

Alexander Rehding

LISZT ÉS A TRISZTÁN-AKKORD KERESÉSE*

A zenetudomány a megszállottsággal határos tüzetességgel folytatott kutatásokat a *Trisztán*-akkordnak – a 19. századi harmóniavilág eme jelképének – eredete után.¹ Új fordulót nyitott a vitában Peter Raabe, a nagy befolyású Liszt-kutató 1931-ben, amikor rámutatott Liszt Ferenc *Ich möchte hingehn* (Elmúlni váagnék) című dalának ez irányú jelentőségére. Raabe, noha zeneileg gyöngének tartotta, történeti értékében fölbecsülhetetlennek vélte a kompozíciót:

Liszt kortársai számára persze vakmerőnek tűnhetett egy olyan kompozíció, amely több mint tíz évvel azelőtt, hogy Wagner a *Trisztán* első hangját leírta volna, már ezzel a fordulattal élt:²

123

stil - le wie der Stern ver - sin - ken

rit. - - -

1. kotta. Liszt Ferenc: *Ich möchte hingehn*, publikált változat, 123–125. ü.

* Alexander Rehding: „Liszt und die Suche nach dem 'Tristan'-Akkord”. *Acta Musicologica*, 72/2. (2000), 169–188.

1 Nagyon hálás vagyok John Deathridge-nek értékes tanácsaiért, melyek fontos impulzusokat adtak ehhez a dolgozathoz. E tanulmány néhány lényeges pontját előadtam 1998 júniusában Bristolban (GB), a 19. századi zene 10. Nemzetközi Konferenciáján. Az előadás angol nyelvű változata olvasható a konferenciáról kiadott kötetben: Jim Samson–Bennet Zon (ed.): *Nineteenth-Century Music*. Aldershot: Aldgate, 2000.

2 „Den Zeitgenossen Liszts mußte freilich eine Komposition verwegen erscheinen, die mehr als zehn Jahre, ehe Wagner die erste Note des *Tristan* schrieb, schon diese Wendung brachte.” Peter Raabe: *Liszts Schaffen*. Berlin–Stuttgart: J. G. Cotta’sche Buchhandlung, 1931, 127.

A fenti állításban elsőként egy meglepő retorikai ellipszis tűnik föl, amely révén Raabe a harmóniák kérdését – melyre pedig nyilvánvalóan céloz, amikor „vakmerőségről” beszél – említetlenül hagyja, és látszólag kikerüli. Ezáltal persze a kijelentés pontosabb olvasata néhány problémát vet föl. Ha ugyanis Raabét a szaván fogjuk, akkor ítélete ebben a formában nem kevesebbet állít, mint hogy Wagner *Trisztán és Izoldájának* valamely történeti imperatívusz szolgálta alapul, és így Liszt kortársai már 1845-ben – tíz évvel a *Trisztán* komponálásának kezdete előtt – e mű megszületését várták. Pontosán véve tehát Raabe szerint a liszti kompozíció „mérészsége” is mindenekelőtt ama körülményben keresendő, hogy a *Trisztán*-akkordfűzés nemcsak hogy a kelletténél tíz évvel korábban jelent meg, de ráadásul nem is a megfelelő darabban.

Mi sem volna kézenfekvőbb, mint e nyilvánvaló abszurditást – amelyen a kijelentés közelebbről szemlélve alapszik – stilsztikai kisiklásnak minősíteni. Csak-hogy úgy tűnik, Raabe megfontolta, amit ír, mivel állítása éppen arra a problémára utal közvetlenül, amely e dal további recepciójában egyértelműen jelentkezett: Raabe ítéletét ettől kezdve úgy interpretálták, hogy az *Ich möchte hingehn* nem csupán a *Trisztán*-akkord előfutára, hanem Wagner színpadi művének *fons et origója* is. A dal és mindenekelőtt a dalbeli *Trisztán*-akkordfűzés státusza azóta a viszály al mája a Liszt- és a Wagner-kutatók között. A Wagner-kutató Artur Seidl már a 20. század elején azzal foglalta össze a Wagner zenetörténeti jelentőségére – Liszt közvetlen hatásának kimutatásával – lesekedő veszélyeket, hogy „Liszt jelentősége nyomban gigászira növekednék”.³

Hogy egy zeneszerző nagysága egyetlen ütemtől függene, az meglepőnek tűnik. A vita folytatása mégis azt mutatja, hogy a viszály alapját éppen ez a föltevés képezte. Pontosabban szólva, ami Liszt dalának – a *Trisztán*-akkord számos (köz-tük bizarr módon Gesualdóig és Machaut-ig visszavezetett)⁴ elődje között – különlegességet kölcsönöz, az nem is maga a hangzat, hanem sokkal inkább az egész akkordfűzés hasonlósága a *Trisztán*-előjátékkal, beleértve a kromatikus emelkedést *gisz*-ig és *h*-ig, amelyet a „Liebestrankmotiv” (a szerelmi bájjital motívuma) vagy „Sehnsuchtsmotiv” (a vágy motívuma) megjelölésekkel szokás illetni.

Fordulatot hozott az *Ich möchte hingehn*-ügyben, amikor Liszt – az *Ich möchte hingehnt* is tartalmazó – *Tasso*-kéziratairól szóló részletes tanulmányában Rena Char-nin Mueller kiderítette, hogy a kérdéses hangzatfűzés a dal négy fennmaradt forrásának egyikében sem található, hanem sokkal inkább utólagos változtatás eredménye: egy Liszt kézírásával írt, beragasztott papírcsík elfedte az eredeti szakaszt, amely nem mutat hasonlóságot a *Trisztán*-előjátékkal.⁵ A 2. kottapélda a lehető leg-részletesebben ábrázolja a kézirat eredeti menetét: néhány áthúzott basszushang

3 „[...] Liszts Bedeutung sofort ins Gigantische wachsen würde”. Idézi Manfred Eger: „Wagner – Ein Plagiator? Ein groteskes Kapitel in der Liszt-Forschung”. *Liszt Saeculum*, 1991, 9.

4 Lásd: Martin Vogel: *Der „Tristan“-Akkord und die Krise in der Harmonielehre*. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft, 1962, 12.

5 Eger (i. m. 11.) megemlíti, hogy Mueller tanulmánya egy időben keletkezett Gárdonyi Zoltán hasonló témájú előadásával. Gárdonyi tanulmánya sajnos nem áll rendelkezésemre.

mellett az énekszólam egyes hangjai ki vannak radírozva, mint azt az ötödik vonal (123. és 124. ü.) és a harmadik vonal (124. ü.) hézagai bizonyítják. A *fisz*'' üres kottafejének egy része még látható. E radírozások valószínűvé teszik, hogy az eredeti énekszólam úgy nézett ki, mint azt a rekonstrukció a kis vonalrendszerben feltünteti. Ezek szerint az egész szakasz, a kihúzott zongoraszólammal együtt, a 9. ütem pandanja volt.⁶

123

stil - le wie der Stern ver - sin - ken

stil - le wie der Stern ver - sin - ken

2. kotta. Az *Ich möchte hingehn* kéziratának megfelelő szakasza, D 38 (Conradi), Liszt radírozásaival. A kis vonalrendszer a rekonstruált énekszólamot mutatja.

A Liszt által e betoldáshoz használt papír alapján Mueller a *terminus post quem* az 1856-os évre teszi. Így következett: „valószínűbb, hogy a *Trisztán*-anyagot Liszt idézte Wagnertől – nem pedig fordítva –, és hogy Raabe megállapítása, miszerint ez az anyag már tíz évvel Wagner vele kapcsolatos koncepciója előtt megíródott, hamis.”⁷

Ezzel az ítélettel, úgy tűnik, fordult a kocka: Mueller kutatási eredményeit a Wagner-kutatók látható megkönnyebbüléssel (és némi kajánsággal) fogadták, míg a Liszt-kutatók részben dacosan reagáltak. Mueller fölfedezésében a wagneriánus Manfred Eger például annak bizonyítékát látja, hogy Liszt hatását eltúlozták, és hogy e túlzás Wagner érdemének rovására megy:

6 Lásd uott. Az eredeti kézirat itt éppúgy közlésre került, mint Rena C. Muellernél: *Liszt's „Tasso” Manuscript*. Ph.D. Dissertation. New York State University, 1986, 126.

7 „It is [...] more likely that the *Tristan* material was a quotation from Wagner, not the reverse, and that Raabe's statement about its having been written ten years before Wagner's conception of the material was incorrect.” Mueller: i. m. 123. Hálás vagyok a szerzőnek, amiért fölhívta figyelmemet: a New York City Library-ben található kéziratból hiányzik az az oldal, amely a kérdéses, 125. ütem körüli részt tartalmazta. E heves vita kontextusában az ember arra a gyanúra ragadtathatná magát, hogy a bizonyítékot szándékosan távolították el, egy kényelmetlen tény eltussolására.

A *Trisztánra* és vele az egész újabb zenetörténetre gyakorolt hallatlan Liszt-hatásról elterjedt állítások azonban arra a tézisére támaszkodnak, amely a dalban megelőlegezett és Wagner által „ellopott” „Liebestrank-Motiv” üteméről szól. E tarthatatlan tézissel együtt az összes belőle következtetett spekulációk kártyavárként omlanak össze.⁸

1991-ben – Eger vitairatával egy évben – megjelent cikkében a Liszt-kutató Ben Arnold kísérletet tesz arra, hogy megvédje Liszt elsőbbségét.⁹ Vitatja, hogy Wagnernek a *Trisztán*-akkordot illető szerzősége szükségképpen következik a Mueller-féle újradatálásból, és felsorol három olyan forgatókönyvet, amelyben Wagner mégiscsak lemásolhatta Liszt ütemét. Először is azt hozza fel, hogy a *Trisztán*-akkord már az *Ich möchte hingehn* előtt megjelenik a *Faust-szimfóniában*, és hogy Wagner kifejezetten elismerte a Liszttel való stílusbeli hasonlóságot. Másodszor lehetségesnek tartja, hogy Liszt és Wagner egymástól függetlenül komponálta a kérdéses szakaszt. Harmadszor rátér arra az időtávra, amely 1856 (Mueller *terminus post quemje*) és 1858 (amikor Wagner a *Trisztán* első felvonásával elkészült, és azt elküldte Lisztnek) között telt el, és úgy spekulál, hogy Liszt ebben a két évben változtathatott a dalon, s az új változatot eljátszhatta Wagnernek. Wagner ezután komponálta volna a *Trisztánt*, az *Ich möchte hingehn* közvetlen hatása alatt – így Arnold.

Anélkül hogy e két ellentétes álláspont viszonylagos érvényességébe mélyebben belemennénk, megállapítható, hogy a vita zsákutcába jutott. A „ki írt mit mikor?” – vagy még inkább „ki írt mit mikor *elsőként?*” – nyakatekert kérdése, amely az ügyben történt pengeváltásokat a 20. század nagy részében uralta, megakadályozta a vizálykodásokon túlmutató eszmecsérét. A vita magva – mind a wagneriánusok, mind pedig a lisztianiánusok oldalán – mélyen a 19. századi eredetfilozófiában gyökerezik; e vita tudniillik megragad ama föltételezésben, hogy az a nagyobb komponista, aki elsőként írta le a *Trisztán*-akkordfűzést. És megfordítva: a hallgatólagos kiindulópont az, hogy a *Trisztán*-akkordfűzés idézetként értéktelen.

Helyénvaló kísérlet, hogy e vitát kimanőverezzük a plagizálási vádak és szerzői jogi veszekedések köréből, s hogy újrafogalmazzuk a lényegi kérdéseket. Mueller kutatási eredményeire alapozva e dolgozat arra vállalkozik, hogy földerítse az okokat, amelyek Lisztet több mint egy évtizeddel az *Ich möchte hingehn* első változata után arra késztehetették, hogy a dalt újra elővegye, s hogy beléillessze a *Trisztán*-hangzatfűzést. A hely tulajdonképpen jelentőségét, kiváltképp a dalon belüli funkcióját ugyanis a vita messzemenően figyelmen kívül hagyta. Így elsősorban három kérdés-komplexum alakul ki. Először: mi a *Trisztán*-akkordfűzés kapcsolata a dal egészével? Adhat-e felvilágosítást dal és idézet viszonya arról, hogy Liszt miért éppen ezt a dalt választotta? Másodszor: a dal zenei és költői tartalmát illetően

8 „Die landläufigen Behauptungen über den ungeheuren Einfluss Liszts auf den *Tristan* und somit auf die ganze neuere Musikgeschichte stützt sich jedoch auf die These von dem im Lied vorweggenommenen und von Wagner 'gestohlenen' Takt mit dem 'Liebestrank-Motiv'. Mit dieser unhaltbaren These fallen alle daraus gefolgerten Spekulationen wie ein Kartenhaus zusammen.” Eger: i. m. 13.

9 Ben Arnold: „Wagner and Liszt: „Borrowing, Theft and Assimilation”. *Journal of the American Liszt Society*, 30. (July – December 1991), 3–21.

föl kell tenni a kérdést, hogy Liszt miért éppen e helyütt alkalmazta a *Trisztán*-akkordfűzést. Vannak-e jelei annak, hogy a 125. ütem megfelelőbb erre, mint mondjuk pandanja, a 9. ütem, ahol az eredeti anyag először bukkan fel? Harmadszor: közelebről szemügyre véve megállapítható, hogy Liszt dalának hangzata nem azonos a *Trisztán*-akkorddal. Mint az 1. kottapélda fentebb mutatja, Liszt *d*-t ír a Wagnernél szereplő *disz* helyett. Sok Liszt-kutató nem vette ezt észre – vagy nem akarta észrevenni.¹⁰ (Ha néhány kommentátor némileg homályosan „előfutárról” vagy „előfogalmazott” *Trisztán*-akkordról beszél, akkor általában föltehető, hogy a különbséget észrevették, csak hogy elbagatellizálták a jelentőségét.) Vajon e kis különbség csupán felületességből eredő hiba-e, mint Mueller is állítja?¹¹ Vagy éppen ellenkezőleg: a különbséget annak jeleként kellene fölfogni, mint Eger kategorikusan követeli, hogy ha Liszt akkordja „majdnem” azonos is a *Trisztán*-akkorddal, attól még semmi köze hozzá – ama tény analógiájaként, hogy „a nő sem ’majdnem’ férfi”?¹²

1. A láthatatlan harmadik

Kezdjük az életrajzi összefüggéssel. Először is föl kellene adni azt az elszigetelt szemléletet, amely Lisztet és Wagnert e vitában többnyire egymás konkurenseiként állítja szembe, s egy harmadik alakot is be kellene vonni, hogy teljesebb képet kapjunk azon külső körülményekről, amelyekben el kell helyeznünk az *Ich möchte hingehnt*. Akiről szó van, az Georg Herwegh, a vers költője. Liszt és Wagner számára Herwegh nem volt idegen – ellenkezőleg, az *Életemben* Wagner beszámol arról a Luzerni-tónál tett szokatlan kirándulásról, amelyen Liszt azt javasolta Wagnernek és Herweghnek, hogy igyanak a Grütli Bruderschaft három forrásából, nyilvánvaló utalásként Svájc eredetmítoszára.¹³

Bármire gondolt is Liszt e drámai gesztusa közben, melynek pontos összefüggései a történeti kutatás számára valószínűleg örökre homályban maradnak, a jelenet mégiscsak a három férfi szoros kapcsolatának benyomását kelti. Hiszen Wagnerrel folytatott későbbi levelezésében Liszt „Grütly-Bruder [sic]”-nek is nevezi Herweghet.¹⁴ Herwegh ugyanakkor költeményt írt 1856. október 30-án Lisztnek, Wagnernek pedig *Zum eidgenössischen Schützenfest in Zürich* (A zürichi Esküszövetési Lövészünnepélyre) című versét ajánlotta (1859. július 3–12.). Ebben az összefüggésben azonban sokkal fontosabb az a tény, amellyel Georg Herwegh bevo-
nult a zenetörténetbe; hogy tudniillik ő ismertette meg Wagnert Arthur Schopenhauer filozófiájával. Sokszor idézett, 1854. december 16-i levelében Wagner azt írja Lisztnek, hogy mindazt, amit korábban intuitíve hitt, megtalálta visszatükrözve Schopenhauer filozófiájában: „Fő gondolata – írja Wagner Lisztnek –, az élet-

10 Kottapéldájában Arnold (vagy korrektora) még „helyesbítette” is az *Ich möchte hingehnt*beli ütemet, úgy, hogy az teljesen azonos legyen a *Trisztán*-akkorddal.

11 Mueller: i. m. 126.

12 Eger: i. m. 13.

13 Richard Wagner: *Mein Leben*. Hrsg. Martin Gregor-Dellin, München: List, 1976, 508.

14 Liszt Wagnernek 1853. július 12-án. In: Hanjo Kesting (hrsg.): *Franz Liszt – Richard Wagner, Briefwechsel*. Frankfurt am Main: Insel, 1988, 305.

akarát végleges tagadása ijesztően komoly, ám ez az egyetlen megváltás.”¹⁵ Ugyan ebben a levelében Wagner azt is közli Liszttel, hogy miután Schopenhauerrel foglalkozott, Trisztán-témájú opera írásába kezdett.

Furcsa, de úgy tűnik, az irodalomkutatás egyszerűen nem vette észre Schopenhauer jelentőségét Herwegh életművében. Az irodalom részéről kiváltképp az *Ich möchte hingehn*ben föllelhető schopenhaueri alapállás maradt mindeddig észrevétlen.¹⁶ A költemény hétversszakos formája nem tűnik bonyolultnak: az első öt strófa öt különböző metaforakörben ismétli meg a halálvágyat: alkonyipír, csillag, virágillat, harmatcsepp, hárfahang. Az utolsó két versszakban vált a perspektíva, amennyiben a pesszimista beszélgetőpartner a lírai én mindezen kívánságait elutasítja. Az utolsó két strófa látszólag hajthatatlanul hangsúlyozza, hogy a könnyű halál nem a lírai én – hanem csupán a természet – előjoga. Az individualitása által a természettől elszakított embernek mindenképpen kemény és tragikus a halála.

15 Uott, 394.

16 Herwegh életrajzírója – aki egyébként az *Ich möchte hingehn*t a költő egyik legjobb versének tartja – megemlíti, hogy Herwegh 1851-ben, tehát már röviddel a megjelenése után olvasta a *Parerga és paralipomenát* (Hermann Tardel [hrsg.]: *Herweghs Werke*. Berlin–Leipzig–Wien–Stuttgart: Bong, 1909, lxxxiv.). Tardel arról nem tájékoztat, hogy Herwegh már ezelőtt ismerte-e a *Die Welt als Wille und Vorstellung*ot. [Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet*. Ford. Tandori Ágnes és Tandori Dezső, Budapest: Osiris, 2002. – A könyvnek csak az első kötete jelent meg magyarul, és Rehding nem idéz szó szerint hosszabb passzusokat a műből, ezért – e tanulmány eredeti mondatfűzésének megtartása végett – az első kötetből vett részeket is a saját fordításunkban közöljük. – *A ford.*] Tekintettel arra, hogy a Schopenhauer kései németországi hírnevéhez vezető híres angol cikk – *Iconoclasm in German Philosophy* – csak 1853-ban jelent meg, kiindulhatunk abból, hogy Herwegh már 1839-ben, amikor az *Ich möchte hingehn*t írta, ismerte Schopenhauer művét. Kevésé ismert, korai verse, a *Pantheist* például csak úgy ontja magából a schopenhaueri gondolatokat:

Tod ist nur ein Sinnenwahn,
(In der Welt ist Zweck und Plan)
Nichts geht drin verloren
Was wir heut verschwinden sehn,
Ward nur neu geboren,–

Nirgend in dem Weltgebiet
Eine leere Stelle!
Vom Nadir bis zum Jearth
Fließt der Kräfte Welle.

Nur des Klüglers Auge kennt
Unbeseelte Massen:
Ein untheilbar Element
Kann mein Geist nur fassen.

Muß nicht was das Leben zeugt,
Leben schon enthalten?–
Mit der Stunde die entfliegt,
Wechseln nur Gestalten.

Ob mein Leib in Staub zerfällt,
Bin ich doch gerettet;
Ewig mit dem All der Welt
Bleib ich ja verkettet!

Sei ich in des Lebens Strom
Auch nur Theil der Pflanzen:
Dienen Menschen und Atom
Nicht am End' dem Ganzen?–

Ob bewußt, ob unbewußt
Kommt heraus auf Eines:
Thiere-, Würmer-, Menschenlust
Wirkung eines Scheines!–
(Etwas Allgemeines!–)

Hogy Herwegh életművének e schopenhaueri vonulatát nem vették észre, azt valószínűleg – egészenben is igen kevés figyelmet keltő – nem-politikai lírájának kis részaránya okozza. Silke Peuckert (*Freiheitsträume: Georg Herwegh und die Herweghianer*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1985, 280.) igyekszik e költeményt Herwegh Tübingenben folytatott teológiai tanulmányainak szemszögéből értelmezni, a *Pantheist* címtől azonban zavarba jön. Úgy látszik, nem tud róla, hogy a cím schopenhaueri vezérszó – πᾶν θεός („minden isten”). Schopenhauer ír a panteistákról *A világ mint akarat és képzet*ben: Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, II., 825. [Az oldalszámokra a továbbiakban is a szerző által használt kiadás alapján hivatkozunk. – *A ford.*]

Georg Herwegh: Ich möchte hingehn (Liszt betoldásai szögletes zárójelben)

Ich möchte hingehn wie das Abendrot
Und wie der Tag mit seinen letzten Gluten
O holder, sanfter, ungefühlter Tod,
Mich in den Schoß des Ewigen verbluten!

Ich möchte hingehn wie der heitre Stern,
Im vollsten Glanz, in ungeschwächtem Blinken,
So still und schmerzlos möchte gern
Ich in des Himmels blaue Tiefen sinken.

Ich möchte hingehn wie der Blume Duft,
Die freudig sich dem schönen Kelch entringet,
Und auf dem Fittig blütenschwangner Luft
Als Weihrauch auf des Herrn Altar sich schwinget.

Ich möchte hingehn wie der Tau im Tal,
Wenn durstig ihm des Morgens Feuer winken
O, wollte Gott, wie ihn der Sonnenstrahl,
Auch meine lebensmüde Seele trinken.

Ich möchte hingehn [ja, hingehn] wie der bange Ton,
Der aus den Saiten einer Harfe dringet,
Und, kaum dem irdschen Metall entflohn,
Ein Wohlklang in des Schöpfers Brust [v]erklünet.

Du wirst nicht hingehn wie das Abendrot,
Du wirst nicht stille wie der Stern versinken,
Du stirbst nicht einer Blume leichten Tod,
Kein Morgenstrahl wird deine Seele trinken!

Wohl wirst du hingehn[, hingehn] ohne Spur,
Doch wird das Elend deine Kraft erst schwächen,
Sanft stirbt es einzig sich in der Natur,
Das arme Menschenherz muß stückweis brechen!

Elmúlni vágnék, mint az esti pír
S mint utolsó izzásával a nappal
Ó kegyes, gyöngéd, nem-érzett halál,
Az Öröknek ölébe' vérezni el!

Elmúlni vágnék, mint derűs csillag,
Teljes fényel, töretlen ragyogással,
Oly csöndben, fájdalom nélkül
Vágnék az ég kék mélyébe merülni.

Elmúlni vágnék, mint virágillat,
Mely vígan szabadul a szép kehelyből,
És virágterhes levegőnek szárnyán
Tömjékként száll fel az Úr oltárára.

Elmúlni vágnék, mint völgyi harmat,
Ha szomjúnt int felé a reggel tüze,
Vajha Isten is, mint őt a napsugár,
Fölinná élettől megfáradt lelkem.

Elmúlni vágnék, mint a félnék hang,
Amely a hárfa húrjáról fakad,
S alig röppent fel a földi fémről,
Isten keblében harmónia csendül.

Nem fogsz elmúlni, mint az esti pír,
Nem fogsz merülni csöndbe', mint a csillag,
Nem halod virág könnyű halálát,
Reggeli napfény nem issza majd lelked!

Hanem majd múlsz el nyom nélkül,
Ám a kín erőd elébb csak gyengíti,
Gyöngéd halált csak a természet hal,
Az ember szegény szívének apránként
kell megszakadnia! (nyersfordítás)

A dal pesszimista tartalma – jóllehet Schopenhauerre nem jellemző, keresztény metaforákkal párosul – minden további nélkül értelmezhető a schopenhaueri filozófia szemszögéből; ennek magvában az örök természet és azon emberi individuumok konfliktusa áll, akik elszenvedik az – elkerülhetetlen halállal végződő – életet. A megújulás örök ciklusában, mely Schopenhauer számára egyet jelent az örök étellel, a természet nem az egyén túlélésével van elfoglalva, hisz ebbeli érdeke csupán az, hogy a fajtát mint olyat fenntartsa.¹⁷ Minden egyes növény és minden egyes állat pótolható: értékük csak magasabb organikus egység részeként van.

17 Schopenhauer: i. m. I., 381.

Ebben az értelemben a halál a természetben jelentéktelen, hiszen a fajok továbbélését szolgálja.

E természetbeli „szelíd halál” ugyanakkor föltételhez kötött: amiként az akarat, úgy a természet sem rendelkezik a megismerés képességével. Vagy, ahogy Schopenhauer fogalmaz, a természet „az intellektus közvetítése nélkül hat, íz, terem”.¹⁸ Másfelől az intellektus maga a tudat és – az embernél egyedülként – az öntudat bázisa. Az ember rendelkezik az észnek – mint az elvont gondolkodásra képes értelem legmagasabb fokának – az adottságával, amely lehetővé teszi számára, hogy létezésének alapját megkérdőjelezze. Ennek az öntudatnak azonban ára van: az ember, Schopenhauer szavaival szólva, elveszítette „az állat nyugodt pillantását”.¹⁹ Az ember fél a saját halálától, mert az megfosztja őt identitásától. Az emberi értelem az egyént mindenekelőtt léte semmiségére tanította: élete éppoly véges, mint ahogy az értelem is véges. Schopenhauer fekete humorral magyarázza: „S hogy a halál komoly dolog lehet, az abból sejthető, hogy az élet, mint tudvalevő, nem tréfádolog.”²⁰ Az arasznyi létre, mely az egyénnek marad, a szenvedés nyomja rá bélyegét – vagy, ahogy verse végén Herwegh írja: „Az ember szegény szívének apránként kell megszakadnia.”

Schopenhauer szerint ugyanakkor téves az a föltételezés, hogy az öntudat és alapja, az intellektus volna az emberi lét minden célja. Az egyén a halálban csupán attól fél, hogy lelepleződnek az az öncsalás, mely minden individualitás velejárója.²¹ Hisz ténylegesen az öntudat is, így Schopenhauer, csak egy szint abban a sokkal összetettebb rendszerben, amelynek alapja nem az értelem, hanem az akarat. Mihelyt megértjük, hogy az emberi létezés tulajdonképpeni lényege meghaladja a *princípium individuationist*, a halál nyomban elveszíti fullánkját.²² Ami az emberben meghal, az pusztán az illuzórikus egyén, miközben végső valósága az akaratban érintetlen marad. Az ember békében halhat meg, mihelyt kezdi megérteni, hogy az életen csüggeni irracionális dolog, s hogy létének belső lényege elpusztíthatatlan. Az életakarat átalakul halálakarrattá. Nem szükséges e gondolati építményt részletesen továbbvizsgálni Wagner művében, mivel ezek a toposzok – összekuszálódva Wagnernek a nemi szerelemről alkotott saját metafizikájával – a *Trisztánból* eléggé ismertek.²³

Előzetesen levonható az a következtetés, hogy a *Trisztán*-hangzatfűzésnek a dalba történt betoldásával Liszt két dolgot ért el: először is ez az ütem emlékként

18 „[...] das ohne Vermittlung des Intellekts Wirkende, Treibende, Schaffende”. Uott, II., 348.

19 „[...] den ruhigen Blick des Tieres”. Uott, 206.

20 „Und daß es mit dem Tod ernst sei, ließe sich daraus abnehmen, daß es mit dem Leben, wie jeder weiß, kein Spaß ist.” Uott, 593.

21 Uott, I., 390.

22 Ehhez a témához még lásd: Michael Fox: „Schopenhauer on Death, Suicide and Self-Renunciation”. In: uő (ed.): *Schopenhauer's Philosophical Achievement*. Brighton: Harvester, 1980, 147–170.; valamint: David E Cartwright: „Schopenhauer on Suffering, Death, Guilt, and the Consolation of Metaphysics”. In: Ernst von der Luft (ed.): *Schopenhauer: New Essays in Honor of his 200th Birthday*. Lewiston–Queenston–Lampeter: Edwin Mellow, 1988, 51–66.

23 Schopenhauer hatásáról a *Trisztánra* lásd: Peter Wapnewski: *Tristan, der Held Richard Wagners*. Berlin: Severin und Siedler, 1981; valamint: Elias Zuckerman: *The First Hundred Years of Wagner's „Tristan”*. New York–London: Columbia University Press, 1964.

idézhetette föl Wagner életének azt a fontos pillanatát, midőn közös barátjuk, Herwegh megismertette őt Schopenhauerrel, utat nyitva ezzel a 19. század legtöbbet tárgyalt és vitatott művének. Másodszer pedig a *Trisztán*-idézet a dal jelentésének új síkját bontja ki; ennek rejtett Schopenhauer-vonatkozása olyan irányt szab az értelmezés számára, mely az idézet nélkül nem volna nyilvánvaló, s amely megmagyarázni látszik életnek és halálnak a költeményben ábrázolt, pesszimista szemléletét.

2. A zene mint panácea

Herwegh költeményének minden strófája megnevez egy anyagot, mely mindig a keresztény hit egy-egy aspektusára vonatkozik, s amelyet mindig az öt érzék egyike fogad be. Így az első versszak a vérről szól, amelyet az Örökkévaló öle fog föl tapintással. Azután a kihunyó csillag ad magáról az égen utolsó látható fényjelet. A virág, melynek illata tömjénként száll fel az Úr oltárára, a szaglás szimbóluma, míg a fölszívott harmatcseppet az ízlelés érzékeli. Végül a hárfa hangja hal hallható halált.²⁴

Ha a halálnemek fölsorolását összehasonlítjuk a hatodik strófában történő megtagadásukkal, feltűnik, hogy marad egy kibúvó: csak az első négy halálos kívánságot utasítják vissza, az ötödik, úgy tűnik, továbbra is érvényben marad. Más szóval a zene még mindig megválthatja az embert a halálfélelemtől. Nyilvánvalóan nem véletlen, hogy Liszt éppen e versszakot választotta a *Trisztán*-idézet betoldására. Schopenhauer itt is magyarázatul szolgálhat.

Schopenhauer kijelenti, hogy az akarat időközönként elnémul, nevezetesen amikor műalkotásokkal foglalkozik. Az élet szenvedése tovább tart, miközben az akarat lecsillapul. Az alany „elveszíti magát”, mint Schopenhauer mondja, a műalkotásban, s a megismerés tiszta szubjektumává válik.²⁵ Az esztétikai tapasztalás e pillanataiban, midőn az akarat lenyugodott, az értelem képes kilépni alárendelt helyzetéből. Mivel azonban az akarat az individuáció alapja, ez azt jelenti, hogy a szemlélődésbe került szubjektum elveszíti egyéniségét, és maga mögött hagyja az akaratot. Így az értelem számára az akarat teremtményeinek e helyzetből történő, kontemplatív szemlélése teszi lehetővé, hogy fölfogja az akarat természetét. Az esztétikai tapasztalás tehát egyfajta öntagadást foglal magában, ahol is az individuum „úgy szippantja magába a természetet, hogy azt már csak lény s lényege akcidentének érzi”.²⁶ A művészet át tudja szakítani – ha csak időlegesen is – a természet és az individuum közötti korlátokat. Öntudat nélkül a szemlélő alany már

24 Tardel (i. m. 19.) a vers metaforáit kapcsolatba hozza a *Danton halála* című Büchner-dráma (1835) következő szakaszával: „De másképp kívántam volna meghalni, oly könnyen, ahogy csillag hullik le, ahogy a hang elenyész, s halálba csókolja önmagát, ahogy a fény sugar beletemetkezik a fényes hullámba.” (Kosztolányi Dezső fordítása.) A hasonlóság valóban meggyőző; ezen túlmenően azonban a metaforák szerepe a Herwegh által fölállított sorrendben más, mint Danton monológjában.

25 „[...] verliert sich”. Schopenhauer: i. m. II., 473.

26 „[...] die Natur in sich hinein[zieht], so dass er sie nur noch als Akzidens seines Wesens empfindet”. Uott, I., 260.

nem különböztethető meg a szemlélődés tárgyától. Schopenhauer az individuumnak ebben az önmehtagadásában fedezi föl a zene szoros rokonságát az akarat elutasításával – minden esztétikai szemlélődés olyan, mint a vágy a félelem és szenvedés nélküli halál után.

Schopenhauer szemében a zene nem tapad fogalmakhoz, és nem próbál ábrázolni. A zene az egyetlen művészet, állítja, amely akkor is létezhetnék, ha a világ nem volna.²⁷ Mivel tehát a zene – a többi művészettől eltérően – nem ábrázol fogalmakat, Schopenhauer ebből arra következtet, hogy a zene maga nem része a világnak, hanem általános természetében inkább maga is sajátos világot képez: az akaratnak a maga totalitásában való, analóg képzetét.²⁸ Ez az oka annak, hogy a zenének a többi művészeténél sokkal kitüntetettebb szerep jut: mert míg a nem-zenei műalkotások létünk alapjaiba csupán szűk bepillantást engednek, addig a zene az egész akaratot ábrázolja, s így a legtisztább megismerést nyújtja nekünk.

Azáltal, hogy a zene közvetlenül reprezentálja az akaratot, adekvát módon ábrázolja a világ szenvedését is; mivel azonban nem tesz szert jelenségi valóságra, saját világa fájdalommentes marad.²⁹ A zenén keresztül az érdek nélküli szubjektum tiszta értelemként szemléli a tiszta érzelmet, s így fölismeri léte lényegét. Megtapasztalja, ahogy Schopenhauer mondja, a megváltás egy pillanatát: a zene fennkölt „panakeion” („varázsszer”) minden szenvedésünkre.³⁰ A zenében elszenvedett halál – miként Herwegh versében a *fissura* érzékelteti – valóban remélnünk engedi, hogy ha „az ember szegény szíve apránként megszakad” is, az individuum határait a zene révén átléphetjük.

A vers egyik részlete jól érzékelteti, mennyire fontos a zene és a halál kapcsolata Liszt földolgozásában. A Herwegh által alkalmazott „erklingen” („felhangzik”) ígét Liszt az ellentétébe, a „verklingen” („elhangzik”, „elhal”) szóba fordította át, nyilvánvalóan azért, hogy így a dal alap gondolatának haláltémáját még inkább kiemelve. E változtatással azonban Liszt erősen leszűkítette az ezen összefüggésben szereplő „teremtő” – mint isten és mint művész – kétértelműségét. Mert míg e sor Herwegh versében a zseniről folytatott terjengős schopenhaueri fejtegetések szerint volna értelmezhető,³¹ addig Liszt változtatásában ez a szempont majdhogynem kizárt.

Jóllehet Schopenhauer, szó szerint véve, finom különbséget tesz az egyes (harmóniára és melódiára nem vonatkoztatott) hangok és a zene között,³² Liszt megzenésítésében nyilvánvaló, hogy a félénk hárfahang egyet jelent a zenével, ha egy-

27 Uott, II, 475.

28 Az ebből a pozicionálásból adódó problémákról lásd: Lydia Goehr: „Schopenhauer and the musicians: an inquiry into the sounds of silence and the limits of philosophizing about music”. In: Dale Jacques (ed.): *Schopenhauer, Philosophy and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 200–228.

29 Schopenhauer: i. m. II, 522.

30 Uott, I, 365.

31 Uott, II., 484–514.

32 Uott, I, 285.: „Töne können unmittelbar Schmerz erzeugen und können auch ohne Bezug auf Harmonie oder Melodie direkt sinnlich angenehm sein.”

97 *animato*
p
 der aus den Sait - ten ei - ner Har - fe drin - get,
animato
pp
6 6
Red. sempre una corda

101 *accel.*
 und, kaum dem ir - di - schen Me - tall ent flohn,
più accel.
accel. *cresc. molto*
Red.

105 *f*
 ein Wohl - - - laut in des Schöp - fers
ff
Red. tre corde

109
 Brust ver - klin - - - get
Red.

113
rall. poco a poco
Red. *Red.* *Red.* *

szer ez a negyedik versszak nagy részét folyamatos arpeggiókkal kíséri. Mint a 3. kotta mutatja, a harmóniak a-mollból egyszer csak a tercrokra F-dúr felé kezdenek haladni. E váratlan fordulatot – hangnemben, felrakásban és deklamációban bekövetkező hirtelen váltást – a dallam által motiválnak kell hallanunk: a dal fő témája a zongoraszólam 97. ütemében megszakad, úgyhogy az *f*, amelynek a téma szerint *e*-re kellene lefelé oldódnia (lásd a 4. kotta kis vonalrendszerét), váltakozó harmóniakon keresztül 19 ütemen át kitartva marad. A 115. ütemben enharmonikusan *eisz*-nek értelmeződik át, és ahelyett, hogy *e*-re vezetődne, most fölfelé, *fisz*-re oldódik (a 119. ütem énekszólamában), ami azután a nyitóanyag *fisz*-moll visszatérését vezeti be:

4. kotta. A „hárfa”-strófa harmóniai váza. A kis vonalrendszer az énekmotívum várt záró fordulatát mutatja, mely azonban a dallam *f* hangjának enharmonikus átértelmezése révén nem következik be.

Mi lesz azonban a várt *e*-re oldódással? Az immáron hiányos téma kihagyott *e*-je a dal végéig várat magára. Csak ott – mint az 5. kotta mutatja –, előbb A-dúr-ra, majd a-mollra oldódó, szűkített szeptimakkordok sora után, utolsó hangként szó-

5. kotta. A dal záróütemei a „magányosan” megütött *e*-vel

lal meg egy *e*. A balkézbeli A-orgonapont éppen az utolsó ütem előtt marad abba, úgyhogy az utolsó akkord szigorúan véve kvartszextakkordként lóg a levegőben. Ez a nyitott befejezés azonban, amelyet látszólag a kvartszextakkord lezárásra való képtelensége okoz, csak mellékes hatásnak látszik – a négy ütemen át kitartott orgonapont nyilván éppen elég világossá tette a hangnemi viszonyokat.³³ Inkább

33 Ehhez a ponthoz azonban lásd még: Charles Rosen: *The Romantic Generation*. London: Harper Collins, 1995, 80.

tűnik úgy, hogy a kvartszextakkord burkolt előadási utasítást tartalmaz: a legtöbb zongorista nyilván a szabaddá vált bal kezével ütné meg az utolsó, akcentuált hangot, mintsem megkockáztatná a jobb kéz kisujjával leütött, petyhüdt *e-t*. Ily módon ügyesen garantálva van, hogy ez az *e* az előadásban különös nyomatékokat kapjon a dal melódiai zárópontjaként. A zenének Schopenhauer által tulajdonított szerep tükrében tehát *e* magányos *e-t* akként hallhatjuk, mintha aláásná a vers lát-szatra engesztelhetetlen befejezését, és még a halálon túl is szólna.

Éppen a zene megváltó hatalma volt az a pont, amelyet Liszt Ferenc szimfonikus költeményeiről – a *Trisztán és Izolda* vázlatai idején – írt, nyílt levelében Wagner kiemelt. Ezt írta: „Hallják hitemet: a zene soha és semmilyen őt érintő kombinációban nem szűnhetik meg a legmagasabb, a megváltó művészetnek lenni.”³⁴ Nem kell hozzá nagy fantázia, hogy megértsük: *e* hitét Wagner éppúgy remélte saját művére is alkalmazhatni. A „semmilyen őt érintő kombinációban” kitételrel valójában nyitva hagyott egy rést saját zenedrámájának. Ugyanezen levelében később azt fejtegette, hogy csak Liszt szimfonikus költeményein keresztül vált figyelmessé a Beethoven utáni formaproblémára. Szoros barátjaként Liszt természetesen jól ismerte Wagner „szimfonikus becsvágyát”,³⁵ amelyet még inkább fölerősített az a jelentőség, melyet Wagner a zene általi megváltás schopenhaueri gondolatának tulajdonított. John Deathridge ezt így kommentálja: „Operáját [a *Trisztán és Izoldát*] Wagner tényleg úgy képzelte el, mint a zene föltételezett tisztaságának emlékművét”.³⁶

Izolda záró monológját Deathridge zenei halálként – vagy még inkább: zene által előidézett halálként – értelmezi. Még ha „Izolda szerelmi halálá”-nak³⁷ zenéjét Liszt valószínűleg nem ismerte is, mivel az csak 1859. augusztus 6-ra készült el teljesen – vagyis egy olyan időpontban, amikor dalai kiadásának már igen előrehaladottnak kellett lennie –, meglehetősen bizonyossággal tételezhetjük föl, hogy Liszt tudott arról, mennyire elbűvölte Wagnert a zenei „Liebestod” képze. Így például a fentebb már idézett, 1854. december 16-án Liszthez címzett levélben Wagner mindenekelőtt azzal húzta alá zene és halál mély kapcsolatát, hogy a *Trisztán*-anyag különleges „zenei” koncepcióját hangsúlyozta a színpadi mű drámai aspektusaival szemben. Mint a továbbiakban kifejtendő, nyomon követhető, hogy Liszt-nél is a zenei halál képze szolgál alapul a betoldott *Trisztán*-idézetnek, és ezt a zeneszerző a szóban forgó szakasz legapróbb részletéig ki is dolgozza.

34 „Hören Sie meinen Glauben: die Musik kann nie und in keiner Kombination, die sie angeht, aufhören die höchste, die erlösende Kunst zu sein.” Richard Wagner: „Über Franz Liszts Symphonische Dichtungen”. In: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Leipzig: Siegel, 1904? (3. Aufl.), V., 191.

35 Egon Voss: *Richard Wagner und die Instrumentalmusik: Wagners symphonischer Ehrgeiz*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1977, 180.: „Wagners symphonischer Ehrgeiz scheint [...] den Zeitgenossen spürbar gewesen zu sein.” Lásd még: Klaus Kropfinger: *Wagner und Beethoven: Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners*. Regensburg: Gustav Bosse, 1975; valamint: Carolyn Abbate: „Opera as Symphony, a Wagnerian Myth”. In: Carolyn Abbate–Roger Parker (ed.): *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1989, 92–124.

36 „Wagner really did conceive the opera as a monument to the supposed purity of music.” John Deathridge: „Post-mortem on Isolde”. *New German Critique*, 69. (1996 Fall), 103.

37 E helyütt jegyzendő meg zárójelben, hogy a „Liebestod” címet Wagner eredetileg az előjátékra alkalmazta, és csak Liszt későbbi zongoraátírata óta jelölik vele „Izolda megdicsőülése”-t [„Isoldens Verklärung”].

3. Felületességből eredő hiba a zenetörténetben?

Mint a bevezető utalt rá, az *Ich möchte hingehn Trisztán*-hangzatfűzése nem pontosan adja vissza a *Trisztán*-előjáték kezdetét. A *Trisztán*-akkord *disz*-e itt *d*-ként szerepel, amely a hangzatot szigorúan véve kevésbé komplexszé, szűkített szeptimakkorddá teszi.³⁸ Azonban ezen túlmenően is vannak még árulkodó eltérések: ha ugyanis a megváltoztatott hangzat esetében tényleg csupán felületességből eredő hibáról van szó, akkor észreveendő, hogy Lisztnak valójában két hibát kellett egyszerre elkövetnie, hiszen a következő akkordbeli feloldójel is hiányzik. Emellett furcsa volna, hogy Liszt felhasználja a szerelmi bájtal motívumát („Liebestrankmotiv”), ám kihagyja a szenvedését („Leidensmotiv”), amellyel az előjáték elkezdődik.

Nem kellene alábecsülni azt, hogy Liszt milyen jól ismerte a *Trisztán*-előjáték partitúráját. Végül is vezényelte 1859 tavaszán Lipcsében a Zeneművészgyűlés („Tonkünstler-Versammlung”) nyitó hangversenyén. A Liszt által idézett hangzat valójában nem önkényes vagy véletlen eltérés a *Trisztán*-előjátéktól, hanem egzakt idézése annak, csak épp nem a kezdetének, hanem a partitúra egy másik pontjának. Mint a 6. kottán, a 304. oldalon látható, a *Trisztán*-akkord *disz* helyett *d*-vel szereplő verziója a 66. (és újból a 68.) ütemben fordul elő. Elsőre furcsának tűnhetik, hogy ez a hely legyen az idézet tárgya, csak hogy ezt a szakaszt – ahogy nem más, mint Alfred Lorenz elsőként felismerte – az emeli ki, hogy a vonósok fölfelé irányuló futamai csupán kísérőfigurák, amelyek elkendőzik az oboákon és angolkürtön újra belépő tematikus anyagot.³⁹ Lorenz így folytatja:

Ez az impozáns „kísérőfigura” – ősrégi, Wagner által is gyakorta alkalmazott szokás szerint – három ütemmel a főtéma belépése [66. ü.] előtt indul, méghozzá egészen ártalmatlanul, csodaszépen az alaphangnem dominánsakkordjára újra belépő zenével. Ez per se variáció, az öreg Philipp Emanuel „megváltoztatott repríz”-e, ahogyan még nem hallottuk, és amely kísérőfigurájával annyira rabul ejti a hallgatót, hogy az gyakran nem is hallja meg alatta a főtémát.⁴⁰

Amint mentesül e szakasz a kísérő vonósskáláktól, a kapcsolat egzakt és nyilvánvaló lesz: az előjátékot kezdő három hang (*a–f–e*) itt ugyanúgy hiányzik, mint

38 Hanjo Kesting benyomása, miszerint Liszt *Isoldens Liebestod*-átiratának négyütemes bevezetése az *Ich möchte hingehnból* vett önidézzel kezdődne, a dal 125. ütemének hamis olvasatán alapul.

39 Alfred Lorenz: *Das Geheimnis der Form Richard Wagners*. Tutzing: Hans Schneider, 1961 (2. Aufl.), II., 21. Lásd még: Robert Bailey: *Prelude and Transfiguration from Tristan und Isolde*. New York: Norton, 1985, 212. Bailey összeállította a *Trisztán*-előjátékot elemző analizisek rendkívül hasznos gyűjteményét. Ebből kiderül, hogy például Jackson elemzése a repríz kezdetét illetően ellentmond Lorenznek, mivel az anyag belépését nem támasztják alá harmóniák (lásd: Bailey: i. m. 277.). Az aszinkron visszatérés – a tematikus anyag és a harmóniai szerkezet elcsúsztatott belépésével – azonban a 19. század sok művében megtalálható, vagyis nem jelent anomáliát.

40 „Diese imposante 'Begleitungsfigur' beginnt – ein uralter, aber auch von Wagner oft geübter Gebrauch – drei Takte vor dem Einsatz des Hauptthemas [Takt 66] und zwar ganz harmlos wunderschön mit dem Wiedereintritt des Tonstückes in den Dominantakkord der Haupttonart. Das ist nun freilich eine Variation, eine 'veränderte Reprise' des alten Philipp Emanuel, wie man sie noch nicht gehört hatte und die in ihrer Begleitungsfigur die Hörer so gefangen nimmt, dass sie das Hauptthema darunter oft überhören.” Lorenz: i. m. II., 21.

Liszt dalában. A bizonyossággal határos valószínűséggel állítható tehát, hogy Liszt megváltoztatott *Trisztán*-akkordja akkurátusan pontos idézet a *Trisztán*-előjátékból, nevezetesen annak variált visszatéréséből, „megváltoztatott repríz”-éből.

Bámulatos, hogy a 66. ütemmel való nyilvánvaló egyezés – a dal iránti tartós érdeklődés ellenére – az egész 20. század folyamán észrevétlen maradt, és ehelyett Liszt felületeségből eredő hibájáról vagy alapvetően más akkordról beszéltek. Több mint pusztá véletlen, hogy a *Trisztán*-előjáték e későbbi pontja fölött mind a lisztianusok, mind pedig a wagnerianusok átsiklottak. E variált *Trisztán*-akkord iránti részleges „süketség” csak ama fontosság tudatában válik érthetővé, amelyet a 20. századi analízis a *Trisztán*-akkordnak tulajdonított. A *Trisztán*-akkord legkésőbb Ernst Kurth 1920-ban megjelent, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan”* című tanulmánya óta egyet jelentett azzal a progresszív harmóniavilággal, amely végül a schönbergi atonalításban oldódott fel. A legtömörebben Alfred Lorenz fogalmazta ezt meg 1924-ben, amikor fölhívta a figyelmet „Kurth zseniális gondolatára, hogy az egész romantikus összhangzattan lényegét egyetlen akkordból, Richard Wagner *Trisztánjának* első hangzatából vezesse le”.⁴¹ A *Trisztán*-akkordra tehát úgy tekintettek, mint a zenei progresszió jelképére.

A zeneteoretikusok megpróbálták a – teleologikus fejlődésmodelljüket Bee-thoventől a *Trisztán* harmóniavilágán keresztül Schönbergig lerögzítő – zenetörténe-szek keze alá dolgozni, és kivonatossan ábrázolták e folyamatot. A történeti és elméleti érdeklődés egymásba fonódása egyike azon alaphipotéziseknek, amelyek-re Kurth munkája épül.⁴² Arnold Schering hasonló tendenciát képviselt, amikor „zenei szimbólumtanához” (*Musikalische Symbolkunde*, 1935) fűzött magyarázatául megkísérelt fölvázolni egy olyan folyamatot, amely egy fauxbourdonszerű ősmo-dellből kiindulva végül a *Trisztán* kezdetében kulminált:

Némely szimbólumon majdhogynem szerves növekedés figyelhető meg, amelyen az lát-szik, hogy a valaha erős, egyértelműen körvonalazott jelentéstartalom apránként új rész-tartalmakkal kapcsolódik össze, s így a szimbólum túlnő eredeti jelentésén. Különösen szerencsés esetekben, mint amilyen az alábbiakban közölt is, a szimbólum magvának va-lóságos törzsfája bontakoztatható ki. A 15. századi egyszerű, fríg fauxbourdonszárlattól a wagneri *Trisztán* kezdetéig tartó tíz stádium megfelel a szimbólumgondolkodás ugyan-annyi stádiumának. Mindig csak kis változtatás történik, ám ezek fontos jelentésbeli el-mélyülést jeleznek, amelyeket – ha akarnánk – sorban teríthetnénk szét a közben eltelt négy évszázadra.⁴³

41 Lorenz: „Besprechung von Ernst Kurth: Romantische Harmonik”. *Die Musik*, 16. (1924), 255. Lásd ehhez: Vogel: i. m. 13. Vogelnek a *Trisztán*-akkord analízistörténetét illető vizsgálatai – jóllehet kevésbé módszerezsek, mint Bailey áttekintése, emennél – sokkal részletesebb bepillantást nyújtanak, amely rendkívüli módon segítette e tanulmány megírását.

42 Lásd: Carl Dahlhaus: „'Romantische' Harmonik?”. In: Peter Wapnewski–Peter Müller (hrsg.): *Wagner-Handbuch*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1986, 201–204.

43 „An manchen Symbolen ist geradezu ein organisches Wachstum wahrzunehmen, in dem sich zeigt, daß ein ehemals starker, eindeutig ausgeprägter Sinngehalt allmählich mit neuen Teilgehalten verbunden wird und damit über seine ursprüngliche Symbolbedeutung hinauswächst. In besonders glücklich gelagerten Fällen, wie dem im folgenden mitgeteilten, läßt sich ein förmlicher Stammbaum

(folytatás a következő oldalon)

15. század 1. 2. 3.

4. 5. 6. 7.

8. 9. 10. 19. század

7. kotta. A Trisztán-harmóniakhoz vezető, Arnold Schering-féle fejlődési modell

A tonális harmóniavilágnak a *Trisztán*-akkordba torkolló fejlődésére épülő gondolat lett a kiindulópontja annak a nem csupán Kurthnál, Lorenznel és Scheringnél megtalálható elképzelésnek, hogy a *Trisztán*-akkord nemcsak reprezentálja a zene előrehaladását, hanem sokkal inkább általa manifesztálódik, s kizárólag rajta alapszik: a *Trisztán*-akkord úgymond maga a megtestesült haladás. Az elképzelés így persze nem kevesebbet állít, mint hogy a *Trisztán*-akkord a zenetörténetben egyfajta önálló létre tesz szert.

A fenti gondolat az *Ich möchte hingehnt* övező vita három területére hat ki, ám ezek következményei nem állják ki az alaposabb kritikai vizsgálat próbáját. Először is e gondolat kéz a kézben jár azzal a hallgatólagosan elfogadott elképzeléssel, hogy a *Trisztán*-akkord (feloldással vagy anélkül) önmagában mint organikus csírasejt – nem pedig az egész opera – képviseli a zenetörténet új korszakának kez-

des Symbolkerns aufweisen. Die zehn Stadien, die die schlichte phrygische Fauxbourdonkadenz aus dem 15. Jahrhundert bis zu Wagners Tristananfang durchlaufen, gleichen ebensoviele Stadien des Symboldenkens. Jedesmal sind nur geringfügige Änderungen angebracht, aber sie bezeichnen wichtige Sinnvertiefungen, die sich, wenn man wollte, nacheinander auf die vier dazwischenliegenden Jahrhunderte verteilen ließen." Arnold Schering: „Musikalische Symbollehre“. *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 42. (1935), 23. Újranyomva: Schering: *Das Symbol in der Musik*. Hrsg. Wilibald Gurlitt, Leipzig: Koehler und Amelang, 1946, 132. Lásd ehhez még: Vogel: i. m. 86.

detét. Sarkítottan fogalmazva, szinte meglepő, hogy a vita során még senki sem vállalkozott annak bizonyítására: maga a *Trisztán és Izolda* című opera is tulajdonképpen Liszttől származik.

Másodszor, e történeti modell föltételez egy olyan összhangzattani teleológiát, amely éppen Wagnerben – avagy Lisztben – kulminálna és hozna áttörést. Csak-hogy az *Ich möchte hingehn* esete pontosan erről szól: ez az alapjaiban kétes föltevés – miszerint a „romantikus hangzatvilág” a *Trisztán*-akkordra redukálható (mintha az utóbbi *szinekdochéja* volna az előbbinek) – végső soron arra ösztönözte a zenetudományt, hogy aprólékos keresést folytasson a *Trisztán*-akkord előzményei után, s hogy vitát kezdeményezzen lisztianusok és wagnerianusok közt a *Trisztán*-akkord „tulajdoni viszonyait” illetően. Ez a keresés a 20. század zenetudományi diskurzúzához tartozik (Schering modellje nem csupán időben áll közel Raabének az *Ich möchte hingehn*ről írott fejtegetéseivel), ám – látszólag független diskurzus keretében – ráfogták a 19. század zenéjére.

Harmadszor, a *Trisztán*-akkord eredete után folytatott zenetudományi kutatás azt tételezi föl, hogy az akkord önmagában véve is jelentős, valamint hogy ezt a jelentőséget – mint azt Raabe bevezetőnkben idézett álláspontja egyértelműen állítja – a kortársak rögtön megértették. Ezzel azonban a problémafölvetés története összecszerélődik a befogadásával. A *Trisztán*-akkord mint olyan iránti analitikus érdeklődés valójában a kései 19. századból ered, mégpedig Cyrill Kistlerrel kezdődött 1879-ben (tehát a mű elkészülte után húsz évvel), és csak 1920-ban vált általánossá Ernst Kurth romantikus harmóniákról szóló, említett tanulmányával.⁴⁴

Wagner kortársai ugyan hamar fölismerték a *Trisztán*-előjáték úttörő jelentőségét, ám anélkül, hogy az első akkordnak túlzott jelentőséget tulajdonítottak volna. Így például Hans von Bülow is lelkesen írt Felix Draesekének 1858. június 27-én a partitúráról, amelyből éppen zongorakivonatot készített:

Látnia kellene Wagner *Trisztánját*! A partitúra (immáron kimetszett) első 40 oldalát már átültettem – Härteléknek, akik csak úgy habzsolják a kéziratot. A (kicsit a *Lohengrin*ével rokon) hangszeres bevezetésben *horribile dictu, visu, auditu* – egyetlen tiszta hármashangzat sem található, de egyetlen se.⁴⁵

44 Cyrill Kistler: *Harmonielehre für Lehrer und Lernende*. München: [im Selbstverlag], 1879, 33–34.; Karl Mayberger: „Die Harmonik Richard Wagners”. *Bayreuther Blätter*, 4. (1881), 169–180.; Salomon Jadassohn: *Melodik und Harmonik bei Richard Wagner*. Berlin: Verlagsgesellschaft „Harmonie” für Literatur und Kunst, 1899; Cyrill Hynais: „Die Harmonik Richard Wagners in Bezug auf die Fundamenttheorie Sechters”. *Neue Musikalische Presse*, 10/4–7. (1901); Max Arend: „Harmonische Analyse des Tristanvorspiels”. *Bayreuther Blätter*, 24. (1901), 160–169.; Georg Capellen: „Harmonik und Melodik bei Richard Wagner”. *Bayreuther Blätter*, 25. (1902), 2–23.; lásd még: Lorenz: *Das Geheimnis...*, 194–196.; valamint: Vogel: i. m. több helyütt.

45 „Da sollten Sie Wagner’s Tristan sehen! Die ersten 40 Partiturseiten (sind schon gestochen) habe ich bereits arrangirt – für Härtels, die das Manuscript nur so verschlingen. Da ist in der Instrumentaleinleitung (ein wenig der des Lohengrin verwandt) *horribile dictu, visu, auditu* – kein einziger reiner Dreiklang zu finden, nicht ein einziger.” Hans von Bülow: *Sämtliche Briefe und Schriften*. Hrsg. Marie von Bülow, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1898, IV., 179. A *Trisztán* keletkezés- és korai előadás-történetéhez lásd: Bailey: i. m. 4–46.

Az első akkordról nem esik szó. A *Trisztán*-előjáték okozta zavar és bővület nem magából a kromatikus *Trisztán*-akkordból fakadt, hanem a stílussá emelt kromatikából és a hármashangzatosság – itt eltúlzottan ábrázolt – háttérbe szorításából.

Ha azonban a *Trisztán*-akkordnak csak szimbolikus jelentősége van, és az is csupán a zenetudományi diskurzusban, akkor a vita a császár szakálláról folyik. Ám éppen ebben rejlik az előjáték 66. üteme iránti tudományos „süketség” lényege: jól mutatja a zenetudomány érdeklődései és a – velük gyakran oly egybevagónak tartott – vizsgált tárgyak között tátongó mély szakadékot. A zenetudomány magaslatáról szinte magától értődően tételeződik, hogy Lisztnek egyében sem járhattott az esze, mint a *Trisztán*-akkordon, mivel az a zenei haladással és így a 19. zenéről szóló történetírás magvával lett egyenlővé téve. Ebben az értelemben tehát a kérdést újólag kell föltenni: mi indíthatta Lisztet arra, hogy éppen ezt a pillanatot – a „megváltoztatott repríz” kezdetét – emelje ki ahelyett, hogy az egész előjáték első akkordját idézte volna?

4. A *Trisztán* és a „belső kör”

Kíséreljük meg a *Trisztán*-akkord által elfoglalt jelentés csapdáját lehetőleg elkerülni, és helyette próbáljuk meg Liszt idézetét ama újdonság keretén belül megérteni, amelyet a *Trisztán*-előjáték egésze képviselt. Kiindulásul a Liszt és Wagner formaesztétikai szempontjai alapján történő, tüzetesebb vizsgálat kínálkozik. Esztétikai írásaiban, mindenekelőtt fentebb már idézett, *Liszt Ferenc szimfonikus költeményeiről* szóló, nyílt levelében Wagner hangsúlyozta, hogy a nyitányok zárt zenei drámákat rejtenek magukban.⁴⁶ Jóllehet eredetük a táncformák ismétlődő, fejlesztés nélküli mintáiban keresendő, melyeket a szonátaforma kényszerei varrtak a zene nyakába – magyarázza Wagner –, a nyitány tulajdonképpen lényege mégis abban a fejlesztési folyamatban lakozik, amely kerüli az egyszerű ismétlést.⁴⁷ Elhamarkodott volna ezt az esztétikai álláspontot egyszerűen az olyan elbeszélő vagy költői program melletti síkraszállásként értékelni, amellyel feltölthető a zenei struktúra. Ehelyett kiindulópontként a „megváltoztatott repríz” kettős értelmének vizsgálatára használhatjuk fel azt, hogy Wagner a szakaszokra tagolt szonátaformában is a folyamatszerű formaelemet hangsúlyozta. Hogy

46 Lásd mindenekelőtt a lekcisnylő megjegyzéseket Beethoven *Leonora*-nyitányának régimódi szonátaformájáról, amelyben az eredeti anyag repríze elkendőzi a drámai pillanatot (*Über Franz Liszts Symphonische Dichtungen*, 190.). Később, 1870-ből való *Beethoven*-írásában még tovább is élte ezt az alapálást (lásd ehhez: Deathridge: i. m.). A nyitány problematikája „Über die Ouverture” című, korai írása óta foglalkoztatta Wagnert (*Gesammelte Schriften*, I., 194–207.)

47 A nyitány Liszt számára is zárt drámát jelentett, ahogyan azt a *Tannhäuser* és a *Lohengrin* előjátékaihoz írott kommentárjai bizonyítják. Lásd: Peter Ackermann: „Absolute Musik und Programmusik: Zur Theorie der Instrumentalmusik bei Liszt und Wagner”. In: Serge Gut (hrsg.): *Liszt-Studien* 3. München-Salzburg: Emil Katzschler, 1986, 21–27. Ezenkívül megemlítendő: Norman Miller: „Musik als Sprache. Zur Vorgeschichte von Liszts Symphonischen Dichtungen”. In: Carl Dahlhaus (hrsg.): *Musikalische Hermeneutik*. Regensburg: Gustav Bosse, 1975, 223–287.

8. kotta. A Trisztán-előjáték „megváltoztatott repríz”-ének egyszerűsített harmóniai váza, 65–83. ü. Az első két duplaütem bekeretezett hangzatai a Liszt által idézett akkordot mutatják.

ugyanis a visszatérés variánsként és nem egyszerű ismétlésként jelenik meg, az Wagner számára lehetővé teszi, hogy a nyitány drámai fejlesztésének mozzanatát úgy helyezze a repríz formai követelményei elé, hogy közben a formatervet sem adja föl egészen. A „megváltoztatott repríz” tehát Wagner számára a nyitányprobléma egyik lehetséges megoldása. A 8. kottapélda azt mutatja, ahogyan az előjáték „megváltoztatott repríz”-e a *b* körüli, új harmóniai területre vezet (a 79. ütemtől), amely elvisz az előjáték drámai csúcspontjáiáig, a fortissimo *Trisztán*-akkord (eredeti formájának) újramegjelenéséig.

Ennek az – alapvetően Liszt saját esztétikai írásaival is egyetértő – értelmezésnek az összefüggésében helytelen volna Liszt sajátos, alterált *Trisztán*-akkordját elszigetelten szemlélni. Sokkal fontosabb a *hely*, ahol e hangzat az előjátékban megjelenik, különös tekintettel a zene fejlesztő karakterére, mely azt sugalmazza, hogy az előtte és utána történetekre is figyeljünk. Liszt dalában valóban létezik a *Trisztán*-előjáték „megváltoztatott repríz”-ének *b*-célpontjával felérő harmóniai terület. A már tárgyalt „hárfa”-részletről van szó, mely a Herwegh-költevény liszti megzenésítésének drámai csúcspontja (nem számítva a befejezést, a dal leghangosabb momentumát). A *Trisztán*-idézet betoldásával a „hárfa”-szakasz harmóniai még feszesebbé válnak amellet, hogy melódiája már a dal eredeti változatában is jelentős volt.

Liszt *Ferenc szimfonikus költeményeiről* szóló írása kezdetén Wagner a zene mint nyelv romantikus képzetéről tűnődik, amelyek szerinte Liszt e témáról alkotott saját elképzeléseiben is erős visszhangra találtak: jóllehet a zenei nyelv nem szavakban fejezi ki magát, a zene „beszélő princípiuma” közel áll a szavak konkrét nyelvéhez.⁴⁸

48 Habár e kifejezés Arnold Schering *Carl Philipp Emanuel Bach und das 'redende Prinzip' in der Musik* című cikkéből származik, toposzként honosodott meg a Liszt-kutatásban és különösen a szimfonikus költemények kapcsán. Lásd: Norman Miller: i. m. 244. Valamint: Carl Dahlhaus: „Liszts Idee des Symphonischen”. In: Serge Gut (hrsg.): *Liszt-Studien 2*. München–Salzburg: Emil Katzschler, 1981, 38.

Ebben az értelemben egy központi jelentőségű motivikus akkord megváltoztatása a szerkezetnek azon a fontos pontján, amely a csúcspontra vivő mozgást szignalizálja, beszédes jel volna, talán még beszédesebb is, mint a tulajdonképpeni *Trisztán*-akkord. Úgy tűnik tehát, hogy Liszt dala a saját hangját kölcsönzi a wagneri előjáték zenekari drámájának: amikor a dal egy csúcspontra vivő mozgás kezdő és végpontját (de nem magát e mozgást) domborítja ki, akkor a vers összefüggésén átívelő kapcsolatot létesít a vigasztalan halálstrófa és a megváltó „hárfahang”-rész között. Zene és halál szemantikai kapcsolata a *Trisztán*-idézet betoldásával világosabban derül ki, mint valaha.

Hogy Liszt „beszédes jele” ennél többet is akart-e mondani, az a kutatás számára homályban marad, mert ha akart is, az bizonyosan nem a nyilvánosságának volt szánva. Ennél lényegesen fontosabb megállapítanunk, hogy a betoldott rész szimbolikus jellegű, és a Liszt és Wagner körül csoportosulók számára határozott jelentéssel bírt. A Zeneművészgyűlést és főképp a *Trisztán*-előjáték előadását 1859-ben a Liszt és Franz Brendel köré szerveződő weimari projekt mérföldkövének tekintették.⁴⁹ Számítva a – különösen az ellenséges érzelmű sajtó részéről várható – lehetséges reakciókra, a legfőbb parancs a titoktartás volt: hogy a titkolózás e belső körön belül milyen fontos lehetett – főként, ha egységet kellett demonstrálni a világ előtt –, azt Wagner Hans von Bülow-hoz intézett, híres levele bizonyítja, amelyben a *Trisztán* szerzője az előjáték lipcsei előadásának Richard Pohl jegyezte kritikájáról panaszkodik:

Így sok minden van, amit magunk közt szívesen megvallunk egymásnak, pl. hogy Liszt műveivel való ismeretségem óta egészen más fickó lettem a harmóniák terén, mint annak előtte. Ha azonban Pohl barátunk ezt a titkot a *Trisztán*-előjáték recenziójának mindjárt az elején az egész világ előtt kifecsegi, akkor ez legalábbis indiszkrét dolog, és nem hinném, hogy ő erre az indiszkrécióra föl lett volna hatalmazva.⁵⁰

Így azután Liszt *Trisztán*-idézete is végső soron egyfajta titkos kódba lett rejtve, csak a „jövő zenészeinek” („Zukunftsmusiker”) Wagnert, Lisztet és Brendelt övező belső köre számára hozzáférhetőn, a szélesebb nyilvánosság elől azonban messzemenően elzárva.

Ebben az összefüggésben talán nem lényegtelen utalnunk arra, hogy dalát Liszt eredetileg Louis Köhlernek akarta ajánlani. Az ajánlás címetztjéhez intézett, 1859. szeptember 3-i levelében azonban közli, hogy szándékát megváltoztatta:

49 Lásd pl.: Richard Pohl: „Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung”. *Neue Zeitschrift für Musik*, 50/26. (24. Juni 1859), 290.; valamint: Hans von Bülow 1859-ben Franz Brendelhez intézett, dátátlan levele, lásd: Bülow: i. m. 262.

50 „So giebt es Vieles, was wir unter uns gern uns zugestehen, z. B. daß ich seit meiner Bekanntschaft mit Liszt's Compositionen ein ganz anderer Kerl als Harmoniker geworden bin, als ich worden war, wenn aber Freund Pohl dieses Geheimniß sogleich à la tête einer kurzen Besprechung des Vorspieles von Tristan vor aller Welt ausplaudert, so ist dies einfach mindestens indiscret, und ich kann doch nicht annehmen, daß er zu solcher Indiscretion autorisirt war!” Richard Wagner: *Briefe an Hans von Bülow*. Jena: Eugen Diederichs, 1916, 125–126.

Az utolsó számot – *Ich möchte hingehn* (Herwegh verse) – kifejezetten Önnek akartam ajánlani, s ha Weimarba jön, előkeresem Önnek a kéziratot, amelyen ott áll a neve. Mivel azonban ennél az összkiadásnál az összes többi dedikációt elhagytam, fenntartom magamnak, hogy később valami mást, vastagabbat és hosszabbat ajánljak Önnek.⁵¹

E levélben Liszt talán nem a teljes igazságot mondta. A dal *Trisztán*-hangzatfűzésének jelentése abban az időben a Lisztet és Wagnert övező belső körön kívül csak keveseknek derengett volna. Mintha a Köhlernek szóló nyilvános ajánlás özszeütközésben állott volna azzal az új – és végső soron fontosabb – zenei ajánlással, amelyet a dal immáron a *Trisztán*-idézetrel viselt.

Mesterházi Máté fordítása

51 „Die letzte Nummer ‘Ich möchte hingehn’ (Gedicht von Herwegh) wollte ich Ihnen speziell widmen, und wenn Sie nach Weimar kommen, suche ich Ihnen das Manuskript vor, wo Ihr Name draufsteht. Da ich aber bei dieser Gesamtausgabe alle übrigen Dedicationen weggelassen, behalte ich mir vor, Ihnen später was anderes, Dickeres und Längeres zu widmen.” Lásd: Peter Raabe (hrsg.): *Franz Liszt: Lieder*, Bd. 2.

ABSTRACT

ALEXANDER REHDING

LISZT AND THE SEARCH FOR THE *TRISTAN* CHORD

The *Tristan* chord has long been understood as an emblem of musical modernity; the hunt for *Tristan* references has long been a favorite pastime among musicologists and analysts. The case of Liszt’s song “Ich möchte hingehn” (on a text by Georg Herwegh) shows what is at stake in this search: Liszt’s song contains a prominent *Tristan* reference, and its composition appears to predate Wagner’s music drama. Should therefore Liszt, and not Wagner, count as the genuine musical innovator? I argue that the question of “who came first?” is ultimately not very enlightening, and develop a wide hermeneutic context in which the *Tristan* passage may unfold its meaning.

Alexander Rehding is Fanny Peabody Professor at Harvard University and chair of the Music Department. From 2006 to 2010 he was editor of *Acta Musicologica* (with Philippe Vendrix). His research interests span music history and music theory from Ancient Greece to the contemporary period, with a focus on the nineteenth century. His publications include *Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early Twentieth Century* (2001, ed. with Suzannah Clark), *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought* (2003), *Music and Monumentality: Commemoration and Wonderment in Nineteenth-Century German Music* (2009), and *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories* (2011, ed. with Edward Gollin).