

Szilveszter Rostetter

Veszprém

Utwory organowe Franciszka Liszta

Zdaniem wielu muzykologów i pianistów Franciszek Liszt był największym wirtuozem fortepianu na świecie. Lata jego kariery (1839–1847) były niezrównane pod względem twórczości fortepianowej. To właśnie on pierwszy w historii dał koncert solowy na fortepian – bez udziału orkiestry. Na jego koncerty zawsze przyjeżdżało bardzo dużo ludzi z całej Europy.

W trakcie podróży często udawał się na przepiękne wzgórze, gdzie leży zamek Wartburg, w którym mieszkała św. Elżbieta Węgierska. Wartburg był dla niego symbolem starych Niemiec. Gdy w 1848 r. osiadł w Weimarze jako dyrygent, postanowił wskrzесиć i rozwinąć muzykę dwóch wielkich synów Turyngii: J. S. Bacha i J. F. Händla. W tym właśnie czasie zajął się bardziej komponowaniem utworów niż ich wykonywaniem. W tymże roku napisał swój pierwszy utwór orkiestrowy (bez udziału fortepianu) – poemat symfoniczny *Les Préludes*, tworząc tym samym nowy gatunek muzyczny.

Liszt zawsze interesował się historią, nic zatem dziwnego, że kontynuował też tradycję gry na organach w okolicznych wsiach i miastach, sięgającą czasów J. S. Bacha. W towarzystwie miejskich organistów – Aleksandra Wilhelma Gottschalga i Aleksandra Winterbergera często wyjeżdżał do kościołów w małych miejscowościach, jak np. Tiefurt, Denstadt lub Butteltstadt, aby poznać ich organy i postanowił tworzyć muzykę na ten instrument. Takie arcydzieła jak *Ad nos, ad salutarem undam* czy *Fantazja i fuga B-A-C-H* mogły się narodzić tylko w Weimarze.

Zainteresowanie Liszta organami jako podstawowym instrumentem kościelnym ma swoje źródło także w jego zamiłowaniu do Kościoła i życia kapłańskiego. Gdy miał piętnaście lat, nasiliły się w nim uczucia religijne, a twórczość swą traktował jak modlitwę duszy, dedykując ją Panu Bogu. Chciał zostać sługą bożym, wyrzec się świata. Jego ojciec jednak nie zgodził się na to. Pisał do niego:

To, że kochasz Boga, nie świadczy jeszcze, że masz powołanie duchowne. Jesteś zaś muzykiem z Bożej Łaski. Droga prawdziwego artysty nie wyklucza pobożności, może on chwalić Boga swoją grą. Kochaj Go, bądź dobry

i posłuszny, a tym więcej osiągniesz w twojej sztuce. Twoim celem jest muzyka, a nie Kościół¹.

Ulubionymi lekturami Liszta były: *O naśladowaniu Chrystusa* Tomasza à Kempis, Pismo Święte Nowego Testamentu oraz żywoty świętych. Ku czci św. Franciszka z Asyżu, swego patrona, Liszt napisał kilka dzieł. Choć kapłanem nie został, to jednak w 1864 r., mieszkając w klasztorze Madonna del Rosario w Rzymie, przyjął sutannę i niższe święcenia akolity, już jako tercjarz zakonu franciszkańskiego. Ponadto od arcybiskupa Hohenlohego w Albino otrzymał tytuł honorowego kanonika kapituły katedralnej.

Wiadomo, że Liszt czasami grywał na organach swoim bliskim. W 1843 r. dał nawet koncert dobroczynny dla sierot. Grał niezłe, jednak nie był wirtuozem tego instrumentu, bo jego technika grania na pedałach nie była zadowalająco rozwinięta.

Mimo że muzykolodzy rzadko zwracają uwagę na twórczość organową Franciszka Liszta, zajmując się nią marginalnie, wprowadził on reformy również w grze na organach. Trzy z jego kompozycji organowych: *Ad nos*, *B-A-C-H* oraz *Weinen Klagen* są powszechnie znanymi, stałymi częściami repertuaru koncertów organowych. Ponadto przyczyniły się one do zupełnie nowego brzmienia i do romantycznego ujęcia tego tradycyjnego barokowego, przede wszystkim liturgicznego instrumentu. Właśnie dzięki twórczości Liszta, a szczególnie monumentalnemu *Ad nos*, *ad salutarem undam*, organy stały się także instrumentem koncertowym. Powodem, dla którego utwory organowe Liszta darzy się mniejszym zainteresowaniem może być fakt, że napisał on w sumie mało oryginalnych utworów na organy, oprócz powszechnie znanych *Ad nos* i *B-A-C-H*. Reszta to przeważnie transkrypcje dzieł napisanych na fortepian, na zespół kameralny lub orkiestrę (z chórem lub bez).

Treścią każdego utworu organowego – oprócz transkrypcji *Consolation Des-dur* i *E-dur* – jest związek człowieka ze swym Twórcą, dążenie człowieka ku Bogu, misterium Maryi. Warto zauważyć, że z utworów skomponowanych na chór *a cappella* tylko pieśni maryjne transkrybował na organy, a nie robił tego z pieśniami eucharystycznymi, takimi jak *O salutaris hostia* i *Ave verum corpus natum*.

Na początku lat weimarskich Liszt stopniowo opanował techniki instrumentacji orkiestrowej i – z pomocą tamtejszego organisty Aleksandra Winterbergera – odkrył podobieństwo między poszczególnymi głosami organów a różnymi

¹ S. Zięba, *Bóg w życiu wielkich kompozytorów*, Pelplin-Gdańsk 2001, s. 127.

instrumentami orkiestry. Jego kolega Gottschalg przetransponował dwa utwory Liszta: *Consolation Des-dur* i *E-dur* na organy, które z poprawkami autora zostały wydane w 1850 r. Może to wydarzenie także miało wpływ na fakt, że Liszt napisał pierwszy samodzielny utwór na organy: *Ad nos, ad salutarem undam*. Opracował też fragmenty opery Meyerbeera *Prorok* zimą 1850 r., trzy na fortepian, a czwarty – *Ad nos* – na organy. W rozległym arcydziele przewija się jeden tylko temat, chorał z pierwszego aktu opery, w którym holenderscy anabaptyści wzywają lud do chrztu. Utwór składa się z trzech wielkich części: pierwsza to fantazja nad fragmentami tematu, druga to część wolna, w „pobożnym” tonie Liszta, czyli Fis-dur,



autora. Natomiast utwór *Andante religioso* powstał wokół *Ce qu'on entend sur la montagne* (*Co słyhać w górach*, zwany także *Bergsymphonie*) – poematu symfonicznego do tekstu poetyckiego Wiktora Hugo; ostateczną swoją formę otrzymał w 1854 r. Liszt pisał o nim:

Poeta słyszy dwa głosy: pierwszy z nich opiewa chwałę Pana z niezmierną pompą, a drugi pełen boleści, z płaczem i przekleństwami. Te dwa głosy walczą ze sobą, krzyżują się i stapiają, aż w końcu każdy z nich rozpuści się w sobie i przechodzi w pobożną kontemplację².

Dzieło to zostało zadedykowane organistcie z Jeny, dr. Karlowi Gillé'mu.

Po zakończeniu *B-A-C-H* Liszt przez cztery lata komponował tylko na orkiestrę. W tym okresie życie wypełniała mu głównie działalność dyrygencka. Gdy w 1860 r. jego zainteresowanie znowu zwróciło się ku organom, powstały transkrypcje utworów orkiestrowych. Był to ciężki okres w życiu Liszta: w 1859 r. zmarł mu 20-letni syn – pod wpływem tej tragedii w jego twórczości pojawił się nowy kolor, nowy ton; ton żalu, dzięki któremu powstał *Trauerode*. Gdy Daniel zasnął w Panu, Liszt wypowiedział następujące słowa:

Umrzycjmy dla samych siebie, by odtąd żyć w Bogu. Oczyścimy się z szalonych namiętności, z próżnych przywiązań, otrząsnijmy się z błahostek pochłaniających nas, by oddychać niebem. Bóg nas nie odtrąci, jeżeli pójdziemy do Niego z całą dobrą wolą³.

Trauerode zostało poświęcone pamięci zmarłego syna kompozytora i dedykowane córce – Cosimie. Powstało po przerobieniu w 1860 r. *Trzech Żatobnych Ód*, napisanych na orkiestrę do wiersza ks. Lemmenais. W tym utworze Liszt korzysta z różnych sztucznych konstrukcji symetrycznych, nietonalnych skal, ze specjalnie wymyślonych akordów; przeciwstawia je czystej, niebieskiej, anielskiej harmonii ostatecznego pokoju. Pukanie śmierci odzwierciedla akordem trójdźwiękowym, zmniejszonym z małą septymą,



² Liszt *Ferenc válogatott levelei*, red. M. Eckhardt, Budapest 1989, s. 157.

³ S. Zięba, *Bóg w życiu wielkich kompozytorów*, dz. cyt., s. 140.

który jako taki jest odwrotnością dominanty nonowej, wybucha okrzykiem żalu w gamie o modelu sekundy małej-wielkiej, czyli 2–1:

Recitativo

Milszteina utwór wciela człowieczeństwo w życie: „sztuka jest powołana, by goić rany ludzkości, a celem Liszta jest jej udoskonalanie”⁴.

Wykonaną przez Gottschalga transkrypcję poprawił sam Liszt.

Okres weimarski Liszta trwał do 1861 r. Gdy wielki książę chciał go zupełnie zaangażować do realizacji swoich potrzeb, kompozytor zrezygnował z pozycji naczelnego muzyka miasta. Jednak jeśli chodzi o jego twórczość artystyczną, za koniec tego okresu możemy uznać rok śmierci syna Daniela, bo od tego momentu w jego kompozycjach pojawia się inny głos, dojrzały, wyraźniejszy ton. Nie pisze więcej poematów symfonicznych, jego zainteresowanie zwraca się ku muzyce kościelnej, postanawia pisać wielkie oratoria, msze i różne drobne kompozycje dedykowane Bogu, Matce Bożej oraz świętym. To zwrócenie się do Kościoła miało również inną przyczynę: Liszta w tym czasie ożywiła nadzieja, że wreszcie może się ożenić z ukochaną, księżną Karoliną Sayn-Wittgenstein, damą polskiego pochodzenia (z domu Iwanicką). Poznał ją jeszcze w 1839 r. w Kijowie, przy okazji koncertu charytatywnego i zakochał się (nieważność jej małżeństwa z Wittgensteinem została potwierdzona w Rzymie). Data ślubu była już ustalona – na 22 października, dzień 50. urodzin Liszta – ale w ostatniej chwili przeciwnicy księżnej przekonali papieża, że jej małżeństwo było zawarte poprawnie, wskutek czego papież unieważnił swoje zezwolenie na ślub. Decyzję tę Karolina przyjęła jako znak woli Boga, jednak namówiła Liszta, aby osiadł w Rzymie. (Gdy trzy lata później jej mąż zmarł, kategorycznie odmówiła – nie wiadomo dlaczego – poślubienia Liszta).

Liszt poświęcił się pracy twórczej i w roku 1862 przez kilka miesięcy napisał oratorium *Legenda o św. Elżbiecie*, którego wprowadzenie zostało transkrybowane na organy jeszcze w 1862 r. przez organistę Karla Müllera-Hartunga, z licznymi poprawkami autora. Tematem utworu jest gregoriańska melodia antyfony o św. Elżbiecie *Quasi stella matutina*. Warto zauważyć, że samo oratorium w całości zabrzmiało dopiero trzy lata później w Budapeszcie. W tym roku powstały jeszcze *Ave Maria von Arcadelt*, *Evocation* oraz *Hosannah*.

Z kolei *Ave Maria* Arcadelta nie jest prostym przekładem na organy tego powszechnie znanego motetu (którego autorem zresztą jest Pierre-Louis-Philippe Dietsch, żyjący w latach 1808–1865. On stworzył motet z trzygłosowej *chanson Nous voyons que les hommes* Arcadelta). Trzykrotnie powracająca melodia nawiązuje do bicia dzwonów, przypomina pozdrowienie anielskie i tajemnice różańca.

Hosannah Liszt skomponował w 1862 r. na podstawie własnego utworu *Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi*. Liszt wykorzystał tu motyw *Sei hochgelobet, allmächtiger Gott*. Jeszcze raz sięgnął do tego utworu w 1880 r., komponując *San Francesco*.

⁴ J. I. Milstejn, *Liszt Ferenc I–II*, Budapest 1965, t. I, s. 36.

Liszt często chodził do Kaplicy Sykstyńskiej, gdzie w 1770 r. czternastoletni Mozart po jednorazowym usłyszeniu utworu Allegriego napisał go z pamięci. Wiadomość tego wydarzenia Liszt przekazał w swoim dziele *Evocation a la Chapelle Sixtine*. Pisał o tym:

Tak mi się wydawało, jakbym widział go [Mozarta], a on subtelnie i życzliwie spojrział na mnie. Allegri stał obok niego, niemal skruszony, dziwiąc się, że pielgrzymi zwykle mniej wrażliwi muzycznie, właśnie po wysłuchaniu jego *Miserere* docenili to dzieło. [...] Nie tylko zbliżyłem ich do siebie, lecz jakoby połączyłem jednego z drugim. W *Miserere* jęczy nędza i męka człowieka, a w *Ave verum corpus* nieskończone miłosierdzie i sprawiedliwość Boga odpowiada na to. Dotyka to najświętszego misterium, tajemnicy, która głosi nam, że Miłość zwycięży Zło i Śmierć⁵.

Na początku utworu klaster (absolutnie symetrycznie ułożone wielkie tercje) wprowadza nas do zapomnianego, a tylko przez Mozarta znanego świata muzyki Allegriego:

Utwór został napisany na fortepian, później Liszt transkrybował go na organy, a następnie na orkiestrę symfoniczną.

Podczas komponowania tego utworu Liszta zaskoczyła smutna wieść: 12 września zmarła jego córka Blandyna. Śmierć drugiego dziecka boleśnie Liszta doświadczyła i pobudziła do głębokiej refleksji nad swoim życiem. Coraz bardziej zdawał sobie sprawę z marności tego świata: „nie mamy tu na ziemi stałego miejsca, lecz zdążamy do nieba, do Królestwa Niebieskiego”⁶.

Pięknym wyrazem tego dążenia jest właśnie *Evocation* oraz trzecie z największych dzieł organowych Liszta – *Weinen Klagen*. Cały tytuł utworu brzmi: *Variationen über den Basso continuo des ersten Satzes der Kantate „Weinen, Klagen“ und des „Crucifixus“ aus der h-moll Messe von J. S. Bach*. Pierwsze szkice pochodziły z 1859 r., ale Liszt skończył dzieło dopiero w drugiej połowie 1862 r., po śmierci córki. Jest

⁵ A. Walker, *Liszt Ferenc I–III*, Budapest 2003, t. III, s. 58.

⁶ S. Zięba, *Bóg w życiu wielkich kompozytorów*, dz. cyt., s. 140.

ono wyrazem wielkiej żałoby. Podstawą jest melodia chromatyczna Bacha opadająca w basie, która obecna jest również w *Crucifixus* z *Mszy h-moll*. Do opadającej melodii dochodzą tzw. „fleksy” w wyższych głosach, a wszystko to brzmi jak jęki, płacz.



Płacz ten się nasila, aż w takcie 172 dochodzi do *fortissimo*. *Recitativo* przypomina ludzki głos, po którym jednocześnie pojawia się opadająca i wznosząca się melodia, doprowadzająca do kulminacyjnego punktu utworu:



Zakończenie – tak jak u Bacha – jest luteranśkim chorałem: *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (To, czego Pan Bóg dokonał, dokonane jest dobrze). Utwór skomponowany został na fortepian, dopiero na początku 1863 r. autor przetranskrybował go na organy i zadedykował Gottschalgowi.

Pierwszą połowę 1863 r. Liszt spędził w samotności w Rzymie. Owocem tego okresu jest m.in. *Andante maestoso* i *Der Papst Hymn*.

Andante maestoso jest transkrypcją na organy jego własnego hymnu na chór męski z organami *Slavismo slavo Slaveni* na jubileusz 1000-lecia Cyryla i Metodego, zaś *Der Papst Hymn* był pierwszą wersją dzieła *Tu es Petrus*. Ten hymn Liszt transkrybował na chór i orkiestrę, a w 1865 r. włączył do oratorium *Chrystus*.

Z roku 1864 znamy tylko jeden utwór z twórczości organowej Liszta. Jest to *Ora pro nobis*, który ukazał się pod tytułem *Litanei*. Jego temat muzyczny zasłyszany w Jerozolimie księżna Katarzyna Hohenzollern przekazała Lisztowi. Ten polecił zastosowanie w nim delikatnych rejestrów.



Liszt po raz pierwszy wykorzystał tu efekt niedokończenia utworu. Choć zakończenie przybiera funkcję toniki, jednak tercjowana dwugłosowość i polecenie

smorzando ewokuje modlitewną ciszę, czas kontemplacji. Pamiętajmy, że właśnie w tym roku Liszt otrzymał niższe święcenie kapłańskie.

Rok później Liszt sięgnął po hymn napisany jeszcze w 1857 r. na chór mieszany i orkiestrę do słów Piotra Corneliusa. Utwór, który został napisany dla księcia Carla Augusta na jego urodziny, stał się jakoby hymnem narodowym Weimaru, przybierając formę wariacji pod tytułem *Weimars Volkslied*.

W następnych latach Liszt komponował niewiele, szczególnie na organy.

Offertorium jest transkrypcją części *Mszy Koronacyjnej*, skomponowanej na uroczystość koronacji cesarza Franciszka Józefa I na króla Węgier, w Budzie w 1867 r.

Pieśń *Ave maris stella* została napisana na chór mieszany z organami w latach 1865–1866. Jej wersja organowa powstała w 1868 r. Ciekawostką jest, że pierwotne metrum 4/4 tym razem zmienia się na 6/4.



Utwór *Ave Maria* jest jedną z najbardziej popularnych kompozycji Liszta. Transkrybowany został także na organy solo w 1871 r. Jego pierwsza wersja z 1869 r. została napisana na głos solowy lub chór mieszany z organami.

W pierwszej połowie lat 70. Liszt znów miał przerwę w komponowaniu na organy. Jego życie toczyło się w trzech pięknych miastach: Rzymie, Weimarze i Budapeszcie. Trudno znosił fakt, że córka Cosima rozwiodła się z mężem Hansem von Bülowem i wyszła za mąż za przyjaciela – Ryszarda Wagnera. Ciężko też zniósł śmierć swego ucznia Tausiga. Natomiast aktywnie uczestniczył w życiu publicznym, dawał koncerty dla celów charytatywnych, miał wielu uczniów, m.in. młodego polskiego pianistę Juliusza Zarebskiego.

W końcu w 1875 r. powstały aż trzy utwory na organy: *Excelsior*, *Salve Regina* oraz *Weihnachten*.

Utwór *Die Glocken des Strassburger-Münsters* (*Dzwony ze Strassburga*) został napisany do wiersza Longfellowa na baryton solo, chór i orkiestrę. Pierwszą jego częścią jest *Excelsior*, którą transkrybował na organy i *ad libitum* na śpiew solowy ok. 1875 r. Wprowadzenie przypomina motyw *Parsifala* R. Wagnera, co zauważył sam Wagner⁷.



⁷ A. Walker, *Liszt Ferenc I–III*, dz. cyt., s. 239.

Salve Regina jest antyfoną maryjną skomponowaną na organy. Dzieło z 1875 r. wiernie zachowuje starą gregoriańską melodię. Ukazało się w druku wraz z *Ave maris stella* w 1880 r. pod tytułem *Zwei Kirchenhymnen*.

Z kolei *Weihnachten* to pierwsze cztery utwory z *Albumu na Boże Narodzenie* dedykowane wnukowi Liszta, które zostały skomponowane na fortepian lub fisharmonię. W oryginalnej wersji z powodu niewystarczającej wielkości wiatrownic do zagrania wielodźwiękowych akordów nie można ich grać na fisharmoni, jednak z powodu przeznaczenia zalicza się je do oryginalnych dzieł organowych. Oto jej części:

1. *Psallite*
2. *O heilige Nacht*
3. *In dulci jubilo*
4. *Adeste fideles*

Angelus powstał w Rzymie w 1877 r., pod wpływem brzmienia dzwonów „na Anioł Pański”. Utwór z drugiego tomu *Années de pèlerinages* skomponowany został na fortepian lub na fisharmonię.

Jedną z najbardziej zdumiewających kompozycji jest *Resignazione*. Tę muzyczną miniaturę Liszt napisał w Villa d'Este koło Rzymu 22 października 1877 r., w swoje urodziny. Jest ona jednym z najbardziej charakterystycznych utworów organowych, ze swymi 29 taktami i z pozorną nieskończonością wiekowego wówczas kompozytora. Po dwóch typowych periodach następuje trzeci, którego pierwsza połowa dzieli się na dwie frazy, zaś zamiast zakończenia drugiej połowy pozostaje osamotniona melodia – niepewna, wznosząca się trochę w górę, zamierająca.



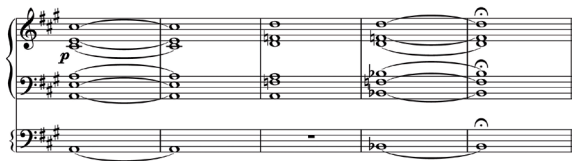
W latach 1878–1879 Liszt napisał *Via Crucis* na chór, solistów i organy lub fortepian. Pięć części na organy solo autor chciał wydać jako samodzielne dzieło pod tytułem *Kreuzendahten*, ale doszło do tego dopiero po jego śmierci. Oto tytuły tych części:

1. *Wprowadzenie (O crux ave)*
2. *Jezus spotyka Matkę swoją* – wahająca się harmonia jest ilustracją bóleści i miłości Maryi.
3. *Szymon Cyrenejczyk pomaga nieść krzyż Jezusowi.*
4. *Jezus z szat obnażony.*
5. *Jezus zdjęty z krzyża.*

W styczniu 1879 r. Liszt opuścił Włochy i przybył do Budapesztu, gdzie pełnił funkcję prezesa niedawno założonej Akademii Muzycznej. Z tego roku pochodzi *Rosario* i *Missa pro organo*.

Pierwsze szkice z *Rosario* powstały w 1864 r., najprawdopodobniej w małym klasztorze Madonna del Rosario, skąd rozciąga się piękna panorama na cały Rzym. Sam utwór natomiast został wykonany w 1879 r. W tym roku wykonano także wersję na chór. Każda z tajemnic: radosna, bolesna i chwalebna jest wersją tej samej, własnej melodii *Ave Maria*.

Missa pro organo dedykowana została księżnej Karolinie Wittgenstein. Msza organowa napisana w 1879 r. zawiera części *Ordinarium Missae* z *Graduale* i *Offertorium ad libitum*. Jak w każdym innym rodzaju muzycznym, również i w mszy Liszt zerwał z tradycjami i przekazał nowe podejście do duchowej treści liturgii. Teraz ważną rolę odgrywa nie jej uroczysty przebieg, ale modlitewny charakter. Część *Kyrie* zaczyna się melodią w B-dur, następuje kontynuacja w Des-dur, potem E-dur – w odległości polarnej wobec B-dur, a zakończeniem jest – z pośrednictwem sekstakordu d-moll – przeciwstawienie A-dur i B-dur.



Nie możemy przypuszczać, że jest to jakieś przejście do tonu *Glorii*, bo ona jest w D-dur. *Gloria* w tym przypadku przekazuje nowe rozwiązanie, kończąc się w *piano* zamiast chwalebного *forte*. Część *Offertorium* przytacza zaś melodię znaną z utworu *Ave Maria*:



natomiast jej zakończenie – z braku muzycznego zakończenia, czyli kadencji – również przypomina nieskończoność, bo tercje wykonane *smorzando* jakoby przeprowadziły do innego świata.

San Francesco jest utworem na organy lub fortepian wykonanym – podobnie jak *Hosannah* – z (innego niż *Hosannah*) materiału muzycznego *Cantico del Sol di San Francesco*, skomponowanego na baryton solo, chór męski, organy i orkiestrę. Z jego tematem kojarzy się *In dulci jubilo*. Wersja ta pochodzi z 1880 r.

Ungars Gott napisany został pod wpływem wiersza poety węgierskiego Sándor Petőfiego *Bóg Węgrów* w 1881 r. od razu w kilku wersjach: na organy lub fisharmonię, fortepian oraz śpiew z fortepianem.

do utworu napisanego ponad 40 lat wcześniej! Jego zakończenie, jak często bywa u Liszta, nawiązuje do idei nieskończoności.

Introitus to jeden z ostatnich utworów Liszta z 1884 r. Oparty jest o jedno ogromne *crescendo*, od *pianissimo* do *fortissimo*.

Preludium powstałe w ostatnich latach życia Liszta, które on nazwał *Zum Haus des Herrn*, jest prawie identyczne jak partia organowa dzieła *In domum Domini ibimus*, które zostało napisane na chór, dwie trąbki, dwa puzony, kotły i organy, i pozostaje jego wersją bez tekstu.

Przeoglądając twórczość organową Liszta, dochodzimy do wniosku, że właściwym miejscem wykonania tych utworów jest kościół, a nie sala koncertowa – pomijając dwa pierwsze utwory, czyli *Ad nos* i *B-A-C-H*. To właśnie za pomocą dzieł organowych Liszta możemy wczuć się w jego usposobienie religijne, ponieważ większość z nich przeznaczona jest raczej do kontemplacji. To, co w sali koncertowej wydaje się nudne, w kościele okaże się podniosłą modlitwą wypowiedzianą dźwiękami muzycznymi, która pomaga człowiekowi zbliżyć się do Boga. Tych utworów nie potrafi właściwie zinterpretować grono muzykologów, podobnie jak nie potrafili tego współcześni Liszta. By pojąć jego religijność, należy wiedzieć, że gdziekolwiek mieszkał, zawsze w domu miał symbole wiary, takie jak krzyż, obrazy Matki Bożej, obraz swego patrona św. Franciszka, a nawet kłęcznik, na którym się modlił. Może to właśnie na tym kłęczniku rodziły się te piękne melodie, których słuchamy tak chętnie, a o których wiemy tak mało.

Bibliografia

- K. Hamburger, *Liszt*, wyd. 2, Budapest 1980.
D. Legány, *Liszt Ferenc Magyarorszgon*, Budapest 1976.
Liszt Ferenc orgonaművei I–IV, red. M. Sándor, Budapest 1973.
Liszt Ferenc válogatott levelei, red. M. Eckhardt, Budapest 1989.
J. I. Milstejn, *Liszt Ferenc I–II*, Budapest 1965.
A. Walker, *Liszt Ferenc I–III*, Budapest 2003.
S. Zięba, *Bóg w życiu wielkich kompozytorów*, Pelplin-Gdańsk 2001.

Zusammenfassung

Franz Liszt gilt für viele als der größte Pianist der Welt. Seine Reisen erweckten in ihm das Interesse für die Geschichte und Musik der alten Zeiten. 1848 ließ er sich in Weimar nieder, wo er u. a. Bachs Musik und die Orgeln studierte. Hier prägte er die Gattung der Sinfonischen Dichtung. Seine Neigung zur Orgel wurzelte u.a. in seiner Affinität zur Katholischen Kirche. Liszt wollte Priester werden, aber sein Vater hatte es ihm verboten. Später ließ er sich in den Dritten Orden der Franziskaner aufnehmen, und 1864 wurde er zum Akoluth geweiht. Im Bereich der Orgelmusik vollzog Liszt auch viele Neuerungen. Er selbst komponierte wenige Werke auf Orgel, aber viele eigene Werke wurden von ihm oder seinen Organistenfreunden unter seiner Mitwirkung paraphrasiert. Liszts Orgelmusik handelt von der Beziehung zwischen Mensch und Gott und vom Mysterium der Jungfrau Maria.

1850 ertönen die ersten Orgelstücke: zwei Gottschalg-Paraphrasen, *Consolationes* in Des-Dur und E-Dur. Sein erstes eigenes – und zugleich das monumentalste – Orgelwerk, ebenfalls aus 1850, ist *Ad nos, ad salutarem undam*, das er auf die Chormelodie der Oper *Le Prophète* von Meyerbeer schrieb. Für die Einweihung der Merseburger Orgel komponierte Liszt *Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H*. Da das Werk nicht rechtzeitig fertig wurde, erklang 1855 auf dem Einweihungsfest *Ad nos*. In diesen Jahren entstanden die Stücke *Gebet* und *Andante religioso*, letzteres nach der Sinfonischen Dichtung *Ce qu'on entend sur la montagne*. Danach komponierte Liszt vier Jahre lang keine Musik für die Orgel. Zum Gedenken an seinen 1859 verstorbenen Sohn wurde 1860 die *Trauerode*, die Übertragung einer aus den *Drei Traueroden für Orchester* angefertigt. Das Stück enthält viele neue Harmonie-Lösungen. Aus diesem Jahr stammen die Orgelübertragungen der Sinfonischen Dichtung *Orpheus* und einiger Teile der *Dante-Sinfonie*.

1861 zog Liszt nach Rom. 1862 schrieb er die Stücke *Ave Maria von Arcadelt*, *Evocation* und *Hosannah*, und das Oratorium *Die Legende von der Heiligen Elisabeth*, dessen Einleitung auch auf die Orgel übertragen wurde. Letztere ist die Paraphrase eines Teils von *Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi*, einen anderer Teil dessen bildet das 1880 komponierte *San Francesco*. *Evocation* thematisiert Liszts Vision in der Sixtus-Kapelle, in der Mozart 1770 Allegris *Miserere* nach einmaligem Hören niederschreibt. Zum Tode seiner Tochter Blandine beendete er die früher angefangene Phantasie *Weinen Klagen*, in der er mehrmals Bachs Musik zitiert. In seiner römischen Einsamkeit entstand 1863 *Andante maestoso* Kyrill und Method zur Ehre und *Der Papst Hymn* aus dem *Christus-Oratorium*. *Ora pro nobis* stammt von 1864. Von diesem Stück an scheinen seine Werke oft unvollendet, als würden sie den Übergang ins Jenseits kennzeichnen. Ein Jahr später wurde *Weimars Volkslied* fertig. Das *Offertorium* ist ein Satz der für die Krönung Franz Josephs geschriebenen Messe (1867). Danach folgen die Orgelübertragungen der Chorlieder *Ave Maris stella* und *Ave Maria*.

Auch der Anfang der 70er Jahre ist die Zeit der Stille. Liszts Leben teilt sich zwischen Rom, Pest und Weimar. 1875 entstehen die Werke *Excelsior*, der Eröffnungssatz von *Glocken des Strassburger-Münsters*, *Salve Regina* und *Weihnachten*. *Angelus* bildet ein Stück aus dem dritten Band der *Années de pèlerinages* von 1877. Das kürzeste Orgelstück ist *Rezignazione*, das mit periodischem Wohlklang beginnt, um sich allmählich im Nichts aufzulösen. Liszt wollte die für Orgel solo komponierten Teile von *Via Crucis* (ein Stück für Chor und Orgel) als Orgelwerk veröffentlichen, es geschah aber erst nach seinem Tod. Seine letzten römischen Werke, bevor er 1879 nach Pest umsiedelt, sind *Rosario* und *Missa pro organo*. In der ungarischen Hauptstadt komponiert er *Ungarns Gott*, das von einem Gedicht des ungarischen Dichters Sándor Petöfi inspiriert wurde.

In seinen letzten Lebensjahren hat Liszt einen eigentümlichen Weg beschritten, manchmal auf der Grenze der Atonalität. Aus dem Jahre 1883 stammen die Werke *Am Grabe Richard Wagners*, das ursprünglich für Männerchor verfasste *Requiem*, und das für die Einweihung der Rigaer Orgel komponierte *Choral*. Im gleichen Jahr übertrug er sein fast 40 jähriges Stück, *Sposalizio*, auf die Orgel, mit dem Titel *Zur Trauung*. Seine letzten Werke, *Introitus* und *Preludium* streben monumentale Klangeffekte an.

Zum Schluss können wir feststellen, dass der geeigneteste Ort für Liszts Orgelwerke nicht der Konzertraum, sondern die Kirche ist, weil diese Musik zur Kontemplation anspornt. Gerade diese tiefe Religiosität ist es vielleicht, die die meisten Musikwissenschaftler bei ihm nicht ganz verstehen und nachempfinden können.