

Rögtönzött keringő

Gondolatok egy Liszt zongoraműről

Előadó: Kovács Laura

Az előadandó zenemű: Liszt Ferenc – *Valse-Improptu* S. 213

Intézmény, kar: Széchenyi István Egyetem, Művészeti Kar

Szak, specializáció, évfolyam: zenetanár-zongoratanár, IV. évfolyam

Témavezető: Vitályos Balázs, egyetemi tanársegéd

A 19. század romantikus zenei világában bolyongva találtam szembe magam egy olyan érzéki és táncos darabbal, amely kulcsfontosságúvá vált számomra az elmúlt hónapokban. A hódító virtuozitást és a személyes szerzői igényt túlszárnyalva érkezünk el két olyan célzathoz a zenetörténetben, amelyek ebben az esetben egybe olvadnak, így a korábbi korok által tradicionálisnak mondott, valamint a könnyen fogyasztható zenei művek ötvözte adja esszém fő témáját, a *Valse Impromptu* című mű elemzését, melyet Liszt Ferenc komponált. A darabbal kapcsolatos korabeli érdekességeket és gondolataimat a következőkben szeretném kifejtetni.

A pályamunkához kapcsolódóan a következő szempontokat szeretném vizsgálni: az itt aktuálisan megjelenő műfajok kialakulása, tulajdonságai és a korabeli szerzők lényeges, maradandó újításai. A romantika korát jellemző elemek; a zongora fejlődése, ehhez kapcsolódóan az előadói koncepció és az interpretáció összefüggése. Említést teszek egy zongorista, valamint egy életrajzíró nézőpontjából Liszt életfelfogásáról is, és kompozíció stílusáról. Ezt követően a darab keletkezéséről, mi több az általam fontosnak vélt életrajzi tevékenységek kapcsolatáról lesz szó. Végül az itt megjelenő műfajokhoz kapcsolódó további darabok említése, valamint a témára vonatkozó személyes gondolataim egészítik ki írásomat.

Az európai zene egyik kiemelkedő és fontos műfajához, a tánczenéhez tartozik maga a keringő is. Mivel az ember társas lény, így ősi idők óta szeretünk kapcsolódni és próbáljuk élvezni az életet, amelynek egyik legegyszerűbb módja a tánc, és ehhez zene is társul. Az aktuális esetben egy olyan stilizált tánczenéről írok, amely mintáját a barokk korban ismert szvitek és partiták tételeiben stilizált táncok formájában is megtalálhatjuk, melyek már nem táncos összejövetelek aláfestő zenéjeként szolgáltak.

A keringő a német *walzen*, „keringeni” szóból ered, a láb padlón csúsztatásáról jellegzetes, a 18. század utolsó negyedétől kezdve ismert, $\frac{3}{4}$ -es löktetésű, osztrák-bajor területen kialakult tánc, melynek közvetlen elődei a Ländler és a Languis. A keringő szó már az 1700-as évek közepétől ismert, ehhez társítva a keringő tánc nyomait, mégis az idő, amikor igazán elterjedt, a következő század elejére tehető. Az emberek meleg szívvel fogadták ennek a táncnak a megjelenését és szívesen fejlesztették, alakították a gyakorlatban Európa szerte, így több verziója is megjelent, köszönhetően a különböző népek megközelítésének. A legjellegzetesebb változat egyikének a bécsi keringő mondható, egyéb típusai a 19–20. században alakultak ki, mint például a francia valse, sauteuse, vagy az angol boston. Mivel a bécsi keringő a vidámságot és derűt közvetítette, így hamar belepopta magát az emberek szívébe. Megjelentek a hangversenypódiumokra szánt keringők is, s ezzel szinte egy időben

gyakorlati használatra szánt keringők is íródtak, melyeket Schubertnek és Beethovennek is köszönhetünk. Schubert túlnyomórészt maradt a nyolcütemes, két periódusból álló daraboknál, amelyekből minimum 12 számból álló sorozatokat képezett, ehhez hasonlóan Beethoven 1824-es és 1825-ös *Esz-dúr* és *D-dúr keringője* is inkább használati zene. Viszont ezzel párhuzamba állítva Beethoven Diabelli keringőjére írt 33 *variációja* (op. 120, 1819–23) hamisítatlan hangversenydarab. A keringő fejlődéséhez Carl Maria von Weber is sokat hozott, hiszen döntő hatást gyakorolt rá koncert-rondója, a *Felhívás keringőre* című műve. Az imént is említett ismertetőjegyek az idő múlásával kiegészültek, így a klasszikus értelemben vett bécsi keringő felépítése is korszerűvé vált, elsősorban a Strauss-családnak köszönhetően. Itt már bevezetés és kóda is kapcsolódott az 1820-as években a keringőkompozíciókhoz. Az ismétlődő részek kibővültek, akár 16 ütemes A részből, majd ugyanilyen hosszú B részből tevődtek össze, amelyek akár jellegükben is eltérhettek egymástól. A bevezetés egyfajta zenekari előjátékká bővült, míg a kóda visszacsengette az addig elhangzott keringők dallamát. Ennek a műfajnak az alakulása, a változatos ritmikának és gazdag harmóniai világának köszönhetően idővel hozzákapsolódott az operett műfajához, így a bécsi operett lényeges alkotóelemévé is vált.

Ezen a ponton feltétlenül említést kell tennünk Chopin zongorára írt keringőiről, amelyek ugyanezt a formálást követik: több, saját témával rendelkező kisebb szakaszból állnak, a nagyobb lélegzetű művek esetében bevezetéssel és kódával. A használati zene, sőt még a stilizált táncok köréből is messze kiemeli ezeket a műveket zenei anyaguk szépsége, mély érzelmi gazdagságuk és különleges, differenciált harmóniaviláguk, valamint a csiszolt zongorafaktúra. Liszt nyilvánvalóan jól ismerte ezeket a darabokat, egyiket-másikat a szerző előadásában is nyilván hallhatta.

A tánckarakter mellett a címben megjelenő impromptu kifejezés a darab kettős arculatára is utal. Amellett, hogy táncos, virtuóz darabról van szó, beszélhetünk még rögtönzésről is. A szó jelentése a latin *in promptu esse*, „készenlétben áll” kifejezésből alakult. Kezdetben, a 17. században jelent meg ez a kifejezés, irodalmi környezetben, mely rögtönzött verset és színjátékok felvonásközi betétjét is jelenti. Ehhez képest a zenetörténetben csak a 19. században jelent meg zongorára írt rögtönzésjellegű karakterdarabként, amely általában két- vagy háromrészes dal-, rondó-, akár szonáta- (Schubert, op. 142. No. 1), vagy variációs formában (Schumann, op. 5.) íródott. Ebben az időben igen kedvelt műfajjá nőtte ki magát az impromptu, így akár Chopin, akár Liszt életművében is találkozunk erre megfelelő példákkal.

A korszak zongoracentrikussága alapvető elvként jelenik meg előttünk, hiszen a zenetörténet rengeteg új e hangszerre írott darabbal gazdagodik. A zongora technikai értelemben vett fejlődése, hangzásképeinek gazdagodása és a billentyűzet mechanikájának egyre finomabb kialakítása arra készítette a szerzőket és az előadókat, hogy érzéken és kifinomultan nyúljanak a hangszerhez, ezáltal egyre érzékenyebben igyekezzenek kifejezni az érzelmek világát. Ezen alapelvek összefüggése nem elhanyagolandó, ugyanis a külső és belső hatások kapcsolata igen fontos volt Liszt számára. A mű interpretációjával kapcsolatban három fontos elvet említenék meg, amely persze bármely szerző művének előadásakor lényeges szempont lehet; a periodikus előadás, a szerző egyéni karakterének, zenéje sajátos jellegének megértése és a megvalósítás stílusa. Ezen szempontok szorosan összekapcsolódnak és függenek is egymástól. A periodikus előadás alatt a nagyobb időegységek összefogását értem, amely nem bontható ütemekre a súlyozás szempontjából. A lendület és a szabadság alkotják a beszéd-szerű stílus sajátosságait, így mondhatjuk, hogy a virtuóz technika a melodikus-tematikus alapréteg kibontását szolgálja. A szerző egyéni karakterére térve Liszt esetében alapvetően lírai beállítottságról beszélhetünk. A kottában megjelenő utasítások igen fontos szereppel bírnak, így ezen elgondolások előtérbe helyezésével valósíthatjuk meg azt a sajátos hangulatot, amelyet a darabokon keresztül szeretne közvetíteni, nem beszélve a tartalom és a forma szoros kapcsolatáról. Milstein szerint az a tér, mely kifejezi a fokozott expresszivitást és a túlzások sűrítését is, a legfontosabb jellemzője az interpretáció dramatizálása tekintetében Liszt műveinek.

Számos oldalról közelítik meg a zenetudósok Liszt kompozícióinak stílusát. Arthur Friedheim (Liszt egyik kiváló növendéke) szerint Liszt stílusa szivárvány-színekben ragyog. A sokszínűség mellett a miszticizmust tartja még fontos jellemzőnek, amely eredeti művei kétharmadánál dominál. Van, ahol egyszerűen jelenik meg ez a jellemvonás, és van, ahol hirtelen bukkan fel, teljesen más arculatot kölcsönözve az adott műnek. Friedheim szerint erre érdemes figyelni Liszt autentikus előadása szempontjából: „a kompozíció belső mondanivalóját kell keresni, a szellemiséget kell kiemelni.” Másik oldalról nézve, Lina Ramann, Liszt életrajzírója leginkább a költői fantáziát emeli ki, valamint, hogy a szerző nem szerette, ha egy zongorista „tréfás attrakcióként” tekintett akár saját, akár más szerző műveire. A stílusos játék szempontjából elengedhetetlen volt Liszt számára, hogy a saját egyéniségét ne nyomja el, sőt, egyedi alkotóképességét kiaknázva adja elő műveit.

A művek előadásával kapcsolatban fontos szerepet játszik a képszerűség elve is, mely a darabok programjával és mondanivalójával függ össze. A fantázia felébresztése, az állandó

spontaneitás, amelyet maga is elvárt növendékeitől, ellentmondásosnak tűnik a tervezett értelmezéssel, s mégis ezen eszközök használata révén válnak érzékelhetővé számunkra a fő vonások, a drámai, a ritmikus és a lírai-dallamos karakterek.

Liszt, mint zongoravirtuóz, zeneszerző, karmester, zongoraművész és világjáró, egyik kiemelkedő készsége nem más, mint az improvizáció. A rögtönzés jellemzően hangversenyeinek önálló műsorszámá is lehetett, adott esetben a témát, dallamot a közönség adta a művésznak a helyszínen. Emellett variációk és parafrázisok komponálásával foglalkozott, amelyek különböző zeneszerzők darabjai nyomán keletkeztek. Ennek a kornak három fő része van kultúrtörténeti szempontból: francia, német, valamint szláv. Az ifjú zongorista életében ezek közül a francia föld a meghatározó, hiszen ezt is tartotta hazájának. Így fókuszálva a *Valse Impromptu* című darabra, némi kettősség érezhető benne, nem csak műfaját, hanem keletkezését tekintve is.

Liszt koncertturnéi bizonyos esetben még Európán is túlnyúltak, ide fűződően egy oroszországi útja során keletkezett a mű első verziója. Az 1842-es Szentpéterváron való tartózkodásakor került bejegyzésre Alekszandra Fjodorovna cárné albumába, ekkor a darab a *Petite valse favorite* címet kapta. A következő oroszországi útján Liszt, 1843-ban a Chopin-tanítvány Marie Kalergis grófnő számára egy zeneileg és technikailag egyaránt igényesebb változatot komponált, amely sajnos a zeneszerző életében nem került nyilvánosságra. A végleges, harmadik és egyben utolsó verzióként ismert *Valse-Impromptu* már-már népszerűnek is mondható darab, amely 1853-ban jelent meg.

A közel 30-as éveiben járó zeneszerző ebben az időben számos művet komponált, köztük egytényes szimfonikus költeményeket, és még sok más műfajban alkotott. Nem csak szimfonikus költeményeket, de dalokat is írt, eleinte olasz, majd 1840-től francia (V. Hugo), és német költők (Goethe, Schiller) verseire egyaránt. Ezekben az években a sűrű és kiterjedt koncertezései során számos zongoraművet írt, melyek hódolatként tűntek fel a helyi publikum számára. Ennek eredményeképp, a magyarságát nem elfelejtve, számos magyar népies dallamot tartalmazó művel is gazdagodott repertoárja, melyeket a magyar mágnessok és polgárok köreiben ismert meg, ide kapcsolódóan említeném első körben a *Magyar Dalok* című ciklust, melyet 1840-ben adott ki négy füzetben, tizenegy számmal (magába foglalva). Ezt követően 1846-ban további hat füzetben adta ki a *Magyar Rapszodiákat*, melyek Liszt a magyar nemzeti zene iránti érdeklődésének nagybecsű emlékei. A különböző átiratok hozományaként zeneszerzői fejlődéséhez kapcsolható, hogy a zongoraműveiben egyre szertelenebbé váló dekoratív-figurációs hajlamát a kromatikus és enharmonikus fordulatok

egyszerűbb és világosabb szólamozására hajtotta, ez kórusaiban sem volt ritka jelenség. Miközben a zongorastílusa már korábban is hajlott a zenekari hangzások visszaadására, a weimari években ezt valóban meg is valósította a zenekar apparátusán, megalkotva nagy szimfonikus költeményeit, valamint a *Faust-* és *Dante szimfóniákat*. Goethe Faust-drámájából Lisztnek a fő karakterjellemeket sikerült megragadnia, s ezeket tartotta szem előtt fő reflexióként, ezzel is egy személyes kapcsolatot teremtve a társadalom érzéki oldalával.

Az '50-es években elkészülő, csúcspontként is említett szimfonikus művek jól felépítettek, dramaturgiai szempontból is, mind tematikájukban, mind hangnem-, formatervükben is az egység és változatosság egyedülálló dokumentumai. Érdekességük ezen műveknek, hogy mint sok minden mást, Liszt az itt felbukkanó dallamokat is felhasználta, akár zongoraátírataiban, akár másfajta téma megjelenítés formájában, más művekben. Ilyen műve az ide is kapcsolódó, fausti gondolatkörhöz társuló darab, amelyet leginkább Liszt első Mefisztó-keringőjeként ismerhetünk (*Der Tanz in der Dorfschenke*). A párizsi Conservatoire számára szerzett ugyanebben az időben egy versenydarabot, a *Grand Solo de Concert*-et, amely kaput nyit a nagy művek sorában. Ide kapcsolható a Schumann-nak dedikált *h-moll szonáta* (1852-53), amely szintén olyan sokrétű és összetett, hogy túlzás nélkül az életmű egyik csúcspontjaként tarthatjuk számon. A klasszikus szonátaformát újszerűen alkalmazva a kontrasztáló szakaszok egymáshoz illesztése, valamint a monotematikus szerkesztés olyan mély mondanivalóval ruházzák fel a darabot, hogy az minden hallgatójára lenyűgöző hatást tesz. Felépítésében és programját tekintve, szót ejtenék a Tizenkét „*Transzcendens*” *zongoraetűdről*, amelyek címe a technikai megvalósítás magasfokú igényességére utal, ehhez társítva a hat *Paganini etűdöt*; Chopin nyomába lépve egyfelől egyes zongoratechnikai problémákra koncentrálnak, másfelől fantáziadús karakterdarabok, amelyek a mester grandiózus stílusát is felmutatják. A három *Koncertetűd* (1848), a két *Ballada* (1848, 1853), a *Mazúrka brillante* (1850), valamint a két *Polonaise* (1851), mind virtuóz és markánsabb darabnak mondhatók. Ezekkel ellentétben, a hat *Consolation* (1849), a *Berceuse* első verziója (1851), inkább bensőségebb vonásokkal gazdagítják Liszt zenei portréját. Történelmi és művészeti kifinomultságához kapcsolódóan készült több olyan zenés útinaplója, amelyek különböző országokban töltött idejére utalnak, vagy oda fűződnek. Így az első ciklus (svájci) 1855-ben jelent meg, majd a második (olasz) 1858-ban, melyből kimagaslik a többször is átírt, megreformált, egytéeles *Dante-szonáta*. Végül a harmadikként ismert ciklust (*Zarándokévek III.*) csak később publikálták (1883), mivel később is születetett meg a benne szereplő hét mű.

Az eddig említett művek közül sok esetben beszélhetünk drámai indítatásról, különféle eseményekkel és személyekkel kapcsolatos darabokról, ezt összegezve kanyarodnék vissza a táncokhoz, melyek inkább Liszt kései éveire tehetők. A periodikus szerkesztésmód ebben az időben is jellemző volt darabjaira, ahogyan a nagyobb gondolati egységek összefoglalása is elsődleges maradt. Ezt az időt a búskomor, magányos hangvétel is jellemezte, mely mintegy sötétségbe burkolta az egyre jobban elmagányosodó zeneszerző alakját. A *Mefisztó-keringőre* gondolva, amit az imént is említettem, ehhez kapcsolódnak kései darabjai, melyeket „*Elfelejtett-keringő*”-ként ismerünk (1881-83). Ezek a művek sem táncra valók, mivel egy olyan tetszetős, bájos karaktert mutatnak be, melyek inkább elmélyülésre alkalmas hangulatot teremtenek a hallgató számára. Tánckarakterhez kapcsolódóan több olyan kései darabja is van (*Csárdás*, *Halálcsárdás*, *Makacs csárdás*), amelyek az akkori közönség számára „hallgathatatlan” jelzővel voltak illethetők (1880 k.). Jellemző volt kései darabjaira azok monoton hangzása – sok esetben az ostinato technika alkalmazásának köszönhetően –, alaposan próbára téve az előadót, mivel ezeket a szikár hangzásképeket nem olyan könnyű úgy közvetíteni, hogy ne váljanak unalmassá. Lisztet életének végéhez közeledve egyre kevésbé érdekelte már műveinek fogadtatása: lényegesebb szempont volt számára, hogy milyen technikai és hangzásbeli újításokat tud kihozni a zongorából és ez mintegy jövőbeli útmutatásként szolgált utódai számára.

A *Valse Impromptu* ezekkel a táncos darabokkal párhuzamba állítva, egy könnyedebb, dallamosabb és érzékibb darabként jelent meg utazó évei alatt. Nem klasszikus keringő formáról van szó, hanem egy újszerű, mintegy rögtönzött részekkel kiegészített táncdallamról. Az egész darabon átível a keringő fő témája – vízióban is, elképzelésben is egy korabeli táncparketre tudom magamat képzelni, s ezt kiegészíti olyan expresszív részekkel, amelyek dallamai ismerősek lehetnek számunkra a korabeli művekből. Ehhez társítva az előadónak olyan mély és rezignált hangvételt kell alkalmaznia, amely véleményem szerint egy képzett zenész számára sem egyszerű, így ez a darab nem technikailag nehéz, hanem a benne felbukkanó rögtönzött dallamok és az időkezelés jelentenek megoldandó feladatot. Az elején gondolatként felbukkanó improvizatív rész végighúzódik a darabon, ehhez kapcsolódóan említeném meg a végén kódaként megjelenő lecsengést, amely már csak dallamában hozza vissza a keringő témáját, bizonyos értelemben humoros lezárást, ezzel egyfajta keretet adva a műnek. Magát a darabot akár Chopin keringőjéhez is hasonlíthatjuk, hiszen hangvételében és gondolatmenetében inkább hasonlít azokra, mintsem Liszt később keletkezett táncdarabjaira,

keringőire. A darabban fellelhető francia érzékenység és játékoság mintegy tiszteletként és emlékként reflektál Chopin személyére, hiszen egyik tanítványának címezte a darabot.

A darab előadásához a kottában rejlő kódolt instrukciókat is érdemes megfejteni és elsajátítani. Ehhez ismernünk kell a szerző idejében létező előadói gyakorlatot és a mű keletkezésének hátterét. Végül egy fontos szempontot említenék meg, mely Liszt egyik legfontosabb alapelve volt: a zongorajátékot nem szabad összetéveszteni az ujjak ügyességével, a zongorázásban az egész személyiség részt vesz, s ha az egyiket jobbítjuk, a másik is jobb lesz.

A nagy zongoravirtuóz életében átfogó szerepet foglal el a líraiság és az eszmei gondolatok halmaza, melyek arra buzdítottak most egyetemi éveim alatt, hogy még inkább közelebb tudjam magam a romantika korának rejtelseihez. Kutatómunkám során Liszt életét olyan szempontból szeretném megközelíteni és jobban megismerni, mely segít egy olyan előadói felfogást elsajátítani, amelyet a mindennapi életben is fel tudok használni. Az mester életének kutatása sokban segít a saját személyiségem fejlesztésében és a lelkivilágom megismerésében, mivel a zenéjével való intenzív foglalkozás során mélyebb betekintést nyerek az általa kívánt – zenei – hatás elérésének módszereibe. Összességében tanári pályám kezdetéhez közeledve nagy hasznommá válik, hogy megismerem a tanítás nélküli tanítás művészetét, valamint azt a szavakon túlható tudást és szellemet, amely minden pillanatban jelen van az életünkben, itt és most.

Felhasznált irodalomjegyzék, cikkek:

- Tóth Marica: *Liszt Ferenc késői művei egy zongoraművész szemszögéből* (doktori disszertáció)
- Eckhardt Mária: *Liszt és Chopin* (cikk)
- Alan Walker: *Liszt Ferenc 2. A weimari évek 1848-1861*
- Brockhaus Riemann: *Zenei Lexikon*
- Liszt Ferenc: *Valse-Improromptu, Petite valse favorite* – EMB Budapest (kotta)