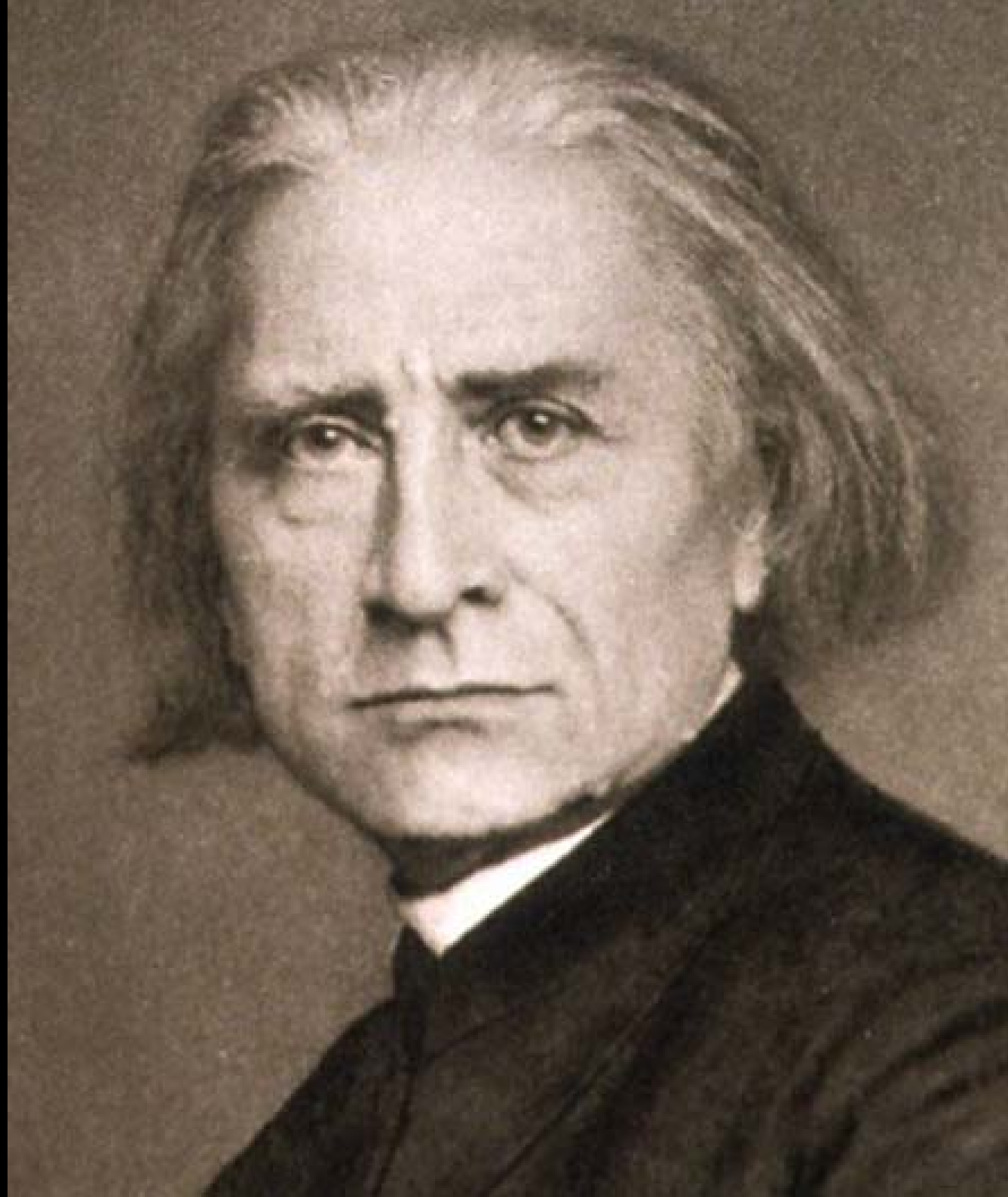


FRANZ  
LISZT  
– skice o  
proturječju

*helena novak penga*



*Prosječan slušatelj pokušava skladateljski stil nekog velikog skladatelja sažeti u jednu riječ. Primjerice, pri pomisli na J. S. Bacha razmišlja se o intelektu; J. Haydn deklarativno se vezuje uz vedrinu, što god taj termin značio; L. van Beethoven je monolitan; V. Bellini predstavlja sinonim za melodioznost. Ti sažeci više su asocijativne negoli sadržajne naravi jer su njihove polazišne točke raznolike te se mogu odnositi na široki spektar od ugođaja do tehnike. Koliko su takva simplificiranja u suštini pojednostavljenja koja rijetko kada odgovaraju stvarnom stanju stvari, pokazuje detaljniji pogled na ukupan skladateljski opus, njegove mijene i zrenja kod kojih ponekad teško prepoznajemo skladatelja s početka i kraja djelovanja. To osobito vrijedi za Franza Liszta.*

*Razmatramo li primjerice Lisztov odnos prema tonalitetnosti, između njegovih ranih skladbi i „Bagatelle sans tonalité“ stoji čitav jedan kozmos. Kod Liszta je interesantna upravo ta opće korištena sintagma: njegov i životni i skladateljski put u literaturi, ali i pojmovnom određenju laičkog slušatelja,*

*najčešće se opisuju riječju „proturječje“, što je Viktor Žmegač poentirao u svojim „Majstorima europske glazbe“. Laičko pak svođenje kompleksnog skladateljskog opusa u Lisztovu slučaju ipak nije tek puko pojednostavljivanje, već nešto što bi se i ovdje moglo promatrati kao relevantnija uporišna točka.*

S obzirom na iznimnu kompleksnost Lisztova stvaralaštva, pokušat ćemo u obliku skica istaknuti tek nekoliko izazovnih trenutaka proturječja, kojima bi trebalo pridružiti i niz drugih. Krenimo od „Rapsodija“ koje zauzimaju posebno mjesto u recepciji Liszta, stoga nije naodmet zastati kod pitanja Lisztovog (inter)nacionalizma. Poznato je da Liszt nije rođen u Mađarskoj, već u Gradišću te da nije govorio mađarski, a kao klavirski virtuoz bio je pravi europski kozmopolit. Složeni skladateljski odnos prema Wagneru učinio ga je više Nijemcem negoli Francuzom. Liszta je nesumnjivo oblikovao niz skladateljskih i nacionalnih utjecaja, kojima se kasnije pridružuju i ruski skladatelji. Kada govorimo o Lisztu kao Mađaru, moglo bi se reći da ovdje vrijedi svojevrsno *proturječje proturječja*, jer upravo ono što prosječnom slušatelju u Lisztovoj glazbi zvuči kao mađarsko nije razlogom zbog kojega ga Mađari svojataju kao nacionalnog skladatelja. Pomalo je paradoksalno da je Mađarima Ferenc Liszt - više od Béle Bartôka - onaj *pravi* nacionalni skladatelj čije ime u općoj svijesti predstavlja sinonim za nacionalni naboj do te mjere da je i najveća mađarska zračna

luka, ona u Budimpešti, dobila naziv po njemu. O raznim mađarskim glazbenim ansamblima koje nose njegovo ime da i ne govorimo, a Hungarotonova diskografija Liszta predstavlja samorazumljivost. No, što u Lisztovoj glazbi doista *jest* mađarsko? Na prvi pogled čini se da su realizacije folklorne citatnosti kao uprisutnjenja nacionalnog u glazbi XIX. i prve polovice XX. stoljeća kod Bartôka i Liszta na dijametralno suprotnim pozicijama. To svakako vrijedi za „Mađarske rapsodije“ sa nekim od najiskorištavanijih melodija klasične glazbe u pop-kulturi i uopće, a koje prosječni slušatelj percipira kao utjelovljenje mađarskog nacionalnog duha u glazbi. Za razliku od Bartôka, koji je bio etnomuzikološki *čovjek s terena*, dubinski poznao mađarski folklor i kao skladatelj iscrpljivao njegovu supstancu (a ne samo citatnost), Liszt je u „Mađarskim rapsodijama“ rabio ono za što je on *mislilo* da je mađarski folklor. No, drugi pogled na Lisztove gotovo nacionalističke skladbe iz njegove kasne faze govore o nutarnjem opredjeljenju. Paradoks koji nije općepoznat je kasni „Czárdás macabre“; korištenje glazbenog materijala čardaša ovdje ga itekako približava Bartôku.

Lisztov život predstavlja dobar primjer oprečnosti u fazama njegova burna života kao europskog virtuozu i potom stvaralaštvu posvećenog skladanju u mirnom Weimaru. Njegov status katoličkog klerika pod stare dane predstavlja zasebnu, pomalo neuhvatljivu epizodu koja se može iščitati i u kasnim klavirskim djelima. Bonvivan i asket, ekstrovertni virtuoz i kontemplativac, Liszt u svoj skladateljski (a osobito klavirski) opus unosi mnogo više od romanesknih floskula. Premda Lisztov orkestralni opus zauzima važno mjesto i u stručnoj literaturi i u standardnom koncertnom

repertoaru, klavirski opus zauzima središnje mjesto u Lisztovom opusu, stoga ćemo se na njemu i zaustaviti. Diskografija iz opusa pojedinačnih autora reproducira sve što se može zamisliti, pa tako i djela kojima koncertna praksa i muzikološke analize desetljećima nisu davale prevelike izgleda za nadživljavanje povijesno-kulturnog konteksta u kojem su nastale. Paradigm promjene u diskografskom pogledu možemo iščitati u opreci između dva nasumično odabrana klavirska albuma posvećena Lisztu iz različitih povijesnih era. Prvi je poznati album Vladimira Horowitza pod naslovom „Horowitz plays Liszt“, u izdanju RCA Victora, gdje on svira ono što svaki „pristojan“ pijanist mora imati na svom repertoaru: „Sonatu u h-molu“, „Baladu br. 2“, „Consolation br. 3“, „Funerailles“ iz „Harmonies poétiques et religieuses“, „Mefisto-valcer br. 1“. Drugi klavirski album iz 2013. godine, nastao u drugačijem povijesnom i kulturnom *millieu*, potpisuje politički kontroverzna pijanistica Valentina Lisitsa. U ovom albumu pod nazivom „Valentina Lisitsa Plays Liszt“ - osim nezaobilaznih „Balade br. 2“ i „Mađarske rapsodije br. 2“ - nailazimo na niz Lisztovih obrada i transkripcija za klavir (DECCA). Na albumu se osobito ističu one koje su manje poznate, poput transkripcija Schubertovih solo-popijevki iz „Winterreisea“. Promjenu izvođačke paradigme kod Lisitse uočavamo upravo u tom nizu transkripcija, koje bi se tek iznimno mogle čuti na nekom koncertu prije primjerice 30-40 godina. Također, u oba slučaja promjenu paradigme čujemo i u skladbi koju oboje interpretiraju, „Baladi br. 2“. Što je kod Horowitza kušanje materijala, kod Lisitse je usmjereno ka devizi našeg tehnokratskog vremena: *brže, bolje, jače*. (Nimalo ne čudi što je Lisitsa u svoj album uvrstila i djelo takvog pijanističkog kalibra kao

što je „Rondeau fantastique sur un thème espagnol 'El Contrabandista'“.) Horowitzu se ne može poreći tehnički element koji je obogatio gotovo lisztovskom sklonošću improvizaciji. Koliko je ovo posljednje opravdan postupak i pripada li izvođačkom kontinuitetu XIX. i XX. stoljeća, može biti predmetom stručne rasprave ili pak individualnih ukusa. Međutim, ono što je zajedničko i Horowitzu i Lisitsi te što ih u povijesnom smislu ipak spaja nisu tehnički dosezi, već tipični i nemaštoviti diskografski nazivi albuma. Skladatelj Liszt ovdje je manje važan od interpretata Horowitza i Lisitse koji ga izvode. U oba slučaja radi se o diskografskom iskorištavanju kulta izvođača koji svoje korijene vuče upravo od Liszta. Tu je sociološku pojavu gotovo božanskog obožavanja kod onovremenog slušateljstva koja graniči sa hysterijom u slučaju Liszta Heinrich Heine nazvao *lisztomanijom*.

Transkripcije i obrade imaju svoju dugu tradiciju koja nije mogla zaobići ni Liszta. Veliku popularnost kao izvođača u konkretnom prostoru i vremenu Liszt je mogao djelomično zahvaliti i ovim vratolomnim transkripcijama. Njegovo prenošenje paganinijevskih crta u klavirski slog jedno je od najčešće citiranih mjesta u muzikološkoj literaturi. No, ako je u mladim danima Liszt i bio vatreni sljedbenik N. Paganinija, ne može se poreći njegova odanost J. S. Bachu u weimarskoj fazi. Dok s jedne strane stoje brojne Lisztove transkripcije i parafraze tada popularnih opernih arija improvizacijskog karaktera, na drugoj su njegove obrade Bachovih skladbi, koje otkrivaju visoki stupanj intelektualnog promišljanja i stapanje proturječnih silnica u suglasje koje nosi specifičan i prepoznatljiv Lisztov potpis i koje su Busonijevim transkripcijama prokrčile put. Lisztov

virtuozitet u njegovim u potpunosti autorskim skladbama predstavlja visoko individualizirano preobražavanje i nadilaženje pojma „briljantnosti“ na koji tako često nailazimo u onodobnim virtuoznim komadima, namijenjenima salonskim izvedbama. Nije mu mogao odoljeti ni Chopin, prisjetimo se samo njegovih *briljantnih valcera*. Prosječan klavirski recital desetljećima je morao imati neku od skladbi navedenih na Horowitzevom albumu, kojima možemo dodati i obljubljene „Transcendentalne etide“, komade iz „Années de pèlerinage“, ostale komade iz „Harmonies poétiques et religieuses“... (Klavirski koncerti imaju svoju posebnu težinu i značenje te stoje kao izdvojena kategorija.) O proturječjima u Lisztovom opusu, ali i recepciji govori činjenica da su se upravo smirene, kontemplativne skladbe visoke sadržajne kvalitete iz „Années de pèlerinage“ i „Harmonies poétiques et religieuses“ izborile za omiljenost u očima šire publike, a nerijetko su upravo one koncertni dodaci - u konačnici, sadržaj će ipak odnijeti pobjedu nad vanjštinom, ma kako briljantna ona bila.

Da glazbeni materijal s početka i s kraja glazbene karijere može zvučati kao da su ga pisale dvije različite osobe, dovoljno je samo čuti Lisztove kasne klavirske skladbe poput „Unstern“ ili „Nuages gris“. Pogled prema impresionizmu, odnos prema disonantnosti i tonalitetsnosti koji otvara put prema Schönbergu, monodijska i asketska ogoljenost melodijskih linija - pred nama je vizionarska glazba. U isto vrijeme, paralelno postoje opusi koji nas asociraju na „starog“ Liszta. Proturječja govore o jednom Lisztu - raskošnom, genijalnom skladatelju koji može spojiti nespojivo.