

## A LES PRÉLUDES SZERKEZETÉRŐL

Az alábbi dolgozat kizárólagos célja a textúra néhány belső összefüggésének feltárása; a vizsgálódás egyúttal az életmű más darabjai felé is kaput nyit. Nem tér ki azonban a szimfonikus költemény zenei anyagának egybevetésére az annak közvetlen előzményét jelentő nyitányéval, de a kórusokéval sem – melyek megnyitójául készült a zenekari tétel-előd –: mindezt megtette már Serge Gut, s az összehasonlítás konklúziói a jelen szempontokkal egyébként sem érintkeznek számottevően. Szintúgy mellőztetik a mű programjának idézése (melyre a darab ismertetői/elemezői általában véve túlonként is sok figyelmet fordítanak, nemritkán más momentumok rovására – jóllehet a hozzáillesztés módja, s ezáltal problematikája közismert).

A *Les Préludes* textúrája szinte az adott lehetőségek maximumáig homogén: egy sajátos szerkezeti tényező (belső kapocs) latens jelenléte teszi azzá. Általános elemzői vélekedésekkel ellentétben ugyanis a darab legelső határozott vonalú dallami fejleményeként megszólaló, három hangnyi alapeplet (/ösképlet /alapgondolat /csíragondolat /[tematikus] össejt vagy csíra) annak kivétel nélkül valamennyi későbbi, meghatározó szerepű témájában helyet kap. Más megfogalmazás szerint: a *Les Préludes* kezdő, három hangnyi (trichord) alapgondolatából kiindulva Liszt *témákat* szőtt.<sup>1</sup> Léptenyomon fölbukkan az ösképlet a témás szakaszokat összekötő, átvezető jellegű ütemekben is: sokszor jól, máskor kevésbé hallhatóan. A mű bevezetésében abból kibontakozó pentaton „folyondár”-dallamot a liszti születéskeletkezésmelódiák egyikeként tarthatjuk nyilván (összevetve az indulást többek között a *h-moll szonáta* nyitó ütemeivel). Költői igényű megfogalmazásban: úgy hat e műkezdet, „mint a horizonton alig felbukkanó hajnali nap fénye” (A. N. Szerov szép hasonlatát J. I. Milstejn magyar kiadású Liszt-könyvéből idézve):



De már a bevezetés szekvenciális fokozásai során szabadon tágul és transzformálódik a három hangnyi tematikus össejt:

<sup>1</sup> A *h-moll szonátában* is vannak a tulajdonképpeni tematikus építkezést (némileg hasonló, de nem teljesen ugyanolyan értelemben, mint a *Les Préludes*-nél) útjára indító (ott inkább: szubtematikusnak nevezhető) képletek, mint arra az elemző Szász Tibor rámutatott.



Az expozíció grandiózus, C-dúr főtemája is az alapképlet – méghozzá annak eredeti hangmagasságú alakja – nyomán bontakozik ki széles ívű diatonikus melódiává (*Andante maestoso*, 35. ütem):



Közvetlen kapcsolódással veszi át a heroikus főtéma-szakasz lendületét az elemzésekben első lírai témának nevezett melódia (47. ütem), az eddigiekhez hasonló következetességgel a három hangnyi összejből – mint kiindulópontból – továbbszöve. Hangneme változatlanul C-dúr (s részint ezáltal, részint dallami, de legalább ugyanannyira harmóniafordulatai révén kezdetben úgy hat, mintha a már lecsengett, azonos tempójú főtémanak valamiféle kadenciális kiegészülése lenne még), majd az 54. ütem (emocionális hatású) tercron váltásától kezdve (s így már érzékelhetően emelkedettebb, egyben bensőségesebb lírai tónussal [szólókürt: *dolce espressivo*]) E-dúrban folytatódik: előlegezve ily módon az elemzésekben másodiknak nevezett lírai téma nem sokkal későbbi tonálisát, mely egyúttal az expozíció újabb fő hangnemi területe lesz.<sup>2</sup> Hangrendszerét illetően azonban az önmagába visszakanyarodó, első lírai téma – a teljes mű folyamán most először infrapentaton (relatív szolmizációs hangzókkal: mi-re-szo) alakjában jelentkező csíragondolat mintegy természetes következményeként, maga is – pentaton. Nem véletlenül: kezdete – annak melódiaformulái és ritmikája – ré-

<sup>2</sup> A c→E kettősség jelenti majd a hangnemi építkezés alapját a *Faust-szimfónia* nyitó tételbeli expozíciójában is, igaz, ott a *c-moll* kezdetet váltja föl később az *E-dúr* folytatás. Szinte elhanyagolhatóan rövid időre – habár a moduláló szekvencia tercláncának voltaképpeni kiindulópontjaként – a *Les Préludes* expozíciója is érinti a *c-mollt* (64. ütem), nem sokkal az *E-dúr* másodszeri elérése (70. ütem) előtt. Utóbbiakról később lesz még szó.

vén így kapcsolódhat közvetlen módon a főtéma befejező, pontozott fanfárképletéhez (mi-mi-szo). A lírai téma kadenciális végpont-ütemeinek (50., 54., 58., végül: 62.) az addigi lendületet tovább görgető basszuszólamai viszont kétfajta hangközstruktúrájában szólaltatják meg a tematikus összejet, s némileg elburkoltan:

**L'istesso tempo**

1.V.  
2.V.  
Br.  
Vo.  
Kb.

*p dolce (egualmente)*  
*p cantando*  
*mf espress. cantando pms.*  
*p*

50 a 2.

Fg.  
1.V.  
2.V.  
Br.  
Vo.  
Kb.

*arco*  
*pms.*  
*p*

Distanciális elvű folytatásként Gisz/Asz-dúr következne ezután (a „gisz”, részint mint dallamhang, meg is szólal), ám a végül a várt helyébe lépő f-moll harmóniáról már egyenes út vezet az alaphangnem minore alakja, a c-moll felé (64. ütem). Mindez része annak a folyamatosan (részint szekvenciálisan) moduláló átvezető szakasznak (63–69. ütem), amely most már közvetlenül a második lírai tematikus fejlemény előkészítéseként szolgál. Melódiavonala fölismerhetően köszönhet valamennyit az előtte álló



lírai témának – melyet épp ezáltal válthat föl a zenei folyamatban –, anélkül, hogy tartalmazná a csíragondolatot. Nem is szükséges tartalmaznia: epizodikus anyag,<sup>3</sup> mely majd „kivilágosodott” (dúr) alakjában, szintén összekötő matériaként, csupán a záró tételszakaszban tér vissza (elsőként a 355. ütemtől kezdve). Ám expozícióbeli basszuszólamaiban – az első lírai téma megoldásának folytatásaként, s kezdetben közvetlenül a 62. taktus mozgásformáját átvéve – szinte taktusról taktusra ott lüktet a mintegy az örök megújulás dinamizmusát biztosító ösképlet származéka:

The image shows a page of a musical score with eight staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Fg. (Bassoon), 1. V. (Violin I), 2. V. (Violin II), Br. (Trumpet), Tb. (Trombone), and Kb. (Double Bass). The music is in 3/8 time. The Flute part starts with a dynamic marking of *mf* and a slur. The Clarinet part has a dynamic marking of *p* and the instruction *espressivo*. The Bassoon part also has a dynamic marking of *p*. The Violin I part has a dynamic marking of *p*. The Violin II part has a dynamic marking of *p* and the instruction *div.*. The Trumpet part has a dynamic marking of *p*. The Trombone part has a dynamic marking of *p*. The Double Bass part has a dynamic marking of *p* and the instruction *espressivo, dolente*. A box highlights a specific rhythmic pattern in the Double Bass part, consisting of a dotted quarter note followed by an eighth note, repeated.

Ez utóbbi megfelelőit szintén megtalálhatjuk a majdani transzformált alak mélyvonós-szólamaiban (lásd például a 357–358. ütemek trillás formuláját):

<sup>3</sup> A mű valamennyi, hasonlóan epizodikus (összekötő-átvezető) jellegű, s éppen ezért markánsan egyéni dallamarculattal nem rendelkező (így a tematikus ösképletet sem tartalmazó) anyagára nem térünk ki részletesen a mostani elemzés során. Csupán példaként, ilyenek: az *Allegretto pastorale* tételrész F-dúr szakaszának a közvetlen előzményeinél „szármalóbb, kissé érzelmes” hegedűmelódiája (237–240. ütemek; Frank Oszkár szavait idézve), vagy a 318–319. taktusokban megjelenő (s rögvest tovább alakított), hadi karakterű trombitaszignál, melynek rokona a 486. ütemmel induló „harcis zene” egyik összetevője is lesz.

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The staves are arranged vertically from top to bottom: Flute (Fl.), Horn (Hb.), Clarinet in C (Kl. C), Bassoon (Fg.), Trumpet in C (Tr. C), Bassoon and Trombone (Bps. Tb.), Violin 1 and 2 (1. 2. V.), Brass (Br.), Viola (Vc.), and Cello (Kb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *p* (piano), and *fp* (fortissimo-piano). There are also performance instructions like "Solo" and "II. f". The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature.

Mollba fordulása-elsötétülése folytán az expozícióbeli átvezetés emocióanalízis, egyben – hangnemi „alászállásai” révén: kvint-elvű – hangrendszeri mélypontként szolgál alapul az újabb lírai (a főtémához viszonyítva: kontraszt szerepű) téma fényteli kitarulkozásához. Az odáig elvezető kivilágosodás lépésenkénti,<sup>4</sup> majd a 70. ütemtől induló *espressivo ma tranquillo* lírai téma E-dúr színvarázsa a legpoétikusabb pillanatokot hozza magával a mű addigi hangzó egészében. Tonikai főhármas részeként két ütemen át a „gisz” körülírását hallhatjuk alsó és felső váltóhangokkal a dallamban; a következő taktus – mint szekvenciális folytatás – során hasonlókat tapasztalhatunk a „fisz” viszonylatában; félzárlati végpont ezután – immár

<sup>4</sup> Beleértve az enharmonikus átértelmezést is, mely hatását tekintve ténylegesen fény-tartalmat nyer Lisztnél: a cserét követően (Cesz/H: ezzel mintegy a mélyből „Deus ex machina” jelleggel hirtelen a „magasba lendülve”) a már keresztes előjegyzések szerint lekottázott gisz-moll akkordot ütemeken át gyakorlatilag „állva hagyja”, miközben (felrakása, valamint hangszerelése révén is) sejtelmes-szűrt fényben „fürdeti”.

figurációk nélkül – a magasba lendülő „h” lesz. Mindhárom főhang ütem-súlyra esik, s így nem nehéz fölismerni bennük a szintúgy három hangnyi alapgondolat származékát: a témaszövés addigi elveitől némiképp eltérően fejlesztett, ringatózó-„szerelmi” második lírai témakezdet kontúrhangjai (gisz-fisz-h) ugyanazt a képletet adják ki (amiről furcsamód mintha nem vennének tudomást az elemzők). Még a harmóniaritmus és a dallami főhang-váltások által együttesen létrehozott belső lüktetés (mi: 2 ütemen át; 1-1 ütemnyi re-szo) is csaknem megegyezik a basszusban az első lírai téma óta vonuló, három hangnyi transzformált alapképlet összetevőinek ritmikai arányaival:

70

Fg. *espressivo ma tranquillo*

Hr. (E) *(p) dolce* *espressivo ma tranquillo*

Hrf. *(vi. p)*

1. V. *smorzando* *(pp) dolcissimo*

2. V. *(pp) dolcissimo*

Br. *div. in 2 parti con Sordino* *(p) dolce* *espressivo ma tranquillo*

Vc.

K.o.



Az ösképletnek az E-dúr kontraszttémában bennefoglalt infra-pentaton (triton) alakja – annak ritmikai arculatát is ide értve – így összekötő kapcsot jelent a korábbi lírai témával, olyannyira, hogy e második lírai melódia indulásában az előzmény származékát: meghatározó formulájának körülírt-figuratív variációját is láthatjuk (folytatásukban azonban már különböznek). Az összefüggést egyébiránt maga Liszt „leplezi le”, közvetlenül egymás szomszédságába helyezve a két (valójában közös gyökerű) témaalakzat<sup>5</sup> indulókarakterűvé formált metamorf származékait a mű befejező szakaszában (370–385. ütem). E szekvenciális, tercrokon modulációsorozat folyamataiban (C-dúr→Esz-dúr→Fisz-dúr) a mű másodikként (a 70. ütemtől kezdődően) megismert (s akkor még) lírai témaalakzatának szerepét épp a „közös gyökér”, a triton alapképlet révén veheti át az expozícióbeli előzmény (a főtémához egykoron kapcsolódó lírai témaalakzat) megfelelője, mint harmadik szekvens. A tercrokon váltások itt a fokozás eszközei:

<sup>5</sup> S így a továbbiakban – ellentétben a mű elemzőinek általános fogalmazásmódjával – nem mint két önálló lírai téma, hanem mint két összefüggő lírai témaalakzat kerülnek említésre e tanulmány szövegében.



A kétféle, átalakított témaalakzat mégsem válik egymással maradéktalanul behelyettesíthetővé a szekvenciális folyamat során. A 47–50. ütem anyagának származéka itt már csak ismétlődni képes (másodszori végpontján színváltó hatású, de nem dinamikus fokozás szerepét betöltő tercrokon fordulattal: Fisz→Aisz/B), az addigiakkal azonos elvű, újabb distanciális modulálással tovább haladni nem. Oka önmagába visszakanyarodó voltában keresendő, mely dinamikus továbbfejlesztésre nemigen teszi alkalmassá; harmonizálási lehetőségeit illetően e melódia mégis végpontjában rejti (s ott a liszti akkordika egyéni sajátosságai folytán tényleg magában is hordozza) a színhatású tercrokon váltás alkalmazhatóságát. Mely ha nem is a fokozás érzetével, de a dimenzióbővülés: a kitágult tér képzetével nagyon is asszociálódhat. Innen nézve tehát az expozícióból ismert első lírai témaalakzat visszaidézése – minden tulajdonsága révén – a legtisztább logika szerinti közvetlenül az átszellemült derűt s pillanatnyi nyugvópontot hozó *Allegretto pastorale* tételrész előtt, annak mintegy bevezetőjeként a 182. ütemtől kezdve; az önmagába visszahajló témavég harmonizálásának tercrokon színlehetőségeit is csupán itt használja ki Liszt teljes súllyal és következtességgel a mű folyamán (192. és 200. ütemek: az expozícióbeli előzmények típusát szerkezeti értelemben kiegészítve és/vagy azok hatását meghaladó poézissel). Az *Allegretto pastorale* önálló tematikus anyagát *fokozás részeként* továbbalakító – tehát az iméntivel éppen ellentétes – szerepkörben viszont már csak az expozíció második lírai témaalakzatának visszaidézése következhet a záró tételszakasz előkészítéseképpen (a 260. ütemtől kezdve, az *Allegretto pastorale* témájával kombinálva), melyet kezdetének fölfelé lendülő melódiaíve (figurációk nélkül: mi-re-szo) tesz már eleve alkalmassá arra, hogy a szöveg dinamikus-drámai fejlesztésére alkalmas kiindulópont lehessen.



Visszakanyarodva a mű időközben elhagyott (többé-kevésbé szonátaelvű<sup>6</sup>) expozíciójára: annak valódi kontraszt- / (mellék-)témáját eszerint a 70. ütemtől hangzó (második lírai) alakzat képviseli, már csak hangnemiségéből adódóan is. Megelőző lírai párja mintha valamiképpen a „híd” szerepét töltené be a főtéma és az E-dúr kontraszttema területe között, ide s oda egyaránt mutató tulajdonságai révén. A 47. ütemtől a 69-ig tartó, folyamatosan moduláló lírai szakaszt egészében véve *átvezetésként* értékelhetjük a klasszikus szonátaforma sémája szerint.

Ami az expozícióból ezután még hátra maradt: intenzív emocionális telítődés a lírai csúcspontig, majd finom bensőség és csendes elhalás (Hamburger Klára szép hasonlatát alapul véve: e tételrész szűkített szeptimen megálló, kettőspontszerű nyitva hagyásaként a 108. ütemben). Szerkesztési tekintetben mindez: további variáció, metamorfózis, témakombináció (az első és második lírai téma-alakzaté például a 101–102. taktusokban). Érdekes e szakaszt is összevetni gondolatban a *h-moll szonáta* expozíciójának *Grandioso* témabemutatását követő variáció-láncával.<sup>7</sup>

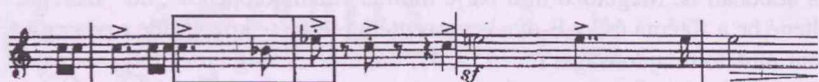
Az *Allegro non troppo–Allegro tempestoso* tételszakasz viharzenéje ismét közvetlenül és meglehetősen következetességgel szövídik a tematikus összejt transzformált alakjából (visszatekintve egyúttal a mű bevezetésére):



A szonátaelvű formahagyomány felől vizsgálódva így nem csekély joggal beszélhetünk feldolgozás-jellegről a „vihar”-tételszakasz kapcsán. A fokozás módja is sokban visszautal a mű bevezetésének főtémát megelőző, nagy kulminációira, mint ahogyan a liszti „Lebensstürme” tetőpontján helyet kapó: a-moll→Asz-dúr→a-moll közös tercű rézfúvós fanfártéma is a bevezetést követő főtémára emlékeztet bizonyos tulajdonságaiban. Ennek középső, dúr szakaszába ilyen (latens) összefüggések megteremtésével együtt *szötte bele* a három hangnyi alapképletet a zeneszerző (161–170. ütem), e témának is abszolút tetőpontjaként, triton alakjában:

<sup>6</sup> Még a megelőző bevezetés alapvetően T→S→D egymásutánját hozó funkciós rendje is megfelel a hagyományos, klasszikus vonzáskörnek.

<sup>7</sup> Még a *Les Préludes* 91–92., majd 95–96. ütemeiben főhangzó „éjszakai csalogány”-trillának s környezetének megfelelőjét is megtalálhatjuk a testvér-műben, az expozíció végéhez már némileg közeledve: 197–203. ütemek. Az *E-dúr polonaise*-ben vagy a későbbi *I. Mefisztókeringőben* viszont a nagyforma másik fontos szerkezeti pontján kap helyet a hasonló zsánertü zenei anyag.



Mindez egyúttal visszatekintést jelent a főtéma fanfár-kicsengésének expozícióbeli folytatására: a 165–170. ütemek anyagában végeredményben az első lírai alakzat (47–50. taktus) erőteljesen átalakított („küzdelmes” karakterűvé vált) származékát láthatjuk. Nem is várat sokáig magára az eredeti vonalú és karakterű melódia visszaidézése (a 182. ütemtől kezdve).

A „vihár”-fanfártéma ecsetelt megoldása után némileg hasonlókat mondhatunk el az *Allegretto pastorale* tételszakasz légiés-könnyed, bukolicus (nagyobbik részében pentaton) témájának dallamszerkezetéről is: a hangrendszerében ahhoz illeszkedő (triton struktúrájú) alap gondolat a teljes melódiába *beleszőve* annak végkifejletét alkotja, s éppen ezáltal kap nyomatékot. Különösen miután Liszt finom bravúrral olyan három hangnyi, rokon képletekkel „játszott el” ütemeken át, amelyek mintegy lépésről lépésre előkészítették az összejt megszólalását (210–217. taktus).

A 344. ütemben induló, hangnemi visszatérést is magával hozó repríz témátranszformációs megoldásairól esett már szó; átalakított formájában valamennyi itteni témaszármazék e végső tételszakasz diadalhangjának jegeit hordozza. Felépítésében a repríz szabadon tükörelvű: kezdetben jórészt az expozíció két fő lírai alakzatának s az eredetileg (63–64. ütemek) szinte jelentéktelennek tűnő átvezető matériának most izgatott-euforikus külsőt öltő metamorf származékaira épül, majd a bevezetés fejlesztett anyagának rövid visszaidézése után a 405. taktustól a heroikus (és itt már a végső diadal mámoros zenéjeként ható) főtéma kadenciális megerősítéssel megtoldott visszatérése zárja le a kompozíciót. (Mint tudjuk, a *h-moll szonáta* hasonlóképpen diadalhangú, korábbi H-dúr befejezését törölve kapta meg a ma általánosan ismert codáját a mű, annak kivételes költőiségével. A *Les Préludes* expozíciójának és reprízének viszonya – beleértve az eredetileg páratlan metrumú témaalakzat párossá alakítását is az utóbbiban – technikai, de csupán technikai értelemben viszont a *Faust-szimfónia* szélső tételek közötti megoldása felé mutat.)

Allegretto pastorale (Allegro moderato)

1. Solo

Hb. *(p) dolciss.*

Hr. (E) *1. Solo (p) dolciss.*

Hrf. *p*

1.V. *pp*

2.V. *pp*

Br. *pp*

Vc. *pp*

210

Hb. *(p) un poco marc.*

Kl. (A) *1. Solo*

1.V. *sempre pp*

2.V. *sempre pp*

Br. *div. sempre pp*

Vc. *sempre pp*

Fl. *p dim.*

Kl. (A) *p (dim.) (p)*

Hr. (E) *1. p (dim.)*

1.V. *pp*

2.V. *pp*

Br. *pp*

Vc. *pp*



Ciklus az egytétélességben: a nagyformán belüli négyrészesség körvonalai négy önálló tételkarakterre (s többé kevésbé: tételstruktúrára) emlékeztetnek, mely a *Les Préludes* szerkezetét így latens négytétélesség hordozójává teszi. Jóllehet a belső kvázi-tételek viszonya mondhatni éppen fordítottja az életmű darabjaiban általánosan megszokottnak: a beillesztett (bukolikus-pasztorális) scherzo itt most lassú tétel jelleget ölt (egyszerűsítve: szerkezeti értelemben a scherzo, karakterében a lírai lassú tétel szerepét tölti be), míg a tágabban véve scherzo típusú „viharzene” a szokványos lassú szakasz helyén áll. E tétel- (illetve ciklus-)részek egymásutánja így: 1.) bevezetés, majd kvázi-szonátaexpozíció heroikus főtémával s egymás variánsát jelentő két lírai témaalakzattal; 2.) feldolgozási jellegű (folytonosan moduláló és tematikus előzményekhez kötődő) „viharzene”, mely karakterét illetően kvázi-scherzo hatású; 3.) a két lírai témaalakzat visszaidézései által közrefogott *Allegretto pastorale* mintegy a lassú tétel összbenyomását kelti; 4.) előkészítését követően az *Allegro marziale animato*–*Andante maestoso* hangnemi és tematikai értelemben is a visszatérés szerepét tölti be az expozíció viszonylatában, ugyanakkor a diadalhangú finale helyét is elfoglalja a ciklus-elv szempontjából (ez utóbbi, kettős szerepkör előképét már egyebek mellett Schubert „*Wanderer*”-fantáziájában láthatta Liszt).

Specifikus voltában *weimari nagyformának* is nevezhetnénk e liszti nómumot, mely lényege szerint mint hol négy, hol három eltérő alapkarakterű tételt egységbe integráló szerkezeti rendezőelv, harmincas évek közepi előzményeitől (*Költői és vallásos harmóniák* – zongoradarab; *De profundis* – zongoraverseny), majd prototípusától, az *Obermann völgyétől* a *h-moll szonátán* (s annak előtanulmányán, a *Nagy koncertszólón*, de más, nagyjából egyidős zongoradarabokon valamint az *Ad nos...* orgonafantázia- és fűgán) át az *Esz-dúr zongoraversenyig* és a *Haláltáncig*, sőt egészen a *13. zsoltárig* és más nagyszabású alkotásokig (beleértve természetesen a szimfonikus költemények némelyikét, vagy liturgikus tételrendje mellett, ám zenei értelemben azon túlmutatóan az *Esztergomi misét* is), *valamilyen mértékben* szinte állandóan, fölismerhetően jelen van a negyvenes évek végi–ötvenes évtizedbeli, terjedelmesebb Liszt-művek formakoncepciójában. Mint láthatuk, a *Les Préludes* összetett tételszerkezete nem írható le maradéktalanul ennek „sémája” szerint (ha érdemes egyáltalán így fogalmazni), az elv háttér-jelenlétére mégis ráismerhetünk.

A három hangnyi össejt alaki értelemben rokona a *Nagy koncertszóló* (a 102. ütem megjelölése szerint:) *Grandioso*-témájának, s így közvetetten a *h-moll szonáta Grandioso*-jának is; Humphrey Searle nyomán utalhatunk a *Les Préludes* lírai témaalakzatának és az *Ab irato* lírai melódiájának összefüggésére. Mint tematikus csíra, ívében nem áll messze az ösképlet a

*Sursum corda* – az előbb említettek karakterköréhez tartozó – majdani alap-gondolatától sem. A *h-moll* szonáta *Grandioso*-ja<sup>8</sup> a gregorián gyökerű s infrapentaton készletű liszti „kereszt”-motívumból épül föl. A *Les Préludes* folyondárszerűen kanyargó pentaton „születésmelódiáját” kapcsolatba hozhatjuk ezzel a világgal? Ívei magukban foglalják a „kereszt”-motívumot is; Paul Merrick mutatott rá annak lépten-nyomon való föllelhetőségére a weimari szimfonikus költeményekben, s általában véve az akkori liszti zeneszerző-nyelvezet egyik legfontosabb toposzaként értékelhetjük. A pentatónia (/infrapentatónia) fontos hangrendszeri tényezője a *Les Préludes* egészének; mindenkori liszti alkalmazása – szakrális gyökereitől többé-kevésbé függetlenül is, tapasztalhatóan – egyfajta tisztaságeszmény kifejeződéseként hat.

Ténylegesen mit sző tehát bele Liszt a *Les Préludes* témáiba? Mi ez a három hang szimbolizálta (s a vélhető liszti értelmezésben is:) mindenütt-jelenlevő valóság? Az iméntiek mellett a kórusok (*Les Quatre Élémets*) panteisztikus világára is visszautalva ez könnyen megválaszolhatónak tűnik. *Urlicht* – mondaná talán Mahler.

## Irodalom

- Searle, Humphrey: *The Music of Liszt*, London 1954.  
Milstejn, Jakov Iszakovics: *Liszt I-II.*, Budapest 1965.  
Frank Oszkár: *Les Préludes*, in: *Tanulmánykötet Avasi Béla és Frank Oszkár 80. születésnapjára*, Szeged 2002, 100–103.  
Szász Tibor: *Die Fusion von Symbolik und Struktur in Liszts Klaviersonate h-moll*, in: *Tijdschrift van de Franz Liszt Kring 2009–2010* [Haag], 49–58.  
Hamburger Klára: *Liszt Ferenc zenéje*, Budapest 2010.  
Merrick, Paul: *Liszt „kereszt”-motívuma és a h-moll szonáta*, in: *Magyar Zene* 2011/1, 39–56.  
Gut, Serge: *Les Préludes und die Idee der Programmmusik* [konferenciaelőadás, Weimar, 2011. október 20.]

---

<sup>8</sup> Ennek a *Grandioso* zenei világnak a legközelebbi megfelelőjét (s így közvetetten a *Nagy koncertszóló*énak is) az *Andante maestoso* főtéma-anyagban fedezhetjük föl a *Les Préludes* textúráját vizsgálva (utalva most kivételesen annak előzményére is zenekari *Ouverture*-ben).