

IGNÁCZ ÁDÁM

„Végső soron mindannyian őtőle származunk”

SZÉLJEGYZETEK ARNOLD SCHÖNBERG ÉS FERRUCCIO BUSONI LISZT-RECEPCIÓJÁHOZ

„Busoni olyan összefoglaló szellem volt... akihez hasonlót aligha ismer a zenetörténet: világ-hírű, fenomenális zongorista, új zenekari darabok dirigense, jelentős színpadi és hangszeres művek komponistája (ezek valódi értékét még egyáltalán nem ismerték fel), pedagógus, akinek hatása messzire sugárzott, zseniális teoretikus, rendkívül művelt irodalmár... világpolgár, kétarcú korának gyermeke és a jövő – kodifikálók kényszerétől megszabadított – zenéjének prófétája.”¹

Az Alfred Brendeltől származó iménti idézet, kisebb módosításokkal ugyan, de kommentárunk másik két főszereplőjére, nevezetesen Liszt Ferencre és Arnold Schönbergre vonatkoztatva is megállná a helyét, egyszersmind a zenetörténet e kiemelkedő alakjainak talán legfontosabb kapcsolódási pontjára is rámutathat: olyan univerzális muzsikusról, „összefoglaló szellemekről” van szó, akik kompozícióik és előadóművészi-karmesteri karrierjük mellett rendkívül jelentős elméleti (zeneírói) munkássággal is bírtak.

A műveit és művészetét magyarázó, világszemlélete, esztétikai nézetei, avagy kompozíciós törekvései védelmében bármikor megnyilatkozásra kész „tudós zenész” figurája jellemzően a romantika szülötte – jelentőssé Schumann, Wagner és nem utolsósorban Liszt révén válik. Mű és kommentár (vagy: mű és kiáltvány) a zeneművészetben azonban elsősorban nem a 19. században, hanem a zenei modernitás születésével egyidejűleg, a 20. század hajnalán (tehát éppen Busoni és Schönberg alkotói időszakában), illetve az avantgárd második világháborút követő általános térhódítása idején lesz majd hógynem elválaszthatatlan egymástól. A tradíciótól való távolodás és a mind lázasabb jövővárás, valamint az ellenlábasok újdonsággal szembeni állandó értetlenkedése és kritikái következtében számos zeneszerző egyenesen kötelességének érezte, hogy a zenéről verbális eszközökkel is értekezzen, s az így született előadásokat-írásokat alkalmasint önlegitimációs eszközként használja fel.

Az új zene térhódításáért folytatott harcban, a múlt század elején, Ferruccio Busoni (1866–1924) és Arnold Schönberg (1874–1951) elméleti műveivel is központi szerepet vállalt. Kettejük közül Busoni volt az idősebb, és – a most tárgyalt írások születésének idején, de lényegében egészen 1924-ben bekövetkezett haláláig – egyértelműen ő örvendett nagyobb tekintélynek és elismerésnek a német, illetve a nemzetközi zenei életben. Ezt a tekintélyt egyfelől kiemelkedő előadóművészi és dirigensi képességeinek köszönhette, másfelől viszont

¹ Alfred Brendel: A zongorajáték beteljesítője, in: uő: *Tűnődés a zenéről*, Zeneműkiadó, Budapest, 1981, 127.

– az 1894-től kiteljesedő – (zene)írói munkásságának, amely operalibrettók, zenekritikák és drámai költemények mellett olyan jelentős elméleti munkákat foglalt magába, mint a Bach- és Liszt-kiadások önmagukban is helytálló elő- és utószavai, a saját Faust-operájához készített, műfaji és esztétikai kérdésekre összpontosító hosszú bevezető, avagy *A zeneművészet új esztétikájának tervezete* (Entwurf einer neuen Ästhetik der Musik - a továbbiakban *Tervezet*). Az utóbbi, mindössze 40 oldal terjedelmű esszé már 1907-es, első megjelenésétől kezdődően az új zene egyik legfontosabb, avantgárd körökben is gyakran forgatott pamfletjének számított, amely nemcsak a 20. század elejének zeneesztétikai diskusziójába enged bepillantást, de egyértelművé teszi szerzőjének a zene haladéktalan megújítása, és a jövő műalkotásának mihamarabbi kidolgozása melletti rendkívül határozott elköteleződését is.

A tradícióval való hangzatos szembefordulása, a - félhangok helyett - harmadhangok bevezetésére tett javaslatok, vagy éppen Thaddeus Cahill elektromos orgonájának üdvözlése okán az „író” Busoni méltán számított számos új irányzat előfutárának, „könyvecskéje” pedig, melyet tucatnyi nyelvre fordítottak le, az egyik legismertebb modernista kiáltványnak. A „zeneszerző” Busoni megítélése ezzel szemben már jóval ellentmondásosabb volt, köszönhetően annak, hogy az olasz származású mester – követelése dacára – kevésbé követte a zeneszerzés legújabb trendjeit, és kiindulópontja, csakúgy, mint zongorajátékában, mindvégig Johann Sebastian Bach, illetve – s ez számunkra a fontosabb – Liszt Ferenc művészete maradt. Busonit már kortársai Liszt egyik legfontosabb örökösének tartották. A Lisztről mondott akadémiai székfoglalójában Busonit is megemlítő Bartók Béla szerint például a „Liszt-hagyományok követőinek legnagyobbja” „annyira szemmel láthatóan Lisztből indult ki, annyira csakis Liszt művei nyomán próbált új utakra térni, hogy ez olyan művészi jelenségeknél, mint amilyen Busoni volt, még abban az esetben is figyelemre méltó, ha nem érte el, vagy csak kevés művében az óhajtott művészi tökéletességet, kiteljesülést.”²

A Busoninál nyolc esztendővel fiatalabb Schönberg Lisztet jóval távolságtartóbban tisztelte; a magyar komponista művészete legfeljebb néhány, programmal ellátott korai művén, nevezetesen a *Megdicsőült éj* (Verklärte Nacht, op.4) című vonós szextetten, és Schönberg egyetlen szimfonikus költeményén, az op.5-ös *Pelleas és Melisande*-on hagyott látható nyomot. Ezért különösen figyelemreméltó, hogy – s ezt példázza a most közölt írás is, amely az első három jelentősebb Schönberg-esszé egyikének számít – a legkésőbb 1909-ben visszafordíthatatlanul új utakra lépő bécsi mester számára Liszt – igaz, elsősorban, mint karakter, mint személyiség³ – a modern zene egyik legfontosabb előfutárává avanzsált. Nem kevésbé jelentős azonban Schönberg fejlődésében egy másik úttörő, *Gustav Mahler*, valamint a Der Blaue Reiter művészcsoporton keresztül megtalált *expresszionizmus* szerepe; utóbbi irányzat, mint arra később utalni is fogunk, nem csak zeneműveire, de a művész alakjáról és társadalmi szerepéről formált nézeteire is intenzíven hatott.

Busoni és Schönberg egyébiránt, éppen a Schönberg-féle Liszt-szöveg keletkezésének évében, az osztrák zeneszerző berlini tartózkodása alkalmával, 1911-ben személyesen is megismerkedett egymással. Ez nem jelenti azonban azt, hogy ne lett volna kontaktus kettejük között már korábban is. Egészen pontosan 1903-ra datálható első levélváltásuk, amelynek alkalmával Schönberg elküldte kollégájának az imént említett *Pelleas és Melisande* partitúrá-

² Bartók Béla: Liszt-problémák, in: *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.*, közr. Szöllősy András, Zeneműkiadó, Budapest, 1967, 701.

³ „az egyik nagyság műve, a másik nagyság a személye által válik példaképpé”

ját. Érdekeség, hogy Busoni – saját vezényletével – már abban az évben műsorra tűzte Berlinben a darabot, végül a mű azonban mégsem került bemutatásra – helyette Heinrich Schenker *Syrische Tänze* című kompozíciójának Schönberg által zenekarra hangszerelt változata hangzott el.⁴ Egy viszonylag hosszabb hallgatást követően a két művész kapcsolata 1909-ben éledt újjá, ismét csak írásban. Az ez évi levelezésük immár zenetörténeti jelentőségű: Schönberg ugyanis az ekkor még befejezésre váró híres *Három zongoradarab* (op.11) apropóján vette fel újból a kontaktust idősebb pályatársával, s a már elkészült első két darabról várt véleményt. Busoni alapvetően nagyon pozitívan reagált az atonális zene e korai műremekeire; visszafogott kritikája, amely elsősorban a művek faktúrájára, és a zongora, mint hangszer kezelésének hiányosságaira irányul, mégis érzékenyen érintette Schönberget, aki védelmére kelt saját alkotásainak, és a mögöttük rejlő esztétikai megfontolásoknak. A következő levélrészlet már a Liszt-esszé egyik központi gondolatát vetíti előre, amely a művészi alkotás mindenféle tudatossággal szembenő jellegét, s ezzel összefüggésben az ösztönélettel és a tudattalannal való szoros kapcsolatát hangsúlyozza:

„Félre a pátozzsal! Félre a huszonnégy font súlyú, véget nem érő zenékkal, a felépített és megtervezett tornyokkal, kősziklakkal és egyéb gigantikus vackokkal. Az én zenémnek rövidnek kell lennie. Tömörnek! Két hang az egész: nem építkezni, hanem »kifejezni«!! És az eredmény, amit remélek: semmilyen tartós, stilizált és steril élmény. Az ember nem képes ilyesmire: lehetetlen egyszerre csak egyvalamit éreznie. Ezernyi érez egyszerre...

Ezt az érzéseinket jellemző tarkaságot, sokarcúságot és logikátlanságot szeretném zenembe csempészni, a logikátlanságot, melyet asszociációink mutatnak, melyeknek valamilyen háborgó vérhullám, valamilyen érzéki vagy idegi reakció a kiváltójuk.

Zeném nem lehet holmi érzést és »tudatos logikát« elegyítő torzszülött, az érzést kell kifejeznie, az érzést a maga valójában, mely tudattalanunkkal teremt kapcsolatot.”⁵

Schönberg és Busoni viszonya később is némiképp ambivalens maradt. Schönberg elméleti főművében, az 1911-es *Összhangzattanban* (Harmonielehre) például Busoni azon kevesek egyike, aki a zene újtói közt nevén neveztetik, de például azt a fáradságos munkát, amelyet Busoni a *Tervezetben* említett 113 lehetséges skála összegyűjtése érdekében tett, Schönberg nem kis karccal feleslegesnek és megspórolhatónak nevezi.⁶ Abban a *Tervezetben*, amelyről egyébként tudni lehet, hogy Schönberg is előszeretettel tanulmányozta és nagyra értékelte, de – s ez ismét csak jó példa kapcsolatuk ellentmondásos mivoltára – töredékes formája miatt új címet (*Anregungen zu einer neuen Ästhetik*) javasolt neki.⁷

Mindezek ellenére aligha kérdéses, hogy mindketten azonos oldalon álltak az új zenéért folytatott küzdelemben. Hangütésük ezért lehet azonos, vagy legalábbis sok tekintetben hasonló Liszttel kapcsolatban is, de az sem lehet véletlen, hogy Schönberg a tízes években a Hans Pfitzner vezette konzervatívokkal folytatott zeneesztétikai pártcsatározások során határo-

⁴ A Schönberg-Busoni kapcsolatról bővebben ld: Hans Stuckenschmidt: *Schönberg: Leben-Umwelt-Werk*, Atlantis, Zürich-Freiburg, 1974, 200–212.

⁵ Idézi: Hans Heinrich Eggebrecht: *A nyugat zenéje*, (ford.: Ignác Ádám), Typotex, Budapest, 2009, 731.

⁶ Arnold Schönberg: *Harmonielehre*, Universal, Bécs, 1922., 474.

⁷ Stuckenschmidt, i. m. 210–211

zattan kiállt a Pfitzner által élesen megtámadott Busoni mellett, még ha a *Téves riadó* (Falscher Alarm) című, kifejezetten Busoni *Tervezetét* védendő esszejét végül nem fejezte be.⁸

*

A fordításban most közölt két írás közül Busonié a későbbi (1920). Hogy ezúttal mégis előbb tárgyaljuk, mint Schönberg szövegét, azt az olasz származású muzikus Liszthez fűződő – a Schönbergénél szorosabb – kapcsolatán túl leginkább az indokolja, hogy e néhány soros levél tartalma nemcsak Busoni előadóművészi és zeneszerzői, de zeneírói életművében is komoly előzményekkel bír. Hivatkozhatunk itt egyfelől az 1900-ban megfogalmazott, s egy akkoriban tervezett, nagyszabású Liszt-összkiadás bevezető tanulmányának szánt, *Liszt zongoradarabjainak kiadásai* (Die Ausgaben der Lisztschen Klavierwerke)⁹ című írásra, illetve másfelől, a kilenc évvel később (1909) keltezett *Megjegyzések Liszt Ferenc etűdjeihez* (Vorbemerkungen zu den Etuden von Franz Liszt)¹⁰ című, ugyancsak terjedelmes összefoglalóra. Az elsőként említett szöveg, azon túl, hogy itt fogalmazódik meg a sokat hivatkozott, s gyakorta a teljes Busoni-életműre vonatkoztatott tételmondat („És tényleg: Bach a zongorairodalom alfája és Liszt az omegája”¹¹), azért bírhat nagy jelentőséggel, mert kellő részletességgel tudósít arról, Busoni és környezete Liszt mely kompozícióit ismerhette. Ennek elsősorban Liszt 1880 után keletkezett legutolsó, immáron az atonalitás irányába mutató, s ezáltal valóban a 20. századi zenei fejlődést előirányzó művei szempontjából van relevanciája. Hiszen egészen másként értelmeznénk Busoni és Schönberg pozitív elfogultságát Liszttel szemben, ha tudatában lennénk annak, hogy ismerték és tanulmányozták e kompozíciókat. Mára azonban közsímet, hogy a kései Liszt-stílusból a századelő muzikusai szinte semmit nem ismertek, hiszen a darabok nagy része csak a második világháború után került először kiadásra. Ezt erősíti meg az említett összkiadáshoz írt Busoni-féle bevezető is, amelyben Busoni kései művek alatt jellemzően az 1860-as és 70-es évek alkotásait érti, ráadásul – s ez különösen szembeszökő – elítélőleg nyilatkozik róluk: az ifjúkori merészség hiányát, illetve az egykori természetességet felváltó korlátozottságot kéri rajtuk számon!

Mindezek fényében a most közölt szöveg legfontosabb mondatai¹² is új értelmet nyernek, legalábbis annyiban, hogy e meglehetősen markáns kijelentés alapja az „érett” Liszt művészet: a magyar mester weimari és római időszakának termései.

A motívum egyébiránt, amely Wagner ellenében Lisztet tekinti a zenei modernitás előkészítőjének, korántsem Busoninál jelenik meg először. Hogy mást ne említsünk, Schönberg Liszt-esszejében is jelen van már:

„Noha ezzel Liszt művészeté bizonyos igényektől elmaradt, nem szabad megfélemlenünk arról, hány – tisztán zenei – újdonságot, hány, tisztán intuíció révén megtalált leleményt rejt magában. Ő volt például az első egyike, akik felvették a harcot a tonalitás ellen:

⁸ Josef-Horst Lederer: *Pfitzner-Schönberg: Theorie der Gegensätze*, Archiv für Musikwissenschaft, 35. Jahrg., H. 4. (1978), 297–309.

⁹ Ferruccio Busoni: *Von der Einheit der Musik*, Max Hesses Verlag, Berlin, 1922, 45–68

¹⁰ uo. 107–131.

¹¹ uo. 54.

¹² „Végső soron mindannyian – s ez alól Wagner sem kivétel – őtöle származunk, és neki köszönhetjük mindazt a csekélységet, amelyre képesek vagyunk. Cesar Franck, Richard Strauss, Debussy, és a közmúlt oroszai mind az ő fájának hajtásai.”

témákkal, melyek nem feltétlenül egy középpontra utalnak és sok olyan harmóniai finomsággal, amiket végül az utódok fejlesztettek tovább. Ezekkel a kezdeményezéseivel, melyeket az utódok számára hátrahagyott, hatása talán még Wagnernél is nagyobb, kinek műve túlságosan tökéletes és lezárt volt ahhoz, hogy még bármit is hozzáfűzzenek később.”

Az akadémiai székfoglaló beszéde kapcsán korábban már szóba hozott Bartók Béla Schönberghez igencsak hasonlóan érvel amellett, miért Lisztet és miért nem Wagner önmagában kerek, s így tovább már bajosan folytatható életművét érdemes a progresszív szerzőknek példaképpül választaniuk. A beszédet Bartók ugyan több mint két évtizeddel Schönberg szövegének megjelenése után (1936) tartotta, de abban egyfelől hivatkozott egy korábbi, 1911-es Liszt-írására, másfelől pedig egy 1922-ben e tárgyban tett kijelentésére is:

„Egyszer valahol azt írtam: „úgy érzem, Lisztnek jelentősége a zene továbbfejlődésére nagyobb, mint Wagneré”. És még ma is fenntartom ezt az állítástomat. Nem akarom ezzel azt mondani, hogy Liszt nagyobb zeneszerző volt, mint Wagner. Hiszen Wagner műveiben nagyobb formai tökéletességet, gazdagabb kifejezési skálát, stílusban nagyobb egységességet találunk. És mégis – Liszt művei termékenyítőbben hatottak az utána következő nemzedékekre, mint Wagneréi. Ne vezessen félre senkit a Wagner-utánczók nagy tömege. Wagner annyira tökéletesen oldotta meg feladatát teljes egészében és annak minden részletében, hogy őt szinte csak szolgailag utánozni lehetett, de tőle továbbfejlesztésre ösztönzést kapni alig. Már pedig mindenfajta utánczás – természetlen, holt dolog. Liszt ellenben annyi újszerű lehetőséget pendített meg műveiben, anélkül hogy ezeket saját maga a végsőkig kimerítette volna, hogy hasonlíthatatlanul nagyobb ösztönzést kaphattunk tőle, mint Wagnertől.”¹³

Természetesen Schönberg és Bartók e fogalmazványai nem csak előkép-keresésről, de egy vélekedésük szerint méltatlanul alulértékelt nagy szellem védelembe vételéről is szólnak. Busoni levele pedig, merthogy ténylegesen a szövegben is emlegetett neves berlini kritikai lap, a *Das Tage-buch*¹⁴ egyik kritikusanak, Rudolf Kastnernak 1920 őszén írott, nyílt levélről van szó, mintha kizárólag a védelmezésre összpontosítana: a levél szerzője sérelmezi, hogy a címzett egy koncertbeszámolójában, előzőleg nem megfelelően értékelt Liszt műveit, és azokat Otto Resphigi darabjaival egy lapon merészelt említeni, sőt, az olasz műveinél elmarasztalóbban nyilatkozott Liszt kompozícióiról. Kastner „bűne” mindössze annyi volt, hogy a *Das Tage-buch* egy korábbi számában kritizálta egy Selmar Meyrovitz vezényletével megvalósuló koncert műsorrendjét: Resphigi *Róma kútjai* című zenekari darabja illetve lantművei, valamint Mozart *Esz-dúr zongoraversenye* után a Busoni-levélben is emlegetett *Wanderer-fantázia* és az azt követő *Mazeppa* számára kissé „retrospektívnek” hatott („Nyomatékosan nagyobb gondosságot kérünk a programot illetően!”)¹⁵. A szóban forgó koncert hosszával és sűrűségével is elégedetlen Kastneren még az sem segített, hogy ugyanebben a cikkében, néhány sorral feljebb Busonit az egekig magasztalta, és a német zenekultúra három legnagyobb kortárs zeneszerzője közt emlegetette (Pfitzner és Schreker mellett)¹⁶ – láthatjuk, hogy levele első bekezdésében Busoni mennyi helyet szánt a hálálkodásnak...

¹³ Bartók, i.m. 701.

¹⁴ Busoni a lap címét levelében valamiért kötőjel nélkül írja

¹⁵ Rudolf Kastner: Musikalisches Tage-buch, in: *Das Tage-buch*, 1.Jahrg. 2. Halbjahr, Heft 37, Berlin, 1920, 1218.

¹⁶ uo. 1217.

Kastner ugyanazon lapszámában közölt válaszlevele, amellyel, hogy kellőképpen igyekszik rávilágítani Busoni félreértéseire, egy további fontos információt tartogat számunkra: a levél írója egy 1912-ben, Heidelbergben tartott Liszt-ünnepségre írott beszédére hivatkozik és emlékezteti Busonit, hogy abban Wagnert, Strausst – és Schönberget is a „liszti génusz magfakasztó forrásának” ivadékaként tünteti fel.¹⁷

*

Azt a Schönberget, akinek most közölt Liszt-írása szintén ünnepi alkalomra készült: az *Allgemeine Musikzeitung* Liszt születésének századik, illetve az *Allgemeiner Deutscher Musikverein* megalakulásának ötvenedik évfordulója alkalmából 1911. október 20-án megjelentetett különszámában kapott helyet. Mégsem tekinthetjük hagyományos ünnepi írásnak, tiszteletgésnek. A szöveg sokkal inkább a fél évvel később, 1912 márciusában Prágában (majd később Berlinben és Bécsben) megtartott *Mahler*-előadás párjaként értelmezendő. Egyfajta önarcképként, szerzői hitvallásként vagy programként: az *ideális művész* megformálását megcélzó schönbergi vízióként. S hogy Mahler mellett miért éppen Lisztre esik e karakter kidolgozásakor Schönberg választása?

Az okok sokkal kevésbé Liszt zenéjében (illetve az utókor számára is releváns kompozíciós problémafelvetéseiben), mintsem inkább az életviteléből, írásban is megfogalmazott humanitárius céljaiból, s műveihez mellékelte programjaiból kirajzolódó egyéniségében keresendők. Íme, az indoklás: Liszt óta „a mesterségbeli tudás mellett, amelyből bizony egyre kevesebb ember ért valamit is, valamivel mégiscsak többen veszik észre a művész személyiségét.”

Schönberg számára Lisztnek – épp (a Wagner fentebb emlegetett egészségességével szembeni) „tökéletlensége” és „lezáratlansága” okán – nemcsak zenéje, de az amögött megsejtett személyisége, művész-alkata is továbbgondolásra, *folytatásra* érdemesnek tűnhetett.¹⁸ Egy olyan zseniális művész prototípusát látta meg benne, akiben minden adott ahhoz, hogy *próféta*ként, Isten szócsöveként lépjen az emberek elé, néhány „tévedése” azonban nem teszi lehetővé, hogy be is járja az előtte kínálkozó utat. Schönberg egy pillanatig sem vitatta a magyar mester nagyságát, de írásának üzenete e tekintetben nyilvánvaló: csakis e tévedések kiküszöbölése, a tudatos döntések és az értelem sikeres háttérbe szorítása, majd az ösztönök előtérbe helyezése jelenheti a Liszt által megkezdett út továbbvitelét. Mint ahogy az sem lehet kétséges, hogy Schönberg leginkább magát látta ennek a feladatnak a kivitelezésére képesnek.

Számos jele van annak, hogy 1911-ben, a Liszt-esszé születésének évében tehát, Schönberg számára jóformán minden a hit, az ösztönélet és a zsenialitás kérdései körül forgott, s rendkívül intenzíven kezdte foglalkoztatni a „belső szükségességéből”, a mély önvizsgálatot, belső szemlélődést követően legrejtettebb belső tartalmait kifejezni vágyó, egyszersmind

¹⁷ uo. 1246–48.

¹⁸ Hogy a múlt nagy zeneszerzői nem érinthetetlen és utolérhetetlen ikonok, hanem csupán egy majdani fejlődés elindítója lennének, Busoni elméleti munkásságának is egyik központi kérdése. A Tervezet egyik híressé vált mondata, mely szerint Bach és Beethoven műve nem végcél, hanem csupán kezdet, korában számos ellenzőre talált, s a művészet haladását és a jövő zenéjét elítélő konzervatívok körében felháborodást keltett. A konzervatívok élén álló Hans Pfitzner 1915-ben, *A futurizmus veszélye* (Futuristengefahr) című pamfletjében többek közt emiatt támadja Busonit. Mint arról már fentebb is szó esett, Schönberg épp ebbe a vitába száll be Busoni oldalán.

profetikus művész alakja. Köszönhető ez elsősorban annak, hogy Schönberg kapcsolata ekkoriban fűződött szorosabbra Vaszilij Kandinszkijjal, s ez a barátság kaput nyitott Schönberg számára a Blauer Reiter kör, s – azon keresztül – a legújabb *expresszionista* törekvések felé, amelyek 1908-tól kezdődően már egyébként is látóterébe kerültek. Valószínűsíthető, hogy a teurgikus képességekkel felruházott, művész-próféta figuráját is Kandinszkijtól kölcsönözte, aki *A szellemiség a művészetben* című főművében félreérthetetlenül fogalmaz: „... egy láthatatlan, gonosz kéz mindig újabb sziklatömböket gördít elénk, már-már járhatatlanná és felismerhetetlenné téve utunkat. S ekkor megjelenik közöttünk valaki, aki mindenben hasonlít ránk, de megvan benne a messzire látás képessége. Az ilyen ember lát és utat mutat. Olykor szabadulni szeretne e felsőbbrendű adománytól, amely gyakran súlyos keresztként nehezedik vállaira. De nem teheti. Gúny és szitkok közepette vonszolja egyre előbbre és egyre magasabbra az emberiség szekerét, amely el-elakad a sziklás hegyi úton.”¹⁹ Majd röviddel később: „A láthatatlan Mózes leereszkedik a hegyről, látja a táncot az aranyborjú körül. Mégis új bölcsességet hoz az embereknek.”²⁰

A művész látnoki, profetikus képességei, illetve szakrális karaktere természetesen nem Kandinszkij és az expresszionisták „leleménye” – motívumként már a koraromantikusoknál megtalálható. De nyomai a fiatal Lisztnél is kitapinthatóak: elég csak *A művészek helyzete és szerepük a társadalomban* (De la situation des artistes et de leur condition dans la société) című, 1835-ben született írására, s annak az egyház és színház, illetve a művészet és vallás dimenzióit egyesítő művész-ideáljára gondolnunk.

A 20. század előtti zenetörténetben e művészfigura talán Richard Wagner 1870-es, centenáriumi *Beethoven*-esszéjében került a legrészletesebben kidolgozásra, tehát egy, a Schönberg Lisztről, illetve Mahlerről készült szövegeihez nagyon hasonló tematikájú munkában. Wagner írásában Beethoven egy helyütt szentnek nevezetetik, mint ahogy *Összhangzattana* első kiadásának ajánlásában Schönberg is szentnek (és mártírnak) nevezi Mahlert. A szakrális párhuzamot aztán az 1912-es Mahler-előadásban is előveszi, szoros összefüggésben a művész társadalmi szerepéről alkotott elképzeléseivel:

„Bízalomra lenne szükségünk ahhoz, hogy hitünk közvetlenül átruházható legyen. Oly forróvá kellene hevítenünk buzgóságunkat a tárggyal szemben, hogy mindenki, aki hozzánk közel jön, velünk együtt felforrósodjon, hogy ugyanaz a parázs eméssze, hogy ugyanazt a tüzet imádja, amely számunkra ugyancsak szent. Oly fényesen kellene e tűznek bennünk égnie, hogy transzparenssé váljunk, hogy fénye kívül jusson rajtunk, és azt is megvilágítsa, aki eddig sötétségben járt-kelt. Egy olyan apostol, aki nem lángol, hamis tant prédikál. Aki a dicsfényt megtagadja, az nem hordja az isteni képmását magában.”²¹

Kandinszkij és az expresszionizmus hatása mellett nem szabad elhallgatnunk Schönberg teozófia (és annak is a Rudolf Steiner által képviselt vonala) iránti vonzalmát sem, amellyel részben szintén Kandinszkij hatására ismerkedett meg elmélyültebben. E vonzalom nyomát a Liszt-szövegben is megtaláljuk: Schönberg erősen eklektikus világgképét mi sem bizonyítja jobban, hogy a múlt nagyjainak felsorolásakor Platón, Kant, Schopenhauer, Krisztus, Emanuel Swedenborg és Balzac minden különösebb magyarázat nélkül egymás mellé állítatnak. Külö-

¹⁹ Vaszilij Kandinszkij: *A szellemiség a művészetben*, Corvina, Budapest, 1987, 13.

²⁰ uo. 17.

²¹ Arnold Schönberg: *Mahler*, in: uő.: *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik*, Fischer Verlag, Frankfurt, 1976., 7.

nösen a két utolsó név beszédes: Swedenborg a teozófusok számára is alapvető olvasmány-nak számító *Arcona coelistia* (Mennyei titkok) és *Apocalypsis revelata* (Feltáruuló kinyilatkoztatás) című okkult szövegeivel, míg a híres francia regényíró elsősorban *Seraphita* című, swedenborgi tanokkal is operáló misztikus regényével keltette fel Schönberg érdeklődését.

Schönberget olyannyira foglalkoztatta a *Seraphita*, hogy abból oratórikus művet is készült komponálni. Végül – ugyan megváltoztatva műve irodalmi forrását – *Jakobsleiter* (Jákob lajtorjája) címmel 1915 körül bele is fogott egy nagyszabású oratórium megírásába, amely azonban sohasem készült el. Egy vallásos színezetű drámai zenemű megírásának gondolata Schönbergben ugyanakkor már a Liszt-esszé megírásának idején megszületett, noha a koncepció dokumentálhatóan először csak 1912-ben, egy Richard Dehmelnek címzett levélben bukkan fel:

„Régóta szeretnék oratóriumot írni. Tartalma az lenne, hogyan küzd Istennel a ma embere, aki átesett a materializmuson és anarchián, volt ateista, de megőrizte a régi hit maradványát (babona képében); hogyan küzd Istennel ez a modern ember, s hogyan jut el végül Istenhez és a valláshoz. Hogyan tanul meg imádkozni.”²²

Ezzel együtt nem lehet kétséges: Liszt *Krisztusának*, mint hamarosan meghallgatásra és felelevenítésre kerülő, vallásos témájú oratórikus műnek az említése már a Dehmel-levélben megfogalmazottakat vetíti előre, és a vonatkozó passzust záró gondolat is az iménti levélrészletre rímel:

„Mivel korunk ismét a maga istenét keresi és ez a keresés jellemzőbb mostanság, mint bármely lenyűgöző technikai vívmány.”²³

Az expresszionizmussal, valamint a pszichoanalízissel való kapcsolatba kerülését követően, tehát nagyjából 1908-tól kezdődően a tudattalan, az ösztönélet és az önkifejezés belső szükségyszerűsége, mint motívum, már jelen van Schönberg művészetében. Ehhez társul 1911-től új elemként az „istenkeresés” és a hit kérdése, amelynek intenzív jelenlétét Schönberg 1918 előtti alkotói korszakában, mint utaltunk is rá, számos bizonyíték támasztja alá. Nemcsak az elméleti művekben (a Liszt- és Mahler-szövegek mellett elsősorban az Összhangzattan utolsó fejezeteiben) és a levelezésben bukkanhatunk a nyomára, de a zeneműveket is sűrűn átszövi e sajátos vallásosság: a már említett töredékes *Jákob lajtorjája* mellett itt az op. 16-os *Öt zenekari darab* utolsó tételét, illetve a Gesamtkunstwerk-eszmény előtt is hódoló, *A szerencsés kéz* (Die glückliche Hand, op.18.) című egyfelvonásos operát kell feltétlenül megemlítenünk.

Érdekes és talán nem véletlen egybeesés, hogy ez az időszak Schönberg számára a nagyközönségtől való mind messzebbre távolodás időszaka is egyben, a műveit és törekvéseit övező értetlenség általánossá válásának éveit²⁴. Így aztán a Lisztre, mint már múltbéli komponistára vonatkoztatott közhely, mely szerint a nagy művészek soha nem értetnek meg, kettős értelmet nyer a szövegben: Schönberg saját, művész-státuszával kapcsolatos félelmeit is tolmácsolja az olvasó felé. „Soha nem volt még nehezebb feladat, mint manapság, hogy egy művész

²² Arnold Schönberg levelei, Zeneműkiadó, Budapest, 1974, 39.

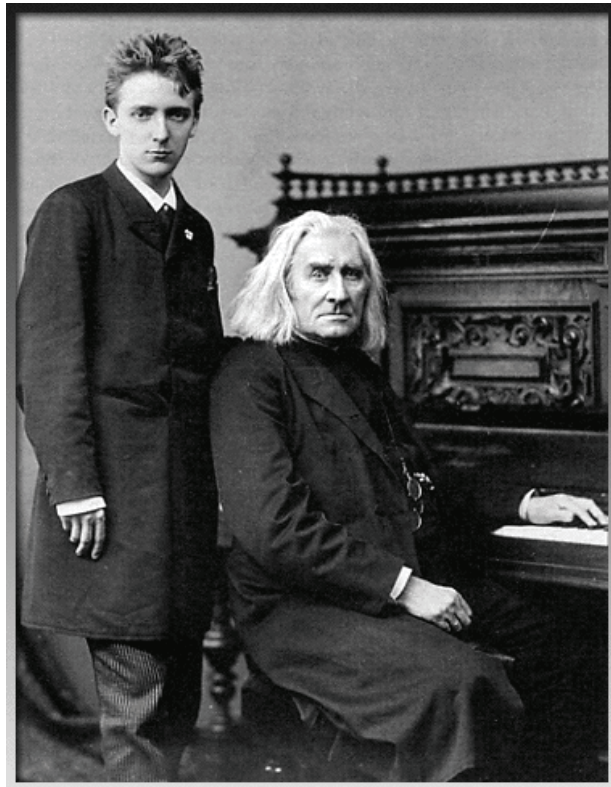
²³ Jegyezzük meg, hogy – mint Kastnernek írott leveléből is kiderül – Busoni a *Krisztust* szintén a legjobb és legjelentősebb művek között tartotta számon.

²⁴ „A műalkotások túl messzire távolodtak attól, hogy következményeik legyenek”

számára megfelelő helyet találjunk... még a zseni sem érezheti magát biztonságban”²⁵ – olvashatjuk egy évvel később a Mahler-előadásban.

Részben „az emberiség legmagasabb céljaiért” küzdő prófétai szerep és az elszigeteltség közötti antagonisztikus ellentét feloldására irányul ugyanakkor egy, az előbbihez szorosan kapcsolódó másik, ugyancsak romantikus eredetű közhely felvonultatása: a zsenit csak egy másik zseni képes igazán megérteni. S így művének üzenetét is csak egy hozzá hasonló képességű ember mentheti át a jelenbe.

Márpedig Schönberg – és néhány, az új művészet útjait járó kortársa, így Busoni és Bartók – szemében, Liszt Ferenc azon kevesek közé tartozott, akinek az efféle üzeneteit nem csak át lehet, hanem át is kell menteni a jövő nemzedékek számára.



²⁵ Schönberg: Mahler, i. m. 9.