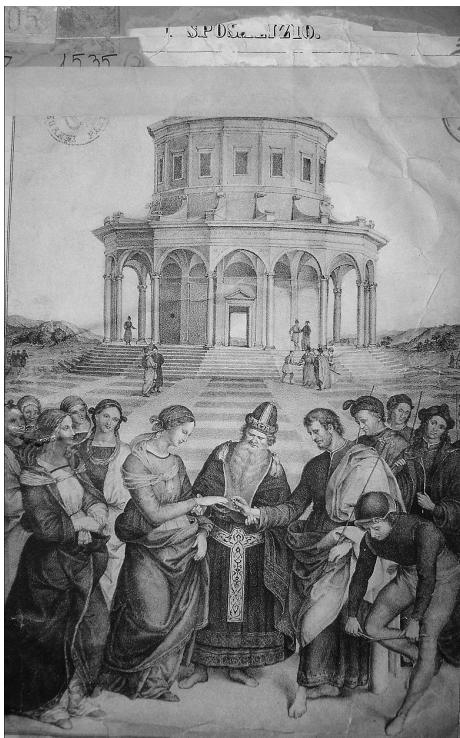


Kovács Imre Megjegyzések Liszt Michelangelo-recepciójához

„Egyik jellemzője századunk szellemi életének, hogy a társművészetek, ha már nem tudják egymás helyét elfoglalni, legalább igyekeznek egymásnak új erőforrást kölcsönözni.”¹ Baudealaire 1863-ban, az általa nagyra becsült Delacroix halálán elmélkedve jutott erre az általánosító megállapításra, miután a festőt a legapróbb árnyalatokra is érzékeny irodalmár és a szenvedélyek fűtötte zeneszerző erényeivel ruházta fel.

A fentihez hasonló megállapításokkal szép számban lehet találkozni a 19. században azok körében, akik hittek a társművészetek egységében. Márpedig sokan voltak ilyenek. Kétségtelenül közéjük tartozott Liszt (1811–1886) is, aki nemcsak hogy hitt benne, hanem zeneszerzői gyakorlatában meg is valósította ezt az eszmét. Gyakran fordult ugyanis zenén kívüli inspirációhoz: képzőművészethez és irodalomhoz. Mindez köztudott a Liszt-irodalomban, minthogy az sem ismeretlen, hogy ez a zeneszerzői attitűd már weimari éveiben (1848–1861) írt programzenéit megelőzően is tetten érhető.

Kevesebb szó esett azonban arról, hogy pályája elején képzőművészeti ízlését milyen hatások formálták, milyen ábrázoló művészettel kapcsolatos látott és olvasott élmények alakították világképét. Pedig a fiatal Liszt művészetekről alkotott felfogásának van egy olyan markáns vonulata, ti. a reneszánsz képzőművészethez való viszonya, amely megérdemelne egy átfogó, recepciótörténeti szempontú áttekintést. Noha a jelen tanulmány ilyesmire nem vállalkozik, ezt a hiányt



1. kép. Kretzschmer: Sposalizio litográfia, 1858 (Raffaello után)



2. kép. Kretzschmer: Il Penseroso litográfia, 1858 (Michelangelo után)

próbálja enyhíteni, amikor Lisztnek Michelangelóval kapcsolatos vizuális és intellektuális élményeinek analíziséhez próbál adalékokat nyújtani.

A három gyermeke anyjával, Marie d'Agoult grófnéval az oldalán 1837-től 1839-ig Itáliában tartózkodó zongorista-zeneszerzőre a reneszánsz képzőművészet erőteljes, élményszerű hatást gyakorolt.² Részben itt látott műalkotások inspirálták az *Années de pèlerinage* zongoraciklusának Itália-kötetét, amelyben hét itáliai vonatkozású, társművészeti ihletésű tétel szerepel. Ezek közül a képzőművészeti inspirációt a ciklus első és második zongoradarabjai, a *Sposalizio* és az *Il Penseroso* képviselték. Az előbbi Raffaello festménye ihlette a milánói Brerából, az utóbbit pedig Michelangelo Lorenzo Medici ábrázoló sírszobra a firenzei San Lorenzóból. A harmadik tétel, a *Canzonetta del Salvator Rosa*, egy Liszt korában Salvator Rosának tulajdonított dalon alapult. Petrarca-szonettek (a 47., a 104. és a 123.) inspirálták a zongoraciklus következő három darabját, valamint Dante *Divina Commediája* a ciklust lezáró nagyszabású Dante-szonátát (*Après une lecture du Dante*).³

Amikor a ciklust Liszt 1858-ban publikálta, kiadójához, a mainzi Schotthoz írott levelének tanúsága szerint ő maga kérte fel az *Années de pèlerinage* svájci kötete illusztrátorát, Kretzschmert, hogy a kottacím lapokat díszítse; köztük a *Sposalizio*-t (1. kép) és az *Il Penseroso*-t (2. kép) az eredeti műalkotások alapján készíthető litográfiákkal.⁴ Ez utóbbihoz Liszt egy akkoriban híres Michelangelo-verset, a *Grato m'è il sonno* kezdetű négysorost is felhasználta. A kérdés óhatatlanul

nul adódik: miért volt fontos Liszt számára az inspiráció forrását képileg is megjelölni a kottacímlapon?

A problémát ő maga világíthatja meg egy írásával. Liszt Beethoven művészetének nagy tisztelőjeként és interpretátoraként a német zeneszerző szimfóniáit zongoraátiratokon keresztül népszerűsítette.⁵ Mikor az V. és VI. szimfóniáinak zongoraátiratait 1840-ben publikálta, zongorapartitúráihoz előszót írt.⁶ „A Beethoven szó szent a művészetben” — írta ebben Liszt. „Szimfóniáit ma általánosan remekműveknek ismerik el, ezért népszerűsítésük minden módja, így a közpesszűrre sikeredett zongoraátírat is hasznos, hiszen még a legrosszabb litográfia, a legpontatlanabb fordítás is megsejtet valamit egy Michelangelo, egy Shakespeare zsenijéből. A leghiányosabb kivonatban is felismerhető itt-ott a mester ihletének félig-meddig elhalványult nyoma.” Saját célkitűzését ezek után Liszt így határozta meg. „Elégedett leszek, ha teljesítem az értelmes metsző, a lelkiismeretes fordító feladatát, akik megragadják egy-egy műnek nemcsak a betűjét, de a szellemét is, s ezáltal hozzájárulnak a mesterek megismertetéséhez és a széépérzék terjesztéséhez.”

Az idézetben Liszt, Beethoven-zongoraátirataival összefüggésben, a génuszok művészi teljesítménye reprodukálásának és saját kora felé való közvetítésének fontosságát hangsúlyozta. Világosan megfogalmazta, hogy ez azért szükséges, mert bármilyen reprodukció, még ha töredékes lenyomata is az eredeti műnek, a kivételes génusz — Liszt által isteninek tekintett — inspirációjának tanúja. Mint ahogyan a *Sposazio* és az *Il Penseroso* litográfiai sem lehettek Liszt szemében saját ihletforrásának pusztá dokumentumai, hanem valamilyen nehezen meghatározható, plusz jelentéssel is bírhattak. Ha virtuális formában is, de biztosították az érintkezést az eredeti műalkotásokkal, s azon keresztül Michelangelo és Raffaello szellemével. Ezt az érintkezést különleges erővel biztosíthatta a vers is, hiszen akkoriban a Michelangelo-versekre úgy tekintettek, mint személyiségének legközvetlenebb, mintegy kinyilatkoztatásszerű megnyilvánulásaira.⁷

Lisztnek a reneszánsz képzőművészethez való viszonya legvilágosabban abból a zenetörténetek által sokszor idézett, de művészetesztétikai szempontból kevés figyelmet kapott leveléből következik, melyet 1839-ben barátjához, Berliozhoz írt Itáliából.⁸ A levélrészletből megtudjuk, hogy Rómában a Sixtus-kápolna zenéjének, valamint Raffaello és Michelangelo freskóinak tanulmányozása ezekre a gondolatokra sarkalta: „A művészet egész ragyogásában mutatkozott ámuló szemeim előtt: egyetemességében és egységében nyilatkozott meg nekem. Napról-napra jobban áthatott annak a titkos viszonynak érzése és meggondolása, amely a remekműveket összeköti egymással. Raffaello és Michelangelo jobban megértették velem Mozartot és Beethovent. Giovanni Pisano, Fra Beato, Francia megmagyarázták nekem Allegrit, Marcellót és Palestrinát.”

Viszonylag jól rekonstruálható, hogy a liszti gondolatok megszületésének van egy élményszerű háttere. Domokos Zsuzsanna kutatásai tárták fel, hogy Liszt 1839 márciusában Rómában, a nagyhéten részt vett a Sixtus-kápolna híres *Miserere*-szertartásán, s itt hallhatta Allegri *Miserere*-jét.⁹ Egy sajátos zenei-vizuális élmény részese lehetett a résztvevő, hiszen az oltár, amelyen a pápai szertartást végezték, Michelangelo *Utolsó ítélete* előtt állt. A kápolnát meghatározott számú gyertyák világították csak meg, melyeket a liturgia előrehaladtával fokozatosan eloltottak. Végül a *Benedictus* után már csak az egyetlen, oltár alatti, Máriát jelképező gyertya égett, sejtelmes fénnel világítva meg Michelangelo freskójának alsó részét, a pokolban szenvedő lelkeket. Ez az elementáris élmény Lisztet jóval később is kísértette, hiszen 1862-ben zenemű is született belőle: *Evocation à la Chapelle Sixtine*, melyben Liszt Allegri *Miserere*-jét dolgozta fel. A mű keletkezésének élményszerű vízióját maga Liszt világította meg Carl Alexander nagyhercegnek írt levelében.¹⁰ Ebből tudjuk meg, hogy Michelangelo freskója a zeneszerzőt olyan vizuális-zenei fantáziákra indította, amelyben megjelent Allegri, Beethoven és Mozart alakja is.

A fentiek némileg betekintést nyújtanak a liszti alkotófolyamatba, és a Berliozhoz írt levél bizonyos részleteit is megvilágítják. A Sixtus-kápolna régi zeneszerzői, Allegri, Palestrina, (és a Zsoltár-parafrazisairól híres Marcello) ugyanis a képzőművészeti „primitívek,” Fra Angelico, Francesco Francia, és szobrász megfelelőjük, Giovanni Pisano pendantjaiként szerepelnek. A „primitívek” említése arról tanúskodik, hogy Liszt valamilyen szinten ismerhette a keresztény művészet elismertetéséért síkra szálló szerzők, a vele párizsi éveiben személyes ismeretségben álló Montalambert, vagy esetleg Rio írásait, akinek *De l'art chrétien*-je később a zeneszerző fontos művészettörténeti tájékozódási pontja lett.¹¹ Az említett szerzők hatása mutatkozik meg Lisztnek egy neokatolikus szellemű eszmefuttatásában is, amelyben Raffaello Szent Cecíliájáról mint az *ars sacra* szimbólumáról emlékezett meg.¹² Valószínű azonban, hogy a Raffaellót művészi példaképének tekintő Ingres is befolyásolhatta Liszt Raffaello-képét.¹³

Hasonló művészi habitus okán analógiát látni különböző művészeti ágak képviselői között a társművészetek egységének nevében, a Liszt korában elterjedt *picturesque*-esztétika hatását mutatja.¹⁴ Ez a megfeleltetés tulajdonképpen az *ut pictura poesis* eszméjének romantikus interpretációjából fakadt, amelynek alapja egy egységes nyelvi jelrendszer létrehozására való törekvés; művészek rokon alkotói attitűd alapján való összeházasítása és elkülönítése a művészeti ágakon átívelő poétikai kategóriák alapján.

A Raffaello / Mozart illetve a Michelangelo / Beethoven analógiapárok, melyeket Liszt a levélben történő felsorolásban elsőként említett, akkoriban közismertek voltak. Mozartot korai biográfusa, Niemetschek már 1798-ban Raffaello zenei pendantjának te-

kintette, Rochlitz (1800) pedig szisztematikusan kifejtve ezt a szellemi rokonságot, egy-egy Mozart operához konkrét Raffaello festményeket is rendelt.¹⁵ A Michelangelo / Beethoven párhuzam kialakulása is erre az időszakra tehető. Stendhal a *Vie de Rossini*-ben közösnek érezte Michelangelo és Beethoven vad impulzivitásának természetét, E. T. A. Hoffman pedig, Beethoven V. szimfónia recenziójában (1810) a művet ugyanazokkal a szavakkal avanszálta egy új korszak nyitányává, amelyekkel általában Michelangelót is jellemezték.¹⁶ „Beethoven megnyitja a borzongás, a félelem, a döbbenet, a fájdalom zsilipeit, felkelti azt a végtelen vágyakozást, amely a romantika lényege.”

A kétféle alkotói attitűd szembeállítását leíró Raffaello / Mozart ill. Michelangelo / Beethoven analógiapárokból nem nehéz ráismerni a *szép* és a *fenséges* esztétikai kategóriákra, melyeket Burke 1757-ben szisztematikusan elhatárolt egymástól.¹⁷ Az előbbi a kellemes, emberi nagyságrenddel körülírható dolgok, az utóbbi pedig mindazok, amelyek e felettiek, és kifejezetten sötét erőkhöz tapadnak: úgymint éj, sötétség, halál vagy félelem. A 18. század második felétől kezdve előszeretettel vetítették rá ezeket az esztétikai kategóriákat Raffaellóra és Michelangelóra, az előzőben gyakorta az ideális szépség, míg az utóbbiban a fenséges megtestesülését látva.¹⁸

A klasszicista esztétika által gyanakvással szemlélte Michelangelo rehabilitálása többé-kevésbé Reynolds-szal kezdődött. Ő volt az, aki az Angol Királyi Akadémián az 1770-es években tartott híres előadásaiban szakított a raffaellói ideális szépség irányába történő korábbi elfogultsággal. Reynolds (majd nem sokkal később Füssli) a két reneszánsz művész eltérő alkotói karakterében nem feloldhatatlan antagonizmust látott többé, hanem a tökéletesség elérésének két végső stádiumát. Reynolds szerint „Raffaellóban több ízlés és fantázia van, de Michelangelo zsenialitásában és képzelőerőben nagyobb. Az egyik a szépségben kiváló, a másik energiái kifejtésében. Michelangelónál több a költői inspiráció, eszméi hatalmasak és fenségesek.”¹⁹ Ez a mindkét művészi felfogást autonómnak és egyenértékűnek tekintő szemlélet többé-kevésbé jellemző volt a 19. század első negyedének Michelangelo-Raffaello recepciójára is. Elég legyen itt csak a Liszt által nagyra becsült Overbeckre utalni, aki a római nazarénus festők számára 1810-ben írt programiratában egymástól jellegében különböző, de egymással egyenrangú három alkotói attitűdöt jelölt meg.²⁰ A dürrerit, mely a természet útját jelentette, az ezzel ellentétes, csak keveseknek járható michelangelóit, melyet a vad öröm, a félelem, a fenség és a monumentalitás jellemez, s a kettő között lévő raffaellói ideális szépséget.

Liszt Michelangelo-Raffaello felfogása is hasonló szemléletet tükrözött, leveleiben a *fenségest* és a *szépet* a két reneszánsz művész szinte állandó jelzőiként alkalmazta.²¹ A burke-i fogalmak azonban általános esztétikai kategóriaként is ismertek voltak számára, hiszen a Berliózhoz írt levelében az analógiapárok bevezetése előtt, a következő megállapítást tette: „Ebben

a művészetek által kiváltságos országban a szép a legtisztább és legfenségebb formájában mutatkozott meg számomra.”²²

Anélkül, hogy kép és zene bonyolult kapcsolatában „szó szerinti” megfeleltetéseket keresnénk, annyit az eddigiek alapján megállapíthatunk, hogy Liszt, kora fő poétikai törekvéseire reflektált, amikor az egymással keletkezéstörténetileg is szorosan összefüggő két tétellel, a *Sposalizió*val és az *Il Penserosó*val vezette be végül — tudatos szerkezeti megfontolás után — az *Années de pèlerinage* Itália-kötetét.²³ A két zongoradarab a Raffallo nevével fémjelzett *szép* és a michelangelói *fenséges* egymástól karakterében eltérő, de egyenrangú művészi útjának zenei interpretációja.

Ezt a kijelentést megerősíthetik a zenei elemzés tapasztalatai. Zenetörténészek megállapításai szerint ugyanis a két tétel egymással zenei kontrasztot képez; a fenségesen súlyos, komor, melankolikus gyászhangvételi *Il Penseroso* és a finom poézis által áthatatott *Sposalizio* karakterükben erőteljesen különböznek egymástól.²⁴ Mivel az *Il Penseroso* esetében vitán felül a beethoveni inspiráció — Damschroder Beethoven *Eroica* szimfóniájának (Op. 55) valamint Asz-dúr (Op. 26) szonátájának gyászinduló tételei ill. a *Mondschein*-szonáta (Op. 27) Adagiójának hatásával számol²⁵ —, így a zongoradarab egyszerre *hommage* Michelangelónak és Beethovennek is. Sajátosan kettős, képzőművészeti-zenei reflexió, amelynek fogalmi szinten a Berliózhoz írt levél Michelangelo/Beethoven analógiapárja felel meg.

Mivel ugyanez a levél még további analógiákkal is árnyalta ezt az asszociációs kört, érdemes tovább elemezni Liszt sorait. „A Colosseum és a Campo Santo nem olyan idegenek az *Eroica*-szimfóniától és a *Requiem*től, mint hiszik. Dante megtalálta festői kifejezését Orcagnában és Michelangelóban; egy napon talán megleli zenei kifejezését is a jövő Beethovenjében”²⁶ — zárta le végül Liszt a párhuzamok sorát.

A *picturesque*-esztétika gyakori eleme, a rom a zeneszerző kortársainak írásaiban is gyakran asszociálódott a zenéhez.²⁷ Liszt minden bizonnyal a *fenséges* nevében társította a *Colosseum*ot az *Eroica*-szimfóniához, mégpedig elégikus, halálhoz kötődő tartalommal. Ezt nemcsak a Beethoven-szimfónia gyászinduló tételének az *Il Penserosó*-ban is felhasznált zenéje, hanem a halotti kultuszra utaló *Campo Santo* és a *Requiem* említése is alátámaszthatja.

A pisai *Campo Santo* a romantika halálkultuszának fényében (vagy inkább árnyékában) vált a kor egyik kedvelt zarándokhelyévé.²⁸ A hely elégikus szelleme, a Vasari által Orcagnának attribuírt — és Liszt korában ezt az attribúciót még nem megkérdőjelező — freskói, a *Halál diadala* és az *Utolsó ítélet*, Keats-en át Barbier-ig és Baudelaire-ig megigézte a költőket, Burne Jones-on át Peter Corneliusig inspirálta a festőket. Lisztre sem maradt hatástalan. Eredetileg, mint azt vázlataiból tudjuk, az *Années de pèlerinage* Itália-kötetbe tervezte a *Halál diadala* „megzenésítését” is,²⁹ azonban elállt ettől, s a freskó — bizonyos feltételezé-

sek szerint — később a *Malédiction*-szimfónia inspirációs forrása lett.³⁰

A levélrészletből arra lehet következtetni, hogy a michelangelói-beethoveni művésztípus irodalmi pendantját Liszt — nem függetlenül persze saját korától — Dantében találta meg. Dante a levél összefüggésében a *Divina Commedia* Poklát, Orcagna a *Campo Santo* Halál diadalát, míg Michelangelo a Sixtus-kápolna *Utolsó ítéletét* jelentette. A romantika halálkultuszának, valamint társzművészeti párhuzamok iránti fogékonyságának okán a Berliózhoz írt levél Dante-Michelangelo-Orcagna asszociációja jól ismert, és gyakran felhasznált toposz volt. Elterjedtségét mi sem igazolja jobban, mint hogy megtalálható abban a Valéry által írt útikönyvben is, amelyet Liszt és Marie d'Agoult itáliai útjukon használtak.³¹ Feltételezhető azonban, hogy a sokat olvasó, művelt Liszt (és Marie d'Agoult) az útikönyv információjánál valamivel mélyebben is ismerte Dante és Michelangelo párhuzamba állításának kultúrtörténeti vonatkozásait, melynek rövid ismertetése elengedhetetlen látszik.

Benedetto Varchi írta le először 1549-ben, hogy ugyanaz a fenség (*altissimo concetto*) jellemző a Medici-kápolna Michelangelo szobraira, mint Dante verseire.³² A Michelangelótól elforduló 18. századi kritikák is továbbörökítették ezt az analógiát, persze pejoratív éllel. Mikor Algarotti 1763-ban, a *Saggio sopra la pittura*-ban az általa istenített Raffaellóéval hasonlított össze Michelangelo művészetéről való felfogását ez utóbbi hátrányára, a michelangelói alkotói attitűdöt a „dantei bizarr víziókhöz” érezte közelinek.³³

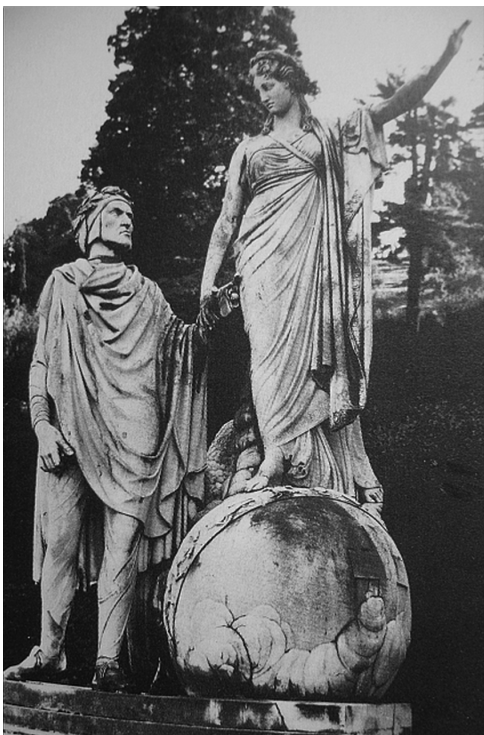
A gyökeres változást a romantika kora hozta, amikor Dantét és Michelangelót most már pozitív kontextusban emlegették együtt mint a romantikus nemzedék

hőseit. Stendhal 1817-ben megjelent *Histoire de la peinture en Italie* című könyve jelezte a pozitív változást a franciaországi Michelangelo-recepcióban.³⁴ Dante és Michelangelo közös látásmódjának alapját — felújítva Vasari fogalmát — a *terribilità*-ban látva, vont párhuzamot kettejük művészete között, külön fejezetet szentelve Dante Michelangelóra gyakorolt hatásának. „Akárcsak Dante, Michelangelo sem okoz gyönyörűséget, megfélemlít, letaglózza a képzeletet a sorscsapás súlyával”³⁵ — írta Stendhal. „Nincs abban semmi meglepő, hogy Michelangelo, országa szokásait követve, amely szokások a mai napig fennállnak, és Dante iránti rajongása miatt, úgy képzelte el a poklot, mint ő. E két ember büszke géniusza teljesen hasonló. Ha Michelangelo költeményt írt volna, megalkotta volna Ugolino grófot, Dante pedig, ha szobrász lett volna, létrehozta volna a Mózeszt.” Ütköztetve mindezt saját korának művészetével, a következő álláspontra jutott. „Mindazok a metszetek, amelyeket Dantéből láttam, a legmulatságosabban nevetségesek. Ez azért van, mert az erő nélkülözhetetlen, és ma mi sem ritkább ennél.”

Stendhal, mint láttuk, az előző idézetben a Varchitól eredő toposzt alkalmazta, csakúgy mint egyszer Liszt is, mégpedig az előzőhöz igencsak hasonló gondolatmenet keretében. Egy 1837-ben írt leveléből ugyanis megtudjuk, hogy a zeneszerző és Marie d'Agoult a Villa Melzi parkjában, kedvenc műüket, a *Divina Commediát* olvasták egy Dantét és Beatricét ábrázoló szobor tövében.³⁶ A Canova követő Comolli által 1810-ben faragott szobor Liszt heves nemtetszését váltotta ki (3. kép).³⁷ „Micsoda téma! Milyen kár, hogy a szobrász ennyire nem értette. Beatricéből egy tenyeres-talpas asszonyt csinált, Dantéből pedig egy jelentéktelen, hitvány kis koldust, nem a legfelségesebb dal urát, mint ahogy ő maga Homéroszt leírta. Dante megértéséhez azonban Michelangelo kellett!” — írta magából kikelve.

Comolli szobrának elutasítása adalék Liszt és nemzedékének ízléséhez. Liszt Canovát és Thorwaldsent is elvetette ekkor, ami jelzi azt a tartózkodást, amellyel a fiatal romantikus nemzedék korának klasszicista szobrászatához viszonyult.³⁸ Liszt kritikája így módon találkozott a Canova követőkről szintén nem sokat gondoló Stendhaléval: a dantei téma adekvát, az emberi drámát kifejező formáért kiált.

A nagyszabású témának megfelelő korszerű művészi kifejezés problémája Lisztet elsősorban persze mint zeneszerzőt foglalkoztatta. A társzművészeti analógiák ezekben a leveleiben mint saját alkotói útját alátámasztó vagy — éppen azzal ellentétes — példák jöttek szóba. Nem pusztán műkedvelői megjegyzések ezek, hanem a társzművészet egységében hívó Liszt művészi útkeresésének sajátos dokumentumai. A Berliózhoz írt levél idézett utolsó mondata — „Dante megtalálta festői kifejezését Orcagnában és Michelangelóban; egy napon talán megleli zenei kifejezését is a jövő Beethovenjében” — adja erre a legfőbb igazolást. Ebben a mondatban Liszt, metaforikus nyelven ugyan, de meg-



3. kép. Comolli: Dante és Beatrice, 1810, Villa Melzi

jelölte a saját maga számára választott művészi utat; a beethoveni tradíció folytatását. A jövő Beethovenjének szerepében ugyanis ki más lehetne elképzelni, mint őt magát, aki a levél megírásával körülbelül egy időben éppen dantei gondolatok „megzenésítésén” fáradozott, Dante-szonátáját komponálta.³⁹

Ha belegondolunk abba, hogy a dantei-michelangelói *terribilità* élő, művészi hatóerővé válásának igénye ott bábáskodott a francia romantika születésénél, akkor látható, hogy Liszt művészetekről való felfogása mennyire korszerű volt. Amikor Liszt 1823-ban, még gyerekként Párizsba érkezett, tanúja volt ennek az új, romantikus nemzedék színrelépésével szorosan összefüggő ízlésváltozásnak. A festők közül először Gericault jelent meg a *Medúza tutajával*, majd a Michelangelóról két tanulmányt is publikáló Delacroix.⁴⁰ A romantikus festészet vezéralakja a dantei inspirációjú, michelangelói eszközökkel megfestett *Dante bárkájával* festett programszerű művet, amelyet 1822-ben állított ki a párizsi Salonban (4. kép).⁴¹ Mint láttuk, hasonló elvárásokat fogalmazott meg a dantei téma modern, vizuális formába öntésével kapcsolatban Stendhal, majd nem sokkal később Liszt is. A Michelangelo-felfogás pozitív fordításából azonban a francia romantikus nemzedék író-költő tagjai is kivették részüket. Elég legyen ezen a helyen csak Sainte-Beuve nevét említeni, aki számára Michelangelo versei ugyanolyan jelentőséggel bírtak, mint festményei és szobrai Delacroix számára.⁴² Delacroix és Sainte-Beuve Liszt párizsi baráti köréhez tartoztak – az utóbbi párizsi éveinek egyik legfontosabb mentora volt –, melynek köszönhetően a zongorista-zeneszerző első kézből tehetette magáévá a romantikus nemzedék Michelangelo és Dante kultuszát.

Amikor Liszt, a halál, az agónia, valamint az emberi dráma és szenvedés zenei képeit középpontba állítva, 1838–39-ben megkomponálta az *Il Penserosót* és a Dante-szonátát, akkor azok teljes összhangban voltak ezzel az új felfogással.⁴³ Liszt zongoradarabjai zenei és recepciótörténeti értelemben is modernnek voltak; adekvát, korszerű művészi kifejezést adtak a dan-

tei és michelangelói témáknak, a romantika esztétikai normáinak megfelelően.

Jegyzetek

- 1 BAUDELAIRE, Charles: *Œuvres complètes*. Ed. Pichois, C. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, 1116.
- 2 Ld. összefoglalóan WALKER, Alan: *Liszt Ferenc 1. A virtuóz évek: 1811–1847*. Budapest, Zeneműkiadó, 1983, 259–294. Az itt látott művekhez D'AGOULT, Marie: *Meine Freundschaft mit Franz Liszt. Ein Roman der Liebe aus den Memoiren einer berühmten Frau*. Dresden, Carl Reissen, 1930.
- 3 RAMANN, Lina: *Franz Liszt als Künstler und Mensch*. Bd. I. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1880, 539. WINKLHOFER, Sharon: *Liszt, Marie d'Agoult, and the Dante Sonata*. In: *19th Century Music*, I. évf. (1977) 1. sz., 15–32, MUELLER, Rena Charnin: *Liszt's Catalogues and Inventories of his Works*. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, XXXIV. évf. (1992) 3–4. sz., 231–250, EIGELDINGER, Jean-Jacques: „Anch'io son pittore' ou Liszt compositeur de Sposalizio & Penseroso”. In: *De l'archet au Pinceau. Reccontres entre musique et arts visuels en Suisse romande*. Editions Payot Lausanne, 1996, BOZÓ Péter: *Supplément a Zarándokének második kötetéhez*. In: *Magyar Zene*, XLIV. évf. (2006) 2. sz. 177–213.
- 4 „Az *Années de pèlerinage* második kötetének már régen elkészült korrektúráit elküldve, kéréssel fordulok Önhöz: kérdezze meg Kretzschmer urat, készítené-e a közeljövőben rajzot ezekhez a művekhez, és pedig No 1: a *Sposalizio* számára, Raffaello csodálatos képének reprodukcióját (a Mária és József eljegyzését ábrázoló, a milánói képtárban őrzött festményről metszet, könyomat ezerszámra akad) No. 2: az *Il Penseroso* számára, Lorenzo Medici *Il Penseroso* néven ismert szobráról Michelangelo firenzei síremléke nyomán...” *Elf ungedruckte Briefe Liszts an Schott*. In: *Die Musik* 1906, V/13, 50.
- 5 Liszt Beethoven-recepciójához ld. SCHRÖTER, Axel: „Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst.” In: *Studien zu Liszts Beethoven-Rezeption*. Sinzig, 1999 (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen. Hrsg. von ALTENBURG, Detlef), *Liszt és Beethoven*. Kiállítás. Stiftung Weimarer Klassik, Beethoven-Haus Bonn, Liszt Ferenc Emlékmúzeum Budapest. Szerk. LIEPSCH, E. Budapest, 2003.
- 6 *Symphonies de Beethoven. Partition de Piano dédiée à Monsieur Ingres*. No V. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1840. Vorwort von Franz Liszt, Rom 1839. Herzogin Anna Amalia Bibliothek, L 1504. In: *Liszt és Beethoven*, 2003 kat. 51. (LIEPSCH, E.)
- 7 Michelangelo költészetének 19. századi recepciójához: ØSTERMARK-JOHANSEN, Lene: *Sweetness and Strength. The Reception of Michelangelo in Late Victorian England*. Aldershot, Ashgate, 1998, 50–



4. kép. Delacroix: *Dante bárkája*, 1822, Párizs, Louvre, vászon, 188 x 241 cm

- 63.
- 8 San Rossore, 1839. október 2. Eredeti megjelenése: *Gazette musicale*, 1839. október 24. *An Artist's Journey. Lettres d'un bachelier ès musique: 1835–1841. Franz Liszt*. Translated and annotated by SUTTONI, Charles. Chicago and London, The University of Chicago Press, 183–190.
 - 9 DOMOKOS Zsuzsanna: *A Capella Sistina Miserere-tradíciójának hatása Liszt műveire*. In: *Liszt 2000. A Liszt Ferenc Társaság szervezésében, 1999. május 18–20-án, Budapesten tartott nemzetközi Liszt-konferencia válogatott előadásai*. Szerk. HAMBURGER Klára. Budapest, Liszt Ferenc Társaság, 2000, 108–116.
 - 10 Róma, 1862. november 1. A levél és fordítása közölve: *Liszt és Beethoven*, 2003, kat. 11. Feltehető, hogy Lisztnek az *Harmonies poétiques et religieuses* ciklusának *Miserere d'après Palestrina* című darabja is ugyanezzel a *Miserere*-élménnyel lehet kapcsolatban. Ld. BOZÓ 2006, 196. Elképzelhető, hogy Liszt beszámolókat is olvashatott a *Miserere*-liturgiáról, például Stendhalét, aki így fogalmazta meg az átélt élményt: „Itt (a Sixtus-kápolnában) éneklik a híres nagypénteki *Miserere*-t. Ahogy haladnak előre a bűnbánó zsoltárban, a gyertyák sorban kialszanak; már csak félig láthatjuk Isten haragjának e szolgálait, és láttam, hogy igen közepszerű képzelőerővel is, még a legszilárdabb ember is érezhet akkor valamit, ami hasonlít a félelemhez. A nők rosszul érzik magukat, amikor a hang elgyengül és lassanként elhal, és úgy tűnik, hogy minden megsemmisül az Örökkévaló keze alatt. E pillanatban nem lepődnek meg, ha azt hallanánk, hogy felharsan az ítélet trombitája; ekkor már minden szívtől távol áll a könnyörület eszméje.” STENDHAL: *Histoire de la peinture en Italie*. Paris, 1817. Magyarul: *Az itáliai festészet története*. Budapest, Európa, 1982, 390–391.
 - 11 Montalambert vált először szószólójává a Franciaországban a keresztény festészet megalapításának. A német nazarénusok példájának követésére buzdítva a francia festőket, fejtette ki, hogy a keresztény művészet megújításának záloga a primitívek követése. MONTALAMBERT, Charles R. F.: *Du Vandalisme et du catholicisme en France*. Paris, Debécourt, 1839, 177, 187. Liszt egyik levelében írja, hogy Assisi felé utazva „az úton kb. ötven oldalt olvastam Rio De l'art chrétien-jéből, Cimabueról, Giottról stb.” Carolyné Sayn-Wittgensteinnek, 1868. július. 7. *Franz Liszt. Selected Letters*. Ed. WILLIAMS, Adrian. Oxford, Clarendon Press, 1998, 681. A *De l'art chrétien* első kiadása már 1836-ban megjelent, ezen a címen: RIO, Alexis-François: *De la poésie chrétienne dans son principe dans sa matière et dans ses formes*. Paris, Debécourt, Hachette, 1836. Feltehető, hogy Liszt ismerte már ezt az első kiadást is.
 - 12 „La Sainte Cécile de Raphael. Extrait des lettres d'un bachelier ès-musique. A M. Joseph d'Ortigue.” *Revue et Gazette Musicale de Paris* 1838. április 14. In: *Franz Liszt: Sämtliche Schriften*. Hrsg. von Detlef ALTENBURG, Bd 1: *Frühe Schriften*. Hrsg. von Rainer KLEINERTZ. Wiesbaden-Leipzig-Paris, Breitkopf & Härtel, 2000, 296.
 - 13 A francia festővel való római találkozásáról Liszt a Berliózhoz írt levelében (ld. 8. j.) számolt be. Innen tudjuk meg, hogy egyik nap Ingres, ekkor a római Francia Akadémia igazgatója, a Vatikánban idegenvezetőjéül szegődött, este a Villa Mediciben pedig a kiválóan hegedülő festő és Liszt együtt muzsikáltak.
 - 14 NEMES Péter: *A táj esztétikája. A picturesque mint esztétikai elmélet és gyakorlat*. In: *A kultúra átváltozásai. Kép, zene, szöveg*. Szerk. JENÉY Éva, SZEGEDY-MASZÁK Mihály. Budapest, Balassi kiadó, 2006, 32–49, ABRAMS, M. H.: *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York, Norton & Company, 1958, 88–94.
 - 15 ROCHLITZ, Friedrich: *Parallele zwischen Raphael und Mozart*. In: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1800. június 11. Ld. TOLLEY, Thomas: *Painting the Canon's Roar. Music, the Visual Arts and the Rise of an Attentive Public in the Age of Haydn, c.1750 to c.1810*. Aldershot, Ashgate, 36–37.
 - 16 E. T. A. Hoffmann recenziójának eredeti megjelenése: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1810. július. Ld. *Art in Theory 1648–1815. An Anthology of Changing Ideas*. Eds. HARRISON, Charles, WOOD, Paul, GAIGER, Jason. Oxford, Blackwell, 2000, 1035.
 - 17 BURKE, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. London, 1757. Ed. BOULTON, J. T. (London, 1958), magyarul: BURKE, Edmund: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*. Budapest, Magvető, 2008.
 - 18 PÁL József: *A neoklasszicizmus poétikája*. Budapest, Akadémiai kiadó, 1988, 120–133.
 - 19 Discourse V. Elhangzott 1772. december 10-én. REYNOLDS, Sir Joshua: *Discourses on Art*. Ed. WARK, Robert R. New Haven and London, Yale University Press, 1997, 83.
 - 20 OVERBECK, Johann Friedrich.: *Die drei wege der Kunst* (1810), megjelent Pforr átírásában: LEHR, F. H.: *Die Blütezeit romantischer Bildkunst: Franz Pforr, der Meister des Lukasbundes*. Marburg, Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg, 1924, 303. Ld. még HEISE, Brigitte: *Johann Friedrich Overbeck*. Böhlau, 1999, 298–299.
 - 21 „Michelangelo Mózesét (a San Pietro in Vincoliban) fenségesnek találtam.” Lambert Massartnak. Róma, 1839. március 1. *Franz Liszt. Selected letters*. Transl. and ed. WILLIAMS, Adrian, Oxford, 1998, 101. Raffaello Szent Cecíliáját pedig így jellemzi: „...a báj, a tisztaság a harmónia csodája.” KLEINERTZ, 2000, 296.
 - 22 8.j.

- 23 A két tétel összetartozásához ld. BOZÓ, 2006, 195.
- 24 HAMBURGER Klára: *Liszt kalauz*. Budapest, Zene-műkiadó, 1986, 303–306; EDEL, Theodore: *Liszt's La Notte: Piano Music as Self-Portrait*. In: *The Journal of the American Liszt Society* (42) 1997, 45.
- 25 DAMSCHRODER, David: *Liszt's Composition Lessons from Beethoven (Florence, 1838–39)*. In: *Journal of the American Liszt Society* 28(1990), 4.
- 26 Ld. 8.j.
- 27 „Úgy érzem, hogy ez a műemlék (a Pont du Gard) ugyanúgy hat, mint valami fenséges zene; a kíválasztottak szívének szóló élmény.” STENDHAL: *Mémoires d'un touriste* II. Paris, Champion, 1932, 148.
- 28 COOPER, Robyn: „The Crowning Glory of Pisa”: *Nineteenth-Century Reactions to the Campo Santo*. In: *Italian Studies* XXXVII. (1982) 82–85.
- 29 Ld. erről Liszt 1839-es bejegyzését Marie d'Agoult naplójába: D'AGOULT, 1930, 199–200. Ld. még BOZÓ, 2006, 194–195.
- 30 WINKLHOFER, 1977, 28.
- 31 VALÉRY: *Voyages Historiques, Littéraires et Artistiques en Italie*. Paris, 1826–28. Említi KACZMARCZYK Adrienne: *Holbein contra Orcagna. Felicité de Lamennais és a Haláltánc inspirációs háttere*. In: *Muzsika*, 44. évf. (2001) 10. sz., 22.
- 32 Ld. TOLNAY, Charles de: *Michelangelo. The Medici Chapel*. Princeton, Princeton University Press, 1948, 61.
- 33 PRAZ, Mario: *Motivi e figure*. Torino, 1945, 16.
- 34 Ld. 10. j.
- 35 STENDHAL, 1982, 427.
- 36 A 19. század elejének franciaországi Dante-kultúrához és Dante Lisztre gyakorolt hatásához: WINKLHOFER, 1977, 19–25. Ld. még KOVÁCS Imre: *Peter Cornelius Dante-mennyezetfreskó vázlatának galvanoplasztikai másolata a budapesti Liszt-hagyatékban*. In: *Ars Hungarica* 33 (2005/2) 322–325 (u.az angolul: *Studia Musicologica* 47 (2006/1) 13–17.
- 37 Louis Ronchaud-nak. Bellagio, 1837. szeptember 20. *Gazette musicale* 1838. július 22. *Franz Liszt: Pages romantiques*. Ed. CHANTAVOINE, Jean. Paris, 1912, 167.
- 38 „A két oroszánt leszámítva, Canova (XIII. Kelemen San Pietro-beli) síremléke hétköznapi kö-zépszerű. Canova hírneve lehanyatlott, s ugyanezt mondhatom Thorwaldsenről, aki szintén készített egy pápai síremléket a San Pietróban, ami meglehetősén rideg és merev.” Lambert Massart-nak. Róma, 1939. március. 1. WILLIAMS, 1998, 101.
- 39 DAMSCHRODER, 1990, 4.
- 40 DÖRKEN, Eugen: *Geschichte des französischen Michelangelobildes von der Renaissance bis zu Rodin*. Inaugural Dissertation. Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, 1936, 46, 50–55. Ld. még MRAS, George: *Eugène Delacroix's Theory of Art*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1966.
- 41 A festmény konkrét Michelangelo-kölcsönzéseihez ld. JOHNSON, Lee: *The Formal Sources of Delacroix Barque de Dante*. In: *Burlington Magazine* Vol. C. (664). july 1958, 228–232.
- 42 DÖRKEN, 1936, 49–50.
- 43 Ezek a témák Delacroix festészetének is fontos vonulatát képezték. Ld. PRAZ, Mario: *The Romantic Agony*. New York, 1956. Előírt terjedelmi okok miatt kénytelen vagyok elhagyni, s egy más alkalommal publikálni, a kéziratnak azt a részét, amely Michelangelo *Il Penseroso*-jának és a *Grato m'e il sonno* versének befogadástörténetét elemezve, azt fejtegeti, hogy Michelangelo szobra mint melan-kolikus művészallegória, milyen módon kapcsolódott a halálhoz általában és Liszt számára szemé-lyesen is.

Notes on Franz Liszt's Reception of Michelangelo

It was at the age of 26 that Liszt first visited Italy, where he was greatly influenced by works of the Renaissance. Raphael's *Sposalizio* and Michelangelo's *Il penseroso* inspired the two Italian pieces of *Années de pèlerinage*. The paper examines how Edmund Burke's aesthetic concepts of the *beautiful* and *sublime* influenced Liszt's understanding of Michelangelo and Raphael. Furthermore, it explores the intellectual climate in which he familiarized himself with the new, romantic cult of Michelangelo and Dante.