

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ο ΦΡΑΝΤΣ ΛΙΣΤ ΚΑΙ Η ΠΟΙΗΣΗ

(Η επίδραση της ποίησης στις ενόργανες συνθέσεις του)

Επιβλέπων καθηγητής: Μάρκος Τσέτσος

Πτυχιακή εργασία της φοιτήτριας Μιμίδου Ευαγγελίας

A.M.: 1569201000107

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....	σελ.3
I. Η ποίηση στη μουσική του 19 ^{ου} αιώνα.....	6
II. Η επίδραση της ποίησης στον Φ. Λιστ.....	10
III. Ο κύκλος <i>Années de pèlerinage</i>	16
IV. Ο κύκλος <i>Harmonies poétiques et religieuses</i>	26
V. Τα Συμφωνικά Ποιήματα.....	32
V. ii) <i>Ce qu' on entend sur la montagne</i>	35
V. iii) <i>Tasso Lamento e Trionfo</i>	37
V. iv) <i>Les Preludes</i>	39
V. v) <i>Mazeppa</i>	41
V. vi) <i>Die Ideale</i>	44
VI. Η Συμφωνία <i>Dante</i>	45
VII. Η Συμφωνία <i>Faust</i>	49
VIII. Δυο Επεισόδια από τον Φαουστ του <i>Lenau</i>	53
IX. <i>Trois Odes funebres</i>	58
Βιβλιογραφία.....	60

Εισαγωγή

Πολλοί συνθέτες έχουν αναζητήσει έμπνευση στην ποίηση, αλλά λίγοι έχουν επιτρέψει η έμπνευση να διαπεράσει την αισθητική τους, όπως ο Φρανς Λιστ. Από πολύ νεαρή ηλικία ο Λιστ ξεκίνησε να μελετάει, να διαβάσει ιστορία, φιλοσοφία, ποίηση. Διάβαζε ατέλειωτες ώρες ακόμα και λεξικά εκτός της μελέτης στο πιάνο. Ο ίδιος είχε αποκαλύψει ότι διάβαζε τη Βίβλο, Όμηρο, Πλάτωνα, λόρδο Βύρωνα, Λοκ, Λαμαρτίνο, Ουγκό, Δάντη, Γκαίτε. Για τον Λιστ η μουσική και η λογοτεχνία, οι συνθέτες κι οι ποιητές δεν είχαν καμιά διαφορά στη συνείδηση, στο έργο και στη ζωή του και υποστήριζε τη συνένωση των τεχνών στα πλαίσια του ρομαντισμού. Έψαχνε στην ποίηση, στη φιλοσοφία και στη θρησκεία απαντήσεις για την τέχνη, την κοινωνία και τη ζωή. Δεν μπορούσε να ζήσει χωρίς την ποίηση γι αυτό είχε πάντα μαζί του τον Φάουστ του Γκαίτε και τη Θεία Κωμωδία του Δάντη.

Αυτό στάθηκε ως ένα βαθμό υποκατάστατο της επίσημης μουσικής παιδείας την οποία δεν γνώρισε κατά τη διάρκεια των παιδικών και εφηβικών του χρόνων. Από την άλλη μεριά και μέσα στο κλίμα της εποχής, στο Παρίσι, όπου ο απόηχος των έργων του Μπερλιόζ ήταν έντονος και το καλλιτεχνικό κλίμα ευνοούσε ώστε η πρόσμιξη των τεχνών με την έκφραση των συναισθημάτων να αποτελεί ύψιστο σκοπό, ο Λιστ εφάρμοσε στη σύνθεση τις λογοτεχνικές του εμπειρίες, διαμορφώνοντας μια «ποιητική γλώσσα» στη μουσική που πρόσφερε μερικές από τις πιο όμορφες συνθέσεις του Ρομαντισμού και επηρέασε μεταγενέστερους συνθέτες.

Η παρούσα μελέτη επικεντρώνεται στην επίδραση της ποίησης στις οργανικές συνθέσεις του. Ο τρόπος ο οποίος επηρέασε τη σύνθεση και η σύνδεση μεταξύ των έργων και των ποιημάτων αποτελεί μέσο διείσδυσης στην μουσική του Λιστ και στο έργο του. Επίσης, μέσα από τη μελέτη των δοκιμίων που έγραψε και των γραμμάτων τα οποία διαθέτουμε προς μελέτη είμαστε σε θέση να κατανοήσουμε τις απόψεις του για την τέχνη γενικότερα.

Θα μπορούσαμε να διακρίνουμε μεταξύ τριών περιόδων στο έργο του: η πρώτη μέχρι το 1848, που περιλαμβάνει τα χρόνια όπου διακρίθηκε ως ένας από τους μεγαλύτερους πιανίστες της εποχής του και τα πρώιμα έργα, περίοδος η οποία χαρακτηρίζεται από πειραματισμό στον τομέα της σύνθεσης. Ο Λιστ από πολύ νωρίς ήθελε να αποτινάξει από τη μουσική του οτιδήποτε συντηρητικό και αγωνίστηκε για να εκφράσει την ελευθερία που βίωνε όσον αφορά το καλλιτεχνικό του πνεύμα στη σύνθεση με τον παραμερισμό των καθιερωμένων μορφών και τον πειραματισμό σε νέες, πιο ελεύθερες. Η δεύτερη περίοδος είναι εκείνη της Βαϊμάρης, από το 1848 μέχρι το 1861. Αυτή η περίοδος αποτελεί την πιο δημιουργική της ζωής του. Εκεί διαμόρφωσε και τελειοποίησε την συνθετική τεχνική του Συμφωνικού Ποιήματος που αποτελεί μια από τις πιο σημαντικές προσφορές στον τομέα της προγραμματικής συμφωνικής μουσικής του 19^{ου} αιώνα. Εκεί επίσης αναθεώρησε τους δύο κύκλους πιανιστικών συνθέσεων, τα «Années de Pèlerinage» (1^ο και 2^ο βιβλίο) και «Harmonies poétiques et Religieuses», συνέθεσε τις δύο Συμφωνίες του, τη «Dante» και τη «Φάουστ» και το μεγάλο πιανιστικό του έργο, τη Σονάτα σε Σι ελάσσονα. Η περίοδος μετά το 1862 συνδέεται με μια μεταστροφή των μουσικών του αναζητήσεων, κυριαρχία του θρησκευτικού στοιχείου στη

σκέψη και στο έργο του και αναζήτηση νέων δρόμων στη σύνθεση. Η τελευταία αυτή περίοδος επηρέασε τα ύστερα ρεύματα του 19^{ου} αιώνα και κυρίως τον Ιμπρεσιονισμό και την Ατονικότητα των αρχών του 20^{ου}.

Η ποίηση επηρέασε το έργο του Λιστ κατά την πρώτη και δεύτερη περίοδο της συνθετικής του πορείας. Οι δύο κύκλοι για πιάνο «Années de Pèlerinage» (1^ο και 2^ο βιβλίο) και «Harmonies roétiques et Religieuses», αποτελούνται από έργα που ξεκίνησε να συνθέτει από το 1834 και το 1835, όταν ξεκίνησε τα ταξίδια του με τη Marie d' Angoult. Η δεύτερη περίοδος, εκείνη της Βαϊμάρης, ενσαρκώνει την ωριμότητα στη σκέψη και τη σύνθεσή του και το αποτέλεσμα των λογοτεχνικών του εμπειριών. Το Συμφωνικό Ποίημα αποτελεί τον ώριμο καρπό των μουσικών, φιλοσοφικών, πνευματικών αναζητήσεων του συνθέτη. Τα 12 από τα 13 έργα συντέθηκαν αυτή την περίοδο και όλα συνδέονται με μια εξωμουσική πηγή έμπνευσης. Από τα Συμφωνικά του Ποιήματα αυτά που είναι εμπνευσμένα από την ποίηση είναι τα: «Ce qu' on entend sur la montagne», «Les Preludes», «Tasso, Lamento et Trionfo», «Mazeppa» και «Die Ideale». Εκτός από αυτά τα έργα, ποιητική έμπνευση ακολουθούν οι δύο Συμφωνίες του, Faust και Dante, τα «δύο Επεισόδια από τον Φάουστ του Lenau» και το Συμφωνικό έργο «Les Morts» από τις «Τρεις Νεκρικές Ωδές». Τα έργα αυτά συντέθηκαν την ίδια περίοδο, αυτή της Βαϊμάρης. Εκτός από αυτά τα έργα, που είναι συνδεδεμένα με την ποίηση από τον ίδιο τον συνθέτη, υπάρχουν κι άλλα έργα που συνδέονται με την ποίηση, όμως αυτό δεν έχει καταγραφεί επίσημα, οπότε δεν μπορούμε να διαμορφώσουμε κάποια σύνδεση μεταξύ των μουσικών έργων και των ποιημάτων από τα οποία λέγεται ότι εμπνεύστηκε ο Λιστ. Για παράδειγμα, ο κύκλος «Apparitions» του 1834 που αποτελείται από τρία έργα για πιάνο, πιθανότητα εμπνεύστηκε είτε από το ομώνυμο ποίημα του Λαμαρτίνου, είτε από την συλλογή ποιημάτων «Auditions» του Chretien Urhan. Επίσης οι «Consolations» για πιάνο βασίζονται είτε στη συλλογή ποιημάτων του Saint-Beuve «Consolations» είτε στο ποίημα «Une larme ou Consolation» του Λαμαρτίνου. Στις συνθέσεις της πρώτης περιόδου που συνδέονται με την ποίηση παρατηρούμε ότι τα έργα του Λιστ ακολουθούν την ποιητική ιδέα σε ένα γενικό πλαίσιο. Υπάρχει ακόμα αρκετή ελευθερία όσον αφορά τη σύνδεση της μουσικής με το ποίημα. Στα έργα αυτά το νόημα είναι το ίδιο: ο μοναχικός, ρομαντικός καλλιτέχνης που περιπλανάται μέσα από διάφορα μέρη και φυσικά τοπία αναζητώντας την ταυτότητά του και το νόημα της ζωής. Τόσο στον κύκλο «Χρόνια Προσκυνήματος» όσο και στις «Ποιητικές και Θρησκευτικές Αρμονίες» τα θέματα αυτά είναι κοινά. Έντονο είναι το θρησκευτικό στοιχείο, η αναζήτηση του θείου που απασχολεί τη σκέψη του Λιστ. Παρ' όλο που αναθεωρήθηκαν και εκδόθηκαν κατά τη διάρκεια των χρόνων της Βαϊμάρης, διατηρούν τη φρεσκάδα των ρομαντικών συνθέσεων για πιάνο και αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα ρομαντικής σύνθεσης. Τα συμφωνικά έργα που είναι εμπνευσμένα από την ποίηση είναι τα παραπάνω πέντε από τα «Συμφωνικά Ποιήματα», οι Συμφωνίες «Φάουστ» και «Dante», τα «δύο Επεισόδια από τον Φάουστ του Lenau» και το «Les Morts» από τις «Τρεις Νεκρικές Ωδές». Τα έργα αυτά αποτελούν έργα συνθετικής ωριμότητας με διάχυτες προγραμματικές ιδέες. Σε αντίθεση με τα προηγούμενα της πρώτης περιόδου καθορίζονται σε μεγαλύτερο βαθμό από το πρόγραμμα και επίσης χρησιμοποιούνται συνθετικά μέσα περισσότερο «πρωτοποριακά». Για τον Λιστ η σημασία του ατομικού, οράματος και η έκφραση της

της προσωπικής εμπειρίας είναι ο πυρήνας της προγραμματικής μουσικής. Ο τρόπος δηλαδή με τον οποίο το εξωμουσικό, ποιητικό ερέθισμα επηρεάζει την καλλιτεχνική του συνείδηση είναι το κύριο στοιχείο που οδηγεί τη σύνθεση στην πορεία από την πρόσληψη έως την ολοκλήρωση του έργου. Στα Συμφωνικά ποιήματα η μεταμόρφωση του μουσικού θέματος από την αρχική έκθεση/παράθεση στην πορεία έως την τελική αποθέωσή του και τα μέσα με τα οποία αυτή επιτυγχάνεται, αποτελεί ένα από τα πιο εντυπωσιακά σημεία στην συνθετική τεχνική του. Ο Λιστ τροποποιεί το πρόγραμμα προκειμένου να συμβαδίζει με το προσωπικό του όραμα. Το «Tasso» και το «Die Ideale» (Τα Ιδανικά) προσφέρουν εντυπωσιακά παραδείγματα αυτού του είδους: Στο «Tasso» η τελική αποθέωση, παρ' όλο που ταιριάζει με το έργο του Γκαίτε, δεν εμφανίζεται στο ποίημα του Βύρωνα που επισυνάπτεται στην μουσική. Ακόμα, ο Λιστ συμπληρώνει το πρόγραμμα που βασίζεται στο ποίημα του Σίλερ «Die Ideale» με την τελική αποθέωση που δεν υπήρχε στο αρχικό ποίημα. Συμπεραίνουμε ότι οι προσωπικές του εμπειρίες, η αμφισβήτηση που δέχτηκε το έργο του την εποχή εκείνη και η πεποίθηση ότι θα αναγνωριζόταν κάποτε τον απασχολούσαν σε μεγάλο βαθμό. Σε κάθε περίπτωση η μουσική του Λιστ είναι αυτόνομη και δεν υπακούει αυστηρά σε οποιοδήποτε πρόγραμμα και ποιητική έμπνευση. Τέλος στα υπόλοιπα «προγραμματικά συμφωνικά» του έργα, που είναι εμπνευσμένα από ποιήματα, εκφράζει τις φιλοσοφικές ιδέες που τον απασχόλησαν μέχρι το τέλος της ζωής του. Ο άνθρωπος που κυριεύεται από πάθη και αδυναμίες, οδηγείται μέσα από αγώνες και δυσκολίες στην επίτευξη της απόλυτης γνώσης ενώ παρεμβάλλεται η αγάπη, με τη μορφή μιας ανώτερης, αγνής, θείας υπόστασης η οποία τον οδηγεί στο Θεό. Ακόμα το διαβολικό στοιχείο, ως μέρος της ανθρώπινης υπόστασης, είναι ένα ακόμα θέμα που εκφράζει μέσα στα έργα του.

Ο Λιστ υπήρξε πληθωρική προσωπικότητα κι αυτό διαφαίνεται από το πολυποίκιλο συνθετικό του έργο. Όπως και οι περισσότεροι καλλιτέχνες επηρεάστηκε από την εποχή του. Το κοινωνικό, πολιτικό, πολιτιστικό πλαίσιο της εποχής στο Παρίσι όπου έζησε στα χρόνια της νεότητάς του ήταν καταλυτικός παράγοντας για τη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής του προσωπικότητας. Η προσωπική επαφή με ποιητές και ποιήματα και η τάση της εποχής για «συνένωση των τεχνών» τον επηρέασαν έτσι ώστε να οδηγηθεί στη «σύνδεση» της ποίησης με τη μουσική.

Η αγάπη του για την ποίηση ήταν αμφίδρομη. Αρκετοί ποιητές τον τίμησαν, αφιερώνοντάς του ποιήματα. Ο Λιστ αποτελούσε «πρότυπο» καλλιτέχνη για πολλούς ποιητές. Ο ποιητής Charles Baudelaire, θαυμαστής των Λιστ και Βάγκνερ, έγραψε γι αυτόν: «Αγαπητέ Λιστ, μέσα από την ομίχλη και πέρα από τα ποτάμια, σε μακρινές πόλεις, όπου τα πιάνια τραγουδούν τη δόξα σας και όπου τυπογραφικές μηχανές μεταφράζουν τη σοφία σας όπου κι αν βρίσκεστε, είτε περιτριγυρισμένος από θαύματα της αιώνιας Πόλης, ή στα βάθη ονειρικών χωρών, αυτοσχεδιάζοντας τραγούδια χαράς και ανείπωτης θλίψης ή γράφοντας δυσνόητους διαλογισμούς, τραγουδιστή της ευχαρίστησης και της αιώνιας οδύνης, φιλόσοφε, ποιητή, καλλιτέχνη, σε συγχαίρω στην αθανασία».

I. Η ποίηση στη μουσική του 19ου αιώνα

«Οι ποιητές και οι μουσικοί είναι μέλη της ίδιας εκκλησίας και σχετίζονται με τον πιο ενδόμυχο τρόπο: το μουσικό της λέξης και ο ήχος είναι ένα και το αυτό».¹

Ε.Τ.Α. Χόφμαν.

Ο Ρομαντισμός εμφανίστηκε αρχικά ως λογοτεχνικό και φιλοσοφικό κίνημα κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 18^{ου} αιώνα. Στα πλαίσια του κινήματος Sturm und Drang το συναισθηματικό στοιχείο άρχισε να υπερισχύει του ορθολογικού στην φιλοσοφία, τη λογοτεχνία και την τέχνη. Στα πλαίσια αυτά η ποίηση άρχισε να αναθεωρείται. Ο Χέρντερ διατύπωσε την άποψη ότι «η γνήσια ποίηση πηγάζει από την καρδιά και δεν είναι προϊόν σκέψης».² Στη μουσική ο όρος χρησιμοποιείται μετά το 1810. Ο Ε.Τ.Α. Χόφμαν πρώτος μιλάει για «ρομαντική μουσική», αναφερόμενος στην 5^η Συμφωνία του Μπετόβεν.³

Γύρω στα 1800 η μουσική κι η αισθητική της δεν συμβάδιζαν με την έννοια ότι η αισθητική κι η φιλοσοφία προηγήθηκαν της μουσικής διαδικασίας στον ρομαντικό κίνημα. Το ρομαντικό κίνημα, ευρωπαϊκό, αλλά πρώτα απ' όλα γερμανικό φαινόμενο, επηρεάστηκε όμως κι από το πνευματικό κίνημα του Διαφωτισμού και τα ιδανικά που πρέσβευε. Ο Ρουσσώ, επικαλούμενος την αρχαία ελληνική ιστορία, όπου η μουσική ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με το λόγο, υποστηρίζει ότι ο στίχος, το τραγούδι και ο λόγος έχουν κοινή ρίζα.⁴ Η μουσική κι η ποίηση έχουν κοινή ρίζα και συμπίπτει ο χρόνος εμφάνισής τους, ισχυρίζεται ο Ρουσσώ και επικαλείται Αρχαίους Έλληνες φιλόσοφους, όπως τον Στράβωνα για τον οποίο λόγος και τραγούδι συμπίπτουν και η ποίηση είναι η πηγή της ευφράδειας.⁵ Στα τέλη του 18^{ου} αιώνα και στις αρχές του 19^{ου} παρατηρήθηκε η ανάγκη για πρόσμιξη των τεχνών, όπως στην Ελληνική αρχαιότητα. Στα πλαίσια του Ρομαντισμού ήταν «μια ανάγκη στην ιδέα της ένωσης έτσι ώστε να εκφράζουν, να ελευθερώνουν και να καλλιεργούν μια τονικότητα της ανθρώπινης εσωτερικότητας».⁶ Σύμφωνα με τον Hans Schulte «η ποίηση φλέρταρε,

¹ Scher Steven. *Essays on Literature and Music (1967-2004)*, N.Y., 2004, σελ.173.

² Σαμψών Εύη. «Λογοτεχνικές και μουσικοαισθητικές προσεγγίσεις του γερμανικού ρομαντισμού στις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα», *Μουσικολογία*, 9, 1997, σελ.143.

³ Michels Ulrich. *Ατλας της μουσικής*, τόμος δεύτερος, Αθήνα 1995, σελ. 437.

⁴ Allanbrook Jamison Wye, Strunk Oliver. *Source readings in music history, volume 5, The late eighteenth century*, N.Y, 1998, σελ. 211.

⁵ Στο ίδιο, σελ. 211.

⁶ Schulte Hans. «Hans Schulte Retrospect» στο *The Romantic tradition: German literature and music in the nineteenth century*, επιμ. Chapple Gerald, Hall Frederick, Schulte Hans, N.Y., 1992, σελ.517.

επιθυμούσε και εξιδανίκευε τη μουσική, και το αντίστροφο».⁷

Για τον Σίλερ «μόνο η μορφή του συναισθήματός μας πρέπει να προβάλλεται και η τέχνη που το κάνει πιο καθαρά και αποκλειστικά είναι η μουσική».⁸ Για τον Σίλερ η έννοια «μουσικό» μπορεί να αναφέρεται τόσο σε τονικές συνθέσεις όσο και σε εκφραστική, μελωδική, ηχητική δομή στην ποίηση. Έτσι, δημιουργείται μια αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο τεχνών. Εφαρμοσμένη στην ποίηση, η μουσική «εξουδετερώνει την τάση των λέξεων για να προδώσει ένα στιγμιαίο πνεύμα στο διαρκές εξωτερικό περιβάλλον».⁹ Στην «Αισθητική» του ο Έγκελος υποστηρίζει ότι η μουσική ασκεί «ιδιάζουσα επίδραση στο θυμικό, σε αντιδιαστολή με τις άλλες τέχνες».¹⁰ Στη σύγκριση με τις πλαστικές τέχνες και την ποίηση, ο Έγκελος υποστηρίζει ότι η μουσική έχει μεγαλύτερη συγγένεια με την ποίηση, όμως με ανόμοιο τρόπο μεταχείρισης των ήχων και της έκφρασης.¹¹ Ο Έγκελος τοποθετεί στην κορυφή της ιεραρχίας την ποίηση κι αμέσως μετά τη μουσική. Το γεγονός αυτό συμπίπτει με τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος στη μουσική κατά τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα, όπου η μουσική, και κυρίως η απόλυτη «γίνεται κατεξοχήν εκφραστής της υποκειμενικής ελευθερίας, της εσωτερικότητας τόσο στο περιεχόμενο όσο και στη μορφή».¹² Ο Λιστ στο δοκίμιο για την Συμφωνία του Χάρολντ του Μπερλιόζ, το 1855, αναφέρει τον Έγκελο και στοιχεία της φιλοσοφίας του. Για τον Έγκελο, όπως και για τον Λιστ «η μουσική ήταν πρόθυμη να πάρει την πτέρυγα του κόσμου, να υπερβεί τα όρια της λογικής, ακόμα και της ποιητικής του λόγου προκειμένου», όπως θα έλεγε ο Σοπενχάουερ, «να εκφράζει την βούληση άμεσα».¹³

Κατά τον 19ο αιώνα η μουσική αναδύεται σε μια πιο υψηλή θέση σε σχέση με την «πιο ταπεινή» του 18ου αιώνα.¹⁴ Στα τέλη του 18^{ου} αιώνα, ξεκίνησε το ενδιαφέρον των συνθετών για ενσωμάτωση στοιχείων από άλλες τέχνες καθώς και από τη λογοτεχνία στο έργο τους. «Η μουσική, κρινόμενη με παραδοσιακές αξίες της μιμητικής, ήταν στο βάθος της ιεραρχίας και προσπαθούσε να διατηρήσει τη θέση της μεταξύ των καλών τεχνών».¹⁵ Αυτό το έκανε αντιγράφοντας τη φύση, εξωτερικά(με ήχους) ή εσωτερικά(με συναισθήματα κι εντυπώσεις).¹⁶ Για τους Ε.Τ.Α. Χόφμαν, Λούντβικ Τικ, Φρίντριχ Σλέγκελ κι άλλους η μουσική διαμορφώθηκε με βάση το ασαφές, απροσδιόριστο περιεχόμενο το οποίο θεωρήθηκε ως βασικό στοιχείο προκειμένου να χαρακτηριστεί ένα έργο

⁷ Στο ίδιο, σελ.518.

⁸ Στο ίδιο, σελ. 145.

⁹ Στο ίδιο, σελ. 159

¹⁰ Έγκελος. *Η Αισθητική της Μουσικής*, μετάφραση, επίμετρο, Μάρκος Τσέτσος, Αθήνα, 2002, σελ.24.

¹¹ Στο ίδιο, σελ.31.

¹² Τσέτσος Μάρκος. «Επίμετρο» στο Έγκελος. *Η Αισθητική της Μουσικής*, Αθήνα, 2002, σελ.132.

¹³ Carnegie Patrick. «Faust in his element» στο *The Romantic tradition: German literature and music in the nineteenth century*, επιμ. Chapple Gerald, Hall Frederick, Schulte Hans, N.Y., 1992, σελ. 267.

¹⁴ Morton Marsha, Schmunk Peter L. *The Arts Entwined: Music and Painting in the Nineteenth Century*, N.Y., 2000, σελ.2.

¹⁵ Στο ίδιο, σελ.2.

¹⁶ Στο ίδιο, σελ.2.

ρομαντικό. Στις αρχές του 19ου αιώνα λοιπόν συντελέσθηκαν αλλαγές στις διαφορετικές αισθητικές-φιλοσοφικές προσεγγίσεις, εμφάνιση της έννοιας του «ρεσιτάλ» και ανύψωση της θέσης του καλλιτέχνη, καθώς και γενικότερες εξελίξεις μέσα στη μουσική η οποία τώρα «προσφέρει μια γεύση του απόλυτου μέσω του άπειρου της εσωτερικής ψυχής».¹⁷ Η οργανική μουσική άρχισε να θεωρείται ανώτερη της φωνητικής. Ο Ε.Τ.Α. Χόφμαν το 1810 γράφει: «Η μουσική του Μπετόβεν αγγίζει τα όρια του φόβου, του τρόμου και ξυπνά την ατέλειωτη νοσταλγία η οποία είναι η φύση του ρομαντισμού».¹⁸

Η ποίηση ταίριαζε με τη νέα ενόργανη μουσική και συγκεκριμένα με την ελευθερία στη μορφή, το περιεχόμενο και την έκφραση, με την έκφραση του συναισθήματος όπου η φαντασία, η έκφραση και το συναισθηματικό περιεχόμενο κατέχουν σημαντικό ρόλο, με τις με έντονα δραματικές αντιθέσεις και το ευρύτερο φάσμα δυναμικών και ηχοχρωμάτων. Ακόμα, η εξέλιξη του πιάνου και η απόδοση των ιδιαίτερων ηχοχρωμάτων και κατ' επέκταση των διαφορετικών συναισθημάτων οδήγησε στην άνθηση ενός «ποιητικού» ήχου. Από την άλλη μεριά, οι ρομαντικοί ποιητές προσπάθησαν να δημιουργήσουν μια νέα «λεκτική μουσική», «να ενισχύσουν το μουσικό παλμό με την οποία κάθε γνήσιος στίχος ζωντανεύει».¹⁹ Στην αναζήτηση αυτής της μουσικής γλώσσας μέσα στο ποίημα, όσο περισσότερη μουσικότητα περιείχε τόσο περισσότερο θα ταίριαζε στην νέα τέχνη μια και θα έκφραζε τον εσωτερικό κόσμο και τα συναισθήματα του ποιητή. Τα όρια μεταξύ των δύο τεχνών μεταβλήθηκαν, έγιναν περισσότερο ρευστά και οι δύο τέχνες άρχισαν να συγκλίνουν.

Η πρόσμιξη της μουσικής με άλλες τέχνες, το «ποιητικό» στοιχείο γενικότερα, οδήγησε στη δημιουργία νέων ειδών: το λυρικό κομμάτι για πιάνο, την προγραμματική μουσική, το συμφωνικό ποίημα. Η ποίηση εδώ νοείται με την έννοια της «κατεύθυνσης της φανταστικής εμπειρίας πέρα από τα αντιληπτά όρια της μουσικής επικοινωνίας καθεαυτής».²⁰ Τα νέα ονόματα παραπέμπουν σε εξωμουσικό περιεχόμενο. Νέα είδη και νέα ονομασίες εμφανίζονται: romances, νυχτερινά, φανταστικά κομμάτια, κ.τ.λ. και χαρακτηρισμοί όπως μυστηριώδες, πολύ παθητικό, τρυφερό, κλπ. μέσα σε αυτά καθοδηγούν τον εκτελεστή και τον ακροατή έτσι ώστε να βιώσουν μια μουσική, συναισθηματική εμπειρία σε μια «άγνωστη γλώσσα».²¹

Από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, αρκετοί συνθέτες μελοποίησαν ποιήματα των Νοβάλις, Τηκ, Άιχεντορφ, Ζαν Πάουλ, Ρύκερτ, Φρ. Σλέγκελ, Ρέλσταμπ, Χάινε και Ούλαντ.²² Σημαντική θεωρείται η συνθετική δημιουργία του Σούμπερτ, ως

¹⁷ Στο ίδιο, σελ.3.

¹⁸ Στο ίδιο, σελ.4.

¹⁹ Einstein Alfred. *Music in the romantic era*, N.Y., 1947, σελ.22.

²⁰ Rushton Julian. «Music and the Poetic» στο *The Cambridge history of nineteenth century music*, επιμ. Jim Samson, Cambridge, 2001, σελ.153.

²¹ Σαμψών Εύη, «Λογοτεχνικές και μουσικοαισθητικές προσεγγίσεις του γερμανικού ρομαντισμού στις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα», *Μουσικολογία*, 9, 1997, σελ.143.

²² Στο ίδιο, σελ.143.

συνδυαστικού κρίκου μεταξύ δύο εποχών. Με το Lied, ο Σούμπερτ συνέβαλλε στην διάδοση της σύνθεσης που ενώνει την μουσική με την ποίηση. Με τις οργανικές συνθέσεις του από την άλλη μεριά, συνέβαλλε στην ανάπτυξη της «ποιητικής» μουσικής. Οι συνθέτες άρχισαν να θαυμάζουν τα νέα ιδανικά και να «χαλαρώνουν» τη μορφή, στα πλαίσια όμως της παράδοσης του Μπετόβεν. Έτσι, παρόλο που ο Ρομαντισμός σήμαινε μετατόπιση του ενδιαφέροντος στο συναίσθημα εξακολουθούσε να «υπακούει σε στέρεους νόμους και αρχές».²³ Κατά τη διάρκεια των πρώτων δεκαετιών του 19^{ου} αιώνα αυτό άρχιζε να αλλάζει, η ενόργανη μουσική άρχιζε να απελευθερώνεται από τις παραδοσιακές φόρμες. Τη δεκαετία του 1830 το μουσικό πρόγραμμα έγινε περισσότερο δημοφιλές και η προγραμματική μουσική άρχισε να υπερισχύει της «απόλυτης» Η δημοτικότητα της προγραμματικής μουσικής «αντανακλούσε τις προτιμήσεις των καταναλωτών για πιο ουσιαστικό περιεχόμενο στη μουσική, είτε οπτικό είτε λογοτεχνικό».²⁴

Η μουσική σε συνδυασμό τις άλλες τέχνες, το εξωμουσικό στοιχείο οδήγησαν πλέον με ωριμότητα στην ιδέα περί συνένωσης των τεχνών που έγινε πιο έντονη κατά τις δεκαετίες 1830-50 με υποστηρικτές ποιητές, όπως τους Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire και μουσικούς όπως τους Μπερλιόζ, Λιστ με το «Συμφωνικό Ποίημα» και κυρίως τον Βάγκνερ με το «Μουσικό Δράμα». Ο Βάγκνερ στο κείμενο «Όπερα και Δράμα» του 1851 διακρίνει μεταξύ του ποιητή των λέξεων και του μουσικού ποιητή. Το έργο του πρώτου «θα μπορούσε να συλληφθεί μόνο με την κατανόηση σε ένα σημείο αναγνωρίσιμο στην αίσθηση όσο το δυνατόν». Σε αντίθεση το έργο του δεύτερου «θα πρέπει τώρα να επεκτείνει αυτό το συμπιεσμένο πυκνό σημείο στη μεγαλύτερη αφθονία σύμφωνα με το πλήρες περιεχόμενο του συναισθήματος».²⁵

²³ Headington Christopher. *Ιστορία της δυτικής μουσικής*, τόμος δεύτερος, Αθήνα 1998, σελ.3.

²⁴ Morton, Marsha L, Schmunk Peter L. *The Arts Entwined: Music and Painting in the Nineteenth Century*, N.Y., 2000, σελ. 7.

²⁵ Wagner Richard. «Oper und Drama» στο *Musical Aesthetics: a historical reader, volume II, the nineteenth Century*, επιμ. Edward Lippman, N.Y., 1988, σελ.215.

II. Η επίδραση της ποίησης στον Φ. Λιστ

«Η οργανική μουσική εξελίσσεται σε μια πιο εύστοχη ποιητική γλώσσα, ίσως περισσότερο ακόμη κι από την ίδια την ποίηση για να εκφράσει όλα αυτά που διασχίσαμε στους συνήθεις ορίζοντες... συνδέεται με απρόσιτα βάθη, άφθαρτες επιθυμίες, ατελείωτα συναισθήματα.»²⁶ Φ. Λιστ

Ο Φ. Λιστ γεννήθηκε στο Ράιντινγκ της Ουγγαρίας. Από μικρή ηλικία, ο Λιστ επέδειξε ένα σπάνιο μουσικό ταλέντο και το 1819 εγκαταστάθηκε στη Βιέννη με τον πατέρα του όπου συνέχισε τις σπουδές του με τον C. Czerny στο πιάνο και τον A. Salieri στη θεωρία. Καθώς το όνομα του Λιστ γινόταν ολοένα και πιο γνωστό από τις δημόσιες εμφανίσεις του, ο πατέρας του αποφάσισε να πάνε στο Παρίσι για να συνεχίσει εκεί τις σπουδές του στο Κονσερβατουάρ, το 1823. Η απόφαση του Άνταμ Λιστ στοίχισε στον Φρανζ τις σπουδές που θα έπρεπε να κάνει κι αυτοπεποίθηση μια και δεν είχε επίσημη μουσική μόρφωση.²⁷ Από την άλλη μεριά όμως ο Λιστ βρέθηκε στο Παρίσι, ένα από τα πιο σημαντικά καλλιτεχνικά κέντρα της εποχής του. Στο Κονσερβατουάρ δεν τον δέχτηκαν γιατί δεν ήταν Γάλλος υπήκοος. Δάσκαλοί του ήταν ο συνθέτης και διευθυντής ορχήστρας Ferdinando Paer στη σύνθεση και ο Anton Reicha στην αντίστιξη. Μετά το θάνατο του πατέρα του, το 1827, ο Λιστ επιδίδεται στην παράδοση μαθημάτων πιάνου ενώ εξακολουθεί να μένει στο Παρίσι με την μητέρα του. Τα χρόνια που ακολούθησαν ο Λιστ φαίνεται να είχε περιέλθει σε κατάσταση βαθιάς θλίψης και το αποτυχημένο ειδύλλιο με την Caroline Saint-Cricq, μια από τις μαθήτριές του, συνέβαλλε σε αυτή την κατάσταση. Όμως το γεγονός ότι βρισκόταν στο Παρίσι ήταν ένα σημαντικό γεγονός και τα χρόνια που ακολούθησαν συνέβαλλαν στην διαμόρφωση της καλλιτεχνικής του προσωπικότητας.

Στο Παρίσι των πρώτων δεκαετιών του 19ου αιώνα, Ο Λιστ έζησε και επηρεάστηκε στην δημιουργία καλλιτεχνικής συνείδησης από ένα από τα πιο σημαντικά καλλιτεχνικά κινήματα της εποχής. Ο Paul Henry Lang γράφει: «Είναι σύνηθες να τοποθετήσουμε τις απαρχές του Ρομαντισμού στη Γαλλία. Οι ερευνητές απέδειξαν ότι η αρχική ώθηση ήρθε από την Αγγλία και τη Γερμανία, αλλά η μάχη του Ρομαντισμού έπρεπε να γίνει στη Γαλλία για πολιτικούς λόγους. Η Γαλλική Επανάσταση, με έμφαση στην ελευθερία, απελευθέρωσε το άτομο, κι αυτό το ελεύθερο άτομο έγινε ο κύριος φορέας αυτού που είναι γνωστό ως το

²⁶ (από τον πρόλογο του πρώτου βιβλίου του Album d'un voyageur, Impressions et Poésies (1841) στο Franz Liszt: Muzikalische Werke. Serie II, Band 4, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1916).

²⁷ Arnold Ben. *The Liszt Companion*, Santa Barbara, California, 2002, σελ.6.

κίνημα του Ρομαντισμού».²⁸ Η αστάθεια λοιπόν που δημιουργήθηκε από τη Γαλλική Επανάσταση οδήγησε σε μια δυναμική κοινωνία όπου οι νέες πολιτικές, θρησκευτικές, κοινωνικές ιδέες και τα καλλιτεχνικά κινήματα βρίσκονταν σε αλληλεπίδραση.

Στα πλαίσια του Γαλλικού Ρομαντισμού, που ακολούθησε χρονολογικά τον Γερμανικό, η τέχνη απελευθερώθηκε, έγινε περισσότερο ριζοσπαστική. Ο Βίκτωρ Ουγκώ όρισε τον Ρομαντισμό ως τον «φιλελευθερισμό στην τέχνη».²⁹ Σύμφωνα με τον Christopher Headington «ο Γαλλικός Ρομαντισμός ήταν πιο εντυπωσιακός και πιο βίαιος από τον Γερμανικό».³⁰

Σε σχέση με τον Γερμανικό Ρομαντισμό, παρατηρούμε και στις δύο περιπτώσεις έλξη για το Μεσαιωνικό παρελθόν, το μύθο αλλά και τον Χριστιανισμό. Στους Γάλλους ρομαντικούς καλλιτέχνες, υπήρχε «μια πιο ευσυνείδητη μορφή του Ρομαντισμού, στην οποία η αντίδραση του κοινού ήταν πάντα ένας σημαντικός παράγοντας».³¹ Ο Γαλλικός Ρομαντισμός «ήταν περισσότερο μια αναθεώρηση της πίστης του Διαφωτισμού στην Ανθρωπότητα, διατηρώντας το προνομιακό καθεστώς του ανθρώπου των γραμμάτων και εμποτιζοντάς το με μια ιερή πτυχή».³² Στην Γαλλία μετά την Επανάσταση οι ποιητές είχαν σημαντική θέση ως επικεφαλής του ρομαντικού κινήματος. Πολλοί από αυτούς στράφηκαν στο θρησκευτικό στοιχείο και στην ποίηση της Αγίας Γραφής ως υπόδειγμα, «ελπίζοντας σε μια εξομοίωση της έντασής του για να αποκατασταθεί η χαμένη αξιοπρέπεια της τέχνης».³³

Στο Παρίσι του 1830, μετά την Ιουλιανή Επανάσταση επικρατούσε ένας επαναστατικός, απελευθερωτικός αέρας, ένας ενθουσιασμός που επηρέασε την κοινωνία και τις τέχνες. Οι Ρομαντικοί είδαν τη συμμετοχή στην πολιτική και στην επανάσταση ως αναπόσπαστη στην καλλιτεχνική τους συνείδηση. Ο Λόρδος Βύρων, αποτέλεσε ίνδαλμα για την αυτοθυσία και τον ηρωϊσμό που επέδειξε στο πλευρό των Ελλήνων στον αγώνα τους για ανεξαρτησία. Το παράδειγμα του Βύρωνα και άλλων Άγγλων εθελοντών σε αυτόν τον αγώνα «απεικονίζει τέλεια την ρομαντική τάση προς την εξιδανικευμένη παραμόρφωση».³⁴ Ποιητές όπως οι Λαμαρτίνος και Β.Ουγκώ εισχώρησαν στη γαλλική πολιτική με επαναστατικό αέρα και φιλελεύθερες ιδέες, που όμως αργότερα, μετά την επανάσταση του 1848 αποσύρθηκαν από την αρχική ακραία διατύπωσή τους.

Η Ιουλιανή Επανάσταση του 1830 λειτουργεί ως ώθηση στον Λιστ να ξεπεράσει την κατάθλιψη από την οποία υπέφερε εκείνη την εποχή. Γνώρισε πολλούς καλλιτέχνες και ήταν τακτικός επισκέπτης στα σαλόνια της

²⁸ Lang Paul Henry. «Liszt and the Romantic Movement», *The Musical Quarterly*, 22, 1936, σελ. 314- 315.

²⁹ Headington Christopher. *Ιστορία της Δυτικής μουσικής, τόμος δεύτερος*, Αθήνα, 1998, σελ.35.

³⁰ Στο ίδιο, σελ.35.

³¹ Harringer Andrew. *Liszt as Prophet: Religion, Politics, and Artists in 1830s Paris*, Columbia, 2012, σελ.37.

³² Στο ίδιο, σελ.42.

³³ Bénichou Paul. *The Consecration of the Writer, 1750-1830*, Nebraska, 1999, σελ. 35.

³⁴ Στο ίδιο, σελ.47.

αριστοκρατικής παρισινής κοινωνίας. Διατήρησε φιλική σχέση με τον Β. Ουγκώ και επισκεπτόταν συχνά την κατοικία του, όπου πήρε μέρος σε συγκεντρώσεις μιας ομάδας καλλιτεχνών γνωστής ως «Cénacle».³⁵ Οι καλλιτέχνες αυτοί θεωρούσαν ότι υπηρετούσαν ένα υπέρτατο, «θείο» σκοπό που στόχο είχε να αναμορφώσει την κοινωνία μέσω της πολιτικής, της θρησκείας και της τέχνης. Μέσω του Ουγκώ, ο Λιστ γνώρισε κι άλλα μέλη του κύκλου, τους Vigny, Musset, Gautier, και Dumas, γνωστούς καλλιτέχνες της εποχής. Στην προσπάθειά τους να «απελευθερώσουν» την φαντασία από τα παραδοσιακά πλαίσια στα οποία κινούνταν, οι καλλιτέχνες αυτοί προσπάθησαν να καταργήσουν κλασικές φόρμες από την τέχνη και να δημιουργήσουν νέες μορφές. Ακόμα, πρέσβευαν την επιστροφή στην φύση και επηρεάστηκαν από τα έργα των Ρουσσώ, Σατωβριάνδο, Γκαίτε, Σίλερ, Σαίξπηρ, Δάντη, κ.α. Μέσα σε όλα αυτά, ο Λιστ έπαθε εμμονή με τα ιδανικά της Γαλλικής κοινωνίας και διάβαζε ασταμάτητα αρχαίους καθώς και Γάλλους φιλόσοφους και συγγραφείς. Ασπάστηκε τις αισθητικές και φιλοσοφικές απόψεις των καλλιτεχνών με τους οποίους ήρθε σε επαφή απορρίπτοντας την παράδοση και τον συντηρητισμό και εμπνεύστηκε από το όραμα και τα ιδανικά τους.

Ο Λιστ είχε δείξει την αγάπη του στη λογοτεχνία από μικρό παιδί, στο Παρίσι όμως αυτή έφτασε στο σημείο να εμποτίσει ολόκληρη την ύπαρξή του. Όπως αναφέρει η Marion Bauer: «Ο ιερέας του χωριού στη μητρική του πόλη, στο Raiding καλούσε τον μαθητή του να του πει ιστορίες της Βίβλου, της ζωής του Ιησού και των Πατέρων της Εκκλησίας. Η Αυστριακή μητέρα του διάβαζε ιστορίες για νεράιδες των αδελφών Γκριμ. Το παιδί σύντομα τα αντικατέστησε με ιστορίες ηρώων και αγίων».³⁶ Χάρη στην Caroline Saint-Cricq, τον πρώτο του έρωτα, γνώρισε έργα του Ουγκώ, του Δάντη και του Λαμαρτίνου. Η ποίηση είχε ευεργετική επίδραση στην καλλιτεχνική ανάπτυξη του Λιστ και σύμφωνα με τον Léon Guichard, ο Λιστ διάβαζε Γάλλους ποιητές, Hugo, Lamartine, Vigny, Musset, Marceline Desbordes-Valmore, Auguste Barbier, φιλόσοφους όπως οι Montesquieu, Ballanche, Lamennais, ιστορικούς όπως οι Michelet, Mignet, Quinet, Custine.³⁷ Τρία βιβλία είχε πάντα διαθέσιμα, όπου κι αν βρισκόταν: την Αγία Γραφή, τη Θεία Κωμωδία του Δάντη, και τον Φάουστ του Γκαίτε. Ο φίλος του Λιστ, Joseph d'Ortigue αναφέρθηκε στην εφημερίδα Gazette Musicale de Paris (1834), λέγοντας ότι ο Λιστ «διαβάζει ένα λεξικό με την ίδιο ακόρεστο, αμείλικτο τρόπο με τον οποίο καταβροχθίζει ποίηση».³⁸ Ο d'Ortigue μιλούσε για τη «λαχτάρα για γνώση» του Λιστ, που δεν είχε όρια, καθώς πολλές φορές, μετά από δέκα ώρες πρακτικής, εξακολουθούσε να βρίσκει χρόνο για να διαβάσει Ρουσσώ, Βολταίρο, Montaigne, Sainte-Beuve, Σατωβριάνδο, Senancour, και

³⁵ Tiersot Julien. «Liszt in France», *The Musical Quarterly*, τεύχος 22, 1936, σελ. 285.

³⁶ Bauer Marion. «The Literary Liszt», *The Musical Quarterly*, τεύχος 22, 1936, σελ.295.

³⁷ Guichard Léon. «Liszt et la littérature française», *Revue de Musicologie*, 56, 1970, σελ.4.

³⁸ Tripathi Sonia. *Franz Liszt's Harmonies poétiques et religieuses: The inspiration derived from the poetry of Alphonse de Lamartine, with an analysis of the 1853 piano cycle*, California, 2011, σελ.8.

Βύρωνα.³⁹ Ο φιλόσοφος Ballanche έγραφε το 1829: «Η ποίηση είναι η ζωντανή έκφραση του Θεού, της φύσης και της ανθρωπότητας», για τα οποία ο Λιστ δήλωσε: «Θεέ μου, τι σπουδαία, θαυμάσια λόγια!».⁴⁰

Ο Λιστ διατήρησε βαθιά σχέση με την ποίηση καθ 'όλη τη ζωή του και ειδικά με ορισμένους ποιητές και αρκετά έργα του είναι συνδεδεμένα με την ποίηση σε ορισμένο τρόπο. Αυτά τα έργα δημιουργήθηκαν τόσο από την αγάπη και ακολούθως την μελέτη ποιημάτων όσο και από την προσωπική σχέση με συγκεκριμένους ποιητές. Ο Λιστ επηρεάστηκε βαθύτατα από τον Βίκτωρ Ουγκώ, ο οποίος πρωτοστάτησε υπέρ του κινήματος του Ρομαντισμού. Ο πρόλογος στο έργο του «Cromwell» ενέπνευσε πολλούς ρομαντικούς κι έγινε «η πολεμική κραυγή» της οποίας η «ηχώ αντηχούσε σε όλες τις τέχνες και πιστεύεται ότι είναι η αρχή του ρομαντικού κινήματος». ⁴¹ Στον πρόλογο αυτό ο Ουγκώ εξετάζει την ιστορία της ποίησης και την χωρίζει σε τρεις κατηγορίες: πρωτόγονη, αρχαία και σύγχρονη. Η σύγχρονη ποίηση, σύμφωνα με τον Ουγκώ πρέπει να εφαρμοστεί στη ρομαντική μουσική και τέχνη. Η τέχνη με τη σειρά της θα πρέπει να έχει ως επίκεντρο τη φύση και τον άνθρωπο. Μεταξύ άλλων ο Λιστ ανέπτυξε φιλική σχέση με τον Λαμαρτίνο ο οποίος ήταν τακτικός επισκέπτης στο σαλόνι της Marie d'Agoult, συντρόφου του Λιστ για αρκετά χρόνια και μητέρας των παιδιών του, όπου γνώρισε τον Λιστ.⁴² Ο Λαμαρτίνος ήταν γνωστός για την βαθιά πίστη στο Χριστιανισμό και για την ριζοσπαστική θεώρησή του, επιλέγοντας να απομακρυνθεί από τα παραδοσιακά δόγματα της Καθολικής Εκκλησίας. Επιπλέον, υποστήριζε το πολιτικό ριζοσπαστικό δημοκρατικό κίνημα της εποχής του. Ο Λιστ συνδέθηκε μαζί του και πίστεψε στις ιδέες του. Η θρησκευτική πίστη που τους ένωνε, συνέβαλλε στη διαμόρφωση απόψεων και ιδανικών για τον κόσμο, καθώς και επηρέασε την καλλιτεχνική τους συνείδηση. Επιπλέον, σύχναζαν στα αριστοκρατικά σαλόνια της εποχής. Και οι δύο ήταν βαθιά συγκινημένοι από τη Φύση και τον άνθρωπο μέσα σε αυτή, πίστη που έγινε βασικός πυρήνας στα έργα τους. Ο Λαμαρτίνος επηρέασε την εξέλιξη του Γαλλικού Ρομαντισμού. Σ' ένα γράμμα του στον Louis de Ronchaud το 1837, ο Λιστ γράφει: «Με το να μην δραματοποιεί τα συναισθήματά του και να ευχαριστεί τον εαυτό με ένα στοχαστικό λυρισμό, ο Λαμαρτίνος απευθύνει έκκληση προς αυτούς τους ουσιαστικά υποκειμενικούς αναγνώστες που ήθελαν να βρουν τον εαυτό τους να αντανakλάται σε οτιδήποτε και μπορούν έτσι εύκολα να συνεισφέρουν με τις δικές τους ιστορίες στο αρμονικό πλαίσιο της θείας ποίησης του». ⁴³ Με αυτά τα λόγια ο Λιστ αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο η ποίηση του Λαμαρτίνου τον επηρέασε όσον αφορά το θρησκευτικό και συναισθηματικό στοχασμό του και εκφράστηκε στο συνθετικό έργο του.

³⁹ Bauer Marion. «The Literary Liszt», *The Musical Quarterly*, 22, 1936, σελ.296.

⁴⁰ Suttoni Charles. *An Artist's Journey: Lettres D'un Bachelier En Musique, 1835-1841*, Chicago, 1989, σελ.18.

⁴¹ Lang Paul Henry. «Liszt and the Romantic Movement», *The Musical Quarterly*, 22, 1936, σελ.315.

⁴² Walker Alan. *Franz Liszt: the virtuoso years*, N.Y., 1988, σελ.386.

⁴³ Suttoni Charles. *An Artist's Journey: Lettres d'un Bachelier Es Musique, 1835-1841*, Chicago, 1989, σελ.57

Ο Λιστ διάβαζε ποίηση απελευθερώνοντας έτσι τη φαντασία του κι έπειτα συνέθετε πάνω στο πιάνο λέγοντας ότι: «το πιάνο είναι για εμένα ότι είναι το καράβι για τον ναύτη, το άλογο για τον Άραβα και ίσως περισσότερα αφού είναι ο λόγος, ο εαυτός, η ζωή μου».⁴⁴ Ο Λιστ επηρεάστηκε από τον Λαμαρτίνο κι από το έργο «Meditations Poétiques» (Ποιητικοί Διαλογισμοί) του 1820. Για πρώτη φορά στη γαλλική λογοτεχνία ο Λαμαρτίνος εισήγαγε την ποίηση όχι ως τέχνη με μια μορφή (όπου το περιεχόμενο ήταν δευτερεύον ως προς την μορφή) αλλά ως «τρόπο επικοινωνίας» και αυτό με τη σειρά του επηρέασε τον Λιστ στη δημιουργία μιας «συλλογικής» καλλιτεχνικής συνείδησης.⁴⁵ Σε αυτό το έργο ο Λαμαρτίνος εκφράζει τις προσωπικές του απόψεις για την αγάπη, την φύση και την τέχνη.. Οι Διαλογισμοί ήταν ιδιαίτερα δημοφιλείς στη γενιά του 1820, και το έργο θεωρήθηκε ότι «άνθησε στην παράδοση του συναισθηματισμού του Ρουσσώ και στη θρησκευτική συναισθηματικότητα του Σατωβριάνδου».⁴⁶ Ο Λαμαρτίνος ήταν θαύμαζε με τη σειρά του ποιητές όπως ο Πετράρχης και ο Δάντης. Όπως υποστηρίζει ο ιστορικός Robert Hollander, στην Ευρώπη των πρώτων δεκαετιών του 19ου αιώνα πολλοί καλλιτέχνες θεωρούσαν τον Δάντη ως «Ρομαντικό ποιητή των κολασμένων ψυχών» και θαύμαζαν την ικανότητά του «να απεικονίζει το πάθος του πόνου που συγκλόνιζε το ρομαντικό ιδεώδες».⁴⁷ Η εικόνα του Δάντη συγκινούσε τον Λιστ και σε ένα άρθρο του 1837 παρομοίαζε τη «Βεατρίκη» του Δάντη με την δική του, προσωπική εικόνα της «ιδανικής γυναίκας, η οποία αντιστοιχούσε σε φιλοσοφικά ιδανικά, μια μούσα που θα τον ενέπνεε κι όχι αντικείμενο μιας γήινης αγάπης».⁴⁸

Επίσης, επηρεάστηκε από την ριζοσπαστική φιλοσοφία του Hugues-Félicité Robert de Lamennais, ο οποίος ήρθε σε ρήξη με την Καθολική Εκκλησία. Ο Λαμενέ άσκησε μεγάλη επιρροή στον Λιστ, ιδιαίτερα με τις απόψεις του για τους καλλιτέχνες και κυρίως τους μουσικούς και την ανώτερη «αποστολή» τους σε σχέση με την κοινωνία. Ο Λιστ θαύμαζε το κίνημα των Saint-Simon που, όπως υποστηρίζει ο Ralph Locke, ήταν «ίσως το κοινωνικό κίνημα με τη μεγαλύτερη επιρροή της εποχής».⁴⁹ Οι οπαδοί του κινήματος αυτού υποστήριζαν μια μορφή «ουτοπικού σοσιαλισμού», σύμφωνα με την οποία θα πρέπει να δημιουργηθεί μια καλύτερη κοινωνία βασισμένη στην αλληλεγγύη και τη συνεργασία.⁵⁰ Το κίνημα αυτό ήταν το πρώτο στην εποχή τους που υποστήριζε «μια τέχνη κοινωνική» ως μέσου για την προώθηση των στόχων τους.⁵¹

⁴⁴ Gibbs Christopher H, Gooley Dana. *Franz Liszt and his world*, Princeton, 2006, σελ.9.

⁴⁵ Στο ίδιο, σελ.10.

⁴⁶ Lombard Charles M. *Lamartine*, Michigan, 1973, σελ.21.

⁴⁷ Gibbs Christopher H, Gooley Dana. *Franz Liszt and his world*, Princeton, New Jersey, 2006, σελ.10.

⁴⁸ Στο ίδιο, σελ.11.

⁴⁹ Στο ίδιο, σελ.11.

⁵⁰ Στο ίδιο, σελ.11.

⁵¹ Στο ίδιο, σελ.11.

Ο Λιστ θεωρούσε τον εαυτό του ένα μεσάζοντα, έναν «ιερέα» που είχε σκοπό «να διαφυλάξει και να προωθήσει τη διάδοση της ιερότερης τέχνης».⁵² Στο άρθρο του 1835 «για την κατάσταση των καλλιτεχνών και τη θέση τους στην κοινωνία» στην εφημερίδα *Gazette Musicale*, ο Λιστ καλεί όλους τους μουσικούς και όλους όσους ενδιαφέρονται για την τέχνη να σχηματίσουν μια αδελφότητα της οποίας στόχος θα είναι «να ωθήσει, να εμπυχώσει κάθε εξέλιξη και μουσική δημιουργία, να ανυψώσει και να ενδυναμώσει τη θέση των καλλιτεχνών στην κοινωνία και να προστατέψει την αξιοπρέπειά τους». Στο κείμενο επικαλείται τον ποιητή de Vigny, ο οποίος, στον πρόλογο του έργου του «*Chatterton*» αναφέρει τις θυσίες τις οποίες υπόκεινται οι καλλιτέχνες. Σε άλλο σημείο της επιστολής αναφέρει τα λόγια του Σίλερ: «Σε όλες τις εποχές, όταν η τέχνη απορρίφθηκε από την κοινωνία, ήταν ο καλλιτέχνης που την κατέστρεψε».⁵³ Όσον αφορά τη σχέση της μουσικής με τις άλλες τέχνες, ο Λιστ έγραφε: «Η μουσική δεν αναπαριστά, όπως ένα άγαλμα, αλλά εκφράζει. Δεν έχει άλλη αλήθεια από το να μιλάει. Έτσι, γίνεται δυσπρόσιτη στο κοινό. Εκεί είναι όπου οι άλλες τέχνες μπορούν να βοηθήσουν».⁵⁴ Η θέση της μουσικής και των μουσικών δεν ήταν ισότιμη με τις άλλες τέχνες κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα. Ο Λιστ θεωρούσε ότι οι τέχνες και ιδιαίτερα η ποίηση θα μπορούσαν να υποβοηθήσουν τη μουσική ώστε αυτή να βρει τη θέση που της άξιζε στην κοινωνία. Το Παρίσι, λοιπόν, ήταν ένα μοναδικό, γόνιμο έδαφος για τις ριζοσπαστικές πολιτικές, θρησκευτικές και καλλιτεχνικές ιδέες που θα υιοθετήσει ο Λιστ.

Η ποίηση άσκησε μεγάλη επίδραση στο έργο και πρωτίστως στη σκέψη και την αισθητική του Λιστ. Εκτός από την ποίηση θα πρέπει να επισημανθεί η επίδραση που άσκησαν πάνω του σημαντικές καλλιτεχνικές φυσιογνωμίες της εποχής. Ο Λιστ κατά τα πρώτα χρόνια της ζωής του επηρεάστηκε από τον Μπερλιόζ, τον οποίο λέγεται ότι γνώρισε προσωπικά και παρέμεινε το είδωλό του σε όλη τη διάρκεια της ζωής του. Η πρώτη συνάντηση με τον Μπερλιόζ ήταν ένα μοναδικό γεγονός για τον Λιστ. Στα απομνημονεύματά του, ο Μπερλιόζ γράφει για την πρώτη παράσταση της Φανταστικής του Συμφωνίας, στις 5 Δεκεμβρίου, 1830: «μια ημέρα πριν από τη συναυλία, έλαβα μια επίσκεψη από τον Λιστ, τον οποίο δεν είχα γνωρίσει ακόμα. Μίλησα μαζί του για τον Φάουστ του Γκαίτε, τον οποίο αναγκάστηκε να ομολογήσει ότι δεν είχε διαβάσει, αλλά για τον οποίο αμέσως ενθουσιάστηκε όπως κι εγώ. Ήταν παρών στη συναυλία και ενθουσιάστηκα από τα χειροκροτήματα και τον ενθουσιασμό του».⁵⁵ Ο Λιστ επηρεάστηκε από τον Μπερλιόζ σε μεγάλο βαθμό στο έργο του. Σύμφωνα με τον Ντάλχαους, καταλυτικός παράγοντας για τον Λιστ ήταν ότι η δεξιοτεχνία ήταν σε θέση να συμμετέχει στη «ρομαντική επανάσταση», την οποία «ο Μπερλιόζ,

⁵² Witten David. *Nineteenth century piano music, essays in performance and analysis*, N.Y., 1997, σελ. 207.

⁵³ Hall-Swadley Janita (επιμ). *The collected writings of Franz Liszt, volume 2. Essays and letters of a travelling bachelor of music*, Plymouth, 2012, σελ.106.

⁵⁴ Suttoni Charles. *An Artist's Journey: Lettres d'un Bachelier es Musique, 1835-1841*, Chicago, 1989, σελ.25.

⁵⁵ Bauer Marion. «The Literary Liszt», *The Musical Quarterly*, 22, 1936, σελ.298.

ακολουθώντας το παράδειγμα του Β. Ουγκώ, είχε μεταφέρει από τη λογοτεχνία στη μουσική».⁵⁶

Επίσης, η εμφάνιση του Παγκανίνι στο Παρίσι το Μάρτιο του 1831 κι η άφιξη του Σοπέν το Φθινόπωρο του ίδιου έτους ήταν γεγονότα που συνέβαλλαν στην διαμόρφωση της καλλιτεχνική του συνείδησης κατά τα χρόνια της διαμονής στο Παρίσι.

III. Ο κύκλος *Années de Pèlerinage*

«Έχω ταξιδέψει τελευταία σε πολλές νέες χώρες, επισκέφθηκα πολλά διαφορετικά μέρη, καθαγιασμένα από την ιστορία και την ποίηση. Έχω την αίσθηση ότι οι ποικίλες πτυχές της φύσης, καθώς και τα διάφορα περιστατικά που συνδέονται με αυτήν, δεν πέρασαν μπροστά στα μάτια μου σαν άδειες εικόνες, αλλά προκάλεσαν βαθιά συναισθήματα μέσα στην ψυχή μου, μια αόριστη αλλά άμεση συγγένεια δημιουργήθηκε μεταξύ αυτών κι εμένα, απροσδιόριστη αλλά πραγματική συμπάθεια, μια ανεξήγητη αλλά αδιάσειστη επικοινωνία και προσπάθησα να δώσω μουσική έκφραση σε κάποιες από τις ισχυρότερες αισθήσεις και μερικές από τις πιο ζωντανές εντυπώσεις μου.»⁵⁷ Φ. Λιστ

Ο τίτλος «*Années de Pèlerinage*» παραπέμπει (παρόλο που δεν έχει καταγραφεί επίσημα) στο μυθιστόρημα του Γκαίτε «*Wilhelm Meisters Lehrjahre*» (Χρόνια μαθητείας του Wilhelm Meister) που με τη συνέχειά του «*Wilhelm Meisters Wanderjahre*» (Χρόνια περιπλάνησης του Wilhelm Meister) παρουσιάστηκε στην τελική του μορφή το 1829. Η ιστορία επικεντρώνεται στον Wilhelm και στην προσπάθεια να ξεφύγει από τη ζωή του αστού επιχειρηματία, η οποία για τον ίδιο δεν περιείχε καμιά ουσία. Μετά από μια σύντομη ενασχόληση με το θέατρο, όπου αποδείχτηκε ότι δεν είχε ταλέντο, ο Wilhelm αφοσιώνεται στην μουσική ομάδα «η κοινωνία του Πύργου», τα μέλη της οποίας ανήκουν κυρίως στην αριστοκρατία και τους απασχολούν πολιτισμικά και κοινωνικά θέματα. Στο έργο, η τέχνη και η θρησκεία θεωρούνται τα μέσα για την δημιουργία ενός ατόμου το οποίο απελευθερώνεται από τις καταπιεστικές φόρμες της εποχής του και φθάνει σε εσωτερική ηρεμία και αρμονία. Η ιδέα ενός «περιπλανώμενου», μοναχικού ατόμου-καλλιτέχνη που δεν ανήκει πουθενά αλλά περιπλανάται μόνος ήταν κεντρική έννοια του Ρομαντισμού.

Ο κύκλος *Années de Pèlerinage* αποτελεί ένα από τα πιο χαρακτηριστικά δείγματα της ρομαντικής πιανιστικής σύνθεσης καθώς και την πνευματική εξέλιξη ως προς την ωριμότητα στο έργο του Λιστ. Το άλμπουμ χωρίζεται σε τρία βιβλία

⁵⁶ Dalhaus Carl. *Nineteenth Century Music*, California, 1989, σελ.135.

⁵⁷ Από τον γενικό πρόλογο του έργου, New Liszt edition, series I, volume 6, editio musica Budapest, 1976, σελ.10.

και περιλαμβάνει συνολικά είκοσι έξι κομμάτια, το καθένα από τα οποία φέρει διαφορετικές επιρροές και βασίζεται σε εξωμουσική έμπνευση. Πιο συγκεκριμένα, αντανακλά ο Λιστ εμπνεύστηκε από θρησκευτικές, φιλοσοφικές, λογοτεχνικές και άλλες πηγές στη σύνθεση των έργων. Οι πρώτες συνθέσεις του Λιστ που σχετίζονται με τον κύκλο είναι από τη συλλογή «Album d'un Voyageur» (Λεύκωμα ενός ταξιδιώτη) του 1842 και ιδιαίτερα από το πρώτο τμήμα του, «Impressions et Poésies». Τα περισσότερα από τα κομμάτια του πρώτου βιβλίου που περιλαμβάνονται στο άλμπουμ γράφτηκαν στο 1835-1836 κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Ελβετία με την Marie d' Angoult. Ο Λιστ αναθεώρησε το άλμπουμ μεταξύ 1848-1853, το οποίο εκδόθηκε το 1855 με το όνομα «Années de Pèlerinage, Première Année, Suisse» (Χρόνια Προσκυνηματος, πρώτο έτος, Ελβετία).

Τα εννέα κομμάτια του πρώτου βιβλίου είναι: La chapelle de Guillaume Tell, Au Lac de Wallenstadt, Pastorale, Au bord d'une Source, Orage, Vallée d'Obermann, Eglogue, Mal du Pays, Les Cloches de Genève. Από αυτά, τα επτά, με εξαίρεση το Orage και το Eglogue αποτελούν αναθεωρήσεις κομματιών από το «Impressions et Poesies». Με εξαίρεση τα Pastorale και Les cloches de Genève, κάθε κομμάτι έχει ένα λογοτεχνικό πρόλογο που προέρχεται κυρίως από ποιητικά έργα και παραπέμπει στην «περιπλάνηση και στο δέος της φύσης του Λιστ, στη μοναχική φύση του και την αναζήτησή του για κάτι μεγαλύτερο από τον εαυτό του, παρά την παρέα της Marie». ⁵⁸ Παρ' όλο που εμφανίζονται με ωριμότητα, διατηρούν τον ενθουσιασμό του Λιστ και παρουσιάζουν τα ιδανικά του Ρομαντισμού στην πιο συναισθηματική τους έκφραση: η μοναχικότητα του ρομαντικού καλλιτέχνη, η επιθυμία για περιπλάνηση και αναζήτηση. Ο Humphrey Searle υποστηρίζει ότι «το ελβετικό έργο αντιπροσωπεύει περισσότερο από ένα οδοιπορικό στα ελβετικά αξιοθέατα και τους ήχους. Η τάξη και η τυπολογία των κομματιών προτείνουν ένα πνευματικό ταξίδι». ⁵⁹

Τα μοντέλα του Λιστ είναι οπτικά, μουσικά και λογοτεχνικά ταυτόχρονα όπως και η καλλιτεχνική του συνείδηση. Όσον αφορά τη δομή τους, τα περισσότερα διακρίνονται για την ελευθερία στην μορφή σε αρκετά χρησιμοποιεί την παραλλαγή θεμάτων και μοτίβων .

Στο «La chapelle de Guillaume Tell» (Το παρεκκλήσι του Γουλιέλμου Τέλλου), ο επαναστατικός αγώνας πιθανότητα των Ελβετών παρουσιάζεται στο ρητό του Schiller «όλοι για έναν κι ένας για όλους» που πρόσθεσε ο Λιστ πριν το κομμάτι. Μια αργή εισαγωγή, lento, παρουσιάζει την κύρια, «επαναστατική» μελωδία. Η τονικότητα είναι Ντο μείζονα και το μέτρο 4/4. Ο «επαναστατικός» χαρακτήρας του έργου προσδίδεται από τις παρεστιγμένες συγχορδίες ff, σαν κάλεσμα από κόρνα που καλούν τους στρατιώτες στη μάχη, το tremolo και τις οκτάβες marcatissimo.

Στο «Au Lac de Wallenstadt» (Στη λίμνη Wallenstadt), Ο Λιστ προλογίζει με στίχους από το ποίημα του λόρδου Βύρωνα «Childe Harold's Pilgrimage» (Προσκύνημα του Childe Harold) του 1812. Το ποίημα περιγράφει τα ταξίδια και την εσωτερική αναζήτηση ενός νεαρού άνδρα ο οποίος, απογοητευμένος από τις

⁵⁸ Lee Bora. *Franz Liszt's Vallée d'Obermann from the Années de Pèlerinage, Première Année, Suisse: A Poetic Performance Guide*, Cincinatti, 2003, σελ.14.

⁵⁹ Searle Humphrey. *The Music of Liszt*, London, 1954, σελ.35.

εφήμερες απολαύσεις της ζωής, περιπλανάται σε ξένες χώρες, αναζητώντας το νόημα της ανθρώπινης ύπαρξης. Ο λόρδος Βύρωνας πραγματοποίησε κι ο ίδιος αρκετά ταξίδια κι αυτό το ποίημα μπορεί να θεωρηθεί ως αυτοβιογραφικό. Οι στίχοι του ποιήματος που χρησιμοποιούνται είναι: «Η αντίθεση της λίμνης με τον άγριο κόσμο που κατοικώ είναι αλήθεια που με προειδοποιεί, με την ακινησία της να απαρνηθώ τα ταραγμένα νερά της Γης για μια καθαρότερη άνοιξη». Η Λα b μείζονα, το μέτρο των 3/8 και το ρυθμικό μοτίβο στο αριστερό χέρι δίνουν την αίσθηση της ηρεμίας και της γαλήνης και το μοναδικό κύριο μοτίβο που επαναλαμβάνεται παραλλαγμένο μας μεταφέρει σε μια «μελωδική εικόνα» μέσα στη Φύση.

Στο «Pastorale» (Ποιμενικό) δεν υπάρχει πρόλογος. Κατά τον Humphrey Searle: «έχει όλη τη φρεσκάδα και τον αυθορμητισμό των μεταγραφών λαϊκών τραγουδιών από τον Μπάρτοκ και ουγγρικών λαϊκών τραγουδιών».⁶⁰ Το έργο είναι γραμμένο σε Μι μείζονα, με μέτρο 12/8 και η μελωδία του θυμίζει παραδοσιακές μελωδίες των Άλπεων.

Στο «Au bord d'une Source» (Στην όχθη μιας πηγής), η μελωδία αναδεικνύει ένα μαγικό τοπίο με νερά που αναβλύζουν από μια πηγή. Στο έργο, ο πρόλογος του Λιστ είναι από το ποίημα του Schiller «Der Flüchtling» (Ο φυγάς) του 1781, ποίημα που αποτελεί «ύμνο» στη Φύση, περιγράφοντας ένα ειδυλλιακό τοπίο στην εξοχή. «Ψιθυρίζοντας στη δροσιά αρχίζει το νεαρό παιχνίδι της φύσης». Το κομμάτι είναι γραμμένο στη Λα b μείζονα, με μέτρο 12/8. Έχει μια αρκετά ελεύθερη μορφή όπου κάθε ενότητα οδηγείται στην επόμενη με μια δεξιοτεχνική καντέντσα και η ένδειξη στο μεγαλύτερο μέρος είναι dolce tranquillo που παραπέμπει σε νερό που ρέει από μια πηγή. Κυριαρχεί ένας αέρας μυστηρίου, μια ατμόσφαιρα φανταστική στην οποία συμβάλλουν μέσα όπως ρυθμικές επαναλήψεις που οδηγεί στην αίσθηση των νερών που κυματίζουν.

Στο «Orage» (Καταιγίδα), ο πρόλογος του Λιστ είναι από το Προσκύνημα του Childe Harold: «Αλλά που είναι, ω θύελλες ο στόχος σας; είναι στο ανθρώπινο στήθος; Ή μήπως θέλετε να βρείτε, όπως οι αετοί, κάποια ψηλή φωλιά;» Το Orage παραπέμπει σε μια καταιγίδα στις Άλπεις, όπου βρισκόταν ο Λιστ με την Marie d' Angoult όταν εμπνεύστηκε τη σύνθεση του κομματιού. Το έργο είναι γραμμένο σε Ντο ελάσσονα και χαρακτηρίζεται από δεξιοτεχνικά περάσματα με οκτάβες ff, τρέμολο και χρωματική αρμονία. Το μέτρο είναι 4/4 alla breve και μετά από μια εισαγωγή με οκτάβες, ακολουθεί η κύρια ενότητα, Presto Furioso. Το μεσαίο τμήμα, meno allegro, είναι παραλλαγή του πρώτου θέματος, σε Φα# μείζονα. Ένα τμήμα *riu moto*, με οκτάβες, χωρίς ένδειξη τονικότητας ακολουθεί και μια καντέντσα ακολουθεί σε μια «επανέκθεση» του αρχικού θέματος στην Ντο ελάσσονα. Το έργο τελειώνει με μια καταιγιστική τελική καντέντσα με οκτάβες και στα δύο χέρια.

Το «Vallée d'Obermann» (Κοιλιάδα του Obermann) είναι εμπνευσμένο από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Étienne Pivert de Sémancour του 1804, που εξιστορεί δέκα χρόνια από τη ζωή ενός νεαρού συγγραφέα που, προκειμένου να ξεφύγει από την οικογενειακή επιχείρηση και την ζωή σε ένα αστικό κέντρο, δραπέτεύει στην εξοχή της Ελβετίας. Ο Obermann γοητεύεται από την «μοναχική ποιμενική

⁶⁰ Στο ίδιο, σελ.30.

ζωή», αλλά μόλις φτάνει στην απομακρυσμένη περιοχή του Immenström, συνειδητοποιεί ότι δεν ανήκει στις Άλπεις.⁶¹ Η αισιοδοξία του μετατρέπεται σε απόγνωση και αρχίζει να υφίσταται μια κρίση ταυτότητας. Καταλήγει στο συμπέρασμα ότι μόνο τα συναισθήματά μας είναι αληθινά.⁶² Οι σκοτεινές, αντιφατικές και σε κάποια σημεία απελπισμένες αποχρώσεις του Obermann είναι αυτοβιογραφικές. Έπειτα από το χωρισμό από τη σύζυγό του, ο Senancour πέρασε αρκετό καιρό να ταξιδεύει στα βουνά για να κατανοήσει «προσωπικές διαθέσεις, φιλοσοφικές προοπτικές, και εσωτερικούς αγώνες».⁶³ Ο πρόλογος περιλαμβάνει στίχους από το «Προσκύνημα του Childe Harold» του Βύρωνα: «θα ήθελα να ανοίξω την καρδιά μου τώρα. Αυτό που είναι πιο μέσα μου, θα μπορούσα να επιβάλλω, να εκφράσω τις σκέψεις μου, αυτά που είναι μέσα στην ψυχή μου, στην καρδιά, στο μυαλό, τα πάθη, τα συναισθήματα, ισχυρά ή αδύναμα και το μόνο που θα ζητούσα, αντέχω, ξέρω, αισθάνομαι και ακόμα αναπνέω σε μια λέξη και ότι αυτή η λέξη ήταν το φως. Αλλά, όπως είναι, ζω και πεθαίνω ανήκουστος, με μια πιο άφωνη σκέψη, φυλάσσοντας την ως ξίφος». Ο Λιστ προσθέτει και στίχους από το «Obermann» του Senancour: «Τι θέλω; Τι είμαι εγώ; Τι πρέπει να ζητήσω από τη φύση; ... Κάθε αιτία είναι άορατη, κάθε τέλος είναι παραπλανητικό ... Κάθε μορφή αλλάζει, κάθε χρονικό περιθώριο, η ίδια λειτουργεί προς τα έξω ... νιώθω, υπάρχω για να αναλωθώ από ακυβέρνητες επιθυμίες, που πίνουν στην γοητεία ενός φανταστικού κόσμου, να σταθώ κατάπληκτος στο ηδονικό σφάλμα του». Επίσης, «Ανέκφραστη ευαισθησία, γοητεία και μαρτύριο των κενών μας χρόνων: τεράστια επίγνωση της φύσης που από παντού κατακλύζει και είναι αδιαπέραστη-αγκαλιάζει το πάθος, αδιαφορία, προηγμένη σοφία, ηδονική ελευθερία. Όλες οι ανάγκες κι οι βαθιές λύπες που η καρδιά ενός θνητού μπορεί να κρατήσει. Ένωσα, υπέφερα σε εκείνη την αξέχαστη βραδιά. Πήρα ένα σκοτεινό βήμα προς την ηλικία της αδυναμίας. Κατάπια δέκα χρόνια της ζωής μου».

Στο Vallee d' Obermann η μουσική επηρεάζεται από το συναισθηματικό χαρακτήρα και των δυο έργων.

Το έργο ξεκινάει στη Μι ελάσσονα, το θέμα απηχεί τη θλίψη ετου ανθρώπου, όπως περιγράφεται στο μυθιστόρημα του Sénancour. Για τον Obermann η φύση είναι ανώτερη από τον άνθρωπο ο οποίος κατακλύζεται από αντιφατικά συναισθήματα. Η έναρξη απεικονίζει τη μοναχικότητα αυτού του ανθρώπου ο οποίος βρίσκεται μόνος του απέναντι στο μεγαλείο της φύσης. Η αρχική ενότητα, *lento assai*, ξεκινάει με το πρώτο μοτίβο στο αριστερό χέρι (μ.1-2) με κατιούσα κίνηση που παραπέμπει στους απαισιόδοξους στίχους του Sénancour και μας μεταφέρει στην θλίψη του πρωταγωνιστή. Καθώς αυτό το μοτίβο μετασχηματίζεται κατά τη διάρκεια του έργου, αντανakλά τον ταραγμένο χαρακτήρα του πρωταγωνιστή του Sénancour. Το επόμενο μοτίβο, επίσης στο αριστερό χέρι (μ. 3-4), είναι σαν ένας αναστεναγμός και οι παύσεις στο δεξί χέρι συμβολίζουν αβεβαιότητα, σαν κάτι να τον σταματάει διαρκώς από το να προχωρήσει μπροστά. Το έργο διακρίνεται για την αντιφατικές διαθέσεις του

⁶¹ Pocknell Pauline. «Liszt and Sénancour: Romantic Cult Heroes» στο *Liszt the Progressive*, επιμ. Hans Kagebeck and Johan Lagerfeld, N.Y., 2001, σελ.124–125.

⁶² Fowler Andrew. «Motive and program in Liszt's Vallee d' Obermann», *Journal of the American Liszt Society*, 29, 1991, σελ. 4.

⁶³ Στο ίδιο, σελ. 4.

πρωταγωνιστή που αντανακλώνεται στην μελαγχολική φθίνουσα φράση του ανοίγματος, στην γλυκιά μελωδία (μ.75), και στο τμήμα Presto που αποτελείται από δεξιοτεχνικές οκτάβες και τρέμολο (μ.139).

Ο Ben Arnold υποστηρίζει ότι «ο πιανίστας γίνεται Obermann και μέσα από το πιάνο, το οποίο δρα ως αγωγός, ο ήρωας βιώνει την συντριπτική, αδιαπέραστη δύναμη της φύσης».⁶⁴ Στιγμές χαράς συνοδεύονται από απότομες δραματικές παύσεις και το εναρκτήριο κατιόν μοτίβο επανέρχεται παραλλαγμένο σαν να δηλώνει την σκοτεινή πλευρά του πρωταγωνιστή που επανέρχεται. Το μεσαίο τμήμα είναι γραμμένο στην τονικότητα της Ντο μείζονας, εξακολουθεί όμως να παρουσιάζει την μελαγχολική εικόνα της έναρξης. Μετά από ένα θυελλώδες πέρασμα που χαρακτηρίζεται με τρίλιες και τρέμολο, recitativo, ένα από τα κύρια θέματα που συμβολίζει την ελπίδα και αποτελεί τη θετική πλευρά του πρωταγωνιστή επιστρέφει στη Μι μείζονα, φτάνει στο αποκορύφωμα, ενώ εξακολουθεί να επεκτείνεται διατηρώντας τα αρνητικά συναισθήματα από το πρώτο θέμα, και το κομμάτι τελειώνει απότομα. Το τέλος δεν δίνει κάτι συγκεκριμένο, ο ήρωας δεν απαλλάσσεται από τη θλίψη και την εσωτερική του σύγκρουση και μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Λιστ εμπνέεται από τους τελευταίους στίχους του Βύρωνα που έχει χρησιμοποιήσει στον πρόλογο του έργου: «αλλά, όπως είναι, ζουν και πεθαίνουν ανήκουστα, με μια πιο άφωνη σκέψη, μανδύα σαν σπαθί». Το ενδιαφέρον στο κομμάτι δεν είναι περιγραφικό, αλλά ψυχολογικό παραπέμποντας στην εσωτερική σύγκρουση του ίδιου του συνθέτη.

Στο «Eglogue» (Βουκολικό τραγούδι) ο πρόλογος του Λιστ είναι από το Προσκύνημα του Childe Harold: «Η αυγή είναι και πάλι εδώ, η δροσερή αυγή. Με την αναπνοή όλη θυμίαμα και με μάγουλο όλο άνθηση. Γελούν τα σύννεφα μακριά με παιχνιδιάρικη περιφρόνηση και ζουν ως εάν η γη δεν περιείχε τάφο». Σε αντίθεση με την προηγούμενη αντιφατική ενδοσκόπηση, το Eglogue περιγράφει μια χαρούμενη, δροσερή εικόνα της αυγής στην εξοχή. Το κομμάτι είναι γραμμένο σε Λα β μείζονα, 4/4, *allegretto con moto* και χαρακτηρίζεται από την ήρεμη, «ποιμενική» μελωδία πάνω σε μετασχηματισμούς ενός μοτίβου με ανάλαφρο χαρακτήρα. Ο τίτλος του κομματιού, κατά τον Humphrey Searle αναφέρεται στον Βιργίλιο, ποιητή στην αρχαία Ρώμη που, στην ποίηση του, «οραματίζεται μια γη ευλογημένη που έχει αποσπαστεί από την πραγματικότητα».⁶⁵

Με τον ίδιο τρόπο στο *Mal du Pays* (Νοσταλγία) μεταφερόμαστε στην εξοχή, μέσα από ποιμενικές μελωδίες. Το κομμάτι ξεκινάει σε 4/4, *lento*, με ένα τόνο νοσταλγίας στην εισαγωγή. Μετά την εισαγωγή ακολουθεί η ενότητα *adagio dolente*, σε Σολ# ελάσσονα και 6/8. Ακολουθεί η επανάληψη της εισαγωγής σε Σολ ελάσσονα και στο αρχικό μέτρο και η επανάληψη της κύριας ενότητας σε Σι ελάσσονα. Μια *coda*, *lento*, οδηγεί στο τέλος του κομματιού.

Στο «*Les Cloches de Genève: Nocturne*» (Οι Καμπάνες της Γενεύης: Νυχτερινό) ο πρόλογος του Λιστ είναι από το Προσκύνημα του Childe Harold: «Εγώ δεν ζω στον εαυτό μου, αλλά μπορώ να γίνω μέρος αυτού που είναι γύρω μου». Το έργο είναι γραμμένο σε Σι μείζονα, 6/8 κι έπειτα από μια σύντομη

⁶⁴ Arnold Ben. *The Liszt Companion*, Santa Barbara, California, 2002, σελ.80.

⁶⁵ Searle Humphrey. *The Music of Liszt*, London, 1954, σελ.30.

εισαγωγή ξεκινάει η πρώτη ενότητα, quasi Allegretto, pp. Ακολουθεί η δεύτερη ενότητα, cantabile con moto, σε 2/4, με τη συνοδεία να ακούγεται γλυκά, σαν άρπα. Η μελωδία με ένα accelerando φτάνει στο αποκορύφωμα, ff και σταδιακά οδηγείται στην μελωδία της εισαγωγής και μια coda με την οποία το κομμάτι τελειώνει σε απόλυτη γαλήνη και ηρεμία.

Στο πρώτο βιβλίο του κύκλου ο Λιστ περνάει μέσα από τοπία της Φύσης, στην εσωτερική αναζήτηση και τελικά στην ισορροπία που επιτυγχάνεται με το θρησκευτικό στοιχείο όπως υποστηρίζουν αρκετοί αναλυτές. Η Dolores Pesce υποστηρίζει ότι στα Orage, Vallee και Eglogue, ο Λιστ χρησιμοποιεί στίχους από το ποίημα του Βύρωνα κι «αιχμαλωτίζει τη διάθεση αυτών των στίχων: θύελλα, εσωτερική απόγνωση και ηρεμία». Ο Βύρωνας σ' αυτές τις στροφές είχε ως θέμα «την αναζήτηση απαντήσεων για τις εσωτερικές ανησυχίες του πρωταγωνιστή και την παρηγοριά στη φύση». Επίσης, υποστηρίζει ότι έπειτα από την ηρεμία του Eglogue, στο Le mal αντιπαραθέτει ανθρώπινα και φυσικά στοιχεία αλλά εξακολουθεί να μην αγγίζει την λύτρωση η οποία έρχεται με το τελευταίο κομμάτι, το Les Cloches.⁶⁶

Για τον Paul Merrick, «ένα ταξίδι έχει δύο πτυχές, την εξωτερική και εσωτερική, το τοπίο και τον σκοπό». Όταν ο Λιστ συνέθεσε το Album, περιέγραψε το τοπίο, αλλά στη συλλογή των Années ήθελε να εκφράσει ένα εσωτερικό ταξίδι και γι αυτό το αποκάλεσε «Pelerinage» (Προσκύνημα).⁶⁷ Σύμφωνα με τον Merrick, κάνοντας μεταβολές στα κομμάτια που ήδη υπήρχαν και με την προσθήκη άλλων, υιοθέτησε μια συμβολική χρήση της τονικότητας. Τα κομμάτια μπορεί να χωριστούν σε τρεις ομάδες των τριών, μια ομάδα που αντιπροσωπεύει το εξωτερικό τοπίο (Chappelle, Wallenstadt, Pastorale), μια ομάδα με ψυχολογικό περιεχόμενο (Πηγή, Orage, Obermann) και μια ομάδα που συμβολίζει το θρησκευτικό στοιχείο (Eglogue, Le mal, Οι καμπάνες).

Ο Merrick υποστηρίζει ότι η ακολουθία των τονικοτήτων κατά μία έννοια σχηματίζουν την μουσική «εσωτερική γραμμή» για τον Λιστ και το πρώτο βιβλίο του κύκλου συμβολίζει το ταξίδι του ανθρώπου στη ζωή και στις διάφορες καταστάσεις που βιώνει μέχρι να βρει την εσωτερική αρμονία και ισορροπία. Ο άνθρωπος, υποστηρίζει, «αρχικά βρίσκεται στην ηρεμία της φύσης, με το Orage ξεκινάει να βρίσκεται σε μια εσωτερική αναταραχή, βρίσκει παρηγοριά στη φύση που καταλήγει στην λύτρωση μέσω του θρησκευτικού στοιχείου».⁶⁸

Το δεύτερο βιβλίο, «Ιταλία», συντέθηκε μεταξύ 1837 και 1849 και είναι εμπνευσμένο από τα ταξίδια του Λιστ στην Ιταλία την περίοδο 1837-39. Το δεύτερο βιβλίο, εκδόθηκε το 1858. Σε σχέση με το πρώτο βιβλίο οι συνθέσεις ακολουθούν ένα περισσότερο συγκεκριμένο πλαίσιο οι μουσικές ιδέες είναι εκφράζονται με περισσότερη σαφήνεια και καταδεικνύει μεγαλύτερη συνθετική ωριμότητα. Τα έργα του δεύτερου βιβλίου είναι εμπνευσμένα από διάσημες προσωπικότητες της Ιταλικής τέχνης: Μιχαήλ Άγγελος, Ραφαέλ, Σαλβατόρ Ρόσα, Πετράρχης, Δάντης. Τα έργα που έχουν άμεση σχέση με ποίηση είναι τα τρία Σονέτα του Πετράρχη και η «Σονάτα Dante». Σε γενικές γραμμές μπορούμε να

⁶⁶ Todd Larry. *Nineteenth century piano music*, N.Y., 2004, σελ. 360.

⁶⁷ Merrick Paul. «The Role of Tonality in the Swiss Book of Années de Pelerinage», *Studia Musicologica*, 39, 1998, σελ.383.

⁶⁸ Στο ίδιο, σελ.383.

πούμε ότι τα έργα αυτά αναφέρονται σε δύο μεγάλα θέματα που απασχολούσαν τον Λιστ, στην αγάπη και στον θάνατο, θέματα που στον Ρομαντισμό αφορούσαν μια υπερβατική συναισθηματική κατάσταση. Όπως και στο πρώτο βιβλίο, τα κομμάτια εδώ είναι τοποθετημένα κατά ένα συμβολικό τρόπο και το πρωταρχικό ζήτημα είναι η αγάπη στην απόλυτή της έκφανση. Σύμφωνα με τον Λιστ, «για να κατανοήσουμε τον Δάντη απαιτείται ο Μιχαήλ Άγγελος».⁶⁹ Η διατύπωση μας αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο ο Λιστ συνέδεε τα διαφορετικά έργα και είδη τέχνης στη συνείδησή του.

Τα «Tre Sonetti di Petrarca» (Τρία Σονέτα του Πετράρχη) είναι μεταγραφές των τραγουδιών που γράφτηκαν το 1838-39 για τενόρο και πιάνο. Το 1846 ο Λιστ τα μετέγραψε για πιάνο και το 1850 έκανε κάποιες αναθεωρήσεις για να τα εκδώσει ως μέρος της συλλογής. Ο Λιστ εμπνεύστηκε από τα ποιήματα του Ιταλού Αναγεννησιακού ποιητή Φραντσέσκο Πετράρχη που γράφτηκαν μετά το 1327 ενώ εκδόθηκαν από άλλους ποιητές μετά το θάνατό του ως μέρος της συλλογής των 366 ποιημάτων του που ονομάστηκε «IL Canzoniere».

Τα κείμενα των σονέτων περιγράφουν την αγάπη του Πετράρχη για μια γυναίκα, την Λώρα η οποία ήταν παντρεμένη και την οποία ερωτεύθηκε ο Πετράρχης. Τα κείμενα είναι γραμμένα σε έντονα προσωπικό στυλ και εκφράζουν αντικρουόμενα συναισθήματα που έχουν τη βάση τους στα συναισθήματα του ποιητή.

Τα έργα του Λιστ αποτελούν έργα μεγάλης «ποιητικής» ομορφιάς και συγκαταλέγονται στα πιο όμορφα λυρικά έργα του συνθέτη. Ο Λιστ εμπνεύστηκε σε ένα γενικό πλαίσιο από τα ποιήματα και στην έκδοση της συλλογής του Λιστ παρατίθενται ξεχωριστά, πριν από την παρτιτούρα. Τα τρία σονέττα του Πετράρχη από τα οποία εμπνεύστηκε ο Λιστ είναι: *Benedetto sia' il giorno, Pace non trono, l' vidi in terra angelici costumi.*

Το πρώτο ποίημα κατά την άποψη του Alan Walker είναι «ένα τραγούδι ευχαριστίας για τη χαρά και τον πόνο της πρώτης του αγάπης».⁷⁰ Το σονέτο 47, είναι γεμάτο από εκφράσεις που υποδεικνύουν τον έρωτα του ποιητή. «Ευλογημένη η ημέρα, ο μήνας, το έτος, η εποχή, η ώρα», αναφωνεί ο ποιητής αναπολώντας τη στιγμή που συνάντησε την αγαπημένη του. Ωστόσο, στο σονέτο υπάρχει κι η θλίψη. «Ευλογημένο το τόξο που διαπέρασε το στήθος μου...οι αναστεναγμοί, τα δάκρυα, η αγάπη, οι πληγές...»

Το έργο του Λιστ ξεκινάει με μια σύντομη εισαγωγή, τονικά ασαφή, που παραπέμπει στον «γλυκό πόνο» του ποιητή. Το κύριο θέμα, σαν άρια, παρουσιάζεται έπειτα, σε Ρε β μείζονα ενώ αργότερα παρουσιάζεται σε Σολ μείζονα και σε Μι μείζονα. Το μέτρο είναι 6/4, ενώ στην εισαγωγή και στο τέλος είναι 4/4. Το έργο ακολουθεί το στυλ *bel canto* με άριες και ρετσιτατίβα με απαλή συνοδεία ενώ η μελωδία φθάνει σε μια κορύφωση της έντασης αντανakλώντας έντονα συναισθήματα. Οι παύσεις πριν από τις μουσικές φράσεις δείχνουν τον «αναστεναγμό» ή τον πόνο του ποιητή εξαιτίας του έρωτά του για τη Λώρα. Το κομμάτι κλείνει με μια *codetta*, απαλά, εκφράζοντας το γλυκό συναίσθημα του ποιητή και τον ανεκπλήρωτο έρωτά του.

⁶⁹ Chantavoine Jean. *Franz Liszt, Pages romantiques*, Paris, 1912, σελ.167.

⁷⁰ Walker Alan. *The Man and his Music*, N.Y., 1970, σελ 123.

Το σονέτο 104 είναι το πιο και δραματικό από τα τρία και παρουσιάζει το μεγάλος πάθος και τα αντιφατικά συναισθήματα που βιώνει ο ποιητής εξαιτίας της ανεκπλήρωτης αγάπης. Οι σίχοι συμπεριλαμβάνουν λέξεις και φράσεις όπως «φόβος», «θλίψη» και «μισώ τόσο τη ζωή και το θάνατο..αυτή είναι η κατάσταση μου, κυρία μου, έτσι είμαι εξαιτίας σου.. Καίω, αλλά έχω μετατραπεί σε πάγο..» Στο έργο του Λιστ η μουσική αντανακλά το νόημα των στίχων. Ο Alan Walker υποστηρίζει ότι «μέσα από τα μελωδικά και αυτοσχεδιαστικά περάσματα του, ο Λιστ κάνει το πιάνο να πετάει στα ύψη σαν πουλί».⁷¹ Έπειτα από μια τονικά ασταθή εισαγωγή το αρχικό θέμα παρουσιάζεται με απλότητα, σε Μι μείζονα. Το μέτρο είναι 4/4. Η δεύτερη ενότητα έχει περισσότερη ποικιλία, με το θέμα παραλλαγμένο, ενώ η τρίτη είναι γεμάτη από τεχνικά στοιχεία με τις καντέντσες, τις αυξημένες τρίτες και τις οκτάβες. Με τα αντίθετα τμήματα ο Λιστ επιτυγχάνει αυτές τις αλλαγές της διάθεσης-τη δραματικότητα της ρομαντικής αγάπης. Το έργο τελειώνει ήσυχα, παρέχοντας πάραυτα μια κατάλληλη μετάβαση προς το τρίτο σονέτο. Στο έργο διακρίνονται στιγμές ηρεμίας και περισυλλογής.

Στο σονέτο 123 περιγράφει την αγαπημένη του Λώρα σαν ένα αγγελικό πλάσμα. «Κάποτε είδα στη γη ουράνια χαρίσματα...και ουράνιες ομορφίες σπάνιες στους θνητούς... αλλά όλα τα πράγματα αλλιώς είναι πάνω στα σύννεφα και τα όνειρα σβήνουν... Άκουσα αυτά τα χείλη, σε χαμηλόφωνο και θρηνώδη αναστεναγμό... αγάπη, σοφία, θάρρος, τρυφερότητα και αλήθεια».

Στο έργο του Λιστ στοιχεία όπως η «λαμπερή» συνοδεία, οι συγκοπές, η μελωδία, οι παύσεις σαν αναστεναγμοί, που δείχνουν τον απέραντο πόνο του ποιητή το καθιστούν ένα από τα πιο όμορφα και «ποιητικά» έργα. Η τονικότητα είναι Λα \flat και το μέτρο 4/4.

Από την αρχή, ο ρυθμός Lento Placido εισάγει μια περιπλάνηση, μια διαρκώς μεταβαλλόμενη ατμόσφαιρα κι η αρμονία κινείται σε μια γλυκιά αναμονή στην εισαγωγή. Το θέμα ακολουθεί στην κύρια τονικότητα, με μελωδικότητα και απαλή συνοδεία από αρπέζ. Η δεύτερη ενότητα, *riu lento*, ακολουθεί, αρκετά σύντομη, σαν μεταβατικό πέραςμα και χωρίς ένδειξη τονικότητας. Στην τελευταία ενότητα, η μουσική χρησιμοποιεί μέρος του εισαγωγικού υλικού. Στα τελευταία πέντε μέτρα πριν από το τέλος, δύο συγχορδίες που εναλλάσσονται οδηγούν στο γαλήνιο τέλος. Σε όλο το έργο το χρωματικό στοιχείο είναι έντονο ενώ σε σχέση με τα δύο προηγούμενα εμφανίζει μεγαλύτερη ελευθερία

Το κομμάτι «Après une lecture du Dante, Fantasia quasi Sonata» ή «Dante Σονάτα» συνθέθηκε μεταξύ 1837 και 1848 ενώ δημοσιεύθηκε ως μέρος του δεύτερου βιβλίου το 1856. Ο Λιστ χρησιμοποίησε τέσσερις διαφορετικούς τίτλους στην προετοιμασία των χειρογράφων του, που δείχνουν μια ρητή λογοτεχνική αντίληψη: *Fragment dantesque* (Δαντικό απόσπασμα), *Paralipomènes à la Divina Comedia* (Παραλειπόμενα στη Θεία Κωμωδία), *Prolégomènes à la Divina Comedia* (Προλεγόμενα στη Θεία Κωμωδία), *Après une lecture du Dante: Fantasia quasi Sonata*.⁷² Στο Παρίσι της εποχής των πρώτων δεκαετιών του 19^{ου} αιώνα ο Δάντης και τα ποιήματά του ήταν είναι αρκετά δημοφιλή. Όσο για

⁷¹ Στο ίδιο, σελ.123.

⁷² Trippett David. «Après une Lecture de Liszt: Virtuosity and *Werktreue* in the “Dante” Sonata», *19th-Century Music*, 32, σελ.56.

τον Πετράρχη, ο Λιστ είχε φιλικές σχέσεις με έναν από τους πιο θερμούς του υποστηρικτές, τον ποιητή Saint-Beuve.⁷³ Παρόλο που εμπνεύστηκε από τη Θεία Κωμωδία του Δάντη (βλ. κεφάλαιο για την Συμφωνία Dante), ο τίτλος παραπέμπει στο ομώνυμο ποίημα του Hugo από τον κύκλο «Les Voix intérieures» (Οι εσωτερικές φωνές) του 1837. Έτσι, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο Λιστ εμπνεύστηκε κι από τα δύο ποιήματα. Το έργο αντανακλάει περισσότερο την προσωπική πρόσληψη του Λιστ του θέματος και δεν αντιστοιχεί αυστηρά στο ένα ή στο άλλο ποίημα. Σύμφωνα με την Sharon Winkhofer η σύλληψη του κομματιού έλαβε χώρα κατά τη διάρκεια μιας περιόδου προσωπικής και δημιουργικής κρίσης. Υποστηρίζει ότι ο Δάντης παρείχε στον Λιστ ένα μοντέλο για τη σχέση του, ακόμη και για τη συμπεριφορά του απέναντι στην Marie d'Agoult.⁷⁴ Το ποίημα του Hugo παρομοιάζει την κόλαση με τη ζωή του ποιητή: «μια φευγαλέα σκιά...ένα άγνωστο δάσος όπου δειλά βήματά του είχαν χάσει το δρόμο τους...ένα μελαγχολικό ταξίδι φραγμένο με παράξενες συναντήσεις...Μέσα στο σκοτάδι όπου πλάσματα της κολάσεως αμυδρά αναδεύονται...Οράματα υπήρχαν, ονειροπολήσεις και χίμαιρες...Η αγάπη, ένα ζευγάρι, ποτέ δεν κήκε...Σε μια σκοτεινή γωνιά, δίπλα τους, φιλοδοξία...Ακόμη βαθύτερα, στο κάτω μέρος του χάσματος, ήταν η μάσκα του βασανισμένου πόνου...Ναι, ποιητή, έτσι είναι η ζωή όντως...Ακριβώς σαν ένα ομιχλώδες εμπόδιο... Αλλά για να ολοκληρωθεί η σκηνή, σε αυτή τη στενότητα ο τρόπος ήταν ο Βιργίλιος... το μέτωπό του ήταν ήρεμο, και τα μάτια έλαμπαν».

Στο έργο του Λιστ για άλλη μια φορά ο θάνατος κι η αγάπη είναι τα κύρια θέματα. Κατά την άποψη του Larry Todd ο Λιστ τοποθετεί τη σονάτα μετά τα σονέτα προκειμένου να ακολουθήσει ένα «εκφραστικό σκοπό» που αφορά «υπερβατικές εμπειρίες που σχετίζονται με την ανθρώπινη εμπειρία της αγάπης».⁷⁵

Το έργο του Λιστ ενσωματώνει στοιχεία μορφής-σονάτας μέσα σε μια κυκλική σύνθεση. Η σονάτα ξεκινά με μια αργή εισαγωγή, Andante Maestoso η οποία χρησιμοποιεί θεματικό υλικό που επαναλαμβάνεται σε όλο το κομμάτι. Το εναρκτήριο μοτίβο που σχηματίζει διάστημα αυξημένης τρίτης σε παράλληλες οκτάβες πιθανώς συμβολίζει την κατάβαση του Δάντη στην Κόλαση. Η κύρια τονικότητα, Ρε ελάσσονα, εγκαθιδρύεται με την εμφάνιση του κύριου θέματος, στην ενότητα της «Έκθεσης», presto agitato assai. Το εναρκτήριο μοτίβο εμφανίζεται μόνο με το αριστερό χέρι, στο διάστημα της πέμπτης για να οδηγήσει στο δεύτερο θέμα, με οκτάβες στη Φα# Μείζονα. Με την εμφάνιση του δεύτερου θέματος στη Φα# μείζονα εμφανίζεται η θρησκευτική πλευρά του έργου. Σύμφωνα με τον Ben Arnold, ο Λιστ συχνά συμβολίζει με τη Φα# μείζονα θρησκευτικές ιδέες.⁷⁶ Η ενότητα επεξεργασίας ξεκινάει με μια πάλη ανάμεσα στα «διαβολικά» εναρκτήρια θέματα και τα θρησκευτικά στη Φα# και σε ένα έντονα φορτισμένο σκηνικό. Στην «επανέκθεση», allegro moderato, το δεύτερο θέμα επανεμφανίζεται στη Ρε μείζονα. Η coda, allegro, επαναφέρει το πρώτο θέμα, presto και το μετασχηματισμένο μοτίβο της εισαγωγής, αλλά παραλείπει το

⁷³ Todd Larry. *Nineteenth century piano music*, N.Y., 2004, σελ.363.

⁷⁴ Winkhofer Sharon. «Liszt, Marie d'Agoult, and the "Dante" Sonata», *19th-Century Music*, 1, 1976, σελ.16.

⁷⁵ Todd Larry. *Nineteenth-Century Piano Music*, N.Y., 2004, σελ.403.

⁷⁶ Arnold Ben. *The Liszt Companion*, Santa Barbara, California, σελ.85.

δεύτερο θέμα.

Η Σονάτα Dante, γράφτηκε ως μεγάλης κλίμακας έργο σε μια κίνηση. Το κομμάτι αρχίζει και τελειώνει με το «μοτίβο του τριτόνου» ενώ αυτό επαναλαμβάνεται σε όλο το έργο. Η επίδραση του Μπετόβεν είναι εμφανής. Ο Μπετόβεν ήταν ο πρώτος που συνέδεσε τα δύο είδη, την Φαντασία και τη Σονάτα σε ένα. Παράδειγμα αποτελούν οι Σονάτες op.27 no.1,2, που συνέθεσε το 1800-1801 για πιάνο και φέρουν τον τίτλο «Σονάτα σαν Φαντασία».

Ως προς την πηγή έμπνευσης, το έργο βασίζεται στην πρόσληψη του Ουγκώ του ποιήματος του Δάντη, το οποίο αναφέρεται σε μια εικόνα της Κόλασης του Δάντη, με εξαίρεση θέματα όπως το Καθαρτήριο, ο Παράδεισος κι η Βεατρίκη που περιέχονται στη Θεία Κωμωδία του Δάντη. Παρ' όλα αυτά στο έργο του Λιστ υπάρχουν μελωδίες που παραπέμπουν στον Παράδεισο (*andante, quasi improvisato, dolcissimo con amore*).

Κατά την άποψη του Robert Walter, μπορεί κανείς να υποθέσει ότι «ο Λιστ κάνει χρήση μιας σειράς τριτόνων που χαρακτηρίζουν την άκαρπη αναζήτηση της αλήθειας, ενώ χάνονται μέσα στη σύγχυση και την αμφιβολία».⁷⁷

Ο M.D. Calvocoressi υποστηρίζει ότι στην Sonata Dante «οι γιγαντιαίες αντιθέσεις δυναμικής και τέμπο είναι αδιάκοπες και τολμηρές. Είναι μια σειρά από ζωντανές εμφανίσεις της ατμόσφαιρας οι οποίες αντιπαρατίθενται και δημιουργούν ένα ταξίδι με έμπνευση τα δύο ποιήματα από την πλευρά της προσωπικής πρόσληψης του Λιστ ενώ εμπεριέχει αυτοβιογραφικά στοιχεία».⁷⁸ Ακόμα, «η γενική φόρμα αυτής της σύνθεσης, η ποιητική της καταγωγή και η μουσική της αξία μας επιτρέπουν να την εξισώσουμε με ένα συμφωνικό ποίημα».⁷⁹ Ο Humphrey Searle έχει πει: «Είναι μια περίεργη σύγχυση, ένα παθιασμένο κομμάτι, ίσως ασυνάρτητο και ατελές, αλλά ξυπνά μια ισχυρή και αλάνθαστη ατμόσφαιρα».⁸⁰

Το τρίτο βιβλίο των *Années de Pèlerinage* αποτελείται από επτά θρησκευτικά και άλλα κομμάτια που είναι εμπνευσμένα από τοπία, ουγγρικές μελωδίες, με έντονη την παρουσία του θρησκευτικού στοιχείου ενώ συντέθηκαν το 1867-1877 και εκδόθηκαν το 1883. Το μεγαλύτερο τμήμα του είναι αφιερωμένο στην Ιταλία. Σε αντίθεση με τα προηγούμενα δύο, το ύφος είναι περισσότερο πρωτοποριακό, ελεύθερο και έντονα προσωπικό. Ο Λιστ εδώ χρησιμοποιεί μέσα αρμονικά κυρίως, αλλά και άλλα και με τον τρόπο αυτό επηρέασε τους μεταγενέστερους ιμπρεσιονιστικούς συνθετικούς δρόμους.

⁷⁷ Walter Robert, «Après une Lecture de Dante, (*Fantasia quasi sonata*) of Liszt», *Piano Quarterly*, 23, 1989, σελ.26.

⁷⁸ Calvocoressi M.D. *Φρανς Λιστ*, Paris, 1906, σελ.66

⁷⁹ Στο ίδιο, σελ.66.

⁸⁰ Searle Humphrey. *The Music of Liszt*, London, 1954, σελ.32.

IV. Ο κύκλος *Harmonies poétiques et religieuses*

«Υπάρχουν ψυχές που διαλογίζονται, και αναπόφευκτα είναι κυριευμένες από τη μοναξιά και την ενατένιση προς άπειρες ιδέες, δηλαδή, προς τη θρησκεία. Όλες οι σκέψεις τους μετατρέπονται σε έκσταση και σε προσευχή, όλη η ύπαρξή τους είναι ένας βουβός ύμνος προς τη Θεότητα και την ελπίδα. Επιδιώκουν στη δημιουργία που περιβάλλει τα βήματα με τα οποία θα ανέβουν στο Θεό, εκφράσεις και εικόνες που θα τον αποκαλύψει στον εαυτό τους και τον εαυτό τους σ' Αυτόν: μπορεί να χορηγηθεί μέσω του εαυτού μου να μεταδώσω κάτι παρόμοιο... Υπάρχουν καρδιές που σπάνε από τη θλίψη, ποδοπατούνται κάτω από τον κόσμο, που αναζητούν καταφύγιο στον κόσμο των σκέψεών τους, στη μοναξιά της ψυχής τους, να κλάψουν, να περιμένουν, ή να προσκυνήσουν. Μπορεί να συναινούν να δέχονται επισκέψεις από τη μούσα, μοναχική όπως κι αυτοί, βρίσκουν μια συμπαθητική απήχηση στις χορδές της και μερικές φορές λένε ακούγοντας της: Προσευχόμαστε με τα λόγια σας, κλαίμε με τα δάκρυα σας, καλούμε τον Θεό με τα τραγούδια σας.»⁸¹

Αυτά τα λόγια είναι γραμμένα στο γενικό πρόλογο του κύκλου των δέκα κομματιών του Λιστ για πιάνο, με τίτλο «*Harmonies poétiques et religieuses*» και είναι παρμένα από τον πρόλογο του Λαμαρτίνου της ομώνυμης συλλογής ποιημάτων που δημοσιεύθηκε το 1830. Η συλλογή ποιημάτων χωρίζεται σε τέσσερα βιβλία. Ο Λαμαρτίνος στο προοίμιο της συλλογής δήλωσε ότι «ανάμεσα στα ποιήματα υπάρχει ενότητα μέσα από την διαφορετικότητά» τους κι ότι προσπάθησε «να αναπαράγει ένα μεγάλο αριθμό εντυπώσεων της φύσης και του πνεύματος» και τονίζει «το κοινό αντικείμενο των ποιημάτων που είναι η περισυλλογή γύρω από το Θεό».⁸² Ο Λιστ ανακάλυψε στο έργο του Λαμαρτίνου την ελευθερία στην τέχνη και τη θρησκευτικότητα που αναζητούσε. Ξεκίνησε να συνθέτει ένα από τα έργα για πιάνο, το 1834, εμπνευσμένος από τον ποιητικό κύκλο με τον τίτλο «*Harmonies poétiques et religieuses*» (Αρμονίες ποιητικές και θρησκευτικές), το οποίο τελικά έγινε το τέταρτο στη σειρά, «*Pensée des Morts*» (Στη θύμηση των νεκρών) στην έκδοση του πλήρους κύκλου του 1853. Τα υπόλοιπα κομμάτια πήραν μορφή μεταξύ 1847 και 1852. Το έργο στο σύνολό του είναι αφιερωμένο στην Πριγκίπισσα *Carolyne zu Sayn-Wittgenstein*. Τα δέκα κομμάτια της συλλογής είναι: *Invocation*, *Ave Maria*, *Benediction de Dieu dans la Solitude*, *Pensée des Morts*, *Pater Noster*, *Hymne de l' Enfant a son reveil*, *Funerailles*, *Miserere d' Apres Palestrina*, *Andante lagrimoso* και *Cantique d'amour*. Οι τίτλοι των ποιημάτων 1, 3, 4, και 6 προέρχονται από τις «Αρμονίες» και έχουν τους ίδιους τίτλους με τα ποιήματα και το 10ο προέρχεται από τις «*Meditations Poétiques*» (Ποιητικοί στοχασμοί) του ποιητή. Το 9ο βασίζεται σε ένα ποίημα από τις Αρμονίες, το «*Une Larme ou Consolation*». Τα έργα αρ. 1, 3, 9 έχουν κάποιους στίχους από τα αντίστοιχα ποιήματα ως πρόλογο, και το 6ο έχει στην αρχή την αναφορά: «συντέθηκε πάνω στο ποίημα του Λαμαρτίνου *Αρμονίες*». Από τα υπόλοιπα, το «*Miserere μετά του Palestrina*», το «*Ave Maria*»

⁸¹ Lamartine Alphonse. *Harmonies poétiques et religieuses*, Paris, 1930, σελ.2.

⁸² Στο ίδιο, σελ.25.

και το «Pater Noster», αναθεωρήσεις παλαιότερων χορωδιακών συνθέσεων, δεν έχουν άμεση σχέση με ποιήματα του Λαμαρτίνου, όμως ο Λιστ τα συμπεριέλαβε στον κύκλο προσδίδοντας θρησκευτικό περιεχόμενο. Οι Αρμονίες του Λαμαρτίνου έτυχαν κριτικής στο Παρίσι. Ο Λιστ αναγνώρισε την αποτυχία αυτών των έργων, με το κοινό να τα χαρακτηρίζει «παράξενα, ακατανόητα και ανησυχητικά».⁸³ Τα ποιήματα προσέγγιζαν θρησκευτικά, κοινωνικά και πολιτικά θέματα με ριζοσπαστικό τρόπο. Μετά την αναθεώρηση του έργου «Harmonies» ως «Pensée des morts», γράφοντας από τη Ρώμη το καλοκαίρι του 1839, ο Λιστ γράφει: «η αποστολή μου, όπως το βλέπω εγώ, είναι να είμαι ο πρώτος που εισήγαγε την ποίηση στην μουσική του πιάνου με κάποιο βαθμό στυλ. Το πιο σημαντικό πράγμα για μένα είναι οι αρμονίες μου».⁸⁴ Ο Λιστ δημοσίευσε την πρώτη εκδοχή του κύκλου το 1847 ενώ η τελική εκδοχή δημοσιεύθηκε το 1853. Στην αρχική υπήρχαν και άλλα κομμάτια, τα οποία τελικά δεν συμπεριέλαβε στην έκδοση του 1853: Hymne de la Nuit, Hymne du Matin, Litanies de Marie, Postlude. Η αναθεώρηση του Λιστ πιθανώς έχει σχέση με την αποτυχία των επαναστάσεων του 1848 και την επαναστατική πολιτική του Λαμαρτίνου. Ο Λιστ εγκαταστημένος στη Βαϊμάρη από το 1848 εισήγαγε μια πιο «συντηρητική» αναθεώρηση. Για παράδειγμα, ανθεώρησε το αρχικό έργο Pensée des morts προσθέτοντας τονικότητα και ένδειξη μέτρου, στοιχεία που δεν υπήρχαν αρχικά.

Παρ' όλα αυτά επηρεάστηκε από τις φιλοσοφικές ιδέες του Λαμαρτίνου και τον στοχασμό του γύρω από τον άνθρωπο καθώς και από το θρησκευτικό στοιχείο που είναι έντονο στα ποιήματα κι όλα αυτά μέσα από εικόνες της Φύσης. Επιπλέον, η ελευθερία στη μορφή των ποιημάτων επηρέασε τον Λιστ, ο οποίος αναζητούσε την ελευθερία στα έργα του.

Ο Λιστ προλογίζει το «Invocation» (Επίκληση) με στίχους από το ομώνυμο ποίημα του Λαμαρτίνου. Το θέμα αυτού του αποσπάσματος είναι η «ανύψωση» της ψυχής.

«Σήκω, φωνή της ψυχής μου, με την αυγή, με τη νύχτα!
Σήκω σαν τη φλόγα, απλώσου τριγύρω όπως ο θόρυβος!
Επίπλευσε στο φτερό των σύννεφων,
Σμίξε με τους ανέμους, με καταιγίδες, με τη βροντή και δίνη των κυμάτων.
Σήκω στη σιωπή,
Κατά την ώρα, όταν, στη σκιά της βραδιάς, η λάμπα της νύχτας ταλαντεύεται,
Όταν ο ιερέας βάζει το θυμιατήρι.
Σήκω από τα κύματα, σε αυτές τις βαθιές μοναχικές θέσεις,
Όταν ο Θεός αποκαλύπτει τον εαυτό του με την πίστη».

Εδώ δημιουργεί ένας είδος προσευχής που επικαλείται την παρουσία του Θεού, κατάλληλη ίσως για την έναρξη του μουσικού κύκλου. Η «Invocation» είναι γραμμένη σε Μι μείζονα. Το έργο ξεκινάει Andante con moto, sotto voce, marcato, με μέτρο 3/4. Μετά από μια εισαγωγή 3 μέτρων, η ανοδική πορεία του πρώτου μοτίβου πιθανώς συμβολίζει την επίκληση του Λιστ για «άνοδο», για να

⁸³ Suttoni Charles. *An Artist's Journey: Lettres D'un Bachelier Es Musique, 1835-1841*, Chicago, 1989, σελ.94.

⁸⁴ Στο ίδιο, σελ.183.

φθάσει στον Θεό, όπως και στο ποίημα. Με ένα *grandioso* πέρασμα οδηγούμαστε στη δεύτερη ενότητα, *roco ritenuto, il tempo, dolce*, χαμηλόφωνα, με παραλλαγμένα μοτίβα από την προηγούμενη και περιλαμβάνει μια υποενότητα με τονική ασάφεια και έντονο χρωματικό στοιχείο. Σε αυτή την ενότητα, η μουσική, με χαμηλόφωνα μελωδία, χαρακτηρίζεται από θρησκευτική κατάνυξη. Αυτή η ενότητα ολοκληρώνεται με μια επιστροφή του πρώτου μοτίβου στην αρχική μορφή στη Φα δίεση. Η Μι μείζονα επιστρέφει με μια τελική παράθεση του πρώτου μοτίβου και με μια θυελλώδη *cadenza* οδηγούμαστε στο *grandioso* και στην *coda* με πανηγυρικό και αισιόδοξο τέλος. Στα τελευταία μέτρα ο Λιστ εισάγει μια *coda* σε στυλ πλάγιας πτώσης, αντικαθιστώντας όμως την IV με III Μείζονα συγχορδία.

Το «*Ave Maria*» είναι μια μεταγραφή για πιάνο ενός χορωδιακού έργου που συνέθεσε ο Λιστ το 1846 για 4 φωνές και ορχήστρα. Ο Λιστ γράφει το λατινικό κείμενο της προσευχής πάνω από τη μουσική. Το έργο είναι γραμμένο σε Σι *b* μείζονα, με μέτρο 4/4. Ο ρυθμός και τα διαστήματα των τελευταίων τεσσάρων φθόγγων αυτού του κομματιού είναι τοποθετημένα ως προοίμιο στις αρχικές τέσσερις νότες του επόμενου.

Το «*Benediction de Dieu dans la solitude*» (Ευλογία του Θεού στη μοναξιά) είναι το μεγαλύτερο κομμάτι του κύκλου. Ο Λιστ προλογίζει το έργο με στίχους από το ομώνυμο ποίημα του Λαμαρτίνου:

«Από πού έρχεται, Θεέ, αυτή η ειρήνη που με κατακλύζει; Από πού έρχεται αυτή η πίστη με την οποία η καρδιά μου ξεχειλίζει;
Για μένα ο οποίος, πριν από λίγο καιρό, αβέβαιος, ανήσυχος και πεταμένος στα κύματα της αμφιβολίας από κάθε άνεμο,
Αναζητήσα το καλό, το αληθινό, στα όνειρα των κοσμικών χρηματοκιβωτίων
Και η ειρήνη στις καρδιές συγκλονίζεται με θύελλες;
Μόλις και μετά βίας έχουν περάσει λίγες μέρες μπροστά από το μέτωπό μου,
Και φαίνεται ότι ένας αιώνας και ένας κόσμος έχουν περάσει μακριά,
Και ότι, διαχωρίζονται από αυτούς με μια τεράστια άβυσσο,
Ένας νέος άνθρωπος αναγεννιέται και αρχίζει ξανά μέσα σε μένα».

Το κύριο θέμα αυτού του αποσπάσματος είναι η ευτυχία του ανθρώπου που επιτυγχάνεται μέσω της θρησκείας. Ο Λιστ χρησιμοποιεί στο έργο πλατιά αρπάζ και μεγάλα λυρικά θέματα αντί των μικρότερων αποσπασματικών μοτίβων δημιουργώντας την εικόνα ενός ανθρώπου που εκφράζει την ευγνωμοσύνη στο Θεό ενώ βρίσκεται σε μια μοναχική κατάσταση .

Το κομμάτι είναι γραμμένο σε Φα# μείζονα και ξεκινά με μια μελωδία στο αριστερό χέρι. Το μέτρο εναλλάσσεται σε 4/4 *alla breve* και 3/4. Διακρίνονται τέσσερις ενότητες: A-B-Γ-A'. Η A είναι στη Φα# μείζονα, η B είναι σε Ρε μείζονα, η Γ είναι σε Σι *b* και η A' ενότητα είναι στην Φα# μείζονα, την αρχική τονικότητα. Η πρώτη ενότητα αποτελείται από λυρικές μελωδίες, *cantando sempre* και συνοδεύεται από αρπισμούς. Το πρώτο θέμα (μ.1-4) παίζεται από το αριστερό χέρι. Το δεύτερο θέμα σε αυτή την ενότητα (μ.30-39) σε Ρε ελάσσονα πιθανώς να συμβολίζει το κλίμα αβεβαιότητας, ανησυχίας που περιγράφεται στο ποίημα. Η μελωδία συνεχίζεται και γίνεται πιο περίπλοκη σε υφή όσο η μελωδία

αντανακλάται στο αριστερό χέρι. Η δεύτερη ενότητα, *andante*, αντίθετική, τόσο από την άποψη του μελωδικού και ρυθμικού περιεχόμενου, όσο και μέτρου ($\frac{3}{4}$ του χρόνου, σε αντίθεση με την πρώτη ενότητα). Μετά από μια *Lunga pause*, φτάνουμε στην ενότητα Γ, *piu sostenuto quasi Preludio*. Με μια «χρωματική» μετάβαση επιστρέφουμε στην ενότητα Α' και στην αρχική τονικότητα, όμως είναι πιο πυκνά εναρμονισμένη και ηχητικά είναι περισσότερο «μεγαλοπρεπής» από την πρώτη ενότητα. Η μελωδία συνεχίζεται με ένταση και πάθος μέχρι που το δεξί χέρι με δεξιοτεχνικά περάσματα αποτυπώνει την κορύφωση του θρησκευτικού συναισθήματος. Στα τελευταία 32 μέτρα εισάγονται μοτίβα, παραλλαγμένα, από τις προηγούμενες ενότητες. Και τα δύο χέρια οδηγούνται από δεξιοτεχνικά αρπάζ και μια καντέντσα οδηγεί στην γαλήνια *coda* ενώ πριν από αυτό ο Λιστ δημιουργεί ένα παθιασμένο ξέσπασμα πριν την τελική γαλήνη.

Το «*Pensées des morts*» (Σκέψεις για τους νεκρούς) γράφτηκε αρχικά με τον τίτλο «*Harmonies Poétiques et Religieuses*», εκδόθηκε το 1835 και επηρεάστηκε από τον κύκλο ποιημάτων του Λαμαρτίνου στο σύνολό του. Αρχικά δεν περιείχε ένδειξη μέτρου και η ένδειξη *senza tempo*. Ο Λιστ αναθεώρησε σημαντικά το έργο, αλλάζοντας το όνομα και καθιστώντας το μέρος του συνόλου, αντί για αυτόνομο κομμάτι. Επίσης, πρόσθεσε ένα νέο τμήμα, με συγχορδιακές ακολουθίες, σε αφηγηματικό στυλ με βάση το κείμενο του λειτουργικού άσματος «*De Profundis clamavi ad te, Domine*» με το αντίστοιχο λατινικό κείμενο γραμμένο πάνω από τη μουσική, μέρος του οποίου ήταν από το έργο «*de Profundis*» για πιάνο και ορχήστρα του 1830, που δεν δημοσίευσε ποτέ.⁸⁵ Ο Λαμαρτίνος στο ποίημα ξεκινά με μια περιγραφή ενός άγονου κι ερημικού τοπίου. Επισημαίνει την «έμπνευση από την άγρια, παρθένα φύση των γύρω ορεινών τοπίων γεμάτη με μοναστήρια, ησυχαστήρια, οικισμούς, βοσκών καλύβες, και ούτω καθεξής» στη σύνθεση του ποιήματος «*Pensées des morts*».⁸⁶

Το πρώτο τμήμα είναι γραμμένο σε μέτρο $\frac{5}{4}$, *lento assai*, με εναλλαγές σε $\frac{7}{4}$. Ένα μοτίβο με αφηγηματικό χαρακτήρα εμφανίζεται. Σύμφωνα με τον Ben Arnold, ο Λιστ χρησιμοποιεί συχνά τέτοια αυστηρά ρετσιτατίβα σε έργα που ασχολούνται με τις ιδέες του θανάτου και της απελπισίας, που δίνει την εντύπωση της βασανισμένου, απομονωμένου, «ρομαντικού» ατόμου.⁸⁷ Ομοίως, ποιήματα του Λαμαρτίνου έχουν παρομοιαστεί με τα έργα ζωγραφικής του Caspar David Friedrich που παρουσιάζουν συχνά ένα μοναχικό άτομο που περιπλανάται μέσα σε ένα ρομαντικό τοπίο.⁸⁸ Ο Paul Merrick υποστηρίζει ότι η απουσία ένδειξης μέτρου και τονικότητας στην αρχική εκδοχή υποδηλώνει την ανυπαρξία, η οποία είναι σύμφωνη με την θεώρηση του θανάτου στο ποίημα του Λαμαρτίνου.⁸⁹ Το έργο αντιστοιχεί στο γενικό περίγραμμα του ποιήματος με την αμφιβολία και τη θλίψη, την προσευχή στον Θεό (*de Profundis*) και, τέλος, την ειρηνική κατάληξη που παραπέμπει στην γαλήνη που προκύπτει με το θρησκευτικό στοιχείο. Η ασάφεια τονικότητας και μέτρου στα αρχικά μέτρα, συμβάλλει στην αίσθηση της αμφιβολίας. Με ένα *crescendo* και *accelerando*,

⁸⁵ Brussee Albert. «The Harmonies poétiques et religieuses in its first version», *The journal of American Liszt society*, τεύχος 44, 1988, σελ.14.

⁸⁶ Harringer Andrew. *Liszt as Prophet: Religion, Politics, and Artists in 1830s Paris*, Columbia, 2012, σελ.142.

⁸⁷ Arnold Ben. «Recitative in Liszt's Solo Piano Music» *Journal of the American Liszt Society*, 24, 1988, σελ.20.

⁸⁸ Boutin Aimeé. *Maternal Echoes*, Delaware, 2001, σελ. 96.

⁸⁹ Merrick Paul. «Liszt's sans ton Key Signature». *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 39, 1998, σελ. 283.

μέσα από θυελλώδη περάσματα οδηγούμαστε στην ενότητα de Profundis, σε Mi \flat μείζονα που έχει τις τρεις πρώτες γραμμές του Λατινικού κείμενου: «Από τα βάθη φωνάζω σε εσένα, Κύριε. Κύριε, άκουσε τη φωνή μου και άφησε τα αυτιά σου να είναι προσεκτικά στη φωνή της δειξέως μου». Μετά τις διαδοχικές συγχορδίες η μουσική επιστρέφει σε 5/4 με την επανάληψη των πρώτων μέτρων και των αρχικών μοτίβων σε Mi ελάσσονα, tempo I. Μετά από μια lingua pause ακολουθεί η επόμενη ενότητα, με νέα πνοή, σε 3/4, cantabile, όπου η ηρεμία και η ισορροπία κυριαρχούν. Η μελωδία του τμήματος αυτού συνεχίζεται καθώς η διάθεση εντείνεται, υποχωρεί σε ήρεμες συγχορδιακές ακολουθίες. Το κομμάτι τελειώνει γαλήνια στη Mi \flat . Το κομμάτι διατηρεί ένα αυτοσχεδιαστικό ύφος, ένα μουσικό αντίστοιχο της ποιητικής ελευθερίας του Λαμαρτίνου.

Ο Paul Merrick περιγράφει το κομμάτι του 1835 ως «την πρώτη πραγματικά πρωτότυπη σύνθεση του Λιστ». Για το έργο αυτό, όπως και για το ορχηστρικό του έργο «Les Morts» ο Λιστ έχει δηλώσει: «Με αυτή τη σύνθεση, όπως με το «Pensée des morts, δεν υπήρχε άλλη έμπνευση από τη μνήμη των νεκρών γονέων, φίλων και παιδιών».⁹⁰

Το «Pater Noster» (Πάτερ Ημών) είναι μεταγραφή του κομματιού που γράφτηκε αρχικά για ανδρικές φωνές και εκκλησιαστικό όργανο. Το έργο είναι γραμμένο στην Ντο μείζονα και το μέτρο είναι $\frac{3}{4}$. Το κομμάτι δεν έχει άμεση σχέση με ποίημα του Λαμαρτίνου και στην παρτιτούρα ο Λιστ έχει προσθέσει κείμενο από την προσευχή.

Το «Hymne de l'enfant à Reveil» (Ύμνος του παιδιού που ξυπνά), μια άλλη μεταγραφή του από ένα κομμάτι γραμμένο αρχικά για γυναικείες φωνές με άρπα και συνοδεία πιάνου. Το κομμάτι αντιστοιχεί στο ομώνυμο ποίημα, το 7ο από τον πρώτο τόμο. Είναι γραμμένο σε Λα \flat μείζονα και το μέτρο είναι 6/8 με εναλλαγές $\frac{3}{4}$. Ο Albert Brusee υποστηρίζει ότι το κομμάτι «αποπνέει μια καθαρή, κατανυκτική ατμόσφαιρα, ιδιαίτερα κατάλληλη για την πρωινή προσευχή του παιδιού στον Χριστό».⁹¹ Το κομμάτι διακρίνεται για την «ποιμενική», απλή μελωδία και την απουσία πολύπλοκων χρωματικών περασμάτων.

Το «Funérailles» (Επικήδειος) έχει υπότιτλο «Οκτώβριος του 1849». Δεκατρείς Ούγγροι Στρατηγοί καθώς και ο Πρωθυπουργός κρεμάστηκαν από τους Αυστριακούς σε αντίποινα για την εξέγερση του 1848-49. Ο Λιστ έγραψε το έργο στη μνήμη τους. Το κομμάτι δεν έχει σχέση με κάποιο ποίημα. Είναι γραμμένο σε Φα ελάσσονα με μέτρο 4/4 και στα πρώτα 23 μέτρα, αυτά της εισαγωγής ο πένθιμος χαρακτήρας υποδηλώνεται από τις συγχορδίες sempre marcato. Το κομμάτι ξεκινάει σαν ένα κάλεσμα από καμπάνες μέσα από το μπάσο. Η επόμενη ενότητα είναι σαν ένα πένθιμο εμβατήριο, που ακολουθείται από ένα τμήμα με την ένδειξη lagrimoso, με λυρικό χαρακτήρα. Αυτό το τμήμα αυξάνεται σε ένταση μέχρι το πένθιμο εμβατήριο να επανεμφανιστεί. Η ενότητα lagrimoso επανεμφανίζεται επίσης εν συντομία. Μια θυελλώδης coda και ένα τελικό κρεσέντο ακολουθεί, μετά το οποίο η μουσική καταλήγει ήσυχα, «πεθαίνει». Κάποιοι υποστηρίζουν ότι το κομμάτι αυτό προσομοιάζει με νυχτερινό του Σοπέν και ως εκ τούτου είναι κατά κάποιον τρόπο αφιερωμένο σ'

⁹⁰ Gibbs Christopher H, Gooley Dana. *Franz Liszt and His World*, Princeton, 2006, σελ. 393.

⁹¹ Brusee Albert. «The Harmonies poétiques et religieuses in its first version (1847)», *The Journal of the American Liszt Society*, 44, 1998, σελ.13.

αυτόν. Την εικασία αυτή ενδυναμώνει το γεγονός ότι ο συνοδευτικός του τίτλος είναι «Οκτώβρης του '49», ο μήνας που πέθανε ο Σοπέν.⁹²

Το «Miserere d'après Palestrina» (Επίκληση κατά Palestrina) είναι μελωδία που βασίζεται σε μοτέτο που ο Λιστ άκουσε στην Καπέλα Σιξτίνα, όπως είχε πει ο ίδιος και παραπέμπει σε μια αίσθηση του στυλ Palestrina στη μελωδία. Το έργο δεν έχει άμεση σχέση με κάποιο ποίημα του Λαμαρτίνου. Ο Λιστ έχει συμπεριλάβει το λατινικό κείμενο της Επίκλησης στη μουσική. Το Miserere d'après Palestrina έχει τις ρίζες του σε ένα έργο του Λιστ για μικτή τετράφωνη χορωδία, γύρω στο 1846. Το κομμάτι είναι γραμμένο σε Mi ελάσσονα αλλά έχει να κάνει περισσότερο με τη Mi μείζονα στην οποία καταλήγει.

Το «Andante lagrimoso» είναι το μοναδικό στο σύνολο που δεν έχει τίτλο, εκτός της ένδειξης τέμπο 4/4. Παρά το γεγονός ότι το ένατο κομμάτι στο σύνολο είναι γνωστό μόνο από την κατεύθυνση του τέμπο, το ποίημα που ενέπνευσε τον Λιστ φέρει τον τίτλο «Une larme ou consolation» (Ένα δάκρυ ή παρηγοριά), έργο με μεγάλη λεπτότητα. Ο Λιστ προλογίζει με στίχους από ποίημα του Λαμαρτίνου:

«Πέσετε, σιωπηλά δάκρυα, σε ένα έδαφος χωρίς οίκτο.
Δεν υπάρχουν πλέον ευσεβή χέρια, ούτε στην αγκαλιά της φιλίας
Πέσετε σαν μία άγονη βροχή που πιτσιλάει πάνω στο βράχο,
Όπου καμία ακτίνα από τον ουρανό εξατμίζεται,
Που δεν έρχεται το αεράκι να στεγνώσει».

Το συναίσθημα αυτού του αποσπάσματος είναι μελαγχολικό, με «σιωπηλά δάκρυα» που στο κομμάτι πιθανώς συμβολίζονται με ένα μοτίβο από δύο νότες (μ.1). Το έργο είναι γραμμένο σε Σολ# ελάσσονα. Η πρώτη ενότητα ξεκινάει sotto voce, με ένα μελαγχολικό χαρακτήρα ο οποίος διατηρείται καθ' όλη τη διάρκεια του έργου ενώ δεν υπάρχουν συγχορδιακά περάσματα ή άλλα μεγάλης έντασης. Μετά την τελική εμφάνιση του πρώτου θέματος, come prima, ο Λιστ κλείνει το έργο με μια μελαγχολική μελωδία. Το τέλος του κομματιού παραπέμπει σε θλίψη.

Το «Cantique d'amour» (Ύμνος της Αγάπης) παραπέμπει στη συλλογή ποιημάτων «Nouvelles méditations poétiques» του Λαμαρτίνου. Το ποίημα είναι ένα τραγούδι, ένας ύμνος στην αγάπη. Ο Λιστ χρησιμοποιεί την τονικότητα του πρώτου κομματιού, της «Επίκλησης» για το τελευταίο έργο του κύκλου. Το τελευταίο αυτό κομμάτι του κύκλου έρχεται σε αντίθεση με το προηγούμενο, λυπημένο, Andante lagrimoso. Η Επίκληση συνδέεται με τον ύμνο της αγάπης με την τονικότητα της Mi μείζονας. Η μελωδία, καθώς και η δομή του κομματιού είναι απλή. Στην πρώτη ενότητα το θέμα εμφανίζεται δυο φορές, με τη δεύτερη σε οκτάβες. Η δεύτερη ξεκινάει σε 4/4 κι έχει διαφορά στη συνοδεία, με περισσότερο συγχορδιακό χαρακτήρα. Κατά την επαναφορά της αρχικής ενότητας, poco a poco piu mosso, έχουμε επαναφορά του αρχικού μέτρου με την επανέκθεση του θέματος δύο φορές και κάθε φορά με περισσότερο επιβλητικό, grandioso τρόπο. Στο τέλος ο Λιστ τονίζει την κατάληξη σε Mi μείζονα.

Ο Λιστ κλείνει αυτό τον κύκλο με θετικό ύφος που συμβολίζει την ελπίδα. Τα έργα αυτά αποτελούν από τα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα της μουσικής του

⁹² Kaczmarczyk Adrienne. «The Genesis of the Funérailles. The Connections between Liszt's *Symphonie révolutionnaire* and the Cycle *Harmonies poétiques et religieuses*», *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 35, 1993, σελ.11.

έμπνευσης και ταυτόχρονα μια από τις πιο εκφραστικές συλλογές γεμάτες από διαφορετικά και έντονα συναισθήματα που συγχωνεύονται και ενώνονται γύρω από το θρησκευτικό στοιχείο.

V. i) Τα Συμφωνικά Ποιήματα

*«Η μουσική δεν μπορεί να απεικονίσει ένα ποίημα, μια εικόνα ή μια καταιγίδα. Αυτό που προσφέρει είναι πιο λεπτεπίλεπτο. Εκφράζει τη διάθεση που ένα τέτοιο ποίημα ή εικόνα θυμίζει στην καρδιά του παραλήπτη, και αυτό μεταφράζεται σε μουσική εμπειρία, μια εμπειρία που είναι αντιληπτή σε ένα καθαρά μουσικό επίπεδο».*⁹³ Φ.Λιστ

Τα Συμφωνικά Ποιήματα συνιστούν μια από τις μεγαλύτερες προσφορές στον τομέα της Συμφωνικής μουσικής του 19^{ου} αιώνα και συγκεκριμένα στην προγραμματική μουσική. Τα 12 από τα 13 Συμφωνικά Ποιήματα γράφτηκαν την περίοδο 1848-1857 κι όλα είναι αφιερωμένα στην Πριγκίπισσα Carolynne Sayn Wittgenstein. Ο Λιστ εγκαταστάθηκε στη Βαϊμάρη το 1848 καταλαμβάνοντας το αξίωμα του διευθυντή ορχήστρας στην αυλή του δούκα Carl Alexander.

Η Βαϊμάρη αποτελούσε σημαντικό πολιτιστικό κέντρο της εποχής και στο σπίτι του Λιστ συχνά έρχονταν προσκεκλημένοι διάφοροι καλλιτέχνες, π.χ. Βάγκνερ, Μπερλιόζ, Ρουμπιστάν, κ.α. Εκεί, ο Λιστ «θεώρησε τις ορχηστρικές του συνθέσεις ως συνέχεια της παράδοσης του Μπετόβεν και στόχος του ήταν να δημιουργήσει κάτι νέο πέρα από τα καθιερωμένα πρότυπα».⁹⁴ Από τη μια μεριά στη Βαϊμάρη συγκεντρώθηκαν υπό το προοδευτικό ρεύμα δημιουργώντας την οργάνωση «Neu-Weimar-Verein» στην οποία συμμετείχαν γύρω στους 30 μουσικούς με στόχο την προώθηση της «νέας τέχνης» και από την άλλη στο Leipzig, το συντηρητικό ρεύμα υπό τους Μπραμς και Σούμαν. Την εποχή εκείνη είχε δημιουργηθεί το πρόβλημα σχετικά με το μέλλον της μουσικής. Οι πιο συντηρητικοί υποστήριζαν την παράδοση των κλασικών και τη διατήρηση της μορφής σονάτας ενώ οι προοδευτικοί υποστήριζαν την ανανέωση των παραδοσιακών μορφών. Το 1859 η λέσχη απορροφήθηκε στη «Νεογερμανική Σχολή» όρος που δημιουργήθηκε στο «εθνικό συνέδριο των μουσικών» που

⁹³ (Από τον πρόλογο του Album d'un voyageur, 1842). Walker Alan. *Franz Liszt. Vol 2: The Weimar Years, 1848-1860*, N.Y., 1988, σελ.358.

⁹⁴ Shultad Reeves. «Liszt's symphonic poems and symphonies» στο *The Cambridge Companion to Liszt*, επιμ. Kenneth Hamilton, Cambridge, 2005, σελ.206

έλαβε χώρα στο Leipzig εκείνη την χρονιά και προτάθηκε από τον Franz Brendel, εκδότη του περιοδικού *Neue Zeitschrift für Musik*.⁹⁵ Κεντρικό πρόσωπο στη διαμάχη ήταν ο μουσικοκριτικός Χάνσλικ, ο οποίος τάχθηκε ενάντια στη «μουσική του μέλλοντος» και υπέρ της παράδοσης που είχε διαμορφωθεί από τον Μπετόβεν και ακολουθούσαν οι Μπραμς και Σούμαν.

Οι ρίζες της έμπνευσης του Λιστ βρίσκονται στο Παρίσι και στη δεκαετία του 1830, όπου επηρεάστηκε βαθύτατα από τον Μπερλιόζ. Μια από τις πρώτες του μεταγραφές για πιάνο ήταν η Φανταστική Συμφωνία, το 1833 και ακολούθησαν και άλλες μεταγραφές έργων του Μπερλιόζ. Στη Βαϊμάρη ο Λιστ τελειοποίησε την συνθετική τεχνική του συμφωνικού ποιήματος.

Ο Λιστ διαχώριζε μεταξύ του συνθέτη της απόλυτης μουσικής και της προγραμματικής μουσικής, καλώντας τον πρώτο ένα «συγκεκριμένο» συμφωνιστή και τον δεύτερο, ένα «ποιητικό» συμφωνιστή. Το 1855 έγραψε ένα άρθρο πάνω στη «Συμφωνία Χάρολντ», αποκαλύπτοντας τις ιδέες του για την προγραμματική μουσική και την μουσική γενικότερα: «Το πρόγραμμα μπορεί να δανείσει στην ενόργανη μουσική χαρακτηριστικά που αντιστοιχούν σχεδόν ακριβώς με τις διάφορες ποιητικές φόρμες. Μπορεί να της προσδώσει τον χαρακτήρα της ωδής, του διθυράμβου, της ελεγείας, με μια λέξη, οποιαδήποτε μορφή λυρικής ποίησης».

Παρόλο που θεωρεί το πρόγραμμα σημαντικό για την αποκάλυψη της «ποιητικής ιδέας», η πηγή έμπνευσης σε μερικά από τα έργα του δεν αποκαλύπτεται πλήρως από το πρόγραμμα αφού τα έργα υποβλήθηκαν σε μια πολύπλοκη συνθετική εξέλιξη μεταξύ της σύλληψης τους και της ενδεχόμενης δημοσίευσης.⁹⁶ Ο Λιστ δεν επεδίωκε ρήξη με το παρελθόν, αλλά περισσότερο μια ανανέωση των παραδοσιακών μέσων για να εκφραστεί με μεγαλύτερη ελευθερία. Σε επιστολή του προς την Marie d'Agoult στις 15 Νοεμβρίου 1864, γράφει: «Χωρίς καμία επιφύλαξη προσυπογράφω πλήρως τον κανόνα τον οποίο τόσο ευγενικά μου θυμίζεις, ότι τα εν λόγω μουσικά έργα τα οποία βρίσκονται σε μια γενική αίσθηση μετά από ένα πρόγραμμα πρέπει να προέρχονται από τη φαντασία και το συναίσθημα, ανεξάρτητα από οποιοδήποτε πρόγραμμα. Με άλλα λόγια: Η όμορφη μουσική πρέπει να είναι πρώτης τάξεως και πάντα να ικανοποιεί τις απόλυτους κανόνες της μουσικής, που δεν πρέπει να παραβιάζονται ή να συνταγογραφούνται».⁹⁷ Τα Συμφωνικά Ποιήματα απασχόλησαν τους αναλυτές για πολλά χρόνια και κυρίως όσον αφορά τη σχέση του προγράμματος και της μορφής σε αυτά. Ο Λιστ υπογραμμίζει, στο κείμενο του 1855 ότι «στην προγραμματική μουσική η αλλαγή, επιστροφή, τροποποίηση ενός μοτίβου είναι συνυφασμένη με την σχέση του με την ποιητική ιδέα. Όλες οι αποκλειστικές μουσικές εκτιμήσεις, αν και δεν θα πρέπει να αγνοηθούν πρέπει

⁹⁵ Morrow Mary Sue. «Deconstructing Brendel's "New German" Liszt» στο *Analecta lisztiana iii, Liszt and the birth of modern Europe* επιμ. Dalmonte Rosanna, Saffle Michael, N.Y., 2003, σελ. 157.

⁹⁶ Bonner Andrew. «Liszt's Les Préludes and Les Quatre Eléments: a reinvestigation», *19th-Century Music*, 10, 1986, σελ. 3.

⁹⁷ Gut Serge, *Bellas Jacqueline*(επιμ.). *Liszt-d'Agoult: Correspondance II*, Paris, 2001, σελ.411.

να εξαρτώνται από τη δράση του κυρίαρχου θέματος». Σε κάθε Συμφωνικό Ποίημα, η μορφή υποδεικνύεται από το λογοτεχνικό υπόβαθρο. Η ποιητική ιδέα υπαγορεύει το θεματικό υλικό. Ο Λιστ επηρεάστηκε από την «κυρίαρχη ιδέα» του Μπερλιόζ, προχωρώντας όμως ένα βήμα πιο πέρα, με τη θεματική μεταμόρφωση και συνδέεται επίσης με τα «Leitmotive» του Βάγκνερ. Η διαφορά μεταξύ των τριών συνθετών έγκειται στο ότι οι Λιστ και Βάγκνερ ενδιαφέρονταν εξίσου για το κατασκευαστικό, δομικό, στοιχείο, παράλληλα με το εξωμουσικό, δίνοντας έτσι στη μουσική σύνθεση αυτόνομη υπόσταση.

Ο Λιστ χρησιμοποιεί μέσα όπως έντονοι χρωματισμοί, αυξημένες συγχορδίες και την τεχνική του «θεματικού μετασχηματισμού» η οποία τις περισσότερες φορές οδηγεί την κυρίαρχη «ποιητική ιδέα» στην τελική «Αποθέωση», μέσα που τον οδήγησαν στην μεγάλη ελευθερία έκφρασης και στην ενοποίηση των επιμέρους ενοτήτων σε μια μεγάλη κυκλική μορφή. Έτσι, η σχέση μορφής, προγράμματος και αρμονίας γίνεται περίπλοκη και ταυτόχρονα μοναδική σε κάθε έργο. Το πρόγραμμα λειτουργεί έτσι ώστε να συμβαδίζει με τη μουσική και την σκέψη του σε ένα γενικό πλαίσιο ή σε κάποιες περιπτώσεις σε ένα πιο στενό πλαίσιο κι η μορφή καθορίζεται κυρίως από την ποιητική ιδέα η οποία εξελίσσεται και μετασχηματίζεται.

Τα Συμφωνικά Ποιήματα βρέθηκαν στο κέντρο της διαμάχης μεταξύ προοδευτικών και συντηρητικών. Από τους μεγαλύτερους υποστηρικτές των Συμφωνικών Ποιημάτων, σε επιστολή του στον Λιστ, ο Βάγκνερ γράφει: «Τα Συμφωνικά σου Ποιήματα αποτελούν την προσωπική σου τέχνη σε μια μνημειώδη μορφή. Είναι τόσο νέα, τόσο ασύγκριτα με οτιδήποτε άλλο...θα πάρει πολύ χρόνο στους κριτικούς να αποφασίσουν τι θα κάνουν με αυτά...». ⁹⁸ Αντίθετα, για τον Χάνσλικ «ακόμα και τα καλύτερα από αυτά τα έργα δεν είναι τίποτα άλλο από εφέ σε στυλ όπερας που στιγμιαία θαμπώνουν αλλά τίποτα άλλο πέρα από αυτό». ⁹⁹ Στην παρούσα μελέτη εξετάζονται πέντε Συμφωνικά Ποιήματα τα οποία έχουν άμεση σχέση με την ποίηση. Πρόκειται για τα: «Ce qu'on entend sur la montagne», «Tasso, Lamento e Trionfo», «Les Preludes», «Mazepa», και «Die Ideale». Η σχέση προγράμματος-μουσικής ποικίλλει και δεν υπάρχει ένα πρότυπο. Σε κάποια έργα υπάρχει ρητή σχέση μεταξύ προγράμματος και μουσικού έργου ενώ σε άλλα το έργο ακολουθεί σε ένα πολύ γενικό πλαίσιο το πρόγραμμα. Οι απόψεις των διαφόρων αναλυτών συμπίπτουν αλλά και δίστανται όσον αφορά τη δομή, τη σχέση προγράμματος-μουσικής και την αναγνώριση μοτίβων μέσα στο έργο που παραπέμπουν στα ποιήματα. Σε κάθε περίπτωση ο Λιστ στο πρόγραμμα καθοδηγεί τον ακροατή και εμπνέει την φαντασία του.

⁹⁸ Hueffer Francis. *Correspondance of Wagner and Liszt*, Λονδίνο, 1988, γράμμα 217, Ιούλιος 1856.

⁹⁹ Jones Keith. *The symphonic poems of Liszt*, N.Y., 1997, σελ.8.

V. ii) Ce qu' on entend sur la montagne

Το *Ce qu' on entend sur la montagne* ή η «Συμφωνία του Βουνού», είναι το πρώτο έργο στον κύκλο και παρουσιάστηκε με την τελική του έκδοση στη Βαϊμάρη, στις 7 Ιανουαρίου 1857. Η ενορχήστρωση έχει ως εξής: 2 φλάουτα, πίκολο, 2 όμπε, 2 κλαρινέτα, μπάσσο κλαρινέτο, φαγκότο, 4 κόρνα, 3 τρομπέτες, 3 τρομπόνια, τούμπα, τύμπανα, κρουστά, άρπα, έγχορδα. Ο Λιστ εμπνεύστηκε το έργο αυτό από το ομώνυμο ποίημα του Β. Ουγκώ, το οποίο ανήκει στη συλλογή «*Les Feuilles d'Automne*» που εκδόθηκε το 1831. Στο ποίημα κυριαρχούν δύο φωνές: η μία είναι ήρεμη, γαλήνια, και εκφράζει τη φύση. Η άλλη είναι μια θορυβώδης, σαν μια κραυγή κι εκφράζει την ανθρωπότητα. Οι δύο φωνές περιπλέκονται μεταξύ τους σχηματίζοντας και καταλήγουν σε μια σύνθεση η οποία προσδίδει «αρμονία». Ο Λιστ εμπνεύστηκε από τον δυϊσμό του ποιήματος στο έργο του. Στο συμφωνικό ποίημα, τα θέματα και τα μοτίβα βασίζονται σ' αυτόν ακριβώς το δυϊσμό παρ' όλο που ο Λιστ δεν το δηλώνει σαφώς στον πρόλογο. Το πρόγραμμα περιλαμβάνει το ποίημα του Ουγκώ.

Η αντίθεση της φύσης με την κραυγή της ανθρωπότητας ακολουθεί τη βάση της δομής του μουσικού έργου το οποίο χωρίζεται σε Α(μ.1-478) και Β(μ.479-989) και Coda(μ.990-1012). Η Α ενότητα ξεκινάει με την τονικότητα της Μι β μείζονας και καταλήγει στην Σολ μείζονα ενώ το Β ξεκινάει με Σολ μείζονα και καταλήγει στην Μι β .

Η έναρξη αντικατοπτρίζει εκείνο που ο ποιητής ενώ βρισκόταν στα βουνά άκουσε μακριά από την θάλασσα: «Στην αρχή ήταν ένας ήχος τεράστιος, θεόρατος, θολός όπως ο ήχος στα δέντρα του δάσους». Η Εισαγωγή από μυστηριώδη μοτίβα από τα τύμπανα και παλλόμενες μελωδίες από τα έγχορδα, αργή και ασαφής όσον αφορά την τονικότητα. Καθώς το τύμπανο συνεχίζει διακριτικά τα διαφορετικά όργανα εισέρχονται: διακριτικά έγχορδα ακούγονται σαν κύματα, κόρνα και τα ξύλινα πνευστά και άρπα όλα μαζί οδηγούν στην πρώτη φωνή, τη Φύση. Μετά το *crescendo* και το *accelerando* δύο θέματα παρουσιάζονται: ένα απαλό θέμα, «*dolce gracioso*» που ακούγεται από τα όμπρε κι ένα πομπώδες «*allegro mosso*» που ακούγεται από τα κλαρινέτα και φαγκότα. Τα έγχορδα εισέρχονται σταδιακά σε ένα ταραχώδες τρέμολο. Στο μεταξύ η κραυγή του ανθρώπου δυναμώνει και υπερισχύει απέναντι στη φύση και στο «*allegro con moto*» που ακολουθεί ακούγεται η οργή της ανθρωπότητας σαν μια κραυγή. όλα τα μοτίβα παραλλάσσονται και επανεμφανίζονται σε πιο «άγρια» μορφή. Η κραυγή του ανθρώπου κι η φωνή της φύσης εισέρχονται ως ερώτηση-απάντηση. Ο σύμφωνος, μεγαλοπρεπής, χαρακτήρας της μουσικής συμβαδίζει με τη φύση κι ο σκληρός, ταραγμένος χαρακτήρας της μουσικής εκφράζει την κραυγή της ανθρωπότητας. Το μοτίβο της φύσης εκτίθεται σε αρμονικά σταθερές ενότητες, σε μείζονες τονικότητες, αντίθετα το μοτίβο της ανθρωπότητας εκτίθεται σε ελάσσονες τονικότητες. Στα σημεία όπου περιπλέκονται οι φωνές επικρατεί ασάφεια.

Η τρίτη εικόνα μέσα στο ποίημα είναι το «θρησκευτικό στοιχείο» που εισάγει

ο Λιστ», το «τραγούδι των Ασκητών». Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Gollerich, μαθητή του Λιστ, ο τελευταίος γνώρισε το ποίημα του Hugo το 1830, τον καιρό της Ιουλιανής Επανάστασης. Το χορικό των Αναχωρητών, σύμφωνα με τον Gollerich αναφέρεται στο τραγούδι των κατοίκων του Καρτεσιανού όρους κοντά στην Γκρενόμπλ.¹⁰⁰ Το σημείο όπου εισέρχεται το χορικό είναι κομβικό για το έργο και τα μοτίβα επανεμφανίζονται συνεχώς, παραλλαγμένα προσδίδοντας ένταση. Σύμφωνα με τον Berthold Hoeckner «το andante religioso είναι το πιο αποφασιστικό σύμππτωμα των εσωτερικών αντιφάσεων, διαταράσσει τη μουσική διαδικασία κι έρχεται σε αντίθεση με το λογοτεχνικό πρόγραμμα».¹⁰¹ Εδώ οι δύο φωνές μέσω του θρησκευτικού στοιχείου «συμφιλιώνονται» και ισορροπούν. Στην πρώτη έκδοση του έργου, (Breitkopf und Hartel-9382) ο Λιστ είχε σημειώσει: «Αυτά τα λόγια που υποδεικνύουν το περιεχόμενο, υποτίθεται ότι πρέπει να προστεθούν στα προγράμματα των συναυλιών. Ο ποιητής ακούει δύο φωνές: μία μεγαλειώδη και θριαμβευτική, γεμάτη σεβασμό προς τον Κύριο, μια χαρούμενη προσευχή. Η άλλη θαμπή, γεμάτη από ήχους πόνου, κλάματος, βλασφημίας και κατάρας. Η μια φωνή είναι η φύση, η άλλη η ανθρωπότητα. Κι οι δύο φωνές, αγωνίζονται για να συγχωνευθούν η μία με την άλλη μέχρι να ενωθούν τελικά σε περισυλλογή και στη συνέχεια πεθαίνουν μακριά».

Το andante religioso, που συμβολίζει την ενότητα των δύο φωνών, επανέρχεται λίγο πριν το τέλος και το έργο τελειώνει, «σιωπηλά», με μια αίσθηση αμφιβολίας, στοχασμού, όπως και το ποίημα. Ο Λιστ εισάγει το θρησκευτικό στοιχείο που δεν υπάρχει στο ποίημα. Το ποίημα του Ουγκώ τελειώνει με μια σειρά ερωτήσεων για το νόημα που βρίσκεται πίσω από τη φύση και την ανθρωπότητα και τη σχέση τους. Ο Λιστ κλείνει με ένα στοχασμό γύρω από το Θεό. Το έργο αυτό με τις αντιφάσεις και την «ανοικτή» μορφή καταλήγει σε ένα αποτέλεσμα που δεν προσδίδει πνευματική πληρότητα. Ο Rey Longyear υποστηρίζει ότι το έργο αυτό ανήκει στην κατηγορία των «φιλοσοφικών» Συμφωνικών Ποιημάτων και είναι το πιο «ρομαντικό» από τα δώδεκα της Βαϊμάρης, ενώ παρά την φαινομενικά απλή, διμερή δομή του είναι αυτό που επηρέασε περισσότερο μεταγενέστερους συνθέτες και γενικά τη μουσική στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα.¹⁰²

¹⁰⁰ Searle Humphrey. «the Orchestral works» στο *Franz Liszt: The man and his music*, επιμ. Alan Walker, N.Y., 1970, σελ.286.

¹⁰¹ Hoeckner Berthold. *Programming the Absolute, Nineteenth-century German Music and the hermeneutics of the moment*, N.Y., 2002, σελ. 156.

¹⁰² Longyear Rey. «Structural issues in Liszt's philosophical symphonic poems» στο *Liszt and his world: proceedings of the International Liszt Conference held at Virginia Polytechnic Institute and State University, 20-23 May 1993*, επιμ. Saffle Michael, N.Y., 1998, σελ.269-270.

V. iii) Tasso Lamento e Trionfo

Το Tasso, Lamento e Trionfo, σχεδιάστηκε για την επέτειο των εκατό ετών από τη γέννηση του Goethe στη Βαϊμάρη, το 1849 και αναθεωρήθηκε το 1850 και 1854. Στην επέτειο παρουσιάστηκε ως εισαγωγή στο έργο Tasso του Goethe. Το έργο δημοσιεύθηκε ως «Συμφωνικό Ποίημα Νο 2» μόλις το 1856. Η ενορχήστρωση του έργου έχει ως εξής: 2 φλάουτα, πίκολο, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα, μπάσο κλαρινέτο, φαγκότο, 4 κόρνα, 3 τρομπέτες, τρομπόνια 3, τούμπα, τύμπανα, κρουστά, άρπα, έγχορδα. Ο επίλογος του έργου, «Le triomphe funebre du Tasso» γράφτηκε αρκετά χρόνια αργότερα.

Ο Λιστ θαύμαζε πολύ το έργο του Ιταλού ποιητή του 16ου αιώνα Τορκουάτο Τάσσο και χρησιμοποίησε ποιήματά του ως βάση σε μια σειρά από δικά του έργα. Αναφέρεται σε δύο έργα που γράφτηκαν για τον ποιητή, ένα από τον Γιόχαν φον Γκαίτε και το άλλο από το Λόρδο Βύρωνα. Ο «Tasso» του Γκαίτε, δραματικό έργο που δημοσιεύθηκε το 1790 συνδέεται με ένα πραγματικό ιστορικό περιστατικό: το 1577 ο Tasso, ποιητής στην υπηρεσία του Alfons II d'Este, δούκα της Φεράρα τράβηξε μαχαίρι πάνω σε έναν υπηρέτη, κατά τη διάρκεια μιας αψιμαχίας και ο Alfons διέταξε να τον συλλάβουν. Ο Tasso έμεινε έγκλειστος στο ψυχιατρικό άσυλο της Αγίας Άννας για επτά χρόνια. Ο Λιστ, επικέντρωσε το ενδιαφέρον του στις «εσωτερικές συγκρούσεις» του ποιητή κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο άσυλο. Ο Λιστ παραδέχτηκε ότι το ποίημα του Βύρωνα «The Lament of Tasso», το οποίο εμπνεύστηκε από τη φυλακή της Φεράρα όπου ο Tasso φυλακίστηκε, ήταν η κυρίαρχη έμπνευση, ενώ ο τίτλος «Tasso, Lamento e Trionfo», υποδεικνύει τη δυστυχία εξαιτίας της αδικίας στη ζωή και την υστεροφημία μετά θάνατον. Στον πρόλόγό του στην παρτιτούρα, ο Λιστ δηλώνει ότι πρόθεσή του ήταν να «διαμορφώσει τη μεγάλη αντίθεση μιας ιδιοφυΐας που την κακομεταχειρίστηκαν κατά τη διάρκεια της ζωής, αλλά ακτινοβολεί μετά το θάνατό της με μια δόξα που συνθλίβει τους διώκτες της». Στο πρόγραμμα ο Λιστ έγραψε επίσης: «Θρήνος και Θριάμβος. Αυτές είναι οι δύο μεγάλες αντιθέσεις στο πεπρωμένο των ποιητών, όπως το θέμα αυτού του μουσικού ποιήματος, η μελωδία με την οποία, τριακόσια χρόνια μετά το θάνατο του ποιητή, έχουμε ακούσει να τραγουδούν οι γονδολιέρηδες της Βενετίας. Αυτή η μελωδία είναι παραπονεμένη, αργή, και πένθιμα μονότονη...»

Η έκδοση του 1849 μετά από μια Εισαγωγή, διαιρείται σε ένα αργό τμήμα κι ένα γρήγορο. Μεταξύ των πιο σημαντικών αναθεωρήσεων που έκανε ο Λιστ ήταν η προσθήκη ενός μεσαίου τμήματος, του μενουέτου, πιο ήρεμο από τα εξωτερικά τμήματα και έπειτα από μια δεκαετία μετά την προσθήκη του μενουέτου του 1854, ο Λιστ πρόσθεσε επίλογο με τίτλο «Le Triomphe du Funebre Tasso».

Στο πρόγραμμα του έργου ο Λιστ παρουσιάζει τα βασικά εξαιτίας της αδικίας και τον θριάμβο. Η μουσική στο έργο αντικατοπτρίζει τρεις βασικές ιδέες: το πνεύμα του Tasso όπως κυριαρχεί στις λιμνοθάλασσες της Βενετίας, η παρουσία του Tasso στη Φεράρα και η «Αποθέωση», στη Ρώμη, όπου ο Tasso θριαμβεύει ως ποιητής.

Η δομή του έργου ακολουθεί αυτές τις τρεις φάσεις. Έτσι διακρίνουμε τρεις

ενότητες: Α(μ.1-164) - Β(μ.165-382) -Γ(μ.383-557)-Coda(μ.558-584). Η Α ενότητα συμβολίζει το θρήνο και το πνεύμα του Tasso στα στενά της Βενετίας. Η Β ενότητα τον Tasso στο δικαστήριο της Φεράρα και η Γ συμβολίζει την «Αποθέωση», το θρίαμβο και τη δικαίωση του Tasso στη Ρώμη.

Ο εναρκτήριο θρήνος συμβολίζεται με την εισαγωγική θλιβερή ενότητα με τα τρίηχα. Το έργο ξεκινάει με ένα μοτίβο κατιόν, σε Ντο ελάσσονα, με τρίηχα, που προφανώς συμβολίζει την αρνητική διάθεση του ποιητή εξαιτίας της φυλάκισής του. Ακολουθεί ένα δεύτερο, *allegro*. Ο πόνος γίνεται κραυγή και ξέσπασμα με *tutti, ff*. Το εναρκτήριο *lento* επιστρέφει και οδηγεί σε μια εμφάνιση του αρχικού θέματος από το μπάσο κλαρινέτο με συνοδεία, εγχόρδων, κόρνου και άρπας, στο μ.62, σε Ντο ελάσσονα και συμβολίζει το τραγούδι του Ενετού γονδολιέρη. Στο *adagio mesto*, όπου εμφανίζεται το κύριο θέμα έχουμε το μοτίβο των τρίηχων που ακούμε από τα πρώτα μέτρα. Το θέμα ακούγεται διαδοχικά από βιολιά, τρομπέτες, κόρνο και οδηγεί στο *grandioso* στην Μι μείζονα και τις δύο τρομπέτες, στο μ.131 όπου το θέμα επανεμφανίζεται. Ακολουθεί ένα πέρασμα σαν ρετσιτατίβο που βασίζεται σε τρίηχα και οδηγεί στην μεσαία ενότητα και σκιαγραφεί τον ήρωα στη Φεράρα. Η ενότητα του μενουέτου που ξυπνά «τις γιορτές της Φεράρα», στη Φα δίεση (μ.166-347), κεντρική ενότητα που αποτελεί ένα αντιθετικό μέρος, λαμπερό και λειτουργεί ως «επεξεργασία».¹⁰³ Στην αυλή της Φεράρα, η ενότητα παρουσιάζεται με ένα μινουέτο-*allegro*. Η μουσική εδώ αποκτά βαθμιαία όλο και περισσότερο πάθος. Το μενουέτο, ξεκινά πάνω σε μια μελωδία στα βιολοντσέλα, έχει λαμπερό χαρακτήρα και προστέθηκε πιθανώς για μουσικούς λόγους, ανάμεσα στο ζοφερό χαρακτήρα του μαρτυρίου και στον πανηγυρικό του θρίαμβου. Η μουσική βαθμιαία επιταχύνεται και καταλήγει στο *allegro strepitoso* που πιθανώς συμβολίζει το πάθος του ήρωα. Η ενότητα *strepitoso* (μ.348-375) επιστρέφει σε Ντο ελάσσονα και χαρακτηρίζεται από αστάθεια τονική και χρωματικότητα. Σταδιακά κινείται προς την ενότητα της Αποθέωσης στο μ.383 που εκφράζει τον μεταθανάτιο θρίαμβο του Tasso στη Ρώμη, σε Ντο Μείζονα, με τις τρομπέτες και τα κόρνα. Έπειτα το θέμα με τα τρίηχα εμφανίζεται στα έγχορδα κυρίως, ακολουθούν τα ξύλινα και τελικά ακούγεται από όλη την ορχήστρα, *fortissimo*. Στο έργο αυτό, ο Λιστ γι άλλη μια φορά αναφέρεται στη δυστυχία και τα πάθη του καλλιτέχνη που υφίσταται εν ζωή και στη μετά θάνατον αναγνώριση. Με την έννοια αυτή ταυτίζεται κατά κάποιον τρόπο με τον Tasso εφόσον κι ο ίδιος θεωρούσε ότι υπέφερε από τα αρνητικά ίσως σχόλια που είχαν προκαλέσει τα έργα του και θεωρούσε ότι κάποια στιγμή θα αναγνωριζόταν η αξία του ως καλλιτέχνη.

¹⁰³ Watson Derek. *Liszt*, N.Y., 1989, σελ.270.

V. iv) Les Preludes

Τα «Πρελούδια» γράφτηκαν το 1853-54 και είναι το τρίτο έργο στον κύκλο. Το έργο είναι ενορχηστρωμένο για τρία φλάουτα, δύο όμποε, δύο κλαρινέτα, δύο φαγκότα, τέσσερα κόρνα, δύο τρομπέτες, τρία τρομπόνια, τούμπα, τύμπανα, στρατιωτικό τύμπανο, κύμβαλα, μπάσο τύμπανο, άρπα και έγχορδα. Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στις 23 Φεβρουαρίου 1854, στη Βαϊμάρη, με τον Λιστ στη διεύθυνση ορχήστρας.

Ο τίτλος του κομματιού, «Les Preludes (d'après Lamartine)» αναφέρεται σε μια ωδή του Λαμαρτίνου από τον κύκλο «Nouvelles meditations roétiques» του 1823. Στο προοίμιο ο Λιστ αναφέρει: «Τι άλλο είναι η ζωή μας, παρά μια σειρά από πρελούδια για τον άγνωστο Ύμνο... Η αγάπη είναι η λαμπερή αυγή όλης της ύπαρξης. Αλλά ποια είναι η μοίρα όπου οι πρώτες απολαύσεις της ευτυχίας δεν διακόπτονται από κάποια θύελλα, η έκρηξη των θνητών των οποίων διαλύει τις αυταπάτες, η μοιραία αστραπή των οποίων καταναλώνει το βωμό του, και, όπου είναι η σκληρά πληγωμένη ψυχή που, από μια από αυτές τις θύελλες, δεν προσπαθούν να ξεκουράσουν την ανάμνησή του στην ήρεμη γαλήνη της ζωής; Παρ' όλα αυτά ο άνθρωπος δίνει σχεδόν ο ίδιος για καιρό με την απόλαυση της ευεργετικής ακινησίας που αρχικά έχει από κοινού στην αγκαλιά της φύσης, και όταν η σάλπιγγα ηχεί τον συναγεμμό, σπεύδει, με την επικίνδυνη θέση, όπως στον πόλεμο, η οποία τον καλεί στις τάξεις του, προκειμένου επιτέλους να ανακάμψει στην καταπολέμηση της πλήρους συνείδησης του εαυτού του και ολόκληρης της κατοχής της ενέργειάς του».

Για το πρόγραμμα και τον τίτλο έχουν εκφραστεί διάφορες και πολλές φορές εντελώς διαφορετικές μεταξύ τους γνώμες. Το έργο έχει τις ρίζες του στην εισαγωγή του 1848 του χορωδιακού έργου «Les quatre elements» εμπνευσμένο από τον κύκλο τεσσάρων ποιημάτων του ποιητή Joseph Autran, «Les Quatres éléments» του 1844-45. Τα ποιήματα του Autran είναι τα «La Terre» (η Γη), «Les Flots» (τα κύματα), «Les Astres» (τα άστρα) και «Les Aquilons» (οι βόρειοι άνεμοι). Ο Λιστ είχε αρχίσει να εργάζεται πάνω στην εισαγωγή από το 1848 ενώ είχε γνωρίσει τον Autran το 1844, στη Μασσαλία όπου του έδωσε το πρώτο ποίημα, το «Les Aquilons».¹⁰⁴ Ο Emile Haraszti υποστηρίζει ότι η πριγκίπισσα Carolyne Sayn Wittgenstein ευθύνεται για τη σύνδεση του προγράμματος με το ποίημα του Λαμαρτίνου και υποστηρίζει ότι η σύνδεση μεταξύ των δύο είναι βεβιασμένη, ενώ αντίθετα τα στοιχεία του προγράμματος προσομοιάζουν στα «Les Quatre éléments».¹⁰⁵

Όπως συμβαίνει με όλα τα ορχηστρικά έργα του αυτής της περιόδου, αυτό το κομμάτι πέρασε από μία σειρά στάδια, από την παλαιότερη έκδοση του ως εισαγωγή προς τελική έκδοση της ως συμφωνικό ποίημα.

Ο Andrew Bonner διακρίνει τρεις περιόδους που συνέβαλαν στην τροποποίηση του προγράμματος και στην τελική διαμόρφωση του έργου: (1) η

¹⁰⁴ Humphrey Searle. «The Orchestral works» στο *Franz Liszt: The man and his music*, επιμ. Alan Walker, N.Y., 1970, σελ.288.

¹⁰⁵ Haraszti Emile. «Genese des Preludes de Liszt qui n'ont aucune rapport avec Lamartine», *Revue de Musicologie*, 35, 1953, σελ.112.

«περίοδος Autran», όταν η εισαγωγή και το χορωδιακό έργο γράφτηκαν και η εισαγωγή εξακολουθεί να συνδέεται με τον Autran. (2) η «περίοδος Raff», όταν η εισαγωγή είχε ενορχηστρωθεί από τον Joachim Raff και (3), μετά από μια παύση τριών ετών, «η περίοδος του Λαμαρτίνου», όταν ο Λιστ αναθεώρησε το κομμάτι και τελικά το σύνδεσε με τον Λαμαρτίνο.¹⁰⁶ Ο Bonner υποστηρίζει ότι το ποίημα του Λαμαρτίνου λειτουργούσε ως υποκατάστατο, παρέχοντας ένα ενιαίο ποιητικό μοντέλο που φάνηκε να είναι παράλληλο με την ατμόσφαιρα και τις διαδοχικές διαθέσεις του μουσικού έργου.¹⁰⁷

Τα Πρελούδια παρουσιάζουν μια σειρά από ποιητικές ιδέες που εισάγονται μέσω της θεματικής μεταμόρφωσης από τον Λιστ.

Στο έργο διακρίνονται τρεις κύριες ενότητες: A(μ.1-108), B(μ.109-199), Γ(μ.200-404) και Coda(μ.405-419). Η εισαγωγή ξεκινάει με τονική αστάθεια και από τα πρώτα μέτρα παρουσιάζεται στη μουσική το πεσιμιστικό και δυσοίωνο ύφος του προλόγου με το μοτίβο στα έγχορδα. Η μελωδία του αρχικού αυτού μοτίβου, κατά τον Emile Haraszti, λήφθηκε από το χορωδιακό κομμάτι (Τα άστρα) από το «Les quatres éléments», όπου τραγουδιέται με τις λέξεις, «μοναχικοί άνθρωποι πάνω στον κόσμο που κυλάει».¹⁰⁸ Σύμφωνα με τον Keith Jones, αυτό το μοτίβο εμφανίζεται κατά τη διάρκεια του έργου παραλλαγμένο, εκφράζοντας σε γενικές γραμμές τις συγκρουόμενες ιδέες σε όλο το έργο. Έτσι, ενώ συμβολίζει στα μ.3-6 τη ματαιότητα της ζωής, εμφανίζεται παραλλαγμένο στα μ.47-50 συμβολίζοντας την αγάπη, στα μ. 35-36 το ξύπνημα της συνείδησης και στα 346-349 τον θρίαμβο της ανθρώπινης ύπαρξης.¹⁰⁹ Η κύρια ενότητα, όπου το αρχικό μοτίβο εμφανίζεται παραλλαγμένο ξεκινάει στο μ.36, στην τονικότητα της Ντο μείζονος, *andante maestoso*, *ff*, το ξύπνημα της συνείδησης, σε 12/8 σε αντίθεση με τα 4/4 της εισαγωγής. Στο μ.79 εισάγεται το μοτίβο της αγάπης, το οποίο σύμφωνα με τον K. Johns αντιστοιχεί στο ποίημα του *la terre* (η γη): «η αυγή είναι η μαγεμένη αυγή όλων των υπάρξεων».¹¹⁰ Στο μ.109 ξεκινάει η B ενότητα σε 4/4 *alla breve* με αρμονική αστάθεια, *allegro ma non troppo* που παρουσιάζει αμέσως αλλαγή στη διάθεση. Το μοτίβο της εισαγωγής εμφανίζεται μετασχηματισμένο συμβολίζοντας τις δυσκολίες της ζωής. Στο μ.160 εμφανίζεται ένα μοτίβο στην τρομπέτα, το ποίο σύμφωνα με τον K. Johns αντιστοιχεί στους στίχους «οι καταιγίδες της ζωής» από το ποίημα «Les Flots» (τα κύματα) ενώ το ποίημα μιλάει για την μοναδική αγάπη κι ευτυχία η οποία διακόπτεται από μια καταιγίδα. Αυτό το μοτίβο οδηγεί στην ενότητα «*allegro tempestuoso*», μ.182 που συμβολίζει τη μανία της θάλασσας στο ποίημα του Autran: «μεταφερόμαστε από αυτά τα πλοία στη θάλασσα, η οποία τους ρίχνει τρομαχτικά κύματα».¹¹¹ Μετά από αυτή την ταραγμένη ενότητα με αρμονική αστάθεια και Λα ελάσσονα ξεκινάει η Γ ενότητα, *allegro pastorale*, στη Λα μείζονα και το μοτίβο της Φύσης, μ.210.

¹⁰⁶ Bonner Andrew. «Liszt's Les Préludes and Les Quatre Éléments: A Reinvestigation», *19th Century Music*, 10, 1986, σελ.5.

¹⁰⁷ Ομοίως, σελ.5.

¹⁰⁸ Haraszti, Emile: «Génèse des préludes de Liszt qui n'ont aucun rapport avec Lamartine », *Revue de musicologie*, 35, 1953, σελ. 111.

¹⁰⁹ Jones Keith. *A structural analysis between program, harmony and form in the Symphonic Poems of Franz Liszt*,

Wollongong, 1986, σελ.71

¹¹⁰ Ομοίως, σελ.71.

¹¹¹ Ομοίως, σελ.71.

Αυτή η ενότητα συμβολίζει ανακούφιση και την παρηγοριά της φύσης Στο μ.344 ξεκινάει το *allegro marziale*, σε 4/4 alla breve, στη Ντο μείζονα και συμβολίζει τη νίκη της θέλησης και τον θρίαμβο απέναντι στη δυστυχία και τις αντιξοότητες της ζωής, «η γενναιότητα της ανθρώπινης ύπαρξης σε αντίθεση με το άπειρο της φύσης, της θάλασσας και του σύμπαντος».¹¹²

Γι άλλη μια φορά ο Λιστ παρουσιάζει τις αντικρουόμενες ιδέες, το θετικό και το αρνητικό που διακατέχουν την ανθρώπινη ύπαρξη ενώ στο τέλος θριαμβεύει η αρμονία, η αιωνιότητα και η πραγματική αλήθεια μέσα στη Φύση απέναντι στην και εφήμερη ζωή του ανθρώπου.

Σύμφωνα με τον Alexander Main, η μορφή του ποιήματος του Λαμαρτίνου είναι παράλληλη με τη σύνθεση του Λιστ. «Το ποίημα περιλαμβάνει μια σειρά από λυρικές και επικές σκέψεις για την αγάπη, τη μοίρα, τον πόλεμο και την ύπαιθρο και εκτείνεται σε τέσσερις ενότητες που αναλογούν σε αυτά τα θέματα».. Στη δεύτερη βασική ενότητα, η σκληρή μοίρα αντιπροσωπεύεται από μια καταιγίδα, όπως συμβαίνει και στο ποίημα, και τους στίχους: «Ακούω, ακούω από μακριά σαν μια φωνή που μουγκρίζει. Ένας ορμητικός άνεμος έκανε τον αέρα να τρέμει».¹¹³ Η απάντηση στις διάφορες αναλύσεις είναι ότι το περιεχόμενο των ποιημάτων τόσο του Λαμαρτίνου όσο και του Autran προσομοιάζει κι έτσι ενδέχεται ο Λιστ να επηρεάστηκε κι από τους δύο. Το γεγονός αυτό, καθώς και η σύνδεση των ποιημάτων, του προγράμματος και του έργου αποδεικνύουν ότι ο Λιστ επηρεάστηκε για τη σύνθεση των έργων του κι εμπνεύστηκε με την έννοια όμως της έμπνευσης που αποτυπώνεται ως διάθεση και όχι ως πιστή αναπαράσταση. Οι ιδέες που εκφράζονται από τον Autran στα ποιήματά του προσομοιάζουν με εκείνες του Hugo στο *Ce qu' on entend sur la montagne*. Ο άνθρωπος αδύναμος και δυστυχισμένος απέναντι στο μεγαλείο της φύσης. Τα Πρελούδια είναι το πιο «αντιφατικό» έργο από τα 12 της Βαϊμάρης κι έχει προκαλέσει διαφορετικές ερμηνείες ως προς τη σχέση με την πηγή έμπνευσης.

V. v) Mazepa

Ο Λιστ σύνθεσε το Συμφωνικό Ποίημα «Mazepa» το 1851 και είναι το έκτο στον κύκλο. Αναθεωρήθηκε από τον Λιστ και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στη Βαϊμάρη, στις 16 Απριλίου 1854. Το έργο εμπνεύστηκε από το ομώνυμο ποίημα του Ουγκώ, Mazepa, που γράφτηκε το 1828, από τη συλλογή «*Les Orientales*». Το μεγαλύτερο μέρος του ποιήματος του Βύρωνα περιγράφει το τραυματικό ταξίδι του ήρωα δεμένο με το άλογο. Το ποίημα του Ουγκώ είναι

¹¹² Johns Keith. Jones Keith. *A structural analysis between program, harmony and form in the Symphonic Poems of Franz Liszt*, Wollongong, 1986, σελ.76.

¹¹³ Main Alexander. «Liszt after Lamartine: Les Preludes», *Music & Letters*, 60, 1979, σελ.140.

βασισμένο σε ένα λαϊκό θρύλο για τη ζωή του Ivan Mazzerpa. Σύμφωνα με το ποίημα, ο νεαρός Mazzerpa έχει μια ερωτική σχέση με την κόμισσα Τερέζα η οποία ήταν παντρεμένη. Με την ανακάλυψη της σχέσης, ο Κόμης τιμωρεί τον Mazzerpa δένοντάς τον γυμνό σε ένα άγριο άλογο. Το άλογο κατέληξε στην Ουκρανία, ο Mazzerpa επέζησε της δοκιμασίας, και σώθηκε από τους Κοζάκους, που τελικά τον έστειψαν βασιλιά. Το ποίημα διαιρείται σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος εκτείνεται σε δεκαεπτά στροφές και περιγράφει την ανεξέλεγκτη πορεία του αλόγου στην πεδιάδα της Ρωσίας. Το δεύτερο μέρος του ποιήματος εκτείνεται σε έξι στροφές και είναι σαν μια αλληγορία του πρώτου, ώσπου ο Mazzerpa στέφεται βασιλιάς. Στο δεύτερο μέρος ο Ουγκώ συγκρίνει τον Mazzerpa με έναν ποιητή ο οποίος έχει απαγορευτεί από τον κόσμο. Η σύγκριση με τον ποιητή καταλήγει λέγοντας ότι το ταξίδι μέσα από τα βάσανα δίνει τελικά την επιτυχία και την δόξα. Ο μύθος ενέπνευσε πολλούς συγγραφείς, ζωγράφους και συνθέτες του ρομαντισμού.

Το Συμφωνικό έργο έχει τις ρίζες του στην σπουδή για πιάνο no 4 της συλλογής «Etudes pour le piano forte en quarante huit exercices» του 1826, η οποία αναθεωρήθηκε και εκδόθηκε με την τελική της μορφή στη συλλογή «Etudes d' exécution transcendante», το 1852, με τον τίτλο Mazzerpa, ως η τέταρτη από τις δώδεκα σπουδές. Δεδομένου ότι η μουσική γράφτηκε πριν και εφόσον αρχικά ο Λιστ δεν είχε δώσει τίτλο στη σπουδή, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι το πρόγραμμα έπεται της σύνθεσης, δηλαδή ο Λιστ αφού συνέθεσε το έργο το σύνδεσε με το πρόγραμμα. Η ενορχήστρωση του έργου έχει ως εξής: 2 φλάουτα, πίκολο, 2 όμποε, αγγλικό κόρνο, 2 κλαρινέτα, μπάσο κλαρινέτο, 3 φαγκότα, 4 κόρνα, 3 τρομπέτες, 3 τρομπόνια, τούμπα, τύμπανα, κρουστά, έγχορδα. Το πρόγραμμα του έργου περιέχει το ομώνυμο ποίημα του Ουγκώ, ενώ η πρώτη έκδοση (Breitkopf und Hartel 9137) περιέχει τις λέξεις Μακρυά, μακρυά! από το ποίημα του Βύρωνα. Ο πυρήνας του νοήματος του προγράμματος είναι τα βάσανα κατά τη διάρκεια της περιπλάνησης, η αναγέννηση μέσω της διάσωσης και τελικά ο θρίαμβος. Το έργο ακολουθεί την αφήγηση του Ουγκώ στο ποίημα. Ο συσχετισμός της παρτιτούρας, σε ένα γενικό επίπεδο συμπίπτει με την αφήγηση στο ποίημα. Το μουσικό έργο χωρίζεται, όπως το ποίημα σε δύο ενότητες, η δομή του δηλαδή ακολουθεί την αφηγηματική δομή του ποιήματος. Η πρώτη Α(μ.1-435) είναι η περιπλάνηση πάνω στο άλογο και η δεύτερη Β, το *marziale* (μ.436-622). Το υλικό από την πρώτη ενότητα αναθεωρήθηκε και χρησιμοποιήθηκε για το συμφωνικό ποίημα ενώ προσομοιάζει με το υλικό της ομώνυμης σπουδής για πιάνο, ενώ το *marziale* οποίο προστέθηκε αργότερα, το 1851 και μπορεί, σύμφωνα με τις οδηγίες του Λιστ να εκτελεστεί ως αυτόνομο έργο. Το δεύτερο μέρος είναι αναθεώρηση του χορωδιακού έργου «Arbeterchor» του 1848.¹¹⁴

Το έργο αρχίζει με τον Mazzerpa στο άλογο και με μια κραυγή ξεκινάει με ένα ουρλιαχτό από τα ξύλινα και τα χάλκινα ακολουθούμενο από ορμητικά περάσματα από τα έγχορδα. Η εισαγωγή, σε μέτρο 6/4 και ένδειξη *allegro agitato* αναπαριστά την τρομαχτική, ταραχώδη ατμόσφαιρα του ποιήματος του Ουγκώ: «ο ήχος της σκόνης που στροβιλίζεται», «ένα μαύρο σύννεφο», «λάμπεις αστραπών και κεραυνοί». Η ενότητα αυτή είναι αρμονικά ασαφής, βασιζόμενη σε

¹¹⁴ Holoman Kern. *The Nineteenth Century Symphony*, N.Y., 1996, σελ.145.

ελαττωμένες συγχορδίες ενώ η κύρια τονικότητα, Ρε ελάσσονα εγκαθιδρύεται στο μέτρο 36 με την είσοδο του κύριου θέματος, στο τέλος της εισαγωγής. Έπειτα ακολουθεί το θέμα του Mazzerpa, *allegro agitato*, στα τρομπόνια και στα χαμηλά έγχορδα. Ακολουθούν τα «καλπάζοντα» τρίηχα, όπου το άλογο χλιμιντρίζει, βίαιο, άγριο. Η περιπλάνηση συνεχίζεται. Το άλογο κι ο αναβάτης περνούν μέσα από διάφορα μέρη και αυτό αντανακλάται μέσα στη μουσική από το κύριο θέμα το οποίο, με την ποικιλία των εμφανίσεων, των τρόπων με τους οποίους παρουσιάζεται με την διαφορετική κάθε φορά ενορχήστρωση, τις αλλαγές του μέτρου και των δυναμικών εκφράζει τα διάφορα μέρη μέσα από τα οποία διαδραματίζεται η περιπλάνηση. Η ένταση σταδιακά αυξάνεται ώσπου καταλήγουμε σε μια συγχορδία, *tutti* και τύμπανα πριν την παύση. Υποθέτουμε ότι το άλογο πέφτει και πεθαίνει. Το μεταβατικό πέρασμα (μ.402-436), *andante*, είναι σαν ρετσιπατίβο με λυπημένο και θρηνώδες ύφος. Η τελική ενότητα που συμβολίζει τη διάσωση και τον θρίαμβο ξεκινάει με *tremolo* από τα έγχορδα και τρομπέτες. Αυτό καταλήγει σε *marziale*. Η μεσαία ενότητα του *marziale* περιέχει ένα θέμα σε ύφος «οριεντάλ» με τη συνοδεία τριγώνου και κυμβάλων. Αυτό επαναλαμβάνεται, *fortissimo*, και συνδυάζεται με το αρχικό θέμα του *marziale*. Το έργο τελειώνει, πανηγυρικά σε Ρε μείζονα. Το *marziale* συμβολίζει τη διαδικασία της στέψης και την αποθέωση με *tempo marziale*, μείζονα κλίμακα, χρήση των χάλκινων και αίσθηση εθνικισμού στα θέματα. Ο Frederick Niecks υποστηρίζει, αναφορικά με την πρώτη ενότητα του μουσικού έργου ότι ο Λιστ δίνει την αίσθηση του τρομακτικού στοιχείου σε μεγαλύτερη έκταση από οποιονδήποτε άλλο συνθέτη μέσα στα έργα του και θεωρεί ότι αυτός ήταν ένα μέσο προκειμένου να «σοκάρει» το κοινό.¹¹⁵ Ο Λιστ μέσω του θρύλου του Mazzerpa, ταυτίστηκε με τον ήρωα και τα δεινά που υπέφερε έως ότου φτάσει στην αναγνώριση, τη νίκη που ακολούθησε τις δυσκολίες, την ελπίδα και το θρίαμβο. Ο Ντεμπυσσί έγραψε για το έργο: «Αυτό το έργο είναι γεμάτο από λάθη. Σε κάποια σημεία είναι χυδαίο... Όμως αυτό το θυελλώδες πάθος...ασκεί τέτοια δύναμη που κάποιος καταλήγει να του αρέσει χωρίς να ξέρει ακριβώς το λόγο...Η φλόγα και η ελευθερία την οποία η ιδιοφυΐα του Λιστ αγγίζει είναι προτιμότερες από την τελειότητα».¹¹⁶ Σύμφωνα με τον Frederick Niecks, το Mazzerpa είναι το πιο τολμηρό έργο του Λιστ σε προγραμματικές αναφορές. Βασίζεται σχεδόν ολοκληρωτικά στην περιγραφή του εξωμουσικού στοιχείου. Η δύναμη και η ιδιοφυΐα του είναι τόσο μεγάλη, ώστε ο ακροατής δεν μπορεί να μην παρασυρθεί από αυτό το ταξίδι.¹¹⁷

¹¹⁵ Niecks Frederick, *Programme music of the last four centuries*, N.Y., 1969, σελ. 290.

¹¹⁶ Watson Derek. *Liszt*, N.Y., 1989, σελ.271.

¹¹⁷ Niecks Frederick, *Programme music of the last four centuries*, N.Y., 1969, σελ.302.

V. vi) Die Ideale

Το έργο «Die Ideale» είναι το δωδέκατο του κύκλου των Συμφωνικών Ποιημάτων, το τελευταίο της περιόδου της Βαϊμάρης και γράφτηκε για τις εκδηλώσεις για τον εορτασμό της εκατονταετηρίδας από τη γέννηση του Καρόλου Αυγούστου του Μεγάλου Δούκα του Saxe-Weimar-Eisenach, στις 5 Σεπτεμβρίου 1857, μια εκδήλωση που έλαβε χώρα παράλληλα με τα αποκαλυπτήρια του μνημείου των ποιητών Σίλλερ και Γκαίτε. Το Die Ideale γράφτηκε προς τιμήν του Σίλλερ, από τον οποίο εμπνεύστηκε το έργο ενώ η Συμφωνία Φάουστ εκτελέστηκε προς τιμήν του Γκαίτε. Η ενορχήστρωση έχει ως εξής: 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα, 2 φαγκότα, 4 κόρνα, 2 τρομπέτες, τρομπόνια 3, τούμπα, τύμπανα, κρουστά, έγχορδα.

Ο Λιστ εισάγει στο πρόγραμμα το ομώνυμο ποίημα του Σίλλερ του 1795 και προσθέτει δύο γραμμές με δικά του λόγια, έτσι ώστε να δημιουργήσει μια ένταση και να συνδέσει με το έργο. Επίσης, διαίρεσε το ποίημα σε 9 μέρη πριν προσθέσει το δέκατο δικής του έμπνευσης και άλλαξε τη σειρά των στίχων του ποιήματος στο πρόγραμμα. Η προσθήκη του Λιστ έχει ως εξής: «ο υπέρτατος σκοπός της ζωής μας είναι η σταθερή προσκόλληση στο, κι έτσι η αδιάκοπη εμπλοκή με το ιδανικό. Ως εκ τούτου, επαναλαμβάνοντας τα μοτίβα που ακούστηκαν στο πρώτο τμήμα επέτρεψα στον εαυτό μου να συμπληρώσει και να υπογραμμίσει την ποίηση του Σίλλερ με τελική αποθέωση γεμάτη αγαλλίαση». Το κεντρικό νόημα του προγράμματος είναι για ακόμα μια φορά οι δυσκολίες ενός καλλιτέχνη και αυτή τη φορά επικεντρώνεται στον θρίαμβο της καλλιτεχνικής συνείδησης.

Ο Λιστ με την αλλαγή της δομής της παρουσίασης του ποιήματος τροποποίησε τις αφηγηματικές μονάδες του ποιήματος έτσι ώστε να συμβαδίζουν με τα αντιθετικά μουσικά τμήματα στο έργο τα οποία ονόμασε: Aufschwung (Φιλοδοξίες), Enttäuschung (Αυταπάτη), Beschäftigung (Επιδίωξη, Μόχθος) και Αποθέωση. Με την προσθήκη των τίτλων, ο Λιστ έδωσε ένα ακριβές αφηγηματικό σχήμα, διαφορετικό από εκείνο του αρχικού ποιήματος ως προς τις ιδέες που περιέχονται στα ποιητικά τμήματα τα οποία επέλεξε.¹¹⁸ Ο K. Johns περιγράφει σε σχέση με το Die Ideale: «ανάταση, απογοήτευση, άσκηση που οδηγούν σε υπέρβαση (αποθέωση)».¹¹⁹ Με την εξέταση της σχέσης μεταξύ προγράμματος και μουσικής, φαίνεται ότι η συνολική αφήγηση προτείνεται μέσα από τους τέσσερις κύριους προγραμματικούς τίτλους των ποιητικών τμημάτων με μια γενική όμως σύνδεση μεταξύ προγράμματος και μουσικής. Η μουσική, παρ' όλα αυτά εκφράζει τον δυϊσμό αισιοδοξίας-απαισιοδοξίας που κυριαρχεί στο ποίημα του Σίλλερ, όπως και στο πρόγραμμα του Λιστ. Το πρόγραμμα του Λιστ χωρίζεται σε 9 μέρη, σύμφωνα με το ποίημα, που αφορούν αντίστοιχα τμήματα στο έργο. Μέσα στις τέσσερις μεγάλες ενότητες με τους τίτλους που έδωσε ο Λιστ εισάγονται και οι μικρότερες υποενότητες, χωρίς όμως τίτλο και αντιστοιχούν στο μουσικό έργο ως εξής: I (εισαγωγή, andante), II (Φιλοδοξίες, allegro spiritoso), III (sostenuto), IV (dolce espressivo), V (μ.342-453), VI (Andante, Απογοήτευση),

¹¹⁸ Johns Keith. *Liszt's Symphonic Poems*, N.Y.1997, σελ. 49

¹¹⁹ Στο ίδιο, σελ. 49.

VII (*piu animato*), VIII (*dolce*), IX (Εργασία, *un poco marcato*), X (Αποθέωση, *piu moderato*). Το έργο ακολουθεί τη μορφή Α(μ.1-453), στη Φα μείζονα, που αντιστοιχεί στις «Φιλοδοξίες», Β(μ.454-680) με Β1(μ.454-568) που αντιστοιχεί στην «Αυταπάτη» σε Ντο δίεση ελάσσονα και Β2(μ.569-680) που αντιστοιχεί στην Εργασία, σε Φα μείζονα και Α(μ.681-873) που αντιστοιχεί στην «Αποθέωση».

Στην Εισαγωγή, ο διάλογος μεταξύ των χαμηλών εγχόρδων και κόρνου και κλαρινέτου, προτείνει έναν στοχασμό που αντιστοιχεί στο πρώτο τμήμα Ι του προγράμματος, το οποίο επικαλείται το παρελθόν και τα χαμένα ιδανικά. Δεν υπάρχει σαφές τονικό κέντρο, τυπικό στοιχείο στις εισαγωγές των συμφωνικών ποιημάτων. Στο *spiritoso allegro*, μ.26, προηγείται η ένδειξη «Φιλοδοξίες», που αντιστοιχεί στο ποιητικό τμήμα ΙΙ και μετατρέπεται μερικά από τα προηγούμενα μελωδικά τμήματα με το *allegro*, το οποίο υποδηλώνει θετική ενέργεια, εμφανίζεται όλη η ορχήστρα. Οι «Φιλοδοξίες» ξεκινούν με ένα περισσότερο πομπώδες θέμα, στα έγχορδα. Η επόμενη ενότητα με τίτλο «Η απογοήτευση» είναι η αρχή ενός είδους ανακεφαλαίωσης. Αρχίζει με εισαγωγικά υλικά, τα οποία είχε προλογίσει στο ποιητικό τμήμα σχετικά με τα «χαμένα ιδανικά», ακολουθούμενα από υλικό το οποίο είχε ακουστεί για πρώτη φορά στο μέτρο 197. Στο τελευταίο τμήμα Χ, στο μ.681 εισάγεται η «Αποθέωση» με το *marziale* και ακολουθεί η *coda* στο μ.873.

Σύμφωνα με τον R.Longyear, το «*die Ideale*» ανήκει στην κατηγορία των «φιλοσοφικών» Συμφωνικών Ποιημάτων και είναι το πιο συντηρητικό από τα δώδεκα της περιόδου της Βαϊμάρης.¹²⁰

VI. Η Συμφωνία Dante

Η «Θεία Κωμωδία» (*Divina Commedia*), το επικό, αφηγηματικό ποίημα του Δάντη γράφτηκε στο διάστημα 1308-1321, αφηγείται το ταξίδι του Δάντη στον Άδη, με οδηγούς τον Βιργίλιο και τη Βεατρίκη και χωρίζεται σε τρία μέρη: Κόλαση, Καθαρτήριο και Παράδεισος. Κατά το πέρασμά του από την Κόλαση και το Καθαρτήριο, ο Δάντης συνοδεύεται από τον δάσκαλό του Βιργίλιο, ενώ η Βεατρίκη τον συνοδεύει στην πορεία του στον Παράδεισο. Το έργο έχει συμβολικό περιεχόμενο, πολιτικό, κοινωνικό, θρησκευτικό, μπορεί να ερμηνευθεί ως η βασανιστική πορεία του ανθρώπου να απαλλαγεί από τις αμαρτίες και τα πάθη του και ενσωματώνει στοιχεία από την εποχή του Δάντη.

Ο Λιστ διάβαζε ποιήματα του Δάντη, ο οποίος ήταν από τους αγαπημένους

¹²⁰ Longyear Rey. «Structural issues in Liszt's philosophical symphonic poems» στο *Liszt and his world, proceedings of the international Liszt conference held at Virginia Polytechnic Institute and State University, 20-23 May 1993*, επιμ. Michael Saffle, N.Y., 1998, σελ.270.

του ποιητές, από τη δεκαετία του 1830. Όταν αποφάσισε να ολοκληρώσει τη σύνθεση το 1855, σχεδίαζε ένα έργο σε τρία μέρη που να ανταποκρίνεται στις τρεις ενότητες του ποιήματος του Δάντη: Inferno-Purgatorio-Paradiso. Το 1856, ύστερα από προτροπή του Βάγκνερ εγκατέλειψε το αρχικό σχέδιο που περιλάμβανε τρία μέρη και περιορίστηκε σε δύο, πρόσθεσε όμως ένα χορωδιακό *Magnificat* στο τέλος του δεύτερου μέρους. Για τον Βάγκνερ, «ο Παράδεισος δημιουργήθηκε από τον άνθρωπο για να επιβεβαιώσει το καθολικό δόγμα του Θεού, ο οποίος για τη δική του δόξα έφτιαξε την κόλαση...αυτή την προβληματική έννοια απορρίπτω από τα βάθη της ψυχής μου...»¹²¹

Το έργο είναι αφιερωμένο στον Βάγκνερ. Είναι ενορχηστρωμένο για ένα πίκολο (διπλασιασμός ως 3ο φλάουτο στο δεύτερο μέρος), δύο φλάουτα, δύο όμποε, ένα αγγλικό κόρνο, δύο κλαρινέτα, μπάσο κλαρινέτο, δύο φαγκότα, τέσσερα κόρνα, δύο τρομπέτες και δύο τρομπόνια, ένα τρομπόνι μπάσο, μία τούμπα, δύο ζεύγη κρουστών, κύμβαλα, μπάσο τύμπανο, γκονγκ, δύο άρπες, έγχορδα, αρμόνιο και η χορωδία περιλαμβάνει γυναικείες φωνές, σοπράνο και άλτο. Η πρώτη παρουσίαση πραγματοποιήθηκε στη Δρέσδη το 1857 και η πρώτη του έκδοση ήταν το 1859.

Το πρώτο μέρος, *Inferno* (Κόλαση), απεικονίζει το πέρασμα του Δάντη και του Βιργίλιου μέσω των εννέα κύκλων της Κόλασης. Κατά τη διάρκεια του έργου παρεμβάλλονται επεισόδια που παραπέμπουν σε γεγονότα της Κολάσεως του Δάντη. Το μεγαλύτερο και πιο σύνθετο από αυτά είναι το επεισόδιο Φραντσέσκα ντα Ρίμινι. Η μουσική είναι χρωματική και τονικά σταθής και η αρμονία βασίζεται στις ακολουθίες της ελαττωμένης έβδομης, οι οποίες συχνά δεν επιλύονται.

Το έργο αρχίζει με μια αργή εισαγωγή (*Lento*) και βασίζεται σε αφηγηματικά θέματα/μοτίβα, στα οποία ο Λιστ έχει ορίσει τέσσερις από τους στίχους «χαραγμένους» πάνω από τις πύλες της κόλασης:

«Μέσα από εμένα είναι ο δρόμος για την θλιμμένη πόλη,
Μέσα από εμένα είναι ο δρόμος για την αιώνια θλίψη,
Μέσα από εμένα είναι ο δρόμος των χαμένων ανθρώπων.
Εγκαταλείψτε την ελπίδα όλοι εσείς που εισέρχεστε εδώ».

Αυτές οι λέξεις ήταν γραμμένες στις στήλες της κολάσεως σύμφωνα με τον Δάντη. Οι πρώτες τρεις γραμμές είναι γραμμένες πάνω σε μια χρωματική, μελωδία που παίζεται από τα χαμηλά έγχορδα και χάλκινα. Ο τελευταίος στίχος, ακούγεται από τις τρομπέτες και τα κόρνα. Το μοτίβο του τελευταίου στίχου «*Lasciate ogni speranza, voi ch'Entrate*» επανέρχεται αρκετές φορές ως γέφυρα μεταξύ των κύριων ενοτήτων και στην *coda* και γίνεται το θέμα που ακολουθεί τον Δάντη μέσω της Κόλασης. Αυτό αρχίζει σε Ρε ελάσσονα, τονικότητα που όπως υποστηρίζει ο Alan Walker σχετίζεται με την κόλαση στη μουσική του Λιστ αλλά καταλήγει στη Σολ#, ένα τρίτονο ψηλότερα, διάστημα που συμβολίζει το διαβολικό στοιχείο.¹²² Σύμφωνα με τον Paul Merrick η απουσία ένδειξης τονικότητας συμβολίζει το θάνατο μια και το *inferno* ξεκινάει χωρίς ένδειξη

¹²¹ Merrick Paul. *Revolution and religion in the music of Liszt*, Cambridge, 1988, σελ.46 (WL,II,339).

¹²² Walker Alan. *Liszt Franz: The Weimar years, vol.II*, N.Y. 1988, σελ.154.

τονικότητας ενώ είναι, φανερά στην Ρε ελάσσονα.¹²³ Καθώς αυξάνεται το tempo, accelerando poco a poco, ένα καθοδικό μοτίβο απεικονίζει την κάθοδο του Δάντη και του Βιργίλιου στην κόλαση. Το τέμπο γίνεται ολοένα και πιο γρήγορο και η μουσική όλο και πιο θυελλώδης. Μπροστά από την είσοδο, ο Δάντης συναντά τις ψυχές των κολασμένων. Ο Λιστ τους απεικονίζει με ένα μελωδικό μοτίβο που βαδίζει προς το allegretto frenetico. Τα μοτίβα αναπτύσσονται όσο ο ρυθμός αυξάνει σταδιακά και η ένταση συσσωρεύεται. Η μουσική είναι σκοτεινή και ταραγμένη. Η χρωματική και ατονική φύση του υλικού αποπνέει μια αίσθηση αγωνίας που εντείνεται.

Στο αποκορύφωμα του accelerando, ξεκινάει η ενότητα allegro frenetico. Το Allegro frenetico, 2/2, απεικονίζει την απελπισία και την οργή των κολασμένων.

Το μεσαίο τμήμα του α' μέρους επικεντρώνεται στην τραγική ιστορία της Francesca και του Paolo. Μετά το δεύτερο κύκλο της κόλασης, ακούμε το μοτίβο που αφορά την ιστορία της Francesca da Rimini και του Paolo, δύο εραστών που ήταν σύγχρονοι του Δάντη, ο οποίος έγραψε την ιστορία τους στη Θεία Κωμωδία. Το ζευγάρι δολοφονήθηκε από τον σύζυγό της Francesca (ο οποίος ήταν επίσης ο αδελφός του Paolo) προτού να μπορέσουν να μετανοήσουν για τις αμαρτίες τους, έτσι είναι καταδικασμένοι στην κόλαση για την αιωνιότητα. Η μουσική του Λιστ απεικονίζει το πάθος της ιστορίας και είναι σε έντονη αντίθεση με το μουσικό ύφος που έχουμε συναντήσει μέχρι τώρα στο υπόλοιπο μέρος. Ο Λιστ αλλάζει τη διάθεση της μουσικής. Υλικό από τη «θύελλα», presto, επανέρχεται (quasi andante) στα έγχορδα και στα φλάουτα, σε πιο αργό tempo, με συνοδεία άρπας, στη Φα# μείζονα. Στο ποίημα, ο τυφώνας στον κύκλο υποχωρεί ώστε η Φραντσέσκα να πει το τραγούδι της και στο έργο ξεκινάει με ένα recitativo που παίζεται από μπάσο κλαρινέτο (espressivo dolente), ενώ επαναλαμβάνεται για άλλη μια φορά με συνοδεία αρπάζ από την άρπα. Στο επεισόδιο της Φραντσέσκα το αγγλικό κόρνο τραγουδάει με θλίψη τα λόγια του Δάντη γραμμένα στην παρτιτούρα: «Δεν υπάρχει μεγαλύτερος πόνος από την ανάμνηση των ευτυχισμένων ημερών στους καιρούς της δυστυχίας». Ακολουθεί ένα πιο ρομαντικό πέρασμα το οποίο οδηγεί στο θέμα της αγάπης, dolce con intimo sentimento, στο Andante Amoroσo, σε 7/4, η τραγική αγάπη της Francesca και Paolo. Η κύρια μελωδία της ενότητας andante amoroσo, διακόπτεται από το μοτίβο της απελπισίας. Εδώ τα έγχορδα, φλάουτα και άρπα έχουν τον κύριο λόγο, σε αντίθεση με τα χάλκινα στο πρώτο τμήμα. Σύμφωνα με τον M.D.Calvocoressi, το μεσαίο τμήμα στα πλαίσια του Inferno με λυρικό και τρυφερό χαρακτήρα, είναι εμπνευσμένο από το επεισόδιο του Paolo και της Francesca που βρίσκεται σε έντονη αντίθεση με τον ταραγμένο χαρακτήρα του πρώτου και του τρίτου τμήματος. «Αλλά εκτός από την ανακούφιση που μας δίνει αυτή η αντίθεση, η μουσική δεν δίνει ούτε μια ανάσα στον ακροατή, αντιθέτως σε αυτό το πρώτο μέρος έχει μια εξαιρετική ορμητικότητα».¹²⁴ Η τονικότητα είναι Φα# μείζονα, που συχνά προορίζεται για το θρησκευτικό στοιχείο στον Λιστ. Ακολουθεί μια καντέντσα της άρπας και επανέρχεται το

¹²³ Merrick Paul. «Liszt's sans ton Key Signature», *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 45, 2004, σελ.282.

¹²⁴ Calvocoressi M.D. «Liszt's Dante Symphony and Tone-Poems», *The Musical Times*, 66, 1925, σελ.505.

αρχικό *allegro*, και το *lasciate* μοτίβο με τα μοτίβα της «κόλασης» που αναπτύσσονται από όλη την ορχήστρα. Ο Λιστ υποδεικνύει ότι πρέπει να ακουστεί «σαν βλάσφημο γέλιο». Ο Alan Walker υποστηρίζει ότι ο Λιστ ήταν από τους πιο εμπνευσμένους συνθέτες του 19ου αιώνα ως προς τη χρήση της άρπας και εμπνεύστηκε από τον Jeanne Pohl, ένα διάσημο βιρτουόζο της άρπας την εποχή που ο Λιστ ήταν στη Βαϊμάρη.¹²⁵ Στο έργο αυτό η άρπα χρησιμοποιείται συμβολίζοντας ίσως τον άνεμο που στροβιλίζεται αλλά και συνοδεύοντας τη μελωδία του αγγλικού κόρνου. Το πρώτο μέρος τελειώνει με μια κραυγή από όλη την ορχήστρα, *fff* ενώ πριν το τέλος, στο *adagio* ακούγεται για μια τελευταία φορά το «*lasciate*» και τα λόγια του Δάντη πάνω στην παρτιτούρα.

Μετά την Κόλαση, ο Δάντης βρίσκεται στην όχθη μιας λίμνης, περιμένοντας να τη διασχίσει και να βρεθεί στο καθαρτήριο. Στο ποίημα του Δάντη, οι ψυχές στο Καθαρτήριο, ως κεντρικό σημείο της μετάνοιάς τους, τραγουδούν στίχους-ψαλμούς. Αντίστοιχα, ο Λιστ προτείνει την προσθήκη χορωδίας. Τέλος, φαίνεται συμβολίζει τη δύσκολη ανάβαση στην κορυφή του βουνού με μια φούγκα. Η πρώτη ενότητα αρχίζει σε *Re* μείζονα, *andante con moto*, 4/4 με μια αργή εισαγωγή, όπου, σύμφωνα με τον Λιστ η μουσική εδώ είναι σαν πλοίο που ταξιδεύει πάνω στην ήρεμη θάλασσα μέσα σε ένα ατμοσφαιρικό σκηνικό, όπου τα άστρα λαμπυρίζουν. Στην εναρκτήρια ενότητα, *andante tranquillo*, μια μελωδία ακούγεται από κόρνο, έπειτα το όμπσε. Αυτό το θέμα συνεχίζεται από τα πνευστά και τα κόρνα και πεθαίνει μακριά με την άνοδο και την πτώση αρπέζ στην άρπα. Όλη αυτή η ενότητα επαναλαμβάνεται στη συνέχεια στη *Mi* \flat μείζονα και αποτελεί ένα ήρεμο επεισόδιο. Ο ρυθμός στη συνέχεια αλλάζει σε *Riù lento* και η τονικότητα επανέρχεται σε *Re* μείζονα. Τα βιολοντσέλα εισάγουν ένα νέο θέμα, το οποίο περνάει γρήγορα στα πρώτα βιολιά. Ένα πέραςμα *recitativo* σόλο βιολί (προσευχή) ακολουθείται από ένα θέμα που ακούγεται από τα κόρνα και τα ξύλινα πνευστά σε ένα πιο αργό ρυθμό (*un poco meno Mosso*) και παραπέμπει στην αναμονή, την προσδοκία και λαχτάρα για κάθαρση. Η δεύτερη ενότητα, είναι πιο ταραγμένη, βρίσκεται σε έντονη αντίθεση με την μουσική του πρώτου τμήματος και μια φούγκα εμφανίζεται και πιθανώς συμβολίζει τη δύσκολη πορεία προς την κάθαρση. Σταδιακά οδηγούμαστε σε μια κορύφωση (*Grandioso*), η οποία με τη σειρά της οδηγεί στο χορωδιακό *Magnificat*.

Στο *Magnificat* ο Λιστ εισάγει τους στίχους: «Η ψυχή μου τον Κύριον, Και το πνεύμα μου χαίρεται με τον Θεόν τον σωτήρα μου. Ωσαννά! Αλληλούια!» που δεν αναφέρεται ο ύμνος στο ποίημα. Το μέτρο αλλάζει σε ένα συνδυασμό των 6/4 και 2/3 (*l'istesso tempo*). Ο ρυθμός επιταχύνεται και η μουσική γίνεται σταδιακά πιο δυνατή καθώς το *tempo* αλλάζει σε 9/4 ή 3/3. Στη θριαμβευτική *coda* η διαιρεμένη χορωδία τραγουδά Ωσαννά και Αλληλούια. Το σύνολο της χορωδίας ενώνεται σε ένα τελικό, θριαμβευτικό αλληλούια. Το έργο τελειώνει *molto pianissimo*. Ο Λιστ έγραψε δύο διαφορετικές καταλήξεις για το έργο. Η δεύτερη κατάληξη ακολουθεί την πρώτη, *riù mosso*, *quasi allegro* σε *ff*, αντίθετα με την πρώτη, *pp*.

¹²⁵ Walker Alan. *Liszt Franz: The Weimar years, vol.II*, N.Y. 1988, σελ.316.

Η πρώτη, πιο ήσυχα βυθίζεται με μυστικιστικό χαρακτήρα, που προτιμούσε ο Βάγκνερ, σε κλίμα περισυλλογής ενώ η δεύτερη, με μεγαλοπρεπές τέλος που προτιμούσε η Πριγκίπισσα *Carolyne sayn Wittgenstein*.¹²⁶

Από μουσικής άποψης το έργο αποτελεί ένα από τα πιο ιδιαίτερα όσον αφορά το ηχόχρωμα και τη λεπτομέρεια στην ενορχήστρωση. Σύμφωνα με τον Alan Walker, στο τέλος του έργου ο Λιστ χρησιμοποιώντας ασυνήθιστες συγχορδίες, χρωματική αρμονία και την διατονική κλίμακα άνοιξε καινούργιους δρόμους και τεχνικές που βλέπουμε αργότερα στους ιμπρεσιονιστές.¹²⁷

VII. Η Συμφωνία Φάουστ

Ο θρύλος του Φάουστ αφηγείται την ιστορία ενός Γερμανού μάγου, και φιλόσοφου, του Φάουστ, ο οποίος είναι απογοητευμένος από τους περιορισμούς της γήινης υπόστασης και αναζητεί τη θεία γνώση, την καθολική αλήθεια και την απόλυτη, αληθινή χαρά της ζωής. Ο Φάουστ συναντά τον διάβολο, ο οποίος υπόσχεται να του αποκαλύψει τα μυστικά του κόσμου και να του προσφέρει τη δύναμη, τη γνώση και την ευκαιρία να βιώσει την πραγματική αλήθεια σε αντάλλαγμα την ψυχή του. Ο θρύλος του Φάουστ περιλαμβάνει πολλές πτυχές της ζωής. Ο άνθρωπος, η μοναξιά, ο ατομικισμός, η ματαιοδοξία, η αγάπη, ο θάνατος, η θρησκεία, η αιώνια ζωή, ο Θεός κι ο διάβολος μεταξύ άλλων, υπάρχουν στο μύθο.

Ο Φάουστ του Γιόχαν Βόλφγκανγκ φον Γκαίτε είναι ένα επικό, τραγικό ποίημα σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος εκδόθηκε το 1808 και το δεύτερο το 1832, μετά από το θάνατό του. Στο πρώτο μέρος παρουσιάζεται ο Φάουστ απελπισμένος, να συνάπτει συμφωνία με τον Μεφιστοφελή, και η αγάπη του για την Gretchen, την οποία σαγηνεύει. Το δεύτερο μέρος επικεντρώνεται σε κοινωνικά, ιστορικά, πολιτικά, θρησκευτικά και φιλοσοφικά θέματα. Ο Φάουστ στην αυλή του βασιλιά, κερδίζει την αγάπη, την κάθαρση και τη σωτηρία του η οποία επέρχεται με την οργάνωση ενός σχεδίου για τη σωτηρία της ανθρωπότητας. Ο Φάουστ πεθαίνει, σε ηλικία 100 ετών. Άγγελοι τον οδηγούν στον ουρανό και ο Μεφιστοφελής έχει ηττηθεί. Το δεύτερο μέρος του Φάουστ του Γκαίτε ολοκληρώνεται με τους στίχους, γνωστούς ως «Μυστική Χορωδία», που συμβολίζουν την πίστη και την αγάπη. Το δράμα τελειώνει με τον «επίλογο στη Γη», ο οποίος χρησιμεύει ως αντίποδας στον «πρόλογο στον Ουρανό».

Ο Γκαίτε προσεγγίζει το θέμα του Φάουστ όχι μόνο από ποιητικής πλευράς αλλά προσδίδει στο δράμα ψυχολογικά και πνευματικά στοιχεία. Το έργο χαρακτηρίζεται για το πλούσιο περιεχόμενό του, το εύρος της

¹²⁶ Shultad Reeves. «Liszt symphonic poems and symphonies» στο *The Cambridge Companion to Liszt*, επιμ. Kenneth Hamilton, Cambridge, 2005, σελ.222.

¹²⁷ Walker Alan. *Liszt Franz: The Weimar years, vol.II*, N.Y. 1988, σελ.324.

συναισθηματικής και πνευματικής σκέψης, τον πλούτο της ποιητικής μορφής και υπήρξε έμπνευση αμέτρητων καλλιτεχνών και συνθετών.

Ο Λιστ γνώρισε το μύθο του Φάουστ από τον Μπερλιόζ, το 1830, στον οποίο και αφιέρωσε το έργο.¹²⁸ Ξεκίνησε να το σχεδιάζει την δεκαετία του 1840. Όταν εγκαταστάθηκε στη Βαϊμάρη, την πόλη του Γκαίτε, ήρθε περισσότερο κοντά με τον Φάουστ, όμως θεωρούσε την εκδοχή του μεγάλου ποιητή ως «αστική» περισσότερο παρά ρομαντική ως χαρακτήρα.¹²⁹ Η εκδοχή του ποιητή Nicolaus Lenau του 1836 ήταν πιο κοντά στον ψυχισμό του Λιστ. Στην τελευταία εκδοχή, ο Φάουστ «ενδίδει στον μηδενισμό».¹³⁰ Το έργο συντέθηκε μέσα σε δύο μήνες, το 1854, για ορχήστρα δωματίου, αναθεωρήθηκε το 1857 (προστέθηκαν τενόρος σολίστ και ανδρική χορωδία, μαζί με τις τρομπέτες, τρομπόνια, και κρουστά) και δημοσιεύθηκε το 1861. Αργότερα, το 1880 αναθεωρήθηκε ξανά.¹³¹

Το έργο είναι ενορχηστρωμένο για 3 φλάουτα (το ένα πίκολο), 2 όμποε, 2 κλαρινέτα, 2 φαγκότα, 4 κόρνα, 3 τρομπέτες, 3 τρομπόνια, τύμπανα, κύμβαλα, τρίγωνο, άρπα, όργανο, έγχορδα, σόλο τενόρο και ανδρική χορωδία.

Στη Συμφωνία Φάουστ, έχουμε ένα συμφωνικό έργο, από τα πιο δημοφιλή ορχηστρικά έργα του Λιστ. Ο πλήρης τίτλος του έργου αυτό είναι: «Φάουστ. Συμφωνία σε τρία πορτραίτα χαρακτήρων (από τον Γκαίτε)». Σε κάθε ένα από τα τρία μέρη, ο Λιστ απεικονίζει τους τρεις «χαρακτήρες», Φάουστ, Gretchen, και Μεφιστοφελή.

Το πρώτο μέρος παρουσιάζει τις αντιφατικές όψεις του Φάουστ: «στοχαστής, ερωτευμένος με πάθος, αυτός που μοχθεί για υψηλούς στόχους και λίγο πριν τη νίκη πέφτει πάλι στο σκοτάδι».¹³² Το έργο ξεκινάει με μια αργή εισαγωγή από τα έγχορδα, *lento assai*, ενώ ακολουθούν τα ξύλινα πνευστά και επικρατεί τονική ασάφεια. Στο πρώτο μέρος το πρώτο θέμα με ένα κύκλο 12 νοτών, σύμφωνα με τον Humphrey Searle είναι το πρώτο που έχει γραφτεί σε 12 νότες στην ιστορία της μουσικής, εμφανίζεται στα πρώτα μέτρα από τις βιόλες και τα τσέλα και συμβολίζει τον Φάουστ ως στοχαστή.¹³³ Το θέμα αυτό θεωρείται από κάποιους αναλυτές ότι συνδέεται με μυστικιστικές και μαγικές πλευρές του Φάουστ.¹³⁴ Το δεύτερο θέμα ακολουθεί αμέσως μετά στο όμποε με αντιθετικό χαρακτήρα, περισσότερο «συναισθηματικό». Στην εισαγωγή επικρατεί τονική ασάφεια. Τα δύο θέματα της εισαγωγής διαφοροποιούνται σε έκταση και ενορχήστρωση και χρησιμοποιούνται ως βάση θεματικού υλικού σε όλο το μέρος. Στην εισαγωγή χρησιμοποιεί το διάστημα της αυξημένης τρίτης. Έπειτα από ένα σύντομο πέρασμα *allegro*, εμφανίζεται το τρίτο θέμα στα έγχορδα, *allegro appassionato ed agitato assai*, στην Ντο ελάσσονα που αναπαριστά τον Φάουστ σε μια

¹²⁸ Searle Humphrey. «The orchestral works» στο *Franz Liszt: The man and his music*, επιμ. Alan Walker, N.Y., 1970, σελ.304.

¹²⁹ Chrissochoidis Ilias, «Eine Faust Symphonie and Lawrence Kramer's reading of the Gretchen movement», *Journal of the American Liszt society*, 50, 2001, σελ.10.

¹³⁰ Στο ίδιο, σελ.10.

¹³¹ Searle Humphrey. «The orchestral works» στο *Franz Liszt: The man and his music*, επιμ. Alan Walker, N.Y., 1970, σελ. 305.

¹³² Στο ίδιο, σελ.305.

¹³³ Στο ίδιο, σελ.305.

¹³⁴ Watson Derek. *Liszt*, N.Y. 1989, σελ. 58.

«παθιασμένη ένταση». ¹³⁵ Το θέμα επαναλαμβάνεται σε tutti κι ένα κατιόν πέρασμα οδηγεί σε ένα νέο θέμα από τα ξύλινα πνευστά που επαναλαμβάνεται από τα τσέλα, στη Λα μείζονα. Ακολουθεί το δεύτερο θέμα που είχε ακουστεί αρχικά στην εισαγωγή από το όμποε, αυτή τη φορά με τα ξύλινα πνευστά και κόρνα, παραλλαγμένο και συμβολίζει τον έρωτα του Φάουστ, *affetuoso*, *roco andante*, στη Μι μείζονα με μέτρο 3/4. Η ενότητα αυτή έχει το ρόλο του αργού, αντιθετικού τμήματος κατά κάποιο τρόπο. Σταδιακά αυξάνεται η ένταση και η ταχύτητα καταλήγοντας στην ενότητα *Grandioso* και σε μια αίσθηση περισσότερο *martiale*, αντηχούν τα λόγια του Φάουστ: «στην αρχή ήταν τα έργα». ¹³⁶ Το θέμα αυτό συνδέεται με τον «ηρωισμό» του Φάουστ. Ακολουθεί επανάληψη της εισαγωγής, η οποία, οδηγεί μέσα από ένα μεταβατικό πέρασμα στην «επανεκθεση». Το θέμα επανέρχεται και ακούγεται *ff* από όλη την ορχήστρα, συνεπτυγμένο. Στην *coda*, το θέμα *grandioso* εμφανίζεται στα τρομπόνια και απαντάται από τα ξύλινα πνευστά και η μουσική χάνεται μακριά. Στα τελευταία μέτρα με την *coda* έχουμε επιστροφή στην αρχική ελάσσονα. Στην ενότητα αυτή ενδιαφέρον έχει ο τρόπος που ο Λιστ χρησιμοποιεί την τεχνική των θεματικών μετασχηματισμών, τα θέματα επανεμφανίζονται παραλλαγμένα προσδίδοντας διαφορετικό χαρακτήρα στον Φάουστ κάθε φορά. Το μέτρο διαφοροποιείται διαρκώς μεταξύ 2/4, 3/4, 4/4 και 6/4 ενώ ιδιαίτερο ρόλο διαδραματίζουν οι μικρές ομάδες της ορχήστρας, τα *solí* και γενικά δεν χρησιμοποιεί όλες τις ηχητικές δυνατότητες όσον αφορά την ένταση.

Το δεύτερο μέρος, *Gretchen*, ξεκινάει με την ένδειξη *andante soave*, στη Λα ύφεση μείζονα και μέτρο $\frac{3}{4}$. Η μουσική, απαλή και τρυφερή στο δεύτερο μέρος που συμβολίζει την αγάπη, ξεκινάει με μια σύντομη εισαγωγή από τα ξύλινα πνευστά και αμέσως ακούγεται το κύριο θέμα στο όμποε με συνοδεία από σόλο βιόλα. Ακολουθεί ένα επεισόδιο που θυμίζει τη σκηνή όπου η *Gretchen* σκορπίζει πέταλα από ένα λουλούδι και μετά από αυτό το αρχικό θέμα επαναλαμβάνεται από τα έγχορδα και τα ξύλινα πνευστά. Ένα πέρασμα από βιολιά οδηγεί στο δεύτερο θέμα, *dolce amoroso*, που εμφανίζεται στα έγχορδα και επαναλαμβάνεται στα ξύλινα πνευστά. Στη μεσαία ενότητα εμφανίζεται ο Φάουστ, με το δεύτερο θέμα της εισαγωγής του πρώτου μέρους, με την ένδειξη *patetico* από τα τσέλα, στη Ντο ελάσσονα και ακολουθεί το θέμα από την αργή ενότητα του ίδιου μέρους που ακούγεται *pp* σε tutti. Ακολουθεί ένα ακόμα θέμα από το προηγούμενο μέρος, το *allegro appassionato et agitato assai*, με την ένδειξη *soave con amore*, στη Φα# και μετά επαναλαμβάνεται το θέμα της *Gretchen* από τα βιολιά. Στο τέλος εμφανίζεται το θέμα *grandioso* από το προηγούμενο μέρος στα έγχορδα και στα ξύλινα πνευστά, στη Λα \flat , με μια ήρεμη μελωδία που συμβολίζει την ικανοποίηση και την ηρεμία του Φάουστ. ¹³⁷ Στο μέρος αυτό βλέπουμε για άλλη μια φορά την τεχνική των μετασχηματισμών και περισσότερα *solí* καθώς και την έντονη χρήση της άρπας. Είναι προφανές ότι είναι γραμμένο για μικρή ορχήστρα.

Το τρίτο μέρος, «Μεφιστοφελής», ξεκινάει σε 2/4, χωρίς ένδειξη

¹³⁵ Searle Humphrey. «The orchestral works» στο *Franz Liszt: The man and his music*, επιμ. Alan Walker, N.Y., 1970, σελ.306.

¹³⁶ Στο ίδιο, σελ.306.

¹³⁷ Στο ίδιο, σελ.308.

τονικότητας, με την ένδειξη *allegro vivace, ironico*. Ο Μεφιστοφελής είναι ένα από τα χαρακτηριστικά θέματα του Λιστ με χαρακτηριστική μορφή και δραματική ειρωνεία. Ο Λιστ δεν δημιουργεί νέα θέματα βασισμένα σε αυτό, αντίθετα τα θέματα του Φάουστ επανέρχονται με ένα *scherzo* με σκοτεινό χαρακτήρα, παρουσιασμένα σαν παρωδία. Στο Φάουστ ο Μεφιστοφελής δεν είναι ανεξάρτητος χαρακτήρας. Είναι η σκοτεινή πλευρά του ίδιου του Φάουστ.

Ο Μεφιστοφελής είναι το πνεύμα της άρνησης. Το θέμα του Φάουστ επιστρέφει, με ειρωνεία, στη Ντο ελάσσονα, *allegro vivace, 6/8* και είναι ένα από τα πιο εντυπωσιακά παραδείγματα της τεχνικής των θεματικών μετασχηματισμών του Λιστ. Ένα ακόμα θέμα του Φάουστ εισέρχεται, σε παρωδία, *sempre allegro animato*, σε Μι μείζονα. Το θέμα της Gretchen επανέρχεται στην αρχική του μορφή, *andante espressivo*, υποδηλώνοντας ότι ο Μεφιστοφελής δεν μπορεί να την «αγγίξει». Ο μεγάλος αγώνας αρχίζει για ακόμα μια φορά και εκτείνεται ακόμα πιο άγριος μέχρι το αποκορύφωμα και το κύριο μοτίβο να κατεβαίνει και να αποσυντίθεται μέσα από μια δραματική πρόοδο, που συμβολίζει την «ήττα» του Μεφιστοφελή. Στην πρώτη εκδοχή του έργου το τέλος ήταν ορχηστρικό, όμως ο Λιστ πρόσθεσε αργότερα μια Coda στη χορωδιακή σύνθεση του «Chorus Mysticus» από το δεύτερο μέρος του Φάουστ του Γκαίτε.¹³⁸ Τα λόγια του ποιήματος είναι:

«Όλα αυτά που πέρασαν από δίπλα μας αντανakλάστηκαν
Όλα αυτά που χάθηκαν μέσα μας εδώ διορθώνονται.
Όλα αυτά που είναι απερίγραπτα εδώ περιγράφονται.
Η γυναικεία Θεότητα μας οδηγεί ψηλά».

Το έργο καταλήγει στο τέλος στη Ντο μείζονα. Η προσθήκη του χορωδιακού μέρους χάρισε στο έργο «μια πιο αποτελεσματική σύνοψη και μια μεγαλύτερη αίσθηση επισημότητας και ανάτασης».¹³⁹ Επίσης κάποιοι υποστηρίζουν ότι ο Λιστ με αυτή την προσθήκη βρέθηκε πιο κοντά στον Γκαίτε και στο τέλος του δραματικού του ποιήματος.¹⁴⁰ Η αρχική εκδοχή τέλειωνε με μια τελευταία φευγαλέα αναφορά στο θέμα της Gretchen και μια αισιόδοξη ορχηστρική κατακλείδα σε Ντο μείζονα με βάση τα πιο μεγαλοπρεπή από τα θέματα Φάουστ του πρώτου μέρους. Οι δύο τελευταίοι στίχοι αντιπροσωπεύουν το «θηλυκό κάτω από την πτυχή της αιωνιότητας».¹⁴¹

Το έργο εκφράζει όλες τις εκφράσεις του ανθρώπινου συναισθήματος με δραματική έμφαση. Ο Λιστ παρουσιάζει την ορχηστρική ευφυΐα του και την συμφωνική του ικανότητα στον μεγαλύτερο βαθμό. Κυριαρχούν τόσο τα αποσπάσματα *tutti* όσο και τα αποσπάσματα «μουσικής δωματίου για ορχήστρα» ενώ έχουμε αποφυγή της παχιάς Ρομαντικής υφής και κάθε όργανο αντιμετωπίζεται ως σολίστ. Τέλος, χρησιμοποιεί την τεχνική του «θεματικού μετασχηματισμού» σε μεγάλο βαθμό.

¹³⁸ Στο ίδιο, σελ.309.

¹³⁹ Watson Derek. *Liszt*, N.Y. 1989, σελ.61.

¹⁴⁰ Shultad Reeves. «Liszt's Symphonic Poems and Symphonies» στο *The Cambridge Companion to Liszt*, επιμ. Kenneth Hamilton, Cambridge, 2005, σελ.218.

¹⁴¹ Kramer Lawrence. *Music as cultural practise, 1800-1900*, Berkeley, California, 1990, σελ.104.

Ο Paul Merrick υποστηρίζει ότι το έργο του Λιστ χαρακτηρίζει ενότητα, όχι απλά μουσική, αλλά ψυχολογική.¹⁴² Ο Λιστ σκιαγραφεί την αγάπη ως τη δύναμη που μετασχηματίζει τον Φάουστ και ξεπερνάει τον Μεφιστοφελή, με άλλα λόγια «που φέρνει την λύτρωση». «Η ιδέα της λύτρωσης μέσω της αγάπης είναι βασική, τόσο στον Λιστ όσο και στον Βάγκνερ. Όμως ο Λιστ αντιμετωπίζει την αγάπη ως απορρέουσα από τον Θεό κι έτσι ως ιερή». Σύμφωνα με τον Merrick στο έργο ο Λιστ δίνει ένα ψυχολογικό πορτραίτο του Σατανά. Επίσης, υποστηρίζει ότι η μουσική παρουσιάζει την προσέγγιση του Λιστ στο μύθο και λιγότερο την προσέγγιση του Γκαίτε. Για τον Λιστ ο Σατανάς συμβολίζει την «αποπλάνηση του ανθρώπου μακριά από τον Θεό, και έτσι εξηγείται η οργή του Θεού και το ότι οι άνθρωποι είναι καταραμένοι».¹⁴³

Σε κάθε περίπτωση και κάτω από οποιαδήποτε αναλυτική οπτική, το έργο αποτελεί «αυτοβιογραφική» προσέγγιση από τον Λιστ στο μύθο του Φάουστ. Ο Λιστ χρησιμοποιεί το μύθο κυρίως και το ποίημα κάτω από την δική του οπτική, μη συμφωνώντας με τον Γκαίτε εξ ολοκλήρου στη δική του προσέγγιση. Ο Λιστ ταυτίζεται σε ένα σημείο με τον Φάουστ και τις διαφορετικές εκφάνσεις της προσωπικότητάς του, αποπλανάται από τον Μεφιστοφελή, ο οποίος αποτελεί κι ο ίδιος έκφανση του χαρακτήρα του Φάουστ και μέσω της αγάπης της Γκρέτχεν λυτρώνεται σε ένα ιερό επίπεδο, αυτό του Θεού. Τα θέματα αυτά απασχόλησαν τον Λιστ σε όλη τη διάρκεια της ζωής του. Σύμφωνα με την Marion Bauer, ο διττός χαρακτήρας του Φάουστ ήταν εν γνώσει του, «από τη μία μεριά οι γήινες φιλοδοξίες κι από την άλλη η λαχτάρα να κατανοήσει και να βιώσει την πνευματική αλήθεια». Με τον ίδιο τρόπο κι ο Λιστ ήταν «το θύμα μιας ατελείωτης μάχη μεταξύ της προφανής ανάγκης για πνευματική διέγερση και της ακόρεστης επιθυμίας που γεννούσε η φυσική του υπόσταση».

VIII. Δυο Επεισόδια από τον Faust του Lenau

Ο Λιστ επηρεάστηκε από τον Φάουστ του Nikolaus Lenau, κατά τη σύνθεση του έργου «δύο επεισόδια από τον Φάουστ του Lenau» (*Zwei Episoden aus Lenaus Faust*) για ορχήστρα. Ο ποιητής, ουγγρικής καταγωγής, ήταν εκφραστής ενός λογοτεχνικού ύφους που ονομάζεται Weltschmerz ή «κοσμικός πόνος» που αναπτύχθηκε στο πνεύμα της μελαγχολίας στα πλαίσια του οποίου ο Lenau ακολούθησε την πλευρά του νατουραλισμού.¹⁴⁴ Ο Λιστ έβρισκε πολλά κοινά

¹⁴² Merrick Paul. *Revolution and religion in the music of Liszt*, Cambridge, 1988, σελ.296.

¹⁴³ Στο ίδιο, σελ.142.

¹⁴⁴ Braun Wilhelm Alfred. *Types of Weltschmerz in German Poetry*, N.Y., 1905, σελ.35.

σημεία με τον ποιητή: κι οι δύο είχαν Ουγγρική καταγωγή και ζούσαν μεταξύ πολλών χωρών δίνοντας στην τέχνη τους μια αίσθηση «παγκόσμιας ανησυχίας».¹⁴⁵

Ο Lenau του Φάουστ δημοσιεύθηκε το 1836. Σε αντίθεση με τον Φάουστ του Γκαίτε, όπου τελικά ο Φάουστ σώθηκε από τους αγγέλους και η ψυχή του ανεβαίνει στον ουρανό, στην έκδοση του Φάουστ του Lenau τελικά πεθαίνει, αυτοκτονεί και ο διάβολος παίρνει την ψυχή του όπως είχαν συμφωνήσει. Ο Φάουστ του Lenau περιέχει 23 σκηνές. Ο Φάουστ του Λιστ, δεν ακολουθεί τη σειρά του Lenau. Το πρώτο επεισόδιο «Η Πομπή της Νύχτας» (*Der nächtliche Zug*) συμβαίνει μετά το δεύτερο επεισόδιο «Ο Χορός στο πανδοχείο» (*Der Tanz in der Dorfschenke*), που είναι γνωστό ως το Mephisto Waltz No.1 για πιάνο. Τα έργα γράφτηκαν μεταξύ 1856 και 1861 και υπάρχουν σε τρεις εκδοχές: για πιάνο σόλο, για ντουέτο και την ορχηστρική εκδοχή των δύο επεισοδίων. Το γεγονός ότι όλες οι εκδοχές παραδόθηκαν στον εκδότη ταυτόχρονα το 1862 καθιστά αδύνατο να προσδιοριστεί ποιά ακριβώς εκδοχή προηγήθηκε. Αν και είναι γενικά αποδεκτό ότι η ορχηστρική εκδοχή ήταν η πρώτη. Ο Λιστ επιθυμούσε τα έργα αυτά να εκτελούνται ως ένα σύνολο: «Δεν υπάρχει φυσικά καμία θεματική σχέση μεταξύ των δύο κομματιών, αλλά παρ'όλα αυτά έχουν σχέση μεταξύ τους με όλες τις αντιθέσεις των συναισθημάτων μέσα σε αυτά».¹⁴⁶

Τα έργα είναι αφιερωμένα στον μαθητή του Λιστ, Carl Tausig και είναι ενορχηστρωμένα για 3 φλάουτα (3ο επίσης piccolo), 2 όμποε (2ο επίσης αγγλικό κόρνο), 2 κλαρινέτα, 2 φαγκότα, 4 κόρνα, 2 τρομπέτες, 3 τρομπόνια, τούμπα, τύμπανα, κύμβαλα, τρίγωνο, καμπάνα, άρπα, έγχορδα.

Στο πρώτο επεισόδιο το μουσικό πρόγραμμα ξεκινά με τον Φάουστ να εισέρχεται στο δάσος με το άλογο ενώ μαύρα σύννεφα κατακλύζουν τον αέρα. Το δάσος σφύζει από ζωή, με την μυρωδιά της άνοιξης να γεμίζει τον αέρα. Ο Φάουστ αφήνει το άλογό του να περιπλανηθεί μέσα στο δάσος. Ακούει τον απαλό ήχο ενός τραγουδιού. Είναι μια πομπή ιερέων. Κρύβεται, αλλά τους παρατηρεί. Καθώς περνούν δίπλα του, μια γλυκιά μουσική τον διαπερνά. Δεν μπορεί να αντιδράσει, αλλά συλλογίζεται την αντίθεση μεταξύ της αληθινής ευτυχίας και της επιφανειακής ευτυχίας που έχει αποκτηθεί από την εκπλήρωση της γήινης φιλοδοξίας. Οι ιερείς εξαφανίζονται μέσα στο δάσος. Ο Φάουστ θρηνεί για τη μοίρα του και μετανοιώνει για το σύμφωνο με τον Μεφιστοφελή. Κλαίγοντας, αγκαλιάζει τον σύντροφό του, το πιστό του άλογο. Το πρόγραμμα αποτελείται από το τμήμα του ποιήματος του Lenau και ο Λιστ συμπεριέλαβε ένα απόσπασμα από το κείμενο στην αρχή κάθε νέου τμήματος. Το κομμάτι αρχίζει σε Ντο δίεση ελάσσονα, *lento moderato*, 4/4. Πάνω στην παρτιτούρα είναι γραμμένοι οι στίχοι: «Βαριά μαύρα σύννεφα κρέμονται στον ουρανό. Και περιμένω, ακούγοντας το δάσος. Μακριά μέσα στη νύχτα». Η εισαγωγή με ένα ζοφερό χαρακτήρα που αντιστοιχεί στους στίχους του ποιήματος και ξεκινάει με ένα μοτίβο από δύο νότες, ff, σε απόσταση ημιτονίου που ακούγεται από τις βιόλες και τα χαμηλά έγχορδα. Ακολουθεί ένα άλλο μοτίβο με το φαγκότο, τα χαμηλά έγχορδα και το κόρνο ενώ υποβόσκει και το αρχικό μοτίβο σε εναλλαγή

¹⁴⁵ Chrissochoidis Ilias. «Eine Faust Symphonie and Lawrence Kramer's reading of the Gretchen movement», *Journal of the American Liszt society*, 50, 2001, σελ.10.

¹⁴⁶ Liszt Franz. *Letters of Franz Liszt, Volume 2: From Rome to the End*, επιμ. La Mara, Boston, 1893. Γράμμα στον Franz Brendel, 29 Αυγούστου 1862, (www.gutenberg.org).

και η ένταση μειώνεται ώσπου χάνεται ο ήχος. Ακολουθεί η δεύτερη ενότητα, ενώ πάνω στην παρτιτούρα είναι γραμμένοι οι στίχοι: «Αλλά ένα γλυκό ανοιξιάτικο αεράκι πνέει...Ω Αηδόνι, ω αγαπητό μου, φωνάζεις, τραγουδάς! Έτσι ώστε η ευτυχισμένη μελωδία σου να διαπερνά κάθε φύλλο». Η ενότητα αυτή ξεκινάει a tempo, misterioso, σε Μι μείζονα. Ένας ήχος που θυμίζει τον άνεμο που φυσάει μέσα από τα φύλλα ακούγεται από τα πνευστά που παίζουν σταθερές αρμονικές αποχρώσεις, ενώ τα έγχορδα παίζουν μια αργά εξελισσόμενη μελωδία. Η τονικότητα επιστρέφει σε Ντο# ελάσσονα ενώ η μελωδία που απεικονίζει το ειδυλλιακό δάσος της ζωής επιτυγχάνεται μέσω του πουλιού που μοιάζει με τρίλιες στα φλάουτα και τα έγχορδα, σε συνδυασμό με μελωδικά μοτίβα που ακούγονται από τα όμποε και κλαρινέτα. Η τονικότητα αλλάζει σε Σι b ενώ το tempo αρχίζει να γίνεται πιο γρήγορο. Η ενότητα αυτή αποτελείται από μια περισσότερο έντονη και φορτισμένη μελωδική φράση που επαναλαμβάνεται ένα βήμα υψηλότερα κάθε φορά. Η επανάληψη γίνεται πιο επίμονη και τελικά διαλύεται σε βασικά μοτίβα που έχουμε ακούσει πιο πριν. Στην επόμενη ενότητα, έπειτα από μια τονική περιπλάνηση από τη Ντο μείζονα και τη Ρε μείζονα επιστρέφουμε στη Ντο# ελάσσονα και στο αρχικό tempo, allegro moderato. Στην παρτιτούρα είναι γραμμένοι οι στίχοι: «Αλλά ο Φάουστ ιππεύει στο άλογο μέσα στη νύχτα. Και μέσα στη ζοφερή δυσaréσκειά του, δεν λαμβάνει ειδοποίηση από τις υπέροχα κινούμενες φωνές της άνοιξης. Αφήνει το άλογο να τρέχει κατά μήκος της διαδρομής προς τις παρυφές του δάσους». Ο Λιστ επαναλαμβάνει το υλικό του ανοίγματος. Με μια ρυθμική αλλαγή (με τη διάσπαση των τέταρτων σε όγδοα διαιρούνται ανάμεσα σε δύο ομάδες των εγγόρδων: ο πρώτος χρόνος που παίζεται από κοντραμπάσα και βιολοντσέλα ενώ ο δεύτερος από τα βιολοντσέλα και τις βιόλες) πιθανώς συμβολίζει το άλογο του Φάουστ που καλπάζει. Ακολουθεί επανάληψη του κύριου θέματος σε Φα ελάσσονα. Ο ρυθμός αλλάζει σε alla breve, un poco piu mosso, η τονικότητα αλλάζει σε Λα μείζονα και πάνω στην παρτιτούρα είναι γραμμένοι οι στίχοι «Τι λάμπει τόσο έντονα μέσα στο δάσος; Έτσι, ο θάμνος και ο ουρανός λάμπουν σε μια λάμψη του μωβ. Τι τραγουδάει τόσο απαλά σε τέτοιες χαρούμενες αποχρώσεις; Σαν να μπορούσε να κατευνάσει όλη τη γήινη δυστυχία. Αυτό το μακρινό, σκοτεινό και πένθιμο τραγούδι ταλαντεύεται με το γλυκό συναίσθημα μέσα από την ηρεμία του ουρανού». Αυτό το τμήμα αποτελεί μια εισαγωγή στο χορωδιακό θέμα, με μια πολύχρωμη ενορχήστρωση που ταιριάζει στην πομπή κλεισίματος. Αυτό γίνεται με καμπάνες που ηχούν, ακολουθούνται από συγχορδίες που παίζονται από τα ξύλινα πνευστά και άρπες, δίνοντας την αίσθηση βηματισμών. Η ίδια φράση επαναλαμβάνεται αρκετές φορές σε αυτή την ενότητα, με την εναλλαγή μεταξύ των τονικοτήτων. Αυτό δημιουργεί μια μυστηριώδη ατμόσφαιρα. Η μουσική γίνεται πιο έντονη ώσπου, στο μ.192 το χορικό θέμα, «*Pange, lingua, gloriosi corporis mysterium*» εμφανίζεται σε Φα# μείζονα, 3/4, andante religioso. Ο ύμνος αυτός είναι ένας ευχαριστήριο ύμνος στη Ρωμαϊκή Καθολική Λειτουργία και απαγγέλλεται τη Μεγάλη Πέμπτη. Με την επιλογή αυτού του ύμνου είναι πιθανό ο Λιστ να επιθυμούσε να συνδέσει τα γεγονότα του Μυστικού Δείπνου και την μετέπειτα προδοσία του Ιησού στον Κήππο της Γεσθημανής με το μυστηριώδες

δάσος στη σκηνή στην οποία ο Φάουστ σαν τον Ιούδα, παρασύρεται από το κακό για να αποκτήσει υλική ικανοποίηση και στη συνέχεια το μετανιώνει.¹⁴⁷ Αρχικά το αγγλικό κόρνο παρουσιάζει το θέμα σαν ρετσιτατίβο και στη συνέχεια τα φλάουτα επαναλαμβάνουν και το εναρμονίζουν. Το θέμα κατόπιν εναρμονίζεται σε διαφορετικούς ορχηστρικούς συνδυασμούς. Φτάνει σε μια πλήρη κορύφωση αλλά μετά σβήνει και εξαφανίζεται αντανακλώντας την πομπή που χάνεται μέσα στο δάσος. Η επόμενη ενότητα ξεκινάει στην αρχική τονικότητα, Ντο# ελάσσονα σε 4/4. Πάνω στην παρτιτούρα είναι γραμμένοι οι στίχοι: «Όπως ο Φάουστ στέκεται μόνος στο σκοτάδι και πάλι, αρπάζει με μανία το πιστό του άλογο. Σπρώχνοντας το πρόσωπό του βαθιά μέσα στην χαίτη του αλόγου δακρύζει με καυτά δάκρυα. Έτσι πικρά, όπως ο ίδιος ποτέ δεν είχε κλάψει πριν». Η ηρεμία και η γαλήνη από το χορωδιακό τμήμα είναι ριζικά αντίθετη με τον σκοτεινό χαρακτήρα της Α ενότητας που επιστρέφει. Το εναρκτήριο μοτίβο ακούγεται ff και κυριαρχούν οι συγχορδίες ελαττωμένης έβδομης. Ακολουθεί το εναρκτήριο θέμα σε ανοδική χρωματική γραμμή και με τη σήμανση *Disperato*. Η απελπισία εντείνεται καθώς το μοτίβο ανοδικά και χρωματικά κινούμενο, καταλήγει στη Ρε ελάσσονα. Η τελική κορύφωση με το αρχικό μοτίβο, fff φθάνει στα τελευταία μέτρα ενώ αμέσως μετά αρχίζει να μειώνεται η ένταση έως ότου σβήνει, *perdento* και τελειώνει με αυτό το μοτίβο με τις δύο νότες που χάνεται μακριά, έχοντας επιστρέψει στην αρχική τονικότητα.

Στο δεύτερο έργο, «Ο χορός στο πανδοχείο», η επιδίωξη της επίγειας ευχαρίστησης γίνεται πιο εμφανής και η συμφωνία του Φάουστ με τον Μεφιστοφελή παρουσιάζεται θριαμβευτικά. Φθάνοντας στο πανδοχείο ενός χωριού ένα πανηγύρι για ένα γάμο λαμβάνει χώρα κι ο Μεφιστοφελής κι ο Φάουστ εντάσσονται στο χορό. Ο Φάουστ ερωτεύεται μια κοπέλα, αποκτά αυτοπεποίθηση, ύστερα από παρέμβαση του Μεφιστοφελή και χορεύει με το κορίτσι. Ξαφνικά ο Φάουστ βρίσκεται στο δάσος με την κοπέλα και το τραγούδι ενός αηδονιού ακούγεται. Το πρόγραμμα του Λιστ περιλαμβάνει αυτόν τον διάλογο. Το ορχηστρικό όπως και το πιανιστικό έργο μπορεί να χωριστεί σε τέσσερα μέρη: ένα εισαγωγικό τμήμα, *Allegro Vivace quasi presto*, σε Λα μείζονα, με τα φαγκότα και τα βιολοντσέλα και ακολουθούν τα βιολιά και η υπόλοιπη ορχήστρα. Στα αρχικά μέτρα «ο Λιστ συμβολίζει τον Μεφιστοφελή να παίζει ανοιχτές χορδές πεμπτών χορδίζοντας το βιολί».¹⁴⁸ Η επόμενη ενότητα με το κύριο θέμα, *un poco moderato il tempo*, αποτελεί το γαμήλιο χορό, με τα έγχορδα αλλά και τα χάλκινα πνευστά και κυρίως τα τρομπόνια. Η επόμενη ενότητα με το δεύτερο θέμα απεικονίζει την αλλαγή του ρόλου του Μεφίστο από «ηγέτη της μπάντας των μουσικών» σε «αποπλανητή των ψυχών», στη Ρε β μείζονα, *un poco meno mosso (ma poco)*, *espressivo amoroso*, *dolce* με τα έγχορδα στην κύρια μελωδία ενώ αργότερα εισέρχεται το φλάουτο και το όμπροε εναλλακτικά σε ένα διάλογο με το βιολί που συμβολίζει τον έρωτα μεταξύ του Φάουστ και της κοπέλας στο χορό.¹⁴⁹ Μετά από χρωματικά περάσματα που οδηγούν σε σύντομες μετατροπές ένα κατιόν μοτίβο οδηγεί στην τελευταία ενότητα που

¹⁴⁷ Grobler Pieter Johannes Christoffel. *Franz Liszt (1811-1886): The two episodes from Lenau's Faust as a unified work*, Texas, 2007, σελ.18.

¹⁴⁸ Στο ίδιο, σελ.20.

¹⁴⁹ Στο ίδιο, σελ.23.

επαναφέρει το αρχικό θέμα στη Σι *b* μείζονα και το πνεύμα του χορού, *ritù mosso*. Εδώ ο χορός ξεκινά *pianissimo* με το βιολοντσέλο, σταδιακά δυναμώνει και φθάνει σε ένα αποκορύφωμα. Κατά τη διάρκεια της συσσωρευσης αυτής μοτίβα από τη δεύτερη ενότητα χρησιμοποιούνται, αλλά μετασχηματίζονται (σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά του Μεφιστοφελή) με την αυξανόμενη ένταση και την τρέλα του χορού.¹⁵⁰ Μια δραματική παύση έρχεται μετά την *cadenza*, με τη μορφή ενός μικρού τμήματος *recitativo, dolce espressivo*. Η ρυθμική ώθηση του τελικού τμήματος απεικονίζει την συσσωρευση του ενθουσιασμού του χορού και τους χορευτές, η μουσική γίνεται μια δίνη που «καταπίνει όλες τις ζωντανές ψυχές μέσα στο πανδοχείο».¹⁵¹ Το σβήσιμο της μουσικής, συμβολίζει τους χορευτές που αφήνουν το πανδοχείο, και το *recitativo*, λίγο πριν το τέλος, με το βιολί κι έπειτα με το φλάουτο συμβολίζει το τραγούδι του αηδονιού. Το τέλος επαναφέρει το ξέφρενο tempo, με επαναλαμβανόμενες χορδές, αρπάζ και γρήγορα περάσματα. Το μέτρο σε όλο το κομμάτι είναι 3/8 με μικρές εναλλαγές 2/4.

Η πτυχή του θέματος γίνεται πιο εμφανής στις δύο ξεχωριστές καταλήξεις του έργου. Η πρώτη κατάληξη είναι η βασική έκδοση που χρησιμοποιήθηκε επίσης από τον Λιστ στη μεταγραφή του για σόλο πιάνο. Στην δεύτερη κατάληξη, το τέλος είναι περισσότερο σκοτεινό. Το *glissando* της άρπας οδηγεί στον σκοτεινό χαρακτήρα. Έχοντας φτάσει το στόχο του ώστε ο Φάουστ να διαπράξει ένα θανάσιμο αμάρτημα, ο «Μεφιστοφελής δεν έχει πλέον λόγο να κατευνάσει τον ακροατή με επιφανειακή ύφεση».¹⁵² Στην παρτιτούρα του δεύτερου τέλους ο Λιστ αναφέρει τον τελευταίο στίχο του ποιήματος του Lenau: «πνίγονται μέσα στο θορυβώδη ωκεανό της λαγνείας τους». Η πλήρης ορχήστρα κυριαρχεί με αυξημένες συγχορδίες πάνω από ένα μπάσο *ostinato*. Σταδιακά ο ήχος γίνεται πιο υποτονικός και χάνεται μακριά με τρία *pizzicato pianissimo*. Αυτό το τέλος προσδίδει δραματικότητα και οδηγεί στο σκοτάδι, κάτι που πιθανώς οραματιζόταν ο Λιστ όσον αφορά τη συμφωνία του Φάουστ με τον Μεφιστοφελή. Στην έκδοση για ντουέτο ο Λιστ χρησιμοποιεί το δεύτερο τέλος.

Το έργο είναι «πολύχρωμο», με ενόργανη λαμπρότητα, γρήγορα χρωματικά περάσματα, οκτάβες, *glissando*, γρήγορα αρπάζ, κορυφώσεις *fff*. Πολύ χαρακτηριστική είναι η *cadenza* της άρπας λίγο πριν το τέλος. Είναι επίσης πολύ ρυθμικό και διακρίνεται για τη σαφήνεια στη σύνδεση μεταξύ προγράμματος και μουσικής. Ο Λιστ στα «δύο Επεισόδια» χρησιμοποιεί το ποίημα στο πρόγραμμα, το οποίο με τη σειρά του αποτυπώνεται με «πιστή αναπαράσταση» πάνω στα έργα καθοδηγώντας τον ακροατή και αποτελεί δείγμα της ώριμης προγραμματικής του σύνθεσης.

¹⁵⁰ Στο ίδιο, σελ.23.

¹⁵¹ Στο ίδιο, σελ.20.

¹⁵² Στο ίδιο, σελ.20.

Trois Odes Funèbres

Οι «τρεις Νεκρικές Οδές» (Trois odes funèbres) για ορχήστρα γράφτηκαν μεταξύ 1860 και 1866. Η πρώτη Ωδή γράφτηκε επίσης για σόλο πιάνο, ορχήστρα με αντρική χορωδία, πιάνο ντουέτο και εκκλησιαστικό όργανο. Η δεύτερη ωδή έχει γραφτεί για σόλο πιάνο, βιολί και πιάνο και πιάνο ντουέτο και η τρίτη για σόλο πιάνο και πιάνο ντουέτο. Υπάρχει επίσης μια χορωδία στην πρώτη Ωδή και η δυνατότητα του αφηγητή στην πρώτη και τη δεύτερη. Η τρίτη από τις Ωδές φέρει επίσης τον τίτλο «Επίλογος στο Συμφωνικό Ποίημα: Tasso, Lamento e Trionfo». Ο Λιστ επιθυμούσε να ακουστούν οι Ωδές στην κηδεία του αλλά αυτό δεν πραγματοποιήθηκε μια και τα έργα ακούστηκαν για πρώτη φορά το 1912.¹⁵³ Παρόλο που και τα τρία έργα έχουν προγραμματική έμπνευση, το πρώτο από τα τρία είναι εμπνευσμένο από την ποίηση.

Το «Les morts» γράφτηκε έπειτα από το θάνατο του γιου του Ντάνιελ, είναι εμπνευσμένο από το ομώνυμο ποίημα του Hugues-Félicité Robert de Lamennais που δημοσίευσε το 1839 και είναι αφιερωμένο στην κόρη του Cosima. Είναι γραμμένο για ορχήστρα και για ανδρική χορωδία, το 1860. Το χορωδιακό κομμάτι προστέθηκε έξι χρόνια μετά τη σύνθεση του έργου.¹⁵⁴ Στην παρτιτούρα το έργο χαρακτηρίζεται ως «λόγος για ορχήστρα» και στο πρόλογο περιλαμβάνει το ποίημα του Lamennais. Στην παρτιτούρα είναι γραμμένοι στίχοι από το ποίημα του Lamennais: «Έζησαν κι αυτοί σ' αυτή τη γη. Πέρασαν κάτω, στο ποτάμι του χρόνου. Η φωνή τους ακούστηκε στις όχθες του και μετά σιώπησαν. Πού είναι τώρα; Ποιός ξέρει; Ευλογημένοι είναι εκείνοι που πεθαίνουν για τον Κύριο». Οι τελευταίες τρεις προτάσεις εμφανίζονται ξανά σε διάφορα μέρη του έργου και κάθε φορά η χορωδία εισέρχεται με τα λόγια «*beati mortui qui in domino moriuntur*» (ευλογημένοι αυτοί που πεθαίνουν για τον Κύριο). Η μουσική ξεκινάει με ζοφερό χαρακτήρα στα χαμηλά έγχορδα και φαγκότα, *lento assai*, με μια κατιούσα γραμμή στο μπάσο, που ακολουθείται από ανιούσες χρωματικές οκτάβες και συγχορδίες ελαττωμένης έβδομης σε τρέμολο. Μακριές παύσεις με περάσματα ρετσιτατίβο χαρακτηρίζουν την εισαγωγή. Η φράση «πού είναι αυτοί, ποιός ξέρει» ακούγεται από τα κόρνα τόσο στην εισαγωγή όσο και στις άλλες ενότητες. Πριν την είσοδο της χορωδίας τα έγχορδα έχουν μια ήρεμη μελωδία που ακούγεται αρκετές φορές κατά τη διάρκεια του έργου. Το κύριο θέμα που πιθανώς συμβολίζει την ελπίδα εμφανίζεται, *dolcissimo*, στη Λα *b* μείζονα. Πάνω σε αυτό το πέρασμα ο Λιστ προσθέτει τις λέξεις «μακάριοι είναι αυτοί που πεθαίνουν για το Θεό». Η επόμενη ενότητα, κυρίως για έγχορδα τελειώνει με το ίδιο πέρασμα. Η μουσική που ακολουθεί περιλαμβάνει συγχορδικά περάσματα με «μακάβριο» ήχο, ελαττωμένες συγχορδίες και οκτάβες. Ακολουθούν 16 μέτρα με τρέμολο που καταλήγουν στην ενότητα *maestoso assai*, *fff*, στη Λα μείζονα. Έπειτα από αυτή την ενότητα που αποτελείται από συγχορδίες και οκτάβες, το ρετσιτατίβο επιστρέφει και ακολουθείται από την επανέκθεση του αρχικού

¹⁵³ Arnold Ben. *The Liszt companion*, Santa Barbara, California, σελ. 151.

¹⁵⁴ Searle Humphrey. «The orchestral works» στο *Franz Liszt: The man and his music*, επιμ. Alan Walker, N.Y., 1970, σελ.316.

θέματος στη Μι μείζονα με τις συγχορδίες, σαν άρπα και τις χαμηλόφωνες οκτάβες στο κοντραμπάσο. Και αμέσως μετά μια γλυκιά μελωδία ακούγεται για άλλη μια φορά που παραπέμπει στην ελπίδα. Η επόμενη ενότητα ξεκινάει με δραματικό ύφος και με τις λέξεις: «σε επαινούμε Κύριε». Έπειτα από ένα χορωδιακό «Ωσαννά» η μουσική διακόπτεται απότομα κι η τελευταία ενότητα επιστρέφει με την ίδια ήρεμη ατμόσφαιρα του πρώτου μέρους με τις λέξεις: «κι εμείς θα πάμε εκεί, όπου ακούγονται τα τραγούδια της νίκης». Το τελικό χορωδιακό ρεφραίν καταλήγει σε ένα ήρεμο πέρασμα με το οποίο τελειώνει το έργο.

Το έργο συμβολίζει την πίστη και την γαλήνη του Λιστ στο τέλος. Ξεκινάει στη Μι ελάσσονα και τελειώνει στη Μι μείζονα. Στο μουσικό έργο, όπως και στο ποίημα υπάρχουν δύο φωνές. Η μία ακούγεται από το σκοτάδι να παρακαλάει για οίκτο κι η άλλη δοξάζει τον Θεό, η μια με τονική ασάφεια και κατιούσες μελωδίες από τα αρχικά μοτίβα και η άλλη σε Μι μείζονα με tutti. Η διάθεση του έργου απεικονίζει την πένθιμη διάθεση και συγχρόνως το όραμα και την ελπίδα. Το ποίημα του Λαμεναί με τον στοχασμό «Πού βρίσκονται αυτοί; Ποιός θα μας πει» αναφέρεται στη ματαιότητα της ζωής στον στοχασμό για την μετά θάνατον ζωή.

Σύμφωνα με τον Paul Merrick στο έργο ο Λιστ αιχμαλωτίζει την εκπληκτική ατμόσφαιρα του ποιήματος. «Το *les morts* δεν είναι μόνο ένα μουσικό έργο, είναι ένα ψυχολογικό δοκίμιο, ένα κλειδί για την κατανόηση του Λιστ ως ανθρώπου και ως μουσικού».¹⁵⁵

Η δεύτερη Ωδή, «Η νύχτα» (*La Notte*) γράφτηκε έπειτα από το θάνατο της κόρης του Μπλαντίν. Ο Λιστ προλογίζει το *la notte* με μια αναφορά του Μιχαήλ Άγγελου και προσθέτει το σχόλιο: «το να μην μπορείς να ακούσεις ή να δεις είναι ευχή».

Η τρίτη ωδή, σύμφωνα με τον Humphrey Searle, αναφέρεται στον ίδιο τον Λιστ και στην πεποίθηση ότι όπως και ο Tasso θα αναγνωριστεί μετά θάνατον.¹⁵⁶ Το «*Le Triomphe du Funebre Tasse*» (Ο μεταθανάτιος θρίαμβος του Τάσσο) προλογίζεται από ένα μακρύ απόσπασμα από την βιογραφία του Tasso του Pier Antonio Serassi σύμφωνα με το οποίο όλοι όσοι διέσυραν και εδίωξαν τον ποιητή κατά τη διάρκεια της ζωής του στη συνέχεια θρήνησαν για το χαμό του.¹⁵⁷ Αυτό το κομμάτι μπορεί να θεωρηθεί ως μια αυτοπροσωπογραφία του Λιστ. Το έργο αυτό χαρακτηρίζεται από συνθετική ωριμότητα και μια ιδιαίτερη αρμονική γλώσσα.

¹⁵⁵ Merrick Paul. *Revolution and Religion in the music of Liszt*, Cambridge, 1988, σελ.264.

¹⁵⁶ Searle Humphrey. *The music of Liszt*, London, 1954, σελ.103.

¹⁵⁷ Huneker James. *Liszt*, N.Y., 1911, σελ.173.

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Έγγελος. *Η Αισθητική της Μουσικής*, μετάφραση, επίμετρο, Μ.Τσέτσος, Αθήνα, 2002.
- Σαμψών Νίκα Εύη. «Λογοτεχνικές και μουσικοαισθητικές προσεγγίσεις του γερμανικού ρομαντισμού στις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα», *Μουσικολογία*, τεύχος 9, 1997.
- Calvocoressi M.D. *Franz Liszt, Paris*, 1906, (ελληνική έκδοση, εκδόσεις Γκοβόστη)

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Allanbrook Jamison Wye, Strunk Oliver. *Source readings in music history*, volume 5, *The late eighteenth century*, N.Y., 1998.
- Arnold Ben. *The Liszt Companion*, U.S.A., 2002.
- Arnold Ben. «Recitative in Liszt's Solo Piano Music», *Journal of the American Liszt Society*, 24, 1988.
- Bauer Marion. «The Literary Liszt», *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, 1936.
- Braun Wilhelm Alfred. *Types of Weltschmerz in German Poetry*, N.Y., 1905.
- Bénichou Paul. *The Consecration of the Writer, 1750-1830*, Nebraska, 1999.
- Bonner Andrew. «Liszt's Les Préludes and Les Quatre Eléments: A Reinvestigation», *19th Century Music*, 10, 1986.
- Boutin Aimeé, *Maternal Echoes*, Nebraska, 2001.
- Braun Wilhelm Alfred. *Types of Weltschmerz in German Poetry*, N.Y., 1966.
- Brussee Albert. «The Harmonies poétiques et religieuses in its first version (1847)». *The Journal of the American Liszt Society*, 44, 1988.
- Calvocoressi M.D. «Liszt's 'Dante' Symphony and Tone-Poems», *The Musical Times*, 66, 1925.
- Chantavoine Jean. *Franz Liszt, Pages romantiques*, Paris, 1912.
- Chapple Gerald, Hall Frederick, Schulte Hans (επιμ.). *German literature and music in the nineteenth century*, N.Y., 1992.
- Chrissochoidis Ilias. «Eine Faust Symphonie and Lawrence Kramer's reading (appropriation) of the Gretchen movement», *Journal of the American Liszt society*, 50, 2001.
- Dalhaus Carl. *Nineteenth Century Music*, California, 1989.
- Dalmonte Rosanna, Saffle Michael (επιμ.). *Analecta lisztiana iii, Liszt and the birth of modern Europe*, N.Y., 2003, σελ. 157.
- Einstein Alfred. *Music in the romantic era*, N.Y., 1947.
- *Franz Liszt: Muzikalische Werke. Serie II, Band 4*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1916.
- Fowler Andrew, «Motive and Program in Liszt's Vallee d' Obermann», *Journal of the American Liszt Society*, 29, 1991.

- Gibbs Christopher H, Gooley Dana. *Franz Liszt and His World*, Princeton, 2006.
- Grobler Pieter Johannes Christoffel. *Franz Liszt (1811-1886): the two episodes from Lenau's Faust as a unified work*, Texas, 2007.
- Guichard Léon. «Liszt et la littérature française» *Revue de Musicologie*, 1970.
- Gut Serge, Bellas Jacqueline(επιμ.) *Liszt-d'Agoult: Correspondance II*, Paris, 2001.
- Hall-Swadley Janita(επιμ). *The collected writings of Franz liszt, volume 2.Essays and letters of a travelling bachelor of music*, Plymouth, 2012.
- Hamilton Kenneth(επιμ.)*The Cambridge Companion to Liszt*, Cambridge, 2005.
- Haraszi Emile. «Genese des Preludes de Liszt qui n'ont aucune rapport avec Lamartine», *Revue de Musicologie*, 35, 1953.
- Harringer Andrew. *Liszt as Prophet: Religion, Politics, and Artists in 1830s Paris*, Columbia, 2012.
- Headington Christopher. «Ιστορία της δυτικής μουσικής», τόμος δεύτερος, Αθήνα, 1998.
- Hoeckner Berthold. *Programming the Absolute, Nineteenth-century German Music and the hermeunetics of the moment*, N.Y, 2002.
- Holoman Kern, *The Nineteenth Century Symphony*, N.Y., 1996.
- Hueffer Francis. *Correspondance of Wagner and Liszt*, London, 1988.
- Huneker James. *Franz Liszt*, N.Y., 1911.
- Jones Keith. *A structural analysis between program, harmony and form in the Symphonic Poems of Franz Liszt*, Wollongong, 1986.
- Jones Keith. *The symphonic poems of Liszt*, N.Y.1997.
- Kaczmarczyk Adrienne. «The Genesis of the Funérailles. The Connections between Liszt's *Symphonie révolutionnaire* and the Cycle *Harmonies poétiques et religieuses*» *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 35, 1993-1994.
- Kramer Lawrence. «Liszt, Goethe, and the Discourse of Gender», *Music as cultural practise, 1800-1900*, Berkeley, California, 1990.
- Lamartine Alphonse. *Harmonies poétiques et religieuses*, Paris, 1925.
- Lang Paul Henry. «Liszt and the Romantic Movement», *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, 22, 1936.
- Lee Bora. *Franz Liszt's Vallée d'Obermann from the Années de Pèlerinage, Première Année, Suisse: A Poetic Performance Guide*, University of Cincinnati, 2003.
- Lippman Edward. *Musical Aesthetics: a historical reader, volume II, The nineteenth Century*, N.Y, 1988.
- Lombard Charles M. *Lamartine*, Michigan, 1973.
- Saffle Michael(επιμ.). *Liszt and his world, proceedings of the international Liszt conference held at Virginia Polytechnic Institute and State University*, N.Y, 1998.
- Main Alexander. «Liszt after Lamartine: Les Preludes», *Music & Letters*, 60, 1979.
- Merrick Paul. «Liszt's sans ton Key Signature». *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 45, 2004.
- Merrick Paul. *Revolution and religion in the music of Liszt*, Cambridge, 1988.
- Merrick Paul. «The Role of Tonality in the Swiss Book of Annees de

- Pelerinage». *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 39,1998.
- Michels Ulrich. *Άτλας της μουσικής*, τόμος δεύτερος, Αθήνα 1995.
 - Morton Marsha, Schmunk Peter L. *The Arts Entwined: Music and Painting in the Nineteenth Century*, N.Y., 2000.
 - Morrow Mary Sue. «Deconstructing Brendel's "New German" Liszt». *Analecta lisztiana iii, Liszt and the birth of modern Europe*, N.Y, 2003.
 - New Liszt edition, series I, volume 6, editio musica Budapest, 1976.
 - Niecks Frederick, *Programme music of the last four centuries*, N.Y. 1969.
 - Hans Kagebeck, Johan Lagerfelt(επιμ.) *Liszt the Progressive*, U.S.A., 2001.
 - Samson Jim (επιμ). *The Cambridge history of nineteenth century music.*, Cambridge, 2001.
 - Scher Steven Paul. *Essays on Literature and Music (1967-2004)*, N.Y., 2004.
 - Searle Humphrey. *The Music of Liszt*, Λονδίνο,1954.
 - Suttoni Charles. *An Artist's Journey: Lettres D'un Bachelier Es Musique, 1835-1841*, Chicago, 1989.
 - Tiersot Julien. «Liszt in France», *The Musical Quarterly*, 22,1936.
 - Tripathi Sonia. *Franz Liszt's Harmonies poétiques et religieuses: The inspiration derived from the poetry of Alphonse de Lamartine, with an analysis of the 1853 piano cycle*, University of California, 2011.
 - Trippett David. «Après une Lecture de Liszt: Virtuosity and Werktreue in the "Dante" Sonata», *19th-Century Music*, 32, 2008.
 - Todd Larry. *Nineteenth-Century Piano Music*, N.Y., 2004.
 - Walker Alan, *Franz Liszt*, N.Y. 1988.
 - Walker Alan (επιμ). *Franz Liszt: The man and his music*, N.Y., 1970.
 - Walter Robert. «Après une Lecture de Dante, (*Fantasia quasi sonata*) of Liszt». *Piano Quarterly*, 23/89,1975.
 - Watson Derek, *Liszt*, N.Y. 1989.
 - Winklhofer Sharon. «Liszt, Marie d'Agoult, and the "Dante" Sonata». *19th-Century Music*, 1, 1976.
 - Witten David. *Nineteenth century piano music, essays in performance and analysis*, N.Y., 1997.

Διαδικτυακές πηγές

- www.gutenberg.org. Project Gutenberg Etext of Letters of Franz Liszt.
- Volume 1, «From Paris to Rome: Years of Travel as a Virtuoso», επιμ. La Mara, Boston, 1893.
 - Volume 2: «From Rome to the End», επιμ. La Mara, Boston, 1893.