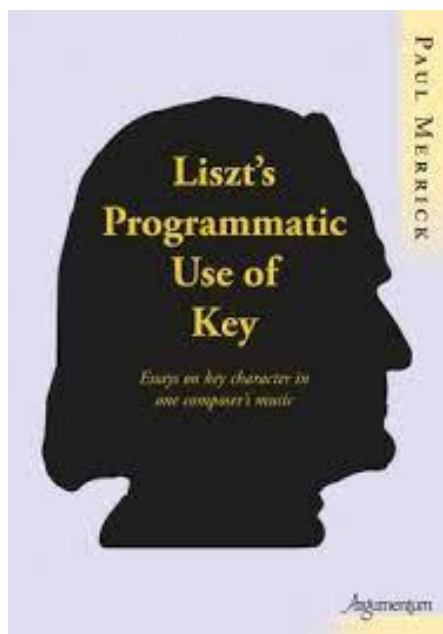


KACZMARCZYK ADRIENNE¹
PAUL MERRICK: LISZT'S PROGRAMMATIC USE OF KEY
Essay on Key Character in One Composer's Music



(Budapest: Argumentum, 2021)

Egy alkotói életmű áttekintése gyakran több évtizedes intenzív munka eredménye, amelynek során a kutató igen szoros kapcsolatba kerül hősével. Az átfogó kutatások összegzései emiatt eleve figyelmet érdemelnek. Liszt Ferenc kapcsán legtöbbünknek valószínűleg Alan Walker 1983–97 között napvilágot látott, három kötetes monográfiája jut először az eszünkbe. De az életmű mélyrétegeit érintő felismerésekhez olyan vizsgálatok is elvezethetnek, amelyek egyetlen speciális szempontra koncentrálnak. Paul Merrick egy ilyen, közel negyven éve megkezdett kutatás eredményeit tárta a nyilvánosság elé *Liszt programmatikus hangnemhasználata* című könyvében. Az angol-magyar zenetörténésznek feltűnt, hogy adott hangnemhez Liszt jellemzően egy bizonyos karaktert társít, továbbá, hogy egy művön belül a hangnemi kitéréseket kortársainál gyakrabban jelzi előjegyzésváltással. Ezek a tapasztalatok vezették a könyv téziséhez, miszerint Liszt programmatikus megfontolások alapján döntött a műveiben használt hangnemekről. Tézise bizonyítására Merrick 390 eredeti – saját vagy népies témára írt – kompozíciót vizsgált meg a nagyjából hétszáz tételes Liszt-

¹ MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet Magyar Zenetudományi Osztály tudományos munkatárs

műjegyzékből.² Az egyes művek címét, programját és szövegét összevetette azok alaphangnemével, és megállapította, hogy valamely hangnem jellemzően mely eszméssel vagy témákkal társul a Liszt-œuvre-ben. A hangnemekhez kötődő eszme- vagy témakör lényegét végül egyetlen – latin – szóval igyekezett megragadni. A latinnal a katolikus egyház majd két évezreden át használt nyelvét választotta, azét az egyházét, amelyhez Liszt egész életében odaadóan ragaszkodott. Ugyancsak Liszt vallásos világnézetének jelentőségét hangsúlyozandó kereste Merrick a hangnemek evilágin túlmutató jelentését a világi témájú darabokban is. Míg a könyv főrésze az alap-, illetve a kezdő és záró hangnem szerint tárgyalja a műveket, addig a postludiumban, az elemzés-mintában és a műjegyzékben részletesen felsorolja az egyes művekben előjegyzéssel is jelzett valamennyi hangnemet. Fontos kiemelni, hogy az úttörő munka szerzője az előjegyzések egymásutánjára koncentrál, vagyis nem kimondottan a tonális szerkezetet igyekszik leírni. Azt szeretné bebizonyítani, hogy az előjegyzést és az általa jelzett hangnemet Liszt a programra utaló jelzésként fogta fel.



Paul Merrick PHD³

² Merrick Liszt saját vagy más szerzők művein alapuló átdolgozásait, logikus módon, figyelmen kívül hagyta. A programmatikus művekre koncentrált, azaz nem vizsgálta a dalokat és a számára nem elérhető világi kórusműveket.

³ LFZE Kodály Intézet Zenetörténet oktató 2012- (Európai zenetörténet /a középkortól a 19. századig/, magyar zenetörténet /Liszt, Bartók/). Kutatási területe: Liszt - egyházzene, tonalitás-, hang- és programhasználat műveiben. Művészeti tevékenysége: Zeneszerző - különböző művek (köztük egy oboaverseny Evelyn Barbirollinak 1974)

A hangnemek vizsgálatát Merrick egy sajátos kategória felállításával kezdi. Az 1833–35-ben komponált *Vallásos és költői harmóniák* (*Harmonies poétiques et religieuses*) című zongoradarabot Liszt hangnem nélkülinek (*sans ton*) nevezte egyik levelében. A tonális szempontból szokatlan jelenségre azzal is igyekezett felhívni a figyelmet, hogy a darab első részének az autográfban még olvasható 2bé előjegyzését a kiadás során törölte. Merrick kiemeli, hogy az ilyen, általa „zéró előjegyzés”-nek nevezett műrészletekben, tételekben és darabokban nem C-dúrról vagy a-mollról és nem is atonalitásról van szó; vizuális figyelemfelkeltéssel van dolgunk, amelynek célja az egyértelmű hangnem hiányának jelölése. Programatikus oldalról az ilyen helyzeteket a szerző a hangnemmél konkretizálható téma vagy szubjektum hiányaként, azaz nemléteként fogja fel, és a „semmi”-ként (*nihilum*) határozza meg. A zéró előjegyzés legismertebb példája alighanem a *Dante*-szimfónia Pokol tétele: bár d-ben zár, partitúrájában nincs kitéve az 1bé előjegyzés.⁴ Az alaphangnem ezúttal is bizonytalan, de az előjegyzés mellőzésében talán Liszt gyakorlatiassága is közrejátszott: a Pokol tételnek d-moll és gisz-moll az alaphangneme,⁵ így célszerűnek tűnhetett csak a szükséges módosítójeleket kitenni. A szimfóniatételbeli kettős tonalitás egyébként a *Költői és vallásos harmóniák* első szakaszában is megfigyelhető. A g-mollt körvonalazó kezdőütemek után D-dúr és d-moll egyidejűleg érvényesül (5–13. ütem). A zéró előjegyzés eszerint a tonalitás egy Liszt részéről felfedezett új lehetőségére, a bitonalításra is utalhat. Felvetődik, vajon a bitonális példákban nem világítaná-e meg pontosabban adott mű programját a zéró előjegyzéssel társított *nihilum* értelmezés mellett a jól kivehető két-két hangnem jellemzése is. Ezen túlmenően a zéró előjegyzéses művek listáját szemlélve az is felötlök az olvasóban, vajon nem lenne-e érdemes különbséget tenni a biztos hangnemet nélkülöző teljes tételek vagy tematikus részek – mint a Pokol vagy a *Költői és vallásos harmóniák* eleje – és a feldolgozás vagy átvezetés jellegű szakaszok között. Ez utóbbiakat példázzák a *H-moll szonáta* 506–530., már nem 5bés (b-moll) és még nem 2#-es (h-moll) moduláló szakasza vagy *A Villa d’Este szökőkútjai* 252–271., stabil hangnemekben mozgó ütemei. A *Szökőkutak* szóban forgó, Esz-, G-, C- és Asz-dúrt érintő szekvencia-lépésekből

⁴ A tétel középrésze, Paolo és Francesca jelenete előjegyzéssel is konkretizált hangnemei – fisz-moll és Fisz-dúr – révén is elkülönül a főrésztől.

⁵ Ld. Carl Dahlhaus rövid, de mélyreható elemzését: „Franz Liszt und die Vorgeschichte der neuen Musik: Zum 150. Geburtstag des Komponisten”, *Neue Zeitschrift für Musik* 122 (1961), 387–391.

álló szakaszát a magam részéről nem sorolnám az *Harmonies*-zongoradarab kezdetéhez vagy a *Dante*-szimfónia Pokol tételéhez társított *nihilum* kategóriába. A zéró előjegyzéses példák értelmezését tehát összességében megérné finomítani, de a jelenség bemutatása kétségkívül fontos eredménye a könyvnek.

Bár akadnak modális kompozíciói, Lisztet, mint ismeretes, a tonalitás lehetőségeinek kiaknázása érdekelte. Műveiben, a könyvből megtudjuk, 13 dúr (G, D, A, E, H, Fisz, Cisz, Desz, Asz, Esz, B, F, C) és 12 moll hangnemet (g, d, a, e, h, fisz, cisz, gisz, esz, b, f, c) használt.⁶ A könyvben előbb a dúr, majd a moll hangnemek jellemzését olvashatjuk. A hangnemekhez társított jelentés alapján nyilvánvaló, hogy Liszt kezdettől figyelembe vette a hozzájuk kötődő hagyományt. Engem meglepett, hogy az érett zeneszerző által már nem vállalt, 1825-ben bemutatott *Don Sanche avagy A szerelem kastélya* egyes számainak tartalma messzemenő egyezést mutat adott hangnem felnőttkori asszociációs körével. Annak kiderítése, hogy Liszt hangnemesztétikája kialakításában mekkora szerepe volt tanárainak (Czerny, Salieri, Paër és Reicha) és az 1820-as években szerzett zenei élményeinek, további kutatást igényel. Merrick Reichára és Czernyre támaszkodva állítja például, hogy az enharmonikus hangnemek, Fisz-dúr és Gesz-dúr vagy Cisz-dúr és Desz-dúr jelentésköre nem esett egybe a kor felfogása szerint. Ez persze magától értetődő, ha a zenekari hangszerek természetes hangolásából indulunk ki, ellenben nem az a zongora esetében. A billentyűs hangszereknél a 18. század folyamán az egyenletes hangolást kezdték előnyben részesíteni, amely megszüntette a kiindulópontul szolgáló C-dúr és a hozzá közeli hangnemek, valamint a kvintkör távoli tagjai közötti különbözőséget. A hangnem-karakterológiával foglalkozó irodalom épp az egyenletes és egységes hangolás 19. századi elterjedése miatt koncentrálnak jellemzően a barokk és klasszikus stílusú zenére.⁷ Liszt maga is az egyenletes hangolásból kellett, hogy kiinduljon, mivel nála, a könyv szerint, a C-dúr az emberi lét világa, míg a kvintkör távoli hangnemei – az E-, H-, Fisz-, Cisz- és Desz-dúr – az isteni szféra reprezentánsai. A korábbi hangolások épp ellenkező hallási élményt eredményeztek volna: billentyűs hangszeren vagy orgonán Liszt „éter” hangnemei – köztük például a H-dúr, a *concentus*, azaz harmónia reprezentánsa – hangzanának a legdisszonánsabban. Az olvasóban felmerül a

⁶ Gesz-dúr kompozíciót, mint a könyvből kiderül, nem találni Liszt kiadott művei között. Ez bizonyára így van, azonban az *Költői és vallásos harmóniák* című ciklus számára 1845/46 fordulóján papírra vetett fogalmazványok között akad egy Gesz-dúr hangnemű befejezett, cím nélküli kompozíció (Ld. *Új Liszt Összkiadás*, 6. pótkötet).

⁷ Példa erre a Paul Merrick által is idézett Rita Steblin *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Ann Arbor UMI Research, 1983) című munkája.

kérdés, vajon Liszt hangnemesztétikája mennyiben számít a fülre s mennyiben kell azt egy részben zeneirodalmi tapasztalaton, részben egyéni ezoterikus szemléleten alapuló elméleti konstrukciónak tekinteni. Persze lehet, hogy a választás másfelől, a zenei gyakorlatból kiindulva kell keresni: mivel a romantikáig a sok előjegyzéses hangnemek használata ritkaságnak számított, a C-dúrt és a hozzá közeli hangnemeket Liszt könnyen társíthatta a hétköznapi emberi világgal, míg a kvintkör jóval ritkábban felhangzó távoli hangnemeit bevonhatta a különlegesség nem evilági aurájával.

Paul Merrick munkája nemcsak módszerében egyedülálló, hanem végkövetkeztetésében is. Arra konkludál ugyanis, hogy Liszt hangnemhasználata a teljes életműre és valamennyi hangnemre kiterjedő rendszert alkot. A rendszer alapvető fontosságú sajátossága a közös alaphangú *maggiore*–*minore* hangnemrelációk értelmezése. A szerző hagyományon alapuló, de újszerű értelmezése szerint Liszt számára valamely moll hangnem az azonos alaphangú dúr tökéletlen, sérült, romlott párjának felel meg. Ebből arra következtet, hogy Liszt esztétikájában a közös alapú dúr és moll hangnemek szimbiotikus viszonyban állnak egymással. A *minore* hangnemnek a *maggiore* hangnemtől való függőségét nevezi Merrick egy dúr hangnem mollosításának (*minorization*). Hangsúlyozza, hogy a mollban induló, de az azonos nevű dúrban záródó művek esetében a komponálás a dúr hangnem megválasztásával veszi kezdetét. Bár az okfejtés logikus, nem könnyű a kompozíciókban e hangnempárok karakterbeli összefüggését bizonyítani. Ha a *minore* szakaszból a *maggiore* szakaszba átlépve a moll téma azonos alapú dúr témává alakul át (mint például a Tasso-dallam esetében), akkor igazolódni látszik Merrick hipotézise. Bonyolultabb egy ilyen összefüggés meglétét bizonyítani, ha nincs szó tématranszformációról, ha az azonos alapú moll és dúr szakaszban Liszt egymástól motivikailag független témákkal dolgozik. További nehézséget jelent az egyes *minore*–*maggiore* hangnempároknak az életmű egészére kiterjedő programatikus összefüggését bizonyítani. A moll hangnemek meghatározásai számomra legalábbis nem mindig érthetőek. Azonban kimondottan találónak érzem például az F-dúr és az f-moll közötti viszony értelmezését. Az F-dúr, a pasztorálok hagyományos hangneme, Merrick véleménye szerint is a *natura* avagy a teremtett természet megjelenítője. Párja, az f-moll, amely az *ardor* avagy hév, szenvedély nevet kapta, szintúgy a természet tükré, de általa nem a békés világ, hanem a szenvedélyes emberi lélek jut kifejezésre. Így lehet alaphangneme gyászzenéknek – 14. magyar rapszódia első szakasza, *Funérailles, Héroïde funèbre, Gyászgondola* –, Szent Erzsébet Wartburg várából való kiűzetésének vagy a *Krisztus* oratórium *Stabat Mater*

dolorosa tételének. A minore–maggiore viszonyok kapcsán írott számos meggyőző példa közül hadd utaljak itt az f-moll/F-dúr alaphangnemű 14. rapszódia és a vele jórészt közös motivikára épülő, de f-moll/E-dúr alaphangnemű, azaz „szabálytalan” tonalitású *Magyar fantázia* apropóján írott, a két tonális szerkezet eltéréséhez fűzött magyarázatra.

Ami tehát az egyes hangnemek asszociációs körét illeti, számomra különösen a többrészes vagy ciklikus művek részei közötti hangnemi összefüggéseket megvilágító, a tonális szerkezetre is kiterjedő magyarázatok voltak izgalmasak. Ilyenek – a teljesség igénye nélkül – a *Don Sanche*, a *Haláltánc*, a *Faust*- és a *Dante*-szimfónia, a *Szent Erzsébet legendája*, a *Krisztus* oratórium vagy a *Via Crucis* kapcsán elszórtan olvasható magyarázatok. Érdekes olvasmány a *Zarándokévek* darabjainak és ciklusszerkezetének interpretációja is. Épp ezért szívesen olvastam volna összehasonlítást a svájci év végleges és korábbi (*Album d'un voyageur I. Impressions et poésies*) megfogalmazásáról, mivel mind tonális szerkezet, mind tételösszeállítás tekintetében eltérnek egymástól. A korábbi összeállításban kapott helyet a *Lyon*, Liszt tonális kísérletezéseit tekintve az egyik legérdekesebb korai, 1832-ig visszavezethető kompozíció.

Miközben a hangnemek jellemzése nagyrészt találónak tűnik, elgondolkodtat és óvatosságra int, hogy az egyes hangnemekhez kapcsolt tematikák között nyilvánvalók az átfedések s hogy az életműben akadnak közös motivikus anyagra épülő, de eltérő hangnemű műváltozatok is. Ilyen ritka példával szolgál a „*Benedetto sia'l giorno*” kezdetű 47. Petrarca-szonett esete, amelynek két, Desz-dúr alaphangnemű zongoraverziója és a korábbival egykorú, 1843–46-os Asz-dúr dal-verziója nem csak motivikus, hanem tonális párhuzamot is mutat (Desz-G-E-Desz, illetve Asz-D-Asz-H-Asz). Az, hogy Liszt a zongoradarabban és a dalban egyazon motivikához kétféle dúr hangnemet használ (Desz-Asz, G-D, E-H), nem cáfolja Merrick elméletét, de a kvintkör szomszédos hangnemeinek rokonságára enged következtetni, megkérdőjelezve az egyes hangnemek közötti szigorú különbségtétel létjogosultságát. Hasonló tűnt fel az egymástól félhang távolságra lévő hangnemek kapcsán. Liszt e-mollban jegyezte be vázlatkönyvébe a *Funérailles* témáját, de f-mollban komponálta meg a zongoradarabot; g-mollban írta meg először a *Költői és vallásos harmóniak* 9. tételét, de gisz-mollba transzponálva illesztette be a sorozatba. Ezek a példák arra utalnak, hogy a kvintkör szerint egymástól távol álló, ám fizikai hangmagasságukat tekintve egymás szomszédainak minősülő hangnemek esetében Liszt inkább a közelségüket tartotta számon.

Hangnem-karakterisztikai megfigyeléseinek eredményeit Paul Merrick az eredeti, Lisztől származó programmal nem rendelkező h-moll szonáta értelmezésével foglalkozó két fejezetben teszi próbára. A szerző a Liszt-tanítványokra visszavezethető információ, valamint saját motivikus elemzése alapján *Ördög szonátának (Teufelsonata)* nevezi és programzeneként értelmezi a művet. Különösen az első fejezet érvelése meggyőző, amelyben a hangnemválasztásról szóló fejtegetés motivikai elemzéssel párosul. E helyütt csak a mű Merrick véleménye szerint legeredetibb, leginkább programszerű ötletére térek ki, a kettős főtéma elemzésére. Két egymást követő motívumról vagy Merrick értelmezése szerint két témáról van szó (8–13., ill. 13–17. ütem), amelyek folytonos konfliktusban állnak egymással és amelyek küzdelme az első, „Ember” téma felülkerekedésével és a második, „Ördög” téma meghátrálásával végződik (595–99. ütem). Innen kapja nevét a h-moll hangnem: *separatio* avagy elválasztás. A küzdelem kimenetelében, a megosztottság megszüntetésében, egyszersmind a H-dúr hangnemmél (600. ü.) elért, Isten és Ember közötti *concentus* vagy harmónia helyreállításában részük van a mű további témáinak is. Szerepük interpretációja ugyancsak érdekesítő olvasmány. Merrick foglalkozik a szonáta, valamint a *Faust-* és a *Dante-*szimfónia közötti összefüggésekkel és különbségekkel, és egy a két szimfóniával rokon, de azokéval nem egyező, önálló program vagy narratíva meglétét igyekszik bizonyítani. Lisztől származó program hiányában nem biztos, hogy az olvasó egyetért majd a Merrick által leírt program részleteivel, de annyi bizonyos, hogy elgondolkodik majd rajta.

Összességében a könyv izgalmas és továbbgondolásra ösztönző olvasmány nem pusztán az egyes hangnemek karakterét, hanem Liszt tonális koncepcióját illetően is. Ha az olvasóban maradnak is kérdőjelek, azt valószínűleg el fogja ismerni, hogy Paul Merrick valami nagyon fontosat vett észre Liszt zenei gondolkodásában. Könyve minden bizonnyal bekerül a Liszt-kutatók könyvtárába és további hangnemkarakterisztikai kutatások kiindulópontjává válik. Ebben segíti a kötet igényes kivitelezése, az Argumentum Kiadó, illetve Déri Balázs szakavatott és odaadó szerkesztői munkája.