

Carl Dahlhaus

LISZT, SCHÖNBERG ÉS A NAGYFORMA *

A „többsételesség az egytételességekben” elve

1.

Egyszerű tényekről szólván talán megengedhető, ha a retorikus bevezetést félretéve, minden teketória nélkül a nevükön nevezzük őket. Liszt Ferenc *h-moll szonátája*, amely 1851 és 1853 között keletkezett, és 1854-ben jelent meg nyomtatásban, egyetlen tételből áll ugyan, de nem kevesebb mint 770 ütem hosszúságú. Ugyanakkor a két főmotívum, amely a kompozíció szinte egészének alapjául szolgál, a szekvenciás ismétlésektől eltekintve mindössze három, illetve két taktusnyi terjedelmű. Formai szempontból kevésbé jelentősek a másodlagos zenei gondolatok: a bevezető frázis (Lento assai), a mellék téma (Grandioso) és a lassú tétel dallama (Andante sostenuto). A fenti öt motívum közül négyet (a kivételt a második főmotívum képezi) egy közös ritmus kapcsol össze, amelynek jellemzője a második hangjegy pontoszása: Lento assai ♩. ♩, Allergo energico ♩. ♩, Grandioso ♩. ♩, Andante sostenuto ♩. ♩.

A motivika egysége tehát, amely a forma belső összefüggéseit hivatott szavatolni, szélsőséges formában jelentkezik, és fokozása – tekintetbe véve a mű terjedelmét – szinte lehetetlennek tűnik. A tematikus koncentráció ellensúlyozására és a monotónia elkerülésére a tématranszformáció – voltaképpen *motívumok* transzformációját jelentő – módszere szolgál, amelyet először Alfred Heuß írt le a *Bergsymphoniet* (azaz a *Ce qu'on entend sur la montagne* szimfonikus költeményt) elemző tanulmányában.¹ A tématranszformáció abban különbözik a tematikus-motivikus munkától és a fejlesztő variációtól (amennyiben nem e két technika egyikének specifikációjaként fogjuk fel), hogy a diasztematika és a ritmus közötti sajátos viszonyt helyezi előtérbe: a tématranszformációban a diasztematikus szubsztancia – vagy legalábbis a dallam körvonala – többnyire megőrződik, míg a ritmikai alakzat módosul, mégpedig alkalmanként olyan mélyrehatóan, hogy a közvetlen – kottaolvasás által nem támogatott – befogadáskor egy-egy motívum eredetének felismerése nehéz feladatnak bizonyul.

* Carl Dahlhaus: „Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsatzigkeit”. *Die Musikforschung* 41 (1988), 202–213.

¹ Alfred Heuß: „Eine motivisch-thematische Studie über Liszt's sinfonische Dichtung »Ce qu'on entend sur la montagne«”. *Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft*, 13 (1911–12), 10–21.

Amennyiben tehát a tématranszformáció egy karaktervariációt eredményez – de nem egy ciklus részét képező, teljes variációs tétel, hanem csupán egy motívum szintjén –, a változatoknak, hogy önkényesnek és irányvesztettnek ne tűnjenek, olyan formai funkciókra kell támaszkodniuk, amelyeket megvalósítanak, és amelyeken keresztül legitimitást nyernek. Az az elképzelés, hogy a zenei gondolatok kizárólag önmagukból, valamilyen forma támasza nélkül fejlődnek vagy kapcsolódnak össze egymással, pusztán utópia, jóllehet Arnold Schönberg, ha csak egy szemvillanásnyi ideig is, de megvalósíthatónak vélte. Amint *Brahms, a haladó* című tanulmányában megfogalmazta:

Gondolatokat szeretnék gondolatokkal összekapcsolni. Bármilyen legyen is egy gondolat funkciója vagy jelentése az Egész szempontjából – teljesen függetlenül attól, hogy a funkciója bevezető, megerősítő, variáló, előkészítő, kidolgozó, kitérő, fejlesztő, lezáró, tagoló, alárendelt vagy alapvető –, olyan gondolatnak kell lennie, amelynek minden esetben ezt a helyet kell elfoglalnia, még ha nem is ezt a célt, ezt a jelentést vagy ezt a funkciót kellene is szolgálnia. És ennek a gondolatnak a konstrukció és a tematikus tartalom szempontjából úgy kell kinéznie, mintha nem azért jelenne meg, hogy egy strukturális feladatot teljesítsen be.²

A hely, amelyet egy zenei gondolat egy bizonyos megvalósulása a változatok során elfoglal, mindazonáltal sohasem független a formai funkciótól, amelyek azon a ponton, ahol megjelenik, teljesülnie kell. Olyan zenei logika, amely egy formai vázon fenntartás nélkül kifejtetheti hatását, alig képzelhető el. Egy motívum fejlesztő variációja – vagy transzformációja – a forma lefolyásának bármelyik pillanatában különféle utakra léphet, és amennyiben különböző lehetőségek állnak nyitva, kézenfekvő a – nem is feltétlenül konvencionális – formai elképzelésekre hagyatkoznunk, hogy egy adott lehetőség kiválasztását és ezáltal az összes többi elvetését indokolhassuk.

Liszt szándéka, hogy egy több száz taktus terjedelmű művet két főmotívumból vezessen le, amelyek egymást egy önmagában kontrasztáló témává egészítik ki, nem lett volna megvalósítható a formai funkcióknak a megszokottnál túllépő gazdagsága nélkül, amely a formaszkémák hagyományos arzenáljában sohasem állt rendelkezésre. A transzformációs folyamatból eredő tematikus karakterek önmaguk esztétikai igazolására számos különböző, de mégis szükségszerűen egymásra vonatkoztatott formai pozíciót kívántak meg, s ezek összekapcsolódásából kellett megszületnie a nagyformának, amely Liszt szemében előtt mint a transzformációban gyökerező „tématörténet” eredménye jelent meg. Úgy tűnik, a „többté-

2 „Ich möchte Gedanken mit Gedanken verbinden. Was auch die Funktion oder Bedeutung eines Gedankens aufs Ganze gesehen sein mag, ganz gleich, ob seine Funktion einleitend, befestigend, variierend, vorbereitend, durchführend, abweichend, entwickelnd, abschließend, unterteilend, untergeordnet oder grundlegend ist, es muß ein Gedanke sein, der diesen Platz in jedem Fall einnehmen muß, auch wenn er nicht diesem Zweck, dieser Bedeutung oder dieser Funktion dienen sollte. Und dieser Gedanke muß von der Konstruktion und vom thematischen Inhalt her so aussehen, als ob er nicht dazu da sei, eine strukturelle Aufgabe zu erfüllen.” Arnold Schönberg: „Brahms, der Fortschrittliche”. In: Ivan Vojtech (hrsg.): *Stil und Gedanke. Aufsätze über Musik*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1976, 35–71., ide: 43.

telesség az egytétélességben” vagy „egytétélesség a többtétélességben” elve, amelyet Liszt a weimari periódus hangszeres műveiben újra meg újra más és más formában valósított meg, a csökevényes tematika és a kiterjedt forma között feszülő ellentmondás feloldásául szolgált, mégpedig azáltal, hogy a tematika egy transzformációs folyamat alá rendelődt, amely ugyanakkor egy bonyolult formai vázra vonatkozott. Az Alfred Heuß által felfedezett tématranszformáció és a William S. Newman által *double-function form* néven leírt „többtétélesség az egytétélességben” elv ugyanannak a formakoncepciónak a két oldala.³

Richard Wagnert Friedrich Wilhelm Nietzsche egy ízben – a zenedrámák minden monumentalitása ellenére – „miniaturistaként” jellemezte. Anélkül hogy a szót lekicsinylő értelemben használnánk, ugyanezt mondhatjuk Johannes Brahmsról is, aki egy néhány hangnyi dallamszubsztanciából tematikus-motivikus munkával olyan zenei formákat fejlesztett, amelyek mintha a végtelenbe ágaznának szét. Amikor tehát Liszt a tématranszformáció és a „többtétélesség az egytétélességben” elvére támaszkodva jelentéktelennek tűnő kiindulópontokból szokatlan, a klasszikus léptéket messze túlszárnyaló dimenziókat vezetett le, ugyanazt a problémát oldotta meg, csak más eszközökkel, mint Wagner és Brahms. Bármennyire eltérők is az egyes megoldások, az egyidejűleg alkotó komponistákra leselkedő problémák hasonlóságában megmutatkozik a korszak belső egysége. A paradoxonban, hogy a zenei „miniaturisták” a szimfónia és a zenedráma monumentalitáshoz vonzódtak, nem túlzás a 19. század egyik védjegyét látnunk.

2.

A „többtétélesség az egytétélességben” elvére, amelyet Liszt – az általa zongorára és zenekarra átírt Schubert: *Wanderer-fantáziától* ihletve – a *h-moll szonáta* alapjául választott, és amelyet Eugen Schmitz a maga idején úttörőnek számító 1904-es tanulmánya⁴ nyomán néhány évtizeden át megkérdőjelezhetetlennek tekintettek, az utóbbi években ellentmondások és kétségek árnya vetült.⁵ Miközben a kutatók megkísérelték a szonátatétel egyes részeit – expozíció, kidolgozás, visszatérés és kóda – valamilyen módon azonosítani a szonátaciklus tétéleivel, vitákba bonyolódtak, míg végül úgy tűnt, nincs más megoldás, mint a forma kettősségének tagadása, amely viszont ellentmondásba került azzal a ténnyel, hogy a *double-function form* 1900 táján – egy olyan időszakban, amely Liszt hatása nélkül nem képzelhető el – éppenséggel a formaalkotás egyik toposza volt. Newman megoldása, mely szerint a lassú tétel (331–459. ü.) és az általa scherzóként értelmezett fugato (460–522. ü.) egyetlen komplexumot alkot, s együttesen mint „kidolgozás nagyban” értelmezhető,⁶ kétségkívül erőltetett volt, hiszen alig tagadható, hogy legkésőbb a

3 William S. Newman: *The Sonata Since Beethoven*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969, 376.

4 Eugen Schmitz: „Liszts H-Moll-Sonate”. *Allgemeine Musik-Zeitung*, 31. (1904), 451.

5 Dietrich Kämper: *Die Klaviersonate nach Beethoven*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, 145. skk.

6 Newman: i. m.

205. ütemben, a főtéma C-dúr (kikomponált nápolyi akkordként ható) megjelenésével, illetve a H-dúr felé irányuló szekvenciával egy kidolgozás veszi kezdetét; másfelől pedig a fugatót, amely az expozíció 25. ütemének visszatérésébe torkollik (523. ü.), az expozíció kezdetének felnagyított analógiájaként foghatjuk fel. (Kétségtelen ugyanakkor, hogy a b-moll hangnem a reprízként való értelmezés ellen szól.) Viszont az sem igazán meggyőző, amikor Newman formaszémáját kritizálva Rey M. Longyear már a 179. ütemet a kidolgozás kezdetének tekinti,⁷ hiszen a cezúra, amelyet Longyear feltételez, a 153–164. ütemek ismétlésében (171–182. ü.) jelenik meg. S bár a 183. ütemben valóban egy kidolgozás-karakterű, szekvenciázó és lebontó szakasz kezdődik, ez voltaképpen – mint később még visszatérünk rá – egy „kidolgozás kicsiben”, amely nem a „kidolgozás nagyban” (205. ü.) kezdetét jelzi, pusztán átmenetet jelent a felé.

A nehézségeket úgy oldhatjuk fel, ha azokat – Walter Benjamin javaslata szerint – halmozzuk. A forma kettősségének tézisé, amint az a *h-moll szonátában* megvalósult, csupán azzal tehetjük valószínűvé, ha odáig sarkítjuk, hogy voltaképpen a forma hármasságával állunk szemben. Más szóval három nagyságrendet kell megkülönböztetnünk, amelyekben – ha nem is szisztematikusan – a szonátaciklus, a szonátatétel és a szonátatételrész formái jutnak kifejezésre. Tévedés volna tehát teljes következetességet elvárni, hiszen a Liszt által megvalósított formai idea jelentése nem annyira önmagában, mint inkább abban a funkcióban rejlett, amelyet a kettős témátranszformációinak megalapozásában kellett betöltenie.

A főtéma (8–31. ü.) félreérthetetlenül egy szonátatétel kicsinyített mása egy kettős téma expozíciójával (8 – 17. ü.), egy szekvenciázó és lebontó folyamatban testet öltő kidolgozással (18 – 24. ü.) és visszatéréssel (25–31. ü.). Mindazonáltal nyilvánvalóan nehéz volt tudatára ébredni az e mögött rejlő elvnek, a formai hármasság gondolatának.

Az átvezetés (32–104. ü.) nem csupán technikai szempontból, de nem kevesebb mint 73 ütemnyi terjedelme folytán is kidolgozási rész; az ember tehát visszatérést vár utána. Mégis bajos volna reprízként – az átvezetés kidolgozásszerűségének következményeként – értelmeznünk azt, hogy a melléktémán belül a főtémának mind az első (120. ü.), mind a második motívuma (141. ü.) visszatér. A formaérv számára sokkal inkább az a döntő, hogy az átvezetés egy cél felé vezet, amelyet előbbi eredményeként érzékelhetünk: a győzedelmes, fortissimo megjelenő és a melléktéma szerepét betöltő Grandioso-hoz. A lassú bevezetés (1–7. ü.), amelynek motívuma az átvezetés végén ismét felbukkan (82–104. ü.), kibővített formájában kétértelmű: egyfelől a szeptimugrás a szextbe való feloldással (2. ü., vö. 84. ü.) az első főmotívumot (9. ü.) előlegezi megfordításban, másfelől a 90–104. ütemekben a jobb kéz látens, a bal kéz dallama által elfedett felső szólamában (*a–b–d’–e’–g’–a’*) a melléktéma dallamának körvonala rajzolódik ki.

Ha a főtéma „szonátaforma kicsiben”, az átvezetés pedig kidolgozás, akkor a hasonló terjedelmű melléktéma (105–204. ü.) több részből álló komplexumnak tű-

⁷ Rey M. Longyear: „Liszt’s B minor Sonata”. *The Music Review*, 34. (1973), 198–208., ide: 206. skk.

nik, amelyet önmagában konzekvens formaként foghatunk fel, még ha a hagyományos formaszkémák egyikét sem valósítja meg. A voltaképpeni melléktéma lassúbb lüktetésű expozícióját a főtéma mindkét motívumának felidézése követi, amelyek először – mintegy emlékeztetőül – eredeti formájukban jelennek meg (120. ü. és 141. ü.), majd pedig egy kantábilis alakba transzformálva (125. ü. és 153. ü.), tehát egy melléktéma karakteréhez idomulnak. A transzformációt, amely a kettős téma történetének egyik stációját képezi, a formai funkció igazolja esztétikailag.

Ha a főmotívumok kantábilissá asszimilálása, amelyet a forma egészében betöltött szerepük megkíván, az egyik oldala annak a fejlődési folyamatnak, amely a melléktéma-területet belülről összefogja, a másik oldalt a kettős téma belső kontrasztjából levont következtetések jelentik. A második motívum kantábilis változatának folytatása (161. ü.) az első motívumra való burkolt utalást tartalmaz, amely utóbb (179. ü.) konkrétabbá is válik. Abból pedig, hogy az első motívum a második továbbszövésének szintaktikai funkciójában jelenik meg, egy szekvenciázó és lebontó folyamat bontakozik ki, amely mint „kidolgozás kicsiben” a már említett módon átmenetet képez a 205. ütemben kezdődő „kidolgozás nagyban” felé.

Az expozíciót (1–204. ü.) alkotó részeket magukban hordozott zenei jellegzetességeik alapján bármiféle interpretációs erőszaktétel híján is többféleképpen írhatjuk le: mint egy szonátaformájú főtéma-területet, mint egy kidolgozás terjedelmével és struktúrájával bíró átvezetést és mint egy melléktémát, amelynek belső többrészségében felismerhető az egymásra következős kényszerítő logikája. A forma kettősségében azonban, amely az expozíció részeiből kirajzolódik, három különböző formai nagyságrend kritériumai foglaltatnak benne: a főtéma egy expozíciórészlet és egy tétel, az átvezetés egy expozíciórészlet és egy tételszakasz, a melléktéma pedig ismét egy expozíciórészlet és egy tétel. Az expozíció egészét olyan mértékben értelmezhetjük ciklusként, amennyiben a főtémát mint egy szonátaforma Allegróját, a melléktémát pedig mint lassú tételt tudjuk fölfogni. S ha nem riadunk vissza némi spekulációtól, ezt az értelmezést azzal is kiegészíthetjük, hogy a kidolgozás második része (239–276. ü.) scherzandóként is interpretálható, amely strettába megy át, s így aligha túlzás fináléről beszélnünk, amely egyszer mind zárótémacsoport is – vagyis olyan formarész ez, amely az expozíció és a többtétéles ciklus nagyságrendjében is ugyanazt a funkciót tölti be. A scherzando hangneme D-dúr, a strettáé h-moll, a dallami szubsztanciát tekintve pedig – éppúgy, mint a melléktémában – az első és a második főmotívum transzformációival állunk szemben, amelyek ismét csak a formában elfoglalt helyükhöz idomulnak. Sem hangnemi, sem tematikus szempontból nem szól tehát semmi az ellen, hogy az expozíció zárószakaszának a kidolgozásba való betoldását tételezzük fel – egy olyan zárószakasz interpolációját, amely egyúttal fináléja annak a szonátaciklusnak, amelynek kicsinyített mása az expozícióban jelenik meg. (Hogy a 255. ütem strettája az expozíciónak a kidolgozásba betoldott része, abból is látható, hogy a 660. ütem reprízében a melléktéma közvetlen folytatásaként tér vissza.)

Amennyiben azt a transzformációs folyamatot, melynek során a kettős téma két motívuma a főtémaaként való exponálást követően előbb a kantábilis melléktéma, majd a virtuóz zárótéma áruhájában jelenik meg, a téma történeteként értel-

mezzük – ami egyszersmind a szonáta „belső cselekvényét” jelenti –, kézenfekvőnek tűnik, hogy az expozíció és a kidolgozás között ne a különbségeket, hanem a kapcsolatokat hangsúlyozzuk. A zárótéma interpolációja után pedig a kidolgozás is egy olyan témakomplexummal folytatódik (277. ü.), amely egy bevezetés, egy főtéma és egy melléktéma egymás mellé állításával az expozíció módosított másolatának tűnik a maga szűkebb keretei között. (A 301. és a 306. ütem recitativója minden jel szerint az első főmotívum távoli variánsaként is olvasható.)

Az Andante sostenutónak (331–459. ü.) a kidolgozás részeként való felfogása, amint azt Newman javasolta, értelmezésbeli erőszak tétel, amely azonban, ha nem igazolható is, mindenesetre érthető. Amennyiben ugyanis abból a feltevésből indulunk ki, hogy a *double-function form* értelme a szonátaforma részeinek és a szonátaciklus tételeinek kölcsönös megfeleltetése, az egyetlen lehetséges megoldás az expozíció mint első tétel és a visszatérés mint finálé között álló lassú tételnek a kidolgozás fogalmába szuszakolása. A *h-moll szonáta* mélyén rejlő formai idea azonban csak akkor lesz érthetővé, ha tudatosítjuk, hogy a különböző formai nagyságrendekhez tartozó kategóriák egymás mellé állíthatók, és össze is olvadhatnak. A tétel kezdete egyszerre és egyben főtéma és szonátaforma is. A lassú tétel viszont a kidolgozás mellett áll mint második megfogalmazása egy formai funkciónak, amelyen osztozik a kidolgozással: kontrasztáló középrész (amely meg is kettőzhető, anélkül hogy jelentősége ezáltal megszűnne). Másfelől nem tagadhatjuk, hogy a lassú tétel egy kidolgozás bizonyos momentumait hordozza magában. Az Andantedallam mint főtéma – amely lényegét tekintve új, bár a 340. és 342. ütem melodikus gesztusa a bevezetés 2. ütemére emlékeztet – és a második főmotívum kantábilis változata mint melléktéma együttesen olyan keretet alkotnak, amely egy kidolgozásjellegű középrészt (363–394. ü.) vesz körül: a Grandioso-téma különféle fokokon jelenik meg, s a téma második ütemcsoportja – amelynek első üteme a kezdet ritmusát egy mérőütéssel elcsúsztatja – széthasad, és szekvenciává alakul; a lebontást viszont Liszt az első főmotívum egy variánsával kapcsolja össze. Mindazonáltal túlzás volna azt sugallnunk, hogy a lassú tételben hallható kidolgozási rész elegendő lenne az Andante sostenutónak a „kidolgozás nagyban” formarészbe való integrálásához. Tagadhatatlan ugyanakkor, hogy a kettős téma története, amely az egész szonáta alapjául szolgál, a lassú tételben is folytatódik.

A fúgatechnika, amellyel a főtéma – tehát annak mindkét motívuma – a repríz kezdetén megjelenik (460. ü.), mint eszköz lehetővé teszi, hogy az expozíció visszatérése önálló tételként – fináléként – jelenhessen meg. Másfelől félreérthetetlen az is, hogy a fugato – nem kevesebb mint 63 ütemnyi terjedelme ellenére – a főtéma-expozíció 24 taktusának felel meg. A főtéma maga, mint már említettem, „szonátaforma kicsiben”, és ennek vázát a fugato is reprodukálja, amennyiben a fúgatechnika a téma háromszólamú expozícióját követően egy lebontó és szekvenciázó folyamatban oldódik fel, ami nem más, mint a szonátaforma értelmében vett kidolgozás. Ugyanakkor az az ütem, amelyben elérjük a reprízt (523. ü.), s amely a „szonátaforma kicsiben” modellje szerint a főtéma visszatérésének taktusával (25. ü.) azonos, éppen azt a pillanatot jelöli, amelyben a fugato finálé a szonáta első részének egyszerű reprodukciójába csap át. A finálé tehát – a kidolgozás és a

lassú tétel egymásmellettségével szemben – a szonátaforma egyik részének és a szonátaciklus egyik tételének azonosításán nyugszik: ahogyan a fugato egyfelől egy jellegzetes tételkaraktert rajzol meg, másfelől viszont a főtéma expozíciójának vázát reprodukálja, úgy lesz a szonáta zárószakasza egyszerre és egyben visszatérés és finálé.

3.

A „többszertelesség az egytéltelességben” elve 1900 táján olyan formai elképzelésnek számított, amely immár nem hatott paradoxonként, mint fejlődésének kezdeti szakaszában, másfelől viszont még nem kopott pusztá trivialitássá. Mint Arnold Schönberg saját *d-moll vonósnégyesének* (Op. 7) egy félszázad távlatából papírra vett elemzésében 1949-ben megjegyezte: „A kor meggyőződéséhez alkalmazkodva ennek a nagyformának a szonátatípus mind a négy karakterét kellett tartalmaznia egyetlen, megszakítás nélküli tételben.”⁸ Az *Első vonósnégyes*en kívül Schönberg a *double-function form* különféle változatait alkalmazta a *Pelléas és Mélisande* szimfonikus költeményben (Op. 5) és az *Első kamaraszimfóniában* (Op. 9) is.

Liszt hatásáról egyik esetben sem esik szó. Egy, az 1911-es Liszt-centenárium alkalmából született írásában pedig Schönberg éppen azzal polemizált, amit Liszt „formalizmusaként” értékelt:

Liszt formája a régi alkotóelemek kiterjesztése, kombinációja, összehegesztése, matematikai-mechanikus továbbfejlesztése. A matematika és a mechanika nem teremthet élőlényeket. Ezt a formát egy helyesen működő értelem alkotta meg, helyes érzéstől inspirálva. Egy helyesen működő értelem azonban csaknem mindig éppen az ellenkezőjét teszi annak, ami egy helyes érzelmhez illik. Egy helyes érzés nem mondhat le a tudatalan sötét birodalmába való újabb és újabb lemerülésekről, hogy a tartalmat és a formát egységként hozza felszínre. Liszt egy régi formát egy újjal helyettesített. Amit ezáltal megalkotott, biztosan szörnyűbb formalizmus, mint azoké a mestereké, akik a régi formákban éltek.⁹

Schönberg polémiája azt a konstruktív erőt hányja Liszt szemére, amellyel az weimari éveiben az improvizációhoz való kötődését próbálta ellensúlyozni, de ez

8 „In Anpassung an den Glauben der Zeit sollte diese große Form alle vier Charaktere des Sonatentyps in einem einzigen ununterbrochenen Satz enthalten.” Arnold Schönberg: „Bemerkungen zu den vier Streichquartetten”. In: Ivan Vojtech (hrsg.): *Stil und Gedanke*, 409–436., ide: 410.

9 „Liszts Form aber ist Erweiterung, Kombinierung, Verschweißung, eine mathematisch-mechanische Weiterentwicklung der alten Formbestandteile. Die Mathematik und die Mechanik können keine Lebewesen erzeugen. Von einem richtigen Gefühl angeregt, hat ein richtig funktionierender Verstand diese Form angefertigt. Ein richtig funktionierender Verstand jedoch tut fast immer das Gegenteil von dem, was einem richtigen Gefühl angemessen ist. Ein richtiges Gefühl darf sich nicht abhalten lassen, immer wieder von neuem ins dunkle Reich des Unbewußten hinabzusteigen, um Inhalt und Form als Einheit heraufzubringen. Liszt ersetzte eine alte Form durch eine neue. Was er damit tat, ist gewiß ein ärgerer Formalismus als der jener Meister, die in den alten Formen gelebt hatten.” Uő: „Franz Liszts Werk und Wesen”, uott, 169–173., ide: 171.

nem vezethet félre a tekintetben, hogy néhány 1900 táján Schönberg által is követett formai elképzelést éppen Liszt inspirált, s hogy másfelől Schönbergnek a liszti előfeltevésekből levont következtetései olyan momentumokra is fényt vetnek, amelyek a *h-moll szonátában* még csupán félig fejlődhettek ki.

A „többszólamúság az egyszólamúságban” vagy „egyszólamúság a többszólamúságban” különböző hangsúlyokat kaphat, és a nézőpontok különbsége semmiképp sem közömbös. A *d-moll vonósnégyesről* írott három elemzésében – amelyek közül kettő absztrakt-formális,¹⁰ egy pedig programatikus¹¹ – Schönberg a többszólamúságot hangsúlyozta, amennyiben a művet alkotó négy részt az expozícióval (1. ü.), a scherzóval (399. ü.), a lassú tétellel (952. ü.) és a rondóval (1122. ü.) azonosította. (A komponálást megelőző, s így a mű végleges formáját csak bizonyos mértékig tükröző programatikus vázlatban a III. és IV. rész egybekapcsolódik.) Anton Webern egyik tanulmánya viszont, amelyet 1912-ben a tanítványok és barátok által összeállított gyűjteményes kötet számára írt, a szonátaformát választja kiindulópontul:

E vonósnégyes formája alapvetően egyetlen nagy szonátatételé. Az első kidolgozás és a repríz közé ékelődik a scherzo és a nagy kidolgozás, a repríz pedig a főtéma és a mellék-téma között álló Adagióval bővül. A rondó-finálét ebben az esetben mint szélesen kibontott kódát is felfoghatjuk.¹²

Webern leírása szerint – amely találóbbr, mint Schönberg saját, „autentikus” elemzése – a formarészek az 1–300., 301–908., 909–1121. és 1122–1320. ütemeket foglalják magukba. Némileg zavarba ejtő, hogy Webern egyfelől a scherzónak a kidolgozásba és a lassú tételnek a visszatérésbe való betoldásáról beszél, másfelől viszont afelé hajlik, hogy a rondó-finálé egészét kódaként értelmezze, jóllehet a voltaképpeni kódá (1274–1320. ü.) éppúgy a rondó mellett áll, ahogy a scherzo a kidolgozásba és az Adagio a reprízbe ékelődik: a kétértelműség és az „egymásba skatulyázás” elve – amelyek a *double-function form* esetében egyaránt szerephez jutnak, de amelyeket világosan el kellene választanunk egymástól – ezúttal összekeverednek. (A *quid pro quo*, mint még visszatérünk rá, nem ok nélkül való, de nyugtalanító, ha a jogosságát meg sem próbálják igazolni.)

A forma hármasságának elve, amely a vonósnégyes háttérében áll, Schönberg elemzéseiben fel sem merül. E hiány magyarázatát kézenfekvő abban látunk,

10 Uő: „Streichquartett op. 7”. In: Ursula von Rauchhaupt (hrsg.): *Schönberg, Berg, Webern: Die Streichquartett*. Hamburg: Deutsche Grammophon Gesellschaft, 1971, 11. skk.; uő: „Bemerkungen zu den vier Streichquartetten”, uott, 410. skk.

11 Christian Martin Schmidt: „Schönbergs 'Very definite – but private' Programm zum Streichquartett opus 7”. In: Rudolf Stephan és Sigrid Wiesmann (hrsg.): *Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*. Wien: Elisabeth Lafite, 1986, 230–234., ide: 233. skk.

12 „Im Grunde ist die Form dieses Quartetts die eines einzigen großen Sonatensatzes. Zwischen der ersten Durchführung und der Reprise sind das Scherzo und die große Durchführung eingeschoben, und die Reprise ist durch das zwischen Hauptthema und Seitensatz stehende Adagio ausgedehnt. Das Rondo-Finale könnte man in diesem Falle als eine weitausgebaute Coda auffassen.” Anton Webern: „Schönbergs Musik”. In: *Arnold Schönberg*. München: Piper, 1912, 22–48., ide: 30. sk.

hogyan az analízisek, amelyeket a zeneszerző programfüzetek számára fogalmazott, a közérthetőségre való törekvés folytán vázlatosak. Másfelől azonban nem zárhatjuk ki, hogy Schönberg a „formalizmus” vádjától tartott, amelyet éppen ő emelt Liszttel szemben – azzal a zeneszerzővel szemben, akitől a *d-moll* vonósnégyesben megvalósított formai elgondolás származott.

A formai kategóriák, amelyeket Schönberg egyidejűleg és egymás mellett alkalmaz: a tételrész, a tétel vagy a tételciklus. A nagyságrendek viszont – és ebben áll az alapgondolat, amelyet Schönberg Liszttől vett át – változó dimenziókban jelennek meg: a ciklus nem mindig felülrendelt szkéma, hanem alárendelt is lehet. Ezenkívül – s ez bizonyos elvárást jelent a hallgatóval szemben – különbséget kell tennünk egy kitapinthatóan megvalósított és egy pusztán absztrakt, az azonos nagyságrendbe tartozó részek egymásmellettségéből eredő formai jelentés között: az expozíció (1–300. ü.) egyfelől a szonátatétel része, amelyet a mű egésze jelenít meg, másfelől négy szakaszból – főtéma-területből, átvezetésből, melléktéma-területből és zárótémacsoportból – áll, amelyeket egyszersmind mint egy ciklus teteleit – mint szonátaformájú Allegrót, lassúbb lüktetésű fűgát, scherzo karakterű variációs tételt és fugato finálét – is interpretálhatunk (1–96., 97–153., 153–234., 234–300. ü.). Az expozíció egyaránt tételrész és ciklus, azonban nem tétel, amely mint olyan egy bizonyos formát rajzolna ki: a középső nagyságrend bizonyos értelemben hiányzik. Mindenesetre az a tény, hogy az expozíció mint formarész azonos nagyságrendben áll a scherzo, a lassú tétel és a rondó mellett, azt sugallja, hogy a mű egésze által alkotott ciklusban egy Allegróról mint első tételről kell beszélnünk. Egy absztrakt momentum – a hasonló nagyságrend – elegendő ahhoz, hogy az expozíciónak egy tétel jelentőségét kölcsönözze, anélkül hogy meghatározható volna, milyen formát valósít is meg a tétel. Vagyis a forma hármasságáról beszélhetünk, amely az expozícióban benne foglalatik.

A főtéma (1–29. ü.) három zenei gondolatból áll, amelyek közül a második (14–15. ü.) a témakezdet első öt hangját másfajta ritmikai változatban reprodukálja a basszusban, míg a harmadik Schönberg saját elemzése szerint az elsőnek egy változata. A motivikus kapcsolatoknál – amelyekben a mű egésze olyan gazdag, hogy részletes bemutatásuk parttalanná válna – fontosabb ugyanakkor, hogy a főtémanak a 30. ütemmel kezdődő folytatása nyilvánvalóvá teszi: a kezdetet alkotó három gondolatot mint egy „szonátaforma kicsiben” főtémáját (*d-moll*), melléktémáját (*b-moll*) és zárótémacsoportját (*esz-moll*) interpretálhatjuk. Hiszen a 30–64. ütemek – a főtéma és a basszus közötti szólamcserével (30. ü.), a basszusmotívum önállóvá válásával (44. ü.), valamint a fő- és a melléktéma kombinálásával (54. ü.) – egyértelműen egy kidolgozás jegyeit mutatják, s a távoli hangnemekbe való kitérések után az alaptonalitás visszatérése (65. ü.), még ha tematikus szempontból a főgondolatokra korlátozódik is, reprízként jelenik meg. (A formaelvek meghatározása – amelyet más formában Alfred Lorenz Wagner-elemzéseiből is ismerhetünk – szokatlannak tűnhet, érzékelépszichológiai szempontból azonban csak kevésbé különbözik a szintaktikus vagy tonális struktúrák hatványozásától.)

A lassú lüktetésű fűgát (97–153. ü.) Schönberg – hosszúsága, valamint pregnant és önálló tematikája ellenére – „átvezetésként” írta le; ugyanakkor önmagá-


ban zárt forma határozott benyomását kelti. Egy kettősfűgáról van szó, amelynek első témája önmaga diminúciójával folytatódik, s így az ember következetesnek érzi, mikor utóbb a második téma (118. ü.) is diminuált alakban jelenik meg. Az első téma kezdete a főtéma zárlatában sejlík fel, a zárlat viszont a melléktéma kezdetét előlegezi (153. ü.).

A melléktéma-terület (153–234. ü.), amely felületes hallgatáskor amorfnak tűnik, strukturális szempontból érthetővé válik, ha variációs ciklusként értelmezzük. A téma (153–166. ü.) három motívumot foglal magában, amelyek közül a harmadik az első kettő ismétlésének ellenpontjaként exponálódik. A variációk során Schönberg változó, különböző mértékben módosított anyagot használ. Az első variáció alapjául a második motívum egy ritmikai variánsa szolgál; a második az első motívumra épül, amely a második motívum megfordításával és diminúciójával bonyolódik egybe kontrapunktikusan; a harmadik a téma eredeti formájához közelít; a negyedik gyors tempóba ülteti át az első két motívumot (a másodikat ráadásul megfordításban); az ötödik egyrészt az első motívum expresszív variánsából áll, másrészt egy ellenzólam segítségével átvezet a fugatóhoz. Az magától értődik, hogy egy melléktéma-területtel kapcsolatban kidolgozásról vagy fejlesztő variációról beszélhetünk, a tematikus-motivikus munka azonban csaknem egyenesen oszlik el az egész műben, s a döntő momentum nem e tény pusztá megálapítása, hanem a különböző formarészekben uralkodó sajátos strukturáló elvek felismerése.

A fugato (234–300. ü.), amelyet zárótémacsoportként és egyszersmind – egy másik formai szinten – fináléként értelmezhetünk, három témából építkezik: a főtéma ritmikailag módosított ellenpontjából (1–2. ü.), a Schönberg által „átvezetésként” címkézett kettősfűga második témájából és a melléktéma első motívumából. A fugato egyfelől – technikai szempontból – átvezet a kidolgozáshoz, emellett a cezúrát egy pontozott ritmus is áthidalja, amely közös a két részben. Másfelől viszont az első fűgából származó téma meghatározza a forma lefolyásának egészét, amennyiben utóbb belőle származik a scherzotéma (399. ü.), ráadásul a scherzót egy harmadik fűga követi (706. ü.), amely még egyszer feldolgozza ugyanazt a témát. Ha tehát a negyedik tétel rondójában megjelenő fugatót (1181. ü.) is tekintetbe vesszük, egy ritornellről beszélhetünk, amelynek variált visszatérése egy „rondó nagyban” alakítója, és a forma egésze számára összetartó erőt jelent.

A 301. és a 908. ütem közötti kidolgozási részbe egy scherzo illeszkedik, anélkül hogy eldönthető lenne, vajon a scherzo integrálódott-e a kidolgozásba, vagy a kidolgozás jelenik-e meg egy scherzo formájában. (A scherzo nincs híján a kidolgozásszerű mozzanatoknak; ezeket azonban túlzás volna a tétel értelmezésének alapjául választanunk, hiszen efféle momentumok az egész művet átszövik.) A kidolgozás és a scherzo sokkal inkább úgy állnak egymás mellett, mint egy szonátatétel része, illetve egy szonátaciklus tétele. Mindazonáltal a belső összefüggések létrehozására tett kísérlet egy olyan zeneszerző esetében, aki az összefüggés és közvetítés hiányát elviselhetetlennek tartotta, szinte magától értődik: a scherzo és a Webern által „nagy kidolgozásként” említett második kidolgozás között a scherzotéma egy fugato alakját ölti (706–784. ü.), amely áthidaló szerepet tölt be,

amennyiben tematikusan a megelőző, szövés módjában viszont a következő részszel rokon. Mindemellett a tényt, hogy a második kidolgozás a scherzo 3/4-es metrumát használja, a lezáráskor pedig a teljes mű fő témáját a scherzotéma szűkmeneteivel kapcsolja össze, olyan formarészek közötti végső közvetítésként értelmezhetjük, amelyek kezdetben – mint első kidolgozás és scherzo – kapcsolat nélkül álltak egymás mellett.

Az első kidolgozás (301–398. ü.) sűrített és módosított formában tükrözi az ex-pozíció menetét, tehát egy brahmsi mintákra támaszkodó „variáció nagyban”. A scherzo (399–705. ü.) a hagyományos formára reflektál, jöllehet az egyszerű ismétlések elhagyásával, amelyeket Schönberg, akinek a szemében a komponálás fogalma szinte egybeesett a fejlesztő variációéval, elviselhetetlennek érzett volna. Schönberg egyfelől valamennyi témát – a fő rész fő- és melléktémájától kezdve (299–449. ü.) a trión (532. ü.) át egészen a módosított reprízig (576. ü.) – összekapcsolja azáltal, hogy egy közös ritmikai mintára, a hemiolaritmusra  alapozza őket. Másfelől a triót követő repríz olyan határozottan eltér a fő résztől, amelynek – bármennyire is módosított – visszatérése volna, hogy kezdetben kétségesnek tűnik, vajon reprízről van-e még szó egyáltalán. Az alaposabb elemzés során azonban kitűnik, hogy nem csupán a témák ritmusa azonos, hanem emellett az eredeti forma első négy hangja is visszatér a variáns 2–5. hangjaként, mégpedig megfordításban. A diasztematikus és a ritmikai asszociáció tehát elcsúsznak egymástól. Ellenvetésként felmerül egyfelől, hogy ez a kapcsolat már aligha reális, másfelől pedig, hogy a „repríz” formai funkciója mindenekelőtt a kidolgozásba ékelődő scherzónak a kidolgozás struktúrájába való bevonása a korábbi témákra (a fő téma ellenpontjára, a fő téma folytatására, a melléktémára, illetve annak ellenpontjára) való utalások segítségével. Nem kell elzárkóznunk az ellenérvektől sem, mégis kitarthatunk amellett, hogy Schönberg elképzelése szerint az önanalíziseiben „trióként” jelölt formarészt egy – transzformált – „repríz” követi.

A repríz és a lassú tétel közötti összefüggés hasonlóan felemás, mint a kidolgozás és a scherzo közötti. Ezúttal is a szonátaciklus egyik tétele ékelődik a szonátaforma egy részébe: a lassú tétel (952–1067. ü.) egyfelől a fő téma visszatérése (909–951. ü.), másfelől az átvezetés (1068–1081. ü.) és a melléktéma repríze (1082–1121. ü.) között áll. Ha ezúttal tétel és tételrész egymásba tolódik is, és nem egymással – a *double-function form* értelmében – azonossá válik, mégis félreismerhetetlenek a tematikus és strukturális összefüggések. A lassú tétel fő- és melléktémája (952. és 1003. ü.) először egymástól elválasztva jelenik meg, majd egyfajta kidolgozás során kapcsolódik össze kontrapunktikusan (1031. ü.). Mindemellett azonban a „szonátaforma nagyban” melléktémája (153. ü.) olyan szerepet játszik, amelyet találoan aligha írhatunk le másképp, mint a lassú tétel harmadik témáját. A betoldott melléktéma viszont éppen az a zenei gondolat, amelynek visszatérését a lassú tétel beiktatása késlelteti. Másképp fogalmazva: a lassú tétel egyik kiemelkedő momentuma egy olyan visszatérés megelőlegezése, amelyet egyelőre meggátol. Amilyen kevésé mondhatjuk tehát, hogy a repríz és a lassú tétel egybeesik, éppoly tagadhatatlan másfelől, hogy nem csupán egymás mellett állnak, hanem belülről hivatkoznak is egymásra.

A ciklus negyedik része, a rondó-finálé (1122–1273. ü.) egy kódával kapcsolódik össze (1274–1320. ü.), amely a főtéma D-dúrba transzformálása, a nyugodt tempó és a Schönberg által kifejezetten előírt *Espressivo* karakter folytán apoteózisként hat. Azonban a rondó sem csupán a szonátaciklus fináléja, hanem emellett a szonátaforma zárószakasza is, tehát – mint Webern felismerte – „egyfajta kóda” a „voltaképpen kóda” előtt. Ha Beethoven óta a kóda problémája általában abban áll, hogy a kidolgozást bizonyos értelemben „túlszárnyalja”, és mégis a lezárás hatását keltse, Schönberg azzal oldja fel az ellentmondást, hogy egyfelől a rondó ritornell-struktúrája a lezárság érzetét sugallja, másfelől viszont az epizódokban a témák kombinálódása szélsőségesessé fokozódik, túllépve még a kidolgozásban tapasztalt technikán is. Olyan zenei gondolatok, amelyek eredetileg a legcsekélyebb kapcsolatban sem álltak egymással, mint például a teljes mű fő témája és a lassú tétel melléktémája vagy a teljes forma melléktémája és a scherzo témája, meglepő módon kontrapunktikus kapcsolatban találkoznak össze. A rondó nem önmagában áll: a ritornell a lassú tétel fő témájának egy transzformációja, s ha nem rettenünk vissza bizonyos mértékű spekulációtól, a fő téma megkésett, pótlólagos – a melléktémának a lassú tétel végén (1048. ü.) hallott visszatérését kiegészítő – reprízéről beszélhetünk. Mindenekelőtt a korábbi témákat rekapituláló és másként csoportosító epizódok struktúrája az, aminek kulcsa nem a rondó-szkémában, hanem a vonósnegyes egészének formájában rejlik.

4.

Ha a nyelvi pontosság végett a tételrész, a tétel és a tételciklus közötti különbséget mint a „nagyságrendek” eltérését írjuk le, az alá- és fölrendelt formák és formarészek közötti különbséget viszont a „dimenziók” eltéréseként értelmezzük, a Liszt által a *h-moll szonátában*, Schönberg által pedig – Liszt nyomán – a *d-moll vonósnegyesben* megvalósított elvek zavarba ejtők, amennyiben a „nagyságrend” és a „dimenzió”, amelyek rendszerint egybeesnek, e két kivételes (770, illetve 1320 ütem hosszúságú) mű „nagyformájában” nem ritkán szétválják. A megszokás, mely szerint a tételrész a tételnek, a tétel pedig a tételciklusnak van alárendelve, és annál kisebb terjedelmű, érvényét veszti. A *double-action form* megkopott fogalma viszont nem elégséges, hogy a Liszt és Schönberg szeme előtt lebegő több dimenziót leírja. Hiszen csak annyit állít, hogy egy formarész, amely egyazon dimenzióhoz tartozik, különböző nagyságrendeket reprezentál: egy adott részlet egyszerre és egyben kidolgozás és lassú tétel, vagy repríz és finálé. Liszt és Schönberg ugyanakkor túlléptek a „többtétélesség az egytétélességben” elvén, amennyiben egyfelől a különféle nagyságrendek nem egy, hanem több dimenzióban való egyidejűségével operáltak, másfelől pedig a nagyságrendek hierarchiáját néha az ellentétére fordították: egy „szonátatétel kicsiben” fő téma, tehát egy expozíció része lehet, viszont az expozíció is lehet egy „szonátatétel nagyban” része; vagy egy expozíció egy szonátaciklus formájában jelenik meg, másfelől viszont egy magasabb dimenziójú szonátaciklus első tétele.

A „dimenzió” a „nagyságrendhez” hasonlóan kvalitatív kategória, még ha nem szabadulhatunk kvantitatív asszociációitól sem; az a várakozásunk pedig, hogy egy

formarész „dimenziója” szoros kapcsolatban áll annak terjedelmével, néha csalókanak bizonyul. A *d-moll vonósnégyes* lassú tételében a főtéma egy „szonátaforma kicsiben” 17 ütemnyi expozícióval, 28 ütemnyi kidolgozással és egy háromütemes visszatéréssel. (Utóbbiban az első és a második gondolat egyidejűleg jelenik meg, az alaphangnem visszatérése azonban elhatárolja a reprízt a kidolgozás kontrapunktikus kombinációitól.) A lassú tétel – háromtaktusnyi átvezetést követő – melléktemája 28 ütem terjedelmű, a kidolgozás mindössze 17. A fölérendelt szonátaforma kidolgozása tehát külső kiterjedését tekintve megfelel az alárendelt szonátaforma kidolgozási részének, anélkül azonban, hogy ezáltal a „dimenziók” közötti különbség – amely, mint említettük, kvalitatív momentumot is magába foglal – megszűnne. A dimenzió és a kiterjedés közötti kényes kapcsolat azzal a funkcióval függ össze, amelyet Schönberg vonósnégyesében a többdimenziósság elve betölt. Webern a mű elemzésekor nem ok nélkül indult ki a kidolgozás központi jelentőségéből: „Az *Első vonósnégyes*ben Schönberg a klasszikus kvartett egyes tételformáit egyetlen nagy tételbe olvasztja össze, amelynek közepét egy nagy kidolgozás foglalja el.”¹³ A tényleges helyzet megvilágításához elengedhetetlenül szükséges apró túlzással azt mondhatjuk, hogy a vonósnégyes egyetlen hatalmas kidolgozás, amelyben Schönberg szélsőséges következtetéseket vont le a fejlesztő variáció elvéből. Látszólag másodlagos jelentőségű szólamok – mint a főtéma és a melléktema ellenpontja – témákként viselkednek, és olyan alakváltáson mennek át, amelyet mint „egy téma történetét”, mint változó formai szerepek stációiból álló fejlesztést írhatunk le. Schönberg megoldásra váró problémája tehát mindenekelőtt abban állt, hogy egy 1320 taktusra kiterjedő kidolgozást úgy tagoljon, hogy a világosan elkülönülő funkciójú részek elváljanak egymástól. Ehhez számos formára és formarészre volt szüksége változó nagyságrendekben és dimenziókban. Az ebből eredő kétértelműség pedig nem hiányként jelentkezett, hanem egy technikai szempontból alapvető s amellet esztétikailag haladó mozzanat volt, amely nélkül egy csaknem határtalan, de mégis artikulált kidolgozás ideája nem lett volna megvalósítható. Azáltal, hogy egy zenei gondolat először egy (egyúttal átvezetésként is funkcionáló) lassú tétel témáinak egyike, majd egy scherzotétel főtémája, végül egy a teljes formát összeabroncsoló, fugatoszerkesztésű ritornell melodikus szubsztanciája lesz, az univerzális kidolgozás elve valamennyi részformán keresztül állhatatosan megőrződik, másfelől pedig a gondolat transzformációja azokon a változó formai funkciókon keresztül nyer igazolást, amelyeket története folyamán betölt. A fejlesztő variáció – a liszti transzformációs eljárást is magába foglaló – módszere, illetve a többdimenziósság elve, amelyen keresztül Schönberg a Liszt-nél látott kezdeményezést a végsőkéig vitte, mint ugyanazon formai elgondolás két oldala lepleződik le.

Mikusi Balázs fordítása

13 „Im ersten Streichquartett verschmilzt Schönberg die einzelnen Satzformen des klassischen Quartetts zu einem einzigen großen Satze, dessen Mitte eine große Durchführung einnimmt.” Anton Webern: i. m. 30.