

Paul Merrick

LISZT „KERESZT”-MOTÍVUMA ÉS A H-MOLL SZONÁTA

Revolution and Religion in the Music of Liszt című könyvemben¹ amellett érvelek, hogy a *h-moll szonáta* háttérben vallásos program áll. Érveimet két szorosan összefüggő fejezetben fejtem ki: a 13. fejezet (Liszt’s programmatic use of fugue) a zeneszerző fúgáinak programatikus jelentését mutatja be, míg a 14. (Liszt’s Cross motif and the Piano Sonata in B minor) a „kereszt”-motívum és a szonáta kapcsolatának elemzéséből von le következtetéseket a mű rejtett programjára vonatkozóan. A gondolatmenet csak mindkét fejezet elolvasása nyomán tárul fel teljes egészében, hiszen érvelésem szerint a fúgának a szonáta struktúrájában betöltött szerepe pontosan megfelel a Liszt más műveiben megjelenő fúgák formai funkciójának. A 13. fejezetben felsorolom a Liszt saját kompozícióiban általam azonosított 14 különböző fúgát, illetve fúgaszerű epizódot, s ezek közül 13-at részletesen is elemzek a fúgatémák közlésével (a „kihagyott” 14. fúgát – a *h-moll szonátában* található – a következő fejezetben mutatom be).² A fent említett két fejezetben olvasható gondolatmenetet egy harmadik tanulmányom egészíti ki, amely a *The Musical Times* 2011. tavaszi számában fog megjelenni „Teufelsonate: Mephistopheles in Liszt’s Piano Sonata in B minor” címen. Úgy vélem, ez a három szöveg együtt igen nyomós érveket sorakoztat fel amellett, hogy a *h-moll szonátát* programzenének kell tekintenünk, s hogy e program és Liszt számos további egyházi és világi műve között szerves kapcsolat fedezhető fel.

A *Magyar Zene* szerkesztője arra kért, hogy a 14. fejezet most megjelenő magyar fordításához szánt bevezetésként röviden összegezzem az azt megelőző, fúgáról szóló fejezet legfontosabb megállapításait. A fejezetben tárgyalt 14 mű a komponálás időrendjében a következő:

1 Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

2 A fúgatémák közül nyolc az interneten is megtalálható: ha az olvasó a „revolution religion Liszt Merrick” szavakat gépeli a keresőbe, majd a „Google Books” találatra kattint, a könyv számos oldala megtekinthetővé válik.

1. Szekszárdi mise férfikarra S8 J5
2. Fantázia és fuga az „Ad nos, ad salutarem undam” korál témájára orgonára S259 E1
3. h-moll szonáta S178 G12
4. Faust-szimfónia S108 A179
5. Prométheusz szimfonikus költemény S99 G6
6. 13. zsoltár S13 I3
7. B–A–C–H prelúdium és fuga orgonára S260 E3
8. Dante-szimfónia S109 G14
9. Esztergomi mise S9 I2
10. Hunok csatája szimfonikus költemény S105 G17
11. Haláltánc zongorára és zenekarra S126 H8
12. Missa choralis S10 J18
13. Krisztus oratórium S3 I7
14. Septem sacramenta S52 J35

Az egyszerűség kedvéért az egyes művekre a fenti listában kapott sorszámmal fogok utalni. Szerepel köztük három mise (1, 9, 12), három vallásos kórusmű (6, 13, 14), négy programatikus hangszeres kompozíció (4, 5, 8, 10) és négy program nélküli hangszeres mű (2, 3, 7, 11).

1. A fuga a Gloria tételben jelenik meg, és témája felhasználja a „kereszt”-motívumot.

9. A műben két fuga van: a Gloria „Cum sancto spiritu” részlete, amelyben a „kereszt”-motívum is megjelenik, illetve az „et unam sanctam catholicam” szakasz a Credo tételben.

12. A Kyrie szerkesztése „fugaszerű” (a reneszánsz imitációs technikáját alkalmazza), a „téma” a gregorián „Sacerdos in aeternam” (In Festo Corporis Christi, II vesperis [*Liber Usualis*, 956.]).

6. A kompozícióban két fuga szerepel: az egyik a zenekaron szólal meg, és témájában megjelenik a „kereszt”-motívum (a kórus is énekel a „Wie lange soll ich sorgen und mich ängstigen?” szavakra, de nem a fúgát); a másikat a kórus adja elő az „Ich will dem Herrn singen, dass er so wohl an mir gethan” szövegre.

13. Két fuga van, mindkettőt a kórus éneкли. Az első szövege „Filio David, Hosanna” (a Der Einzug in Jerusalem tételben), a másodikat a „Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat” szavakra éneкли a Resurrexitben.

14. A fúgaszakasz az Ordo feliratú, hatodik szentség részeként jelenik meg.

4. A fuga a Mefisztó tételben szólal meg, témája az első tétel Affettuoso poco andante feliratú témájának (a K betűjelnél) karikatúrává torzított változata, amelyet általában a szerelmes Faust ábrázolásának tartanak. Ez az ördög kaján ellentéte: a „negatív” fuga mintegy tagadása Faust „idealizmusának”.

5. A fúgatéma abból a zárkórusból származik, amelyet Liszt *A láncaitól megszabadított Prométheusz* című Herder-szindarabhoz írt – ott a zene a „Was Himml-

sches auf Erden bluht... ist Menschlichkeit!” szavakat kíséri. Amennyiben a karmester követi a Liszt által javasolt alternatív húzást, és elhagyja az Allegro téma visszatérését, a szimfonikus költeményben a fűgát közvetlenül az apoteózis – Prométheusz „megváltása” – követi.

8. A fűga a Purgatorio tételben jelenik meg, témája pedig az Infernóból származik; első megjelenését a „Nessun maggior dolore / Che ricordarsi del tempo felice / Nella miseria” sorok kísérik. A fűga mintha a purgatóriumban végbemenő „megtisztulást” érzékeltetné – ezután a női kar Magnificatja következik, amely H-dúrban zárja le a d-mollban kezdődött szimfóniát.

10. A hunok és a keresztények közötti küzdelem tetőpontján rövid, de ádáz fűgajelenetet hallunk, amelyet a megváltást szimbolizáló dallam, a Crux fidelis himnusz követ.

2. A fűga c-moll hangnemű témára épül, amely az Ad nos korál ritmizált változata. A korál apoteózisába torkollik a tonikai C-dúrban.

7. Liszt B–A–C–H fűgája nyilvánvalóan a fűga nagy – vagy akár „isteni” – mesztere előtti tisztelgés.

11. A fűgaszakasz d-mollban áll, témája a Dies irae dallam energikus, „tizenhatodoló” változata – a teljes epizódot óriási tetőpont követi H-dúrban. A hangnemváltás – amely a mű során a legmesszebb távolodik a d-moll alaptonalitástól – valószínűleg szimbolikus jelentőségű: a halál *feletti* győzelmet hirdeti a mű egészében megfogalmazott *trionfo della morte* helyett.

A 13. fejezetben arra mutatok rá, hogy Liszt számára a fűga – mint stílus, mint technika, mint forma és műfaj – szimbolikus jelentőséggel bírt. Minthogy a fűgát – zeneszerző kortársaihoz hasonlóan – mesterséges, saját stílusától voltaképpen idegen nyelvként kellett elsajátítania, bizonyára jó oka volt, ha egy-egy művében a fűgairás nehéz feladatára is vállalkozott. A küzdelem, az erőfeszítés gondolata, melyet a fűga elkerülhetetlenül magában hordozott, Liszt műveiben az állhatatos kitartással kapcsolódik össze, amely utóbb megváltáshoz vagy üdvösséghez vezet. A fűga olyan út, meredek ösvény, amelynek végén Isten vár.

A *h-moll szonáta* fűgája aligha lehet kivétel a többi kompozícióból leszűrt „szabály” alól. Mi több, ebben az esetben Liszt a szemünk láttára dekonstruálja az első Allegro szakasz (az „expozíció”) főtémáját, hogy abból hozza létre a fűgatémát, ezzel félreérthetetlenül arra hívva fel a figyelmünket, hogy a téma programatikusan gondolatot rejt. Ebből a gondolatból kiindulva érthetjük meg a zeneszerző logikáját, miért komponált fűgát a szonátába, hová illesztette azt be a nagyformába, s milyen szerepet játszik ez a részlet a kompozíció programjában.

A *h-moll szonáta* Lisztnél szokatlan módon szonátaformát követ. Egy „szonáta” címet viselő kompozícióban ez ugyan nem tűnne különösebben meglepőnek, csak-hogy Liszt szimfóniái és versenyművei többnyire kerülnek ezt a formamodellt. Az *Esz-dúr koncert* első tétele improvizációszerű, az *A-dúr zongoraversenynek* pedig volta-képp nincs is nyitótétele, hiszen az egész mű variációk sorozata. A *Dante-szimfónia*

Pokol tétele háromtagú formában íródott: az a zenei gondolat, amelyet első hallásra az expozíció (a Paolo és Francesca epizód) melléktémájának vélnénk, sosem tér vissza, s mindössze az *Infernó*t festő viharos zenébe ékelődő lírai középésznek bizonyul. A *Faust-szimfónia* nyitótételében ugyanakkor valóban felismerhetők a szonátakörvonalak, de ezúttal a kidolgozási szakasz hiányzik: ezt a formarészt a bevezetés anyaga és a c-mollból cisz-mollba transzponált főtéma helyettesíti.

Mindezeket a formai anomáliákat a szimfóniákban a program indokolja. A zeneszerző Paolót és Francescát kívánta bemutatni a pokolban – ezt felesleges lett volna kétszer is megtennie, a szakasz ismétlése tehát értelmetlen lenne. Faust ábrázolását pedig maga Liszt a „statikus” *Charakterbild* szóval jellemezte: a hős további sorsa csupán a Margit és a Mefisztó tételben bontakozik ki, így a Faust tételben a karakter semmiféle „fejlesztésen” nem esik át. A komponista szemszögéből nézve a „fejlesztés” maga a teljes történet – amint az egy 1856-ban Louis Köhlerhez írott leveléből is kiviláglik:

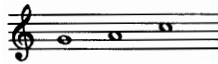
Nagyon kellemes elégtétel számomra, hogy Ön, kedves barátom, némi érdeklődést mutatott a partitúrák iránt. Akárhogyan ítélik is meg mások a dolgokat, számomra [e művek] belső tapasztalásaim szűkséges fejlődési foka maradnak, amelyek arra a meggyőződésre vezettek, hogy az *invenció* [*Erfinden*] és az *érzés* [*Empfinden*] nem feltétlenül rossz a művészetben. Mindenesetre nagyon helyesen jegyzi meg, hogy a *formák* (amelyeket még egészen tiszteletreméltó emberek is túlon túl gyakran a *formulákkal*, sőt a *közhelyekkel* tévesztenek össze): „a *Hauptsatz*, *Mittelsatz*, *Nachsatz* stb. nagyon is megszokássá válhatnak, hiszen olyannyira tisztán természetesnek, primitívnek és a lehető legkönnyebben felfoghatónak kell lenniük”. Anélkül hogy ez ellen a nézet ellen a legcsekélyebb kifogást emelném, csupán arra kérek engedélyt, hogy a formákat a tartalmon keresztül szabadjon megítélnem.³

Egy szonátaformában írott mű programjának tehát mind a kidolgozást-fejlesztést, mind a visszatérést lehetővé kell tennie. Liszt számára a problémát az jelentette, hogy zenéjében általában „progresszív”, folyamatosan előre haladó narratívákkal kívánt élni, a visszatérés pedig elkerülhetetlenül ugyanazon történet kétszeri elmesélését jelenti. Emiatt azokban a műveiben, amelyek a *Les Préludes*-hez hasonlóan a szonátaformához közelítenek, a rekapituláció „transzformált”: a visszatérő témák új karakterrel jelennek meg, többnyire erőtlől és optimizmustól duzzadva. A zongoraszonátában azonban a témák változatlan formában térnek vissza.

3 „Es ist mir eine sehr angenehme Genugthuung, dass Sie, lieber Freund, einiges Interesse an den Partituren gefunden. Wie denn auch andere über die Dinger aburtheilen mögen, so bleiben sie für mich die nothwendige Entwicklungsstufe meiner inneren Erlebnisse, welche mich zu der Überzeugung geführt haben, dass *Erfinden* und *Empfinden* nicht so gar vom *Übel* in der Kunst sind. Allerdings bemerken Sie ganz richtig, dass die *Formen* (welche nur zu oft mit den *Formeln*, ja selbst *Floskeln* von selbst ganz respectablen Leuten verwechselt werden): 'Hauptsatz, Mittelsatz, Nachsatz etc. sehr zur Gewohnheit werden können, weil sie so rein natürlich, primitiv und am leichtesten fasslich sein müssen.' Ohne gegen diese Ansicht die mindeste Einwendung zu machen, bitte ich nur um die Erlaubniss, die Formen durch den Inhalt bestimmen zu dürfen.” – *Franz Liszt's Briefe. Erster Band: Von Paris bis Rom*. Szerk. La Mara [Marie Lipsius]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893, 225.

Liszt programatikus művei közül csupán kettőben találunk hasonló megoldást: a *Faust-szimfónia* első tételében és a *Prométheusz* szimfonikus költeményben. Főbb vonásaiban mindkét tétel szonátaformát követ, és a két fő téma – amelyet a *Faustban* Allegro agitato ed appassionato, a *Prométheuszban* pedig Allegro molto appassionato felirattal látott el a zeneszerző – ugyancsak hasonló karakterű. Csak hogy a *Prométheuszban*, mint már utaltam rá, a fuga után következő formarészben Liszt alternatív húzást javasol, amelynek betartásával az Allegro téma visszatérése is „kimarad”. Ebben az esetben a program követelte dramaturgia nyilvánvaló elmentmondásba került a követni szándékozott formamoddal (a mű eredetileg nyitánynak készült), s a dilemmát Liszt egyértelműen a program javára döntötte el, még ha a húzást az előadó döntésére bízta is. A döntő momentum mindenesetre a fuga volt, amelyben Prométheusz – Liszt zenei ábrázolása szerint – önnön megváltásának kikényszerítésére tesz kísérletet (míg Herder darabjában a hőst Herkules szabadítja meg). E részletnek ennél fogva közvetlenül a megváltásba kell torkollnia, ahelyett hogy a mozgalmas-nyughatatlan nyitóanyag térne vissza. A *Faust-szimfónia* első tételében – amely nem tartalmaz fugát – viszont hagyományos rekapitulációval találkozunk, hiszen Faust megváltására csupán egy későbbi tételben kerül sor – abban, amelyben ismét csak egy fuga jelenik meg.

A *h-moll szonátában* Liszt nem jelöl alternatív húzást: a fugát teljes visszatérés követi. E formai megoldás egyedisége az egyik kulcs a program megértéséhez – a másik pedig egy olyan téma megjelenése, amely körvonalában a Crux fidelis dallamot idézi fel. Liszt a *Szent Erzsébet legendája* végén, a partitúra egy jegyzetében említi a Crux fidelist azon két gregorián dallam egyikeként, amelyeket különféle művekben használt fel, s amelyek „a kereszt tonális szimbólumát” tartalmazzák:



1. kotta. Liszt „kereszt”-motívuma

A másik dallampélda a Magnificat, amely a *Dante-szimfónia* végén is felbukkan, míg a Crux fidelis többek között a *Hunok csatájában* jelenik meg:

[Allegro (alla breve)]

[tutti, organ & orch.]

2. kotta. Hunok csatája, No.11, Q betűjel

Ebben az összefüggésben fontos kiemelnünk, hogy a Crux fidelis Liszt tudatában nyilvánvalóan a legerősebb, legmélyebb érzésekkel kapcsolódott össze, amint az a *Hunok csatájáról* 1879-ben papírra vetett elemzéséből is kiviláglik:

Kaulbach világhíres festménye két csatát jelenít meg: az egyiket a földön, a másikat a levegőben, annak a legendának megfelelően, amely szerint a harcosok haláluk után kísértetként küzdöttek tovább feltartóztathatatlanul. A kép közepén a kereszt és titokzatos fénye jelenik meg; ehhez kapcsolódik az én „szimfonikus költeményem”. A fokozatosan kifejlődő „Crux fidelis” korál a végül győzedelmes kereszténység gondolatát jeleníti meg az Isten és Ember iránti hathatós szeretetben.⁴

Egy másik levelében, amelyet unokatestvérének, Eduard Lisztnek írt, a zeneszerző egészen személyes összefüggésben utal a dallamra:

Leveled mélyen meghatott. A szív titkos zugában őrzöm, ahol szeretett édesanyám utolsó szavai is megmaradtak – és vigaszt nyújtanak a számomra. Szavakkal nem is tudom kifejezni a köszönetemet. Hálám imaként Istenhez emelkedik. Az ő áldása kísérje örök-ké a nemeslelkűségedet és állhatatosságodat minden jóban. [...]

A *Hunok csatáját*, amelynek bécsi előadását Kulke nagyon jóakaratóan tárgyalja, kifejezetten a „Crux fidelis” himnusz kedvéért írtam meg.⁵

Minthogy a himnusz szavai a Kereszthez szólnak, Liszt számára a Crux fidelis minden jel szerint még az egyházi repertoár többi szent dallamánál is erősebben kapcsolódott a kereszthez. A *Szent Erzsébet legendája* végén szereplő jegyzetben a zeneszerző azért utal a dallamra, mert az a háromhangos „kereszt”-motívumot is magában foglalja. Ez a kísérőharmóniák nélküli, pusztán lineáris forma szimbólummá vált Liszt számára – ugyanakkor a 2. kotta harmóniamenete is igen jellegzetes. Ha eltekintünk a tonikai orgonaponttól, a zene karakterét az I., VI., IV. és II. fokú háromhangzatok alaphangjainak ereszkedő terclánca határozza meg. Ez az akkordsor – a „kereszt”-motívummal összekapcsolódva – másutt is megjelenik Liszt életművében, így például az *Il sospiro* zongoradarabban (3. kotta) és az „Über allen Gipfeln ist Ruh” kezdetű dalban (4. kotta), amelyek egyaránt 1848-ben keletkeztek.

A lineáris forma pedig minduntalan felbukkan Liszt kompozícióiban – elég, ha csak az *Esz-dúr zongoraverseny* lassú tételére, majd ugyanezen témának a fináléban való (immár indulóvá transzformált) visszatérésére gondolunk. De megjelenik a „kereszt”-motívum valamennyi szimfonikus költeményben – így az utolsó, *A bölcsőtől a sírig* zenéjében is. S vajon a *Faust-szimfónia* sóvárgó nyitótémájában nem ugyanez a háromhangos motívum jelenik-e meg „álruhában”? (5. és 6. kotta)

4 „Kaulbach’s weltberühmtes Bild führt zwei Schlachten vor: die eine auf dem Erdboden, die andere in der Luft, gemäss der Legende, dass die Krieger nach ihrem Tode als Gespenster unaufhaltsam fort-kämpften. Inmitten des Bildes erscheint das Kreuz und sein geheimnisvolles Licht; daran haftet meine ‘symphonische Dichtung’. Der sich allmählig entwickelnde Choral ‘Crux fidelis’ verdeutlicht die Idee des endlich siegenden Christenthums in wirksamer Liebe zu Gott und den Menschen.” – *Franz Liszt’s Briefe. Zweiter Band: Von Rom bis an’s Ende*. 2. kiadás. Szerk. La Mara [Marie Lipsius]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893, 284.

5 „Dein Brief hat mich tief ergriffen. Ich bewahre ihn in der geheimen Zelle des Herzens, wo die letzten Worte meiner lieben Mutter verbleiben – und mir Trost gewähren. Dir wörtlich zu danken vermag ich nicht. Mein Dank erhebt sich im Gebet zu Gott. Sein Segen begleite immerdar Deinen Edelmuth und Deine Standhaftigkeit in allem Guten. [...] Wegen der Hymne ‘Crux fidelis’ schrieb ich schlechthin die ‘Hunnenschlacht’, deren Aufführung in Wien Kulke in sehr wohlwollender Weise erörtert.” – *Franz Liszt’s Briefe. Zweiter Band*, 234.



3. kotta. Il sospiro, 69-70. ü. (arpeggiók nélküli kivonat)



4. kotta. „Über allen Gipfeln ist Ruh”, 1-6. ü. (csak a zongoraszólam)



5. kotta. Faust-szimfónia 1. tétel, (Faust), 4-5. ü.



6. kotta.

S nem sugallja-e ez a párhuzam, hogy Faust története Liszt számára csupán egy újabb parabola volt a megváltásról – mégpedig éppen a szerelem által való megváltásról?

1884-ben, immár élete végéhez közeledve Liszt egy alkalommal nyíltan is megfogalmazta a „kereszt”-motívummal kapcsolatos nézeteit. Egyik növendéke a *Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus Parsifal* (S 450) Liszttől való átíratát játszotta mestere előtt. August Göllerich, aki részletes naplót vezetett Liszt óráin szerzett tapasztalatairól, a következőképpen jegyezte fel a zeneszerző kommentárját:

A „grál”-témáról azt mondta: „Ezeket a hangközöket mindannyian nagyon jól ismerjük; újra meg újra leírtam őket! Például az *Erzsébet*ben. – Wagner is azt mondta, ’most majd meglátod, hogyan loptalak meg Téged!’ – Egyébként ezek katolikus, régi hangközök, tehát nem is én találtam ki őket.”⁶

6 „Vom Gralthema sagte er, ’das sind uns sehr wohlbekannte Intervalle, die habe ich oft und oft geschrieben! Z. B. in der ’Elisabeth’. – Wagner sagte auch, ’nun, du wirst schauen wie ich Dich bestohlen habe!’ – Übrigens sind das Katholische, alte Intervalle und also hab’s auch ich es nicht erfunden.” – Wilhelm Jerger: *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884–1886 dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*. Regensburg: Gustav Bosse, 1975, 75.



7. kotta. Liszt zongoraátíratá a Feierlicher Marsch aus Parsifalból, 70-71. ü.

Érdekes összevetnünk a *Parsifal*-beli téma Liszt zongoraátíratában megjelenő formáját (7. kotta) Liszt Crux fidelis akkordsorával. Liszt imént idézett megjegyzése már Wagner halála után hangzott el, és nagyon is lehetséges, hogy a *Parsifal* valóban Liszttől kölcsönzi a harmóniamenetet. Ezt a dallamot egyébként „drezdai Amen” néven is szokás emlegetni, de a Mendelssohn „Reformáció”-szimfóniájában (1830) megjelenő formájából hiányzik a *Parsifal*-beli téma első három hangja – éppen az a hangcsoport, amely sajátosan nemes karaktert kölcsönöz Wagner zenéjének, s amely pontosan megfelel a Liszt kedvelt harmóniamenetével együtt megjelenő „kereszt”-motívumnak.

A „kereszt”-motívum lineáris formája a *h-moll szonáta* fúgatómájában bukkan fel:



8. kotta. h-moll szonáta, 460-469. ü.

Ez a téma két, korábban már önállóan is elhangzott témát (a kottapéldában A és B) ötvöz; a háromhangos (x-szel jelölt) „kereszt”-motívumot az A foglalja magában. Ez újabb kulcsot ad a program felfejtéséhez – de további nyomra bukkanunk a B témában is, amelyről Liszt egyik levelében a következőket olvashatjuk:

A zongoradarabok közül már nincs mit küldenem Önnek [...] a kis *Berceuse*-től eltekintve [...]. A darabot voltaképpen egy párnázott amerikai hintaszékben, vízipipa-kísérettel kellene előadni *in tempo comodissimo con sentimento*, hogy a játékos az ütemes hintaritmus akarva-akaratlan jóleső álmodozásba ringassa. Csupán a b-moll belépéskor jelenik meg néhány fájdalmas akcentus... De miért is fecsegek ilyen buta dolgokról Önnek? – Valószínűleg az az éles tekintet csábított erre, amellyel Ön felismerte a szonáta 2. motívumának [9. kotta] a korábbi pörölycsapással [10. kotta] való szembeállítását mögött rejlő szándékot.⁷



9–10. kotta. A szonáta Liszt levelében idézett témái

Liszt a két téma közötti kapcsolatra hívja fel a figyelmet: az egyik a másik transzformációja. A szonátában azonban különálló entitásokként jelennek meg, míg más témák még transzformációjuk után is felismerhetően önmaguk maradnak. A programban tehát e két témának különböző dolgokat kell reprezentálnia, még ha bizonyos szempontból „azonosak” is. A két téma közül az első *cantando espressivo* felirattal jelenik meg a műben, és romantikus noctürnhangulatot áraszt: a játékos – Liszt szavaival összhangban – „jóleső álmodozásba ringatja”. Második megjelenésekor, a szonáta „lassú tétel” szakaszában azonban a komponista már a *dolcissimo con intimo sentimento* szavakkal írja körül a téma karakterét – ezúttal tehát egyértelműen egy jellegzetes „szerelmi témával” állunk szemben. A másik témát Liszt „pörölycsapásként” jellemzi, és első megjelenését ennek megfelelően *f marcato* felirattal látja el. Karakterét tekintve mi sem különbözhetne jobban a „szerelmi témától”, de mégis ugyanannak a témának egy változata. Hol találunk Liszt programatikus műveiben egy hasonlóan eltorzított „szerelmi témát”? A válasz: a *Faust-szimfónia* Mefisztó tételében.

Mint a bevezetőben utaltam rá, a szimfóniatétel fűgájának témája Faust *affettuoso* („szerelmi”) témájának eltorzított változata. A tétel jelentős részben erre a témára épül, amellyel Liszt a fűgában az Ördög Isten ellen intézett támadását kívánja ábrázolni. Liszt a „szerelmi” témán keresztül mutatja be az Ördögöt, hiszen az Ördög célja, hogy elfordítsa az Embert Isten szeretetétől. Ha a „pörölycsapások” a Sátánt jelenítik meg, ez újabb kulcsot ad kezünkbe a program megfejtéséhez. A „szerelmi” téma első megjelenését a „Sátán”-téma előzi meg, vagyis készíti elő – még pontosabban fogalmazva: maga a „Sátán”-téma alakul át „szerelmi” témává (11. kotta a 48. oldalon).

Ez a transzformáció ellenállhatatlan erővel idézi emlékezetünkbe a Genézis 3. fejezetének szavait: „A kígyó pedig ravaszabb vala minden mezei vadnál, melyet az Úr Isten teremtett vala.” S ha így van, vajon miért alakította Liszt a kígyót éppen egy „szerelmi” témává? A Paradicsomban Éva a kígyó szavaira hallgatott: „Bizony nem

7 „Von Claviersachen habe ich Ihnen nichts mehr zu schicken [...], ausgenommen die kleine 'Berceuse' [...]. Das Ding sollte eigentlich auf einem amerikanischen Schaukel-Fauteuil mit Begleitung eines Narguilé, in Tempo *comodissimo con sentimento* vorgetragen werden, so dass sich der Spieler einer behaglichen Träumerei, durch den cadenzirten *Fauteuil-Rhythmus* eingewiegt, willenlos hingibt. Bloss bei dem B-moll-Eintritt kommen ein paar schmerzliche Accente... Warum schwatze ich aber dummes Zeug mit Ihnen? – Ihr so perspicaces Herausfinden meiner Intention des 2^{ten} Motives der Sonate [...] im Gegensatz zu dem früheren Hammerschlag [...] hat mich wahrscheinlich dazu verleitet.” – Franz Liszt's Briefe. Erster Band, 156–157.

11. kotta. h-moll szonáta, 141-154. ü.

haltok meg. Hanem tudja az Isten, hogy a mely napon ejéndetek abból, megnyilatkoznak a ti szemeitek, és olyanok léstek mint az Isten: jónak és gonoszoknak tudói.” A kígyó elcsábította Évát, aki elcsábította Ádámot, és előidézte az Ember bűnbeesését. Talán ez is része a zeneszerző programjának? Ha igen, az részben magyarázhatja, miért érezte Liszt fontosnak, hogy a program titokban maradjon. De ha eddigi feltevéseink helytállóak, vajon mi lehet a szonáta többi témájának a jelentése?

Térjünk vissza az A témához. Ez a fűgában közvetlenül összekapcsolódik a B témával (a „Sátán”-témával), azzal egyetlen folyamatos vonallá egyesül. Csakhogy a szonáta expozíciójában a két téma másképpen kombinálódik: a jobb kéz által játszott A és a bal kézben megjelenő B együtt alkotja a főtemát (12. kotta).

A két téma eltérő hangulata ugyanakkor megmarad: az A *agitato*, a B *marcato* karakterű – mintha a két ellenfél halálos ölelésben kapaszkodna egymásba. Az A

12. kotta. h-moll szonáta, 32-33. ü.

témában a „kereszt”-motívum a meghatározó. A mű egy későbbi pontján – a rekapitulációban – ugyanez az anyag változatlan formában tér vissza. Az ellenfelek tehát nem tudnak kibontakozni a végzetes ölelésből – a programnak valamiképp ezt is tükröznie kell. A *Faust-szimfóniával* való párhuzam alapján megjegyezhetjük, hogy ott Mefisztó mint Faust egyéniségének egyik aspektusa jelenik meg; csak-hogy abban a műben Liszt éppen egy lélektani portrét kívánt megrajzolni. A szonátában viszont a „Sátán”-témának önálló identitása van. Az analógiát folytatva Faustot is fel lehet ruházni saját egyéniséggel: az A téma tehát talán maga Faust volna? A *h-moll szonáta* pedig egy újabb Faust-kompozíció?

A különböző értelmezők szívesen utalnak rá ekképp, ráérezve, hogy a szonátában – a szimfóniához hasonlóan – valamilyen nagyszerű dráma bontakozik ki. A Faust-téma azonban – ha valóban arról van szó – meglehetősen egyértelműen tartalmazza a „kereszt”-motívumot. Mint korábban említettem, ezt a motívumot Liszt jellemzően az Istenhez vezető út, a megváltás szimbólumaként használja. A főtéma anyaga ennek fényében a Sátán örök küzdelmét ábrázolja egy olyan ellenféllel, aki a megváltás ígérését hordja magában. Liszt minden jel szerint teológiai logikát követ, s ha így van, az A téma magát az Embert jeleníti meg, a főtéma egésze pedig az ő Ördöggel vívott küzdelmét ábrázolja.

Ez kétségkívül Liszt egyik legkedvesebb programtémája. „Mefisztó-zenéje” a közmegegyezés szerint rendkívül hatásos, és számos műben élt ezzel a stílussal – a szonáta egésze azonban mégsem Mefisztó-zene. Már láttuk, hogy a „Sátán”-téma kapcsolatban áll a „szerelmi” témával, sőt egy ízben át is alakul azzá. Felvettem, hogy ez a metamorfózis az Ember bűnbeesését is ábrázolhatja. Ha viszont így van, talán akad olyan téma is, amely Istent reprezentálja? A *Faust-szimfóniában* felbukkan a „zum Anfang”-téma, amely egyértelműen Faust megvilágosodás utáni sóvárgását jeleníti meg. Ennek a szonátában a pompás D-dúr téma felel meg, amelyet egyszerűen *Grandiosóként* jelölt a zeneszerző (13. kotta) – ennek megszólalása minden bizonnyal az egyik legnagyobb pillanat Liszt egész életművében.

The image displays two systems of musical notation for the piano accompaniment of Liszt's h-moll Sonata. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a forte (ff) dynamic marking. The notation features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes and rests. The second system concludes with the abbreviation 'etc.'.

Mostani gondolatmenetünk szempontjából azonban a kulcsmomentum az, hogy ez a szakasz harmóniáit és melodikus körvonalát tekintve a Crux fidelisnek felel meg, és nem csupán magában foglalja a „kereszt”-motívumot, de maga a „kereszt”-motívum, óriási léptékűre felnagyítva. A program eddig azonosított összetevői tehát az Ember, a Sátán, Isten és a Bűnbeesés. Hány további téma vár még azonosításra?

A felhasznált „alapanyagokat” tekintve a kompozíció figyelemre méltóan takarékos: Liszt kevéssel mond sokat. Eddig négy témát azonosítottunk, amelyek közül kettő (a „szerelmi” és a „Sátán”) egymás változatai. Ezek után két téma marad: az egyik a szonáta kezdetén, a másik a közepén. A mű felépítése, mint már utaltam rá, a szonátaformát kombinálja a szimfonikus kompozíciókban megszokott négytétéles szerkesztéssel, de mindezt egyetlen tétel keretei között. A szonátának tehát van egy „lassú tétel” szakasza is – itt bukkan fel egy teljesen új téma, méghozzá Liszt „misztikus” Fisz-dúr hangnemében:

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled 'Andante sostenuto' and includes a 'dolce' marking. The second system is marked 'etc.'. The music is in F major and 4/4 time, with a piano introduction.

14. kotta. h-moll szonáta, 331-337. ü.

E részlet programatikus jelentésének megfejtéséhez a „lassú tétel” formájának elemzése ad kulcsot. Az új témát a „szerelmi” téma követi, A-dúr hangnemben. Ezután a zene ismét visszakanyarodik Fisz-dúrba, s az „Isten”-téma jelenik meg, először a mély regiszterben, majd szinte operás szenvedélytől duzzadó anyaggal bővítve is. E bővülést Liszt abból az ereszkedő frázisból alakítja ki, amely eredetileg az „Isten”-téma végén jelent meg; ezúttal azonban az ereszkedést egy teljes szeptimnyi emelkedés előzi meg, ami a végtelen sóvárgás, a felfelé vágyódás benyomását kelti. A folyamat megismétlődik g-mollban is, és a tetőpontra az „Ember”-téma „kereszt”-motívuma *fortissimo* tér vissza a jobb kéz játszott basszusban, amely hamarosan visszatér a „felfelé sóvárgás”-téma ismétléséhez. Ez utóbbi megszólalásai egyre szenvedélyesebbekké válnak, a következő csúcspontot készítve elő, amelyhez érve az új téma szólal meg *fff* dina-

mikával, ismét csak Fisz-dúrban. Ez a pillanat az egész mű kulminációja, érzelmi tetőpontja, és egyúttal lélektani fordulópontja. Az ember úgy érzi, *erről* szól maga a szonáta.

A korábban azonosított összetevőket figyelembe véve a „lassú tétel” csupán egyetlen dolgot jeleníthet meg: az Ember megváltását a Bűnbeesés után. Ha pedig így van, a logika azt diktálja, hogy a visszatérésben ez a „Bűnbeesés”-epizód már ne jelenjen meg újra. Az elemzés pontosan ezt igazolja: az „Isten”-téma itt közvetlenül a „szerelmi” témához vezet.

Ezek után egyetlen azonosítatlan témánk maradt: a mű kezdete (15. kotta). Az első ütemekben a zene sötét, titokzatos, tétova, szinte tapogatózó. A skála ereszkedő hangjai a mozdulatlanságból kibontakozó mozgás, az egységből sarjadó sokféleség érzetét keltik. Lehet ez más, mint a Teremtés ábrázolása? „Kezdetben teremté Isten az eget és a földet. A föld pedig kietlen és pusztá vala, és setétség vala a mélység színén.”



15. kotta. h-moll szonáta, 1-3. ü.

Mindezen elemzéseink után immár áttekinthetjük a szonáta teljes programját, amelynek lényegét egy 1963-ban a cambridge-i egyetem teológiai fakultásán tartott előadás szavain keresztül idézzük fel. A következő bekezdésben James Stanley Bezzant „Isten üdvözítő tervét” mutatja be:

A kezdet a Sátán Isten elleni állítólagos lázadása volt, amelynek során angyalok buktak el. Isten közvetlen beavatkozása teremtette meg Ádámot és Évát, a jelek szerint felnőtteként, akik nem csupán ártatlanok, de maradéktalanul tisztességesek is. Leszármazottaiknak kellett volna pótolniuk az angyalokat, akiknek száma a mennyei lázadás folytán megcsappant. Irigységtől sarkallva a Sátán meggyőzte öszzüleinket, hogy szembeszegetjenek Isten egy feltétlen parancsával, mely szerint nem szerezhetnek tudást, s ezáltal eredendő tisztességük bűnös bukását okozták, aminek következményeként természetes szaporodással valamennyi utódjukra áthagyományozták a teljességgel gonoszra hajló, romlott természetet, az elgyengült akaratot és bűnösségük tudatát is. Így az egész emberiségen az eredendő és a személyes bűn átka ült, aminek folytán joggal sújtotta őket Isten haragja, és ítéltettek kárhozatra. Hogy mégis valóra válthassa megíúsult tervét, Isten a Fiát küldte el, aki emberi alakban a földön született, ahol végbement halálának és feltámadásának drámája. Egyedül az eredendő és személyes bűn okozta minden tökéletlenségtől mentes Jézus felelt meg az emberi bűnért való tökéletes áldozat feltételeinek. Ezáltal Istennek a bűnös emberiség felett érzett jogos haragja megengesztelődött, elégté-

telt kapott; kegyesen elfogadta Fia áldozatát, képes volt megbocsátani a bűnt, és az ember lehetőséget kapott a megváltásra.⁸

Liszt *h-moll szonátája* a legapróbb részletekig menően követi ezt a narratívát. A bevezetés rendre bemutatja a Teremtést, az Embert és a Sátánt. Az expozíció első témája az Embert a Sátánnal vívott harcában állítja elének – ezt a küzdelmet az emberi természet örök vonásának tekinthetjük. Ezután az „Ember”-téma jelenik meg egy önmagával alkotott duett formájában (55. ü.), amely hatásosan utal a még a Bűnbeesés előtt a paradicsomban időző Ádámra és Évára. Majd az „Isten”-téma következik, amely a második tématerületet nyitja. A „Bűnbeesés”-szekvenciát korábban már bemutattuk. A Bűnbeesés után az „Ember”-témára épülő kidolgozási részt halljuk; a heves vágta egy tetőponthoz vezet, amelyhez érve az Ember „eltulajdonítja” a „Teremtés”-témát – erre dühödt kitérés a válasz (az „Isten”-téma *cisz-mollban*, *fff pesante* jelzéssel a 292. ütemtől). A következő részlet a „Sátán”-, illetve az „Ember”-témát állítja szembe: utóbbi kétségbeesett kiáltássá alakul, míg előbbi egyre rendíthetlenebb lesz. Egy hosszan kitarított diszszonancia Fisz-dúrba oldódik fel, s új téma jelenik meg: gondolatmenetünk szerint ennek Krisztust kell ábrázolnia. (Mint korábban utaltam rá, a Fisz-dúrt Liszt „misztikus” hangnemenként kezeli: a *Krisztus* oratóriumban az egyetlen Fisz-dúr szakasz a Háromkirályok indulójában jelenik meg, ahol Krisztust jelképezi.) A „Krisztus”-téma után a „szerelmi” témát halljuk, a „kereszt”-motívum hangsúlyos felbukása az ezt követő zenei anyagban pedig a keresztre feszítés drámájára utal.

8 „It began with an alleged rebellion of Satan against God in which angels fell. By direct acts of God, Adam and Eve were created, apparently as adults, not only innocent but fully righteous. Their descendants were intended to restore the number of the angels depleted by the heavenly revolt. Moved by envy, Satan persuaded our first parents to disobey one absolute command of God, that they were not to obtain knowledge, and so brought about their fall from original righteousness, in consequence of which they transmitted to all of their offspring, by natural generation, a corrupted nature wholly inclined to evil, an enfeebled will, and also the guilt of their sin. Thus all mankind lay under the curse of sin both original and actual, justly the object of Divine wrath and destined to damnation. In order to restore his thwarted purpose God sent his Son who, assuming human nature, was born on earth, whereon was wrought the drama of his death and resurrection. Jesus, pure from all defect of original and actual sin, alone fulfilled the conditions of a perfect sacrifice for human sin. By this God's legitimate anger with guilty mankind was appeased and his honour satisfied; he was graciously pleased to accept his Son's sacrifice, enabled to forgive sin, and man was potentially redeemed.” – Donald MacKenzie MacKinnon–Alexander Roper Vidler–Harry Abbott Williams–James Stanley Bezzant: *Objections to Christian Belief*. London: Pelican, 1963, 70. – A szerző, James Stanley Bezzant mindehhez rögtön azt is hozzáfűzi: „Ez a vázlat olyannyira töredezett, hogy pusztá végigmondásában már rosszmájú travesztia rejlik.” („This outline has been so shattered that the bare recital of it has the aspect of a malicious travesty.”) Ez 1960-ban talán igaz lehetett, de 1853-ban, amikor Liszt a szonátát komponálta, aligha. „Isten üdvözítő tervének” programként való felhasználása összhangban áll a zeneszerző meggyőződésével, mely szerint „azt mondhatnánk, a zene [...] 'természetesen keresztény'”, a programzene pedig „a művészet legitím válfaja”. („On peut dire que la Musique est [...] 'naturellement chrétienne’.” – Franz Liszt's *Briefe. Achter Band: 1823–1886*. Szerk. La Mara [Marie Lipsius]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905, 171. – A programzene „legitim” voltával kapcsolatos idézet forrását lásd a 10. jegyzetben.)

Immár kitapinthatjuk a fúga jelentőségét. Tudva, hogy Liszt a fúgát az Istenhez való közeledés érzékeltetésére használja, világossá válik, miért éppen az „Ember”- és a „Sátán”-téma összekapcsolásával szerkesztette meg a fúga témáját, ezúttal egyetlen vonallá ötvözve a kettőt, míg a műben másutt szembeállította őket egymással. A fúga végeztével a „Sátán”-téma eltűnik, és az „Ember”-téma önmagával kombinálódik táncos ritmusban, majd a visszatéréshez vezet. Itt ugyanez a főtémaanyag hangzik fel, hiszen az Ember Ördöggel folytatott küzdelme örökkévaló, még ha Krisztus eljövetele után immár új összefüggésben zajlik is. Az „Éden”-szakasz helyett a „Teremtés”-téma most az „Isten”-téma repetált akkordjaival kapcsolódik össze. Ezt követően a „Teremtés”-téma az „Ember”-témával váltakozik egy tomboló csúcspontot készítve elő, amelynek végén a „Sátán”-téma „megsemmisül” (590. ü.) – a téma egyes megszólalásai közé iktatott szünetekkel Liszt mintha a Sátán utolsó vonaglásait érzékeltetné. Az „Isten”-téma következik, majd visszatér a „szerelmi” téma is, ezúttal H-dúrban. A mű kódája az „Ember”-téma diadalmas változatát mutatja be ugyancsak H-dúrban, táncos léptű kísérettel; ezután az „Isten”-téma is megszólal H-dúrban, az eddigi legmagasztosabb hangütéssel. Eredeti formájában a szonáta ezen a ponton ért véget.⁹ A revideált változatban azonban a „Krisztus”-téma is megszólal, s ezt a jobb kézben emelkedő akkordok követik, a bal kézben pedig a legmélyebb regiszterben *p sotto voce* hangzik fel a „Sátán”-téma – utóbbi szakasz nyilvánvalóan azt festi, amint a lélek átkel a paradicsomba, a mélyben acsarkodó Ördögöt hátrahagyva. Az „Ember”-téma megnyugvást talál, s a mű ugyanúgy ér véget, ahogy elkezdődött: a titokzatos „Teremtés”-témával.

Ez a vázlat természetesen nem tér ki számos további részletre, amelyek mind logikusan beilleszthetők a gondolatmenetbe (a legfontosabb talán a „szerelmi” téma – az egyre növekvő intenzitást érzékeltető – *stretto* változata, amely az expozícióban a Bűnbeesés – az önszeretet – után jelenik meg, és Isten haragját vonja maga után; a visszatérésben azonban az „Isten”-témát követi a Sátán megsemmisülése után, majd Istenhez vezet vissza a mű végén). A fenti hipotézis elfogadásához természetesen meg kell barátkoznunk a gondolattal, hogy Lisztet egy efféle titkos program használata semmiképp sem korlátozta e rendkívüli formátumú remekmű megalkotásában. Fontos azt is megemlítenünk, hogy a zeneszerző életművén belül talán éppen a *h-moll szonáta* él a legvirtuózabb módon a téma-transzformáció eszközével, az ímént bemutatott program középpontjában pedig éppen az Ember Krisztus által való „transzformálása” áll – program és kompozíciós technika összhangja tehát nem is lehetne tökéletesebb. Érdemes felidézni azt is, hogy Liszt más „nagy művei” ugyancsak programatikusak (korántsem lehetetlen, hogy a két

9 A szonáta eredeti befejezését közli Sharon Winkhofer: *Liszt's Sonata in B minor. A Study of Autograph Sources and Documents*. Michigan: UMI Research Press, 1980, 237. – A szerző Liszt kéziratos vázlatai alapján rekonstruálja a mű keletkezéstörténetét. Elemzése során az *expressive form* kifejezést használja, és elsősorban Liszt hangnemkezelésére koncentrál, azt feltételezve, hogy „abszolút” zenéről van szó. Csakhogy Liszt ragaszkodott hozzá, hogy „a formákat a tartalom keresztlül szabadon megítélje”, és a szonáta éppoly tökéletes példája zseniális zenei karakterizáló képességének, mint a *Faust-szimfónia*.

zongoraverseny is). Egy Walter Bachéhoz írt levele szerint Liszt a programzenét „a művészet legitim válfajának” tekintette, és ennek fényében meglehetősen közböbs számunkra, hogy egyes muzsikuskok és elemzők az „abszolút” zenét ma is valamiképp a programatikuskok műveik felett állónak vélik.¹⁰ A *h-moll szonáta* remekmű voltát ma már aligha vitatja bárki is, tehát minden olyan felismerés, amely fényt vet az azt komponáló művész gondolataira, figyelmet érdemel. Ha Liszt e művében valóban előre megszabott programot követett, az kompozíciós módszerre bevett megoldásának tűnik; azt pedig éppenséggel logikusnak kell mondanunk, hogy amikor – pályája során egyetlen alkalommal – a Beethoven által tökéletesé formált szonáta műfajhoz nyúlt, éppen az emberiség központi történetét kísérelte meg elbeszélni.¹¹

Végül érdemes egy pillantást vetnünk a mű keletkezésének dátumára is. A *h-moll szonáta* első darabja egy nagyszabású trilógiának, amelyet a *Faust-szimfónia* és a *Krisztus* tesz teljessé. A három mű közül az utolsó terve született meg legkorábban: Liszt már 1853-ban említést tett róla, s nem kétséges, hogy a zeneszerző és Sayn-Wittgenstein hercegnő ekkor már hosszabb ideje dédelgették a kompozíció tervét. Ennek fényében Liszt mintha saját életét összegezné a *h-moll szonátában*, amelyben a zongora, a zeneszerzés és a katolicizmus együtt jelennek meg. Ez pedig voltaképpen nagyon is logikus megoldásnak tűnhetett, ha a komponista célja valóban Krisztus alakjának zenei megformálása volt.

Mikusi Balázs fordítása

10 A *legitimate genre of the art* kifejezést 1878. március 19-én írott levelében idézi a zeneszerző Friedrich Niecksre hivatkozva. Lásd *Franz Liszt's Briefe. Zweiter Band*, 265.

11 A szonáta komponálásának idején Liszt hosszú levelet írt Wilhelm von Lenznek, amelyben részletesen elemzi Lenz nemrég megjelent *Beethoven et ses trois styles* kötetét (St. Pétersbourg: Bernard, 1852). Liszt elvetette a három stílusra való tagolást, s helyette egészen más megközelítést javasolt: „Ha nekem kellene kategóriákra osztanom a nagy mester gondolatainak a szonátákban, szimfóniákban és vonósnyegyesekben manifesztálódó különféle korszakait, aligha állapodnék meg a *három stílusra* való felosztásnál, amely most elég általánosan elfogadott, és amelyet Ön követett – hanem egyszerűen számot vetve az eddig felvetett kérdésekkel, őszintén fontolóra venném a nagy kérdést, amelyen a zenei kritika és esztétika – azon a fokon, ahová Beethoven vezetett el bennünket – megfordul: nevezetesen, hogy a hagyományos vagy egyezményes forma mennyiben szükséges meghatározója a gondolat szerveződésének? – E kérdés megoldása, amely magának Beethovennek az életművéből kibontakozik, arra sarkallna, hogy ezt az életművet ne három stílusra vagy periódusra osszam (a *stilus* és *periódus* szavak itt csupán származtatott, alárendelt, homályos és bizonytalan jelentésű kifejezések lehetnek), hanem nagyon logikusan két kategóriába. Az első, amelyben a hagyományos és egyezményes forma fogadja be és irányítja a mester gondolait; a második, amelyben a gondolat igényei és inspirációi szerint szétfeszíti, darabokra zúzza, újjáteremti és átalakítja a formát és a stílust. Ezt a gondolatmenetet követve kétségtelenül egyenesen a *tekintély* és a *szabadság* örök problémájához érkezünk. De miért rettenünk vissza ettől? A szabad művészetek területére ezek szerencsére nem hozzák magukkal azokat a veszélyeket és csapásokat, amelyeket kilengéseik a politika és a társadalom világában okoznak, hiszen a Szép birodalmában csakis a zseni parancsol tekintélyt, s ezáltal – a kettősség eltűntével – a tekintély és a szabadság fogalma visszanyeri primitív identitását. – Manzoni ugyanezt az igazságot fejezte ki ékes-szólan, amikor a zsenit mint 'az Istenség legerősebb lenyomatát' határozta meg.”

(„S'il m'appartenait de catégoriser les divers termes de la pensée du grand maître, manifestés dans ses Sonates, ses Symphonies, ses Quatuors, je ne m'arrêterais guère, il est vrai, à la division des *trois styles*, assez généralement adoptée maintenant et que vous avez suivie – mais prenant simplement acte

KEDD DÉLUTÁNI ZENETUDOMÁNY III.

Nyilvános előadások a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Zenetudományi Tanszékének szervezésében, a Pro Musicologia Hungarica támogatásával

2011. március 8.

GONDA JÁNOS

(Magyar Jazz Szövetség)

Improvizatív és kompozíciós elemek szintézise a jazzben

2011. április 5.

MALINA JÁNOS

(Magyar Haydn Társaság, The International Opera Foundation Eszterháza)

Egy fehér folt felszámolása:

A második eszterházi operaház színpada és színpadtechnikája
a levéltári adatok fényében

2011. május 3.

PÉTERI LÓRÁNT

(Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem)

Restauráció és átrendeződés az 1956 utáni magyar zenei életben

Az előadások 16.30 órakor kezdődnek.

Az előadások helyszíne

a Zeneakadémia átmeneti főépületének XXXVII. terme

(LFZE, City Corner Budapest Irodaház, Budapest IX. kerület, Üllői út 25. III. emelet).

des questions soulevées jusqu'ici, je peserais franchement la grande question qui est l'axe de la critique et de l'esthétique musicale au point où nous a conduits Beethoven: à savoir, en combien la forme traditionnelle ou convenue est nécessairement déterminante pour l'organisme de la pensée? – La solution de cette question, telle qu'elle se dégage de l'oeuvre de Beethoven même, me conduirait à partager cette oeuvre non pas en trois styles ou périodes – les mots *style* et *période* ne pouvant être ici que des termes corollaires, subordonnés, d'une signification vague et équivoque, – mais très logiquement en deux catégories: la première, celle où la forme traditionnelle et convenue contient et régit la pensée du maître; et la seconde, celle où la pensée étend, brise, recrée et façonne au gré de ses besoins et de ses inspirations la forme et le style. Sans doute en procédant ainsi nous arrivons en droite ligne à ces incessants problèmes de l'*autorité* et de la *liberté*. Mais pourquoi nous effraieraient-ils? Dans la région des arts libéraux ils n'entraînent heureusement aucun des dangers et des désastres que leurs oscillations occasionnent dans le monde politique et social, car dans le domaine du Beau, le génie seul fait autorité, et par là, le Dualisme disparaissant, les notions d'autorité et de liberté sont ramenées à leur identité primitive. – Manzoni, en définissant le génie «une plus forte empreinte de la Divinité», a éloquentement exprimé cette même vérité.»)

E szövegben kitapinthatók azok a Lisztet foglalkoztató gondolatok, amelyek a szonáta megírásához vezethettek. Először is a zseni isteni természete, másodsorban a zseni a szépség szféráján belül birtokolt teljes autoritása, végül pedig a tekintély és a szabadság problémája. A szép és az isteni összekapcsolásával Liszt számára lehetővé vált Isten drámájának az Ó- és az Újtestamentum jegyében való zenei megfogalmazása, hiszen a tekintély és a szabadság közötti dilemma feloldása Krisztusban, az „eltűnő kettősség” szimbólumában rejlik. – Vö. „A kereszténység nem más, mint a szabadság a szeretetben.” („Le christianisme, c'est la liberté dans l'amour.”) *Franz Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein*. Szerk. La Mara [Marie Lipsius]. 2. kiadás. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900, 146.

ABSTRACT

PAUL MERRICK

LISZT'S "CROSS MOTIF" AND THE SONATA IN B MINOR

In my book *Revolution and Religion in the Music of Liszt* I reverse the order of priority usually given to Liszt's music – namely to begin with the piano and end with the Church. I begin with the Church – describing both the music Liszt wrote for it, and his relationship to the Church throughout his life. When writing the book I came to the conclusion that his most important work for the piano has a concealed religious programme, which I try to detect in a logical manner in chapter 14. We do not need documentation from Liszt to justify such a process – the Romantics did not always declare what they were thinking, beyond the actual confines of their art. Liszt's so-called "cross motif" can be found in the main theme ("first subject") of the Sonata, and the melody of *Crux fidelis* (with Liszt's favourite harmonisation) forms the basis of part of the "second subject group". More importantly, one of the themes in the work is a "Mephisto" theme – but here Liszt's programme is not the Faust idea, as some writers have suggested. There is no Gretchen in the Sonata – her role is replaced with a far more important figure. The Sonata preserves the outline of traditional sonata form, with an exposition and a recapitulation, and the programme must allow for this feature, which is unusual in Liszt. A crucial element is the role of the fugue – I explain in chapter 13 what I think was Liszt's programmatic thinking about fugue in his music, and ideally the two chapters should be read together. Here, as an introduction to the Hungarian translation of chapter 14, I add a short summary of chapter 13. If what I say in that chapter is correct, then the fugue in the Sonata must continue the same programmatic idea. In particular the way Liszt constructs the fugue subject in the Sonata is a strong clue to the nature of his programme.

Paul Merrick studied music at Wadham College Oxford. He first visited Hungary in 1978 as a British Council Exchange Scholar to do research for his Ph.D. thesis on the church music of Liszt. In England he worked as a teacher and composer, his compositions including an Oboe Concerto for Evelyn Barbirolli premièred in London. Since 1982 he has lived in Budapest and taught at the Liszt Academy. He has written a book on Liszt (*Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Cambridge University Press 1987, re-issued 2008). At present he is working on a study of the relationship between key and programme in Liszt. Articles on this subject have appeared in *Studia Musicologica*, the *Musical Times* and the *Journal of the American Liszt Society (JALS)*.