

RECENZIO

Molnár Szabolcs GONDOLAT-ETŰDÖK MAJD NEM MINDEN ELŐJEGYZÉS BEN

Paul Merrick: Liszt's Programmatic Use of Key. Essays on key character in one composer's music. Budapest: Argumentum, 2021

Paul Merrick az 1990-es évek kezdetétől kutatja az előjegyzések (key signatures) liszti gyakorlatát, zenetudományi előadásokban, tanulmányokban (melyek közül néhányat magyarul is publikált) foglalkozott a zeneszerző sajátos, lényegében csak rá jellemző hangnemszimbolikájával.¹ Jelen kötet ezirányú érdeklődésének és kutatásainak summája, az olvasót pedig arról kívánja meggyőzni, hogy az előjegyzést ne pusztán a notáció részének tekintse, hanem azt a kompozícióhoz kapcsolódó valamennyi szöveges információ kontextusában értelmezze.²

Természetesen egy-egy Liszt-kompozíció elemzésekor határozhatunk úgy, hogy kizárólag a hangzó benyomásokra és az őket kiváltó zenei elemekre, majd – ellenőrzésképpen – ezen elemek zenei lejegyzésére összpontosítunk. De dönthetünk másként is: a mű lejegyzett alakját állítjuk az értelmező vizsgálat fókuszába, azaz a kottaszöveget, illetve a darab mellé rendelt egyéb szövegeket: címet, mottót (mottókat), kottasorok közé írt idézeteket vagy szerzői programnyilatkozatokat. Paul Merrick az utóbbit választotta: az előjegyzést tehát a kompozícióhoz kapcsolódó szöveges információk és nem a kompozíció hangzó valóságának összefüggései között vizsgálja. A hangnem tehát elsősorban nem valamilyen sajátos színezetű akusztikai fenomén, nem speciális karakterrel rendelkező, történetileg is vizsgálható toposz/intonáció, de nem is (többé-kevésbé) jól körülírható affektustartalmak hordozója. Sokkal inkább egyfajta értelmezési keret, kód, mely az adott darab jelentéséhez, programjához kapcsolódik, ezzel összefüggésben tehát az előjegyzés alapvető fontosságú eleme a kompozíció fogalmi keretezésének,

1 „Liszt 'kereszt'-motívuma és a *h-moll szonáta*”, *Magyar Zene* XLIX/1. (2011), 39–56.; „Teufelsonate’. Mephistopheles Liszt *h-moll zongorasonátájában*”, *Magyar Egyházzene* XIX/4. (2011–2012), 367–382. „A tonalitás szerepe az *Années de Pèlerinage svájci kötetében*”, *Magyar Zene* XXXVII/2. (1999), 127–142.

2 Paul Merrick az előszóban így fogalmazott: „My aim was to find whether Liszt had a concept of a particular key's 'character'. My method was to look at the titles, programmes and texts of pieces in the key to see if they coagulated around a definite idea or theme.” (x). (Igyekeztem kideríteni, hogy volt-e Lisztnek határozott elképzelése egy-egy hangnem 'karakteréről'. Módszertani kiindulásként az azonos hangnemben álló darabok címét, programját, szövegét vizsgáltam, kiderítendő, hogy van-e eszmeiségükben, tematikájukban valamilyen közös elem.).

így nemcsak tipográfiai, hanem ontológiai értelemben is megelőzi magát a hangzó darabot. Könnyen belátható ugyanakkor, hogy bár Liszt az előjegyzés megválasztásakor támaszkodott a számára fontos szerzőktől megismert gyakorlatra, ennél jóval izgalmasabb az, hogy mennyiben tért el tőle. Tanulságos esetnek tetszik például a 3^b (jelen példánkban az Esz-dúr hangnemre vonatkozó) előjegyzés. Liszt egy adott pillanatban – nyilvánvaló utalásként Beethovenre – a *Transzcendens etűdök* egyik darabját ugyanis az *Eroica* címmel látta el.

Az olvasót ugyanakkor meglepheti, hogy a Paul Merrick által lajstromozott 3^b előjegyzésű művek értelmezésében (61–65.) sem a hősi karakter, sem a küzdelemben felmagasztosuló hős alakja nem játszik meghatározó szerepet. Az előjegyzések liszti univerzumában kutatva Merrick a *Don Sanche* (1825) című ifjúkori opera egyik helyére, illetve a *Magyar koronázási misére* hívja fel figyelmünket. Az előbbiben az Elvire által énekelt egyik ária (*Non! Aux volontés des dieux*) kulcsmozzanata („Je vais porter une couronne, est il un soit plus glorieux?” – Koronát viselek majd, van-e ennél nagyobb dicsőség?) és a *Magyar koronázási mise* előjegyzés-szimbolikája között nyilvánvaló az analógia. Ehhez kapcsolja Merrick a *Szent Erzsébet legendája* egyik jelenetét is, illetve az ezt ihlető freskót, melynek készítője hercegnőként, koronával a fején ábrázolta Erzsébetet (62.). A korona fogalmához köthető előjegyzés-képzet természetesen nincs jelen mind a huszonkét, Merrick által felsorolt Esz-dúr hangnemű műben. Ugyanakkor a kiindulásként tételezett fogalomtól (ha komplikáltan is, de mégis logikusan) el lehet jutni az előjegyzés további tartalmi vonatkozásaihoz is (62.). A kulcsmozzanat a korona és az igazságosság eszméjének összekötése. Charles de Montalembert, a librettó fontos forrásmunkái közé tartozó, 1836-ban publikált életrajzában (*La Vie de sainte Élisabeth de Hongrie, duchesse de Thuringe*) például szívesen élt olyan Szentírásból vett idézetekkel, melyekben a hatalmi jelkép és az igazságosság fogalma kapcsolatban állt egymással. Pál egyik levelében (2Tim 4,8) az igazság koronájáról (egyres magyar bibliafordításokban az igazság győzelmi koszorújáról) szól.³ A 71. zsoltár a király igazságos kormányzásáért imádkozik, a koronától az igazságosság felé indulva pedig eljutunk a társadalmi kérdésekig. Ez utóbbi szempontból tarthat számot figyelmünkre Liszt 1848-as *Arbeiterchor* című kórusa, mely eredeti formájában 3^b előjegyzést kapott, majd a *Mazeppa* című szimfonikus költeményben már D-dúrban (Merrick osztályozása szerint ekként a *regnum*, azaz a királyság fogalmához kapcsolódva) Victor Hugo versének végét illusztrálandó hangzik el: „Il s'élève roi!”, azaz: Királyként támad fel! Az Esz-dúr szálai az igazságosság, a munka és a királyság felől immár az Úr munkával való dicsőítéséig, majd az Úr házáig, legvégül a Hegyhez vezetnek. A bibliai textusokkal és e textusokhoz kapcsolódó Liszt-művekkel (*Mihi autem adhaerere*, 1868; *In domum Dominum*, 1884) illusztrált gondolatmenet végezetül egy központi jelentőségű Liszt-kompozícióra mutat rá. Az *Amit a hegyen hallani* című szimfonikus költeményt Merrick új kontextusba ágyazva írja le. A hegy az Úr hegye, melyet Izajás proféta szavai szerint a tenger hullámai

3 Uott.

vesznek körül („Sehol nem ártnak, s nem pusztítanak az én szent hegyemen. Mert a föld úgy tele lesz az Úr ismeretével, mint ahogy betöltik a vizek a tengert.) – ezt festi a kompozíció érzékletes kezdete (64.).

A Esz-dúr gondolat kísérlet nem volna teljes, ha Merrick nem számolna el a beethoveni vonatkozásokkal is. Szerinte Liszt szentként tisztelte Beethovent,⁴ azaz – ha jól értem – az Esz-dúr bizonyos megjelenései nem is annyira a hangnem beethoveni intonációjára, hanem magára Beethovenre utalnak. Liszt *Esz-dúr zongoraversenyének* indulása (Allegro maestoso) természetesen Beethoven ugyancsak Esz-dúrban álló 5. (Emperor) zongoraversenyével hozható kapcsolatba, de ezen keresztül utalhat a „szent hegy” gondolatára éppúgy, mint Elzire „koronájára”.⁵

Az elvi keretezést szolgáló fejezeteken, a zárszón, a h-moll szonátáról, függelékként közölt műhelytanulmányon kívül a kötet törzsét – az Esz-dúr hangnemről írt fejezet „módszertanához”, szemléletéhez hasonló – 25 (13 dúr és 12 moll) hangnemről szóló esettanulmány alkotja, illetve Merrick önálló fejezetben tárgyalja a *sans ton*, azaz a hangnem, helyesebben előjegyzés nélküli darabok jelentőségét, jelentését, jelentőségét. Az esettanulmányokat az *Utójáték* feliratú fejezetben (127–129.) a szerző maga is esszéknek nevezi, az előjegyzés (a hangnemiség) fogalmát pedig igen sokféle módon pontosítja és írja körül. Egy bekezdésen belül ír hangnemhez köthető narratív tartalomról, programszerű használatról, hangnem-szimbolikáról és hangnem-karakterről, sőt hangnemek „személyiségéről” is (127.). Mindezekkel összefüggésben az előjegyzés már önmagában is elegendőnek látszik ahhoz, hogy explicit programmal nem rendelkező Liszt-műveknél is valamilyen program jelenlétére gyanakodjunk. S hogy érdemes minden darab esetében programot feltételezni, azt Merrick a könyv mottójában⁶ éppúgy világossá teszi, mint például a h-moll szonáta elemzésében: „Liszt zenéjében kapcsolat van a hangnem és a tartalom között (...), ezért a szonáta mögöttesében álló program létezésének bizonyítását az előjegyzéssel kell kezdeni.”⁷

4 “(The) religious symbolism of E♭ should be added the figure of Beethoven – who for Liszt, aside from his central role as the greatest German symphonic composer, played a role in his biography when in Vienna in 1823 he ‘consecrated’ the twelve year-old boy prodigy with a kiss. Liszt himself told others that this event took place, whatever modern musicologists may claim to the contrary. The point is that in his mind, Liszt held Beethoven to be sacred.” (Az E♭ hangnem vallási szimbolikájához hozzá kell kapcsolni Beethoven alakját, aki – túl azon, hogy a szimfonikus zene legnagyobb német zeneszerzőjeként centrális szerepet töltött be Liszt pályáján – a zeneszerző életrajzának is meghatározó figurája lett azért, hogy a tizenkét éves csodagyereket 1823-ban, Bécsben egy csókkal ‘szentelte fel’. Hogy ez az esemény megtörtént, arról maga Liszt beszélt másoknak, állítsák is ennek ellenkezőjét a modern zenetudósok. A lényeg, hogy maga Liszt szentnek tartotta Beethovent.) (65.)

5 Uott.

6 “Programme-music is a legitimate genre of the art.” (Liszt’s letter to his English pupil Walter Bache dated Budapest, March 19th, 1878) (A programzene a művészet legitim műfaja. [Liszt levele angol tanítványának, Walter Bache-nak; Budapest, 1878. március 19.]).

7 “As my researches have led me to conclude that there is a connection in Liszt’s music between key and content, and that this informs his concept of ‘programme music’ as such, then the beginning of any consideration of the evidence for there being a programme behind the Sonata must be its key” (136.).

A kötet alapvetése összességében markáns és meghökkentő, de meggondolkodtató is. Merrick résztanulmányai ugyanis nem csak arról igyekeznek meggyőzni az olvasót, hogy az összes megvizsgált Liszt-darab programzene, melyet a szó legszorosabb értelmében kulcsként (key) nyit fel a hangnemi előjegyzés (key), hanem arról is, hogy e művek háttérében mindig valamilyen vallásos képzet, meggyőződés, illetve mindezek közvetítésének alkotói szándéka áll. Arra a kérdésre, hogy Liszt következetes volt-e a hangnemi előjegyzések megválasztásában, a konkrét, rögzített programmal rendelkező művek esetében Merrick határozott igennel válaszol. Belátható, hogy a hasonló kontextusok Lisztból azonos notációs reflexeket váltottak ki. Erre alapozható a programmal nem rendelkező művek értelmezése vagy akár a ciklikus művek meta-programjának tétélezése is. Az előjegyzéshez társított programtartalmat Merrick nevesíti, „megcímkezésére” latin terminusokat javasol. Az Esz-dúrra például a *maiestas* (fenség). A 25+1 hangnemhez tehát egy huszonhat kifejezésből/fogalomból álló szótár tartozik, mint például *mors* (halál), *nubilum* (ború), *miratio* (csoda), *amor* (szerelem), *separatio* (kettősség) és *sanctitas* (szentség) – d-moll, g-moll, Desz-dúr, Asz-dúr, h-moll és E-dúr. Merrick az általa javasolt kulcsszavak révén olyan nagyszabású és összetett, többféle előjegyzést tartalmazó alkotások narratív alaprajzát határozza meg, mint amilyen a *Dante-sonáta*, a *Faust-szimfónia* első tétele, a *Haláltánc* vagy a *Zarándokévek* első kötete (*Svájc*).

Liszt különböző hangnemekhez kapcsolódó beidegződéseiről sokunknak van tapasztalata és az is bizonyos, hogy a gyakorló muzsikusból is óhatatlanul alakulnak ki velük összefüggésben reflexek, melyek végül az interpretáció és az anyagban való tájékozódás szempontjából meghatározóvá válhatnak. Három évtizede Paul Merrick is – mintegy véletlenül – egyes hangnemek tipikus használatára figyelt fel, és ahogy mind több hangnemről, illetve előjegyzésről derült ki, hogy Liszt gyakorlatában típusos, szükségesnek tűnt minden, Liszt által használt hangnemre – a zongoramuzsikától a zenekari darabokon át a kóruskompozíciókig – kiterjeszteni a vizsgálatot (ix). A feldolgozott esetek szaporodásával párhuzamosan olyan filológiai kérdések is tisztázhatónak tűntek, mint például a *Don Sanche* szerzősége: a hangnemválasztások típusossága Merrick véleménye szerint kizárja, hogy a kamasz Liszt operájában mások is közreműködtek volna.⁸ Ugyanakkor persze az ilyen felismerések visszahatnak magára a módszerre is, illetve a módszer helyességben való meggyőződésre.

Miként egykor a könyv szerzőjét, úgy az olvasót is megérinti az előjegyzés nélküliség problémája. Ezúttal nem a kései Liszt tonalitástól való eltávolodásáról van szó (*Bagatelle sans tonalité*, 1885), hanem egy olyan kompozíciós eljárásról, mely kiindulópontként nagyon is tervez tonalitással és annak jelzésével is, ám a programhoz való igazítás miatt Liszt az előjegyzést utóbb törli vagy eleve nem számol vele. A *Harmonies poétiques et religieuses* korai változata, majd annak átdol-

8 Önálló tanulmányként: „Original or Doubtful? Liszt’s Use of Key in Support of His Authorship of *Don Sanche*”, *Studia Musicologica* XXXIV/3–4. (1992), 427–434.

gozása (*Pensée des morts*), illetve olyan darabok, darabrészletek, mint a *Faust-szimfónia* kezdete, a *Dante-szimfónia Infernójának* jelentékeny területe vagy a *Via crucis* egyes szakaszai a hangnem-nélküliség szimbolikus – *nihilum* (a semmi, a nem-lét) – használatára utalnak.⁹ A hangnem funkció-tonális értelemben vett hiánya Liszt kései műveiben számos izgalmas példával szolgál, az előjegyzések liszti logikájában azonban ezeknél a műveknél a program szempontjából kifejezetten fontosnak tűnik a hangnemi előjegyzés. A kései darabok egyik sokat hivatkozott képviselője a *Szürke felhők* (*Nuages gris*) Merrick rendszerében éppen attól válik kiemelten érdekes kompozícióvá, hogy *van* előjegyzése: a művet Liszt 2b-ben (g-moll) jegyezte le. A *Szürke felhők a nubilum* (ború) kifejezéssel jelölt hangnem legradikálisabb portréja (23.).

A *Liszt's Programmatic Use of Key* rendhagyó zenetudományi kísérlet. A vizsgálódás horizontja széles, módszertana körvonalazatlan. A statisztikai pozitívizmus izgalmasan keveredik az intuícióval, a filológusi-történelmi hajlam az analitikus szemlélettel. Mindezekről függetlenül vagy mindezek dacára a kötet igen hasznosan forgatható példatár: a Liszt-művek hangnemi kérdései iránt érdeklődő kutató – és a laikus zenebarát – elindulhat akár innen is egy kalandos felfedező útra. Természetesen maga Paul Merrick is tisztában van azzal, hogy asszociációi, gondolatainak merész szökkenései vitatható konklúziókra vezetnek. Azt is bevallja, hogy a vizsgált tárgy természetéből adódóan állításai bizonyíthatatlanok (x.) Ám épp attól lesz e könyv regényesen lebilincselő, hogy Liszt szellemének legtitkosabb szegletébe, a komponálás módszertanába kívánja bevezetni olvasóját, egy olyan világba, mely több mint kétszáz évvel a zeneszerző születése után még mindig viták táptalaját szolgál.

9 Önálló tanulmányként: „...sans ton ni mesure. Egy halálszimbólum Liszt zenéjében?”, *Magyar Zene* XLI/1-4. (2003), 219–236.; angolul: „Liszt's sans ton Key Signature”, *Studia Musicologica*, 45/3-4. (2004), 281-302.