
HEGYESI-HUDIK MARGIT

A ROMANTIKUS DAL (*LIED*) KIALAKULÁSÁNAK KÖRÜLMÉNYEI ÉS KÉT GOETHE VERSRE ÍRT SCHUBERT DAL MŰVÉSZI ELŐADÁSMÓDJÁNAK SAJÁTOSSÁGAI „Gretchen am Spinnrade” és „Erlkönig”

*„Mondd csak, ki tanít Téged oly hízeltőn s lágyan dalolni?
Dalaid egy borús jelenből az eget idézik.
Nemrég még ködbe borítottan tárult elénk a táj,
De Te énekelni kezdtél s napsütéses tavasz közeleg felénk”*
(Mayrhofer)



Julius Schmid: Schubertiada (1897) (Wikipédia)

A 19. század első éveiben fogalmazta meg néhány fiatal német író, hogy a zenének nem az a feladata elsősorban, hogy a hallgatót szórakoztassa, hanem az, hogy egy élő költői világot megsejtessen. Ez az elgondolás minden korábbinál magasabbra emelte a zene értékét és felhívta a figyelmet arra a

tényre, hogy a szavak nélküli muzsika a költészetnél közvetlenebbül képes a poétikus mondanivaló kifejezésére. Tehát e kor zeneszerzőjének a feladata az, hogy a hangok költőjeként fogalmazza meg a saját érzéseit, hogy ezzel ragadja magával hallgatóját a fantázia világába. Ez az irányzat az egyén és a művészet szabadságát hirdeti, egymás mellé állítva a legszélsőségesebb emberi indulatokat és érzelmeket.

Ahhoz, hogy megértsük a romantikus komponisták és **Schubert** zeneszerzői munkásságának lényegét, meg kell, hogy fogalmazzuk a zenei romantika legáltalánosabb élménytartalmi jegyeit. A jellemző vonások között elsőként kell megemlítenünk az „én”- *központúságot*, hiszen a romantikára jellemző minden további sajátosság alapja ez a jegy. A romantika magasra emeli a művészi egyéniséget : a *zsenit*, hisz a hite szerint egy műalkotás létrehozására (az élet mélyebb értelmének megragadására) csak az individuális tehetség képes. A romantikus művész képtelen összhangot teremteni a vágyai és a reális élet között, tehát gondolkodása a valóságból való kiábránduláson alapszik. Személyes hangjával, gyakori önéletrajzi nyíltságával arra törekszik, hogy a hallgatósággal közölje saját gondolatait, élményeit, érzéseit, hangulatait. Ez az erős vallomási igény fogalmazódik meg a kor dalaiban is. A romantikus zene főbb témaválasztása a szerelem, a sorsszerű küzdelem, a halál, a megdicsőülés (a *Verklärung*-hang) körül mozog, de a már korábban felhasznált téma is megjelenik a romantikus szerzők palettáján (a természet világa). Az „én”-kultuszhoz tartozik a szubjektumnak a minél eredetibb módon való megnyilvánulása, tehát az élő népzenei tradíció és a nemzeti múlt emlékeinek bemutatása is. A romantikus művész az élet átfogó, egyetemes kérdéseit közelítette meg filozofikus mélységgel, de feltétlenül erős szubjektív indíttatással. Az alapjaiban megváltozott művészi életérzés egyre kevésbé alkalmazta a kifejezés régi módjait: új zenei formák jelentek meg (*Nocturne, Capriccio, Rapszódia, Ballada*), ill. a régiek esetenként átalakultak (*Étűd, műdal*).

A 19. század elejétől a zene egyre kevésbé csak muzsika: tudatosan akar megtelni irodalmi és képzőművészeti elemekkel. Nagy mértékű változás tapasztalható a művész és társadalom viszonyában is : a 18. század végéig a muzsikusok alkalmazotti életformában tevékenykedtek hercegek és királyok kivételesen megbecsült szolgáljaként. A 19. századtól az előadóművészet kivált az alkotói gyakorlatból, a művész szabad egyéniség lett, önfenntartóvá vált, tehát a kiszolgáltatottságot a szabad élet létbizonytalansága váltotta fel. Ez a személyi függőségtől való szabadulás hatalmas fellendülést adott a 19. század zenei életének, bár a piac kereslet - kínálat törvénye miatt a művészek életformája és egzisztenciája problematikusá vált. Ez a kiszolgáltatottság

magyarázza a romantikus művész jellemvonásait: a gyakori hangoskodását, a teatralitását, a befelé fordulását, az esetenkénti múltba való menekülését.

A műfajok általában hosszú évtizedek történeti folyamatainak eredményeképpen jönnek létre, az esetek nagy részében nem lehet egy kompozícióhoz kötni megjelenésüket. A *romantika* muzsikája közvetlenül a 18. század zenéjéből, a bécsi klasszicizmusból nőtt ki. E két korszak között nem ismerhető fel olyan éles határvonal, mint amilyen például elválasztja a *barokkot* a *klasszicizmustól*. A 19. század fontos zenei műfajai egyértelműen az előző nemzedékek zenei nyelvére támaszkodtak (*opera, szimfónia, vonósnégyes, szonáta, versenyművek*).

A romantikus zeneművekben változatosabbá vált a ritmika, egyre gazdagabbá és sokrétűbbé a harmónia, egyre színesebbé a hangszerelés. Ez persze együtt járt a korábbi egység elvesztésével is, hisz minden zeneszerző igyekezett egy saját nyelvet kialakítani, aminek következtében kialakult a 19. század egyik jellegzetes műfaja, a *romantikus dal*.

A műfaj kialakulása német területeken a 18. század első harmadától követhető nyomon, amikor az egyszerű, strófikus dalt tartották a dalnak. Nyomtatásban gyakori a „Lieder und Gesänge” (Dalok és énekek) cím. A dalok terjedéséhez nagyban hozzájárult a népdal iránt feltámadó érdeklődés és a polgárság körében egyre gyakrabban használt billentyűs hangszerek megjelenése. Jólnevelt polgárlány természetesen tudott valamilyen szinten „klavírozni” a csembalón, a klavikordon vagy a fortepianon (a mai zongora közvetlen őse) és mellé énekelni könnyű népdalszerű dallamokat. Ilyen jellegű tetszetős de nem túl nehezen előadható, formailag többnyire strófikus jellegű dalokat alkotott a bécsi klasszicizmus három nagy atyja: **Haydn, Mozart** és **Beethoven**, aki a dalt, mint zenei formát a motívikus-tematikus történés logikusan fejlődő folyamataként értelmezte. A bécsi klasszikusok a dalszerzés terén nem tűztek maguk elé magasabb célokat, inkább csak alkalmyszerűen foglalkoztak megkomponálásukkal. Úgy kezelték, mint a könnyed szórakoztatás eszközét, mint az énekesek mutatványdarabját.

A bécsi klasszikából kiindulva a 19. század teremti meg a német műdal típusát **Schubert, Schumann, Brahms**, és **Wolf** személyében. Egon **Friedell** így ír Schuberről : „Amiképpen a Grimm-testvérek a német mesét megteremtették, vagyis nem kitalálták, hanem műalkotássá emelték, úgy nemesítette meg Schubert, és úgy tette a magasabb rendű műformákkal egyenrangúvá a népdalt.”

A *dal* énekhangra írt, a szöveg szempontjából azonos felépítésű (sor- és szótagszám) versszakokból álló, rendszerint kísérettel ellátott zenei költemény. *Eredete* szerint megkülönböztetünk kíséret nélküli népdalt és hangszeres kísérettel ellátott mūdalt.

Formai szempontból három típusa van: a strófikus dal (a szöveg változik, a dallam és a kíséret ugyanaz), a variált strófikus dal (a dallam és a kíséret bizonyos versszakokban megváltozik), illetve az átkomponált dal (a szerző a dallamot nem strófikusan, hanem a vers minden sorához külön idomulva zenésíti meg). Az átkomponált szerkesztésmód leginkább a balladákra, az elbeszélő jellegű epikus dalokra jellemző (pl.: az „*Erlkönig*”).

Tartalma szerint nagyon sokféle lehet: egyházi (himnusz, óda, kantáta) vagy világi (gyermekdal, táncdal, katonadal, kantáta).

Az *előadó-apparátus* (énekesek száma) szerint létezik : szólódal, duett, tercett, kvartett, stb.

A *dal* fejlettebb, dekoratívabb, szélesebb, dramatikusabb változata az *ária*.

A líra a világ kimondhatatlan tulajdonságainak a kifejezése : a költeményekben a lényeg a sorok között van. A zene ezt a tartalmat szavak nélkül fejezi ki. A romantikus dalokban nem annyira a vers minősége a fontos, hanem a zeneszerző fantáziája és érzelmi megnyilvánulása. A vers a dalban már nem költeményként jelenik meg, hanem színeként és tartalomként.

A 19. században a dal műfajának történetében bekövetkezett a döntő fordulat, mely kis túlzással napra pontosan egyetlen műhöz köthető. Ez a nap: 1814. okt. 19. és ez a mű: **Goethe** *Faust* c. drámai költeményének **Schubert** által megzenésített „*Gretchen am Spinnrade*” (Margit a rokkánál) című betétverse. Ez az első olyan jelentős szerzemény, amely kifejezésmódját tekintve joggal nevezhető romantikus dalnak. Néhány hónap múlva megszületett a második Goethe - versre íródott dal: az „*Erlkönig*” (Rémkirály). Az új műfaj, a **német romantikus dal** (*Lied*) legjellegzetesebb sajátosságai: a vers értelmét és szerkezetét akarja a zene eszközeivel kiemelni oly módon, hogy magába szívja és zenévé lényegíti a költő szavait, ill. bensőségességre, az érzelmek közvetlen megszólaltatására törekszik. Így tett kísérletet a művészi dal a költészet és a zene tökéletes egységének megteremtésére.

Schubert minden dalának lényege a *dallam*, melyek klasszikusan egyszerűek, romantikusan lágyak és rendkívül kifejezőek.



www.biography.com

Franz SCHUBERT (1797-1828) a bécsi peremkerületi Lichtentalban született egy szegény sorsú tanító tizenkettedik gyermekeként. Egyénisége – életútja tanúsága szerint – inkább passzív volt, mint lázadó; megváltoztathatatlan adottságként fogadta el nem igazán megnyerő külsejét, a korszakot és a körülményeket, amelyben élt. Kiemelkedő tehetsége már nyolc éves korában megmutatkozott, énekelni, hegedülni, zongorázni és orgonálni tanult apjától és M. **Holzertől**. 1808-tól a bécsi udvari énekkarban (Hofkapelle) énekelt és a városi konviktusban basso continuo (számozott basszus) és zeneszerzést tanult W. A. **Mozart** riválisától, A. **Salieri** udvari karmestertől. 1813-tól a mutálás (a gégeporcok elmeszesedésével, a gége hirtelen megnövekedésével járó hangszervi változás a serdülőkor idején, aminek következtében a gyermekhangból néhány hónap alatt felnőtt hang lesz) után három évig a Szt. Anna Tanítóképzőben volt apja mellett segédtanító. Az iskolai munka elviselhetetlen robotot jelentett számára és a tanítást nem sokáig

bírta összeegyeztetni a sok időt és energiát igénylő zeneszerzői munkával, így 21 évesen a szabad művész útjára lépett, hogy csak az alkotásnak élhessen.

A teljes művészi függetlenség számára nem biztos megélhetést jelentett, hanem csalódásokkal terhes, küzdelmes életet. Otthona, állása, pénze, összekötése, hivatalos mecénása nem volt, mégis hajtotta az elhivatottság, az alkotás belső kényszere. Ezekben az időkben kialakult egy muzsikusból, írókból, költőkből, festőkből, jogászokból álló vidám baráti kör, ahol rendszeresen tartottak felolvasásokat, kirándulásokat, zenés összejöveteleket („*Schubertiádák*”).

A kör legfőbb tagjai voltak: J.von **Spaun**, M. von **Schwind**, F. von **Schober**, J. B. **Mayrhofer** és a nagy tekintélyű operaénekes, dalainak első felfedezője és tolmácsolója, Michael **Vogl**. Ő maga azt írta Schubertről : „*Semmi sem bizonyította be oly kézzelfoghatóan egy jó énekiskola hiányát, mint éppen ezek a Schubert - dalok. Ha ilyen létezne, ezeknek az igazán isteni ihlettel megkomponált daloknak, eme éles és tiszta látású zenei clairvoyance (különleges kitaláló érzék) termékeinek, az egész világ azon tájékain, ahol a német szót megértik, lehengerlő általános hatást kellene gyakorolniuk.*”

Schubert alkotóművészetének két központi tere van : egyiket a dalok, másikat a hangszeres művek alkotják.

Az újfajta téma és hangulatkör (az intim, árnyalt személyes érzésvilág) már nem kívánkozik a régi nagy zenekari formák közé, sőt a miniatúr kereteket igényli. Így kerül a magányos, mély érzésű, szabadságra vágyó, a rendkívül színes képzelettel megáldott **Schubert** művészetének középpontjába a **dal**, amely az egyik legalkalmasabb műfaja a szubjektív hangulatnak a tömör, szűkszavú, szuggesztív kifejezésére. Dalt úgy ír, ahogy gondolkodik, ahogy érez, ahogy beszél. Fantáziája a lét intuitív megérzéseitől vezetve zeneileg dolgozik. A szöveg az Ő művészi elképzeléseiben csak a hangulatok és az érzések kulcsaként szolgál. Ulrich **Michels** „*abszolút zenésznek*” tartja, akinek a szöveg csak hangulatok és érzések kulcsaként szolgál. **Schubert** dalai azért olyan különlegesen, értékesen és lenyűgözően, mert a szavak minden logikáján túl tisztán zenei valóságot hoznak létre. A szerző a korabeli gyakorlatnak megfelelően az előadási jelekkel meglehetősen szűken bánt, de erre a néhány zenei instrukcióra jellemző volt a szabatos pontosság. Főleg a több strófás dalokból hiányoztak a részletes előírások azért, hogy nagyobb szerepet kapjon bennük a versszakról versszakra változó szó- és hangulattartalom. Azt a kevés dinamikai jelzést, amit közölt, főleg a zongora szólamába írta, megbízva az énekes művészi felfogásában, ízlésében, stílusérzékében, képzelőerejében. Énekeseitől azért kívánt visszafogottságot a kifejezés és a mimika terén, mert a dalokban minden „*meg van komponálva*”.

Dalait ambitusuk, zenei, szövegi, hangulati és érzelmi tartalmuk miatt többféle hangfajra írta **Schubert**. Saját magáról, tényekről, szeretetről, csalódottságról így ír: *„Számos testvér között nőtem fel. Apám és anyám jó volt. Én mélységes szeretettel csüngtem rajtuk. Apám egyszer egy pazar lugasba vitt minket. Testvéreim nagyon boldogok voltak. Én ellenben szomorkodtam. Apám azt parancsolta, hogy fogyasszam el a legfinomabb falatokat, de én nem tudtam enni. Apám ezen feldühödött s elzavart. Szüleim iránti végtelen szeretettel szívemben messze tájakra vándoroltam. Éveken át a leggyötrőbb fájdalom s a legnagyobb szeretet tépett ketté engem. Közben anyám halálának híre jutott el hozzám. Látni akartam őt, s apám a gyásztól meglágyult szívvel nem zárta be a kaput előttem. Azóta ismét odahaza laktam. Apám újból elvitt kedvenc ligetébe. Azt kérdezte, tetszik-e nekem? Én nem mertem felelni. Lángoló arccal még egyszer feltette a kérdést. Remegve nemet mondtam. Apám erre arcul ütött, s én elmenekültem, és végtelen szeretettel szívemben újból idegenbe távoztam. Hosszú, nagyon hosszú éveken át énekelgettem. Ha szeretetről akartam dalolni, fájdalom öntött el, és ha fájdalomról énekeltem, ez a szeretet melegévé változott át bennem. A szeretet és a fájdalom így viaskodott szívemben.”*

Schubert a dalok megkomponálásánál mindig a vers tartalmából indult ki, és annak értelmezésével jutott el a legváltozatosabb formai megoldásokhoz. De nála nem csak a szerkezeti felépítés, hanem az énekszólam jellege, az ének és a hangszer viszonya, a mű hangnemi felépítése ill. a hangszer elő- és utójátéka is a vers értelmezésének függvénye.

Schubert dalaiban a zongora sem egyszerű kíséret már: egyenrangú szereplő az énekszólam mellett, amely háttérrel fest, drámai hangsúlyt ad, jellemez és sokszor a vers mögötti értelmet fejezi ki (pl. a *„Margit a rokkánál”* kísérete egyidejűleg érzékelteti a rokka pergését és a szerelemről éneklő lány lelkének nyugtalan vibrálását). Fontosak a zongoraszólam énekhang nélküli összekötő, bevezető és lezáró részei is. Tehát a *kíséret* többé nem csak az énekhang ritmikái és harmóniai alátámasztása, hanem önálló életet él és egyenrangú szerepet tölt be az énekszólammal. A zongoristák számára nem könnyű feladat ezeket a dalokat lekísérni, hiszen egyenrangú szereplőként együtt kell érezni és „énekelni” az énekessel. A két kiemelt **Schubert** dal kíséreteinek nehézségét összehasonlítva a sorrend a következő: a nehezebb az *„Erlkönig”* (a gyors tempó, a bal kézben játszott dallam és a jobb kéz oktávrepetíciója miatt), a könnyebb a *„Gretchen am Spinnrade”* (a mérsékelt gyors tempó és a jobb kéz tizenhatodjai miatt). Az énekes szempontjából nem lehet nehézségi sorrendet felállítani, hisz más - más szempontok miatt nehéz mind a két dal előadása. Részletesebben erről a dalok bemutatásánál fogok írni.

Dalalkotásainak kezdetén a dalok komponálásához az ösztönzést nem a klasszikus zeneszerző elődöktől kapta, hanem inkább a **Goethe** verseivel való

találkozásoktól. Élete során **Schubert** összesen 72 **Goethe**-verset zenésített meg. A **Schubert** által megzenésített versek költőinek sorába tartozott még: **F. Schiller**, **F. von Matthisson**, **F. Rückert**, **W. Müller**, **J. B. Mayrhofer** és **H. Heine**. Itt kell megemlítenünk a romantikára és **Schubertre** szintén jellemző vokális műfajt: a *dalciklust*, amely tartalmában és jellegben összetartozó műdalok sorozatát jelenti. A ciklushoz hozzáértendő a versírói egység, vagyis az, hogy egy költőtől valók a szövegek. Meg kell neveznünk a két legismertebb - az esetek nagyobb többségében - **W. Müller** verseire írott ciklusát, melyekben rendkívül meggyőzően vall **Schubert** a romantikára oly jellemző világfájdalmas (Weltschmerz) életérzésekről, az örökös elvagyódásról, a folyamatos útkeresésről, az otthonalanságról (a „*Die schöne Müllerin*”, „*Winterreise*”).

Most a megzenésítés sorrendjében rátérnék a címben szereplő két dal bemutatására. A „*Gretchen am Spinnrade*” című dalt **Schubert** 17 évesen írta. Ez a dal a műfaj őstípusának számít. Kiindulópontja a **Goethe**-vers tartalma és hangvétele. Margit bűnösnek gondolt, ellenállhatatlan erejű szerelmet érez Faust iránt és erről az érzésről első találkozásuk után vall. A találkára való visszaemlékezés közben egyre inkább fokozódik a feszültség, amikor a férfi csókjának felidézésekor (második strófa végén) hirtelen elszakad a szál. A dal utolsó strófájában Margit meghozza a végzetes döntését, miszerint Faustot választja, még ha szerelmébe bele is kell halnia. Ezt a dalt mezzoszoprán hangfajra írta a szerző, hiszen ez a hangfaj mutatja be leginkább a szerelmes lány szenvedélyes érzéseit. A XX. századtól viszont inkább lírai szopránok éneklék ezt a dalt azért, mert ebben a században a magas hangterjedelmű lágy, érzelmes, viszonylag mozgékony hangfaj a líra kifejezésének tökéletes megtestesítője. Az csak segíti az előadás hitelességét, ha ez a lírai beállítottság drámai színezettel párosul.

A zongorakíséret a dal lényeges alkotórészévé válik: a jobb kéz gyors tizenhatod hangjainak körkörös mozgása a rokka forgását, a balkéz felső szólamában lévő nyolcadok a lendkereket mozgató lábmozdulatokat jelzik, a basszusban megszólaló félhangok pedig a rokka állványát jelenítik meg.

A dal formailag a rondóformát képviseli. Ez a forma a XII. századi francia körtáncból indult ki. Minden rondó legfőbb elve egy kezdőtéma (rondó) többszöri, de legalább kétszeri visszatérése (refrén). **Schubert** után a rondó, mint önálló kompozíció főleg csak a divatos szalonzeneszerzők körében maradt fent. **Goethe** verse nyolc négysoros strófából áll. A rövid sorok csak 3-6 szótagúak, de **Schubert** dalában egy-egy verssor két ütem terjedelművé alakul úgy, hogy Ő a jambikus sorok hangsúlyos, hosszú szótagjait (Hebung) a szokásosnál jobban megnyújtotta kiemelve ezzel az érzelmileg fontos szavakat.

A dal énekszólama egy három és félszer visszatérő témából (rondó) és három közjátékból áll. A közjátékok dallama a téma motívumainak továbbfejlesztése. A közjátékok ütemszáma nő (16, 26, 28), így a terjedelem növekedése és az ismétlés miatt az utolsó versszak formai és érzelmi csúcsponttá válik. Az utolsó strófában a témának csak az első két sora tér vissza, a dallam lezárás nélkül a hangsor ötödik hangján nyitva marad, majd a zongora utolsó négy ütemében tovább él a fájdalmas, búcsúzkodó, rezignált hangulat, mellyel a szerző mottószerűen hangsúlyozza a vers alap gondolatát.

A dal két ütem zongora-előjátékkal indul, melyben a zongora vibráló, gyors mozgása azonnal megadja a mű alaphangulatát.

Gretchen am Spinnrade

Aus Goethes Faust

Op. 2

D118

Nicht zu geschwind (♩ = 72) Franz Schubert

sempre legato *pp* Mei - ne Ruh - ist hin, - mein Herz - ist schwer, - ich fin - de, - ich fin - de sie - nim - mer und nim - mer - mehr. *decresc.* Wo ich ihn - nicht hab, - ist mir - das

sempre staccato *cresc.* *f*

© 2002 by Seshack Digital Music LLC. All rights reserved
www.seshack.com

[Schwarzkopf / Fischer: Gretchen Am Spinnrade \(Meine Ruh ist hin\), D. 118 \(Schubert\)](#)
(Elisabeth Schwarzkopf (1915 - 2006) and Edwin Fischer (1886 - 1960) perform Schubert's Gretchen Am Spinnrade (Meine Ruh ist hin), D. 118. Recorded October 4-7, 1952 at No. 1A Studio, Abbey Road, London.)

[Schubert - D. 118 \(Op. 2\) Gretchen am Spinnrade \(Meine Ruh'...\).wmy](#)
(Christa Ludwig, mezzo, Irwin Gage, piano)

A vers tartalma **Závodszy** Zoltán fordításában a következő:

*Nyugodt álmom nincs, a szívem fáj; Csak hajszol, csak hajszol ez édes, ez édes vágy!
Velem ő, ha nincs, oly gyászos mind: a bérc, a völgy, az ég, a föld.
A vágyam hajt, a vérem űz, mely lánggal ég, mint máglyatűz.*

*Nyugodt álmom nincs, a szívem fáj, Csak hajszol, csak hajszol ez édes vágy.
Hogy várom, nézem az úton ha jó, vad lázban égve hívom őt.
Ha jár, ha néz, mily délceg, mily szép. Mosolyg rám az ajka, szeme kék, mint az ég.
Halk, drága hangja lágyan szól, s ha átölel, mily jó, a csók!*

*Nyugodt álmom nincs, a szívem fáj; Csak hajszol, csak hajszol ez édes, ez édes vágy.
Hisz éjjel nappal várok rá. Hogy édes ajka egy csókot ad!
Hogy szálljak így az égbe fel, s ez édes csókban hogy éjtek el,
Hogy szálljak az égbe, az égbe fel, s ez édes csókban hogy éjtek el,
Ez édes csókban hogy éjtek el! Nyugodt álmom nincs, a szívem fáj!*

Az köztudott, hogy a dalok eredeti nyelven történő éneklése mindig kifejezőbb és könnyebb, mint magyar nyelvre történő fordítással. A különböző nyelvekben más helyre esnek a hangsúlyok, így az eredeti nyelvre került zenei hangsúly nem mindig esik egybe a fordított nyelv zenei hangsúlyával. A zene és a szöveg helyes alkalmazkodásával a prozódia tana foglalkozik. A fordított szöveg a prozódiai hangsúlyok különbsége miatt az énekes számára nehézséget okoz, nagy tapasztalat és jó technikai felkészültség szükséges ahhoz, hogy stílusos előadás jöjjön létre. A **Závodszy**-féle fordítás prozódiai és énekesi szempontból is kifejezetten jól énekelhetőnek számít.

Nehézséget okozhat az énekes számára a magas hangokon történő magánhangzók megéneklése is. Főleg a tartott hangokon nem szerencsés a magas gégeállású vokálisok (i, í, e, é, ö, ő, ü, ű) artikulálása, mert a magas hang éneklésénél eleve feszítettebb a gége, a hangzó magas gégeállása miatt pedig még feszesebbé, zártabbá és keményebbé teheti a hangzót. Viszonylag kényelmesebb a mély gégeállású vokálisok (a, á, o, ó, u, ú) megéneklése.

Énekesi szempontból más-más technikai feladat miatt mind a két dal viszonylag nehéznek számít. A „*Gretchen am Spinnrade*” két fő nehézsége: a felfokozott szerelmi érzések permanens kifejezése és a két tetőpont dinamikai felépítése úgy, hogy az énekes kifejezően bár, de ne a teljes hangerejét felhasználva fogalmazza meg az érzések legmagasabb hőfokát.

Az énekesek számára nehéz, nagy gyakorlatot igénylő, de rendkívül hálás feladat ennek a dalnak az előadása.

Schubert az *"Erlkönig"* című dalt 1815-ben, 18 éves korában írta szintén **Goethe** versére. **Spaun** így ír a dal keletkezésének körülményeiről : „Egyik nap délutánján Mayrhofer társaságában meglátogattam Schubertet. Apjánál lakott. Amikor beléptünk hozzá, kipirult arccal olvasta az Erlkönig strófáit. Könyvvél a kezében többször fel és alá járt a szobában, majd hirtelen asztalhoz ült, és meglepően rövid idő alatt lekottázta a remek ballada muzsikáját. Schubert kéziratával a kezünkben a konviktusba siettünk, s ott nyomban leénekeltek. Azért mentünk oda, mert Schubertnek akkoriban nem volt zongorája.....”

[Schubert - Der Erlkönig \[魔王\] \(complete version.\)](#)

[Dietrich Fischer-Dieskau sings Schubert's Der Erlkönig \(Goethe\)](#)

A dal műfaja: ballada (ősregi olasz népdaltípus, mely eredetileg táncdal, a XVIII. századtól drámai elbeszélés). A dal tartalma röviden: az apa lóháton vágat hazafelé beteg gyermekével, aki lázalmában a halállal, azaz a Rémkirállyal viaskodik. Hiába a vad száguldás, mire hazaérnek, a gyermek az apja karjában meghal.

Most szeretném bemutatni két fordításban a verset, melyek szolgáljanak szemléltetésül a műfordítás lehetséges változatairól. A prozódiaileg helyesebb és könnyebben énekelhető változat szintén **Závodszy** Zoltán fordítása, a második pedig **Lányi** Sarolta munkája.

Závodszy:

*Ki vágat, mint szél, bár zord az éj?
Egy férfi jó, s hozza gyermekét;
a hűvös szélről úgy óvja őt,
s oly búsan nézi a szenvedőt.*

*Ó, mondd, én jó gyermekem, szólj, mi bánt?
Jaj, nézd csak, ott a rémkirály áll,
sok dísze, éke úgy csillogott.
Mit látsz, nem rém, csak köd van ott.*

*"Jó gyermek, jöjj, a váram szép,
ott vígan játszom veled, míg élsz;
benn színes, tarka a hímes rét,
s anyám néked adja szép köntösét."*

Lányi:

*Mely vágatva jó az éjben künn
egy férfi s gyermeke rajta csüng;
a férfi karja szélről is óv
a gyermek rajta elnyugszik jól.*

*Ó szólj, mért reszketsz, mi bánt, szólj, mi fáj?
Atyám, ott, nézd, a rémkirály áll
a bűvös vessző már nála van
csak ködlő fény az én fiam.*

*"Ó jöjj, ne félj, te drága lény,
meglásd, mily szépen játszom én,
oly tarka hímes szép zöld a rét
csupa bűvös árnyék leng szertesét."*

*Úgy félek, jaj, félek, mondd nem hallod még,
hogy engem suttogva csábít a rém?
Légy nyugton maradj nyugton, ne félj:
csak hervadt lombot zörget a szél.*

*"Jöjj, drága gyermek az erdőn át,
ahol tündér lányaim várnak rád;
vidám dallal hívnak e szépséges nők
és táncolva álomba ringatnak ők,
és táncolva álomba ringatnak ők."*

*Úgy félek, jaj, félek, most hallhatted jól,
az éjben tündérek hangja szól!
E hang, mely zsong, hisz jól hallom én,
szél suttog a fákon, s játszik a fény.*

*"Te szép legény, nos, váramba jöjj, légy enyém,
de, vélem, ha nem jössz, úgy elviszlek én."
Úgy félek, jaj, végem, ott vágat felém,
két karja átfog, úgy bánt a rém!*

*Hogy űzi, hajtja, a ló szinte száll,
mert sír és jajgat a kis lázas száj;
s hogy végre otthonába ér,
karjában gyermeke már nem él.*

*Jaj hallgasd csak atyám, nem jól értem én,
mit lágyan suttogva ígér a rém.
Légy bátor hisz a rém nem beszél,
a száraz lombot rázza a szél.*

*"Jöjj forró gyermek, oly jó lesz lásd
itt az Éjnek lányai várnak rád,
hisz a hűvös Éj puha lányai ők,
majd csendesen álomba ringatnak ők,
majd csendesen álomba ringatnak ők."*

*Jaj látod, a fák közt, ó nézd most kigyúl
Éjlányok árnya a sűrűn túl."
Ne félj, ne félj, ó gyermek, ne szólj,
csak kusza tölgy az, én látom jól.*

*"Jöjj légy velem, jöjj szívemre szép kicsi lény,
ha engedve nem tudsz, úgy elviszlek én."
Jaj fáj már, ne engedd, most karja kinyúlt,
Ó most a rém, jaj, lesújt, lesújt.*

*A férfi vágat, szíve borzongva fáj,
mert kínban hördül a bús gyermekszáj,
eléri most, hol háza volt:
karjában gyermeke jaj! már holt.*

Ez a dal szintén középhangra íródott, de az előadási gyakorlat szerint főleg baritonok éneklék, hisz a szerepek szerint is és a drámai hangvétel miatt is férfi hangon hiteles az előadás.

Már említettem, hogy a zongoraszólam nem egyszerű kíséret **Schubert** dalainál. Ebben a dalban a tragédiát sejtető dübörgést a zongora jobb kezében megszólaló oktáv állású gyors tempójú triolás ritmus adja (oktávrepetíció), miközben a bal kéz játssza a felfelé törő mozgékony dallamot. A dal zongora-bevezetése a dalirodalom leghíresebb előjátéka a terjedelme és a technikai nehézsége miatt. A tizenöt ütemes előjáték két nyolc ütemes frázisból áll úgy, hogy a nyolcadik ütemben a zárás és az indítás egyszerre, egy ütemben történik. A zongora irányító szerepe az egész dalban érvényesül, ami azonnal kiderül a dal elején azzal, hogy a folyamatosan lüktető zongoraszólam felett hirtelen megjelenik az énekszólam.

A „*Berlinische Zeitung*”-ban megjelent kritika így ír a dalról : „Az egészen sajátos zongorakíséret az énekszólam koloritjához alkalmazkodik. Találónan fejezik ki ezek a hangok a gyengéd szeretet vágtyát. Az Erlkönig igen eredeti, tragikusan komoly mű. Éj és borzadály, vihar és rémület félelmetes-fantasztikus ábrázolása ez az éji darab.

versszakban egy nagy szekunddal magasabban megismétlődik a negyedik versszak dalformája, hisz megismétlődik a fiú félelme és könyörgése is apjához. Ennek a strófának a harmadik-negyedik sorában egy klasszikus mintájú kromatikus modulációt hallhatunk (cisz-mollból átmegegy a nápolyi d-mollba). Négy ütem zongoraközjáték után a hetedik versszak első hét üteme a Rémkirály utolsó megszólalása, majd nyolc ütemben a fiú apjához intézett utolsó szavai hangzanak el a fokozás kedvéért még egy kisszekunddal magasabban. Az utolsó tizenhét ütemes strófa ismét a főhangnemben szólal meg, keretbe foglalva a dal hangnemi kitéréseit. Az utolsó két sor nápolyi hangneme (Ász-dúr) a hazaérkezést, a látszólagos megnyugvást fejezi ki, bár a fortepiano ütemkezdetek és a tizenharmadik ütem orgonapontos szűkített szeptimjei jelzik, hogy az izgalomnak még nincs vége. A jelentésváltozás a tizenötödik ütemben következik be: az alapállású Ász-dúr akkordból drámai színű nápolyi-szext lesz. A befejezés zseniális: recitálva (énekbeszéd) szólal meg az utolsó sor úgy, hogy a korona utáni domináns akkordon az énekes utolsó hangja „elcsuklik”.

Énekesi szempontból ennek a dalnak az előadása sem számít könnyű feladatnak. A fő nehézséget a „szereposztás” különböző hangvétele, kifejezésmódja okozza. A három hangszín: a túlvilágra csalogató Rémkirály, a lázálomban vergődő gyermek és az aggódó apa hangjának gyors váltása és megfelelő interpretálása magas technikai tudást és intuitív lelki beállítottságot követel.

Schubert rendkívül nagy hatást gyakorolt zeneszerző kortársaira és a következő komponista nemzedékre egyaránt (**R.Schumann**, **F. Mendelssohn**, **J. Brahms**, **G. Fauré**, **P. Csajkovszkij**, **B. Smetana**, **E. Grieg**, **M. Ravel**). Legtöbbet nyilván a német dal fejlődése érdekében tett: az akkori primitív dalformát kitágította, belső tartalmát rendkívül magas szellemi színvonalra emelte. Tizennyolc évesen a két **Goethe**-dallal beírta nevét a halhatatlanok közé. Ettől kezdve állandó inspirációban, szakadatlan kompozíciós munkában „égette el magát”. Hallatlan koncentráció, rendkívüli összefogottság, céltudatosság, belső fűtöttség és nagy szorgalom jellemezte munkamódszerét, mely egy külsőleg teljesen szervezetlen élet keretében történt egy otthontalan, állás nélküli nyomorgó zeneszerző körülményeként. Művészetét Yehudi **Menuhin** „*imádsággal nemesedett madárdal*”-nak nevezi. Fiatalon halt meg, mégis teljes, kiforrott, gazdag életművet hagyott ránk. Végakarata szerint 1828-ban L. von **Beethoven** mellé temették el a következő sírfelirattal: „*A halál itt egy nagyon gazdag tehetséget, de még nagyobb reménységet temetett el.*”



Schubert sírja Bécsben a Zentralfriedhofban (Wikipédia)

A szerzóról

Hegyesi-Hudik Margit (Eszterházy Károly Egyetem – Ének-Zene Tanszék, főiskolai docens)