

A SCHWANENGESANG BŐVÍTMÉNYEKKEL Tizenhét dal – százhusz év – ötven énekes

A *Schwanengesang*, a schuberti *Hattyúdal* nem valódi dalciklus, hanem két dalciklus-töredék és az utolsó dal 14 darabból álló füzére.² Schubert utolsó évében tíz dalt komponált Ludwig Rellstab verseire, ezek közül hét alkotja a *Schwanengesang* első blokkját.³ Utolsó hónapjaiban Heinrich Heine hat verséből alkotott dalt, ez a pszeudociklus második része.⁴ A záródarab Schubert utolsó vokális műve, a *Taubenpost* Johann Gabriel Seidl verse alapján.⁵ A három költő verseinek nincsen köze egymáshoz. A kapcsolóelem mindössze a nem Schuberttől, hanem a kiadótól, Tobias Haslingertől származó cím, amely ravasz kiadói fogásként a *Schubert végrendelete/üzenete a túlvilágról* hangulatot hivatott sugallani. Az asszociáció nyilvánvaló: az északi mitológia jósmadara, a hattyú halála előtt végső éneket hallat. A kiadó a *Müllerin* és a *Winterreise* alapján tudta: egy dalciklusnak álcázott gyűjtemény jobb piaci fogadtatásra számíthat, mint az önálló dalok.



Az első kiadás címlapja
(Forrás: <https://en.wikipedia.org>)

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

² Dietrich Fischer-Dieskau: *Ein Dichter in Tönen*. In: Sabine Näher: *Das Schubert-Lied und seine Interpreten*. Stuttgart–Weimar 1996.

³ 1) *Liebesbotschaft*, 2) *Kriegers Ahnung*, 3) *Frühlingssehnsucht*, 4) *Ständchen*, 5) *Aufenthalt*, 6) *In der Ferne*, 7) *Abschied*.

⁴ 8) *Der Atlas*, 9) *Ihr Bild*, 10) *Das Fischermädchen*, 11) *Die Stadt*, 12) *Am Meer*, 13) *Der Doppelgänger*.

⁵ 14) *Die Taubenpost*.

Stílusukat tekintve a tizennégy dal három csoportra osztható. Az elsőben, a strófikus és hangvételükben népdalszerű dalok között mindhárom költő képviselteti magát: Rellstab a *Liebesbotschaft*tal, a *Frühlingssehnsucht*tal és az *Abschied*del, Heine a *Fischermädchennel*, Seidl pedig a *Taubenpost*tal. A második, a dúr és a moll hangnemek között váltakozó, komplexebb melódiaszövésű, a drámát és a pátoszt, illetve a könnyedebb, lírai hangulatot variáló dalok közé sorolható Rellstabtól a *Kriegers Ahnung* és az *Aufenthalt*, Heinétől az *In der Ferne*, az *Ihr Bild* és az *Am Meer*. A harmadikba a korábbi Schubert-hangvételhez képest avantgárdnak ható, a hangzás szépségét az expresszivitásnak alárendelő, a wagneri *Sprechgesang* felé mutató dallamvezetésű *Lied*ek sorolhatók, Heinétől az *Atlas*, a *Stadt* és a *Doppelgänger*.⁶ E ponton fokozottan helytálló Brigitte Fassbaender jellemzése, aki önéletrajzi könyvében Schubertet *klasszikus expresszionistánsk* nevezi.⁷

A hét Rellstab-dal mellé több énekes – koncerten és lemezen egyaránt – beiktat még legalább egyet, a *Herbst*et. A *Lebensmut*, mivel töredék, koncerten ritkán hangzik el. Schubert talán e két dalt is a majdani dalciklus részének szánta, de ha e feltevés nem is áll meg, hangulatilag akkor is harmonizálnak a *Schwanengesang* első részével. A Heine-dalok további kompozíciókkal nem egészíthetők ki, Schubert utolsó évében találkozott a költő verseivel. (A szakirodalomban természetesen számos töprengés olvasható arról, milyen irányba alakul a *Lied* műfaja, ha Schubert nem hal meg harmincegy évesen, és az *Atlas* és a *Doppelgänger* zenei világában tovább alkot.)



Tobias Haslinger

(Forrás: <https://www.klassika.info>)

⁶ Steven Lubin: *The Three Styles of Schwanengesang. A Pianist's Perspective*. In: *A Companion to Schubert's Schwanengesang*. New Haven–London 2000.

⁷ Brigitte Fassbaender: *Komm' aus dem Staunen nicht heraus. Memoiren*. München 2019.

A *Taubenpost* a koncerteken rendszerint a *Schwanengesang* záródarabjaként, a Heine-dalok után hangzik el. Ugyanakkor számos énekes a programba önálló Seidl-blokkot iktat be, így *A galambposta* annak lesz a nyitó- vagy záródala. Mivel a nyomasztó *Doppelgänger* után töréspont nélkül nem kapcsolható a Heine-dalokhoz, az énekes egy pillanatra el is hagyhatja a pódiumot, és a programzáró dal egyúttal a ráadások első darabja lehet. A *Schwanengesang* mint egység kiadói ötletből született, a *Taubenpost* önkényes – kizárólag a kronológiával indokolható – zárása a kvázi-dalciklusnak. Funkciója az epilógusé. Ha az önkényesen – ám hasznos önkénnyel – egybeolvasztott *Hattyúdalk*nak lehet epilógusa, akkor a koncerten éppoly önkényesen lehet proológusa is. És miért ne lehetne ez is egy Seidl-dal, a *Vágyódás*, a *Sehnsucht*? Kronológiailag nem indokolható, de atmoszférateremtő erejével annál inkább. A *Sehnsucht*-ban a költő szobájában ül, és vágyódását csak a dal csillapíthatja. A *Taubenpost* szintén a bezártság érzetét kelti, amit a haldokló Schubert képe csak tovább fokoz – utoljára indítja útnak üzenetével majd' két évszázada szárnyaló postagalambját, melynek neve: *Vágyódás*, *Sehnsucht*.

Ahogy a lemezek címéből, a felvételek adataiból kiderült, természetesen nem valamennyi, a címben említett énekes szólaltatta meg a teljes *Schwanengesang*-ot, sokan egy-két *Liedre*, vagy esetleg a Rellstab-, illetve a Heine-dalokra szorítkoztak. Ugyanakkor teljes *Schwanengesang*-felvételből is legalább 120 áll rendelkezésre.⁸ Mégis inkább dalonként érdemes haladni a felvételek sorában, mert ellentétben a valódi dalciklusok, a *Die schöne Müllerin* és a *Winterreise* interpretációival, egy-egy *Schwanengesang*-lemez vagy -est összességében aligha jellemezhető. Ahogy maga a *Hattyúdalk* sem ad ki koherens történetet vagy hangulatot, úgy a dalok zeneileg és tematikailag is kevésbé épülnek egymásra.

I. A „Schwanengesang” költői és a „dalciklus” keletkezése

Ludwig Rellstab matematikai tanulmányai után a színház és a zene világa felé fordult, és lett – Wilhelm Müllerrel, a Mendelssohn- és a Hensel-testvérekkel, Clemens Brentanóval és Achim von Arnimmel együtt – a 19. század első évtizedeiben Berlin legfontosabb irodalmi műhelyének, a *Stägemann*-szalonnak fontos tagja. Versei (többek között az 1825-ös, *Sagen und romantische*

⁸ Az egyik legteljesebb diszkográfia: <http://schwanengesang.online>

Erzählungen című kötete, amelyben az *Abschiedet* is publikálta) és librettói mellett apja nyomdokain járva Berlin legjelentősebb zenekritikusaként tett szert ismertségre. Gyűjteményes kötete (*Gedichte*) 1827-ben jelent meg, és tartalmazta azon tíz költeményt is, amelyekből rá egy évre Schubert dalt komponált.



Ludwig Rellstab

(Forrás: <https://en.wikipedia.org>)

Verseit eredetileg Beethovennek juttatta el. Hogy ezek miként kerültek Schuberthez, teljes bizonyossággal nem deríthető ki. Rellstab szerint Beethoven maga adta át Schubertnek a kéziratot. Beethoven titkára, Anton Schindler szerint Schubert őt Beethoven halála után többször meglátogatta, a verseket a hagyatékából magához vette, és négy nappal később a *Liebesbotschaftot*, a *Kriegers Ahnungot* és az *Aufenthaltot* készre komponálva mutatta be.⁹ A történet hitelessége kérdéses, alapja inkább Schindler szokásos fontoskodása lehet, amellyel helyet akart magának biztosítani a zenetörténetben. Schubert és Anselm Hüttenbrenner nyolc nappal halála előtt felkereste Beethovent betegágyánál, aki ekkor bízhatta a zeneszerzőre a szövegeket. Eszerint Rellstab története tűnik hitelt érdemlőbbnek.¹⁰ A valóság már nyilván nem tárható fel, és talán nem is igazán fontos, viszont a versek hidat vernek Beethoven és Schubert közé, noha személyes kapcsolatuk valószínűleg ebben az egy találkozásban merült ki.

Schubert összesen tíz verset zenésített meg Rellstabtól: a *Schwanengesangban* szereplő hetet, a szintén 1828-ban komponált *Herbst* és *Lebensmut*, valamint *Auf*

⁹ Dietrich Fischer-Dieskau: *Franz Schubert und seine Lieder*. Frankfurt am Main–Leipzig 1999.

¹⁰ Fabio Sagner: *Rellstablieder aus dem „Schwanengesang“ von Franz Schubert. Doch ein Zyklus?* Norderstedt 2016.

dem Strom címűt. E tizből kilencet egy Rellstab-ciklus részének szánhatta. (Az *Auf dem Strom* már csak az énekszólam kísérete miatt sem kapcsolódik a ciklushoz, hiszen ebben a zongora mellett az énekszólamot kürt kíséri.) A *Liebesbotschaft* kéziratán az „1828. augusztus” datálás olvasható, ami a kompozíciót időben pontosabban engedi elhelyezni. Hogy a Rellstab-ciklusban a *Schwanengesang* hét dalához képest a másik két *Lied* hol helyezkedett (volna) el, nem tisztázható teljes bizonyossággal.



Anton Schindler

(Forrás: <https://www.beethoven.de>)

A dalok hangneme és az ezekben tükröződő hangulat okán Elmar Budde meggyőzően érvel amellett, hogy a *Liebesbotschaft* a *Lebensmut* előzhette meg, és a *Herbst* követte a tervezett, ily módon töredékként fennmaradt Rellstab-ciklusban.¹¹

Lebensmut címmel két Schubert-dal is ránk maradt. A korábbi, az ismertebb (a D 883-as jelzetű) 1827 elején Ernst Schulze versére született (*O, wie dringt das junge Leben*). A másodikat (a D 937-es jelzetűt) Rellstab versére (*Fröhlicher Lebensmut / Braust in dem raschen Blut*) kezdte Schubert komponálni, azonban csak az első strófával készült el.

Az 1828 tavaszán komponált *Herbst* – ami (D 945) szintén a készülő Rellstab-ciklus részének vélelmezhető – sajnos nem került be a *Schwanengesang*-kánonba, és így (méltatlanul) nem érte el az abban szereplő dalok népszerűségét.

¹¹ Elmar Budde: *Schuberts Liederzyklen*. München 2003.



Heinrich Heine

Moritz Daniel Oppenheim festménye

(Forrás: <https://hu.wikipedia.org>)

Heinrich Heinétől a *Dalok könyve (Buch der Lieder)* 1827-ben jelent meg, és összesen 236 verset tartalmazott. A Schubert által dallá komponáltak – címüket Schuberttől kapták, a Heine-kötet alapján csak kezdősoraikkal volnának idézhetőek – a 88 költeményt felölelő, *Die Heimkehr* című fejezetből valók.¹² Közülük *három (Das Fischermädchen, Die Stadt, Der Doppelgänger)* az 1824-ben napvilágot látott verseskötetben (*Dreiunddreißig Gedichte von H. Heine*) is helyet kapott.¹³

Heine verseivel Schubert valószínűleg barátja, Franz von Schober felolvasóestjén, 1828 januárjában ismerkedett meg.¹⁴ Hogy miért e verseket válogatta ki a kötetből, arról magától a zeneszerzőtől nem sokat tudunk meg. 1828. október 6-án kelt levelében publikálásra ajánlja fel – három zongoraszónátával és egy vonósnégyessel együtt – a dalokat, és mindössze ennyit ír a kiadónak, Heinrich Albert Probstnak: „*A hamburgi Heine több verséhez, amelyek módfelett tetszettek, zenét komponáltam.*” A hat dalt egyben küldte meg Probstnak, vagyis lehet, hogy a Heine-dalokat lezárt egységnek tekintette. De mivel a levél a halála előtti hónapban kelt, az is lehet, hogy a Heine-ciklus további dalokkal egészült volna ki, ahogy a *Winterreise* ösváltozata is tizenkét dalt tartalmazott a végső verzió huszonnégy darabjához képest. Tény

¹² 8) *Das Fischermädchen*, 14) *Am Meer*, 16) *Die Stadt*, 20) *Der Doppelgänger*, 23) *Ihr Bild*, 24) *Der Atlas*.

¹³ Walburga Litschauer: *The Origin and Early Reception of Schwanengesang*. In: *A Companion to Schubert's Schwanengesang*. New Haven–London 2000.

¹⁴ Elmar Budde: *Schuberts Liederzyklen*. München 2003.

viszont, hogy a hat Heine-dal a *Heimkehr* legsötétebb és legkilátástalanabb hangulatot sugárzó versein alapul.¹⁵

1830 novemberében kelt levelében Heine arról ír a zeneszerző Eduard Marxennak, hogy Schubart (elírás révén Christian Schubart, 18. századi költő került Schubert neve helyére) nem sokkal halála előtt remek zenét komponált verseihez, amit azonban sajnos nem hallott. Clara Bauer jó két évtizeddel később kelt levelében a schuberti kompozíciók jellegét taglalja Heinének: „*Franz Schubert élettél és lélekkel telten öntötte a verseket zenébe. Ön bizonyosan ismerte, hisz' úgyszólván az Ön lényének másik fele, és az Ön szándékai szerint értette Önt. Némelyik dalban a vad kétségbeesést olyan megrázó hangokkal jelenítette meg, hogy hatásuk szinte riasztó.*”¹⁶



Szerb Antal

(Forrás: <https://transtelex.ro>)

A megállapítás a Heine költészetében és egész személyiségében lakozó meghasonlottságot ragadja meg – csak éppen a schuberti melódiák tekintetében kevésbé helytálló. Szerb Antal megállapításával a *Schwanengesang*ba felvett Heine-versek kapcsán is csak egyetérteni lehet: „*Valljuk be, hogy a Buch der Lieder verseinek nagy része elviselhetetlen, ezt a könnyáradatot nem lehet kibírni. Heine a petrarcai sémának, a reménytelen szerelem költészetének uralmát fél évszázaddal meghosszabbította, amikor az már anakronizmus volt, mert megszűntek lélektörténeti alapjai – ez a cselekedete hasonló a Metternich-féle reakcióhoz, amely a régi rendszer uralmát fél évszázaddal meghosszabbította akkor, amikor az már halott volt. ... Heinéből hiányzott*

¹⁵ Hermann Prey: *Premierenfieber*. München 1981.

¹⁶ Sonja Gesse-Harm: *Zwischen Ironie und Sentiment: Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart–Weimar 2006.

valami – valami szent közép, ami pedig a legerősebb szokott lenni a költőkben. Ha költőien fejezzük ki magunkat, azt mondhatjuk, hogy Heinében csak vér és agyvelő volt, hiányzott belőle a szív. Csak világos, hideg tudat és csak homályos, ősi ösztönök, hiányzott belőle az érzelem világa. ... Hogy mégis szentimentális költő volt, nem mond ellent ennek: a szentimentalizmus sokszor az agy-emberek nosztalgiaja az érzelem után. ... Az angol romantikát és főképp Byront követte, amikor közvetlen kifejezésre törekedett, szakított a költői dikcióval, nem tett különbséget költői és mindennapi szavak közt, a legszentebb dolgokat mindennapi szavakkal, a legbanálisabbakat pedig ünnepi emelkedettséggel mondta el.”¹⁷

Schubert nem tartott Heinével az irónia, a nevetségesbe forduló álpátosz útján.¹⁸ 1816-os naplóbejegyzésében Schubert mintha Heine bizarr, groteszk költői világáról írna, „amely egyesíti, összetéveszti, egybemossa a tragikumot a komikummal, a kellemeset a viszolyogtatóval, a hősiest a siránkozóval, a legszentebbet a Harlekinnel, és őrző hangulatba hozza az embereket, ahelyett, hogy feloldódást hozna a szeretetben, és nevetésre készíti, ahelyett, hogy Istenhez emelné”. Hogy ezen alapálláshoz, a kijózanító és varázstalanító disszonanciához Schubert hogyan viszonyult? A művész „legnagyobb gyönyöre” a művészet „tisza és szent természetében áll”, írja a naplóban. A viszonyulást pedig a naplóbejegyzéseknél ékebben fejezi ki az 1817-ben komponált *An die Musik*.

Az ellentét a Heine-versek iróniába hajló szövege és Schubert melódiai között ugyanakkor – épp a zeneszerző zsenialitása révén – feloldódik. Meggondolva, hogy Wilhelm Müller is szerepverseknek szánta a *Müllerint*, az ellentét nem is olyan kiáltó. Ott az ironikus hangvételű keret, az *Elő-* és az *Utóhang* elhagyásával tette Schubert a maga naivitásában hihetővé a ciklust. Itt nem hagyott el semmit a szövegből, hanem zenéjével átértelmezte, magasabb szférába emelte a verseket.¹⁹ Ahogy a *Molnárlány*-versek megszűntek Müller-versekként élni, úgy a Heine-versek is megszűntek a *Buch der Lieder* részeként létezni, és a *Schwanengesangban* élnek tovább. A zeneszerző erősebbnek bizonyult a költőnél.

¹⁷ Szerb Antal: *A világirodalom története, III.* Budapest 1941.

¹⁸ Jack M. Stein: *Schubert's Heine Songs*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24/4. 1966.

¹⁹ Richard Kramer: *Schubert's Heine*. *19th Century Music* 8/3. 1985.

Hogy a szöveg idézőjelben értendő, ironikusabb, vidámabb vagy sekélyesebb mondandóját a zeneszerző nemhogy magasabb régióba, de egyenesen az szöveg tartalmával ellentétes irányba viheti, nem Schuberttel kezdődött. A *Szöktetés* második felvonásának végén az „*Ach, Belmonte! Ach, mein Leben!*” kezdetű kvartettben Belmonte és Pedrillo kérdőre vonja Konstanzét és Blondét, vajon hűek maradtak-e hozzájuk. A két nő temperamentumának megfelelően reagál: az előbbi egy könnycseppel, az utóbbi egy pofonnal. Ezen a ponton a librettó operettszerű civakodást mutat. Mozart lassú és bánatos dallamot komponál a számonkéréshez, ami az emberi kapcsolatok félreértésmentes voltát, egyáltalában őszinteségük lehetőségét kérdőjelezi meg. A zene nem egyszerűen a szöveg „más nyelven” történő megismétlése – ugyanígy jár el Schubert is Heine verseivel.



Johann Gabriel Seidl

(Forrás: <https://geschichte.univie.ac.at>)

A *Taubenpost* (D 965A) Johann Gabriel Seidl szövegére, Schubert utolsó vokális műveként – a két ciklustöredéktől független *Lied*ként született 1828 októberében. A Seidl és Heine karaktere és pályája közötti ellentétnél élesebb aligha képzelhető el. A tanárként és hivatalnokként működő Seidl a bécsiesen *gemütlich*, *biedermeier* költő prototípusa is lehetne. Verseiből, amelyek 1827-ben gyűjteményes kötetben is megjelentek, Schubert többet dallá komponált (csak néhányat említve: *Vier Refrain-Lieder*, *Im Freien*, *Am Fenster*, *Der Wanderer an den Mond*, *Das Züngleinlein*), akárcsak utóbb Schumann, Loewe és Meyerbeer is.²⁰ Miután ő nyerte a pályázatot, amelyen Haydn melódiájához új szöveget kerestek – mivel az uralkodó az 1854. április 24-re

²⁰ Martin Chusid: *The Poets of Schwanengesang*. In: *A Companion to Schubert's Schwanengesang*. New Haven–London 2000.

kitűzött esküvőjére saját himnuszt akart –, így legismertebb verse végül a Ferenc József által 1854. március 27-én hivatalos *Kaiserhymn* névé nyilvánított *Gott erhalte, Gott beschütze* lett.

A komponista halála után – fivére, Ferdinand Schubert közreműködésével, aki két részletben 300 aranyat kapott a kéziratért – Tobias Haslinger adta ki *Schwanengesang* (D 957/1–13) címen a dalokat.²¹ Nyilván a zeneszerző nem adta volna akár a készülő Rellstab- vagy Heine-ciklusnak ezt a címet, mert 1822-ben már komponált (Johann Senn versére) egy *Schwanengesang* című dalt (D 744) az elmúlás és az újjászületés körforgásáról.

Haslinger 1829 januárjában tette közzé az előfizetési felhívást a négy füzetre. A kísérőszöveg ekként fogalmazott: „*Schubert, nemes, kedves zeneszerzőnk is eltávozott! Túl hamar, mintegy mágikus intésre követte a nagy mestert, Beethovent az örök harmóniák világába! Emléküket őszinte gyász lengi körül, kárpótlást csak szellemi hagyatékuk nyújt. ... A fenti címen tárjuk a klasszikus műzsája nagyszámú barátja elé nemes ereje utolsó virágait. E zeneműveket 1828 augusztusában, nem sokkal halála előtt komponálta. A művek művészete jól ismert, gazdag tehetségét hirdetik, ami hinnünk engedi: az élete virágjában eltávozott génusz még egyszer minden erejével és teljességével mutatkozott meg, hogy híveinek átnyújthassa gazdag búcsúajándékát.*”²²

A dalok egy része már a publikálás előtt ismertté vált: az 1829. január 30-án megrendezett Schubert-megemlékezésen Johann Michael Vogl a gyűjtemény két dalát, az *Aufenthalt*ot és a *Taubenpost*ot is előadta.²³ Ám a keletkezés- és kiadástörténet további részleteinek és hipotéziseinek taglalása helyett érdemesebb Brigitte Fassbaender mondatát megszívlelni: „*Tegyük félre a Schwanengesanggal kapcsolatos spekulációkat! Schubert utolsó dalai az ereje teljében lévő génusz kimeríthetetlen mélységű megnyilvánulásai.*”

II. A *Sehnsucht* – egy fiktív Seidl-prológ

E cím alatt öt dalt is tartalmaz a schuberti életmű: *Was zieht mir das Herz so?* (D 123) Goethe, a *Der Lerche wolkennahe Lieder* (D 516) Johann Mayrhofer, az

²¹ Richard Capell: *Schubert's Songs*. London 1957.

²² Elmar Budde: *Schuberts Liederzyklen*. München 2003.

²³ Dietrich Fischer-Dieskau: *Franz Schubert und seine Lieder*. Frankfurt am Main–Leipzig 1999.

Ach, aus dieses Tales Gründen (D 52 / D 636) Schiller, a *Nur wer die Sehnsucht kennt* (D 310 / D 359 / D 481) szintén Goethe verse alapján született. Utóbbi mint a *Wilhelm Meister*ből való *Mignon*-dalok egyike vált a *Vágyódások* közül a legismertebbé. Az utolsó, e címet viselő dalt (D 879) Schubert 1826-ban Seidl versére (*Die Scheibe friert*) komponálta.

Az ablak jégvirágos, a szél süvít, az éjjeli égbolt hidegen ragyog; a költő/énekes szobájában ül, kibámul a kékségbe. Rátör a magány, a csillagokba néz, szemét elönti a könny. A harmadik strófában távollévő kedveséhez fordul: miért nem vagy itt? – kérdi párás tekintettel. Eddig a jelenet szokványos, a *Lied* eredetisége az utolsó két versszakban rejlik, amely a költő műhelyébe kalauzol el. A poétát napok óta alkotói válság gyötri, amit csak a nyugati szélként feltámadó ihlet oldhat fel – és lám, lelkében lágy fuvallatot érez, s íme, ez már maga a vers: ha sorsa távol vetette is a kedvestől, érzését dalba öntheti. A dal egyfelől a bezártságot, a külvilág jeges hangulatát, másfelől (ahogy a kíséret trioláiban halljuk) a szárnyalás vágyát mutatja meg – ez utóbbi meg is valósul: az alkotás, az érzések szublimálásának szintjén. A teremtői folyamat műhelytitkába is vallomásosan avat be, akárcsak a Mahler–Rückert-dal, a *Blicke mir nicht in die Lieder*.



Dietrich Fischer-Dieskau és Gerald Moore
(Forrás: <https://schubert.org>)

Dietrich Fischer-Dieskau²⁴ *Sehnsucht*ja lírai és szerepdalszerű, ami mind Seidl szövegével, mind Schubert melódiájával összhangban áll. A tempó kiegyensúlyozott, az énekes az érzékeny, romantikus költő képét jeleníti meg igen hitelesen. A téli hangulat nem annyira fagyos, mint inkább enyhén bánatos, de a költő szobájában a hangulat nem kietlenül deprimáló. Az utolsó strófában a

²⁴ Dietrich Fischer-Dieskau – Schubert: Lieder (z.: Gerald Moore) Deutsche Grammophon (1969) 2005.

dal születése feletti öröm (*Sieh' nur, das ist ja schon ein Lied!*) szinte naiv, a versszak végére a hang napsütése ragyogja be a jelenetet.

Ian Bostridge²⁵ mintha Fischer-Dieskau útját akarná járni, a romantikus költő képével, de a hiteles idill nála groteszkké válik. E tünet Bostridge-nél nem megy ritkaságszámba: amikor nem akar jelentőségteljes és kifejező lenni, a schuberti *Hausmusik* korát és szintjét idézően kulturált és finom szalonhang marad – mihelyt komolyabb expresszivitásra törekszik (2017-es felvételtől van szó), ami túllép a hang színének és volumenjének szűkre szabott határain, az eredetiség a mű rovására megy. Hangja panaszos, de a téli táj fagyasztó magányának képe nem jelenik meg, ezért feltehető: a toposz-poéta a nyári tájban is sajnálná magát, a külvilág csak kulissza, a költő magával van elfoglalva – az utolsó strófa első sorainak (*Wie mild mich's wieder grad' durchglüht!...*) hangszíne az infantilizmus határát súrolja.

Brigitte Fassbaender²⁶ hangszín-kontrasztjaival mozgóképszerűvé teszi a *Sehnsucht*-ot. Az első két strófa egyszerre fagyos, akár a táj (*Die Scheibe friert, der Wind ist rauh*), és lüktet fájdalmas tűzzel: a költő szobájában biztosan nem üldögél, sokkal inkább zaklatottan, sőt, dühösen járkál fel-alá. A harmadik strófa gyengéd és panaszos ugyan, de nem válik szentimentálissá. A dal egyik csapdája a „*Die Träne tritt mir wieder nah*” sor, ami önsajnálattól csöpögő giccsé válhat – Fassbaendernél a sorvég nem érzékenyül el, egyszerre száraz és bánatos, minden érzelmességtől mentes. A negyedik versszak a fájdalmas lüktetéshez tér vissza: nem elég, hogy idegenben van, még az alkotás sem oldja szorongását, amire az ötödik strófa ujjongása felel (*Dann fühl' ich, daß ich singen darf*). Az expresszív interpretáció töretlenül halad a cél, a dal megszületése felé – a magány, a hiányérzet, a kedves távolléte eltörpül az elapadt ihlet kínjához képest, az érzések, a költő, a dalnok énje, öngyötrése és önkizsákmányolása mind csak eszköz, amely a művet szolgálja.

III. A Rellstab-dalok

(1a) Lebensmut

²⁵ Ian Bostridge – *Songs by Schubert*, 3. (z.: Julius Drake) Wigmore Hall 2017.

²⁶ Brigitte Fassbaender – *Schwanengesang*, 5 Lieder (z.: Aribert Reimann) Deutsche Grammophon 1992.

A *Lebensmut* (D 937) bátorságra, a vérben keringő friss életerő mielőbbi kihasználására buzdít. A vers szerkezetéből úgy tűnik: a komponista strófikus dalnak szánta, ám hogy a második versszakban (a szerencse forgandó, így csak a vakmerőt jutalmazza), illetve a harmadikban (a kopogtató halállal is bátran kell koccintani, hisz' az élet börtönéből szabadulva új hajnal dereng) milyen modulációkat alkalmazott volna, nem tudjuk.

A rendelkezésünkre álló dallam merész, lendületes és címének megfelelően életigenlő. Töredék lévén az a néhány felvétel, ami készült belőle – így például Wolfgang Holzmair²⁷ dacosabb és Ian Bostridge²⁸ játékosabb interpretációja –, jórészt csak az első strófát tartalmazza. Michael Volle²⁹ – abból kiindulva, hogy Schubert érdemi módosítás nélkül a további versszakokra is ugyanazt a dallamot és kíséretet alkalmazta volna – militánsan monoton hangvétellel mindhárom strófát lemezre énekelte.

1. Liebesbotschaft

A *Szerelmi üzenet* tartalma és dallamvezetése a maga egyszerűségében kedves; a szerelmes a pataktól kéri: legyen hírvivője, vigyen kedveséhez üzenetet, éltesse hús vizével kertjét és szeretett rózsáit, ha a parton sétálva bánkódna, vidítsa fel, napnyugtakor pedig ringassa el fülébe szerelmes álmokat súgva. Schubert utolsó patak-dala, akár a *Müllerin* első darabjainak egyike is lehetne. A zongorakíséret a gondtalan, nyugodt csobogást mintázza, a tempó meglehetősen lassú (*ziemlich langsam*). A szerelmes és hírnöke sem zaklatott, sürgető bizonytalanság helyett az előadásmód is inkább könnyed és oldott.

²⁷ Wolfgang Holzmair – Schwanengesang (z.: Imogen Cooper) Decca 1994.

²⁸ Ian Bostridge – Schubert: Piano Sonata D958, Lieder (z.: Leif Ove Andsnes) Warner Classics 2007.

²⁹ Michael Volle – Schubert: Schwanengesang (z.: Ulrich Eisenlohr) Naxos 1999.



Elisabeth Schumann

(Forrás: <https://www.britannica.com>)

Elisabeth Schumann³⁰ megszólaltatásának hisszük el legelőbb, hogy a patak ezüsthangon csilingel (*Rauschendes Bächlein, so silber und hell*), mert maga az énekhang az ezüstcsengettyű. Szomorúságnak, melankóliának nyoma sincs a dalban, az üzenete személyes és elragadóan érzelmetli. Csillogó színekkel idillt fest, a pillanatkép mesebeli jelenetté, a boldog viszontlátás előhírnökévé válik. Tempói nem teljesen kottaszerűek ugyan, de a rubato ilyen merész alkalmazása a kor énekeseinek sajátja. A dal és a hangvétel könnyedsége nála – egy mai előadótól mindkettőt túlzásnak éreznék – a rubatót és ezt a túlcserélő érzelmességet is bőven elbírja.

Dietrich Fischer-Dieskau 1955-ös felvételén³¹ Moore zongorakíséréte a szüntelen patakcsobogást idézi, az énekes is könnyed, a reménykedő és vigasztaló hangulathoz mérten világos, majd a harmadik strófában szomorúbbra sötétített hangszínnel.³² Az 1983-as felvételen³³ az énekesnél – és Alfred Brendel zongorajátékban is – a kontrasztok erőteljesebbek: a szomorúság szomorúbb, a vigasz vigasztalóbb, a színek kimunkáltabbak, de értelemszerűen kevésbé frissek, mint a közel három évtizeddel korábbi lemezen. Érdekes viszont az 1948-as felvételt³⁴ Klaus Billing kíséretével meghallgatni: a huszonhárom éves

³⁰ Elisabeth Schumann – *Silver Thread of Song* (z.: Gerald Moore) Warner Classics (1936) 2011.

³¹ Dietrich Fischer-Dieskau – Schubert: *Schwanengesang* (z.: Gerald Moore) EMI 2001.

³² Az első Fischer-Dieskau–Moore-együttműködésből született *Schwanengesang* dalai nem ciklusként, hanem 1951 és 1958 között eltérő időpontokban lettek rögzítve – ezért az eltérő évszámok.

³³ Dietrich Fischer-Dieskau – Schubert: *Schwanengesang* (z.: Alfred Brendel) Philips (1983) 1999.

³⁴ Dietrich Fischer-Dieskau – Schubert: *Schwanengesang, Lieder* (z.: Klaus Billing) Archipel (1948) 2002.

Fischer-Dieskau hangja üde, nyomaiban hordozza a későbbi „DFD-hangsúlyok” lehetőségét, de közvetlenebb, mint a később intézményé vált énekesé.

José van Dam³⁵ túlméretezi a dalt, az arányok eltalálásában Valerij Afanaszjev zongorakísérete – nem minden jeles pianista remek kísérő is egyúttal – sincsen segítségére. Az énekhang nem viszi végig az íveket, a dal izgatottá, sőt, ingerültté válik. Az időnkénti forték szintén indokolatlanok, így például az „*Und ihre Rosen in purpurner Glut*” sorban semmi funkciójuk, a „*Tröste die Süße mit freundlichem Blick*” sorban pedig a patakot folyóvá duzzasztják. A strófák utolsó sorában a decimás fellépésnél (például az első versszakban a *Grüße* szótagjai között) crescendót alkalmaz, vagyis az észrevétlen fellépésből hallható ugrás lesz. Nem szerencsés megoldás, mert egyrészt a kottában nincsen rá utalás, másrészt az értelmi hangsúly sem indokolja – az ok nyilván technikai kompenzáció. Nem véletlenül figyelmeztet Moore is: „...az énekes lágyan emelkedjen fel a hangra, crescendo nélkül. (Crescendóval nem művészet!)”.³⁶



Lotte Lehmann

(Forrás: <https://www.opera-online.com>)

Lotte Lehmann³⁷ *Liebesbotschaft*ja a patak zenéjén ring. Drámai hangsúlyok nélkül szenvedélyes. A „*Bringe die Grüße des Fernen ihr zu*” sorban ott cseng a távollévő vágyódása; ugyanez a hangulat tér vissza a „*Meiner gedenkend das Köpfchen senkt*” sorban: a szerelmesek érzései találkoznak, a patak valóban kapcsolatot teremt köztük. A „*Wiege das Liebchen in Schlummer ein*” altatódalt idéz anélkül, hogy álmatag vagy álmosító lenne, bár e veszélyek Lehmann interpretációit eleve sose fenyegetik. Leghíresebb tanítványa, Grace Bumbry³⁸ – hatvan felett, remek hang állapotban – énekelte a dalt. Nem intim, mint

³⁵ José van Dam – Schubert: Schwanengesang (z.: Valery Afanassiev) Forlane 1991.

³⁶ Gerald Moore: *Schuberts Liederzyklen*. München 1975.

³⁷ Lotte Lehmann – A 125th Birthday Tribute (z.: Paul Ulanowsky) Music&Arts (1941) 2013.

³⁸ Grace Bumbry – A Homage to Lotte Lehmann (z.: Helmut Deutsch) Paris 2001.

Lehmann: drámai és erőteljes, a „*Meiner gedenkend, das Köpfchen hängt*” pedig a dalhoz képest egyenesen *hochdramatisch* – a „*Flüstre ihr Träume der Liebe zu*” ennek ellenére eljut a lírai hangulatig.

Set Svanholm³⁹ Wagner-tenorja nagyszerűen zeng. De a megszólaltatás gyenge pontja épp ez a zengés. A „*Bringe die Grüße des Fernen ihr zu*” olyan, mintha nem bízna a patakban, hanem a partról a maga hangján akarná elkiáltani az üzenetet. A „*Rausche sie murmelnd in süße Ruh*” szintén nem álomba ringató csörgedezést, hanem folyammorajlást mutat, az üzenet suttogó átadásáról pedig emellett szó sem lehet. Ugyanakkor – bár ezzel a dallal végképp nem kerül harmóniába – a *Heldentenor* (mára kiveszett hangfaj) zengése valóban zengés, és nem préselt napkelte-köszöntés, ami a drámai szerepekben a *Heldentenorok*at felváltó operett-tenorinók korában nehezen elképzelhető jelenség.



Matthias Goerne

(Forrás: <https://actualites.music-opera.com>)

Matthias Goerne⁴⁰ teljesen eltérően értelmezi a *Liebesbotschaft*ot: a szokásos könnyedséghez képest a lassú tempóval és hangszínnel melankóliába vonja. Ha úgy tetszik, az elsőként említett Elisabeth Schumann interpretációjának tökéletes ellentéte. Üzenete intim, hangja egyenletes pianóban marad, a crescendók is épp leheletnyiek (*purpurner Glut*). Már első versszakban megmutatkozik a hangulati differencia: a patak vidáman siet a lányhoz (*Eilst zur Geliebten so munter und schnell?*), de az üzenetküldő nem vidám – a dal szülője a hiányérzet. A harmadik strófában a lány bánatát (*das Köpchen hängt*) hallani, látni. Az utolsó versszakban megteremti az esti hangulatot, a pianót pianissimo váltja fel, a szerelmes álmokat a patak csak súgja (*Flüstre ihr Träume der Liebe zu*).

³⁹ Set Svanholm – Franz Schubert & Johannes Brahms, Bonus: Richard Wagner (z.: Arne Sunegard) Andromeda (1949) 2015.

⁴⁰ Matthias Goerne – Schubert: Schwanengesang (z.: Christoph Eschenbach) Harmonia Mundi 2012.

(1b) Herbst

Az *Herbst* (*Es rauschen die Winde...*) három strófájának első hat-hat sora a természet képeit mutatja meg (az őszi szél hidegen süvít, a természet kopár; csillagokat komorszürke felhő fed; a tavasz szerelmes napjai messzire tűntek: hadd zúgjanak hát a hideg szelek). Az utolsó két-két sor pedig e képeket vetíti rá a virágja, reménye vesztett emberi sorsra és rózsája vesztett szerelemre. Az ismétlődő terc-tremolandók kétségbeesett monotóniáját, illetve a dal elmúlásleheletű hangulatát Dietrich Fischer-Dieskau okkal rokonítja Brahms *Herbstgefühl*jével, aki sokat merített az általa nagyra értékelt Schubert-dalból a maga kompozíciójához.⁴¹

Ernst Haefliger⁴² interpretációjának fojtott indulata a dal kétségbeesését ragadja meg. Ugyanakkor – ellentétben az Erik Werbával együtt készített *Schwanengesang*-felvétel dalaival – a *Herbst* nem tartozik Haefliger sikerült felvételei közé. A strófák közötti hangulati differenciálással adós marad, és túl sokszor előjön a rá – és még sokakra – olykor jellemző, zavaró aspirálás (*ihr blu-hu-migen Auen / des Le-he-he-bens dahin*).



Brigitte Fassbaender

(Forrás: <https://www.concerti.de>)

Brigitte Fassbaendernél⁴³ a tempó nem rohanó, de az átlagosnál gyorsabb. A pusztulás képei zaklatottak, a hangszín megrendült, a hang az első strófa végén (*Des Lebens dahin*) kétségbeesett sikolyba csap át, a sor megismétléskor a *dahin* nyers lesz, nedves avar képét idézi. A második strófa megtartja az első

⁴¹ Dietrich Fischer-Dieskau: *Franz Schubert und seine Lieder*. Frankfurt am Main–Leipzig 1999.

⁴² Ernst Haefliger – Schubert Lieder (fortepiano: Jörg Ewald Dähler) Claves 1987.

⁴³ Brigitte Fassbaender – *Schwanengesang, 5 Lieder* (z.: Aribert Reimann) Deutsche Grammophon 1992.

alaphangulatát és eszközeit, de hatványozott expresszivitással. A harmadik strófa befelé fordul, az eddigi veszteség érzelmi síkra tevődik át, a szél (*Kalt über den Hügel / Rauscht, Winde, dahin!*) arcul csapja a szemlélőt, a dal az élet öszébe hal. Matthias Goerne⁴⁴ az első széllökés ereje után az első két strófában a dal líráját ragadja meg; a hang vészjóslóan szól. A harmadik strófa kitörése megrázó erővel mutatja meg a dal drámáját, a remények, esélyek, életlehetőségek visszavonhatatlan elvesztését.

Dietrich Fischer-Dieskauól két felvételünk is van a dalból, 1969-ből Moore,⁴⁵ 1983-ból Brendel⁴⁶ kíséretével. A korábbi interpretációban – lassabb tempóval – a rezignáció és a veszteség feletti, fel-feltámadó indulat váltakozik, a rallentandók folyamatos crescendóiban és decrescendóiban hallani a szél bánatos zúgását. A későbbi felvétel expresszívebb és még autentikusabb: a korábban alkalmazott hangulatfestő eszközök erőteljesebben jelennek meg, a hangszín kétségbeesett, a szélben a halál lehelete süvít.

2. Krieges Ahnung

A harcos sejtelmének színtere a tábor, éjszaka van, már mindenki alszik, a virrasztó katona szívét félelem és honvágy tölti el. A második strófa a múlt és a jelen kontrasztja: hazagondol, ahol kedvese keblén pihent, s a kályha adott fényt – itt a tábortűz komor lángja fegyverekről csillan vissza, magányos, könnye is kicsordul. Vigaszt és erőt keres, még csaták várják, s utána majd megpihenhet; „*Jó éjt, kedvesem*” – sóhajtja. A recitativo arioso Schubert korai kompozícióira emlékeztet (*Hagars Klage, Des Mädchens Klage*), amely későbbi dalaiban – így például a *Müllerinben (Am Feierabend, Der Neugierige)* – is visszatér. A recitativo (a *Kriegers Ahnung* második versszaka) kiszakítja a búskomor hangulatból a harcost, és visszarepíti a múltba, hogy az arioso (az utolsó két strófa) magánya és reményvesztettsége annál hangsúlyosabban szakadhasson ki belőle. A hangulatváltások a tempókban is testet öltenek: a *nem túl lassú (nicht zu langsam)* első strófa a *valamivel gyorsabb (etwas schneller)* másodikra, majd a *lendületes és nyugtalan (geschwind, unruhig)* negyedikre vált.

⁴⁴ Matthias Goerne – Schubert: Schwanengesang (z.: Christoph Eschenbach) Harmonia Mundi 2012.

⁴⁵ Dietrich Fischer-Dieskau – Schubert: Lieder (z.: Gerald Moore) Deutsche Grammophon (1969) 2005.

⁴⁶ Dietrich Fischer-Dieskau – Schubert: Lieder (z.: Alfred Brendel) Digital Classics 1983.



Dalton Baldwin és Gérard Souzay
(Forrás: <https://www.radiofrance.fr>)

Gérard Souzay⁴⁷ a Dalton Baldwin kísérete *Kriegers Ahnung*ban nem csupán reményvesztett: az első *Gute Nacht*ok olyan könnyedek, mintha a távollévő kedvesben akarná tartani a reményt, az utolsó viszont nemcsak rezignált, hanem egyenesen elkínzott – nincsen álpátosz, a kiokádott vér képe sárral keveredik. Ilyen magányosan Mahler katonái (vagy halálra ítéltjei, a különbség csak ürügy) indulnak a vég felé, akik tudják, „*az egész emberiség szalma a történelem máglyája mellett*”.

Brigitte Fassbaendernél⁴⁸ az első versszakban mintha nem is tábortüzet látnánk, hanem holdbéli vagy kísértetjárta tájat. A *Waffenbrüder Kreis* groteszk, kemény, nyers színnel szólal meg: tekintete nem az alvó katonákat, hanem majdani holttesteiket pásztázza végig. A harmadik strófa fegyvereinek és fényjátékának képe ugyanebbe a hangszínbe tér vissza, a bánat könnye pedig nemcsak az egyéni sornak, hanem az értelmetlen pusztításnak szól.

Dietrich Fischer-Dieskau 1957-es felvételén⁴⁹ azonosul az elbeszélővel. A fegyvereken megvillanó fény soraiban (*Hier, wo der Flammen düstrer Schein / Ach! nur auf Waffen spielt*) a *düstrer Schein* és a *Waffen* komorsága, a *spielt* tompa, homályos tükröződése hangfestési remek, akárcsak a vigasz erőnek erejével dühös és kétségbeesett megragadása (*Daß der Trost dich nicht verläßt*) és az öt *Gute Nacht* eltérő hangulata. Az 1948-as felvétel⁵⁰ hangszínei és

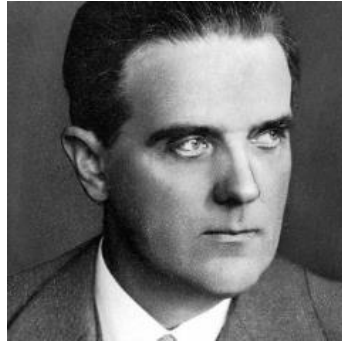
⁴⁷ Gérard Souzay – Franz Schubert: Schwanengesang (z.: Dalton Baldwin) Philips (1973) 1993.

⁴⁸ Brigitte Fassbaender – Schwanengesang, 5 Lieder (z.: Aribert Reimann) Deutsche Grammophon 1992.

⁴⁹ Dietrich Fischer-Dieskau – Schubert: Schwanengesang (z.: Gerald Moore) EMI 2001.

⁵⁰ Dietrich Fischer-Dieskau – Schubert: Schwanengesang, Lieder (z.: Klaus Billing) Archipel (1948) 2002.

hangsúlyai még nem kellően kiforrottak, az 1983-as lemezt⁵¹ viszont érdemes ezúttal is összevetni az első Moore-felvétellel. Az azonosulás megmarad, de a katona hangja rezignáltabb és reflektáltabb: a *ganz allein* elhagyatottsága teljes; a vigaszért könnyörgő hang már jóval kevésbé elszánt, mert tudja: helyzete reménytelen; a negyedik *Gute Nacht* a halálra szánt keserű és dühös kiáltása.



Heinrich Schlusnus

(Forrás: <https://secondhandsongs.com>)

Heinrich Schlusnus⁵² a tábor képeit, az alvó bajtársakat, a fegyvereken megcsillanó fényt marcona hangulattal festi meg, a vágódás és az emlék nem lírai vagy reflexív, hanem narratív. Az utolsó strófában a „*Bald ruhe wohl...*” sorok még bizakodóan hangzanak, és az első *Gute Nacht* kimondottan reményteljes, mintha valóban csak éjjeli nyugovóra térne. A katona csak az utolsó *Gute Nacht*nál döbben rá: gyötrelmei végén nem a boldog viszontlátás, hanem a halál várja.

3. Frühlingssehnsucht

A *Tavaszi vágódás* első négy versszakában természeti képek halmozódnak: a levegő és a virágillat, a völgybe rohanó patak, az aranyló napsugár és a ragyogó kék égbolt, a zöldellő táj és a kipattanó rügy mind az újjáéledés örömeivel ragadja ki a bánat és a könnyek világából a költőt/énekest. A strófák első négy sora az életteli képek tobzódása, az utolsó két sor a szemlélő rácsodálkozó kérdése: mindezt látva miért nem veti le magáról a lélek is a bánatot? E pontokon, a strófák utolsó sorában (*Wohin? / Hinab? / Warum? / Und du?*) a lendület megtorpan, hogy a következő versszakban új erővel lüktesse az élni akarást. Az ötödik strófában a szemlélő/énekes – a természet erejéből merítve –

⁵¹ Dietrich Fischer-Dieskau – Schubert: Schwanengesang (z.: Alfred Brendel) Philips (1983) 1999.

⁵² Heinrich Schlusnus – Schubert Lieder (z.: Sebastian Peschko) Nimbus (1939) 1997.

felfedezi és tudatosítja magában: ugyanez a kitörni akaró szenvedély fűti őt is, és kérdés helyett öröm- és várakozásteli fortissimós felkiáltással (*Nur du!*) fordul a vágy célja felé.

Az énekhang ezt a pattogó, rügyfakadást idéző hangulatot közvetíti. Az interpretációk eltérései leginkább két ponton érhetők tetten. Egyrészt: a lendületes tempó hangvétele egyúttal mennyire könnyed? A két kategória nem fedi egymást, hiszen a hangulatot nemcsak a tempó, hanem a választott hangszín is adja. Másrészt: a hangsúly hová kerül, a természet éledésére vagy a melankolikus kedélyállapatra, ezek mennyire kontrasztálódnak egymással, illetve melyik érzés, az örömteli ébredés vagy a bánat színezi-e át inkább a másik hangulatot?



Peter Anders

(Forrás: <http://operascotland.org>)

Peter Andersnél⁵³ az ébredő természet hangulata már legyűrte a búskomorságot. A kérdések költőiek, nem igényelnek választ; a szemlélő ereje teljében része az életigenlő sodrásnak. A tenorok között mindenképpen a legközvetlenebb, legerőteljesebb és legautentikusabb megszólaltatás. A Peter Schreier⁵⁴ által választott hangszínek túl élesek és ingerültek a strófák első felében, a belvilágra tekintő kérdések pedig könnyeznek az önsajnálattól; az utolsó versszakban lelkesedés helyett irritált és irritáló követelést hallani. Valószínűleg drámaiságot akart vinni a dalba, de a hangszín nem ezt közvetíti: a türelmetlen lendület helyett veszekedést hallani a tavaszi természettel.

⁵³ Peter Anders – Kriegers Ahnung (z.: Michael Raucheisen) 1943; Michael Raucheisen: Man at the Piano, 33. Membran 2006.

⁵⁴ Peter Schreier – Schubert: Schwanengesang (z.: András Schiff) Decca 1990.

Brigitte Fassbaender⁵⁵ szangvinikus lendülete a strófavégeken őszinte megdöbbenésbe zuhan, és a strófafközi szünetek kiszámított hatáselemek – mindez azért, hogy a sodrás egyre fergetegszerűbb legyen, s annak a szemlélő már ne legyen képes ellenállni, hanem az utolsó versszakban gondolkodás nélkül belevesse magát a természet diktálta körfogásba. A legkönnyedebb megszólaltatás a legkönnyedebb hangfaj tulajdonosánál keresendő. Elly Ameling⁵⁶ csengő koloratúrszopránján – anélkül, hogy felületessé válna, vagy a strófavégi kérdések elvesztenék hangsúlyukat – a dal lírai életképpé alakul.



Hilde Konetzni

(Forrás: <https://www.operavivra.com>)

Hilde Konetzni⁵⁷ – a '30-as és '40-es évek bécsi *jugendlich dramatisch* szopránjának – felvétele a crescendók és diminuendók, accelerandók és rallentandók bőséges alkalmazásával hangulatgazdag tavaszi vágyódást közvetít. Konetzni a harmadik és a negyedik strófát elhagyja – könyvében Moore a megoldás legitimitása, a da capók kivételes mellőzésének lehetősége mellett foglal állást.⁵⁸

4. Ständchen

Schubert legismertebb dala mindent magában foglal, ami egy szerenádhoz szükségeltetik: az éjben halkán felcsendülő dalt, a ligetbe hívogató szót, a lombusogást, a holdfényt, a csalogány szavát, mely édes panasszal társul az epedő szerelmes bánatához, és bizonyosan megérinti a lány szívét. Nemcsak

⁵⁵ Brigitte Fassbaender – Schwanengesang, 5 Lieder (z.: Aribert Reimann) Deutsche Grammophon 1992.

⁵⁶ Elly Ameling – An die Musik: Schubert Lieder (z.: Dalton Baldwin) Philips 1983.

⁵⁷ Hilde Konetzni – Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Strauss, Marx, Dvořák Lieder (z.: Josef Krips) Orfeo (1942/43) 2009.

⁵⁸ Gerald Moore: *Schuberts Liederzyklen*. München 1975.

Schubert legismertebb dala, hanem egyenesen kínosan ismert – szükségtelenül sokszor és sokan énekelték lemezre. Közhelyes előadásban az egyszerű, a kíséret triolái okán mégis lebilincselő dallam és szöveg könnyen bárgyú giccsé válhat. Értékét és hatását csak igazán mesteri megszólaltatások adhatják vissza, márpedig ennél a dalnál a hiteles interpretáció és a májbajos szenvelgés között igencsak keskeny a határ.



Shirley Verrett

(Forrás: <https://digitalcollections.detroitpubliclibrary.org>)

Marian Andersonénál⁵⁹ búsabb *Szerenád* aligha képzelhető el; keveseknek lehet a dal realitását elhinni, neki igen. Azon ritka interpretációk egyike, amelyben a dal semmilyen szentimentális, idilli, édesbús felhangot sem kap. Az Anderson hangjára eleve jellemző realitán fájdalmas, érzelmesség nélkül könnyes csengés és a sfumato a lehető legjobbat teszi a *Ständchen*nel: az abban a pillanatban megszülető érzést közvetíti. Shirley Verrett⁶⁰ *Ständchen*je – egy 1965-ös dalest felvételén – lenyűgöző, és nemcsak a hang kifejezőereje miatt. Nem *Lieden* és nem elsősorban német zenei tradícióban iskolázott, kivált drámai hanggal rendelkező operaénekesek hajlamosak a dalokból áriát formálni, Verrett viszont nagyszerű stílusérzéssel interpretálja Schubert *Szerenád*ját.

Nem érdektelen, hogy a generáció fekete énekesnőinek élvonala (Leontyne Price, Shirley Verrett, Grace Bumbry, Jessye Norman) a *Lied*nek is avatott tolmácsolói voltak. Bumbry esetében Lotte Lehmann hatása, Norman esetében a németországi pályakezdés is indokolhatná a tényt, ám az ok máshol is kereshető. Az e generációk előtt úttörőként járó és általuk példaképnek tekintett Marian Anderson közel hatvanévesen léphetett először a Metropolitan színpadára, noha

⁵⁹ Marian Anderson – Schubert & Schumann Lieder (z.: Franz Rupp) Sony (1951) 2000.

⁶⁰ Shirley Verrett – Carnegie Hall Recital (z.: Charles Wadsworth) Sony 1965.

ekkorra már sok évtizedes dalénekesi világhír állt mögötte: a *Liedet* Anderson hagyománya ültette el ezen énekesnőkben.

Beniamino Gigli olasznyelvű felvétele 1932-ben,⁶¹ az eredeti nyelvű 1938-ban⁶² készült, mindkettő zenekari kísérettel. Az előbbi mint hangi élmény és mint megszólaltatás egyaránt nagyszerű, és bár a szenvedély inkább *canzone*ként, mint *Schubertlied*ként árad, az *italianità* nem válik ártalmára. A németnyelvű változat minden szempontból messze elmarad az olasz mögött, ami elsősorban a nyelvi idegenségnek tudható be: a szövegejtés szinte már groteszk, és ennek a töredezettségnek a dallamívek is áldozatul esnek.



Rosa Ponselle

(Forrás: <https://www.britannica.com>)

Rosa Ponselle 1926-os felvétele zenekar kísérettel a hangélményen felül is értékes: nővérével, a mezzoszoprán Carmela Ponselle-lel (akivel pályájuk korai, *vaudeville*-időszakában számtalanszor énekeltek együtt) duettként szólaltatják meg a dalt.⁶³ Elemzés helyett csak megismételni lehet, amit Walter Legge a 20. század egyik legnagyobb hangfenoménjéről, Rosa Ponselle-ről írt: fenséges hang, a felhangok végtelen gazdagságával; legatója tökéletes, teljességgel törésmentes, erőtartalékai okán valódi drámai szoprán; *hochdramatisch*, ha a drámai szituáció megkívánja, de hajlékonysága és mozgékonyasága okán épp annyira *lirico-spinto*; mindehhez olyan tökéletes kiegyenlítettség járul, ami a regiszterváltásokat észrevehetetlenné teszi.⁶⁴

⁶¹ Beniamino Gigli – *Celebri Canzoni*, Vol. I. (v.: ?) Fonola (1932) 2008.

⁶² Beniamino Gigli – *Filmschlager und Canzonen* (v.: ?) Membran (1932) 2010.

⁶³ Rosa Ponselle–Carmella Ponselle – *Rosa Ponselle, American Recordings 1923–1292*, Vol. 3. (v.: Giulio Setti) Naxos (1926) 2007.

⁶⁴ Walter Legge–Elisabeth Schwarzkopf: *Gehörtes – Ungehörtes – Memoiren*. München 1982.

Richard Tauber⁶⁵ zenekar kísérte *Ständchen*jének – az énekes remek technikájának és a hang mesterkéletlen lágy áradásának köszönhetően – elsősorban sármja van: valószínűleg nem a legmélyebben interpretáló énekes, de ezt a dal közvetlensége nem is igényli, viszont a felvételt hallgatva teljességgel érthető, miért talált utat a közönség szívéhez. Ludwig Suthaus⁶⁶ felvétele mint vokális élmény kevésbé meggyőző, mint hangulatteremtő interpretáció viszont annál inkább. Furtwängler utolsó éveinek kedvenc Wagner-tenorja a legatók légiességéből az olykori aspirálással és félreintonással elvesz a dalból, de a hang alapkarakterében rejlő melankólia, megtörtség, reményvesztettség okán eredeti többlettel is gazdagítja.

Tom Krause⁶⁷ szerepszituációba helyezi a biedermeier széptevő figuráját – de „realista biedermeier”, vagyis a helyzet nem válik vitrin-nippé. Az első három strófa könnyed és kiegyensúlyozott hangja megmutatja, hogy az epekedés nem életre-halálra megy, a negyedik és ötödik strófa nagylevegős romantikája pedig egyértelműen – hiszen a lángoló széptevő szerepe megkívánja – lenyűgöző benyomást akar tenni a dal címzettjére.



Elisabeth Rethberg

(Forrás: <http://forgottenoperasingers.blogspot.com>)

Elisabeth Rethberg⁶⁸ – Strauss első Helénája, korának nagyszerű Améliája, a '20-as évektől kezdve két évtizeden át a Metropolitan vezető szopránja – 1924-

⁶⁵ Richard Tauber – Der schönste Gedanke bist du (v.: Frieder Weissmann) Casta Diva (1932/33) 2021.

⁶⁶ Ludwig Suthaus – Lebendige Vergangenheit, Vol. II. (z.: Gustav Grossmann) Preiser (1955) 2006.

⁶⁷ Tom Krause – Schwanengesang (z.: Irwin Gage) Decca 1973.

⁶⁸ Elisabeth Rethberg – 1920's Opera Legend (v.: ?) Unchained Melody (1924) 2014.

es felvételén zenekari kísérettel énekli a *Ständchen*. Hangja instrumentális, karcsú, inkább hűvös, mint érzelmes, kiválóan fókuszált. Az interpretációt talán legjobban az éteri jelző írja le: a szerenád már égi és transzcendens, akárcsak Rethberg *Tannhäuser*-Erzsébetje (nem véletlenül volt ez az énekesnő egyik legnagyobb szerepe), minden földi vágytól megtisztult. Emmy Bettendorf⁶⁹ – bár nem tartozott korának legismertebb nevei közé – interpretációja a kor legjobbjai közé sorolható, amint erről 1929-es felvétele is meggyőz. Ellentétben Rethberg éteriségével és instrumentalitásával *Ständchen*je elomló lágysággal cseng, majd a hang a negyedik strófában felforrósodik – a végig erős portamentók és glissandók külön hangulatot, remegő vágyódást adnak a szerenádnak.

Lotte Lehmann 1927-ben⁷⁰ Manfred Gurlitt pálcája alatt, két évtizeddel később pedig Paul Ulanowsky zongorakíséretével⁷¹ énekelte lemezre a dalt. A két interpretáció atmoszférája között csekély az eltérés: intenzitása, türelmetlenül ostromló szenvedélye messze túlmegy a biedermeier epedés határán. Nem érzelmes, hanem érzéki, a negyedik strófa hangszíne (*Laß auch dir die Brust bewegen*) nagyon is evilági vágytól megszállott szerelmest mutat.

Brigitte Fassbaender⁷² interpretációja (más énekesnőnél ez a felfogás nem hallható) a legeredetibbek egyike: nem „a dal női változata”, hanem – akárcsak a Fassbaender-féle *Müllerin* főhőse – nadrágszerep. Egyszerre könnyed és szenvedélyes, elhiszi és elhitei a lángolást, mindezt egy Cherubino vagy egy Octavian meggyőződéses komolyságával és komolytalanságával, a figura idézőjeleivel.



⁶⁹ Emmy Bettendorf – *Ständchen* (v.: Otto Dobrindt) Parlophon 1929.

⁷⁰ Lotte Lehmann – *Ständchen* (v.: Manfred Gurlitt) Columbia 1927.

⁷¹ Lotte Lehmann – *Lieder Recordings*, Vol. 6. (z.: Paul Ulanowsky) Naxos (1947) 2007.

⁷² Brigitte Fassbaender – *Schwanengesang, 5 Lieder* (z.: Aribert Reimann) Deutsche Grammophon 1992.

Eggerth Márta és Ian Kiepura
(Forrás: <https://nl.wikipedia.org>)

A *Leise flehen meine Lieder* című, 1933-as játékfilmben – Hans Jaray Schubertje mellett – Eggerth Márta játszotta Esterházy Karolina grófnőt, és természetesen dalra is fakadt. A filmbeli pár egymásra találásának pillanata Eggerth *Ständchen*-je. A dalt utóbb Otto Dobrindt zenekari kísérettel lemezre is énekelte.⁷³ Az előadásmód operettet idéz, a hangvezetés és a hangszín gátlástalanul és bájosan giccses. Egy dalesten (báj ide, hangszépség oda) túllépné a diabeteskockázat tűrhető szintjét, de mivel eleve publikumsikernek szánt filmben hangzik el, stílusban marad – ha nem is Schubert, de a film stílusában. Miután Eggerth a filmtől, Jan Kiepura pedig az operatórtól (és a párhuzamosan futó filmkarrierről) az operettszínpadra váltott, az énekes- és házaspár fergeteges Broadway-karrierje kapcsán titkárunk és barátjuk, Marcel Prawy, minden csodálat mellett a következőt írta: „*Kiepura Eggerth, Eggerth Kiepura akart lenni. Örültem az örömüknek, a lelkem mélyén Kiepurát mégis a Turandotban, Eggerthet pedig a filmjeiben tartottam a legtöbbre.*”⁷⁴

5. Aufenthalt

Az *Aufenthalt* alaphangulata viharos: a költő/énekes otthona a zajló folyam, a zúgó erdő, a zord sziklabérc, könnyei hullámverésként ömlenek, szíve zaklatott, mint a szél tépte lomb, fájdalma kővé dermedt, akár az ércet rejtő szikla. A lelkiállapot a természet viharos képeiben tükröződik, az érzések támadása oly szakadatlan és ostorcsapásszerű, ahogy a tenger hullámai a sziklákat verik. A dühöt és a dacot elvileg ellensúlyozni látszik a *nem túl gyorsan (nicht zu geschwind)* instrukció, amelyet azonban a *mégis erőteljesen (doch kräftig)* egészít ki: tompításnak nyoma sincs, a tempó nem vontatott, csak éppen nem rohanó. A dalban rejlő elementáris zaklatottság, harag fokozatosan bontakozik ki, egészen a zárásként kétszer megismételt első sorpár háromszoros fortissimójáig (*Fels*).

Peter Schreier⁷⁵ *Aufenthalt*-ja erősen lírai és kontemplatív, a drámai hangsúlyok csak jelzésszerűek. Ian Bostridge⁷⁶ tempója a leggyorsabbak közé tartozik, ami

⁷³ Marta Eggerth – Icons of German Cinema, Marta Eggerth, Vol. 1. (v.: Otto Dobrindt) Jube Pop (1933/34) 2013.

⁷⁴ Marcel Prawy *erzählt aus seinem Leben*. Wien 1996.

⁷⁵ Peter Schreier – Schubert: Schwanengesang (z.: András Schiff) Decca 1990.

elsősorban a dal sürgető, űzött atmoszféráját tükrözi, ám a drámával adós marad. A második strófa kezdősorai (*Hoch in den Kronen...*) túl kedvesre és világosra sikerülnek, a szívdobogás (*mein Herze schlägt*) oka nem derül ki, akár kellemes várakozást is sugallhat.



Ernst Haefliger

(Forrás: <https://greatsingersofthepast.wordpress.com>)

Ha már tenor-változat, akkor mind Peter Anders,⁷⁷ mind Ernst Haefliger⁷⁸ megszólaltatása autentikusabb, illetve eredetibb. Anders pontosan azzal a drámaisággal énekel, amivel a múlhatatlan fájdalomnak hangoznia kell. A tempó nem túl gyors, az űzöttség nem a lendületben, hanem a hangszínen átsejlő, holtra fáradt kimerültségben mutatkozik meg. Haefligernél a dal panasszá lényegül át, a mondandó hangsúlya a magányra kerül, az előadásmód sokkal intimebb és személyesebb. Matthias Goerne⁷⁹ erőteljes, nagyívű, drámai hangszínt választ a dalhoz, elsődleges érzése a heroikus düh. A „*Wie sich die Welle an Welle reiht*” crescendói és diminuendói nemcsak hallatják, hanem láttatják is, ahogy a hullámok megtörnek a sziklákon.

⁷⁶ Ian Bostridge – Schubert: Schwanengesang (z.: Antonio Pappano) Warner Classics 2009.

⁷⁷ Peter Anders – Kriegers Ahnung (z.: Michael Raucheisen) 1943; Michael Raucheisen: Man at the Piano, 33. Membran 2006.

⁷⁸ Ernst Haefliger – The Ernst Haefliger Edition, 3. (z.: Erik Werba) Deutsche Grammophon (1966) 2019.

⁷⁹ Matthias Goerne – Schubert: Schwanengesang (z.: Christoph Eschenbach) Harmonia Mundi 2012.



Emmy Destinn

(Forrás: <http://www.kapralova.org>)

Emmy Destinn⁸⁰ már a *rauschender Strom*nál úgy „csap bele” a hangba, mintha önnön lidércei kergetnék a vadonban. Az „*ewig der selbe bleibet mein Schmerz*” sorban hallani a fájdalom kínjait, a dal végén hosszan kitartott *Fels* fortissimója minden finomítás nélküli, sötét, verista sikoly. Az utolsó sor sem hoz nyugalmat vagy beletörődést – mindenképpen a legexpresszívabb megszólaltatás.



Marta Fuchs

(Forrás: <https://www.bach-cantatas.com>)

A '30-as évek Bayreuthjának Frida Leider mellett legjelentősebb Wagner-szopránja, Marta Fuchs⁸¹ *Aufenthaltja* elsősorban vokális szempontból érdekes: a hang a kor énekeseire jellemzően, komprimálás nélkül, minden regiszterben telten szólal meg, egyszerre természetes és heroikus. A magány és a dühös kétségbeesés dala Nathalie Stutzmann⁸² megszólaltatásának folyamatos crescendóival és decrescendóival a hullámverés dinamikáját mintázza. Nem véletlenül: az alapérzést a hullámokban feltörő könnyár adja (*Wie sich die Welle*

⁸⁰ Emmy Destinn – A selection of her very finest recordings (z.: ?) Pearl (1905) 1996.

⁸¹ Marta Fuchs – Lebendige Vergangenheit (z.: Gerald Moore) Preiser (1937) 2008.

⁸² Nathalie Stutzmann – Schubert: Winterreise, Die schöne Müllerin, Schwanengesang (z.: Inger Södergren) Erato 2014.

an Welle reiht, / Fließen die Tränen mir ewig erneut), Stutzmann ebből építi fel a dal hangulati képletét.

6. In der Ferne

Ahogy a *Liebesbotschaft* hangulatában a *Müllerin*-dalokhoz közelít, *A távolban* a *Winterreise* hangulatát idézve jelenik meg az üzött vándor sorsának intő és fenyegető képe. Az első strófa (*Wehe dem Fliehenden / Welt hinaus ziehenden!*) balvégzetet jósol az otthont, barátot, szülőházat elhagyó, világmegvető vándornak. A második versszakban (*Herze, das sehrende...*) a hangvétel intimebbé válik, a tempó lassul, a fókusz az érzésvilág képeire fordul, a könnyekre, a honvágyra, a sóhajra és panaszra; az égen még ragyogó Esthajnalcsillag menthetetlenül lehanyatlik majd, ám aki pusztulásba hull, az maga a vándor (*Abendstern, blinkender, / Hoffnungslos sinkender!*). A harmadik strófa (*Lüfte, ihr säuselnden...*) tempója élénkebb, de a kifejezés a könnyek hangján szól: a folyvást mozgásban lévő szellő, hullám és napsugár vigyen üzenetet a szívét összetörő kedvesnek (*Die mir mit Schmerz, ach! / Dies treue Herze brach*) a – s itt visszatér a dal a kezdősorokhoz – világból menekülő vándortól (*Grüßt von dem Fliehenden / Welt hinaus ziehenden!*).

Hans Hotternél⁸³ egyszerre hallani a mélységes bánatot és a rezignációt. Az első strófa sorpárjai egyre erőteljesebb érzelmi töltés kapnak, ám a konklúzió (*Folget kein Segen, ach! / Auf ihren Wegen nach!*) egyszerűen beletörődő. Az utolsó sor lendületéből (*Welt hinaus ziehenden!*) hallani: továbbindul a visszavonhatatlan magány útján. Az énekes stílusérzéke – a menekülőből bármikor végzet üzte *Holländert* formálhatna – éppen ebben az egyszerűségben jelenik meg: viszont ezt az egyszerűséget anélkül, hogy monotonná válna, csak egy Hotter minőségű hang tudja megvalósítani. Ernst Haefliger⁸⁴ felvétele ismét a legjobb példa arra, hogy egy valódi lírai tenor miként szólaltathatja meg a dalt: a bensőséges bánat hangján, az introvertált és impresszionista színek visszafogott alkalmazásával, a lehetőségeknél nagyobbra törő vokális eszközök mellőzésével teremti meg végül a drámaiságot. A dal végének fortissimója valódi – és mint minden esetben relatív, vagyis jó arányérzékű – fortissimo, az agónia hangja.

⁸³ Hans Hotter – Schubert: Schwanengesang (z.: Gerald Moore) EMI (1954) 1994.

⁸⁴ Ernst Haefliger – The Ernst Haefliger Edition, 3. (z.: Erik Werba) Deutsche Grammophon (1966) 2019.



Ian Bostridge

(Forrás: <https://www.operabase.com>)

Kivételesen eredeti és alighanem korszakos megszólaltatás hallható Ian Bostridge-től⁸⁵. Ha – és nemcsak hangfajilag – a dalban Hotter elmélyült kiegyensúlyozottsága áll a skála egyik végén, akkor Bostridge inveterált neurózisa a másikon. Az „*Auf ihren Wegen nach*” utolsó szava egyenesen rémült, majd a sor megismétlésekor semmibe hal. A második strófában a „*Sehnsucht, nie endende*” hátborzongató, a „*Klage, verhallende*” hisztérikus színt kap, a „*hoffnungslos sinkender*” pedig belezuhan a depresszióba. A természet megszólítása nem nosztalgikus vagy napos, hanem kísérteties, a „*dies treue Herze brach*” a labilis mentális állapot lenyomata. A hangulat a strófa megismétlésével egyre túlvilágibb lesz: a menekülő az utolsó sorban elhagyja a világot, méghozzá örökre és önkezűleg.

Brigitte Fassbaendertől⁸⁶ a dalban ősvilági átokzsoltárt hallunk. A hangszín nemcsak ijesztő, hanem egyenesen fenyegető, még a leglíraibb harmadik strófa lágy természeti képei is vészjóslóak. Mintha a menekülő nem áldozat lenne, hanem (mint az *Ibykos darvaiban*) bosszúdémonok hajszoznak: „*Besinnungsraubend, herzbetörend / Schallt der Erinnyen Gesang...*”

7. Abschied

A dal tempójában és a zongorakíséretben (a jobbkez szüntelen staccatóiban) halljuk a ló patkóját kopogni, csak épp teljesen más hangulatban, mint az *Erlkönig* vágójában. A ló, vagyis inkább lovacska (*mein Rößlein*) vidáman, kecsesen, szinte táncolva üget tova, a lovas pedig hat strófában búcsúzik a várostól (*Ade, Du muntre, Du fröhliche Stadt, Ade!*), amely sosem látta szomorúnak, hát a búcsú percében se lássa így (*Du hast mich wohl niemals noch*

⁸⁵ Ian Bostridge – Schubert: Schwanengesang (z.: Antonio Pappano) Warner Classics 2009.

⁸⁶ Brigitte Fassbaender – Schwanengesang, 5 Lieder (z.: Aribert Reimann) Deutsche Grammophon 1992.

traurig gesehn, / So kann es auch jetzt nicht beim Abschied gesehn). Búcsúzik a zöldellő lomboktól és kertektől, a virágos ablakokból integető lányoktól, akik hízelgő és kacér pillantásokkal akarnák visszatartani: köszön, ahogy szokott, de lovát nem fordítja vissza (*Wie sonst, so grüß' ich und schaue mich um, / Doch nimmer wend' ich mein Rößlein um*). A Nap lenyugvóban, a csillagok híven kísérik útján, bárhová vezessen is, s kedvese meghitten hívogató ablaka előtt ellovagolva megkérdi magától: ma látja a házat utószor (*Vorüber, ach, ritt ich so manches mal / Und wär' es denn heute zum letzten mal*)? Az utolsó strófában szomorúság keríti hatalmába: a házikó messzi fényét a hű csillagmiriád sem pótolhatja, de nem állhat meg, tovább kell mennie, hát borítsa árnyék a csillagokat: „*Ade, Ihr Sterne, verhüllet Euch grau! / Ade!*”.

A tempó a ló ügetéséhez igazodik, vagyis *sebes*, de *mérsékelt* (*mäßig geschwind*). Az optimálisan üde és élénk énekhang szinte végig pianóban marad. A második és negyedik strófa (a kertek és a napnyugta) lágyabban és érzékenyebben cseng, mint az első és a harmadik hetyke (az indulás és az ablakokból integető lányok) képe. A strófakezdő és -záró *Adék* hangszíne folyamatosan változik, a dal nehézsége épp a monotonia elkerülésében áll. Az utolsó versszak bánata is tempóban marad. A végső *Ade* már a távolból cseng. Az *Abschied* interpretációjához is több út kínálkozik. Az atmoszféra mindenképp derűt sugároz, hiszen a város, amelytől búcsúzik, az önfeledt boldogság színtere volt. A látszólag egyszerű, strófikus dalban a szöveg árnyalatai, a hangulat megfestése, minden feszesség ellenére a ló ügetésének, galoppjának, poroszkálásának a tempóváltása, a hangszínezés adja meg a búcsúzó lovas hangulatának, érzelmi attitűdjének alakulását.

Peter Anders⁸⁷ igazi *jugendlich (dramatisch)* lendülettel indul útnak, az első strófa kifejezetten hetyke, és a második strófában is bőven elhisszük neki, hogy a búcsúdal is a szokott derűvel cseng majd. Az ablakból integető lányoknál lassabbra fogja az ügetést: nemcsak elgaloppozik a házak előtt, hanem visszaint nekik. Az ötödik strófában a ló már poroszkál, megkísérti a gondolat, hogy megálljon a kedves háza előtt – a hatodik strófa (*Ersetzt Ihr unzähligen Sterne ihr nicht*) már bánatos, a „*Darf ich hier nicht weilen, muß hier vorbei*” sor pedig kifejezetten vontatott, a ritardandók egyre húznák vissza a boldog emlékek színterére. Az utolsó „*Ade, Ihr Sterne, verhüllet Euch grau! / Ade!*” sorból a

⁸⁷ Peter Anders – Kriegers Ahnung (z.: Michael Raucheisen) 1943; Michael Raucheisen: Man at the Piano, 33. Membran 2006.

(*jugendlich*) *dramatisch* hangulat másik végpontja hallik ki, a kezdeti hetykeség rég elillant. A legdifferenciáltabb interpretációk egyike. Az Anders teremtette hatásban az expresszív, a bátor zongorajátéknak is komoly szerepe van: Michael Raucheisen, mint rendszerint, itt is egyenrangú partnere az énekesselnek.

Brigitte Fassbaender⁸⁸ lovasa, ahogy az első strófa erős nekibuzdulása mutatja, önfeledten és bizakodóan távozik a városból – ahogy a felszerszámozott lovacska kapar (*Schon scharret mein Röblein mit lustigem Fuß*), olyan türelmetlenül váгна már ő is neki az útnak. A tempó lendületes, könnyed ügetést mintáz, ugyanakkor a dal rövidebb, mert Fassbaender mellőz strófákat (a másodikat és a harmadikat). Ahogy a hang csillog, úgy ragyognak fel az égen a csillagok (*Nun schimmert der blinkenden Sterne Gold*). A lendület csak az utolsó versszakban hagy egy leheletnyivel alább, de a hangot átható bánat ellenére nem torpan meg, a háznak és a lánynak nincs igazi visszahúzó ereje.



Tom Krause

(Forrás: <http://operafresh.blogspot.com>)

Tom Krause⁸⁹ az első strófákban nem bánatot fojt el színlelt vidámsággal, nem is hetyke – lovasa kirobbanó életörömmel vág neki a világnak. Neki hinni el legelőbb, hogy már a lovacska is alig várja a kalandos utat (*mit lustigem Fuß*). A hang életereje, a ló galoppja az utolsó strófában sem renyhül, a bánat helyett inkább némi dac fűti, ami csak további lendületet ad neki mindahhoz, ami rá vár (reményei szerint egy éppoly *muntre Stadt*, kedves lány és minden földi jó). Nem kétséges, útját a *Müllerin* molnárlegényének, és nem a *Winterreise* vándorának hangulatában folytatja. Korosztályának egyik legremekebb interpretációja.

⁸⁸ Brigitte Fassbaender – Schwanengesang, 5 Lieder (z.: Aribert Reimann) Deutsche Grammophon 1992.

⁸⁹ Tom Krause – Schwanengesang (z.: Irwin Gage) Decca 1973.

Ian Bostridge-nek⁹⁰ másodpercre ugyanannyi idő kell a hat strófához, mint Fassbaendernek négyhez. Néha – a harmadik strófa visszaintegető és a negyedik strófa napnyugtás sorában – lassul egy kicsit, és meghittebbé válik, de a ló és lovasa nem üget, hanem vágtazik, ami nem minden hang lekerekítettségének tesz jót. A hatodik strófa nem bánatot, hanem fokozódó diszkomfortérzetet sugall, az utolsó *Ade* crescendója inkább indulatot, mint távolodást tükröz. Minden lendülete ellenére a derű hiányzik belőle, a hang könnyedsége mosolytalan.

Fritz Wunderlich⁹¹ hangja e dalban is nagyszerűen és üdén cseng. Amint ezt a barátként hozzá legközelebb álló énekes, ahogy magát nevezte, „lelki ikre”, Hermann Prey is elismerte: Wunderlich előadói habitusa inkább opera-, mint dalénekesi volt, erőteljes színpadi jelenlétéhez képest dalénekesi eszköztára nem volt elég sokrétű és érett. A dal végének szomorú hangulatán kívül viszonylag kevés árnyalattal dolgozik. Pianista-választásai ritkán voltak szerencsések, Rolf Reinhardt elég színtelen zongorakísérete alig engedi a dalt életre kelni. Ernst Haefliger⁹² előadása szintén erős hiányérzetet hagy. A dal teljesen jelentéktelenné szürkül, hangulata meghal, amiről a vokális megszólaltatás elhibázottsága tehet: Haefliger végig a zongorakíséret első ütemeinek staccatóiban énekel, amittől nemcsak a frázisok, de a dal íve is megsemmisül.

Nathalie Stutzmann⁹³ lovasa bizonyosan nem önként hagyja el a várost. A hang már az első strófában is dühösen cseng, ami egyre intenzívebb fájdalomba csap át. A „*Du mutre, Du fröhliche Stadt*” és a „*mit lustigem Fuß*” nem kecses, és főképp nem derűs. A kíséret expresszív, de – akárcsak az énekhang – komor elszántsággal tartja a tempót. Az utolsó strófa űzött vándort mutat: az interpretációval Stutzmann éles kontrasztot teremt az illedelmesen gracióz dal és a kényszerű búcsú között.

⁹⁰ Ian Bostridge – Schubert: Schwanengesang (z.: Antonio Pappano) Warner Classics 2009.

⁹¹ Fritz Wunderlich – Fritz Wunderlich privat (z.: Rolf Reinhardt) Deutsche Grammophon (1962/66) 2006.

⁹² Ernst Haefliger – The Ernst Haefliger Edition, 3. (z.: Erik Werba) Deutsche Grammophon (1966) 2019.

⁹³ Nathalie Stutzmann – Schubert: Winterreise, Die schöne Müllerin, Schwanengesang (z.: Inger Södergren) Erato 2014.

Peter Schreier⁹⁴ lendületes és könnyed, de a hang kemény és éles kopogása megfosztja a dalt líraiságától és eleganciájától. A búcsút intő lányoknak címzett „*Nimmer wend' ich mein Rößlein um*” kontraszt híján indokolatlanul indulatos – az ablakból integető lányoknál (*Mit schelmischen, lockenden Blicken heraus*) nem hallatszik a hívogatóan kacér mosoly. Az elvileg lágy, lírai és kedves, a csillagokba tekintő *immer so hold* és *treue Geleit* úgy hangzik, mintha csillagok nem szelíd fényel, hanem dühösen vádló pillantással kísérik. A kunyhó mécsese (*Du glänzt so traulich mit dämmerndem Schein*) hideg reflektor lesz – az utolsó strófa bánatából átsejlik valami a hangon, csak éppen nincs mihez kontrasztot alkosszon az előző öt strófából.

Gerhard Hüscher⁹⁵ búcsúja lírai és lágyan bánatos, ami részben a hangszínválasztásnak, részint a komótos tempónak tudható be: lova inkább csak poroszkál. A dal négystrófásra rövidül, Hüscher a negyedik és az ötödik versszakot hagyja el, az utóbbi nélkül viszont a hatodik a levegőben lóg. Mélázva biztatja magát: búcsúja sem lehet komor (*So kann es auch jetzt nicht beim Abschied geschehn*). A második strófában mintegy figyelmeztetés: bánatát nem vehetik észre, ezért kell zengve szólnia búcsúdalának (*Weit schallend ertönet mein Abschiedsgesang*), s az immáron a külvilágnak szóló sor (*Ade, Ihr Bäume, Ihr Gärten so grün, Ade!*) valóban zeng is. A harmadik strófa jelenete abszolút képszerű: a lovas felé vetett kacér pillantások bájosak és csábosak (*Was schaut Ihr aus blumenumduftetem Haus / Mit schelmischen, lockenden Blicken heraus?*), amire – mintegy a marasztaló kísértésnek ellenállva – önfegyellemmel felel: nem fordítja vissza a lovát (*Doch nimmer wend' ich mein Rößlein um*). A záróstrófa szomorúsága belső, az utolsó *Adéval* indulatosan kiszakítja magát a marasztaló látvány bűvöletéből.

Heinrich Rehkemper⁹⁶ szintén rövidít a dalon: akárcsak Hüscher, ő is a negyedik és az ötödik strófát hagyja el. Lova vágázik, a hang legtöbbször a vártnál zordabban szól, amit az énekesre – a korra is, de Rehkemperre főleg – jellemző, kemény mássalhangzók (elsősorban a *k* és az *r* hangok) még szikárabbá, a rubatók viszont eredetivé tesznek.

⁹⁴ Peter Schreier – Schubert: Schwanengesang (z.: András Schiff) Decca 1990.

⁹⁵ Gerhard Hüscher – Lebendige Vergangenheit (z.: Gerald Moore) Preiser (1937) 2006.

⁹⁶ Heinrich Rehkemper – Lebendige Vergangenheit (z.: Manfred Gurlitt) Preiser (1928) 2006.

Dietrich Fischer-Dieskau *Abschied*jei közül a legkorábbi⁹⁷ (1948-ból Billing kíséretével) derűs természetességével tűnik ki; az 1955-ös⁹⁸ líraiságában nem marad el mögötte, a hang éppoly friss, de a búcsút már egy leheletnyi szomorúság árnyékolja be, és az utolsó strófa fokozott lendületet kap: a lovas enyhe galoppra fogja a lovat, nehogy visszatérjen kedvese házához. Mindkét változat – a '20-as és '30-as évek tradícióját követve – elhagyja a negyedik és az ötödik strófát. Az 1983-as,⁹⁹ Brendel kísérte *Abschied* hangsúlyai erőteljesebbek, a képek kontúrjai élesebbek, de a jelenet bája és közvetlensége – s ebben az olykor alulintonált és szárazabb hangadás is szerepet játszik – jórészt elillan.

Matthias Goerne¹⁰⁰ első strófájában a lovas nem annyira hetyke, hanem némi daccal indul útnak, az egész dalt belengi az utolsó strófa elválásának bánata, sőt, haragja, ahogy a csillagokon szinte számonkéri, amiért mennie kell. A tempó lendületes, de a jelenet sötétbe hajlik, már-már komor. A képek nem elevenednek meg, mintha szándékoltan fekete-fehér filmként csak elúsznának a búcsúzó szeme előtt – észleli a fákat és bokrokat, az integető lányokat, a napnyugtát, de alig tesznek rá benyomást, ahogy kifelé üget a városból.



Elena Gerhardt

(Forrás: <https://en.wikipedia.org>)

⁹⁷ Dietrich Fischer-Dieskau – Schubert: Schwanengesang, Lieder (z.: Klaus Billing) Archipel (1948) 2002.

⁹⁸ Dietrich Fischer-Dieskau – Schubert: Schwanengesang (z.: Gerald Moore) EMI 2001.

⁹⁹ Dietrich Fischer-Dieskau – Schubert: Schwanengesang (z.: Alfred Brendel) Philips (1983) 1999.

¹⁰⁰ Matthias Goerne – Schubert: Schwanengesang (z.: Christoph Eschenbach) Harmonia Mundi 2012.

A 20. század első harmadának korszakos mezzoszopránja, Elena Gerhardt¹⁰¹ is a negyedik és az ötödik strófát mellőzi, így a dal – a lendületes tempó okán – ugyanúgy hárompercesre rövidül, mint Rehkempnél. Az ő lovacskája viszont könnyeden galoppozik, még hozzá tánclépésben, az énekesnő lírai mezzoszopránján – amely mint hang nem számított ugyan világjelenségnek, kifejezőereje viszont, amit a századforduló legendás karmestere, Nikisch Artúr fedezett fel és tett világhírűvé, igen – a dal *biedermeier* képpé válik: üde és kecses. A lovas derűje átragad a hallgatóra is. Korszakának és messze azon túl is legnagyobb (vagy legalábbis egyik legkiválóbb) és hangulatában legautentikusabb interpretációja.

IV. A Heine-dalok

1. Der Atlas

A Kronos oldalán, az új istengeneráció ellen harcoló titánokat Zeus az alvilág legmélyére, a Tartarosba száműzte. Ám az egyik titán, Atlas (Prométheus, Epimétheus és Menoitios testvére) más büntetést kapott: a Föld nyugati szélén állva az Eget kellett tartania, megakadályozva Gaia és Uranos egyesülését. A későbbi irodalmi és képzőművészeti ábrázolásokon már az egész glóbuszt Atlas tartja a vállán.

Heine és Schubert is ezen utóbbi képből indul ki a *némi lendülettel* (*etwas geschwind*) megszólaltatandó dalban. A zongorakíséret basszusoktávjai teherként nehezdednek a kimerült Atlasra, minden lépése, hangja mérhetetlen erőfeszítést tükröz, hogy az első szavak (*Ich unglücklich'ger Atlas!*) utáni szünetet követően dühe még kegyetlenebb és fájdalmasabb lendülettel és tragikummal mennydörögjön az első két sor fortéjában (...*Eine Welt, / Die ganze Welt der Schmerzen muß ich tragen*). Az elviselhetetlen viselése, a lelket összetörő teher (*Ich trage Unerträgliches, und brechen / Will mir das Herz im Leibe*) utolsó szava fortissimóba emelkedik, ami itt és a *Schwanengesang* további két dalában (*Aufenthalt, Der Doppelgänger*) annál is hangsúlyosabb kottajelzés, mert Schubert eredeti instrukciója sem a *Müllerinben*, sem a *Winterreisében* nem ír elő fortissimót az énekesnek.

¹⁰¹ Elena Gerhardt – *Inspired Schubertian Songs* (z.: Coenraad Valentijn Bos) Dutton (1928) 2004.

A második strófa már nem a mitológia titánjáról, hanem a titáni kínt magára idéző egyénről szól: büszke szív, hisz' ezt akartad, végtelen boldogságot vagy nyomorúságot, s íme, az utóbbi lett osztályrészed (*Du stolzes Herz, du hast es ja gewollt! / Du wolltest glücklich sein, unendlich glücklich...*). Az eddigi dübörgést több visszatérő fortepiano, sőt, az *unendlich glücklich* frázisában legato váltja fel, amely az „*Und jetzo bist du elend*” sor végén az *elend* fortissimójában tör ki. A dalt az első két sor robajló, majd elhaló megismétlése zárja.

Ha Heine versét Schubert melódiája nélkül nézzük, a magasztos hangulatból semmi sem marad. A beszélő nem tesz egyebet, mint a maga végtelennek érzett nyomorúságát a mitológia heroikus alakjának sorsához hasonlítja. A nyomorúság oka nem derül ki, de a *Buch der Lieder* tematikája alapján ez aligha lehet más, mint egy olyasféle szerelmi csalódás, amelyhez fogható még nem volt a világon. Ekkora pátosz és ekkora nárcizmus az *unendlich glücklich* és az *unendlich elend* után ismét csak átbucskázni tud a csúcson: „*Und jetzo bist du elend*” – a fordulat a „na, tessék, most nézd meg magad” köznapiságával vetekszik.

Schubert – új, máig ható zenei kifejezésmódot teremtve – kiiktatja a dalból az iróniáját, a jelenet expresszív pátoszt kap. Az *Atlas* a *Schwanengesang*-dalok sokadik énekesi próbatétele. Ahogy a *Liebesbotschaft* és az *Abschied* könnyedséget közvetít, úgy az *Aufenthalt* drámaiságot. Ám az *Aufenthalt* a menekülő ember drámája, az *Atlas*-ban a dráma titáni szintre emelkedik. A második strófa ugyan az emberi, érzelmi síkot mutatja meg, hiszen Atlas alakja csupán a hasonlat eleme, viszont a szenvedés mértéke, illetve mérhetetlensége emberfeletti. Ha az első strófa és annak megismételt, dalzáró sorai nem közvetítik ezt az érzetet, akkor a személyes vonatkozású második versszakban is értelmetlenné válik a boldogság és a nyomorúság végtelensége. Az emberi szféra – ahogy Fischer-Dieskau nagyon találóan fogalmaz, a „vabanque-játékos vallomásának” – hitelességéhez a mitológiai szféra hitelessége szükségeltetik.

A legsikerültebb megszólaltatások a hatalmas hangok birtokosaihoz köthetők. E kategóriából valamiért hét évtizednél fiatalabb felvétel nincsen. Akadnak nagyszerű interpretációk a nem *hochdramatisch* hangok birtokosai részéről is, amennyiben a kifejezőerő képes a titáni léptéket közvetíteni. Az említés nélkül hagyott felvételek nem csekély része nem a fenti két csoport valamelyikébe, hanem az elhibázott vagy groteszk (vagyis lehet, hogy a Heine által szándékolt,

de Schubert intencióival ellentétes) kategóriába sorolható – bizonyos hangi adottság az autentikus megszólaltatáshoz mégiscsak elengedhetetlen.



Kirsten Flagstad

(Forrás: <https://en.wikipedia.org>)

Kirsten Flagstad¹⁰² felvétele az első csoport legelején áll. Atlas nőtestvérei, a hat *titanis* is a titánok oldalán harcoltak a majdani olymposlakók ellen. Mint Flagstad fénykorának szinte valamennyi felvétele – ez az 1948-as lemez még ezek közé sorolható –, kívül esik és túlemelkedik az elemezhető vagy megmagyarázható, jelzőkkel le- vagy akár körülírható kategórián.

Hans Hotter 1955-ös, Moore-ral közös felvétele¹⁰³ alig közvetít valamit a dal magasztosságából – minden hangszépség mellett inkább csak rohanó és hétköznapien nyugtalan. Az öt évvel korábbi, Raucheisen kíséretével készült felvétel¹⁰⁴ viszont valóban egy szenvedő istent mutat. A tempó vontatott (az 1955-ös felvétel alig két percénél majd 40 másodperccel hosszabb), az énekes elvben alig bírhatná a frázisokat levegővel. És így születik meg a dalban Atlas, aki bármely pillanatban összerogyhat a teher alatt (*ich trage Unerträgliches*), ám emberfeletti erővel mégis viseli a viselhetlent.

Set Svanholm¹⁰⁵ – a Metropolitanben néhány évre Lauritz Melchior repertoárjának örököse – a dalban mindvégig pontosan úgy hangzik, ahogy

¹⁰² Kirsten Flagstad – Schubert: An Anthology of Songs, Vol. 1. (z.: Ernest Lush) Symposium (1948) 2011.

¹⁰³ Hans Hotter – Schubert: Schwanengesang (z.: Gerald Moore) EMI (1954) 1994.

¹⁰⁴ Hans Hotter – Der Atlas (z.: Michael Raucheisen) 1950; Michael Raucheisen: Man at the Piano, 33. Membran 2006.

¹⁰⁵ Set Svanholm – Franz Schubert & Johannes Brahms, Bonus: Richard Wagner (z.: Arne Sunegard) Andromeda (1949) 2015.

annak a titánnak kell, aki szembeszállt a majdani főistennel, és tragikus bukásában is dacol az Olympos urával. A nagyon lendületes tempó és a hangszín megmutatja: a büntetés, a végső nyomorúság a titánt nem törte meg. George London¹⁰⁶ hangja is titánt mutat. De az elementáris fenség, düh, dac, szenvedés, vagyis az, hogy Atlas elért erői végső határáig (London adottságaihoz és a fentebb említett énekesekhez képest), meglepő visszafogottsággal jelenik meg – egészen a dal végéig, amikor is az utolsó sor mégis képes meggyőzni az ellenkezőjéről.

Ha az *Aufenthalt* Brigitte Fassbaendernél átokként hangzott, akkor az *Atlas* első strófája keserű hangon az Olymposzt átkozza.¹⁰⁷ A második strófa egyenesen hetykén, a kiérdemelt sors feletti gúnykacajjal szólal meg. Az erő és a dac nem hagyja el, terhét a végsőkig viselni fogja.

Heinrich Schlusnus¹⁰⁸ Atlasa nem dacos, a dal az *unendlich elend*ből, a végtelen nyomorúság, a halálos kimerültség hangjából építkezik. Thomas Quasthoff¹⁰⁹ drámai és vokálisan kiváló, de az interpretáció a titáni léptékhez nem elég heroikus, az emberi léptékhez nem eléggé differenciált.

A Dietrich Fischer-Dieskau által az 1956-os felvételen¹¹⁰ megjelenített dráma hatalmas fokozásokkal épül fel: az első strófa rendíthetetlen, dacos héroszt mutat; a második strófa heroikus indítása után az *unendlich glücklich / unendlich elend* elletétnél intimmé és líraivá válik, hogy az „*Und jetzo bist du elend*” sorban önvádlóan zengjen; a tragikumot az utolsó strófa juttatja felszínre: a „*Die ganze Welt der Schmerzen muß ich tragen*” keserű és elkeseredett – nem a végzet, hanem saját elhibázott döntése juttatta kilátástalan helyzetbe. A későbbi, 1983-as,¹¹¹ Brendellel közös felvételen a dal alapérzése a heroizmus nélküli, nyers kiábrándultság, az önmegvetés (*jetzo bist du elend*) és a bűnhődés.

2. Ihr Bild

¹⁰⁶ George London – Schubert, Ibert, Mussorgsky (z.: Erik Werba) Orfeo (1964) 2009.

¹⁰⁷ Brigitte Fassbaender – Schwanengesang, 5 Lieder (z.: Aribert Reimann) Deutsche Grammophon 1992.

¹⁰⁸ Heinrich Schlusnus – Schubert Lieder (z.: Sebastian Peschko) Decca 1949.

¹⁰⁹ Thomas Quasthoff – Schwanengesang (z.: Justus Zeyen) Deutsche Grammophon 2001.

¹¹⁰ Dietrich Fischer-Dieskau – Schubert: Schwanengesang (z.: Gerald Moore) EMI 2001.

¹¹¹ Dietrich Fischer-Dieskau – Schubert: Schwanengesang (z.: Alfred Brendel) Philips (1983) 1999.

A dal az álom, méghozzá egy sötét álom hangján szólal meg, amelyben a költő/énekes révületben a nő képmását bámulja (*Ich stand in dunklen Träumen / Und starrt' ihr Bildnis an*) egészen addig, míg az életre kel. Az ajkak körül mosoly játszik, a szemben bánatkönny csillog. A szemlélő könnye is kibuggyan, és világgá kiáltja melodramatikus fájdalmát: képtelen elhinni, hogy elvesztette kedvesét (*Und ach, ich kann es nicht glauben / Daß ich dich verloren hab'!*). A statikus kiindulópontból dinamikussá váló vers akár a schumanni *Dichterliebe* darabja is lehetne: az álomban hullajtott könnyek, a veszteség, a tovatűnő szerelem, a keserű ébredés az *Ich hab' im Traum geweinet* párdarabjává teszik, ám a kompozíció végén kirobbanó indulat Schubertnél kevésbé hisztérikus, mint a Schumann-dalban.

A Heine-vers kalkuláltan édeskés (nem cukrozott: a költő bőségesen és tudatosan méri az szacharint), hogy a jelenetek valamelyest elfogadhatók legyenek, ahhoz a komponista szükséges. A dalokban már nem Heine verseivel, hanem Schubert kompozíciójával van dolgunk: a versek annyiban és azért veendőek komolyan, amennyire és amiért Schubert komolyan vette őket.

Hans Hotter¹¹² felvételei közül ismét a korábbi érdemel elsőbbséget: Raucheisen kíséretével a révület és az álomszerűség tapinthatóbbá válik. Az első sorok élettelen (a jelenet álomban játszódik) hangszíne csak lassan melegszik át. Hotter az első két sort egy levegővel énekli, így nem töri meg a kimerevített jelenetet, a veszteség crescendója az utolsó sorokban fájdalommal és beletörődéssel telik meg.

Matthias Goerne¹¹³ a szinte már vontatott (nála a dal közel négyperces) tempó mellett nemcsak álom-, hanem álmodozó jelenetet fest: a hang már az első pillanattól gyengédebb árnyalattal szólal meg. Emellett valami nagy óvatosság, szinte aggodás lengi be az első két strófát, mintha attól félne: az álmokép bármelyik pillanatban elillanhat. Az utolsó versszak is még félálomban kezdődik, de az „*ich kann es nicht glauben*” már az ébrenlét határán jár, az utolsó szó (*hab'*) váratlan, fortissimóig emelkedő crescendója az első ébredés rémült kiáltása.

¹¹² Hans Hotter – *Ihr Bild* (z.: Michael Raucheisen) 1950; Michael Raucheisen: *Man at the Piano*, 33. Membran 2006.

¹¹³ Matthias Goerne – Schubert: *Schwanengesang* (z.: Christoph Eschenbach) Harmonia Mundi 2012.

3. Das Fischermädchen

A dalban a férfi igyekszik meggyőzni a halászlányt, kormányozza ladikját a partra, és engedjen a csábításnak: félelemre semmi oka, hisz' a tenger veszélyeitől sem riad meg, szíve pedig, amit felkínál, akár a tenger, viharos, apályos, dagályos, de a mélyén igazgyöngyre lel. A zongorakíséret és az énekhang – az erős és gyenge leütések, illetve volumentemperálásokkal – a víz hullámzását és a ladik ringását mintázza tánclépésben. A dal pikantériája, hogy szerenádöt adó széptevő nem a lány szépségéről, hanem önnön nagyszerűségéről dalol.

Brigitte Fassbaender¹¹⁴ az egész képet okkal nem veszi teljesen komolyan. Az első pillanattól ironikusan cseng a hang, a szentimentális jelenet paródiáját alkotja meg, amiből kihallani a történet végkifejletét is: a tenger Zerlinája – ahogy Moore nevezi – továbbbevez, mit sem törődve az önhitt és hoppon maradt, Fassbaender által eleve gúnyosan ábrázolt Don Juannal. Ian Bostridge¹¹⁵ lendületes, a tempó az átlagnál gyorsabb, viszont a hangszín inkább ficsúrt, mint magabiztos csábítót mutat: legfeljebb az igazgyönggyel szédítheti meg a lányt.



George London

(Forrás: <https://en.wikipedia.org>)

George London¹¹⁶ előadásában az első versszak elég nagyívűre alakul, de ez annyiban indokolt is lehet, mivel a férfi a parton áll, és onnan kiált a lány felé. A halászlány biztosan közelebb evez, mert a második strófa már könnyedebb, a „*Vertraust du dich doch sorglos / Täglich dem wilden Meer*” sorokban pedig –

¹¹⁴ Brigitte Fassbaender – Schwanengesang, 5 Lieder (z.: Aribert Reimann) Deutsche Grammophon 1992.

¹¹⁵ Ian Bostridge – Schubert: Schwanengesang (z.: Antonio Pappano) Warner Classics 2009.

¹¹⁶ George London – Schubert, Ibert, Mussorgsky (z.: Erik Werba) Orfeo (1964) 2009.

London esetében teljesen helytálló a kép – a rutinos Don Giovanni már biztos a sikerben, a hangszín kacagó. A történet kimenetele, hogy a széptevő végül behálózza-e a halászlányt, bizonytalan, de az interpretációban ott lappang a humor.



Walter Berry

(Forrás: <http://www.bruceduffie.com>)

Walter Berrytől¹¹⁷ – nem véletlenül formált meg tökéletes bécsi *Gemütlichkeittal* buffó szerepeket is – a dal egyik legtökéletesebb megszólaltatását hallhatjuk. A hangszín a gáláns, de minden alattomoság nélküli széptevőé: könnyed, játékos, önbizalommal teli, mint aki úgy érzi, nem lesz nehéz meghódítania a lányt. A megszólításban (*Du schönes Fischermädchen*) a *schönes* csupa hízélgés, a „*setze dich nieder*” mintha alá segítené a széket, vagyis a jelenet szerint a leterítené a kabátját a fűre. A „*Täglich dem wilden Meer*” kedvesen, nevetve és egyúttal a tengerre szállás heroizmusának paródiájaként cseng. A „*manche schöne Perle*” egyenesen frivol – a lány érteni fogja, hogy nem a szívről és nem is a gyöngyökről dalol. Ennyi sármra, humorra, öniróniára a halászlány nem maradhatott immúnis.

Gerhard Hüscher¹¹⁸ *Fischermädchenje* közvetlen és természetes. Elvben ez nem volna túl markáns erény, de ebben a dalban mégis az. Hüscher az intellektuálisan értelmező énekesgenerációt megelőző nemzedék tagja. A határvonal Fischer-Dieskau koránál húzódik. Hüscher, Heinrich Schlusnus és Elena Gerhardt interpretációiban a *Liedek* megközelítése direkter volt. Ugyanezen interpretáció, a naiv jelenet autentikus tálalása, a kép feltétlen elhíttetésének az igénye egy későbbi énekesgeneráció tagjától már inkább banális benyomást tesz.

¹¹⁷ Walter Berry – Schubert, Brahms, Wolf, Ravel (z.: Boris Abramovich) Melodija (1971) 1986.

¹¹⁸ Gerhard Hüscher – Lebendige Vergangenheit (z.: Gerald Moore) Preiser (1937) 2006.

A *Schwanengesang*ban nemcsak az *Atlant* lehet elrontani, a *Fischerhädchent* is. A legtöbb énekesnél a dalból hiányzik a könnyed, mosolygó irónia, és nem egyszer még a csónak ringásának ritmikája is. A dal nem egy szerelmesről, hanem egy fölényes Don Juanról szól. Schubert melódiája sem mentes a finom iróniától, de Heine szövege idézőjelben, szentimentalizmus-paródiaként értelmezendő. Illetve értelmezhető másként is, csak akkor egy lapos és provinciális operettjelenetet kapunk.

4. Die Stadt

A távoli horizonton ködképként sejlik fel tornyaival az alkonyba burkolódzó város. Az énekes a szürke tengerről szemléli, miközben a csónakos bánatos evezőcsapásait hallgatja. A Nap egy pillanatra előbukkan a láthatár mögöl, így megpillanthatja a helyet, ahol kedvesét mindörökre elvesztette.

Brigitte Fassbaendernél¹¹⁹ a feszültség már az első hangjtól kezdve ott vibrál a levegőben. A város kihalt, az „*in Abenddämmerung gehüllt*” hangszínével kísértetvárossá válik. A második strófa fojtottan vészjósló (*die graue Wasserbahn*). A harmadik strófa drámája (*Die Sonne hebt sich...*) keselyűként csap le az áldozatra, vagyis a város képét szemléelőre.

A '20-as és '30-as évek német, majd az *Anschluß* után a Metropolitan lírai- és karakterbaritonja, Herbert Janssen¹²⁰ baritonja nemcsak fojtott hangulatot, de fojtóan ködös atmoszférát teremt, ami a harmadik strófa kitörésekor sem oldódik. Az indulat nem felszabadító erejű, hanem a veszteséget tudatosítja, hogy a köd kívül és belül még sűrűbbé váljon.

¹¹⁹ Brigitte Fassbaender – *Schwanengesang, 5 Lieder* (z.: Aribert Reimann) Deutsche Grammophon 1992.

¹²⁰ Herbert Janssen – *Portrait of a Mastersinger* (z.: Gerlad Moore) Marston (1937) 2022.



Peter Schreier

(Forrás: <https://www.berlin-classics-music.com>)

Az első két strófában Peter Schreier¹²¹ hangja szándékoltan apatikus, fény- és színtelen marad. A harmadik versszakban a csalódott férfiből az eddig kontrollált feszültség feltartóztathatatlanul, éles, bántó, hisztérikus hangon robban ki, ami Schreier megszólaltatását a legexpresszívabb interpretációk sorába emeli.

Elena Gerhardt¹²² késői, 1939-es felvételén vibratója mindvégig erőteljes – a szokottnál is erőteljesebb –, ami jelzi a hang fáradtságát is, de ebben a dalban nem megy a hangulat rovására, vagyis a kifejezés szolgálatában áll. A táj mintha egy rémregény színtere lenne, az „*In Abenddämmerung gehüllt*” elvékonyodó hangján, az *Abenddämmerung* egyéni elnyújtásával a látomás az innenső és a túlvilág határára tolódik. E hangulat mindhárom strófában megmarad, a helyszín szellemjárta temetőt idéz.

5. Am Meer

A négystrófás dalban a páratlan versszakok recitativóját a párosak lírája váltja. Az első három strófa múltbeli jelenetet elevenít fel: a tenger alkonypírban csillog, az elbeszélő a lánnyal a halászkunyhó mellett ül, a köd felszáll, jön a dagály, sirály köröz felettük, a lány szeméből kibuggyan a könny, férfi letérdel, felissza (*fortgetrunken*) a lány hókezére hulló könnyeket. Változik az idősík, a negyedik strófa a jelent beszéli el: azóta sorvad a teste, lelke belepusztul a vágyakozásba, a nyomorult nő (*das unglücksel'ge Weib*) megmérgezte könnyeivel.

¹²¹ Peter Schreier – Schubert: Schwanengesang (z.: András Schiff) Decca 1990.

¹²² Elena Gerhardt – Elena Gerhardt Sings Lieder by Schubert, Schumann, Brahms & Wolf (z.: Gerald Moore) Symposium (1939) 2013.

A *nagyon lassú* (*sehr langsam*) tempójú dal nemcsak a természetben, de a versben is hordozza a dagály motívumát. Az első két strófa idillje titokzatosan szomorú és egyúttal banális. A harmadik versszak könnyívós jelenete tipikusan képtelen Heine-kép. Hideg, de legalább ízléstelen. Ha komolyan vesszük, nyárspolgári giccs lesz belőle, épp az, ami Heine líráját olyan könnyen befogadhatóvá tette. Szerb Antallal folytatva: „*Képei is olykor giccsesek. Nem volt vizuális, képeit nem látta, hanem a szavak hozták létre a képeket, és ha nem vigyázott, a szavak elszaladtak vele az abszurd, a nevetséges felé: gondoljunk a norvég erdőkből kitépett híres fenyőfára, amelyet az Etna torkába márt, hogy felírhasssa vele az égret: Szeretlek, Ágnes! Az utánczóknak persze legfőképpen ezeket a gigantikus töltőtollakat használtak.*”



Gustav Walter

(Forrás: <https://www.aeiou.at>)

Gustav Walter,¹²³ a 19. századi bécsi Staatsoper (illetve akkoriban még Hof-Operntheater) lírai és *jugendlich dramatisch* tenorja, a *Sába királynője* első Asszádja hetvenévesen, 1904-ben énekelt lemezre az *Am Meert*. A felvétel minden torzítása mellett feltűnik a hang frissessége, a hosszabb frázisokban is kiegyenlített vezetése, valamint – a kor lemezein általában felgyorsított ritmikájának tükrében – a zeneszerzői instrukciónak megfelelő tempó.

Gerhard Hüsck¹²⁴ nem a dalban rejlő fenyegetést, hanem a lírát, a bánatos szerelmes hangulatát mutatja meg egyszerűen és tökéletes hangszépséggel. Azon tekintetben is hű marad a Schuberti melódiához, hogy a dal végkicsengése nem

¹²³ Gustav Walter – Schubert Lieder on Record 1898–1952, Vol. I. EMI (1904) 1997.

¹²⁴ Gerhard Hüsck – Lebendige Vergangenheit (z.: Gerald Moore) Preiser (1937) 2006.

fordul végzetesre: emészti a szenvedély, a dal születésének pillanatában boldogtalan, de lehetséges, hogy ez nem több a hullámozó érzelmi élet egyik fázisánál.



Richard Tauber

(Forrás: <https://www.londonremembers.com>)

Noha a zenekari kísérete inkább különös, mint meggyőző, 1928-as felvételén Richard Taubernek¹²⁵ sikerül egészen egyedi atmoszférát teremtenie: az *Am Meer* lány tengermorajjá válik. A dallamív minden egyes hangja, frázisa külön hangsúlyt kap, a hangok, szótagok önálló hullámként kelnek életre és egyesülnek a következő hullámmal, mielőtt elhalnának a parton. Ami pedig végképp meglepő, illetve azt mutatja, hogy Tauber muzikalitását és elegáns árnyalási készségét a Lehár-tenorkénti karrier csak erősítette: az interpretáció végtelenül lírai, de hozzáadott sziruptól mentes, épp csak annyira érzelmes, amennyire a vers és a melódia megköveteli. Kifinomultan muzikális, intelligens és hatásvadász elemek nélküli megszólaltatás – a legkiválóbb interpretációk egyike.



Willi Domgraf-Fassbaender

(Forrás: <http://www.cantabile-subito.de>)

¹²⁵ Richard Tauber – Ein Porträt (v.: Ernst Hauke) EMI (1928) 1988.

A dalból két Fassbaender-felvételünk is van. Az egyik – akárcsak a teljes *Schwanengesang*ból – Brigitte Fassbaendertől.¹²⁶ Nála a második strófa felszálló köde, a tenger dagálya, a sirály körözése más énekesnél alig hallható, vészjósló hangulatot kapnak, a párhuzamos negyedik versszak drámáját készítik elő, amely a *Weib* kísérteties, megvető hangszínében kulminál.

A másik apjától, a berlini Staatsoper baritonjától, Willi Domgraf-Fassbaendertől,¹²⁷ aki Otto Dobrindt vezényletével, zenekari kísérettel vette fel a dalt. (A családi név mellé a művésznevbe beiktatott Domgraf háttére: stuttgarti kezdőéveiben ugyanott működött Wilhelm Fassbinder basszbariton is; a jobb megkülönböztethetőség miatt lett Wilhelm Fassbaenderből Willi Domgraf-Fassbaender, felvéve szülővárosa, Aachen a dóm melletti kerületének nevét, amely hajdan a dómgrófok irányítása alá tartozott. Lánya esetében, aki csak a családi nevet vitte tovább, apja művésznevét nem, csak egy félreértésre került sor. 1974-ben az akkor 92 éves Leopold Stokowski pálcája alatt vették fel Londonban Mahler 2. szimfóniáját. A karmesternek ismerős volt a név, és megkérdezte, nem dolgoztak-e már együtt 1911-ben Münchenben, ahol fiatalon korrepetitorként működött. A név-, de nem vérrokon Zdenka Mottl-Faßbaenderrel keverte össze, aki a 1905-től a Münchener Nationaltheater drámai mezzoszopránja volt.) Domgraf-Fassbaendernél a tempó szokatlanul gyors – a dal az átlagos bő négy percnél egy perccel rövidebb –, a hang lírai, magasságaiban karcsú, színeivel, hajlékonyságával ideális Mozart-baritont mutat, amit az 1949-es *Die Hochzeit des Figaro* című operafilm címszerepe is bizonyít.



¹²⁶ Brigitte Fassbaender – *Schwanengesang*, 5 Lieder (z.: Aribert Reimann) Deutsche Grammophon 1992.

¹²⁷ Willi Domgraf-Fassbaender – *Am Meer* (v.: Otto Dobrindt) Odeon 1927.

Friedrich Schorr
(Forrás: <https://en.wikipedia.org>)

Friedrich Schorr¹²⁸ a dalban egy tömbből alkotott, szentimentalizmus nélküli interpretációjával győz meg. 1911-ben, 23 évesen Wotanként debütált a Grazi Operában, és jó három évtizeddel később a *Siegfried* vándoraként vett búcsút a színpadtól. A hang nem annyira drámai basszbariton, alapszíne valamivel világosabb, hajlékonyabb, inkább – Wotanját, Sachsát vagy Wolframját hallgatva – az ideális *Heldenbariton* megtestesítője. A Schubert-dalban a hang igazi karaktere a drámaibb második és negyedik strófában bontakozik ki.

Matthias Goernénél¹²⁹ az utolsó strófából kihallani a dal keletkezésének idejét, Schubert betegségét és haldokolását. E strófa felületesebb olvasata Strauss *Zueignung*jából is jöhetne. Talán Heine sem akart ennél többet mondani, amikor a szerelmi könny testet-lelket sorvasztó mérgéről ír – ugyanakkor elég nyomatékosan, hiszen a *das unglücksel'ge Weib* fordulat stílusértékét tekintve a *szerecsétlen nő* és a *nyomorult néember* határán mozog. A sorok akár a költő szándékán, akár a „*Liebe macht die Herzen krank*” hangulatán messze túl-, a halált hozó könnyekkel *Mihályi Rozália csókja* felé mutatnak: Schubert a szifilisz végstadiumában komponálta a dalt.

Ian Bostridge¹³⁰ interpretációja az első és a harmadik strófa álnaiv, émelyítő hangszínével Heine giccsidilljét festi meg. A második és a negyedik strófa levegős mélységei (*wieder / Sehnen*) erőtlének, nem közvetítenek veszedelmet vagy megrendülést, a dal enyhe bánattal folyik szét. Leo Slezak¹³¹ rubatós, könnyes, dühös, összességében túlzó és patetikus előadásmódjából (talán szándékolatlanul) nem annyira a schuberti kompozíció lírája, hanem Heine lírájának hatásvadászata hallik ki.

6. Der Doppelgänger

A hasonmás, akárcsak *Az Atlas* merőben új utakra vezette Schubertet, a Wagner felé mutató *Sprechgesang* felé. A jelenet balladisztikusan indul: az éj sötét, az

¹²⁸ Friedrich Schorr – *Lebendige Vergangenheit*, II. (z.: Richard Jäger) Preiser (1929) 2012.

¹²⁹ Matthias Goerne – *Schubert: Schwanengesang* (z.: Christoph Eschenbach) Harmonia Mundi 2012.

¹³⁰ Ian Bostridge – *Schubert: Schwanengesang* (z.: Antonio Pappano) Warner Classics 2009.

¹³¹ Leo Slezak – *Great Voices of the Century* (z.: ?) Everest/Scala (1909) 1997.

utcákon néma csend honol. A költő/énekes érzelmes hangulatban áll hajdani kedvesének háza előtt, aki – e sor vissza is rántja az emlékek világából a valóságba – már rég elhagyta a várost. Ám a ház még ugyanott áll, a külső szemelő számára tehát minden változatlan, a veszteség mélyen személyes. A kísérteties jelenet a második strófában bontakozik ki: meglát egy alakot, aki kínoktól gyötörve, kezét tördelve néz a magasba, az ablak felé; rémülten pillantja meg az arcot: a holdfényben önnön hasonmása, *Doppelgängerje* bontakozik ki. Megszólítja a sápadt férfit, szerelmi bánata tükörképét, azon bánatát, amely ezen a helyen oly sok éjen át kínozza.

Ha csak a jelenetet nézzük, végig megmarad a balladai homály és a pátosz, ahogy a dalban is. Heine ugyanakkor az utolsó strófában – hidegzuhany-hatással – groteszkbe fordítja a képet. „*Du Doppelgänger! du bleicher Geselle!*” – a *sápadt cimborá* kiáltó ellentétben áll az előző strófa borzongásával (*Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe*). „*Was äffst du nach mein Liebesleid*” – a *nachäffen*, a gúnyos majmolás végképp lerántja a piedesztálról nemcsak a jelenetet, hanem a szerelmi bánatot is. Már sokadszor hivatkozva Szerb Antalra: „*Heine közönség-költő volt, és a siker kedvéért nem vetette meg az olcsó hatásokat sem. Saját sémájának túlzó alkalmazása sokszor már giccses: az anticlimax, a hidegzuhany sokszor nagyon is feltűnően és feleslegesen szakad a nyakunkba.*”

Schubert ismét kiiktatja a szövegben rejlő iróniát, és hátborzongató víziót teremt a *Leiermann* minimalizmusát idéző, szikár dallamvezetéssel, vontatott ritmikával. A Heine-dalok csúcspontját jelentő *Doppelgänger* interpretációjának – a vokális elvárások mellett – ezt az érzést, a skizofrén hallucinációt kell közvetítenie, aminek a dalt megszólaltató énekesek közül néhányan eleget is tesznek.

Alexander Kipnis¹³² jelenetének komorságát már a hang alapszíne megadja. A dal alapérzése a düh, ami a *Doppelgänger* megszólításakor megvető gyűlöletbe csap át – a hangból a riadt döbbenet ugyanakkor hiányzik. A *Liebesleid* a tehetetlen bánat könnyeivel küzd, amelyek az *in alter Zeit* felemlítések ki is buggyannak.

¹³² Alexander Kipnis – *Lebendige Vergangenheit*, III. (z.: Frank Bibb) Preiser (1927) 2006.

Peter Schreiernél¹³³ az első strófa fakósága után az alak megpillantása (*Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe*) csodálkozó, ám amikor meglátja, ahogy az fájdalmasan a kezét tördeli, és felismeri benne önnön képét, horrorfilmszerű jelenetet kapunk: a *Schmerzens Gewalt* és az *eigne Gestalt* a kárhozott lélek önmarcangoló, egyszerre gúnyos és kínban vergődő hangján szólal meg. A „*Was äffst du nach mein Liebesleid*” egyszerre vijjogó és vicsorgó dühénél már eldönthetetlen, ki a rémisztőbb fenomén, a szemlélő vagy a jelenés, melyikük elmepokla szülte melyiküket, és kinek kell kitől rettegnie.



Marian Anderson
(Forrás: <https://cso.org>)

Marian Anderson¹³⁴ hangszíne már az első strófában megteremti a félelem atmoszféráját. A második versszakban, ahogy az emberalakot meglátja, a „*Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe*” hangról hangra észrevétlenül belopódzó crescendójával növeli a feszültséget, ami a *vor Schmerzens Gewalt* hármas fortissimójában kulminál. Amikor a holdfényben a maga alakját pillantja meg, a *meine eigne Gestalt* velőig hatoló rémülettel szólal meg. A „*Was äffst du nach mein Liebesleid*” drámája egyszerre riadt és értetlen.

Lotte Lehmann¹³⁵ nagyívű tablót fest, a jelenet színpadszerű, ugyanakkor a fantom megjelenése inkább fensőbbes dühvel tölti el, mint félelemmel: a szemlélő itt szemlélő marad, lelki stabilitása nem kikezdzhető, a jelenést egy szempillantás alatt megfutamíthatná.

¹³³ Peter Schreier – Schubert: Schwanengesang (z.: András Schiff) Decca 1990.

¹³⁴ Marian Anderson – Schubert & Schumann Lieder (z.: Franz Rupp) Sony (1947) 2000.

¹³⁵ Lotte Lehmann – A 125th Birthday Tribute (z.: Paul Ulanowsky) Music&Arts (1941) 2013.

Brigitte Fassbaender¹³⁶ baljós kísértetvárosában a szemlélő egyedül van a fájdalommal: a *Schmerzens Gewalt* (mindkét szó) végtelenig kitartott fájdalomsikolya után egy pillanatra mintha elhagyná a szemlélőt az erő, amikor belehasít a felismerés rettenete. Földre rogy, onnan szólítja meg a kísértetet, aki kárörvendő lidércként utánozza – pontosabban: Fassbaendernél valóban torzan majmolja – a kínját.

Hans Hotter 1954-es, Moore kísérte felvétel¹³⁷ líraibb indításához képest a Raucheisen-féle, 1950-es felvételen¹³⁸ a hang és a kíséret az első strófától öserejű komorsággal cseng: e komorság a romantika soha otthonra nem lelő, valódi *Un-heimlichkeit*ja. A „*Doch steht noch das Haus auf demselben Platz*”, kivált a *Haus* megvető csengése fojtott dühöt takar; dühöt, amiért a helyszín, az épület túlélte az érzést és a kapcsolatot. A kín (*Und ringt die Hände, vor Schmerzens Gewalt*) és a rémült döbbenet (*Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt*) a *Schmerzens Gewalt* és az *eigne Gestalt* robbanásig feszült remegésében izzik. A reflexió a dal utolsó sorában jelenik meg, a „*So manche Nacht, in alter Zeit*” nem könnyes, nem is drámai, hanem rezignált és visszarévedő. Az egész dal innen visszafejtve válik érthetővé, illetve Hotter így teszi egyértelművé: a régmúlt eltemetettnek hitt emlékképe elevenedik meg, ahogy a visszaemlékező én szemléli a hajdani szenvedő ént.

Fischer-Dieskau *Doppelgänger*-felvételei közül az 1956-os,¹³⁹ Moore kíséretével rögzített emelkedik ki. Az első strófa keveseknél közvetít ilyen sivárságot. A fortissimók, a számonkérő harag és az utolsó hangok lírája ellenére – bírálói által a későbbiekben „DFD-manírként” emlegetett erős hangsúlyok, nyomatékok és expresszív ritmikai váltások helyett – az énekes megmarad az impresszionista színeknél. A dal az álomszerűség, az emlékek és a reflexiók síkján játszódik, amivel a legkoherensebb interpretációk egyikévé válik. A Brendellel közös, közel három évtizeddel későbbi felvétel¹⁴⁰ második strófája az expresszivitást tudatosan a hangszépség rovására valósítja meg: a *Schmerzens Gewalt* és még inkább az *eigne Gestalt* hangszíne egy sebzett, meggyötört lény

¹³⁶ Brigitte Fassbaender – Schwanengesang, 5 Lieder (z.: Aribert Reimann) Deutsche Grammophon 1992.

¹³⁷ Hans Hotter – Schubert: Schwanengesang (z.: Gerald Moore) EMI (1954) 1994.

¹³⁸ Hans Hotter – Der Doppelgänger (z.: Michael Raucheisen) 1950; Michael Raucheisen: Man at the Piano, 33. Membran 2006.

¹³⁹ Dietrich Fischer-Dieskau – Schubert: Schwanengesang (z.: Gerald Moore) EMI 2001.

¹⁴⁰ Dietrich Fischer-Dieskau – Schubert: Schwanengesang (z.: Alfred Brendel) Philips (1983) 1999.

üvöltése. A harmadik strófában ugyanezen az elkínzott, torz hangon kiált rá a *Doppelgängerre*, és a váltás ettől kap kontrasztot: az *in alter Zeit* (a dal egyetlen lírai frázisa) lágy meghittséggel cseng.



Lauritz Melchior
(Forrás: <https://npg.si.edu>)

Lauritz Melchior,¹⁴¹ a 20. század legnagyobb Wagner-tenorjának *Doppelgänger*-felvétele hat évvel visszavonulása után, 1961-ben keletkezett. A jelenet nála valóban hátborzongató lesz, a várost, a házat legfeljebb a múlt kísértetei lakják; amikor meglátja az utcán álló embert, a „*ringt die Hände*” kétségbeesése olyan drámai kiáltással tör ki, amin még átzeng a minden Trisztánra lassan egy évszázada árnyékot vető hang. Az utolsó strófa (*Du Doppelgänger, du bleicher Geselle*) a téboly határán jár. A „*So manche Nacht, in alter Zeit*” visszahozza a hallgatót a kongóan üres jelenbe, és halljuk: a múlt látomásai minden valóságnál elevenebbek és kegyetlenebbek. Autentikusabb *Doppelgänger* Melchiorénál aligha született, mint amit az ekkor hetven esztendő felett járó énekesnek köszönhetünk. Ha a dalt az elmúlt élet kísérteteinek és veszteségeinek megidézéseként hallgatjuk, akkor Melchior interpretációjának helye Martha Mödl *Pikk dáma*-grófnője és Régine Crespin (*A karmeliták dialógusai*) Mme de Croissy-ja mellett van.

V. Die Taubenpost – mint Seidl-epilóg

A *galambposta* szinkópás ritmusa a vágyakozó szív lüktetését és egyúttal a galamb szárnycsapásait – a dal végére kiderül: a kettő azonos – mintázza. A hétstrófás dal a maga egyszerű és bájos szövegével és dallamával a *Müllerin-*

¹⁴¹ Lauritz Melchior – 75th Birthday Anniversary (z.: ?) Private Record (1961) 1965.

dalok legkedvesebbjeit idézi. A költő/énekes postagalambja biztosan, örömet, fáradhatatlanul és töretlen hűséggel juttatja célba a szeretett lénynek szánt üzenetet. Az utolsó két sor meg is nevezi a galambot. „*Neve: a Vágy! Ismeritek? / Hű szellem követét*”¹⁴² (*Sie heißt die Sehnsucht! Kennt ihr sie? / Sie Botin treuen Sinns*).

A lelkesedés strófáról strófára fokozódik, de a gyengéd és könnyed hangvétel mindvégig megmarad, a szenvedély nem ölt heroikus méreteket, az utolsó két sort is intimitás, nem pátoz hatja át. Az előadásban az apró ritmikai váltásoknak követnie kell a szöveg értelmi és érzelmi hangsúlyait, az utolsó versszakban visszafogottabb tempó mellett fontos a dal légies eleganciáját megtartani. A könnyed, ám nem könnyű dal legfőbb karakterisztikuma – akár a kifejezetten vidám, akár a melankolikusabb és líraibb interpretáció irányából közelít hozzá az énekes – a szárnyalás: a szerelem postása jelenik meg, amihez a hang egyenletes áradása szükségeltetik.

Matthias Goerne¹⁴³ tempója kifejezetten – első hallásra olybá tűnhet: túlságosan is – lassú, nála a dal közel négy és fél perces lesz. A melankolikus, az örömteli türelmetlenségnek, a pulzáló szívdobogásnak, a galamb szárnyalásának nincs nyoma benne. Ez egyfelől nem meglepő, mert Goerne végtelenül széles színskálájáról, ami a drámától a leglágyabb líráig terjed, legtöbbször egy szín hiányzik: a játékos könnyedség. Másfelől az interpretáció nem elhibázott, mivel kivételes intellektusú énekessel állunk szemben, akinél a kifejezőeszköz mögött megfontolás is van. Schubert utolsó dala az immáron hamvába holt, soha be nem teljesülő a vágyódásról szól – Goerne azt mutatja meg, ahogyan e megvalósulatlan vágyak elvonulnak a haldokló komponista szeme előtt.

¹⁴² Tandori Dezső fordítása (Dietrich Fischer-Dieskau: *A Schubert-dalok nyomában*. Budapest, 1975.)

¹⁴³ Matthias Goerne – Schubert: *Schwanengesang* (z.: Christoph Eschenbach) Harmonia Mundi 2012.



Hans Hotter

(Forrás: <https://www.opera-online.com>)

Valamennyi énekes közül Hans Hotter¹⁴⁴ galambja a leggyorsabb (a dal nem egészen három és fél perc), és mégis a legnyugodtabb röptű madár. Nem szárnycsapásokat, hanem könnyed lebegést hallunk, a hangszín meghitt és kiegyensúlyozott. A „*Versichert des schönsten Gewinns*” crescendója után szinte titokként súgja meg a galamb nevét (*Sie heißt die Sehnsucht*) és a „*Kennt ihr sie?*” kérdést, a strófa megismétlése tranquillissimóba megy át, a decrescendóval pedig a galamb már tova is szállt, hogy vihesse az újabb vágypostát.

Ernst Haefliger¹⁴⁵ tempója a *ziemlich langsam*-nál is lassabb egy fokkal, de ahogy a dal halad előre, kiviláglik a tempóválasztás miatt: elmeséli a dal egyes képeit. A harmadik strófa remek megoldásával, kedveskedő, incselkedő hangszínében hallani, ahogy a galamb kíváncsian bekukucskál az ablakon (*Dort schaut sie zum Fenster heimlich hinein / Belauscht ihren Schritt und Tritt*), akárcsak a boldog igyekezetet az ötödik versszakban (*Wenn sie nur wandern, wandern kann, / Dann ist sie überreich!*).

Peter Schreier¹⁴⁶ hangsúlyai precízek, és önmagukban akár hangulatkelőek is lehetnének. De a hangszínből – amely igazából csak az utolsó strófában válhat komollyá és elgondolkodóvá – a lényeg hiányzik (kivéve, ha melankóliába hajlana az interpretáció, ami Schreiernél nem cél), amely nélkül a dal nem kel életre: a mosoly. Christian Gerhahernél¹⁴⁷ a hangsúlyok szintén pontosak, de csak a hangsúlyok – a dal kedvessége elvész, nincs önfeledt szárnyalás, a

¹⁴⁴ Hans Hotter – Schubert: Schwanengesang (z.: Gerald Moore) EMI (1954) 1994.

¹⁴⁵ Ernst Haefliger – The Ernst Haefliger Edition, 3. (z.: Erik Werba) Deutsche Grammophon (1966) 2019.

¹⁴⁶ Peter Schreier – Schubert: Schwanengesang (z.: András Schiff) Decca 1990.

¹⁴⁷ Christian Gerhaher – Schubert: Schwanengesang (z.: Gerold Huber) Arte Nova 1999.

galamb egyöntetűen mattszürke, egyéb színe, árnyalata sem a madárnak, sem a hangnak nincsen.

Dietrich Fischer-Dieskau postagalambja az 1957-es felvételen¹⁴⁸ lendületesen, biztosan és önbizalommal telten szárnyal célja felé, a *Sehnsucht* sem ismer kétséget, nem meddő vágyakozás, hanem bizton beteljesülő vágy. Az 1983-as változat¹⁴⁹ harminc másodperccel hosszabb, a tempó valóban a Schubert által rögzített: *meglehetősen lassú (ziemlich langsam)*. Az interpretáció jóval árnyaltabb, azt halljuk, amit Christa Ludwig egy interjúban elmondott kollégája kapcsán: „*Noha a hang már nem csengett fiatalos üdeséggel, a kifejezőerő változatlanul csodálatos maradt.*” A vágy minden rezdülése, a szöveg valamennyi árnyalata megmutatkozik a dalban, a bizonytalanság, a kérdés, a kamaszos, csibészes pajkosság – ha azt hinnénk, hogy ez utóbbi eszköz hiányzott a főpapi habitusú Fischer-Dieskau tárházából, akkor erre a *Taubenpost*-ban rácáfol.



Grace Bumbry

(Forrás: <https://timeline.carnegiehall.org>)

Grace Bumbry¹⁵⁰ pályája során sokat idézett és rajongva tisztelt tanára, Lotte Lehmann halálának 25. évfordulójára emlékezve 2001-ben több dalestet is adott – a felvétel a Párizsban megrendezett koncerten készült, amikor többek között legkedvesebb Schubert-dalát, a *Taubenpost*-ot is elénekelt. Mindvégig el lehetett hinni, hogy a dal a postagalambról szól, amely lelkesen, a hang drámai lendületével egyre lelkesebben szárnyal. Az utolsó strófában a név, a *Sehnsucht* kimondása túlénklés nélkül, de – Bumbry így fogalmazott – kísérteties (*haunting*) erővel csap le.

¹⁴⁸ Dietrich Fischer-Dieskau – Schubert: Schwanengesang (z.: Gerald Moore) EMI 2001.

¹⁴⁹ Dietrich Fischer-Dieskau – Schubert: Schwanengesang (z.: Alfred Brendel) Philips (1983) 1999.

¹⁵⁰ Grace Bumbry – A Homage to Lotte Lehmann (z.: Helmut Deutsch) Paris 2001.



Benjamin Britten és Peter Pears
(Forrás: <https://insidestory.org.au>)

Peter Pears¹⁵¹ és Benjamin Britten *Taubenpostja* az énekes és a kísérő ismert, szerepcserén alapuló összjátékát mutatja: az expressívót inkább a zongora veszi át. Pears non-legatója, ami a hang, technikai korlátokra vezethető vissza itt egyenesen staccatóssá válik. E máskor zavaró jelenség itt értelmezési funkciót kap, hallani engedi a sebes szárnycsapásokat. A dal könnyed és üde, kissé szerepjátékos, de épp a hang szárazsága miatt nem válik édeskissé vagy közhelyessé. A *Sehnsucht* – kivált a strófa megismétlésekor – fojtott és megtört, reménytelenséget sugall.

Samuel Hasselhorn¹⁵² hangszínválasztásával viszont sokat elvesz a dalból, amely a záróstrófaig a postagalambról szólna, és épp csattanóként árulná el a galamb nevét (Vágy), leleplezve, hogy minden sor – amit persze sejtünk, de nem tudunk – róla szólt. Mivel már az első strófától fogva epedő hangot hallunk, így az egyszerű rejtély vész el a *Lied*ből, a „*Sie heißt die Sehnsucht!*” nem árul el titkot.



Nathalie Stutzmann
(Forrás: <https://nathaliestutzmann.com>)

¹⁵¹ Peter Pears – Schubert Songs (z.: Benjamin Britten) Decca 1961

¹⁵² Samuel Hasselhorn – Nachtblicke (z.: Takako Miyazaki) GWK 2014.

Nathalie Stutzmann¹⁵³ interpretációja légiés, a Heine-versek nyomasztó és dagályos hangulatát oldja fel a szárnyalással. Valamennyi strófában és sorban új és új hangulati árnyalatokat visz fel a vászonra. A „*Bis zu der Liebsten Haus*” sor mosolyog. Az ablakon bepillantó galamb képénél a *heimlich* – másoknál olykor elnagyolt vagy funkciótlan, nála maximálisan kiaknázott – appoggiaturája külön hangsúlyt kap, amivel megmutatja a madár felbiccentését, ahogy beles a szobába. A negyedik strófa (*Kein Briefchen brauch’ ich zu schreiben mehr, / Die Träne selbst geb’ ich ihr*) repül, a galamb gazdája is szárnyakat kap a boldogságtól, ahogy minden üzenete, gondolata egy szempillantás alatt célba ér. Az ötödik strófában remegő örömet, amit alig győz visszafogni, mintegy magának súgja (*Bei Tag, bei Nacht, im Wachen, im Traum, / Ihr gilt das alles gleich*). A hatodik versszak (*Sie braucht nicht Lockung, braucht nicht Lohn, / Die Taub’ ist so mir treu!*) mintha már közvetlenül a galambot megszólítva becézgetné, amiért ilyen híven szolgálja. Az utolsó strófa az éteri boldogság hangján szólal meg: maga is – talán utoljára – a vágy szárnyain repülhet.

Több teljes, mind a tizennégy *Liedet* felölelő felvételnél vetődik fel a kérdés: valóban szerencsés döntés volt-e az énekes részéről válogatás helyett teljességre törekedni? A válasz inkább nemleges. A *Schwanengesang* nem igazi dalciklus, ezért az énekes kiválaszthatja belőle a hangji karakteréhez illő *Liedeket*, amelyek dalfüzérként megállják a helyüket, a többit pedig kellő bölcsességgel nem veszi fel a repertoárjába. A válogatásban ezért kaptak jelentős teret a nem az egész *Schwanengesangot*, hanem csak annak egyes dalait előadó énekesek felvételei. Akadnak szerencsére kivételek is, lévén az interpretáció nem elsősorban hangfaj kérdése, hanem a hangszínválasztásé: az énekesnek „annyi hanggal” – ami alatt itt a *Klangfarbe* értendő – kell (kellene) rendelkeznie, ahány dalt egy esten/felvételen megszólaltat.

A jelen írásban elemzett felvételek a Liedinterpretationen youtube csatorna 1/10. számú lejátszási listáján hallgathatók meg:

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

A TELJES LEJÁTSZÁSI LISTA MEGTEKINTÉSE (118 video)

¹⁵³ Nathalie Stutzmann – Schubert: Winterreise, Die schöne Müllerin, Schwanengesang (z.: Inger Södergren) Erato 2014.