

WAGNER: WESENDONCK DALOK
Öt dal – száz év – harminc felvétel

Richard Wagner 1862-ben tette közzé *Öt vers/dal női hangra (Fünf Gedichte für eine Frauenstimme)* című dalciklusát. A dalciklus a wagneri életmű azon ritka darabjainak egyike, amikor a zeneszerző nem saját szövegére komponált, hanem más művét vette alapul: a versek Mathilde von Wesendonck tollából származtak. Mathilde a Wagnert támogató zürichi üzletember, Otto Wesendonck felesége volt, s – bár 1862-ben és 1874-ben két önálló (azonos, *Gedichte, Volkslieder, Legenden, Sagen* címet viselő) kötetet is közreadott – az irodalomtörténetbe a Wagner komponálta dalok költőjeként vonult be.

Wagner és Mathilde Wesendonck 1852-ben ismerkedtek meg, barátságuk kezdetben pusztán szellemi síkon bontakozott ki, beszélgetéseik témáját nem csekély részben Beethoven, Goethe és Schopenhauer művei tették ki. Az utóbbi kettő gondolatvilága számos helyen visszatükröződik a dalok alapjául szolgáló versekben is, kivált, mivel Schopenhauer filozófiájával – a világot mozgató, de szenvedést hozó akarat megtagadásának koncepciójával – Wagner ismertette meg Mathildét. A barátság a házaspárok, Richard és Minna, illetve Otto és Mathilde között egyre szorosabbra fonódott, s lassanként a zeneszerző és a mecénás felesége között gyengédebb érzelmek is kezdtek kibontakozni.



Mathilde Wesendonck
(Karl Ferdinand Sohn, 1850. Stadtmuseum Bonn)

¹ Prof. Dr. Nótári Tamás, DSc egyetemi tanár (Sapientia EMTE)

Egy évre rá a Wesendonck házaspár megvásárolta villáját, amely utóbb – érdekes áthallás a későbbi bayreuthi *Wahnfried*dal – szintén a *der grüne Hügel* nevet kapta, mellette pedig felépült a Minnának és Richardnak szánt „menedékház” (*Asyl*). Wagner itt írta meg a *Trisztán és Izolda* librettóját, amelynek során nagyban inspirálta a költőnő iránt érzett, kölcsönös, de – ha a forrásokból jól következtethetünk – alighanem beteljesületlen szerelem. Mathilde Wesendonck öt, Wagnert megihlető verse 1857 utolsó és 1858 első hónapjaiban, vagyis hozzávetőleg fél év alatt született. Wagner egyenként vette őket kézhez, és komponálta meg dalait. Az idillnek 1858 áprilisában lett vége, amikor Minna megtalálta Richard egyik, Mathildének írott levelét, amiről Ottót is értesítette. A költő és a múzsa kapcsolata azonban nem szakadt meg végleg, levelezésük folytatódott, Otto Wesendonck pedig a későbbiekben (bayreuthi időkben) is a zeneszerző mecénása maradt.



Emilie Genast
(Forrás: de.wikipedia.org)

A köztudatba *Wesendonck Lieder* néven bevonult dalciklust Wagner énekhangra és zongorára komponálta, csupán az utolsó dalhoz, a *Träumé*hoz adott zenekari kíséretet Mathilde 29. születésnapjára. Az öt dal 1893-ban nyert nagyzenekari hangszerelést Felix Mottlnak köszönhetően. A dalok első alkalommal 1862-ben a zeneműkiadó, Franz Schott házában csendültek fel a kor jeles mezzoszopránja, Emilie Genast hangján, zongorán Hans von Bülow kísérte. A dalok sikere elementáris volt: feltehetőleg nemcsak a közönség soraiban helyet foglaló Cosima (született Liszt, ekkor még von Bülow, utóbb Wagner) szemébe csaltak könnyeket.²

² Patricia Kay Thompson: *A Stylistic Analysis of Richard Wagner's Wesendonck Songs*. Thesis. Central Washington University 1971; Heather J. Baldwin: *Richard Wagner's Wesendonck Lieder. The perfect synthesis between the Master and his Muse*. Thesis. University of Kansas 2018.

Élő előadásban e dalokat a magyar közönség legutóbb Szutrély Katalin értő tolmácsolásában hallhatta 2022. november 16-án a Budafoki Hangversenyesték keretében (a Budafoki Dohnányi Zenekart Vashegyi György vezényelte).³

Der Engel (Az angyal)

Az első verset, a *Der Engel* Wesendonck 1857 novemberében adta át Wagnernek, hozzávetőleg két hónappal azt követően, hogy elolvasta a *Trisztán és Izolda* librettóját. Az első három versszak egyetlen hosszú mondat a gyermekkor meséiből megismert angyalról, aki alászáll a Földre, ha gondok közt sínylődő szívet lát, hogy az Ég felé emelje. A negyedik versszakban a dal megszólaltatójához is eljön az angyal, s fénylő szárnyakon, fájdalmaitól megváltva felröpíti lelkét.



Kirsten Flagstad
(Forrás: www.sanantonioreport.org)

³ https://www.youtube.com/watch?v=vDQ_7W31oQ8

A *Wesendonck* dalok szövege magyarul Szutrély Katalin fordításában olvasható a *Parlando* 2022/6. számában. Az énekesnő doktori értekezését is a *Lied* témaköréből írta: *A német dal egy- és többszólamú verziója* (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011).

Kirsten Flagstad⁴ 1956-os (Knappertsbusch vezényelte) interpretációja a legklasszikusabb és legeszköztelenebb, ha a *klasszikus* definíciójánál a Winckelmann-féle „nemes egyszerűség és csendes nagyság” meghatározásból indulunk ki.⁵ Az énekesnő interpretációi – s ez operai szerepformálásaira is igaz – az 1940-es évek eleje és az '50-es évek között komoly változáson mentek keresztül. Előadasmódja a korábbiakhoz képest közvetlenebbé vált, hangja sötétebb lett, de Athéna Parthenost idéző fénye megmaradt. Az első versszak gyermekkori mese anygalképe után a második és a harmadik versszakban a szenvedő lélek könyörög megváltásért, s erre válaszul száll alá az angyal, és emeli fel kínjaiból a lelket. A negyedik versszakban a megváltó angyal eljövetele a *Tannhäuser* Wolframjának az Esthajnalcsillaghoz intézett dalára emlékeztet (*O du mein holder Abendstern*). Wolfram az est leszálltával Erzsébetre gondolva kéri az Esthajnalcsillagot, hogy kísérje útján a lány lelkét, amikor az égbe emelkedik, hogy anyallá változzék. Az opera Esthajnalcsillagának és a dal angyalának feladata azonos: a szenvedéssel a megváltást kiérdemlő lelket, az operában Erzsébetét (*Wenn sie entschwebt dem Tal der Erden, / Ein sel'ger Engel dort zu werden*), a dalban pedig a komponistáét kell magasabb szférába kísérnie, illetve emelnie (*Führt er, ferne jedem Schmerz, / Meinen Geist nun himmelwärts*).

Lotte Lehmann⁶ 1941-es felvételén (Paul Ulanowsky zongorakíséretével) az ekkor 63 éves énekesnőt már nem a hangja teljében halljuk, de interpretációja megkapó. A mese elején (*In der Kindheit frühen Tagen*) hajdani szopránja helyett egy mezzoszopránt hallunk. A lélek szenvedéseinek elbeszélésekor mintha egy vigasztaló, napjai végén járó dajkát hallanánk a szerelmi bánata miatt zokogó lány ágya mellett. Amikor pedig arról énekel, hogy az angyal hozzá is eljött (*Ja, es stieg auch mir ein Engel nieder*) a *ja* egyenesen nyomatékosítja a lány felé a tapasztalatot: a bánat nem tarthat örökké. A zárósorton nem annyira a diadalmasan égbe szállás, hanem a földi bajokat gyógyító véget rezignációval elfogadó, a mesébe visszarévedő lélek hangja csendül át.

⁴ Kirsten Flagstad – Wagner Recital (K.: Hans Knappertsbusch), Decca 1956.

⁵ Flagstaddal maradt fenn talán a legtöbb felvétel a Wesendonck dalokból, így például Gerald Moore (1948) és Bruno Walter (1952) zongorakíséretével, illetve többek között Clemens Krauss (1948), Thomas Beecham (1948) és Malcom Sargent (1953) vezényletével.

⁶ Lotte Lehmann – Lieder Recordings, Vol. 4. (z.: Paul Ulanowsky) Naxos (1941) 2007.



Sass Sylvia
(Forrás: www.jegy.hu)

Sass Sylvia⁷ a dalban nem vissza-, hanem a jelenbe réved, a szenvedés, amit az angyal lát, a pillanatban megélt. A csendben patakozó könnyár sincs letörölve, amikor pedig a megváltásért fohászkodik (*Daß, wo brünstig sein Gebet*), a *brünstig* pianója teszi még hitelesebbé a lélek bánatát. Az egész előadásmódot fedő fátylon a mese szerint leszálló angyal képe csillan át reménysugárként. Amikor pedig az angyal tényleg megérkezik, a lélek eddigi bánatrévületét a diadal révülete váltja fel, az angyal a megtisztultat viszi magával. Lehmann előadásával ellentétben a mese a konkrét lelkiállapot megjelenítője lesz.



Helena Braun
(Forrás: www.tamino-klassikforum.at)

Helena Braun⁸ előadásában a dal történet – akárcsak Sassnál – a jelenben zajlik, de ezt a jelent szelíden sugárzó napfény ragyogja be. A gyermekkori angyalmese valóban mese: az angyal tényleg napfényre cseréli a mennyei létet – az énekesnő hangja az *Erdensonnet* énekelve nemcsak ragyog, de mosolyog is. A lélek gyötrelmeinek elbeszélésén átsüt a szenvedés – az „*Und vergehn in*

⁷ Sylvia Sass – Wagner: Wesendonck Lieder, Der fliegende Holländer, Tannhäuser (k.: Kórodi András) Hungaroton 1978.

⁸ Helena Braun – Lebendige Vergangenheit (k.: Hans Knappertsbusch) Preiser (1944) 2006.

Tränenfluten” sorban hallani a könnyáradatot –, vagyis nem előlegezi meg a dal derűsebb végkifejletét. Ugyanakkor a harmadik versszak végére a biztos vigasz színei jelennek meg: az égbe emelő angyal (*Und es sanft gen Himmel hebt*) valóban felemeli a fohászkodót. A dalt záró *himmelwärts* nem hagy kétséget afelől, hogy az angyal a lelket nemcsak megváltja, de a minden sebet begyógyító boldogságot is elhozza számára. Braun értelmezése az eddig felsoroltak közül mindenképpen a legoptimistább, előadásmódja is a német daléneklés legnemesebb hagyományaiba illeszkedik.



Jessye Norman
(Forrás: www.atlantamagazine.com)

Jessye Norman esetében két felvételünk van a *Wesendonck dalokból*: az első pályája legkorábbi felvételeinek egyike 1969-ből egy élő előadás rögzítése (ekkor Irwin Gage kísérté zongorán),⁹ a második pedig egy 1975-ben kiadott felvétel, amelyen (szintén egy élő koncerten) Colin Davis vezényli a londoni szimfonikusokat.¹⁰ Az első változat előadásmódja szelídebb és napfényes, belsőseges és *Liedszerűbb* – a második viszont fennköltebb és drámaibb. A hangvétel epikus, de mintha a történet utólag lenne elmesélve, méghozzá azon lélek által, akit az angyal már magával emelt a felsőbb régiókba. Az angyal leszállásának motívumánál (*Da der Engel niederschwebt*) a *niederschwebt*-ben hallani a leereszkedés utolsó, méltóságteljes szárnycsapásait. A szenvedések olyan emlékek, amelyeken a lélek már túlemelkedett, az angyal általi felemelés

⁹ Jessye Norman – *singt Lieder von Schubert, Wagner und Poulenc* (z.: Irwin Gage) EMI (1969) 1970.

¹⁰ Jessye Norman – *Wagner: Wesendonck Lieder, Tristan und Isolde* (k.: Sir Colin Davis) Philips (1975) 1995.

diadalmas volta felülírja a korábbi gyötrelmeket: „*Mit állsz, tátongó mélység, lábaimnál?! / Ne hidd, hogy éjed engem elriaszt: / A por hull csak belé, e föld szülötte, / Én glóriával átallépem azt.*”

Stehe still! (Megállj!)

A ciklus második dala – a ciklus rendje nem követte a versek születésének kronológiáját –, a *Stehe still!* a költőnő által Wagnernek megküldött versei közül a negyedik, amelyet a zeneszerző néhány hónappal a *Trisztán* első felvonásának megkomponálása után vett kézhez. A vers az örökkévalóságot mérő, zúgó, süvöltő időkerék és a világmindenséget körülölelő szférák képével kezdődik. A teremtés ősi, hajszólo erejének, az ősgondolatnak, az örök akarat lüktetésének akar a költő csupán egy pillanatra is megálljt parancsolni, hogy megtapasztalhassa a pusztá létezést, és édes feledésben megélhesse a boldogság pillanatait. E pillanat pedig nem más, mint a másikéba révedő tekintet, a lélekben elmerülő lélek, a lét találkozása a léttel, az ámuló némaság, a közelgő beteljesülés, minden további vágy megszűnése, hogy szembesülhessen az örökkévalósággal, s megfejthesse a szent természet rejtélyét.

Az akarás feladásának schopenhaueri gondolata mélyen áthatja a verset, akárcsak a vágy a természet talányának megfejtésére – Goethét is ez a gondolat hajtotta a két *Metamorfózis* (*Metamorphose der Pflanzen*, *Metamorphose der Tiere*) megírása során. Az idő megállítása, a pillanat öröklétbe merevítése, amely a boldogság s egyúttal a boldog megsemmisülés perce is, egyértelműen fausti ihletésű: „*Ha egyszer így szólnék a perchez: / oly szép vagy, ó maradj, ne menj! / Akkor bátran bilincsbe verhetsz, / akkor pusztulnék szívesen! / Akkor harang konduljon érted, / akkor szolgálatod letelt, / az óra több időt ne mérjen, / akkor az én sorsom betelt!*”¹¹ A tekintetek egybe olvadásának képe a *Trisztán és Izolda* azon jelenetét idézi, amikor a szerelmesek már kiitták a méregpoharat. A hatalmas drámaisággal rohanó, a szférák zúgó forgását idéző zene (és énekesi szólam) a szüntelen akarat megállításaig őserővel lüktet, majd a boldogság megélésének egyre átszellemültebb legatója után himnikus diadallal tör célja, a természet talányának megfejtése felé.

¹¹ Jékely Zoltán ford. (*Werd' ich zum Augenblicke sagen: / Verweile doch! du bist so schön! / Dann magst du mich in Fesseln schlagen, / Dann will ich gern zu Grunde gehn! / Dann mag die Todtenglocke schallen, / Dann bist du deines Dienstes frei, / Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen, / Es sei die Zeit für mich vorbei!*)



Eileen Farrell

(Forrás: www.cantabile-subito.de)

Eileen Farrell¹² úgy szólaltatja meg a *Wesendonck dalokat*, mintha azok egyenesen az ő hangjára lett volna komponálva. A *Stehe still!* első két versszakának kezdősoraitól indítva (*Sausendes, brausendes Rad der Zeit... Halte an dich, zeugende Kraft...*) halljuk az időkerék egyre megújuló lendületet vevő forgását, a teremtő öserő lüktetését, hogy a két gondolati zárósorban (*Genug des Werdens, laß mich sein! ... Ende, des Wollens ew'ger Tag!*) elérje drámai csúcspontját. A boldogság, a lelkek egyesülése (*Wenn Auge in Auge wonnig trinken...*) Farrell hangján valóban kozmikus szinten jön létre, azzal pedig, ahogy az utolsó két sorban a természet titkának feloldásakor (*Erkennt der Mensch des Ew'gen Spur...*) a hang kivilágosodik, mintegy a költő és a zeneszerző megvilágosodását is meghalljuk. Nem véletlenül került be az előző mondatokba többször is a *hang* kifejezés: Farrell hatalmas, Niagara-szerű hangáradását nemcsak volumenje teszi páratlanná, hanem hangszínének az a kivételes melegsége és szépsége, amellyel a wagneri adottságú szopránok (*Zwischenfach* hangok) közül – bár Farrell hangja tömörebb – talán csak Jessye Normannél találkozhatunk.

¹² Eileen Farrell – Wagner: *Wesendonck Lieder*, Siegfried Act III, scene 3 (k.: Leopold Stokowski) Testament (1947) 2008.



Várady Júlia
(Forrás: www.oper-magazin.de)

Várady Júlia¹³ hangja a dal első, drámaian száguldó részében nem maga az őserő, a zúgó szférák lendületét a hangigazságság, a precíz fokozások okán érzékeljük. A boldogság megtapasztalásának igénye nem lírai, és főképp nem érzéki, hanem szellemi. Az „*Ich mög' alle Wonne erlassen!*” sorban valóban megismerésre, feltárára vágyik, hogy a következő sorok árnyalásával ki tudja bontani, mit is akart megismerni. A szempárok egymásba mélyedésének (*Wenn Auge in Auge wonnig trinken*) *wonnigja* megmutatja, mit ért boldogság alatt: a lélekbe merülő lélek soránál (*Seele ganz in Seele versinken*) magunk előtt látjuk az alámerülést, a vágy nélküli némaságot. A záró sorokban az örökkévalóság nyomának felismerése diadalmas ugyan, de ez a győzelem nem annyira érzelmi, mint inkább intellektuális. Várady esetében a *Wesendonck* dalok megszólaltatása nemcsak énekes és karmester, hanem feleség és férj közti interpretációs összhang is: a dalok felvételei során Dietrich Fischer-Dieskau állt a karmesteri pultnál.



Jelena Obrazcova
(Forrás: www.bolshoimoscw.com)

¹³ Julia Varady – Wagner: *Wesendonck-Lieder, Tristan und Isolde, Götterdämmerung* (k.: Dietrich Fischer-Dieskau) Orfeo (1997) 2016.

Jelena Obrazcova¹⁴ a hatalmas szenvedélyű, a világmindenség teremtmőerejének lendületét megszólaltató első részt követően a gyönyör megtapasztalásának sorában is (*Ich mög' alle Wonne ermessen!*) is fenntartja az előadásmód intenzitását: a *Wonné*ban itt valóban gyönyört, és nem elvontabb *boldogságot* hallunk. A „*Wesen in Wesen sich wiederfindet*” sortól kezdődően viszont szinte meglepetésként rendkívül líraivá válik a hang, a *zeugen* pedig olyan lágy pianóval hangzik el, ami egy született lírai szopránnak is dicséretére válna. Az örökkévalóság felismerését (*Erkennt der Mensch des Ew'gen Spur*) ugyanebből a visszafogottságból indítja, hogy az *Ew'gen* erős crescendójával az utolsó sorban megszólaltassa a lélekegyesülés himnuszhangjait.



Nina Stemme
(Forrás: www.artistsman.com)

Nina Stemme¹⁵ előadását – Jozef de Beenhouwer zongorakíséretével – a „tárgyilagos drámaiság” jellemzi. A tempó a dal indításánál – legalábbis a vágtazóbb kezdésekhez képest – viszonylag lassú, de nem válik vontatottá, mert ennek a viszonylagos lassúságnak az oka azonnal hallható lesz: az első hat sorpárnál (*Sausendes, brausendes Rad..., Schwellende Pulse...*) mintha az időkerék újra meg újra lendületet véve lendülne mozgásba. Az énekes hangja ezeknél az új lendületeknél ugyanazt az erőt közvetíti, fokozás inkább csak a hatodik sorpár végén (*Ende, des Wollens ew'ger Tag!*) érzékelhető. A boldog feledés és a lét megtapasztalásának követelése (*Daß in selig süßem Vergessen /*

¹⁴ Elena Obraztsova – R. Wagner: Wesendonk Lieder; J. Brahms: Rhapsody for Alto (k.: Algis Ziuraitis) Melodija 1984.

¹⁵ Nina Stemme – Richard Wagner: Wesendonck Lieder; Gösta Nystoem: Songs by the Sea; August de Boeck: Seven French Songs (z.: Jozef de Beenhouwer) Phaedra 2003.

Ich mög' alle Wonne erlassen!) hangulatilag ugyanezt a színt mutatja, vagyis nem válik líraivá, mintegy még a zúgó szférákhoz intézi szavait. A boldogság állapotának leírása (*Wenn Auge in Auge...*) viszont sorról sorra egyre bensősegebb érzésvilágot közvetít, eljutva a „*Keinen Wunsch mehr will das Innre zeugen*” éteri pianójáig – ám anélkül, hogy érzelmesen líraivá válna. Az zárósorokban az „*Erkennt der Mensch des Ew'gen Spur*” az átgondolt értelmezés remek példája: a *Mensch* és az *Ew'gen* olyan egyenrangú hangsúlyt kap, amivel *Stemme* (a dal elején még egymással harcban álló) ember és univerzum harmóniájának lehetőségét sugallja.



Jozef de Beenhouwer
(Forrás: www.ap.be)

Tiana Lemnitz¹⁶ nem zenekari, hanem – a legendás koloratúrszoprán, Maria Ivogün férje – Michael Raucheisen zongorakíséretével szólaltatta meg a dalt. Interpretációja goethei, de azzal, hogy itt nem Faust, hanem Margit, ha úgy tetszik, Schubert rokkánál ülő Margitjának (*Gretchen am Spinnrade*) hangja szólal meg. Faust hiába kereste a szerelemben a „*Werd ich zum Augenblicke sagen...*” beteljesülését, Gretchen viszont a mű utolsó előtti sora szerint „megváltatott” (*Sie ist gerettet!*). Lemnitznél – éteri líraiságú szopránján – a világmindenség zúgása nem annyira kozmikus, inkább a mikrouniverzumban, a lélek mélyén történik.

¹⁶ Tiana Lemnitz – Lebendige Vergangenheit, Tiana Lemnitz Vol. II. (z.: Michael Raucheisen) Preiser (1937) 1990.



Martha Mödl

(Forrás: www.thomasvoigt.net)

Martha Mödl,¹⁷ „az opera Duséja” – zenedrámák világát idéző – értelmezésében a szférák zúgása ugyanaz a kényszerítő erő, ami az átok sújtotta, bolygó hollandit űzi. A hangból zengő, fenyegető tragikum a *Die Frist ist um* hangulatát idézik. A lelki összeolvadás sorának színe nem feltétlenül harmóniát készít elő, de mindenképpen megváltást – ám ez a megváltás az átok sújtotta hollandié. A nagy forgás megállásának és a titok megfejtésének pillanatában (Mödl hangja az utolsó sorban olyan vésszesen zeng, mint a dal elején az időkerék) a lelket az örök pusztulás fogadja be: „*Ihr Welten, endet euren Lauf! / Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!*”

Im Treibhaus (Melegházban)

A kronológiailag utolsó verset, az *Im Treibhaus* Wagner 1858 áprilisában vette kézhez, a zenével pedig május elejére készült el. A szöveg úgyszólván egy hosszú metafora: a költő az üvegházban délszaki növényeit szólítja meg. A növények idegensége, semmibe nyúló ágaik a beszélő reményvesztettségét tükrözik, s hiába hull rájuk fény, otthonuk mégis a messzi távol – fájdalomában a beszélő is a hallgatás sötétjébe burkolózik a napfény elől; az utolsó képben a zöld leveleken is súlyos könnycseppek jelennek meg. Az *Im Treibhaus* zenéje a *Trisztán* harmadik felvonásának nyitányában csendül vissza a halálfájdalom- és az elhagyatottság-motívumban.

¹⁷ Martha Mödl – Dokumente einer Sängerkarriere (k.: Joseph Keilberth) Preiser (1955) 2009.



Frida Leider
(Forrás: hu.pinterest.com)

Frida Leider¹⁸ *Wesendonck dalok* felvétele – a *Stehe still!* kivételével a teljes ciklust lemezre énekelte – 1925-ben keletkezett, abban az időszakban, amikor a kor talán legkiválóbb drámai szopránja hangja teljében volt. Mivel előadásmódja a dalokban is némileg áriaszerű – ehelyütt elismerésként élve ezzel a jelzővel, „nagyívű, de nem túlénékelt” értelemben –, így az *Im Treibhaus*ban nem annyira az egyes hangok és szótagok megfestésével, hanem a *hochdramatisch* hang tökéletesen könnyed vezetésével kelti életre a dalt. Felvételei annak is nagyszerű példái, hogy egy – messze nem kizárólag Wagnert éneklő – wagneri hang, amely egyúttal a (szó, és nem korszakmeghatározás szerint vett) *bel canto* ideálján iskolázódott, hogyan képes a heroikus csengést meleg fénnel bevonni.



Astrid Varnay
(Forrás: www.operaslagerek.network.hu)

¹⁸ Frida Leider – Her Rarest Recordings 1921–1926 (k.:?) Preiser (1925) 2006.

Astrid Varnay¹⁹ felvételén a növények szava nem a csendes bánaté, az első versszakot záró *klagt*ban mintha kísértetek szólalnának meg lombokból, és az üvegház kísértetházzá válik. Az ágak által a levegőbe rajzolt jelek (*Malet Zeichen in die Luft*) hangsúlya szintén hordoz valami fenyegetőt, akárcsak a fák kitárt karjai, amelyek mintha a maga elől menekülő beszélő után nyúlnának, hogy kígyózva béklyóba kössék (*umschlinget wahnbevangen*). Amikor a Nap eltűnt a horizont mögött, a magába záródó lélek egyedül marad démonjaival (*Hüllet der, der wahrhaft leidet, / Sich in Schweigens Dunkel ein*). Varnay előadásában is kap a dal egy operaszólói jelleget, de – Varnay nem éppen hajlékony hangján – nem annyira áriát, hanem *Sprechgesangot* idéz. Mintha Strauss Klytämnestráját hallanánk: „*Ich habe keine guten Träume...*”.



Maureen Forrester
(Forrás: www.contraltocorner.com)

Maureen Forrester²⁰ lírai életképként indítja a dalt, a növények panaszának megszólaltatása azonban (*Saget mir, warum ihr klagt?*) szokatlanul drámai csengést kap: a *klagt*ban vádlóan felzeng az énekesnő altjának sötétsége. A nagyobb ívű, teltebb frázisokból (*Ob umstrahlt von Licht und Glanze*) eltekintve az előadásmód remek váltásokkal megy át lírai legatóba vagy szinte parlandóba (*Hüllet der, der wahrhaft leidet...*). Forrester sallangmentes interpretációját (az énekesnő egyik legkorábbi felvételét) többek között az teszi mai füllel hallgatva is modernné, hogy a dalt Michael Raucheisen kivételes stílusérzékű és egyúttal – amint ez a *Wesendonck dalok*nál Tiana Lemnitz közel húsz évvel korábbi felvételeinél is hallgató – az énekes felfogását is tiszteletben tartó, vagyis valóban „kísérő” zongorakíséretével énekelhette.

¹⁹ Astrid Varnay – Wagner: *Tristan und Isolde*; *Wesendonck-Lieder* (k.: Leopold Ludwig) Deutsche Grammophon (1954) 1988.

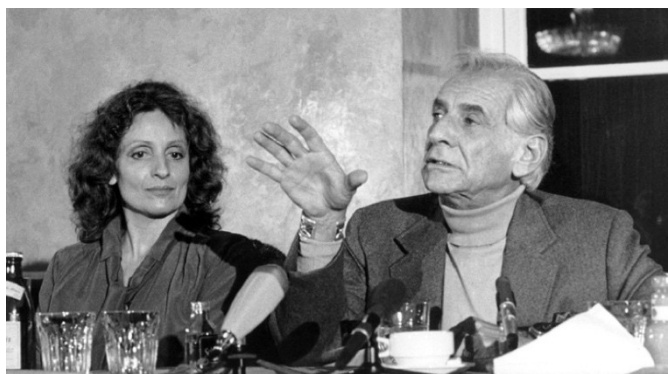
²⁰ Maureen Forrester – Brahms, Britten, Haydn, Loewe, Mahler, Poulenc, Schubert, Schumann, Wagner (z.: Michael Raucheisen) Audite (1955) 2016.



Michael Raucheisen
(Forrás: www.secondhandsongs.com)

Jelena Obrazcova felfogásában ez a *Lied* szinte áriává, még hozzá egy Verdi áriává lényegül át. Az énekesnő ugyanakkor féken tartja, vagyis (a frazírozás operai jellege ellenére) a dal műfajához igazítja a hangját. Amikor a növények ágai (karjai) vágyódásuk csapdájában az üresség rettenetét ölelik át, az *umschlinget wahnbefangen* crescendós mellhangja a fagyasztóan semmibe vesző *Graus* pianójába megy át. A szenvedés sötét hallgatásba burkolódzásának képében a lélekre örökre rácsukódik a magány fogságának ajtaja. Utóbbinál az Obrazcovára oly jellemző mellhangokkal azt halljuk (csak épp nem Aida, hanem Amneris hangján), mintha az élve eltemetett Aidára a kripta záródna rá. A dal végén ebben a homályban halljuk a teret betöltő suttogást, a növény könnye pedig a sírboltilétre ítélt léleké.

Kirsten Flagstad előadásában semmi áriaszerű nincs, a már említett egyszerűségeen kívül a személyesség teszi örökérvényűvé az interpretációt. Amikor a smaragdcsillogású (a hang a „*Baldachine von Smaragd*” sornál valóban ékkőcsillogású lesz) növényekhez fordul, a *klagenben* hallani az üvegház lakóinak néma panaszát. Az üresség rettenete (*Öder Leere nicht’gen Graus*) szintén megmarad a természeti kép síkján – még nem a lélek rettenete, hanem egyszerűen az ágak hiábavaló kapaszkodási, kapcsolódási ösztöne. A fény ragyogásának sora (*Ob umstrahlt von Licht und Glanze*) ürt sejtet: ez a ragyogás nem adhat éltető meleget sem a növénynek, sem a sorsukban osztozó énekesnek.



Hildegard Behrens (és Leonard Bernstein)
(Forrás: www.greatsingersofthepast.wordpress.com)

Hildegard Behrens²¹ – Váradi Katalin zongorakíséretével a Magyar Televízió felvételén – lírai dialógussá formált interpretációjában az első versszak kérdése korántsem költői, hanem valóban a fáktól kérdezi meg panaszuk okát (*Saget mir, warum ihr klagt?*). A következő két strófa is megmarad ugyanebben a hangulatban: egy földön járó, magányos nő sajnálattal, mintegy rácsodálkozva látja és láttatja, ahogy az ágak a semmibe kapaszkodnának. Amikor pedig ismét megszólítja néma beszélgetőtársát (*Wohl ich weiß es, arme Pflanze*), vigasztalni igyekszik a növényt, és szinte elmagyarázza neki, hogy egyikük sem valódi otthonában él. Csak az ötödik versszakban tér át személyes síkra, immáron nem a növényekhez szól: elréved, és maga is a szavak kimondásának pillanatában, indulat nélküli felismeréssel ráébred, hogy a valódi bánat sötét némasággal veszi körül magát. Az elrévedésből a külső valóságba visszalépve érzékeli a csendet és a teret betöltő suttogást, s a levélen a súlyos cseppeket megpillantva, döbbenetén látja a növény választát.



Váradi Katalin
(Forrás: www.szhaz.hu)

²¹ Hildegard Behrens – Wesendonck dalok (z.: Váradi Katalin) MTV 1977 (?)

Schmerzen (Fájdalmak)

A negyedik darab alapjául szolgáló, *Schmerzen* című költeményt Wesendonck 1857 decemberében adta át Wagnernek. A négy szakaszból álló vers, akárcsak a *Der Engel*, trochaikus lejtésű. A minden este vörösre sírt szemű, vagyis alkonypírba vont Napot a tenger tükrébe merülve eléri a korai halál, ám a komor világ glóriájaként reggel régi ragyogásában győzedelmes hősként kél fel. Erre az egyszerű természeti képre reflektál a költő is: miért panaszkodna, amiért nehéz szívvel látja így a Napot, hisz' az maga is kénytelen csüggedni, s alászállni – ha csak a halál szülhet életet, s csak a fájdalom gyönyört, akkor hálás, amiért a természet neki ily fájdalmakat juttatott. A dal legdrámaibb pillanata a második versszak utolsó sora, a „*Wie ein stolzer Siegesheld*”, amely zeneileg *A walkür* kard-motívumát idézi.



Christa Ludwig
(Forrás: www.telegraph.co.uk)

Christa Ludwig²² előadásában a lenyugvó Napot valóban meghalni látjuk, mezzoszopránjával valóban komorrá teszi a jelentet, a Nap megszólításakor a *Sonne*, illetve a „*Dich erreicht der frühe Tod*” sorban pedig a *Tod* egyenesen tragikus hangsúlyt kap. A Nap feltámadáskori pompájának ábrázolása során (*Doch erstehst in alter Pracht*) a *Pracht* a horizont mögül váratlanul felbukkanó, megújult Napot engedi felragyogni. Az utolsó, a szintézisig eljutó felismerés sorokban a kezdő természeti kép hangszíne tér vissza. Azzal, hogy a *solche Schmerzen* szavaknál a *solche* gutturális hangzású lesz, a fájdalmak súlyát is megmutatja.

Helena Braun valóban megszólítja a Napot, a *Sonne* után halljuk a szöveg értelmét segítő vesszőt is. A lenyugvó Nap alkonypírja, azaz vörösre sírt szeme

²² Christa Ludwig – The Very Best of Christa Ludwig (k.: Otto Klemperer) Warner Classics (1962) 1991.

(*Dir die schönen Augen rot*) rendkívül plasztikusan megjelenik a *rot* mélyvörös színezésében, akárcsak a korai halált haló Nap (*Dich erreicht der frühe Tod*) képe, amit a *frühe Tod*-ban a jelző nyomatéka ad meg. A Nap felkelésénél az *erstehst* második szótagjának csillogást adva már megelőlegezi a diadalmas visszatérést, ami a *Glorie* jól fedett magasságában nemcsak heroikussá válik, hanem a napfelkelte feletti öröm ragyogását is megmutatja. Az utolsó versszak következtetése nem pusztán a derű, hanem – valóban szöveghűen – a hála kifejezése is: a halálból születő élet (*Und gebietet Tod nur Leben*) *Lebenje* és a fájdalomból születő gyönyör (*Geben Schmerzen Wonnen nur*) *Wonnenje* olyan életigenlő, hogy annak egyenes folyománya a köszönet (*O wie dank' ich daß gegeben / Solche Schmerzen mir Natur*), még hozzá a *dank'* igazi hálát mutató nyomatékával. Braun interpretációja – a telt szoprán ragyogásáról nem megfélekezve – abszolút klasszikus. Hangját, amely egyébként Brünnhildére és Izoldára is alkalmassá tette, itt is a *Lied* intimitásához igazítja, és túlméretezett frázisok helyett a zene és a szöveg hangulatának finom árnyalását viszi tökélyre.



Waltraud Meier
(Forrás: www.metoperashop.org)

Waltraud Meier²³ interpretációja tárgyilagosan kezdődik. A Nap halálát jelentő lenyugvás nem kap nagyobb érzelmi töltetet, illetve a napfelkelte megformálásakor a *stolzer Siegesheld* hangzása is diadalmas ugyan, de nélkülözi az örömujjongás tónusát. A harmadik versszak költői kérdése nála nem pusztán költői kérdés, halljuk, ahogy valóban eltöpreng rajta. A töprengésre adott válasz – természetesen – nemleges: az életet szülő halál és gyönyört szülő kín tényének elfogadása egyfelől örömteli, másfelől elsődlegesen intellektuális (ahogy Meier

²³ Waltraud Meier – Mahler: Kindertotenlieder; Wagner: Wesendonck-Lieder; Wolf: 3 Lieder (k.: Daniel Barenboim) Elatus 1990.

operai szerepformálásai is), a hangban szinte látjuk a lassú, többszöri rábólintást a következtetésre.



Anna Sofie von Otter
(Forrás: www.deutschegrammophon.com)

Anne Sofie von Otter²⁴ interpretációja a vokális kiegyenlítettség (a felvétel idején a hangfáradtság észlelhető jelei nélküli csengés) mellett az intelligens daléneklés remek példája. A Nap megszólítása egészen közvetlen – híján van minden nagy pátoszu hangvételnek –, mintha valóban beszélgetésbe kezdene az égitesttel. Amikor azt a költői kérdést fogalmazza meg, hogy ő maga miért panaszkodna, a „*Wie, mein Herz, so schwer dich sehn*” sorból egy – saját fájdalmai túldimenzionálására ráébredő – rosszálló fejcsóválást hallunk ki. A dalban a szentimentális önsajnálát helyett mindvégig a derű színeit vonultatja fel, amelyek a záróstrófában egyre örömtelibben, az „*O wie dank' ich...*” hangulatát tökéletesen visszaadva ragyognak fel.

Kirsten Flagstad előadásában a Nap feltámadása valóban olyan ünnepélyes csengést kap, ahogy egy wagneri *stolzer Siegesheld* bevonul. Azzal a hangszínével jeleníti meg a felkelő Napot, amivel Elza álmában Lohengrin megjelenését is megfestette (*In lichter Waffen Scheine / ein Ritter nahte da*). Az utolsó versszakban megjelenő, halálból születő élet képében (*Und gebietet Tod nur Leben*) a *Leben* pedig olyan szín kap, amelyet egy énekes csak a *Stehe still!* létteljességének megtapasztalása után képes felvinni palettájára – méghozzá a legcsekélyebb „túléneklés”, a hang öncélú, külsődleges csillogtatása nélkül.

²⁴ Anna Sofie von Otter – Wagner: Wesendonck Lieder (k.: Marc Minkowski) Koncert, Toulouse 2013.



Helen Traubel
(Forrás: www.historyforsale.com)

Helen Traubel²⁵ – a '40-es években a Metropolitanben az 1941-ben Norvégiába hazatért Flagstad szerepkörének birtokosa – hangján a *Schmerzen* ellentmondást nem tűrő és heroikus. Árnyalataiban, sokszínűségében, az átlényegülésben – ahogy ezt a korabeli sajtó szerepformálásai kapcsán is emlegette – elmarad ugyan Flagstad mögött, de maga a hang Flagstaddal egyenrangú hangszépségű wagneri szopránt mutat. Az ő előadásában a dal nem hangulataival és színeivel hat, nem közvetít differenciáltabb érzésvilágot, hanem egy magában álló fenséges monolit, amely – ellentétben a szintén wagneri és *hochdramatisch* Varnay vagy Mödl hangsúlyaival, akik a *Schmerzen*ben magát a drámát jelenítik meg – felette áll a dráma hullámverésének is. Mintha Wotan lányát hallanánk, amikor (traubeli Brünnhildeként) nem érzéseitől, hanem isteni kötelességtudattól vezérelve parancsolja: „*Starke Scheite schichtet mir dort!*”



Otilie Metzger
(Forrás: www.cantabile-subito.de)

²⁵ Helen Traubel – Wagner: *Schmerzen* (k.: Leopold Stokowski) Preiser (1940) 2006.

Ottile Metzger²⁶ *Schmerzen*je – ezen kívül a *Wesendonck dalokból* még a *Träumét* rögzítették vele – 1913-ból származik. Az ekkor 35 éves, vagyis hangja teljében lévő énekesnő felvétele (a szűk és merev magasságok nyilván valamelyest a korabeli hangrögzítési technikának tudhatók be) nemcsak az értő megszólaltatás miatt érdemel figyelmet, hanem önmagában a jól fókuszált, közép és alsó regiszterében gazdag hang miatt is. Ugyanis – akárcsak a később még említendő Ernestine Schumann-Heink vagy kortársuk, Clara Butt – valódi alt. Tehát az a hangfaj, ami mindig is a legritkább tüneményként bukkant fel, mára pedig mintha végleg kiveszőben lenne. (Az okok elemzése messzire vezetne az énektechnika és a képzés változásaitól kezdve az operaipar működéséig.) Az igazi altot nem kizárólag a hangterjedelem különbözteti meg a mezzoszoprántól, hanem az, hogy az alsó regiszterben már nem női, hanem férfi, vagyis pontosabban androgün hangot hallunk. Ottile Metzger felvétele 110 éve készült – az egykori bayreuthi Erdát és Waltrautét 80 éve gyilkolták meg Auschwitzban.

Träume (Álmok)

A *Träume* szövegét Wesendonck 1857 decemberében adta át Wagnernek. A vers álmai nem múlóan tartják fogva a zeneszerző elméjét, s minden órában szebben virágozva égi üzenetekkel töltik el. Magasztos sugárként merülnek el a lélekben, hogy ott mindent feledtető, egyetlen személyre emlékező, örök képet fessenek. A tavasszal a napsugár csókjára ébredő virágokhoz hasonlatos álmok is így illatoznak, hogy végül a kedves keblén elhamvadva sírba szálljanak. A *Träume* dallamvilága a *Trisztán* második felvonásának motívumaiban csendül vissza.



Tiana Lemnitz
(Forrás: www.abebbooks.com)

²⁶ Ottile Metzger – *Träume, Schmerzen* (k.: Friedrich Kark) Parlophon 1913.

Tiana Lemnitz interpretációjában a dal mindvégig egy – az énekesnőre jellemzően, tehát nem hangulatilag, hanem a hangképzést tekintve – könnyed, enyhe melankóliával átszőtt, a szó legjobb értelmében véve romantikus hangulat. Az előadásmód pianóban tartott legatója a dal műfajának remekét mutatja meg a *Träumé*ban. Nem akarja éreztetni benne a majdani zenedráma hangzásvilágának előképét, a *Lied* végig *Lied* marad, nyugodt és álmodozó hangulatú. Ha a wagneri világban maradunk, akkor ezek az álmok – elhamvadásuk pillanatában is – nem a nagy heroinák, hanem *A Mesterdalnok* Évájának álmai.

Waltraud Meier az első versszakban még nem engedi átsejleni, milyenek az őt körülvevő álmok, a *wunderbare* nemcsak semleges, de homályos is. Nála sem az ismétlődő *Träume*, sem az általuk festett kép (*Dort ein ewig Bild zu malen*) nem kap meleg színt, sem a virágok illata édes aromát (*Träumend spenden ihren Duft*). Mintha az álmodó nem ragaszkodna feltétlenül az álmaihoz – legalábbis a sírba hanyatló álmok (*Und dann sinken in die Gruft*) képének hangi nyugalma szintén ezt sugallja.



Lotte Lehmann és Paul Ulanowsky
(Forrás: www.lottelehmannleague.org)

Lotte Lehmann felvételén a *Träume* a lírai kezdés után a második versszaktól már szokatlan lendületességgel hangzik fel, ezek az álmok mindenképpen gyorsan peregnek, az álmodó reakciói is éppen ilyen energikusak. Az égi sugarak sebesen hatolnak a lélekbe, hogy ott maradandó képet fessenek (*In die Seele sich versenken, / Dort ein ewig Bild zu malen*). Az *Allvergessen, Eingedenken* minden melankólia nélkül engedik ebbe a képbe belefeledkezni az álmodót. A virágok nemcsak életre kelnek a napfénytől, de rügyeiket is halljuk kipattanni (*Aus dem Schnee die Blüten küßt*), illatuk üde frissességű. Lehmann

értelmezésében az álmok – bár a szöveg szerint betöltik ugyan az álmodót – inkább átsuhannak a lelken, és ébredéskor tova is illannak.

Helena Braun megszólaltatásában a *wunderbare Träume* tényleg csodások, sőt, boldogítóan édesek, amelyeket óvni akar az elmúlástól: a „*Sind in ödes Nichts vergangen*” sorral gondoskodva felfogja őket, ha bele akarnának hullani a semmibe. Az egyre szebben virágzó álmok (*Jedem Tage schöner blühen*) olyan boldogítóan hatják át a lelkét, hogy abból igazi romantikus idill bontakozik ki. A tavaszi Nap sugara (*Frühlingssonne*) maga is rámosolyog a virágokra, az új nap pedig ugyanezzel az önfeledt derűvel köszönti őket (*Sie der neue Tag begrüßt*), akik ezt boldogan illatozva köszönik meg. Még az elhamvadás (*Sanft an deiner Brust verglühen*) sem sugall semmilyen bánatot, sőt, egy boldog hazatalálás színei csillannak meg benne, hiszen az álmok átröppentek a szeretett lény keblére. A sírba szálló álmokért az utolsó sorban pedig mintha egy könnycsepp gördülne ki az álmodó szeméből. Braun hangvétele ebben a dalban vállaltan és szándékoltnan érzelmes, és éppen ezáltal lesz eredeti és „korhű”, hiszen a dal keletkezése időben nem esik messze a szentimentalizmus korától.

Martha Mödl értelmezésében az álmok szenvedélyessé, ám egyúttal nyugtalanítóvá is válnak, és ez nem kizárólag az énekesnő drámai mezzoszopránjának tudható be. Nála az álmok behálózzák az elmét (*Halten meinen Sinn umfassen*), de korántsem szelíden – az *umfassen* színe inkább öserdei liánok képét villantja fel. Az álmok egyre szebb virágzása (*Träume, die in jeder Stunde, / Jedem Tage schöner blühen*) burjánzássá válik, s az ismételt *Träume* a hangulatot egyre drámaibban eluralják. A virágok / álmok növekedése buján expresszionista képpé válik (*Daß sie wachsen, daß sie blühen*), s a *verglühen* is lánggal, és nem parázssal engedi őket elhamvadni. A dal végén az álmok nem sírba hanyatlanak, hanem a lélek kriptájában szállnak alá (*Und dann sinken in die Gruft*), és ha meg is haltak, de kísérteni még visszajárnak.



Elisabeth Schwarzkopf
(Forrás: www.operetta-research-center.org)

Elisabeth Schwarzkopf²⁷ a *Sag* után – ami nem egy énekesnél elsikkad – hallhatóan kiteszi a vesszőt, s ezzel a dalt indító kérdést nemcsak költői, hanem valódi kérdéssé formálja. Éppen ez a pontos szövegértelmezés adja meg a kiindulópontot is: nem belső monológot folytat, a dalban jelen van a kérdés címzettje is. Hogy az álmok beszövik, illetve a dalban is beszöjék az értelmet (*Halten meinen Sinn umfassen*), arról az *umfassen* második szótagjának kigyózó hangsúlya gondoskodik. Az álmok nem hullanak a semmibe (*ödes Nichts*), de a *Nichts* csengése megmutatja, milyen volna az őket elnyelő üresség. A belső képet festő álmok hatására az álmodó mindenről (a mindenségről is) megfeledkezik, csak egyre (egy lényre) gondol. Ez jól kihallik az „*Allvergessen, Eingedenken*” kontrasztjából, amely nemcsak az *All* és az *Ein*, hanem a *vergessen* és a *gedenken* kontrasztja is – e kontraszt természetesen kottaszerű, csak éppen Schwarzkopfnál válik a legpregnánsabbá. A hóból a Nap csókjára ébredő virágokat soha nem sejtett boldogságra köszönti az új nap: a „*zu nie geahnter Wonne*” sor az ébredő, a nem is várt öröme rácsodálkozó virágok hangja. A „*Träumend spenden ihren Duft*” sor hosszú *Duft*-ja mintegy nem engedi az illatot elillanni. A szeretett lény keblén az álmok lágyan hamvadnak el (*Sanft an deiner Brust verglühen*), a *verglühen* szó is hamuvá esik össze, és hanyatlanak a sírba; a hanyatlás *sinken*-jéből ugyanaz az üresség csendül ki, amelyektől a dal elején (*ödes Nichts*) az álmokat még meg tudta menteni. (Schwarzkopftól a *Wesendonck* dalok közül egyedül a *Träume* lett felvéve; az alkalmat a legendás zongorakísérő, Gerald Moore 1967-es búcsúkoncertje szolgáltatta, amelyen Moore három – talán legkedvesebb – dalénekese, Elisabeth Schwarzkopf, Victoria de los Angeles és Dietrich Fischer-Dieskau lépett fel.)



Gerald Moore (és Dietrich Fischer-Dieskau)
(Forrás: www.royalphilharmonicsociety.org.uk)

²⁷ Elisabeth Schwarzkopf – A Tribute to Gerald Moore (z.: Gerald Moore) EMI (1967) 2003.

Jessye Norman interpretációja olyan, mint – ha már álmokról van szó – egy ébredés. A *Sag* szerencsésen nem olvad egybe az azt követő kérdéssel, sőt, mintha az álmokból a dal erejéig kilépve az énekes ekkor kezdene kommunikálni a külvilággal. A *wunderbare Träume* az első két strófában még az elmét betöltő révületben jelennek meg, a hang az égi üzenetnél (*Und mit ihrer Himmelskunde*) is annyira visszafogottan ad csak nyomatékot a sornak, hogy magát se ébressze fel teljesen. Az álmok sírba hanyatlása (*Und dann sinken in die Gruft*), akár a virágok elmúlása, öntudatlan – a hangulatban rejlő, szándékos, ám látszólagos révetegség Normann *Träuméj*ét az egyik leghívebb interpretációvá teszi.



Ernestine Schumann-Heink
(Forrás: www.greatoperasingers.blogspot.com)

Ernestine Schumann-Heink²⁸ előadása – a legkorábbi felvételt az áttekintésnek szinte a végére hagyva – 1911-ből (a korabeli hangrögzítés minden technikai tökéletlensége és a magasságok torzításai ellenére) elsősorban, de nem csupán történeti érdekességgel bír. Az álmok lélekbe merülésének (*In die Seele sich versenken*) hangfokozása iskolapélda értékű, főleg, ha a következő sorokban (*Dort ein ewig Bild zu malen...*) meghalljuk, hogy az énekesnő valódi alt, aki ugyanakkor tökéletes pianókat tud megszólaltatni. Schumann-Heink a német *Lied*éneklés egyik legautentikusabb képviselője abból a hőskorból, akinek a hangját – a felvétel idején 50 éves volt – már lemezek őrzik. A *Träumé*ban nem

²⁸ Ernestine Schumann-Heink – The Complete Recordings, Vol. II. (Victor Orchestra) Romophone (1911) 2007.

csodálható meg hangjának terjedelme (B6–D3, utóbbit a schuberti *Der Tod und das Mädchen* bizonyítja) a maga teljességében. Ugyanakkor némi képet ad arról az énekesnőről, akit 1896-os bayreuthi debütálása után Cosima *meine liebe Erda*ként emlegetett, illetve megjegyezte, hogy amennyiben Wagnernek a bemutatón ilyen Erda állt volna rendelkezésre, akkor alighanem még komplexebbre írta volna ezt a szólamot.



Rosa Ponselle

(Forrás: www.greatoperasingers.blogspot.com)

Rosa Ponselle²⁹ felvétele bőven azt követően, 1954-ben készült, hogy 1937-ben visszavonult a színpadi szerepléstől. Bár Wagner sosem szerepelt a repertoárjában, a *Träume* interpretációja valamiféle képet adhat arról a hangról, amelynek birtokosáról Tullio Serafin (az énekhangok megítélésében biztos érzékkel rendelkező karmester) akként emlékezett meg, miszerint számos „csodálatos énekessel” működhetett együtt pályája során, valamint „három csodával”: Caruso és Titta Ruffo mellett Ponselle volt a harmadik csoda. Minden külön elemzés helyett csak megismételhetjük, amit Walter Legge, az énekhangok zseniális szakértője a *csodáról* írt. Fenséges hang, a felhangok végtelen gazdagságával. Legatója tökéletes, teljességgel törésmentes volt, csodálatos modulációval és olyan légzéskontrollal, hogy hallgatóságának elállt a csodálkozástól a lélegzete. Erőtartalékai okán valódi drámai szoprán, *hochdramatisch*, ha a drámai szituáció megkívánta, de hajlékonysága és mozgékonyasága okán épp annyira *lirico-spinto*. Bár nem a koloratúra terrénján mozgott, hihetetlen kolorálótehetséggel bírt, staccatói egyenletes gyöngysorként peregtek. S mindehhez olyan tökéletes kiegyenlítettség járult, ami a regiszterváltásokat észrevehetetlenné tette.

²⁹ Rosa Ponselle – American Recordings 1939 and 1954, Vol. III. (z.: Igor Chicagov) Naxos (1954) 2008.

A nagy drámai hangok természetesen a *Wesendonck dalokat* is a drámaiság felől ragadták meg. Martha Mödl pályája során énekelt ugyan dalokat, erőssége azonban egyértelműen nem a *Lied* éneklés volt. Hangja eredeti adottságai alapján is a *hochdramatisch* szerepekre kvalifikálta, s ezen alakítások hosszú sora után a dalénekléshez szükséges hangfókusz nyilvánvalóan csökkent. A többlet, amit a *Wesendonck dalokban* nyújtott, nem elsődlegesen a hang élmény, hanem a felfogás eredetisége felől ragadható meg. Nagyjából ugyanez elmondható Astrid Varnay kapcsán is azzal, hogy *Liedeket* jóformán egyáltalán nem énekelt, hangja nem ezen – mindenképpen nagyobb hangmozgékonyt / hajlékonyt követelő – műfajra predesztinálta. Jelena Obrazcova a *Wesendonck dalokat* a nagygesztű interpretáció lehetősége felől fogja meg, hangvételéhez mindenképpen a zenekari változat áll közelebb.

Viszont más, szintén drámai szerepkörű és drámai hangadottságú énekesnők – a zongorával kísért változatban – nem elsődlegesen a dráma felől közelítették meg a *Wesendonck dalokat*. Kirsten Flagstad olyan líraiságot mutat fel bennük, mintha nem minden idők talán legnagyobb Brünnhildéje és Izoldája énekelne. Hasonlóképpen Frida Leider és (a német dalirodalmat mindig avatottan megszólaltató) Jessye Norman interpretációja is megmutatja, hogy egy drámai adottságú hang, hogyan szólaltathatja meg kellő intimitással e dalokat. Az ő esetükben viszont ez nem is okoz túlzottan nagy meglepetést. A drámai hang és a drámai szerepkör ellenére, minél több felvételüket hallgatja az ember, azt érzi: a drámai hang mögött alapvetően lírai lélek lakozott. Az énekes személyiségének és hangjának a találkozása önálló esszé érdemelne, de: ha nem teljes a hang és a lelki adottság közötti átfedés, akkor (hogy Flagstad és Norman példája is mutatja) mindenképp szerencsésebb eset, ha a drámai hang líraibb temperamentummal párosul, mint ennek a fordítottja; utóbbira, vagyis a drámai habitus okán a *hochdramatisch* szerepekben szétégett lírai vagy spinto hangokra végtelen számú példát lehetne sorolni.

Azon énekesnők, akik az állandó repertoárja éppúgy felölelte a dalt, mint az operát, a *Wesendonck dalok* zenekarra hangszerelt változatának előadása szintén a műfajhoz mért, adekvát és autentikus képet mutatott mind az interpretáció, mind a hang megszólaltatás tekintetében – természetesen egyéni különbségekkel. Így például Waltraud Meier vagy Várady Júlia egyfajta „tárgyilagossággal” ragadta meg a dalokat. Az a visszafogott előadásmód azonban, ami a három említett énekesnőt jellemzi, nem annyira a Flagstad vagy Norman esetében megmutatkozó lelki diszpozíció, belülről fakadó líraiság, hanem egy erősen intellektuális felfogás eredménye.

A 20. század alighanem két legnagyobb német lírai szopránja, Tiana Lemnitz és Elisabeth Schwarzkopf a *Wesendonck daloknak* ismét egy újabb oldalát mutatta meg. A legatók tökéletessége, a leheletfinom pianók sora, a könnyedebb és hajlékonyabb hangok festette paszteliszínek a zongorakísérettel megszólaltatott dalokat (a zenekar bombasztikusabb hatásai nélkül) hangi és interpretációs élményként is miniatűr remekké formálta. E dalok esetében e két énekesnő előadásmódja éppúgy teljességgel autentikusnak tekinthető, mint a nagyobb gesztusú interpretációk.

Végezetül: a *Wesendonck dalok* további érdekessége, hogy – noha női hangra íródtak, de szövegük okán nem feltétlenül „női dalok” – transzponálva több férfi énekes is előadta őket. Mivel közülük kevesen énekelték a teljes dalciklust, így elemzés helyett álljon csupán néhány példa. A *Schmerz* és a *Träum* nagyszerű, minden „túléneklés” nélküli interpretációban énekelt minden idők talán legnagyobb Wagner tenorja, Lauritz Melchior.³⁰ A *Der Engel* Plácido Domingo (kissé sematikus),³¹ a *Träum* Richard Tauber klasszikus hangszépséggel – a dal végére néhány apróbb tauberi manírt is beiktatva – lemezre énekelt.³² Kónya Sándor, a magyar származású, olaszos hangszínű, de Wagner operáiban is maradandót alakító tenor (e kettősségben kódolt ellentmondás dacára) a *Schmerz* és a *Träum* igazolhatóan értőn és jól énekelt – a további három dalról készült felvétele alighanem az archívumok mélyén lappang.³³ A teljes ciklust (sajnos a kelleténél egy évtizeddel később) René Kollo,³⁴ illetve (megfelelő időben és jó stílusérzéssel) Jonas Kaufmann is megszólaltatta.³⁵

A jelen írásban elemzett felvételek a Liedinterpretationen youtube csatorna 6/1-5. számú lejátszási listáján hallgathatók meg:

<https://www.youtube.com/@liedinterpretationen/playlists>

³⁰ Lauritz Melchior – Sings Wagner (k.: Eugene Ormandy) Preiser (1939) 2010.

³¹ Plácido Domingo – The 50 Greatest Tracks (k.: Marcello Viotti) Deutsche Grammophon 2002.

³² Richard Tauber – Lieder (z.:?) Naxos (1919) 2002.

³³ Kónya Sándor – Songs, Verdi and Wagner (z.: Otto Guth) Decca 1968.

³⁴ René Kollo – singt Wagner und Strauss (k.: Christian Thielemann) Warner Classics (1992) 2013.

³⁵ Jonas Kaufmann – Wagner Arias and Wesendonck-Lieder (k.: Donald Runnicles) Decca 2013.