

SÁRVÁRI KINGA FANNI<sup>1</sup>  
**GONDOLATOK A LIED (ÚJRA)FORDÍTHATÓSÁGÁRÓL –  
EGY LISZT-DAL MAGYAR SZÖVEGVÁLTOZATAINAK  
TÜKRÉBEN**

A zene ott kezdődik, ahol a szó hatalma véget ér<sup>1</sup>. Örökérvényű szállóige vagy közhelyesült féligazság csupán e gondolat? Esetleg mindkettő? Vagy önmagán túlmutató, szimbolikus üzenet, melyet a maga teljességében mind a mai napig nem sikerült még megfejteni? Nem tudhatjuk.

A bizonytalanság korát éljük, melyben a tudományterületek közötti határok elmosódhatnak, illetve a már meglévő diszciplínák határterületein újabb és újabb kutatási területek jöhetnek létre. A fenti idézhetetlen idézet alaposabban megvizsgálva bizonyosság helyett is inkább kérdések merülhetnek fel bennünk válaszok helyett. Azonban egyszerű gondolatébresztőnél talán mégis többre hivatott ez a néhány szó; lássuk, közelebb jutunk-e segítségükkel a címadó problémakör új szempontokat is felmutató vizsgálatához.

A nyitómondat értelmezéséhez minden bizonnyal más-más irányból közelítene egy zenében járatos, illetve azzal kapcsolatban magát műkedvelőnek, esetleg laikusnak mondó gondolkodó. Azonban a „szó hatalmára” is eltérő nézőpontból tekinthetnek a nyelvekkel foglalkozó egyes avatottak, legyen szó például nyelvészről, irodalmárról, esetleg fordítóról. Utóbbi felfogásában, ha az adott nyelven leírt vagy kimondott szó hatalmát veszti, nyelvi közvetítőként ő még mindig próbálkozhat egy másik nyelvre fordítani a közvetíteni kívántakat, anélkül, hogy zenéhez „kellene” folyamodnia. Azonban a „szó hatalmát” egy nyelv határain belül maradván sem hagyhatjuk figyelmen kívül. A tudatos nyelvhasználó, nyelvében élő és azt kutató tudós, a nyelvész számára lehetséges, hogy ez a „hatalom” az átlagos anyanyelvi beszélő befogadóképességét meghaladóan is feltárulhat – így a zenére való figyélés is szükségképpen később „kell”, hogy elkezdődjön. De még ha el is érkezünk

---

<sup>1</sup> A tanulmány szerzője az Eötvös Loránd Tudományegyetem Nyelvtudományi Doktori Iskolája Fordítástudományi Doktori Programjának korábban moszkvai, bécsi és szentpétervári zenei tanulmányokat is folytató hallgatója. Kutatási területe Liszt Ferenc dalművészetének szöveg-zene kohéziós és fordítástudományi szempontú vizsgálata.

nyelvészeti megközelítéssel az értelmezés határaihoz, akkor sem biztos, hogy minden alkalommal kiaknáztuk az egyes megnyilatkozások és szövegek valamennyi elérhető tartalmi elemét. Hiszen bizonyos kontextusban bizonyos sorrendben elhelyezve bizonyos szóalakok bizonyos többletjelentéssel is bírhatnak. Ez pedig már irodalmi szintként is felfogható, ide felkapaszkodni különleges látásmódot igényel. Azonban meglehet, hogy a szó hatalma itt is véget ér egyszer. Ott kezdődne valóban a zene?

Tegyük fel, hogy igen. De hogyan is definiáljuk a zenét? Hívjunk segítségül ismét egy közhelyet, mely szerint egy hang még nem zene, de kettő – belértve a közöttük feszülő kapcsolatot, ritmikai, melodikai, szünettel telített feszültséget – már igen? Ha ezt elfogadjuk, egyszerűen azt is mondhatjuk, hogy a verbalitás lehetőségein túl vár minket egy világ, a zene birodalma, ahol a hallásunk számára felfogható nonverbális jelek összessége között próbálhatunk eligazodni. Azonban a fenti példákban is kitűnik, hogy kár lenne a verbalitás szintjét kategorikusan kizárni a zene fogalmából. Hiszen mit kezdenénk akkor az olyan fogalmakkal, mint például zeneyelv, a nyelv zeneisége, vagy éppenséggel azokkal a vokális művekkel, melyek kottaanyagának egy nyelvi réteg, tehát kimondottan a verbális szint is szerves részét képezi? Ezekben az esetekben nyelv és zene sok tekintetben összeolvad, és gyakran a két jelrendszer nem különíthető el egyértelműen egymástól, azonban alapvetően nem tűnik lehetetlennek a nyelvi és a zenei rétegnek önmagában való, sőt egymással egybevető vizsgálata sem. Jelen tanulmány ezért a legtisztább lexikai síkon értelmezhető nyelvi-verbális, valamint szövegtől megtisztított zenei réteget is tartalmazó vokális művek elemzési lehetőségeihez kíván adalékul szolgálni oly módon, hogy a különböző jelrendszerek együtteseként felépülő művek esetében a kódváltás fogalmát nyelv és zene viszonylatán túl kiterjeszti az egyes művek különböző nyelvű változatai között megfigyelhető kódváltásra, azaz a fordításra is.

A vokális művek csoportmegjelölés természetesen számos műfajt lefedhet, ezért indokolt lehet egy olyan részterület kijelölése, melyben a tárgyalt problémakörök (tudományköziség, szöveg-zene kapcsolat, fordíthatóság) mindegyike közös rendszerbe illeszthető. A szerző véleménye szerint a dal műfaja (pontosabban a *Lied* terminussal leírt csoportba sorolható művek összessége) komplexitásának köszönhetően kiválóan alkalmas lehet arra, hogy nyelvi-nyelvészeti és zenei-

zenetudományi szempontú elemzéseken túl vizsgálatok az irodalom- és fordítástudomány, továbbá a (mű)fordításkritika szempontjait is érvényesíthessük. Dalok esetében egyrészt lehetőségünk van a zenei anyag elemzésére, másrészt a mű szövegváltozatainak vizsgálatára (beleértve a dalszöveg alapjául szolgáló eredeti vers és annak kottakiadásban megjelenő, komponálási folyamat eredményeként keletkezett azonos nyelvű és fordított szövegű verzióinak összehasonlítását), harmadrészt pedig a szöveges és zenei anyag kapcsolatának feltárására is. Mindezek a kutatási lehetőségek természetesen operák, misék, kantáták, oratóriumok stb. esetében is rendelkezésre állhatnak, azonban az itt felsorolt műfajok közül a fordítás kiemelt jelentősége leginkább csak az operák, illetve a már említett dalok esetében áll fenn, a többi felsorolt műfajra alapvetően az eredeti nyelven történő előadás a jellemző. Ráadásul az operák és a dalok esetében a fordítás különböző aspektusai kerülhetnek előtérbe: míg ugyanis operafordítások alatt nem csupán az eredeti librettoétól eltérő szövegű előadások kapcsán beszélhetünk, hanem a zenés színházakban napi gyakorlatnak számító feliratozás (ún. surtitling) jelensége miatt is, addig a daloknál mindenekelőtt az énekelhető fordítással rendelkező művek tanulása, tanítása és bemutatása során válik központi kérdéssé a nyelv, melyen az adott mű elhangzik. Végül pedig, amennyiben az irodalomtudomány eredményeit is fel szeretnénk használni sok szempontú megközelítésünkben, nagyobb eséllyel találunk irodalmilag is értékes szövegeket a *Lied* nyelvi alapját képező versek, mintsem sok, irodalmi szempontból gyakran értékelhetetlen operalibrettó között. (Nem megfelelően természetesen néhány igenis létező, remek dramaturgiával és irodalmi igényű szöveggel rendelkező librettójú operáról.)

A dalfordítások vizsgálatok tehát nehéz vizekre evezünk, hiszen a műfaji sajátosságokból fakadóan tekintettel kell lennünk a zenetudomány mellett a nyelvészeti fordítástudomány napjainkban egyre nagyobb népszerűségnek örvendő kutatási területére, az audiovizuális műfajok speciális fordítási kérdéseire, ugyanakkor a már említett lírai szövegbázis okán az irodalomtudományhoz sorolható (mű)fordításkritika szempontjaira is. Valamennyi tényező figyelembevételére kizárólag interdiszciplináris megközelítéssel lehetséges, ez azonban a téma kutatójától megfelelő nyelv-, irodalom-, fordítás- és zenetudományi tájékozottságot is igényel. Az előfeltételek teljesülése esetén viszont rendkívül izgalmas, és nagyrészt még feltáratlan kutatási részterület tárulhat elénk. Különösen igaz ez Liszt Ferenc dalainak vizsgálatok, melyek néhány előremutató kutatási

előzménytől eltekintve<sup>ii</sup> még mindig inkább a szerző életművének kevésbé ismert és elismert részét képezik. A közismerten poliglott komponista személye mindemellett egy további fontos tényező, nevezetesen a többnyelvűség szempontjainak szem előtt tartását is szükségessé teszi számunkra.

Gondoljunk csak bele: adott egy német anyanyelvű, azonban vallásos neveltetésének, zenei tanulmányainak és koncertkörútjainak köszönhetően már fiatalon több nyelvvvel, így az olasszal, latinnal, franciával, angollal, sőt későbbi éveiben még a lengyelrel és oroszral is kapcsolatba kerülő, kifinomult hallású zenei géniusz, korának egyik legjelentősebb világpolgára, aki szerteágazó kulturális és társadalmi kapcsolatainak köszönhetően lényegében egész életét ebben a nyelvi sokszínűségében töltötte. Nem meglepő tehát, hogy többnyelvűsége (bár a felsoroltak közül természetesen nem mindegyik nyelvet bírta egyformán magas szinten, lényegében „csak” az első ötön kommunikált a felsoroltak közül, azokon is változó helyességgel) dalszerzeményeiben is visszaköszön. Ráadásul számos esetben bizonyíthatóan nyelvi közvetítő segítségével vált számára egy-egy megzenésíteni kívánt versszöveg oly mélységben hozzáférhetővé, hogy annak lexikai jelentésére és hangsúlyviszonyaira is jobban tekintettel tudott lenni – bár a nem anyanyelvi szöveg használatából adódó hibákat azért így sem küszöbölhette ki mindenhol.

Felmerülhet bennünk a kérdés, hogy kit tekintünk valójában egy *Lied* esetében a mű szerzőjének. A megzenésített eredeti vers költőjét? A zeneszerzőt? Esetleg azt a fordítót, akinek köszönhetően a komponista dallá írt egy általa eredeti nyelven nem érthető, esetleg nem is ismert verset? Hagyományosan a zeneszerző szokott megjelenni egy megkomponált dal szerzőjeként, azonban a szöveg írójának feltüntetésekor már akadhatnak nehézségeink. Előfordulhat például olyan eset, hogy egy vers még nyomdába kerülése előtt dalszöveggé válik, és előbb lesz hozzáférhető kottakiadásban, mint verskötetben. Ez történt például Karolina Karlovna Pavlova orosz költőnő francia nyelven írott művével, az *Oh! Pourquoi donc* kezdetű *Les pleurs des femmes* című verssel is, melynek bár keletkezési dátuma 1840. május 22.<sup>iii</sup>, az nyomtatásban először mégsem kötetben, hanem a rá írt Liszt-dal 1844-es moszkvai kottakiadásában jelent meg, a címadó vers pedig nagy valószínűséggel csak a Pavlova műveit tartalmazó 1964-es összkiadásban<sup>iv</sup> olvasható először önálló (tehát zenei anyag nélküli) költeményként. Ráadásul a kottakiadásban a szöveg

néhány szavát Liszt a később nyomtatásban megjelent verziótól eltérően közölte (a csak írásban észrevehető egyes és többes számbeli különbségeken túl egy-egy ige és főnév helyett is annak szinonimáját, illetve hasonló hangzású „gondolattársított párját” szerepelteti, illetve ismétlésekkel az eredeti vershez képest is kiemel egy-egy kifejezést<sup>v</sup>), így a pontosság kedvéért nem csupán zeneszerzőként, hanem a szöveg átdolgozójaként is érdemes lenne hivatkozni rá e konkrét mű esetében – hasonlóan számos egyéb fiatalkori dalához, melyekben a refrénszerű ismétlések beiktatásán túl szintén szabadabb szövegkezelői attitűd jellemezte a zeneköltőt.

Külön figyelmet érdemelnek Liszt azon dalai, melyeknél minden valószínűség szerint nem az eredeti költemények forrásnyelvi (a szerző által legkevésbé értett orosz vagy magyar) szövegei, hanem azok (leginkább német vagy angol) célnyelvi fordításai jelentették a komponálás nyelvi kiindulópontját. Így például Alekszej Tolsztoj *Nye branyi menyja, moj drug* kezdetű versének megzenésítésekor Liszt, ha ismerte is az eredeti orosz szöveg hangzását, a komponálás folyamatában bizonyára hasznát vette a mű német, francia vagy angol nyersfordításának, melyhez az Odojevskij szalonját látogató orosz nemesség tagjai közül lényegében bárkitől hozzájuthatott. Ennél biztosabbat mondhatunk Lermontov *Ima* című költeményéről, melynek szövegírójaként az első kiadás nem is az orosz *Molitva* szerzőjét, Lermontovot jelöli meg, hanem a *Gebet* című német fordítás készítőjét, a több más, eredetileg is németül íródott vagy németre fordított Liszt-dalszöveg költőjeként ismert Bodenstedtet (nemcsak a cím alatti „Bodenstedt verse Lermontov után” megjegyzés árulkodik erről, hanem az a tény is, hogy Liszt kézírata eleve csak a német szöveget tartalmazta, az orosz „eredetinek” abban nyoma sem volt). Két magyar nyelvű dala, a Petőfi versére komponált *A magyarok Istene*, valamint az ifj. Ábrányi Kornél szövegére írt *Magyar király-dal* egyaránt Neugebauer László (Ladislaus Neugebauer) német fordításával együtt érte meg az első kiadást, közreadásakor a mindkét nyelven való énekelhetőség érdekében a zongorakíséret fölé külön magyar és német szövegű énekszólamot is lejegyeztek. Lisztnek mai értelemben vett magyar anyanyelvű lektorra is szüksége volt, aki segített neki a szövegelosztás végleges kialakításában annak érdekében, hogy a zenemű ne csak a komponista anyanyelvén felcsendülő németre fordított szöveg, hanem a magyar eredeti esetében is minél jobban megfeleljen a prozódia szabályainak. Ezekben az esetekben tehát láthatjuk, hogy a fordítástudományban rendszerint egyértelműen beazonosítható forrás- és célnyelv fogalmi összekeverednek, hiszen például

magyar-német viszonylatban a zeneköltő számára a kiindulási alapot nem a magyar forrás-, hanem a német célnyelv jelentette. Érdeemes ezért e két terminussal fokozott elővigyázatossággal bánni ezekben a speciális dalfordítási esetekben.

Röviden térnénk ki a már említett német szövegíró, Bodenstedt kapcsán egy másik érdekes jelenségre, mely a Liszt-dalok vizsgálatakor egy speciális szövegtörzs kialakítását is lehetővé teszi. Ahogy láttuk, legalább egy orosz nyelvű mű Bodenstedt közvetítésével és fordításában került Liszthez, azonban szintén tőle származó szöveggént a zeneszerző eredeti, tehát nem fordított szövegeket is megzenésített, így az *Einst* és az *An Edlitam* című verseket (bár utóbbi esetben felmerült a gyanú, hogy a perzsa költő, Mirzə Şəfi Vazeh egy versének német fordításával van dolgunk, mégis valószínűsíthető, hogy Bodenstedt saját, eredetileg is németül írott szövege a mű, és a szerző csak a romantikus póz kedvéért adta közre az egyébként valóban élt és általa tényleg ismert és nagyra tartott azeri költő művei fordításaként azt a kötetet, melyet igazából ő maga írt, nem pedig fordított). Bár vitatott, hogy a bodenstedti *Lieder des Mirza-Schaffy* végeredményben fordításnak, átdolgozásnak vagy saját alkotásnak tekinthető-e, az *An Edlitam* című darabot a dallás választás szempontjából mindenképpen Bodenstedt eredetijének kell vennünk, hiszen Liszt számára a német verzió volt hozzáférhető, akár volt a szövegnek perzsa előképe, akár nem. Ez esetben érdemes lehet megvizsgálni, hogy eltér-e valamiben Liszt szövegkezelése egyrészt a német eredeti szövegűnek tekintett *Einst* és az *An Edlitam*, másrészt pedig az igazoltan fordításként számon tartott *Gebet* megzenésítésekor attól függően, hogy Bodenstedttől éppen forrás- vagy célnyelvi szöveget vett át. E kérdés hátterében az a fordításfilozófiai dilemma áll, mely az ún. fordításnyelvűség jelenségével kapcsolatban kutatja a fordított szövegekre jellemző és azokat a nem fordítottaktól megkülönböztető sajátosságokat. Nyilvánvalóan a fordításízűség kétségtelen bizonyítékait három vers alapján nehéz lenne meggyőzően feltárni, viszont a fenti hipotézis pontosabb körvonalazását segítheti egy másik szerző, Peter Cornelius Liszt-dalirodalomban betöltött szerepének tanulmányozása is. Bodenstedt-hoz hasonlóan Liszt tőle is kölcsönzött mind német eredeti (szám szerint kettő), mind németre fordított versszövegeket, utóbbi hétből négyet olaszról, hármat pedig franciáról ültetett át Cornelius a célnyelvre. Az összesen kilenc (fordított és nem fordított) corneliusi német szöveg felhasználását vizsgálva a szerző szövegkezelése alapján az esetleges fordításízűség kiszűrése azért tűnik problematikusnak, mert Liszt számára a francia második anyanyelv volt, és

olasztudása is elég biztos lábakon állt ahhoz, hogy akár a német fordítások nélkül is boldogulhatott a dalok megzenésítésekor, tehát nem biztos, hogy csak a németre fordított szövegekre támaszkodott, hanem csak az eredetike vagy azokra is.

A fordításízűséget jelen tanulmány keretei között ezért nem vizsgáljuk tovább, azonban a szerző szövegkezelésének értékelése, legyen szó akár ugyanazon dal időben többször átdolgozott verzióiról, akár több nyelven elérhető eredeti és fordított szövegváltozatairól, részletesebb magyarázatra szorulhat. A továbbiakban a zeneileg és nyelvileg is releváns példák érzékeltetése céljából a dalok szöveg-zene kapcsolatának vizsgálatához egy több szempontból is figyelemre méltó Liszt-mű, a Goethe-szövegre komponált *Mignons Lied* elemzése során tett észrevételeinket kívánjuk összefoglalni. Az összegzés bemutatja, hogy a dalfordítások komplex, kvalitatív lépésekből álló vizsgálata számszerűsíthető eredményekké alakítható, és az így kirajzolódó dalfordítás-elemző modellt a *Lied* műfajának más szerzőktől és korszakokból származó darabjaira alkalmazva reményeink szerint a konkrét művön, sőt a liszti életművön is túlmutató, általánosítható dalfordítás-kritikai megállapítások is tehetők lesznek a témával foglalkozó további kutatások számára.

A *Mignons Lied* Goethe egyik, ha nem a legtöbbit megzenésített dala. Maga a szöveg az 1795-ben publikált *Wilhelm Meisters Lehrjahre* című regény<sup>vi</sup> harmadik könyvének első fejezetében<sup>vii</sup> olvasható eredeti formájában. A legnagyobb komponisták közül Liszten kívül Beethoven, Schubert, Schumann, Anton Rubinstein és Hugo Wolf is írt dalt a *Kennst du das Land* kezdetű versre, nem beszélve a mű számtalan egyéb, kevésbé ismert szerzők általi megzenésítéséről. Liszt *Mignonja* ráadásul három verzióban is fennmaradt: az első 1842-ben keletkezett, nyomtatásban pedig 1843–1844 folyamán jelent meg Berlinben Schlesingernél a *Buch der Lieder* első kötetének részeként; a második, feltehetőleg 1854-es verzió ennek a füzetnek az 1856-ban revideált kiadásában látott napvilágot; az előző kettőtől lényegesen eltérő, 1860 körülre datálható harmadik változat pedig a lipcsei Kahntnál jutott el a kiadásig 1863-ban. A két korábbi változat közelebb áll egymáshoz, hozzájuk képest a harmadik 8-9 ütemmel terjedelmesebb, továbbá míg a legelső verzió végig 4/4-ben íródott, annak triolás megoldásai a revideált változatban már tízütemnyi 6/4-es középrésszé fejlődnek, a harmadik kiadásban pedig már csaknem a mű háromnegyede van 6/4-ben, bár a 6/4-es és 4/4-es részek száma egyaránt 4-4. Alapvetően tehát megfigyelhető a mű újabb és újabb

kiadásában a páros lüktetés színesebbé, hármas tagolást is megengedővé tétele, mely jól kifejezi a páros és páratlan lüktetések összeférhetővé válását, ugyanakkor a vers szövegéhez is szervesebben illeszkedik. Összességében a harmadik kiadást szövegbarátabb, kevésbé éles, triolásított ritmika, illetve a nehezen kiénekelhető extrém hangmagasságok mellőzésével az előadót kevésbé igénybe vevő melodika jellemzi. Ennek megfelelően további megállapításainkat a véleményünk szerint legjobban énekelhető Kahnt-féle harmadik kiadás szöveg- és kottanyagára fogjuk alapozni.

Az 1863-as kiadás zenei anyaga megtartja az első két verzióban is meglévő negyed hosszúságú felütést, azonban a zongorakíséret négyütemes bevezetőjében először nem hangismétléssel, hanem legatón keresztül kromatikus fellépésekkel elért ütemkezdő hangokkal találkozunk, az énekszólámat megelőlegező hangismétlések pedig csak a harmadik ütem végétől csendülnek fel a zongoraszólamban is. Érdekes, hogy az énekszólám belépésekor a felütés ütemegyre történő átkötése az ötödik és hatodik ütem vokális határait teljesen bizonytalanná teszi, az ütem hangsúlyos kezdőhangjai csak a kíséretben érhetőek tetten. A dal első 6/4-es egysége az első 15 ütem, melyben a zongoraszólám már említett bevezetőjét egy énekszólámmal bővült 11 ütemnyi mondat követi. Utóbbi felosztható két darab, nem egészen 5-5 ütem hosszúságú frázisra, illetve az azokat összekötő 1-2 ütemnyi instrumentális szakaszra. Lüktetés szempontjából a művet indító trochaikus gesztus (legyen akár szó félhangot vagy negyedszünettel bővült negyedhangot követő negyedhangról, akár negyed- vagy nyolcadalapú nyújtott ritmusról) a 15. ütemig összesen 19-szer ismétlődik a zongorakíséretben, illetve szintén 19-szer az énekszólamban (utóbbiba beleértve azokat az eseteket is, amikor egy szótagra két hang éneklendő, és ezeket követi egy rövidebb hang, tehát előbbieket a hangmagasság változásától függetlenül egy hosszú hangnak számítva). Amennyiben pedig a négy hangból álló dallami és ritmikai indítómotívumot figyeljük meg, abból 13 számolható meg úgy, hogy az ének- és zongoraszólám egybeesésekor azokat egynek tekintjük.

Jellegzetes hangközlépések az első 15 ütemben a kis, nagy és bő szekund, a kis terc, valamint a csak háromszor tiszta, amúgy végig bővített és egyszer szűkített kvart, mely a további „tiszta” hangközökkel (nagy terc és szext) csak a hangnemi bizonytalanságok feloldásakor, a zárlatokban tudja megszilárdítani helyzetét. A hangnemi lebegést jól érzékelteti a kromatikus-alterált indítás is, mely A-dúr és fisz-



moll irányába is vezethetne akár, míg eléri a harmadik ütemre az előjegyzésnek megfelelő Fisz-dúr, azonban a D alterációjával a dúr és moll közti lebegést továbbra is fenntartja. A molljelleg a 7-8. ütem aisz-mollba történő modulációjával viszont nem válik véglegessé, mivel egy enharmonikus minore-maggiore fordulattal a 9. ütem már B-dúr zárlatot követően vezet g-mollos utánérzésekkel (10-13. ütem) a végül a 14-15. taktusokban győzedelmeskedő, B- és Fisz-dúrhoz képest is tercrokron D-dúrba. Összesítve láthatjuk, hogy a legtisztább hangnemi pillanatok a 3. (Fisz), 7-8. (aisz), 9. (B) és 14-15. (D) ütemekben tűnnek elő. Ez a harmóniai váz megerősíti az énekszólammal kibővült első rész (5-15. ütem) fő frázisainak korábban megsejtett 1+1+(1+2)-es tagolását: a felütéses 5. ütemben induló zenei mondat első és második taktusa ritmikailag szaggatott, az átkötött felütés okozta látszólagos metrikai kötetlenséget pedig a Fisz/disz között enharmonikusan lebegő összhangzattani többértelműség tartja meg ebben az időtlen állapotban. A 7-9. ütemek hangnemi tisztulása és összetartozása ugyanakkor sodróbb lüktetéssel párosul, ami a kikristályosodó harmóniavilág és kisimuló ritmika összefonódásával erősödhet meg valóságosan. A 10. taktus szerepe a modulációt követő átkötéstől eltekintve megfelel az instrumentális bevezető utolsó (4.) ütemének, ennek megfelelően a 11-15. ütemek logikája is az 5-9. taktusokat leíró 1+1+(1+2) modellt követi.


A tisztán zenei anyag vizsgálatát követően érdemes külön megvizsgálni a vonatkozó rész szövegét is. A 15. ütemig az eredeti versszöveg első strófájának első fele hangzik el: négy, egyenként tíz szótagot számláló, egyenként 4+6 szótagból álló félsorok alkotta sor. A félsorok megfeleltethetők a zenei tagolásból már ismert 1+1+(1+2) felosztás számainak is. A szöveg metrumának és ritmikájának elemzéséhez érdemes megfigyelni, hogyan változott a már eredetileg is alapvetően trochaikus lejtésű versszöveg lüktetése (dallam nélküli ritmizálását lásd az 1. sz. ábrán) a különböző változatok megzenésítése során.

|   |
|---|
|     |
| Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen, Im dunklen Laub die Goldorangen glühen, Ein |
| 9   |
| sanfter Wind vom blauen Himmel weht, Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?        |

1. sz. ábra: Az eredeti vers (Goethe: *Mignons Lied*) lüktetése.

2.

Az 1. sz. ábra az eredeti Goethe-vers javasolt ritmizálását mutatja. Szöveg és ritmus a következőképpen feleltethető meg egymásnak: a félkövérrel szedett szótagok az ütemkezdő hangsúlyon (1. negyed), a kurzív szedésűek pedig az ütemfelező mellékhangsúlyon (2. negyed) ejtendők. A színezett szótag nehezen énekelhető hangsorra hívja fel a figyelmet. Az eredeti vershez képest a korábbi dalverzió rimikája (az egyszerűség kedvéért dallam nélkül) az alábbi módon alakul (2. sz. ábra):

|  |
|--|
|    |
| Kennst du das <i>Land</i> , wo die Zitronen <i>blühen</i> , im <b>dunkeln</b> <i>Laub</i> die Gold- o- rangen  |
|    |
| <i>glühen</i> , Ein <i>sanfter</i> <i>Wind</i> vom <b>blauen</b> Himmel <i>weht</i> , die <i>Myrte</i> <i>still</i> und <b>hoch</b> der <i>Lor-</i> beer |
|    |
| <b>steht?</b>  |

2. sz. ábra: A dal (Liszt: *Mignons Lied*) ritmikai vázlatja a korábbi verzió revideált kiadásában.

A fenti sorokat összevetve látszik, hogy bár a vers mássalhangzótorlódásos *dunklen* szava helyett a megzenésített változatban szereplő *dunkeln* már jobb énekelhetőséget biztosít, de a szigorú-szögletes, 2/4-ben lejegyzett trochaikus versmetrumhoz a 4/4-ben megfogalmazott korai dalverziók (az első kottakiadás, illetve annak revideált változata) még meglehetősen közel álltak. A dal további átdolgozásakor ugyanakkor az is megfigyelhető, hogyan válik beszédszerűbbé, természetesebbé és egyúttal sejtelmesebbé Liszt szövegkezelése már a harmadik kiadás első motívumaiban a korábbi ütemkezdő hangsúlyok elrejtésével, valamint a hármas lüktetés 6/4-en keresztüli, ám ezért továbbra is páros jellegű felvillantásával (3. sz. ábra).

|  |
|--|
|                                    |
| Kennst du das <i>Land</i> , wo die Zitronen <i>blühen</i> , im <b>dunkeln</b> <i>Laub</i> die                        |
|                                    |
| <b>Gold-</b> o- <i>ran-</i> gen <b>glühen</b> , Ein sanf- ter <i>Wind</i> vom <b>blauen</b> Himmel <i>weht</i> , die |
|                                     |
| <b>Myrte</b> <i>still</i> und <b>hoch</b> der <i>Lor-</i> beer <b>steht</b> ?  |

3. sz. ábra: A dal (Liszt: Mignons Lied) ritmikai vázlatja a későbbi verzióban (3. kiadás).

Az alábbi táblázatban felsoroltuk az eredeti vers és a megzenésített dalszöveg fő-, illetve mellékhangsúlyos szótagjait, az összefoglalásból pedig kitűnik, hogy a komponista bizonyos főhangsúlyokat (*kennst*, *die*) eltüntetett a szövegből a komponálás során, ugyanakkor azok egy része csak mellékhangsúlyá változott (*Land*, *blühen*, *Laub*, *Wind*, *weht*, *still*), de megmaradt, míg néhány mellékhangsúlyos szótagot tartalmazó lexikai elem (*du*, *Zitronen*, *Himmel*) teljesen megfosztott hangsúlyos jellegétől. Ezzel a zeneköltő önmagában lényegkiemelést hajtott végre, ami a verbális tartalmi elemek jelentőségbeli eltolódását hozta magával. Az ismertetett hangsúlybeli változásokat a 4. sz. ábra szemlélteti.

| eredeti vers                           |   | Liszt 3   |   |
|--|---|---|---|
| ütemkezdő<br>(főhangsúly):<br>16 (2/4) | ütemfelező<br>(mellékhangsúly): 5 (2/4) | ütemkezdő<br>(főhangsúly):<br>8 (6/4 vagy<br>3/2) | ütemfelező<br>(mellékhangsúly):<br>8 (6/4 vagy 3/2) |
| Kennst                                 | <i>du</i>                               |   |   |
| <i>Land</i>                            |   |   | <i>Land</i>   |
| die                                    | Zitronen                                |   |   |
| <i>blühh</i>                           |   |   | <i>blühh</i>  |
| dunklen                                |   | dunkeln   |   |
| <i>Laub</i>                            |   |   | <i>Laub</i>   |
| Gold-                                  | -orangen                                | Gold-   | -orangen  |
| <i>glühh</i>                           |   | <i>glühh</i>                                      |   |
| sanfter                                |   | sanfter   |   |
| <i>Wind</i>                            |   |   | <i>Wind</i>   |
| blauen                                 | <i>Himmel</i>                           | blauen  |   |
| <i>weht</i>                            |   |   | <i>weht</i>   |
| Myrte                                  |   | Myrte   |   |
| <i>still</i>                           |   |   | <i>still</i>  |
| hoch                                   | <i>Lorbeer</i>                          | hoch  | <i>Lorbeer</i>                                      |
| <i>steht</i>                           |   | <i>steht</i>                                      |   |

3. sz. ábra: Az eredeti vers (Goethe: *Mignons Lied*) és a megzenésített mű (Liszt: *Mignons Lied*, 3. kiadás) hangsúlyviszonyai.

4.

Összességében elmondható, hogy a végső dalváltozat szövegkezelése közelebb került az előbeszédhez, a nyújtott ritmusok a hármás lüktetés bekerülésével lekerekítettebbek lettek, és a hosszú és rövid szótagok váltakozása is kiegyenlítettebbé vált. A vokális anyagban talán csak a magas fekvések magánhangzói (*Myrte*, *still*), illetve a tetőponton éneklendő szókezdő *h* hang jelentenek nehézséget, a lágy likvidákban és mély fekvésű magánhangzókban bővelkedő szöveg egyébiránt kifejezetten énekesbarátnak tekinthető.

Az eredeti német nyelvű szöveg vizsgálatát követően felmerülhet bennünk a kérdés, hogy elmondható-e ugyanez a nyelvi-zenei harmónia a műről akkor is, ha az fordításban szólal meg. A *Buch der Lieder* néven megjelent első kiadás csak eredeti szöveget tartalmazott, míg az 1856-os revideált és az 1860-ban átdolgozott második és harmadik kiadásokon alapuló későbbi közlésekben már különböző angol, orosz, francia és magyar nyelvű fordításokkal is találkozhatunk az eredeti német szöveg

mellett. A továbbiakban a vers öt magyar műfordítását vetjük össze egy kottában is megjelent, így énekelhetőnek minősített hatodik fordítással annak érdekében, hogy feltárjuk az énekelhető és éneklésre kevésbé vagy egyáltalán nem alkalmas fordítások közötti különbségeket. Az összehasonlítás alapjául saját készítésű, csak ritmikai vázlatot tartalmazó kottaképek szolgálnak, melyekre megkíséreltük képzeletben „ráénekelni” valamennyi fordított szöveget. Öt esetben (Dóczi Lajos, Vas István, Tandori Dezső, Zöldi Péter és Rédey Tamás műfordításainak használatakor) kimondottan nehéz dolgunk volt, mert bár a szövegeket nem lehetetlen Liszt vokális anyagával összeegyeztetni, ez számos alkalommal csak durva kompromisszumok árán sikerül csak. A problémás helyeket a 6-10. ábrák színes kiemelése mutatják: a sárga szín enyhébb megbicsaklásokat (például nem szókezdő szótagra eső zenei hangsúlyokat, nem egyező zenei hang- és szótaghosszúságokat) jelöl, pirossal pedig az énekelhetőséget kimondottan negatívan befolyásoló tényezők (például a zenei motívum vagy frázis végével nem egybeeső, a zenei anyag szünetével „félbevágott” szavak és tagmondatok, kényelmetlen és elnyújtott helyzetben lévő *i* magánhangzók) vannak kiemelve. A zöld szín nem feltétlenül hibára utal, hanem olyan részekre, ahol például hangkettőzéssel (egy negyed helyett két nyolcadot énekelve) oldható csak meg a nagyobb szótagszám dallamra illesztése, azonban ez a beavatkozás a zenei anyag kismértékű módosítását jelenti csupán, ezért bár a művelet változtatással jár, de így is inkább szerencsés megoldásként értékelhető.

The image shows a musical score for the song 'Hont' by Dóczi Lajos. It consists of three staves of music in 4/4 time, with lyrics in Hungarian. The lyrics are: "Tu- dod a hont, a citrom szép honát, Hol sár- ga na- rancs gyúl a lom- bon át, Hol kék e- gekről szel- lő lágyan ér, Mir- thus le- hel s ma- gas- lik a ba- bér?". The score uses color coding: yellow for accents, red for problematic elements, and green for adjustments.

6. sz. ábra: Dóczi Lajos fordításának ráillesztése a liszti ritmikára.

Is- me- red e, a citromok honát, Na- rancs tü- zel ső-  
 5 tét- lő lom- bon át, A kék e- gek halk fu- val- lata kél, Nem  
 9 rez- dül meg a mir- tusz a ba- bér?

7. sz. ábra: Vas István fordításának ráillesztése a liszti ritmikára.

Tu- dod hol a hon, cit- rom hona, Lomb-sü- rün ég a  
 5 na- rancs a- ra- nya, Sze- lid szél száll kék ég felől, Ba-  
 9 bér áll, mir- tusz a csönd- be dől:

8. sz. ábra: Tandori Dezső fordításának ráillesztése a liszti ritmikára.

Is- me- red vi- rágzó citrom zöldjél? Iz- zó na- rancs dí-  
 5 szí- ti lom- bok zöldjél, A kék- lő égből friss szél száll a földre, Csön-  
 9 des mir- tusz ba- bér ma- gas- lik körbe

9. sz. ábra: Zöldi Péter fordításának ráillesztése a liszti ritmikára.

Is-me-rős a táj hol cit-rom nyí-lik? Ső-tét lomb-ban a-  
 5 rany na-rancs iz-zik. Sa kék e-gek sze-líd szel-lő-je jár; Mír-  
 9 tusz sze-ré-nyen, ba-bér gőg-gel áll.

10. sz. ábra: Rédey Tamás fordításának ráillesztése a liszti ritmikára.

Természetesen kevésbé szerencsés szöveg-zene illeszkedési esetek kimondottan énekelhetőnek szánt fordításokban is megfigyelhetők, azonban a fenti szempontok alapján egyértelműen látszik, hogy a néhány nem szókezdő szótagra eső zenei hangsúly önmagában még nem jelenti az énekelhetőség nagymértékű csorbulását. Ez kiderül a 11. sz. ábra lényegesen kevésbé színes voltából is:

Lásd, ott a föld, hol ring a citromág, a dús na-rancs zöld  
 5 lomb közt néz le rád; hol nyá-jas szél sze-li-den fújdogál, halk  
 9 mir-tusz leng, és dús ba-bér-fa áll.

11. sz. ábra: Raics István énekelhető fordításának illeszkedése a liszti ritmikára.

A fordítás, illetve a dallá válás során keletkezett jelentésbeli változások minden olyan helyen tetten érhetők, ahol az eredeti szöveg megfelelő helyein álló szavaitól eltérő jelentésű lexikai elemek jelennek meg a fordításban ugyanazon a zenei fő- vagy mellékhangsúlyon. Például Dóczi és Raics fordításaiban a *Land* szónak tökéletes megfelelője mind a *hont*, mind a *táj*, mert ugyanarra a mellékhangsúlyra esnek, mint az eredeti szövegrész, illetve jelentésüket tekintve is ekvivalensek azzal.

Ezzel szemben a többi négy fordításban a függő kérdés *-e* partikulájára, valamint a lényegi jelentést nem hordozó *a* határozott névelőre esik ugyanez a hangsúly, ami valamennyi esetben a dalszöveg megbicsaklásához vezet. A legszerencsésebb esetekben egy-egy adott, az eredeti szövegben hangsúlyos kifejezés fordításbeli megfelelője nemcsak jelentését tekintve kapcsolódik eredetijéhez, hanem benne még a zenei fő- vagy mellékhangsúly is szókezdő szótagra esik (mint például a *Goldorangen / narancs aranya* Tandorinál vagy a *Myrte / mirtusz* és a *sanfter / nyájas* megoldásai Raicsnál). A ritmikai vázak és hangsúlyviszonyok összehasonlítását a 12. sz. ábra tartalmazza

| eredeti (DE)           | HU1<br>Dóczy   | HU2<br>Vas          | HU3<br>Tandori    | HU4<br>Zöldi   | HU5<br>Rédey     | HU6<br>Raics    |
|------------------------|----------------|---------------------|-------------------|----------------|------------------|-----------------|
| <i>Land</i>            | <i>hont</i>    | (ismered)- <i>e</i> | <i>a</i>          | <i>a</i>       | <i>a</i>         | <i>föld</i>     |
| <i>blühen</i>          | <i>honát</i>   | <i>honát</i>        | <i>hona</i>       | <i>földjét</i> | <i>nyilik</i>    | <i>citromág</i> |
| <b>dunkeln</b>         | <b>sárga</b>   | <b>narancs</b>      | (lomb)sűrűn       | <b>izzó</b>    | sötét            | <b>dús</b>      |
| <i>Laub</i>            | <i>narancs</i> | <i>tüzel</i>        | <i>ég</i>         | <i>narancs</i> | <i>lombban</i>   | <i>narancs</i>  |
| <b>Goldorangen</b>     | <b>gyül</b>    | sötétlő             | <b>narancs</b>    | díszíti        | <b>arany</b>     | <b>lomb</b>     |
| ( <b>Goldorangen</b> ) | <i>lombon</i>  | <i>lombon</i>       | <i>aranya</i>     | <i>lombok</i>  | <i>narancs</i>   | <i>néz</i>      |
| <b>glühen</b>          | <b>át</b>      | <b>át</b>           | ( <i>aranya</i> ) | <b>zöldjét</b> | <b>izzik</b>     | <b>rád</b>      |
| <b>sanfter</b>         | <b>kék</b>     | <b>kék</b>          | szelid            | <b>kéklő</b>   | <b>kék</b>       | <b>nyájas</b>   |
| <i>Wind</i>            | <i>egekről</i> | <i>egek</i>         | <i>száll</i>      | <i>égből</i>   | <i>egek</i>      | <i>szél</i>     |
| <b>blauen</b>          | szellő         | fuallata            | <b>ég</b>         | <b>szél</b>    | <b>szelid</b>    | szeliden        |
| <i>weht</i>            | <i>ér</i>      | <i>kél</i>          | <i>felől</i>      | <i>földre</i>  | <i>jár</i>       | <i>fűjdogál</i> |
| <b>Myrte</b>           | <b>Mirthus</b> | (nem) <b>rezdül</b> | <b>babér</b>      | csöndes        | <b>mirtusz</b>   | <b>mirtusz</b>  |
| <i>still</i>           | <i>lehel</i>   | <i>meg</i>          | <i>áll</i>        | <i>mirtusz</i> | <i>szerényen</i> | <i>leng</i>     |
| <b>hoch</b>            | magaslik       | <b>mirtusz</b>      | <b>mirtusz</b>    | <b>babér</b>   | <b>babér</b>     | <b>dús</b>      |
| <i>Lorbeer</i>         | <i>a</i>       | <i>a</i>            | <i>csönabe</i>    | magaslik       | <i>göggel</i>    | <i>babérfa</i>  |
| <b>steht</b>           | <b>babér</b>   | <b>babér</b>        | <b>dől</b>        | <b>körbe</b>   | <b>áll</b>       | <b>áll</b>      |

12. sz. ábra: Zenei fő- és mellékhangsúlyok elhelyezkedése az eredeti és fordított szövegekben.

Mindenhol tökéletes tartalmi és hangsúlyviszonybeli megfelelést természetesen nem várhatunk el egyetlen fordítótól sem, hiszen a dalfordítás a zenei illeszkedés követelményei miatt még a már önmagában is sokszor lehetetlen küldetésnek tűnő klasszikus (tehát zenei anyag nélküli) műfordításnál is nehezebb feladatot jelenthet. Gondoljunk csak az eredeti szöveg kulcsszavai megtartásának nehézségére a fordításokban. A *Mignons Lied* esetében sem sikerült ez mindig (l. a 13. ábrán bemutatott táblázat üres celláit), azonban látható, hogy az egyes fordítások nagyon is tudatosan törekednek a nem egy az egyben átvehető jelentések pótlására más szófaji utalások (*blühen / virágzó*), esetleg áttételesebb asszociációk (*still / nem rezdül meg / lehel / szerényen / halk*) alkalmazásával.



| eredeti (DE)           | HU1<br>Dóczy                 | HU2<br>Vas                      | HU3<br>Tandori        | HU4<br>Zöldi        | HU5<br>Rédey     | HU6<br>Raics             |
|------------------------|------------------------------|---------------------------------|-----------------------|---------------------|------------------|--------------------------|
| <i>Land</i>            | <i>hont</i>                  | <i>honát</i>                    | <i>hon / hona</i>     | <i>földjét</i>      | <i>táj</i>       | <i>föld</i>              |
| <i>blühen</i>          | -                            | -                               | -                     | <i>virágzó</i>      | <i>nyílik</i>    | <i>ring</i>              |
| <b>dunkeln</b>         | -                            | sötétlő                         | (lomb)sűrűn           | <b>zöldjét</b>      | sötét            | <b>dús / zöld</b>        |
| <i>Laub</i>            | <i>lombon</i>                | <i>lombon</i>                   | <i>lomb(sűrűn)</i>    | <i>lombok</i>       | <i>lombban</i>   | <b>lomb</b>              |
| <b>Goldorangen</b>     | <b>sárga</b>                 | (narancs)                       | <b>aranya</b>         | (narancs)           | <b>arany</b>     | (narancs)                |
| ( <b>Goldorangen</b> ) | <i>narancs</i>               | <b>narancs</b>                  | <b>narancs</b>        | <i>narancs</i>      | <i>narancs</i>   | <i>narancs</i>           |
| <b>glühn</b>           | <b>gyúl</b>                  | <i>tüzel</i>                    | <b>ég</b>             | <b>izzó</b>         | <b>izzik</b>     | -                        |
| <b>sanfter</b>         | <i>lágyan ér</i>             | <b>kék</b>                      | <b>szelid</b>         | <i>friss</i>        | <b>szelid</b>    | <b>nyájas / szelíden</b> |
| <i>Wind</i>            | <b>szellő</b>                | <b>fuwallata</b>                | <i>szél</i>           | <b>szél</b>         | <i>szellője</i>  | <i>szél</i>              |
| <b>blauen</b>          | <b>kék</b>                   | <b>kék</b>                      | <i>kék</i>            | <b>kéklő</b>        | <b>kék</b>       | -                        |
| <i>weht</i>            | ( <i>lágyan ér / lehel</i> ) | ( <b>fuwallata</b> ) <i>kél</i> | <i>száll</i>          | <i>száll</i>        | <i>jár</i>       | <i>fújdogál / leng</i>   |
| <b>Myrte</b>           | <b>Mírthus</b>               | <b>mirtusz</b>                  | <b>mirtusz</b>        | <i>mirtusz</i>      | <b>mirtusz</b>   | <b>mirtusz</b>           |
| <i>still</i>           | ( <i>lehel</i> )             | (nem) <b>rezdül meg</b>         | <i>áll / csönabbe</i> | <b>csöndes</b>      | <i>szerenyen</i> | <b>halk</b>              |
| <b>hoch</b>            | <b>magaslik</b>              | -                               | <b>áll / dől</b>      | <b>magaslik</b>     | <b>göggel</b>    | ( <b>dús / áll</b> )     |
| <i>Lorbeer</i>         | <b>a babér</b>               | <b>a babér</b>                  | <b>babér</b>          | <b>babér</b>        | <b>babér</b>     | <b>babérfa</b>           |
| <b>steht</b>           | <b>magaslik</b>              | -                               | <b>áll / dől</b>      | ( <b>magaslik</b> ) | <b>áll</b>       | <b>áll</b>               |

13. sz. ábra: A hangsúlyos kulcsszavakból álló lexikai háló vizsgálata a *Mignons Lied* magyar fordításaiban.

Hagyományos műfordítások készítésekor formailag tekintettel kell lenni az eredeti vers strófaszerkezetére, a verssorok szótagszámára, a hangsúlyviszonyokra (lücketés, metrum, ritmika), a hangzóhasználatra, valamint a rímekre. Tartalmi szempontból a mű mondanivalója, hangulata, gondolati íve, logikai felépítése, stílusa és költői eszközei sem hagyhatók figyelmen kívül. Ezekben túlmenően a dalfordításokban, mint láttuk, a ritmikának és hangzóhasználatnak a zenei anyag meglétéből következően a hangmagasságtól is függő énekelhetőség vonatkozásában további kiemelt szerepe van. Ugyanakkor fontos, hogy a zenei felépítés kövesse a szövegét, azaz a zenei és nyelvi-lexikai kohéziós vázak lehetőség szerint minél jobban lefedjék egymást. Ez makroszinten jelentheti például a zenei és nyelvi tagolás vagy csúcspontok egybeesését, melyet röviden szöveg-zene kohézióknak is nevezhetünk. Mikroszinten pedig szöveg és zene viszonyában az ún. szöveg-zene illeszkedés kap kiemelt szerepet, mely leginkább a mű legkisebb, már jelentéssel bíró építőkövei, a zenei motívumok és gesztusok szintjén értelmezhető, például az egyes lexikai elemek és a hozzájuk tartozó zenei anyag szoros összekapcsolódásában. Utóbbi jelenség szép példája az elemzett dalrészlet utolsó frázisának csúcspontjaként felhangzó *hoch* szó, melynek verbális jelentésére ('magas') a dallami ugrás még jobban ráerősít.

Véleményünk szerint a dalfordítások komplex vizsgálatának külön zenei és lexikai kohéziós, majd a nyelvi és zenei anyagot együttesen is vizsgáló szöveg-zene kohéziós és szöveg-zene illeszkedési elemzéssel lehet érdemes kiegészülnie. További módszertani kérdéseket vet fel, hogy milyen lehetőségeink vannak egy alapvetően kvalitatív jellegű vizsgálat eredményeinek számszerűsítésére, különösen a dalfordítás-elemzés fent említett, a hagyományos műfordítási szempontokkal egybeeső formai és tartalmi tényezőinek, továbbá az énekelhetőség és a szöveg-zene kapcsolat minőségét leíró aspektusainak súlyozására. Fontos-e például dalfordításkor a rímek megőrzése? A sorok szótagszáma vagy a zenei hangsúlyviszonyokhoz való alkalmazkodás az előrébb való? Pontosan milyen tényezők befolyásolják az énekelhetőséget? Mikor mondhatjuk egy dalfordításra, hogy az az eredeti mű jól sikerült fordítása (ha úgy tetszik, „vokális ekvivalense”), és mikortól számít egy dalfordítás inkább átköltésnek vagy átdolgozásnak?

Az újabb és újabb felmerülő kérdések arra engednek következtetni, hogy a *Lied* nemcsak lehetővé teszi, hanem igényli is az alapos műelemzést, melyből jelen tanulmány keretei között csak ízelítőt adhattunk. Reményeink szerint további kutatások eljuttathatják a műfaj elkötelezettjeit a felmerült kérdések minél pontosabb megválaszolásához, legyen szó akár Liszt Ferenc, akár más poliglott zeneköltők dalművészetéről.

---

<sup>i</sup> A szállóige több neves művészhez is köthető, egyértelműen hivatkozható források hiányában ehelyütt csak Goethe, E.T.A. Hoffmann, Richard Wagner és Hans Christian Andersen nevét említjük meg.

<sup>ii</sup> Bozó Péter e témában írott 2009-es disszertációja (*A Buch der Liedertől a Gesammelte Liederig: Liszt összegyűjtött dalainak első négy füzete és előfutárai*. Doktori értekezés. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem.) is mindössze 24, specifikusan a liszti dal-oeuvre-t tárgyaló szakirodalmi tételre támaszkodhatott, melyek közül a legkorábbi 1843-as, a legkésőbbi pedig 2005-ös kiadású munka.

<sup>iii</sup> "*Les pleurs der femmes. Romance. Paroles de madame Caroline Pavloff. Musique de Fr. List, dédiée à madame Caroline Pavloff*". M., 1844.

<sup>iv</sup> Павлова Каролина Карловна: *Полное собрание стихотворений*. "Библиотека поэта". Большая серия. Второе издание. М.,--Л., "Советский писатель", 1964.

<sup>v</sup> Példák az említett szövegváltoztatásokra a mű első verszakából: *leur route* helyett *leurs routes*, ismétlődő *le rire*, *n'offensez pas* helyett *n'insultez pas*, *les pleurs* helyett *aux pleurs*.

<sup>vi</sup> Goethe, Johann Wolfgang von: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Bd. 2. Frankfurt (Main) u. a., 1795.

<sup>vii</sup> <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/meisterl/mstl301.html> (2023.05.20-i megtekintés)