö. a folyamatos vonallal bekeretezett részt a 11–12. kottában).

Könnyítéseket eszközölt továbbá a zeneszerző a dal zongorakíséretén és énekszólamának egyes pontjain (a kóda megrövidítése egy sor énektechnikai nehézség elhagyását is jelentette egyben). Mint a kétféle megfogalmazás kezdetét összevető 1–2. kotta mutatja, a kíséret az átdolgozás során nem csupán könnyebben játszhatóvá, hangszerszerűbbé vált, hanem egyszersmind textúrája is áttetszőbb lett. A mű ebben a tekintetben hasonló tendenciát mutat, mint Liszt számos egyéb dalának és zongoraművének a weimari periódusban publikált rideált változata.

Feltűnő változtatás, hogy Liszt törölte, illetve egyetlen trillás hangra redukálta az 1844-ben publikált megfogalmazás virtuóz vokális *cadenzáját* – Kahnt kiadásának kottaképe első látásra legalábbis ezt sugallja (vö. a 3. és 4. kottát). Alaposabban szemügyre véve azonban a kottakép mintha másról is árulkodna – könnyen lehet

³⁸ A francia dal tehát ezúttal is német kiadónál látott napvilágot. A gyűjtemény viszontagságos történetére ehelyütt nem térek ki; csupán megemlítem, hogy Liszt korábban Berlinben, Schesingernél kívánta megjelentetni, ám végül Kahnt vette át a kiadványt. Az újabb megfogalmazás teljes szövege a régi Liszt-összkiadásban tanulmányozható: *Grossherzog Carl Alexander Ausgabe*, Bd. VII/2, 164–166.

³⁹ Az *Asz-organapont* felett megszólaló akkord tulajdonképpen *Fesz–Asz–Cesz–D* volna, ám Liszt mindjárt enharmonikusan, *E–Gisz–H–D*-nek írja.

Formarészek és ütemszám	Hangnemi terv, revíziók
4 ütemnyi előjáték (1–4. ütem)	gisz-moll
20 ütemnyi <u>1. strófa</u> (5–10. ütem), ebből 6 ütem a férfiak 1. kérdése, 4 ütem strófán belüli cezura, 10 ütem a nők 1. válasza.	+ kitartott szünet H-dúr kitérés
4 ütem közjáték (11–14. ütem)	
19 ütemnyi <u>2. strófa</u> (15–33. ütem), ebből 6 ütem a férfiak 2. kérdése, 3 ütem strófán belüli cezura, 10 ütem a nők 2. válasza.	+ kitartott szünet F-dúr kitérés
5 ütem közjáték (34–38. ütem)	
17 ütemnyi <u>3. strófa</u> (39–55. ütem), ebből 7 ütem a férfiak 3. kérdése, 3 ütem strófán belüli cezura, 7 ütem a nők 3. válasza.	+ kitartott szünet A-dúr kitérés
20 ütemnyi <u>kóda</u> (56–75. ütem)	cadenza , Gesz-dúr kitérés utójáték, Asz-dúr végkicsengés

3. ábra. *Comment, disaient-ils*, az 1860-ban publikált megfogalmazás formai vázlata

ugyanis, hogy a 4. kotta trillás *Disz*-hangja felett álló fermata az előadó által rögtönzött virtuóz passzázs beiktatásának lehetőségére utal. Mint az *Am Rhein* és az *Angiolin dal biondo crin* korai megfogalmazásaiból idézett, 9–10. kottán bemutatott részletek tanúsítják, Liszt néhány más dala esetében is felmerülhet a gyanú, hogy a zárlatot megelőző koronás hang és az ehhez társuló „a piacere”, illetve „ad libitum” előadói utasítás *cadenzára* utalhat.

The image shows a musical score for the piece 'Comment disaient-ils'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time. It features a trill on the word 'disaient' and a fermata on the word 'les'. The piano accompaniment is in G major and 3/4 time, with dynamic markings 'p' and 'pp'. The lyrics are 'disaient el - - - les di - saient el - - - les'.

4. kotta. *Comment disaient-ils*, 1860-ban publikált megfogalmazás, 82–89. ütem

5. kotta. *Comment disaient-ils*, a D–WRgs 60/D 54-es fogalmazványbeli *cadenza* első változata

6. kotta. *Comment disaient-ils*, a D–WRgs 60/D 54-es fogalmazványbeli *cadenza* második változata

A *Comment, disaient-ils* átdolgozását két kéziratos forrás dokumentálja: egy autográf fogalmazvány,⁴⁰ amelyhez Liszt új német fordítást készíttetett famulusával Peter Corneliuszal, valamint August Conradinak az említett fogalmazvány alapján másolt, a komponista javításait tartalmazó tisztázata.⁴¹ Cornelius saját kezűleg iktatta be a szöveget Liszt kéziratába, amely azonban – talán mert túl sok prozódiai változtatással járt volna – végül nem került be Kahnt kiadásába. A *Comment, disaient-ils* ilyenformán – a *Gesammelte Lieder* IV. füzetének másik három Hugo-dalától eltérően – csak francia szöveggel jelent meg. Az átdolgozás másik dokumentuma, a Conradi-másolat egyfelől sejteni engedi, hogy Lisztet már 1849 nyarának vége előtt foglalkoztatta a dal revíziója, Conradi ugyanis eddig az időpontig állt szolgálatában mint kopista.⁴² A Conradi-kópia másfelől azért is különösképpen figyelemre méltó, mivel az 1860-ban

⁴⁰ Stiftung Weimarer Klassik, Goethe- und Schiller-Archiv [a továbbiakban: D–WRgs], 60/D 54.

⁴¹ D–WRgs 60/D 55.

⁴² Rena Charnin Mueller, „Reevaluating the Liszt Chronology: The Case of *Anfangs wollt ich fast verzagen*”, *19th-Century Music* 12/2 (Fall 1988), 136. A Conradi kézírásában fennmaradt daltisztázatok és egyéb források áttekintését lásd uő., *Liszt's Tasso Sketchbook: Studies in Sources and Revisions* (Ph. D. diss., New York University, 1986), 359.

publikált megfogalmazással ellentétben, az 1844-eshez hasonlóan ez a műalak is burjánzó *cadenzával* zárul, melynek kétféle változatát is megőrizte számunkra a forrás (5–6. kotta).

4. A dal 1880-as évekbeli utóélete

A *Comment disaient-ils* végének egyik előadását megőrkítő további forrás szintén amellett szól, hogy Lisztnek a dal átdolgozására irányuló törekvése a jelek szerint nem feltétlenül jelentett egyet a *cadenzáról* való lemondással. Egy kortársi visszaemlékezés arra enged következtetni, hogy az Hugo-dal szóban forgó helye a zeneszerző számára inkább afféle „lány részét” képezte a műnek; hogy adott esetben tetszés szerint, az előadó képességeinek megfelelően átalakítható volt. Lillie Hegermann-Lindenchrone, a római dán nagykövet felesége így emlékszik vissza, hogyan énekelt el 1885. januárjában, Rómában, egy társas összejövetel alkalmával a *Comment disaient-ils*-t a komponista kíséretével:

Liszt [...] kinyitotta *Dalainak* kötetét [...]. Megvolt neki a *Comment disaient-ils* ebben a kötetben, s arra kért, hogy énekeljem el. „Gondolja” – mondta – „hogy hozzá tudná fűzni ezt a kis *cadenzát* a végén?” Majd eljátszotta nekem... „Azt hiszem”, mondtam. „Nem tűnik túl nehéznek”, és eldúoltam. „Jobb lesz, ha leírom Önnek”, mondta, „hogy el ne felejtse.” Majd elővette a névjegykártyáját és leírta a hátuljára.⁴³

Hegermann-Lindenchrone feljegyzése annál inkább számot tarthat érdeklődésünkre, mivel az énekes meg is örököltette ezt a *cadenzát*, faksimilében közölve a Liszt névjegykártyájára feljegyzett befejezésváltozatot (lásd a bekeretezett részt a 7. kottában).⁴⁴

⁴³ „Liszt [...] opened his book of Lieder [...]. He had the music of *Comment disaient-ils* in the same book and begged me to sing it. »Do you think«, he said »you could add this little cadenza at the end?« And he played it for me... »I think so«, I said. »It does not seem very difficult,« and hummed it. »I had better write it for you«, he said, »so that you will not forget it.« And he took out his visiting-card and wrote it on the back.” Lillie de Hegermann-Lindenchrone, *The Sunny Side of Diplomatic Life, 1875–1912*, <<http://www.gutenberg.org/files/13955/13955-h/13955-h.htm>> (2007. július 18.).

⁴⁴ Adrian Williams, aki dokumentum-gyűjteményében idézi Hegermann-Lindenchrone visszaemlékezéseinek szóban forgó részét, nem közölte a *cadenzát*, ld. Williams, *Portrait by Liszt By Himself and His Contemporaries* (Oxford: Clarendon, 1990), 644. Megjegyzendő, hogy nem a *Comment disaient-ils* az egyetlen olyan Liszt-dal, melyhez a zeneszerző „személyre szabott” *cadenzát* komponált. La Mara tudósítása szerint a komponista 1886-ban hasonló *cadenzát* írt Marie Wilt részére egy másik Hugo-dal, az *Oh! quand je dors* előadásához. „Blauwaert und die Wilt sangen, letztere, unter des Meisters Begleitung, seine Lieder *O lieb so lang du lieben kannst* und *Oh quand je dors*. »Ich möchte Ihnen gelegentlich eine kleine Kadenz dazu schreiben,« sagte er, als sie geendet. »O, bitte, schreiben Sie mir lieber gleich,« bat sie, ihm eilends Feder und Tinte bringend, und sofort zeichnete er sie in ihr Liederheft ein.” (Blauwaert és Wilt énekeltek, utóbbi, a mester kíséretével, az ő dalait, az *O lieb so lang du lieben kannst*ot és az *Oh! quand je dors*-t. »Szeretnék alkalomadtán egy kis *cadenzát* írni hozzá Önnek” – mondta, mikor befejezte. „Ó, inkább írja le nekem most rögtön, kérem” – kérte Wilt tintáért és tollért sietve, ő pedig rögtön bejegyezte Wilt dalfűzetébe.) La Mara, *Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917) II, 125.

7. kotta. *Comment disaient-ils*, a Lillie Hegermann-Lindencrone számára komponált *cadenza*

8. kotta. *Comment disaient-ils*, az időskori átdolgozott változat *cadenzája*

E visszaemlékezés mellett egy másik dokumentum is ismeretes Liszt kései éveiből, amely a *Comment disaient-ils* záró *cadenzájának* egy változatát őrizte meg számunkra. A műnek a weimari Liszt-hagyatékban fennmaradt kései forrásai arra utalnak, hogy a zeneszerző élete alkonyán a *Gesammelte Lieder* akkor már nyolc füzetre rúgó sorozatának francia nyelvű kiadását előkészítve újabb változtatásokat kívánt eszközölni az Hugo-dalokat magában foglaló negyedik füzetben.⁴⁵ A módo-

⁴⁵ A *Comment disaient-ils* (és a francia dalfüzet) e kései átdolgozásáról az ismert műjegyzékek egyike sem tud és a Liszt dal-œuvre-jét tárgyaló irodalom sem említi ezt a változatot. Liszt e revíziójáról az Hugo-dalok fennmaradt korrektúralevonata (D-WRgs 60/D 101), valamint a *J'ai perdu ma force et ma vie* szövegkezdetű Musset-dal korrektúralevonatához (D-WRgs 60/D 98) mellékelte autográf sorozatterv tanúskodik. A változtatások egy része nyomtatásban is megjelent, mint azt a weimari Herzogin Anna Amalia Bibliothek L 871-es jelzete alatt őrzött kiadvány második kötete tanúsítja. Hogy a *Mélodies pour chants avec accompagnement de piano* című, háromkötetes, W. Höhne által közreadott, Kahnt Nachfolger által kiadott kotta pontosan mikor jelent meg, nem világos, de kottaszövege és a zeneszerző levelezése alapján vélhetőleg nem sokkal Liszt halálát követően kerülhetett sor a publikációra. A muzsikust tudomásom szerint 1883 tavaszától kezdve foglalkoztatta a dalok francia kiadása, mint azt Malwine Tardieu-höz írt, 1883. március 6-i keltezésű levele is tanúsítja; ld. *Briefe*, II, 350. Carolyne Sayn-Wittgensteinhez írt, 1884. február 9-én kelt levele alapján még jó egy évvel később is dolgozott a dalok francia kiadásán; *Briefe*, VII, 399. A dalok kiadójához, Kahnthoz írott, 1885. október

rinforzando con passione

die glei - chen der Lieb - sten, die Lieb - - - sten ge - nau.

a piacere

colla parte

Ossia più difficile

pp dolce

9. kotta. *Am Rhein*, 1843-ban publikált megfogalmazás, 57–60. ütem

fior, bel - la, bel - la'i - ma - - - gi - ne d'un fior.

Bild, du der Blu - - - me schö - nes Bild.

ad libitum

come prima

10. kotta. *Angiolin dal biondo crin*, 1843-ban publikált megfogalmazás, 50–52. ütem

sítások egyike éppen a *Comment disaient-ils* befejezésével kapcsolatos: új *ossia*, a *cadenza* egy további eltérő megfogalmazása (8. kotta). A trilla ezúttal is elmaradhatatlan, a regiszter pedig az 1844-es megfogalmazásra emlékeztető módon a kétvonalas *H* mennyei magasságába emelkedik, hogy onnan lemondóan ereszkedhessék alá a záró egyvonalas *Gisz*-hangig. A zongora ebben a változatban még inkább mel-

23-án kelt levelének tanúsága szerint ekkortájt készülhetett el a francia kiadás korrektúraevonatainak átnézésével (D–WRGs 59/70, 2; kiadatlan). A zeneszerző néhány hónappal halála előtt, 1886. április 24-én írt levelében szemrehányó hangon kérte számon Kahnton a francia dalok publikációjának késlekedését; ld. *Liszt Letters in the Library of Congress*, ed. by Michael Short (New York: Pendragon, 2003), 361.

[Animato]

Com - ment. di - saient ils en - chan - ter les bel - les sans

phil - tre sub - til. Ai - mez. a -

mez. di - saient el - les, di - saient - - el - les.

11. kotta. *Comment disaient-ils*, 1844, 43–57. ütem

lékszereplővé válik, mint az 1860-ban publikált megfogalmazásban; a hosszabb szóló még jobban kiemeli az énekszólalmagányosodását.

Lisztnek a kései francia kiadáshoz készült, másik változtatása ugyancsak a *Comment disaient-ils* kódájára vonatkozik: néhány taktus betoldásával 17 ütemmő bővítette a 12. kottában szaggatott vonallal bekeretezett, mindössze 7 ütemnyi részt (a szóban forgó hely új változatát a 13. kotta mutatja). A változtatás ugyanazt a tendenciát folytatja, amely már az 1860-ban publikált megfogalmazás megfelelő helye esetében is tetten érhető: a *Cesz-dúr*, *Esz-G–Cesz* bővített, *Fesz-dúr* és *deszmoll* akkordok beiktatása továbbra sem jelent igazi hangnemi kitérést, inkább színező hatású, a tonális bizonytalanság elnyújtását szolgálja és az alaphangnemhez való visszatérést késlelteti.

[très animé, sempre piano]
parlé

com - ment di - saient ils en - chan - ter les bel - les sans phil - tre sub -

ils. Ai - - - mez ai - mez

molto ritenuto a piacere

dolce
di - saient el - les

a tempo *vivace* *mez* *dor -*

pp *p* *mez* *ai - mez* *cresc.* *smorz*

12. kotta. *Comment disaient-ils*, 1860, 39–65. ütem

p

« Ai - - - mez, ai - mez, ai - mez,

ai - mez! » disai-ent el - - - les.

Ped

Ped

Ped

Ped

13. kotta. *Comment disaient-ils*, 1883k., 49–65. ütem

5. A *Comment disaient-ils* forrásainak tanulságai

Vajon hogy viszonyulnak a Liszt dalrevízióinak kérdését érintő szekunder irodalomból vett, tanulmányom bevezetésében idézett részletek a *Comment disaient-ils* fennmaradt forrásainak tanúságához? Mennyiben állnak összhangban a darab különféle műalakjairól írottak a zeneszerző dalainak átdolgozásait értékelő szerzők interpretációival?

A *Comment disaient-ils* különböző verzióit összevetve nem kétséges, hogy beszélhetünk fejlődésről, mint azt Searle tette – legalábbis az 1844-ben és 1860-ban publikált megfogalmazás viszonylatában. Meggyőződésem, hogy az 1860-ban megjelent műalak érettebb, kiforrottabb zeneszerző munkája – a dal terjedelmes kódájának lerövidítése, a harmóniai szín-elem szubtilisabbá tétele és a zongorakíséret idiomatikusabb, hangszereszerűbb és áttetszőbb letétje legalábbis ezt sugallja. Ezzel szemben nem kapcsolnám össze ilyen értékítéssel az 1880-as évekbeli, időskori átdolgozás értelmezését: a dal kódájának 13. kottán bemutatott kibővítése – Rena Mueller szavaival élve – inkább a korábbi kompozíció „újragondolása”, vagy, mint Ben Arnold fogalmazott – Liszt „változó elképzelésének” dokumentuma.

A különféle műalakok mindegyikében szereplő, végső zárlatot megelőző vokális *cadenza* változatai azonban nem Liszt zeneszerzői fejlődését és nem is annyira „változó elképzelését” dokumentálják (bár talán bizonyos értelemben ezt is), hanem inkább a zenetörténetírás egyik alapvető problémáját: élő előadói gyakorlat és holt notációs jelek különbségét. Azt a jelenséget, melyet Szabolcsi Bence 1936-os munkájában különösen találó szavakkal ragadott meg:

A régi muzsika nem kottapapíron született, hanem a „pódiumon”, az előadó keze alatt, az előadás pillanatában; a zeneszerző itt csak a mű *egyik* szerzője volt. Van-e rá mód, hogy a zenének ezt a hullámzó, minden pillanatban előlről kezdődő életét megörögzíthessük az anyag közlésével, amikor tudjuk, hogy anyagunk a szó szoros értelmében csak „nyersanyag”, vázlat, alaprajz, csontváza annak, ami a régi előadásban megszólalt?⁴⁶

Ha többnyire nincs is erre mód, azért talán vannak olyan példák, amelyek segíthetnek jobban feltárni a zenének ezt a „minden pillanatban előlről kezdődő életét”. Megítélésem szerint a *Comment disaient-ils* forrásai mindenekelőtt épp ezért figyelemre méltók: a Liszt-dal előadói praxisának kivételesen gazdag, különösen informatív dokumentumai.

⁴⁶ Szabolcsi Bence, *Bevezetés a zenetörténetbe* (Budapest: Zeneműkiadó, 1977 [1936]), 33.

PÉTER BOZÓ

Couleur locale and *cadenza ad libitum*:
Variations by Liszt on a Poem by Victor Hugo

Liszt's song revisions are interpreted in different ways in the secondary literature. This paper attempts to overview and evaluate the most characteristic interpretations of these revisions through a comparative analysis of the different versions of Liszt's French *mélodie* *Comment disaient-ils*. It points out that some of the "revisions" document the performance practice of the piece rather than Liszt's changing attitude towards song composition or his development as a composer. It also identifies two of the vocal performers for whom different versions of the ending of the piece were written.

