

Szász Tibor

Utam Liszt Ferenchez

(h-moll zongoraszonáta)

In memoriam Eősze László¹

Hogyan talált rá Liszt Ferenc zenéjére egy 1948-ban született kolozsvári székelymagyar fiú, és hogyan lett belőle egy olyan zongoraművész, aki megkérdőjelezte megkövesedett felfogásainkat Liszt leghíresebb szóló-zongoraművéről, a *h-moll szonátáról*?

Zenei oktatásom már születésem előtt kezdődött. Ez úgy történt, hogy Apámnak megtiltották a szülei, hogy hegedűs legyen („zenész? – az nem egy foglalkozás!”). Így orvos lett, aki szabadidejét vonósnégyesek előadásával (mint brácsás) és gramofonlemez hallgatásával töltötte el, ezért amikor Anyám várandós volt velem, a zene szeretetét már az anyaméhben elsajátíthattam, és a zene kíséri életemet ma is.

Szüleim megszokták, hogy elalvás előtt maguk közé fektettek. Egyszer Beethoven *Pastorale szimfóniájának* vihar-mozzanata hangzott fel a gramofonon, mire én elbújtam. Mikor szüleim kihúztak a paplan alól, arcomon a megtestesült rémület tükröződött. „Félek” – makogtam, és szüleim megértették, hogy magyarázat nélkül is megéreztem, ez a zene egy félelmetes természeti jelenséget, egy vihart kelt életre.

Később apám egy, a Szovjetunióban gyártott Dnepr magnetofonnal a romániai kommunizmus által engedélyezett román és orosz rádióadásokat kezdte rögzíteni. Tizenéves koromban egy *Via Crucis (A kereszt útja²)* című Liszt-orgona-kórusművet közvetítettek a Szovjetunióból (<https://youtu.be/QexoluAlZM4>: Liszt: *Via Crucis*, Alexander Orlov, dirigens). Mivel vallásos témájú kottákat nem lehetett a román kommunizmus alatt vásárolni, nem tudtam, hogy mit is jelenthetett ez a zene Liszt számára, de rögtön éreztem, hogy szívének legmélyebb rétegeiből eredt. Sose hallottam azelőtt ilyen tragikus zenét. És ennek ellenére, a darab végén felhangzó két csodálatos, fényben ragyogó, halk D-dúr harmónia (*dolcissimo*) minden azelőtt átértett tragédiát képes volt a tudatomból kitörölni. (Csak később vettem észre Krisztus feltámadásának központi jelentőségét Liszt vallásos életében.)

E zene megértéséhez a szükséges kulcsot viszont nem maga a *Via Crucis*, hanem egy negyed évszázaddal korábban komponált zongoradarab nyújtotta. Amerikai tanulmányutam alatt, 1970-ben kezdtem Liszt *h-moll szonátáját* gyakorolni. Lassan az a furcsa érzés alakult ki bennem, hogy én már ismerem ezt a zenét valahonnan. Amikor megvásároltam a *Via Crucis* partitúráját Boston-

¹ <https://www.mma.hu/az-akademia/-/event/10180/elhunyt-eosze-laszlo-zenetortenesz-muveszeti-iro;jsessionid=0CABB7E09D3FF26F3177F8760DFE58F5>

² *Via Crucis (Die Vierzehn Stationen des Kreuzes)*, 1876–79, S. 53).

ban, kiderült, hogy a keresztre feszítés két mozzanata (XI. *Crucifige* = *Feszítsd meg!*, 1–10. ütem; és XII. *Consummatum est* = *Beteljesedett*, orgonaszólam, 30–42. ütem) azonos a *h-moll szonáta* pentaton melléktémájával (cisz-moll, 297–301. ütem, illetve D-dúr *Grandioso*, 105–109. ütem).

Eleinte nem tulajdonítottam nagyobb jelentőséget felfedezésemnek, hiszen más zeneszerző is visszanyúlt korábbi művei hangzásvilágához. De ez megváltozott, mihelyt rájöttem arra, hogy egy másik Liszt-zongoramű – a *Mephisto Polka*³ – hangról hangra idézi a *h-moll szonáta* ördögies kalapács-motívumát. Egy szonátaformában szembeszálló isteni/ördögi ellentét a főtéma (ördögi, *h-moll*, 32. ütem) és a melléktéma (isteni, D-dúr, 105. ütem) között – egységpolarizáció révén – nem történhet véletlenül egy „*Sonate*” című zenedarabban. Ezáltal feltevődött a kérdés: vajon Liszt azért idézi vagy előlegezi a korai és késői műveit, mert ezekben is egy tudatosan és következetesen alkalmazott zenei szimbolika alkotja az isteni/ördögi ellenpólust/egységet? Egy további kérdés is felmerült: vajon Liszt isteni/ördögi zenei szimbolikája egy új zenetörténeti jelenség, vagy pedig egy már évszázadok óta fejlődő zenei tradíció romantikus vetülete?

Éveken át elemeztem Liszt, valamint kortársainak, elődeinek és utódainak az isteni/ördögi témájú műveit. Ebből kristályosodott ki doktori munkám alapvető fókuszja: *Liszt h-moll szonátájának isteni/ördögi szimbolikája a fejlődő zenetörténet tükrében* (1983, University of Michigan, Ann Arbor, USA).⁴

De 1982-ben még mindig hiányzott történelmi áttekintésemből egy fontos adat. Bár már tudtam, hogy a Liszt-Szonáta ördögi témái további szerzőknél is fellelhetők (Gluck, Buxtehude, J. S. Bach, W. A. Mozart, Carl Maria von Weber, Mendelssohn, Meyerbeer, Chopin, Alkan, Berlioz, Schumann, Saint-Saëns, sőt később Bartók, Prokofjev, Stravinsky és mások), de azt még nem, hogy a *h-moll szonáta* lassú témája – az *Andante sostenuto* – eredeti vagy kölcsönzött zenei téma-e.

1982. június 8-án, hajnal négy-öt óra felé egy belső hang ébresztett fel, mely ezt hajtogatta: „*Look for a piece that begins with a Star.*” Nonszensz, gondoltam, zenedarabok nem kezdődnek csillagokkal. De mivel a titokzatos hang nem csendesült, és Robert Schumann születésnapja június 8-ára esett – neki dedikálta Liszt a *h-moll szonátát* –, lemondtam logikus ellenérvemről, és elkezdtem lapozgatni Liszt zenéjének összkiadását. Egy jó óra múlva rábukkan-tam egy zongoradarabra, melynek tetején egy sugárzó csillag díszelgett – Liszt Desz-dúr, 4. *Consolatió*jára. Csodák csodája: a „*Stern-Consolation*” *Quasi adagio* feliratú melódia kezdetének egy része (1–2. ütem) és a Liszt-Szonáta *Andante sostenuto* / *Quasi adagio* melódiakezdetének egy része (336–338., illetve 399–401. ütem) azonosak voltak.

Amikor elújságotam felfedezésemet William S. Newman amerikai zenetörténésznek (1912–2000), ő elővett egy 1967-ben kapott levelet Arthur Hedley-től (londoni zenetörténész, 1905–1969), melyben Hedley azt állítja, hogy

³ *Mephisto Polka* (S. 271, R. 39, LW A317).

⁴ Doktori munkám nyomtatásban megjelent címe: Tibor Szász, „*Liszt's Symbols for the Divine and Diabolical: Their Revelation of a Program in the B minor Sonata*”, *Journal of the American Liszt Society* 15 (1984), 35–95.

tulajdonosa egy eredeti Liszt-kéziratnak – “a little notebook page” –, amely igazolja, hogy a *h-moll szonáta adagio* témáját Liszt már 1849-ben lejegyezte (azaz az *Andante sostenuto / Quasi adagio* téma eredete öt évvel korábbi, mint a *h-moll szonáta* 1854-es első kiadásának dátuma: https://www.academia.edu/37379364/Szasz_Hedley2Newman_Liszt_Sonata_Adagio_Theme).

Liszt 1849-es dátumú szonátatémája – melyről nincs másolatunk, ezért csak Hedley 1967-es levelét tudtam az utókor számára megmenteni – arra sarkallt, hogy Liszt fennmaradt kézirateit tanulmányozzam. De mivel ezeket Weimarban – az akkori kommunista Kelet-Németországban – őrizték, nem volt más választásom, mint kérdéseimmal Magyarország Liszt-szakértőihöz fordulni. (Nekik készítették a keletnémet Liszt-kutatók facsimile másolatokat.)

Kérdéseimet több levélben foglaltam össze, és ezeket Eősze László (1923–2020) budapesti Liszt-szakértőnek postáztam 1981–1983-ban. Eősze haladéktalanul válaszolt leveleimre (egyik levelében így: „A *h-moll szonáta értelmezését illető fejtegetéseid rokonszenvesek, én el is fogadom őket*”), és rögtön Mező Imréhez irányított, az Új Liszt Összkiadás szerkesztőjéhez. Mező Imrének köszönhetem, hogy a sugárzó csillag jelentését tisztázni tudtam doktorátusi előadásom előtt. (Doktori dolgozatom Dr. Csordás Zoltán fordításában itt tölthető le: https://www.academia.edu/33894527/Szasz_Tibor_Liszt_isteni_%C3%A9s_%C3%B6rd%C3%B6gi_szimb%C3%B3lumai_%C3%A9s_a_program_melyet_a_h-moll_szon%C3%A1t%C3%A1ban_felt%C3%A1rnak_Hungarian_Translation_of_JALS_1984_.pdf).

A csillag jelentését értelmező hiteles választ Liszt saját kezű, rövidítésekből álló lábjegyzete nyújtotta: « *D’après un L.D.S.A.I.M.P...* ». A lábjegyzet jelentését a weimari *Goethe- und Schiller-Archiv* kurátora, Peter Raabe fejtette meg: « *D’après un Lied de son altesse impériale Maria Paulowna...* ». Ezáltal kiderült, hogy a 4. *Consolatio* – melyet Weimarban mint *Stern-Consolation* említettek – nem egy eredeti Liszt-témán alapszik, hanem Marija Pavlovna Romanova (1786–1859) orosz nagyhercegnő dalán, aki Lisztet weimari *Kapellmeister Extraordinaire*-jének nevezte ki 1842-ben, és tőle zeneszerzési oktatást kapott 1848–1849-ben (<https://www.kotta.info/hu/product/12697/LISZT-FERENC-Consolations-Elso-valtozat-es-masodik-revidealt>).

A fenti információk alapján a szonáta lassú témájának eredetét így foglaltam össze: mind a Hedley birtokában volt, de azóta eltűnt 1849-es Liszt-kézirat, mind a Liszt *Stern-Consolation* két változata (1849, 1850), mind a Liszt-Szonáta *Andante sostenuto / Quasi adagio* melódia eredete valószínűleg egy és ugyanaz: Marija Pavlovna Romanova elveszett témája (<https://www.henle.de/media/foreword/3227.pdf>).⁵

Így derült ki, hogy Liszt *h-moll szonátájának* egyetlenegy eredeti témája sincs: minden zenei gondolata egy évszázadok óta fejlődő zenei tradíciónak már meglévő forrásaiból eredt.

Miért nem alkotott Liszt új zenei témákat úgy, ahogy azt zeneszerző kortársa, Richard Wagner tette? Ezt a kérdést legjobban Bartók Bélának a Magyar

⁵ HN 3227 “Lehman Manuscript,” Munich, © 2015, “Geleitwort/Foreword” by Claudio Arrau, New York, Herbst/Autumn 1973, “Einleitung/Introduction” by Mária Eckhardt, Budapest, Frühjahr/spring 2015, hardcover.

Tudományos Akadémián felolvasott 1936-os *Székfoglaló* szavaival lehet megközelíteni: „Liszt egész gondolkodásának, világnézetének legpontosabb tükrét magában műveiben találhatjuk. Optimizmusát legjobban azok a »Verklärung«-szerű⁶ [átszellemülés, transzfiguráció] zárórészek fejezik ki, amelyek annyi nagyobbzsabású művében vannak meg. Hogy korát, a romantikus XIX. századot minden javával, minden túlzásával nem tagadta meg, az emberileg nagyon is érthető.”

Egy a sok Liszt-újítás közül az úgynevezett « *musique à programme* » (programzene) volt, mely gyakran – de nem mindig – egy „forgatókönyv”-szerű előszót tartalmazott. Véleményem szerint éppen ezért került el Liszt Wagner megoldását, mert ha megfosztjuk Wagner operáit énekszövegüktől, alig lehetne kitalálni, hogy mit is próbált Wagner ezzel a zenével kifejezni (ez egy olyan hátrány, melyet manapság a színpad feletti képernyőre vetített szinkronizált szavakkal kerülnek ki). Ezzel szemben Liszt megközelítése – amit a *Szonáta* is példáz – az volt, hogy olyan hírneves zenei témákat kölcsönzött, melyek máris isteni/ördögi konnotációkkal társultak.

Tudjuk, hogy a földi zenének megvannak a maga kifejezésbeli korlátai. Noha sok tehetséges zenész sikeresen társította a Liszt-*Szonáta* egyik vagy másik témáját egy-egy nem specifikus isteni vagy ördögi asszociációval, a zenei inspiráció pontos forrásának a megnevezése – amely Lisztet a *Szonáta* témáinak megalkotásához elvezethette – alig releváns a közönség számára. Ez egy lehetséges magyarázat arra, hogy miért tette közzé Liszt a saját *Szonátáját* egy absztrakt cím alatt.⁷

Nem tagadom, kutatásaim során olyan nagyszámú zenei/irodalmi összefüggést tártam fel, hogy megpróbálhattam azt a látszólag lehetetlen kérdést megoldani: melyik lehetett az a szépirodalmi vagy bibliai forrás, mely Liszt *h-moll szonátáját* ihlette. Ennek a kérdésnek a megfejtésében Bartók szavai voltak a mérvadóak: „Liszt egész gondolkodásának, világnézetének legpontosabb tükrét magában műveiben találhatjuk.” E meggyőződés alapján terveztem összehasonlítani a *Szonáta* alapvető zenei struktúráit a Liszt által olvasott irodalmi és vallásos művek lényeges mozzanataival.

Ekkor figyeltem fel arra, hogy a *Szonáta* első kiadása óta (1854) publikált elemzések majdnem mindegyike tévesen értelmezi a mű első hét ütemét (*Lento assai*). Ezáltal nyilvánvaló vált számomra, hogy az általam tervezett zenei-irodalmi összehasonlításnak csak a *Szonáta* első hét ütemének a pontos rekonstrukciója után van értelme.

Milyen probléma jellemzi a 20. és 21. század gyakorlatilag összes Liszt-*Szonáta* kiadását? Mivel az első kiadásokat többnyire a zeneművek legmegbíz-

⁶ Lásd pl. a *Via Crucis* befejező D-dúr fényakkordjait (<https://epa.oszk.hu/00000/00022/00602/19033.htm>).

⁷ Nincs kizárva az sem, hogy Liszt egy absztrakt cím révén akarta elkerülni annak a kínos hasonlóságnak az észrevételét, mely saját *h-moll* « Grande Sonate »-ja és Charles-Valentin Alkan « Grande Sonate » op. 33 « Quasi-Faust » feliratú második tétele között észlelhető; Alkan témái több évvel előttek meg Liszt nagyon hasonló zenei gondolatait, és Alkan témái olyan ördögi/isteni konnotációkkal voltak megcímkézve, mint például « *Sataniquement* », « *Le Diable* » [Az Ördög], « *Diabolique* » és « *Le Seigneur* » [Az Isten].

hatóbb forrásának tekintik, az elmúlt 166 év kiadói, zongoristái és elemzői feltételezték, hogy a 19. században megjelent, 1854-es partitúra Liszt valódi zenei örökségét képviseli. Ez a feltételezés viszont nem alkalmazandó kritikátlanul a Liszt-Szonáta félrevezető első kiadása esetében. 2017-ben publikált kimerítő *Szonáta*-cikkemben – melyet Gerard Carter és Martin Adler kutatók közreműködésével írtam – így jellemeztük a *Szonáta* első hét ütemének a hagyományos félreértelmezését: *Újbor régi tömlőkben* (https://www.academia.edu/37244402/Towards_a_New_Edition_of_Liszt_s_Sonata_in_B_minor_Sources_Editorial_History_Symbolic_Issues_Tibor_Sz%C3%A1sz_with_Gerard_Carter_and_Martin_Adler_J_A_L_S_JOURNAL_OF_THE_AMERICAN_LISZT_SOCIETY_Volume_68_2017).⁸

Mi volt valóban „újszerű” Liszt kéziratossági zenei írásmódjában? Az elmúlt 166 év zenészei Liszt *Szonátáját* a félreértelmezett hagyományok tükrében szemléltek, amely megszoktatta velük, hogy a szokványos „melódia” a szopránban keresendő. A jól ismert „emeld ki a melódiát” alapelv annyira beidegződött a zongoristák körében, hogy legtöbbször elfelejtette: még a hagyományos tanítások szerint is a basszustól felfelé, nem pedig a szoprántól lefelé kell olvasni egy zenei partitúrát. És mivel e lelkes melódiaimádók nem találtak a lassan kibontakozó első hét ütemben egy hagyományos szoprán melódiát, nem tudtak rájönni a *Lento assai* újszerű felépítésére, mely nem a szoprán dallamos fényében brillírozott, hanem a mély regiszter sötét, suttogó kétszólamúságát (*sotto voce*) hozta az előtérbe.

Liszt mindent megtett annak érdekében, hogy a *Szonáta* kottaképe félreérthetetlenül tükrözze e szokatlan kezdet zenei struktúráját. Ezért úgy szerkesztette meg a mű kottaképét, hogy a kezdet polifon szólamvezetése egyértelmű legyen akkor is, ha az alsó és a felső szólam keresztezi egymást. Effajta pontosság csak J. S. Bach fúgáiban volt használatos.

Valószínűleg erre a kottairási anomáliára figyelt fel a kézirat ismeretlen másolója, aki feltételezhető jóindulattal „kijavította” Liszt kottaképét az elveszett *Stichvorlage*-ban úgy, hogy ez a konvencionális zenei írásmód sablonjainak feleljen meg. Tehát itt nem hamis hangokról van szó, hanem apró pontatlanságokról, amelyek a zenei összefüggéseket teljesen más irányba terelték, mint ahogyan azokat Liszt elképzelte. Így lett meghamisítva a zeneszerző félremagyarázhatatlan, kétszólamú kottaképe, melyben az alsó szólam hangjai mind lefelé, illetve a felső szólamé mind felfelé irányuló hangszárakkal vannak ellátva Liszt kéziratában. Ezenkívül a *Szonáta* első kiadásának első hat üteméből hiányzik több hangérték-meghosszabbító pontjelzés, továbbá hamis hosszúságú és elhelyezésű *crescendo/diminuendo* jeleket tartalmaznak ugyanazok az ütemek. E téves beavatkozások/kihagyások eredménye egy nem feltétlenül szembevetendő, de számtalan zenészt félrevezető kottakép lett, melyet nemcsak az 1854-es első kiadás, hanem a modern *Urtext* kiadások legtöbbször is átörökített (Henle 1973/2016, Editio Musica Budapest 1983/2016, Bärenreiter 2013). Egyedül Leslie Howard 2011-ben megjelent Peters *Urtext* kiadása közölte a

⁸ Tibor Szász (with Gerard Carter and Martin Adler), *Towards a New Edition of Liszt's Sonata in B minor: Sources, Editorial History, Symbolic Issues*, *Journal of the American Liszt Society*, Volume 68, 2017, 57–108.

Szonáta első hét ütemének a basszus szólamát helyesen, azaz Liszt kéziratának megfelelően; viszont Howard kiadása sem megbízható, mert kritikátlanul átvett több hibát az 1854-es első kiadásból.⁹

Lento assai . F. Liszt.

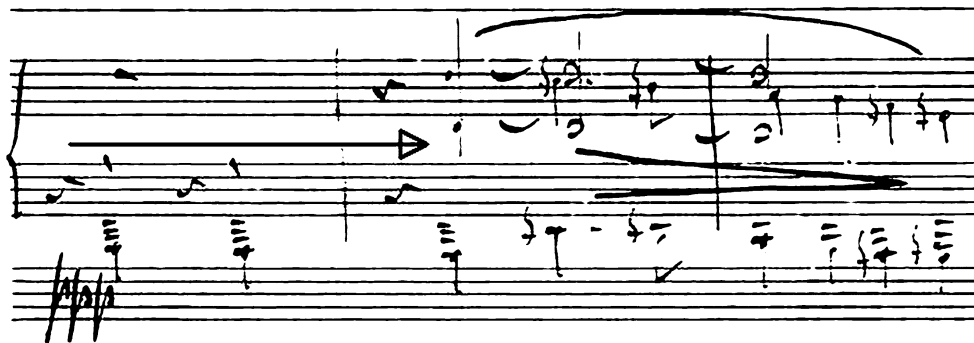
1. Liszt: Szonáta, 1854, Breitkopf & Härtel, Leipzig, az első hat ütem félrevezető kottaképe

Megjegyzendő, hogy a kézirat másolója nem volt végig következetes, hiszen nem „javította ki” az első hét ütem polifon visszatérését, ezáltal megőrizvén Liszt kéziratának a kottaképét. Ez a következetlenség is rávilágít az első kiadás megbízhatatlanságára:

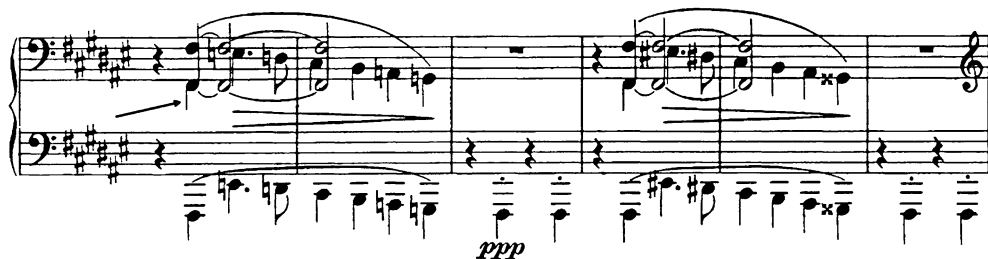
2. Liszt: Szonáta, 1854, B. & H., 453–457 ütem, a basszus korrekt, lefelé irányuló hangszárai

Megjegyzendő az is, hogy a fenti kottakép is hiányos Liszt kéziratához képest, hiszen nem tartalmazza a 454. ütem lefelé irányuló hangszárát (a nyílnál), mely végre Breitkopf & Härtel – José Vianna da Motta Liszt tanítvány által – revidált kiadásában lett megmentve (1924):

⁹ Leslie Howard, *Edition Peters*, no. 71900, plate no. 41003, London (2011).



3. Liszt: Szonáta, a zeneszerző kézírata, a 454. ütemben látható, lefelé irányuló hangszár (a nyílnál)



4. Liszt: Szonáta, 454–459 ütem, José Vianna da Motta által revideált B. & H. kiadása (1924)

A Szonáta kezdetének hiteles kottaképet Szász Tibor, Gerard Carter és Martin Adler rekonstruálták 2017-ben az előnyben részesített Liszt-kézirat alapján (Lehman Manuscript):

Lento assai

p sotto voce

5. Liszt: Szonáta, az első hat ütem hiteles rekonstrukciója, Journal of the American Liszt Society, Volume 68, 2017, 84.

Az 5. kottapélda nyilai a háromütemes, kétszólamú „*Urmotiv*” (ős-motívum) három hangjának kromatikus csúsztatását érzékeltetik: F-ből Fisz, C-ből Cisz és Asz-ből A lesz a hangok felfelé törő mozgása révén. Ilyen egyszerű a *h-moll szonáta* kezdetének a helyes értelmezése!

Tehát itt nem két különböző, történelmileg összeférhetetlen komponensről van szó (azaz nem egy lehajló fríg-, illetve cigány¹⁰ skáláról, ahogy azt az elemzők túlnyomó többsége képzei), hanem a *h-moll szonáta* egyetlenegy, kétszólamú ős-motívumának emelkedő kromatikus variálásáról.

A *Szonáta* kezdetének kromatikus értelmezését az American Liszt Society Atlantában, Georgiában tartott összejövetelén is bemutattam (1983). A kromatikus elváltoztatásoknak alárendelt zenei témák variálását – mint létező elvet – később Ramon Satyendra amerikai zeneteoretikus elismert elemzései is igazolták.¹¹

Liszt alapvető kompozíciós technikáját – a zenei motívumok kromatikus elváltoztatásainak végtelen lehetőségét – Satyendra „inflected repetition”-nek nevezte. A folyton ismétlődő, de a kromatika által folytonosan átalakuló melódiák fontos szerepet játszanak Liszt programzenéjében is, ahol lehetővé teszik az úgynevezett „zenei elbeszélést”. Ezenfelül a kromatikus módszerrel végrehajtott tematikai variálások lehetővé teszik, hogy egy zenemű például kizárólag négy hang kromatikus variálása révén bontakozzon ki (lásd Liszt „*Csárdás obstiné*”-jének *la, sol, fa, mi* alapmotívumát: <https://youtu.be/KBkvoANz34w>).

A *Szonáta* kezdetének helyes értelmezését Liszt kézírata nyújtja, ugyanis a kézirat első nyolc üteme nemcsak egy, hanem két, alig különböző változatban is fennmaradt (a jobb oldalra kottázott, eredeti változatot Liszt áthúzta, miután elkészült a bal oldalon hozzáfűzött, végleges változattal [[http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/c4/IMSLP68292-PMLP14018-Liszt_-_S178_Sonata_in_B_minor_\(MS\).pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/c4/IMSLP68292-PMLP14018-Liszt_-_S178_Sonata_in_B_minor_(MS).pdf)]). Mindkét változat lényege az, hogy a *Szonáta* kezdetének csak egy helyes értelmezése van: a zene lényegét az alsó szólam háromszoros, kromatikusán táguló fráziskezdő felugrásai alkotják, miközben a felső réteg változatlan hangmagasságból, szinkópákkal „buzdítja” az alsó szólam eleinte határozatlan (G – ↑F kis szeptim, 2-ik ütem; G – ↑Fisz nagy szeptim, 5-ik ütem), de harmadszor már magabiztos, magasba törő mozdulatát (G – ↑G és ↑↑G – ↑↑↑G oktávugrások, 8–9. ütem, amelyek már kívül esnek a 6. kottapélda szakaszán).

Ha a Liszt-*Szonáta* első hat üteme olyan egyszerű és egyértelmű, mint a 6. kottaképben látható zenei struktúra, akkor miért választotta Liszt az 5. kottapéldában bemutatott, valamivel rafináltabb kottaképet? Erre a kérdésre a válasz nagyon egyszerű. Ha bárki a 6. kottapélda alapján próbálná megszólaltatni a hangokat, rögtön rájönne, hogy a két kéz egymásba botlik, és a két kéz tíz uj-

¹⁰ Alan Walker Magyarországon is kitüntetett, világhírű Liszt-életrajzíró bebizonyította, hogy a Liszttel összekötésbe hozott „félíg cigány, félíg franciskánus” kártékony frázis egy félreértés következménye (lásd Alan Walker, *Liszt Ferenc. 1. A virtuóz évek 1811–1847*, fordította Rácz Judit, Budapest, 1986, 88.).

¹¹ Satyendra doktori munkája: „*Chromatic Tonality and Semitonal Relationships in Liszt's Late Style*”, University of Michigan, Ann Arbor, 1992, de legismertebb munkája az 1997-ben publikált cikke „*Conceptualising Expressive Chromaticism in Liszt's Music*”, *Music Analysis*, Vol. 16, No. 2 (Jul., 1997), 219–252.

Lento assai Kalapács motívum g-moll Kalapács motívum g-moll

p sotto voce

Ugrás motívum Ugrás motívum

6. Liszt: *Szonáta*, Szász Tibor által leegyszerűsített, kétszólamú kromatikus oktávmozgások

ja úgy összegabalyodik, hogy a *Szonáta* kezdetét így lehetetlen eljátszani. Ezért kellett Lisztnek a két kéz tíz ujjának pontos térbeli elhelyezését meghatározni az 5. kottapélda szerint. Ugyanis az első nyolc ütem tipikusan zongoraszerű, de palástolt oktávok alakjában tör a magasba a két kéz között elosztott hangokkal. Engem is megtévesztett eleinte az első kiadás egymásba fonódó, szólamszerűen alig megkülönböztethető grafikája. Ha Liszt matematikai pontosságú, következetesen kétszólamú kottaképe nincs kellő érthetőséggel visszaadva a nyomtatott kottakép grafikai jeleivel, akkor senki se csodálkozzon azon, hogy az elmúlt 166 év alatt több generáció zenésze félreértette a *Szonáta* zenei mondanivalójának lényegét.

És mi a szonáta kezdetének a mondanivalója? Már 166 éve kering az a feltevés, hogy Liszt *h-moll szonátája* Johann Wolfgang von Goethe *Faust* mesetermívének a zenei vetülete. Ez a teória azon alapult, hogy a zenetörténészek feltételezték, hogy Liszt mind az *Eine Faust-Symphonie-t*, mind a *h-moll szonátát* 1854 táján komponálta.

Gerald Carter és Martin Adler 2011-ben fedezték fel, hogy Liszt már 1849-ben előadott egy korai *h-moll szonáta-változatot*, melyet ők „*Precursor Sonata*”-nak nevezték. A kétségtelen bizonyíték egy Friedrich Kühmstedt által 1849-ben komponált és 1850-ben kiadott *Grosse vierstimmige Concert-Fuge über ein von Herrn Dr. Liszt gegebenes Thema für Pianoforte op. 24*, melynek a fúgatémája egyezik az 1854-ben kiadott Liszt-szonáta végleges témáival:

Allegro maestoso.

FUGE.

7. Kühmstedt, *Grosse Concert-Fuge über ein von Herrn Dr. Liszt gegebenes Thema*, op. 24

Az 1849-es dátum rögtön felidézte a már említett Hedley-féle 1849-es Liszt-*adagio* kéziratot, az 1849-es első „*Csillag-Consolatio*”-jának *Quasi adagio* témáját, valamint a Marija Pavlovna Romanova 1849-ben komponált, de már elveszítettnek feltételezett témáját. Én már 1982-ben, az első doktori fel-

lépésem idején kétségbe vontam a *Faust*-teóriát, pedig akkortájt még nem ismertem Carter/Adler felfedezését. Ha nem Goethe *Faustja*, akkor mi lehetett Liszt *h-moll szonátájának* az irodalmi/vallásos ihlete?

Liszt 1847-ben lett szerelmes Carlyne Sayn-Wittgenstein hercegnőbe, aki- nek gyakran írt vallásos elképzeléseiről. A mélyen hívő, Oroszországban született lengyel hercegnő viszonzta Liszt vallásos érzelmeit. A hercegnőnek írt első levelei egyikében tetten érhető, hogy ilyen jellegű gondolatok kísérik végig romantikus kapcsolatukat, 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.*”¹²

Kevesebb mint egy évvel azután, hogy Liszt megismerte a hercegnőt, kölcsönkapott tőle egy kötetet, John Milton *Elveszett Paradicsomát*. Milton művével kapcsolatban Liszt beszélt a Sátán természetéről: „...ami a Sátánt illeti, [...] végtelen arányokban szemlélve nem lehet más, mint a Kétely, a néma Bánat, a tátongó Csönd. A Sötétség fejedelme sugarakat bocsát ki, akárcsak a Nap, de ezek Tagadás- és Halál-sugarak.”¹³ Egy 1851-ben írott levelében pedig említésre kerül „...a kígyó, mely elcsábította Éva ősanýánkat...”¹⁴

Mivel Liszt Beethovent tartotta a földi zene felülmúlhatatlan mesterének, elkezdtem Beethoven egyetlen programatikus irányzatú zongoraművét tanulmányozni, a „*Lebewohl*” (Búcsú) megjelölésű *Esz-dúr*, op. 81a szonátáját. E szonáta kezdete kulcsfontosságú, hiszen mind Beethoven, mind Liszt vizsgált szonátái a hangnem hatodik fokához kötődően mutatják be a kezdő témákat. Itt fontos megjegyezni, hogy már Beethoven szonátájában mérvadó az *Esz-dúr* alaphangnem VI. fokának C↓Cesz lefelé irányuló, félhangnyi csúsztatása a baszszusban (lásd a 8. kottapéldát); Liszt *Szonátájának* a tematikus expozíciója is a *h-moll* alaphangnem VI. fokán kezdődik (5. és 6. kottapélda, 1. ütem, g-moll.), míg az expozíció visszatérése egy szintén lefelé irányuló, félhangnyi csúsztatással *fisz-mollba* süllyed (2., 3. és 4. kottapélda, 453. ütem):

8. Beethoven: *Esz-dúr* („Búcsú”) szonáta, részletek: az alaphangnem VI. fokán létrejövő C és ↓Cesz kromatikus gócpontok

¹² La Mara, szerk., *Franz Liszt's Briefe* (8 kötetes, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1893–1905.), 4. kötet, 3. o., 6. levél.

¹³ uo. 4. kötet, 15–16. o., 15. levél, 1848. január 29-i keltezással.

¹⁴ uo. 4. kötet, 51. o., 57. levél, keltezással: 1851. január 27., hétfő.

Már az 1982-es doktori előadásomban jeleztem, hogy Liszt *h-moll szonáta* visszafojtott (*piano, sotto voce*), kétszer is habozó, de harmadszor mind határozottabban magasba lendülő mozdulatának optimizmusa (8 ütem, *piano* kezdetű *Allegro energico*, majd *crescendo* és *forte* a 9. ütemben) nem Goethe *Faust*-költeményének pesszimista monológjára, hanem John Milton *Paradise Lost* költeményére emlékeztet, melyben Éva ósanyánk nem akarja kivárni az emberré válás lassú folyamatát, és ezért magasba lendül a karja, hogy letépje a Tudás Fájának a viruló, kecsegtető, de egyelőre még tiltott gyümölcsét. Idézzük hát Milton *Elveszett Paradicsom*ának kezdetét, valamint a Bibliában felidézett kígyó-kísértés részleteit:

John Milton: *Paradise Lost*

„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, ...”

(fordítás: Jánosy István: https://www.magyarulbabelben.net/works/en/Milton%2C_John-1608/Paradise_Lost_BOOK_1_%28Detail%29)

A Bibliában található kísértés/bűnbeesés jelenete Károli Gáspár-féle fordításában (3:11–24):

„...Bizony nem haltok meg;”

„...majd felnyílnak a ti szemeitek,”

„és olyanok lesztek, mint az Isten: jónak és gonosznak tudói.”

A Szonáta kezdete mintha Miltonnál és a Bibliában említett bűnbeesést/kiűzetést idézné fel:

9. A Szonáta kezdete, mely három emelkedő / három bukó mozgást polarizál (g-moll, h-moll)

De miért alapszik a *h-moll szonáta* főtémája (32–35. ütem) egy élesen polarizált, ellentétes motívumpáron, mely a h–eisz tonika-tritonust (*diabolus in musica* = az ördög a zenében) hozza előtérbe? E kérdésre csak azután tudtam elfogadható választ találni, miután 1982-ben egy unitárius pap könyvtárában megláttam Eloy d'Amerval francia zeneszerző 1508-ban kiadott *Le livre de la deablerie* című könyvének fedőlapját, melyet Lucifer (fent, baloldalt) és a Sátán (lent, jobboldalt) fametszete díszít (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/>)

bpt6k703634/f2.image).¹⁵ Ez a versben fogalmazott mű majdnem kizárólag Lucifer és a Sátán élénk vitáit tartalmazza arról, hogy melyek a leghatékonyabb taktikák az emberiség tönkretévése céljából. Csak ritkán szakad meg az ördögi párbeszéd, hogy helyet adjon az író zenei reflexióinak. Mivel a könyvet Párizsban adták ki, feltételezem, hogy Liszt hosszú párizsi ottléte alatt ismerhette meg:

Forma és szimbolizmus Liszt h-moll szonátájában

Alaphangnemi terület: Lucifer-Sátán motívumok (Ádám bűnbeesése) Temp. imperf. [C]

Mellékhangnemi terület: Krisztus-motívum (Ádám megváltása) Tempus perfectum. [3/2]

(H-F) Diabolus in musica (alaphangnemi terület)

[Főtéma] [32] [Lucifer] tritonus Liszt: h-moll szonáta, 1853

h: [szűkített szeptim akkord] [tritonus - Sátán]

10. Liszt h-moll szonátájának főtémája egymás szavába vágó tritonus-motívumpáron alapszik



11. Lucifer és Sátán (d'Amerval, részlet). Ugyancsak ők alkotják a Liszt-sonáta szövetséges, de viszályos ördögpárját.

Végezetül nem hallgathatom el azt a következtetésemet sem, hogy az első kiadás kottaképeinek kuszasága nemcsak a kottamásoló hibája volt, hanem Liszt mulasztása is, aki partitúráinak korrigálását gyakran tanítványaira bízta, és aki élete végén bevallotta amerikai tanítványának, Carl Lachmundnak, hogy

¹⁵ Ernst and Johanna Lehner, *Devils, Demons, Death and Damnation*, Dover Publications, New York, 1971.

más zeneszerzők partitúráit képes volt kellő alaposággal korigálni, de a sajátjait nem.¹⁶

Liszt három neves tanítványának köszönhetjük, hogy a *Szonáta Lento assai* kezdetének magasba törő lényegét sikeresen revideálták nemcsak szavakban, hanem élő kottaképből is. Megemlítendő itt José Vianna da Motta *Szonáta*-kiadása (1924, a *h-moll szonáta* neves közreadója);¹⁷ Arthur Friedheim 1926 körüli *Szonáta*-kiadása (Liszt titkára, akinek kézírásos kiadását Carter és Adler 2011-ben közzétették kommentált *facsimile* formában);¹⁸ és Alexander Siloti (Liszt legkedvesebb tanítványa), akinek Motta *Szonáta*-kiadásához fűzött, 1935-ben publikált megjegyzései tanúságot tesznek arról, hogy Liszt felfogása szerint a *Szonáta*-kezdet „szép szeptim ugrása” („lovely ascending progression”) érthetően kidomborítva kell hogy megszólaljon.¹⁹

I. Oft hört man beim Vortrage dieser Sonate nachstehende Stimmführung:



Nach dem Wunsche Franz Liszts aber soll der schöne Septimensprung deutlich herausgehoben werden:



1. Frequently one hears the following voice-leading in a performance of this Sonata:



However, in accordance with the wish of Franz Liszt, the lovely ascending progression (jump) of the seventh should be clearly brought forth:



12. Liszt szólamvezetési kívánalma Siloti által megörökítve, Motta kiadásához fűzött utólagos megjegyzésként

Tiszteletet parancsoló jelenség a Liszt-*Szonáta* befogadástörténetében az, hogy létezett pár zenész, aki a mű 1854-es első kiadásának félrevezető szövege ellenére is megértette a *Szonáta* magasba törő kezdetének az egész darabra kiható összefüggéseit. Ezek közül említésre méltóak: Eugen Schmitz²⁰ *Szonáta*-cikke, Ernest Hutcheson²¹ Liszt írásmódját elemző következ-

¹⁶ Liszt: "I am a poor proof-reader for my own compositions". Carl Lachmund, *Living with Liszt: From the Diary of Carl Lachmund, an American Pupil of Liszt, 1882–1884*, ed. Alan Walker (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995), 160.

¹⁷ José Vianna da Motta, Breitkopf & Härtel, *Franz Liszts Musikalische Werke herausgegeben von der Franz Liszt-Stiftung*, II. Teil, Band VIII, plate no. F. L. 61., Leipzig (1924).

¹⁸ Arthur Friedheim, *Facsimile of Arthur Friedheim's Edition of Franz Liszt's Sonata in B minor*, Gerard Carter (ed.) and Martin Adler (ed.), Wensleydale Press, Liszt Piano Sonata Monographs, Sydney (1926/2011).

¹⁹ Alexander Siloti, "Suggestions regarding execution and cuts" to José Vianna da Motta's edition of 1924, Breitkopf & Härtel, E. B. 3388, plate no. F. L. 61., Leipzig (1935).

²⁰ "Listzs [sic] H moll-Sonate. Eine hermeneutische Studie von Eugen Schmitz", *Allgemeine (Deutsche) Musik-Zeitung* 33, no. 25 (17 June 1904).

²¹ Ernest Hutcheson, *The Literature of the Piano* (New York: Knopf, 1949), 249 (Ex. 250) and 261 (Ex. 265).

tetései (Liszt egyik tanítványának a tanítványa, aki a híres New York-i Juilliard School of Music tanára, dékánja és elnöke lett), Karl Klindworth tanúskodása²² (Liszt-tanítvány), Paul Egert *Szonáta*-cikke (1936),²³ Max Pauer *Szonáta*-kiadása (1921),²⁴ Moritz Moszkowski *Szonáta*-kiadása (1925)²⁵ és Camille Saint-Saëns *kétzongorás Szonáta*-átirata (1914/2004).²⁶

Eljött az ideje annak, hogy a magyar nép megadja hű fiának a kellő tiszteletet azért, hogy leghíresebb szóló-zongoraművét egy hibátlan magyar kiadásban adja közre.

Ha meggondoljuk, hogy milyen nagy szerepet játszottak az előbb felsorolt muzikusok a *Szonáta* kezdetének, közepének és végének szövegkritikai helyreállításában, akkor kiábrándító, hogy az *Editio Musica Budapest* mindkét kiadása a 1–7. / 453–459. ütemek basszus szólamát még mindig felfelé irányuló, azaz téves irányú hangszárakkal nyomtatja ki (1983/2016: <https://www.kotta.info/hu/product/12900/LISZT-FERENC-Szonata>).

Az egyetlen fennmaradt *Szonáta*-kezdet-vázlatban (GSA 60/N 2) a basszusvonal előbb lassan emelkedik (g-moll), majd cikcakk formában hanyatlik (h-moll). A vázlat bizonyítja, hogy Liszt a mű kezdetét eredetileg is emelkedő gesztussal komponálta meg. Liszt vázlata itt tekinthető meg: http://www.liszt-sonata.com/sample.php?sample_book=Ipsm2&sample_file=GSA60_N2.

Nagy örömmel tudatjuk, hogy Gerald Carter, Martin Adler, René Poppen (a holland Liszt-kör titkára), Reményi József zeneszerző és jómagam befejeztük az első hibátlan, egyértelműségében példátlanul egyszerű, kiadásra kész

753

pp *ppp*

Ped. * [sostenuto pedal]

LAUS DEO

12. Liszt h-moll szonátájának „végrendelete”: „A sír – az eljövendő élet bölcsője”

²² Armand Ferté, Henry Lemoine, Édition Nationale Française, Panthéon des Pianistes, No. 1231, plate no. 21,527.P. 1231. HL., Paris, Brussels (1924), 40.

²³ Paul Egert, “Die Klaviersonate in h-moll von Franz Liszt”, Die Musik 28, no. 2 (1936), 673–74.

²⁴ Max Pauer, *Henry Litolf*, Collection Litolf No. 2649, Brunswick (1921).

²⁵ Moritz Moszkowski, *Heugel*, Édition Française de Musique Classique, No. 326, plate no. E. F. 326, Paris (1925).

²⁶ Camille Saint-Saëns, *Transcription for two pianos*, ed. Sabina Teller Ratner, Durand, plate no. D. & F. 15316, Paris (1914/2004).

Liszt-Szonátaszöveg helyreállítását, mely végre hűen közvetíti a szerző zenei „végrendeletét”.²⁷

Utószó (további szövegkritikai helyesbítések):

251. ütem: a bal kézben mindig „Asz” (az „A” hangot feloldójel nélkül kell nyomtatni).

528

crescendo.

739

Lento assai (750., 752. ütem): az első két „H” hangot összekötőjel nélkül kell nyomtatni.

Liszt *h-moll szonátája* Szász Tibor előadásában (2012): <https://youtu.be/WoN6LCC1IdQ>

²⁷ Aki jól ismeri Liszt Szonátájának a fennmaradt kéziratát (Lehman Manuscript), az tudja, hogy a mű utolsó üteme után látható két egybefont betű („L” és „D”) a LAUS DEO (Dicsőség Istennek) szavak rövidítése. Ezt a zenei szimbolikát Liszt három *ppp* „örökélet-harmóniával” fejezi ki (H-dúr kvartszext-akkordok, 756. ütem); miközben a 760. ütem basszusában a földi lét utolsó „szívdobbanása” hallható, a mennyei harmóniák értelemeszerű továbbcsengését a *sostenuto* „közép”-pedál teszi lehetővé a modern zongorán.