

Szász Tibor

Liszt isteni és ördögi szimbólumai és a program, melyet a h-moll szonátában feltárnak

Fordította: Dr. med. Csordás Zoltán (2003)

Revideálta: Szász Tibor (2011)

„...a zene egyszersmind isteni és ördögi művészet.”

Liszt Ferenc

Bevezetés

Ez a tanulmány akkor született, amikor fölismertem, hogy Liszt Via crucisának keresztre feszítési zenéje csaknem azonos egy részlettel a h-moll szonátában. Arra a helyre gondolok, ahol a diszsonáns akkordok recitativókkal váltakoznak. Az, hogy a h-moll szonátából ilyen jelentős zenét egy ilyen mélyen vallásos műben megtaláltam, arra sarkallt, hogy magyarázatot keressek.

A h-moll szonáta diszsonáns akkordütéseit egy lassú, „appassionato” jelzésű recitativo töri meg. Egy drámai szünet után az akkordütések visszatérnek, majd ismét egy recitativo szakítja meg őket (297-310. ütemek).

Nekem, mint koncertzongoristának, ez a részlet problémát jelentett, minthogy a zenei folyamat megszakadásának nincs kézenfekvő oka.

Huszonhat évvel azután, hogy Liszt megírta a h-moll szonátát, ezen ütemek [Ex.1.1.] zenéjét a Via crucisban [Ex.1.2.] keresztre feszítés megjelenítésére használta.

(A hivatkozott zenei jegyzetek a cikk végén összegyűjtve találhatóak. A megfelelő jegyzetek megtalálását két szám segíti. Az első a jegyzetsort jelöli (az összetartozó kottajegyzeteket tartalmazó oldalt), míg a második a jegyzetsor megfelelő jegyzetére vonatkozik. Például az [Ex.5.] az ötödik jegyzetsor egészére, valamennyi jegyzetére vonatkozik, az [Ex.5.6.] jelölés pedig az 5. sor 6. jegyzetére vonatkozik. A jegyzetsorok számsorrendben követik egymást.)

Zenei szempontból a két részlet aligha lehetne hasonlóbbr. Akkordjaik megegyeznek hangnemükben, harmóniavilágukban, fekvésükben, domináns orgonapontjukban, dinamikájukban és hirtelenségükben. Dallamuk és ritmusuk hasonló, ráadásul az akkordokat hasonló módon kezdődő recitativók követik. Liszt a h-moll szonáta akkordmenetét és a recitativót még kifejezettebben szétválasztotta a Via crucisban, ahol a zene folyama a programból adódóan szakad meg: Krisztus szenvedéstörténetének megjelenítése céljából.

A Via crucisban az akkordütések Jézus keresztre szögezését jelképezik, a recitativo pedig Krisztus keresztről hangzó szavait szólaltatja meg: „Én Istenem, én Istenem! miért hagyál el engemet?”. A h-moll szonáta akkordjai és recitativói tehát a Keresztút két külön állomásának megjelenítésére szolgálnak. Ez a megkülönböztetés a passió zeneirodalmában hagyományos, ahol is a feldühödött tömeg és a Megváltó szavai (turba és vox Christi) zenei ellenpontot képeznek.

A kérdés tehát megkerülhetlenné vált: Liszt vajon passió-zenét szándékozott komponálni, amikor a h-moll szonáta kalapácsütésszerű akkordjait és a recitativo appassionatot leírta?

A válaszhoz a fellelhető forrásanyagok kiterjedt tanulmányozása vezetett: amikor Liszt a Via crucis írta, a h-moll szonátából vette át az akkordokat és a recitativót, mivel azok már a szenvedéstörténetet jelentették számára. A keresztre feszítést mindkét műben Liszt kereszt-szimbóluma fejezi ki zeneileg. Ez a zenei szimbólum szembeötlő a Via crucisban, és mint azt legalább hat zenetudós már korábban leírta, kimutatható a h-moll szonátában is.

A következtetés azon a közvetlen bizonyítékon alapszik, melyet Liszt zenéje és levelezése nyújt számunkra. Noha az anyagok nagy része, melyből a bizonyítás ered, már régen közkézen forog, és bár különféle tanulmányok megkísérelték Liszt zenéjének programszerű utalásait feltárni, mindezekig nem készült zenei szimbolikájáról átfogó elemzés és összefoglalás. A jelen tanulmány megmutatja, hogy számos korábbi elképzelés Liszt absztrakt- és programzenéjét illetően megalapozatlan. A szimbolizmus annyira meghatározó része Liszt kompozíciós technikájának, hogy elérkezett az ideje feldolgozni a teljes életművet és annak viszonyát a romantikához, ténylegesen viszonyát a zenetörténetben betöltött szerepéhez.

Ezen cikk célja mindazonáltal az, hogy megmutassa: a h-moll szonátának van programja, amely Liszt azon hátrahagyott jelei nyomán derül ki, melyek zenei szimbolikájához vezetnek. Ezen nyomok értékelése a következő nyolc megállapítást eredményezte – figyelembe véve szimbolizmusát általában és h-moll szonátáját közelebbről.

1. Liszt zenén túli tartalmakat fejezett ki zenéjével: verbális és zenei eszközökkel is. Verbálisan címválasztása, leírt programja, csatolt idézetek, vagy kottához fűzött megjegyzések formájában, zeneileg szimbólumokon keresztül.
2. Liszt szimbólumai azonosíthatók, mivel újra és újra felhasználta őket programzenéjében és szövegre írt műveiben; összefüggésben mind zenei, mind szimbolikai szempontból következetesen.
3. A nagy számú wagneri Leitmotivval szemben Liszt kevés szimbólumot használ. Esetünkben feloszthatók isteni, vagy ördögi jellegűekre. Mindkét csoportban – a kis számú szimbólum segítségével – sokszínű, konkrét programbeli gondolatot fejezett ki.
4. Liszt programjának kifejezésére használt eszközeinek legfontosabbja az asszociatív zenei szimbolizmus. Liszt felhasznált olyan zenei gondolatokat, melyek korábban már összekapcsolódtak zenén kívüli tartalmakkal, azért, hogy ezen lényegileg összefüggő tartalmakat kifejezze programzenéjében.
5. Azon vélekedésekkel szemben, melyek úgy tekintik Liszt programszerű meghatározásait, mint egyfajta „utólagos belemagyarázást” és hogy alig, vagy egyáltalán nem függenek össze zeneszerzői döntéseivel, ez a tanulmány igazolja, hogy Liszt program-elképzelései megelőzték zenei döntéseit még egy olyan műben is, mely az elvont „szonáta” címet viseli.
6. A programzene liszti felfogásban nem szükségszerűen jelent pontról-pontra megfelelést a programmal. Ellenkezőleg, néhány lényegi mozzanat zenei kifejezése a legtöbbször elegendő. Erre a h-moll szonáta kiváló példa.
7. Liszt a h-moll szonátában tematikus téglákként építette szimbólumait. Ahogy ily módon a formaépítést szolgálják és e témák transzformálódnak, egyszersmind a programot is felépítik.
8. A h-moll szonáta programja nem fausti és nem is önéletrajzi ihletésű, mint ahogy általában értelmezni szokás, sokkal inkább a Biblia és Milton Elveszett paradicsoma a valószínű ihlető.

Három fejezetben tárgyaljuk témánkat: az első rész Liszt hitbeli meggyőződéséről szól; a második az isteni és ördögi szimbólumokról, míg a harmadik ezen szimbólumok h-moll szonátán belüli jelentéséről.

I. Liszt vallásos meggyőződése és annak zenéjére gyakorolt hatása

Az ifjú Liszt vallásosságáról olvashatunk Alan Walker nemrég megjelent életrajzi munkájának első kötetében¹. Annak igazolása, hogy Liszt vallásos érdeklődése befolyásolta zeneszerzői munkásságát, két töredékben maradt művében található. Ezek: „Étude sur l’Indifférence” (1832?) és „De Profundis: Psaume Instrumentale” (1834). Az első mű Lamennais abbé vallásos tárgyú munkájából merít, a második pedig az Abbé kedves gregoriánját tartalmazza. A kérdés tehát az, hogy Liszt ifjúkorának vallásos buzgalma tovább élt-e, vagy sem.

A felnőtt, érett Liszt vallásossága nyilvánvaló, ha megnézzük, hogyan ír erről levelezésében. Hét levelet idézünk. Néhányuk azelőtt keletkezett, mielőtt Liszt maga abbé lett volna. Legtöbbjük La Mara gyűjteményében található.

1. levél: Három évvel a h-moll szonáta befejezése előtt Liszt d’Ortigue-nak írt, barátjának, a gregorián-specialistának:
 „...a liturgiáról szóló munka... különösen kedves előttem. – Nem szándékozol hozzá csatolni néhány zenei illusztrációt, válogatást a legszebb katolikus gregorián énekek közül?”⁴
 [fordítás: Eckhardt Mária]
2. levél: Rendületlen vallásos meggyőződése fejeződik ki Wagnernek írt levelében, melyet 1853. április 8-ai keltezése két hónappal a h-moll szonáta befejezése utánra helyez.
 „Nem prédikálhatok Neked... de imádkozom Istenhez, hogy hatalmában talán megvilágosítja szívedet hite és szeretete által. Olyan keserűen élcelődhetsz ezen az érzésen, ahogyan csak akarsz...
 Egyedül Krisztus és az Istenben való alázatos szenvedés által jön el a szabadulás és a megváltás.”⁵
3. levél: Liszt végakaratóban tanúságot tesz vallásáról, hitéről:
 „1860. szeptember 14-én írom ezt, amikor az Egyház a Szent Kereszt felmagasztalását ünnepli. Az ünnep neve azt az izzó és titokzatos érzést is elmondja, amely mintegy szent stigmaként fúrta át egész életemet.
 Igen, „a megfeszített Jézus Krisztus, „a Kereszt örülete és felmagasztalása”, ez volt az én igazi hivatásom.”⁶

[fordítás: Rác Judit]

4. levél: Liszt gyakran írt vallásos elképzeléseiről Carolyne Sayn-Wittgensteinnek, a mélyen vallásos, Oroszországban született lengyel hercegnőnek. Viszonyuk kezdete egybeesett azzal az időszakkal, mely a h-moll szonátával volt viselő.

A hercegnőnek írt első levelei egyikében tetten érhető, hogy vallásos gondolatok csengenek végig romantikus kapcsolatukon, egészen a kezdetektől fogva. A levél keltezése egyszerűen: „1847. Nagypéntek”.

„Vajon nem Nagypénteken pillantotta-e meg Dante Beatricét? Avagy Petrarca Laurát?... Idén különös egybeesés érinti meg babonás lelkem: január 1. péntek volt, április 2., védőszentem napja Nagypéntekre esik, október 22., a születésnapom pedig szintén pénteken lesz.”⁷

5. levél: Kevesebb, mint egy évvel azután, hogy Liszt megismerte a hercegnőt, kapott tőle egy kötetet, Milton Elveszett Paradicsomát. Milton művével kapcsolatban Liszt beszélt a sátán természetéről. A levél öt évvel a h-moll szonáta elkészülte előttről kelteződik.

„...ami a sátánt illeti, ...végtelen arányokban szemlélve nem lehet más, mint a Kétely, a néma Bánat, a tátongó Csönd. A Sötétség fedelme sugarakat bocsát ki, akárcsak a Nap, Tagadás- és a Halál-sugarakat.”⁸

6. levél: 1851 januárjának második hetében fölvázolta a h-moll szonáta kezdő ütemeit [Ex.17.1.]⁹. Ugyanezen hónap vége felé írt egy levelet a hercegnőnek, melyben említésre kerül

„...a kígyó, mely elcsábította Éva ősanányát...”¹⁰

Amint tanulmányunk megmutatja, Liszt 1851-es vázolata (Szász Tibor 2011-es hozzáadása: lásd GSA 60 / N 2, *Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Eilsen, 2de semaine de Janvier 1851, 75 oldal*) a kígyó kísértésének, majd ebből következően, Ádám és Éva Paradicsomból való kiűzetésének zenei megjelenítése.

Pusztán ezek a szavak kielégítően alátámasztják, hogy megállapítsuk Liszt érintettségét a következőkkel: az Elveszett Paradicsom, a bibliai kígyó, az eredendő bűn, a jó és rossz természete; valamint az isteni és ördögi problémakörrel nagyjából abból az időből, amikor a h-moll szonáta gondolata megfogant benne. Sőt, az isteni és ördögi közötti harc műveinek visszatérő témájaként jelenik meg.

7. levél: Lényegesen később, 1877-ben Liszt egy gyónásáról írt a hercegnőnek, melyet Hohmann atyának tett. Ebben elmondja, milyen érzéseket vált ki belőle a zene:

„... [a zene] - egyszersmind isteni és ördögi művészet - minden egyébnél inkább kísértésbe visz.”¹¹

Zenei szimbolizmusának használatával Liszt zenéje elválaszthatatlan lett vallásos meggyőződésétől: az, hogy isteni és ördögi gondolatokkal foglalkozott, megfelelő zenei szimbólumokat eredményezett. A következőkben róluk beszélünk.

II. Liszt isteni és ördögi szimbólumainak azonosítása és szerepük a h-moll szonátában

A. Liszt szimbólumrendszere az isteni témakörben

Liszt isteni szimbólumrendszeréről kevés ismeretünk volt a kereszt-szimbólumon túl, amellyel kapcsolatban azonban vitának helye nincs, lévén, hogy Liszt maga azonosította. A kereszt-szimbólum tanulmányozása közvetlenül annak forrásához vezet, a „Crux fidelis” gregorián himnuszhoz, mely nagy jelentőséget nyert zenéjében. A „Crux fidelis” a h-moll szonáta grandioso motívumának Krisztus-szimbolikájához vezet.

Egyetlen h-moll szonáta-értelmezés sem lehet teljes anélkül, hogy megértené azt, ahogy Liszt a szimbólumot és a himnuszt alkalmazta. Szimbolikai használatuk magyarázat például a h-moll szonáta és a Via crucis közti zenei párhuzamra, amint azt a tanulmány elején bemutattuk.

Arra eddig ugyan nincs bizonyíték, hogy más szerzők felfigyeltek volna a két mű közötti párhuzamokra, ám a h-moll szonáta szimbolikájára már többen utaltak. Mint korábban megjegyeztük, legalább hat zenetudós nyilatkozott a kereszt-szimbólum meglétéről a h-moll szonáta grandioso motívumának dallamvonalában. A kereszt-szimbólum egy három hangból álló alakzat, melyet Liszt maga azonosított oratóriumában, a Szent Erzsébet legendájában. Egy nagy szekundból és egy kis tercből áll, ez az alakzat nyitja meg a grandioso motívumot.

Alfred Cortot volt vélhetően az első, aki megjegyzéseket fűzött a h-moll szonáta motívumának gregorián gyökereihez, „le thème de la foi”-nak nevezte (a „hit témája”), és összehasonlította egy Leitmotívval.¹²

Gárdonyi Zoltán, az Új Liszt Kiadás szerkesztőbizottsági tagja hasonló véleményen volt, amint a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán tanított. Úgy emlegette a grandiosót, mint Kreutz-Thema, vagyis „kereszt-téma”.¹³

Cortot-n és Gárdonyin kívül, a kereszt-motívum jellegzetes hangközeit a h-moll szonáta grandiosójának építőelemeként értelmezte még Hamburger Klára, Robert Collett, Ernst Günther Heinemann és Sharon Winklhofer.¹⁴

Winklhofer arra a következtetésre jutott, hogy a h-moll szonáta motívumának dallamalakja nem szokatlan Liszt zenéjében, minthogy hét további művet talált, melyekben előfordul. Mint kiderül – bár Winklhofer nem jelentette ezt ki -, amikor a grandioso dallamvonala egyéb művekben visszaköszön, mindig keresztény mellékértelmet hordoz. A megjelölt hét műből kettő mise, kettő Krisztussal és szenvedéstörténetével foglalkozik, egy keresztény szentről szóló oratórium, egy Magnificat (Szűz Mária-ének), egy pedig egy csatáról szól, mely a keresztények és a pogányok között zajlik.

Két átfedő kereszt-szimbólum (Ex.2.4.) alkotja a grandioso-motívum nyitó dallamvonalát (Ex.2.2.), mely a h-moll szonáta formai elképzelésében D-dúr mellékértékaként nyer jelentőséget (mellékhangnemi terület).

Az, hogy Liszt miért használta fel az átfedő szimbólumokat a h-moll szonáta grandioso-motívumában, kiderül a kereszt-szimbólum és forrása, a „Crux fidelis”, a nagypénteki szertartás himnuszának vizsgálatából. Most vizsgáljuk meg először is a kereszt-szimbólumot.

A kereszt-szimbólum

Liszt oratóriumában, a Szent Erzsébet legendájában olyan melódiákat használt fel, melyeket a történetbe, mint programba illőnek tartott. A dallamok megtalálásához kapott segítségért viszonzásul minden segítőt és a tőlük kapott dallamokat megnevezte. Egy felhasznált dallamalak azonban saját választása volt. Liszt ezt úgy tartotta számon, mint saját kereszt-szimbólumát és hozzátette, hogy már használta. Három művét név szerint megjelölte, majd hozzátette: „et cetera”, ami csak azt jelentheti, hogy van olyan mű, melyben felhasználta a kereszt-motívumot, de ezt nem nevezte meg. (Liszt szavai, „unter andern” – „többek között” azt jelenti, et cetera.)

A kutatók önkénytelenül rájöttek arra, hogy ez az „et cetera” csak a h-moll szonátára vonatkozhat, minthogy az 1862-ig, a Szent Erzsébet legendája keltéig született szerzeményei közül csak négyet találtak, mely tartalmazza a kereszt-szimbólumot. Háromat ebből Liszt megnevezett. A negyedik a h-moll szonáta, az egyetlen olyan mű, melyben a szimbólum olyan zenében szerepel, amely állítólag program nélküli, elvont mű.

Amikor meghatározta kereszt-szimbólumát, Liszt lekottázta három hangjegyét és kijelentette, hogy számos egyházi ének kezdődik így, ebből kettőt meg is jelölt. Mindkettő Krisztusra utal: a Magnificat Szűz Máriával van kapcsolatban, azaz Krisztus születésével, a másik a „Crux fidelis”, a Nagypéntekhez kötődik, vagyis Krisztus halálához.

„Valóban, mi is lehetne közhelyesebb, mint Jézus Krisztus Urunkba vetett hitünk! A jászol és a kereszt, vajon nem isteni közhelyei-e a szegényeknek és gyámoltalanoknak e földön?

.....
Így menetelünk a Betlehemi Csillag ragyogása felé – és megjárjuk a Golgota stációit.”¹⁵

Azáltal, hogy összekapcsolta a két Krisztusra utaló gregoriánt a kereszt-szimbólummal, Liszt jelezte, hogy számára a kereszt-motívum Krisztus és a kereszt jelképe. Mindazonáltal, annak ellenére, hogy két gregoriánt jelölt meg, melyek a kereszt-szimbólummal kezdődnek, és annak ellenére, hogy a Magnificatot beépítette a Dante-szimfóniába¹⁶, a szimbólum saját zenei felhasználása, még a Dante-szimfóniában is [Ex.4.4.], kizárólag a „Crux fidelis”-re (Liber Usualis 742-ik oldal) vezethető vissza.

A h-moll szonáta grandioso-motívumának, mely a mellékhangnemi területet nyitja meg, a „Crux fidelis” a zenei és szimbolikai forrása. Ennek a gregoriánnak két kiugró tulajdonsága van, amely különlegessé teszi azon énekek között, melyek a kereszt-szimbólum három hangjával kezdődnek. Zenéjében Liszt mindkét tulajdonságot megőrizte. Az egyik szimbolikus jellegű, a másik zenei.

Más gregoriánoktól eltérően a „Crux fidelis” a „kereszt” szóval kezdődik, ráadásul még olyan hangokkal is, melyek egy pentaton skálát alkotnak, a pentatónia egyetlen olyan permutációját, amely két egymásra épülő liszti kereszt-szimbólumot sűrít egybe.

Íme tehát az alapvető következtetés:

A grandioso dallamvonala ugyanazon pentaton permutációból épül, mint a „Crux fidelis”.

[Ex.2.2.] maga a grandioso-motívum.

[Ex.2.3.] elkülöníti a grandioso hangjegy-csoportjait, amelyek emelkedő pentaton skálát alkotnak.

[Ex.2.4.] megmutatja, hogy a grandioso pentaton skálája előállítható két átfedő kereszt-szimbólumból.

[Ex.2.5.] a „Crux fidelis”. A himnusz a „kereszt” szóval és azzal az egyedi pentaton permutációval kezdődik, amely két egymásra épülő liszti kereszt-szimbólumot sűrít egybe, azaz Liszt kereszt-szimbólumát kétszer tartalmazza.

A grandioso melléktéma [Ex.3.] mindhét előfordulása a „Crux fidelis” stilizált feldolgozása, a himnuszé, amely a szenvedéstörténetet, a passiót szimbolizálja. Liszt szavai, melyeket a h-moll szonáta grandioso-motívumához fűzött, az „appassionato” [Ex.3.8-9.] és a „con passione” [Ex.3.4.], ilyen megvilágításban tehát a passióra utalnak. Mi több, Liszt kifejezett kívánsága, miszerint a Lehman-féle kéziratban található „Recitativo appassionato” nagy kottafejekkel nyomandó (szó szerint „in großen Noten”), ezáltal érthetővé válik: a recitativók a vox Christi-t szólaltatják meg, melyek így elkülöníthetők más, kis kottafejekkel lejegyzett kadencia-szerű részekről. Mégis, Liszt útmutatásait egészen 1973-ig figyelmen kívül hagyták, amikor megjelent a kézirat facsimiléje és a h-moll szonáta Urtext-kiadása, mindkettő a Henle cég gondozásában. Minden korábbi kiadás a recitativókat kis kottafejekkel nyomtatva jelentette meg.

A himnusz katolikus liturgiában és Liszt zenéjében betöltött szerepének vizsgálata még inkább alátámasztja azt, hogy a grandioso Krisztust és a keresztet szimbolizálja.

A „Crux fidelis” a „Pange lingua” himnusz refrénje. Mind a kettőt ugyanazzal a dallammal énekelik. Mint azzal Liszt tisztában volt, a katolikus szertartásrendben a himnusz központi szerepet töltött be a nagypénteki csonkamisében lévő csendes keresztimádásban. A VI. században élt Venantius Fortunatusnak tulajdonítják, arra az alkalomra szövelt, amikor a Szent Radegonde által Poitiers-ben alapított kolostorba került egy ereklye, a Valódi Kereszt egy darabja.

A „Pange lingua” számos versszaka személytelenül időzi elő a keresztnek az eredendő büntől való megváltás gondolatában betöltött szerepét. A „Crux fidelis” ezzel szemben egy személyes, tisztelettel teli hódolat a fához, melyből a kereszt vétetett. Az ismétlődő refrén a következőképpen fordítható:

**Legnemesebb minden fa közt, hű Keresztfa, köszöntelek.
Erdő egy sem termett ilyet, ily gyümölcssel gazdagot,
édes fa, mely édes szeggel édes terhet hordoz.**¹⁷

Egy levelében Liszt áhitatosan átfogalmazta a refrént:

„...A j e l k é p e s fenyő [kiemelés, mint La Mara-nál]
...a fenyő, mely Róma dombjait uralja,
...ágait a magasok felé terjeszti,
hol a világ megváltásának jele
győzelmesen ragyogva megjelent Konstantinnak;
a fa, mely minden fáknál nemesebb,
melynek lombja, termése és magvai hordoznak
minden kegyelmet és áldást,
amiről e fenyő tanúskodik
és a Croix fidèle [Crux fidelis] himnusza az,
mely énekre sarkall engem.”¹⁸

Liszt levelezéséből kiderül, hogyan alkalmazta szimfonikus költeményében, a Hunnenschlacht-ban (Hunok csatája) a „Crux fidelis”-t, mint szimbólumot. Számára ez a himnusz a „kereszténység napfényét” jelenti, mely Wilhelm von Kaulbach festményén látható, amelyből mind a darab címét, mind annak szimbolikáját merítette.¹⁹

Az, hogy milyen körülmények között tájékozódott komponálás előtt programjának forrásaiban, írásaiban követhető. A festmény legelső megtekintése után már volt elképzelése arról, hogy hogyan is fejezze be a Hunnenschlacht-ot. Később viszont arról írt, hogy bár szándékában áll a festményt megzenésíteni, de úgy vélte, még nincs kellőképpen felkészülve a feladatra:

„Ismét meg kell nézmem a csatajelenetet ábrázoló metszetet...”²⁰

A Hunnenschlacht előszói – az egyik Richard Pohl, a másik Giovanni Sgambati tollából való – teljes összhangban vannak a szándékkal, melyet Liszt levelezésében rögzített. Az, hogy az előszók a darab megírása után készültek, nem folyomány: először született meg a program elképzelése, amiből Liszt azon döntése ered, hogy a „Crux fidelis”-t válassza és a kereszt alakú szimbólumot [Ex.25.6.], mint Kaulbach szimbolikájának zenei megfelelőjét.²¹

Kaulbach festményén a kereszt magasán a keresztény erők fölé emelt lobogóként látható. Liszt úgy emlegette, mint „a megváltás jelképe, a keresztre feszítés”, majd hozzátette: „a Hunnenschlacht-ot kizárólag a ’Crux fidelis’ kedvéért írtam.”²²

Egy másik levelében továbbá Liszt úgy utalt a „Crux fidelis”-re, mint a „kereszt himnusza”, később pedig arról ír, bárcsak jobban sikerült volna a Hunnenschlacht zeneileg azért, hogy ezáltal elősegítse

„... a Croix fidele [Crux fidelis] imádását, reményünket és üdvösségünket.”²³

A mód, ahogy Liszt a himnuszt feldolgozta zenéjében, tanulmányozható a 4. jegyzetsorban [Ex.4.]. Csak a Hunnenschlacht-ban [Ex.4.10.] idézte a himnuszt egy bizonyos mértékig. Más műveiben stilizálta kezdetét, általánosan megjelenítve két kereszt-szimbólumát, vagy a korábban említett pentaton skálára egyszerűsítve azt.

A két kereszt-szimbólum az [Ex.4.1-6.] jegyzetekben található. Liszt oly módon stilizálta a himnuszt, hogy a két átfedő kereszt-szimbólumból az elsőt dominánsan, a másodikat tonikán kezdte.

A himnusz első nyolc hangjegyből képzett pentaton skálák [Ex.4.7., 4.8., 4.9. és 4.11.] mutatják, hogy Liszt a himnusz kezdetét az emelkedő pentaton skálára redukálta, ami – akárcsak első „kereszt” szava – kiemeli a többi himnusz közül (lásd még [Ex.20.]-t).

A fentebb idézett példák [Ex.4.] kizárólag azon művekből származnak, amelyekben Winklhofer megtalálta a h-moll szonáta grandiosójának dallamát. Liszt ezt mindegyikben kiemelte zeneileg – már amennyiben a kereszt-szimbólumról, vagy a „Crux fidelis” pentaton skálájáról volt szó. Azon művekben, amelyekben a cél nem a szimbolika, ugyanezen hangközök nem kapják meg a kiemelését.

Így, mivel a h-moll szonáta kivételével minden műben alátámaszthatók a programszerű összecsengések, feltételezhető, hogy a zenei hasonlóságok egyszersmind programbeli összefüggéseket is fednek. Vegyük észre, hogy a Férfikari (Szekszárdi) mise [Ex.5.3.] a grandioso dallamvonalát követi [Ex.5.4.] a következő szöveggel: „Te vagy az egyetlen Fölség, Jézus Krisztus”.

A fenti példák bizonyítják, hogy a h-moll szonáta grandiosójának dallamalakja még hét egyéb műben fordul elő, mindig a kereszténységre utalva. Ráadásul a grandioso Liszt zenéjében még egy formában következetesen visszatér: harmonizációjában.

A grandioso harmonizációja

Liszt hét művében használta fel ismét a h-moll szonáta grandiosójának harmonizációját: először a Hunnenschlacht-ban, ahol a „Crux fidelis” kezdetét kíséri, melyet Liszt maga említett úgy, mint a himnusz sorainak idézetét, majd másodszor a Via crucis-ban, ahol Krisztus szenvedésének történetét festi alá.

A h-moll szonáta és a Via crucis közötti zenei párhuzam erősíti meg a Szonátában lévő pesante akkordok [Ex.6.2a. és Ex.6.3a.] programbeli megfejtését.

Mindkét mű dúr harmóniai egy másik párhuzamot képviselnek [Ex.6.2. és Ex.6.3.]. A h-moll szonátában és a Via crucis-ban egyaránt fellelhető harmonizáció a lényegre egyszerűsítve megtalálható a függelék 7. jegyzetsorában [Ex.7.].

Bármilyen meglepő legyen is, Liszt a h-moll szonáta grandiosójának nem csupán dúr harmonizációját alkalmazta újra a Via crucis passió-zenéjében, de a moll változatot is. Valóban, mi is magyarázza a moll harmonizáció használatát Krisztus halálakor? Ezek a Via crucis-ban piano (dolcissimo) jelzéssel ellátott harmóniak készítik elő és kísérik Krisztus utolsó szavait a kereszten: „Elvégeztetett”

A magyarázatot arra, hogy miért hallhatók fényes dúr akkordok Krisztus halálakor, Liszt adta meg: „A kis és nagy zeneszerzők általában a legkönyörtelenebb feketével festik a Requiemet.” Ő másként gondolta: „A halál érzésének igyekeztem az édes keresztényi remény jellegét adni...”²⁴

A Liszt által használt „édes” jelző eszünkbe juttatja a „Crux fidelis” háromszor is előforduló „dulce” (édes) szavát. A „keresztényi remény” kifejezés hite legmélyére tapint, mely a vitam ex morte misztériuma köré összpontosul, ami nem más, mint az élet, mely Krisztus keresztfán szenvedett halálából ered.

A bizonyosságot, miszerint a h-moll szonáta és a Via crucis harmonizációja a „Crux fidelis”-re utal, megerősíti az, hogy azonosak a Hunnenschlacht-beli „Crux fidelis”-idézet harmonizációjával [Ex.8., különösen Ex.8.3. és 8.3a., majd Ex.8.4. és 8.4a.].

Külön érdeklődésre tarthat számot az, hogy Liszt grandioso-harmonizációja megfelel a plagális Amen-formulának [Ex.9.] és az, hogy Wagner fölhasználta a Parsifal-ban mind a grandioso harmonizációját, mind a kereszt-szimbólumot [Ex.9.7.]. Liszt kereszt-szimbólumához, mely a Szent Erzsébet legendája kereszteslovag-kórusából származik [Ex.9.6.] és a h-moll szonáta „Amen” harmonizációjához [Ex.9.8.] Wagner még egy „Amen” formulát tett hozzá, amely a „drezdai Amen” néven ismert (nem szerepel a jegyzetekben). Ezen három alkotórész együttesen alkotja Wagner Szent Grál Leitmotívját. Akkor, amikor Parsifal a szent lándzsával a kereszt jelét rajzolja [Ex.9.7.], Wagner Liszt kereszt-motívumát idézi, a h-moll szonáta grandioso harmonizációjával. Rögtön ezután a gonosz Klingsor varázsvára széthull.²⁵

Liszt isteni szimbólum-rendszerének, melyet eddig ismertettünk, igazolása a következő megállapításokban foglalható össze:

Az, hogy Liszt rendszeresen ismét fölhasználja a h-moll szonáta grandioso dallamát keresztény gondolati környezetben, valamint az, hogy harmonizációja közvetlenül összekapcsolható a Hunnenschlacht-ban és a Via crucis-ban megszólaló „Crux fidelis”-szel, arra enged következtetni, hogy a grandioso Krisztust és a keresztfát jelképezi. A dúr harmonizáció Krisztust, mint mennyei lényt szimbolizálja [Ex.6.2.]²⁶, míg a moll harmonizáció Jézust, a földi halandót [Ex.6.2a.], aki meghalt a keresztfán, hogy megváltson az eredendő bűntől [Ex.21., lásd még Ex.22-t].

Most tekintsük meg a h-moll szonáta ördögi értelmű jelképrendszerét.

B. Liszt szimbólumrendszere ördögi témakörben

Az ördögi fogalmak elválaszthatatlanok az isteniekétől. Klingsor nélkül nem lenne szükség Parsifalra; Lucifer nélkül pedig Krisztusra. Az egész zsidó-keresztény elképzelés az ember ördögi kísértésre bekövetkező bűnbeesése és isteni beavatkozásra történő megváltása köré összpontosul. Ez az ellentét hatja át a romantika filozófiai és művészi termését. Liszt zenéjének komoly részében, a h-moll szonátában különösen meghatározó.

Míg Liszt elképzelése, hogy hogyan jelenítse meg Krisztust és kereszthalálát a h-moll szonátában, valószínűleg biblikus ihletésű, addig a mű expozíciójának szimbolikai vezérfonala könnyen származhat onnét, hogy elolvasta az Elveszett Paradicsom prológját mielőtt hozzáfogott volna a szonáta megírásához (Liszt halálakor Milton könyve még mindig a mester könyvtárában volt fellelhető). [Szász Tibor itt megjegyzi 2011-ben: Milton, J, *Le paradis perdu, texte en anglais et traduction nouvelle par Vicomte de Chateaubriand*. 2 vols, Paris 1830. Halbfranzband, 1.80 Mark; lásd Maria Eckhardt und Evelyn Liepsch, *Franz Liszts Weimarer Bibliothek, Weimarer Liszt-Studien 2*. Laaber, Laaber 1999, page 43.] A költemény így kezdődik:

„Az ember legelső bűnét, s a tiltott
fa gyümölcséből-kóstolást, amely
halált hozott e földre, kint reánk,
s kivert az Édenből, míg egy különb
Ember megváltott, s visszahozta üdvünk,
Zengd, isteni Múzsá, ...”²⁷

[fordítás: Jánosy István]

E sorok magyarázatául Milton Y. Hughes két személyiséget választ ki a bűnbeesés és a megváltás jelképéül: az „ember” Ádám, míg a „különb Ember” maga az Isten Egyfia. Őket szimbolizálja a h-moll szonáta expozíciójában Liszt, elkülönítve az egyiket moll-, a másikat dúr hangnemmel. Ádámot, mint később tárgyaljuk, az alaphangnemi terület (h-moll) jelzi, Krisztust pedig, mint korábban megmutattuk, a mellékhangnemi terület (D-dúr). Mindkettejük dallam-szimbóluma visszavezethető a gregoriánra: a diabolus in musica a Lucifer által csábított Ádámot jelképezi, amíg a „Crux fidelis” Krisztust.

Tritonus: diabolus in musica

Várakozásunknak megfelelően, amikor a zene ördögi jellegű, Liszt – más zeneszerzőkhöz hasonlóan – támaszkodik a tritonusra [Ex.26.]. Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy minden tritonus mögött ördög lapul zenéjében. Éppen Liszt sajátos tritonus-alkalmazása az, ami meghatározza szimbolikai szerepét programzenéjében és énekelt műveiben.

Liszt legalább kétszer utal a tritonusra levelezésében. D’Ortigue-nak írt levelében Raillard Abbéval kapcsolatban tréfálkodik, akit a gregorián ének „félelemtől mentes lovagja”-ként említ. Mint írja:

„... Raillard Abbé úr ...nem csak, hogy nem hátrál meg a diabolus in musica előtt, de ráadásul negyedhangok formájában kisördögök egész pandaemoniumát vezeti be a pulpituson.”²⁸

Liszt számára a tritonus eredeti formája, a H-F egy erőteljes szimbólum. Camille Saint-Saëns-nak – akinek második Mefisztó-keringőjét ajánlotta – írt levelében a feltűnő H-F tritonust, mint a dolgok alfáját és ómegáját említi. Mégse személytelen. Ellenkezőleg, levele elárulja, milyen mélyen érinti belső érzéseit a zene:

„Nincs, ki nálam jobban érzékelné a különbséget a jó szándék és a megvalósult eredmény között szerzeményeimből. Mindazonáltal írok tovább – nem mentesen fáradtságtól -... Magasabb rendű célokra pályázni nem tilos: csak a törekvés beteljesülése marad kérdéses, valahogy úgy, mint mefisztói keringőm H-F befejezése...”²⁹

Sóhajával, miszerint az embert tökéletlensége gátolja a felfelé törekvésben, Liszt rávilágít arra, hogy alkalmazta a zenei szimbolikát. Ezen nyomokból a Mefisztó-keringő szimbolikája már levezethető.

A Második Mefisztó-keringő szűkített kvintek (H-F tritonusok) emelkedő sorával kezdődik, melyre tiszta kvintek (H-F#) emelkedő sora felel. Ez a tökéletlen felől a teljes felé történő elmozdulás kifejezi a tökéletlen ember törekvését a teljesség felé [Ex.26.9. és Ex.28.8.].

A vágy azonban nem teljesül. Az ember reményét megghiúsítja gyarlósága, melyet a mű befejezésekor a szűkített kvintek (H-F) visszatérése jelképez, ez alkalommal alsó regiszterekbe hullván (nem szerepel a jegyzetekben).

Liszt hite szerint minden emberi tökéletlenség, gyarlóság az isteni tökéletesség állapotából való kiűzetés következménye, míg a kiűzetés ismert módon ördögi kísértés. Így lehet az, hogy a Mefisztó-keringőben a tritonus egyszerre jelképezi Mefisztót és a gyarló embert. Hasonlóképpen, a tritonus a h-moll szonátában mind az ördögöt, mind a bűnbeesett embert egyszerre szimbolizálja. Liszt a H-E# (H-F) tritonust, mint a Lucifer-Sátán kettősség közös nevezőjét alkalmazza, mely megfelel az ember bűnbeesésének is.

A Lucifer-Sátán kettősség

A módszer, ahogy Liszt a h-moll szonátában az ördögöt megszemélyesíti, tükrözi az általánosan bevett keresztény teológiai tételt, mely szerint az eredendő bűn Lucifer kísértésének következménye, akit Mózes a kígyó alakjában személyesített meg. Miután az ember engedett a kísértésnek, kiűzetett a Paradicsomból, vele a kígyó is. Ádám és Éva úgy lettek bűnös teremtmények, mint a korábban dicsőséges Lucifer arkangyal – neve jelentése „Fényhordozó” – bűnös angyallá vált, kinek a neve Sátán, „ellenség”.

A két név eredete mutatja azt, hogy szimbolikai jelentéskörük nem azonos; annak ellenére, hogy komoly a hajlam összekeverésükre. Maga Liszt is összekeverte a két elnevezést.³⁰

Mégis, a Lucifer és Sátán nevek elkülönülnek, hogy kifejezzék a fentről aláhullást vagy, Liszt szavaival kifejezve: a „lf-haut” [ott fent] és az „ici-bas” [itt lent] ellentétét. Liszt, akárcsak a legtöbb zeneszerző, a mennyet és a földet magas és mély fekvésekkel különböztette meg, ám a h-moll szonátában a magas és mély regisztereket arra is használta, hogy elválassa a Sátánt a bűnbeesett, korábban dicsőséges Lucifer arkangyaltól.

Más művészetekben is kifejeződik a Lucifer-Sátán kettősség. Két nyomat látható a reneszánsz korból az [Ex.10.] és [Ex.11.] jegyzetlapokon. Az első kép témája Lucifer aláhullása a Poklokra; a másikon Lucifer és a Sátán, mint két különálló személy szerepelnek a Végítélet napján. Vegyük észre, hogy Lucifer koronával és szárnyakkal fenn látható, a Sátán pedig alant, nincs koronája, sem pedig szárnyai. A kárhozatra helyezett nyomaték középkori elképzelés maradványa, mely ellentétes a romantikus lélek megváltást hangsúlyozó elképzelésével. A kárhozat és megváltás problémakörének a romantikus irodalomban végzett összehasonlító vizsgálatáról M.H. Abram Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature, (New York, W.W. Norton 1973) c. könyvében olvashatunk.

Goethénél Faust lelkének örökkévaló része megváltatik, Victor Hugonál hasonlóképpen megváltatik a bűnös arkangyal, a „Le Fin de Satan” (Sátán Vége) című költemény utolsó sorában, a következő szavakkal: „Satan est mort; renais, ô Lucifer céleste.” (Sátán halott; szüless újra, ó mennyei Lucifer).³¹ A Lucifer-Sátán kettősség a h-moll szonátában a 2. jegyzetsorban [Ex.2.] követhető. Az expozíció alaphangnemi területe, mint [Ex.2.1.] szerepel itt.

Szemben azzal, hogy a mellékhangnemi terület egyetlen – Krisztus – motívumot tartalmaz, az alaphangnemi terület kettőt: az átfedő, mégis elkülönített Lucifer- és Sátán-motívumot. A hangsúlyos tonikai tritonus, H-E# körül van az átfedés, amely természetesen nem más, mint az eredeti H-F diabolus in musica. A jobb kéz által játszott, ereszkedő szeptimmal kezdődő motívum magas fekvésben Lucifert jelenti. A bal kéz ismétlődő hangláncolattal kezdődő, mély fekvésbe írt motívuma a Sátánt. Együtt, mint a h-moll szonáta főtemája, a két motívum a bűnbeesett embert jelképezi. A h-moll szonáta során végig kéz a kézben haladnak. A két motívum szimbolikája innét már visszafejthető. Elsőként lássuk a Lucifer-motívumot [Ex.12.].

A h-moll szonáta Lucifer-motívuma

Lucifer zenei ábrázolása lefesti az aláhullást a Paradicsomból. A h-moll szonátában ez az aláhullás egymás után leugró hangközök sora. A szimbolika nem Lisztnél jelenik meg először. J.S.Bachnál, a „Durch Adams Fall” c. korárelőjátékban basso ostinato pedál jelképezi Ádám bűnbeesését, három egymás utáni lelépő szeptimmal [Ex.12.2.].

Mivel ez az előjáték szerepel Bach híres Orgelbüchleinjében, valószínűleg Liszt is ismerte.

Az ereszkedő szeptim igen jól illett Liszt szimbolikus rendszerébe. Megjelenik Férfikari (Szekszárdi) miséjében, az „et homo factus est” (és emberré lett. ...keresztre feszítették. [Ex.12.3.]) szavaknál. Az eredendő bűn és a keresztre feszítés természetesen összefonódik az Adventben, mivel egyik teszi szükségesszerűvé a másikat. Liszt így magyarázta:

„A halál... megszabadulásunk az eredendő bűnből fakadó kényszerű járomból.”³²

A h-moll szonáta motívumának Luciferrel való azonosítását támasztja alá Liszt Strassburgi harangok című darabja, mely programját Longfellow Arany legenda c. művéből meríti. Liszt zeneművében Lucifer és szellemei a főszereplők, akik szembeszállnak a kereszt és a székesegyház harangjainak erejével. A programszerű elképzelések zenei szimbolikája a jegyzet [Ex.12.] lapján található.

A darab első mozzanata [Ex.12.12.] az, hogy a luciferi szellemek a székesegyház tornyán álló keresztet támadják. A mozzanat hanganyaga visszavezethető a h-moll szonáta Lucifer-motívumának hangsorára (az [Ex.12.12.]-ben zárójelben található). Az [Ex.12.13.] a darab második zenei mozzanatát mutatja: a kereszt által visszaűzött luciferi szellemek alábuknak. A zene hasonló ahhoz, ahogy a h-moll szonátában a büszke Lucifer aláhull [Ex.12.11.]. Mindkettőt arpeggiós, ereszkedő szűkített szeptim akkordok jelenítik meg.

Az ereszkedő szeptim hangköz - a h-moll szonáta Lucifer-motívumának jellemzője - ugyanígy megtalálható a Strassburgi harangokban [Ex.12.15.]. Lucifer első mondatában a „spirits” – szellemek – szó olyan ereszkedő hangközhöz kapcsolódik, mely azonos a h-moll szonáta Lucifer-motívumának eső, szűkített szeptimjének távolságával.

Lucifer utolsó szavai [Ex.12.15.], „Come away, ere night is gone” emlékeztetnek a h-moll szonáta Lucifer-motívumára [Ex.12.6., 11-től a 13. ütemig].

Ebben a darabban Lucifer azonosításához a legnyilvánvalóbb nyom az, amikor a korábban dicsőséges arkangyal megjelenik, és a luciferi szellemek emlékeztetik vezetőjüket a mennyből történt kiűzetésükre [Ex.12.16.]. Figyeljünk fel a pontozott nyilakkal kiemelt három oktáv-esésre, melyek Mihály arkangyalnak a luciferi szellemekkel vívott harcát jelenítik meg.

Feltűnő, hogy a Parsifalban Wagner fölhasználta a h-moll szonáta Lucifer-motívumát (26-27. ütem), mint az elátkozott Kundry Leitmotívját [I. felvonás, 216. ütem, ff].

Mégsem szabad azt gondolnunk, hogy Lucifernek csak a lefelé mutató ugrások a zenei szimbólumai. Liszt mindig két zenei mozzanattal szimbolizálta Lucifert, Ádámot és Prometheust: az első egy merész, fölfelé irányuló ugrás, mely az égi tűzre pályázó Prometheust, vagy az isteni jó és rossz ismeretére törő Ádámot jelképezi; és csak ezt követi a második, lefelé irányuló mozzanat, mely kudarcukat, aláhullásukat illusztrálja. Prometheus esetében az égi tűz földre lopását és a sziklához láncolást, Ádám esetében pedig ő és a kígyó új, földi lakhelyükre üzetését [Ex.13.1-10]. Liszt mindkettőt megváltotta.

A Sátán-motívum

Míg a Lucifer-motívum eső szeptimjei magát a fentről aláhullást festik, az egyenletesen szaggatott, élesen elkülönített ismétlődő hangok láncolata a már elkárhozott, Sátán névvel jelölt ördögöt jelképezi, vagy középkorban használt nevén: Mephistophelest.

Az ismétlődő hangok szimbolikus használata a h-moll szonátában onnét fejthető meg, hogy Liszt más műveiben is következetesen alkalmazta őket, mint sátáni szimbólumot.

Az [Ex.14.2.] és [Ex.14.2a.] jegyzetek a Szent Kristóf legendája című, eddig kiadatlan Liszt-műből származnak, mely azonban meghallgatható a Hungaroton egy lemezén (SLPX 11381). Ezekben egymás mellett a költemény két első szakasza található. Mindkét változat mind szövegében, mind zenéjében megegyezik, egészen az „ördög” szó megjelenéséig. Az ördög szimbóluma az énekszólamban nagyon is feltűnő gisz-tritonus előke (a „d” tonikához képest) és a zongoraszólam ismétlődő, élesen elkülönített előkés tercek forte láncolata.

A király és az ördög szolgálatában álló Szent Kristóf ábrázolására Liszt Mozart Don Giovannijának lakodalmi jelenetéből [Ex.14.1.] vett át énekszólamokat, d-moll harmóniakat és ritmust, mind a dallamba, mind a kíséretbe. Ez, a szimbolikai párhuzamok érdekében történő jelentős átvétel, igen jellemző Lisztre.

Liszt következetes volt abban, ahogy sátáni szimbólumként ismétlődő hangokat használt [Ex.15.]. Liszt Ördög-, Sátán-, vagy Mephistopheles-motívumainak a felismerése – a non-legato, ismétlődő, egyenletesen szaggatott és élesen játszandó hangok – kézenfekvő cáfolata azon vélekedésnek, hogy nincs Mephistopheles-motívum a Faust-szimfóniában. Liszt tanítványa, Richard Pohl vezette be azt a téves feltevést, hogy mivel Mephisto a tagadás szelleme, ezért Liszt nem ruházta őt fel önálló témával, motívummal. Ez a hiedelem napjainkban is elterjedt, annak ellenére, hogy Lisztnak Milton Sátánjára vonatkozó leveléből világosan kiderül, hogy úgy gondolta, az ördögnek van saját szubsztanciája. Szükséges megismételni a szavait:

„A Sötétség Fejedelme sugarakat bocsát ki, akárcsak a Nap, Tagadás- és Halál- sugarakat.”³³

[Szász Tibor 2011-ben hozzáfűzi Liszt eredeti szavait: « Je viens de terminer le *Paradis perdu* que je vous remercie de m'avoir prêté. C'est là une de ces lectures qui me vont, et Milton me fera reprendre Dante et Homère. J'ai marqué une foule de passages en songeant à vous. Je comptais d'abord vous les transcrire, mais

cela ferait un demi-volume, et j'aime mieux me réserver à vous en parler. Une chose, pardessus beaucoup d'autres, m'a charmé: c'est l'affirmation franche et complète de l'amour entre l'homme et la femme, non pas de l'amour mystique et figuré seulement, mais de l'amour réel et substantiel, contrairement aux théologiens pédants, auxquels Milton n'accorde aucunement voix au chapitre. ... Satan grandi dans des proportions infinies ne peut être que le Doute, la Douleur muette, **le Silence béant** [Szász Tibor *nota bene*-je 2011-ben: a szonáta tátongó szünetekkel kezdődik]. Il projette bien — comme Soleil — Esprit des Ténèbres, des rayons de Négation et de Mort — mais lui-même dans son essence, n'en est pas atteint. Il ne nie pas, il ne meurt pas — il souffre et doute. A la vérité un Satan fait de ce bois, ne se laisse pas aisément rimer en poème épique — mais à tort ou à raison, il me semble que la conception en serait plus dans notre sentiment poétique d'aujourd'hui. Mais brisons là sur la théologie poétique, et reprenons le fil peu intéressant d'ailleurs, de mon voyage. » LÁSD LETTRES DE FRANZ LISZT A LA PRINCESSE CAROLINE SAYN-WITTEGENSTEIN EDITEES PAR LA MARA AVEC DEUX PORTRAITS PARIS LIBRAIRIE FISCHBACHER LEIPZIG IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE BREITKOPF & HÄRTEL 1900., 15-ik és 16-ik oldal].

Ezidáig fel nem ismert tény, hogy Liszt külön zenei témát adott Mephistophelesnek [a Faust szimfóniában], előkés ismétlődő hangok formájában [Ex.15.2.]. Valóban az első tíz ütem minden egyes hangja Mephistót szimbolizálja [Ex.27.4., Ex 28.7., Ex.29.5.]. Csak a *fermata* után [Ex.14.3., 10. ütem] kezdődik a Faust-téma mefisztói torzítása.³⁴

Nem Liszt találta ki az ismétlődő hangokat, mint szimbólumot. Amint a grandioso Krisztus-motívuma visszavezethető a „Crux fidelis”-re és a Lucifer-motívum J.S.Bachig, Liszt Sátán-motívuma Webertől, Meyerbeertől és Alkantól származtatható [Ex.16.1-3., Ex.27.1-3.].

Liszt vett át másoktól anyagot olyan nagy lélegzetű, programra, vagy szövegre írt műveihez, mint a Szent Erzsébet legendája, Szent Kristóf legendája, vagy a Krisztus-oratórium. Gyanítható, hogy nagy lélegzetű szonátájához szintén vett át másoktól. Minden egyes motívuma visszavezethető korábban írt szöveges, vagy programszerű zenére [Ex.19.]. Isteni és ördögi tartalmak már megjelentek e művekben. Ezen tartalmak szimbolikus értelmét Liszt megőrizte a h-moll szonátában. Mégis, annyira eredeti művet sikerült alkotnia, hogy befejezése után 130 évvel senki sem sejtette meg szerteágazó zenei és szimbolikus gyökereit.

[Szász Tibor *nota bene* 2011-ben: Említésre méltó, hogy a diabolikus szimbólumok minden egyes formája megjelenik Liszt zongoradarabjában, melyet 12 évvel a szonáta keletkezése előtt írt: RÉMINISCENCES DE ROBERT LE DIABLE, Grande fantaisie sur des motifs de l'opéra de Meyerbeer, Valse infernale (1841 - Visszaemlékezések Robert az Ördög-re, Nagy fantázia Meyerbeer opera motívumaira, Pokoli valcer). A darab első négy taktusa (*unisono*) a sátán szimbólum [Ex. 28.5], a következő négy taktus basszusában hangzó kromatikus „*glissando*” és szűkített szeptim (dupla *tritonus*) a Faust-szimfónia Mephisto-szimbólum elődje [v.ö Ex. 28.5, 5-8 taktusait az Ex. 28.7, 1-4 taktusaival), a 37-39 taktusának *Ritenu*to, *marcato assai* alábukó *unisono* szeptimjei pedig a szonáta Lucifer-szimbólumának közeli rokona (a Pokoli valcer alábukó szeptimjei nincsenek feltüntetve a jegyzetekben).]

A h-moll szonáta szimbolikájának egyes elemei hasonlóak Chopin N^o 1 h-moll Scherzojának [Ex.26.5.]³⁵ és Alkan Grande Sonate-jának 2., Quasi Faust-tételének [Ex.31.] megoldásaihoz. Mindkettőben jelen van az isteni és ördögi közti ellentét tematikában és szimbolikában egyaránt.

III. A h-moll szonáta megfejtett programja: Eredendő bűn, Keresztre feszítés, Utolsó Ítélet

A Liszt művei között fellelhető zenei és programbeli párhuzamok eléggé bőségesek ahhoz, hogy megvilágítsák: vallási érdeklődése az isteni és ördögi témakör köré összpontosult, valamint azt, hogy azonosítható zenei szimbólumokat használt ezekre különböző darabjaiban, köztük a h-moll szonátában. A bizonyíték arra is használható, hogy a h-moll szonáta szimbólumait visszafejtsük, minthogy fő programbeli eseményeihez tartoznak.

A Via crucis és a h-moll szonáta közti párhuzam alapján a keresztre feszítés megfejtése már rendelkezésünkre áll. Ami hátra van még, az a Lucifer- és Sátán-motívumok szerepe az első ütemekben, melyek a bűnbeesést szimbolizálják, valamint az utolsó ütemekben, melyek az Utolsó Ítéletet jelképezik.

A Lento-nyitány

A h-moll szonáta hét ütemes nyitánya – Lento assai - piano és sotto voce jelzéssel – Lucifert jeleníti meg, amint alattomosan megkísérti az embert az Édenkertben. Ez a rész vezet az Allegro energicohoz, melyben az ember bűnbeesése és Paradicsomból való kiűzetésének motívumai vannak.

A Lento egésze a kísértő [Lucifer] csalárdságát, valamint azt szimbolizálja, ahogy az ember a kísértésnek enged. A hallgató, aki előtt nincs kotta, a Lento alatt éppoly biztosan megtéved, mint a paradicsombeli Ádám és Éva. Semmi sincs, ami a hallgató hallását a h-moll előjegyzésre hangolná, mi sem magyarázza a kezdő hét ütem

hangsorát [Szász Tibor *nota bene* 2011-ben: G-moll hangsorok h-moll előjegyzéssel], semmi sem mutatja a metrum lüktetését. A hallgató luciferi álnokságot idéző zenei szimbolizmus gyanútlan áldozata.

A bibliai történetben egyaránt szerepel Lucifer, aki kísért, és az ember, akit megkísért. Következésképpen Liszt zenéje polifón. A felső szólam Luciferé, kinek kísértését kizárólag a G hang felütéses, *quasi* szinkópás ismétlése szimbolizálja (a felső szólam összes G hangfejének szára felfelé irányul). Az alsó szólam az emberé, akinek a luciferi kísértésre való fogékonyságát a G hangok lefelé irányuló szára jelképezi [Ex.17.2., 17.4., 17.6.]. Az embernek a kísértésre adott válasza szintén megjelenik az alsó szólamban [Ex.17.3. és Ex.17.5.]. Sajnos az 1973-as Henle Urtext-kiadás sem tartja be Liszt eredeti, polifón hangszár jelzéseit úgy, ahogy ezek az u.n. Lehman-kéziratban láthatóak.

Liszt zenéje összefoglalja a Paradicsomban lejátszódott drámát úgy, ahogy a Teremtés könyve elbeszéli (3:11-24, a Biblia Károli Gáspár-féle fordítása). A megtévedés részleteiben követhető a zenéből, mivel a jelenet három adalékban játszódik le, Lucifer három kísértését szimbolizálva:

„...Bizony nem haltok meg;”
„...majd felnyílnak a ti szemeitek,”
„és olyanok lesztek, mint az Isten: jónak és gonosznak tudói.”

A tiltott gyümölcsre vonatkozó isteni figyelmeztetés luciferi tagadását a hangsúlyos ütések elhagyása és a felütésekre három különböző ütemben (1., 4., 7.) helyezett nyomaték szimbolizálja [lásd Ex.17.2., 17.4., 17.6., valamint Ex.29. és Ex.30.]. Azáltal, hogy a felütésekre nyomaték kerül, a hallgató ezeket 1. és 3. ütéseknek érzékeli, így az egész Lento terjedelmére elvész az igazi metrum. (Élő előadásban láthatóan kifejezhetők a kihagyott hangsúlyos ütések.)

A luciferi megtévesztés azért szimbolizálható előnyösen a G hang ismételtetése révén, minthogy a G az előjegyzés h-molljának 6. foka. A hatodik fok zenetörténelmileg is összekapcsolódik megtévesztő kadenciákkal [Szász Tibor *nota bene* 2011-ben: Európában „deceptive cadence”, „cadence trompeuse”, „Trugschluß”, and „cadenza d'inganno”] és így a megtévesztéssel, megtévedéssel. Ismétlése és szinte állandó jelenléte pedig egy megtévesztő, hamis G-alaphang érzetét kelti (1-8. ütemek).

Az ember első tétova, sóvár válaszát a kísértésre, amint kezét a tiltott gyümölcs felé nyújtja, folyamatosan táguló, felfelé irányuló hangközök szimbolizálják, először egy külön crescendóval jelzett kis szeptim, majd egy szintén külön crescendóval jelölt nagy szeptim [Ex.17.3. és Ex.17.5.].

Az, hogy a nyitó hangköz egy felfelé ugró, *crescendo* szeptim, nem pedig egy lefelé hanyatló, *decrescendo* szekund, egyértelműen kiderül a Lehman-kéziratból. (Lásd a darab kezdetének korábbi változatát, valamint a jobb kéz hüvelykujjával leütendő, párhuzamos 454. ütemben megjelenő Fisz hangot, melyet Liszt lefelé mutató hangszárral jegyzett.) Az is figyelemre méltó, hogy az 1851-es vázlat (másolata [Ex. 17.1.]-ben) felfelé mutató mozzanatot tartalmaz, ami az ember tiltott gyümölcs felé nyúlását szimbolizálja.

Az ember kezének két habozó visszahúzását ereszkedő skálák jelenítik meg, mindkettő jelzése hasonlóan decrescendo [Ex.17.3. és Ex.17.5.]. A feloldó jelekkel ellátott két ereszkedő skála annyira eltorzítja a h-moll előjegyzés hangjait a nyitányban, hogy számos kutató fríg és cigány skálaként tartja azt számon. Az efféle elnevezések céltalan elvonatkoztatássá dermesztik Liszt étellel teli [dinamikus] módszerét. A h-moll skála hangjainak kicsavarása szimbóluma annak, ahogy Lucifer az igazságot facsargatja. Az egész h-moll szonátában nincs cigány skála (lásd magyarázatért [Ex. 32]-t). Fríg, vagy cigány skálák helyett csak két kifacsart h-moll skála-hangsorról beszélhetünk. Az először diatonikusnak, majd kromatikusnak tűnő [Ex.17.3. és Ex.17.5.] skálák megváltozása a kísértőnek az ember feletti növekvő hatalmát és befolyását szimbolizálja. A kifacsart skála hangjai azután a 31. ütemben a bal kézben végül kisimulnak, és még markánsabbá válnak (673-674. ütem, mindkét kézben).

Azt hogy az ember enged a kísértésnek, azaz letépi a tiltott gyümölcsöt, két fölugró oktáv [Ex.17.7.] szimbolizálja, a Lento assai Allegro energicora váltása és egy crescendo, mely fortéban csúcsosodik ki a 9. ütemben.

Az Allegro energicoban a bűnbeesés szimbolikáját már tárgyaltuk a Lucifer-Sátán kettősség témakörénél.

A h-moll szonáta utolsó oldala

Az Eredendő bűn, a Keresztre feszítés és az Utolsó ítélet, a keresztyén hit három sarkköve, mind a három szimbolikusan szerepel a h-moll szonátában. Az Eredendő bűn és a Keresztre feszítés szimbólumának megfejtése után az Utolsó ítélet szimbolikájának értelmezéséhez nincs egyébre szükség, mindössze el kell olvasni egy értelmezést az Apokalipszistről, melyet Liszt szorosán követett zenéjében [Ex.18.].

Ex.18.1.: A Krisztus-motívum hetedszer és utoljára tér vissza. Az előjegyzés a h-moll alaphangnem (700-703. ütemek) és itt először és csak itt **fff** játszandó. Ily módon Krisztus utolsó, ítéletnap dicsőséges eljöttét szimbolizálja a motívum.

Ex.18.2.: A Krisztus-motívum egy harmóniahullámmal folytatódik, mely magas fekvésbe tart, annak szimbólumaként, hogy az élők és a holtak fölemelkedjenek, hogy az Ítélszék elé állíttassanak. (Vessük össze [Ex.33.2]-vel – Mozart Requiemjében hasonló a szimbolikái megoldás.)

Ex.18.3.: Egy drámai szünetet követően visszatér az Andante sostenuto (711-728. ütemek), mely a Krisztus jobbára kerülőkre utal. A dallamban, melyet Liszt Maria Pavlovna Liedjéből merített, annak vallásos áhítata van jelen. A h-moll szonátában ez a Krisztus iránti rajongás motívuma (lásd még Ex.[19.8]-at és [Ex.28]-at).³⁶

Ex.18.4a.: Allegro moderato: a jobb kézben magas regiszterbe emelkedő egész hangos akkordok szimbolizálják azokat, akik Krisztus jobb oldalára kerültek.

Ex.18.4b.: Ezalatt a bal kéz a Sátán ismétlődő hangokból álló szimbólumát játssza egyre, mely nem változott sem mély fekvésében, sem H hangjában. A Krisztus bal oldalára került, megrögzött lelkek szimbóluma.

Ex.28.5.: A Lucifer-motívum, immár pianissimo visszatér H-dúrban. A 10. ütemben [Ex.17.8.] eredetileg D hang itt, a 738. ütemben [Ex.18.5.] Diszre vált: a bűnbeesett ember megváltott.

A záró Lento assai az üdvözülést és vele szemben a kárhozatot szimbolizálja:

Ex.18.6.: A skála, mely a szonáta elején magasba törő mozdulattal az embernek a jó és rossz isteni ismeretére való sóvárgását fejezte ki, most ereszkedő skálaként jelenik meg – H-tól a legalsó C-ig egy félhanggal kevesebb, mint két oktáv. Az elkárhozott lelkek lesüllyedését jelképezi a feneketlen mélységbe. (Vessük össze [Ex.33.9]-cel és [Ex.33.10]-zel.)

Ex.18.7.: Magasan fönn éteri akkordok egy ⁶₄H-dúr akkord felé tartanak, ami Liszt számára az üdvözültekre váró örök élet (lásd még [Ex.34]-et).³⁷

Ex.18.6a.: Ezt követően megszólal az utolsó hang [oktáv], a zongora legalsó H-ja. Ez az elkárhozottak szimbóluma, akik az apokaliptikus második halál martalékai.

Liszt nem tartotta ki – erre az akkori zongora nem is lett volna képes – a záró, feloldatlan ⁶₄ akkordot. Ám, ha modern hangszer állott volna rendelkezésére, az örökkévalóságot a sostenuto pedállal tudta volna kifejezni, ezzel tudta volna a feloldatlan harmóniát időbelileg az utolsó hang [oktáv] után továbbtartani. Érdemes a h-moll szonáta végét összehasonlítani a Dante-szimfónia korai befejezésével, ahol is a feloldatlan ⁶₄H-dúr akkordot meghatározatlanul addig kell kitarítani, míg lassan „az éterbe oldódik” [németül: verklingen, entschweben]. [Szász Tibor *nota bene* 2011-ben: Liszt betiltatta a Dante-szimfónia bombasztikus befejezését: lást August Stradal zongora átíratát:

*) In den letzten Jahren seines Lebens ließ Liszt hier den Schluß machen und erklärte er diesen verklingenden, entschwebenden Schluß als den einzig richtigen, wogegen er den pompösen zweiten Schluß nicht mehr gelten ließ. Ich kann dieses, da er mir es auch persönlich sagte, hiermit bestätigen. Trotzdem habe ich der Vollständigkeit halber den zweiten Schluß beigefügt.

Aug. Stradal.

Klav. Bibl.
23939

August Stradal eredeti szavai: „In den letzten Jahren seines Lebens ließ Liszt hier den Schluß machen und erklärte er die diesen verklingenden, entschwebenden Schluß als den einzig richtigen, wogegen er den pompösen zweiten Schluß nicht mehr gelten ließ. Ich kann dieses, da er mir es auch persönlich sagte, hiermit bestätigen.”

Ha megvizsgáljuk Liszt hangszerelési megoldását egy alapvetően azonos programbeli helyzetben, éppen a sostenuto (Steinway) pedál használata a modern zongorista eszköze arra, hogy kifejezze Liszt örökkévalóság-szimbólumát, amely – logikusan – a h-moll szonátát befejezi. A sostenuto [középső] pedál felhasználása arra, hogy kitarítsuk a záró ⁶₄D-dúr akkordot, összhangban van azzal, amit Liszt Requiemjéről írt.

Azt nyilatkozta, hogy a fényt, és nem a sötétséget találta alkalmasnak arra, hogy a halálról írjon. A fényt, mely egyre ragyog,

„a Dies irae rettenete ellenére is.”²⁴

Ez az a fény, mely beragyogja a h-moll szonáta utolsó lapjait.

IV. Összegzés

Ezzel teljesnek tekinthetnénk a h-moll szonáta megfejtését. Ám számos megválaszolatlan kérdés maradt. A Liszt zenéjét átható zenei szimbolikának egy tört része került még csak feltárára. A kérdés tág teret nyit további kutatások számára. Miután a h-moll szonáta alapvető drámai alkotórészeit feldolgoztuk, nem kell már nagy képzelőerő ahhoz, hogy a többi részével is elvégezzük ezt. Például, amikor Liszt az Elveszett Paradicsom sátánjáról írt a hercegnek, a következő szavakkal vezette be mondandóját:

„Leginkább egy dolog bővült el. Ez a nyílt és teljes szerelem igenlése a férfi és a nő között, nem csak a misztikus és képletes szerelemé, de a valódié és kézzelfoghatóé, oly ellentétben vaskalapos teológusokkal, akiknek Milton egy jottányit sem enged művében.”³⁸

A Bibliában megírt két első emberi cselekedet Ádám és Éva szeretkezése, valamint a Káin és Ábel közötti erőszak. Ha meggondoljuk, hogyan is írt Liszt a férfi és nő közötti szerelemről az Elveszett Paradicsom kapcsán, könnyen elképzelhető, hogy a 120-254. ütemek között Ádám és Éva jelenik meg, amint felnyílt szemekkel nézik egymást, a 255-276. ütemek között pedig a Káin és Ábel között erőszak tör felszínre.

A 120-140. ütemek között a Lucifer-motívum úgy tűnik, Ádám Éva iránti fokozódó vágyát ábrázolja. A Sátán mesterkedései (141-152. ütemek) folytán föltárlt előtte érzéki, csábító nőiségében (**ff**, 153. ütem). Az érzéki szerelem beteljesül (205-238. ütemek, csúcsponttal a 233-238. ütemekben). Ezt követi a végkifejlet (239-250. ütemek).

Ennél a pontnál Liszt egy ördögmalom (Teufelsmühle, 251-254. ütemek)³⁹ néven ismert harmóniaeszközt vezet be, miután kitör az erőszak (255-276. ütemek). Az embert, megesett mivolta által jellemezvén (érzékiség és erőszak), Liszt ismét az eredendő bűn motívumát szólaltatja meg (277-285. ütemek). Az ember már nem törekszik többé az Istenhez hasonlatossá válni, amint megszerezte a jó és rossz ismeretét. A felfelé mutató eredeti szeptimek [Ex.17.3., Ex.17.5.] most lefelé fordulnak [szekundokká válnak]. Az ember bűnbe merül. Ez az a pillanat, amikor eljő Krisztus, hogy alávesse magát a 297. ütemnél kezdődő keresztthalálnak, és ezáltal megváltsa őt.⁴⁰

Két emelkedő kereszt alakú szimbólum (307., 308. ütemek, jobb kézben) két emelkedő skálát vezet be (309-10. és 312-13. ütemek), melyek az emberiségnek szóló, a krisztusi áldozatban rejlő megváltást jelképezi. A gonosz erőknek vissza kell vonulniuk (314-330. ütemek).

Az ezt követő Andante sostenuto harmonizációja egy négyszólamú koráléra emlékeztet (**ff**, 331. ütem), jelképezvén az ember Krisztus felé irányuló áhítatát. A lassú tétel befejezésénél újra megjelenik a passus duriusculus a bal kéz felső szólamában (422-426. ütemek). Bár a lélek jóra hajlik, a test gyarló, így az ember újra bűnbe esik és az ördögöt imádja, amint ezt a fugato (460-532. ütemek) jelképezi.

Az alaphangnemi terület visszatérését (533-672. ütemek) nem kell programszerűen értelmezni. Ezen ütemek annak a hagyománynak felelnek meg, hogy az elvont szonátaforma részeként az alaphangnemi terület változatlanul visszatér.

A Presto és a Prestissimo (673-699. ütemek) az Armageddont szimbolizálják indulóritmusban (**ff** bal kézben a 682. ütemben és **ff** jobb kézben a 690. ütemben). A kihangsúlyozott D főhang (**ff**, 697. ütem) az ördögi erők küszöbönálló vereségét szimbolizálja, amikor Krisztus eljő az Utolsó ítéletre (**ff**, 700. ütem).

Értelmezésünk természetesen bizonyítékokra támaszkodik. Végezetül az utolsó szavakat mondja el Liszt önmagáról:

„...vállalva a terhét, hogy elviselhetetlenül öntelt embernek tartsanak, úgy hiszem, egyes zenék megértése úgy a művésztől, mint hallgatóiktól nem mindennapi intelligenciát és emelkedettebb, iskolázottabb, kifinomultabb erkölcsi érzéket igényel. A legkülönbözőbb formákban, tudálékosan, vagy közönségesen, dagályosan, vagy épp szílelbelelten megnyilvánuló mindenféle nyers szokás, elfogultság, ostobaság és rosszindulat uralma – még mindig túlteng a zene világában. Remélhetőleg apránként visszaszorul, és akkor majd megtalálom a közönségemet. Tovább nem keresem, és aligha van már időm várni rá.”⁴¹

Később élete során, meggondolván magát, Liszt azt a sokat idézett kijelentését tette, hogy „Várhatok.”. Most, hogy szimbolizmusának kulcsa kezünkben van, talán nem kell annyit várnia.

Záró megjegyzések, jegyzetek

1. Alan Walker, Franz Liszt: The virtuoso years 1811-1847, (Alfred A. Knopf, New York, 1983)
2. Az „Étude sur l'Indifférence” szimbolikájának vázlatos elemzése megtalálható Dieter Torkewitz, Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts (Katzbichler, München-Strassburg, 1978) c. művének 49-50. oldalán.

3. A „De profundis”-t Liszt ismét felhasználta a Totentanz egy korai változatában. Forrás: az Alan Walker által szerkesztett Franz Liszt: The Man and his music (Barrie & Jenkins, London, 1976) c. könyv 273-274. oldalán a lábjegyzet.
4. La Mara, szerk., Franz Liszt's Briefe (8 kötetes, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1893-1905), 8. kötet 61. o., levél N^o62.
5. Erich Kloss, szerk., Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt (2 kötetes, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1919), 1. kötet 226-227. o., levél N^o102.
6. La Mara, szerk., Franz Liszt's Briefe (8 kötetes, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1893-1905), 5. kötet 52.o., levél N^o27, francia nyelvű. Lásd még: 1. kötet 364-65. o., levél N^o240, német nyelvű.
7. U.o. 4. kötet 3. o., levél N^o6.
8. „Il projette bien – comme Soleil – Esprit des Ténèbres, des rayons de Négation et de Mort...” Szó szerinti fordításban: „A Sötétség Fejedelme sugarakat bocsát ki, akárcsak a Nap, Tagadás- és Halál- sugarakat...” u.o. 4. kötet 15-16. o., levél N^o15, 1848. január 29-ei keltezéssel. Lásd még: 4. kötet 13. o., levél N^o13 és 4. kötet 22. o., levél N^o17
9. Lásd Sharon Winkhofer, Liszt's Sonata in B minor (UMI Research Press, Ann Arbor, 1980), 170-171. o.
10. La Mara, szerk., Franz Liszt's Briefe (8 kötetes, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1893-1905), 4. kötet 51. o., levél N^o57, keltezés: 1851. január 27., hétfő.
11. U.o. 7. kötet 207. o., levél N^o195.
12. Alfred Cortot, szerk., Liszt: Sonate en Si mineur (Éditions Salabert, Paris, olvashatlan dátum), 8.o., lábjegyzet.
13. Hamburger Klárától, Liszt-kutatótól, Gárdonyi tanítványától származó tájékoztatás, a szerzőnek 1983. június 21-én írt levélben.
14. Hamburger Klára előszava Liszt Ferenc: Die Legende von der heiligen Elisabeth (Editio Musica, Budapest, 1974) c. művéhez, IX. o. ; Alan Walker, szerk., Franz Liszt: The Man and his music (Barrie & Jenkins, London, 1976) c. könyv 323. oldalán, 1. lábjegyzet; Ernst Gunter Heinemann Franz Liszt's Auseinandersetzung mit der geistlichen Musik (Katzbichler, München-Strassburg) 87. o.; Sharon Winkhofer, Liszt's Sonata in B minor (UMI Research Press, Ann Arbor, 1980), 267. o., 48. jegyzet
15. La Mara, szerk., Franz Liszt's Briefe (8 kötetes, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1893-1905), 7. kötet 11. o., levél N^o10 és 6. kötet 322. o., levél N^o300.
16. U.o. 8. kötet 148. o., levél N^o120 és 8. kötet 387. o., levél N^o408.
17. Crux fidelis, inter omnes Arbor una nobilis
Nulla silva talem profert, Fronde, flore, germine:
Dulce lignum, dulces clavos, Dulce pondus sustinet.
18. La Mara, szerk., Franz Liszt's Briefe (8 kötetes, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1893-1905), 8. kötet 169-170. o., levél N^o129.
19. U.o. 1. kötet 281. o., levél N^o183; 2. kötet 83. o., levél N^o41; 2. kötet 284. o., levél N^o246.
20. U.o. 4. kötet 231. o., levél N^o168; 4. kötet 235-36. o., levél N^o170; 4. kötet 239. o., levél N^o172.
21. U.o. 7. kötet 315. o., levél N^o313 és 4. kötet 444. o., levél N^o324.
22. U.o. 2. kötet 235. o., levél N^o182.
23. Croix fidèle (a Crux fidelis franciául). U.o. 7. kötet 273. o., levél N^o268; 7. kötet 320. o., levél N^o320.
24. U.o. 7. kötet 383. o., levél N^o374.
25. Azt, hogy a wagneri ritmus és dallam Lisztől való átvétel [Ex.8.6.], Wagner támasztja alá egy Lisztnek írt levelében: „... Jöjj el hozzám és játszd el az egészet, különösképp a Keresztes lovagok kórusát (nagyszerű!)”. Erich Kloss, szerk., Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt (2 kötetes, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1919), 2. kötet 268. o., levél N^o291, keltezés: 1859. május 8.
26. Liszt kívánsága az volt, hogy a Hunnenschlacht-ban a „Crux fidelis”-t játszó harmónium a közönség számára legyen láthatatlan (La Mara, szerk., Franz Liszt's Briefe (8 kötetes, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1893-1905), 2. kötet 199. o., levél N^o144.
27. John Milton, Paradise Lost, szerk.: Milton Y. Hughes (Odyssey Press, New York, 1962), 5. o., 1-4. oldalához fűzött lábjegyzet.
28. La Mara, szerk., Franz Liszt's Briefe (8 kötetes, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1893-1905), 8. kötet 158. o., levél N^o123, keltezés: 1861.
29. U.o. 2. kötet 316. o., levél N^o285.
30. A szavak eredete: Lucifer – latin eredetű, a lux jelentése „fény”; görögül a fer „hordozni” jelentésű; sátán – héber eredetű, jelentése „ellenfél”. A Lucifer-sátán kettősség összefoglalását lásd: Jean-Claude Frère: Les Sociétés du Mal (Culture, Art, Loisirs, Paris, 1972) c. írásának 13-15. oldalain. Vesd össze még a Howard E. Hugo szerkesztésében és fordításában megjelent The letters of Franz Liszt to Marie zu Sayn-Wittgenstein (Harvard University Press, 1953) gyűjtemény 197. oldalán a N^o110 levelet, a 236. oldalán a N^o167 levelet és a 240. oldalán a N^o168 levelet. A fordítónál a Lucifer és sátán szavak használata helyes.

31. „A sátán halott: szüless újjá, ó égi Lucifer!”
32. La Mara, szerk., Franz Liszt's Briefe (8 kötetes, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1893-1905), 7. kötet 375. o., levél N^o368.
33. Lásd a szöveget, 5. o.: U.o. 4. kötet 16.o., levél N^o15.
34. A Faust-szimfónia formai és szimbolikai elemzését lásd Constantin Florostól „Die Faust-Symphonie von Franz Liszt” a Musik-Konzepte 12. évfolyamában: Franz Liszt (Johannesdruck Hans Pribil KG, München, 1980), különösen a 75-85. oldalakon.
35. Chopin Scherzojának ördögi szimbolikájáról lásd [Ex.26.5]-öt. A bűnbeesést szimbolizáló első nyolc ütem itt nem szerepel. Chopin előrevetíti (44-48. ütemek) Liszt h-moll szonátájának Lucifer-motívumát (9-13. ütemek). A Scherzo isteni szimbolizmusát egy lengyel karácsonyi ének képviseli a darab lassú középrészében. Az Utolsó ítéletet hirdető harsonák az 594-600. ütemekben harsannak fel.
36. A több, mint 100 esztendő folyamán, mialatt már ismert tény volt, hogy Liszt a N^o4 zongorára írt Consolation-ját weimari pártfogója és zeneszerzés-növendéke, Maria Pavlovna nagyhercegnő egy dallama alapján komponálta, azt még nem ismerték fel, hogy Liszt átvett ebből a Consolation-ból a h-moll szonátába. Első két ütemét [Ex.23.1a. és 1b.] fölemelte és átalakította a h-moll szonáta „Andante sostenuto”-ja [Ex.23.1c.] számára; és transzponálta a negyedik és ötödik ütemet. [Ex.23.2b.] és hasonlóképpen átalakította őket [Ex.23.2c.]. Ily módon a h-moll szonáta 332-338. ütemei [Ex.23.2c és 1c.] a Maria Pavlovna-tól eredő dallamból származnak, ahogyan a N^o4 Consolation végleges változatában szerepelnek.

A N^o4 Consolation korai változatában Liszt azonosította Pavlovna nagyhercegnő dallamát (az Ms.I,22 weimari kéziratban, melyben ugyanígy kezdődött a darab; és annak még korábbi Ms.I,21 változatában [Ex.23.1a.]), mint Liedet. Az Ms.I,22 jelű kéziratban Liszt úgy jelölte Pavlovna nagyhercegnő Liedjét, mint „D’après un L.D.S.A.I.M.P...”. A rövidítés megfejtendő az Ms.D,69 alapján, ahol Liszt az ugyanúgy végződő rövidítés első két betűjét kiírta: „Lied de...” (lásd az [Ex.23.] jegyzetlapon a teljes megfejtést! Vessük össze Peter Raabe magyarázatával, mely a Breitkopf & Härtel Liszt-kiadásában, series VII, 1. kötetének V. oldalán található).

Liszt átvételei Maria Pavlovna-tól a h-moll szonáta megírásához megegyeznek azzal, ahogy mások programszerű, vagy szöveges műveit felhasználta. Bár a dal szövege ismeretlen, vélhetően áhítatos tartalmú. Ugyan e sorok írója előtt ismeretlen a Maria Pavlovna-Lied holléte, ám szavak nélkül is elegendő bizonyítékot nyújt. Már a N^o4 Consolation korai változatában is (Ms.I,22) feltűnik a „Cantabile con divozione”. (A „Cantabile” kétségtelenül a Liedre, mint forrásra utal, míg a „con divozione” arra, hogy e Lied áhítatos volt. A „con divozione” megjegyzést Liszt nyilvánvalóan keresztényi értelemben használta későbbi O sacrum convivium (quo Christus sumitur) c.művében, [Ex.24.9.]). A Consolation harmonizációja egy plagális zárlattal erősíti meg annak áhítatos szellemét, mely azért is átütő erejű, mert a kezdő ütem első ütésén kezdődik [Ex.23.1b.] és teljes vértetéző „Amen” zárlattá válik a darab végére. A Consolation másik vallásos utalása annak négy szólamú korál-harmonizációja, melyet Liszt a h-moll szonáta „Andante sostenuto”-jában is megtartott.

A The Sonata since Beethoven (második kiadás, W.W. Norton & Company, New York. 1972, 364. o., 51. megj.) c. munkájában William S. Newman említi, hogy 1849-ben Liszt felvázolt egy Adagio dallamot, melyet később felhasználta a h-moll szonátában. Mivel az 1849-es N^o4 Consolation dallama „Quasi adagio” megjelölést kapott, feltételezhető, hogy a Newman által említett 1849-es Adagio a Maria Pavlovna-féle Liedből származik. Newman forrása, Arthur Hedley Chopin-kutató (akkoriban címe 5 Romney Court, Haverstock Hill, London, NW 3) 1967. május 17-én írta neki: „... jut eszembe, Liszt 1849-ben írta Szonátájának Adagio témáját – birtokomban van egy kis jegyzetfüzet-lap, amelyen leírta, ugyanabban az időben, mint a Funéraisles-t”. Hedley, aki időközben elhunyt, végül nem küldhette el az Adagio másolatát. Ha Liszt jegyzetfüzete ismét elérhetővé válik, az újabb lépéssel visz közelebb a h-moll szonáta „Andante sostenuto”-jának keletkezéstörténetéhez.

37. Szelényi István: A romantikus zene harmóniavilága (Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1965), 101-102. o. Lásd még Rudolf Kókai: Franz Liszt in seinem frühen Klavierwerken (Franz Wagner, Leipzig, 1933), 96-97. o
38. La Mara, szerk., Franz Liszt's Briefe (8 kötetes, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1893-1905), 4. kötet 15. o., levél N^o15.
39. Lásd: Dieter Torkewitz: Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts (Katzbichler, München-Salzburg, 1978), 32-35. oldalak
40. A keresztrefeszítés Pathopoiia-ja (passus duriusculus, 301. ütem) az ördögmalomban (251-254. ütemek) vetül előre. V. ö.: Elmer Siedel: „Ein chromatisches Harmonisierungs-Modell in Schuberts Winterreise”, Archiv für Musik-Wissenschaft 1969, 289-299. oldalak. Ez a kromatikus eszköz barokk hatások leszármazottja.

41. La Mara, szerk., Franz Liszt's Briefe (8 kötetes, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1893-1905), 3. kötet 191-192. o., levél N^o133, kelt 1867. február 14-én.

A Függelék

Liszt szimbólumai

Alan Hersh, aki 1971-ben az Indiana Egyetem zenei doktorandusza volt, úttörő munkájában szimbólumokat talált Liszt néhány zongoradarabjában szétszórva; ám azt nem ismerte fel, hogy egy átfogó szimbolikai nyelv darabjai, melyek Liszt egész munkásságát áthatják. Liszt isteni jellegű szimbólumai között Hersh megemlítette a szubdomináns harmóniakat, a túlnyomóan diatonikus hangsort, magas fekvést és a 6_4 dúr akkordot (a Funérailles-ban, ahol Hersh „túlvilági”-t sejt), valamint a halálra utaló és ördögi szimbólumai között a tritonust, a kisszeptim-akkordot, a kromatikát, az ereszkedő dallamokat és bizonytalan tonalitást.*

Ezenfelül számos leíró jellegű zenei mozzanatot talált Liszt zongoradarabjaiban. Mivel ezek mozzanatok, mint például a víz áramlását megjelenítő sokféle formában fordulnak elő, kívül esnek a szimbólumok jelen munkában szereplő osztályozásán - itt világosan körülírt és viszonylag rugalmatlan zenei elemekkel foglalkozunk.

Másokhoz hasonlóan, Hersh programot sejtett a h-moll szonáta mögött, ám munkája nem merészkedett elég messzire ahhoz, hogy jellegéről találgatásokba bocsátkozzon. Nem utalt külön a h-moll szonátára, amikor ezt írta: „Támogatom azt a véleményt, hogy Liszt a zenei szimbolizmus alkalmazásában egy lépéssel megelőzte Wagnert, minthogy sikerült a zenét és gondolatot anélkül egyesítenie, hogy szavakhoz kellett volna menekülnie.”** Hersh megállapítása hipotézisként is megállná a helyét.

A 130 év óta, mióta Liszt megírta a h-moll szonátát, sokan éreztek rá ösztönösen, hogy valamiképpen isteni és ördögi tartalmakat fejez ki. Ennek ellenére a programot egyszer sem sikerült megfejteni Liszt szavai nélkül, melyeket programszerű és szöveges írt műveire fűzött.

Jelen munkánkban arra a következtetésre jutottunk, hogy a Liszt által használt zenei szimbólumok már léteztek, akár mint szimbólumok, akár mint szimbolikára érett zenei gondolatok, elődeinek és kortársainak szöveges, vagy programszerű műveiben.

Megfelelő összefüggésbe kerülve Liszt zenéjében, az alábbi alkotórészek szimbolizmus közvetítői lehetnek, mint:

Isteni szimbólumok

- két kereszt-szimbólum:
 - a., „Crux fidelis”, és a (három hangból álló) kereszt- szimbólum
 - b., kereszt alakú szimbólum (egy kereszt végpontjait kijelölő négy hang. Lásd [Ex.24.]-et és [Ex.25.]-öt)
 - egy általános harmóniai folyamat : a plagális Amen-kadencia
 - egy megváltásra és örökkévalóságra utaló szimbólum: az elnyújtott és feloldatlan 6_4 dúr akkord
 - egy metrikai szimbólum: hármasként (tempus perfectum cum prolatione perfecta), mely a hetedik és utolsó Krisztus-motívumban (700.ütem, [Ex. 31.10.]) található.
- Általánosságban az isteni szimbolikához tartozhat a hangnemi szilárdság, dúr tonalitás, diatónia, pentatónia, konzonancia, legato, magas fekvés és emelkedő dallamvonal.

Ördögi szimbólumok

- három, általában a halálra utaló és ördögi szimbólum:
 - a., tritonus
 - b., szűkített septicim-akkord
 - c., nyomaték a hangsúlytalan ütésen és nyújtott szinkópák
- két, általában ördögi szimbólum:
 - a., gyors, fölfelé irányuló skálaszerű kitörés (anacrusis)
 - b., előkék (appoggiatúrák)
- egy Lucifer (Fényhordozó)-szimbólum: egymást követő eső szeptimek
- egy ördög-, sátán- és Mefisztó-szimbólum: ismétlődő hangok
- egy metrikai szimbólum: páros lüktetés (tempus imperfectum)

Megjegyzés: figyeljük meg a h-moll szonáta Lucifer- és sátán-motívumait, mindkettő alla breve (C) szerepel és különös figyelmet érdemel Liszt összes Mefisztó-zenéje, melyekben a hármasként érzése helyébe a páros

lép, megfelelően a lüktetés érzékeltetéséről szóló liszti útmutatásnak (Lásd [Ex.29.3., Ex.29.7., Ex.29.10.]). „Mintha e darabok keringő jellege Mefisztó alakjával összefüggésbe hozva egészen átalakulna.”***

Általánosságban az ördögi szimbolika körébe tartozhat a moll tonalitás, hangnemi bizonytalanság, atonalitás (gondoljunk csak a Hangnem nélküli bagatellre, melynek eredeti címe Mefisztó-keringő), kromatika (így a passus duriusculus és különböző kromatikus hangsorok, disszonancia, staccato, mély fekvés, ereszkedő dallamvonal. Liszt számára a fugato inkább felelt meg ördögi, mint isteni tartalmaknak. (Lásd: La Mara, szerk., Franz Liszt's Briefe (8 kötetes, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1893-1905), 1. kötet, 197.o., levél N^o136, 1. kötet 111.o., levél N^o84, 7. kötet 291.o., levél N^o285 és 8. kötet 58.o., levél N^o59.) A scherzando úgyszintén ördögi szimbólum lehet.

Lábjegyzet:

*Alan B. Hersh: A Consideration of Programmatic Associations in the Piano Music of Liszt (Indiana University, 1971. szeptember), 28-36. oldalak. A tanulmány egy másik Hersh által írt, Karol Szymanowski-val foglalkozó cikkel is összekapcsolódik.

**U.o.: 13.o.

*** Mary Angela Hunt: Franz Liszt: The Mephisto Waltzes (PhD disszertáció, University of Wisconsin, 1979), 152-153. oldalak.

B Függelék

Forma és program viszonya Liszt zenéjében

Liszt önmagát „jó szándékú program-zeneszerzőnek”* nevezte, és mint ilyen, egyaránt fontosnak tartotta a programot és a formát. A h-moll szonáta visszatérése a forma, és nem a program szükségleteit elégíti ki.

A következő, Liszt zenéjéről szóló, Friedrich Niecks-től származó megjegyzések annyira tetszettek Lisztnek, hogy egy Walter Bache-nak szóló levelébe is átmásolta őket:

1. „A forma a gondolat elvonatkoztatása.”
2. „Egy harmóniai kombináció, vagy menet ellentétes lehet egy rendszer szabályaival,...etc.”
3. „A programzene elfogadott műfaj.”**

* La Mara, szerk., Franz Liszt's Briefe (8 kötetes, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1893-1905), 2. kötet 259.o., levél N^o214.

** U.o. 2. kötet 265.o., levél N^o222.

A zenei példák forrásai

A cikk szövegét alátámasztó zenei példák nagy része bárki számára hozzáférhető. Néhányuk azonban olyan jogvédett kiadványokból származik, mint az Új Liszt Összkiadás (Editio Musica Budapest – Bärenreiter Editions), Eulenberg (együttműködve az Editio Musica Budapesttel), Henle, Boosey and Hawkes, Schirmer és University Microfilms International Research Press.

A szerző hálával tartozik Mező Imrének (az Új Liszt Kiadás [néhai] szerkesztője) és Eősze Lászlónak (Editio Musica, Budapest) bizonyos weimari kéziratokat érintő felvilágosításaiért, melyek az Új Liszt Kiadásban jelennek majd meg.

Dr. Szász a fentieket beszámoló-előadásán ismertette az American Liszt Society 1983 októberében, Atlantában (Georgia állam) tartott ülésén.

A szerző köszönetét fejezi ki az Ann Arbor (Michigan)-i Dr. Edna Kilgore néhai zenetudósna, a cikk megírásához nyújtott segítségével.