
225 ÉVE SZÜLETETT FRANZ SCHUBERT

I.

ÁBRAHÁM MARIANN SCHUBERT FELVÉTELEI



Franz Schubert: Der Hirt auf dem Felsen (Pásztorfiú a sziklán) D. 965 c. dalának eredeti kézírata

FRANZ SCHUBERT: Der Hirt auf dem Felsen (A pásztorfiú a sziklán) D 965 Wilhelm Müller verse
Énekhangra-klarinétre és zongorára,
Kárpáti Magdolna – ének, Szűcs Zoltán – klarinét, Ábrahám Mariann – zongora

http://www.abrahammariann.hu/track3/schubert_klarinet_trio.mp3

F. SCHUBERT- LISZT F.: Wanders Nachtlied (Vándor éji dala) D 224

Johann Wolfgang von Goethe verse

Liszt dalátírata zongorára,

Ábrahám Mariann

http://www.abrahammariann.hu/track3/shubert_liszt.wav

Videó kisfilm változatban: <https://youtu.be/m7C-j6-BxJ8?t=280>

F. SCHUBERT: Esz - dúr zongoratrió II. tétel, D 929

Hegedűre – gordonkára – zongorára,

Pichner Teréz – hegedű, Pleszkán Mariann – gordonka, Ábrahám Mariann – zongora

https://www.abrahammariann.hu/track3/Schubert_II.wav

Videó kisfilm változatban: https://www.youtube.com/watch?v=0k_kiY6K9A8

Nyilvános hangverseny felvételek.

II.

HOLLÓS MÁTÉ: ÉREMMŰVÉSZET A ZENÉBEN¹

Schubert alkotásai

Schubert: A-dúr zongoraszonáta, Op. posthumus 120 (D. 664) I. tétel

[Piano Sonata in A Major, D. 664, Op. posth. 120 - Franz Schubert - \(Sviatoslav Richter\)](#) (25:33)

Népdal-egyszerűséggel szólítja meg a hallgatót Schubert 120-as opusszámmal ismert A-dúr szonátája. A nyitótétel főtémája háromtagú forma, kiinduló periódusa látszólag semmiféle trükköt, különlegességet nem tartalmaz. Vajon mit elemezhetünk hát benne?



¹ Hollós Máté nagy érdeklődést kiváló sorozatából a Franz Schubertől szóló írásokat a bécsi mester születésének 225. évfordulója alkalmából jelentetjük meg újra a YouTube-n található jeles felvételekkel kibővítve. (A Szerk. megj.)

Például a frázisok felépítését. A kétütemes egységek mindegyike felfelé irányuló skálamenettel kezdődik, a második felük viszont „eseménydús”: dallamuk ugrásokkal meséli a periódus – szavakba nem önthető – történetét. Olvassuk (magunkban hallgassuk) végig a négy zárlatot. Az első még csak egy alap-közlést tartalmaz. A második (a 3. ütem második felén) terc- és kvart-hullámhegyével már árnyalt mimikát varázsol arcunkra, ha „tolmácsolni” akarjuk a gondolatot. A harmadik szinte azonos az elsővel, de más harmóniára érkezik, a negyedik pedig – mintegy a másodikban foglalt kérdőjelre válaszul – domináns-tonika „evidenciával” kerekíti le az első formaegységet.

Nézzük az akkordfelbontó kíséretet! Az első fokról V. fok terckvartján át lágyan érkezik az I. fok szextakkordjára. Itt azonban nem folytatja a felfelé mozgást, hanem ellenirányban, a harmadik dallamfrázis fölsétáló hangsorával kontrapunktot alkotva mélységi végletponthoz jutva érkezik az első alaphelyzetű dominánusra. A 4. és 6. ütem ismét kupolát rajzol a balkéz szólamában. Közben azonban történik valami: a periódus második fele dallami korrespondencia alatt emelt I. fokú szeptimmal fodrozódik, s az a II. fok érintésével VI. fokú mellékdomináns terckvartba folyik át. A melódia 3. ütembeli kérdőjelét a harmónia 5. ütembeli „kétkedése” fokozza.

A középrész a „pihenő” formarész-típusba tartozik: ebben nem új közlésekkel találkozunk, hanem a korábbiakat emésztjük, s közben felkészülünk az újabb „érdeemi” információkra. Ez a négy taktus őrzi a lüktetést, felidézi a periódust jellemző nyújtott ritmusos témafejet, azonban itt csak kromatikus váltóhangokkal körülvéve – a minore középrész dominánsát – a *cisz*-t. Különös ez a „pihentetés”: *tartalommal* nem veszi igénybe a figyelmet, ezzel kikapcsol, ugyanakkor izgalmat kelt, aminek feloldása az újabb tartalmi közlés lesz majd.

S az meg is érkezik. Viszonthalljuk a nyitó periódust. Ám annak második fele nem pontosan ismétli az eredetit. A 17–18. ütemben az I. fokú szűk szeptim még ugyanúgy oldódik a II. fokra, s az a VI. fok mellékdomináns terckvartjára, de onnan e harmóniai logika folytatásaként II. fokú szextre lép. Arról érkezik azután I. fok kvartszextjére s az V. szeptimre. Ez az akkordikus történés azonban csak a díszlet. A szereplő beszéde a dallamban hallható. Az pedig lényegesen változik a kezdő periódusbelihez képest. Hiszen ott a négynyolcados

ritmusképlethez mindig hozzátartozott a következő félhang. A 17. ütemben azonban fordul a kocka: a négy nyolcad az előtte álló félhang tartozékává alakul, s ezt rögtön ki is hangsúlyozza Schubert. A két ütem dallamának egyetlen különbsége az utolsó – hangsúlytalan – nyolcad helye. Előbb lent halljuk, az egyvonalas tartományban, ahová a periódus során súlyos ütemegységre is lelépett, majd fönt, az eddigi csúcshangon, a kétvonalas *fisz*-en, amely ezt követően, a 19. taktus élén kerül először fő súlyra.

Mindezek a gesztusok, amelyeket most elemzően kinagyítottunk, nem hangsúlyozandók az előadásban. A darab érzékeny megszólaltatása során maguktól előtűnnek. Mint a jó színész finom arcjátéka, tekintete, egy-egy alig érzékelhető hangsúlya, árnyalják az elmondottakat.

Konkrétumok híján a zene ezekkel az árnyalásokkal deklamál. Nincsenek szavai, de beszél. Ugye, hallják?

(Parlando, 2010/6.)

Schubert: f-moll moment musical, Op. 94 (D. 780)

Schubert Moment Musicaux No. 3 in F Minor - Richter (1:54)

Szvjatoszlav Richter (zongora)

(kottakövetéssel)

Franz Schubert a zeneirodalom nagy mesélőinek egyike. Hangszeres művei szinte beszélnek. A zenei retorika mintapéldái a legrövidebb kompozícióktól a szerző nevéhez fűződő „mennyei hosszúságú”, csaknem időtlenné tágitott tételekig. Álljon itt most az egyik legrövidebb, legegyszerűbb: a D 780-as, Op. 94-es sorozat III. darabja, az f-moll moment musical. Zenei pillanatoknak fordítjuk a 6 kis kompozícióból álló Moments musicaux címét. E pillanatképek úgy viselkednek, mint a színpadon az epizodista. Bejönnek, közölnek valamit, majd némi Abganggal (elköszönő búcsúközléssel, -gesztussal) távoznak. Csakhogy az epizodista egy nagy történet részese, a főszereplő(k) jellemét, sorsát árnyalja. Schubert zenei pillanatai azonban egy képzeletbeli történet epizódjai, azé, amely Schubert egész életművéből rajzolódik ki, s voltaképp annak a főszereplőnek a képéhez adnak adalékot, akit Franz Schubertnek hívnak. Minek ennyi poézis? — fintoroghat a szakszerűséget hiányoló olvasó.

Válaszunk: ez a poézis a schuberti zene lényegéhez tartozik. Hallgassuk csak az f-moll moment musicalt.

Moment musical
f-Moll / fa mineur / f minor

Neuausgabe nach dem Urtext
von Walter Georgii

Franz Schubert
opus 94 No. 5

Allegro moderato

Erleichterungen für kleine Hände:
Plus facile:
Simplified:

a) b)

© 1913 Schott Musik International, Mainz - Printed in Germany

Das widerrechtliche Kopieren von Noten ist gesetzlich
verboten und kann strafrechtlich verfolgt werden.
Unauthorized copying of music is forbidden by law,
and may result in criminal or civil action.

Két ütem bevezető után, mely nem mondta ki a tercet, tehát nem határozta meg a hangnemet, csak az alaphangot, a „kispórolt” tercen indul a dallam. Azaz előkével, amelyről a terchangra csúszik. Az előke csuklása jellegzetessége marad a témának. Amiként imént a terc hiányát ébresztette Schubert, úgy tartja

vissza a szubdominánst a periódus első felében, hogy aztán a második felét a szubdominánsba merülve indíthassa.

Milyen karakterű ez a téma? Más Schubert-művekből ismerős a hangvétel: ez a vándorló sétatempója és az ő dűnnyögése az úton, vagy épp beszámolója a gyaloglás élményeiről.

Párhuzamos (Asz-) dúrban középrész érzetet kelt a következő 8 ütemes periódus. Hangsúlyozott Asz negyedei az előző periódus második ütemének szopránjában hallott Asz hangokra emlékeztetnek. Mi itt a beszéd jelentése? Egyrészt kifejező, hogy az ismételt Asz-ok súlytalanról súlyos ütemre kerültek (mintha kiragadnám egy elmondott mondat néhány hangsúlytalan szavát, s azok megismétléséből új következtetésre jutnék). Másrészt más hangulatot, megvilágítást kölcsönöz e hangoknak a mollból dúrrá főlegyenesezés érzete. Harmadrészt sokatmondó a csukló előke elhagyása. Az Asz-dúr egyszerre délceg az f-mollhoz képest és mégis fátyolos hangzású. Ebben a ködfátyolban mintha sokasítaná a szereplőket a 17–18. ütem finom belső polifóniája. Újabb 8 ütemes periódus lép elénk alaphangnemünk domináns orgonapontján. A második félperiódus modulál Asz-dúrra, így hangnemileg ez a periódus az előző kettő (fmoll, majd Asz-dúr) összefoglalása.

Itt az ideje visszatérni kezdőtémánkhoz: a vándor felidézi történetét. Majd megható epilógusba fog — itt következik Schubert költészete. Megint az előke könnyecseppje csillan, miközben VII. fokú terckvart hangzat ráncolja homlokunkat. Az tovább is ráncolódik a következő ütem emelt IV. fokú szeptimében. Gondjainkat szinte félresöpri az egyszerű f-moll zárlat. A ráncolás–kisimulás gesztusa ismétlésre szorul. Schubertre jellemző módon másodjára fmoll helyett F-dúrra fényesedik a hangzás. S ha már megérkeztünk, tonikai orgonaponton gyökeret is verünk ott. Hajdani moll témafejükkel fészkeljük be magunkat a pasztorális nyugalomba. Hová? Oda, ahol a legártatlanabb, legsúlytalanabb negyedik nyolcadon I. fok helyett hirtelen emelt I. fokú terckvart figyelmeztet az élet gyötrelmeire? S amire két ütem múlva a választ (azonos metrikai helyen) VII. fokú szűk szekund adja meg. Hiába már az utolsó három taktus zavartalan F-dúrja. A bánat belénk költözött. Schubert bánata fertőz. Igaz, gyönyörködtet is...

(Parlando, 2001/1-2.)

Schubert: c-moll impromptu Op. 90 (D. 899)

[Brendel plays Schubert Impromptu Op.90, No.1 \(9:36\)](#)

Alfred Brendel (zongora)

(kottakövetéssel)

A zenei éremművészet remekait eddig viszonylag rövid darabokban, illetve tételekben kerestük, s bizonyára ezután is főként ilyeneket veszünk majd nagyító alá. Holott éremművész lehet a zeneszerző akár műkolosszusok egyes részleteinek kidolgozásában is. Kolosszusnak aligha nevezhetnők Franz Schubert Op. 90-es c-moll impromptujét, eddig vizsgált zenéinknél azonban sokkal terjedelmesebb – közel tíz percnyi játékidő 9 oldalon –, így kottájának e helyen való közlésétől el kell tekintenünk. Reméljük azonban, hogy ez a zenetörténeti jelentőségű alkotás ott van olvasóink gyűjteményében, hivatkozásaink tehát könnyen azonosíthatók lesznek. A viszonylag nagyobb méret okán nem is elemezzük ütemről-ütemre azonos részletességgel a kompozíciót, inkább csak annak különlegesen figyelemre méltó elemeire összpontosítunk.

16 ütemes periódusra épülő variációsorozat ez az impromptu. Legalábbis 16 ütemesnek halljuk a témát. Ám ha megszámloljuk a zárlatig terjedő taktusokat, 17ig jutunk. Az első ütem előtti felütést – amely pianissimo szólaltatja meg a témát

– ugyanis megelőzi egy unisono domináns hangzat fortissimo dinamikával. Négy hang a két kézben, de öt oktávot ölel fel. Korona hosszabbítja meg a háromnegyed értékű hangzatot. Ez nemcsak a korabeli zongora játékosát figyelmezteti a megfelelő billentésre: a hang teljes hosszúságának telített hangzású intonálására, hanem a ma művészenek is szól: a kiírt terjedelmet bizonytalanul meghosszabbítja, hiszen mi más ez a nyers leütés, mint függöny, mely drámaian nyílik szét a témánk által bemutatandó cselekmény előtt. Érzékeny előadói kérdés e G unisono hossza. Korona nélkül játszva szinte megzavarná a metrumot. Nagyon hosszú koronával csak annak ajánlom játszani, aki különlegesen át tudja lelkesíteni a hangot, aki hosszan tartóan tud kétséget ébreszteni a hallgatóban, mi is történik éppen? Ha azt kérdelem magamban: vajon meddig szól még ez a G, legjobb menet közben levenni a műsorról a darabot. Ha vésztjósító sejtelem borzongat, akkor van milyen színpadra belépnie a szereplőnek: a 16 ütemes periódusnak.

Amely maga is a domináns, *in medias res* kezdi el mesélni történetét. Az egy szólamban hallható negyedperiódus a felénél érinti ugyan a tonikát, negyedik üteme végén a domináns kérdőjelén marad nyitva. Az erre válaszoló második negyedperiódus határozottan érkezik a tonikára, de nem e kifejtésben rejlik a lényege. Hanem abban, hogy az első negyedperiódussal korrespondeáló

dallamának harmóniáiba és azok alá domináns orgonapontot helyez, ami által a kérdőjel lappang tovább. Feltűnhet, hogy a dallam egy háromhangú motívumból alakul: az 1–2. ütem (mostantól a pontosabb tájékozódás érdekében a valóságos ütemszámokra hivatkozom, nem a periódus kezdetétől, hanem az első leütött hangtól számítva a zenei időt) *h–c–d* lépéseit szekvenciázza a következő felütés *c–d–esz* menete, fordítja meg a 3–4. ütem *d–c–h* trichordja, sőt itt, a 4. ütemben már a 2–3. negyed belső súlytalan–súlyos viszonylatára is szervesül az alapdallammag (*a–h–c*). Ennek basszusbeli előfordulása hagyja ott végül az orgonapontot (a 7. ütemben), hogy a tonikai zárlatra megérkezzék. A harmadik negyedperiódus ismét egy szólamban kezdődik. Voltaképp az első negyedperiódust szekvenciázza. Ám arra kell figyelni: miben nem?! A 10. ütem végi felütésnek ugyanis hangról-hangra történő szekvenciázás esetén *esz–f*-nek kellene lennie. Annak azonban nem lenne energiája. Az *esz–d* lelépés után a *g*-re történő felugrás azonban újra kérdő hangsúlyt kölcsönöz mondatunknak. E negyedperiódus második fele pedig – ahelyett, hogy a *d – f* tartományban tanyáznék – megintcsak azt mondhatom: erőtlenül –, visszahajlik korábbi *h – d* területünkre. Olyan ez, mint amikor a szónok nem pongyola szóismétlésként, hanem hatást kívánva elérni, pontosan utal vissza korábban elmondott, nem is szavára, egész mondatszakaszára. De a szónok sem csak azért cselekedhet így, hogy hangsúlyt adjon a már közölt tartalomnak, hanem azért is, hogy apró hangsúly- vagy kifejezésmódosítással új tartalmat adjon az elhangzottaknak. Így jár el Schubert, amikor a 12. ütem végén a felütésben (4. negyed) *d* helyett *f*-et ír. Ezzel egyrészt visszautal az iménti kvartfelugrásra, amelynek szintén retorikai jelentősége volt, másrészt még egyszer belefoglalja a *d – f* tartományt a hangkészletbe, tehát bejárja a teljes eddigi ambitust. Az erre adott válasz a harmadik negyedperiódus egyértelműen c-mollnak hallott dallamát a párhuzamos dúrba értelmezi át, ám nem adhat abban határozott „választ” – visszahanyatlík a második negyedperiódus c-moll zárlatába. Hadd ne bonyolódjam gyermetegnek tetsző tartalmi-hangulati fejtegetésekbe: ugye, nyilvánvaló az eddigi zenéből a szomorúság, s a kitörés kilátástalansága?

A teljes periódust megismétli Schubert. Hangról-hangra – mondhatnók –, de legyünk pontosak: majdnem. A törzshangok változatlanok, de helyenként előke, illetve paránytrilla ad csuklásszerű színezetet – érdekes módon mindig az *esz* hangnak, akár c-mollban, akár Esz-dúrban vagyunk éppen. Egy helyütt pedig a ritmus változik: egyszerű nyújtottból kétszeresen nyújtottá válik – alkalmazkodva a basszus kis nyújtott ritmusában szereplő tizenhatodhoz –, ezzel

is fokozva a hangulat drámaiságát. A megismételt periódus harmonizálása csak a záratokban azonos az eredetivel, egyébként sokkal árnyaltabb és disszonánsabb (szűk és mellékdomináns szeptimek megfordításai, V. fokú kvartszext). Ezt, a fájdalmakat és kilátástalanság-érzetet fokozó periódust 8 ütemnyi kódá zárja le: dallamát a leggyakrabban hallott lehajló dallamívből kölcsönzi (*esz–d–c*). Sem az álzárlat, sem a második félperiódust indító *d–esz–f* reminiszscenciája nem hozhat szabadulást. Be vagyunk zárva c-mollunk bánatába.

Hacsak... Hacsak nem lépünk át a nápolyi akkordon keresztül Asz-dúrba. Itt dallamunk eddigi szekundlépései hármashangzattá simulnak ki a dallamban, s az azt kísérő triolák is hangzاتفelbontások. Talaj van a lábunk alatt, énekelhetünk. Persze, nem Schubert volna a zeneszerző, ha felhőtlenül tehetnénk mindezt. Mollszubdomináns fátyolosítja el tekintetünket, aminek révén csakhamar Cesz-dúrban találjuk magunkat (nemrég még c-mollban voltunk!). Rövid ez az epizód, visszatérünk Asz-dúrba, sőt a magasabb regiszter és a jobb kéz oktávái révén még az eddigieknél sokkal nagyobb fény is árad. A 74–82. ütemben már-már feledjük korábbi borunkat. Ám a 83–87. ütemben szekundlépések, köztük kromatikusak oktávpárhuzamai rántanak vissza c-mollunk dominánsára, ahol csakhamar felidéződik szomorú témánk. Az utalás egyik fele a témafeje (két ütem erejéig), a másik fele a kilátástalan zárlat (újabb két ütemig). Mindez a bal kézben, míg fölötte dörögnek a domináns orgonapont és a zárlat harmóniai, s megismételve oktáv basszussal is. Ebből a mélységből kiált a 95. ütemtől kezdve teljes eredeti periódusunk. Mármint annak dallama. Mert a bal kézben ott marad a hangismélteléses domináns orgonapont, míg a jobb kézben a dallam ellenpontjaként apró motívumfoszlányok jelennek meg, értelmes ellenszólamot alkotva. Hiába a jobb kéz oktáváinak erőlködése, a bal kéz kromatikája a mélybe kényszerít. A harmadik negyedperiódus megint a remény húrjait pengeti, s az arra felelő Esz-dúros fordulat mintha egy pillanatra föl is villantaná a kiutat, ám követve eddigi dallammenetünket, csakhamar a c-moll homálya borul ránk. A 111–112. ütemtől újabb kitörési kísérlet zajlik: a lefelé tendáló basszussal szemben a jobb kéz oktávái II. fokú kvintszextet majd I. fokú akkordot alkotva a magasba ugranak. Azonban nincs kegyelem: a nápolyi akkord érintésével is csak c-mollunkba zuhanunk vissza.

Schubert nem adja fel. Megfordítja a kromatikát: a 119. ütemtől, ráadásul szextpárhuzamban, fölfelé kúszik. A 124. ütemben g-mollra érkezve így alkalmat nyer arra, hogy tizenhatodik akkordfelbontásaitól kísérve, súlytalan

nyolcadok basszusain botladozva az imént Asz-dúrban hallott felszabadult dallam szomorú variánsát elénekelje. Az első két negyedperiódus négyről ötütemesre bővülése, ami az Asz-dúr szakaszban a tágasság érzetét keltette, a g-moll részben még szélesebben lélegezteti a bánatos dallamot. A bal kézbe kerülő g-moll dallam jobb kézbeli kísérete utánütő akkordokkal hoz új szint a drámaiság hangszerelési eszköztárába. G-mollból B-dúrba modulálva megint nekifeszül a zene, és nem is sikertelenül: noha visszakanyarodik G-be, ám ott a 152. ütemben dúrrá fényesedik. Az Asz-dúr szakaszunk végéről már ismert, szonáták zárótémáinak karakterére emlékeztető egyszerű dallammotívumok töltik be a G-dúrra szánt teret (időt). Új tonikánk ugyanis rövidesen dominánssá változik, s alatta megjelenik c-moll témánk. Csakhogy a 167. ütemben az I. fokú kvartszext akkord már nem c-moll, hanem C-dúr felé vezet. Első negyedperiódusunk szokásos kérdése tehát nem mollban, hanem dúrban, de most is pianissimo hangzik el (a domináns orgonapont feszült háttere előtt). A forte válasz a kromatikát is munkára fogva diadalmasan erősíti meg a C-dúrt. C-moll felé kanyarodik Schubert a 177–180. ütemben, midőn a nagyperiódus másodszori elhangzásának (lásd a 18. ütemtől) harmóniavilágát idézi föl, s egyben a 96. ütemtől kezdődött szakasz ellenpontjait fejleszti tovább. Az Esz-dúr dominánsa felé történő, már jól ismert kitérő után azonban a c-mollnak nem tonikájára, hanem ismét a dominánsára érkezünk. S mikor innen C-dúr felé vennénk utunkat, annak VI. fokú mellékdominánsára kerülünk. Onnan próbálunk moll-szubdomináns, VII. fokú szűkített szeptim szekund megfordítása, majd emelt IV. fokú szűkített szeptim hangzatokon keresztül C-dúrba megérkezni. Sikerült – a tonikai orgonaponton megnyugodhatunk.

Sikerült? Még visszacseng a c-moll, kezünk-fülünk még arra vonz. Alatta – majd az ismétlésben fölötte – súlytalan negyedeken harang kondul: G oktáva. A darabot indító G. A két négyütemes reminiscencia végén mindig kifésülődik kis tercünk nagy tercre. Mégis sikerült hát. C-dúrban vagyunk.

Csak hát minek? Nem arattunk diadalt, sőt.

Schubert feltalálta a szomorú dúrt. Így száll alá a zárlat rezignált ismételtetésével a mélybe.

(Parlando, 2001/1-2.)

SCHUBERT: Wohin? (Hová?) (D. 795)

Wohin? (A 2:04 perces dal indítása: [2:39](#))

Randall Scarlata (ének), Jeremy Denk (zongora).

(A szép molnárlány teljes ciklusa kottakép követéssel)

Évekkel ezelőtt éremművészeti vizsgálódásainkat egy Schubert-dallal (A thulei király) kezdtük. Hűtlenek lettünk a szerzőnek e központi műfajához, holott akár külön kötetet szentelhetnénk a klasszicizmus és a romantika határán alkotott bécsi mester vokális remekeinek: szinte mindjük kínál a természetes-egyszerűből revelációként kivilágító felismerést. Vegyük ma kézbe A szép molnárlány ciklus második darabját, amelynek címe: Wohin? (Hová?)

A közismert dallal kapcsolatban néhány általános megállapításra is módunk nyílik, mindenekelőtt a népdalszerűség kérdéséről, de nem hagyhatjuk szó nélkül a szöveg és a zene művészi minőségének különértékűségét sem. A szöveg – s e megjegyzésünkkel nem Wilhelm Müller poéta-vénáját kívánjuk ostromozni – gyermekien érzelmes, költői találékonyságra aligha lel benne az olvasó. Ám ez nem gátolja azt az „olvasót”, aki az osztrák-német dal szinte megteremtés erejű fejlesztésére született, s neve: Franz Schubert. Az ő „költői találékonysága” emeli át a természet és a szubjektum viszonyáról elmélkedő kedves rigmust a művészi absztrakció lépcsőfokain, s ezáltal az évszázadokon.

Die schöne Müllerin (D.795)

2. Wohin?

Wilhelm Müller

Franz Schubert

Mäßig

Singstimme

Piano

5

9

13

17

Pno.

Ich hört' ein Bäch - lein rau - schen wohl
aus dem Fel - sen - quell, hin - ab zum Tha - le rau - schen so
frisch und wun - der - hell. Ich weiss nicht, wie mir wur - de, nicht,
wer den Rat mir gab, ich muss - te auch hin - un - ter mit
mei - nem Wan - der - stab, ich muss - te auch hin - un - ter mit

OpenScore (CC0)

Pedig ne gondoljuk, hogy Schubert oly körmönfontan írja dalát, mint én fogalmazok most, amikor a tollforgató rafinériájával írok körül nyersen is megfogalmazható közléseket. Ő csak dalolni kezd, akár „a nép egyszerű gyermeke”. A tonikai és domináns akkordfelbontásból álló első sor származhatnék a folklór világából is, különösen, ha a sor megismétlését, a

szubdomináns felé kitekintő, kromatikával ékes – tehát ellentétet képviselő – harmadik sort, s utána a kezdősor visszatérését, mint népdalformát éljük meg. Nem ellenkezik a népdalszerkezettel, de észrevételi magát a zárósor megismétlése. S miközben kissé meghökkenünk a zenei anyag „változatlanságán”, feltűnnek az apró, ám nem mellékes variánsok: az, hogy a „le kellett mennem a vándorbotommal” szövegben előbb a kellett szót hangsúlyozza ismételt melizmával (a belső készletet illusztrálva), majd a le (hinunter) szóra helyez előkét, amivel a természeti elemet állítja előtérbe.

Figyelemre méltó Frank Oszkár elemzése *A romantikus zene műhelytitkait Schubert-dalokon keresztül* vizsgáló könyvében: e dal formáját ő a szonátáéval rokonítja. Magam e helyen nem bocsájtkoznék formai elemzésbe, inkább a zenei materián keresztül követném Schubert útját, aki nem visz minket vadonerdőbe, ám kies pagonyba igen, amint ugyanazzal a dallami elemmel, amely a kezdő strófa harmadik sorát indította, íme egészen más harmóniai irányt vesz. „Le és mindig tovább, s mindig a patak felé” – mondja a szöveg. Párhuzamos moll képviseli az azonosságot a változatosságban, s az eddigiekben – a 3. sor kivételével – állandó dudabasszus helyett a legalsó szólamban is elhelyezve az énekelt dallamot, teremt rugalmasságot. A „mindig frissebb” és „mindig világosabb” patak már ismét dúr alaphangnemünk dominánsán csillan meg, majd végül modulál is e dominánsra.

„E helyen tegyük röpké kitérőt a hangnem kérdésére. A dal eredetije G-dúrban van, a mélyebb hangfekvés számára egy szekunddal letranszponálták. Schubert is elfogadta a hangfekvéshez való alkalmazkodás szükségességét, de vigyáznunk kell: nem mindegy, milyen hangnemben adjuk elő e dalokat. Schubert számára ugyanis fontosak voltak a hangnemek (jelentéstartalmukról Frank Oszkár említett műve tájékoztat). A „pataktiszta” G-dúr helyett a bukolikus-pasztorális F-dúr elfogadható, miként dominánsa, a C-dúr fénye is e „témakörben” helyettesítheti a D-dúrét.

Ám térjünk vissza dalunkhoz, mert a domináns nem sokáig fényeskedik. A párhuzamos moll felé vesz irányt a vándor, miközben bővített szextakkord alterált hangját kidomborítva kérdi a patakot: „hová?” Ez a dallamilag recitativo egyszerűségű szakasz abba a témafejbe torkollik, amellyel a strófa után hangnemi vándorlásunk kezdődött, s amelynek első hangjai azonosak a strófa 3. sorának kezdőhangjaival. Az a dallamfordulat, amely az imént a dominánsra nyitott, most a párhuzamos mollba zár. Majd új szakasz kezdődik felhorgadó

dallammal, s az alaphangnembe visszamodulálva: „Mit mondok a susogás hatására? / ez nem lehet susogás” – így a szöveg. S erre a formailag súlyos sorra súlytalan helyen válaszol dalunk kezdősora („bizonyára a sellők énekelnek mélyen a Rajnájukban”). Érdemes felfigyelnünk a zenei retorikának e fontos elemére: a korábbi állítás következtetésként való megjelenítésére! Eddigi szokás szerint megismétli e sort, majd ismét kitér a már többször hallott fordulattal a párhuzamos mollba. „A malom lapátjai forognak a tiszta patakban.” Mintha ennek a sornak a dallamát még nem hallottuk volna. Nem is, meg mégiscsak. Hiszen a malomlapát (Mühlenräder) tonikai akkordfelbontása azonos a sokszor hallott kezdősor végi domináns felbontással (Felsenquell, wunderhell stb.) A népdal-egyszerűségű tonikai szakasz a kezdősorhoz részben hasonló kísérő figurációval az ugyanaz, mégis más – más, mégis ugyanaz érzetét kelti. Ez az a költői magaslat, amely dalunkban csak a zeneszerző eszköztárában található meg. S hát a kóda, amelyben a kíséret teljesen visszatér, a dallamot azonban leszorítja az alsó szó és a mi közé. Mert a felső szó-t ki akarja spórolni. „Hagyd vándorolni boldogan a patak mentén” mondja a szöveg. S ezt a „tovább boldogan”-t röpteti könnyeden a tonikai hangzat kvintjén.

„Der Dichter spricht” – a költő szól, mondhatjuk Schumann szavaival. A költő, aki olyan, mint a bűvész: a népdal-egyszerűség cilinderéből „fröhlich nach” – galambot varázsol.

(Parlando, 2003/4.)

Schubert: Der Leiermann (A kintornás) (D. 911)

FRANZ SCHUBERT Der Leiermann PETER SCHREIER & SVIATOSLAV RICHTER (4:28)

Peter Schreier (ének) és Sziatoszlav Richter (zongora)

Amikor egy alkotó puritánul, a magától értetődés egyszerűségével állítja elének művét, gyakorta az *eszköztelen* jelzőt alkalmazzuk rá. Schubert *Téli utazás* ciklusának záródala is ilyennek mutatkozik. De mint minden jelentős „eszköztelen” kompozíciónak, ennek is van két titka. Az egyik megfejthetetlen: a *költészet*. A másik az, hogy a látszólag „sima felület” igenis „erezett”, vagyis

az eszköztelenség érzetének dacára zeneszerzői eszközökben próbálhatjuk megragadni a költészet röptét vezérlő szerkezet működését.

A címben szereplő kintornás alakjában ne a mai turistacsalogató csillogó verkli jelmezes működtetőjét képzeljük el, sőt, ne is a huszadik század elejének kapualjak alatt kéregető verkliséét. Sokkal inkább a távolabbi múlt tekerőlantos koldusát, akinek messzire hangzó ismertetőjele a hangszeréből akarva-akaratlan előtölülő bourdon kvint. Ez vonul végig Schubert dalának zongoraszólamán. Ó, de veszélyes eszköz! Milyen unalmassá, erőtlenné dermedhet, ha nem válik *költői* művé a dal! Hát még hogy ki sem mozdul a-mollból (különféle hangfajok számára szokás szerint transzponálták, hogy megfelelő fekvésben énekelhessék, de az a-moll fakó üressége fejezi ki leginkább a hangulatot).

Ó, de veszélyes eszköz! Milyen unalmassá, erőtlenné dermedhet, ha nem válik *költői* művé a dal! Hát még hogy ki sem mozdul a-mollból (különféle hangfajok számára szokás szerint transzponálták, hogy megfelelő fekvésben énekelhessék, de az a-moll fakó üressége fejezi ki leginkább a hangulatot).

A mű rugalmassága azzal kezdődik, hogy 8 ütemes hangszeres bevezetést 2 + 3 + 3 taktusra oszt a zeneszerző. S azzal, hogy a bourdon kvint első két megszólalását a kvinthez illesztett előkével indítja. Naturálisan a tekerő kerekének forgatásakor megszólaló zajocska utánzását halljuk ebben, de egyben az éneklő lelkében honoló disszonanciát is megérezzük belőle. Az első két kvintakkordon túl sohasem halljuk újra az előkét, ugyanis a dal nem a hangszer hangjának illusztrációjául született, a lélek fájdalma pedig a továbbiakban másban nyilvánul meg. Legfőképp a tonika és a domináns akkordjának minduntalan visszatérő egybeesésében. A zongora bevezetőjében azért is ismétli a 4. és a 7. ütemet, hogy nyomatékosítsa: *erről* a marcangoló kettősségről, *erről* a tragikus feszültségről szól zeneileg a dal. S nemcsak akkor szorítja lelkünket a hangzás, amikor feloldatlanul mered ránk az összefényképezett első és ötödik fok, hanem akkor is, amikor a feloldódni kívánó domináns szeptim alatt bennragad a tonikai orgonapont.

XXIV.
Der Leiermann

81

Etwas langsam

The first system of the musical score for 'Der Leiermann'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major, 3/4 time, and begins with a whole rest. The piano accompaniment starts with a piano (pp) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, with sustained chords in the left hand.

The second system of the musical score. The vocal line begins with the lyrics 'Dü-ßen hin-tern Dor-fe steht ein Lei-er-mann,'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, featuring a melodic line in the right hand and sustained chords in the left hand.

The third system of the musical score. The vocal line begins with the lyrics 'und mit star-ken Fingern dreht er, was er kann,'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, featuring a melodic line in the right hand and sustained chords in the left hand.

The fourth system of the musical score. The vocal line begins with the lyrics 'bar-fuß auf dem Eis-se wankt er hin und her, und sein kleiner Tü-ler'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, featuring a melodic line in the right hand and sustained chords in the left hand.

22

bleibt ihm immer leer,
und sein kleiner Teil - ler bleibt ihm immer leer.

27

Kei-ner mag ihn hö-ren.

32

keiner sieht ihn an,
und die Hunde krauchen um den al - ten Mann.

37

und er läßt es ge-hen al - les, wie es will,

42

83

dreht, und sei-ne Lei-er steht ihm nimmer still,

47

dreht, und sei-ne Lei-er steht ihm nimmer still.

52

Wun-der-licher Al-ter, soll ich mit dir... gehn? Willst' zu meinen Liedern

57

dei-ne Lei-er drehn?...

„Túl a faluszélen áll egy kintornás” – közli az első verssor (*Tandori Dezső* fordítását idézzük). Deklamációja a beszéd egyszerűségével hat. Természetes lejtését hallgatva észre sem vesszük, hogy a két ütem le- majd felugró kvarttal kezdődik, vagyis lineárisan is megnyilvánul az ellentét, nemcsak a kontrasztáló funkciók

vertikális összeeresztésében. Az viszont nyomban kitűnik, hogy a *Leiermann* (kintornás) szó *gisz–h–e* menetét hallottuk már: a zongora bevezetőjének ismételt utolsó ütemében tehát a kintornást ismerhettük föl. S ha ez közelkép, akkor nyomban kapunk egy kistotált is: a zongora bevezetőjéből ismert első frázist, amely így a kintornás „egész alakos fényképe”. A harmadik szövegsorban („Ott áll mezítláb a jégen, toporog”) még mindig szelíd recitálást vélünk hallani, holott itt már „tobzódni” az ellentétek. 1. Az eddigi kvart leugrás helyett ugyanazon tonikai hangokkal kvint felugrással indít. 2. Most nem az ütemkezdetek állnak dallamirányban egymással szemben, hanem az ütempár első tagjában az első negyed felugró és a harmadik negyed leugró kvintje (amelyek éppen a másutt egymásra fényképezett tonika és domináns tartozékai). 3. A belső szólam révén itt már nem azonos funkció tölt be egy ütemet: a páratlanban két negyednyi tonikát egy negyednyi domináns követ, a párosban fordítva, a tonika a rövidebb, s a domináns a második negyeden kissé sarabande-os lejtéssel ad ellentétes ritmikai impulzust. A 3. és 4. sor után a zongora bevezetőjének második frázisa tölti ki azt az időt, amelyben a szövegi közlés után gondolhatunk. S itt vesszük észre, hogy ez a ritmusképlet sem új, hiszen a bevezető második frázisában domináns-tonika rendben már előfordult.

Fontos ponthoz érkezünk. Az utolsó verssort megismétli, eddig nem hallott dallammal. Ilyen nagy esemény ez a skálamenet-melódia? Igen, mert elsőhajtva hangsúlyt ad az utolsó mondatnak: „tányérjába árva garas se potyog”. S ennek nyomán nagyot sóhajthat a zongora is. Csúcsponti hangig emelkedik, pontozott ritmussá feszül – nyomban súlytalan és súlyos helyen is –, és négy ütemre bővül – igaz, a már sokszor hallott zárlat ismétlésével.

Pontosan megismétlődik az ötsoros struktúra a második versszakban. S ekkor következik, ami az eddigi mí vességen túl költészetbe emeli a dalt. Az 53. ütemtől a költő (*Wilhelm Müller*) is vált: a leíró kívülállásból megszólítás révén

belül helyezi magát a képen. „Csodás öreg, beálljak-e tehozzád? / Dalaimat kísérné-e kintornád?” A kíséret az előző ütemekből öröklődik. A tonika és domináns közötti közös hang (e) válik az eddigi frázisokat indított *a* helyett kezdőhanggá. Az 54. ütemben pedig először történik meg, hogy az első negyedben szünet van az énekszólamban, így is hangsúlyt adva a „beálljak-e tehozzád?” – nyersebben fordítva: „veled tarthatnék?” – „ajánlkozásnak”, amellyel a költő/zeneköltő érzelmileg azonosul a kintornással. S hogy az kísérné-e dalait, azt már nem lépésekben emelkedő-ereszkedő dallamvonalban sóhajtja, hanem fel- és leugró oktávban. A deklamációnak hangsúlyt ad itt is a nyújtott ritmus. S a kicsendítő kérdés (kvintpárhuzamtól sem visszariadva) a domináns alaphangján, a tonika kvintjén hagyja nyitva a dalt, amelyet a zongora a megáradt érzelmet a patakmederbe visszavezetve nyugtat le a – nyughatatlan – kettős akkordra. Amely ugyan itt – a dal és a ciklus zárásaképp – feloldódik, de a túske bennünk marad. Közvetlen zenetörténeti hatással Mahlerig. Igazából mindaddig, amíg a (dal)költő a kintornás testvére marad.

Örökre?

(Parlando, 2008/6.)

Wanderers Nachtlied (Vándor éji dala II.) (D768)

Schubert: Wandrers Nachtlied II. Op. 96 No. 3, (D 768) - Über allen Gipfeln ist Ruh
(2:32)

Dietrich Fischer-Dieskau (ének), Gerald Moore (zongora)

© 1969 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin, 2005.01. 01

Johann Wolfgang Goethe Wanderers Nachtlied (Vándor éji dala) című nyolcsoros verse egyszerűnek látszik, de szinte lehetetlen feladat elé állítja a fordítót. Leggyakrabban Tóth Árpád magyarítását szokták idézni, álljon itt is ez:

Immár minden bérce
Csend ül,
Halk lomb, alig érzed,
Lendül:
Sohajt az éj.
Már búvik a berki madárka,
Te is nemsokára
Nyugszol, ne félj...

Wanderers Nachtlied.

Goethe.

Op. 96. N° 3.

Langsam.

77. *pp*

U - ber al - len Gip - feln ist Ruh, in al - len

Wip - feln spü - rest du kaum einen Hauch; die Vög - - lein schweigen,

schweigen im Wal - de. War - te nur, war - te nur, bal - de ru - heist du

auch, war - te nur, war - te nur, bal - de ru - heist du auch.

cresc. *pp*

A 19. század zeneszerzői közül többeket megihletett ez az egyszerű költői kép köntösébe öltöző, ám abban csiklandóan rejtőzködő halálköltészet. Közülük az

Újabb szövegi közléshez érkezünk: „a madarak hallgatnak, hallgatnak az erdőben”. Ehhez nagyon alkalmas kísérő anyag az iménti nyolcad-tizenhatod eltolás. Ritmikailag mozgásban tartja a zenét, miközben a harmónia „áll”. Nemcsak azáltal áll, hogy két-két negyed valóban azonos a következő két ütemben, hanem azért is, mert a domináns szeptimet orgonapontos I. fokú

kvartszexttel váltogatja, ami nem nagyobb „akció”, mint a nyugalomban lévő ember be- és kilégzése. Hol tartunk e formarésznél? Ha négysoros népdalban gondolkodunk, a 3. sornál. Ott, ahol valami másnak kell történnie, mint az addigiakban. Ezért hallunk az eddigiektől eltérő – bár azoknak nem ellentmondó – dallamot. De mivel nem népdalban vagyunk, nem visszatérés következik, hanem valami egészen új. „Várj csak, várj csak, nemsokára nyugszol te is” – mondja Goethe vándora. Ez a „várj csak” drámai gesztus a dalban. Ezért szólal meg olyan akkordon, amilyen eladdig nem volt hallható: VI. fokon. (Lám, hogyan lehet egy alaphangzatot is kispórolni, hogy kellő időben frissen hasson!) A feszültség azáltal is fokozódik, hogy az első „warte nur” alatt a zongora ellenmozgásban szól, majd hogy disszonancián (V. szeptim) szekvenciázza a „warte nur” dallamát, amit követően a „balde” (nemsokára) szóra az addigi lehajló trichord fölfelé indul, s a csúcshangon (egész dalunk legmagasabb pontján) koronán meg is áll. A második „várj csak” és a „nemsokára” alatt kürtkvintek fejezik ki a természet nyugalalmát. A „balde” koronája után a „ruhest du auch” (nyugszol te is) szavak alatt pedig mi mást hallanánk, mint a zongora bevezető második ütemének nyugalom-zenéjét. Az egész „warte nur” szakasz megismétlődik. A kapcsolódásnál apró finomság: a 11. ütem első és második felének zongora dallama azonos, csak előbb a kürtkvint emelkedő változatával harmonizálva, aztán ismét a VI. fokkal. Ezek az alig észrevehető kapcsok nemcsak elemzés, hanem pusztán hallgatás során is jelentősen hozzájárulnak a kompozíció szervességéhez. S vajon mi csendíthetné ki a Vándor éji dalát, mint a lényeket hordozó harmóniasor.

Liszt is érzékletesen festi a nyugalmat, de „epikusabbá” bővíti e Goethevers megzenésítését, akár A thulei királyét. Schubert tömörsége felülmúlhatatlan. A nyelvek közti átjárásban nagy költők és műfordítók bicskáját is kicsorbító noktürn-poézist a zenébe kongeniálisan emeli át.

(Parlando, 2009/6.)