

Paul Merrick

„Teufelsonate”. Mephistopheles Liszt h-moll zongoraszonátájában

Van-e Liszt zongoraszonátájának programja? A kérdést máig sem lecsendesülő, állandó vita övezi. Személyes véleményem szerint, melyet *Revolution and Religion in the Music of Liszt* című könyvemben¹ fejtettem ki, a szonátának van programja. A könyv 14. fejezetében, a megelőző —Liszt programatikus fuga alkalmazásáról szóló— fejezettel egyetemben megpróbálom bemutatni a program vallásos jellegű logikáját. Ezt sokhelyütt elutasították, például Alan Walker, aki —Liszt-életrajzában— a következőket írja a szonátáról:

Paul Merrick Budapesten élő angol zenetörténész. Írása egy korábbi változata megjelent: „Teufelsonate’: Mephistopheles in Liszt’s Piano Sonata in B minor”: *Musical Times* CLII no. 1914 (Spring 2011) 7–19.

A darab egyik és nem is legkevésbé lenyűgöző vonása éppen az, hogy hány eltérő magyarázatra ihlette csodálóit, akik mindenáron szükségét érzik, hogy rejtett mondanivalót keressenek benne. (Rácz Judit ford.)

Ezután öt „programatikus” interpretációt sorol fel, melyek közül az enyém —pontatlanul összefoglalva— a negyedik. Walker így folytatja:

Azt mondanunk sem kell, hogy Liszt egyikre sem adta áldását. Levelezésének és baráti beszélgetéseinek néhány elszórt utalásán kívül általában nem beszélt erről a művéről, s esetleges „programjáról” vagy annak hiányáról semmilyen módon nem nyilatkozott. Egyszerűen megelégedett annyival, hogy remekművének a „szonáta” gyűjtőnevet adta — egy kifürkészhetetlen címet, amely minden további vita elől elzárkózik.² (Rácz Judit ford.)

Kenneth Hamilton szerint:

Merrick egy szórakoztató ábrándot épít fel, melyből megtudjuk többek között, hogy a „lassú tétel” csak egyvalamit fejezhet ki: az Ember megváltását a Bűnbeesés után.³

Ez lehet ugyan Hamilton véleménye az általam javasolt programról, de az ember megváltása a bűnbeesés után sem nem szórakoztató, sem nem ábránd. A dátum, melyet Liszt szonátája kéziratára írt, 1853. február 2-a. Ez pedig Gyertyaszentelő Boldogasszony ünnepe. Másképpen az Úr bemutatása vagy a Szűz

¹ Cambridge University Press 1987, újra kiadva 2008-ban.

² Alan WALKER: *Franz Liszt. The Weimar Years 1848–1861*. Knopf, New York 1989. 150–151.

³ Kenneth HAMILTON: *Liszt: Sonata in B minor*. Cambridge University Press, 1996. 29.

tisztulása — negyven nappal karácsonyt követően. A gyermek Jézust elviszik a templomba, ahol két idős ember, Anna és Simeon, felismeri mint Izrael megváltóját. A szonáta komponálásának idején, az Altenburg egyik 1851-es látogatója szerint, Liszt újra erősen ifjú korának katolicizmusa felé fordult, az 1848-as európai forradalmak felfordulása után:

Liszt csatlakozik. Vállalja a mentegetőzést a szigorú dogmatikus katolicizmusért, mely megtilt minden egyéni véleményt vagy meggyőződést ... úgy döntött *se rejeter fortement dans le système catholique...* (erősen beleveti magát újra a katolicizmus rendszerébe).⁴

1853 volt az az év, amikor Liszt tervezni kezdett egy oratóriumot Krisztus életéről. A vállalkozás végül 1868-ban valósult meg, amikor Rómában befejezte a *Christus*-t. A *Zongoraszonáta* összegzése a szerző teljes addigi zenei életművének, azon a hangszeren, melynek történelmi karrierjét köszönhetette mint Európa-szerte utazó zongorista az 1838 és 1848 közti évtizedben. Jellemző volt Lisztre, hogy nagy műveket —nagyszabású műveket— programatikusként képzeljen el. Egyáltalán nem jellemző rá, hogy több mint fél órás művet írjon mindenféle programatikusság nélkül. Liszt azt mondaná, miért írná meg, ha csak hangok, ha nincsen „cselekménye”? Sok minden elhangzott a mű szokatlan formájával kapcsolatban, de Liszt maga ezt írta egy muzsikusból barátjának:

Biztosan megfigyelte már, hogy a forma [leírása] —első téma, középtéma, zárótéma stb.— nagyon megszokottá vált, bizonyára azért, mert teljességgel természetes, primitív és igen könnyen érthető. A legcsekélyebb ellenvetés nélkül e véleménnyel kapcsolatban, csak arra kérek engedelmet, hogy a tartalom alapján dönthessek a formáról.⁵

*

Amiről most beszélek, az a könyvemhez tartozó kiegészítésnek tekintendő. Egy levél buzdított rá, melyet 1991 szeptemberében kaptam az amerikai *Journal of Film Music* szerkesztőjétől, William Rosartól, akinek engedélyével a releváns részt idézem:

Ui.: Bővebben a szonátáról, érdekesnek bizonyulhat az Önnek, ha tudja, hogy időközben a *Teufelsonate* („Ördög-szonáta”) melléknévre tett szert. Ezt Heinz Roemheld,⁶ német-amerikai zongorista-zeneszerzőtől hallottam, aki az 1920-as években Egon Petrinél tanult. Petri —mint azt bizonyára tudja— Busoni tanítványa volt. [...] Az ő közreműködésének köszönhetően vált Roemheld Liszt-játékosná, bár ő maga nem hajszolta ezt a célt.

⁴ Kivonat: Theodor von BERNHARDI: *Aus dem Leben Theodor von Bernhards* (9 kötet, Lipsce 1893–1896). Angolul: Ernest NEWMAN: *The Man Liszt*. London 1934, rev. 1969. 179.

⁵ Kivonat Lisztnek egy Louis Köhlerhez írt leveléből (1856. júl. 9.) Angolul: *Letters of Franz Liszt* [ford. Constance Bache]. London 1894, Greenwood Reprinting 1969. Vol. I. 273.

⁶ Heinz Eric Roemheld 1901–1985. Wisconsinban született. Csodagyerek. 1920-ban Busoni tanítványa Berlinben.

Ezen a ponton tegyük úgy, mintha letörölnénk a táblát, s induljunk a nul-láról. Ha van a szonátában egy téma, amelyet *Teufel*-nek nevezhetünk, akkor mindannyian tudjuk, melyik az. Milyen bizonyíték áll rendelkezésünkre, ami alapján azt gondolhatjuk, hogy ez az ördögöt jeleníti meg? Semmilyen. Leg-alábbis Lisztől, aki nem hagyott ránk programot a műhöz, s ilyen dokumentum hiányában, sok zenész és muzikológus szerint, nincs jogunk azt állítani, hogy a mű esetleg programzene. Minden egyéb találgatás, a találgatás pedig nem tudományos. Itt a történet vége.

Magam ellentmondanék ennek a nézetnek, mondván, a kotta maga a Lisztől származó —papírra írt— dokumentum. Átvizsgálhatjuk nyomokat vagy bizonyítékot keresve. Természetesen bármi, amit találunk, értelmezésre szorul, de ez is egy zenész feladatának a része, a zenetudomány is ezért van — vagy ezért kellene, hogy legyen. A művészet megértése —a zene „tartalmának” meghatározása— nyilvánvalóan soha nem lesz olyan egzakt tudomány, mint a matematika vagy a fizika. Ám minden felfedezés prezentálható logikusan és meg-mérettethető bizonyítékként. A kérdés csak az, merre billen a mérleg nyelve.

A tudomány, a tudósok szerint, alapvetően mérésből áll. Így kezdjük hát egy számmal. Az ördög-téma először a 13. ütemben tűnik fel.



Véletlen egybeesés? Vagy Liszt számolta az ütemeket? Bizonyosan voltak negatív asszociációi a 13-as számmal kapcsolatban. Fernando Laires *Festschrift-jéhez*⁷ írott szerkesztői előszavában Rena Charnin Mueller a következőket írja: „Liszt triskaidekaphobiától szenvedett, s közsímmert kivonta magát minden olyan körből, melyben a 13-as kézzelfogható volt.” Ez a fobia a 13-as számtól való félelem, és bizonyára találunk eseteket, amikor Liszt lépéseket tett arra, hogy e számot elkerülje. Nincs 13. transzcendens etűd, sem 13. szimfonikus költemény. Ezek a zongora-, illetve zenekari darabok mind a weimari időszakban (1848–1861) jelentek meg, tizenkettes sorozatokban. A kései szimfonikus költemény, *A bölcsőtől a sírig (Von der Wiege bis zum Grabe)* —ténylegesen a „tizenharmadik” — nincs Liszt által sorszámozva. A *Krisztus* oratórium 1866-os első változata tizenkét részből állt, ám Liszt 1867-ben hozzáadta a *Tu es Petrus*-t mint 8. számot, ennek következtében a záró *Resurrexit* a 13. szám lett. Hogy ezt elkerülje, 1868-ban hozzátette az *O filii et filiae* húsvéti himnusz-t —láthatatlan, színpalak mögötti nőikarra— a *Resurrexit*-et megelőzendő, s így összesen 14-re alakítva a különálló részek számát. Egyéb példák is találhatók Liszt zenéjében arra, hogy tudatosan próbálta elkerülni vagy legyőzni a 13-as számot. Ez utóbbi cél szerintem része a Szonáta programjának, és feltételezhetjük, hogy a téma fellépése a 13. ütemben előre megfontolt szándékkal történik. De mit mond nekünk ez a téma önmagáról?

⁷ Ld. *Journal of the American Liszt Society* [JALS], vol. LIV/LV/LVI (2003–2005).

A szóban forgó témának kettős identitása van — két formában avagy két különböző karakterrel tűnik fel. A második karakter *cantando espressivo* felirata az „ördögi” verzió *marcato* megjelölésének ellenpólusa (153–154. ü.):



Valójában Liszt itt ezt a kettőséget a két alapvető zongoratechnikai játékmód — a lírikus és a perkusszív — alkalmazásával mutatja be. A zongora, mint tudjuk, besorolható az ütőhangszerek közé is, hiszen kalapácsok találhatók benne. Az „ördögi” téma kihasználja a zongorának ezt az ütőhangszer-szerű jellegét. Ténylegesen Liszt saját maga is utalt erre a két karakterre Louis Köhlernek 1854 júniusában Weimarból írt levelében, mondván Köhler „nagyon világosan fedte fel a szándékomat a szonáta második témájában, — [Liszt itt idézi a „cantando espressivo” témát] szemben a megelőző kalapácsütésekkel — [Liszt itt a 13. ütem témáját idézi]...⁸ Így megkaptuk a szerző felhatalmazását a téma „kalapácsütéseként” való meghatározására. Ez a meghatározás — amely mellesleg bizonyos szempontból ellentmond Walker fent idézett állításának, hogy a mű programjáról Liszt „semmilyen módon nem nyilatkozott” — a téma 13. ütemben történő fellépésével egyetemben bizonyosan azt sugallja, hogy Liszt elméjében a téma nem más, mint antitézis. Nem logikátlan lépés tehát részünkről azt gondolni — ismerve Liszt babonás attitűdjét a 13-as szám iránt —, hogy a témát Liszt az ördög asszociációjával kapcsolja össze.

Ha a szóban forgó témának kettős identitása van, akkor ez a kettős identitás maga egy zenei nyom, amely arra utal, hogy Liszt az ördög portréját vázolta fel a szonátában. Az ördög tematikus transzformáción megy keresztül. Ez azt jelenti, hogy *mindkét* téma az ördöghöz kapcsolódik — Liszt a transzformálódást magát teszi az ördög egyik tulajdonságává. Ugyanakkor még mindig igaz, hogy a szonátában két különálló hangzás jelenik meg, mindkettő független a másiktól zenei karakter tekintetében. A kérdés az, melyik volt Liszt számára az „első”? Melyik a változat, és melyik az eredeti?

A válasz erre a problémára a torzulás vagy leromlás koncepciójában rejlik, mely például a *Faust szimfóniában* is megtalálható. A szimfóniában Faust az, akinek a témái torzulás áldozatává lesznek a Mephistopheles-tételben. Az egyetlen téma, amely nem torzul, a Gretchen- vagy szerelmi téma. Ez a fő különbség a *Faust szimfónia* és a *Zongoraszonáta* között: a szonátában pontosan a lírai téma az, amely eltorzul, a „cantando” téma, amelyet — ha a szonáta egy „Faust-mű” lenne — Gretchen-témának kellene neveznünk. Ez tehát a fő oka, hogy nem nevezzük a szonátát „Faust-műnek” — az ördög *igenis eltorzítja* a témát, melyet egy „Faust-műben” nem vehetne alá ilyen eljárásnak. Így azt mondhatjuk, Liszt Zongoraszonátájában az ördög identitásának része a szerelmi téma eltorzítása. Ha tetszik, mondhatjuk, hogy kisajátítja, más szóval ellopja azt. Még pontos-

⁸ Kivonat Lisztnek egy Louis Köhlerhez írt leveléből (1854. jún. 8.) Angolul: *Letters of Franz Liszt* [ford. Constance Bache]. London 1894, Greenwood Reprinting 1969. Vol. I. 190.

sabban az ördög mint lélek, akinek „inkarnációja” csak egy már létező „test” „elfoglalása” lehet, valójában „megszállja” a dallamot. A liszti transzformációs folyamat itt csaknem teljes mértékben megfelel a hagyományos, több évszázados keresztény teológiának.

Ezen a ponton éppen a teológiához kell fordulnunk, ha tisztább képet akarunk kapni a szóban forgó „személyről”. Az ördög Liszt szonátájában nem egy középkori vízköpő. Legalábbis nem abban az értelemben, hogy csak egy lenne a sok közül — ő Az Ördög. Bizonyára így fogadták Goethe Mephistopheles-karakterét a XIX. században, például Gounod a *Faust* című operájában. A költemény első részének „pudli” jelenetében, ahol Faust a nevéől kérdezi Mephistophelest, a Goethe által írt válasz a következő szavakat is tartalmazza:

Nem látta meg az eb szobádba beugorva,
de most másképp áll a dolog:
mint ördög ki nem juthatok.

(Jékely Zoltán — Kálnoky László fordítása)

Goethe Faust-drámájának kontextusa a Kereszténység. A Mennyben játszódó Prológusban megszólalnak Ráfael, Gábrriel és Mihály angyalok, csakúgy, mint maga az Úr. A tragédia első részében: Éjjel, angyalok kórusa énekl: „Krisztus feltámadt!”

Liszt Mephisto-karakterének portréja még a Faust szimfóniában is a hagyományos keresztény ördög-képen alapul. Liszt szimfóniáját „Drei Charakterbildern”-nek nevezi, mindhárom karaktert —Faust, Gretchen, Mephistopheles— saját önálló tételben jeleníti meg. A harmadik, Mephistopheles című tétel nem új témákon alapul, ehelyett Mephistopheles Faust témáit torzítja el, így tükrözve önmagának —mint a Tagadás Szellemének— karakterét. Ugyanakkor, Liszt mégis bevezet egy új témát, mely korai, a szerző korában előadatlan *Malédiction* (Átok) (S 121, LW H1) című zongoraversenyéből származik. E téma az A próbajelnél tűnik fel először a kiadott partitúrában. (A mű ma természetesen ismert, de Liszt életében nem adták ki — így a téma alkalmazása privát önidézet volt.) A kéziratban Liszt a téma fölé az „orgueil” (gőg, kevélység) szót írta. A szimfóniába áthelyezve (D próbajel) ez a —számos alkalommal feltűnő— téma válik valójában az egész Mephistopheles tétel motiváló erejévé. A Tt próbajelnél *fff* jelzéssel, teljes zenekari tuttbán hangzik fel. Amennyire tudom, ez a legerősebb zenekari tutti Liszt valamennyi művét figyelembe véve.

A gőg ilyen módon, Mephistopheles fő jellemvonásaként való zenei hangsúlyozása közvetlenül a keresztény hagyományhoz kapcsolódik, miszerint az ördög bűne, a kevélység vezetett a lázadáshoz Isten ellen és az angyalok elbukásához. A figura számos ismert neve —Sátán, Lucifer, e világ Fejedelme, az Ördög— nem palástolja el a mögöttük rejlő egyetlen ideát. Liszt csak a Mephistopheles nevet adja a listához, egy nevet, melynek etimológiája talán a görög nyelvből vezethető le: *me-* ‘nem’, *phos* (*photos*) ‘fény’, *philos* ‘szerető’. Tehát „a fényt nem kedvelő”. A gondolat Szent János evangéliuma 3. fejezetének 20.

verséből származik: „Mert minden, aki hamisan cselekszik, gyűlöli a világságot és nem megy a világosságra, hogy az ő cselekedetei fel ne fedessenek” (Károli Gáspár ford.). Így mondhatjuk, hogy zeneileg —vagy akár programzeneileg— Liszt Mephistophelese és a „keresztény” ördög egy és ugyanaz. Liszt számára a szimfóniában felvázolt portré kiegészítése a szonátában logikus —és egyben kis— lépés volt. A nagy lépés az volt, hogy elhagyta Gretchent. Az ördög a szonátában nem társaságkedvelő, mint Goethe *Faust*-jában, vagy Gounod operájában. Ő az, amit Loyolai Szt. Ignác úgy nevezett, az Ellenség.

A lényeg a következő: mindkét műben az ördög az, aki a tematikus eltorzulást okozza. Ezért mindkét mű esetében arra a kérdésre, hogy a téma melyik változata az eredeti —az eredeti idea értelemben— a válasz az, hogy mindenképpen az, amelyik leromlás áldozata lesz (a szimfóniában a Faust-témák, a szonátában a *cantando* téma). Az ördög verziói ezek után következnek, így azok képviselik a második verziót. A szimfóniában az első és második alakok —mint eredeti és leromlott alakok— ténylegesen ebben a sorrendben tűnnek fel. Ám a szonátában ez a sorrend megfordul: az a változat, amelyet először hallunk, a 13. ütemben, a *leromlott alak*. Ilyen értelemben az ördög már munkálkodott, mielőtt a mű egyáltalán elkezdődött volna — és félrevezet minket, hogy azt higgyük, feltűnése a „valódi” téma. Csak a mű fokozatos előrehaladásával kezdjük érzékelni a szemünk/fülünk előtt zajló drámát — amikor (a 153. ütemben) első ízben halljuk a szépséges *cantando* témát.

Hol volt az ördög, amikor megragadta ezt a gyönyörű témát, hogy sajátjaként használja? Vagyis, hol volt az ördög, mielőtt a szonáta elkezdődött/ elkezdődik? Azt hiszem, mondhatjuk, hogy mivel a 13. ütemben h-mollban tűnik fel, ott kellett lennie, ahol a *cantando* téma H-dúrban van (616. ütem). A „lerontás” leginkább abból áll, hogy moll hangnembe helyezi a témát.⁹

A H-dúr szakasz a mű végén az, amit a formai analízis során rekapitulációként azonosítanánk. A tonális „visszatérésnek” ezt a hagyományát tette Liszt mind a program, mind a forma alapjává. „Teufel”-lel *kezdeti* a teljes dramaturgiát, a *végéről* lopatva vele a témáját. Ez teszi a darab végét valódi visszatéréssé, mivel a visszatéréshez egy korábbi kezdet kell. A zene kezdetét megelőző „színfalak mögötti” tevékenységével az ördög *idézi elő* a mű megtörténését. A befejezés mint „otthon” mindig is az otthon volt. De hol is van ez pontosan?

Ezen a ponton el kell fogadnunk a hangnem-asszociáció valóságát Liszt programzenéjében. Amikor Liszt a h-mollt választja szonátája hangneméül, valójában a H-dúr programatikus identitásából indul ki — e hangnem ritka Lisztnél, ám világosan meghatározott jelleggel bír. Vessünk egy pillantást Liszt e hangnemben írt műveire! 500 Liszt-mű áttanulmányozása után¹⁰ kilencet találtam, amely ezek közül H-dúrban van (a Liszt-műjegyzékek nem adják meg a darabok hangnemét). Ezek időrendi sorrendben a következők:

⁹ Az eredetiben ezután lefordíthatatlan szójáték a *minorized* szóval: „mollósítja/lekicsinyíti”.

¹⁰ Ld. tanulmányomat: „Liszt’s music in C major”, *Musical Times* CXLIX no.1903 (Summer 2008) 70–80.

1825 *Brillant asile doux et tranquille* (ária és kórus a *Don Sanche* c. operából) S1

1840 *Hymn du matin* S173a [zongora]

1848 *Kling leise, mein Lied* [dal] S301

1854 *Les cloches de Genève* (az *Années de pèlerinage* I. kötetének 9. darabja) [zongora] S160

1855 *Gloria* (az *Esztergomi misé*-ből) [kórus és zenekar] S9

1855 *Magnificat* (a *Dante Szimfóniá*-ból) [zenekar kórossal] S109

1857 *Künstlerfestzug* [zenekar] S114

1885 *En rêve* [zongora] S207

1885 *Eötvös* (a *Magyar Történelmi Arcképek* 2. darabja) [zongora] S205

Az ifjú Liszt az 1825-ös *Brillant asile doux et tranquille* áriát és kórust H-dúrban jegyezte le, ám a karmester, Rudolphe Kreutzer utasítására a bemutatón a zenekar B-dúrban játszott — „en si b” utasítás található a zenészek által használt szólamokban; a játékosok egyszerűen úgy olvasták a kottát, mintha abban a hangnemben (B-dúrban) íródott volna.¹¹ Ez rávilágít a nézeteltérésre az ifjú komponista és a tapasztalt muzsikusközött; a H-dúr bonyolult, Kreutzer szempontjából nézve valószínűleg indokolatlanul nehezen játszható hangnem. Az öt kereszt előjegyzésével erősen „kilóg” az operából; az ezt megelőző hangnem Asz-dúr, az ezt követő pedig G-dúr. Liszt feladata az volt, hogy az Ap-ród által énekelt szavakat illusztrálja:

Brillant asile doux et tranquille
pour les amants toujours constants.¹²

Ami az opera alcímében (*Don Sanche ou Le Château d'Amour*) szereplő „szerelem kastélyát” írja le. A második versszak:

De douces flammes brûlent les âmes,
dans se séjour tout n'est qu'amour.¹³

A szerelem kastélya itt nyilvánvalóan a halhatatlanoké, ideiglenes tartózkodás lehetősége szóba sem kerül. A miniatűr opera cselekménye megpróbáltatások sora, melyek az igaz szerelmet fenyegetik — egyfajta Varázsfuvola-eszme, kivéve Sarastro figuráját. Itt a varázsló Alidor, a szerelem kastélyának ura egyben az Éj királynője szerepét is betölti, amennyiben ő idézi elő a veszéllyel fenyegető helyzeteket (egy vihart és a párbajt egy gonosz lovaggal). Célja, hogy elérje, Elzire hercegnő viszonzza Don Sanche szerelmét. Egyfajta fordított Prosperóként „Mirandát hozza Ferdinandhoz”, nem pedig fordítva, mint Shakespeare *Vihar*-jában. Más szavakkal Alidor, mint az igaz szerelmet hozó, egyfajta isteni gondviselésként tevékenykedik; Don Sanche „halála” a gonosz lovaggal (aki nem más, mint Alidor álöltözetben) vívott párviadalban

¹¹ Ld. tanulmányomat: „Original or Doubtful? Liszt's Use of Key in Support of His Authorship of *Don Sanche*”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* XXXIV (1992) 427–434.

¹² Ragyogó menedék édes és békés / A mindig állhatatos szeretőknek.

¹³ Édes lángokkal ég minden szív, / E helyen minden csak szerelem.

nem csak „feltámadáshoz” (kiderül, hogy csak megsebesült), de „mennybevételehez” is vezet (belép a paradicsomba — a szerelem kastélyába). Ehhez az utazáshoz Liszt a d-mollt a halál, az Asz-dúrta a szerelem, a H-dúr pedig a paradicsom szimbólumaként használja; ugyanígy alkalmazta ezeket a hangnemeket később is, ám sokkal nyilvánvalóbb teológiai színezettel. Kézenfekvő példa e teológiai alkalmazásra az 1855-ös, a *Dante szimfóniát* lezáró *Magnificat*. Noha a híres történet szerint Wagner próbálta lebeszélni Lisztet a *Paradiso* megzenésítéséről, s ez talán befolyásolta a módot, ahogyan a zeneszerző kezelte a témát, az bizonyos, hogy a szimfónia vége ténylegesen egy látomás Dante költeményének befejezéséről. A tonális út a Pokoltól a Mennyig a műben szintén d-molltól H-dúrig halad. Hasonló út a H-dúr felé — ha a kezdetet (amely C-dúr) nem is, de legalább a véget illetően — a *Zarándokévek Svájc* kötetének kilenc darabja, melyek közül az utolsó az 1854-es *Les cloches de Genève* (A genfi harangok). A ciklus egy templomban kezdődik (Tell Vilmos kápolnájában), s a templomi harangokra való utalással ér véget — szimbolizmus, mely a földtől az égig vezető (vallásos) utat tükrözi. Talán a mennyei hangok képszerű eszménye áll az 1855-ös *Esztergomi mise Gloria* tételének H-dúr hangneme mögött is, egy olyan műben, melynek alaphangneme D-dúr. A kimozdulás a D-dúrból a távoli H-dúrba, közvetlenül a Kyrie után, úgy tűnik, legjobban a választott távoli hangnem karakterén alapuló tonális dramaturgiával magyarázható meg. Az első „Gloria in excelsis Deo-t” természetesen az angyalok énekelték az égből a pásztoroknak karácsonykor.

A fennmaradó H-dúr darabok eképpen leginkább talán úgy értelmezhetők, ha elfogadjuk a H-dúr hangnem „mennyei” karakterét — mondhatni mennyei harmóniáját. Rögtön ezt láthatjuk az 1848-as *Kling leise, mein Lied* (Szólj lágyan dalom) esetében, egy dalban, melynek témája maga a mennyei harmónia. Az első versszak így kezdődik:

Szólj lágyan, dalom, a csendes éjben,
Szólj lágyan, nehogy felébreszd a kedvesem!

Ám szerintem a harmadik versszak volt a döntő Lisztnek a hangnemválasztás szempontjából (kiemelés tőlem):

Ne ébreszd fel túl szenvedélyes üdvözléssel,
Óvatosan lépj, *mint zarándok egy szent templomon át*,
Köszöntésed legyen *oly halk, mint egy lány ima*.

E hangnem-asszociáció állhat az 1840-es *Hymn du matin* (Reggeli ima) és az 1885-ös *En rêve* (Álomban) egyáltalán nem önkényes hangnemválasztásának hátterében is. S ha ugyanez igaz e hangnem alkalmazására az 1885-ös *Eötvös* című darab esetében, az talán fényt derít Lisztnek a tudás isteni eredetéről (mint fény vagy megvilágosodás) vallott nézetére, mivel a darab a XIX. századi magyar vallás- és közoktatásügyi miniszter portréja. Ezért, ehhez hasonlóan az 1857-es *Künstlerfestzug* (Művészek ünnepi felvonulása) H-dúrja is talán

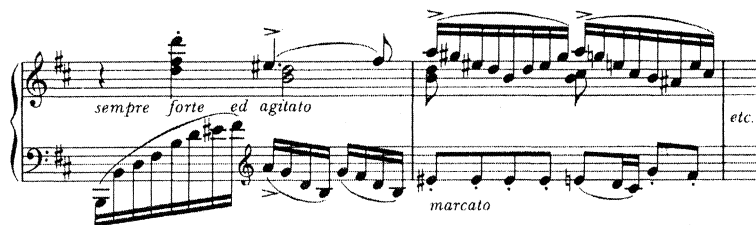
utalás a művészet isteni eredetére, művészek „papokként” és „miniszterekként” („követekként”) való ábrázolása.

Épp ezért állítom, hogy a szonátát záró H-dúrt Liszt a program részeként választotta ki. Ez volt/van a menny, ahonnan az ördög ellopta/ellopja a szerelmi témát, amely először a 13. ütemben „kalapácsütések” formájában tűnik fel — és ez az a menny, ahová az ellopott témának vissza kell térnie.

Amikor az ördög ellopta a H-dúr „cantando” témát H-dúr otthonából, hátrahagyta az azt közvetlenül megelőző témát (600. ütem). Valójában két téma van H-dúrban — s együtt alkotják a hagyományos analízis által második témacsoportnak nevezett szakaszt. E kettő közül az ördög azonban csak az egyiket tulajdonítja el. Más szóval elválasztja őket — az elsőt egyedül hagyja. (Ld. később, a 378. oldalon alul!)

Liszt programatikus elképzelésében szerintem e két téma szimbiózist alkot/alkotott, az egyiknek mindig a másikkal együtt kell lennie. Így tűnnek fel a mű végén, amikor „visszatérnek” oda, ahová tartoznak. De az expozícióban a két téma elválik egymástól s elválasztást, mint azt már említettem, az ördög okozta.

A két téma egymástól való elválasztása a szonáta alapvető eszméjét testesíti meg: a kettő mint egy (illetve az egy mint kettő) ideáját. Liszt ezekre a számokra nem számjegyekként tekint: sokkal inkább az egy mint „egész”, illetve a kettő mint „felosztott” értelemben. Más szóval, amit mi „harmóniának” nevezünk nem zenei értelemben, azt fejezi ki zenei értelemben a „mennyei” H-dúr által. Diszharmónia, avagy kettősség, amikor a harmónia felbomlik. A felbomlás után a korábban összetartozó két fél konfliktusba kerül. Ezt látjuk a h-moll fő témában, ahol az ördögi téma a balkézben, a másik téma pedig a jobb kézben van (32–33. ü.):



E kettő, még mindig szemben állóként, tűnik fel újra a rekapituláció első témájában. Világos, hogy Liszt itt a kettősséget „párbajként” jeleníti meg.¹⁴ Nem melleleg az ördög a *bal* kézben van (*sinister* latinul 'bajt hozó'). Liszt a kettősség koncepcióját kiterjeszti a két kéz eltérő karakterizálásával és a „szétválasztott kettő” koncepcióját teszi a szonáta expozíciójának alapulvévé. A programatikus terv az, hogy „újraegyesítse”, ami kettéosztatott — *religare* latinul 'összeköt, összekapcsol', s egy vélemény szerint ebből az igéből származik a *religio* ('valás') szó is.

¹⁴ Lefordíthatatlan szójáték: „dual/duel”.

*

Hadd tegyem itt hozzá, hogy amint a H-dúr, a h-moll szintén az 1825-ös *Don Sanche*-ban tűnik fel először — ráadásul olyan összefüggésben, amely szerintem közvetlenül kapcsolódik a szonáta kettős/párbaj témájához. A h-moll a *Tremble, tremble* duett hangnemeként jelenik meg, amikor a történet szerint a párbaj zajlik. A párbaj pedig nem más, mint a szerelem kastélyának ura, a varázsló Alidor ravasz csele, hogy Elzire hercegnőt szerelmének kinyilvánítására bírja. Ezért Alidor a gonosz lovag, Romualde álcáját ölti, megküzd Don Sanche-sal és a földre teríti. Ezután egy d-moll Marche funèbre következik. Don Sanche holttestének látványára Elzire felfedi szívének szerelmét. Amikor kiderül, hogy Don Sanche csupán megsebesült s nem halt meg, Elzire végtelenül boldog, s az út a boldog befejezés felé immár megnyílt. A pár beléphet a szerelem kastélyába.

A párbaj tehát Don Sanche végzetének két szemben álló oldalát mutatja be. Megnyerheti vagy elveszítheti Elzire-t. Ezen múlik, hogy beléphessen a Szerelem Kastélyába, amelyet a H-dúr *Brillant asile doux et tranquille pour les amants toujours constants* jelenít meg. Így a duett h-mollja összekapcsolja Liszt hangnemválasztását az örök boldogság helyével, ahol a szerelmesek egyesülnek. Más szóval: belépnek az „egység” helyére, amely „egység” elvét zeneileg és nem-zeneileg egyaránt „harmóniának” nevezzük. Alidor azért álcázza magát, hogy ezt előmozdítsa — hogy a „kettő” (harc) feloldódjon az „egyben” (szerelem). Liszt őt zeneileg mindkettővel kapcsolatba hozza a h-moll által; amely hangnem a „kettőt” képviseli. Ez csak egyszer tűnik fel az operában, s ráadásul közvetlenül a H-dúr rész után, mely hangnem szintén csak egyszer szerepel. Így a moll visszautal a dúrra — szó szerinti „lekicsinyítés/mollosítás”¹⁵—: Alidor a felelős mindkét hangnemért a műben. E kontextusban a kettős/párbaj h-mollja nyilvánvalóan ellentéte az „égi” kórus H-dúrjának. Karaktere azt jeleníti meg, amit hétköznapi nyelven úgy fogalmazunk meg, hogy a viszály vezet a harmóniához. A h-moll *megosztottság*. Ez az elv —a hasadás vagy *separatio* (szétválasztás)—kifejezhető más módon is, mint *duplex animo* avagy az elmén belüli megosztottság. Ezt találjuk a 12-ből a 10. szimfonikus költeményben, a *Hamlet*-ben (1858, S104): amennyire tudom, ez Liszt egyetlen zenekari műve h-mollban. A latin Vulgata szerint: „vir duplex animo inconstans in omnibus viis suis” (Jc 1,8) (A kétszívű a minden útjában állhatatlan ember, Károli Gáspár ford.) Ez megfelel Shakespeare Hamletjének és Liszt szimfonikus költeményének. A komponista ezt mondta zenei portréjáról:

— mindig ugyanaz marad, halovány, heves, menny és föld közt függve, saját kétségeinek és döntésképtelenségének foglya!¹⁶

¹⁵ Lefordíthatatlan szójáték az angol „minorized” szóval.

¹⁶ Kivonat Lisztnek Agnes Klindworthhoz írt leveléből (1858. jún. 26), in LA MARA (ed.): *Franz Liszt's Briefe*, ed. (8 volumes, Leipzig 1893–1902), vol. III, 111.

A „kettőnek” a „kétség” szó mögött rejlő eszméje homályosan fedezhető fel az angol nyelvben, sokkal nyilvánvalóbb a latin *dubium* és német *Zweifel* szavakban. Még a bibliai hitetlen Tamásnak is volt a „kettéhasadt egyet” kifejező görög mellékeve: *Didymus* avagy iker.

A szonáta számos mehökkentő eleme közül talán ez a kettős téma mint főtéma a legeredetibb s egyben a legprogramatikusabb. Liszt újfent Alidor: harminc évvel idősebb zeneszerzőként az a célja, hogy a „kettőt” (harc) még egyszer feloldja az „egyben” (szerelem). S ugyanazon célból ugyanazokat a hangnemeket használja. Ma —amint Liszt, amikor a szonátát komponálta— összevethetjük a zongoradarab fő „kettős” (két szimultán, mégis szemben álló kézben megjelenő) témáját a *Don Sanche* ifjúkori gondolatával. (Az operát Párizsban mutatták be 1825-ben, a partitúra ezután eltűnt egy tűzeset során, s a művet csak 1912-ben adták ki, miután kiderült, hogy a zenekari szólamok fennmaradtak. A mű modern felújítására 1977-ben Londonban került sor.)¹⁷ A bal kéz nyilvánvalóan a gonosz lovag szerepét kapja.

*

A téma, amely egyedül maradt, amikor a H-dúr szerelmi témát az ördög ellopja, véleményem szerint a *Crux fidelis* egy változata (600. ü.). Liszt a nagypénteki liturgiában a kereszthódolatkor énekelt középkori latin himnuszt a *Hunnenschlacht* című szimfonikus költeményben használta fel (a Q próbajelnél):¹⁸

[Allegro (alla breve)]

(*ff*) [organ part]

[tutti, organ & orch.]

etc.

ahol jellegzetes harmonizációval is ellátta. Ugyanez a harmonizáció tér vissza a szonátában található változatban. Ez a téma —a legimpozánsabb az egész műben— az exozícióban a második témacsoportban tűnik fel mint a két D-dúr téma közül az első (105. ütem, *ff* Grandioso utasítással). (105–108. ü.):

¹⁷ A *Don Sanche* opera lemezfelvétele: Hungaroton Classic HCD 12744–45.

¹⁸ Ld. könyvemet: *Revolution and Religion in the Music of Liszt*. 284–287.

Two systems of piano accompaniment in G major, 3/8 time. The first system starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and features a driving eighth-note bass line and a treble line with chords and melodic fragments. The second system continues the texture and ends with "etc."

Ezen a ponton Liszt azt illusztrálja, hogyan választotta el ezt a témát az ördög a *cantando* témától: az ördögöt a két téma közé helyezi. Sőt azt is megmutatja, hogy az ördögi téma és a szerelmi téma egymás variánsai azáltal, hogy az ördögi téma fokozatosan „átalakul” (átváltozik) a szerelmi témává (141–154. ü.):

Three systems of piano accompaniment showing a transformation. The first system is marked *p a tempo* and *sempre piano*. The second system is marked *smorz.* and *rallent.*. The third system is marked *cantando espressivo* and "etc."

Itt kerül az ördögi téma és a szerelmi téma kapcsolata a figyelem középpontjába. Hogyan változhat valami ennyire rút egyszerre ennyire gyönyörűvé? S ami még fontosabb, miért?

A D-dúr *Crux fidelis* téma és a D-dúr „cantando” téma közti úr elmarad a szonáta végén, amikor a két téma visszatér H-dúrban. Ez az a hely, ahol a kettős főtéma jobb kezének témája önmagában hangzik fel (125. ü.), az ördögi balkéz-téma kísérete nélkül. Az ördög ugyancsak magában hangzik fel (141. ü.), így azután át tud változni a „cantando” témává. Más szóval, egy újabb szétválasztás történik. Négy témát hallunk: a Grandioso *Crux fidelis*-t (105. ü.), a jobbkeztémát (125. ü.), az ördögi témát (141. ü.) és a *cantando espressivo* témát (153. ü.), mindet külön-külön. S mindeközéig az egyiket még nem azonosítottuk, név szerint a jobb kéz főtémáját, azt, amelyik konfliktusba kerül az ördöggel.

Visszatérve a *Faust-szimfóniához*, azt mondhatnánk, a két téma viszonya párhuzamos Mephistopheles és Faust harmadik tételbeli viszonyával: az ördög megtámadja Faust témáit. Mivel már megállapítottuk, melyik téma lehetne a szonáta Gretchen-témája, logikus, hogy a jelenleg vizsgált témát nevezhetnénk Faust-témának. Kivéve ha, ahogyan kimutattuk, nincs semmiféle Gretchen a szonátában, így azt kell mondanunk, hogy ily módon természetesen Faust sincs. A „Gretchen” témát szerelmi témának neveztem. Föl azonban fednünk az ördög ellenfelének kilétét a szonátában. Ez egyszerű — a földön az ördögnek csupán egy ellensége van: az emberiség. A szonáta „Faust”-témája nem egyéb, mint maga Az Ember.

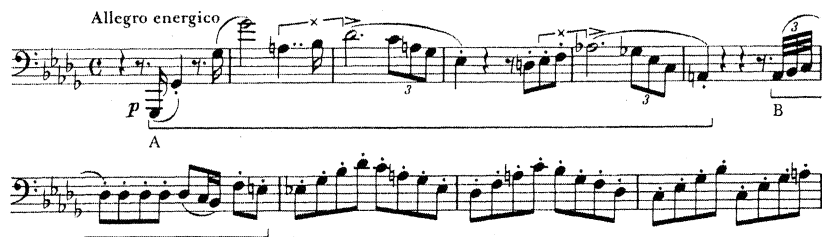
Itt érkezünk el az egész mű lényegéhez. A szétválasztás alatt Liszt Ember és Isten szétválasztását érti. Ezért az ördög a főszereplő. Ugyanez az oka, hogy a Fis-dúr lassútétel-szakasz (330–459. ü.) a legnagyobb szerűbb zene, amelyet Liszt valaha zongorára komponált. Ez a rész egy új, *Andante sostenuto* jelzésű témával indul (331–337. ü.)

Andante sostenuto

etc.

—ez az egyetlen pontja a műnek, ahol teljesen új téma tűnik fel— s ebben a részben az ördög nem ölt alakot. Itt található a mű programjának fordulópontja, keresztény szóhasználattal a Megváltó. *Revolution and Religion in the Music of Liszt* című könyvemben már leírtam e lassú tételt, s újra felhívnám az olvasó figyelmét erre a leírásra.¹⁹ Elég annyit mondanom, hogy véleményem szerint a Fisz-dúr rész a Megváltás — a Passió. Aminek eredményeképpen az Ember szert tesz az erőre, amellyel legyőzheti az ördögöt.

Az ördög legyőzetésének folyamata az ezután következő fúgával indul (460–522. ü.), amely szintén a program része (ld. a könyvem 13. *Liszt's programmatic use of fugue* fejezetét, és a 14. fejezetet a 294. oldalon). Liszt az első hangot Gesz-ként kottázza le, miután a lassú tétel Fisz-szel végződött — az írásmódváltás jelzi az ördög és témája újbóli feltűnését.²⁰ Liszt olyan leleményes fúga-témát talál ki, melyben az Ember és az Ördög összekapcsolódnak egyetlen szólamná (460–469. ü.):



Ez a konfliktus elmozdulásának első állomása. Majd a fúga második felétől elhagyja az ördög témáját, egyedül az Embert hagyva meg (509. ütem), az eljövendő dicsőség ízelítőjeként.

A rekapitulációban az Ember/Ördög konfliktus visszatér; hiszen ez az, ami visszatérhet mind a szonátaforma, mind a program szempontjából. Az Ember témája most a lassú tétel Passiójelenete után fantasztikus energiával tűnik fel (582. ü.) s nyilvánvalóan az ördög összeomlásához vezet (595–599). Az ördög eltűnik, noha —a való élethez hasonlóan— nem pusztul el. A különbség a Szonátában az, hogy a *Crux fidelis* téma és a gyönyörű „cantando” téma itt megszakítás nélkül követheti egymást H-dúrban újraegyesülve (*religare*). Ennek eredményeképp a h-moll téma végül H-dúrban tűnik fel (682. ü.) s *mindkét* kézben, először a jobban, aztán a balban: így fejezve ki, hogy az Ember már átvette az uralmat az ördögi bal felett. Liszt az egészhez még hozzáad egy „táncos” jellegű kíséretet. Az Ember most már beléphet a mennybe, „visszatérhet” valódi otthonába.

¹⁹ Ld. a Szonáta „lassútétel”-szakaszának leírását könyvem 291–292. oldalain.

²⁰ Ld. cikkeimet Lisztről és a Gesz-dúrról: „G flat or F sharp? The Cycle of Keys in Liszt's music”, in *Liszt 2000. Selected Lectures given at the International Liszt Conference in Budapest, May 18–20, 1999*. Magyar Liszt Társaság, Budapest 2000. 188; s „nach Ges dur: Liszt's Marking in His Copy of Handel's opera *Almira*”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* XLII (2001) 349–372.

Mint az ilyen programnál általában — emlékezzünk a *Dante szimfóniára*, amely szintén a mennyben zárul H-dúrban— felvetődik a kérdés, melyik befejezés a megfelelőbb: a hangos megdicsőülés vagy a csendes átváltozás? A szimfónia gyönyörű, halk befejezése természetesen az utóbbi. A szonátában Liszt leleményesen kombinálja a kettőt, kezdve a *Crux fidelis*-téma *fff* elhangzásával a 700. ütemben. Véleményem szerint a 700-as szám nem véletlen egybeesés — az ördögi 13-as szám ellenpólusaként, az emberi élet végét jelzi, annak hetven éves időtartamára utalva. A hangos részt követően Liszt halkan hozza vissza H-dúrban a lassú tétel *Andante sostenuto* témáját, majd Coda következik a *piano sotto voce* feliratú ördögi témával a bal kézben — mintha „odalenn” lenne—, míg egyszerű kitarított akkordok törnek felfelé a jobb kézben, az egész passzázs a föld és menny közti távolságot idézi élénken, s emlékeztet rá, hogy a földön az ördög soha nem alszik. Az utolsó *ppp* jelzésű H-dúr akkord örökkévalóságnak tetsző ideig tart, míg a basszus oktávban megszólaló staccato h-ja el nem vágja.

Ez lenne hát a h-moll szonáta programja? Van-e a műnek egyáltalán programja? Fel vagyunk-e jogosítva rá, hogy azt feltételezzük, lehet, minden Liszttől származó dokumentált felhatalmazás nélkül? Mindezekre a kérdésekre van válasz, s a mi feladatunk, hogy megkeressük őket.

Ha a szonátának nincs programja, akkor ezzel rendkívüli, ha nem egyedüli darab Liszt életművében, amely több mint ezer műből áll, melyből a hangszeres darabok —mind a zongorára, mind a zenekarra írottak— általában valamilyen módon „illusztratívák”, akár programjuk, akár pusztán címük révén. A zenészek ellenállása a szonáta programzeneként való felfogásával szemben részben abból az érzetből ered, hogy a mű nagysága pontosan a *nem-programzene* —hanem éppen abszolút zene— voltában gyökerezik. Azt állítani, hogy Lisztnak valamiféle program járt a fejében, szemükben bizonyos szempontból csökkentené a mű nagyságát. E gondolkodás ideologikus, és semmi köze a történeti realitáshoz. Kérdezhetnénk, Liszt számba vette-e valaha az „abszolút” zene lehetőségét, olyan értelemben, hogy a zenének ne lenne felfogható narratív tartalma, amelyet az előadó megragad, s megkísérel a hallgatók irányába közvetíteni. A narratív tartalom szavakba öntése megszokott gyakorlat volt a XIX. században, s Lisztnak a „program” gyakorlatilag egy szellemi habitus, amely által elindulhatott egy olyan eszmével, mely arra inspirálta, hogy „zenébe tegye át.” Ebben az értelemben a program az általa alkotott mű *raison d'être*-je — különösen egy „fontos” műé.

A dokumentálható bizonyíték hiánya figyelmünket Liszt olyan programzeneire irányítja, melyeknek nincs programja mint olyan, például a *Hamlet* című szimfonikus költemény, melynek „tartalmára” csak a címe utal. A cím önmagában a program: mindenkitől elvárható volt, hogy ismerje Shakespeare színművének a cselekményét. Milyen címet adhatott volna hát Liszt a szonátájának? A Megváltás? Kereszténység? A *Crux fidelis* szonáta? Avagy ténylegesen

— „Teufelsonate”? Hálásnak kell lennünk, ha valóban ilyen programban gondolkodott s nem árulta el — hálásnak, mégpedig két okból. Az első, hogy ma senki sem tulajdonítana jelentőséget a darab címének, amikor előadja. A modern megközelítés a „formával” kezdődik és végződik, mintha a forma ténylegesen eljátszható lenne. A második, hogy ez megerősítené a Lisztről mint pozórról kialakult, a vallással és az Egyházzal szembenálló nézetet, ahelyett, hogy rámutatna a valóságra, hogy Liszt lényegében szinonim fogalmakként érlelte ki zenéjében a „program” és „vallás” szavakat. 1853 volt az év, amikor ez a kettő összekapcsolódott. Ez az, amiért Liszt hallgatott róla.

Liszt h-moll szonátájának előadásához mindezeket számításba kell venni. Tragédia Liszt számára, hogy zenéje ma egy olyan korban él tovább, amelyben mind a „programot” a koncertteremben, mind a „vallást” azon kívül bizonyos mértékig leminősítik, szemétkosárba dobják mint „divatjamúlt” emberi viselkedésformát. E dolgokat a „tudomány” —beleértve a zenei értelmezés tudományát— szempontjából érdektelennek minősítik. De Liszt szemében nem ez volt a helyzet. E tény tagadásával saját magunkat s nem Lisztet távolítjuk el a pódiumról, a kultúrától, amely mind őt, mind a zenéjét életre hívta. Állítom, hogy a Bűnbeesés és a Passió jelentésének ismerete nélkül lehetetlen helyesen eljátszani akárcsak az első tétovázó hangokat, melyekkel a mű kezdődik. A darab nagysága a narratívájában rejlik, nem a formájában. A szonáta jórészt azért olyan hatalmas mű, mert Liszt géniusza e narratívát oly tökéletesen ragadta meg. S ahogyan Liszt maga is tiltakozna, a nagyság elsősorban nem őbenne rejlik, hanem a történetben, amelynek elmondására kiválasztatott.

Nagy Dániel fordítása