

MUSICOLOGIA HUNGARICA

A MAGYAR NEMZETI MÚZEUM
ZENETÖRTÉNETI KIADVÁNYAI

SZERKESZTI: ISOZ KÁLMÁN ÉS BARTHA DÉNES

III.

GÁRDONYI ZOLTÁN

LISZT FERENC MAGYAR STILUSA

ZOLTÁN GÁRDONYI

LE STYLE HONGROIS DE FRANÇOIS LISZT

AZ ORSZ. SZÉCHENYI KÖNYVTÁR KIADÁSA
BUDAPEST

1936

MUSICOLOGIA HUNGARICA

A MAGYAR NEMZETI MÚZEUM
ZENETÖRTÉNETI KIADVÁNYAI

SZERKESZTI: ISOZ KÁLMÁN ÉS BARTHA DÉNES

III.

GÁRDONYI ZOLTÁN

LISZT FERENC MAGYAR STILUSA

ZOLTÁN GÁRDONYI

LE STYLE HONGROIS DE FRANÇOIS LISZT

AZ ORSZ. SZÉCHENYI KÖNYVTÁR KIADÁSA
BUDAPEST

1936

GÁRDONYI ZOLTÁN

LISZT FERENC MAGYAR STILUSA

ZOLTÁN GÁRDONYI

LE STYLE HONGROIS
DE FRANÇOIS LISZT

AZ ORSZ. SZÉCHENYI KÖNYVTÁR KIADÁSA
BUDAPEST

1936

Le texte français se trouve à partir de page 57.

BEVEZETÉS

Tanulmányomban Liszt Ferenc zenei műveit a magyar zenével való kapcsolatuk szempontjából tárgyalom. Legfőbb kérdés: minő kapcsolatok mutathatók ki Liszt stílusa és a magyar zene között? E kapcsolatok közül ezúttal kizárólag azokat a hatásokat tárgyalom, amelyeket a magyar zene Lisztre tett; nem szólok azonban azokról a nagy horderejű befolyásokról, amelyeket Liszt zenéje tett az újabb magyar zenére. Liszt műveinek ilyen szempontú tárgyalása nem merülhet ki azoknak a magyar dallamoknak a felsorolásában, amiket Liszt ismert és műveiben feldolgozott. Liszt magyar dallamfeldolgozásaira, tehát különösen a magyar rapszódiaakra csak annyiban fogok kiterjeszkedni, amennyiben ezek Liszt magyar stílusának a kialakulásában számot tesznek; egyébként pedig a rapszodiáknak és Liszt egyéb magyar feldolgozásainak a forrásairól egy másik dolgozatom szól.

Liszt magyar stílusú műveinek egységes szempontú tárgyalását már *Ramann* Lina is megkísérelte, midőn Lisztről szóló könyvében egész fejezetet szentelt ennek a kérdésnek. Az ő kísérlete említést érdemel még akkor is, ha könyve ezen részlete ellen minden jogos kifogást (zeneesztétikai dilettantizmus, a magyar zenéről alkotott hiányos és téves kép) továbbra is fenntartunk. *Ramann* kétségtelenül helyes sejtelmekből indult ki, midőn Liszt magyar műveit kiemelve akár az időrend, akár a műfaj szerinti csoportosításból, inkább a művekben megszólaltatott eszmék és érzelmek közös magyar jellege alapján együttesen tárgyalta. Sőt még azt is helyesen érezte, hogy a magyar művek tárgyalása voltaképpen két problémakört foglal magában. Azonban bármennyire érezte is a probléma kettősségét, ahhoz már nem volt elég rendszerező ereje, hogy a két probléma-ágot világosan elhatárolja. Szerinte Liszt magyar műveit egyrészt abból a szempontból kell vizsgálni, hogy minő viszonyban állanak ezek a művek Magyarország zenei kultúrájával, másfelől pedig abból a szempontból, hogy mint különösen magyaros jellegű műalkotások mit je-

lentenek? — Ma ezt már világosabban inkább így látjuk: Liszt művei a magyar zenével kettős kapcsolatban, úgymint előzményi és következményi viszonyban állanak. Vizsgálunk kell tehát Liszt műveit mint a magyar zene hatása alatt előállott műalkotásokat. Másfelől pedig Liszt műveit egy olyan nagyszabású magyar műzene kialakulásának az előzményeként is tekinthetjük, mint amilyen a mai magyar zene. Jeleztem már, hogy ebben a dolgozatban kizárólag az első kérdésről lesz szó.

Ha *Ramann* tudálékos és fecsegő, de jóindulatú könyve után kihagyjuk a kis és nagy Liszt-monografiák számos kötetét és kezünkbe vesszük *Raabe* Péter 1931-ben megjelent komoly munkáját, akkor csodálkozva kell megállapítanunk, hogy a magyar művek együttes tárgyalása hiányzik. A bennük mutatkozó eszmei egységet *Raabe* feláldozta a műfajok szerinti csoportosítás tetszetős külső rendje érdekében. Az ilyen szempontú rendezés a gyakorlati zenész gondolkozását tükrözteti, mert a műalkotás realizálási lehetősége lebeg a szeme előtt. Ha azonban a művek tartalmi, eszmei mondanivalóját állítjuk az érdeklődés előterébe, akkor *Raabe* csoportosítását kissé külsőségesnek találjuk. Liszt alkotásainak az elemzésénél különösen félrevezető eljárás a műveknek zongora-, orgona-, zenekari stb. művek szerinti tárgyalása, mert alig van Liszten kívül néhány zeneszerző, aki ugyanazt a zenei, eszmei tartalmat annyi különféle módon szóltatja meg. Hogy csak egy példát említsek: Liszt „Magyar Királydal“-a mint énekari, vagy ének- és zenekari, vagy csak zenekari, vagy mint ének- és zongoramű, vagy mint zongoramű is előfordul. Mekkora különfésőség a kivitelben és mindamellert ugyanaz az eszmei tartalom! Lisztnél, az átíratok nagymesterénél sokszor még az sem dönthető el, hogy melyik elgondolás az eredeti és melyik tekintendő átíratszerű feldolgozásnak, mert nála nem szükségképpen a legrégebb elgondolás a döntő, még kevésbbé a ráánkmaradt kótázások időrendje.

Amidőn *Raabe* műve második kötetének a beosztását bíráljuk, önkéntelenül is felvetődik a kérdés, hogy vajjon melyik szempont az, amelyik szerint célszerűbb lett volna Liszt műveit csoportosítani? A zenei forma szerinti csoportosítás talán megfelelő lehet a klasszikusok műveinek a vizsgálatánál, hiszen ott forma és tartalom egymással szoros mellérendelt viszonyban állanak. A romantikus Lisztnél azonban ez szintén nem volna kielégítő, mert nála az eszmei tartalom a zene autonóm formaelvei fölött áll, nem pedig azzal egyenrangú. Amint látható, egyre világosabban az eszmei tartalom szerinti csoportosításhoz közeledünk. Ennél azonban az a nagy nehézség, hogy nem állíthatók fel oly világosan elkülönülő kategóriák, mint akár a

műfaj, akár a forma szerinti rendezésnél. Ennek a nehézségnek az az egyik oka, hogy a zene eszmei tartalmának a megjelölésére nem rendelkezünk megfelelő világos fogalmakkal. Viszont könnyebben jutunk elfogadható osztályozáshoz ennek a szempontnak az alkalmazásával éppen Liszt művei tekintetében. Míg ugyanis a klasszikusok nem egy alkotásából a különféle egyéniségű elemzők más és más eszmei tartalmat olvasnak ki és foglalnak szavakba, addig Liszt elég világosan utal a művek eszmei tartalmára a címben, a szövegben, vagy a műhöz adott programmban.

Hogy Liszt művészetében a magyarság eszméje milyen jelentős szerepet játszik, az ma már nem szorul bizonyításra. Munkám célja nem is az, hogy Liszt magyarságát zenei alkotásaiból bebizonyítsam. A nemzetiségi hovátartozóság kérdése helyett a dolgozatom tengelyébe egy tisztán zenei kérdést állítok: *melyek azok a zenei eszközök, amiket Liszt a magyarság eszméjének a kifejezésére felhasznált?*

Ez a célkitűzés egyben megszabja az értekezésem korlátait is. Csupán azokkal a művekkel kívánok tehát foglalkozni, amelyeknek az eszmei tartalma kétségkívül kapcsolatban áll Magyarország népével, földjével, történetével vagy kultúrájával. De ezeknek a műveknek a keretén belül is csak azokat a zenei tényeket tárgyalom, amelyek szorosan véve ennek a különleges eszmei tartalomnak a szolgálatában állanak. Viszont a magyar művek olyan zenei sajátosságait, amelyek Liszt egyéb műveiben is előfordulnak, tehát az ő általános személyes zenei nyelvezetéhez tartoznak: figyelmen kívül hagyom. E boncoló, analitikus szempontú tárgyalás kiegészítése gyanánt előre jelzem a dolgozatom végső szintézisét: amennyire eltávolodom az egyes műalkotások organikus egységében adott művészi valóságtól a magyar stílussajátságok kiemelésével, ugyanannyira közeledni kívánok Liszt alkotó egyéniségében egyik fontos és jellegzetes vonásnak a megismeréséhez. Ez a vonás: Liszt zenei magyarsága. Be kívánom bizonyítani, hogy ez a magyarság nem ötletszerű magyaroskodás, hanem Liszt zenei jelleméhez szorosan hozzátartozó vonás, következetes törekvés. A vándorévek nyugtalan keresésétől kezdve a sokszor alig érthetően különcködő késői művekig piros fonálként vonul keresztül Liszt alkotásain a magyar gondolat. A magyar művek során át összefüggő, szerves fejlődésen megy át Liszt, sőt e fejlődés ismerete nélkül a késői művek nem egy bizarr vonása érthetetlen maradna előttünk. Dolgozatom eredménymegállapításai közül előlegezem azt, hogy a különböző időkben keletkezett magyar művek egymásközi stílusbeli kapcsolatai vannak olyan erősek és lényegesek, mint a különböző eszmei tartalmú, de nagyjából egyidőben keletkezett művek között fennálló stíláriis kapcsolatok. Megvilá-

gításul egy példát hozok fel: a „Magyar Dallok“ 1840-ben megjelent számaitól a „Koronázási Misé“-ig vezető szálak ugyanolyan fontosak Liszt stílusának a megismeréséhez, mint azok a stílusbeli párhuzamok, amelyek a „Koronázási Mise“ és az ezzel csaknem teljesen egykorú „Krisztus“ oratórium között észlelhetők.

Miután dolgozatom korlátait magam állítottam fel, tisztában vagyok azzal, hogy a Liszt zenéjéről nyújtandó kép egyoldalú lesz, hiszen annak csupán egyetlen jellemvonását elemzem. Mindamellett úgy vélem, hogy erre az egyoldalúan megvilágított képre szükség van, mivel Liszt jellemének azt az oldalát tárja fel, amelyet a nyugateurópai irodalom homályban hagy, vagy szándékosan elhanyagol. Nyílt kérdés, hogy vajjon melyik jellemkép hiánytalanabb: az-é, amelyik a jellemnek tudatosan csak egyik vonását állítja elénk, vagy pedig az, amelyik a teljesség igényével lép fel, de akaratlanul vagy szándékosan hallgat a jellemnek az egyik lényeges vonásáról. Hogy Liszt zenei jellemének mekkora mértékben tényezője a magyar zenével való kapcsolat: ez a jelen dolgozat tárgya.

A magyar művek tárgyalásmódját illetően lényegesen eltértem az öt év előtt német nyelven megjelent doktori értekezésemben követett módszertől. Az első eltérést a dolgozat eltérő célja hozta magával. Míg német nyelven számos, Magyarországon közismert körülményre ki kellett terjeszkednem, addig ezúttal mindez elhagyható volt. Viszont nem közöltem az előbbi munkámban számos olyan vonatkozást, aminek jóformán csak a magyar zenetudomány szempontjából van jelentősége. Másik módszeres eltérés az, hogy a stílusvizsgálat menete a németnyelvű dolgozatban a stíluselemek szerint igazodott, most viszont a kronológiai rendet vettem alapul. Erre az a megfontolás indított, hogy Liszt zenei magyarságának a fejlődése ilyen módon jobban megismerhető, mert nem válik külön a melódiai, ritmusbeli stb. elemek fejlődésének a vizsgálata.

Liszt zenei magyarságának a lényegét azáltal igyekeztem kiemelni, hogy a rendelkezésemre álló adatok közül csak a fontosakat és a megbízhatóakat használtam fel. A külföldi Liszt-irodalomban éppen a magyar vonatkozások terén igen gyakran előforduló hiányos, vagy egymásnak ellentmondó adatok kiigazítása rendkívül nehézkessé tette volna a munka menetét anélkül, hogy ezáltal több pozitív adat birtokába jutottam volna. A könyvidézeteket a minimálisra redukáltam. Ezzel is utalni akartam arra a körülményre, hogy óvakodtam a száz könyvből megírni a százegyediket, hanem inkább igyekeztem az anyagot lehetőleg magukból a zenei forrásokból meríteni. E források a weimari Liszt-Múzeum gazdag kézirat- és nyomtatványanyaga, továbbá a Magyar Nemzeti Múzeum és a budapesti Zene-művészeti Főiskola zeneműtárai voltak.

I.

LISZT ELSŐ MAGYAR ZENEDARABJAI.

Romantika, jellegzetesség és nemzeti zene.

Az európai szellemi fejlődés során a XIX. századbeli romantizmus egyike volt azon korszakoknak, amidőn a szellemi érdeklődés iránya nem az egyetemleges és az általános, hanem az egyéni és a különös felé fordult. A művészetek közül elsősorban a költészet és az irodalom terén mutatkozott a különös, illetve szokatlan iránti vonzódás. „Die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen doch bekannt und anziehend : das ist die romantische Poetik.“ (Novalis). Ugyanez mutatkozott a zenében is. Míg a bécsi klasszikusok műalkotásaiban az eszmék egyetemesen emberiek és a zenei nyelvezet általános európai, addig a romantikus zene eszméinek és kifejezési eszközeinek a köre az egyetemestől az egyéni, az általánostól a különös felé fordult.

Miben nyilvánult meg az egyéni és a különös a XIX. századi romantikus zenében? Egyfelől abban, hogy a zeneszerző műveinek az eszmei tartalma kivételes és rendkívüli. A romantikus zene a költői fantázia felfokozása érdekében előszeretettel fordult zenén kívüli — például természeti, történeti, irodalmi, költészeti, képzőművészeti — tényezők felé, mivel ezekben a zeneszerzők felfokozott életlük tetést éreztek, szemben az 1815—1830 közötti polgári élet fáradt, sima és zajtalan valóságával. Ezek a zenén kívüli tényezők részben indítékul, részben magyarázatul szolgálnak a hatásuk alatt keletkezett zeneművek eszmei kivételességéhez. Az egyéni és a különös másrészt abban nyilvánult meg a XIX. század romantikus zenéjében, hogy az eszmei tartalom zenei megvalósulásában is eltávolodtak a zeneszerzők a klasszikusok átfogó zenei nyelvezetétől és erősen hajlottak az egyénien jellegzetes stílus kialakítása felé.

A különösség és a jellegzetesség a zenei romantikában önálló értékeket jelentettek. A dolog természeténél fogva e zenei különösség és jellegzetesség fajainak az egységes áttekintése alig lehetséges. Azonban a történeti fejlődés folyamán mégis nagyjából kétféle lelki háttérű irányt lehet megkülönböztetni. Az egyik irány a zenei jellegzetességhez az egyén belső élményeinek és álmai világának a klaszszikus zenénél szubjektivebb kivetítése révén jutott el. Ennek az iránynak a képviselői főként németek, élükön Schumannel. Művészetüknek tipikus alkotásai az intim jellemdarabok. A zenei jellegzetességhez vezető másik fő út pedig az, amelyik külső élményekhez tapad és ezek között is elsősorban a zenei, az akusztikus benyomásokhoz. Világos, hogy az ilyen lelki strukturájú zeneszerzők művészetére különösen az egyes nemzetek zenéjének a jellegzetességei döntő hatásúak lehettek. A zenei romanticizmusnak ez az ága bizonyos fokig tárgyilagosabb, mint a belvilági eredetű, mivel szorosabb kapcsolatok fűzik a valósághoz. E két irány azonban csak típus, amelyek közül a történet folyamán egyik sem ismerhető fel teljes egyértelműséggel.

A nemzeti zenék sajátosságai nem csupán a romantika korában, hanem régtől fogva éreztették hatásukat az európai zenében. Azonban a nemzeti jelleg kidomborítása az egyik kor zenéjében erősebben, a másik korában kevésbé érvényesült és a különböző korok zenéjében is más és más tényezőkből indult ki. A nemzeti zenék sajátosságai iránt való érdeklődés szorosan összefügg azzal a kérdéssel, hogy valamelyik korszak érdeklődése az egyetemes, vagy a különleges felé irányul-e? Haydn, Mozart vagy Beethoven művészelete alapján véve az egyetemleges, az általános jelleget képviseli. Zenei kifejezőeszközeik — bizonyos halvány nemzeti alapszintől eltekintve — ugyanazok, mint bármelyik európai kortársuké. Műveikben eszmei tartalom dolgában is azok a gondolatok uralkodnak, amelyek mindenki számára közősek és érhetőek. De az ő műveikben is jelentkezik itt-ott egy-egy momentum, amelyik nem az egyetemes, hanem a különleges iránti érdeklődésnek a jele. „All' Ongarese“-t és sajátosan bécsi hangot találunk Haydnnél, „Alla Turca“-t Mozartnál és Beethovennél, „Écossaise“-t, „Polonaise“-t és orosz melódiát Beethovennél. Jellemző azonban, hogy az ő klasszikus művészetükben ezek a különleges elemek nem az egyetemes-től való eltávolodást jelentik, hanem inkább a különleges elemek áthasonulását és felszívódását az egyetemes irányú művészetbe (lásd különösen a skót és ír dallamok feldolgozását Beethovennél).

A XIX. század eleje óta azonban mindinkább érvényesülésre

törtek azok a zenei irányok, amelyeknek az érdeklődése a különös, a részleges felé irányult. Habár ennek a nyomait már Beethoven művészetében ki lehet mutatni, mégis Beethovennek még a legegységesebb, legszubjektivebb hangját is egyetemesebbnek érezzük, mint Spohr vagy Weber bármelyik művét. Mikor Weber orosz, vagy cigány melódiát variál, „Polonais“-t, „Polacca“-t, „Spagnuolo“-t vagy magyaros rondót ír, amikor Mendelssohn „Venetianisches Gondellied“-et vagy tarantellaszerű témát komponál: akkor nem a részlegestől az egyetemes irányában, hanem ellenkező irányban ható, széthúzó erők működésére következtethetünk. Ez szinte teljesen párhuzamos jelenség azzal, hogy a zeneszerző az egyetemes emberi eszmék kifejezésétől mindinkább az egyéni, különleges érzelmek és álmok kifejezése felé közeledik. Mindkettő a zenei romanticizmus lényegéhez tartozik.

Még jobban szembetűnik ez a jelenség az operairodalom terén, ahol már maga a librettó megválasztása elárulja a részleges, a különös iránti vonzalmat. De az operának a lényege is magával hozza a nemzeti, illetve a népi elem kidomborítását. A romantika korában kevés olyan opera került színre, amelyeknek a cselekménye nem földrajzilag meghatározott helyen, hanem ettől függetlenül folyik le. Ha pedig a cselekmény helye földrajzilag határozott, akkor a szöveg okvetlenül kapcsolatban áll a kérdéses hely népével. Míg a klasszikus muzsika a szöveg különös népi vagy helyi kötöttségét rendszerint egyáltalán nem, vagy csak igen csekély mértékben aknáztta ki (pl. Mozart a „Szöktetés“-ben), addig a romantikus muzsika sokszor éppen ezeket a szövegi vonatkozásokat húzta alá. Jellemző továbbá, hogy a népi vonatkozásokat a romantikus zenének inkább az az iránya domborította ki, amelyik a realizmus felé hajlott. Itt első sorban a francia, helyesebben a párisi operára gondolok, amelynek mind a két fő ága: a heroikus-pathétikus „nagy“ opera, valamint a könnyedebb dialógus-opera („opéra comique“) egyaránt hajlamosnak mutatkozott a népi vonatkozások realitásai iránt. Rossini „Tell Vilmos“-ában (1829) svájci dallamtípusok, Auber „Portici-i némá“-jában (1828) a nápolykörnyéki olasz tarantellák és barkarollák típusai vonultak be a párisi operába. Ezzel a tárgyilagosabb, realisztikusabb iránnyal ellentétben az idealizmust és a szubjektivebb romantikát képviselte a német opera a XIX. század elején, mely Spohr „Faust“-jától (1816) kezdve Weber operáin keresztül készítette elő a talajt Wagner zenedrámái számára. Az operának ez az ága nem annyira a külső világhoz fűződő kapcsolatok érzékeltetését, illetve kiaknázását helyezte előtérbe, hanem a belső, lelki történést, aminek a szempontjából csaknem teljesen közömbös, hogy a cselek-

mény színhelye Thüringia-e vagy pedig a Szudéta-hegyvidék. És amikor Weber a „Bűvös vadász“-ban (1821) helyenként a német népi hanghoz közelített, akkor nem a német népi zene tanulmányozása, hanem a német kedély és jellem zenei tükröztetése révén jutott el ennyire.

A romantikus zenének ebbe a fejlődésébe kapcsolódott bele Liszt is, midőn 1828-ban Bihari és Csermák egy-egy verbunkos-kompozícióját írta át.¹ A berlini Preussische Staatsbibliothek-ban őrzött kézirat kottáit az 1. számú kottapéldánk tartalmazza. Eme „Zum Andenken“ jelzésű átiratok keletkezése idején Liszt Párisban élt. Hogy a magyar muzsikára felfigyelt, az még korántsem jelenti, hogy már ebben az időben is olyan öntudatos magyar volt, mint később, 1840 óta. Talán csak a verbunkos-zene sajátos hatása ragadta meg rendkívül fogékony fiatal lelkét és a különös darabokat talán valamelyik magyar pártfogójának emlékül lekottázta.

Lisztnek ezen első magyar zenedarabjánál kétségtelenül a magyar nemzeti jelleget magán viselő zene különös, sajátos, de amellet jellegzetes hatása lehetett az, ami őt megragadta. A különösség voltaképpen szokatlanságot jelent, tehát a zenében is olyasmit, ami eltér a közhasználatban levőtől. Bihari és Csermák verbunkosai bizonyára nagyon elütöttek a párisi szalónokban akkortájt divatos zenétől.

Sajátságos világot vet Lisztnek a magyar zenéhez való viszonyára az a körülmény, hogy a „Zum Andenken“-ben feldolgozott első darab egy helyén az ott alkalmazott különös basszusvezetést a kéziratban „ungarischer Bass“ szavakkal magyarázta. Ez a magyar basszus nem más, mint a Liszt által később cigánybasszusnak nevezett oktáv-párhuzam a dallam és a basszus között. Minthogy ez a klasszikus zenei szerkesztés elveivel ellenkezik, ezért Liszt szükségesnek tartotta, hogy a basszus különös vezetéséhez magyarázatot fűzzön. Ez a magyarázat korántsem holmi mentegetődzés az összhangzattan szabályainak a megkerüléséért, de nem is romboló szembehelyezkedés a zenei szerkesztés elveivel. Liszt bizonyára így hallotta a darabokat; míg más szerző talán kijavította, megszépítette volna ezt a hibás fordulatot, addig Liszt inkább a népies zenélés-mód tárgyilagos és reális visszaadására törekedett. Ami a magyar basszus népies valóságát illeti: megállapítható, hogy ez a fordulat a magyarországi cigányzenészek játékában ma is él. Az pedig köztudomású, hogy Liszt a magyar zenét túlnyomó részben a cigányok játékán keresztül ismerte meg. Minthogy pedig első feldolgozásaiban a valósághoz híven akarta visszaadni a magyar zenét, ennél fogva még a cigányos modorosságokhoz is ragaszkodott, sőt sokáig ezeket a modorosságokat tartotta a lényegesnek.

Liszt visszaemlékezéseiben az első magyar zenedarabjai előtti időre vonatkozóan nincs nyoma annak, hogy magyar zenét másót, mint cigánytól hallott volna. Gyermekkori emlékei között éppen a cigányok játéka hagyott mély nyomot lelkében, nemkülönben Bihari János 1822-ben hallott muzsikája. Különös volna, ha 1828-ban csupán ezeknek az emlékeknek alapján írta volna meg a „Zum Andenken“-t. Valószínű, hogy Párisban is volt alkalma magyar zenét hallani. Közvetlen biztos adatunk erre vonatkozóan nincsen, de tudjuk egyrészt azt, hogy a monarchia akkori párisi nagykövete : gróf Apponyi Antal zenés estélyein Liszt is megfordult, másrészt pedig ezekről a zenés estélyekről tudjuk, hogy az egyikén 1829-ben magyar verbunkos-zenére (a Veszprémmegyei Nóták egyes számaira) mutattak be nemzeti táncokat főúri párok. Nem lehetetlen, hogy hasonló muzsikát (éppen a Veszprémmegyei Nóták füzeteiből valót) az előző évek folyamán talán Liszt is hallott a nagykövet estélyein.

A tizenhét éves Liszt első zenedarabjainak a létrejöttéhez ketős magyarázatot kell fűzni. Kétségtelen, hogy ezek az átiratok a hallott zenedarabok közvetlen, tisztán zenei hatása alatt keletkeztek. Azonban az is bizonyos, hogy a magyar zene átírásában lényegileg ugyanaz a művészeti irány nyilvánult meg, mint a francia romantikus operában. Amint az opera terén a zeneszerzők a cselekmény helyének a különösségét igyekeztek az ottani nép zenéjének a valóságból ellesett utánzásával aláfesteni : ugyanúgy tapadt Liszt figyelme is a különös magyar zene valóságának lényeges és kevésbé lényeges elemeihez. A korabeli francia operák tehát nem csupán annyiban voltak hatással Lisztre, hogy ő egyes dallamaikat „Impromptu“ vagy „Variations brillantes“ komponálásához használta fel, hanem a szellemükben megnyilatkozó realizmus által is.

Hogy ez a szellem ezidőtájt mily határozottan kialakult, azt az a körülmény is mutatja, hogy Reicha Anton zeneszerzéstánában (1824—26) több okból szóvátette a népdalgyűjtés ügyét. Reicha szerint megbocsáthatatlan, hogy még nem készültek népdalgyűjtemények ; tudvalevő, hogy a népdalok között eredeti és érdekes dallamok is akadnak, melyek a nép ízlését, jellemét és erkölcsét tükröztetik ; a népdalgyűjtemények nemcsak a művészek, hanem az országkormányzatok szempontjából is fontosak, hiszen elismert dolog, hogy valamely nemzet barátságát semmi más úton sem lehet könnyebben megnyerni, mint azáltal, ha az illető nemzet énekeit és tánczenéjét mindazokkal az előadásbeli sajátságokkal adjuk elő, amikkel az a nép szokta ; erre a célra igen gyakorlott zeneművészeket kellene kiszemelni, akik képesek volnának ezeket a dallamokat a helyszínén minden sajátságukkal egyetemben feljegyezni és előadásuk leghe-

lyesebb módját bemutatni ; azt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy a népdalgyűjtés a drámai zene céljait is szolgálja, mert a dráma zenéje ilyen módon valóban helyi színezetű lehetne. Tudjuk, hogy Liszt az 1826. év folyamán ennek a cseh származású és Párisba került zeneszerzőnek volt a tanítványa. Ámbár ennél a mesternél a polifón stílus különféle formáit tanulmányozta, mindamellett nagyon valószínű, hogy a nemzeti zenék kérdése is szóba került az órákon.

Liszt első magyar átiratai kapcsán a magyar verbunkos-zene stílusának a képe élesen bevésoódhetett az ő zenei tudatába. Elsősorban a ritmusnak a merevségig éles rajza („pontozott” ritmus), valamint az ornamentikának a lényeges szerepe forrott össze a magyar zene fogalmával az ifjú Liszt képzeletében. De ezenkívül más, kevésbé általános jellegű magyar stíluselemek is ekkor bukkannak fel első ízben nála. Ilyen stíluselem a „bokázó”-zárófigura, melynek különféle változatai a „Zum Andenken” darabok során az első szám 4., 12., 16. és 20. ütemében, valamint a második szám 10. és 31. ütemében merülnek fel. Úgyancsak magyar stíluselemévé vált művészetének a pathétikus anticipáció (pl. az első darab 13. és 17. ütemében). A tulajdonképeni nyolcad-alapozgású melódia helyenként pontozott ritmusúvá válik a következő melódiahang előkészítő anticipálása által. Ez a modorosság nem kizárólag a magyar verbunkos-zenének, vagy a cigány játékának a sajátja, hanem a romantikus páthosz folyamánya gyanánt máshol is felmerült. E pathétikus anticipálások később Wagner művészetében is jelentkeznek és egészen kétségtelen, hogy Wagner ezt nem a magyar verbunkos-zene stílusából merítette. Viszont az is kimutatható, hogy Liszt e pathétikus anticipálásokat számos művében magyar stílussajátság gyanánt alkalmazta. Erre éppen az 1828-ban leírt magyar darabok idézett helye az első példa.

Az első darab 9. ütemében előforduló bővített másodlépés ugyan a harmónikus b-moll 6. és 7. foka gyanánt értelmezhető, mindamellett látni fogjuk, hogy a bővített másodlépés Liszt későbbi magyar stílusában jóval nagyobb szerepet tölt be, mint a verbunkos-zenében. Ugyanezt mondhatjuk a második darab 27—28. ütemeiben előforduló bővített másodokról, bár ez utóbbiak voltaképpen nem melódikus értelműek, hanem a bővített quintszextakkord $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ \#IV \\ 5 \end{smallmatrix} \right)$ felbontásának a folyamányai. A mollskála felemelt 4. foka és a mollterc közötti bővített másod Liszt magyar stílusában később már a cigányskála alapján értelmezhető ; sajátja azonban, hogy a bővített quintszextakkorddal való összefüggés még később is ismételtelen felmerül (pl. a „Hungaria” c. szimfónikus költeményben, továbbá a

„Szent Erzsébet legendája“-ban). Végül a verbunkos-stílus valóság-hű visszaadása kapcsán alkalmazta Liszt e darabokban a száraz és sablonszerű kontratempó-kísérőformát.

Láthatjuk tehát, hogy a magyar zene fogalma az ifjú Lisztnél már nem elmosódott gyermekkori emlékkép csupán, hanem a verbunkos-zene valóságához tapadó képzet, melyben a főbb stíluselemek teljes határozottsággal domborodnak ki.

Bihari verbunkosához egy variációt is írt Liszt. Ez a variáció alig valamivel önállóbb munka, mint iskolás figuráció még a „Huit Variations“ (1824) modorában. Kétségtelen, hogy a variálásnak ebben a módjában nem a magyar zene valóságát követte Liszt. A nemzeti zenével való kapcsolata tehát máris kettős: egyrészt a halott zene hűséges visszaadására törekszik, de másrészt a magyar dallamot mint újabb zenei lehetőségeket magában rejtő anyagot is felhasználja. Bármilyen jelentéktelennek is látszik ez a kis variáció és bármennyire is sablonszerű a variálás ténye az ifjú Liszt zene-műveiben: mégis a magyar téma variálása fontos kiindulópont Liszt egyéni magyar stílusának a kialakulásában.

Nem mulaszthatom el, hogy ezen a helyen a Lisztről szóló zenetörténeti írások némelyikének egy lényeges hibájára rá ne mutassak. Több Liszt-író nagy szolgálatot vél tenni a zenetudománynak, midőn nagy igyekezettel kísérli meg irodalmi, költészeti vagy egyéb zenén kívüli hatásokból megmagyarázni Liszt zenéjét. Kétségtelen, hogy Liszt univerzális egyénisége nem ismerhető meg ezeknek a hatásoknak a feltárása nélkül, azonban Liszt zenéjének a magyarázatához sokszor felesleges és zavaró ezeknek a zenén kívüli hatásoknak a hangsúlyozása. Igaz, hogy számos zeneművét a költészetből, a képzőművészetből vagy máshonnan eredő élménye inspirálta; azonban azt is meg kell állapítani, hogy ezekből a hatásokból csupán a zenemű eszmei tartalma vezethető le, a zenei megvalósulás mikéntje azonban nem. Lord Byron, Chateaubriand vagy Lamartine alkotásainak a Liszt egyéniségére, gondolatvilágára gyakorolt hatását kimutatni igen hálás irodalmi téma, de az ilyen munkáknak a zenetudományhoz igen kevés közülük van. Példának okáért a variálás tisztán zenei tényét semmiféle irodalmi vagy filozófiai hatásból sem lehet levezetni.

Ezt a kis kitérést azonban nem csupán ezért a negatív eredményért kockáztattam meg, hanem azért is, hogy Liszt zenei egyéniségét jobban megvilágíthassam. Bármennyire is fontos az a szerep, amit Liszt egyéniségében a zenén kívüli hatások betöltöttek, mindamellettt éppen a magyar téma variálása kapcsán kell rámutatnom arra, hogy Liszt egyéniségében a tisztán zenei vonások milyen fontosak. Ezek-

nek a vonásoknak a feltárását már megkezdte Raabe Péter nagy Liszt-monográfiája második kötetében, a többi azonban még a jövő feladata. Liszt zenei egyéniségének teljes és tiszta megismeréséhez csak akkor fogunk eljutni, ha a biografikus és irodalmi vonatkozások tömegének zeneileg értéktelen részétől megszabadítjuk magunkat.

A fenti fejezetben Liszt első magyar zenedarabjaival bővebben kellett foglalkoznom, mintsem azt a darabok csekély terjedelme indokoltá tette volna. Ennek az aránytalanságnak a magyarázatául ismételtén és nyomatékosan rá kell mutatnom arra, hogy egyrészt ezekben a darabokban mutatkozik Lisztnél első ízben a magyar zene hatása, másrészt pedig már e darabok kapcsán körvonalazható volt, hogy a zenei romanticizmus a jellegzetesség egyik forrása gyanánt tekintette a nemzeti zenéket. Egyúttal azonban arra is rámutattam, hogy a magyar téma variálása közben Liszt eltávolodott forrásától, a valóságtól és már itt megindult azon az úton, amelyik az ő későbbi idealizált magyar stílusának a kialakulásához vezetett.

Jegyzet.

¹ Lásd e tanulmány szerzőjének „Liszt Ferenc első magyar zenedarabjai“ (Sopron: 1935.) című dolgozatát.

II.

A VÁNDORÉVEK MAGYAR STILUSA.

Reálisztikus és ideálisztikus stiluselemek.

Lisztnek az egyelőre elszigetelten felbukkant első magyar zenedarabjai tárgyalásánál figyelmen kívül hagytam, hogy vajjon a magyar zene mint nemzeti, vagy mint népi zene hatott-e Lisztre? A „nemzeti” és a „népi” a szóértelmezés logikája szerint úgy viszonylanak egymáshoz, mint a nagyobb fogalomkör a kisebbhez. Ezek szerint a nemzeti zene jelöli a nagyobb fogalomkört, aminek csupán egyik kisebb köre a népi zene, vagyis a nemzet műveltség dolgában legegyszerűbb társadalmi rétegének a zenéje. Ma a magyar népzenei kutatások alapján csak azt a zenét ismerjük el nemzeti-nek, ami népi. Teljesen hibás volna azonban a mai felfogást egyszerűen visszavetíteni a múltba. A XIX. század elején a magyar zene területén a közfelfogás még nem tett különbséget világosan a népi és a nemzeti fogalmai között.

A romanticizmus és a népi, illetve nemzeti zenék közötti összefüggésre már Lisztnek 1828. évi magyar átiratai némi világot vetettek. A fejlődés főiránya az egyetemestől a különös felé halad. A különös iránti vonzalom folyamánya a jellegzetesség keresése. A jellegzetesség egyik főforrása a zenében a különféle népek vagy nemzetek karakterisztikus zenéje. A zenei romantikában a sokféle nemzet zenéjének a jellegzetességei előbb kizárólag a különleges egyéni hang miatt kaptak helyet (pl. Abbé Vogler „Polymelos”-ában). Az egyelőre közömbös a zeneszerző számára, hogy mely nemzetek zenéjének kapcsán jut el a zenei jellegzetességhez. Az egyetemestől a különös felé haladó fejlődés folyamán azonban további elkülönülés áll elő: a nemzeti indifferentizmus mellett csakhamar feltűnt a nemzeti jellegzetességeket kidomborító zene hazafias színezetű irá-

nya. A zeneszerző számára nem mindegy többé, hogy mely nemzetek zenéjéből merít, hanem törekszik a saját nemzetének a zenéjét előtérbe helyezni. A további differenciálódás hozza magával azt, hogy a saját nemzetének a zenéjében is különbséget tesz a zeneszerző a különböző kultúrájú társadalmi osztályok szerint. Így nyeri a „népi zene” a ma is használatos értelmét; a nép ekkor már nem jelenti a nemzethez tartozók összességét, hanem annak csupán azt a rétegét, amelyik műveltségének aránylag szűk köre révén a legkevésbé van idegen hatásoknak kitéve és ennél fogva a legtisztábban őrzi meg a nemzeti jellegzetességeket. Lássuk: mennyiben ismerhető fel ez a fejlődésmenet Liszt magyar alkotásaiban?

Az 1828-ban leírt magyar darabok után a nemzeti zenék iránt akkor vált ismét fogékonnyá Liszt, amikor Svájc földjére lépett. A svájci dallamok hatása az „Album d'un voyageur” (és később az ennek nyomán készült „Années de pèlerinage”) zongoradarabjaiban mutatkozott. A darabok első csoportja, amelyet Liszt az „Impressions et poésies” összefoglaló jelzővel látott el, ebben az összefüggésben kevésbé érdekel bennünket, mint a második: „Fleurs mélodiques des Alpes”, és a harmadik: „Paraphrases” jelzésű csoport. Míg ugyanis az elsőben jórészt zenei jellemdarabokat adott közre, addig a második és a harmadik csoport egyes darabjaiban svájci melódiákat is dolgozott fel.

Hogyan került Liszt e dallamok hatása alá? Nyilván nem közvetlenül, a természet ölen, hiszen Huber, Knop és mások által gyűjtött vagy komponált svájci dallamokat dolgozott fel és e dallamokat a birtokában volt nyomtatott gyűjteményekből merítette. Az „Album d'un voyageur” elé írt bevezetésből, valamint a Sénancourt „Obermann”-jából idézett helyekből kitűnik, hogy Liszt nem a svájci dallamok tisztán zenei jellegzetességei nyomán indult el. A bevezetés szerint itt azokat a benyomásokat igyekezett hangokba foglalni, amelyeket őreá az utóbbi időben megismert t á j a k gyakoroltak. Liszt szerint a külvilágból eredő benyomások bizonytalanok és határozatlanok, de mindamellet kétségtelenül meglévők.

Ez a „bizonytalan bizonyosság” csakúgy jellegzetesen romantikus gondolat, mint Novalis „fremdartig und doch bekannt” tétele. Lisztnél a bizonytalan bizonyosság gondolata mögött minden idők zeneszerzőinek a lelkisége lappang: érzi, hogy amit a zenével kifejez, az nem foglalható végső teljességgel szavakba. Liszt svájci zenedarabjaiból kitűnik, hogy nem bármiféle táj keltett az ő lelkében zenei gondolatokat, hanem elsősorban Svájcnak a kultúrától alig érintett természeti szépségei. A romanticizmus természetcsodálata pedig nem kis mértékben gyökerezik abban, hogy a városi

élethez szokott kultúremler számára a szabad természet a különös, a rendkívüli hatásával bír. Sénancourt is így ír: „La nature est pleine d'effets romantiques dans les pays simples . . .” A természet tehát a romantikus lelkület számára felfokozott életet jelentett a polgári, városi életforma megszokottságaival szemben.

Azonban a természet szemléletében is elsősorban azok a benyomások a romantikusak, amelyekről a fülünkkel veszünk tudomást: „C'est dans les sons que la nature a placé la plus forte expression du caractère romantique” (Sénancourt). Hogy Liszt e benyomásokat zeneileg fejezte ki: az voltaképpen magától értetődő, hiszen a zeneszerző önmaga lényegét legközvetlenebbül a zene útján tudja közölni. Mindamellett amint a romantikus lelkület számára a természet hangjai fontosabbak a természet képénél, ugyanúgy a természet szemlélésekor keletkezett rendkívüli benyomások visszaadására is a legalkalmasabb művészet a zene: „ . . . c'est surtout au sens de l'ouïe que l'on peut rendre sensibles en peu de traits et d'une manière énergique les lieux et les choses extraordinaires” (Sénancourt). Az igazi romantikus művészet tehát a zene, amely még az író szerint is hívebben adja vissza a vidék szemléletéből eredő benyomásokat, mint pl. a festészet: „Je n'ai point vu de tableau des Alpes qui me les reneît présentes, comme le peut faire un air vraiment alpestre” (Sénancourt). Midőn tehát Liszt svájci dallamokat dolgozott fel, akkor nem a népdalgyűjtő tisztán zenei érdeklődése nyilatkozott meg nála, hanem a romantikus komponista bonyolult és zenén kívüli tényezők hatása alatt álló lelkisége: kiindulás a természet, ami az irodalmon keresztül úgy hat a zeneszerzőre, hogy az a rendkívüliség tükröztetésére népi dallamok felhasználásával építi fel a művét. Végeredményben tehát a svájci melódiák feldolgozása is a szokatlan és a rendkívüli iránt való vonzódásban leli a magyarázatát Lisztnél.

Az ő számára ebben az időben a svájci dallamok sem jelentettek többet, mint az „Album d'un voyageur”-ben feldolgozásra tervezett egyéb nemzeti melódiák s így köztük a „Magyar”-ok is. Liszt terve szerint ugyanis a következő típusok kerültek volna sorra: „Ranz-de-vaches, Barcaroles, Tarantelles, Canzone, Chants d'église, Magyars, Mazourkes, Boléros etc. etc.”. A „Magyar”-okat pár évvel később az „Album d'un voyageur” harmadik évfolyamában adta közre, azonban ezek már a „Magyar Dallok” 1—7. számai, melyekben Lisztnak a nemzeti zenéhez való viszonya egészen más, mint az „Album d'un voyageur” első és második évfolyamában megnyilvánuló nemzeti indifferentizmusa. Mielőtt ezt az átalakulást megvizsgál-nók, vessünk egy tekintetet Schubert „Divertissement à la Hon-

groise“-a nyomán az 1838. év folyamán készült átíratára. Vajjon mennyiben tekinthető ez az átírat Liszt magyar művének?

Az átírás idejében a „Divertissement“ melódiát Liszt nyilván eredeti magyar dallamoknak vélte, amelyeket Schubert is csak feldolgozott. Erre utal Liszt átíratának a címe is: „Mélodies hongroises d'après Schubert“.

Eljött azonban annak is az ideje, amikor Liszt mélyebbre hatolt a magyar zene megismerésében. A cigányokról írott könyvében (1859) bírálat tárgyává tette Schubert művét és megállapította, hogy Schubert a cigányzene sajátosságait a német művészet törvényei alá kényszerítette. Ez a megállapítás — eltekintve a benne előforduló és Lisztnél közismert quiproquo-tól („cigányzene“ magyar zene helyett) — élesen rávilágít arra a különbségre, ami a nemzeti zenéhez való viszony tekintetében Schubert és Liszt egyénisége között fennállott. Liszt akkor írta le ezt a megállapítást, amikor már „cigánytanulmányainak“ az eredményeit leszűrte és ezeket a magyar rapzódiaikban közre is adta. Igen helyesen érezte azt Liszt, hogy Schubert egészen más magatartást tanusított a magyar zene iránt, mint ő. Schubert a magyar verbunkos-zene elemeit és a cigányos játékmódor néhány sajátosságát a maga egyéniségén keresztül szűrve, magyarossá stilizált zenedarabot írt a „Divertissement“-ben. Ez a stilizálás a nemzeti jellegű zene realitásaitól való eltávolodást jelent, egyúttal határozott idealizálódást is. Tehát Schubertnél még mindig az a tendencia, hogy a népi zenét, a „különöst“ közelíti a klasszikushoz, az „egyetemes“-hez. Ez az idealizálódás valószínűleg német vonás Schubert egyéniségében. Ezzel szemben Liszt népzenei érdeklődése jobban tapadt a valósághoz és ennyiben határozottan a francia romantika reálisztikusabb irányát képviselte. A magyar melódiák iránti érdeklődés tekintetében idővel Liszt is kezdett eltávolodni a valóságtól. Magatartásában azonban még ekkor is egészen más tényezők ismerhetők fel, mint Schubertnél.

Lisztnek Schubert magyar melódiái nyomán írt feldolgozásai kapcsán fel kell vetnem azt a fontos kérdést: vajjon a romantikus zeneszerzőt a nemzeti zenék sajátosságai közül inkább az idegen nemzetek vagy inkább a saját nemzetének a zenéje érdekli? Az előző fejezetben kimutattam, hogy Lisztet a magyar zene 1828-ban talán még csupán kellemes idegenszerűsége folytán foglalkoztatta. Ez a magyarázat világosan párhuzamban áll azzal, amit Novalis a romantikus költészetről írt. Mikor Liszt 1835-ben Huber és Knop svájci, 1838-ban pedig Schubert magyar melódiáiból merített: lényegileg akkor is még ennek a fajta romanticizmusnak a szellemében járt el. A magyar föld ekkor még a „vad és távoli haza“,¹ amihez tartozni

Liszt számára ebben az időben inkább csak romantikusan különös érzelem volt. De tudjuk, hogy mikor az 1838-iki pesti árvíz híre kapcsán a magyarsághoz való tartozásnak világos tudatára ébredt: ez a pillanatnyi fellángolás egyben kirobbanó kezdete volt az ő mind jobban elmélyülő nemzeti érzésének. Már ekkor elhatározta, hogy nemzetét tanulmányozni fogja: egyedül, batyuval a hátán be akarta járni a magyar föld legelhagyatottabb vidékeit.

Erre ekkor nem kerülhetett a sor, mert tovább kellett hangversenyeznie Bécsben. Midőn azonban 1839 decemberében, csaknem 16 évi távollét után ismét magyar földre került: akkor egymásután dolgozta fel a kezeügyébe jutott magyar dallamokat.

E feldolgozások, illetve átíratok keletkezésének az indítéka jó-részt még pusztán külsőleges volt. A különféle nemzetek zenéje iránti érzék kifejlődése ugyanis összefügg azzal a korjelenséggel, hogy a XIX. század első évtizedeiben már virágkorát élte az utazó virtuózok tevékenysége. Róluk szólt már Reicha tanítása is. Ő világosan felismerte azt, amit az idegen országokban hangversenyző művész ösztönszerűen megérezett: hogy tudniillik az idegen közönség rokonszenvének a megnyerésére a legcélszerűbb, ha a művész az illető nemzet dallamainak az eljátszásával kedveskedik. Az a realisztikus vonás, ami a nemzeti melódiák valóság-hű visszaadásában mutatkozik, ezáltal bizonyos józan-praktikus színezetűvé válik. Liszt művészetében is számot tett a nemzeti zené-kkel való foglalkozásnak ez a „hasznos” oldala, amint ez virtuóz pályáján számos esetben ki is mutatható. Pozsonyi hangversenyei (1839 december 19 és 20) végén a szünni nem akaró tapsokat egy magyar dal, illetve a Rákóczi-induló eljátszásával hálálta meg.² Ez még az utazó virtuóz lelkületéből fakadt, de már belevegült a magyar hazafiság érzése is. Ugyanis mikor a hallgatóság a magyar darabokat már az első ütemektől kezdve „Éljen”-kiáltásokkal fogadta: Liszt a művészi teljesítmény ezen megzavarásán nem ütközött meg, hanem ellenkezőleg, a hazafias lelkesedés ilyen őszinte és közvetlen kitörése a könynyekig meghatotta őt.

A magyar darabok átírása rövidesen mélyebb értelmet, bensőbb jelentőséget nyert nála. Midőn 1840 februárjában a pozsonyi és pesti óriási sikerek után Bécsben időzik, egyéb kompozitórius tevékenységet nem is fejt ki, mint a magyar darabok írását. Ekkor a magyar dallamanyag már az invenció friss és gazdag forrását jelenti az ő számára.³

A magyar dallamokat tehát nem csupán a különösségük, vagy az eljátszásukból remélhető rokonszenv megnyerése céljából vette fel a művészetébe. Liszt magyar műveiben sokkalta magasabbrendű

szellemi tényező nyilvánult meg: az átérzett nacionalizmus és nemzeti büszkeség. A magyar melódiák ettől az időtől kezdve nem ugyanazt jelentették számára, mint bármely más nemzet dallamai. E dallamok ekkor már azon nemzetéi, amelyikhez ő maga is tartozott. A magyar melódiák iránt tanúsított magatartás tekintetében tehát lényeges különbség van Schubert és Liszt egyénisége között.

Liszt zenei nacionalizmusa nem egyedülálló jelenség a romantikus zenében. Előtte már Weber is hasonló fejlődésen ment keresztül: előbb Abbé Vogler „Polymelos“-ának szellemében sokféle nemzet dallamai iránt érdeklődött, de már a „Bűvös vadász“-ban világosan a német nacionalizmust képviselő operát írt. A saját fájának a zenéjét írta meg Schubert is a „Müllerlieder“ sorozatban és egyéb, különösen strofikus szerkezetű dalaiban. Ugyanez a szellem jelentkezett Silcher német népdalainak 1826-ban megjelent első füzetében. Az osztrák nacionalizmust a zenében főként a bécsi keringő meginduló diadalútja jelenti, A francia nemzeti hangot különösen Boieldieu (a „francia Weber“) operái szólaltatták meg. Francia földön bár, de lengyel nemzetének a zenéjét Chopin juttatta érvényre a polonézekben és a mazurkákban.

Midőn Liszt 1852 áprilisában visszatekintett a magyar rapszódiaikra: azokat az ő nemzeti tanulmányainak az eredményei gyanánt jelentette ki.⁴ Liszt nacionalizmusának a fellángolása oly heves volt, hogy e nemzeti tanulmányok közben sokszor egészen hibás utakra tévedt. Magyarországi hangversenykörútjai során elsősorban a nagyobb városokat járta be, kívülük pedig legfeljebb egyes arisztokraták vidéki kastélyaiba jutott el. Ennek következtében a magyar zenének csak azt a rétegét ismerte meg, amelyik a városi lakosság és az arisztokrácia körében volt hallható, tehát túlnyomóan az úgynevezett népies műzenét. Nemzeti tanulmányai során csak a verbunkosig, a csárdásig és a népies mūdalog jutott el, azonban a tulajdonképpeni magyar faji zenéig nem. Igaz ugyan, hogy számos, általa feldolgozott magyar dallam „népdal“-ként szerepelt az egykorú gyűjteményekben. Amit azonban az 1840-es évek magyarjai népdalnak neveztek, az nem a magyar falu- és tanyavilág dallamkincse volt, hanem legtöbbször városi zenekedvelők népies hangú szerzeménye. Ez a dallamanyag nem tekinthető a magyar faji jelleg zenei hordozójának.

Ennek a népies magyar műzene-anyagnak az előadói és terjesztői főként a cigányzenekarok voltak. Ez a körülmény sajátságos zavaró vonást vegyített Liszt magyar zenei nacionalizmusába. A cigányokról szóló írása már csak végső irodalmi összefoglalása volt annak a sok tévedésnek, aminek Liszt nemzeti tanulmányai során áldozatul esett. Számára a magyar zene elválaszthatatlanul össze-

forrott a cigányok előadásbeli modorosságával, sőt a magyar népies műzene szerzőinek is a cigányokat tartotta. Liszt egyik vázlatkönyve^b arról tanuskodik, hogy a cigányos előadás modorosságait szinte tudományos gonddal tanulmányozta és ennek megfelelően adta vissza az átíratokban. Cigányos minta nyomán felbontotta, felaprózta még az eredetileg énekelt dallamok lassúbb melódialépéseit is, cigányos ornamenseket ékelt közbe, a kíséretben „cigánybasszus“-t alkalmazott, helyenként igyekezett a zongorán a cimbalom hanghatásait utánolni és mindenekfelett kiépítette a rapszódikus előadásmódot.

Különösen a lassú részeket itatja át a gyorsítások, lassítások és fermáták szeszélyes váltakozása. A cigányos előadásmód valóságának voltaképpen csak igen kis része az, amit a hangjegykép és a zenei jelzések útján írásban rögzíteni lehet. Még a legpontosabb lejegyzés sem reális, mivel a szeszélyes tempóváltozások nem következetesen, hanem a pillanat ötlete szerint: *improvizáltan* merülnek fel a cigány játékában.

Az improvizálásszerű elem a XIX. századbéli romantikus zenében lényeges szerepet játszott. Míg az előző századok folyamán a vokális és instrumentális „maniera“-k, utóbb pedig a versenyművek „cadenza“-i az előadók egyéni képzeletére bízták az improvizatórikus elem kialakítását, addig a romanticizmus szemében az improvizált részek a kompozíciók szerves egészének bármely részletével egyenrangú esztétikai értékre emelkednek. A romanticizmus ebben is a képzelet felszabadításának egyik eszközét látta, sőt önálló új műfaj: az „Impromptu“ megalkotását alapozta reá. Kétségtelen, hogy Liszt zenei egyéniségében kora ifjúságától kezdve erősen ki volt fejlődve az improvizatórikus hajlam; azonban az is bizonyos, hogy ezt a hajlamot a cigányok előadásmódjának a tanulmányozása nála ebben az időben határozottan cigányos irányban fejlesztette tovább.

A fentebb említett szeszélyes előadásmódot Liszt összefoglalóan nem a „rubato“, hanem az „a capriccio“ névvel jelöli. A „rubato“ jelzés Liszt magyar feldolgozásaiban alig fordul elő; teljesen hibás tehát a rapszódikus előadásmódot a „rubato“-val azonosítani. A „rubato“ még Lisztnél sem jelentette a tempó szeszélyes változtatásait. Miután a „rubato“-val jelzett részekben a valóságos lassítást vagy gyorsítást külön is kiírta, továbbá mivel a „rubato“-rész után Liszt magyar feldolgozásaiban nem okvetlenül lép fel az „a tempo“, „tempo giusto“, vagy más efféle jelzés, amelyik utalna az esetleges tempóingadozások megszüntetésére: ennél fogva azt kell feltételeznünk, hogy Liszt — legalább is az 1840-es évek végéig — a „rubato“ jelzést a szónak eredeti, klasszikus értelmében használta. Ennek a lényege nem bármiféle tempóingadozás, hanem igenis a tempó

szigorú betartása annyiban, hogy bizonyos metrikai súlypontok (például az ütemkezdő hangsúlyok) egyenlő időközökben következnek egymás után. A „rubato” által jelzett szabadság csak e súlypontokon belül érvényesül az egyes hangok hosszúságának hangjegyírásunk segítségével alig kifejezhető egyéni módosításában.⁶ Az egyes hangok hosszúsága tehát irracionálisan kicsiny változást szenvedhet a „rubato”-nál, azonban oly módon, hogy ezen kis értékeltolódások végső összegezésben a metrikai súlypontokat mégis egymástól pontosan egyenlő időközökben hagyják meg. A „rubato”-nak ez a klaszszikus felfogása a mai közhasználatból kiveszett, azonban egyes tudományos munkák, például Bartók Bélának a máramarosi román népzeneéről szóló műve⁷ egészen határozottan azt a felfogást képviselik, amelyik Liszt magyar feldolgoásaiban is felismerhető. Bartók még arra is utal, hogy ez az előadásmód, amit cigánysnak is nevezhetünk, nemcsak a tempó, de még a ritmus elhanyagolását sem jelenti.

A cigányos előadásmód kapcsán szükséges volt ezt a kitérést a „rubato” kérdésének szentelni, mivel ezen a téren ma sajnálatos fogalomzavar állapítható meg. Mindamellett kétségtelen, hogy Liszt magyar feldolgoásaiban a tempó szeszélyes változásait nem a „rubato”, hanem az „a capriccio” jelenti.

Liszt magyar feldolgozásai ma a magyar rapszódiaik gyanánt ismeretesek. A ma ismert rapszódiaik azonban már a második sorozatát alkotják a magyar feldolgozásainak. Az első ciklust, melynek I.—IV., valamint VIII. füzete „Magyar Dallok”, a többi pedig „Magyar Rhapsodiák” címet visel, Liszt mindazon részeiben utóbb érvénytelennek jelentette ki, amely részek a második ciklusban nyertek végleges fogalmazást.

Nem ő az első zeneszerző, aki kompozíciójának ezt a címet adta. Már Kretzschmar⁸ utalt arra, hogy a cseh Tomašek János Vencel (1774—1850) előtte is írt rapszódiaikat. Azóta pedig kitudódott,⁹ hogy Liszt előtt és vele egyidőben számos zeneszerző alkalmazta a „Rapszódia” címet. Aligha valószínű, hogy ezek a túlnyomóan második- és harmadrangú rapszódiaszerzők hatással lettek volna Lisztre. Ő maga a cigányokról írott könyvében szükségesnek tartotta ezt a címet megmagyarázni. Liszt úgy képzelte, hogy amint az eredetileg egységes homéroszi époszok szétszakadozva éltek tovább a rapszódosok előadásában, ugyanúgy élnek valami ősi, egységes zenei cigány-éposz töredékei a cigányzenészek játékában. Ezt az elképzelését alátámasztotta az a tény, hogy a cigányok nem kottából, hanem emlékezetből játszanak és hogy a játéukban kétségtelenül van sok improvizálásszerű elem. Ez a magyarázat Lisztet már mint a

realizmustól eltávolodó és inkább homályos sejtelmek után induló egyéniséget állítja elénk. Jellegzetesen romantikus gondolat, hogy a valóságban adott sokféleséget (t. i. a rapszodiákban feldolgozott különböző stílusú melódiákat) valami ki nem mutatható, csak sejtett **ős-egységre** akarta visszavezetni. A tárgyilagos vizsgálat ugyanúgy megállapítja ennek a feltevésnek a tévességét, mint az egész cigánykönyv számos más állításának az alaptalanságát. Ezek a melódiák mindenekelőtt *nem „ősiek”,* hanem a legtöbbjük Liszt korában csak néhány évtizedes, vagy közvetlenül Liszt feldolgozása előtt keletkezett (pl. a X. rapszodiában feldolgozott Egressy-féle kompozíció). Továbbá *nem „egységes”* ez a dallam-anyag, hiszen verbunkos, népies műdal vagy csárdás még a magyar zenét kevéssé ismerők számára sem teszik azonos stílus benyomását. Legfőképpen azonban *nem „cigány”* eredetű melódiákkal volt dolga Lisztnek, hanem mindenképpen a magyar szellem zenei megnyilatkozásaival. Kétségtelen, hogy a dallamkincs, amit Liszt feldolgozott, nem a magyar szellem legősibb és legeredetibb megnyilatkozásaiból eredt, mindazonáltal cigányos eredetűnek legfeljebb az előadásmód bizonyos modorosságai nevezhetők, nem azonban maguk a dallamok.

A „Rapszódia” cím magyarázatául tehát a zenetörténeti kapcsolatok helyett az irodalmi gondolatot kell elfogadnunk. Említést érdemel még, hogy az irodalmi rapszódia nem csupán Homérosz époszai kapcsán a régmúlt ködéből gyakorolhatott hatást Lisztre, hanem talán az 1830-as évek egyik francia romantikus költője és Liszt állítólagos ifjúkori barátja: Borel Petrus révén is.¹⁰ Borel ugyanis költeményei egyik sorozatát „Rhapsodies” cím alatt adta közre.¹¹

Liszt rapszodiáit annál is inkább a cigány-éposz misztikus eszméjének a megvalósulása gyanánt kell tekintenünk, mivel egyik vázlatkönyvének a tanúsága szerint¹² „Zigeuner-Epos” címmel az első rapszodiaciklus darabjainak könnyített kiadását tervezte.

A rapszódia-forma Lisztnél nem jelent semmiféle határozott tervet, hanem ebben is részben a verbunkos-zene, részben a cigányzenészek példája nyomán járt el, midőn a „Lassú-Friss”-pár egységre nem törekvő, ellentétet és fokozást tartalmazó elve szerint építette fel a rapszodiákat.

A magyar feldolgozások során Liszt sajátos fejlődésen ment keresztül. Az 1840-ben megjelent „Magyar Dallok” még túlnyomóan a tárgyilagos feldolgozót mutatják. Ezekben Liszt nyilván az eredeti dallamok hűséges és valószerű visszaadására törekedett. Ha mutatkozik is itt-ott feltűnőbb eltérés némelyik dallamnak a Lisztnél feldolgozott és a ma felkutatható eredeti alakja között, úgy azt kell feltételeznünk, hogy Liszt más forrásból, főként pedig a cigányok

játékából merítette a dallam változatát. A torzításokért tehát nem ők tesszük felelőssé. A feldolgozás ezekben a korábbi darabokban rendszerint csak a kíséret megszerkesztésére és a zongoraszerű letévésre szorítkozott, azonfelül variált ismétlés és repríz alkalmazásával és rövid utójátékkal bővítette ki a magyar dallamokból álló darabokat. Azonban már a kísérő harmóniakból helyenként ki-kicsendül Liszt egyéni hangja. A zongoraszerű letévés folyamatában is mindinkább eltávolodott a népies magyar műzene sívár egyhangúságától és a sematikus kontratempó-kisérettől. A variálás elvének az alkalmazását már az 1828-ból való első magyar átirataiban is láttuk. Már azokkal kapcsolatban utaltam arra, hogy a variáció által határozottan elszakadt a népi zene valóságától. Mindamellet a népi dallam feldolgozási módjai közül a variálás az az eljárás, amelyik a dallam szerves egységét a legkevésbé bontja meg. A magyar dallamokból Liszt eleinte néhány reprízes formát épített fel, ez azonban idegenszerűen hat, mivel a repríz csak eredetileg is összetartozó témák csoportosításánál indokolt. Viszont ezek a kissé kényszeredett reprízok csak még jobban kiélezték a különféle stílusú magyar dallamok néha potpourri-szerűen kevert egymásutánját. A későbbi feldolgozásokban aránylag kevés szerep jutott a repríznek, amely inkább csak rövid, összefoglaló idézet formájára szorítkozott. Ezekben a feldolgozásokban formaelv gyanánt már csak a „Lassú-Friss“-pár fokozott idealizálása nyomán keletkezett, szabadon összefűzött, a kontraszt és a fokozás gondolatán felépülő improvizálásszerű szerkezetet ismerhetjük fel.

Mindez, amiben Liszt kezdett eltávolodni a népies magyar műzene valóságaitól, fokozott mértékben volt meg az 1846—47. évek folyamán keletkezett magyar átirataiban. A dallamok elé, közé és után bevezető, összekötő és lezáró részeket illesztett. A lényeg azonban nem ezeknek a részleteknek a pusztá létezésében van, hanem sokkal inkább abban, hogy milyen zenei vonatkozásban állanak ezek a részek a feldolgozott magyar dallamokkal? Liszt magyar darabjaiban csak ritkán találunk üres, virtuózkodó futamozást. Ellenben annál többször találunk motívikus bevezetést, köz- vagy utójátékot. Mihelyt pedig a feldolgozott dallamok egyes részletei különálló motívumokká önállósulnak és új zenei egység alkotásához használtatnak fel: a népi zene feldolgozási módjának az eddigőtől eltérő alakjával állunk szemben. Ez a feldolgozásmód elszakad a népies dallam egészének az egységétől. A kiragadott motívum nincs többé kötve a dal- vagy táncszerű forma sztatikus voltához, hanem fokozásokra és a dinamikus formálásban leendő felhasználásra válik alkalmassá. Liszt magyar feldolgozásainak ezek a látszólag lényegtelen részei már előkészítői a weimari korszak magyar stílusának.

Habár a „Magyar Dallok“ és a „Magyar Rhapsodiák“ nem mindegyik dallamáról mutatható ki, hogy Liszt nem szerzője, hanem csak feldolgozója a témáknak, mégis Liszt nyilatkozataiból és egyéb külső körülményekből bizonyosra vehető, hogy az ebben a sorozatban szereplő dallamok kivétel nélkül nem Liszt saját szerzeményei. Liszt azonban már ebben az időben is nemcsak mint feldolgozó került kapcsolatba a magyar zenével, hanem maga is komponált magyar stílusú műveket. Ezek közül legismertebb két induló: „Heroischer Marsch im ungarischen Styl“ (1840) és „Ungarischer Sturm-Marsch“ (1843). A heroikus vonás és az indulószerű jelleg együttessége a francia forradalom óta különösen a párisi opera téren igen gyakori jelenség volt. Az induló kedveltsége a feléledő fanatikus militarizmus szellemével kapcsolatos, a heroikus gondolattal való összefűzés azonban valamivel későbbi, hiszen a „hős“ eszméje az empire és a romantika gondolatvilágának a jellemzője. A francia „grand opéra“-ban különösen Spontini műveiben domborodott ki a heroikus jelleg, többé-kevésbé nyílt célzással Napoleon személyére, továbbá az imperializmus és a „gloire“ jelszavaira. Mindezt figyelembe kell vennünk, ha Liszt heroikus magyar indulóját helyesen akarjuk értékelni. A zenei gyökerek tehát: Schubert magyar indulója és a verbunkos-zene emlékei, eszmei kiindulópont pedig: a párisi opera zenéjében kialakult kapcsolat a heroikus gondolat és az indulószerű jelleg között.

Liszt szemében a magyarság alapvető lelki tulajdonságai: „lovagias és nagyszerű“,¹⁸ „büszke és hősies“,¹⁴ stb. Ez az idealizált elképzelés adta a közvetítő kapcsolatot a magyar stílus és az indulótípus között. Mit jelentett Lisztnél a hősi indulóban a magyar stílus? Egyelőre alig többet, mint Schubertnél. Kétségtelen, hogy példa gyanánt Schubert „Divertissement“-jának az indulója lebeghetett Liszt képzelete előtt. Mindkettőben közös a moll-főhangnem, a lassú alapmozgás, valamint az éles profilú és határozott tagolású pontozott ritmus. Mindamellettt egyik induló sem gyászos, hanem inkább heroikus jellegű, amit zeneileg némi halvány verbunkos-emlékek belejátszása is alátámaszt.

Stílusánál fogva ugyanerre az időre tehető Liszt két befejezetlen magyar zongoradarabja,¹⁵ melyekben Schubert magyaros kompozíciójának a hatása nemcsak a tematikában, hanem a „cadenza“-szerű futamokban is felismerhető (lásd a 2. sz. kottapéldában közölt részleteket). Ezek a futamok itt még nem cigányosan eredetiek, hanem inkább kissé szokványos skálázás-jellegük van. Mindamellettt ezekben a skálákban valószínűleg nem sablonos a bővített másodlépés alkalmazása. Ennek a magyarázatául előre kell bocsátanom,

hogy Liszt művészetének későbbi korszakaiban az úgynevezett cigányskála (két bővített másoddal) jelentős szerepet játszott. Bár ennek a skálának a nyomai már az 1840-es években keletkezett magyar feldolgozásaiban megvannak, mindamellett eredeti kompozíciói közt ez a skála teljes egészében csak a h-moll Szonáta bevezetésében jelenik meg. A skála egyes jellegzetes részei, különösen pedig a bővített másodlépések azonban már előbb is kimutathatók Liszt műveiben. Teljesen téves volna azt feltételezni, hogy a bővített másodlépés a cigányskálából került bele Liszt művészetébe; ugyancsak túlzás volna minden bővített másodlépésben magyaros színezetet sejtteni. Másrészt azonban az is kétségtelen, hogy a magyaros színezet kifejezésére Liszt tudatosan alkalmazta a bővített másodlépést, illetve később a cigányskálát. A magyaros színezet és a bővített másod közötti asszociáció tehát feltétlenül fennállott Liszt képzeletében, azonban csakis az egyik irányban: vagyis a magyar jelleg képzelete sokszor felidézte nála a bővített másodot, azonban a bővített másod feltűnése egymagában még nem enged feltétlenül magyar stílusra következtetni.

Az „Ungarischer Sturm-Marsch“-ban már nem Schubert indulójának a kimért lépteit követte Liszt, hanem a tüzeesebb és energikusabb Rákóczi-indulót. Liszt a Rákóczi-indulót már 1839 december 20-án Pozsonyban játszotta¹⁶ és 1840 januárjában ki is akarta nyomtatni. Ebben azonban a cenzúra tiltó rendelkezése megakadályozta.¹⁷ A tilalom oka valószínűleg ugyanaz lehetett, amiért a császári hatóság később, a szabadságharc leveretése után, az induló eljátszását büntetés terhe alatt megtiltotta. Annak ellenére, hogy az induló létrejöttében magyar és nem magyar zenészek egyaránt részt vettek: a Rákóczi-induló az akkori magyarság számára a magyar nemzeti gondolat zenei megtestesülését jelentette. Liszt átírata csak 1847-ben mint az első rapszódia ciklus 13. száma látott napvilágot „emlékül Pesten töltött 1840. évi január hónapra“ (a címlap szerint).

Visszatérve Liszt második magyar indulójára, megállapítható, hogy a benne uralkodó ritmusképlet nem a pontozott trochaeus, hanem a gyors daktylus. Ebben is a Rákóczi-induló hatása látszik meg. Több más motívumáról is kimutatható, hogy rokonságban van a Rákóczi-induló egynémely motívumával. Jellemzőek a háromhangnyi csúsztató-előkék a bővített másodlépéssel; ugyanilyeneket alkalmazott Liszt (mint nyolcad-triolás felütést) a „Magyar Rhapsodiák“ VI. füzetében. A harmónikus mollnak a tonikára felvezető tetrachordját ettől kezdve Liszt számos magyar kompozíciójának az elején mintegy „jelige“-szerűen megszólaltatja (pl. „Fantasie über ungarische Volksmelodien“, „Héroïde funèbre“ főtémája, „Hunnenschlacht“ kez-

dete, „Ungarischer Geschwindmarsch“ stb.). Az „Ungarischer Sturm-Marsch“-ot Liszt 1875-ben átdolgozta, sőt hangszerelte is. Az átdolgozás az induló magyar stílusán alig változtatott, a hangszerelés pedig annyiban adott magyaros színezetet, hogy a cimbalom is (de csak „ad libitum“) szerepel a zenekarban.

Hogy Liszt képzeletében az indulószerű tematika és a magyarság eszméje között határozott kapcsolat alakult ki, azt az imént tárgyalt két magyar induló óta írt több más kompozíciója is mutatja. A virtuózévek során keletkezett művek közül csak a „Gaudeamus“-parafrázis magyar variációjára utalok. Az „A l'Ongarese. Tempo di Marcia“ felírású 16 ütemnyi rész nem más, mint az eredetileg hármas ütemű dallamnak indulószerű karaktervariációja. A magyar jelleget az induló- és verbunkos-jelleg keveréke adja. Ebben az indulóban már határozottabbak a verbunkos- emlékek, sőt a bokázó-záróképlet is megjelent benne. A „Gaudeamus“-dal magyar variációja némi változtatással megmaradt Liszt 1869. évi feldolgozásában is („Humoreske für Soli, Chor und Orchester“).

Lisztnek a virtuózévek során írott eredeti kompozíciói között egészen kivételes helyet foglal el az „Isten veled!“ című dal, mivel ebben magyar hangot tudott megszólaltatni anélkül, hogy kizárólag az indulószerű tematikához fordult volna. Ennek a dalnak az első alakját a „Pester Album für Gesang und Pianoforte . . . herausgegeben von L. F. Witt“ kiadványból (1847) ismerjük. Ebben Liszt dala, Vörösmarty „Szózat“-ának Erkel-féle megzenésítésével együtt határozottan a magyar jelleget képviselte és pedig nem csupán a felírásokban és a szövegben, hanem a kompozíciók szelleme tekintetében is. P. Horváth Lázár verse sem tartalmilag, sem formailag nem érdemelte ki azt, hogy Liszt első magyar dalát keltse életre. Nincs kétség aziránt, hogy Liszt hiányos magyar nyelvismerete semmi alapot sem nyújtott a versnek helyes prozódiajű megzenésítéséhez. Mivel azonban a Zerffi (Hirsch Gusztáv) által készített német fordítás mellett a dal a magyar szöveg prozódiajára is tekintettel van: fel kell tételezni, hogy ebben valaki segítségére volt Lisztnek. Mindamelllett a zenei elgondolás tisztán az ő egyéniségét tükrözteti. Az „Andante malinconico“ bevezetés itt még a „quasi Recitativo“ jelzéssel is társul (v. ö. a dallal körülbelül egykorú I. rapszódia bevezetésével). Különös elgondolás, hogy az ének-zongora együttesben a recitálás a zongorának jut, míg az ének tisztán zenei, tehát nem a szövegdeklamációból kiinduló melódiát kap. A hangszeres recitativ Liszt egész zenei stílusának jellemző vonása, melynek legnagyobb kiindulása talán Beethoven IX. szimfóniájában keresendő, vagy pedig sokkalta alacsonyabb zenei szférában: a cigányzeneka-

rok játékában (a primás vagy a cimbalmos szerepe). Aki Liszt szélsőséges természetét ismeri, az nem csodálkozik azon, hogy ily ellentétes ideálok lebegtek Liszt előtt, mint Beethoven műve és a cigány játéka.¹⁸ A hangszeres recitatív Liszt magyar művei során már a „Magyar Dallok” első számában megjelenik és vörös fonál gyanánt végigvonul a legkésőbbi művekig.

Az „Isten veled!” dal melódikája — az egyetlen bővített másodos fordulattól eltekintve — alig, ritmikája azonban annál határozottabban magyaros stilizálásra vall. A fő ritmusképlet a verbunkosra utaló pontozott ritmus, melyet helyenként az előkés bokázó-záradék ritmikus váza, helyenként pedig már a kezdődő csárdás-korszak által felvetett kisszinkópás figura vált fel. Alapjában véve bármennyire is jelentéktelen alkalmi kompozíció ez a dal, mégis az első komoly kísérlet Lisztnél arra, hogy a magyar zenéből felszívott stíluselemekből önálló magyar dalstílust alakítson ki. Ennek a dalnak a stílusa messze felette áll az egykorú magyar népies műdalszerzők jobbára még parlagias alkotásainak, viszont magyarabb, mint a német dal szellemét magyar költeményekre alkalmazó Spech János és mások dalai. Ezt a dalt Liszt 1879-ben lényegtelen változtatásokkal újból közreadta.¹⁹ Egyébként azonban sajnálatos módon nem folytatta a benne kezdeményezett magyar dalstílus kialakítását.²⁰

J e g y z e t e k .

¹ „Oh! ma sauvage et lointaine patrie!”. Lásd Liszt levelét d'Agoult grófnéhez, Pozsony, 1839 december 19. Közölve: „Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult 1833—1840, publiée par M. Daniel Ollivier”, Paris, 1933. (Kiadó: Grasset.) 330. oldal.

² U. o. 336. oldal (kelt Pozsony, 1839. dec. 19) és 340. oldal (kelt Pest, 1839. dec. 25).

³ „Tout ce que je suis en état de faire, c'est d'écrire une page ou deux de mes mélodies Hongroises que je veux continuer indéfiniment. C'est une bonne veine de trouvée.” U. o. 391. oldal, kelt Wien, 1840. febr. 22.

⁴ Levél Köhler Louis-hoz, kelt 1852. ápr. 16., közölte La Mara „Franz Liszt's Briefe” I. köt., Leipzig, 1893., 104. oldal.

⁵ Liszt-Múzeum Weimar, Ms. N. 5, 110—117. oldal.

⁶ Lásd Kamienski Lucian tanulmányát: „Zum Tempo rubato”, „Archiv für Musikwissenschaft” I. kötet 108. skk. old.

⁷ Bartók Béla: „Volksmusik der Rumänen von Maramureş”, megjelent mint a „Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft” 4. kötete. XXV. oldal: „Das Hauptmerkmal des Zigeuner-Vortrages ist . . . ein merkwürdiges rubato-Spiel der Weisen von festem Tanzrhythmus; die einzelnen Takte behalten zwar genau ihre gleichmässige Länge, einzelne Takteile aber werden verkürzt, die übrigen um denselben Wert verlängert . . . Der höchst rhythmische Vortrag mit irrationellen Notenwerten innerhalb gleich langer Takte bedingt also das, was wir mit dem Worte ‚zigeunerhaft’ meinen.”

⁸ Kretschmar Hermann: „Gesammelte Aufsätze” I. köt. Leipzig, 1910., 94. o.

⁹ Kahl Willi : „Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorgänger seit 1810“, megjelent az „Archiv für Musikwissenschaft“ III. évfolyamában (1921); lásd különösen a 68—82. oldalakat.

¹⁰ Erre utalt már Bertha Sándor is „Les Rhapsodies Hongroises de F. Liszt“ c. tanulmányában; megjelent „Bericht des 4. Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft“ 1911., 210. oldal.

¹¹ 1831 vagy 1832; új kiadása: Paris, 1922.

¹² Liszt-Múzeum Weimar, Ms. N. 7, 36. skk. old.

¹³ „... ma chevaleresque et grandiose patrie...“, levél gr. Festetics Leóhoz 1839 nov. 24., közölte La Mara id. m. 31. old.

¹⁴ „Diese Rasse war noch immer stolz und heroisch.“ Liszt levele Massard Lamberthez, közölve Ramann Lina „Franz Liszt als Künstler und Mensch“, I. köt., Leipzig, 1880., 484. oldal, valamint Liszt: „Gesammelte Schriften“ II. köt. 224. oldal.

¹⁵ Liszt-Múzeum Weimar, Ms. J. 12, valamint J. 12a. Ez az a két darab, melyet Raabe Peter „Liszts Schaffen“ (Stuttgart u. Berlin, 1931.) c. művének jegyzékében 662. szám alatt jelez.

¹⁶ Lásd Liszt levelét d'Agoult grófnéhoz 1839. december 25-én, közölve az idézett levelezés 340. oldalán.

¹⁷ „La censure a défendu l'impression du Rakoczy Marsch (telle que je l'ai jouée à mes concerts de Presburg et de Pesth). Remarquez qu'il n'y avait ni épigraphe, ni paroles quelconques si ce n'est f. p. !!!“, idézve Lisztnek d'Agoult grófnéhez 1840. január 23-án írott leveléből (az idézett levelezés 363. old.).

¹⁸ Az idézett ellentétes ideálokra ebben a formában Schünemann Georg berlini egyetemi előadásaiban utalt (1928. febr.).

¹⁹ Az összkiadásban csak ez a későbbi fogalmazás található.

²⁰ Lisztnek magyar szövegre írott kompozíciói között ez a dal nem a legkorábbi. 1846 október 24.-én Garay János szövegére megírta „A patakcsa“ című férfikari szerzeményét. Ez a férfikar csak az 1874. évben, az „Apollo“ zenemű-folyóirat III. évf. 13/14. számának 14. oldalán jelent meg. Stílusában semmiféle magyar elem sem ismerhető fel.

III.

A WEIMARI NAGY KOMPOZÍCIÓK KORA

Programmzene és magyar stílus

Amint láttuk, eredeti magyar kompozíciók alkotásával már a virtuózévek során is több ízben megpróbálkozott Liszt. Mit jelentenek ezek a művek az ő művészi fejlődésében? Azt, hogy a magyar zene realitásaitól elvonatkoztatva is érzett erőt magában a nemzeti stílusban való komponáláshoz. Az előző fejezet folyamán kimutattam Liszt egyéniségében a zenei nacionalizmus kialakulását. Ebben a folyamatban a franciás, réalisztikus romanticizmust mindinkább háttérbe kezdte szorítani a németes, ideálistikus romanticizmus. Liszt életének a külső körülményei is úgy hozták magukkal, hogy egyénisége ebben az irányban fejlődjék tovább. Állandó lakóhelye Weimar lett, miáltal megszakadt közvetlen kapcsolata az élő magyar zenével. Így tehát magyar tárgyú szerzeményeiben régebbi emlékeire, vagy a magyar dallamoknak közvetett, írásbeli megszerzésére volt utalva. A magyar zene valóságától ily módon eltávolodván, a távoltság folytán bizonyos idealizáltság jelei mutatkoznak magyar műveiben, még a feldolgozásszerű rapszódiaokban is. Már az első rapszódia ciklus 12. száma (1847) a „Héroïde élégiaque” felírást viseli és ez világosan utal arra, hogy itt nem a magyar téma reális visszaadása vagy annak virtuóz parafrazeálása, hanem magasabb költői elgondolás volt a mozgató erő. Az idealizáltság felé való hajlás még egyes részletvonásokban is mutatkozott; így különösen a „cadenza”-szerű futamok nyertek a régebbi cigányosan fantasztikus forma helyett szimmetrikusabb, stilizáltabb alakot.

Liszt első nagyobb magyar kompozícióját: az „Ungaria-Kantate“-t¹ mindjárt a weimari időszak elején (1848) írta. Schober Franz báró öt strofányi költeménye a magyar nacionalizmust német ver-

sekben dicsőíti. A szöveg Lisztnél az „*estro poetico*“ állapotát idézte elő és a hatása alatt olyan egyöntetű művet vélt alkotni, amelyet a Beethoven-kantáta óta egyet sem írt.² Valóban: az „Ungaria-Kantate“ nem más, mint egyetlen nagyszabású magyar induló, amelynek talán éppen az az egyetlen gyengéje, hogy az induló-ritmus elejétől végigmegy benne. A mű motívikus magva az úgynevezett Rákóczi-nóta, melynek zongora-feldolgozását Liszt az első rapszódia-ciklus 10. száma alatt adta közre. A feldolgozás hűségesen követte az eredetit. Ha alkalmazott is benne Liszt kisebb betoldásokat és változtatásokat, mindamellett az eredetit nem tördelte szét. Ellenben az „Ungaria-Kantate“ a Rákóczi-nótával már csak motívikus kapcsolatban áll, vagyis a dallam egyes részleteit Liszt kiragadta az eredeti összefüggésből és új, teljesen a saját elgondolása szerint való kompozíció felépítéséhez használta fel. A kantátán végigvezetett egyenletes mars-tempó folytán a Rákóczi-nóta „Lassú“-jából származó motívumokat ugyanúgy beleillesztette Liszt a kompozíció folyamatosságába, mint a gyors részből eredőket. A kantáta néhány témáját közöltük a 3. sz. kottapéldában.

A kantátának vannak részletei, amelyekben sem a Rákóczi-nóta, sem más magyar zenedarab motívumai nem ismerhetők fel. Ezekben a részekben Liszt egyéni magyar stílusával van dolgunk. E stílus magyarázata lehetne tisztán zenei, hiszen a magyar jelleget ugyanaz az éles ritmikájú moll-verbunkos típusa adja meg, amelyik Liszthez az 1828-ban átírt Bihari-darab, később Schubert „*Divertissement*“-ja és az első rapszódia-ciklus egynémely számában feldolgozott hasonló dallamok útján jutott el és amelynek a hatása Lisztnél, az „*Ungarischer Sturm-Marsch*“-ot kivéve, az eddig keletkezett magyar kompozíciók mindegyikében érezhető.

Liszt magyar stílusának a létrejövését tisztán mint a benne felgyülemlett magyar zenei emlékek szintézisét képzelhetjük el. Ez a magyarázat azonban nem teljesen kielégítő, hiszen Liszt romantikus zeneszerző, akinek a művészete át meg át van szöve zenén kívüli, eszmei vonatkozásokkal, sőt sokszor ezeken fekszik a fősúly. A romantikus kompozíciókban a zene és a hozzá fűződő zenén kívüli kapcsolatok egymásnak hangulati velejárói, amint ezt Berlioz „*idée fixe*“-je, de még világosabban Wagner „*Leitmotiv*“-rendszere bizonyítja. Mindazonáltal ebben a tekintetben olyan természetű különbség van Wagner zenedrámáinak és Liszt programzenéjének az esztétikai beállítása között, ami nem csupán a műfajbéli különbségre vezethető vissza. Wagner a zenedrámáiban feldolgozott vezérmotívumokat teljesen saját képzeletéből, mintegy önmaga képére és hasonlatosságára alkotta meg. Liszt viszont a „helyi színezet“ való-

szerűségéből indult ki és még a weimari korszakban keletkezett ideálistikusabb magyar alkotásaihoz is szívesen merített a magyar dallamok valóságából és követte a magyar zene stílusbeli jellegzetességeit. További különbség, hogy Wagnernél úgyszólván minden zenei motívumnak megvan a kulcsa, aminek a segítségével a zenei gondolatnak a konkrét, vagy legfeljebb igen szűk körű jelentését meg lehet állapítani. Liszt zenéjében szintén fontos a program, azaz a költői szándék, azonban az ő zenéje nem kapcsolódik oly szorosan a zenén kívüli jelentéshez, mint Wagner vezérmotívumai. Különösen a weimari korszakban keletkezett magyar vonatkozású kompozíciói igazolják ezt. Ezekben a művekben a költői szándék a magyarság eszméjének vagy a magyar jellemnek, tehát nem egyes személyeknek, kül- vagy belvilági folyamatoknak a zenei tükröztetése. A zene-mű eszmei tartalma tehát tágabb körű és líraibb jellegű, mint Wagnernél. Liszt egyéniségének a tisztán zenei vonásai ebben is határozottan felismerhetők. Liszt valószínűleg érezte, hogy a zene jelentése fogalmi konkrétumokkal csak önkényesen és esetleg a zene autonóm törvényszerűségeinek a rovására kapcsolható össze. Liszt magyar programzenéje így zeneileg is gazdagabb, mint Wagner motívum-technikája, hiszen Liszt az azonos eszmekör kifejezésére nem ragaszkodott azonos zenei formulákhoz, hanem — mint e fejezet során látni fogjuk — a magyarság eszméjének a kifejtésére is egész sereg zenei eszközzel rendelkezett.

E zenei eszközök sorában a legjelentősebb szerepet töltötte be az indulószerű tematika. Ennek a magyarázatául nem elég arra hivatkozni, hogy Liszt a magyar zenének jellegzetes megnyilvánulását látta az indulóban; ezt a feltevést Schubert magyar indulóján és a Rákóczi-indulón kívül egyéb adat nem is bizonyítja. Ennél a tisztán zenei magyarázatnál fontosabb az eszmei: Liszt a magyarság alapvető lelki tulajdonságai gyanánt a harciasságot és a hősiességet tekintette. Mivel pedig ezek a jellemvonások a zenében az indulónak a hangulati velejárói: érthető, hogy Lisztnek magyar tárgyú műveiben sűrűn találunk indulószerű tematikát.

A heroikus gondolat és az induló-jelleg több, ebben a korszakban keletkezett magyar vonatkozású művében is érvényesült. A „Funéraisles” című zongoradarab szinte a történelmi folytatása az „Ungaria-Kantate”-nak: míg előbb a magyar nemzeti erők forradalmi kirobbanásának a dithyrambusát írta meg Liszt, addig az 1849. októberi események hatása alatt a mozgalom tragikus bukásának gyászos hősi indulóját alkotta meg a „Funéraisles”-ban („Harmonies poétiques et religieuses” Nr. 7.). A kompozíció magyar vonatkozása ma már nem kétséges többé, különösen amióta tudjuk, hogy Liszt egyik

vázlatkönyvében³ a „Funéraisles“ első vázlatának címe: „Magyar“. Az eszmei tartalomtól eltekintve, magyar stíluselem gyanánt mindössze a főtémában fellépő bővített másod ismerhető fel.

Ugyancsak a hősi eszme és az indulószerű tematika folytán nyert magyar jelleget a „Mazeppa“ című szimfónikus költemény (1851) második (d-moll) induló-témája („N“ betűnél), noha a költői program szerint itt inkább ukrainai „couleur locale“-nak volna helye. Ezzel szemben zeneileg a magyar stílus domborodik ki az „Ungaria-Kantate“-hoz hasonló tematika folytán.

A „Funéraisles“-ban megnyilatkozó eszmekör tükröződik Liszt 8. szimfónikus költeményében: a „Héroïde funèbre“-ben. E kompozíció látszólag szintén nélkülöz minden magyar vonatkozást. Azonban már maga a cím bizonyos rokonságot árul el az V. rapszódia első címével („Héroïde élégiaque“); eszmei tartalma, sőt egyes zenei elemei pedig a „Funéraisles“-al fűzik össze. A „Héroïde funèbre“ annyiban képviseli Liszt magyar stílusát, amennyiben az eszmei tartalom közvetve a magyar szabadságharc leveretésének a gyászos tényéhez kapcsolódik. Ebből következik Lisztnél tisztán zeneileg az indulószerű — itt közelebről gyászindulószerű — főtéma kialakítása, melyben a „magyaros“ bővített másodlépés is előfordul.

Az eszmei tartalom magyar vonatkozása kapcsán a legnagyobb arányú és kezdetől végig magyar eszmekörben mozgó kompozícióját a 9. sz. „Hungaria“ című szimfónikus költeményében írta meg Liszt (1854). Ez a mű egyike azoknak a szimfónikus költeményeknek, amelyekhez a címen kívül más, szavakba foglalt programot nem adott a szerző. Ezúttal nem azt vizsgálom, hogy minő kapcsolatban áll a „Hungaria“ Vörösmarty Mihálynak Liszthez írott ódájával, sem pedig azzal nem foglalkozom, hogy mi a részletes programmbeli jelentése a műnek. Láttuk úgyis, hogy Lisztnél a magyarság gondolatának a hősi, harcias jellemvonások az állandó hangulati velejárói. Mindehhez a „Hungaria“-ban a fájdalom, a komor dac, majd a vége felé a féktelen duhajság járul. A mű tematikája túlnyomóan indulószerű, hiszen lényegileg a „Heroischer Marsch im ungarischen Styl“ c. régebbi művéből építette fel a kompozíciót. Az egyik melléktéma is az első vázlatbeli formájában⁴ még világosabban mutatja a pontozott ritmusú induló-jelleget (lásd a 4. sz. kottapéldát), mint a leegyszerűsített véglegesített alakban (a szimfónikus költemény kétnegyedes ütemű, „Vivo“-jelzésű része, előbb Asz-, majd C-durban).

A magyar jelleg kifejezésére használt régebbi stíluselemek közül még különösen a bővített másodos dallamfordulatokat alkalmazta Liszt. A harmónikus moll 6. és 7. foka gyanánt magyarázhatók azok

a bővített másodlépések, amelyek a kompozíció bevezetőrészében, főtémájában („Quasi andante marziale“, a II. hegedűk és a II. oboa szólamában a csúsztató-előkék hangjai között) és a kóda markáns basszusaiban található. Határozottabban utalnak a cigányskálára azok a bővített másodlépések, melyek a felemelt 4. fok és a moll-terc között fordulnak elő a „D“ betű utáni c-moll témában. Liszt itt kíséretül a bővített quintszextakkordot alkalmazta, amint ezt hasonló jellegzetes melódialépéseknél az 1828. évi első magyar zenedarabjai óta magyar feldolgozásai során több ízben tette (például az első rapszódia ciklus 17. és 19. számaiban).

Liszt a cigányskálát a magyar zene egyik fő jellegzetességének tartotta, és pedig valószínűleg azért, mivel a kezeügyébe került magyar zeneművekben ez többször előfordult. Meggyőződésének határozott kifejezést adott a cigányokról szóló könyvében. Liszt felfogása még az új századforduló körüli magyar zeneirók (id. Ábrányi Kornél, Molnár Géza) munkáiban sem vesztett meggyőző erejéből. Az újabb népdalkutatás eredményei rávilágítottak, hogy a cigányskála a magyar népi zenében előfordul ugyan, de nem tartozik az állandó jellegzetességek közé. Mindamellett a cigányskála jelentőségét nem szabad lebecsülni, hiszen éppen Liszt művészete bizonyítja, hogy a XIX. századbeli magyar népies műzenének és ezen keresztül a magasabb magyar műzenének a kialakulásában közreműködött tényezők sorában a cigányskála rendkívül jelentős szerepet töltött be.

Liszt magyar stílusának régebbi elemei közül a „Hungaria“-ban még az előkével díszített bokázó-záróformula is felismerhető. Ezt mint magyar zenei karakterisztikumot már a „Gaudeamus!“ magyar variációjában tudatosan használta Liszt. A bokázó-képlet a „Hungaria“ kódájának basszusában is felhangzik.

Mindezzel azonban még nem merítettük ki a „Hungaria“-ban felhasznált magyar motívumkészletet. Az elsorolt régi stíluselemekhez újként járult a koriambus, mely a magyar dal ritmikájából az első rapszódia ciklus 21. számának (a későbbi XIV. rapszódiaának) és az I. rapszódiaának első témája gyanánt feldolgozott dallamokon keresztül vonult be Liszt képzeletébe. Liszt a koriambus-ritmust magyar jellegzetesség gyanánt az eredeti kompozíciók során legkorábban éppen a „Hungaria“-ban használta fel, még pedig a második „Largo con duolo“ részletben. A magyar verbunkos-zenének és a cigányok játékának a páthosát tükröztetik azok a fordulatok, amelyekben a dallam egyes főhangjai előtt ugyanannak a hangnak az előkeszerű anticipálása áll. Ez az aprózás a XIX. század magyar zenéjében rendkívül el volt terjedve és talán kétséges is, hogy Liszt-hez kizárólag a cigányok játékból került volna, hiszen Erkel és

mások művei is közvetíthették. E pathétikus anticipálás megtalálható a „Hungaria” induló-főtémájának F-dur, majd d-moll záradékában (v. ö. a XIV. rapszódia első részében felmerült hasonló helyekkel). Ugyanez a figura gyors tempóban úgy alakul, hogy az előkeszerű anticipáció és a főhang egyenlő ritmusbeli értékűvé lesz. Ilyesfajta aprózás, amelyet már a XIV. rapszódia gyors részében találunk, a „Hungaria”-ban az „Agitato molto” részletben is előfordul.

A „Hungaria” zárórészében felhangzó és a VIII. rapszodiából ismert magyar dallam beleszövése némileg stílustalan. Ha ezt a részt Liszt művészi fejlődése szempontjából tekintjük, akkor bizonyos visszaesésre következtethetünk. Különös, hogy miért nyult közvetlenül a magyar zene anyagába témáért, mikor a „Hungaria” egyéb részeiben már saját magának sokkal magasabb színvonalú egyéni magyar stílusát tudta érvényre juttatni. Hiába változtatta el a dallam második felének a modulációját: eljárása mégis csak az volt, mint a realisztikus magyar feldolgozásokban, vagyis a dallam egészét stilizálás, feldolgozás nélkül ékelte bele egy különben idealizált és kifinomodott magyar kompozícióba. S ha már a magyarság eszméjének a teljes kifejtésére elkerülhetetlennek vélte volna, hogy egy eredeti magyar származású dallamot a maga egészében beleszőjjon a „Hungaria”-ba: akkor találhatott volna ennél nemesebb veretű dallamot is. A melódia felvételét egyedül az indokolja, hogy ezen a helyen a kompozíció a duhaj jókedven kívül más fokozást már aligha nyújthat; ennek a kifejezésére pedig az inkriminált melódia megfelel.

A „Hungaria” eszmevilága nem csupán egy különös táj és különös nép zenei jellemzése körül forog, hanem ez az első eset, hogy Liszt az érzelmek széles skáláját, tehát mintegy az egész embert a maga teljes lelki mivoltában egy magyar kompozícióba sűrítette össze. Az örök emberinek a nemzeti zene eszközeivel való kifejezésében Liszt megelőzte korát és előkészítőjévé lett az újabb, nemzeti jellegű magyar zeneművészetnek.

A „Hungaria”-ban elért eredmények a magyar stílusbeli biztonságának oly fokát jelentették Liszt számára, hogy a „Hungaria”-hoz egy második részt szándékozott komponálni; e második rész indítéka és fő motívuma Erkel „Hymnus”-dallama lett volna,⁵ azonkívül a mű bizonyos eszmei kapcsolatban állott volna a Lehel kürtjéről szóló mondával.⁶ E tervezett második rész azonban a zenei megvalósulás kezdetéig sem jutott el, akárcsak az 1856–58. évek folyamán tervezett magyar operája: a „Jankó” sem.

E nagyszabású magyar művek tervezése, valamint a „Hungaria” zenéje is rávilágít arra a tényre, hogy Liszt a magyar zenei stílus területén ekkor már teljesen otthonosan érezte magát, sőt a

„Hungaria“ eszmei tartalmának a tanúsága szerint Liszt magyar stílusa olyan zenei nyelvvé fejlődött, amelyik alkalmassá lett nem csupán a nemzeti különösségek, hanem egyetemleges emberi eszmék kifejezésére is. Ez a magyarázata annak, hogy magyar stílusának elemei a weimari korszaktól kezdve olyan kompozícióiban is felismerhetők, amelyek nem különlegesen magyar tárgyúak.

Legnagyszerűbb és legátfogóbb tartalmú zongoraművének: a h-moll Szonátának (1852.–53) a bevezető második frázisa az első hely, ahol Liszt eredeti kompozíciói során a cigányskála teljes egészében megjelenik (5. sz. kottapélda).

A „Hunnenschlacht“ című szimfónikus költemény (1857) már a tárgyánál fogva is magával hozta a harcias, hősies jellegű tematika kidomborítását. Ennyiben tehát nem is volna szükséges okvetlenül magyar vonatkozásokat kiolvasni a műből. Azonban az indulószzerű tematikán kívül a kezdőtéma bővített másodlépései, az „Alla breve“-jelzés után fellépő koriambus-szerű motívum (középen ütemvonallal elválasztva és a 4., hosszú tag helyén rövid hang és szünet), valamint a nem egyszer kihagyással mellőzött fisz-moll-rész élesebb ritmikájú és csúsztató-előkés, verbunkosra emlékeztető témája mind arra utalnak, hogy Liszt a hunokat zeneileg magyarok gyanánt jellemezte.⁷

A „Hamlet“ című szimfónikus költemény (1858), noha programmilag semmiféle vonatkozásban nincs a magyarsággal, sajátos módon emlékeztet egyik témájának („G“ betű után) a körvonaláiban a „Hungaria“ induló-főtémájának a második motívumára. Ez a jelentéktelen és talán csak véletlen hasonlóság azért érdemel említést, mert ugyancsak a „Hamlet“-ben fordul elő olyan bővített másodos csúsztató-előke („S“ betű után), aminőt Lisztnél különben csak a magyar művekben találunk. Ez a két jelentéktelennek látszó hely is igazolja azt, hogy a magyar stíluselemek nem jelentettek többé különlegességet Liszt számára, hanem a „Hungaria“ megalkotásakor már teljesen a sajátjaivá váltak.

A „Hungaria“ folyamán kialakult egyéni magyar stílus teljes határozottsággal jelentkezik a „Szent Erzsébet legendája“ oratórium (1857–62) egyes részleteiben. Az oratórium szövegének magyar vonatkozásai indokoltá tették, hogy a zenéjében Liszt magyar dallamokat is feldolgozzon. A Náray-féle „Lyra Coelestis“-ből merített „Szent Erzsébet asszony életirül“ szóló ének, valamint a „Nem ettem én ma egyebet...“ szövegű népies dal melódiája egyaránt keresztlütemek Liszt művében az augmentáció, diminució, továbbá a motívikus feldolgozás kohóján. Liszt egyéni magyar stílusának a vizsgálata szempontjából azonban a határozott dallamra visszavezethető magyarosságokhoz képest sokkal nagyobb jelentősége van annak

a részletnek, amit Liszt az első képben szereplő magyar mágnás szavaihoz komponált. Ez a részlet (lásd a 6. sz. kottapéldát) magyar muzsika anélkül, hogy meg tudnók nevezni a mintául szolgált dal- lamokat. Az éles ritmusú motívumok során a verbunkos-zene emlé- kei ugyanolyan világosan felismerhetők, mint a pathétikus anticipá- ciók; a cigányskálára utaló felemelt 4. fok és a mollterc közötti bő- vített másodnak ugyanolyan fontos szerep jut, mint a kíséretétül al- kalmazott bővített quintszextakkordnak. Az „Isten veled!” dalban felmerülő hajlékony, de amellet jellegzetes ritmusképletek az ének- szólam vezetésében ugyanúgy felismerhetők, mint a „Hungaria” óta tudatosan magyar stíluselem gyanánt használt koriambus. Mindeze- ken felül pedig megjelenik az ismétlődő trombitajel-szerű quart-motí- vum. Ez utóbbinak a motívikus eredete kétségtelenül a „Rákóczi- nóta” lassú részének a kezdetével függ össze. Ez a motívum magyar eszmei jelentéssel Liszt műveiben előbb inkább csak a feldolgo- zások némelyikében csendült fel, az „Ungaria-Kantate” óta azonban már számos eredeti magyar kompozíciójában is előfordul.

Az 1848—1861. közti weimari korszakban keletkezett magyar kompozíciók közül a legkésőbbi az a dal, amit Liszt Lenaunak „Die drei Zigeuner” című költeményéhez írt (1860). Mindaz a magyar stí- luselem, amit a „Hungaria” és a „Szent Erzsébet legendája” tartal- maz, összesűrítve megtalálható ebben a dalban, de ezeken felül to- vább is fejlődött Liszt magyar stílusa. Elsősorban a dal különös szí- nezetét növelő „furulyás”-szerű futamokra gondolok a zongorarész- ben. Ezek 4—5 hang terjedelmében mozgó gyors figurák bővített másoddal (a felemelt 4. fok folytán); jellemzőik továbbá a magas hangfekvés (ezáltal domborodik ki a furulya-szerű hangszín) és az ingadozó, neki-nekilendülő s meg-megálló tempó. Ilyen furulyás-szerű motívumok már Liszt egyes magyar feldolgozásaiban is felmerültek (az első rapszódia ciklus 11. és 20. számaiban), azonban sokkal fel- tűnőbb az az egyezés, ami e dal furulyás-figurái és Mosonyi Mihály- nak 1856-ban megjelent „Pusztai élet” című zongorakompozíciójának hasonló, sőt helyenként hangról-hangra azonos figurái között fennáll. Mosonyi művészetének Lisztre gyakorolt hatása itt mutatható ki leg- korábban. — További bővülést jelent Liszt magyar zenéjében a „Die drei Zigeuner” dalban felbukkanó csárdás-tematika, amely itt a ver- bunkosra emlékeztető élesebb ritmusokkal és a magyar dal köréből származó hajlékony és mindamellet jellegzetes ritmusképletekkel váltakozik. A „Szent Erzsébet legendájá”-ban fellépő ismétlődő quart- motívum ebben a dalban már nyomatékosabb jelentőséget nyert, sőt belőle egész moduláló részlet épült. A költeményben említett cim- balom zenei tükröztetése itt már nem a rapszódiaik „quasi Zimbalo”

helyeinek a realizmusához hasonlóan történik, hanem stilizált, szinte anyagtalanná idealizált tremolókkal. A legtovább jutott azonban a cigányskála használatának stilizálásában. Míg ugyanis az eddigi kompozíciókban a bővített másodok felemelt hangja vezérhang-jellegű, tehát közvetlenül, vagy közvetve feloldást nyert, addig ebben a dalban van egy részlet (l. a 7. sz. kottapéldát), amelyikben a cigányskála jellegzetes hangjai önálló melódikus jelentőséget nyernek. A zongoraszólamban a cisz-nek, mint vezérhangnak a d-re várható feloldása nem következik be.

Liszt a cigányskála ilyen értelmezését a népies magyar műzenéből nem meríthette. Nála e tekintetben bizonyos elvonó, absztraháló hajlam mutatkozik, akárcsak a cigányskála alapján általa konstruált harmóniai kapcsolatokban is. A cigányskála szokatlanabb összhangok szerkesztésében való kiaknázásának első jele szintén ebben a dalban mutatkozik. A 8. sz. kottapéldában közölt akkord előkéje a cigányskála két bővített másodának mind a négy hangját magában foglalja. Liszt tehát a cigányskálának a népies magyar műzene valóságában adott természetét megtagadta és elvonatkoztatta a valóságtól. Ezzel elindult azon az úton, amelyik a késői magyar művek sokszor bizarr melódiai és harmóniai sajátosságaihoz vezetett.

J e g y z e t e k

¹ E kiadatlan kompozíciónak a weimari Liszt-múzeumban őrzött kéziratait illetően lásd Raabe P.: „Liszts Schaffen“. Stuttgart und Berlin, 1931., 338. oldal. Kiegészítésül megjegyzem, hogy a Conradi-féle hangszerelés partitúrájában az „Un-garia“ cím elé Liszt piros ceruzával egy „H“-t írt. Így vált a kantáta összetéveszthetővé a későbbi, azonos című szimfónikus költeménnyel. Ilyen tévedésnek esett áldozatul La Mara is, az általa kiadott Liszt-levelek I. kötetében a következő jegyzetben idézett levélhez fűzött megjegyzésében.

² Lásd Liszt levelét Schoberhez 1848 április 22-ről.

³ Liszt-Múzeum Weimar, Ms. N. 1.

⁴ Liszt-Múzeum Weimar, Ms. N. 8., 21. oldal.

⁵ Lisztnek Erkel Ferenchez 1856 nov. 21-én írott levele szerint; lásd Isoz Kálmán: „Kiadatlan és ismeretlen Liszt-levelek“, „Népművelés“ 1911.

⁶ Lisztnek dr. Stern Adolffhoz 1856 nov. 14-én írott levele szerint; közölte La Mara id. m. I. köt. 242. old.

⁷ V. ö., a következő, levéلبeli kijelentésével: „Et moi je me sens parfois H u n, jusqu'à la moelle des os . . .“, idézve a Wittgenstein hercegnéhez 1855 július 24-én írott leveléből.

IV.

A KÉSŐI MŰVEK

Elvont és szubjektív magyar stílus

Az előző fejezetben tárgyalt időszak Liszt művészetében a le tisztulás és elmélyülés jegyében állt. A magyar zenéhez való viszonya tekintetében kétségtelen jelei ennek a következők. A feldolgozások közül a rapszódia a régibb fogalmazás revízióján estek keresztül anélkül, hogy újabb dallamokkal jelentősen gazdagodtak volna. E revízió nem csupán az első rapszódia-ciklus túlhalmozott zongorastílusának a leegyszerűsítésében, hanem a reálisztikus elemeknek a stilizálás javára történt megszorításában is mutatkozott. Az eredeti művekben a magyar zenéből származó motívumok mindinkább kiszakadnak az eredeti összefüggésükből és a kompozíció nagy egészének szerves alkotórészévé válnak. E dallammotívumok mellett egyre bővebbé válik azoknak a stíluselemeknek a köre, amelyek közvetlen magyar forrásokra nem vezethetők vissza, hanem Liszt magyar zenei emlékeinek az idealizálása vagy elvonása gyanánt magyarázhatók. Ezek a stíluselemek: az éles ritmikai rajzú mollverbunkos és az ugyancsak a verbunkos-zenéből származó bokázózáradék; a népies magyar műdal koriambus- és egyéb, a koriambusból származó ritmusképletei; a csárdás-zene friss, de kissé sablonos ritmikája; a cigányskála sokoldalú értelmezése; a furulya- és a cimbalom-színezet alkalmazása; a pathétikus anticipációk és a cigányos modorosságra visszavezethető aprózások; a kürtjel-szerű ismétlődő quart-motívum; mindenekfelett azonban a magyarságról alkotott, idealizált képhez fűződő heroikus jelleg folytán az induló szerű tematika.

Az állandó weimari tartózkodás felhagyásával kezdődő életszakasz Liszt művészetében egyelőre nem járt jelentősebb stílusváltozásokkal. Magyar stílusa sem vett fel fontosabb új vonásokat.

Jellemző azonban, hogy míg az előző korszakban több művének a magyar vonatkozását szinte szándékosan elhallgatta (amire talán volt is oka közvetlenül a szabadságharc leveretése utáni években), addig a római időszak óta egyre több szóbeli utalást találhatunk Lisztnél az egyes művek magyar kapcsolataira. Liszt kijelentései mintegy utólag megerősítik és igazolják, hogy mindaz, amit az előző fejezet folyamán magyar stílus-sajátság gyanánt jelöltem meg, Liszt számára valóban az is volt. Liszt utalásai igen értékesek, mert nem egyszer olyan művekre hívják fel a figyelmet, amelyeknek magyar vonatkozását egyébként a mű külső adottságai alapján sejteni nem lehetett.

Ki gondolná, hogy a Bibliából és a római katolikus liturgia szövegeiből összeállított szövegű „Krisztus“-oratórium zenéjében is (1862—66) van magyar stíluselem? Göllerich közli Liszt nyilatkozatát, amely szerint a „Három királyok indulójá“-nak magyar részletén nagyon megütöközt Müller-Hartung.¹ Liszt magyarul Rubensnek arra a festményére hivatkozott, amelyen a művész a keleti királyokat flamandok gyanánt ábrázolja; ha Rubens ezt tehette, akkor Liszt is teljes joggal ábrázolta az egyik „mágus“-t kifent bajusszal, tehát magyar ember gyanánt. Az induló szóbanforgó részletei nyilván azok, amelyekben a kissé táncszerű, pattogó ritmusú moll-verbunkosra emlékeztető motívumok vannak, tehát különösen a h-moll részlet; néhány közbeszúrt előke csak fokozta a ritmikus profil élességét és ezzel egyben a magyar jelleget is.

Ugyancsak nem sejthető a magyar vonatkozása a Michelangelo költeménye nyomán keletkezett „La Notte“ felírású zenekari művének (1864) a címéből („Trois odes funèbres pour grand Orchestre“ Nr. 2, összkiadás I. 12. kötet). A kézirat címlapjára azonban a következőket jegyezte Liszt: „Si à mes obsèques on avait à faire de la musique, j'aimerais qu'on choisit la 2.-de de ces Odes funèbres („La Notte, d'après Michel Angelo“) à cause du motif à cadence magyare“. Ez a „cadence magyare“ nem más, mint a verbunkoszenéből származó bokázó-záróformula, amit itt Liszt halál gondolatok közben hazájára való emlékezésésként szőtt bele a műbe (v. ö. a „Sempre lento“ részlet fölé írt Vergilius-idézettel: „Dulces moriens reminiscitur Argos“, Aeneis X. 782.). Van azonban a „La Notte“-ban több is Liszt magyar stíluselemeiből: ilyenek a cigányskálás dallamfordulatok, melyekhez hol a koriambus-ritmus társul kiegészítőleg a kíséretben (pl. a 73. és köv. ütemekben), hol pedig maga a cigányskála jelenik meg pathétikus anticipálásokkal aprózva (pl. a 98. és köv. ütemekben). A magyar elemeknek ez az egymás közti kombinálása külön figyelmet érdemel. Ha mindehhez hozzávesszük még

azt a tényt is, hogy a mű fő témája induló-jellegű — bár nem heroikus, hanem lassú és gyászos —, akkor kimondhatjuk, hogy ez az egész gyász-óda át meg át van szöve magyar vonatkozásokkal. A magyar stílussal karöltve már előbb is jelentkezett Lisztnél a gyász hangja: a „Funéailles” és a „Héroïde funèbre” nagyszerű hangokba foglalása a magyar nemzeti megmozdulás gyászos bukásának. A „La Nocte”-ban azonban már nem a nemzeti gyász, hanem a műhöz programul adott költemény szellemében inkább az egyéni halál gondolatok szólaltak meg. Ezzel a kompozícióval vonult be Liszt magyar műveinek érzelmi skálájába a szubjektív gyász hangja és ettől kezdve van okunk rá, hogy Liszt későbbi gyász-költeményeiben magyar stílussajátságok után kutassunk.

Amikor Liszt a „Három királyok indulójá”-nak a magyar részletéhez adott magyarázatot, vagy amikor a „La Nocte”-ban a „cadenca magyare”-ra hívta fel a figyelmet, akkor a késői Liszt egyéniségének egyik jellemző vonása tárul elénk: az elemző, magyarázó, rendszerező muzsikusé. A leszűrés és magyarázás folyamata már a cigányokról írt könyvében megindult. A kompozícióiban ez egyelőre csak abban nyilvánult, hogy az eddigelé talán nem is mindig tudatosan alkalmazott magyar stíluselemek készen megformulázott eredményekké váltak és most már nem a nemzeti zenéből eredő közvetlen benyomások, hanem reflexiók és esztétikai meggondolások alapján kerültek bele a kompozíciókba. Ez a magatartás világosan tükröződik azokban a nyilatkozatokban, amelyekben Liszt a „Koronázási mise” stílusának a magyarázatát adta. Mosonyi Mihályhoz intézett leveléből² idézem a következőket: „... indessen hoffe ich, dass die beiden Hauptcharactere: der kirchliche und der national-ungarische deutlich ausgeprägt sind...”. Különösen az utólag hozzákomponált hangszeres Offertorium elgondolását részletezte: „... je viens d'écrire un Offertorium instrumental pour notre messe qui pourra être exécuté ou non, ad libitum. C'est une sorte de hymne magyar dont le caractère fort simple ne vous déplaire pas, j'espère... peut-être plus tard se trouvera-t-il quelques mots de texte hongrois à y joindre. Si je ne me fais pas illusion, cette mélodie a de quoi fournir un „Gotterhalte” magyar que les Dalárdák chanteront”.³ A „Koronázási mise” magyar stílusára annál is inkább kellett, hogy felhívja Liszt a figyelmet, mivel az első Magyarország számára komponált ilyenmű alkotásából: az „Esztergomi mise”-ből még hiányzott minden hasonló szándék. A „Koronázási mise” magyar stílusa bizonyos fokig visszaütt az „Ungaria-Kantate”-éra, amennyiben a Rákóczi-nóta motívumai ismét felcsendülnek (Gloria, Agnus Dei). Több helyen azonban nem állapítható

meg kétségtelenül, hogy vajjon valóban a Rákóczi-nóta „Lassú”-jának a kezdőmotívumával, vagy pedig azzal a kürtjel-szerű motívummal van-e dolgunk, amelyik a „Szent Erzsébet legendája” és a „Die drei Zigeuner”-dal magyar stiluselemei között szerepelt. — Másfelől azonban a „Koronázási mise” határozott fejlődést jelent Liszt magyar stílusában. Világosan látható ez a mise másik fő magyar motívumának a feldolgozásában. Ez a motívum alapjában véve a „cadence magyare”, vagyis a bokázó-záróképlet származéka, amelyik a mise Kyrie-, Benedictus- és Agnus Dei-tételeiben különféle ritmusbeli módosulásokkal, előke nélkül, vagy azzal ékesítve lép fel. E motívum helyenként egy szinkópált ritmusú terclépéshez csatlakozik. Ezek a helyeken a „cadence magyare” cambiata-jellege elvész azáltal, hogy az utolsó-előtti hang a záróhangnak az előkeszerű anticipálásává válik (l. a 9. sz. kottapéldát). Ezt az utóbbi alakváltozást már szinte különálló harmadik motívumnak is tekinthetjük, amelynek a magyar jellegét nem is annyira a „cadence magyare”-al való távoli rokonsága, hanem a szinkópás motívum hajlékony és mindamelletts jellegzetes alakulása (v. ö. az „Isten veled!” dallal), továbbá a pathétikus anticipációk adják meg. Jellemző, hogy ennek a motívumnak kialakításánál, akárcsak már a „La Notte” egyes részleteinél is, a különféle eredetű magyar stiluselemek összefolytak és egymással keveredtek.

Ami végül a hangszeres Offertorium magyar stílusát illeti, megállapítható, hogy az első két frázis záradékai az előkeszerű anticipációk folytán a XIV. rapszódia első témájánál alkalmazott záradékformával és a „Hungaria” c. szimfónikus költemény hasonló helyével állanak közeli rokonságban.; a szinkópált terclépéses motívum pedig a mise egyéb részeiben felcsendülő hasonló gondolathoz áll közel. A szünetekkel és fermátákkal szaggatott részlet a rapszódikus előadásmód emlékét idézi fel. Egészben véve ez az Offertorium valóban lehetne egy rendkívül emelkedett szellemű „dalárda”-kompozíciónak a dallama.

A „Koronázási mise” stílusában szinte tüntetőleg alkalmazott magyar elemek Liszt művészetében annak a jelei, hogy a magyar hangot még a liturgikus zenében is megszólaltatja. Vallásos tárgyú művei során már a „Szent Erzsébet legendája” oratórium zenéjében bőségesen szóhoz jutottak a magyar elemek; jelentőségük azonban ekkor még inkább csak a nem liturgikus szöveg magyar vonatkozásainak a zenei aláfestésében állott, tehát a helyi, illetve a népi színezet valóságosságát adták meg zeneileg. Ezzel szemben a mise szövege ilyen vonatkozást nem ismer, sőt bármiféle különösséggel ellentétben áll, hiszen eszmei tartalma még az általános emberinél is egyetemesebb és átfogóbb. Azok az elvek, amelyek a római katho-

likus egyház *musica sacra*-ját szabályozzák, csak fenntartásokkal engedik meg a nemzeti stílusok alkalmazását. Ezúttal Liszt művét nem is az egyházzenei rendelkezések szempontjából vizsgálom. A „Koronázási mise” merész kísérlet volt a hitbéli egyetemlegességnek a magyar zenei stílus különleges eszközeivel való összeegyeztetésére. A magyar zenei kapcsolatok szempontjából tehát ez a mű annak az elgondolásnak a továbbfejlesztését jelenti, amelyik Liszt-nél először a „Hungaria” című szimfónikus költeményben nyilatkozott meg. Aligha valószínű, hogy a régebbi „Esztergomi mise” sikerén felbuzdulva Kalocsa és Eger számára tervezett misék⁴ bármelyikében is már megkockáztatta volna Liszt a nemzeti stílust a liturgikus zenében érvényre juttatni. Az is kétséges, hogy vajjon a szekszárdi templom felszentelésére 1865 óta tervezett mise szintén tartalmazott volna-e magyar stíluselemeket; ugyanis a tervezett új mise helyett a régebbi férfikari misét (1848) dolgozta át Liszt Szekszárd számára.⁵

A liturgikus zene terén tehát a „Koronázási mise” Liszt egyetlen műve, amelyikben magyar hangot üt meg. A nem liturgikus, bár vallásos szövegű zenében a „Szent Erzsébet legendája” után tervezett egy magyar stílusú nemzeti oratóriumot „Szent István” címmel,⁶ azonban ennek a zenéje szintén nem jutott el a megvalósulás stádiumáig.

Amint a „Koronázási mise” egyes részleteiben a Rákóczi-nóta többször felhasznált motívumait újította fel Liszt, ugyanúgy régebbi reminiscenciák érezhetők a röviddel ezután, 1870 nyarán keletkezett két magyar indulójában is. A „Koronázási induló” és a „Magyar gyorsinduló” a Rákóczi-induló emlékeire támaszkodik. A Rákóczi-induló pedig azért ezidőtájt Lisztnél ismét az érdeklődés előterébe, mert 1869-ben elhunyt Berlioz és tudvalévő, hogy Liszt a Rákóczi-induló „szimfónikus”, azaz zenekari feldolgozását (1865) barátja iránti tapintatból addig nem adta közre. A Rákóczi-induló hatása az említett két magyar indulóban egyes motívumok átvétele alakjában is kimutatható. A „Koronázási induló”-ban a Rákóczi-induló főrészének a középtagjából való trombitajelszerű részlet, a „Magyar gyorsinduló”-ban pedig a Rákóczi-induló triójának középtagjából származó cigányskálás részlet fordul elő. Azonban e művek magyar jellege nem annyira ezekben a motívikus kapcsolatokban rejlik, hanem azoknak az elemeknek a felhasználásában, amelyek Liszt egyéni magyar stílusának az ismertetőjelei. A „Koronázási induló”-ban a kisszinkópás csárdás-ritmika és a magyar jellegzetesség gyanánt használt sok előke, a „Magyar gyors-induló”-ban pedig a cigányskála bőséges alkalmazása jelenti e művek magyar stílusát.

Ezek a stíluslemek Lisztnél még az indulókban is újabb fejlődésen mentek keresztül. A csárdás-ritmika itt olvadt össze Lisztnél először a kromatizáló melódiaalkotással, a cigányskála pedig az enharmónikus többértelműséggel. A magyar stíluslemeknek e hozzájuk képest idegenszerű kromatikával és enharmóniával történt kombinálása is azt bizonyítja, hogy Liszt stílusában a magyar elemek az ő egyetemes zenei nyelvezetének egyenértékű alkatrészeivé váltak.

Liszt magyar gyászkölteményeinek sorát az a zongorakompozíció folytatja, amelyet „Mosonyi gyászmenete” címmel 1870 novemberében írt. Ez a mű főként a Mosonyihoz fűződő személyes kapcsolat révén tekinthető magyar művének, mert a zenei stílus magyarsága mindössze a cigányskála használatából tűnik ki. Egyébként ez a mű, átdolgozott alakban, a későbbi „Magyar Arcképek” egyik számaként másodszor is felbukkan Liszt kompozíciói során.

Az 1860-as évek folyamán fellendülő dalárda-szellem hatását Lisztnél már a „Koronázási mise” hangszeres Offertóriumával kapcsolatban említettem. Rövidesen eljött az ideje annak is, hogy Liszt nemcsak e stílus hatása alatt, hanem közvetlenül a dalárdák számára is komponáljon. Az 1846-ban komponált magyar szövegű férfikari műve után csak az 1871. évben folytatta ezirányú tevékenységét, midőn ifj. Ábrányi Kornél szövegéhez megírta „A lelkesedés dala” című négy szólamú férfikarát. Ha ebben a műben semmi nyomát sem találjuk a magyar stílusnak, akkor gondoljunk arra, hogy a hazai szerzők ezen korbéli „férfi négyes”-ei is még javarészt a német Liedertafel-irodalom konvencióit követték; ez alól még olyan céltudatosan magyarosító zeneszerzők sem tudták magukat felszabadítani, mint Mosonyi vagy Ábrányi. Míg azonban a magyarul beszélő szerzők műveiben a rossz prozódia nehezen bocsátható meg, addig Liszt férfikarában a „reményt” szövegnek háromtagú szó („remé-nyt”) gyanánt való kezelése csak kisebb botlásnak számít; ámbár nagyon valószínű, hogy a magyar szöveg beírását nem Liszt maga végezte.

Az első alakjában 1855-ben keletkezett és a B-A-C-H hangokból álló motívumra épített orgonafantáziát és fűgát Liszt az 1871. év folyamán átírta zongorára. Két késői tanítvány: Göllerich és Stradal egybevágó közlése⁷ egy alig sejtendő magyar jellegű helyre hívja fel a figyelmet. Állításuk szerint Liszt nem engedte elvitatni, hogy Bach magyar származású volt; ezért alkalmazott Liszt a zongorafűga vége felé egy magyar jellegű fordulatot. Ez a fordulat nem lehet más, mint a „marziale” jelzésnél kezdődő néhány ütem, mely nem más, mint az orgonára szánt eredeti mű „Agitato molto” részletének zongoraszerűbb változata. Az indulószerű jelleg, a pontozott

ritmus és a pathétikus anticipálások világosan Liszt magyar stílusára mutatnak.

Amint láthatjuk, Liszt magyar stílusa lassanként megszűnt egyszerű motívum-átvétel lenni. Készültek ugyan még a második rapszódia ciklus 15 darabjának a lezárása (1853) óta is magyar eredeti dal-
lam nyomán írt feldolgozásai, azonban ettől az időtől kezdve magyar zenei benyomásait túlnyomó részben hangjegyes, írott forrásokból merítette és az így feldolgozott, jobbára műzenei termékek nem is gyakoroltak reá mélyebb hatást. Magyar stílusának további fejlődése már jórészt csak közvetve gyökerezik az élő magyar zenében. A magyar fordulatok kezdenek számára száraz sémákká összezsugorodni. Mindamellet ezek a sémák egyúttal további fejlődés magvai voltak Liszt-nél. A magyar stíluselemek továbbfejlesztésében ekkor kezdte Liszt a maga egyéni, magános útjait járni. Magyar stílusának a fejlődése már nem a nemzeti jellegnek a valóságos magyar zene alapján álló kimélyítése felé haladt, hanem egyre elvontabbá, képletszerűbbé vált.

Ha megvizsgáljuk Liszt egyik töredék gyanánt ránk maradt „Ouverture hongroise”-ának a témáját,⁸ úgy ehhez nem találunk stílusbeli hasonlóságot a magyar zene egyik rétegében sem. Ellenben felismerjük a pontozott ritmust, a moll-hangnemet és a bővített másodlépést, mint Liszt magyar stílusának a jeleit (lásd a 10. sz. kottapéldát).

E képletszerű tényezők közül a legjelentősebb volt számára a cigányskála. Már a „Die drei Zigeuner” dallal kapcsolatban utaltam arra, hogy Liszt-nél e skála vezérhang-jellegű fokai önálló melódiai jelentőségű hangok gyanánt is előfordulnak. Ameddig a bővített másodok felemelt hangjai vezérhangok szerepét töltik be, tehát — akár közvetlenül, akár közvetve, ornamentálisan — feloldást nyernek: mindaddig valóságos, életszerű a cigányskála alkalmazása, mivel a XIX. század népies magyar műzenéjének talán teljesen ösztönszerűen felmerült, dallamlépéseket alterációkkal kielező hajlamát tükrözteti. Nevezhetnők e skála ilyen értelmezését funkcionálisnak, mivel az egyes fokok nem önmagukért vannak, hanem egymással kapcsolatban bizonyos melódiai szerepük, funkciójuk van. Ezzel szemben a késői Liszt-művekben e hangsor vezérhang-szerű fokai elvesztették feltétlen vonzódásukat a feloldási hang iránt és ezáltal a cigányskála ugyanolyan belső dinamika nélküli sablonná vált Liszt művészetében, akárcsak az egészhangú skála. A cigányhangsor ilyen értelmezéséhez csakis Liszt juthatott el. Ugyanis az ő zenei alkatában erősen ki volt fejlődve az enharmónia iránti érzék. Mihelyt pedig a cigányskála bővített másodait enharmónikus cserével kis tercekké értelmezzük át: a vezérhang-jelleg megszűnik. Hogy ez a magyarázat nem pusztán elméleti spekuláció, hanem Liszt zenei fejlőd-

désének egyik valóságos részlete, azt a „Die drei Zigeuner“ dalból a 7. sz. kottapéldában idézett hely után az „Ungarischer Sturm-Marsch“ 1875. évi átdolgozásának a bevezetése is igazolja (11. sz. kottapélda).

Nem kifejezetten gyászköltemény, de ahhoz hangulatilag közel álló a „Sunt lacrymae rerum“ című zongoradarab (1872., „Années de pèlerinage“ III., Nr. 5). Az „en mode hongrois“ jelzésben a „mode“ kifejezést részben a „modus“ (a. m. hangnem) értelmében használta Liszt, a „magyar hangnem“ pedig nála nem más, mint a cigányskála. Van azonban ennek a jelzésnek itt mélyebb, stílusbeli értelme is. Az emberi lélek örök sírhatnékját, melyet még az élettelen dolgokba is kisugároz: ezt az egyetemes emberi érzést Liszt ebben a kompozíciójában a magyar zene stílusában fejezte ki. A magyar stílust a mű első részében főként a cigányskála képviseli, amelyet Liszt itt nem funkcionálisan, hanem sémaszerűen használ. Míg azonban az eddigi művekben csak a tonika vezérhangja (a felémelt 7. fok) szerepel önálló dallamhang gyanánt, addig a „Sunt lacrymae rerum“-ban már a domináns vezérhangja, vagyis a cigányskálát különösebben jellemző felemelt 4. fok is hasonló önállóságra jut.

A cigányskála struktúrája annál is inkább megfelelt Liszt zenei egyéniségének, mivel a tritonus-viszonylatok dallami és harmóniai felhasználása az ő művészetében már a cigányskála közvetítése nélkül is nagy szerepet játszott. A cigányskálás fordulatok Liszt késői műveiben, akár csak itt is, igen gyakran kíséret nélküli uniszónó-szerű, hangszeres monológ- vagy recitatív-jellegű részekben lépnek fel. Már a „Die drei Zigeuner“ dalnál utaltam arra, hogy a cigányskála mélyebb kiaknázása Liszt előtt Mosonyi műveiben mutatható ki. Liszt a cigányskálát nem Mosonyitól hallotta először, hiszen már a rapszódiákban feldolgozott dallamok útján is ismerhette. Azonban kétségtelen, hogy a skála elvontabb, akadémikusabb jellegű alkalmazásában Mosonyi előtte járt Lisztnek (pld. a „Gyászhangok Széchenyi István halálára“ című zongoradarabban). Egyéb magyar stíluselemek gyanánt a „Sunt lacrymae rerum“-ban a 4 b előjegyzésű rész indulószerű ritmusa és a pathétikus anticipálások (u. o. és a „dolcissimo amoroso“-részben is) jelölhetők meg.

A Reményi Ede esküvőjére írt „Epithalam“-ban (1872) helyenként a „cadence magyare“ emlékei csendülnek fel, bár a kompozíció egészben véve nem képviseli Liszt magyar stílusát.

Jókainak „A holt költő szerelme“ című költeményéhez Liszt melodramatikus kísérezetét írt (1874), melynek magyar stíluselemei közül mindössze az E-dur téma magyar jambusai (l. a 12. sz. kottapéldát) ismerhetők fel minden kétséget kizáróan. Ez a ritmusképlet Lisztnél már az 1840. évi magyar feldolgozásaiban is szerepel, azonban az

eredeti kompozíciók során inkább csak mint a koriambus nagyobb egészének a részlete fordul elő. A „Die drei Zigeuner“ dalnak a moduláló quart-motívuma azonban már a magyar jambus önállóságát mutatta, míg végül ebben a melodrámban teljes határozottsággal és tematikus jelentőséggel lép fel ez a ritmusképlet. A melodráma két főtémájából Liszt utóbb a „Petőfi szellemének“ című zongoradarabot (1877) alkotta, melynek további átdolgozása, illetve kibővítése folytán jött létre az egészen késői „Magyar Arcképek“ Petőfije.

A „Weihnachtsbaum“ című zongoradarab-sorozatban (1875—76) a 11. szám címe : „Ungarisch“. Az id. Ábrányi Kornélnak ajánlott kompozíció magyar jellege a cigányskála mellett abban az indulószerű tematikában („Tempo di Marcia“) mutatható ki, amelyik Liszt magyar műveiben teljesen egyértelmű, hiszen a markáns ritmusú, moll hangnemű, verbunkos-émlékekre támaszkodó típus végigvonul Liszt egész magyar stílusán. Mindamellett ez a kis kompozíció, különösen a triolásközéprészben — képes beszéddel élve — nem húsból-vérből való magyart ábrázol, hanem egy kissé torzra sikerült szögletes ólomhuszárt.

A debreceni dalosünnep alkalmára bariton-szólóra (ad libitum), férfikarra és zongorára komponált „A magyarok Istene“ (1881) Petőfi költeményének a megzenésítése. Úgy a magyar, mint a német szöveg alkalmazása (prozódiája) meglehetősen bonyodalmas. Az egész kompozíciónak nem tulajdoníthatunk különösebb jelentőséget. Az egyes magyar stíluslemek (pontozott ritmus, koriambus, kis-szinkópa) meglehetősen idegenül, egymással kevés vonatkozásban állva, mozaikszerűen váltakoznak. A dalárdastílus egynémely csökevénye, mint például az A-dur rész melizmái, a mai magyar hallgatóság számára alig elviselhetővé teszik ezt a kompozíciót.

A „Sunt lacrymae rerum“ után a legközelebbi jelentős magyar kompozíció a kiadatlan, kéziratban lévő „Csárdás macabre“. Jelentősége nem csupán szokatlanul nagy terjedelmében, hanem a magyar stílus újszerűségében leli magyarázatát. A kompozíciót 1882 áprilisában Budapesten fejezte be Liszt, ennél fogva a „Csárdás macabre“ nem téveszthető össze a később keletkezett és nyomtatásban is megjelent „Csárdás obstiné“-val. A „Csárdás macabre“ hangulati jellege emlékeztet Lisztnek egyik jóval korábban keletkezett kompozíciójára : a „Totentanz“-ra. Míg azonban a „Totentanz“ zenei szerkezetét tekintve variációk egymásutánja a „Dies irae“ gregorián sequentia dallama felett, addig a „Csárdás macabre“-ban határozottan a szonáta dinamikus formaelve érvényesült és pedig csárdásjellegű tematikával kapcsolatban. Ez a mű voltaképpen egytétéles magyar szonáta, melynek a ritmikája és egyes motívumai a magyar

csárdás-zene hatását mutatják. A kompozícióban számos téma különböztethető meg, melyek a szonáta-elv dualizmusának megfelelően két ellentétes csoportot alkotnak. Az egyik témacsoport inkább ritmikus, a másik melódikus fontosságú. Az előbbi a csárdás-ritmikához, az utóbbi pedig a csárdás-melódikához (p. o. a 13. sz. kottapéldában közölt téma), az „Ég a kunyhó, ropog a nád...” dallamához áll közel. A szonátaszerű feldolgozás folyamán az egyik, eredetileg ritmikus fontosságú motívum (l. a 14. sz. kottapélda 41. s köv. ütemeiben) kantilénává történt kiszélesítésével is találkozunk (16. sz. kottapélda); a csárdás ritmikától elvonatkoztatott melódikus váz azonban elvesztette a magyar jelleget. Mint előbb a cigányskála használatában, úgy most az említett feldolgozásmódban világosan felismerhető a késői Liszt absztraháló hajlama.

A „Csárdás macabre” kiadatlan volta miatt csak nagyon kevesen tudják, hogy micsoda hangzásbeli merészségekkel van tele ez a mű. Különösen a hangzatspárhuzamok következetes alkalmazásában előzte meg Liszt jóval a maga korát. A kompozíció kezdetén (14. sz. kottapélda) üres quintek és oktávák, a darab későbbi folyamán quintkettőzéses mollszextakkordok (15. sz. kottapélda), majd domináns szeptimakkordok kromatikus párhuzamai fordulnak elő. Tudjuk, hogy hasonló akkordpárhuzamok Liszt műveiben már régebben is találhatóak, különösen a zongoraművek „cadenza”-szerű, apró hangjegyekkel írott részeiben. Azonban a „Csárdás macabre” akkordpárhuzamait már nem tekinthetjük pusztán a virtuóz-elem egyik kinövésének, sem pedig a kolorisztikus fantázia termékének, mivel mindez igen távol áll a késői Liszt stílusától. A magyarázatot Liszt első magyar zenedarabjaiban találjuk, mert ott fordult elő az első teljes akkordpárhuzam. Liszt akkori megjegyzéséből kitűnik, hogy ő ezt magyar stílussajátságnak tartotta és később is (más alkalommal „cigánybasszus”-nak nevezvén) többször alkalmazta. A cigányzenészek improvizált kíséretében valóban előfordulnak ilyen akkordpárhuzamok, azonban nem tervszerűen, hanem a klasszikus zenei tétel tökéletlen utánczásába az improvizálás folytán becsúszó hiba gyanánt. Liszt ezt az ő reálistikus korszakában megrögzítésre érdemes sajátosságnak tartotta s íme: idős korában ezt a fordulatot is elvonatkoztatja a valóságtól és felemeli az idealizáltság magaslatára. Tehát a cigánybasszus is helyet kapott a késői Liszt képletszerű magyar stílusában.

Ez az 1882-ben keletkezett és még ma is alig ismert kompozíció olyan újszerű szintézise a magyar zenéből elvont elemeknek, aminőt utána — bár egészen más magyar zene-szemlélet alapján állót — csak Bartók Béla műveiben találunk. Anélkül, hogy a „Csár-

lás macabre“-nak a Bartók művészetére gyakorolt hatását feltételezném, meg kell állapítanom, hogy a ritmikus invenció elsődlegessége és a harmóniakapcsolatok egyes sajátosságai dolgában Liszt műve egy emberöltőnyi idővel megelőzte Bartók stílusának hasonló sajátosságait.

A „Csárdás macabre“ Liszt utolsó nagyszabású, egységes és lendületes magyar kompozíciója. A hátralévő néhány évben komponált magyar műveiben (a feldolgozások közé tartozó „Magyar király-dal“ és a XIX. rapszódia kivételével) a magyar zenéből eredő stílussajátságok már nem is az idealizáltság eszményi légkörében, hanem mindinkább az elvont képletszerűség légüres terében mozognak.

A XVI. rapszodiát (1882) a XV.-től közel 30 évnyi idő választja el. A régi rapszodiákhoz Liszt még a Magyarországon hallott dallamokból merítette az anyagot, ellenben a XVI.-hoz az eddigi kutatások eredménye szerint már a saját képzeletéből. A rapszodiában előforduló motívumok közül mindössze az Allegro con brio (A-dur) rész 11. ütemében kezdődő téma, valamint a Fisz-dur részlet első témája hordják magukon a pesti szalón-csárdások kromatizáló, kissé nyers ritmusú, polkaszerű jellegét, akárcsak a XVIII. rapszódia „Friss“-ének a Fisz-dur témája (l. a 17. sz. kottapéldákat). Az egyenletes tizenhatodmozgásos részlet a XVI. rapszodiában még szintén emlékeztet a gyors-csárdások modorára, ellenben a XVIII. rapszodiában a figurálás formája is, valamint a harmóniák sora ugyanannak a modorosságnak sokkal kevésbé életszerű, tehát elvontabb alkalmazása.

Ha elfogadjuk azt a feltevést, hogy a XVI.—XVIII. rapszodiákat Liszt a saját témáiból komponálta: úgy nyilvánvaló, hogy a rapszódia-műfaj tartalmi jelentése is lényegesen megváltozott. Ez is jelzi, hogy Liszt sem a valósághoz, sem annak az idealizált képéhez nem fordul, hanem mindezeknek az elvont, gondolatí, de amellet szubjektív besűritéséből épített különálló zenei világot a maga számára. A XVI. rapszodiában a kis-szinkópás csárdás-ritmusok, valamint a cigányskálás felemelt 4. fok a bővített másodlépéssel a magyar stílusnak szintoly képletszerű jelei, mint a közbeszűrt „Cadenza ad libitum“ tremolói, melyek a korábbi rapszodiák „quasi Zimbaló“-helyeinek az immár teljesen absztrakttá vált megfelelői.

Liszt későbbi két csárdása: a „Csárdás obstiné“ és a minden különösebb megnevezést nélkülöző harmadik csárdás (1884) közül mindössze az egyik jelent fejlődést. A „Csárdás obstiné“-ben ugyanis a csárdás-ritmikát az ostinato-szerű melódikával kapcsolta össze

Liszt. A magyar zenéből merített adottság tehát itt is a spekuláció áldozatává lett. Az ostinato gyanánt feldolgozott motívum dur-variációjából bizonyos mértékben a cigányzenekarok cimbalom-technikájának a hatására lehet következtetni. Liszt a motívumot egyenletes nyolcadokra bontja fel és az így előálló hangismétlések tremolószerű hanghatása ugyanarra a variálási módra utal, amit Liszt Schubert „Divertissement à la Hongroise“-ának átiratában (a 3. tételben) és azóta számos magyar átiratában is alkalmazott (többek között a „Magyar Dallok“ 11. számában, majd a XIII. rapszódiában, stb.). Lehetséges azonban, hogy ezt a technikát Liszt a cimbalomra való utalás nélkül is, mint tisztán zongoraszerű játékformát alkalmazta.

A XVII. és XVIII. rapszódia (1885) ugyanúgy viszonylik a régibb rapszodiákhoz, mint a XVI., vagyis csaknem teljesen hiányzik belőlük a magyar zenéhez fűződő eleven, közvetlen kapcsolat. A régebbi „Lassú“-k cigányos ihletettsége helyett a XVIII. rapszódia fantáziaszerű bevezetésében merev akadémizmust találunk. A XVII. rapszódiában pedig folytatódott a cigányskála további spekulatív kiaknázása a harmóniák terén. Ramann munkája óta kísért a Liszt-irodalomban az a tétel, hogy Liszt a cigányskálából összhangbeli következményeket vezetett le. Ez a tétel azonban egymaga nem elegendő olyan harmóniai sajátosságok megvilágítására, aminek a XVII. rapszódiában előfordulnak. Liszt ugyanis nem mindenben a régi összhangzattan szellemében, hanem egészen egyéni módon jutott el újfajta hangzatfűzésekhez a cigányskála és az enharmónia összekapcsolása révén. Liszt, korát jóval megelőzve, eljutott a quart-akkordok konstruálásához. Az alapot ehhez kétségtelenül éppen a cigányskála szolgáltatta. A XVII. rapszódia 9. ütemében fellépő quart-akkord: gisz-cisz-f-b, nem más, mint a d alaphangra épített cigányskála 4., 7., 3. és 6. foka. Ebben az akkordban nem is szerepel más hang, mint azok, amelyek a két bővített másodot (f-gisz, b-cisz) alkotják. A quart-akkord szerkesztéséhez magyarázatul még azt is hozzá kell fűzni, hogy éppen a sajátosságos alterációk folytán (melyek azonban a cigányskálában otthonosak) ez az akkord hangzásilag megegyezik az asz-desz-f-b szekundakkorddal, tehát egy olyan hangzattal, amelyik a klasszikus harmónia-tan terc-rétegezésének az elvéből vezethető le. A cigányskálában az enharmónikus csere alkalmazásával adódó szokatlan hangzatkapcsolatok lehetőségeit már előbb is kezdte Liszt felfedezni, még pedig legkorábban a „Koronázási-mise“ Glória-tételében (l. a 18. sz. kottapéldát), ahol a d alapú cigányskálában lefelé haladó uniszónó-menet b-gisz lépése utóljára b-asz értelmet nyer és a kompozíció a Desz-dur quartszext-akkorddal folytatódik. Hatá-

rozottabb eredmény volt a cigányskála harmóniai kiaknázása tekintetében a gróf Széchenyi Imre műve nyomán készült „Bevezetés és magyar induló” feldolgozásában (1878) a Liszt által hozzáírt részben a b-cisz-f-gisz akkord, mely ugyancsak a d alapú cigányskála mindkét bővített másodát tartalmazza és ugyancsak enharmónikusan egy terc-generációból levezethető hangzattal (b-desz-f-asz) egyezik; ennél a feloldáskor (a-cisz-f-a) világossá válik a szekund-quart-szekund felépítés (l. a 19. sz. kottapéldát). A XVII. rapszódia említett részlete (l. a 20. sz. kottapéldát) azonban még ezen is túltett, amennyiben itt az említett quart-akkord feloldás nélkül marad: a fermáta után az „Allegretto”-rész elején D-dur domináns nónakordjának az első fordítása következik és ez semmiképpen sem tekinthető feloldásnak az előzményekhez képest.

E három alig ismert rapszódianál jóval közvetlenebb hatású a „Pusztá-Wehmuth” című zongoradarab. Magyaráztatul Lenau „Die Werbung” című költeményének első négy sorát találjuk a kompozíció elején. Bár Raabe a darab keletkezését Liszt utolsó éveire teszi, mégis valószínűbbnek látszik, hogy a mű előbb, talán a „Die drei Zigeuner” dallal egyidőben keletkezhetett. Erre mutat az a körülmény, hogy benne a magyar stíuselemek távolról sem oly képletszerűek, mint a kétségtelenül az utolsó években írott magyar kompozíciókban. A kisszinkópás csárdás-ritmika és a cigányskálás melódiafordulatok mellett a bevezető hangszeres monológ és a pathétikus anticipálások arra az időre utalnak, amikor Liszt még közvetlenebbül reagált a cigányok játékaiból nyert benyomásokra. Ugyancsak a korábbi datálás mellett szól az is, hogy a mű végén határozott kadencia van, míg a késői művek legtöbbször erőtlenséggel, elmosódó vagy szándékosan bizonytalan harmóniájú kadenciával zárul. A „Pusztá-Wehmuth” záradékában azt a fajta, kissé sablonos „magyaros” záradék-dallamot alkalmazza Liszt — a késői művek befejezésének sajátos módon augmentált ritmusában — (l. a 21. sz. kottapéldát), amelyet később még Ábrányi is mint jellegzetes magyar dal-kadenciát vélt felismerni.⁹ A kis rapszódia-szerű kompozíció jobban megérdemelné azt, hogy a feledés homályából kiemeljék, mint a XVI.—XVIII. rapszódia bármelyike.

Liszt legkésőbbi magyar műve: a „Magyar Arcképek”. Ebben a következő magyar közéleti nagyságoknak állított zenei emléket: gróf Széchenyi István, báró Eötvös József, Vörösmarty Mihály, gróf Teleky László, Deák Ferenc, Petőfi Sándor és Mosonyi Mihály. E zenei arcképekről állítólag azt mondta Liszt: „Sie sind nach dem Leben gezeichnet”.¹⁰ Ezzel szemben azt kell megállapítanunk, hogy ezek nem „élet után rajzolt” arcképek, hanem — a képes beszédet

folytatva — inkább halotti maszkok. Zeneileg szólva: a legtöbbjük csakúgy gyászköltemény, mint a „Funéailles“-től kezdve a magyar kompozíciók jórésze. Az „Arcképek“ nem mind Liszt utolsó éveiben keletkeztek. A rendelkezésemre álló adatok szerint¹¹ a művek keletkezésének a kezdetei az 1870-es évekbe nyúlnak vissza. A „Mosonyi“-arckép ugyanis nem más, mint a „Mosonyi gyászmenete“ című korábbi zongorakompozíció módosított alakja, a „Petőfi“-arckép pedig „A holt költő szerelme“ melodramatikus kíséretében előforduló motívumokból komponált „Petőfi szellemének“ című zongoradarab átdolgozása. A magyar zenével aránylag a legközvetlenebb kapcsolatban a „Vörösmarty-Nóta“ felírású, harmadik arckép áll. Ebben ugyanis főtémaként Vörösmarty „Szózat“-ának az Egressy-féle dalmából világosan felismerhető „A nagy világon e kívül nincsen számodra hely“ szöveghez tartozó dallam-részlet. A „Szózat“ egész dalmát — Erkel „Hymnus“-ával együtt — az 1873. év folyamán dolgozta fel Liszt zenekarra. Miután Liszt a magyar melódiák motívumait rendszerint csak akkor használta fel önálló kompozíciók alkotásához, amikor már a kérdéses melódiát előbb teljes egészében átíratszerűen feldolgozta, ennél fogva aligha valószínű, hogy a „Vörösmarty“-arcképet a „Szózat & Hymnus“ előtt komponálta volna. Viszont a „Vörösmarty“-arckép és a magyar zene között fennálló motívikus kapcsolat folytán ez az arckép kiválik a többi közül és stílus dolgában a weimari korszakban komponált magyar művekhez áll közelébb.

A „Széchenyi“- , „Eötvös“- , „Teleki“- és „Deák“-arcképekben viszont kétségtelenül az utolsó művek elvont, képletszerű magyar stílusa ismerhető fel. Igaz ugyan, hogy a „Teleki“-arcképben azt a „basso ostinato“-t használta fel Liszt, amire Mosonyi a „Gyászhangok Széchenyi István halálára“ című kompozícióját építette; ez azonban egészen más jellegű motívum-átvétel, mint a „Vörösmarty-Nóta“-ban: míg ugyanis ott az átvett melódia a „Vörösmarty“-arckép dallami lényegévé vált és dalszerű, szekvenciás továbbfejlesztést nyert, addig a „Teleki“-arcképben felhasznált ostinato-ban ugyanaz a spekulatív szellem nyilatkozik meg, mint a „Csárdás obstiné“-ban. A g-b-cisz-fisz hangokból álló ostinato különösen azért ragadhata meg Liszt figyelmét, mivel ez a motívum cigányskála-származék. Míg azonban Mosonyi az ostinato-nak csak az eredeti, g-moll értelmét dolgozta ki diatonikus melodikával, addig Liszt az enharmónikus csere révén (g-aisz-cisz-fisz) a motívumnak kettős tonális értelmét (g- és h-moll) fedezte fel és írt hozzá sűrű kromatikájú variációkat. A „Teleki“-arckép gyászköltemény-jellege a zenei adottságokon kívül részben a Mosonyi-féle „Gyászhangok“ ostinato-jának a felhasználá-

lásából, részben pedig abból is kiviláglik, hogy a mű eredetileg a Göllichernek ajánlott „Trauer-Vorspiel und Trauer-Marsch” második részét alkotta.

Ugyancsak nem a weimari korszak közvetlenebb magyar stílusának a szellemében magyarázható az a kürtjel-szerű motívum, amelyik a két „Arckép” közül hatban — tehát a Göllicher-féle másolatból hiányzó „Mosonyi”-t kivéve mindegyikben — felismerhető. Ilyen kürtjel-szerű motívum már Liszt régebbi magyar műveiben is („Szent Erzsébet legendája”, „Die drei Zigeuner”, stb.) előfordult. Eredete szerint talán a Rákóczi-nóta kezdetén levő ismétlődő quartlépésekre vezethető vissza. Az „Arcképek” közös kürtjel-motívuma azonban egészen más jellegű: ritmusa nem pontozott, hanem szinkópált, a melódialépés iránya pedig nem emelkedő, hanem leszálló. Talán nem lehetetlen, hogy ez a minden „Arckép”-ben közös kürtjel ugyanúgy a zeneileg ábrázolt személyek közös jellemvonásának: a magyarságuknak a szimbóluma, mint a hat „Arckép”-ben szintén közös indulószerű ritmika is. Hasonlóképpen közös stílussajátság az „Arcképek”-ben a kíséret nélküli uniszónók és oktávmenetek bőséges használata. Ebben aligha mutatható ki, hogy Liszt atavisztikusan magyar, homofón népzenei ösztönei jutottak felszínre, hiszen az egyszólamú magyar népzene melódikájától az „Arcképek” egyszólamú helyei ugyanolyan távol állanak, mint egyéb késői (nem magyar vonatkozású) műveinek az uniszónói.

Az „Arcképek” leginkább elvont magyar stíluselemei a cigányskála nem funkcionális, hanem képletszerű alkalmazásában, főként pedig az ezen hangsorból elvont különös harmóniakapcsolatokban ismerhetők fel. Különösen a „Teleki”-arckép gazdag ebben. A cigányskála funkcionális értelmezése szerint nem dallamos melódialépések (pl. az 57.—61. ütemekben található esz-cisz-b) nyilván az enharmónia kapcsán nyertek dallamos értelmet (ebben az esetben: esz-desz-b). Némely, látszólag teljesen idegenül egymás mellett álló hangzat összekapcsolására is a cigányskála sémaszerű értelmezése vet világot. Így a 69.—70. ütemekben¹² a fisz-moll szextakkord és az Esz-dur quartszextakkord közvetlen egymásutánjában határozott zenei logika mutatható ki: a g alaphangra épített cigányskálában a VII. fok hármashangzata: fisz-a-cisz, a VI. foké pedig: esz-g-b, tehát a fisz-moll és az Esz-dur hármashangzatok egy és ugyanannak a skálának a származékai. Mindamellet a skálának pusztán ilyen sémaszerű értelmezése nemcsak a vezérhang-tendenciák, hanem a tonális középpont dinamikus jelentőségének a tagadását is rejti magában. A cigányskálából logikai úton elvonható dallami és harmóniai kombinációkat Liszt jóformán ki is merítette. A magyar stílus-

nak ebben az irányban haladó fejlődése nem csupán Liszt halála, hanem a cigányskálában adott zenei tények lehetőségeinek a szűk köre folytán is véget ért.

J e g y z e t e k.

¹ Említi Göllicher August : „Franz Liszt.“ Berlin : 1908., 157. old. Az oratórium Müller-Hartung vezénylete alatt került előadásra Weimarban 1882. június 22.-én.

² Dátuma : 1867. április 23. Közli Csapó Vilmos : „Liszt Ferenc levelei báró Augusz Antalhoz“, Budapest : 1911., 122. oldal.

³ Levél Auguszhoz 1867 május 28., l. Csapó i. m. 125.--126. old.

⁴ Lásd Lisztnek 1856 szeptember 5.-én Wittgenstein hercegnéhez intézett levelét, közölve La Mara id. m. IV. köt. ; valamint az 1856 szeptember 16.-án kelt levelet, közölve La Mara : „Franz Liszts Briefe an eine Freundin“, Leipzig : 1894.

⁵ Lásd Raabe Peter : „Liszts Schaffen“, Stuttgart u. Berlin : 1931., 320—21. oldal, valamint Lisztnek báró Augusz Antalhoz 1865 szept. 20., 1868 július 22., 1869 június 2. és 1872 július 16.-án írott leveleit, közölve Csapó Vilmos id. m. :

⁶ Lásd Raabe id. m. 361. old., valamint Csapó id. m. 14. old.

⁷ Göllicher, 49. oldal ; Stradal August : „Erinnerungen an Franz Liszt“, Bern, : 1929., 74. oldal.

⁸ Liszt-Múzeum Weimar, Ms. N. 4., a vázlatok között : „Ouverture hongrois 2-tes Motív“.

⁹ Id. Ábrányi Kornél : „A magyar zene sajátosságai“, Budapest : 1893., 12. old.

¹⁰ Göllicher id. m., 83. oldal, v. ö. Ramann Lina : „Franz Liszt als Künstler und Mensch“, II. rész, 2. kötet, Leipzig : 1894., 259. oldal.

¹¹ Lásd „Liszt kiadatlan magyar zongorakompozíciói“ című dolgozatomat „A Zene“ 1932. évi 8. számában. Major Ervin közlése szerint (Rádióelőadás 1933 július és 1935 március) a Vörösmarty emlékének szánt darabot „teljesen ismeretlen adat szerint“ már 1857-ben említi Liszt.

¹² Az ütemek számozása a Göllicher-féle másolatra vonatkozik.

ZÁRÓSZÓ.

Végigtekintettük Liszt magyar alkotásain. Láttuk, hogy mint fordult kezdetben a különösség és a jellegzetesség keresése közben a gyermekkori emlékekből megmaradt magyar zenei benyomások fellevenítéséhez és mint igyekezett a hallott zenét a maga valóságában visszaadni. Láttuk, hogy 1840 után miképpen szívta magába a fellángoló magyar nacionalizmust és annak a zenéjét, minden változtatás nélkül. Láttuk, hogy Weimarban hogyan illeszkedett bele nagyszabású alkotóprogramjába a magyar muzsika eszményített alakja. És láttuk végül, hogy az eszményítés után a magyar stíuselemek rendszerbefoglalása és gondolati megformulázása miképpen vált egy magános lélek spekulatív kísérletezéseinek az anyagává. Ezek után csak az a kérdés maradt hátra: mennyiben nevezhető Liszt magyar eszmei vonatkozású műveinek a zenei stílusa is magyarnak?

A „magyar“ vagy „magyaros“ stílus kérdése nem csupán szavakon való nyargalás, hanem igenis fontos és jogos esztétikai, sőt ethikai különbségtevés. Magyaros mindaz, ami lényegében nem magyar, csak a magyar lényeg külső habitusát ölti magára.

Amit Liszt magyar stíuselem gyanánt felhasznált: a „cadence magyare“, a koriambus, a cigányskála, stb.: mindez a XIX. század magyar romantikus zenéjében még nem csupán külsőség, hanem lényeg. Csak a magyar népzene feltárása óta jutottunk el a magyar zene lényegének a mélyebb megismeréséhez, amihez viszonyítva a múlt század zenei magyarsága most már csak magyarosságnak tűnik fel. Teljesen hamis azonban az a beállítás, hogy az a magyar zene, amiből Liszt magyar stílusa táplálkozott, az a magyar zenének voltaképpen tévútra, zsákutcába való jutását jelenti, mivel a fejlődést semmivel sem vitte előbbre. Ebben a megítélésben tulajdonképpen az az ellentét jut kifejezésre, amelyik a mai zenei közszellem terén nemcsak magyar viszonylatokban, hanem világszerte a XIX. századi romantizmussal szemben fennáll. Amennyire fontos és hasznos a

modern zeneszerző számára az ilyen, szinte fanatikusán egyoldalú művészeti világnézet, olyannyira helytelen és káros ennek az érvényesítése a zenetudományban. Azok az ítéletek, amelyekben a tárgyi igazság mellett az ítéletet megalkotó egyén vagy kor szubjektív és változásnak alávetett hajlamai tükröződnek: tudományos szempontból kétes érvényűek. A tárgyilagosabb vizsgálat arra a megállapításra vezet, hogy Liszt magyar stílusának a gyökere: azaz a XIX. század magyar zenéje olyan értékeket tartalmaz, amelyek a mai népzenei alapon álló magyar muzikusok nagy többsége számára kimerültek és megüresedtek, de meg nem semmisültek, hanem átalakultak, bizonyítékául annak, hogy az energia megmaradásának az elve a szellemi világ tényeire is érvényes.

Ha a mai magyarok magyarabbak akarnak lenni, mint a múlt századbeliak: ez a törekvés ethikai szempontból igen magasra értékelendő. A tárgyilagosság azonban megkívánja, hogy hozzátegyük: a múlt század folyamán is voltak sokan, akiknek az őszinte magyar törekvéseiben kételkedni sem okunk, sem jogunk nincsen. Kétségtelenül nagy eredmény, hogy a népzene igazi mivoltának a megismerése által közelébb jutottunk a magyarság zenéjének a nemzeti lényegéhez, azonban éppen ennek a ténynek a helyes mérlegelése alapján nem volna szabad a múlt század magyarjait a zenéjük kapcsán hitványabb, felületesebb magyaroknak bélyegezni, akik a magyar zenének nem a lényegét, hanem csak a felszínét, a külsőségeit ragadták meg. Akik ma, a magyar népzene feltárása után írnak „cadence magyare“-os és cigányskálás muzsikát: azok stílusát joggal illelhetjük a „magyaros“ megjelöléssel. Liszt idejében azonban senki sem volt, aki ismerte volna és kevesen voltak, akik legfeljebb sejtették a népzene különálló létezését és gyökeresebb magyarságát. Liszt maga is a legjobb meggyőződése és tudása szerint írt lélekben és nemcsak külsőségekben magyar muzsikát.

El kell végre következni annak az időnek, amikor Liszt magyar műveiben többet látunk, mint pusztán az ő magyarságának a bizonyítékait. De azt a magyarellenes lelkületet is ellensúlyozni kell, amelyik Lisztnél ezekben a művekben mindössze romantikus szeszélyt: egy különös nép különös zenéjének időnként felmerülő hóbortos utánzását látja. A magyar zene Lisztnak csupán a kora ifjúságában írt két darabjában jelent különösséget; ezek kivételével azonban a magyar műveinek a teljes sorozatában az ő erős nemzeti érzése, nacionalizmusa jut kifejezésre.

Már Wagner „Oper und Drama“ című írásában sejthető annak a felismerése, hogy a „tisztán emberi“ kifejezéséhez a népi zene útján is el lehet jutni; az ő művészetében azonban éppen ennek

az ellenkezője valósult meg, sőt az egész zenei romanticizmus folyamán talán nem is volt kivüle még egy zeneszerző, aki a kompozícióiban olyan távol állott volna minden fajta népi elemtől, mint Wagner. Ezzel szemben Liszt a késői magyar műveiben már szinte szembe is helyezkedik a romanticizmusnak az egyetemestől a részleges felé vezető irányával. A „Hungaria“ és a „Koronázási mise“ voltaképpen előrevetett árnyékai egy átfogóbb szellemű újabb művészetnek, amiben az eszmei lényeg nem a romanticizmus kivételessége, hanem ismét az örök, az állandó, a tisztán emberi. Ennek a kifejezéséhez is el tudott jutni Liszt a magyar zenéből leszűrt esz-közök útján.

INTRODUCTION

Cette étude a pour but d'envisager les rapports des oeuvres musicales de François Liszt avec la musique hongroise. Une première question se pose : quels sont les rapports tangibles entre le style de Liszt et la musique hongroise ? D'entre ces rapports, nous ne nous occuperons exclusivement que de ceux qui touchent à l'influence que la musique hongroise a exercée sur Liszt ; nous laisserons de côté l'énorme influence que la musique du maître a exercée sur la musique hongroise moderne. D'autre part, une étude de ce genre sur les oeuvres de Liszt ne peut s'occuper d'énumérer toutes les chansons hongroises que celui-ci a connues et qu'il a utilisées dans ses oeuvres. Nous n'étudierons la part des chansons populaires et par conséquent nous ne nous occuperons des rapsodies hongroises que dans la mesure où elles entrent en ligne de compte pour le développement du style hongrois de Liszt ; la question des sources des rapsodies et d'autres transcriptions hongroises du maître fait d'ailleurs l'objet d'une autre étude.

Dans son livre sur Liszt, Lina Ramann a déjà consacré un chapitre d'ensemble aux oeuvres de style hongrois de Liszt. Sa tentative mérite d'être retenue, même si nous maintenons toutes les critiques justifiées que le chapitre en question n'a pas manqué de soulever (dilettantisme de son esthétique musicale, aperçu faux et incomplet de la musique hongroise). Indiscutablement, Ramann part d'un excellent principe lorsqu'elle traite des oeuvres hongroises de Liszt, en dehors de toute classification dans le temps ou par genre, pour faire uniquement ressortir le caractère spécifiquement hongrois des idées et des sentiments qui sont communs à toutes ces compositions. Elle a même eu le sentiment très juste du double problème que pose en somme l'analyse des oeuvres hongroises. Mais tout en reconnaissant cette dualité, elle n'est pourtant pas arrivée, faute de travailler systématiquement, à tracer de façon claire le point de bifurcation du problème. D'après elle, dans l'examen des oeuvres hon-

groises de Liszt, il faut envisager d'abord les rapports qui relient celles-ci à la culture musicale hongroise, puis déterminer le sens qu'elles revêtent en tant que compositions spécifiquement hongroises. A nos yeux, à l'heure actuelle, les rapports des oeuvres de Liszt et de la musique hongroise s'éclairent sous un double aspect : relation de cause et relation d'effet. Il nous faut donc examiner d'une part l'influence de la musique hongroise sur les compositions de Liszt, pour voir ensuite en quoi elles ont contribué à donner à l'art musical hongrois la forme qu'il revêt à l'heure actuelle. Comme nous l'avons dit précédemment, c'est le premier de ces problèmes qui fera l'objet de cette étude.

Lorsqu'après le livre détaillé, prolix, mais de bonne foi de Ramann et les monographies de toutes les dimensions relatives à Liszt, nous en arrivons à l'oeuvre sérieuse que Peter Raabe a fait paraître en 1931, nous ne pouvons que nous étonner de l'absence dans cet ouvrage d'une étude d'ensemble des oeuvres hongroises de notre compositeur. Raabe y a sacrifié à la classification par genres la vue de l'unité qui se manifeste dans l'oeuvre de Liszt. Une pareille classification reflète la pensée d'un musicien de métier qui reste attentif avant tout à la possibilité qui s'offre à l'artiste de créer une oeuvre d'art. Mais si, par contre, nous attachons une importance primordiale au contenu, aux idées que le musicien veut exprimer, la classification de Raabe nous apparaît un peu superficielle. Le procédé qui consiste, dans l'analyse de l'oeuvre de Raabe, à étudier les compositions selon qu'elles ont été écrites pour le piano, l'orgue ou l'orchestre etc. ne peut que nous induire en erreur car il est peu de compositeurs qui aient su instrumenter avec une aussi grande variété que Liszt le même thème musical. Pour ne citer qu'un seul exemple : prenons le „Magyar Király Dal“ (Chant Royal Hongrois) qui existe sous forme de chœur, de chœur avec accompagnement d'orchestre, de morceau d'orchestre, de chant et piano, ou de piano seul. Quelle diversité dans la réalisation et c'est pourtant toujours le même contenu. Quand il s'agit de Liszt, du grand maître de la transcription, il est parfois impossible de discerner l'idée originale de la variante parceque chez lui la première idée n'est pas forcément décisive et qu'on peut encore moins se fier à la chronologie des partitions.

Si nous envisageons maintenant la manière dont le second volume du livre de Raabe se divise, nous sommes instinctivement amenés à nous poser cette question ; quelle aurait été la meilleure façon de grouper les oeuvres de Liszt ? Une classification basée sur la forme musicale conviendrait peut-être à l'examen des oeuvres

classiques dans lesquelles forme et contenu sont étroitement coordonnés. Mais lorsqu'il s'agit du Liszt romantique, cette classification a des défauts car chez lui le contenu idéologique prend alors le pas sur les règles autonomes qui gouvernent la musique. Et ainsi nous en venons de plus en plus, on le voit, à une classification basée sur le contenu idéologique. Mais là, nous nous heurtons à une grande difficulté, c'est qu'il est impossible de fixer des catégories aussi précises que lorsqu'il s'agit des genres ou des formes musicales. En effet, il n'existe pas de concepts entièrement clairs qui puissent exprimer le contenu idéologique de la musique. Par contre, en ce qui concerne les oeuvres de Liszt, c'est encore la meilleure classification possible. En effet, si chaque critique trouve (à peu d'exceptions près) dans les oeuvres des grands classiques un contenu idéologique qui correspond à son propre tempérament, Liszt ne manque jamais d'indiquer clairement soit par le titre, soit par le texte de l'oeuvre, soit par les explications qui y sont jointes, quelles ont été ses intentions.

Nous n'avons plus à prouver l'importance des apports hongrois dans l'art de Liszt. Au lieu d'en faire une question de nationalité, je me placerai à un point de vue purement musical pour rechercher *les moyens musicaux que Liszt a employés lorsqu'il a voulu exprimer des idées hongroises*. Le but que je me suis fixé détermine, par là même, les limites de ma dissertation. Je ne m'occuperai que des oeuvres dont le sujet a des rapports indiscutables avec le peuple, la terre, l'histoire ou la civilisation hongrois. Mais dans le cadre même de ces oeuvres, mon examen ne portera que sur les facteurs musicaux qui servent strictement à exprimer ces idées particulières. Quant aux particularités musicales de ces compositions hongroises qui se retrouvent également dans d'autres oeuvres de Liszt, je les laisserai de côté puisqu'elles relèvent de son langage musical dans ce que celui-ci a de personnel et à la fois de général. Pour compléter cet examen analytique, je signalerai d'avance le résultat synthétique auquel cette étude m'a mené : plus je me suis éloigné de la réalité artistique, due à l'unité organique de certaines oeuvres d'art, en accentuant ce qu'il y a d'essentiellement hongrois dans le style, plus j'ai essayé de pénétrer le trait caractéristique et important de l'individualité créatrice de Liszt. Ce trait réside dans le caractère hongrois de cette musique. J'espère montrer que ce caractère hongrois ne représente pas un accident mais un trait qui se trouve étroitement lié au caractère musical de Liszt, un effort conséquent. La pensée hongroise traverse, tel un fil rouge, toutes les créations de Liszt depuis ses recherches inquiètes des années de tournées jusqu'aux dernières oeuvres d'une bizarrerie souvent à peine compréhensible.

L'évolution organique de Liszt s'effectue toujours dans un rapport étroit avec ses oeuvres hongroises et même, sans la connaissance de cette évolution, plus d'un trait singulier des toutes dernières compositions nous resterait incompréhensible. Je prélève sur les constatations auxquelles je suis arrivé en fin de mon ouvrage l'affirmation suivante : les rapports de style qui relient entre elles les oeuvres hongroises des différentes périodes ont la même force, la même importance que ceux qui existent entre des oeuvres d'inspiration différente mais datant à peu près de la même époque. Je citerai un exemple pour me faire comprendre : les fils conducteurs qui nous mènent des morceaux intitulés „Magyar Dallok“ („Chansons hongroises“) paru en 1840 à la „Messe du Couronnement“ (1867) ont la même importance, pour nous aider à connaître le style de Liszt que les parallèles que l'on peut tracer entre le style de la „Messe du Couronnement“ et celui de l'oratorio „Christus“ qui date à peu près du même temps.

Ayant moi-même fixé les limites de mon étude, je ne me cache pas que l'image que je donnerai de la musique de Liszt ne pourra la montrer que sous un seul de ses aspects puisque je me contente d'en analyser un seul trait caractéristique. Mais cette partialité me semble nécessaire car elle permet de découvrir un côté du caractère de Liszt assez peu connu ou ignoré à dessein. La question se pose donc de savoir ce qu'il y a de moins imparfait, d'une image qui volontairement ne s'attache qu'à faire ressortir un seul trait ou de celle qui se prétend complète toute en négligeant, exprès ou non, l'un des traits les plus caractéristiques de cet art. Déterminer la part du facteur que représente la musique hongroise dans le caractère musical de Liszt, tel est le sujet de la présente étude.

Le système que j'ai appliqué à l'examen des oeuvres hongroises diffère sensiblement de celui que j'ai suivi lors de mon étude que j'ai fait paraître en allemand, il y a cinq ans. Cette divergence s'explique par la différence du but à atteindre. Je m'y étendais sur des détails qui sont trop connus en Hongrie pour qu'il soit utile d'y insister. Par contre j'omettais dans ma dissertation un bon nombre de faits qui n'ont d'importance que par rapport à la littérature musicale hongroise. Par ailleurs, si l'analyse du style se basait dans la thèse allemande sur les détails de style, je suis parti ici de l'ordre chronologique. Ce qui m'a amené à cette conception c'est l'espoir de montrer avec plus de clarté l'évolution des éléments hongrois dans la musique de Liszt sans me perdre dans les détails de mélodique, de rythmique etc.

J'ai tenté de faire ressortir l'essentiel de ce qui dans la mu-

sique de Liszt avait un caractère hongrois en n'utilisant que les données les plus importantes et les plus dignes de foi qui se trouvaient à ma disposition. La rectification détaillée des erreurs ou des contradictions, fréquentes dans la littérature étrangère relative à Liszt, au sujet de ses rapports hongrois, n'aurait qu'entravé la marche du travail sans rien m'apporter de positif.

J'ai réduit au minimum les citations tirées des livres. Au lieu d'utiliser le contenu de cent livres pour en écrire un cent-unième, j'ai tâché de puiser les matériaux nécessaires à mon étude aux sources de la musique elle-même. C'est dans ce but que j'ai consulté les nombreux imprimés et manuscrits du Liszt-Museum de Weimar ainsi que les bibliothèques du Musée National Hongrois et de l'Académie de Musique de Budapest.

I.

LES PREMIÈRES COMPOSITIONS HONGROISES DE LISZT

(Romantisme, individualisme et musique nationale)

Dans l'évolution intellectuelle de l'Europe, le romantisme du XIX^e siècle marque le moment où l'intérêt se détourne de l'universel et du général pour se porter vers l'individuel et le singulier. Dans le domaine de l'art, cette tendance pour le singulier, pour l'étrange, se manifeste avant tout en poésie et en littérature. „Die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend: das ist die romantische Poetik“ (Novalis). Il en fut de même dans la musique. Tandis que les classiques viennois expriment à l'aide de formes musicales qui sont celles de toute l'Europe des idées communes à tous les hommes, nous voyons au contraire la musique romantique abandonner l'universel pour l'individuel, le général pour le singulier, qu'il s'agisse des idées ou de l'expression musicale.

Comment l'individuel et le singulier se sont-ils manifestés dans la musique romantique du XIX^e siècle ? D'abord grâce au sujet exceptionnel et extraordinaire des oeuvres musicales. La musique romantique tire son inspiration de facteurs extramusicaux qui laissent libre cours à l'imagination poétique. Qu'il s'agisse de sujets tirés de la nature, de l'histoire, de la littérature, de la poésie ou des beaux-arts, les compositeurs y trouvent les éléments d'une vie intense qu'ils opposent à la réalité morne et plate de l'existence telle que la bourgeoisie en fournissait l'exemple entre 1815 et 1830. Ces facteurs extra-musicaux causent et expliquent en partie le caractère exceptionnel des idées contenues dans les oeuvres qui ont été composées sous leur influence. L'individuel et le particulier se manifestent

d'autre part dans la musique romantique du XIX^e siècle par le fait que pour exprimer musicalement ces idées les compositeurs se sont écartés de la langue musicale qui avait servi aux grands classiques pour essayer de se créer un style nettement individuel.

La singularité et l'individualisme représentent des valeurs à part dans la musique romantique. De par la nature même des choses, il est à peu près impossible de se faire une vue d'ensemble des genres musicaux qui sont dûs au culte de l'individuel et du singulier. Pourtant, nous pouvons distinguer au cours de l'évolution historique deux courants spirituels. L'un de ces courants est parvenu à un caractère individuel en interprétant d'une manière plus subjective que la musique classique le monde des sentiments intimes, des rêves de l'individu. Les représentants de cette tendance ont été surtout des allemands et à leur tête Schumann. Les compositions typiques de leur art sont les pièces intimes. La seconde grande voie qui nous mène à l'expression de l'individuel en musique est celle qui s'adapte étroitement aux sensations extérieures et tout principalement aux impressions acoustiques. Il est clair que les musiciens qui ont cette tendance subissent tout particulièrement l'influence des différentes musiques nationales, dans ce qu'elles ont de plus individuel. Cette partie du romantisme musical se montre jusqu'à un certain degré plus objective que l'autre puisqu'elle entretient des liens plus intimes avec la réalité. Du reste, ces deux tendances ne représentent au fond que des types dont aucun n'a été complètement réalisé au cours de l'histoire.

Il ne faut pas attendre l'époque romantique mais remonter bien plus haut pour constater l'influence que les particularités des musiques nationales ont exercée sur la musique européenne. Mais le caractère national n'est pas toujours accentué avec le même relief dans la musique des diverses époques et les facteurs dont il découle différent aussi selon les temps. L'intérêt provoqué par les particularités des musiques nationales se rattache directement à la question suivante : les aspirations d'une époque donnée se rapportent-elles à l'universel ou au particulier ? L'art de Haydn, Mozart ou de Beethoven présente, dans son essence intime, le caractère de l'universel, du général. Les moyens d'expression musicale — si l'on en excepte une légère teinte de *coloris national* — dont ils se servent sont exactement les mêmes que ceux des autres musiciens de leur époque (Haydn et Mozart par exemple ont utilisé les procédés les plus simples de *l'harmonie*). Les idées dominantes qui forment le contenu idéologique de leurs oeuvres sont également de celles que tout le monde peut avoir et que n'importe qui peut comprendre.

Mais nous rencontrons de temps à autre, au milieu de leurs oeuvres, un passage qui trahit leur intérêt non plus pour quelque chose d'universel mais de particulier. C'est par exemple l'„All'Ongarese“ et spécialement une note viennoise dans la musique de Haydn, l'„Alla turca“ de Mozart et chez Beethoven les „Ecossoises“, les „Polonaises“ ou les mélodies russes. Seulement, loin de marquer un éloignement de l'universel, ces particularités n'interviennent dans l'art classique qu'à titre de comparaison et pour se résorber elles aussi dans quelque chose d'universel (voir tout particulièrement la transcription des airs écossais et irlandais chez Beethoven).

A partir du début du XIX^e siècle, les tendances de la musique vers le singulier et le particulier gagnent de jour en jour en importance. Bien que cette aspiration se manifeste parfois dans l'art de Beethoven, chez lui le ton le plus individuel, le plus subjectif, est encore plus universel que dans n'importe quelle oeuvre de Spohr ou de Weber. Lorsque Weber compose des variations sur des mélodies russes ou tziganes, ou écrit des „polonaises,“ des „polacca“, des „spagnuolo,“ ou un rondo hongrois, lorsque Mendelssohn crée son „Venetianische Gondellied“ ou ses tarentelles, ce qui se manifeste c'est bien moins l'effort du compositeur pour insérer le particulier dans le général que l'action de forces qui tendent au résultat contraire. C'est d'ailleurs là un fait absolument parallèle à ce qui se produit lorsqu'un musicien s'éloigne de plus en plus de l'interprétation des idées universelles de l'humanité pour tâcher d'atteindre à l'expression des sentiments, des rêves particuliers et individuels. Ces deux traits font partie de l'essence même du romantisme.

Ce fait éclate d'autant plus aux yeux quand nous passons au domaine de l'opéra où le choix du livret trahit déjà l'inclination vers le particulier et l'étrange. Mais, de par son essence même, l'opéra exige que les éléments populaires, nationaux soient mis en relief. L'époque romantique n'a guère produit d'opéras dont l'action ne se déroulât dans un lieu géographiquement déterminé. Et du moment que le lieu de l'action est géographiquement fixé, le texte ne peut qu'avoir des rapports directs avec le peuple de l'endroit en question. Tandis que la musique classique n'utilise nullement ces rapports entre le texte et un peuple ou un lieu déterminés (p. ex. „L'enlèvement du sérail“ de Mozart), la musique romantique s'est bien souvent efforcée de souligner ces attaches du livret. Remarquons encore que c'est cette partie du romantisme qui conduit au réalisme qui a surtout eu tendance à faire ressortir le pittoresque. Et ici, je pense avant tout à l'opéra français ou plus exactement à l'opéra parisien dont les deux formes : le „grand opéra“ héroïco-pathétique, et l'opéra

comique (où prédomine le dialogue) montrent, l'une comme l'autre, une tendance marquée vers le réalisme populaire. C'est sur la scène du Grand Opéra de Paris que des airs du genre des mélodies suisses du „Guillaume Tell“ de Rossini (1829) et des barcarolles et tarantelles napolitaines de „La muette de Portici“ d'Auber (1828) ont fait leur apparition. Cette tendance vers un art objectif, réel, s'oppose à l'idéalisme, au subjectivisme affichés par l'Opéra allemand du XIX^e siècle qui, depuis le Faust de Spohr (1816), à travers les opéras de Weber, a préparé la voie aux drames lyriques de Wagner. Cette forme d'opéra ne s'inquiète pas tant d'exprimer les rapports avec le monde extérieur ou de tirer parti de ces attaches que d'exprimer les sentiments intimes de l'âme et, à ce point de vue, peu importe que l'action se passe dans les montagnes de la Thuringe ou dans les monts Sudètes. Et c'est parce qu'il voulait rendre dans sa musique le caractère, la façon d'être du peuple allemand, loin de penser à étudier la musique du folklore, que Weber a été amené à se rapprocher dans certaines parties du „Freischütz“ (1821) des mélodies populaires allemandes.

C'est ici que Liszt prend place dans l'évolution de la musique romantique, en faisant la transcription de deux compositions de musique semi-populaire, l'une de Bihari, l'autre de Csermák.¹ Le manuscrit se trouve à la Preussische Staatsbibliothek de Berlin (C'est de là que nous avons extrait notre première illustration musicale). A l'époque où fut écrit ce manuscrit, marqué du titre „Zum Andenken“, Liszt habitait Paris. L'attention qu'il porte à la musique hongroise ne signifie pas encore qu'il avait pleine conscience, comme ce fut plus tard le cas en 1840, de son caractère hongrois. Peut-être son âme jeune, influençable, fut elle simplement impressionnée par le caractère pittoresque de cette musique semi-populaire et ne fut-ce qu'en souvenir d'un de ses protecteurs hongrois de Paris qu'il transcrivit ces morceaux.

Il est possible qu'en écrivant sa première oeuvre hongroise Liszt ait été frappé par le caractère particulier, spécifiquement hongrois, de cette musique. Le singulier c'est, au fond, ce dont on n'a pas l'habitude et, dans la musique aussi, c'est ce qui s'écarte de l'usuel. Les éléments semi-populaires de la musique de Bihari et de Csermák différaient beaucoup sans doute de la musique alors à la mode dans les salons de Paris.

Le fait que dans un passage du premier morceau transcrit dans le „Zum Andenken“, il se sert dans le manuscrit des mots „ungarischer Bass“, pour expliquer un curieux emploi de la basse, éclaire d'un jour particulier les rapports de Liszt avec la musique hongroise. Cette

basse hongroise n'est pas autre-chose que cette série d'octaves parallèles entre le chant et la basse qu'il appellera plus tard la basse tzigane. Cette façon d'employer la basse étant contraire aux théories de l'harmonie classique, Liszt jugea nécessaire d'y joindre une explication. Cette explication n'est pas plus une excuse pour s'être écarté des règles de l'harmonie que l'affirmation d'une attitude révolutionnaire en face des principes de la composition. Liszt avait certainement entendu les morceaux sous cette forme. Tandis qu'un autre compositeur aurait cherché à corriger ce défaut, à embellir l'oeuvre, Liszt s'employa plutôt à rendre objectivement, et dans leur réalité les modalités de cette musique d'inspiration populaire. Quant à l'authenticité de cette basse hongroise dans le style populaire, nous pouvons constater qu'elle se rencontre encore aujourd'hui dans la musique telle que les tziganes de Hongrie l'interprètent. Et tout le monde sait que c'est en écoutant les tziganes que Liszt avait appris à connaître la musique hongroise. Comme Liszt se proposait dans ses premières transcriptions de rendre fidèlement la musique hongroise, il est tout naturel qu'il ait tenu à toutes les affectations qui caractérisaient le jeu des tziganes, surtout lorsqu'on sait qu'il les considéra longtemps comme essentielles.

Dans les souvenirs de Liszt relatifs à l'époque antérieure aux premières compositions hongroises, nous ne trouvons nulle trace qu'il ait entendu d'autre interprétation de la musique hongroise que celle des tziganes. Parmi ses souvenirs d'enfance, c'est justement la musique tzigane ainsi que la musique de Jean Bihari, qu'il entendit en 1822, qui marquèrent le plus profondément son âme. Il serait étrange qu'il n'eût écrit en 1828 son „Andenken“ qu'en se basant sur ces souvenirs. Il est probable qu'il eut l'occasion d'entendre à Paris de la musique hongroise. Nous ne possédons pas à ce sujet de données précises et sûres mais nous savons d'une part que Liszt assistait parfois aux soirées musicales organisées par l'ambassadeur d'Autriche-Hongrie à Paris de cette époque, le comte Antoine Apponyi, et que d'autre part, lors de l'audition, à l'une de ces soirées, en 1829 de morceaux de musique semi-populaire (du recueil *Veszprémmegyei Nóták*) des couples appartenant à l'aristocratie exécutèrent les danses nationales hongroises. Il est donc possible que Liszt ait entendu au cours des soirées de l'ambassade des morceaux de musique de ce genre (peut-être même ceux du recueil de *Veszprém*) pendant les années précédentes.

Les premières oeuvres hongroises de Liszt, alors âgé de dix sept ans, demandent une double explication. Il est indiscutable que ces transcriptions furent écrites directement sous l'influence musi-

cale des mélodies entendues. Mais il est certain que dans son essence la transcription de la musique hongroise indique un courant analogue à celui qui se manifeste dans l'opéra romantique français. De même que dans le domaine de l'opéra les compositeurs s'efforcent de rendre le pittoresque du lieu et de l'action, en imitant la musique populaire du pays en question, l'attention de Liszt se fixe sur ce que la musique hongroise a de particulier et sur les éléments essentiels et parfois même moins essentiels de cette musique. Pour ce qui est de l'influence que les opéras français exercent alors sur Liszt, ce n'est pas assez qu'il compose des „Impromptus“ et des „Variations brillantes“ sur des mélodies tirées de ces opéras, mais ces oeuvres sont imprégnées de leur réalisme.

Rien ne montre mieux à quel point cet état d'esprit était répandu que de voir Anton Reicha s'occuper, à plusieurs points de vue, de la question des chansons populaires dans son cours de composition musicale (1824—26). D'après Reicha, il y a longtemps qu'on aurait dû composer des recueils de chansons populaires car parmi celles-ci on en trouve beaucoup d'intéressantes et d'originales qui reflètent le goût, le caractère et les moeurs du peuple ; ces recueils, sans parler de leur importance artistique, intéressent aussi les gouvernements car tout le monde sait que la meilleure manière de gagner l'amitié d'un pays consiste à jouer les chansons et la musique de danse de son peuple, en observant toutes les particularités qui lui sont habituelles : dans ce but, on devrait choisir des musiciens expérimentés qui seraient capables de relever sur place l'ensemble de ces particularités pour les interpréter ensuite sous la forme la plus adéquate ; enfin il ne faut pas oublier que les recueils de chansons populaires serviraient aussi les buts de la musique dramatique qui revêtirait par là une couleur locale. Nous savons que Liszt fut en 1826 l'élève de ce compositeur, d'origine tchèque, qui était venu habiter Paris. Tout en étudiant avec ce maître les diverses formes du style polyphonique, il est bien probable que Liszt l'a entendu parler aussi au cours de ses leçons de la question de la musique populaire.

Grâce à ces premières transcriptions hongroises, la conscience musicale de Liszt était restée profondément imprégnée par l'image du style de la musique semi-populaire hongroise. En premier lieu, le dessin, précis jusqu'à la raideur du rythme (rythme „pointé“), auquel s'ajoute le rôle essentiel des ornements, se confond dans l'esprit du jeune Liszt avec l'idée qu'il se fait de la musique hongroise. Mais il fit encore à cette époque la connaissance d'autres éléments de style hongrois, d'un caractère moins général. L'un de ceux-ci est la cadence suivante :



dont plusieurs variations apparaissent au cours des 4^e, 12^e, 16^e, et 20^e mesures du premier morceau et des 10^e et 31^e mesures du deuxième morceau qui composent les „Andenken“. L'influence de la musique semi-populaire ou peut-être de la façon de jouer des tziganes se retrouve dans la manière dont parfois la mélodie, dont l'unité rythmique est la croche, se change (comme dans la 13^e et la 17^e mesure du premier morceau) en un rythme pointé et pathétique du fait que la première note de la mesure suivante est anticipée à la façon d'une appoggiature.

Au cours de la 9^e mesure du premier morceau, la seconde augmentée a le même sens que la progression de la sixième à la septième note du si bémol mineur du mode harmonique et nous verrons par la suite que dans les oeuvres ultérieures de Liszt qui ont un caractère hongrois cette seconde augmentée jouera un beaucoup plus grand rôle que dans la musique semi-populaire. Nous pouvons en dire autant de la seconde augmentée que nous rencontrons dans les mesures 27—28 du second morceau, bien que celle-ci n'ait pas une valeur mélodique mais soit le résultat de l'accord $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \\ \#IV \end{smallmatrix}$ en arpège. La seconde augmentée qui se trouve entre la quarte augmentée et la tierce mineure de la gamme mineure peut être interprétée plus tard dans le style hongrois de Liszt sur la base de la gamme tzigane; il est remarquable pourtant de voir que son enchaînement avec l'accord $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \\ \#IV \end{smallmatrix}$ se rencontre plus tard et plusieurs fois (p. ex. dans le poème symphonique „Hungaria“ et dans „La légende de S^{te} Elisabeth“). Enfin c'était en vue de rendre avec tout le réalisme nécessaire le style de la musique semi-populaire que Liszt employ

en 1828 la formule banale et sèche de l'accompagnement „contra-tempo“.

Il ressort donc clairement de ce qui précède que la notion de la musique hongroise n'était pas seulement pour le jeune Liszt un souvenir d'enfance, plus ou moins effacé, mais une image concrète, s'adaptant à la réalité de la musique semi-populaire et dans laquelle les principaux éléments de style prenaient un relief déterminé.

Liszt composa aussi une variation sur un morceau de musique semi-populaire de Bihari. Cette variation est à peine quelque chose de plus original qu'un travail scolaire à la manière des „Huit variations“ (1824). Il est indubitable que dans ce genre de variations Liszt ne s'est nullement conformé à la réalité de la musique hongroise. Ses rapports avec la musique hongroise présentent donc déjà un double caractère : d'une part il s'efforce de rendre fidèlement le caractère de la musique entendue, d'autre part il considère les mélodies hongroises en tant que matière dont il veut utiliser, dans ce qu'elles ont de neuf, les possibilités musicales. Si insignifiante que nous paraisse cette petite variation et si banal que soit le fait qu'il a écrit une variation parmi ses oeuvres de jeunesse, cette variation sur un thème hongrois n'en marque pas moins un point de départ important pour le développement du style hongrois individuel de Liszt.

Je ne peux pas négliger de faire ressortir ici l'une des fautes essentielles de quelques monographies consacrées à Liszt. De nombreux biographes de Liszt ont cru servir la musicographie en essayant de démontrer l'influence de la littérature, de la poésie et d'autres facteurs qui n'étaient pas proprement musicaux sur l'art de Liszt. Il est évident que sans l'exposé de ces influences nous n'arriverions pas à connaître à fond la personnalité universelle de Liszt, mais le fait d'accentuer exagèrement ces influences extra-musicales, loin d'aider à expliquer la musique de Liszt, ne peut servir qu'à tout embrouiller. De nombreuses oeuvres de Liszt on puisé leur inspiration, il est vrai, dans la poésie, les beaux-arts ou n'importe quelle autre source, mais, constatons-le, ces influences n'ont agi que sur l'idée et jamais sur la réalisation musicale des oeuvres qu'elles lui ont inspirées. Montrer l'influence qu'ont exercée sur la personnalité et le développement intellectuel de Liszt un Lord Byron, un Chateaubriand et un Lamartine est un thème intéressant du point de vue littéraire mais qui n'a que peu de rapports avec la musicologie. Et c'est ainsi que le fait, purement musical, qu'il a écrit des variations n'offre l'occasion d'aucun rapprochement avec la littérature et la philosophie.

Je n'ai pas fait cette petite digression pour atteindre un résultat

purement négatif, mais pour mettre mieux en lumière la personnalité musicale de Liszt. Malgré l'importance du rôle qu'ont joué dans l'individualité de Liszt les influences autres que musicales, je suis obligé d'insister sur l'importance des traits purement musicaux qui se manifestent justement à propos des variations sur un thème hongrois. Dans le deuxième volume de la monographie qu'il a consacrée à Liszt, Pierre Raabe a commencé à découvrir les traits en question; il s'agit maintenant de poursuivre cette oeuvre.

Nous n'atteindrons à une connaissance complète et parfaite de la personnalité musicale de Liszt qu'après avoir rejeté une partie des relations biographiques et littéraires qui pour la musique n'ont aucun intérêt.

Dans le chapitre précédent, je me suis étendu sur les premières compositions hongroises de Liszt plus longuement que l'envergure modeste de ces pièces ne m'y autorisait. Pour motiver cette disproportion, je ne peux que souligner encore une fois que c'est dans ces pièces musicales que, pour la première fois, l'influence de la musique hongroise s'est exercée sur Liszt, et qu'on peut déjà constater à propos de ces morceaux que le romantisme musical considérait la musique nationale comme une des principales sources de l'individualité musicale. Mais, en même temps, je ferai remarquer que Liszt, dans ses variations sur un thème hongrois, s'est écarté de sa source, de la réalité et a déjà commencé à s'engager sur la voie qui le conduira, à travers son évolution, jusqu'au style hongrois idéalisé des dernières années.

Note

¹ Voir l'étude de l'auteur de ce travail, relative aux premières oeuvres de musique hongroise de Liszt (Liszt Ferenc első magyar zenedarabjai, Sopron, 1935).

II.

LE STYLE HONGROIS DES ANNÉES DE TOURNÉES

Éléments de style réalistes et idéalistes

En étudiant les premières oeuvres de musique hongroise de Liszt qui surgissent encore isolément, j'ai négligé de me demander si c'est en tant que musique nationale ou en tant que musique populaire que la musique hongroise a exercé sur Liszt son influence. Logiquement, d'après le sens propre des mots, il y a le même rapport entre le national et le populaire qu'entre deux cercles d'idées, l'un plus grand, l'autre plus petit. Par conséquent, la musique nationale correspond au grand cercle, à l'intérieur duquel se situe le petit cercle de la musique populaire, qui, du point de vue de la culture nationale, apparait comme étant la musique des couches inférieures de la société. Aujourd'hui, d'après les recherches relatives à la musique populaire hongroise, seule la musique nationale d'origine populaire est reconnue comme telle. Mais ce serait une erreur d'appliquer cette façon nouvelle de voir les choses au passé. Au commencement du XIX^e siècle, pour ce qui est de la musique hongroise, l'opinion publique ne faisait pas de vraie distinction entre les deux idées de national et de populaire.

Liszt a déjà projeté en 1828, grâce à ses transcriptions hongroises, une certaine lumière sur les rapports entre le romantisme et la musique populaire, c'est à dire nationale. Le tendance générale de l'évolution partait de l'universel pour aller vers le singulier. La recherche du pittoresque découle de l'inclination vers le singulier. En musique, l'une des principales sources du pittoresque se trouve dans la musique caractéristique des divers peuples ou nations. Ce n'est qu'en raison de leur timbre particulier que les caractéristiques des diverses musiques nationales ont trouvé place au sein de la

musique romantique (p. ex le „Polymelos“ de l'abbé Vogler). Le compositeur ne se soucie nullement alors de savoir à quel pays appartient la musique qui lui fournit le pittoresque dont il a besoin. Mais au cours de cette évolution qui part de l'universel pour aller vers le particulier, nous ne tardons pas à apercevoir un nouveau facteur : à côté de l'indifférence nationale, apparaît bientôt une tendance patriotique à mettre en relief ce qui dans la musique est spécifiquement national. Le compositeur attache maintenant la plus grande importance à l'origine de la musique dans laquelle il a puisé et il s'efforce de mettre au premier plan la musique de son propre pays. Au cours de nouvelles différenciations, il est amené à opérer, au sein même de la musique de son pays, de nouvelles distinctions qui correspondent aux différences de culture des classes sociales. C'est ainsi que l'expression „musique populaire“ a pris le sens que nous lui donnons aujourd'hui. Le peuple, dans ce cas, ne représente plus l'ensemble des unités qui composent une nation mais uniquement la couche comparativement la moins cultivée, c'est à dire la moins exposée aussi aux influences étrangères, ce qui explique qu'elle conserve le caractère national sous sa forme la plus pure. Il s'agit de voir maintenant jusqu'à quel point nous pouvons suivre dans les oeuvres hongroises de Liszt le cours de cette évolution.

Après avoir écrit les oeuvres hongroises de 1828, Liszt éprouva un renouveau d'intérêt pour les musiques nationales dès son arrivée en Suisse. L'influence des chansons suisses se manifeste dans les pièces pour piano „Album d'un voyageur“ et plus tard dans les „Années de pèlerinage“, composées en partant de celles-ci. La première série de pièces intitulées „Impressions et poésies“ nous intéresse moins, à ce point de vue, que la deuxième „Fleurs mélodiques des Alpes“, ou la troisième série „Paraphrases“, de ce recueil. Tandis que la première partie ne contient que des morceaux de genre, la deuxième et la troisième partie renferment des variations sur des airs suisses.

Comment Liszt a-t-il subi l'influence de ces airs ? Il est clair que ce n'est pas directement, au sein de la nature ; il a transcrit des mélodies suisses composées ou recueillies par Huber, Knop, d'autres encore et il les a prises dans les recueils imprimés qui se trouvaient en sa possession. L'introduction qui sert de préface à „L'album d'un voyageur“ nous montre, ainsi que les noms des lieux, tirés de l'„Obermann“ de Sénancourt, que Liszt n'a pas été exclusivement inspiré par les particularités musicales de ces mélodies suisses. D'après l'introduction, il s'est efforcé de rendre par des sons les impressions qu'il avait ressenties en présence des paysages. Selon

Liszt, les impressions qui nous viennent du monde extérieur ont beau être incertaines et indéterminées, elles n'en possèdent pas moins une existence indubitable.

Cette „certitude incertaine“ est une idée tout aussi caractéristique du romantisme que la phrase de Novalis „fremdartig und doch bekannt“. Chez Liszt, l'idée de la certitude incertaine recouvre le sentiment secret des compositeurs de tous les temps : c'est à dire que ce que la musique exprime ne peut être traduit complètement par des mots. Il ressort des oeuvres suisses de Liszt que tous les paysages n'étaient pas propres à l'inspirer ; seuls ceux dont les beautés sauvages n'avaient été qu'à peine touchées par la civilisation remplissaient ce rôle. Le culte voué par le romantisme à la nature résulte en grande partie de l'effet extraordinaire, *singulier*, que celle-ci exerce sur l'homme cultivé, accoutumé à la vie citadine. Sénancourt s'exprime ainsi à ce sujet : „La nature est pleine d'effets romantiques dans les pays simples . . .“ Pour l'âme romantique, la nature signifiait l'intensité d'une vie qui s'opposait aux habitudes de la vie citadine et bourgeoise.

Lorsque nous contemplons la nature, ce que nous y trouvons tout d'abord de romantique ce sont les sensations qui nous arrivent enregistrées par l'intermédiaire de l'ouïe. „C'est dans les sons que la nature a placé la plus forte expression du caractère romantique“ (Sénancourt). Le fait que Liszt a musicalement exprimé ses impressions s'explique de lui-même, c'est par la musique que le compositeur peut traduire le plus directement son être intime. D'autre part, si nous considérons que pour un romantique les voix de la nature surpassent en importance le tableau même que celle-ci nous offre, il est évident que nul art n'est plus propre que la musique à exprimer les sentiments extraordinaires que la contemplation de la nature fait naître en nous : „c'est surtout au sens de l'ouïe que l'on peut rendre sensibles en peu de traits et d'une manière énergique les lieux et les choses extraordinaires“ (Sénancourt). Le vrai art romantique est donc la musique, qui, même d'après l'écrivain, rend plus fidèlement les sensations produites par le spectacle d'un paysage que ne le ferait, par exemple, la peinture : „Je n'ai point vu de tableaux des Alpes qui me les rendit présentes, comme le peut faire un air vraiment alpestre“ (Sénancourt). Lorsque Liszt transcrivit des airs suisses il fit plus que de montrer l'intérêt purement musical que lui inspiraient des chansons populaires, c'est toute l'âme compliquée du compositeur romantique, soumise à des facteurs autres que simplement ceux de la musique, qui se révèle à nos yeux. La *nature* est le point de départ qui, par l'intermédiaire de la *littérature*,

pousse le musicien à refléter *l'extraordinaire* en se servant de mélodies populaires pour écrire son oeuvre. En fin de compte, les variations de Liszt sur des mélodies suisses montrent donc clairement l'inclination de Liszt pour l'extraordinaire et le singulier. Pour lui, à cette époque, les mélodies suisses n'avaient pas plus d'importance que les autres chansons populaires au nombre desquelles les chansons hongroises qu'il avait l'intention de réunir dans „l'Album d'un voyageur“. Selon le plan qu'il s'était tracé, voici les différents types qui devaient figurer dans le recueil : „Ranz-de-vaches, barcarolles, tarantelles, canzone, chants d'église, magyars, mazourkes, boléros, etc. etc.“ Il fit paraître, quelques années plus tard, les „magyars“ dans la troisième année de „L'album d'un voyageur“ mais ce sont là déjà les pièces 1 à 7 des „Chansons hongroises“, et l'attitude de Liszt à l'égard des musiques nationales diffère déjà profondément de l'indifférence nationale dont témoignent la première et la deuxième année de ce recueil. Avant d'étudier cette transformation, jetons un coup d'oeil sur la transcription, parue en 1838, du „Divertissement à la Hongroise“ de Schubert. En quoi cette transcription peut-elle être considérée comme une oeuvre hongroise de Liszt ?

À l'époque où il fit sa transcription, Liszt croyait que les mélodies du divertissement étaient des chansons originales hongroises que Schubert n'avait fait que développer. Le titre donné par Liszt en fait foi : „Mélodies hongroises d'après Schubert“.

Mais Liszt fit bientôt une connaissance plus approfondie avec la musique hongroise. Dans le livre qu'il écrivit en 1859 sur les tziganes, il fit la critique de l'oeuvre de Schubert et déclara que ce dernier avait soumis les particularités de la musique tzigane aux lois de l'art allemand. Cette constatation — si nous faisons abstraction des quiproquos qui se rencontrent fréquemment sous la plume de Liszt (musique tzigane pour musique hongroise) — éclaire vivement la différence de tempérament qui se manifeste entre Schubert et Liszt, au sujet des musiques nationales. Lorsque Liszt proféra cette opinion, il avait déjà filtré les résultats de ses „études sur les tziganes“ pour s'en servir dans ses rapsodies hongroises. Il avait un sentiment très juste de la réaction toute différente de la sienne que la musique hongroise avait provoquée auprès de Schubert. Schubert, après avoir passé au filtre de son individualité les éléments de la musique hongroise semi-populaire et quelques particularités de la façon de jouer des tziganes, avait composé, en écrivant le „Divertissement“, un morceau de musique stylisé à la hongroise. La stylisation témoigne d'un éloignement de la réalité auquel s'ajoute un idéalisme prononcé. Avec Schubert, nous continuons à nous trouver

en face d'un courant qui tend à rapprocher la musique populaire, le „singulier“, du classicisme, de „l'universel“. Cet idéalisme constitue sans doute l'un des traits allemands de l'individualité de Schubert. Par contre l'intérêt de Liszt à l'égard de la musique populaire s'adapte davantage à la réalité et représente ici la tendance réaliste du romantisme français. Pour ce qui est de l'intérêt qu'il portait aux mélodies hongroises, Liszt, avec le temps allait s'écarter de la réalité. Mais, alors même, les facteurs qui conditionnent son attitude sont tout différents de ceux que nous relevons chez Schubert.

A propos des transcriptions que Liszt a faites des mélodies de Schubert, une importante question se pose : Qu'est-ce qui intéresse davantage le musicien romantique, parmi toutes les particularités des musiques nationales : celle des peuples étrangers ou celle de son propre pays. J'ai montré dans le chapitre I que c'était le caractère étrange de la musique hongroise qui avait éveillé l'intérêt de Liszt, en 1828. Cette explication concorde avec ce que Novalis écrit au sujet de la poésie romantique. En utilisant en 1835 des mélodies suisses de Huber et de Knop et en 1838 des mélodies hongroises de Schubert, Liszt n'a fait qu'essentiellement se conformer à l'esprit de ce genre de romantisme. La terre hongroise était encore pour Liszt „la patrie sauvage et lointaine“¹ à laquelle le fait d'appartenir constituait à ses yeux une sorte de sentiment romantique et singulier. Mais nous savons qu'à la nouvelle de l'inondation de Budapest en 1838, Liszt prit tout à coup conscience plus clairement des liens qui l'attachaient à son pays et que depuis cette explosion de sentiments, son attachement ne fit que gagner en profondeur. C'est alors qu'il décida d'étudier son propre pays, il se proposa de parcourir seul, le sac au dos, les régions les plus délaissées de la Hongrie.

Il ne put réaliser son projet car il lui fallut continuer à donner des concerts à Vienne. Mais quand, en décembre 1839, il foula de nouveau le sol de son pays, après presque 16 ans d'absence, il en profita pour transcrire toutes les mélodies hongroises qui lui tombèrent sous la main.

Le motif qui le poussa à écrire ces transcriptions est en grande partie d'origine extérieure. C'est à la faveur du véritable âge d'or que le début du XIX^e siècle constitua pour les virtuoses en tournées que l'intérêt, provoqué par la musique des différents pays, dut de se développer un peu partout de cette façon. L'enseignement de Reicha portait ses fruits. Il avait reconnu ce qu'instinctivement tout artiste qui faisait une tournée ressentait en face d'un public étranger, que la manière la plus efficace de gagner sa faveur consistait à le flatter en lui jouant les mélodies nationales de son pays. Le réalisme

qui se manifeste dans la fidélité avec laquelle on interprète des mélodies nationales, prend, de ce fait, un petit air de sens pratique. Liszt tint compte, comme il le prouva à plusieurs reprises au cours de sa carrière de virtuose, du côté pratique que comportait son intérêt pour les musiques nationales. Lors des concerts des 19 et 20 décembre 1839 qu'il donna à Presbourg, il joua une chanson hongroise, puis la marche de Rákóczi, pour remercier le public de son tonnerre d'applaudissements.² Son sentiment patriotique de hongrois se combinait ici avec l'état d'âme du virtuose en tournée. Lorsque l'auditoire scanda de bravos (Éljen) les premières mesures des morceaux hongrois, Liszt, loin de s'offusquer du bruit qui se mêlait à son exécution, fut touché aux larmes à la vue d'un enthousiasme patriotique, si sincère et si naturel.

La transcription des mélodies hongroises ne tarda pas à prendre chez lui un sens plus profond, un caractère moins extérieur. Pendant son séjour à Vienne de 1840, après les succès éclatants qu'il remportés à Presbourg et à Budapest, il ne fait, pour ce qui est des compositions, qu'écrire des morceaux hongrois. A ce moment, il trouve dans les mélodies hongroises une source d'invention fraîche et d'une étonnante richesse.

Ce n'est plus seulement à cause de leur caractère pittoresque, ni pour se gagner uniquement la sympathie de ses auditeurs que Liszt donne une si grande part à ces mélodies hongroises dans son oeuvre. Un facteur spirituel autrement élevé se manifeste dans ses oeuvres hongroises : il a pris conscience de son nationalisme et donne libre cours à sa fierté nationale. Désormais il ne considère plus les mélodies hongroises sous le même jour que celles des autres pays. Ces mélodies viennent d'un peuple dont il fait lui-même partie. En face des mélodies hongroises, son attitude n'accuse que mieux les différences essentielles qui le séparent de Schubert.

Le nationalisme de Liszt ne constitue pas un fait isolé dans la musique romantique. Avant lui, Weber déjà était passé par une crise semblable : s'inspirant tout d'abord de l'esprit de l'abbé Vogler dans „Polymelos“, il avait commencé par s'intéresser à des mélodies de divers pays, mais en composant le „Freischütz“ il avait écrit un opéra absolument représentatif du nationalisme allemand. Schubert est devenu l'interprète, en musique, de sa propre race dans un cycle comme les „Müllerlieder“ et quelques autres chansons, celles surtout qui se composent de strophes. Le même esprit se manifeste dans le premier recueil de chansons populaires allemandes de Silcher, parues en 1826. Le nationalisme autrichien éclate dans la valse viennoise, au début de la carrière triomphante que

celle-ci va faire à travers le monde. Le nationalisme français fait surtout entendre sa voix dans les opéras de Boïeldieu („Le Weber français“). Chopin, quoique vivant en France, a exprimé dans ses polonaises et ses mazurkas la musique nationale polonaise.

Lorsqu'en 1852 Liszt jeta un coup d'oeil rétrospectif sur ses rapsodies hongroises, il déclara que c'était là le fruit de ses études nationales.⁴ Son nationalisme était alors si ardent qu'il lui arrivait souvent de s'égarer sur de fausses pistes au cours de ces études nationales. Il donnait en général ses concerts dans les grandes villes en dehors desquelles il ne connaissait guère que quelques châteaux de l'aristocratie de province. Sa connaissance de la musique hongroise se bornait, par conséquent, à ce qu'on pouvait entendre en ville ou dans les milieux aristocratiques, c'est à dire à la musique dite savante de style populaire. Ses études nationales lui firent connaître la musique semi-populaire, les csárdás et les chansons qui imitaient le style populaire mais il ne découvrit pas la véritable musique populaire hongroise. Il est vrai qu'un grand nombre de chansons hongroises que Liszt a transcrites portaient, dans les recueils de l'époque, le titre de „chansons populaires“. Mais ce que les Hongrois de 1840 appelaient chansons populaires ne venait pas du tout du folklore hongrois, c'était l'oeuvre, en général, d'amateurs de la ville qui imitaient le style des chansons paysannes. Il est donc impossible d'y voir quelque chose de caractéristique de la vraie musique hongroise.

Cette musique, prétendue populaire, avait pour interprètes surtout les orchestres tziganes. Cette circonstance explique la confusion qui s'est glissée au sein du nationalisme musical de Liszt. Son étude sur les tziganes n'est que le résumé des erreurs dont Liszt fut la victime au cours de ses études. La musique hongroise lui parut inséparable du maniérisme qui caractérise la façon de jouer des tziganes auxquels il attribuait même la création de ces morceaux de musique prétendue populaire. Un des livres d'esquisses de Liszt^b nous montre même avec quel soin, pour ainsi dire scientifique, il a étudié le maniérisme du jeu des tziganes et l'a fidèlement rendu dans ses transcriptions. Il a encore morcelé à la manière tzigane les progressions lentes de la mélodie qui, dans l'original, était chantée, y a intercalé des ornements tziganes, s'est servi comme accompagnement de la „basse tzigane“, a tenté dans certains passages d'imiter au piano les sons du „tympanon“ et, par dessus tout, a créé la forme de la rapsodie.

Il a surtout cherché à introduire dans les parties lentes une variété qui vienne des *accelerando*, des *lento* et des points d'orgue capricieusement répartis. La notation et les signes musicaux ne peu-

vent donner qu'une faible idée de la manière de jouer des tziganes. La transcription la plus exacte même ne correspond ici que de loin à la réalité, du fait que les brusques changements de rythme ne doivent rien à la logique mais à l'inspiration du moment que c'est l'improvisation qui leur donne naissance.

L'élément improvisation a joué un rôle essentiel dans la musique romantique du XIX^e siècle. Tandis qu'au cours des siècles précédents, qu'il s'agit des „maniera“ de la musique instrumentale et vocale ou des „cadences“ des concertos, tout le côté improvisation revenait aux exécutants, pour les romantiques, les parties improvisées avaient esthétiquement la même valeur que n'importe quelle autre partie de l'ensemble de la composition. Les romantiques voyaient dans l'improvisation un moyen de libérer l'imagination et, partant de ce principe, avaient même créé un nouveau genre musical : l'impromptu. Il est vrai que Liszt avait manifesté dès sa jeunesse une tendance particulière à l'improvisation, mais il est sûr aussi que l'étude du jeu des tziganes n'avait fait que développer cette tendance caractéristique de la personnalité musicale de Liszt, et ceci dans le sens où les tziganes eux-mêmes comprenaient l'improvisation.

Liszt ne désigne pas la manière de jouer que nous avons décrite précédemment sous le nom de „rubato“, mais sous celui de „capriccio“. L'indication „rubato“ n'apparaît que très rarement dans les transcriptions hongroises de Liszt, c'est donc une faute que d'assimiler au „rubato“ l'interprétation rapsodique d'une oeuvre. Le „rubato“ ne désignait d'ailleurs pas chez Liszt un changement de mouvement provoqué par le caprice du moment. Etant donné qu'il ne manquait jamais d'indiquer à part, dans les parties marquées „rubato“, tous les changements de mouvement, accéléré ou ralenti, et que dans ses transcriptions hongroises on ne rencontre pas forcément après le „rubato“ un „a tempo“ ou un „tempo giusto“ ou toute autre indication du même genre, nous sommes bien amenés à supposer que Liszt, tout au moins jusqu'à peu près 1850, donnait au „rubato“ son sens classique et original. Loin d'indiquer une altération, le „rubato“ est une manière d'insister au contraire sur la stricte observance du mouvement, c'est à dire que certains centres de gravité métriques (par exemple l'accent au début de la mesure) doivent se succéder à intervalles égaux. Quant à la liberté que permet le „rubato“, celle-ci ne s'exerce que dans le cadre de ses centres de gravité, sous forme d'une manière individuelle d'allonger quelques notes que la notation musicale est incapable d'exprimer.⁶ Ainsi on a le droit dans le „rubato“ de faire subir une légère alteration irrationnelle à certaines notes mais à la condition que dans l'ensemble de

ces petits déplacements de valeurs, les intervalles rythmiques entre les centres de gravité métriques restent parfaitement égaux.

Cette interprétation classique du „rubato“ n'est généralement plus appliqué, pourtant quelques ouvrages scientifiques, p. ex. l'étude de Bartók sur la musique populaire roumaine de Mármaros⁷ adoptent cette conception qui se retrouve dans les transcriptions hongroises de Liszt. Bartók indique aussi que la manière de jouer qu'on peut appeler tzigane ne signifie l'abandon ni de la mesure ni du rythme.

Cette petite digression sur la question du „rubato“ s'imposait à propos de la façon de jouer des tziganes, car une confusion regrettable s'est, à l'heure actuelle, glissée sur ce terrain. Malgré tout, il est indiscutable que dans les transcriptions hongroises de Liszt c'est le „capriccio“ et non le „rubato“ qui indique les capricieux changements de mouvement.

Les transcriptions hongroises de Liszt sont connues sous le nom de rapsodies hongroises. Mais les rapsodies qu'on connaît aujourd'hui constituent déjà la seconde série des transcriptions qui ont été faites par Liszt. Liszt annula toute la partie du premier cycle (dont les cahiers I—IV et VIII s'appellent „Chansons hongroises“ et les autres „Rapsodies hongroises“) qui trouva une forme définitive dans le second cycle. Liszt ne fut pas le premier à donner ce titre à ses compositions. Kretzschmar⁸ indique que le tchèque Johann Venzel Tomasek (1774—1850) écrivit avant lui des rapsodies. Depuis, il est notoire⁹ qu'un grand nombre de musiciens prédécesseurs et contemporains de Liszt ont donné le nom de rapsodie à leurs oeuvres. Il est peu probable que ces compositeurs de deuxième et de troisième ordre aient exercé quelque influence sur Liszt. Ce dernier nous explique pourquoi il a choisi ce titre dans le livre qu'il a consacré aux tziganes. Liszt croyait que, de même que les fragments de l'épopée homérique, qui faisait jadis un tout, revivaient dans les déclamations des rapsodes, de même les fragments musicaux d'une épopée tzigane, ancienne et qui formait aussi un tout, revivaient dans le jeu des tziganes. Le fait que les tziganes jouent par coeur et que l'improvisation tient une place importante dans leur art semblait confirmer cette thèse. Cette explication nous montre en Liszt un homme qui s'écarte déjà du réalisme et cède à des pressentiments obscurs. C'est une idée essentiellement romantique que de vouloir faire entrer les éléments de toute sorte que la réalité nous présente (ici les styles des différentes mélodies dont les rapsodies sont la transcription) dans le cadre d'une unité ancienne dont nous soupçonnons seulement l'existence sans pouvoir la démontrer. Une analyse objective fait ressortir la caractère erroné de cette supposition

et l'absence de fondement de plusieurs autres affirmations contenues dans le livre de Liszt sur les tziganes. Tout d'abord, ces mélodies n'ont rien d'ancien, elles ont vu le jour soit immédiatement avant, soit quelques dizaines d'années avant que Liszt ne les ait transcrites (p. ex. la composition d'Egressy qui se trouve transcrite dans la X^e rhapsodie). De plus, ces mélodies n'ont pas un caractère *unique*: les mélodies semi-populaires, les „verbunkos“ instrumentaux, les csárdás ont tous leur caractère individuel même pour quelqu'un qui ne connaît pas la musique hongroise. Mais, surtout, Liszt n'eut pas à faire à des mélodies *tziganes* originales mais à des oeuvres hongroises de compositeurs renommés de cette époque. Si la source à laquelle Liszt a puisé ses mélodies ne saurait passer pour l'émanation la plus ancienne et la plus authentique du génie hongrois, celles-ci, abstraction faite d'un certain maniérisme dans l'exécution, ne doivent pourtant rien aux tziganes.

Nous devons donc accepter que les „Rapsodies“ doivent leur titre à une idée littéraire et non à un rapport à chercher dans l'histoire de la musique. Notons encore qu'en dehors de la rhapsodie homérique dont l'origine se perd dans la nuit des temps, la rhapsodie littéraire avait peut-être exercé son influence sur l'esprit de Liszt par l'entremise, en 1830, d'un poète romantique français Petrus Borel¹⁰ qui avait été, dit-on, un ami de jeunesse du musicien hongrois. Borel avait en effet publié un recueil de poésies sous le titre de „Rapsodies“.¹¹

Nous avons d'autant plus de raisons de voir dans les rapsodies hongroises la réalisation de l'idée mystérieuse d'une épopée tzigane que, d'après le témoignage d'un livre d'esquisses,¹² Liszt se proposait de publier une édition allégée du premier cycle sous le titre de „Zigeuner Epos“.

Chez Liszt, la forme de la rhapsodie ne répond pas à un plan bien déterminé ; elle imite en partie la musique semi-populaire, en partie l'exemple des musiciens tziganes puisqu'il construit ses rapsodies en partant de l'opposition et de la gradation des deux éléments „Lassu-friss“ (Lent et animé) qu'il ne cherche nullement à fondre ensemble.

Au cours de ses transcriptions, l'art de Liszt suivit une évolution toute particulière. Les „Chansons hongroises“ parues en 1840 sont presque toutes l'oeuvre d'un compositeur objectif. On voit que Liszt s'est efforcé, dans ces transcriptions, de rendre fidèlement et dans leur réalité les mélodies originales. Lorsque nous constatons de ci de là une divergence marquée entre la forme originale de la mélodie et la transcription que Liszt en a donnée, nous avons toute

chance de supposer que c'est parceque le compositeur a tiré d'une autre source, principalement tzigane, la variation de la mélodie. Nous ne le rendons pas responsable de la déformation. Dans les premiers morceaux, toute la transcription consiste dans l'adjonction d'un accompagnement et dans la version pour piano, Liszt ajoute en plus aux mélodies qui composent le morceau quelques répétitions où il introduit des variations, des reprises et un court épilogue. Mais l'accent individuel de Liszt perce déjà, de temps à autre, dans les harmonies de l'accompagnement.

En composant les versions pour piano, Liszt s'éloigne de plus en plus de l'ennuyeuse monotonie de la musique savante de style populaire et du schématique „contra tempo“ qui sert d'accompagnement. Ses premières transcriptions hongroises de 1828 montrent qu'il a déjà songé à y introduire des variations. J'ai déjà fait remarquer à ce sujet que les variations indiquent que la transcription ne correspond plus à la réalité de la mélodie populaire. Pourtant, de toutes les manières de transcrire des chansons populaires, c'est encore la variation qui attaque le moins l'unité organique de la mélodie. Liszt a commencé par faire des reprises dans lesquelles entraînent des mélodies hongroises, mais l'effet produit était insolite, une reprise n'étant justifiée que pour le groupement des thèmes qui originairement aussi faisaient partie du même groupe. Ici, ces reprises un peu forcées, n'ont fait que mieux ressortir le caractère hétéroclite des mélodies hongroises de tout style comme dans un pot-pourri. Dans ses transcriptions ultérieures, la reprise n'a joué que peu de rôle, à la manière d'un résumé succinct. La forme qui caractérise alors ces transcriptions est celle d'un genre d'improvisation, toute entière basée sur l'idée du contraste et de gradation librement enchainés auxquels donne lieu l'idéalisation du rapport „Lassufriss“ (lent et animé).

L'éloignement de la musique savante de style populaire que nous avons déjà constaté ne fait que s'accroître dans les transcriptions hongroises de 1846—1847. Liszt y intercale, au commencement, au milieu et à la fin des mélodies, des parties qui forment introduction, lien et final. Ces parties n'ont pas d'importance en elles-mêmes, mais nous avons besoin de savoir quels sont leurs rapports musicaux avec les mélodies hongroises transcrites. Les pièces hongroises de Liszt ne contiennent que peu d'arpèges vides, qui soient là pour le simple plaisir de la virtuosité. Mais ce que nous rencontrons fréquemment c'est le motif qui sert soit d'introduction, soit de lien, soit de final. Dès que certaines parties des mélodies transcrites se transforment en motifs qui servent à la composition d'une nouvelle unité

musicale, nous nous trouvons en présence de quelque chose qui diffère de la forme que revêtaient jusqu'ici les transcriptions de musique populaire. Cette forme de transcription brise l'unité de l'ensemble des mélodies populaires. Le motif qui a été détaché n'est plus relié à une existence statique, qu'il s'agisse d'une chanson ou d'une danse, mais peut être employé pour une gradation et dans des formations dynamiques. Ces détails, en apparence minimes, qui s'aperçoivent dans les transcriptions hongroises de Liszt préparent la voie au style hongrois qui caractérise la période de Weimar.

Bien qu'il soit difficile d'apporter la preuve, à propos de chacune des „Chansons hongroises“ ou des „Rapsodies hongroises“ que Liszt n'a fait qu'y transcrire des thèmes qui ne sont pas de lui, nous pouvons pourtant affirmer en nous appuyant sur ses propres déclarations et sur certaines circonstances extérieures qu'il n'est l'auteur d'aucune des mélodies qui font partie de cette série. Pourtant, déjà alors, Liszt, loin de se contenter d'écrire des variations sur des thèmes hongrois, composait aussi des oeuvres originales de style hongrois. Les plus connues sont deux marches : „Heroischer Marsch im ungarischen Styl“ (1840) et „Ungarischer Sturm-Marsch“. Depuis la révolution française, il n'était pas rare de voir, surtout dans l'opéra français, s'opérer la fusion du caractère héroïque et de la marche. Une prédilection toute particulière pour la marche était allée de pair avec le réveil du fanatisme militaire ; quant à sa fusion dans l'idée de l'héroïsme elle se produisit par la suite, lorsque l'empire et l'idéologie romantique eurent façonné le culte du héros. Pour ce qui est de l'opéra français, le caractère héroïque se révèle surtout dans les oeuvres de Spontini, pleines d'allusions, plus ou moins ouvertes, à la personne de Napoléon et de symboles relatifs à l'impérialisme et à la gloire. Si nous voulons apprécier à sa juste valeur la marche héroïque hongroise de Liszt nous devons prendre tous ces facteurs en considération. Les racines musicales de cette oeuvre étaient donc la marche hongroise de Schubert et les souvenirs de Liszt relatifs à la musique semi-populaire hongroise ; son point de départ dans le domaine des idées le rapport entre l'héroïsme et la marche tel qu'il se présentait dans l'opéra français.

Aux yeux de Liszt, les qualités spirituelles qui formaient le fond de la race hongroise étaient les suivantes : „chevaleresque et grandiose“¹³ „fière et héroïque“¹⁴ etc. C'est à cette conception idéale qu'on doit la connexion entre le style hongrois et la marche. Que signifiait pour Liszt le style hongrois dans la marche héroïque ? Momentanément à peine plus que pour Schubert. Il est évident que l'exemple de la marche du „Divertissement“ de Schubert ne quittait

pas les yeux de Liszt. Les deux marches ont ceci de commun qu'elles sont en mineur, que le mouvement général en est lent, que leur rythme ne manque ni d'acuité ni de décision. D'autre part il ne s'agit pas d'une marche funèbre mais de quelque chose d'héroïque qu'appuient encore de vagues réminiscences de la musique semi-populaire.

Nous pouvons, d'après leur style, dater à peu près de la même époque deux pièces hongroises inachevées pour piano qui révèlent l'influence du style hongrois de Schubert, non seulement dans la thématique mais dans les passages en forme de cadence. Ces passages ne montrent pas encore d'originalité à la tzigane, mais rappellent plutôt les exercices de la gamme. Pourtant, l'emploi ici de l'intervalle de secondes augmentées n'est probablement pas une formule toute faite. Pour l'expliquer, je suis obligé de mentionner à l'avance que ce qu'on appelle la gamme tzigane (avec deux secondes augmentées) jouera un rôle important dans les œuvres ultérieures de Liszt. Bien que nous en trouvions des traces dans les compositions datées de 1840, cette gamme tzigane ne figurera pour la première fois en entier dans une composition originale qu'au cours de l'introduction de la sonate en si mineur. Quelques parties caractéristiques de la gamme tzigane, telles que les intervalles de secondes augmentées figuraient pourtant bien avant dans les œuvres de Liszt. Il serait entièrement erroné d'aller supposer que les intervalles de secondes augmentées sont passés de la gamme tzigane dans l'art de Liszt, de même qu'il serait exagéré de voir dans toutes les secondes augmentées quelque chose qui reflète une atmosphère hongroise. Mais il est indiscutable, par ailleurs, que lorsqu'il voulait exprimer le caractère hongrois, Liszt s'est sciemment servi de l'intervalle de seconde augmentée et plus tard de la gamme tzigane. L'association entre le caractère hongrois et l'intervalle de seconde augmentée existait certainement dans l'esprit de Liszt mais dans un seul sens : c'est à dire que si l'idée du caractère hongrois entraînait souvent l'usage de la seconde augmentée, le fait que nous rencontrons dans une œuvre un intervalle de seconde augmentée ne suffit pas pour que nous soyons autorisés à conclure qu'il s'agit évidemment de style hongrois.

Liszt, dans l'„Ungarischer Sturm-Marsch“, n'a pas imité les pas mesurés de la marche de Schubert mais ceux, plus ardents et plus vigoureux, de la marche de Rákóczi. Liszt avait déjà joué à Pressbourg le 20 décembre la marche de Rákóczi et il aurait déjà voulu la publier en janvier 1840 si l'interdiction de la censure ne l'en avait empêché. La raison de cette défense était sans doute la même que

celle qui avait amené les autorités impériales, après la répression de la guerre d'indépendance, à interdire, sous peine de punition, l'exécution musicale du morceau incriminé. Bien que la marche de Rákóczi n'ait pas dû sa naissance uniquement à des musiciens hongrois mais aussi à des musiciens d'autres pays, elle n'en incorporait pas moins, pour les hongrois de cette époque, l'idée nationale. La transcription de Liszt ne parut qu'en 1847 dans le premier cycle des rapsodies hongroises dont elle portait le N° 13 „en souvenir du mois de janvier 1840 passé à Pest“ comme l'indique le titre.

Pour en revenir à la seconde marche hongroise de Liszt, nous constaterons qu'elle n'a pas pour rythme dominant le trochée mais le dactyle d'allure vive. Là aussi, se montre l'influence de la marche de Rákóczi. On peut également faire ressortir la parenté qui unit certains motifs de la deuxième marche à d'autres motifs de la marche de Rákóczi. Elle a pour caractéristiques les appoggiatures en glissando de trois notes, avec l'intervalle de seconde augmentée ; Liszt les utilise (en tant que triolets de croches à la fin de la mesure) également dans le VI^e cahier des „Rapsodies hongroises“. A partir de ce moment, Liszt fait fréquemment retentir, au début de ses compositions, comme une sorte de devise le tétracorde qui conduit de la dominante à la tonique du mineur harmonique (p. ex. „Fantasie über ungarische Volksmelodien“, thème principal de l'„Héroïde funèbre“, début de l'„Hunnenschlacht“ „Ungarischer Geschwindmarsch“) etc. Liszt a réécrit en 1875 l'„Ungarischer Marsch“ et l'a même orchestrée. Dans cette nouvelle version, c'est à peine s'il changea quelque chose au style hongrois de la marche, quant à l'orchestration, toute l'atmosphère hongroise y consiste dans le rôle joué par le tympanon (et c'est encore „ad libitum“).

Le rapport qui s'était établi dans l'esprit de Liszt entre la thématique en forme de marche et l'idée de la Hongrie éclate encore dans plusieurs compositions ultérieures aux deux marches dont nous venons de parler. Parmi les oeuvres qu'il écrivit à l'époque où il faisait figure de virtuose, je ne citerai que les variations hongroises de la paraphrase du „Gaudeamus“. Les 16 mesures de la partie qui porte l'indication „A l'Ongarese. Tempo di Marcia“ ne sont autre chose qu'une variation, sous forme de marche, de la mélodie originellement à trois temps. Ce qui lui donne son caractère hongrois, c'est la fusion de la marche et de la musique semi-populaire. On y voit se préciser les réminiscences relatives à la musique semi-populaire et même la figure de cadence déjà mentionnée (scandée par les éperons) y fait son apparition.

La variation hongroise de la chanson „Gaudeamus“ persiste,

avec quelques changements, dans la transcription que Liszt en a faite en 1869 („Humoreske für Soli, Chor und Orchester“).

Parmi les compositions originales que Liszt a écrites alors qu'il faisait encore figure de virtuose, la chanson "Adieu" (Isten veled) occupe une place particulière. Liszt est parvenu en effet à y exprimer quelque chose de hongrois, sans avoir recours à la thématique de la marche. Nous connaissons la première édition de cette chanson grâce au recueil intitulé „Pester Album für Gesang und Piano-forte . . . herausgegeben von L. F. Witt“ (1847). Dans cette publication, la chanson de Liszt, ainsi que la mise en musique par Erkel du „Szózat“ de Vörösmarty, fait preuve d'un caractère hongrois qui ne tient pas seulement au titre et au texte mais à l'esprit des compositions. Ni le contenu, ni la forme des vers de P. Horvát Lázár n'étaient dignes d'inspirer à Liszt sa première chanson hongroise. Il est indiscutable que Liszt qui ne connaissait le hongrois que d'une manière défectueuse n'avait pas la base suffisante pour pouvoir mettre le poème en musique, en tenant compte de sa véritable prosodie. Mais comme la chanson tient compte, en plus de la traduction allemande qu'en avait faite Zerffi (Gustave Hirsch), de la prosodie du texte hongrois, nous sommes amenés à supposer que Liszt avait été aidé par quelqu'un.

En tout cas, la pensée musicale reflète clairement son individualité. L'introduction „Andante malinconico“ s'associe à l'indication „Quasi Recitativo“ (comparer l'introduction de la 1^e rapsodie qui date à peu près de la même époque). C'est une étrange idée, dans un ensemble pour chant est piano, de faire jouer le récitatif par le piano tandis que le chant est purement musical, c'est à dire que sa mélodie ne part pas de la déclamation du texte. Le récitatif instrumental est un trait caractéristique du style musical de Liszt ; peut-être en faut-il chercher l'origine, sous sa forme la plus noble, dans la neuvième symphonie de Beethoven, ou, dans une sphère musicale infiniment plus basse, dans le jeu des orchestres tziganes (dans le rôle du premier violon ou du tympanon). Ceux qui connaissent le caractère de Liszt, toujours porté aux extrêmes, ne s'étonneront pas de le voir choisir deux idéals aussi opposés que l'oeuvre de Beethoven et la façon de jouer des tziganes.¹⁸ Le récitatif instrumental qui apparaît déjà dans la première des „Chansons hongroises“, traverse, tel un fil rouge, tout l'ensemble des productions hongroises de Liszt.

L'élément mélodique de la chanson „Adieu“ — si nous en exceptons l'unique passage où il y a une seconde augmentée — n'a guère de rapport avec le style hongrois qui éclate par contre dans l'élément rythmique. La principale allure rythmique est le rythme

marqué qui rappelle la musique semi-populaire et à certains moments, ce rythme est remplacé par la cadence de csárdás mentionnée ci dessus, à d'autres par la figure syncopée suivante :



telle qu'elle a surgi à l'époque du début des csárdás. Malgré son peu d'importance, au fond, cette chanson de circonstance n'en est pas moins le premier essai sérieux tenté par Liszt pour créer, à l'aide des éléments de style qu'il avait puisés dans la musique hongroise, un style de mélodie, personnel et hongrois. Le style de cette chanson est bien supérieur à celui des créations, en grande partie grossières, des compositeurs de chansons prétendues populaires et il a un caractère plus hongrois que les chansons de János Spech et de ses adeptes qui composaient des airs imités des chansons allemandes sur des poèmes hongrois. Liszt publia de nouveau cette mélodie en 1879 après y avoir introduit quelques changements insignifiants.¹⁹ Il est regrettable qu'il ne se soit pas intéressé, par la suite, au développement du style qu'il avait inauguré dans cette chanson.

Notes.

¹ „Oh! ma sauvage et lointaine patrie!“. Voir la lettre de Liszt à la comtesse d'Agoult du 19. décembre 1839 de Pozsony (Pressbourg). „Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult 1833—1840, publiée par M. Daniel Ollivier“, Paris 1933. (Editions Grasset), page 330.

² Id. page 336 (de Pozsony, le 19 décembre 1839), page 340 (de Pest, le 25 décembre 1839).

³ „Tout ce que je suis en état de faire, c'est d'écrire une page ou deux de mes mélodies hongroises que je veux continuer indéfiniment. C'est une bonne veine de trouvée.“ Id. page 391, écrit à Vienne le 22 février 1840.

⁴ Lettre à Louis Köhler, du 16 avril 1852, publiée dans „Franz Liszt's Briefe“ de La Mara, tome I, Leipzig, 1893, page 104.

⁵ Musée Liszt de Weimar, Ms. N. 5, pages 110—117.

⁶ Voir l'étude de Lucien Kamienski: „Zum Tempo rubato“, dans les „Archiv für Musikwissenschaft“, 1^{er} volume, page 108 et suivantes.

⁷ Béla Bartók: „Volksmusik der Rumänen von Maramureş“, paru dans les „Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft“, tome 4.

⁸ Hermann Kretzschmar: „Gesammelte Aufsätze“, 1^{er} volume, Leipzig 1910, page 94.

⁹ Willi Kahl: „Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorgänger seit 1810“, paru dans „Archiv für Musikwissenschaft“, troisième année (1921), voir tout particulièrement les pages 68—82.

¹⁰ Sándor Bertha s'y réfère déjà dans son étude „Les rapsodies hongroises de F. Liszt“ parue dans le „Bericht des 4. Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft“ 1911, page 210.

¹¹ 1831 ou 1832, nouvelle édition Paris 1922.

¹² Musée Liszt de Weimar, Ms. N. 7 page 36 et suivantes.

¹³ „ . . . ma chevaleresque et grandiose patrie . . . “ lettre du 24 nov. 1839 au comte Festetics, publiée par La Mara, oeuvre déjà citée page 31.

¹⁴ Lettre de Liszt à Lambert Massard publiée par Lina Ramann dans „Franz Liszt, als Künstler und Mensch“, 1^{er} volume, Leipzig, 1880, page 484. ainsi que Liszt : „Gesammelte Schriften“, 2^e volume page 224.

¹⁵ Musée Liszt da Weimar, Ms. J. 12, et J.12a.

¹⁶ Voir lettre de Liszt à la comtesse d'Agoult du 25 décembre 1839, publiée à la page 340 de la correspondance déjà citée.

¹⁷ „La censure a défendu l'impression du Rakoczy Marsch (telle que je l'ai jouée à mes concerts de Presburg et de Pesth). Remarquez qu'il n'y avait ni épigraphe, ni paroles quelconques si ce n'est f. p.!!!“, citations extraites d'une lettre de Liszt à la comtesse d'Agoult du 23 janvier 1840 (ouvrage cité page 363).

¹⁸ Dans ses cours à l'Université de Berlin Georges Schünemann faisait allusion à cette opposition entre les deux formes d'idéal dont nous parlons (février 1928).

¹⁹ Dans l'édition complète, seule la rédaction ultérieure a été publiée.

III

LES GRANDES COMPOSITIONS DE L'ÉPOQUE DE WEIMAR

(Musique descriptive et style hongrois)

Comme nous l'avons vu, Liszt avait tenté plusieurs fois, au cours de ses années de tournées, d'écrire des oeuvres hongroises originales. Que signifient ces oeuvres, du point de vue de son développement musical? Ceci qu'abstraction faite des réalités de la musique hongroise, il sentait en lui une force qui le poussait à créer des oeuvres empreintes d'un style national. Dans le chapitre précédent, j'ai montré qu'un nationalisme musical s'était développé au sein de son individualité. Au cours de ce développement, le romantisme idéaliste, d'essence allemande, avait peu à peu repoussé en lui au second plan le romantisme réaliste, d'origine française. Les circonstances extérieures de la vie de Liszt avaient aussi contribué à donner cette direction au développement de son individualité. Il s'était fixé à Weimar et avait perdu ainsi tout contact immédiat avec la musique hongroise de l'époque. Pour écrire ses oeuvres d'inspiration hongroise, il avait donc besoin de se référer soit à ses souvenirs, soit aux intermédiaires qui le mettaient en possession de chansons hongroises. A mesure que s'établissait cette distance avec les réalités de la musique hongroise, apparaissent des signes d'idéalisation qui en sont la conséquence, dans ses compositions hongroises et même dans les rapsodies où il faisait oeuvre de transcritteur. Sa rapsodie No 12 du premier cycle, de 1847, a pour titre „Héroïde élégiaque“ et ceci nous montre clairement que la principale force motrice a moins été l'expression réaliste du thème hongrois ou sa paraphrase virtuose qu'une haute inspiration poétique. Sa tendance vers l'idéalisme se révèle encore dans maints détails et

tout particulièrement les passages en forme de cadence prennent une forme stilisée et symétrique qui remplace la forme fantastique à la tzigane, qu'ils avaient précédemment.

C'est tout au début de son séjour à Weimar, en 1848, que Liszt a écrit sa première grande composition hongroise, la „Ungaria-Kantate“.¹ Le poème de cinq strophes du baron Franz Schober est sans aucun doute en relation avec les événements de la révolution de mars. Ce texte, en vers allemands, qui glorifiait le nationalisme hongrois a eu pour résultat de transporter Liszt dans un état de „estro poetico“ et de lui inspirer l'idée qu'il avait créé une oeuvre homogène telle qu'il n'en avait pas écrit de pareille depuis la „Beethoven Kantate“.² En réalité, la „Ungaria Kantate“ n'est rien d'autre qu'une grande marche hongroise dont justement la seule faiblesse tient à ce que le rythme de marche se répète du début jusqu'à la fin. Ce qui donne son noyau à l'oeuvre, en tant que motif, c'est la chanson appelée „Chanson Rákóczi“, dont Liszt a publié la transcription pour piano sous la forme de sa rapsodie No.10 du premier cycle. La transcription suit fidèlement l'original. Même lorsqu'il introduit des petites variations et des adjonctions, il conserve intacte la forme originelle. Par contre, la „Ungaria-Kantate“, n'entretient avec la Chanson Rákóczi qu'un rapport de motif, c'est à dire qu'il a tiré de la mélodie un certain nombre de détails qu'il a utilisés pour créer une composition entièrement neuve et originale. C'est ainsi qu'il a fondu dans le rythme de marche, qui va d'un bout à l'autre de la cantate, aussi bien les motifs qui viennent de la partie lente (en hongrois le *Lassu*) de la chanson, que ceux qui viennent de la partie animée. Nous avons publiés quelques thèmes de la cantate, voir nos illustrations musicales No 3.

Il existe certaines parties de la cantate qui ne portent trace ni de la Chanson Rákóczi, ni de n'importe quels autres motifs de musique hongroise. Nous nous trouvons là en présence du style hongrois original de Liszt. L'explication de ce style pourrait être purement musicale car ce qui donne ici le caractère hongrois c'est le type semi-populaire de rythme marqué que Liszt a trouvé dans la pièce de Bihari, transcrite en 1828, plus tard dans le „Divertissement“ de Schubert et dans des airs analogues qui ont été utilisés dans plusieurs rapsodies du premier cycle, et dont on retrouve l'influence sur lui dans toutes les compositions hongroises qu'il avait écrites jusqu'alors, à l'exception de l'„Ungarischer Sturm-Marsch“.

Si nous voulons nous représenter la manière dont le style hongrois de Liszt s'est créé, il faut y voir la synthèse des souvenirs hongrois qui s'étaient amoncelés en lui. Cette explication, d'autre

part, ne peut pas entièrement nous satisfaire ; n'oublions pas que Liszt est un romantique dont l'art est tout imprégné, en dehors de la musique, d'éléments idéologiques qui souvent ont une importance prédominante. Dans les oeuvres romantiques, la musique et les rapports extramusicaux qui s'y rattachent vont toujours de pair pour créer l'atmosphère, comme le prouve „l'idée fixe“ de Berlioz et, avec plus d'évidence encore, le „Leitmotiv“ de Wagner. Malgré cela, il existe, à ce point de vue, entre l'esthétique du drame musical wagnérien et celle de la musique descriptive de Liszt une différence de nature qui ne tient pas seulement à la différence des genres. On peut dire de Wagner qu'il a tiré entièrement de sa propre imagination et comme quelque chose de pareil à sa propre image les leitmotifs qui entrent dans ses drames. Liszt, par contre, est parti de la réalisation de la „couleur locale“ et même lorsqu'il s'agit des compositions, déjà plus idéalistes, de l'époque de Weimar, il a continué à utiliser de préférence la réalité des chansons hongroises et à se conformer au caractère stylistique de la musique hongroise. Notons encore une différence, c'est que nous possédons la clé de presque tous les motifs musicaux de Wagner et que, grâce à cela, nous pouvons toucher, d'une façon concrète, ses idées musicales ou du moins en saisir de près leur signification. La musique de Liszt réserve une place également importante à l'intention poétique mais elle n'entretient jamais avec les éléments extramusicaux la même étroitesse de relation que les leitmotifs. C'est ce que prouvent tout particulièrement les compositions d'inspiration hongroise qui datent de la période de Weimar. Ces oeuvres reflètent des intentions poétiques, des idées relatives à la Hongrie, ou des caractères hongrois, c'est à dire rien qui se rapporte à certaines personnes ou à des courants extérieurs ou intérieurs. Le contenu idéologique de ses compositions est donc moins étroit et plus lyrique que chez Wagner. C'est en cela qu'on peut reconnaître avec sûreté les traits purement musicaux de l'individualité de Liszt. Liszt a probablement senti que l'accord entre la signification de la musique et un contenu idéologique concret ne pouvait s'opérer que d'une manière forcée et peut-être même au détriment des règles autonomes de la musique. La musique descriptive de Liszt, du point de vue musical, est donc plus riche que la technique des motifs de Wagner, puisque, pour exprimer le même ordre d'idées, Liszt n'emploie pas toujours les mêmes formules musicales et qu'ainsi que nous le verrons par la suite il se trouvait en possession d'une grande série de moyens musicaux pour exprimer le concept, l'idée de la Hongrie.

Parmi ces moyens musicaux, la première place revient aux

hèmes en forme de marche. Pour l'expliquer, il ne suffit pas de se reporter au fait que Liszt voyait dans la marche la manifestation la plus caractéristique de la musique hongroise : cette supposition ne s'appuie sur rien en dehors de la marche hongroise de Schubert et de la marche de Rákóczi. Il est beaucoup plus logique de penser à ce sujet aux idées de Liszt qu'à des explications purement musicales : ce que Liszt considère comme l'essence du caractère hongrois c'est ce qu'il y a en celui-ci de belliqueux et d'héroïque. Et puisque ces caractères se retrouvent en musique dans la marche, il est compréhensible que dans ses oeuvres hongroises Liszt ait abondamment employé les thèmes en forme de marche.

La pensée de l'héroïsme et le caractère martial apparaissent du reste dans plusieurs oeuvres d'inspiration hongroise qui datent de cette période de Liszt. Le morceau de piano intitulé „Funérailles“ est en quelque sorte la continuation historique de la „Ungaria Kantate“ ; tandis que Liszt avait écrit dans la première un dithyrambe au sujet de la poussée des forces révolutionnaires hongroises, les événements d'octobre 1849 lui inspirèrent en commémoration de la tragique fin de ce mouvement une marche funèbre qui, sous le nom de „Funérailles“, est la pièce No 7 des „Harmonies poétiques et religieuses.“ Il ne reste aucun doute, relatif au sujet hongrois de cette composition, surtout depuis qu'on sait que dans un des livres d'esquisses de Liszt⁸ la première ébauche des „Funérailles“ portait le titre de „Hongrois“. Sans tenir compte du contenu idéologique, c'est la seconde augmentée seule dans le thème principal qui apparaît comme un élément de style hongrois.

C'est également l'idée héroïque et la thématique en forme de marche qui donnent un caractère hongrois au deuxième thème en forme de marche, en ré mineur (lettre N) du poème symphonique „Mazeppa“ qui date de 1851, bien que, d'après la description poétique, il s'agisse ici plutôt de couleur locale ukrainienne. Par contre, ce qu'on y décèle musicalement c'est, par suite d'un thème du même genre que celui de la „Ungaria Kantate“, un style essentiellement hongrois.

L'idéologie qui se révèle dans les „Funérailles“ se reflète également dans le 8-me poème symphonique de Liszt, „l'Héroïde funèbre“ de 1854. Cette composition est, elle aussi, dépourvue en apparence de tout rapport avec la Hongrie. Mais, déjà son titre trahit une certaine parenté avec le premier titre que portait la 5^e rapsodie, „l'Héroïde élégiaque“ ; son contenu idéologique, tout comme certains éléments musicaux, la rattache aux „Funérailles“. L'Héroïde funèbre représente le style hongrois de Liszt en ce que son contenu idéo-

logique se rattache indirectement au triste événement que fut la défaite hongroise lors de la guerre de la liberté. C'est là l'origine, purement musicale, chez Liszt, de la formation du thème principal en forme de marche — ici de marche funèbre — dans lequel l'intervalle de seconde augmentée à la hongroise se retrouve également.

Si nous considérons l'oeuvre de Liszt sous le jour des rapports que son contenu idéologique entretient avec la Hongrie, sa composition la plus importante et celle qui demeure au centre de toute sa production hongroise est le poème symphonique No 9 „Hungaria“ qu'il écrivit en 1854. Cette oeuvre est l'un des poèmes symphoniques à propos desquels, si l'on en excepte son titre, le compositeur n'a pas donné de commentaire écrit. Il ne s'agit pas de rechercher en ce moment quelles peuvent être les relations entre la „Hungaria“ et l'ode que Michel Vörösmarty adressa à Liszt, ni de fixer dans ses détails le sens de cette oeuvre. Nous avons déjà vu que chez Liszt l'idéologie relative à la Hongrie s'accompagne toujours d'une atmosphère produite par des caractères héroïques et belliqueux. Il s'y ajoute, dans la „Hungaria“, l'expression de la douleur, de la sombre obstination et, vers la fin, d'une sorte d'ivresse effrénée. La thématique de cette oeuvre est avant tout en forme de marche puisqu'au fond il a tiré cette composition d'une de ses oeuvres antérieures, l'„Heroischer Marsch im ungarischen Styl“. Un des thèmes secondaires montre avec plus de clarté encore sous sa première forme d'esquisse,⁴ le caractère de marche d'un rythme pointé (voir nos illustrations musicales N° 4) que sous la forme simplifiée qui est devenue la définitive (c'est la partie à $\frac{2}{4}$, Vivo, d'abord en la bémol puis en do majeurs du poème symphonique).

Parmi les anciens éléments de style qui étaient employés pour exprimer le caractère hongrois, Liszt a retenu et utilisé tout particulièrement les tournures mélodiques contenant la seconde augmentée. On peut expliquer comme étant la sixième et septième note de la gamme du mode mineur harmonique ces progressions de secondes augmentées qui se rencontrent dans l'introduction, dans le thème principal (Quasi andante marziale, parmi les courtes appoggiatures en glissando qui se trouvent dans le solo des II^{es} violons et du II^e hautbois) et dans les basses marquantes de la coda du morceau. Les progressions de seconde augmentée qui se trouvent entre la quarte augmentée et la tierce mineure dans le thème en do mineur qui commence après la lettre D nous font encore plus penser à la gamme des tziganes. Liszt a utilisé ici comme accompagnement l'accord de $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \\ \#IV \end{smallmatrix}$ comme il l'a fait plusieurs fois, lorsqu'il s'agissait

de pareilles progressions mélodiques caractéristiques dans des transcriptions hongroises à partir de ses premières pièces hongroises de 1828 (p. e. dans les rapsodies 17 et 19 du premier cycle).

Liszt considérait la gamme tzigane comme l'une des principales caractéristiques de la musique hongroise et cela probablement parce qu'il l'avait souvent rencontrée dans les morceaux hongrois qui lui étaient tombés sous la main. Cette conviction éclate dans le livre qu'il a consacré aux tziganes. Cette conception de Liszt se retrouve encore, dans toute sa force, dans les oeuvres des musicologues hongrois du début du siècle (Cornélien Ábrányi père, Géza Molnár). Les résultats des récentes recherches relatives aux chansons populaires ont montré qu'on rencontre bien la gamme tzigane dans la musique paysanne hongroise mais qu'elle ne fait pas partie de ses caractéristiques permanentes. Malgré tout, on aurait tort de sous-estimer la signification de la gamme tzigane puisque l'art de Liszt nous prouve justement que parmi les facteurs qui sont entrés dans la formation de la musique savante hongroise qui imitait le style populaire et, par cette voie, de la musique savante d'un niveau plus élevé, la gamme tzigane a joué un rôle fort important.

Parmi les éléments anciens du style hongrois de Liszt on retrouve encore dans la „Hungaria“ la figure de cadence de la csárdás ornée d'une courte appoggiature. Liszt l'avait déjà consciemment appliquée comme caractéristique de la musique hongroise dans la variation hongroise du „Gaudeamus“. On entend cette figure également dans la basse de la coda du „Hungaria“.

Tout ceci est loin d'épuiser la série des motifs hongrois qui sont utilisés dans le „Hungaria“. Aux éléments anciens que nous avons énumérés jusqu'ici, s'ajoute, comme nouvel élément, le choriambique qui, venant de la rythmique des chansons hongroises, a pénétré dans l'imagination de Liszt par l'intermédiaire des airs qu'il avait transcrits pour en faire le premier thème de la rapsodie N° 21, du premier cycle (devenue plus tard la XIV^e rapsodie et de la première rapsodie). C'est pour la première fois dans le „Hungaria“, lorsqu'il s'agit de ses oeuvres originales, que Liszt a employé, en sa qualité de caractéristiquement hongrois, le rythme choriambique. au cours du second „Largo con duolo“. C'est en leur qualité de maniérisme instrumental à la tzigane (c'est à dire pour Liszt, à la hongroise) qu'il faut comprendre ces tournures dans lesquelles tous les tons accentués de la mesure sont anticipés à la façon d'une appoggiature. Ce morcellement était très répandu dans la musique hongroise du XIX^e siècle et il n'est pas du tout sûr que Liszt ne l'ait pris que chez les tziganes, les oeuvres d'Erkel et de quelques autres

ayant pu aussi bien servir d'intermédiaires. Ce maniérisme se retrouve dans le final en fa majeur, puis en ré mineur du thème principal, en forme de marche, du „Hungaria“ (voir les passages analogues dans la première partie de la XIV^e rapsodie). Ce même maniérisme se transforme en un mouvement rapide de telle manière que l'anticipation du premier ton à la manière d'une appoggiature et le ton principal finissent par avoir la même valeur rythmique. Un morcellement analogue à celui que nous trouvons déjà dans le mouvement rapide de la XIV^e rapsodie, se présente aussi dans l'Agitato molto du „Hungaria“.

L'enchevêtrement, dans le final du „Hungaria“, de l'air hongrois que nous connaissons de par la VIII^e rapsodie manque un peu de style. Si nous considérons cette partie du point de vue du développement artistique de Liszt nous pouvons constater une sorte de défaillance. Il est curieux de le voir recourir directement à la musique hongroise pour y trouver un thème, alors que dans plusieurs parties du „Hungaria“ il est parvenu à affirmer son style hongrois individuel qui représente un niveau bien supérieur. C'est en vain qu'il a changé la modulation de la seconde partie de cette mélodie, son procédé était pourtant le même que dans les transcriptions réalistes, c'est à dire qu'il introduisait, sans l'avoir stylisée ou transcrite, la totalité de la mélodie dans une composition hongroise, à tous autres égards idéalisée et affinée. Et même, s'il trouvait indispensable pour exprimer complètement le concept de la Hongrie, d'introduire dans sa totalité une mélodie hongroise dans le „Hungaria“, il aurait pu choisir une mélodie de meilleure qualité. La seule raison qui l'ait amené à prendre cette mélodie vient de ce qu'à cet endroit seule l'expression d'un entrain effrené pouvait donner un nouvel élan à la composition ; et que c'était justement la mélodie incriminée qui correspondait à cette expression.

Le monde idéologique du „Hungaria“ ne tourne pas seulement autour de l'expression musicale du caractère d'un paysage et d'un peuple à part, mais c'est la première fois que Liszt condense dans une composition hongroise la gamme entière des sentiments et, par là, en quelque sorte l'âme de l'homme dans sa totalité spirituelle. En exprimant l'homme éternel, à l'aide de la musique nationale, Liszt s'est montré en avance sur son époque et a été le précurseur du nouvel art musical hongrois qui porte un caractère national.

Les résultats qu'il avait atteints dans le „Hungaria“ signifiaient pour Liszt qu'il était si sûr d'être en possession d'un style hongrois qu'il avait l'intention d'ajouter une seconde partie au „Hungaria“ ; toute cette seconde partie aurait eu comme base et comme leit-motiv

„l'Hymne“ de Erkel⁵ et se serait aussi rapportée à la légende relative au cor de Lehel.⁶ Cette seconde partie à laquelle il songeait ne fut même pas commencée, comme ce fut le cas de l'opéra hongrois „Janko“ qu'il projetait d'écrire entre 1856 et 1858.

Ces projets relatifs à de vastes oeuvres hongroises nous montrent, ainsi que la musique de l'„Hungaria“ que Liszt se sentait tout à fait à l'aise dans le domaine du style musical hongrois et même nous pouvons voir que son style était devenu capable d'exprimer non seulement les particularités nationales mais aussi tout l'ensemble des grandes idées de l'humanité entière. C'est là ce qui nous aide à comprendre pourquoi à partir de l'époque de Weimar les éléments de son style hongrois se retrouvent aussi dans des compositions qui n'ont pas de sujet particulièrement hongrois.

La première de ses compositions originales où Liszt a employé, dans sa totalité, la gamme tzigane est la Sonate en si mineur (1852—3) et c'est dans la deuxième phrase d'introduction de cette oeuvre, la plus belle, la plus large de ses oeuvres pour piano (voir nos illustrations musicales N° 5).

Le poème symphonique intitulé „Hunnenschlacht“ (1857), de par son sujet même, met en relief la thématique du caractère belliqueux et héroïque. On pourrait même, dans ces conditions, se passer de regarder de plus près les rapports hongrois de cette oeuvre. Mais sans parler de la thématique en forme de marche, les progressions de seconde augmentée du thème du début, le motif en rythme de choriambre qui fait son apparition tout de suite après l'indication „Alla breve“ (séparé au milieu par une barre de mesure, et où la quatrième partie de la figure est abrégée et complétée par un demi-soupir), aussi bien que le thème qui rappelle le style semi-populaire, avec sa manière d'appoggiature en glissando et son rythme vif, de la partie en fa dièse mineur qu'on a souvent supprimée, tout ceci nous montre que musicalement Liszt a identifié les Huns aux Hongrois.⁷

Bien que le poème symphonique „Hamlet“ de 1856 ne montre, quant à son programme, aucun rapport avec la Hongrie, la silhouette de l'un des thèmes (commençant après la lettre G) nous rappelle particulièrement le deuxième motif du thème principal de la marche de l'Hungaria. Cette insignifiante ressemblance peut-être même toute fortuite, elle vaut tout de même la peine d'être notée car on rencontre également dans Hamlet cette appoggiature en glissando contenant une seconde augmentée après la lettre „S“ qu'on ne trouve habituellement que dans les oeuvres hongroises de Liszt. Ces deux détails, en apparence insignifiants, nous prouvent que ces éléments ne

représentaient plus pour Liszt quelque chose de spécial mais qu'il se les était déjà appropriés complètement à l'époque de la création du „Hungaria“.

C'est dans certaines parties de son oratorio, la „Légende de Sainte-Elisabeth“ (1857—62) que le style hongrois individuel de Liszt, tel qu'il s'était développé au cours du „Hungaria“ apparaît dans toute son ampleur. Les rapports avec la Hongrie qu'entretient le texte de cet oratorio ont amené Liszt à introduire dans sa musique des mélodies hongroises. Le chant de „La vie de S^e Elisabeth“ qu'il a extrait de la „Lyra Coelestis“ de Náray, ainsi que la mélodie de la chanson populaire dont le texte commence par : „Nem ettem én ma egyebet“ („Je n'ai pas mangé autre-chose aujourd'hui que . . .“) sont passés dans l'oeuvre de Liszt sous les formes de l'augmentation, de la diminution et encore de la transcription. Mais lorsqu'on s'occupe d'analyser le style hongrois individuel de Liszt, à côté de ces magyarismes dont l'origine se trouve dans des mélodies bien définies, bien autrement importantes apparaissent les parties qu'il a composées pour les paroles du magnat hongrois qui joue un rôle dans le premier tableau. Ces parties (voir les illustrations musicales N° 6) constituent de la musique hongroise sans que nous puissions citer les mélodies qui leur aient servi de modèle. Au cours des motifs sur un rythme rapide on peut reconnaître aussi bien les souvenirs de la musique semi-populaire que les anticipations pathétiques à la manière d'une appoggiature; la seconde augmentée qui se trouve entre la quarte augmentée qui vient de la gamme tzigane et la tierce mineure, joue un rôle aussi important que l'accord de $\begin{smallmatrix} 6 \\ \#IV \end{smallmatrix}$ employé comme accompagnement. Les formules rythmiques caractéristiques bien que souples qui apparaissent dans le chant „Isten Veled“ („Adieu“) sont aussi reconnaissables dans la ligne du solo de chant que le choriambique, employé consciemment en qualité d'élément de style hongrois à partir du Hungaria. Par dessus-tout, nous trouvons un motif de quarte en forme d'appel de trompette qui se répète. L'origine motivale de ce dernier est assurément en connexion avec le début de la partie lente de la „Chanson de Rákóczi.“ Ce motif n'était autrefois apparu pour exprimer l'idée de la Hongrie que dans des transcriptions, mais depuis la „Ungaria Kantate“, nous le retrouvons dans plusieurs compositions hongroises originales.

De toutes les compositions hongroises de Liszt qui datent de la période de Weimar de 1848 à 1861, la plus tardive est la chanson que Liszt a écrite en 1860 pour le poème de Lenau „Die drei Zigeuner“. Tous les éléments de style hongrois qui entrent dans

le „Hungaria“ et la „Légende de S^{te} Elisabeth“ se retrouvent sous une forme concentrée dans cette chanson, mais celle-ci nous montre qu'en dehors de cela le style hongrois de Liszt s'était encore développé. Je pense avant tout, dans la partie de piano, aux passages, à la manière de la flute, qui ajoutent à l'extravagant coloris de la chanson. Ce sont des figures rapides qui se déplacent dans le champ de quatre à cinq notes et contiennent une progression de seconde augmentée (par suite de la quarte augmentée) ; elles ont encore pour caractères d'être dans les tons aigus (ce qui accentue leur ressemblance avec le son de la flute) et de montrer une incertitude de rythme dans leur manière de prendre plusieurs fois de suite un élan et de s'arrêter ensuite. Ces motifs en forme de flute avaient déjà surgi plusieurs fois dans des transcriptions hongroises de Liszt (dans les rapsodies 11 et 20 du premier cycle) mais beaucoup plus remarquable encore est l'accord qui se trouve entre les figures en forme de flute de cette chanson et des figures analogues et même parfois identiques, notes pour notes, de la composition pour piano de Michel Mosonyi intitulée „Vie dans la puszta“ parue en 1856. C'est ici que se montre pour la première fois l'influence de l'art de Mosonyi sur Liszt. Une autre preuve de ce que la musique hongroise de Liszt s'est encore élargie, nous est donnée par la thématique de csárdás qui apparaît dans la Chanson „Die drei Zigeuner“ où elle varie, conformément au style, en même temps que les rythmes marqués qui évoquent la musique semi-populaire (verbunkos) et que les formules rythmiques, originaires de la chanson hongroise, qui sont à la fois souples et caractéristiques cependant. Le motif de quarte, plusieurs fois répété, qui apparaît dans la „Légende de Sainte Elisabeth“ revêt dans cette chanson une importance encore plus grande et même toute une partie modulée la prend pour base. Le reflet musical du tympanon dont il est question dans le poème ne se produit pas ici d'une manière réaliste à la façon des passages „Quasi zimbalo“ des rapsodies, mais, grâce à des trémolos, stylisés et pour ainsi dire idéalisés jusqu'à paraître immatériels. Mais, là où il atteint à l'extrême stylisation, c'est quand il emploie la gamme tzigane. En effet, tandis que dans les compositions précédentes, la seconde augmentée prenait le caractère d'une sensible, c'est à dire trouvait sa solution d'une manière directe ou indirecte, il y a dans cette chanson une partie (voir nos illustrations musicales N^o 7) dans laquelle les tons caractéristiques de la gamme tzigane prennent une signification mélodique pour eux-mêmes. Dans le solo de piano la progression du do dièze en ré à laquelle on s'attendait ne se produit pas.

Il est impossible que Liszt aît pris dans la musique populaire une pareille conception de la gamme tzigane. Ce qui se manifeste ici chez lui, c'est une tendance à l'abstraction et à l'idéalisation, comme dans les relations harmoniques qui trouvent chez lui leur base dans la gamme tzigane. Ce morceau montre également les premiers signes d'une utilisation de la gamme tzigane pour en tirer des accords inhabituels. L'appogiature de l'accord que nous avons publié sous le N° 8 de nos illustrations musicales contient l'ensemble des quatre tons des deux secondes augmentées de la gamme tzigane. Liszt a nié la nature de la gamme tzigane telle qu'elle est donnée dans la réalité de la musique savante hongroise d'inspiration populaire et l'a abstraite de la réalité. Par là, il s'est engagé sur la voie qui va le conduire aux bizarres particularités mélodiques et harmoniques de ses oeuvres hongroises ultérieures.

Notes

¹ Pour ce qui est des manuscrits de cette composition inédite qui se trouvent dans le Musée-Liszt de Weimar, voir P. Raabe : *Liszts Schaffen*, Stuttgart et Berlin, 1931, page 338. A titre de complément, j'ajoute que, dans la partition orchestrée de Conradi, Liszt a écrit avant le titre „Ungaria” un „H” au crayon rouge. C'est ainsi qu'a pu s'opérer la confusion entre la cantate et le poème symphonique du même titre. C'est la même confusion qu'a faite La-Mara dans le premier volume de la correspondance de Liszt qu'elle a publiée, dans la remarque qu'elle a jointe à la lettre à laquelle se rapporte la note suivante.

² Voir la lettre de Liszt à Schober du 22 avril 1848.

³ Musée-Liszt de Weimar, Ms. N. 1.

⁴ Musée-Liszt de Weimar, Ms. N. 8 page 21.

⁵ D'après une lettre de Liszt à Erkel du 21 nov. 1856, voir Coloman Isoz „Lettres inédites et inconnues de Liszt”, „Népművelés” 1911.

⁶ D'après une lettre de Liszt au d^r Adolphe Stern du 14 novembre 1856, publiée par La Mara, ouvrage déjà cité, 1^{er} volume, page 242.

⁷ Conférer la déclaration suivante „Et moi je me sens parfois Hun jusqu'à la moelle des os...” qui se trouve dans la lettre à la princesse Wittgenstein du 24 juillet 1855.

IV.

LES OEUVRES DE LA DERNIÈRE ÉPOQUE

Style hongrois abstrait et subjectif

La période dont nous avons parlé au cours du chapitre précédent s'inscrit toute entière sous le signe de la purification et de l'approfondissement de l'art de Liszt. Pour ce qui est de ses rapports avec la musique hongroise, voici ce que nous apercevons. Dans le domaine des transcriptions il s'occupe de réviser l'ancienne forme des rapsodies, sans que celles-ci s'enrichissent notablement de nouveaux airs. Cette révision ne consiste pas seulement dans la simplification du style pianistique, par trop chargé, du premier cycle de rapsodies mais dans un resserrement opéré au profit de la stylisation des éléments réalistes. Quant aux oeuvres originales, les motifs qui dérivent de la musique hongroise ont tendance à se détacher de leurs liens originels pour devenir des parties organiques de l'ensemble de la composition. A côté des motifs dérivés de ces airs on voit s'élargir de plus en plus le cercle des éléments de style qu'on ne peut pas directement ramener à des sources hongroises, mais qu'on peut expliquer par l'idéalisation des souvenirs de Liszt, relatifs à la musique hongroise. Ces éléments de style sont les suivants : le genre semi-populaire nommé „verbunkos“, en mineur, d'un dessin rythmique précis et la cadence finale de la „csárdás“ qui dérive aussi du „verbunkos“ ; les formules rythmiques en forme de choriambre ainsi que toutes les autres formules dérivées du choriambre de la chanson de style populaire ; la rythmique fraîche mais un peu banale de la „csárdás“ ; l'interprétation large de la gamme tzigane ; l'application des sonorités du tympanon et de la flute, les morcellements et l'anticipation en forme d'appoggiature qui dérivent du maniérisme à la tzigane, le motif de quarte qui se répète à la façon

d'un appel de cor et, par dessus-tout, la thématique en forme de marche qui s'explique par le caractère héroïque qui se trouve lié à l'image idéalisée qu'il se faisait de la Hongrie.

L'époque qui a débuté au moment de son départ de Weimar n'a pas amené pendant les premiers temps de changement de style significatif dans l'art de Liszt. Son style hongrois, du reste, ne s'est enrichi de rien d'important. Mais il est caractéristique de voir que, tandis que pendant la période précédente Liszt s'est tu, on pourrait dire presque intentionnellement, sur les rapports que plusieurs de ses oeuvres entretenaient avec les choses hongroises (ce qui s'explique peut-être du fait qu'il s'agissait alors des années qui succédaient immédiatement à la défaite des hongrois dans la guerre de la liberté), à partir de l'époque de Rome, nous trouvons chez Liszt un nombre de plus en plus grand d'indications verbales relatives aux rapports de chacune de ses oeuvres avec la Hongrie. Les déclarations de Liszt viennent renforcer le fait que tout ce que j'ai indiqué, au cours du précédent chapitre, comme particularité de style hongrois, l'était véritablement pour Liszt aussi. Les indications de Liszt sont d'autant plus intéressantes qu'elles attirent souvent l'attention sur des oeuvres dont aucune donnée extérieure ne permet de deviner autrement les rapports hongrois.

Croirait-on que dans la musique de l'oratorio „Le Christ“ (1862 —66) dont le texte est composé à l'aide de la Bible et des paroles de la liturgie catholique romaine, se trouvent également des éléments de style hongrois? Göllicher publie une déclaration de Liszt d'après laquelle Müller-Hartung était très choqué par la partie hongroise de la „Marche des Trois Rois“. ¹ Dans ses explications, Liszt fait allusion à la peinture dans laquelle Rubens a représenté les rois de l'Orient comme des flamands; si Rubens a pu le faire, Liszt avait bien le droit de représenter un des mages avec une moustache en pointe, c'est à dire pareil à un hongrois. Les parties de la marche dont il s'agit sont évidemment celles qui contiennent des motifs un petit peu en forme de danse, d'un rythme marqué, qui rappellent le genre „verbunkos“ en mineur, donc surtout la partie en si-mineur; quelques appoggiatures, de ci de là, ne font qu'augmenter l'acuité du profil rythmique et par là même le caractère hongrois de cette partie.

Rien ne laisse deviner des rapports hongrois dans le titre: „Trois Odes funèbres pour grand orchestre“ dont le N° 2 (Édition complète I, 12^e volume) est intitulée „La Nuit“ (de 1864) et qui a été inspirée par le poème de Michel-Ange. Mais Liszt a noté sur la couverture du manuscrit: „Si à mes obsèques on avait à faire de

la musique, j'aimerais qu'on choisît la 2-de de ces odes funèbres (La Notte d'après Michel-Ange) à cause du motif à cadence magyare". Cette „cadence magyare“ n'est pas autre-chose que la formule finale, comme scandée par les éperons, qui dérive de la musique semi-populaire et que Liszt a introduite dans son oeuvre comme un souvenir relatif à sa patrie, lorsqu'il était préoccupé de l'idée de sa mort (comparer la citation de Virgile „Dulces moriens reminiscitur Argos“, Enéide X, 782, qu'il a écrite au dessus de la partie „Sempre lento“). La Notte contient d'ailleurs encore d'autres éléments du style hongrois de Liszt : tels sont les tournures mélodiques, à la manière de la gamme tzigane, auxquelles tantôt le rythme de choriambre se joint comme complément dans l'accompagnement (p. e. dans la mesure 73 et les suivantes) et tantôt dans lesquelles on voit apparaître la gamme tzigane morcelée de manière telle que ces tons sont anticipés à la façon d'une appoggiature (p. e. dans la mesure 98 et les suivantes). La manière dont s'opère la combinaison des éléments hongrois mérite notre attention. Si nous ajoutons à tout ceci le fait que le thème principal de l'oeuvre revêt le caractère d'une marche — non d'une marche héroïque, il est vrai, mais d'une marche lente et funèbre — nous pouvons tranquillement déclarer que l'ensemble de l'ode funèbre est tout entier empreint d'éléments hongrois. Ce n'est pas la première fois que nous voyons l'union chez Liszt du ton funèbre et du style hongrois : les „Funérailles“ et „l'Héroïde funèbre“ sont une merveilleuse expression musicale de la triste fin qu'a connu le mouvement national hongrois. Mais dans la „Notte“ il ne s'agit plus d'un deuil national, mais de pensées personnelles, relatives à la mort, qui expriment l'idée du poème qui servait de sujet à l'oeuvre. Avec cette composition le ton funèbre subjectif fait son apparition parmi les sentiments des oeuvres hongroises de Liszt et à partir de ce moment là nous avons toutes les raisons de chercher les particularités hongroises de style dans tous les poèmes funèbres qu'il écrivit par la suite.

Lorsque Liszt a fourni l'explication de la partie hongroise de „La Marche des trois rois“, ou lorsqu'il a attiré l'attention sur la „cadence magyare“, dans „La Notte“, il nous a permis de saisir une des caractéristiques de l'individualité du Liszt des dernières années : c'est le musicien de l'analyse, de l'explication et du systématique. Le courant qui le menait à décanter et à expliquer a pris son point de départ dans le livre qu'il a consacré aux tziganes. Ce qui se manifeste momentanément dans ses compositions c'est le fait que les éléments de style hongrois qu'il avait utilisés d'une manière qui n'était pas toujours consciente jusqu'alors, se changent en résul-

tats bien formulés et que c'est sous la forme de réflexions et de notions esthétiques longuement méditées qu'ils apparaissent dans ses oeuvres.

Cette attitude se manifeste clairement dans les déclarations au cours desquelles Liszt a fourni des explications relatives au style de sa „Messe du couronnement“. Voici ce qu'il dit dans la lettre adressée à Michel Mosonyi:² „ . . . indessen hoffe ich, dass die beiden Hauptcharactere: der *kirchliche* und der *national-ungarische* deutlich ausgeprägt sind . . .“ Il insiste surtout sur le caractère hongrois de l'Offertorium pour orchestre qu'il y a ajouté par la suite: „ . . . je viens d'écrire un Offertorium *instrumental* pour notre messe qui pourra être exécuté ou non, ad libitum. C'est une sorte d'*hymne magyar* dont le caractère fort simple ne vous déplaira pas, j'espère . . . peut-être plus tard se trouvera-t-il quelques mots de texte hongrois à y joindre. Si je ne me fais pas illusion, cette *mélodie* a de quoi fournir un „Gotterhalte“ magyar que les Dalárda chanteront“⁸. Liszt était d'autant plus amené à insister sur le style hongrois de la „Messe du couronnement“ que toute intention analogue manquait complètement dans la première oeuvre du même genre qu'il avait composée pour la Hongrie: la „Messe d'Esztergom“. Le style hongrois de la „Messe du couronnement“ rappelle, dans une certaine mesure, la „Ungaria-Kantate“ puisque les motifs de la „Chanson de Rákóczi“ y apparaissent de nouveau (Gloria, Agnus Dei). Par contre il y a plusieurs endroits où il est impossible de dire avec précision si nous avons affaire au motif du début de „Lassu“ de la Chanson de Rákóczi ou au motif en forme de cor qui a déjà figuré parmi les éléments de style hongrois de la „Légende de Sainte Elisabeth“ et des „Drei Zigeuner“. Par ailleurs la „Messe du Couronnement“ marque un véritable développement du style hongrois de Liszt. C'est ce qui apparaît avec évidence dans l'élaboration du deuxième motif principal hongrois de la messe. Au fond, ce second motif dérive de la „cadence magyare“ ou mieux de la cadence de la csárdás qui apparaît dans les thèmes du Kyrie, du Benedictus et de l'Agnus Dei de la messe avec différentes modifications, avec ou sans appoggiature. Parfois ce motif s'ajoute à une progression de tierce d'un rythme syncopé. À ces endroits-là, la cadence magyare perd son caractère de „cambiata“ du fait que l'avant dernière note devient l'anticipation du ton final à la manière d'une appoggiature (Voir le N° 9 de nos illustrations musicales). Ce dernier changement de forme peut être déjà considéré comme un troisième motif à part qui doit son caractère hongrois beaucoup moins à sa parenté avec la „cadence magyare“, que dans la formation caractéristique, bien que

souple, d'un motif syncopé (comparer avec la chanson „Adieu“) et dans l'anticipation à la manière d'une appoggiature. Ce qui caractérise la formation de ce motif et certaines parties de la „Notte“, c'est le fait qu'on y trouve la fusion et le mélange des éléments de style hongrois qui ont trouvé un peu partout leur origine.

En ce qui concerne le style hongrois de l'Offertorium pour orchestre, on peut constater que les finales des deux premières phrases, par suite des anticipations de la mesure à la façon d'une appoggiature, montrent une proche parenté avec la figure de cadence qui est employée dans le premier thème de la XIV^e rapsodie et avec un passage analogue du poème symphonique „Hungaria“; quant au motif en tierce syncopée, il présente des rapports avec d'autres parties de la messe. La partie morcelée de pauses et de points d'orgue donne l'idée d'une interprétation rapsodique. Et, vraiment, pris dans son ensemble, cet Offertorium pourrait avoir l'air d'une composition écrite pour une Dalárda (un chœur d'hommes) d'un niveau supérieur.

Les éléments hongrois que Liszt a intentionnellement utilisés dans le style de la „Messe du couronnement“ signifient pour l'art du maître qu'il a introduit la musique hongroise dans le domaine des compositions liturgiques. Déjà, pour ce qui est des oeuvres d'inspiration religieuse, la musique de son oratorio „La Légende de S^{te} Elisabeth“ contenait une bonne part d'éléments hongrois mais, à ce moment encore, ils ne faisaient qu'accentuer musicalement les rapports existant entre un texte non liturgique et la Hongrie, c'est à dire qu'ils servaient à donner une couleur locale. Tout au contraire, le texte de la messe ignore de tels rapports et l'on peut même dire qu'il s'oppose à tout *particularisme* puisque son contenu idéologique est beaucoup plus universel et plus ample que l'humain en général. Les principes qui régissent la musica sacra de l'église catholique romaine ne permettent qu'avec une certaine réserve l'emploi des styles nationaux. Je n'ai pas l'intention d'examiner ici l'oeuvre de Liszt du point de vue des règles de la musique ecclésiastique. La „Messe du Couronnement“ fut une tentative audacieuse pour faire accorder l'universalité de la religion avec les moyens particuliers du style musical hongrois. Du point de vue de ses rapports avec la musique hongroise, cette oeuvre marque une nouvelle étape dans le développement des idées qui apparaissent pour la première fois chez Liszt lors du poème symphonique intitulé „Hungaria“. Il est peu probable que, dans aucune des messes qu'encouragé par le succès de la „Messe l'Esztergom“ Liszt avait projeté d'écrire⁴ pour Kalocsa et pour Eger, il se fût hasardé à introduire le style national dans la musique sacrée. On peut également se demander si la messe qu'il

projetait à partir de 1865 d'écrire à l'occasion de la consécration de l'église de Szekszárd aurait contenu, elle aussi, des éléments de style hongrois, étant donné qu'au lieu d'écrire une nouvelle messe, il a transcrit pour Szekszárd la messe pour chœur d'hommes de 1848.⁶

Dans le domaine liturgique, la „Messe du Couronnement“ est donc l'unique oeuvre dans laquelle Liszt aït introduit des éléments de musique hongroise. Pour ce qui est des oeuvres d'inspiration religieuse, bien que non liturgique, Liszt avait projeté d'écrire après la „Légende de Sainte Elisabeth“ un oratorio national de style hongrois qui aurait porté le titre de „Saint Etienne“⁶ mais dont la composition ne fut jamais réalisée.

De même que Liszt a renouvelé dans certaines parties de la „Messe du Couronnement“ les motifs de la Chanson de Rákóczi qu'il avait utilisés plusieurs fois déjà, ce sont aussi d'anciennes reminiscences qui se font sentir dans les deux marches hongroises qu'il composa peu après pendant l'été de 1870. La „Marche du Couronnement“ et la „Magyar Gyors induló“ (Marche animée hongroise) se basent sur des souvenirs relatifs à la marche de Rákóczi. Si la Marche de Rákóczi occupa de nouveau Liszt à ce moment, c'est que Berlioz venait de mourir en 1869 et qu'il est de notoriété publique que, par délicatesse envers son ami, Liszt avait toujours évité de publier la „Marche de Rákóczi“ symphonique, c'est à dire la transcription orchestrale de cette marche. L'influence de la marche de Rákóczi se révèle en ce que Liszt a introduit plusieurs de ses motifs dans les deux marches en question. On trouve dans la „Marche du Couronnement“ la partie en forme de trompette qui forme le milieu de la partie principale de la Marche de Rákóczi et dans la „Magyar gyorsinduló“ la partie en gamme tzigane qui se rencontre au milieu de la „Marche de Rákóczi“. Mais, là où le caractère hongrois de ces oeuvres apparait, c'est moins dans leur rapport avec les motifs dont nous venons de parler que dans la manière d'employer ces éléments qui permet de reconnaître le style individuel hongrois de Liszt. Dans la „Marche du Couronnement“ ce qui représente le style hongrois c'est l'emploi de la rythmique en forme de csárdás avec des petites syncopes et de nombreuses appoggiatures caractéristiques, dans la „Magyar gyorsinduló“, c'est l'emploi fréquent de la gamme tzigane.

Dans ces deux marches ces éléments de style prennent un nouveau développement chez Liszt. Ici la rythmique de csárdás fusionne pour la première fois chez Liszt avec la création mélodique de forme chromatique et la gamme tzigane avec la possibilité de partir d'un accord pour arriver à une tonalité différente (enharmoni-

ique). La combinaison des éléments de style hongrois avec la chromatique et l'enharmonique (ci dessus mentionnée), étrangères par apport à ce style, prouve que dans le style de Liszt les éléments hongrois étaient devenus parties composantes, de même valeur que toutes les autres, de son langage musical dans ce que celui-ci avait de plus général.

Comme suite à la série de ses poèmes funèbres, Liszt écrivit en 1870 une oeuvre pour piano qu'il intitula „Le cortège funèbre de Mosonyi“. C'est surtout par les rapports qu'elle entretient avec la personne de Mosonyi que cette oeuvre peut être rangée parmi les oeuvres hongroises de Liszt car le caractère hongrois de son style musical n'apparaît que dans l'emploi de la gamme tzigane. Liszt reprendra plus tard cette oeuvre pour en faire, sous une nouvelle forme, l'un de ses „Portraits hongrois“ des dernières années.

J'ai déjà parlé de l'influence que l'esprit des *dalárda* (choeurs) avait opérée sur Liszt vers 1860 à propos de l'Offertorium pour orchestre de la „Messe du Couronnement“. Il ne fallut pas attendre longtemps pour voir Liszt composer des oeuvres qui ne témoignent pas seulement de cette influence mais furent directement écrites pour les „*dalárda*“. La première oeuvre de ce genre est „*A lelkesedés dala*“ (Le chant de l'enthousiasme) pour choeur d'hommes à quatre voix qu'il composa sur un texte de Cornelius Ábrányi fils (1871). Si nous ne trouvons dans cette oeuvre aucune trace de style hongrois, nous n'avons qu'à nous rappeler que les choeurs à quatre voix d'hommes des compositeurs hongrois de cette époque suivaient, en grande partie, les conventions de la littérature-Liedertafel allemande ; et même les compositeurs magyarisants tels que Mosonyi ou Ábrányi n'arrivaient pas à s'en délivrer. Si l'on peut difficilement pardonner aux compositeurs qui parlaient hongrois la mauvaise prosodie qui éclate dans leurs oeuvres, on ne saurait faire un grand grief à Liszt d'avoir traité comme étant de trois syllabes le mot „*reményt*“ (espoir), qui se rencontre dans son choeur, bien que, selon toutes les probabilités, Liszt n'ait pas marqué lui même le texte hongrois.

C'est en 1871 que Liszt a transcrit pour le piano la „Fantaisie et fugue pour orgue sur le nom de Bach“, construite sur les motifs correspondants au sens musical des lettres : B, si bémol, A, la, C, do, H, si, qu'il avait écrite sous sa première forme en 1855. L'opinion unanime⁷ de deux des élèves de ses dernières années Göllicher et Stradal attire l'attention sur une partie dont on devinerait à peine, sans cela, qu'elle peut avoir un caractère hongrois. D'après leur affirmation, Liszt n'a pas permis qu'on mit en doute l'origine hongroise de Bach et c'est la raison pour laquelle, à la fin de la fugue

pour piano, Liszt a employé une tournure ayant un caractère hongrois. Cette tournure consiste évidemment dans les quelques mesures qui commencent à l'indication „Marziale“ et qui sont tout simplement une variation, plus pianistique, de la partie „Agitato molto“ de l'oeuvre, originairement écrite pour l'orgue. Le caractère en forme de marche, le rythme pointé et l'anticipation de la mesure à la façon d'une appoggiature, tout cela montre clairement le style hongrois de Liszt.

Comme nous pouvons le voir, le style hongrois de Liszt ne consiste plus déjà à prendre simplement des motifs. Même après avoir terminé le second cycle, contenant 15 morceaux, de ses rhapsodies (1854) Liszt a fait encore d'autres transcriptions d'après des originaux hongrois mais à partir de ce moment c'est dans les sources écrites qu'il a puisé toutes ses impressions musicales relatives à la Hongrie et les produits, en grande partie de musique savante qu'il a ainsi transcrits n'ont pas exercé sur lui une grande influence. La suite du développement de son style hongrois ne s'enracine donc en partie qu'indirectement dans la musique hongroise vivante. Les tournures hongroises commencent à ne plus représenter pour lui que quelque chose de sec et de schématique. Pourtant, ces schémas n'en ont pas moins été le noyau de la suite de son développement. Pour ce qui est du développement de son style hongrois, Liszt commençait à suivre sa propre voie individuelle. Au lieu de montrer un approfondissement de son caractère national, en prenant pour base la véritable musique hongroise, ce qui marque le développement de son style hongrois c'est la tendance à l'abstraction.

Lorsque nous examinons l'un des thèmes⁸ de son „Ouverture hongroise“ qui nous est parvenue à l'état de fragment nous n'y trouvons aucune ressemblance stylistique avec n'importe quoi de la musique hongroise. Par contre nous y reconnaissons le rythme marqué, le mode mineur et la progression de seconde augmentée comme autant de signes du style hongrois de Liszt (voir la 10^e de nos illustrations musicales).

Parmi ces facteurs formels, le plus caractéristique pour lui était la gamme tzigane. J'ai déjà relaté à propos de la chanson „Die drei Zigeuner“ que chez Liszt les degrés ayant le caractère d'une sensible de cette gamme peuvent aussi apparaître sous forme de tons ayant par eux-mêmes un sens mélodique. Tant que les tons supérieurs des secondes augmentées jouent un rôle de sensibles, elles trouvent leur solution d'une manière directe ou indirecte (ornamentale); dans tous ces cas c'est l'emploi, conforme à la réalité et à la tradition vivante, de la gamme tzigane, puisqu'il reflète une tendance surgie

presque instinctivement dans toute la musique savante hongroise du XIX^e siècle à accentuer, à l'aide d'altérations, les progressions caractéristiques de la mélodie. Nous pouvons donner le nom de fonctionnel à une pareille compréhension de cette gamme puisque certains egrés n'existent pas pour eux-mêmes mais ont une certaine fonction, un certain rôle mélodique par rapport les uns aux autres. Par contre, dans les oeuvres de la dernière période de Liszt, les degrés de cette série de tons qui sont des sortes de sensibles ont perdu toute attirance vers le ton qui leur donnerait leur solution et par suite la gamme tzigane s'est changée, dans l'art de Liszt, en quelque chose de tout ordinaire, une routine qui ne contient plus la moindre dynamique intérieure, tout comme la gamme à tons entiers.

Seul, Liszt a pu arriver à une pareille notion de la gamme tzigane. C'est que la tendance à l'enharmonie se manifestait fortement dans l'aspect de sa musique. En effet, dès que les secondes augmentées prennent, de par un changement enharmonique, une valeur de tierce mineure, le caractère de la sensible disparaît. Ce qui prouve que cette explication n'est pas une spéculation purement théorique mais un des détails bien réels du développement musical de Liszt, c'est le passage de la chanson des „Drei Zigeuner“ que nous avons donné comme illustration musicale N^o 7, et l'introduction de la transcription datée de 1875 de „Ungarischer Sturm-Marsch (Voir l'illustration musicale N^o 11).

La pièce pour piano (1872. „Années de pèlerinage“ III. N^o 5), intitulée „Sunt lacrymae rerum“ n'est pas exactement un poème funèbre, mais quelque chose d'approchant. L'indication „en mode hongrois“ est ici employée par Liszt en partie dans le sens de „modus“, et „le mode hongrois“ c'est tout simplement pour lui la gamme tzigane. Mais cette indication a encore un sens plus profond, un sens stylistique. L'âme humaine est toujours près de pleurer et cette tendance se reflète également dans les objets inanimés : et c'est ce sentiment humain *universel* que Liszt exprime dans cette composition, par le moyen du style musical *hongrois*. Dans la première partie de l'oeuvre, le style hongrois est surtout représenté par la gamme tzigane, que Liszt n'utilise pas ici d'une manière fonctionnelle mais schématique. Tandis que dans les oeuvres précédentes la sensible de la seule tonique (la septième augmentée) joue un rôle mélodique par elle-même, dans le „Sunt lacrymae rerum“ la sensible de la dominante, c'est à dire la quarte augmentée qui caractérise la gamme tzigane, jouit aussi de la même indépendance. La structure de la gamme tzigane répondait d'autant mieux à l'individualité mu-

sicale de Liszt que l'emploi mélodique et harmonique de l'intervalle du triton jouait déjà un grand rôle dans son art, en dehors même de l'intermédiaire de la gamme tzigane. Dans les oeuvres de la dernière période de Liszt, les tournures, à la manière de la gamme tzigane apparaissent, tout comme ici, dans les passages à l'unisson sans accompagnement, ou dans ceux qui ont un caractère de monologue ou de récitatif orchestral. J'ai déjà relaté à propos de la chanson „Die drei Zigeuner“ qu'on rencontre l'utilisation bien marquée de la gamme tzigane, déjà avant Liszt, dans les oeuvres de Mosonyi. Ce n'est pas chez Mosonyi que Liszt a entendu pour la première fois la gamme tzigane, il la connaissait déjà grâce aux mélodies qu'il avait transcrites dans les rapsodies. Mais il est indubitable que Mosonyi a devancé Liszt pour ce qui est de l'emploi abstrait et académique de la gamme tzigane (par exemple dans la pièce pour piano intitulée : „Chants funèbres sur la mort d'Étienne Széchenyi“). Parmi les autres éléments de style hongrois qu'on rencontre dans le „Sunt lacrymae rerum“, citons le rythme en forme de marche de la partie avec 4 bémols et les anticipations en forme d'appoggiature (également dans la partie „dolcissimo amoroso“).

On entend parfois résonner des souvenirs de la „cadence magyare“ dans l'„Épithalame“ que Liszt écrivit en 1872 pour le mariage d'Édouard Reményi, bien que l'ensemble du morceau ne représente pas le style hongrois de Liszt.

Liszt a écrit pour le poème de Jókai „L'amour du poète défunt“ une musique d'accompagnement mélodramatique où nous ne pouvons reconnaître à coup sûr comme éléments de style hongrois en tout et pour tout que les iambes hongrois du thème en mi majeur (voir nos illustrations musicales N° 12). Cette figure rythmique se rencontrait déjà dans les transcriptions hongroises de Liszt de 1840, mais pour ce qui est des compositions originales, elle y apparaissait plutôt comme partie d'un choriambre entier. Par contre, dans la chanson „Die drei Zigeuner“ le motif de quarte qui prête à la modulation, montrait déjà le iambe hongrois sous une forme indépendante et enfin c'est dans le mélodrame que cette figure rythmique apparaît dans toute sa précision et son importance thématique. Liszt s'est servi des deux thèmes principaux du mélodrame pour en tirer plus tard une pièce pour piano intitulée „A la mémoire de Petőfi“ et dont une nouvelle transcription est devenue sous sa forme élargie le „Petőfi“ des „Portraits hongrois“ des dernières années.

Le 11^{me} morceau des pièces pour piano intitulées „Weihnachtsbaum“ s'appelle „Ungarisch“. Le caractère hongrois de cette composition, dédiée à Cornelius Ábrányi père, se manifeste, en dehors

de la gamme tzigane, dans la thématique en forme de marche (Tempo di Marcia) qui dans l'oeuvre de Liszt a toujours le même sens puisque ce type de rythme marquant, dans le mode mineur, qui rappelle la musique du „verbunkos“, se retrouve à travers tout le style hongrois de Liszt. Malgré tout, cette petite composition, surtout dans la partie du milieu en triolets, est moins près de représenter un vrai hongrois en chair et en os qu'un petit hussard de plomb légèrement grotesque.

L'oeuvre pour bariton solo (ad libitum), chœur d'hommes et piano que Liszt a composée à l'occasion du festival de chant de Debrecen est la mise en musique du poème de Petőfi „Le Dieu des Hongrois“. L'emploi (prosodie) du texte allemand aussi bien que du texte hongrois est assez compliqué. Nous n'attachons pas une importance particulière à l'ensemble de la composition. Certains éléments de style hongrois tels que le rythme marqué, le choriambe, la petite syncope y apparaissent successivement sans offrir de grand rapport les uns avec les autres, à la manière d'une mosaïque. Quelques rejets du style des dalárda (chœurs) comme les ornements de la partie en la majeur, rendent la composition presque insupportable pour les auditeurs hongrois de nos jours.

La composition hongroise la plus significative qui vienne tout de suite après le „Sunt lacrymae rerum“ est la „Csárdás macabre“, encore inédite qui existe sous forme de manuscrit. Son importance ne tient pas seulement à son étendue inhabituelle mais à la nouveauté de son style hongrois. C'est à Budapest en avril 1882, que Liszt a terminé cette composition et c'est pourquoi on ne saurait confondre la „Csárdás macabre“ avec la „Csárdás obstinée“ qui date de plus tard et qui a été publiée. L'atmosphère de la „Csárdás macabre“ rappelle une oeuvre, de plusieurs années antérieure, de Liszt, intitulée : „Totentanz“. Mais tandis que la construction musicale du „Totentanz“ est formée par la succession des variations au dessus de la mélodie donnée par la séquence en style grégorien du „Dies irae“, ce qui est accentué dans la „Csárdás macabre“, c'est le principe de la forme dynamique de la sonate, dans un rapport avec la thématique en forme de csárdás. Cette oeuvre n'est au fond qu'une sonate hongroise à un seul mouvement dont la rythmique et quelques motifs trahissent l'influence de la musique des csárdás. Nous pouvons distinguer dans la composition plusieurs thèmes qui composent deux groupes opposés, conformément au dualisme de la forme de la sonate. L'un de ces groupes de thèmes a plutôt une importance rythmique, l'autre une importance mélodique. Le premier rappelle la rythmique, le second la mélodie de la csárdás : „Ég a

kunyhó, ropog a nád . . ." (voir le thème que nous publions comme N° 13 de nos illustrations musicales). Au cours de la transcription en sonate, un motif qui avait originairement une importance rythmique (voir nos illustrations musicales, no 14) devient dans les mesures 41 et suivantes, par suite d'un élargissement, une cantilène (illustration musicale N° 16), mais la forme mélodique séparée de la rythmique de csárdás a perdu son caractère hongrois. Tout comme précédemment, dans l'emploi de la gamme tzigane, nous pouvons reconnaître dans sa manière de traiter les passages en question la tendance à l'abstraction qui se révèle chez le Liszt des dernières années.

La „Csárdás macabre“ n'étant pas encore éditée, on ignore en général que cette oeuvre est remplie de hardiesses tonales. C'est surtout dans l'emploi conséquent des intervalles de quintes et octaves parallèles que Liszt a devancé de bien loin son époque. On trouve au début de la composition (illustrations musicales 14) des parallèles chromatiques des quintes et des octaves sans tierces et plus tard des accords du premier renversement de mode mineur à quinte redoublée (illustration musicale N° 15) et enfin des parallèles chromatiques des accords de septime. Nous savons que de pareilles parallèles d'accords existaient depuis longtemps dans les oeuvres de Liszt, surtout dans les parties des pièces pour piano en forme de „cadenza“ écrites en petites notes. Mais nous ne pouvons pas considérer les parallèles d'accords de la „Csárdás macabre“ comme les rejetons d'éléments de pure virtuosité ou comme le produit de l'imagination d'un coloriste, puisque tout ceci est bien loin du style du Liszt des dernières années. Nous en trouvons l'explication dans les premières oeuvres hongroises de Liszt, étant donné que c'est là qu'y apparait pour la première fois le principe des parallèles d'accords.

Il ressort des remarques de Liszt de cette époque qu'il y voyait une particularité de style hongroise et il l'utilisa aussi plus tard (sous le nom de basse-tzigane). Lorsqu'ils improvisent un accompagnement, les musiciens tziganes se servent en effet de parallèles d'accords, mais chez eux c'est tout fortuit et comme une imitation imparfaite de la musique classique, à la manière d'une faute qui s'est glissée dans le cours de leur improvisation. Lors de sa période réaliste, Liszt trouva que cette singularité valait la peine d'être éternisée et voilà qu'une fois devenu vieux il enleva à cette formule toute sa réalité pour la hausser au niveau de l'idéalisme. C'est de cette manière que la basse tzigane prit place parmi les éléments figuratifs du style du Liszt des dernières années.

Cette composition qui date de 1882 et que l'on connaît mal, encore à l'heure actuelle, est une synthèse si nouvelle des éléments

abstrait de la musique hongroise qu'après elle — bien que dérivant d'une toute autre manière de voir la musique hongroise — il faut en arriver à Bartók pour en trouver l'approchant. Sans pouvoir supposer que le „Danse Macabre“ ait exercé la moindre influence sur Bartók, je dois constater que dans la primauté de l'invention rythmique et quelques particularités de l'harmonie, l'oeuvre de Liszt a devancé de toute une génération les particularités analogues du style de Bartók,

La „Danse Macabre“ est la dernière composition hongroise de grande dimension de Liszt qui possède à la fois une unité et de la fougue. Les particularités de style d'origine hongroise des oeuvres hongroises qu'il a écrites au cours des quelques années qui suivent (si l'on en excepte le „Chant royal hongrois“ qui fait partie des transcriptions et la XIX^e rapsodie) ne rentrent plus dans la sphère des éléments idéalisés, mais atteignent de plus en plus à l'abstraction.

Entre la XV^e et la XVI^e rapsodie il y a la distance de 30 années. Pour ce qui est des anciennes rapsodies, la matière que Liszt utilisait venait encore des mélodies qu'il avait entendues en Hongrie, mais, d'après les résultats des recherches relatives à la XVI^e rapsodie, la matière de celle-ci vient de la propre imagination de Liszt. Parmi les motifs qui y apparaissent, seuls le thème qui commence à la onzième mesure de l'Allegro con brio (la majeur) et le premier thème de la partie en fa dièze majeur ont le caractère des csárdás de salon de Pest chromatiques, au rythme un peu cru, dans le style de la polka, tout comme le thème en fa dièze majeur du chant „Friss“ (Animé) (voir illustrations musicales N^o 17) de la XVIII^e rapsodie. Si l'on finit un jour par découvrir que l'origine de ces mélodies n'émane pas de Liszt, nous pouvons être sûrs que nous en retrouverons le fil dans le répertoire des orchestres tziganes des cafés et des restaurants de Pest de la fin du XIX^e siècle. La partie en doubles croches de la XVI^e rapsodie nous rappelle les „csárdás animés“, tandis que la forme figurale et la série d'harmonies dans le même genre de la XVIII^e rapsodie sont beaucoup moins vives et employées d'une manière plus abstraite.

Si nous acceptons la supposition selon laquelle Liszt a composé à l'aide de ses propres thèmes la XVI^e et la XVIII^e rapsodie, il est tout à fait clair que le sens du contenu représenté par la rapsodie, en tant que genre artistique, a subi un changement essentiel. Ceci prouve aussi que l'individualisme de Liszt ne se rapproche ni de la réalité ni de l'image idéalisée de celle-ci mais qu'il s'est construit son propre monde musical, en concentrant tous ces éléments d'une manière abstraite, intellectuelle, mais pourtant subjective. Dans la XVI^e rapsodie, le rythme de csárdás syncopé et la quarte augmen-

tée de la gamme tzigane avec la seconde augmentée sont des signes figuratifs du style hongrois, au même titre que les trémolos de la „Cadenza ad libitum“ qui sont les équivalents, déjà tout à fait abstraits, des passages „Quasi zimbalo“ des rapsodies du début.

Des deux csárdás écrites plus tard par Liszt : la „Csárdás obstinée“ et la troisième csárdás de 1884 qui ne porte pas de nom spécial, l'une seulement marque un développement. En effet dans la „Csárdás obstinée“ Liszt a uni la rythmique de la csárdás à la mélodie du genre ostinato. Ici la donnée originaire de la musique hongroise est devenue la victime de la spéculation.

La XVII^e et la XVIII^e rapsodie sont vis à vis des anciennes rapsodies dans la même situation que la XVI^e, c'est à dire qu'elles n'ont aucun rapport vivant, immédiat avec la musique hongroise. Au lieu de l'inspiration à la tzigane des anciens „Lassu“ (lent), l'introduction, en forme de fantaisie, de la XVIII^e rapsodie fait preuve de rigide académisme. Quant à la XVII^e rapsodie, elle continue à utiliser d'une manière spéculative dans le domaine de l'harmonie la gamme tzigane. Depuis l'ouvrage de Ramann, toute la littérature relative à Liszt est hantée par l'idée qu'il a tiré des conséquences harmoniques de la gamme tzigane. Cette idée ne suffit pas toute seule à expliquer certaines particularités harmoniques qui se rencontrent dans la XVII^e rapsodie. En effet, c'est loin d'avoir suivi en tout l'esprit des anciennes lois de l'harmonie, de par une conception toute individuelle, que Liszt est parvenu à établir des rapports harmoniques entièrement nouveaux en opérant la fusion de la gamme tzigane et de l'enharmonie.

Devançant de loin son époque, Liszt est arrivé à construire des accords de quarte. Sans doute pour y arriver s'est il basé sur la gamme tzigane. L'accord de quarte qui se trouve dans la 9^e mesure de la XVII^e rapsodie (sol dièze, do dièze, fa, si bémol), n'est autre que la 4^e 7^e 3^e et 6^e note de la gamme tzigane dont le ton fondamental est ré. Dans cet accord on ne trouve pas d'autres sons que ceux qui forment les deux secondes augmentées (fa — sol dièze, si bémol — do dièze). Pour expliquer la construction de l'accord de quarte, ajoutons encore que c'est justement par suite des altérations caractéristiques (qui sont à leur place dans la gamme tzigane) que la forme acoustique de cet accord correspond à l'accord de seconde (3^e renversement) la bémol-ré bémol-fa-si bémol, c'est à dire avec un accord qui peut être déduit du principe des tierces superposées de l'harmonie classique. Liszt a commencé, bien auparavant déjà, à découvrir les possibilités de progressions d'accords inhabituelles qui résultent de l'emploi de l'échange enharmonique dans la gamme

tzigane ; pour la première fois ce fut dans le Gloria de la „Messe du Couronnement“ (voir illustrations musicales N° 18) où la progression du si bémol au sol dièze à l'unisson, dans la gamme tzigane dont le ton fondamental est ré, prend pour la dernière fois la valeur de si bémol, la bémol et où la composition se poursuit par un accord du second renversement de ré bémol majeur. Du point de vue de l'utilisation des harmonies de la gamme tzigane, un résultat beaucoup plus marquant apparaît dans la partie que Liszt a ajouté à la transcription „Einleitung und Ungarischer Marsch“ (1878) qu'il a faite de l'oeuvre du comte Emeric Széchényi et où se trouve l'accord si bémol—do dièze—fa—sol dièze qui contient aussi les deux secondes augmentées de la gamme tzigane dont le ton fondamental est ré, et concorde aussi d'une façon enharmonique avec l'accord si bémol—ré bémol—fa—la bémol qui est constitué à l'aide de tierces superposées ; par la solution la—do dièze—fa—la, la construction de seconde-quarte-seconde de l'accord précédent devient claire. (Voir illustrations musicales N° 19). La partie en question de la XVII^e rhapsodie (illustrations musicales N° 20) apporte davantage en ce sens que l'accord de quarte en question ne trouve pas sa solution ; ce qui suit après le point d'orgue au début de la partie „Allegretto“ c'est le premier renversement de l'accord de neuvième de la dominante de do majeur qui ne peut absolument pas être considéré comme la solution des précédents.

La pièce pour piano intitulée „Puszta-Wehmut“ est d'un effet beaucoup plus immédiat que ces trois rapsodies à peine connues. En tête de la composition se trouve, pour l'expliquer, une strophe du poème de Lenau „Die Werbung“. Bien que Raabe l'attribue aux dernières années de Liszt, il est plus probable que cette oeuvre se situe plus tôt, peut-être environ à la même époque que „Die drei Zigeuner“. C'est ce qu'indique le fait que les éléments de style sont loins d'être aussi formels que dans les compositions dont nous savons, à coup sûr, qu'elles datent des dernières années. A côté de la rythmique de csárdás sincopée et des tournures mélodiques de la gamme tzigane, le monologue orchestré de l'introduction et les anticipations en forme d'appoggiature nous rappellent l'époque où Liszt réagissait directement en face des impressions qui lui venaient de la manière de jouer des tziganes. Ce qui nous porte encore à dater cette oeuvre d'une époque précédente, c'est qu'elle se termine par une cadence bien définie, tandis que les oeuvres des dernières années se terminent en général par une cadence sans force et d'une harmonie délavée ou volontairement incertaine. Dans le finale de „Puszta Wehmut“, Liszt a employé ce genre de formules finales

à la hongroise un peu banales — dans le rythme augmenté qui caractérise la fin des oeuvres des dernières années — (voir illustrations musicales N^o 21) dans lequel Ábrányi sembla voir lui aussi la cadence caractéristique des mélodies hongroises.⁹ Cette petite composition, en forme de rapsodie, mériterait beaucoup plus d'être tirée de l'obscurité que n'importe laquelle des XVI^e ou XVIII^e rapsodies.

Les dernières oeuvres hongroises de Liszt sont les „Portraits hongrois“. Il y a élevé des monuments musicaux à la mémoire des grands hommes de la vie publique hongroise : le comte Etienne Széchenyi, le baron Joseph Eötvös, Michel Vörösmarty, le comte Ladislas Teleki, François Deák, Alexandre Petőfi et Michel Mosonyi. Liszt aurait soit-disant déclaré à propos de ces portraits musicaux : „Ils sont dessinés d'après nature“.¹⁰ En opposition à cette affirmation, nous sommes obligés de constater qu'au lieu d'être des dessins d'après nature ces portraits sont plutôt — pour continuer la comparaison — des masques funèbres. Musicalement parlant, la plupart sont des poèmes funèbres comme une grande partie d'ailleurs des compositions hongroises de Liszt à partir des „Funérailles“. Les „Portraits“ ne datent pas tous des dernières années de Liszt. D'après les données qui sont à ma disposition, il faut remonter aux environs de 1870 pour trouver l'origine initiale de ces oeuvres. Le portrait de „Mosonyi“ n'est rien d'autre qu'une transformation de la composition pour piano datant des années précédentes, intitulée „Le cortège funèbre de Mosonyi“; quant au portrait de „Petőfi“ c'est une transcription de la pièce pour piano „A la mémoire de Petőfi“, composée à l'aide des motifs qui se trouvent dans l'accompagnement mélodramatique „L'amour du poète défunt“. C'est dans le troisième portrait, intitulé „Le chant de Vörösmarty“ qu'on trouve relativement le plus de rapports avec la musique hongroise. Le thème principal en est cette partie de la mélodie qui accompagne les paroles „Pour toi, en dehors de ta patrie, il n'est nulle place au monde“ dans la musique que Egressy a composée pour le „Szózat“ de Vörösmarty. Liszt avait transcrit pour orchestre, en 1873, toute la mélodie du „Szózat“ ainsi que l'„Hymne“ d'Erkel. Etant donné que Liszt n'avait généralement l'habitude d'employer dans ses oeuvres originales des motifs tirés des mélodies hongroises qu'après avoir transcrit auparavant la totalité des mélodies en question, il est peu probable que le „Portrait de Vörösmarty“ ait été composé avant le „Szózat“ et l'„Hymne“. Par ailleurs, par suite des rapports qui existent entre le portrait de „Vörösmarty“ et la musique hongroise, ce portrait se distingue d'entre les autres et, quant à son style, se rapproche des oeuvres hongroises qui datent de la période de Weimar.

C'est, par contre, le style hongrois abstrait et formel des dernières oeuvres qui éclate indiscutablement dans les portraits de „Széchenyi“ d'„Eötvös“, de „Teleki“ et de „Deák“. Il est vrai que dans le portrait de „Teleki“ Liszt a employé la „basso ostinato“ sur laquelle Mosonyi a édifié sa composition intitulée „Chant funèbre sur la mort d'Étienne Széchenyi“ mais c'est là une toute autre façon de prendre un motif que dans la „Chanson de Vörösmarty“; tandis que dans cette dernière la mélodie qu'il a prise est devenue l'essence mélodique du „Portrait de Vörösmarty“ et a continué à se développer à la manière d'un chant en forme de séquence, l'ostinato utilisé dans le „Portrait de Teleki“ montre le même esprit spéculatif que la „Csárdás obstinée“. L'ostinato composé des sons sol—si bémol—do dièze—fa dièze retenait d'autant plus l'attention de Liszt que ce motif tirait son origine de la gamme tzigane. Tandis que Mosonyi n'avait retenu de l'ostinato que sa forme originelle en sol mineur avec sens mélodique diatonique, Liszt de par l'échange enharmonique (sol—la dièze—do dièze—fa dièze) découvrit le double sens tonal du motif (sol et si mineur) et écrivit là dessus d'abondantes variations chromatiques. En dehors des données musicales, le caractère du poème funèbre que revêt le „Portrait de Teleki“ tient, d'une part à l'utilisation de l'ostinato du „Chant funèbre“ de Mosonyi, en partie aussi à ce qu'originellement l'oeuvre formait la seconde partie de la „Trauervorspiel et Trauer-marsch“ dédiée à Göllerich.

Ce n'est pas non plus en le rapprochant de l'esprit du style hongrois, beaucoup plus direct, de l'époque de Weimar, qu'on peut expliquer le motif, à la façon du cor, qui se reconnaît dans six des sept „Portraits“ (c'est à dire dans tous à l'exception du „Mosonyi“ qui manque dans la copie de Göllerich). Un pareil motif, à la façon du cor, s'est déjà rencontré dans plusieurs oeuvres précédentes de Liszt („La Légende de Ste Elisabeth“, „Die drei Zigeuner“, par exemple). Pour en trouver l'origine, il nous faut peut-être remonter à la succession de quarts qui se répète au début de la Chanson de Rákóczi. Mais le motif à la façon du cor qui est commun aux „Portraits“ présente un tout autre caractère; la rythmique, au lieu d'être pointée, est syncopée, la succession mélodique ne va pas en montant, mais en descendant. Il n'est pas impossible que cet appel de cor, commun à tous les „Portraits“, serve à montrer ce qui est commun à toutes les personnalités qui y sont musicalement représentées, soit le symbole de leur caractère hongrois, au même titre que la rythmique en forme de marche qui est commune, elle aussi, à tous les portraits. Une particularité de style qui se retrouve également dans les „Portraits“ consiste dans l'ample emploi des unissons et des suites d'octaves sans accompagnement.

Parmi les éléments de style hongrois, surtout abstrait, qui entrent dans les "Portraits", nous reconnaissons l'emploi, non plus fonctionnel, mais formel, de la gamme tzigane et surtout les étranges rapports harmoniques qui proviennent de cette suite de sons. Le portrait de „Teleki“ est particulièrement riche à ce point de vue. Selon le sens fonctionnel de la gamme tzigane, des successions mélodiques n'ayant pas un caractère mélodique (p. ex. mi bémol—do dièze—si bémol dans les mesures 57—61) prennent probablement par suite de l'enharmonie un caractère mélodique (dans ce cas mi bémol—ré bémol—si bémol). La compréhension schématique de la gamme tzigane jette une lueur sur les rapports de quelques sons qui paraissent se trouver d'une façon tout à fait étrange les uns à côté des autres. Ainsi dans les 69 et 70^{es} mesures, on peut démontrer la logique musicale de la succession immédiate du premier renversement de l'accord de fa dièze mineur et du second renversement de l'accord de mi bémol majeur : l'accord de septième de la gamme tzigane dont le ton fondamental est sol : fa dièze—la—do dièze et celui de sixième : mi bémol—sol—si bémol ; donc les accords de fa dièze mineur et de mi bémol majeur sont originaires d'une même et seule gamme. A côté de cela, la compréhension, uniquement schématique, de la gamme implique la négation non seulement des tendances de la sensible mais aussi de l'importance dynamique du centre tonal. Liszt a utilisé à peu près toutes les combinaisons mélodiques et harmoniques qu'on peut déduire par voie logique de la gamme tzigane. Ce n'est pas seulement la mort de Liszt mais l'étroitesse de sphère que comportaient les possibilités musicales données par la gamme tzigane qui ont mis un terme au développement du style hongrois dans cette direction.

Notes

¹ Cité par August Göllerich : „Franz Liszt.“ Berlin, 1908., p. 157. L'oratorio fut joué à Weimar sous la direction de Müller-Hartung, le 22 juin 1882.

² Date : 23 avril 1867. Publiée par Vilmos Csapó : „Les lettres de François Liszt au baron Antoine Augusz“, Budapest, 1911., p. 122^e

³ Lettre à Augusz, 28 mai 1867, voir Csapó pages 125.—126.

⁴ Voir la lettre adressée par Liszt à la princesse Wittgenstein, le 5 sept. 1856, publiée par La Mara, ouvrage cité IV^e volume, ainsi que la lettre datée du 16 septembre 1856, publiée par La Mara: „Franz Liszts Briefe an eine Freundin“, Leipzig, 1894.

⁵ Voir Peter Raabe : „Liszts Schaffen“, Stuttgart u. Berlin, 1931., pages 320—21 ainsi que les lettres adressées par Liszt au baron Antoine Augusz, le 20. sept. 1865, le 22 juillet 1868, le 2 juin 1869 et le 16 juillet 1872, publiée par V. Csapó : „Lettres de François Liszt au baron Antoine Augusz“, Budapest 1911.

⁶ Voir Raabe, ouv. cité page 361 et Csapó, ouv. cité page 14^e.

⁷ August Göllerich: „Franz Liszt“, Berlin, 1908, page 49.; August Stradal : „Erinnerungen an Franz Liszt“ Bern, 1929, 74^e page.

⁸ Liszt-Museum Weimar, Ms. N. 4., parmi les esquisses : „Ouverture hongroise 2^{tes} Motiv“.

⁹ Cornelius Ábrányi père : „A magyar zene sajtáságai“, Budapest, 1893., page 12.

¹⁰ Göllerich, ouvr. cité, page 83.; comparer Lina Ramann : „Franz Liszt als Künstler und Mensch“, II^e partie, 2^e volume, Leipzig, 1894., page 259.

¹¹ Voir mon étude sur „Les compositions pour piano inédites de Liszt“ dans le No 8. de la Revue „A Zene“, année 1932. Selon Ervin Major (Conférences à la Radio juillet 1933 et mars 1935) Liszt mentionne déjà en 1857 (d'après une donnée entièrement inconnue) la pièce consacrée à la mémoire de Vörösmarty.

CONCLUSION

Nous avons examiné l'ensemble des oeuvres hongroises de Liszt. Nous avons vu qu'en cherchant l'originalité et le caractère il a fait revivre les impressions relatives à la musique hongroise qui lui venaient de son enfance et qu'il a tâché de faire quelque chose de réel de cette musique morte. Nous avons vu qu'à partir de 1840 il s'est imprégné, sans aucun choix, de tout le contenu et même du contenu musical du nationalisme hongrois qui venait de se ranimer. Nous avons vu comment l'image idéalisée de la musique hongroise a pris place à Weimar dans cette énorme production musicale. Et nous avons vu enfin comment après le stade de l'idéalisation son souci de systématiser et de formuler intellectuellement les éléments de style hongrois, a fait de ceux-ci la matière d'expériences spéculatives auxquelles s'adonnait une âme solitaire. Il ne reste plus qu'une seule question : *jusqu'à quel point peut on donner le nom de hongrois au style musical des oeuvres de Liszt qui, de par leur contenu, se rapportent à la Hongrie ?*

La question de savoir s'il s'agit de quelque chose de hongrois ou seulement de „à la hongroise“ n'est pas due à un besoin de jouer sur les mots, mais représente une différence importante et légitime du point de vue esthétique et même éthique. On appelle „à la hongroise“ tout ce qui, sans être essentiellement hongrois, revêt les formes extérieures de l'esprit hongrois.

Tout ce que Liszt a utilisé comme éléments de style hongrois : la „cadence magyare“, le choriambe, la gamme tzigane etc. ne représentait pas quelque chose d'extérieur mais bien d'essentiel dans la musique romantique hongroise du XIX^e siècle. Ce n'est que depuis qu'on a fait la découverte de la musique populaire hongroise qu'on a appris à profondément connaître en quoi consiste dans son essence la musique hongroise, en comparaison de la quelle le caractère de la musique du siècle passé nous fait bien l'effet d'être „à la hongroise.“ Il est faux de déclarer que cette forme de musi-

que hongroise dont s'est nourri le style hongrois de Liszt a mené la musique hongroise sur une fausse route, dans un cul de sac et n'a aidé en rien à son développement. Une pareille déclaration témoigne d'une aversion analogue à celle qui se fait jour dans l'opinion générale des musiciens actuels à l'égard de toute la musique romantique du XIX^e siècle. Autant cette conception artistique, arbitraire presque jusqu'au fanatisme, peut avoir sa raison d'être et son importance chez un compositeur contemporain, autant elle est déplacée et nuisible lorsqu'il s'agit de musicographie. Ces jugements dans lesquels se reflètent, à côté d'une vérité objective, les tendances subjectives et soumises aux variations d'un individu ou d'une époque qui porte ces jugements, n'ont rien à voir avec la science. Un examen plus objectif nous amène à la conclusion suivante : la racine du style hongrois de Liszt, c'est-à-dire la musique hongroise du XIX^e siècle, renferme des valeurs qui, pour être épuisées et pour paraître vides aux yeux des compositeurs hongrois d'aujourd'hui qui prennent pour base la musique populaire, n'ont pas entièrement disparues mais se sont transformées, ce qui nous prouve que le principe de la conservation de l'énergie est valable aussi pour le monde intellectuel.

Si les hongrois d'aujourd'hui veulent être plus hongrois que ceux du siècle passé, examiné du point de vue éthique, cet effort ne peut qu'être estimé. Mais l'objectivité nous force à ajouter : rien ne nous permet, ne nous donne des raisons de mettre en doute les efforts sincères accomplis au cours du XIX^e siècle par de nombreux individus pour se montrer vraiment hongrois. Indéniablement, c'est un grand résultat que d'être arrivé, grâce à la connaissance de la véritable musique populaire, à toucher à même l'essence de la musique hongroise ; mais dans une juste appréciation des faits il n'est pas permis de mésestimer et de tancer du vocable de superficiel, en ce qui concerne la musique, les hongrois du siècle passé qui n'ont pas saisi l'essentiel, mais seulement la surface et les apparences de la musique hongroise. Ceux là seuls méritent qu'on applique à leur style le vocable de „à la hongroise“ qui continuent, depuis qu'on connaît la musique populaire hongroise, à écrire une musique qui contient la „cadence hongroise“ et la gamme tzigane. A l'époque de Liszt, personne ne connaissait l'existence et le caractère spécifiquement hongrois d'une musique populaire à part, et très peu se doutaient qu'il devait y avoir quelque chose dans ce sens. C'est avec une pleine conviction que Liszt a composé de la musique hongroise, du fond de son âme et non pas comme quelque chose d'extérieur.

Le temps viendra, un jour, où l'on verra dans les oeuvres hongroises de Liszt bien plus que les preuves de son origine hongroise. Mais il faut aussi réfuter cette opinion anti-hongroise selon laquelle Liszt n'aurait donné libre cours, dans ses oeuvres hongroises, qu'à une sorte de caprice tout romantique, qu'il n'aurait fait qu'imiter, quand la fantaisie lui en prenait, la musique étrange d'un peuple étranger. La musique hongroise n'a représenté pour Liszt quelque chose d'étrange que dans deux morceaux qui datent de sa jeunesse ; ceux-ci mis à part, c'est son nationalisme profond qui s'exprime à travers toute la série de ses oeuvres hongroises. Wagner laisse déjà pressentir dans son „Oper und Drama“ que c'est par l'intermédiaire de la musique populaire qu'on peut atteindre à l'expression purement humaine ; pourtant c'est juste le contraire qui se trouve réalisé dans son art, et même nous chercherions en vain à travers tout le romantisme musical un compositeur qui se soit montré aussi éloigné que lui de toutes les espèces d'éléments populaires. Quant à Liszt, nous le voyons s'opposer dans ses oeuvres de la dernière époque à cette tendance qu'a le romantisme de tout ramener de l'universel au particulier. Le „Hungaria“ et la „Messe du Couronnement“ projettent déjà la silhouette d'un art qu'anime un esprit plus large, qui ne revêt plus le caractère de l'exceptionnel comme le romantisme, mais exprime l'éternel, le permanent, ce qui est purement humain. C'est à ce résultat que Liszt est arrivé, en prenant comme moyen tout ce qu'il avait su extraire de la musique hongroise.

A) LISZT MAGYAR TÁRGYÚ MŰVEINEK JEGYZÉKE

Jegyzet. Az alábbi felsorolás időrendben tartalmazza Liszt mindazon eredeti kompozícióinak és feldolgozásainak a címét, melyeknek magyar vonatkozása a mű címéből, szövegéből vagy programjából kitűnik. A cím megállapításánál lehetőleg a magyar címet, ennek hiányában az idegen nyelvű eredeti címet tartottam szem előtt. A cím előtt álló római szám a jelen jegyzékbeli folyószám. A cím után következik a mű keletkezésének, illetve megjelenésének évszáma, azután a mű első, esetleg későbbi kiadásának a megnevezése. A „Raa.” rövidítés után idézőjelben álló szám Raabe P. „Liszts Schaffen” (Stuttgart u. Berlin, 1931.) c. munkájában a dr. Raabe Felix által összeállított „Verzeichnis aller Werke Liszts nach Gruppen geordnet” című mutató számaira utal, ahol is a kérdéses művekre vonatkozó egyéb, itt fel nem sorolt bibliográfiai adatok találhatóak. Egy és ugyanazon műnek tartalmilag azonos vagy alig eltérő változatait ugyanazon folyószám alatt közlöm, még akkor is, ha a különféle kiadások különböző hangzótestek számára készültek. Ezért nem említem pl. a zenekari rapszódiaik után készült négykezes zongora-átiratokat; viszont maguk a zenekari átiratok külön szám alatt szerepelnek, mivel a zongora-rapszódiaikhoz képest több helyütt lényeges változásokat mutatnak fel.

Nr. I. *Méodies hongroises d'après Schubert.* Keletk. 1838, első kiad. 1840. Diabelli. Raa. „250”.

Nr. II. *Heroischer Marsch in ungarischem Styl.* Keletk. 1840, első kiad. 1840. Cranz. Raa. „53”.

Nr. III—VI. *Magyar Dallok I—IV.* füzet, 1—11. szám. Keletk. és első kiad. 1840. Haslinger. Raa. „105 a”.

Nr. VII. *Ungarischer Sturm-Marsch.* Keletk. 1843 v. 1844, első kiad. 1844. Schlesinger. Raa. „54 a”.

Nr. VIII. *A patakcsa.* Férfikar Garay János szövegére. Keletk. 1846, első kiad. 1874. „Apollo” zenemű-folyóirat III. k. 13/14. sz. Raabe nem említi.

Nr. IX. *Isten veled! Dal Petrichevich Horváth Lázár szövegére.* Keletk. 1846 v. 47, első kiad. 1847. „Pester Album für Gesang und Piano-forte . . . herausgegeben von L. F. Witt”. Raa. „627”.

Nr. X—XII. *Magyar Rhapsodiák V—VII.* füzet, 12—14. szám. Keletk. 1846—47, első kiad. 1847. Haslinger. Raa. „105 b”. Nr. X. a Nr. III. 6. sz.-nak az átdolgozása.

Nr. XIII. *Magyar Dallok* VIII. füzet, 15. szám. Keletk., első kiad. és Raa.: mint Nr. X—XII.

Nr. XIV—XV. *Magyar Rhapsodiák* IX—X. füzet, 16—17. szám. Keletk., első kiad. és Raa.: mint Nr. X—XII.

Nr. XVI—XIX. *Ungarische Rhapsodie* Nr. 18., 19., 20., 21. Keletk. 1847; kiadatlan (Liszt-Múzeum Weimar). Raa. „105 c”.

Nr. XX. *Pester Carneval*. Keletk. és első kiad. 1847. Haslinger. Raa. „106, 9 a”.

Nr. XXI. *Schwanengesang und Marsch aus Hunyady* László. Keletk. 1847; kiadatlan (Liszt-Múzeum Weimar). Raa. „160”.

Nr. XXII. *Ungaria*. Kantáta v. Schober szövegére. Keletk. 1847; kiadatlan (Liszt-Múzeum Weimar). Raa. „553”.

Nr. XXIII—XXIV. *Első és második magyar rapszódia*. Keletk. 1847, első kiad. 1851. Senff. Raa. „106, 1—2”.

Nr. XXV. *Funérailles*. Keletk. 1849, első kiad. 1853. Kistner. Raa. „14, 7”.

Nr. XXVI. *Ungarisch*. (David F. „Bunte Reihe” Nr. 19 után.) Keletk. 1850, kiad. 1851. Kistner. Raa. „149”.

Nr. XXVII. *Rákóczi-induló*, népszerű kiadás, a Nr. XI. átdolgozása, kiad. 1851. Kistner. Raabe nem említi.

Nr. XXVIII. *Fantasie über ungarische Volksmelodien*. A Nr. XIX. átdolgozása, keletk. 1852, kiad. 1864. Heinze. Raa. „458”.

Nr. XXIX—XXXIII. *Harmadik, negyedik, ötödik, hatodik és hetedik magyar rapszódia*. Nr. XXIX. a Nr. VI., Nr. XXX. a Nr. IV., Nr. XXXI. a Nr. X., Nr. XXXII. a Nr. III., Nr. XVIII. és Nr. VI., Nr. XXXIII. a Nr. XIII. átdolgozása. Első kiad. 1853. Haslinger, ill. Schlesinger. Raa. „106, 3—7”.

Nr. XXXIV—XXXVI. *Nyolcadik, kilencedik és tizedik magyar rapszódia*. Nr. XXXIV. a Nr. XVII., Nr. XXXV. a Nr. XX., Nr. XXXVI. a Nr. XIV. átdolgozása. Első kiad. 1853. Schott. Raa. „106, 8—10”.

Nr. XXXVII—XLI. *Tizenegyedik, tizenkettedik, tizenharmadik, tizennegyedik és tizenötödik magyar rapszódia*. Nr. XXXVII. a Nr. XII., Nr. XXXVIII. a Nr. XVI. és Nr. XVIII., Nr. XXXIX. a Nr. XV., Nr. XL. a Nr. XXVIII., Nr. XLI. a Nr. XXVII. átdolgozása. Első kiad. 1853. Schlesinger. Raa. „106, 11—15”.

Nr. XLII. *Hungaria* (9. sz. szimfónikus költemény). Témái közül kettő régebbi magyar műveiből: Nr. II., ill. Nr. XXXIV.-ből. Keletk. 1854, első kiad. 1857. Breitkopf & Härtel. Raa. „420”.

Nr. XLIII. *Esztergomi mise*. Keletk. 1855, megj. 1859. Staatsdruckerei Wien. Raa. „484”.

Nr. XLIV. *Szent Erzsébet legendája*. Oratórium Roquette O. szövegére. Keletk. 1857—62, kiad. 1869. Kahnt. Raa. „477”.

Nr. XLV. *Rákóczi-induló szimfónikus feldolgozása*. A Nr. XLI. átdolgozása. Keletk. 1865, kiad. 1871. Schuberth. Raa. „439”.

Nr. XLVI. *Koronázási mise*. Keletk. 1866—67, megj. 1869. Schuberth. Raa. „487”.

Nr. XLVII. *Fantaisie sur l'opéra hongrois Szép Ilonka*. Keletk. 1867, megj. 1868. Rózsavölgyi. Raa. „227”.

- Nr. XLVIII. *Koronázási induló*. Keletk. 1870, megj. 1871. Schubert. Raa. „438“.
- Nr. XLIX. *Magyar gyorsinduló*. Keletk. 1870, megj. 1871. „Oesterreichisch-ungarische Capelle, Heft 12“ (Schindler F. J., Pozsony). Raa. „56“.
- Nr. L. *Mosonyi gyászmenete*. Keletk. 1870, megj. 1871. Tábornszky & Parsch; utóbb „*Bilder aus Ungarn*“ cím alatt Weinberger, ill. Universal. Raa. „110“.
- Nr. LI. *A lelkesedés dala*. Férfikar ifj. Ábrányi Kornél szövegére. Keletk. 1871, megj. 1871. Tábornszky & Parsch; melléklet a „*Zenészeti Lapok*“ hoz. Raa. „561“.
- Nr. LII. *Epithalam Reményi Ede 1872 febr. 10-iki esküvőjére*. Keletk. és megj. 1872. Tábornszky & Parsch; utóbb „*Apollo*“ zenemű-folyóirat I. köt. Raa. „466“.
- Nr. LIII. *Sunt lacrymae rerum, en mode hongrois*. Keletk. 1872, megj. 1883. Schott. Raa. „10 e, 5“.
- Nr. LIV. *Szózat & Hymnus*. Keletk. 1870—73 között, megj. 1878. Rózsavölgyi. Raa. „448“.
- Nr. LV. *Öt magyar népdal*. Keletk. és megj. 1873. Tábornszky & Parsch; utóbb „*Bilder aus Ungarn*“ cím alatt mint Nr. L. Raa. „108“.
- Nr. LVI. *A holt költő szerelme*. Melodráma Jókai Mór szövegéhez. Keletk. és megj. 1874. Tábornszky & Parsch. Raa. „657“.
- Nr. LVII—LXII. *Hat magyar rapszódia*, zenekarra átírta a szerző és Doppler Ferenc. Nr. LVII. a Nr. XL., Nr. LVIII. a Nr. XXXVIII., Nr. LIX. a Nr. XXXII., Nr. LX. a Nr. XXIV., Nr. LXI. a Nr. XXXI., Nr. LXII. a Nr. XXXV. átdolgozása. Keletk. és megj. 1874—75. Schubert. Raa. „441“.
- Nr. LXIII. *Ungarisch* („*Weihnachtsbaum*“ 11. sz.). Keletk. 1874—76, megj. 1882. Fürstner; utóbb Ricordi. Raa. „71, 11“.
- Nr. LXIV. *Ungarischer Sturm-Marsch*. A Nr. VII. átdolgozása. Keletk. 1875, megj. 1876, Schlesinger. Raa. „54 b“, „437“.
- Nr. LXV. *Petőfi szellemének*. A Nr. LVI. átdolg. Megj. 1877. Tábornszky & Parsch; utóbb „*Bilder aus Ungarn*“ cím alatt mint Nr. L. Raa. „111“.
- Nr. LXVI. *Bevezetés és magyar induló gr. Széchenyi Imrétől*. Megj. 1878. Rózsavölgyi. Raa. „261“.
- Nr. LXVII. *Revive Szegedin!* (Szabadi Frank Ignác „*Török-magyar induló*“-ja nyomán, melyet Massenot hangszerelt). Keletk. és megj. (?) 1879. Au Ménestrel (Heugel). Raa. „260“.
- Nr. LXVIII. *A magyarok Istene*. Dal, illetve férfikar Petőfi szövegére. Keletk. és megj. 1881. Tábornszky & Parsch. Raa. „635“.
- Nr. LXIX. *Csárdás macabre*. Keletk. 1882; kiadatlan (Liszt-Múzeum Weimar). Raa. „46“.
- Nr. LXX. *Tizenhatodik magyar rapszódia*. Keletk. és megj. 1882. Tábornszky & Parsch; utóbb Weinberger, ill. Universal. Raa. „106, 16“.
- Nr. LXXI. *Magyar király-dal*. Dal, ill. karmű ifj. Ábrányi Kornél szövegére. Keletk. 1883, megj. 1884. Tábornszky & Parsch. Raa. „636“.
- Nr. LXXII—LXXIII. *Két csárdás*. Keletk. 1884, megj. 1886. Tábornszky & Parsch; utóbb Weinberger, ill. Universal. Raa. „45“.

Nr. LXXIV—LXXVI. *Tizenhetedik, tizennyolcadik és tizenkilencedik magyar rapszódia*. Keletk. 1885, megj.: Nr. LXXIV. 1886. Tábornszky & Parsch, utóbb Universal; Nr. LXXV. 1885. Rózsavölgyi („Magyar Zeneköltők Kiállítási Albuma), utóbb Tábornszky & Parsch; Nr. LXXVI. 1886. Tábornszky & Parsch. Raa. „106, 17—19“.

Nr. LXXVII. *A puszta keserve*. Keletk. és megj. 1885 (?). Tábornszky & Parsch (?); utóbb „Bilder aus Ungarn“ cím alatt, mint Nr. L. Raa. „113“.

Nr. LXXVIII—LXXXIV. *Magyar történelmi arcképek*: Széchenyi István, Deák Ferenc, Teleky László, Eötvös József, Vörösmarty Mihály, Petőfi Sándor, Mosonyi Mihály. Keletk. 1884—86, kiadatlan (kézirat Göllerich A. né, másolat a Breitkopf & Härtel-cég birtokában). A Nr. LXXXIII. (Petőfi) a Nr. LXV. átdolgozása; Nr. LXXXIV. (Mosonyi) a Nr. L. átdolgozása. Raa. „112“.

B) MAGYAR TÉMÁK ÉS MAGYAROS FORDULATOK LISZT NEM MAGYAR TÁRGYÚ MŰVEIBEN

Jegyzet. A művek felsorolása időrendben történt. A jegyzékbeli folyószám (római számjegyekkel jelezve) az előző jegyzék folyószámainak a folytatása, hogy az utalásoknál félreértés ne állhasson elő.

Nr. LXXXV—LXXXVI. *Zum Andenken*. Keletk. 1828, kiadatlan (Preussische Staatsbibliothek Berlin). Raa. „107“. Nr. LXXXV. Csermák B-dur „Lassú Magyar“-jának, Nr. LXXXVI. Bihari „Hatvágás“-ának felhasználásával. Nr. LXXXVI. 20—21. ütemében „ungarischer Bass“.

Nr. LXXXVII—LXXXVIII. *Két befejezetlen zongoradarab*. Keletk. ?, kiadatlan (Liszt-Múzeum Weimar). Raa. „662“.

Nr. LXXXIX. *Vázlatok egy zenekari műhöz*. Keletk. ?, kiadatlan (Liszt-Múzeum Weimar, Ms. A. 21). Raabe nem említi. Téma a Nr. III.-ból.

Nr. XC. *Gaudeamus-parafrázis*. Keletk. és megj. 1843. Hainauer. Raa. „99“. Az egyik variáció: „A l'Ongarese“.

Nr. XCI. *Héroïde funèbre* (8. sz. szimfónikus költemény). Keletk. 1850—54, megj. 1857. Breitkopf & Härtel. Raa. „419“.

Nr. XCII. *Mazeppa*. (6. sz. szimfónikus költemény). Keletk. 1851, megj. 1856. Breitkopf & Härtel. Raa. „417“.

Nr. XCIII. *Szonáta* (h-moll). Keletk. 1852—53, megj. 1854. Breitkopf & Härtel. Raa. „21“.

Nr. XCIV. *Hunnenschlacht* (11. sz. szimfónikus költemény). Keletk. 1857, megj. 1861. Breitkopf & Härtel. Raa. „422“.

Nr. XCV. *Hamlet* (10. sz. szimfónikus költemény). Keletk. 1858, megj. 1861. Breitkopf & Härtel. Raa. „421“.

Nr. XCVI. *Die drei Zigeuner*. Dal Lenau szövegére. Keletk. és megj. 1860. Kahnt. Raa. „612“.

Nr. XCVII. *Három királyok indulója* a Krisztus-oratóriumból (I. rész, 5. sz.). Keletk. 1866, megj. 1872. Schubert. Raa. „478“.

Nr. XCVIII. *La Notte* (Trois Odes Funèbres 2.). Keletk. 1864, megj. először az összkiadásban (I. 12. köt.). Raa. „429, 2“.

Nr. XCIX. *Humoreske*. A Nr. XC. átdolgozása. Keletk. 1869, megj. 1871. Schuberth. Raa. „541“.

Nr. C. *Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H*. Keletk. és megj. 1871. Siegel. Raa. „22“.

Nr. CI—CII. *Trauer-Vorspiel und Trauer-Marsch*. Keletk. 1885, megj. 1887. Breitkopf & Härtel. Raa. „84“. Nr. CII. ugyanannak az ostinato-témának a feldolgozása, mint Nr. LXXX.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

TARTALOMJEGYZÉK — TABLE DES MATIÈRES

	Oldal
Bevezetés	1
I. fejezet: <i>Liszt első magyar zenedarabjai</i> (Romantika, jellegzetesség és nemzeti zene)	5
II. fejezet: <i>A vándorévek magyar stílusa</i> (Reálistikus és ideálistikus stíluselemek)	13
III. fejezet: <i>A weimari nagy kompozíciók kora</i> (Programmuzene és magyar stílus)	28
IV. fejezet: <i>A késői művek</i> (Elvont és szubjektív magyar stílus)	37
Zárószó	53
Liszt magyar zeneműveinek jegyzéke	121
Függelék: Kottapéldák	I—XII
Introduction	57
Chapitre I. <i>Premières compositions hongroises de Liszt</i> (Romantisme, individualisme et musique nationale)	62
Chapitre II. <i>Le style hongrois des années de tournées</i> (Éléments de style réalistes et idéalistes)	71
Chapitre III. <i>Les grandes compositions de l'époque de Weimar</i> (Musique descriptive et style hongrois)	88
Chapitre IV. <i>Les oeuvres de la dernière période</i> (Style hongrois abstrait et subjectif)	99
Conclusion	118
Liste des oeuvres hongroises de Liszt	121
Appendice: Illustrations musicales	I—XII

1. „Zum Andenken“, I.

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical notation for measures 5-8. Measure 5 is marked with a '5.' and includes a trill in the right hand. Measure 6 features a dynamic marking of *tr* (trill) and a fermata. Measure 7 has a dynamic marking of *v* (accent) and a fermata. Measure 8 ends with a fermata. The right hand continues with melodic patterns, and the left hand has a steady accompaniment.

Musical notation for measures 9-12. Measure 9 is marked with a '10.' and includes a trill. Measure 10 has a dynamic marking of *tr* (trill). Measure 11 features a dynamic marking of *b* (diminuendo). Measure 12 ends with a dynamic marking of *b* (diminuendo). The right hand has a melodic line with trills, and the left hand has a harmonic accompaniment.

Musical notation for measures 13-16. Measure 13 is marked with a '15.'. Measure 14 has a dynamic marking of *b* (diminuendo). Measure 15 has a dynamic marking of *b* (diminuendo). Measure 16 ends with a dynamic marking of *b* (diminuendo). The right hand continues with melodic patterns, and the left hand has a harmonic accompaniment.

Musical notation for measures 17-20. Measure 17 is marked with a '20.'. Measure 18 has a dynamic marking of *b* (diminuendo). Measure 19 has a dynamic marking of *b* (diminuendo). Measure 20 ends with a dynamic marking of *b* (diminuendo). The right hand continues with melodic patterns, and the left hand has a harmonic accompaniment.

II.

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Musical notation for measures 6-10. The right hand continues with a more complex melodic pattern, including some sixteenth-note runs. The left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 11-15. The right hand has a more active melodic line with frequent sixteenth notes. The left hand accompaniment remains steady.

Musical notation for measures 16-20. The right hand features a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment continues with eighth notes.

Musical notation for measures 21-25. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand accompaniment continues with eighth notes.

Musical notation for measures 26-30. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment continues with eighth notes.

Allegro molto agitato.
Variation

The first system of musical notation, measures 1-4, is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a complex, rapid melodic line with many slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings include *sf* (sforzando) in both hands.

The second system, measures 5-8, continues the piece. Measure 5 is marked with a '5.' and a *f* dynamic. Measure 6 has a *ff* (fortissimo) dynamic. Measures 7 and 8 are marked with *sf*. The right hand has a series of slurs and accents, and the left hand has a prominent ascending line in measure 6.

The third system, measures 9-14, includes a first ending bracket over measures 9-10. Measure 10 is marked with a '10.'. Measure 11 has a *f* dynamic. Measure 12 has a *sf* dynamic. The right hand continues with slurs and accents, and the left hand has a triplet in measure 12.

The fourth system, measures 15-19, starts with a *sf* dynamic in measure 15. Measure 16 has a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 17 has a *f* dynamic. Measures 18 and 19 have *sf* dynamics. The right hand has slurs and accents, and the left hand has triplets in measures 18 and 19.

The fifth system, measures 20-23, starts with a *sf* dynamic in measure 20. Measure 21 has a *sf* dynamic. Measure 22 has a *sf* dynamic. Measure 23 has a *sf* dynamic. The right hand has slurs and accents, and the left hand has slurs and accents.

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. There are two fermatas over the first two measures of the treble staff.

The second system continues the piece. The treble staff features a more active melodic line with sixteenth-note runs. The bass staff has a steady accompaniment with some chordal textures. A fermata is present over the first measure of the treble staff.

The third system concludes the piece with a 'etc.' marking. The treble staff has a melodic line that ends with a fermata. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

Ms. J. 12 a

The fourth system begins with a new key signature of two flats and a tempo marking of 'simile'. The treble staff is mostly empty, while the bass staff has a rhythmic accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the treble staff.

The fifth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. A marking 'Des: 1/6 4' is present in the bass staff, indicating a change in the piece's character or tempo.

The sixth system ends with a 'etc.' marking. The treble staff has a melodic line with a fermata. The bass staff includes chord symbols: V, I VI, I IV, and I.

3. „Ungaria - Kantate“
Allegro eroico.

(Orch.) *p marc.*

ff

(Basso Solo)
Aus Os - ten, aus der Son - ne Thor wälzt sich ein dun - kler

f

Strom hervor

etc.

In der Hand den sausen den

etc.

Bu - so - gan die Ma - gya - ren.

etc. (6 T.) etc.

(Tenor) Da

nah - men sie sich

etc.

etc.

Und die Schönheit lebt in der Un-garn Blut, ja die ...

(Tenor)

etc.

etc.

4. L-M. W., Ms. N. 8.

5. Sonate.

6. „Szent Erzsébet legendája.“
Andante moderato.

(Orch.) *f marc.* *rit.* *p* *ppsmorz.*

(Basso) So leg' ich dies's theu-re Pfand des Un-gar-landes hol-de Blü-the ver-

mf sosten. *cresc.* *rit.*

trau-ensvoll in Eu - re Hand

mf espr. *dim.* etc(4T.)

vom Mut - ter -

f marc.

her - zen fort - ge - tra - gen

poco rit. *mf sosten. espr.*

dim.

7. „Die drei Zigeuner.“

als mein Fuhr - werk mit mü-der Qual

p un poco marc.

Musical score for 'Die drei Zigeuner'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with lyrics: 'als mein Fuhr - werk mit mü-der Qual'. The piano accompaniment is in two staves (treble and bass clef). The tempo marking is 'p un poco marc.'.

cresc.

schlich durch san - di - ge Hei - de

cresc. *rfz etc.* **8.** *ff*

Continuation of the musical score for 'Die drei Zigeuner'. It includes a vocal line with lyrics: 'schlich durch san - di - ge Hei - de'. The piano accompaniment continues with a 'cresc.' marking. The piece concludes with a final chord marked 'ff' and a box containing the number '8.'.

9. Koronázási mise.

Chri - ste e - le - etc.

Musical score for 'Koronázási mise'. It features a vocal line with lyrics: 'Chri - ste e - le - etc.'.

10. L.-M. W., Ms. N. 4.

Musical score for 'L.-M. W., Ms. N. 4'. It consists of a piano accompaniment in two staves (treble and bass clef).

Piano accompaniment for 'Koronázási mise'. It consists of two staves (treble and bass clef) with a simple harmonic accompaniment.

11. „Ungarischer Sturm-Marsch“ (1875)

(Orch. unis.)

Musical score for 'Ungarischer Sturm-Marsch'. It is written for a single orchestral instrument (Orch. unis.) and consists of three staves of music. The piece is in 2/4 time and features a rhythmic melody.

12. „A holt költő szerelme“

Musical score for exercise 12, „A holt költő szerelme“. The score is in treble and bass clefs, 2/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo/mood is marked *p dolce*. The piece consists of two measures, ending with *etc.*

13. „Csárdás macabre“

Musical score for exercise 13, „Csárdás macabre“. The score is in treble and bass clefs, 2/4 time, with a key signature of one flat (F). The tempo/mood is marked *ff*. The piece consists of two systems of two measures each, ending with *etc.*

14. „Csárdás macabre“

Musical score for exercise 14, „Csárdás macabre“. The score is in treble and bass clefs, 2/4 time, with a key signature of one flat (F). The tempo/mood is marked *p marc.*. The piece consists of three systems of two measures each.

15. „Csárdás macabre.“

16. „Csárdás macabre.“

17. Rapszodiák.
XVI.

XVIII.

18. „Koronázási mise“

19. „Einleitung und ungarischer Marsch“

20. XVII. Rapszódia

un poco riten.

Allegretto.

21. „Pusztá-Wehmuth.“

Dans la même série ont paru :
In derselben Reihe sind erschienen :

I.

Dénes v. Bartha

DAS MUSIKLEHRBUCH
EINER UNGARISCHEN KLOSTERSCHULE
IN DER HANDSCHRIFT
VON FÜRSTPRIMAS SZALKAI
(1490)

130 Seiten Text, ungarisch und deutsch,
mit 148 Notenbeispielen und 9 Facsimiles.

Preis : Schw. Frs. 13.50

II.

Otto Gombosi

DER LAUTENIST VALENTIN BAKFARK
(1507—1576) LEBEN UND WERKE

160 Seiten Text, ungarisch und deutsch, mit zahlreichen
Notenbeispielen im Text und 32 Seiten Notenanhang,
enthaltend sämtliche Lautenfantasien Valentin Bakfarks.

Preis : Schw. Frs. 13.50

Főbizományos — Hauptkommissionär

Buchhandlung STEMMER ÖDÖN könyvkereskedés
Budapest, V. Gr. Tisza István u. 14.

KERTÉSZ JÓZSEF KÖNYVNYOMDÁJA, KARCAG.