

A FRAUENLIEBE UND -LEBEN (SCHUMANN, OP. 42)

FELVÉTELEIBŐL

115 év – 23 (plusz 1) énekes

Adelbert von Chamisso 1830-ban publikálta *Asszonyszerelem és asszonysors* című versciklusát, amelyből 1840-ben, a *Liederjahrban* Robert Schumann dalciklust komponált. A *Frauenliebe und -lebent* az énekesnők előszeretettel vették fel repertoárjukba, énekelték dalesten és stúdióban. Így a rendelkezésre álló felvételek száma, ha nem is éri el a *Dichterliebe*-lemezekét, de azt megközelítően impozáns.

A hozzávetőleg 100 felvételtől közel negyedszáz már reprezentatív válogatást jelenthet. Ellentétben a *Dichterliebe*vel, amelynek első teljes felvétele 1928-ban keletkezett, a *Frauenliebe* – akárcsak Schubert *Die schöne Müllerin*je – a legkorábban rögzített dalciklus: az *Asszonyszerelmet* 1909-ben Julia Culp énekelte lemezre. A korszakos jelentőségű felvételek sora Lotte Lehmann, Kathleen Ferrier, Marian Anderson, Sena Jurinac, Erna Berger, Irmgard Seefried és Elisabeth Grümmer, a 20. század utolsó harmadából Janet Baker, Jelena Obrazcova, Arleen Auger, Lucia Popp és Waltraud Meier, a 21. századból Bernarda Fink és Magdalena Kožená *Frauenliebe*jével folytatódik. E sort néhány, eredeti részmegoldást mutató, túl- és aluldimenzionált interpretáció, későn elkészült felvétel, valamint – rendhagyó vállalkozásként néhány férfi énekes is megszólaltatta a dalciklust – Roderick Williams lemeze egészíti ki.

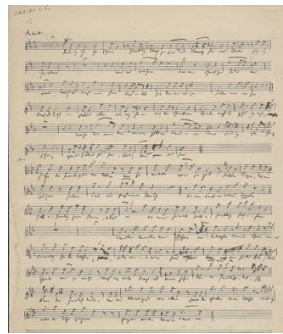
A dalciklus alapjául szolgáló költeményeket nemcsak az utóbbi néhány évtizedben, de már a 19. század második és a 20. század első felében is érték bírálatok, egyrészt poétikai szempontból, másrészt a belőlük kirajzolódó, emancipálatlan nőkép okán. Hogy a dalciklusból – amelynek zenéje általános elfogadásra talált, ám szövegére olykor az énekesnők is szkepszissel tekintettek – ne csak ez az árnyalatlan és megtévesztő kép bontakozzék ki, abban Chamisso egyéb verseinek és Schumann leveleinek kontextusa segíthet.

I. Adelbert Chamisso, a *Frauenliebe* költője

Louis Charles Adélaïde de Chamisso de Boncourt tizenegy évesen, 1792-ben szüleivel együtt menekülni kényszerült Franciaországból, miután kastélyuk a forradalom idején porig égett, és javaikat elkobozták. A család négy évnyi bolyongás után Berlinben telepedett le. Írásai – versei, elbeszélései, színdarabjai és szerte a világban tett utazásairól szóló feljegyzései – már Adelbert von Chamisso néven jelentek meg. Legsikeresebb, 1814-ben napvilágot látott műve, az ördöggel paktumot kötő *Peter Schlemihl különös története* (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*) a *Faust* motívumaira építve előlegezi meg a weberi *Freischütz* helyhez, korhoz

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

kötött s egyúttal mágikus, meseszerű elemeket vegyítő világát. Chamisso harminckilenc évesen vette nőül az ekkor tizennyolc esztendőös Antonie Piastét, Eduard Hitzig nevelt lányát. Utóbb az apósa alapította *Mittwochsgesellschaft* tagjaként olyan társaságba került, amely Karl August Varnhagen (feleségének mondatával a nők németországi helyzete kapcsán még találkozunk), Josef von Eichendorff (Schumann 39-es opusszámú dalfüzérének költője), Wilhelm Müller (a schuberti *Müllerin* és *Winterreise* verseinek poétája), Achim von Arnim (Clemens Brentanóval együtt *A fiú csodakürtje* szerzője-szerkesztője) szellemi közösségét biztosította számára.



A *Frauenliebe* 1840-es kéziratának első oldala
(Forrás: <https://www.themorgan.org>)

„Németországban francia vagyok, Franciaországban német, katolikus a protestánsok és protestáns a katolikusok, filozófus a hitbuzgók és álszent a szabadgondolkodók, világfi a tudósok és szórszálhasogató a nagyvilágiak, jakobinus az arisztokraták és nemes a demokraták szemében, az ancien régime embere stb. Sehová nem tartozom, mindenütt idegen vagyok...” – írja származása és választott hazája, világlátása és a helyzete viszonyáról. E világok közti lét költői habitusában is megnyilvánul. A heinei *junges Deutschland*hoz képest konzervatív, az Eichendorff poézisében kiteljesedő romantikához képest kevésbé fennkölt és látnoki világ az övé. A romantika középkorrajongása, mondaelevenítése, idealizált történelemtablója, nagypátoszu emelkedettsége és az *ifjú Németország* politikai víziója, forradalmi hevülete és szatirikus jelenbírálata egyaránt távol áll tőle. Attitűdje nem a fantáziahiányból, a közvetlen realitáson túli motívumok elutasításából vagy társadalmi érzéketlenségből, hanem épp a valóság szelíden kritikus ábrázolásának igényéből fakad. Chamisso nem ítélkezik, nem idealizál, nem ad programot – de megjelenít, méghozzá érzékletesen.

Az *Asszonyszerelem és asszonysors* 1830-ban a *Deutscher Musenalmanach*ban jelent meg. Tematikájában Chamisso versciklusa nem előzmény nélküli. Amadeus Wendt *Az asszonyi élet képei* több ponton hatást gyakorolhattak a chamissói *Frauenliebére*. A *Bilder des weiblichen Lebens* a *Musenalmanach* 1830-as számában látott napvilágot, pontosabban: az 1830-as évre szánt kötetben – a tényleges, fizikai megjelenés 1829 szeptemberére datálható. Mivel Chamisso 1829 őszén kezdett dolgozni a maga versciklusán, így minden bizonnyal ismerte Wendt művét. A hasonlóság több ponton tagadhatatlan: mindkét mű ciklusszerű; Wendt hét verse hasonló életfázisokra koncentrál (*Geburt; Kindheit; Die Jungfrau; Liebeserwachen; Hochzeit; Die Hausfrau; Früher Tod*); bizonyos pontokon metrikai áthallások és a képalkotás átfedései is kimutathatók; a történet mindkét esetben a férj korai halálával és az özvegy reflexiójával zárul. Ugyanakkor az eltérés – és a költői színvonalkülönbség Chamisso javára szól – szintén

szembeötlő: Wendt versciklusa személytelenebb, jórészt harmadik személyben szólal meg, a központi nőalakot kívülről, statikusan és zsánerképként ábrázolja, szemben Chamisso lírikus-epikus szerepverseiben intimebben, első személyben, közvetlenül megnyilvánuló hősönjével.²

Hogy a *Frauenliebe* milyen állomást jelentett az életműben, azt a gyűjteményes kötetekben³ elfoglalt kiemelt hely, valamint a halála előtt négy évvel, 1834-ben közölt *Die letzten Sonette* kezdősorai mutatják, amelyben a költő az alkotástól búcsúzik: „*Du sangst von Frauen-Lieb und Leben, / Mein treuer Freund, mir schöne Lieder vor...*”. A Chamisso verseiből és Schumann leveleiből kibontakozó nőképre, annak kontextusára érdemes még kitérni, mert a versciklus felületes olvasata tévútra vihet, amint ezt az elmúlt néhány évtized koncertkritikái és énekesi nyilatkozatai is bizonyítják.

II. *Frauenliebe*-kompozíciók és Schumann dalciklusa

A *Musenalmanach* 1830-as közlése után néhány hónappal megjelent az első *Frauenliebe*-dalciklus. A komponista, az ekkor huszonkét éves Franz Kugler – a berlini zenei élet és (akárcsak Schumann) az Anton Justus Thibaut vezette *Singverein* tagjaként – 1830-as *Skinzzenbuch*-ja függelékeként tette közzé szerzeményét. (A függelék előtti utolsó darab egy szonett, amelynek dedikációja hiányos: „*An ...*”; a címzett alighanem Kugler majdani jegyese, utóbb felesége lehetett, aki nem volt más, mint Hitzig, Chamisso apósának vérszerinti lánya.) A kötet nemcsak Kugler költeményeit tartalmazta – legismertebb, valamivel későbbi verse Brahms *Szerenád*-jaként (*Der Mond steht über dem Berge*) vonult be a dalirodalomba –, de Müller, Uhland, Brentano, Heine és Chamisso versére alkotott kompozícióit is. A dalok már a versciklus publikálása előtt megszülethettek, mivel Chamisso és Kugler egyaránt a *Mittwochsgesellschaft* tagja volt, ahol a költő nyilván felolvasta a versciklust. A szerzemény hosszabb tárgyalást nem igényel: Kugler ciklusa kevésbé saját korának, mint inkább a 18. század átlagos dalkompozícióinak, a *Hausmusik* legszerényebb igényeinek szellemében fogant.



Robert és Clara Schumann

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

A *Frauenliebe* egyes verseiből a 19. században legalább ötven zeneszerző komponált *Liedet*; a teljes versciklust Kugler után 1836-ban Carl Loewe, 1840-ben Schumann, 1852-ben Hilarius von Siegroth alkotta dalciklussá.⁴ Loewe alt lágéra szerzett ciklusából (Op. 60) az első hét dal

² Rufus Hallmark: *Frauenliebe und Leben. Chamisso's Poems and Schumann's Songs*. Cambridge, 2014.

³ *Gedichte von Adelbert von Chamisso*. Leipzig, 1831; *Adelbert von Chamisso's Werke*. Leipzig, 1836.

⁴ Sharon Krebs publikálatlan kutatását Rufus Hallmark idézi.

1836-ban jelent meg, a nyolcadik jóval később, a kilencedik (a Schumann által elhagyott darab) pedig halála után. Hogy a dalok publikálása során miért e cezúra, inkább csak találgatni lehet. Loewe célja egy optimista végkicsengésű *Frauenliebe* lehetett, jobban bízva e zsáner népszerűségében. Ha így volt, várakozása nem vált valóra, alkotására Schumann szerzeménye történelmi távlatban is árnyékot vetett, a jelentős énekesnők közül egyedül Brigitte Fassbaender énekelte lemezre Loewe *Frauenlieb*jét.⁵

Schumann naplóbejegyzései engedik dalciklusát pontosan datálni: „1840. július 11-én délután 5 vers Chamissótól; 1840. július 12-én délután 3 vers Chamissótól”. A kottavázlaton szintén e dátumok olvashatók, illetve a 8. dal mellett: „az utolsó”. Ez a „Letztes” jelzi is, hogy a 9. vers dallá komponálása nem szerepelt a tervek között. A következő két napban megszületik Schumann további három (Op. 30/1–3) Chamisso-dala: „13-án Löwenbraut, 14-én Kartenlegerin és Die rote Hanne”. A *Frauenliebe* kapcsán 1843. május 7-i dátummal e bejegyzés olvasható: „a Chamisso-dalfüzér rendbe téve”. A kézirat tehát három évvel később nyeri el nyomdakész formáját, amiért a lipcei kiadótól, Friedrich Wistingtől május 16-án 44 tallér honoráriumot vesz kézhez. Az első levonatra június 26-án kerül rá a kiadói *approbatur*, a dedikáció címettje Schumann agglegény barátja, Oswald Lorenz zeneszerző-zenekritikus. A nyomtatás gyorsan halad, 1843 júliusában a *Frauenliebe* kottája már forgalomba kerül.

III. A dalok

1. *Seit ich ihn gesehen*

A vers/dal a ciklus két alapmotívumával kezdődik, a *fénnyel* és az *áloommal*. Mióta a lány megpillantotta a férfit, vakká (*Glaub' ich blind zu sein*), legalábbis minden másra vakká vált; léte éber álm, folyvást e kép lebeg előtte (*Wie im wachen Traume / Schwebt sein Bild mir vor*), fényesen átragyogva az éjhomályon. A világ matt és színtelen (*Sonst ist licht- und farblos / Alles um mich her*), a hétköznapiak, a gondtalan játék öröme tovatűnt (*Nach der Schwestern Spiele / Nicht begehrt ich mehr*), már csak sírni szeretne szobája magányában. Első olvasásra talán fel sem tűnik, de költő álláspontja semleges, az olvasó feladata rájönni, a versben milyen reakciót vált ki a lányból a... És itt keresnünk kell a mellékmondat alanyát: mi vált ki belőle reakciót? Az érzés? Nem: saját lelkiállapota. Pedig azt hihetnők, a rajongó szerelem remegteti meg, de ismételt olvasásra egyértelmű: nemhogy szerelemről nincsen szó, de a lelkiállapotnak sincs köze a rajongáshoz. A remegés és a könny egyszerűen a zavarodottság tünete, ami előtt a főszereplő értetlenül áll.

Schumann, a *sarabande* hármas lüktetését idéző dallal ezt az ambivalens lelkiállapotot tárja elénk. Az ambivalenciát már maga a *sarabande* hordozza: a Spanyolországból származó, egyszerre érzéki (olykor egyenesen obszcénnak tartott), de az elmúlás, a halál atmoszféráját is sugalló tánc utóbb az itáliai, francia és német barokkban tért hódítva elegáns, kimért menüettre emlékeztető taktussá szelődött.⁶

⁵ Brigitte Fassbaender – Carl Loewe: *Lieder, Frauenliebe* (z.: Cord Garben) Deutsche Grammophon 1988.

⁶ Dietrich Fischer-Dieskau: *Robert Schumann. Das Vokalwerk*. München, 1985.

Az érzés első ébredése a lányból tanácstalanságot, az ismeretlennel szembeni értetlenséget vált ki; lelki és fizikai reakcióinak elemzéséig nem jut el, nem reflektál, csak szignalizál. A két ritardando (*ihn allein; begehrt ich mehr*), a két *heller* hangsúlyos *h*-i egyértelműen segítik a megszólaltatást,⁷ ám az énekes (és ekként a hallgató) számára rejt a szöveg egy apró, de értelemzavaró csapdát. Az *ich hin* szerencsétlen mássalhangzó-találkozásával és a *hin* pontozott negyedével óhatatlanul *ich ihn*nek hangzik – áthidaló megoldást a felvételek között alig találni, a csapda kikerülhetetlen.

2. *Er der Herrlichste von allen*

A vers szövege a ciklus nőképevel szembeni bírálatok közhelyszerűen visszatérő érve, vagy legalábbis érvnek szánt ütőkártyája.⁸ A vonzalom okozta bémult döbbenettől magához térő lány elszánt lelkesedéssel zengi a férfi kiválóságát: ő a legnagyobb, gyengéd és jó (*Er, der Herrlichste von allen, / Wie so milde, wie so gut!*), külleme, szelleme, jelleme makulátlan (*Holde Lippen, klares Auge, / Heller Sinn und fester Mut*). Ahogy az ég kékjének csillaga, úgy ragyogja be léte magasztos távolból a lány lelkét. A következő két strófában a rajongás imádatba fordul: csak szemlélni vágyik égi vonulását, alázattal, boldogan. A férfinak tudomást sem kell vennie a boldogságáért rebegett imákról (*Höre nicht mein stilles Beten*), égi jelenségként pillantásra sem kell méltatnia a hű szolgálot (*Darfst mich nied're Magd nicht kennen, / Hoher Stern der Herrlichkeit!*).

A tartalmi reflexiótól függetlenül néhány kép- és fogalomzavar feltűnni látszik a mai olvasónak. A második és a negyedik strófa csillagról beszél (*jener Stern / hoher Stern*), a harmadik viszont a csillag vonulásáról (*Wandle, wandle deine Bahnen; / Nur betrachten deinen Schein*); márpedig a csillag – Chamisso korának ismeretei szerint – aligha jár be égi pályát. A *Stern* itt a *Wandelstern*, a vándorcsillag, a *planéta* szinonimája, tehát sem Chamissót, sem a ciklus hősnőjét nem kell az asztronómiai alapismeretek hiányával vádolni.⁹ Az alázatos bámulat sorát (*Nur in Demut ihn betrachten, / Selig nur und traurig sein!*) két határozó, a *selig* és a *traurig* követi – az első *boldog* jelentése egyértelmű, ám a második mint *szomorú* már nehezebben illik a kontextusba. A *traurig* szó (akárcsak Chamisso anyanyelvén a *triste*) a 19. század elején átfogóbb, árnyaltabb jelentéstartalommal bírt, illetve erősebb lehetett az etimológiai háttér áthallása. Szótörténetileg a középfelnémet *traeren* ige és a *dreorig* határozó bírt *szomorú* jelentéssel, az azonos szógyökre visszavezethető *trüeren* viszont a gyász *főhajtással* járó gesztusát jelölte. A vers *traurig*ja ehhez áll közelebb, a „*Selig nur und traurig*” érzelmileg az önfeláldozásban lelt boldogság fordulata.¹⁰

Utóbbi át is vezet az utolsó két strófa önmehtagadásához: a férfi választása csak a legméltóbbra eshet (*Nur die Würdigste von allen / Darf beglücken deine Wahl*), s e nálánál kiválóbbat a lány

⁷ Gerald Moore: *Dichterliebe. Schumanns Lieder und Liederzyklen*. Tübingen 1981.

⁸ Kristina Muxfeldt: *Frauenliebe und Leben Now and Then*. 19th Century Music 25/1. 2001.

⁹ Rufus Hallmark: *Frauenliebe und Leben. Chamisso's Poems and Schumann's Songs*. Cambridge, 2014.

¹⁰ Hans-Udo Kreuels: *Robert Schumann / Adelbert von Chamisso: Frauenliebe und -leben. Interpretation und Analyse*. Frankfurt am Main, 2015.

sokszoros áldása kíséri (*Und ich will die Hohe segnen, / Viele tausendmal*). Az örömkönnnyek mámora számára kizárólag szívhasadást hozhat (*Sollte mir das Herz auch brechen*), de a férfi boldogságáért ezen áldozatra is kész (*Brich, o Herz, was liegt daran?*).

A *Frauenliebét* átszövő két motívum, az álom és a fény közül a 2. *Liedben* az utóbbi veszi át a főszerepet. Akárcsak Kluge és Loewe kompozíciójában, Schumann *bensőséges* és *élénk* (*innig, lebhaft*), rondószerű dalában is markáns az indulók taktusa, amiben az égbolton diadalpályát bejáró planéta, a férfi képe tükröződik. De a strófák első és harmadik sorára korlátozott *Marschtaktot* Schumann a második és negyedik sorban lágy, legatos dallamvezetéssel kontrasztálja. Megmutatja a férfi marciális ragyogása mellett lényének gyengéd, nemcsak csodálatot, de érzelmet is kiváltani képes oldalát, rögtön a dal második sorában (*Wie so milde, wie so gut!*).

Ha a dal, amelyben a ciklusindító *Lied* sokkja után meghalljuk az extatikus lelkesedést, a vers utolsó strófájával zárulna, a lányt az önfeladás, az érzelmi mártíromság pózába merevedve kellene magára hagynunk. Schumann azonban – Chamissónál jobb dramaturgként – megismétli a kezdőstrófát. A lemondást a „méltóbb vetélytársnő” javára ezzel vissza is vonja, a reményvesztettség szertefoszlik, a lányon újult izgalom vesz erőt, önbizalma visszatér: választottja az övé lehet. Annál is inkább, mivel ismét elhangzik a már idézett második (itt dalzáró) sor, immáron diadalmasan – a *Marschtakt* újabb értelmet nyer: a lány győzelmét is ígéri a szerelmi páston – azt erősítve, hogy a férfi képes lesz érzéseit viszonzni: „*Wie so milde, wie so gut!*”

3. *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben*

Az alapmotívum ismét az álomé: a lány még nem hiszi el, mi történt, mintha csak jelenés kerítette volna hatalmába (*Ich kann's nicht fassen, nicht glauben, / Es hat ein Traum mich berückt*). Biztosan álmódott: nem érti, hogyan érhetette a kitüntető figyelem, miként és miért eshetett őrá a férfi választása (*Wie hätt' er doch unter allen / Mich Arme erhöht und beglückt?*). A második strófában a vélt álmot, a férfi „örökké tiéd” szavait próbálja visszaidézni. Hadd haljon meg álmában a férfi keblén (*O laß im Traume mich sterben*) – a sorok ugyanezen motívumot előlegezik meg a 6. dalból –, a boldogságos halál kelyhét *hochromantisch* könnyármámorban ürítve (*Den seligen Tod mich schlürfen / In Tränen unendlicher Lust*).

A *seligen Tod* a dal első kéziratában még *seligsten Tod*ként, nem pusztán *boldog*, hanem *legboldogabb halál*ként olvasható, a kiadónak küldött tisztázatban viszont a felsőfok *st*-je már alig kivehető. A szedő szeme el is siklott felette, akárcsak Schumanné a korrektúraolvasás folyamán, s így a kiadások túlnyomó részében a kevésbé kifejező *seligen Tod* olvasható, illetve a felvételeken is jórészt e szövegváltozat hallható.

Bár az utolsó strófa zárószorai a biedermeier prudériához képest igen merészek – a még jegyessége előtt járó lányban a végtelen mámor képe ötlük fel, az egyesülés és a halál, Eros és Thanatos archetípusos egységbe olvad –, Schumann fókusza mégsem elsősorban erre irányul. A kompozícióból az 1. dal bénult dermedtségéből és a 2. rajongásából a 3. döbrent

csodálkozásába csöppenő lány zavarodott, épphogy kontúrokat nyerő szenvedélye csendül ki. Bár az instrukció is e szenvedélyt várja el (*mit Leidenschaft*), mégis csupán két fortét jelöl a kotta: a dal lélegzet után kapkodó, nonlegatós kezdősorában, valamint az „*O laß im Traume mich sterben*” extatikus felkiáltásában. Gerald Moore képszerű megfogalmazása szerint a kezdősor izgatottsága akként valósítható meg legjobban a zongorakíséretben, ha a kéz nem aláhull, hanem felugrik, mintha a billentyűk tűzforrók volnának – ugyanez áll az énekesi hangvezetésre is.¹¹

4. Du Ring an meinem Finger

Chamisso versének rondóformáját a schumanni dal is követi, az ötödik strófa az első megismétlése kisebb variációkkal. Amikor a lány menyasszonyként először egyedül marad, eljegyzési gyűrűjére pillant (*Du Ring an meinem Finger, / Mein goldenes Ringelein*), szorítja áhítattal ajkára és szívére (*Ich drücke dich fromm an die Lippen, / Dich fromm an das Herze mein*). A rálehelte csókot szíve szerint, ha a konvenció nem tiltaná, nyilván vőlegényének adná – a 3. és a 6. dal mellett itt jelenik meg a legegységesebben a dalciklusban az érzelmi mellett a testi vonzalom is.

A második strófa a múltra reflektál, az álommotívum lép előtérbe: a lányról lefoszlott a gyermekkori álomburok (*Ich hatt' ihn ausgeträumet, / Der Kindheit friedlich schönen Traum*), és hirtelen – nyilván az 1. dalban még a maga számára is értelmezhetetlen érzés okán – eszmélve légüres térben találta magát (*Ich fand allein mich, verloren / Im öden, unendlichen Raum*). A harmadik versszak az aktuális pillanat, a múltból a jövőbe vezető felismerés: a gyűrű, a jegyesség nyitotta fel a szemét (*Du Ring an meinem Finger / Da hast du mich erst belehrt*), feltárva előtte az élet, legalábbis a maga életének mélyebb értelmét, értékét (*Hast meinem Blick erschlossen / Des Lebens unendlichen, tiefen Wert*).

Ezt a célt, az elképzelt, vágyott jövőt a negyedik versszak fénymotívuma vetíti előre: önfeladóan csak férjének élve, őt szolgálva (*Ich will ihm dienen, ihm leben, / Ihm angehören ganz*) lel majd magára (*Hin selber mich geben und finden / Verklärt mich in seinem Glanz*). A 2. dal alázatos csodálata (*Nur in Demut ihn betrachten*) és a ragyogó fényben tündöklő férfi képe (*Nur betrachten deinen Schein*) ebben az egyre sodróbb (*nach und nach rascher*) vízióban tér vissza.

5. Helft mir, ihr Schwestern

A főszereplőt az esküvő előtti pillanatokban látjuk: nővéreit, társait kéri, segítsenek felölteni a menyasszonyi díszet (*Helft mir, ihr Schwestern, / Freundlich mich schmücken, / Dient der Glücklichen heute mir*), illesszék fejére a mirtuszkoszorút (*Windet geschäftig / Mir um die Stirne / Noch der blühenden Myrte Zier*). A második és harmadik strófában a vőlegény és a menyasszony érzései jelennek meg. Jövendőbelije vágyódva sürgette e nap eljövetelét, amikor karjába zárta (*Als ich befriedigt, / Freudigen Herzens, / Sonst dem Geliebten im Arme lag*). A

¹¹ Gerald Moore: *Dichterliebe. Schumanns Lieder und Liederzyklen*. Tübingen 1981.

kép ismét túlmegy a kor illendősége engedte határok: egy titkos ölelésre már sor kerülhetett, talán egy lopott csókra is.

Többre azonban aligha, másképp a vőlegény sem volna ilyen türelmetlen (*Immer noch rief er, / Sehnsucht im Herzen, / Ungeduldig den heutigen Tag*), és a lány sem várná szorongó izgalommal (*Helft mir, ihr Schwestern, / Helft mir verscheuchen / Eine törichte Bangigkeit*), ragyogó tekintettel a nászéjszakát (*Daß ich mit klarem / Aug' ihn empfangen, / Ihn, die Quelle der Freudigkeit*). Az utolsó sorokban a menyasszony ismét társaihoz fordul: tőlük szomorú búcsút véve örömmel indul új élete felé (*Aber euch, Schwestern, / Grüß' ich mit Wehmut, / Freudig scheidend aus eurer Schar*). Mindkét érzés indokolt: élete kiteljesedésének lehetnek résztvevői – a férfit leszámítva a főszereplő egyedül ebben a dalban kerül interakcióba másokkal –, de asszonyként státusza már elválasztja tőlük.

A szöveg egyik-másik sutasága és közhelyessége mellett nehéz szó nélkül elmenni. Poétikai szempontból nyilván a legbántóbb a maga korában is megmosolyogtató és utóbb sokszor kipellengérezett *Bangigkeit–Freudigkeit* rímszörny. A negyedik strófa az előző versekből ismert toposzokat és a fénymotívumot vonultatja fel: a Napként ragyogó férfiét (*Bist, mein Geliebter, / Du mir erschienen, / Gibst du mir, Sonne, deinen Schein?*) és az őt áhítattal szemlélő, alázatos szolgálóét. A háromszor megismételt *laß* nem enged kétséget afelől: a lány a 4. vers önfeladó gesztusában véli megtalálni létének értelmét (*Laß mich in Andacht, / Laß mich in Demut, / Laß mich verneigen dem Herren mein*).

Mindezekért Schumann zenei megoldásai kárpótolnak. A zongorakíséret első taktusain áthallik a *Myrthen* (Op. 25) első dala, a *Widmung* sodrása; az arpeggiók ívei szétterülő uszályt idéznek; az utójáték hangneme – Moore is csak a kérdést kockáztatja meg: véletlen egyezés, vagy Wagnert is megihlette Schumann dalciklusa? – a *Lohengrin* menyegzői kórusában tér vissza.¹² A *ziemlich schnell* tempómegjelölés nem is annyira *meglehetősen gyorsan* jelentésben értendő, mint inkább a kifejezés eredeti értelmében: annyira gyorsan, amennyire illik – *ziemlich*, azaz „*wie es sich geziemt*”.¹³

6. *Süßer Freund, du blickest*

A férj csodálkozva pillant ifjú feleségére, nem érti, miért sír (*Süßer Freund, du blickest / Mich verwundert an, / Kannst es nicht begreifen, / Wie ich weinen kann*). Schumann a strófa második felében csak egy szót módosított, ám ez magára a mondandóra is kihat: míg az eredeti szövegben a könny a pillákon remeg, addig a dalban a szem lábad könnybe (*Laß der feuchten Perlen / Ungewohnte Zier / Freudig hell erzittern / In dem Auge mir!*). A nő nem lesütött tekintettel, hanem férje szemébe nézve, egyenrangú félként beszél – ténylegesen, nem a belső monológok és vágyfantáziák szintjén ekkor, a 6. dalban szólítja meg először a férfit –, amit az első sor „drága barátom” fordulata is erősít. Zavartan keresi a szavakat, nem tudja, hogyan közölje a hírt (*Wie so bang mein Busen, / Wie so wonnevoll! / Wüßt' ich nur mit Worten, / Wie*

¹² Gerald Moore: *Dichterliebe. Schumanns Lieder und Liederzyklen*. Tübingen 1981.

¹³ Hans-Udo Kreuels: *Robert Schumann / Adelbert von Chamisso: Frauenliebe und -leben. Interpretation und Analyse*. Frankfurt am Main, 2015.

ich's sagen soll), keblére vonja, így fülébe súghatja lelkesedése okát (*Komm und birg dein Antlitz / Hier an meiner Brust*). Férjét szorosan magához öleli, hogy az hallhassa szívhangját (*Bleib' an meinem Herzen, / Fühle dessen Schlag, / Daß ich fest und fester / Nur dich drücken mag*). A közlés tehát a hitvesi ágyban hangzik el, a gesztus közvetlensége pedig azt sugallja: a lány asszonnyá, anyává érett, megtapasztalta a szenvedélyt, a testi örömet.

A hír pedig, amint ez sejthető, a várandósság bejelentése: ágya mellé helyezi majd a bölcsőt, álmai zálogát (*Hier an meinem Bette / Hat die Wiege Raum, / Wo sie still verberge / Meinen holden Traum*), hogy a gyermek vonásaiban férje képmását láthassa (*Kommen wird der Morgen, / Wo der Traum erwacht, / Und daraus dein Bildnis / Mir entgegen lacht*). Az anyai vágyak álmképe és a felvirradó reggel fénye a ciklus két alapmotívumát ötvözi. A *Lied* inkább recitativo, mint vokális bravúrt kívánó dal, a közlés, az eluttogott örömhír (*in's Ohr dir flüstern*) hangvétele az is csak egy ponton vált *lassú- és bensőségesről* (*langsam, mit innigem Ausdruck*) *élénkebbre* (*lebhafter*), a „*Bleib' an meinem Herzen*” soroknál.¹⁴

Az ötstrófás versből Schumann a középső szakaszt elhagyta – szerencsére. Eszerint a feleség anyjának bizonyos jelekről beszámolt, aki felvilágosította: hamarosan bölcsőre lesz szükségük.¹⁵ Vagy Schumann számára is túlzásnak tűnhetett a naivitásnak ez a foka, vagy éppenséggel a közönség prudériájára számítva nem érezte a *bizonyos jelek* említését megfelelőnek a publikum előtt előadandó dalban. A születendő gyermek neve az utolsó, megkomponálatlan versből derül ki, melyben a főszereplő matrónaként lánya lányához (*Tochter meiner Tochter*) intézi szavait.

7. An meinem Herzen, an meiner Brust

Főszereplőnk immáron anya, gyermekét keblén – illetve, amint a szövegből kiderül, mellén – tartja (*An meinem Herzen, an meiner Brust, / Du meine Wonne, du meine Lust!*), nem győzi ismételtetni: a szerelem, a szeretet minden öröm forrása (*Das Glück ist die Liebe, die Lieb' ist das Glück, / Ich hab's gesagt und nehm's nicht zurück*). Korábban, amíg csak elképzelte az érzést, naiv rajongónak hitte magát, most azonban úgy érzi: elérte a boldogság legfelsőbb fokát (*Hab' überschwenglich mich geschätzt, / Bin überglücklich aber jetzt*). Chamisso *überschwenglich-überglücklich* nyelvi megoldása mindenképpen ötletes. Az első sor motívuma a kor ízléséhez képes bátor megfogalmazásban köszön vissza: a pillanatkép szoptatás közben mutatja az anyát (*Nur die da säugt, nur die da liebt / Das Kind, dem sie die Nahrung giebt*). Az igazi boldogságot csak egy nő, egy anya ismerheti (*Nur eine Mutter weiß allein, Was lieben heißt und glücklich sein*), a férfiakat valósággal sajnálja, amiért nem élhetik meg e kiteljesedést (*O, wie bedaur' ich doch den Mann, / Der Mutterglück nicht fühlen kann!*). Majd becézgetve a gyermekhez fordul (*Du lieber, lieber Engel, du / Du schauest mich an und lächelst dazu!*). A vers a két kezdősor megismétlésével zárul.

¹⁴ Dietrich Fischer-Dieskau: *Robert Schumann. Das Vokalwerk*. München, 1985.

¹⁵ *Hab' ob manchen Zeichen / Mutter schon gefragt, / Hat die gute Mutter / Alles mir gesagt, / Hat mich unterwiesen, / Wie, nach allem Schein, / Bald für eine Wiege / Muß gesorget sein.*

Akárcsak az előző vers jelenete a hitvesi ágyban, a szoptatás is az egyik ok lehetett, amiért a 19. század nem egy dalestjén csak az első öt dal szólalt meg – népszerűségét azonban jól példázza a *Hans Jürgen und sein Kind* című vers, melyben Chamisso saját versét persziflálva komikus helyzetben idézi a vers első két sorát. A szöveg szentimentalizmusa Kuglert és Loewét altató-/bölcsoadalra csábította, ami „anya gyermekével” zsánerképet eredményez – Schumann *vidám és intim (fröhlich, innig)* kompozíciója a nő érzésvilágára fókuszál. Ugyanakkor, ha az énekes és kísérője a dalból kicsendülő lelkesedéssel – amit a „*Nur eine Mutter...*” és a „*Du lieber, lieber...*” sorok *schneller* és *noch schneller* instrukciója csak fokoz – nem képes a hallgatót is magával ragadni, Chamisso közhelyessége felülkerekedik Schumann invencióján.¹⁶

8. *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan*

A feleség – pontosabban: az özvegy – mintha férjéhez, talán a mindössze néhány perce eltávozott vagy a ravatalon fekvő férjéhez szólna: íme, az első fájdalom, amit okoztál, de az „talált” (*Nun hast du mir den ersten Schmerz getan, / Der aber traf*) – ám akihez szól, a kegyetlen férfi már halálos álmát alussza (*Du schläfst, du harter, unbarmherziger Mann, / Den Todesschlaf*). A *traf*, a *talált* elsőre triviálisan hangozhat, de ennél kifejezőbb Chamisso (és kompozíciójában Schumann) alig lehetett volna.¹⁷ Ez a *talált* – ahogy a *Frauenliebét* számos alkalommal éneklő Barlay Zsuzsa megfogalmazta – az értő énekesi megszólaltatásban pisztolylövésnek, szívbe hatoló golyónak hangzik.

Az elhagyott, a „kegyetlen férfi” által megsebzett nő maga elé mered, a világ kiürül (*Es blicket die Verlassne vor sich hin, Die Welt ist leer*); szeretett és élt, de csak élt, múltidőben (*Geliebet hab' ich und gelebt, ich bin / Nicht lebend mehr*). Lelke legbelsőbb zugába vonul vissza, a fátyol lehull (*Ich zieh' mich in mein Inn' res still zurück, Der Schleier fällt*), az özvegyi, amely takarja a világ elől, s amely falat von köré. Ott belül még vele van a számára az egész világot jelentő ember, elvesztett boldogsága (*Da hab' ich dich und mein verlor'nes Glück, / Du meine Welt!*).

A magány, akárcsak a *Winterreise* végén – bármit, bárkit jelentsen is a *Leiermann* alakja –, bénító. Ellentétben az ott nyitva hagyott kérdéssel (*Willst zu meinen Liedern / Deine Leier dreh'n?*) itt pont kerül a történet végére. Legalábbis látszólag, mert az utójátékban (illetve a dallá nem komponált 9. Chamisso-versben) halljuk: a körforgás nem feltartóztatható. A *Winterreise*-asszociáció Schumanntól sem lehetett idegen: a *leer* szót ugyanaz a disszonancia kíséri, mint a *Wasserflutban* a *Weh*-t és a *Bahrét* a *Der greise Kopfban*.¹⁸

A három strófában az özvegy – akárcsak a mahleri *Kindertotenliederben* a szülő – a gyász több fázisán is átmegy, a haragon (amivel a férfi felé fordul), a depresszió (kiürül számára a világ), a tagadáson és az elfogadáson (ahogy legbelül életben tartja az eltávozottat, annak emlékét). Latin nyelvű naplójába Chamisso barátja, Karl Müller hirtelen elvesztéséről és az özvegy első, a halál beálltát követő szavait ekként jegyezte fel: „*Viduae Caroli Mülleri ipsissima verba post*

¹⁶ Gerald Moore: *Dichterliebe. Schumanns Lieder und Liederzyklen*. Tübingen 1981.

¹⁷ Emily Schwitzgebel: *Schumann's Frauenliebe und Leben: An analysis of 'Nun hast du mir den ersten Schmerz getan'*. Black & Gold 3. 2017.

¹⁸ Gerald Moore: *Dichterliebe. Schumanns Lieder und Liederzyklen*. Tübingen 1981.

illius obitum: das ist der erste Schmerz, den du mir gemacht hast, aber der trifft”. Egy nem sokkal később kelt, 1814-es levelében az általa valaha látott legboldogabb házasságként említi a frigyet, amelynek azonban mindössze másfél esztendő adatott. Egyrészt a költő a maga életének, hétköznapi tapasztalatainak elemeit is közvetlenül, szövegszinten is beépítette műveibe, másrészt pedig a ciklus eseménysorát illetően – mivel arra nézve a 8. versben nincsen utalás – a férj halála nem sokkal a gyermek születése után következhetett be, a dalban a fiatal özvegy hangját halljuk.

[9.] Az utójáték [*Traum der eignen Tage*]

Chamisso 9., cikluszáró versében mint nagyanya (*Traum der eignen Tage, / Die nun ferne sind*) utolsó erejével megáldja az életbe menyasszonyként kilépő leányunokáját (*Nimm ins frische Leben / Meinen Segenspruch*). Az álom motívuma már az első strófában megjelenik: a saját napjainak álma tovaúszott – ívet vonva a generációk között felidézi hajdani ifjúságát, s előre vetíti a fiatal lány majdani alkonyát. Első önreminiszcenciaként a harmadik versszak a 7. dal summázatát, a szeretetből fakadó boldogság toposzát alkalmazza: „*Hab’ ich’s einst gesprochen, / Nehm ich’s nicht zurück: / Glück ist nur die Liebe, / Liebe nur ist Glück.*” A 8. dal, a férj halálának emléke (*Als ich, den ich liebte, In das Grab gelegt*) a szív meghasadásának képével tér vissza, ám a reminiszcencia a 2. vers zárósorait (*Sollte mir das Herz auch brechen...*) idézi: „*War mein Herz gebrochen, / Blieb mir fest der Mut*”. A kör itt is bezárul: az el nem nyert boldogság szívfájdalmának lehetőségét az elvesztett boldogság valósága váltja fel. Az útravalóként továbbadott tanulság a hasonló élethelyzet, az így vagy úgy megtapasztalandó veszteség (*Muß das Herz dir brechen, / Bleibe fest dein Mut*) viseléséhez ad útmutatót: e fájdalom is képes legféltebb kincsé nemesedni (*Sei der Schmerz der Liebe / Dann dein höchstes Gut*).

A 9. verset Kugler és Loewe dallá komponálta – Schumann ehelyett a 8. dal utójátékában megismételte az 1. nyitóstrófáját. Utójátéka – ahogy Hans-Udo Kreuels nevezi a mendelssohni opuscímet idézve – *Dal szavak nélkül*.¹⁹ A 8. dalt – amelyben fény, a ciklus egyik alapmotívuma kihuny, és csak a magába forduló álomemlék marad – az utójáték, a *Lied ohne Worte* az álommotívum (*Seit ich ihn gesehen*) újraéledésével, az örök visszatérés, az asszony szerelem és asszony sors végtelen ismétlődésével zárja. Egykor – más síkon – Clarára is hasonló feladat hárul majd Robert halála után: saját művészetén át férje művészetének közvetítése.²⁰

IV. Chamisso nőalakjai

Chamisso kötetében a női szereplők – akár első, akár harmadik személyben megnyilvánulva – kiemelt teret kapnak; e nőalakok két kategóriába sorolhatók. Az egyik csoportba a történelem vagy a közelmúlt ihlette figurák, balladisztikus hős- vagy antihős-nők tartoznak (*Das Burgfräulein von Windeck; Sophia Kondulimo und ihre Kinder; Die Weiber von Winsperg; Die Giftmischerin*). Ezek a *Frauenliebe* értelmezése szempontjából kevésbé relevánsak. Az utóbbi

¹⁹ Hans-Udo Kreuels: *Robert Schumann / Adelbert von Chamisso: Frauenliebe und -leben. Interpretation und Analyse*. Frankfurt am Main, 2015.

²⁰ Dietrich Fischer-Dieskau: *Robert Schumann. Das Vokalwerk*. München, 1985.

vers ugyanakkor Chamisso érzékét és vonzódását mutatja a morbid és patológikus helyzetekhez és figurákhoz. *A méregkeverő* alaptörténetét apósától, a jogászként is tevékenykedő Hitzigtől hallotta: 1831-ben végezték ki „Bréma angyalát”, Gesche Margarethe Gottfriedet tizenötrendbeli, köztük szülein, fivérén, első és második férjén, valamint három gyermekén arzénos vajjal (a rágcsálóirtásra használt *Mäusebutter*rel) elkövetett emberölés miatt.²¹ A versben a nő a vesztőhelyen önnön gyászbeszédében ad számot tetteiről, józanul, a maga skizoid logikájával legitimálva a sorozatgyilkosságot. A zavaros érvelés ugyanakkor nem nélkülözi a fennálló viszonyok kritikáját sem: akárcsak a világ, amely hóhérbárdot és hálót teremtve a gyengébb számára, joggá formálja a hatalmasok akaratát, ő is a maga céljához, a pénzszerzéshez teremtette meg a méreg jogát.²²

A másik csoportot az alsóbb osztályok képviselőinek zsánerképei (*Die alte Waschfrau; Die Mutter und das Kind*) és a férfi-női kapcsolat, elsősorban a házasság kérdésköre rendeződő versek alkotják. A remek humorú *Der Frau Baser kluger Rat*ban az idősebb barátnő sorra veszi a jelöltek, a szépfiú, az agg pénzeszsák, a presztízst ígérő katonatiszt előnyeit és hátrányait, majd végül oda konkludál, hogy a lány számára a nagy férfiúság közepette a béna és a púpos is jobb választás lenne, mint a vénlánypárta (*Kratze, kratze, kratze, Trulle, / Dir den ersten Besten an!*). Baserné esélylatolgatásában mintha a *Hegedűs a háztetőn* Jentéjét hallanánk: „*But he’s a nice man, a good catch. True? True!*” Hasonló végkövetkeztetés csendül ki *A három nővér* (*Die drei Schwestern*) civakodásából, melyiküket sújtotta mélyebb fájdalom. Egyikük vőlegényét a menyegző napján gyilkolták meg, másukuk férjének elborult elmével veszett nyoma, ám a legszomorúbb sors alighanem – a vetélkedésben a költőnek kell igazságot tennie (*Tritt her, der Dichter kennt das Menschenherz; / Dein Amt ist zwischen uns den Zwist zu schlichten*) – a szerelmet meg sem ismerő harmadiknak jutott osztályul.



Adelbert von Chamisso
(Forrás: <https://commons.wikimedia.org>)

A kor konvencionális „férfi-női erőviszonyainak” megfordulására is találni példát az életműben, amint ezt Chamisso humorban bővelkedő – a *Frauenliebe* szempontjából sem érdektelen – *Hans Jürgen und sein Kind* című verse is példázza. A nyitóstrófában a címszereplő Hans Jürgent neje, nyilván nem először, szembesíti egyre mértéktelenebb pálinkafogyasztási szokásaival, és megfenyegeti: ha legközelebb is ittasan tér haza, vízbe fojtja gyermeküket, és

²¹ Rufus Hallmark: *Frauenliebe und Leben. Chamisso’s Poems and Schumann’s Songs*. Cambridge, 2014.

²² *Es sinnt Gewalt und List nur dies Geschlecht; / Was will, was soll, was heißet denn das Recht? / Hast du die Macht, du hast das Recht auf Erden. / Selbstsüchtig schuf der Stärk’re das Gesetz, / Ein Schlächterbeil zugleich und Fangenetz / Für Schwächere zu werden. / Der Herrschaft Zauber aber ist das Geld: / Ich weiß mir Bess’res nichts auf dieser Welt, / Als Gift und Geld.*

maga is utána ugrik. A férj minden fogadkozása ellenére nem tud ellenállni az *Arany oroslánhoz* címzett kocsma csábításának. Otthon felesége sötét tekintete várja, majd a nő felkapja a bölesőben fekvő gyermeket, és kiviharzik a házból. A még erősen a szesz hatása alatt álló Hans Jürgenben azonban feltámad az atyai érzés, s amikor a halastó felől csobbanást hall, a bebugyolált csomag után ugrik. Amire nem számított: a kapálódzó batyú karmol – a macskát mentette ki. A gyermekével időközben hazatért feleség kizárja, a kocsma népe gúnydallal köszönti.²³ A lecke hatott, az asszonyi fufang diadalmaskodott, a férfi felsült, hajdani ivócimboráit is jó időre elkerüli.

Hogyan kapcsolódik a szellemes alkotás a *Frauenliebe* hatástörténetéhez? A macskamentés közben a címszereplő gyermekének hívén a kimentettet, keblére szorítja a csöppséget, minden örömét és boldogságát, közben – a költő idézőjelek közé is teszi a sorokat, amit a beszélők többi mondatánál nem használ – a *Frauenliebe* 7. versének kezdősorait recitálja: „*An meinem Herzen, an meiner Brust, / Du meine Wonne, du meine Lust!*” A *Hans Jürgen és gyermeke* 1830 októberében jelent meg, néhány hónappal a költő számára addig nem tapasztalt népszerűséget hozó *Asszonyszerelem* után.²⁴ A satirikus költeményben elhelyezett idézet visszacsengett az olvasóban, s egyúttal ironikus kontextusban láttatta az érzelmes sorokat. Chamisso saját sorait persziflálva nemcsak az italozó férjeknek, de egy parányit a versbarátoknak is görbe tükröt tartott.

A hét versből álló *Könnyek* versciklust egyértelműen a *Frauenliebe* párdarabjának tekinthetjük: a *Tränen* szintén 1830-ban, sem sokkal az *Asszonyszerelem* után jelent meg. Chamisso itt is a női főszereplő hangján szólal meg egyes szám első személyben. Az 1. versben (*Was ist's, o Vater*) a lány apja parancsára szakít választottjával, s bánattól emésztve vizionálja közeli halálát, hogy nemrég eltávozott anyja közelében lelhessen végső nyugalmat – míg a *Frauenliebe* (9) esetében az élettől búcsúzó nagyanya áldásában szembesülünk a halál képével, a *Tränen*ben már a versciklus kezdetén. Miután hiába várja egykori kedvesét (*Ich habe bevor der Morgen*), a 3. versben (*Nicht der Tau und nicht der Regen*) anyja sírjába temeti jeggyűrűjét, meggyőződése: útja oda vezet, így hamarosan visszakaphatja kincsét – a vers a *Frauenliebe* gyűrűmotívumát (4) fordítja ellentétes hangulatba. A *Tränen* 4. versében (*Denke, denke mein Geliebter*) az új, a birtokot, az örökséget felmérő, az apával a hozományon alkudozó vőlegény is megjelenik, a házasság pedig papi áldással, de nem az égben köttetik (*einem Bunde, / Der nicht im Himmel geschlossen*) – a *Frauenliebe* a menyegzőt előkészítő (5) darabjának kontrapunktja.

²³ *Hans Jürgen, läßt du das Trinken nicht sein, / Und läßt nicht vom leidigen Brantwein, / Du wirst zur Verzweiflung mich bringen; / Im Weiher dort ist's bald gescheh'n, / Da wirst du dein Kind mich ertränken seh'n, / Mich selbst hinunter springen. / ... / Sie prüft' ihn mit den Augen stumm; / Es ging ihm seltsam im Kopf herum, / Gedenkend der eigenen Schwüre. / Sie aber schritt zu der Wiege hin / Und nahm das Kind, das gelegen darin, / Und eilte hinaus zur Thüre. / ... / Er schreit es und springt in das Wasser hinein, / Das Wasser, das mochte so tief nicht sein, / Die Beute leicht zu erhalten. / Er trägt das Wickelkind im Arm, / Und drückt's an die Brust so innig und warm, / Und steigt aus dem Bade, dem kalten. / ... / Doch muß du mich nicht so kratzen. / Ein gutes, schönes Kind, allein / Es kratzet doch ganz ungemain; / Was hast denn du für Taten? / Und wie er's näher untersucht, / Erkennt er den schwarzen Kater und flucht, / Den Kater, ihm zum Possen.*

²⁴ Rufus Hallmark: *Frauenliebe und Leben. Chamisso's Poems and Schumann's Songs*. Cambridge, 2014.

A *Tränen* 5. versében (*Die, deren Schoß geboren*) – a *Frauenliebe* anyai örömeiket bejelentő (6) és azokat beteljesítő (7) dalának megrázó ellenpontjaként – az apai önkény által a férj önkénye alá hajtott ara meddőségért imádkozik. A 6. vers álomképében (*Ich hab' ihn im Schlafe zu sehen gemeint*) a hajdani kedves jelenik meg, majd elfordul hűtlenségre kényszerített menyasszonyától – a vers asszociálni enged *Dichterliebe* csalódott (*Ich hab' im Traum geweinet*), de még inkább a *Frauenliebe* reményteljes álmaira (1., 3). A záróvers (*Wie so bleich ich geworden bin?*) hangulata apátiába fordul, a boldogtalan házasságtól csak a halál reménye ad megváltást, a férj elégedetten terpeszkedhet a hozományi javakon – a *Frauenliebe* gyászverse (8) éppúgy a depresszió foglalatja, de azt egy harmonikus kapcsolat utáni veszteség szüli, és nem a magányban és bánalmazásban megtört, önmagát veszített lélek után maradó űr.

Chamisso a *Tränen*ben és a *Frauenliebén* két utat mutat meg, amit a kor asszonyai járhattak, illetve járni kényszerültek: a szerelem, rokonszenv alapján kötött szövetségét, amikor a nő, minden társadalmi alárendeltség ellenére mégiscsak a maga akaratát követve dönthetett sorsa felől – és a mások (család, apa, rokonság) által elhatározott érdekházasságét, amikor a lány, utóbb feleség a megegyezésnek nem cselekvő alanya, hanem elszenvedő tárgya lett. Hogy a költő melyik lehetőség mellett tette le a voksát, a művekből világosan kiderül – érdemes a *Frauenliebét*, ha nem is az optimális, de a reális életlehetőségek e kettősségének fényében is nézni, olvasni, hallgatni.

V. A *Frauenliebe* nőképe és kontextusa

A königsbergi bíró és polgármester, Theodor Gottlieb Hoppel a nők társadalmi helyzetének javításáról írott, 1792-es esszéjében (*Über die bürgerliche Verbesserung des Weibes*), elutasítva a biológiai determinációt, a nők számára – a szellemi kiskorúsítás felszámolásának első lépéseként – a férfiakkal azonos oktatási lehetőségeket követelt. Az áthallás az egy évvel korábban *Az emberi és polgári jogok nyilatkozatának* mintájára megalkotott *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* passzusaival félreérthetetlen. „*Tévedés azt hinni, hogy szellemünk eltérő szükségletekkel bír, s hogy mindössze férjünk vagy fiunk révén teljesezhetnének ki*” – szólal fel a női nem nevében Rahel Varnhagen. A női és a zsidó emancipáció terén egyaránt úttörő író (akiről Hannah Arendt habilitációs értekezését írta²⁵) Schlegel és Schelling, Hegel és Ranke, Heine és Börne, a Humboldtok és a Mendelssohnok, Brentano és Chamisso által is látogatott szalonja az 1820-as évek Berlinjében a szellemi élet egyik központjának számított.

Chamisso *Adelbert menyasszonyához* című, házasságkötése évében, 1819-ben írott versében a költő sutának, gyengének, erőtlennek, szegénynek érzi magát, ám Antonie szerelme erővel, tűzzel tölti el, áldás életén.²⁶ A kiteljesedést, a félből egész emberré válást férfiként is a másik félnek köszönheti, keblére ölelve benne találja meg büszkeségét és örömét, védelmezőjét, lelkét

²⁵ Hannah Arendt: *Rahel Varnhagen. Das Leben einer deutschen Jüdin. (Kritische Gesamtausgabe, II.)* Göttingen, 2021.

²⁶ *Ich schlich so blöd für mich allein, / Ich wälzte so mich in den Staub, / Ich war so schwach, ich war so klein, / Ich war so blind, ich war so taub, / Ich war so nackt, ich war so kalt, / Ich war so arm, ich war so alt. / Und bin nun aller Siechheit los / Und fühle in den Knochen Mark; / Ich bin so reich, ich bin so groß, / Ich bin so jung, ich bin so stark. / Du, die alles, alles gibst, / Du segnest mich, wie du mich liebst.*

és éltető véráramát, csillagát és koronáját, erényét és jutalmát.²⁷ A gondolat és a kifejezőmód egybecseng a *Frauenliebe* 2. versének/dalának rajongó, a férfit idealizáló nőalakjának megnyilvánulásaival – csak itt ugyanazon idealizálás címzettje a menyasszony. E „jámbor, tiszta gyermek”²⁸ hozta el a költő „üdvét”. (A *Kind* megszólítás korjelenség ugyan, elegendő a *Dichterliebe* második dalának „*Wenn du mich lieb hast, Kindchen*” sorára gondolni, de érdemes lesz Clara még menyasszonyként Robertnek írott levelét is felidézni, amelyben éles határt von a gyermek megszólítás és a gyermekként kezelés közé.) Az éghez intézett hálafohászt²⁹ azonban megelőzi három sor, amelyben a költő alázattal a nő lába elé akar omlani, imádkozva, könnyárban úszva: „*O, lasse mich zu deinen Füßen / In meiner Demut niederknien / Und beten und in Tränen fließen*”. Ismét mintha a *Frauenliebe* 2. darabjának érzésvilágát képeznék le a vers, mintha a Napként ragyogó férfit alázattal szemlélő lányt hallanánk (*Wandle, wandle deine Bahnen, / Nur betrachten deinen Schein, / Nur in Demut ihn betrachten...*) – csak éppen itt a nő válik az alázatos imádat túltrajongott tárgyává.



Rahel Varnhagen

(Forrás: <https://commons.wikimedia.org>)

A *Frauenliebe* – a szakirodalom és a zenekritika által sajnálattal emlegetett – nőalkja lelki világát és érzelmi megnyilvánulásait az *Adelbert an seine Braut* árnyaltabb megvilágításban, sőt, más fényben engedi látni. Az alázatteli rajongás, az imádott lény lába előtt heverő hódolat – ahogy még a realizmus vezéralakjának számító Theodor Storm nyolcsorosában is olvasható: „*Laß mich zu deinen Füßen liegen / Laß mich dich anschauen immerdar...*” – nyilván a lelki habitus megnyilvánulásának is tekinthető. De szintúgy a szerelmi líra bevett toposza is, ami Chamissónál hol a *Minnesänger*, hol a *Minnesängerin* ajkáról röppen el. A lovaglíra perspektívája újszerűen megfordul a *Frauenliebében*, a „lírai én” nőnemű lesz – a női hang is megszólal az irodalomban, nemcsak az érzések, vágyak, szenvedélyek tárgyaként, hanem ezek alanyaként is.³⁰

Schumann választottja, Clara autonóm személyisége aligha illett a kor nőképebe. Apja, a kor legjelesebb zongoratanára, Friedrich Wieck erős kontrollja okán – a neki köszönhetően nyert kiváló zenei képzés, a gyermekkorától űzött koncertezés ellenére – azonban mégis

²⁷ *Ich drücke dich an meine Brust, / Du bist mein Stolz und meine Lust, / Du bist mein Hort, du bist mein Gut, / Du bist mein Herz, du bist mein Blut, / Du bist mein Stern und meine Kron', / Bist meine Tugend und mein Lohn.*

²⁸ *O du mein frommes, gutes Kind, / Mein guter Engel, hold und lind, / Mir ward durch dich das Heil verliehn.*

²⁹ *Du hast, o Herr, in ihrem Blick / Eröffnet mir den Himmel dein! / Gib Heil für Heil, gib Glück für Glück / Und laß auch mich dein Werkzeug sein!*

³⁰ Ian Bostridge: *Das Lied & das Ich. Betrachtungen eines Sängers über Musik, Performance und Identität.* München, 2023.

megmentőként tekinthetett majdani férjére, aki felszabadíthatja a zsarnoki *pater familias* hatalma alól. A tizenhét esztendő Roberttel Clara nyolcévesen, 1827-ben találkozott először. A férfi felívelő karrierje, a zeneszerzés mellett folytatott publicisztikai tevékenység, a *Neue Zeitschrift für Musik* 1834-es megalapítása idővel megteremtette számára a házasság anyagi és társadalmi hátterét. A túl hosszúvá nyúlt várakozás – az első csók után a frigy csak öt évvel, 1840-ben köttethetett meg – Friedrich Wiecknek róható fel, akinek ellenállását nem az öncél vezette: a lányának szánt zongoraművészi és komponistai karriert látta veszélyeztetve a házassági tervek által. Robertnek bírósági úton kellett majdani apósától kiperelnie az engedélyt, hogy Clarával egybekelhesse. ³¹ Ezt Schumann június 7-én, a *Frauenliebe* születése előtt néhány nappal vette kézhez. „*Juhé! Victoria!*” – áll lapidáris tömörséggel a naplóban.



Clara Schumann

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

A Clara által vágyott, Roberttel szemben is támasztott önállóságigény egy 1837 telén kelt leveléből is – noha már kezd felkészülni a közös háztartás vezetésének feladatára – kicsendül: „*Vagy abban a helyzetben, hogy gondtalan életet biztosíts számomra? Vedd figyelembe: noha egyszerű körülmények közt nevelkedtem, gondokkal sosem kellett szembenéznem. El kell temetnem a művészetemet? A szerelem csodás ugyan, de, de...*”. Másutt így ír: „*De komolyan: netán kisgyermek vagyok, amit úgy lehet oltár elé vezetni, mintha iskolába vinnék? Nem, Robert! Bájosan hangzik, ha gyermeknek nevezel, de ha gyermeknek is gondolsz, akkor határozottan mondom: tévedsz!*” A pár megismerkedett a másik fél „maszkulin” és „feminin” oldalával: Robert egy dühösebb levelében Clara férfiasságát panaszolja fel, ³² Clara pedig megtapasztalhatta a Robertben lakozó – a komponista zenekritikáiban teremtette alakok képével élve – két *Doppelgänger*t, az energikus, önérvényesítő, extrovertált Florestant és az érzékeny, reflexív, introvertált Eusebiust. ³³ Az összecsiszolódás sikerült, Clarának nemcsak a műzsafeleség szerepe jutott, Robert támogatta zeneszerzői ambícióit – ellentétben például Fanny Mendelssohn sorsával, akit apja, Abraham eltiltott a komponálástól, illetve a tárgyalástól a zeneműkiadókkal, és akinek öccse, Felix egyik-másik művét hajlamos volt elorozni, illetve saját neve alatt megjelentetni –, oroszországi koncertturnéjára nem mint komponista, hanem mint „a zongoraművésznő férje” kísérte el.

Clarának írott levelében 1838 decemberében Robert így fogalmaz: „*Te vagy, akitől az élet teljességét kapom, akitől függök. Gyakorta vágyálak szolgálaként távolról követni, hogy*

³¹ Gerald Abraham–Eric Siems: *Schumann*. Stuttgart–Weimar, 1994.

³² Peter Ostwald: *Schumann. The Inner Voices of a Musical Genius*. Boston 1985.

³³ Judith Chernaik: *Schumann's Doppelgängers: Florestan and Eusebius revisited*. The Musical Times 152. 2011.

parancsszavadat lessem.” Az azonosulás, az identitások és személyiséghatárok elmosódását, egymásba olvadását példázzák Robert következő év márciusában, szintén még a jegyesség idején kelt sorai Clarának: „*Adieu, te drága szívember, szívem drága fivére, drága férjem, adieu, egész szívemből szeretlek!*” Aláírás: „*Robert Wieck*”. A mai jog ismeri a nem gyakorta követett lehetőséget, hogy a férj felvegye a feleség vezetéknévét – a 19. század nem ismerte, de Clara iránti, a függőségig menő rajongásában Robert levele megelőzte korát.³⁴

Hogy a *Frauenliebe* nőképe ugyanakkor – Chamisso költői érdemeinek elismerése mellett – már a 19. században sem találkozott teljes elfogadással, méghozzá nemcsak a szüfrazsettek körében, de a legnívósabb irodalomban sem, az Theodor Storm 1874-ben Paul Heysének írott leveléből is kicsendül: „*Mörike egykor ezt mondta: 'Ez erősen ellenemre van!' Magam is így érzek.*” Kazuko Ozawa ekként foglalja össze a *Frauenliebe* keltette indulatokat, amelyeket a versek korukból kiragadott értelmezése szült: „*Chamisso versciklusában azon állítólagos férfiúi vágykép, hogy a nőtől tiszteletben és kiszolgálásban részesüljön, nem játszik szerepet, még akkor sem, ha a ciklust a 20. században gyakorta éppen így értelmezték, és a saját vágyképeknek megfelelően rokon- vagy ellenszenvet keltett. Egyedül Chamisso verseinek irodalmi értékéről lehetne talán vitatkozni...*”³⁵ Az idő előrehaladtával ezen irodalmi érték relativálódott, helyére került: Chamisso a „jelentős” kategóriából a jó, majd a közepszerű költők közé sorolódott, versciklusának poétikai egyenetlenségei nyilvánvalóbbá váltak. Hogy az örökkévalóságba bevonulhatott, jórészt Schumann kompozícióinak, a *Frauenliebe* mellett elsősorban a *Löwenbraut*nak és a *Kartenlegerin*nek köszönhető. Az idő próbáját a versciklusból alighanem egyedül a *Frauenliebe* 8. (a schumanni dalciklus utolsó) darabja állja ki, és marad a végső búcsú változatlan érvényű klasszikusa.

A *Frauenliebe und -leben* nem politikai kiáltvány, közéleti vagy világnézeti programbeszéd, hanem vers- és dalciklus. Így az énekesek és stúdiók rendszeresen visszatérő magyarázkodása azt illetően, hogy miért tűzik műsorukra ezt a világ-, ember- és nőképében korszerűtlen művet, teljességgel felesleges. Chamisso vagy Schumann sem a patriarchátus szószólója, eszméik a 19. század első felének szellemi áramlataiban és valóságában inkább haladónak, mint maradiknak tekinthetők. A vers- és dalcikluson ideológiát, pláne bármely más korszak ideológiáját számonkérni éppoly felesleges, műfajidegen és történetietlen, mint Shakespeare *Julius Caesar*ján a toronyórát vagy Lucretius tankölteményén a heisenbergi fizika ismeretének hiányát.

Nem mellesleg: a ciklus elsődleges témája nem az alá- és fölérendeltség, hanem a veszteség és az ahhoz vezető, reménnyel és örömmel kikövezett út. Hogy ezt a főszereplő a kor tradicionális női szerepében éli meg, az hadd maradjon a költő és a komponista döntése. A női egyenjogúság hátráltatásáért a *Frauenliebe* nagyjából annyira felelős, mint *A szép molnárlány* okán Wilhelm Müller és Schubert bármely molnárlegény haláláért.

³⁴ Ian Bostridge: *Das Lied & das Ich. Betrachtungen eines Sängers über Musik, Performance und Identität.* München, 2023.

³⁵ Kazuko Ozawa: *Quellenstudien zu Robert Schumanns Liedern nach Adelbert von Chamisso.* Frankfurt am Main, 1989.

VI. A dalciklus első énekese (1862) és első felvétele (1909)

A Clara Schumann kísérte daleseteken az 1850-es, '60-as és '70-es években a dalciklusnak rendszerint csak az első öt dala szólalt meg. Az ok többbrétű lehetett. Egyrészt szigorúan zenei: az 1. és az 5. darab hangnemei keretet adnak a ciklustöredéknek, így az nem kelti töredék benyomását. Másrészt vokális: az első öt *Lied* a főszereplő lánykoráról szól, a hangulatváltások ellenére a nem feltétlenül virtuóz énekesnőnek nem kellett azzal a feladattal szembesülnie, hogy a következő dalok már nem szólalhatnak meg szűzies naivitással, és az asszonnyá, anyává érett, majd özvegygé tört nőalak számára kelljen kifejező hangszínt találnia. Harmadrészt a kor prűdériájában gyökeredző: a 6. dal színtere a hitvesi ágy, üzenete a házastársi intimitás és a fogantatás örömeinek felismerése, a 7. a gyermekdajkálás mellett a szoptatást éneklie meg, mindezt a korviszonyokhoz képest egyértelmű szavakkal. Olvasva vagy színpadhoz szokott énekestől hallva a publikum még képes volt/lehetett mindezt befogadni, de egy intim zeneszalonban egy félamatőr énekestől megszólaltatva, kínosan feszengett volna.³⁶



Johannes Brahms és Julius Stockhausen
(Forrás: <https://commons.wikimedia.org>)

Dokumentált, hogy Wilhelmine Schröder-Devrient, akinek Schumann a *Dichterliebe*t is ajánlotta, már az 1850-es években énekelte a *Frauenliebe* néhány dalát; a leggyakrabban az első három vagy ezek valamelyike került műsorra. Az első ciklusszerű előadásra 1862. február 24-én került sor, az énekes – akárcsak a *Dichterliebe* esetében – Julius Stockhausen volt, zongorán Clara Schumann kísérte. Nem elírás: a dalciklus első alkalommal egy baritontól hangzott el, amire a „plusz egy felvétel” kapcsán még érdemes lesz visszatérni.³⁷

A legkorábbi felvétel Julia Culp mezzoszopráné, akivel – zongorán Otto Balke kísérte – 1909-ben rögzítették a dalciklust.³⁸ Az olykor zavaróan szűk és éles magasságok jórészt az analóg hangrögzítésnek tudhatók be. Hogy a kísérő és az énekesnő között nem teljes az összhang – a hanglemez hőskorának tipikus jelensége –, szintén magyarázható a technikai adottságokkal: a tölcser előtt előre-hátra lépegető énekesnek (a hangerőt a távolsággal lehetett a legjobban szabályozni, de a tölcser a valódi pianókat így sem tűrte) a kísérő csak a hátát látta, ami a tökéletesen összepróbált párosoknál is okozhatott ritmikai elcsúszásokat.³⁹

³⁶ Rufus Hallmark: *Frauenliebe und Leben. Chamisso's Poems and Schumann's Songs*. Cambridge, 2014.

³⁷ <https://www.schumann-portal.de>

³⁸ Julia Culp and Franz Navál – *An Anthology of Songs*, Vol. IV. (z.: Otto Balke) Symposium (1909) 2007.

³⁹ Frieda Hempel: *Mein Leben dem Gesang*. Berlin, 1955.



Julia Culp

(Forrás: <https://www.operanostalgia.be>)

Az interpretáció ígéretesen indul, az 1. dalból félénk és álmodozó leányalak rajzolódik ki; a „*still im Kämmerlein*” subito pianója hangulatos és stílusos. A 2. dalban az énekesnő aritmias vágtába kezd – Balke alig győzi követni –, olykor negyedeket nyolcadokká kurtítva (*klares Auge / an meinem Himmel*), a tartott íveken kifulladásra (*Hoher Stern der Herrlichkeit*). A rejtélyes száguldás a következő dalra megszűnik, ami viszont végig megmarad az a kort eleve jellemző, nagyon erős rubato, a dalokon belüli rendkívül szabad tempókezelés, ami némelyik darabban (7) mintha interpretációs célt szolgálna, másutt pedig (4., 5) levegőhiányt leplezne. Utóbbi a legatőről ismert, ekkor még harminc alatt járó Culp esetében aligha lehetett tipikus tünet, sokkal inkább a felvétel okozta fáradtság jele lehet: a viasz kiszámíthatatlan sérülései okán rendszerint csak a sokadik (mindannyiszor egyben felénekel) lemez bizonyult használhatónak, ami nyolc lemezoldalnyi ciklus esetében számtalan ismétlést tett szükségessé.⁴⁰ A 6. dalban – akárcsak a nyitódarabban – Culp intim atmoszférát teremt, a 8. gyászának megszólaltatása szintén igen meggyőző.

VI. Korszakos jelentőségű megszólaltatások (1941–1966)

Lotte Lehmann

Lotte Lehmanntól három felvétel áll rendelkezésre: az elsőt 1928 novemberében Berlinben rögzítették (érdekessége, hogy a szopránt zongora helyett Frieder Weissmann szalonzenekara kíséri);⁴¹ a második 1941-ben stúdiófelvételnél Bruno Walter,⁴² az utolsó 1946-ban a New York-i Town Hallban élőfelvételeként Paul Ulanowsky zongorakíséretével⁴³ született. A kiérlelt interpretáció, a jó vokális állapot és a stúdióminőség okán – noha Ulanowsky kísérete érzékenyebb és líraibb, mint Walter pedáns zongorajátéka – bizvást az 1941-es lemezt tekinthetjük Lehmann legautentikusabb *Frauenlieb*éjének a maga lendületes tempójával (20 és fél perces időtartamával).

⁴⁰ Gerald Moore: *Bin ich zu laut? Erinnerungen eines Begleiters*. München, 1984.

⁴¹ Lotte Lehmann – *Frauenliebe und -leben*, Works by Schumann, Brahms, Schubert and sacred songs (v.: Frieder Weissmann) Hänssler (1928) 2004.

⁴² Lotte Lehmann – *Lieder Recordings*, Vol. 3. (z.: Bruno Walter) Naxos (1941) 2007.

⁴³ Lotte Lehmann – *Schumann: Dichterliebe, Frauenliebe und -leben* (z.: Paul Ulanowsky) Music & Arts (1946) 2009.



Lotte Lehmann és Bruno Walter
(Forrás: <https://lottelehmannleague.org>)

A kezdődarab – ellentétben a rendszerint hallható benuolt döbbenettel – nem a szavakat kereső tanácsalanság dala; a kiváltó ok, a szerelmes rajongás felől nemcsak a hallgatóban, de a főhősben sem marad kétely. A 3. dalban Lehmann azon hangja szólal meg, amely lehetetlenné teszi, hogy felvételeit sok évtized távlatából is muzeális relikviaként hallgassuk: a minden elidegenítés nélküli, genuin pátosz. A főszereplő örömtől sokkos állapotban, lélekszakadva rohan be a színre, a „*Tod mich schlürfen*” és az „*in Tränen*” között jól hallható a levegőszünet. Ami másnál annak hangoznék, ami valójában, technikai fogyatékoságnak, abból Lehmann erényt kovácsol, a levegőért küzdő lány, a sorsfordító élmény kifejezőeszközét, amit a *Tränen* kezdőmassalhangzóinak nyomatával tovább erősít. A hangvétel, a hangszín – nyilván más lelkiállapotban – a *Mi tradi quell'alma ingrata* felajzottságával sodor, hogy a dal végén álomszerű pianóba ringasson.

A gyűrűre lehelt csók (4) Lehmann felvételén az (egyelőre még csak imaginárius) egyesülés szimbóluma; a hang intim és gyengéd, érzelmi és érzéki vágyódással telt. Az esküvőre készülődő menyasszony – akárcsak a Lehmann és Walter választotta, rendkívül lendületes ritmika – a kapkodásig izgatott (5), az elmélázásra csak néhány másodperc marad (*Aber euch, Schwestern, / Grüß' ich mit Wehmut*). A *Wehmut*-ban megcsillan a meghatottság könnycseppje, hogy hirtelen váltással, a *freudig* büszke ragyogásával lépjen ki világ elé. A 6. dal, „*Bleib' an meinem Herzen*” hirtelen hevülete, a „*geliebter, geliebter Mann*” vallomásos gyengédsége, a „*fest und fester*” érzéken átforrósodó tónusa a 4. dal ígéretének kiteljesedése, beteljesülése. A bölcsődal (7) szövege lényegtelené válik, mintha az anya az újszülötthöz beszélne, énekelne, függetlenül attól, ki látja vagy hallja.⁴⁴ A 8. dal első strófájának kemény, zord, rettenet és tébolyt idéző artikulációja és a „*Nicht lebend mehr*” rezignációja után a „*Da hab' ich dich...*” sötét, bársonypianóján meleg fényű fenséggel ömlik el – egy görög dráma hősnőjévé magasztosult alaktól búcsúzunk a zongora utójátékban, a „szavak nélküli dalban”.

Kathleen Ferrier

Kathleen Ferrier lemezei között két *Frauenliebe* maradt ránk: 1949-ből egy koncert- Bruno Walter⁴⁵ és 1950-ből egy stúdiófelvétel John Newmark⁴⁶ kíséretével. Az énekesi interpretációk között nem jelentős az eltérés, ám a stúdiófelvétel mindenképpen méltóbb Ferrierhez és az

⁴⁴ Lotte Lehmann: *Eighteen Song Cycles. Studies in Their Interpretation*. Cassell–London, 1971.

⁴⁵ Kathleen Ferrier – Schubert, Brahms, Schumann (z.: Bruno Walter) Decca (1949) 1986.

⁴⁶ Kathleen Ferrier – Ovation, Vol. 4. Schumann, Brahms, Schubert (z.: John Newmark) Decca (1950) 2007.

utókor csodálatára is. Newmark valóban kíséri az énekesnőt, Walter inkább hajszolja; a lendületesebb dinamika önmagában nem válik a *Frauenliebe* kárára, de a tempóválasztás nagyban függ az énekesnő hangtípusától és előadói habitusától is. (Lehmann felvételén Walter karmestereket olykor jellemző, az énekeshez nem alá- vagy mellérendelt pozícióból, hanem dirigensi dominanciával közelítő kísérete kevésbé zavaró, amit kettejük „kiegyenlített erőviszonyai” magyaráznak.) Walter zongorajátékának e sajátossága bizonyosan nem az adott énekes, főképp nem Ferrier ellen irányult – pályája legfőbb privilégiumai közé sorolta, hogy együtt dolgozhatott Ferrierrel és Mahlerral –, hanem egyszerűen annak tudható be, hogy a zongorán kísérő dirigens (elegendő Furtwänglerre vagy Bernsteinre gondolni) alapállása óhatatlanul eltér a „valódi” zongorakísérőétől.⁴⁷



Kathleen Ferrier

(Forrás: <https://ferrierawards.org.uk>)

Az 1. dalban önnön reakciója a férfi látására inkább ijedséget, mint kíváncsiságot vált ki belőle, a „*Möchte lieber weinen*” sor szinte feljajdul. Érzi, élete fordulóponthoz ért, de egyelőre még csak gomolygó ködöt lát, sem az utat, sem a célt – ám amint a ködön a „*hoher Stern der Herrlichkeit*” átragyog, azonosítja érzéseit, megtalálja a remény fogódzóját: van kiért és miért lelkesednie (2). Az „*O laß im Traume mich sterben / ... / In Tränen unendlicher Lust*” hangvétele (3) a hösnőé – és mégsem hat túldimenzionáltnak vagy patetikusnak: Ferrier elhiszi, közvetíti és ezzel el is hiteti velünk a kép pátosának valóságosságát, akár csak (4) az önfeladásban magasabb létformára újjászülető nőt (*Ich will ihm dienen, ihm leben*).

Az 5. dal eddig nem hallott felszabadultsággal és könnyedséggel cseng: révbé ért; a búcsú mosolya (*Freudig scheidend aus eurer Schar*) egyszerre diadalmas és méltóságteljes, ebben a pillanatban lép más státuszba, ölti magára a lány helyett az asszony szerepét. A várandóság bejelentése (6) éppily hiteles – nem egy énekesnő esetében vagy szépeltő, vagy túlfűtött jelenetet kapunk. Ferrier épp az „alig-interpretációval” kelti életre a dalt, a szavak és a melódia „itt és most” születnek meg. A ciklus záródalának interpretációja (8) pátosmentes, drámai és megrázó erejű. A legjobban talán testvére fogalmazza meg az énekesnő levelét (a felvétel idejére házassága már zátonyra futott, és az anyaság iránti óhaja sem teljesült) idézve – „*Tisztába jöttem vele, hogy sorsom a magányos farkas-lét*” – a kulcsmondatot: „*Az Asszonyszerelem és asszonysorsba beleöntötte minden vágyódását és gyászát.*”⁴⁸

⁴⁷ Bruno Walter: *Gustav Mahler. Ein Porträt*. Berlin–Frankfurt am Main, 1957.

⁴⁸ Winifred Ferrier: *Kathleen Ferrier. Das Wunder einer Stimme*. Stuttgart, 1986.

Marian Anderson

Marian Anderson lányalakja – az 1950-es, Franz Rupp kísérte felvételen⁴⁹ – az 1. dalban nem szerelmes vagy lelkes, hanem bémult és rémült, épp Chamisso szövege szerint: értetlenül áll önnön reakciója előtt, ami a férfi láttára meglepi. A 2. dal, ellentétben a legtöbb interpretációval, Andersonnál nem a szárnyaló rajongásé és lobogó reményé: az alázat (*Nur in Demut ihn betrachten, / Selig nur und traurig sein*), az önfeladás boldog feloldódása (*Will mich freuen dann und weinen*) keveseknél hangzik ennyire mesterkéletlenül és autentikusan.



Marian Anderson és Franz Rupp
(Forrás: <https://en.wikipedia.org>)

Az érzés zavarodott zaklatottságba fordul (3), a ciklus első igazán felhőtlen pillanata a dalzáró „*Es hat ein Traum mich berückt*”, ami immáron szervesen vezet át a következő darab (4) hangulatába: az addig kétségek gyötörte, sötét, füstszínű hang kivilágosodik, megnyugszik, és immáron nem a lemondásban, hanem a szolgálat víziójában teremti újra önmagát (*Ich will ihm dienen, ihm leben / ... / Und finden verklärt mich in seinem Glanz*). A záróstrófában a hangon meghatott remegés fut át (*Ringlein*), a gyűrűre lehelt csók szakrális aktussá (*fromm an die Lippen*) válik. A készülődés forgatagát (5) a lendületes tempó mellett az egyedül a „*Grüß' ich mit Wehmut*” erejéig alábbhagyó, Andersont eleve jellemző gyors vibrato festi meg. A 8. dalban a spirituálék siratóhangja letaglózó, felemelő és megrázó.

Sena Jurinac

Sena Jurinac 1953-as *Frauenliebėje* az énekesnő spinto *Zwischenfach*jához jól megválasztott tempójával (a felvétel hossza bő 22 perc) vokálisan is remeklés.⁵⁰ A dalciklus atmoszférája – akárcsak utóbb Bernarda Fink felvételén – alig „tagolódik”, a dalok önálló színeket alig kapnak, egyetlen hangulatív evolúcióját követhetjük végig.

A hangvétel elegáns és etikettszerű – nőalakja talán nem is polgári, hanem arisztokrata sarj –, a tónus inkább fegyelmezett, mint áradóan romantikus, de az alap*timbre*-nek köszönhetően nem hűvös vagy kívülálló. A visszafogott, klasszicizáló stílus (Jurinac legemlékezetesebb alakításai Mozart és Strauss operáihoz kapcsolódnak) nem a temperamentum hiányára vezethető vissza – épp ellenkezőleg: egy túlradó temperamentum énekesi önfegyelmére, vokális és előadói fókuszára.⁵¹

⁴⁹ Marian Anderson – Schumann: Dichterliebe, Frauenliebe und -leben (z.: Franz Rupp) Music & Arts (1950) 2009.

⁵⁰ Sena Jurinac – Schumann: Liederkreis Op. 39; Frauenliebe und -leben (z.: Franz Holetschek) Hänssler (1953) 2017.

⁵¹ Lanfranco Rasponi: *The Last Prima Donnas*. London, 1984.

Erna Berger

Erna Berger 1956-os (21 és fél perces) felvétele⁵² szintén a legautentikusabb *Frauenliebék* egyike: jóformán elemezhetetlen, mert semmilyen „alakítást” nem érezni az elénk varázsolt alak mögött, aki a maga egyszerűségében csak „létezik”, és szinte véletlen, hogy éppen Chamisso szavain és Schumann melódiáján keresztül nyilvánul meg. Az ötvenes évei második felében járó énekesnőtől egy ezüstösen csengettyűző bakfishangot, olykor *voix blanche*-t hallunk, méghozzá a vokális hanyatlás jele nélkül. Az interpretáció híján van minden szépelgésnek vagy álságos manírnak: a főszereplő épp annyira lelkesen, romlatlanul és gyanútlanul naiv, ahogy azt a versek első olvasásakor meglepődve észleljük. Berger képes ezt a reflektálatlan, a maga egyszerű érzés- és ösztönvilágában létező teremtést hihetővé és hitelessé tenni. A titok alighanem abban a közvetlenségben áll – amint ezt felvételei, a színpadi alakításairól fennmaradt kritikák és vele készült interjúk tanúsítják –, amivel egy-egy szólamhoz, dalhoz közelített: mélyelemzés nélkül egyetlen alapérzésből építkezve. Az interpretáció nem vet fel kérdést – sem a hallgató, sem az énekes, sem a ciklus főszereplője felé, aki olyan természetességgel (mondhatni: gondolkodás nélkül) veszi tudomásul a maga asszonysorsát és asszonyszerelmét, mint a napkeltét vagy a napnyugtát.



Erna Berger

(Forrás: <https://www.discogs.com>)

E megközelítés és hangzásvilág az első öt dalnak vitathatatlanul csak a javára válik, sőt, a felvételt hallgatva szinte érthetetlennek tűnik, hogy más énekesek másként, komplexebben, rétegzettebben elemezve próbálják ezeket megragadni. A 6. és a 7. dalban konstatáljuk: a feleséggé lett lány mit sem változott, férjének inkább gyermeke, gyermekének inkább játszótársa lesz (az esküvő, de legkésőbb az újszülött megérkezése után nyilván házvezetőnő és nevelőnő is munkába állt a háznál) – és a dalciklus, a történet íve ezzel sem szenved csorbát.

Hiányérzet egyedül az utolsó dalnál támadhat. Ám ha elfogadjuk, hogy Chamissót – ahogy az idézett levél bizonyítja – egy másfél esztendeig tartó házasság után özvegyen maradt feleség szavai ihlették, akkor a Berger teremtette nőalak ebben az élethelyzetben is hiteles: a fájdalom nem feltétlenül követel tragikahangot; a figura természetessége és reflektálatlansága sorsa természetes velejárójának érezheti a veszteséget, és élhet tovább (ahogy a 9. versből kitűnik, él is tovább) gyermeke anyjaként és nagymamaként.

⁵² Erna Berger & Hermann Prey – Hugo Wolf, Robert Schumann, Johannes Brahms (z.: Ernst-Günter Scherzer) Hänssler (1956) 2018.

Irmgard Seefried

Irmgard Seefried főszereplője (a 21 és fél perces, lendületes tempójú, 1957-ben született felvételen⁵³) Erna Bergeréhez és Lucia Poppéhoz hasonlóan napsugaras kedély. De hozzájuk képest lényegi különbség: Seefried nőalakja naiva ugyan, de nem naiv. Az 1. dal csodálkozó hangszíne mögött inkább kíváncsiságot, mint megdöbbenést érezni; a 3. álmképe nagyon is valóságos, mintha barátnőinek újságolná nem titkolt diadallal: megnyerte a csatát, a férfi őt választotta. Hogy milyen csatát? A válasz az előző dal (2) meglepetést rejtő interpretációja hordozza: a *Frauenliebe* főszereplőjének megvan a magához való esze, humora és szubrett-rafinériája! A magánál méltóbb vetélytársnőt (*Nur die Würdigste von allen*), akit megáld (*segnen / Viele tausendmal*), és a lemondás szívfájdalmát (*...was liegt daran?*) egy pillanatig sem tekinti valódi esélynek vagy veszélynek. A hang mosolyog, sőt, kuncog: a lemondás csak színpadias gesztus volt, amivel magához láncolhatja a férfit – mintha a *Sevillai borbély* Rosinájának ravaszkodását hallanánk.



Irmgard Seefried

(Forrás: <http://operascotland.org>)

Seefried számos disztonálás ellenére is remek interpretációjának csúcspontja az 5. dal. Az örömteli sürgés-forgás közepette, élete nagy pillanatában – *Bangigkeit*ről énekel, de egy csipetnyi szorongás sincs benne – körülzsongott mesealakot hallunk, aki, ahogy illik, bánatosan búcsúzik barátnőitől (*Aber euch, Schwestern, / Grüß' ich mit Wehmut*). De a következő pillanatban, kivált a megismételt sorban (*Freudig scheidend aus eurer Schar*) már diadalmasan – afeletti diadallal is, hogy előbb került főkötő alá, mint társnői – ragyogva és nevetve lép a násznép elé.

A félénk, szavakat nem találó közlésnél (*Wie so bang mein Busen, / Wie so wonnevoll!*), mielőtt mondandója komolyra és őszintére fordul (6), hallani némi szemlesütést, szempillarebegtetést – neveltetése okán az ifjú ara tudja: a férj elvár némi irulást-pirulást. A bölcsődal – igencsak szabadon kezelt ritmikával – szinte infantilis (7), nem is akar más lenni: a címzett az újszülött, nem a publikum. Az utolsó dal (8) első hallásra, akárcsak Bergernél, hiányérzetet hagy, de Seefriednél is kiviláglik: nem egy hősnő búcsúzik élete értelmétől, a megismételt *ist leer* hangjából tűnik ki a veszteség megélésnek valódi színe – egy magára hagyott gyereklány néz szembe a hirtelen támadt ürrel.

⁵³ Irmgard Seefried – Schumann: *Frauenliebe und -leben, ausgewählte Lieder* (z.: Erik Werba) Orfeo (1960) 1995.

Elisabeth Grümmer

Elisabeth Grümmer 1966-os felvétele⁵⁴ egy ponton Sena Jurinac interpretációjával feltétlenül rokon: egy gesztussal vázolja a karakterfejlődést – és egy lényeges ponton különbözik tőle: romantikusan áradó. A csúcshangok olykori élessége ellenére Grümmer szopránja olyan – nem érzelmességet vagy érzékiséget, hanem – érzelmi melegséget és szenvedélyt áraszt, amit a német, schumanni (vagy operai párhuzammal élve, hiszen Grümmer nevétől elválaszthatatlan Agathe alakja: a weberi) romantika kvintesszenciájaként hallgathatunk. A meghökkenő, majd a szárnyalóan, teátrálisan rajongó lány, az izgatott menyasszony naiva-, az eufórikus anya nő- és a megtört asszony önálló tragikahangja egyenként nem azonosítható, az árnyalatok között plasztikus az átmenet.

VII. Korszakos felvételek (1968–2006) és markáns interpretációk

Janet Baker

Janet Baker felvételei⁵⁵ közül kiemelkedik az 1968-as interpretáció Daniel Barenboim kíséretével.⁵⁶ Az 1. dalban anélkül vált a sokszerű értetlenségről (*Seit ich ihn gesehen...*) töprengésre (*Sonst ist licht- und farblos...*), hogy az önsajnálát megérintené – a dalzáró „*Glaub' ich blind zu sein*” távolba lebegő méltósága a dal hangulatának summázata is lehetne. A lelkesedés könnyedsége (2) a „*Höre nicht mein stilles Beten*” nyomatékával új lendületet kap; a monológ mintha dialógussá válna, és a lány mondatait a férfihoz intézné. Az esküvői előkészületek (5) csak a képzelet síkján zajlanak, Baker ezekkel adós marad: a nyugtalan sürgés-forgás, a *hic et nunc* izgatottsága nem hallik ki sem a viszonylag komótos tempóból, sem a hangszínből. Az erősen világosított hang a megsügött öröm titkosságát (*Will ins Ohr dir flüstern*) a szöveg nélkül is kifejezné (6), akárcsak a „*fest und fester*” szenvedélye. Az utolsó dalban Baker hősnője tragikává emelkedik (...*getan / Der aber traf*), a *getan* és a *traf* mintha törként döfné át a földre hanyatlót; a *harter* és az *unbarmherz'ger* egyre ádázabb haraggal telik meg, a „*Die Welt ist leer, ist leer*” a téboly határán járó, torz sikolyként tör ki belőle, az ólomsúlyú fátyol (*Der Schleier fällt*) hangjaira falat látunk köré emelkedni.

Jelena Obrazcova

Jelena Obrazcova⁵⁷ 1. dalában mintha a sorvégeken meg-megremegő hang elhalna (a legnyilvánvalóbban: *Nicht begehrt' ich mehr*), de nem levegő- vagy támaszhiány okán: jól megválasztott eszköz az elbizonytalanodás érzékeltetésére. A 4. dalban – ennyiben Obrazcova felvétele Lehmannéval rokon – a nővé érő lány áll előttünk: a férfi viszonzott szerelme jelképére, a gyűrűre lehelt csók az érzékek ébredésének pillanata. A *Wehmut* után hirtelen

⁵⁴ Elisabeth Grümmer – Mendelssohn, Schumann, Schoeck, Wolf (z.: Aribert Reimann) Orfeo (1966) 2000.

⁵⁵ Janet Baker – Schumann's Frauenliebe und -leben and songs by Schubert and Brahms (z.: Martin Isepp) Saga 1965; Haydn: Anianna a Naxos; Schumann: Frauenliebe und -leben; Schubert; Wolf; R. Strauss (z.: Geoffrey Parsons) BBC Legends (1968) 2000.

⁵⁶ Janet Baker – The Great Recordings (z.: Daniel Barenboim) Warner Classics (1968) 2013.

⁵⁷ Elena Obraztsova – Schumann, Mahler (z.: Vazha Chachava) Melodia (1979) 2017

váltással nevetésbe forduló „*Freudig scheidend aus eurer Schar*” sora (5) a ciklus egyik legbriliánsabb megoldása.



Jelena Obrazcova

(Forrás: <https://timenote.info>)

A gyászdalt (8) a könnyárba vont hangszín – a legtöbb énekesnővel ellentétben a „*Du harter, unbarmherz'ger Mann*” nem egyszerűen a gyász vagy a düh, esetleg a gyűlölet, hanem a mardosó kín hangján szólaltatja meg – a leghitelesebb és legmegrendítőbb interpretációk sorába emeli. Obrazcova *Frauenliebėje* mentes az operai (vagy akár koncertáriát idéző) hangvételtől, több hangnagybirtokostól eltérően nem feledkezik bele a maga hangjába, kontrollálja az instrumentum színeit, dalonként, versszakonként, soronként és frázisonként – értve és érezve – árnyalja a naivából tragikává emelkedő nő lelkének rezdüléseit.

Arleen Auger

Arleen Auger⁵⁸ az 1. dalban még nem érzésről vagy vonzalomról énekel, azt még nemhogy megnevezni, de realizálni sem tudja – a dal tárgya önnön döbbenete. Az első strófa első sorai közötti leheletnyi szünetek ezen csodálkozás feszültségével telnek meg, ám e feszültség nem vibrál, mivel a főszereplő még a jelenséget épphogy konstatálja, arra reagálni vagy reflektálni még képtelen. Azt viszont, hogy az állapot kellemes – vagy legalábbis az öröm előhírnöke –, már hordozza a hangszín: a könnyű, lírai szopránfényre a második strófában, a külvilág iránti apátia soraiban (*Sonst ist licht- und farblos*) sem vetül árnyék. Választottjának kiválóságáért (2) átszellemülve lelkesedik – a hangvétel a hívő áhítatát idézi. A vonzalom egyelőre pusztán ezen áhítat szintjén marad: a hangszínben vágy (mint Lehmann felvételén) vagy a meghódítás célja (mint Seefriednél) nem érhető tetten.



Arleen Auger

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

⁵⁸ Arleen Auger – Schumann: Frauenliebe und -leben Op. 42; Lieder nach Mörike, Rückert, Goethe (z.: Walter Olbertz) Berlin Classics (1979) 1994.

Az örömujjongás (3) egy rövid időre visszahozza a valóság síkjára, a tónus – ahogy a dal indokolja – édeskés-érzelmessé válik (*Mir war's, er habe gesprochen*); Auger instrumentumának ezen, olykor észlelhető jellegzetessége nyilván megosztó, akárcsak Gyurkovics Mária vagy Kathleen Battle esetében. Az 5., kevésbé sikerült dal valamiért ismét a hótiszta áhítat hangján csendül fel – a hótiszta indokolt, az áhítat kevésbé: a várakozás izgalma elvész, elevenség helyett, noha épp az előző és a következő darab kontrasztja lehetne, bágyadtságot hallunk. A 6. dal hangulatfestése – a *freudig hell* és a *flüstern* fényes csengettyűzése, a „*Weißt du nun die Tränen*” örömkönnyeknek csillogása, a *dessen Schlag* szenvedélyes átforrósodása és az *erwacht* váratlan rügyfakadása – miniatűr remek. A bölcsődal (7) a legideálisabbak egyike: a kíséret ringatást mintázó, staccatós ritmikája az énekhangban kvázilegatos ívekké olvad – az a kettősség teremti meg a lendület és a meghittség elegyét. Auger instrumentális, de – ami az ekként jellemezhető énekesnők esetében nem ritkaság – mégsem hűvös tónusú interpretációját a *Frauenliebe* legkifinomultabb és legnemesebb megszólaltatásai között érdemel helyet.

Lucia Popp

Lucia Popp 1980-as felvételén⁵⁹ (hossza bő 20 és fél perc) az első strófa (1) fénylő hangja – ami a lány korát, alapattitűdjét tükrözi – a „*Sonst ist licht und farblos...*” soroktól hirtelen fakóra vált, leképezve a világ színtelenségét. A 2. darab a remény dalaként csendül fel, túlénklés nélkül ujjong, a gruppettók mintaszerűek, a szívhasadás lehetősége (*Brich, o Herz...*) egy pillanatra sem fenyeget; a *Liebestod* képe (3) is csak elsuhan előtte, de komolyabban nem kísérti meg. Az 5. dal az egyébként nagyszerű interpretáció gyenge pontja: az énekesnő nem él a lehetőséggel, nem lép ki az előző és a következő dal álmódosításából, a készülődés forgatagából, izgatottságából mit sem hallani. A 7. dal – akárcsak a ciklus első három darabja – remeklés: Popp apró crescendói ujjonganak, de mindvégig érezni: a hangot a gyerekszoba méretéhez, a bölcsődal intimitásához igazítja, de anélkül, hogy infantilissá, gügyögővé vagy édeskéssé válna. A gyász (8) a *privatissimum* keretei között marad, nem emelkedik a veszteség példázatává – vagyis stílusosan besimul az érzékeny, finoman színezett, lendületes interpretáció egészébe.

Waltraud Meier

Waltraud Meier⁶⁰ 1. dala inkább töprengő hangulatú, az érzés felismerésének sokkját kevésbé közvetíti, a 2., 3. és 5. dal rajongása sem teljesen önfeledt vagy szökellően eufórikus – rajong, de nem szárnyal. A 6. örömebe némi szorongás vegyül, mintha tudná (vagy legalábbis sejtené), hogy a várandóság és a gyermekvállalás nem lesz képeskönyv-történet. A 8. dal dühe (*Der aber traf*) vad gyűlöletbe csap át (*Du schläft... / Den Todesschlaf*), a rázuhanó veszteség nem magatehetetlenséget – a dalciklus első dalaiban is autonóm nőalakot hallunk –, hanem magányt szül. Ekként a düh nem is annyira az eltávozottnak, hanem a sors által megcsalt reménynek

⁵⁹ Lucia Popp – Schumann: Frauenliebe und -leben (z.: Geoffrey Parsons) RCA (1980) 1997.

⁶⁰ Waltraud Meier – Lieder by Brahms, Schubert, Schumann (z.: Gerhard Oppitz) RCA (1997) 1998.

szól. Ennek nyomán körvonalazható, miként fogja fel Meier a dalciklust, ki az a nőalak, akit élénk állít.



Waltraud Meier

(Forrás: <https://www.medic.tv/>)

A biztos, nyílt felső, némiképp nazális közép- és alsó regiszterrel bíró hang nem fiatalos, lányos és nem is éretten asszonyos, inkább kortalan. Ez nem az énekesnő korának – a felvétel idején negyvenes évei elején járt – tudható be, hanem a hang alapkarakterének: drámai, de egyik regiszterben sem teltté gömbölyödő. A saját (szopránba hajló) instrumentum és az (egyértelműen mezzoszopránt mutató) előadóművészi karakter ismerete alapján csak elismerés illetheti Meier 1998-as interpretációját. Nem próbál naiv, napsugaras kedélyű lányt formálni, amiből csak az énekesnőtől zsigerileg idegen szépelgés lehetne. Helyette egy nőt látunk és hallunk, aki biztosan nem először ad esélyt egy kapcsolatnak, nyilván próbálja félresöpörni a tapasztalataiból fakadó fenntartásokat és félelmeket, ám – akárcsak Poulenc Elle-je, nehezen felélesztett reményeiben – csalódní kényszerül.

Bernarda Fink

Bernarda Fink⁶¹ hangja az eredeti, schumanni hangnemek szerint jó magasságú mezzoszopránt vagy jó mélységű szopránt kívánó dalciklus számára ideálisnak tekinthető: *Fachba* nehezen sorolható, a hivatalos klasszifikáció szerint mezzoszoprán, felső regisztere azonban szopránt idéz, a legtalálébban alighanem *Zwischenfach*-hangként kategorizálható. A tempó a 2001-es lemezen a legkevésbé komótosak egyike: a felvétel a maga 20 és fél percével Elisabeth Schwarzkopf és Elisabeth Schumann tempóját idézi, csak éppen teltebb, sötétebb hanggal, és Lotte Lehmann sodró szenvedélyű, valamint Kathleen Ferrier (Bruno Walter kísérette) felvételét. Fink interpretációja, akárcsak a hang, lírai és belülről ragyog; eszközként detektálható hangsúlyokat, didaktikus nyomatékot, drámai hatáselemeket nem alkalmaz.



Bernarda Fink

(Forrás: <https://www.classicalwcrb.org>)

⁶¹ Bernarda Fink – Schumann: Frauenliebe und -leben (z.: Roger Vignoles) Harmonia Mundi 2001.

Az atmoszféra dalra természetesen fejlődik, az érzésvilág megjelenítése jelzesszerű, és – bár a dalciklust ismerő hallgató dalról dalra, frázisról frázisra tudja és várja, hogy a döbbenetet (1) önfeladó rajongás (2), levegőért kapkodó, szavakat kereső rajongás (3) stb. kövesse egészen a veszteség fájdalmáig (8) – a hangulatok nem címkézhetők. Fink a dalciklust szervesen, az egyes darabok közti átmeneteket tökéletesen eldolgozva építi fel, akárcsak Sena Jurinac vagy Elisabeth Grümmer. A hatás épp a hatáselemek elrejtéséből fakad, mindvégig ugyanazt a főszereplőt látjuk magunk előtt: nem érhető tetten, ahogy lányból nővé majd özvegygé lényegül át. Alig egy-egy szó kap önálló, élénkebb színt, mégis impresszionista tablót vetít elénk, vagy – ha úgy tetszik – a dalciklusból dalnovellát formál.

Magdalena Kožená

Magdalena Kožená 2006-os koncertfelvétele⁶² – a hang Finknél mezzósabb, sötétebb – az expresszív értelmezés jegyében fogant. A „*Seh' ich ihn allein*” kétségbeeséssel határos színe, a *weinen* nyomatéka, a dalzáró „*Seit ich ihn gesehen, / Glaub' ich blind zu sein*” hipnotizált állapotot sugalló hangja mind jelzi: még csak sejtése van a maga érzései felől, de azt biztos tudja, hogy „csapdába került”, sorsfordító eseménysor indult el, amikor a férfit megpillantotta (1). A 2. dalban a férfi felé áradó, túláradó magasztalás ódaszerű, ditirambust idéz. A „*Höre nicht mein stilles Beten*” direkt megszólítássá válik, hiába csak az egyik felet halljuk, a szituáció dialógusszerű; a „*Darfst mich nied're Magd nicht kennen*” egyenesen szilaj, mintha a párbeszéd drámai pillanatában heroikus lemondással ellökné magától a férfit. A méltóbb, a férfihez egyedül méltó nőnek szóló áldás (*Und ich will die Hohe segnen*), a gesztus szülte boldogság kényszeres bizonygatása (*Selig, selig bin ich dann*) elhatalmasodó önszuggesztióként szívhasadásban kulminál (*Brich, o Herz*). Az „*Ich kann's nicht fassen, nicht glauben*” sor riadt, villámsújtott (3), az álom visszaidézésében (*Mir war's, er habe gesprochen*) a férfi hangja jól elkülönül (*Ich bin auf ewig dein*), a hangszín csillapító, nyilván tudja: a lány idegrendszerét már eddig is eléggé felőrölte a bizonytalanság – az extatikus halál megidézése (*Den seligen Tod mich schlürfen*) hisztérikus sikolyba fordul.



Magdalena Kožená

(Forrás: <https://www.discogs.com>)

A 4. dal pillanatnyi megnyugvást hoz a főszereplő számára, az utolsó strófa *goldenes Ringeleinja* szándékoltan elnyújtott és torzított hangja meredt révületet fest. A lányok megszólítása mindhárom strófában sürgető, a dalzáró búcsú hangjai azonban meglepően semmitmondók (5). A ringató (7) strófazáró „*An meinem Herzen, an meiner Brust*” sora szintén – az interpretáció legkevésbé jól, illetve egyedül félresikerült darabjaként – túlméretezetten vehemens a szituációhoz képest. A „*Der aber traf*” (8) tördöfést idéz, a „*Die Welt is leer*”

⁶² Magdalena Kožená – *Frauenliebe und -leben* (z.: Karel Košárek) Japan 2006.

leerje ijesztően elkínzott; a dalban eszközül az énekesnő nem a hang sötétítését, hanem kiüresítését választja. Hatásosan ugyan, de azzal a tragikus, kísérteties atmoszférával, amit Anderson, Ferrier, Schwarzkopf, Obratzcova vagy Meier felvételén hallunk, adós marad. A néhány (elsősorban az 5., a 7. és a 8. dalban mutatkozó) hiányosság ellenére Kožená interpretációjának mindenképp a legeredetibbek és legmarkánsabbak között van a helye. Ha Fink dalnovellát, akkor ő – 24 perces, de a monotóniát és vontatottságot mindenestül kizáró – monodrámát formál a ciklusból.

VIII. Eredeti rész megoldások

Leontyne Price

Leontyne Price⁶³ rendhagyó, alighanem más alakot formál a *Frauenliebe* főhőséből, mint ami Chamisso vagy Schumann szeme előtt lebeghetett. Mindez a spinto szopránjához társuló regisztereknek tudható be: alsó- és középregisztere sötét, mezzoszopránt idéz, „smoky”, felső regisztere viszont világos, csillogó. Tempója az átlagosnál és ideálisnál lassabb – a felvétel hossza közel 24 perc –, de a megteremtett atmoszféra okán miatt inkább hömpölygő, mint kimért összhatást tesz.



Leontyne Price

(Forrás: <https://www.gramophone.co.uk>)

Ha az első öt dalban naiv, tágra nyílt szemű, csodálkozó leányt váránk, azt nem Price-tól kapjuk meg: a hangszín tapasztalt és érett, mondhatni „asszonyos” (anélkül, hogy matrónaszerű volna). A maga értékével és helyével tisztában lévő karakter áll előttünk, vágyódása csáberőt hordoz. A 6. dal jelenete ennek köszönhetően egyedi szint nyer, a kiteljesedett nőiségét – ugyanakkor a 7. dal közhelyes gyerekszoba-jelenete épp ezért groteszkre sikerül. A záródalban (8) viszont élénk lép a tragika a maga teljes valójában: óhatatlanul az *Aida* sziklasírjára kell asszociálnunk, amely itt társtalanul, csak az emlékeivel zárja magába a hősnőt.

Edda Moser

Az érzésre ébredés (1) Edda Mosernél⁶⁴ a legnagyobb óvatosság hangján szólal meg. A főszereplő ismeretlen terepet térképez fel, amit az énekesnő – rá oly kevésbé jellemző – naivahangszínnel jelenít meg. Moserről a 2. dalra le hull a naivajelmez: a férfi iránti lelkesedés

⁶³ Leontyne Price sings Schumann (z.: David Garvey) RCA 1971.

⁶⁴ Edda Moser – Robert Schumann, Hugo Wolf und Johannes Brahms (z.: Erik Werba) EMI 1976.

azzal az elszántsággal és öntudattal zeng, ami a *Szöktetés* Konstanzeját a szende szüzek kliséjéből heroinává emeli. A 3. dal a parlando és a nagyívű frázisok másnál nem hallható váltakozása, a kiválasztottság érzése a szerelmi halál histériájáig exaltál (*O laß im Traume mich sterben*).



Edda Moser

(Forrás: <https://www.deezer.com>)

A 4. és a 6. dal lágyága idegen Moser nőalakjától és jól megválasztott, a hangtípushoz és az énekesi habitushoz illő, nem elomló tempójú (a felvétel hossza 21 perc) dalciklusától. Nem egy csodálkozó szemű, meghatott leányka hangját halljuk – legyen bár főszereplőnk szűz és érintetlen, de autonóm karakter, és legalábbis egy Salome lelkesedésével lobog választottja iránt. A „*Der aber traf*” (8) szinte a gyűlölet hangján zeng, az üressé vált világ *leerje* ijesztő mélységet tár fel – a hősnői karizma azonban megmarad: állva fogadja a csapást, a világnak csak az egyenes derekú, könnytelenül gyászoló özvegyet engedi látni.

IX. Túl- és aluldimenzionált megszólaltatások

Jessye Norman

Jessye Norman⁶⁵ 1. dalának félénk hangvétele az interpretáció legjobb darabja, de innentől a hiányérzet egyre erőteljesebbé válik. A 2. dal gruppettói (*wie / fester / jener* stb.) bántóan töredezetek, a hangszínből elillan az őszinte naivitás – a lelkesedés a felsőbbes öntudat hangján zeng. A 4. dal statikus és ünnepélyes, a 6. intimitása sterilen kimunkált. A záródalnak viszont a várt magasztossághoz képest meglepetésszerű hangulatot ad: az első két strófában a kétségbeesés Normanre nem jellemzően vad, szinte erőszakos dühvel, verista indulattal (*Nun hast du mir... / schläfst / Todesschlaf*) szólal meg. A kezdődal után az a nagyívű gesztus, ami oly sokszor emelte a Norman-alakításokat a gyalogjáró hétköznapiak fölé, nem hagyja el az énekesnőt, de legfeljebb az utolsó dalnak válhat javára. Ezzel azonban – ellentétben a Leontyne Price közvetítette érett asszonyisággal és tragikummal – nem ad további szint az interpretációhoz; a tempóválasztás a maga 25 percével nem a szélestempójú hömpölygés, hanem a lomha vontatottság érzetét kelti.

Margaret Price

⁶⁵ Jessye Norman – The Complete Studio Recitals (z.: Irwin Gage) Decca (1975) 2023.

Margaret Price⁶⁶ hangvétele a dalciklusban inkább koncertáriához méretezett, de nem árnyalatlan. Az „*Ich bin auf ewig dein*” (3) direkt idézetté válik, a férfi hangját megjelenítve csorbítja ugyan a hangulat intimitását (Price *Frauenlieb*ének nem ez az erőssége), színpadiassá teszi a jelenetet – de eredeti és mesterien kivitelezett megoldás. Az 5. dal kottahű, de mégis bravúrt sejtető interpretációja a kiváló Mozart-énekesnőt dicséri.



Margaret Price

(Forrás: <http://www.bruceuffie.com>)

Az árnyalások – Price *singer's singer* attitűdjéhez híven – mindvégig a hangra vannak „ráfektetve”, a kifejezőerő (tökéletes német dikcióval) soha nem megy a dallamív, a vokális megvalósítás rovására. Ennek fényében logikus, hogy a „nagyobb éneklést” igénylő dalok autentikusabbak, míg a „lélek hangját” megszólaltatók technikailag nagyszerűen, de – így például a 8. dalban a *die Verlassne* tökéletes, a gyászhoz mérten túlságosan is szép legatíve – hiányérzetet hagyva szólalnak meg.

Diana Damrau

Seefried felvételének 2. és Schwarzkopf lemezének 5. dalából kiderül: a *Frauenliebe* egyik-másik dala egy-egy frázis erejéig elbír egy csipetnyi humort is. Diana Damrau 2021-es felvétele⁶⁷ viszont – a kellemes hangzás ellenére – az énekesnő szándékával szemben tesz megmosolyogtató összhatást. A hangra felvitt szín végig az operettjátzás és -éneklés legrosszabb – az operettet kuglófos-habos kávé giccsé silányító⁶⁸ – tradícióit követi. A fény- és színehagyott (*licht- und farblos*) világ durcás hangja szinte toppant (1), a csillagként (*herrlich jener Stern*) ragyogó férfiút említve nem marad el a mennybolt felé mutató kézmozdulat sem (2).

Egy-egy *fondant*-nal bevont pillanatot a *Lied*irodalom néhány darabja elvisel – elegendő Eggerth Márta Schubert-*Ständchen*jére gondolni –, de a teljes *Frauenliebe* vattacukor-közhelyekbe csomagolva már toxikus. Hogy miben áll a különbség a Erna Berger koloratúrszubretthez illő hangján előadott dalciklushoz képest? Berger leányalakja tényleg naiv bakfis, Damraué álnaiv kacsingatások közepette kacérkodik a bakfisléttel. Az egyetlen dal, amelyben a felvétel valamelyest is hiteles lehetne – amennyiben ez csak az egyik stíluselem és

⁶⁶ Margaret Price – Schumann: Lieder (z.: James Lockhart) Orfeo (1981) 2016.

⁶⁷ Diana Damrau – *Frauenliebe und -leben* (z.: Helmut Deutsch) Philharmonie Essen 2021.

⁶⁸ Szinetár Miklós: *Operán innen, operán túl*. Budapest, 2007.

árnyalat lenne a többihez képest –, az a menyasszonyi jelenet (5), már ha egy egyébként autentikus nőalak állna előttünk.

X. Elkésett, rosszkor készült felvételek

Elena Gerhardt

Elena Gerhardt 1946-os felvétele⁶⁹ (akárcsak Elisabeth Schumanné) az énekesnő hatvanas éveinek első felében keletkezett – túl későn, messze túl a képességek fénykorán vagy egyáltalán meglétén. A fájdalmas, a korábbi felvételei és írásban is ránk maradt dalértelmezéseinek tükrében kiváló stílusérzékű és intellektusú, a műfajban a 20. század első éveitől fogva hatalmas érdemeket szerzett énekesnőhöz már méltatlan vokális élmény az interpretáció (amelyen átsejlik a gondolat és az érzés, de a szándéknak a hangszer már nem engedelmeskedik) elemzését lehetetlenné teszi.

Elisabeth Schumann

Elisabeth Schumann 1946-ban lemezre énekelte ugyan a dalciklust, de a végeredménnyel nem volt megelégedve, így három évvel később új felvétel készült.⁷⁰ Amit az 1949-ben már igen beteg énekesnőtől végeredményként hallhatunk, szívfájdító. Pedig, ahogy Gerald Moore – aki e felvételen is kíséri – írja, Schumann fénykorában megszólaltatott *Frauenlieb*-jénél megindítóbb és hitelesebb előadásban nemigen hallotta e dalokat énekelni.⁷¹ A felfelé transzponálás oka – pedig szintén Moore szerint az énekesnő jó érzéssel hagyta el repertoárjából azon dalokat, amelyekhez magasságai már nem voltak kielégítőek – megmagyarázhatatlan, a következmény egy lebegő, disztonált, a véghangokról folyvást leeső vokális próbálkozás. Az 1. dal – noha nem élő-, hanem stúdiófelvétel – rögtön egy korrigálatlan szövegtévesztéssel és rímrontással indul (*Sein Bild vor mir / ... heller nur empor*).



Elisabeth Schumann
(Forrás: <https://www.naxos.com>)

Az első öt dal alaptónusa naiv, közvetlen, gondtalan, álmodozó és nagyon érzékeny, amihez egy csipetnyi szubrettes pajkosság, biedermeier pillarebegtetés és szemlesütés társul. A

⁶⁹ Elena Gerhardt sings Lieder by Schubert, Schumann, Brahms & Wolf, Vol. 2. (z.: Gerald Moore) Symposium (1946) 2013.

⁷⁰ Elisabeth Schumann – Schumann: Frauenliebe und -leben & 9 Lieder; Brahms 19 Lieder (z.: Gerald Moore) EMI (1949) 1995.

⁷¹ Gerald Moore: *Bin ich zu laut? Erinnerungen eines Begleiters*. München, 1984.

hangszínváltás a 6. daltól – érezni, ahogy a lány nővé és anyává érik – és a parlandóban kilehelt záródarab bánata meggyőző. Az atmoszféraépítés elvben autentikus lehetne – egynémely elem Erna Berger vokálisan is nagyszerű és Irmgard Seefried vokálisan nem kifogástalan, de hangulatteremtő erejű, valamint Lucia Popp interpretációjával rokon –, ám a megvalósítás a hangszer kimerültsége okán méltatlan Elisabeth Schumannhoz. Ez ő maga is érezte, a felvételt visszahallgatva kérte a *His Master's Voice*-től: tekintsenek el a nimbuszromboló lemez közzétételétől – kérésének a cég nem tett eleget.

Elisabeth Schwarzkopf

Elisabeth Schwarzkopf *Frauenliebe*-interpretációját⁷² hallgatva két kérdés vetődik fel: későn keletkezett-e a felvétel, illetve sajátjának érezte-e a művet? Az elsőre a válasz igenlő. A hang nem annyira fáradt ugyan, mint Elena Gerhardté vagy Elisabeth Schumanné, de ehhez a dalciklushoz már éppoly kevésbé friss, mint – az említés nélkül hagyott felvételek sora hosszú – Kirsten Flagstad vagy Marilyn Horne instrumentuma. A tempóválasztás lendületes (a felvétel hossza mindösszesen 20 perc), a ritmika azonban tartogat meglepetéseket: a kottára, az agogikára mindig a pedantériáig ügyelő énekesnő meglehetősen szabadon bánik a hangértékekkel, de nem az interpretáció, hanem a vokális kényszermegoldások okán. A dalokra felvitt színek mutatnak valamit a Schwarzkopf-arsenálból, de az ecsetet kezelő kéz és a körvonal, amit az árnyalatok kitöltenének, bizonytalan – eredményként elmosódó színfoltok kerülnek a vászonra.

Néhány jól sikerült momentumot azonban hallani a felvételen. Az 5. dal utolsó sorai (*Aber euch, Schwestern, / Grüß' ich mit Wehmut, / Freudig scheidend aus eurer Schar*) nemcsak eredetiek, de egy, a felvételek közül csak Seefried által felfedezett és megvalósított színnel gazdagítják a *Frauenliebét*. A bánat csak megjátszott, az etikettnek szól, a *Wehmut*ból kihallik a játékosan ajakbiggyesztő félmosoly, a félárbócra engedett szemhéj alól kivillanó kokett pillantás. A *freudig* kacagóan diadalmas, a strófazáró *Schar* lelépése pedig már nem egy szende szüzet, hanem egy barátnőinél többet tapasztalt, de legalábbis *Wiener Blut*-menyasszonyt sejtet. A záródarab (8), a gyászdal megszólaltatása eredeti és hatásában drámai: a hangszín nyugtalanító ürességű kísértetház-atmoszférát teremt.

A felvétel 1974 januárjában készült, és a kritikusok közül még az énekesnő legelkötelezettebb rajongóit sem töltötte, tölti el lelkesedéssel. A lemez másik oldalán az ugyanazon év áprilisában, néhány hónappal később felvett *Eichendorff-Liederkreis* (Op. 39) hallható. Utóbbi, ha vokálisan nem is éri el Schwarzkopf korábbi felvételeinek nivóját, egyrészt mint interpretáció a dalfűzér nehezen felülmúlható megszólaltatása, másrészt a *Frauenliebénél* jobb hangállapotot tükröz. John Steane-nel beszélgetve – a felvételeket közösen hallgatva, elemezve – Schwarzkopf is a vokális hanyatlás, a fizikai teljesítőképesség csökkenésének dokumentumaként utalt a lemezre. Az *Eichendorff-ciklusban* hallva önmagát – a kötet tanúsága szerint bármely kritikust megszégyenítő, kérlelhetetlen szigorral –, egyik-másik dal felvételét

⁷² Elisabeth Schwarzkopf – Schumann: *Frauenliebe und -leben; Liederkreis Op. 39* (z.: Geoffrey Parsons) EMI (1974) 2012.

elfogadhatónak nevezte. A *Frauenliebe*-felvételt mint saját mércéje szerint vállalhatatlan végeredményt nem volt hajlandó Steane-nel együtt két évtized múltán újraközvetíteni.

Ez átvezet a második kérdés megválaszolásához. Amennyire az *Eichendorff-Liederkreis* becsülte – amint ezt a végeredmény is mutatja –, annyira nem szívelte a *Frauenliebét*. A verseket nyelvi és poétikai szempontból egyaránt színvonalatlan csinálmányoknak tartotta, ez alól csak a 8. verset/dalt – a ciklus valóban irodalmi értékű darabját – ítélte kivételnek.⁷³ A dalciklus egyszerre naiv és passzív nőalakja – alighanem mindig is, de a felvétel idején már biztosan – úgyszintén idegen lehetett Schwarzkopf racionális, öntudatos és reflexív habitusától. Hogy mégis lemezre énekelte a dalciklust, amögött a producer (már nem az EMI potentátja, de az énekesnő koncertjeit és felvételeit töretlen agilitással menedzselő) férj, Walter Legge unszolását, nyomását sejtethetjük, akit amúgy kivételesen biztos értékítélete ezúttal – akárcsak két és fél évtizeddel korábban, Elisabeth Schumann *Frauenliebéjének* közzétételekor – cserbenhagyott. A felvétel újbóli kiadásához az énekesnő nem járult hozzá, az csak halála után vált ismét elérhetővé.

Renée Fleming

Renée Fleming *Frauenliebe*-felvétele⁷⁴ az énekesnő indiszponáltabb napján keletkezhetett. Az összhatás vokálisan bizonytalan és elmosódó, aritmikus és némiképp groteszk. Az ok az inspiráció forrásánál keresendő. Fleming, mint oly sok ekkoriban feltörekvő énekes részt vett Elisabeth Schwarzkopf egyhetes mesterkurzusán, ami – írja könyvében – már elegendő ok lett volna számára az egyéves németországi ösztöndíjat megszerezni.⁷⁵ De a Schwarzkopf-hatás Flemingnél nem merült ki ennyiben. A *Lied* műfajában az ő felvételeiből tanult, profitált a legtöbbet – ez a tanulás olykor elérte az utánzás szintjét, bár ez sem feltétlenül kárhóztatható, mivel a *Lied* legeredetibb és legszínesebb megszólaltatóját utánozta. A schuberti *Gretchen am Spinnrade* 1997-es és a mozarti *Nehm meinen Dank* 1996-os lemez-,⁷⁶ utóbb a *Ch'io mi scordi di te?* koncertfelvételén hangról hangra, árnyalatról árnyalatra tökéletesen klónozte Schwarzkopf előadását, még hangszínét is a megtévesztésig hasonlóná tette hozzá.⁷⁷ Számos esetben azonban az inspiráció nem vált utánzássá, hanem egyedi megszólaltatáshoz vezetett: ennek egyik legjobb példája Fauré *Mandoline*-ja,⁷⁸ Fleming ezt úgy szólaltatta meg, ahogy Schwarzkopftól (aki ezt a dalt nem, vagy legalábbis lemezre nem énekelte) elképzeltük volna.

⁷³ Alan Sanders–J.B. Steane: *Elisabeth Schwarzkopf. A Career on Record*. London, 1995.

⁷⁴ Renée Fleming – Brahms, Schumann, Mahler: *Lieder* (z.: Hartmut Höll) Decca 2019.

⁷⁵ Renée Fleming: *Die Biografie meiner Stimme*. Leipzig, 2005.

⁷⁶ Renée Fleming – Schubert: *Lieder* (z.: Christoph Eschenbach) Decca 1997; Mozart Arias (v.: Charles Mackerras) Decca 1996.

⁷⁷ Elisabeth Schwarzkopf – Schubert: *Lieder* (z.: Edwin Fischer) EMI (1952) 1986; Mozart: *Lieder & Konzertarien* (v.: George Szell) EMI (1970) 2001.

⁷⁸ Renée Fleming – *Night Songs* (z.: Jean-Yves Thibaudet) Decca 2001.



Renée Fleming és Hartmut Höll
(Forrás: <https://www.ludwig-van.com>)

*Frauenliebe*je ezzel szemben úgy hangzik, mint egy Schwarzkopf-paródia. Nem a nagy előd felvételét utánozta – noha már az sem sorolható a sikerültek közé –, hanem mintha Schwarzkopf legindiszponáltabb vokális pillanatainak összes egyéni- és szükségmegoldását (a bírálók szerint manírját) összegyűjtötte, az excentrikustól a groteszkig túlozta, majd ezekből dalciklust épített volna. A cél aligha lehetett ez. Valószínűleg Fleming sem tudott a *Frauenliebe* világával és nőalakjával – nemcsak azonosulni, de – érdemben bármit is kezdeni. Viszont a semmitmondó megszólaltatás helyett hangsúlyosan „valamilyent” akart létrehozni, és sok évtizedes rutinnal az addig bevált recepthoz nyúlt, ezúttal tőle nem megszokott, lehangoló eredménnyel.

XI. A „plusz egy felvétel” kapcsán – férfi énekesek és a *Frauenliebe*

A *szép molnárlány* kapcsán már felvetődött, és számtalan dal és dalciklus kapcsán felmerülhet a „férfi dal–női dal” kérdése.⁷⁹ A *Liedek* egy részénél a címből és a szövegből kiderül a beszélő neme, és a szöveg tartalma is e nemhez igazodik (*Husarenabzug*, *Die Kartenlegerin*). Másutt a nyelvtani nemek dacára a szöveg nem *genusspecifikus*, az „*an die Liebste*” *an den Liebsten*nel is behelyettesíthető lenne (*Aufträge*). Ahogy például Schubert *Im Frühlingjét*, ami nyelvtanilag „férfi dal”, és amit a legtöbb énekesnő az eredeti szöveggel énekelt, Irmgard Seefried névelő és névmáscserékkel „női dallá” alakított. Ismét más dalok – és nemcsak balladák – nyelvtanilag és tartalmukban egyaránt neutrálisak (*Die Löwenbraut*, *Widmung*). A kategóriák száma nyilván bővíthető lenne.

Az önálló dalok kapcsán ritkábban merül fel a kérdés, hogy énekesnők énekeljenek-e „férfi dalokat”, a schuberti *Musensohn* megszólaltatói esetében a nemi arányok alighanem kiegyenlítődnek. A dalciklusok esetében valamelyest más a helyzet. A schuberti *Müllerin* és *Winterreise*, a schumanni *Dichterliebe*, a mahleri *Kindertotenlieder* és *Vándorlegény-dalok* – a sort még lehetne folytatni – „lírai énje” férfi. A wagneri *Wesendonck-Lieder* és Strauss *Négy utolsó dala* szövegéből, vagyis pusztán a versekből a beszélő neme nem derül ki. A schumanni *Frauenliebe* és a *Stuart Mária királynő verseinek* „lírai énje” nő.

A szöveg mellett természetesen a kotta egyértelműen jelzi a zeneszerző szándékát: az első kategóriában felsorolt dalciklusok férfi, az utóbbi két csoportban említettek női hangra születtek. A tradicionálisan „férfi dalciklusként” emlegetett művek legjobb interpretációi között jelentős számban akadnak énekesnők által készített lemezek is. Elegendő Brigitte Fassbaender vagy Nathalie Stutzmann *Müllerin*jére, Lotte Lehmann vagy Christa Ludwig *Téli utazására*, Susanne Danco vagy Christine Schäfer *Dichterlieb*éjére, Kathleen Ferrier vagy Jessye Norman

⁷⁹ Nótári Tamás: *200 éves „A szép molnárlány”*. *Parlando* 2023/4.

Gyermekgyászdalaira, Blanche Thebom vagy Janet Baker *Vándorlegény-dalaira* gondolni. A transzponálás ellen természetesen bármikor felhozhatók purista érvek. Ezek alapján a még a hangfajon belüli minimális vagy a férfi hangfajok közötti transzponálás is kárhóztatandó, mivel módosítja a komponista által célzott összhatást. A férfiről női hangra transzponálás a hangzást végképp megváltoztatja, hiszen a zongora- és az énekszólám viszonya mindenestül módosul. Elméletben, ha nem dalokat hallgatunk, hanem kottát olvasunk, a purista érv helytálló – a transzponálás valóban a komponista szándékának meghamisítása lehet. Gyakorlatilag azonban még súlyosabb szándékhamisítás következik be, ha a hangnemhez vagy hangfajhoz kötöttség miatt kéttucat értékes felvétel háromnegyede meg sem születik, és a fennmaradó egynegyed mellé csak további (óhatatlanul megszülető) kéttucat „kottahű”, de dühítően vagy álmosítóan középszerű és gyenge megszólaltatás társul, ami végképp nem lehetett szerzői szándék.

Vitathatatlan: férfi énekesek ritkábban tűznek műsorukra „női dalokat”. Az elsődleges ok nyilvánvaló: Schubert vagy Mahler *Liedjei* között sokkal több a „férfi dal”, Strausséi között a „neutrális”, így a *Die junge Nonne* nélkül bármelyik férfi énekes elég szélesnek érezheti az általa lefedett zenei palettát. A másodlagos ok akár a „maszkulin imázst védő” félelem is lehet. Az énekesnők bátrabban nyúlnak egyik-másik „férfi dalhoz”; a fordítottja elvétve fordul elő, de Benjamin Appl *Forbidden Fruit* című lemezén a *Gretchen am Spinnrade* is helyet kapott. A dalciklusok esetében is hasonló az arány: a felsorolt „férfi dalciklusokat” számos énekesnő énekelte, örökérvényű interpretációkat alkotva, „női dalciklus” férfi énekes általi korszakos megszólaltatására alig akad példa. A *Wesendonck-dalokat* Jonas Kaufmann lemezre vette,⁸⁰ ám e dalok „csak” az eredeti hangfajt tekintve női, grammatikailag „neutrális” *Liedek*.

A *Frauenliebe* több szempontból is eltér a *Wesendonck-daloktól* és a *Vier letzten Liedertől*. Nemcsak a kotta szerint „női dalciklus”, de szövegében is, méghozzá hangsúlyosan, nagyjából annyira, mint az említett *Margit a rokkánál* vagy *Az ifjú apáca*: egy nő fogalmazza meg érzéseit és reflektál női élethelyzetekre (a menyasszony, a várandós nő és a dajkáló, szoptató anya lelkiállapotára), de persze nem kizárólag női érzésekre és élethelyzetekre (lévén a szerelem, a rajongás, a veszteségérzet általános emberi emóció). Felvetődik a kérdés: megszólaltathatja-e férfi énekes a *Frauenliebét*, ami egyébként két férfi, Schumann és Chamisso alkotása?

Lotte Lehmann *More than Singing* című könyvében a tehetség végzetes hiányának bélyegzi, ha a dalesten az énekes nem képes a hallgatóságot annyira elrepíteni a fantázia birodalmába, hogy nőként egy „férfi dalt” is elhiggyenek neki – okfejtését így folytatja: a színpadon a hitelesség sok tényező függvénye, a koncertpódiumon az illúziókeltésnek csak a tehetség szab határt.⁸¹

Hogy férfi énekes alkotott-e korszakos *Frauenliebe*-interpretációt, az immáron más, nem az előadóművész neméhez vagy a „dalciklus neméhez” köthető kérdés, hanem azon tényezőké, amelyek bármely zseniális megszólaltatás létrejöttét befolyásolják. Az *Asszonyszerelmet* teljes ciklusként hangversenyen elsőként Julius Stockhausen bariton szólaltatta meg hat évvel Schumann halála után. A 21. században hosszú, közel másfél évszázados szünet után –

⁸⁰ Jonas Kaufmann – Wagner (v.: Donald Runnicles) Decca 2013.

⁸¹ Lotte Lehmann: *More than Singing*. New York, 1945.

legalábbis ebből az intervallumból közismert példa nem áll rendelkezésre – két bariton, Matthias Goerne és Roderick Williams tűzte repertoárjára a dalciklust.



Roderick Williams

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

Matthias Goerne nagyjából két évtizede rendszeresen éneklő a *Frauenliebét*, legalábbis a pályáját nyomon követő kritikák 2006-ban már beszámolnak egy londoni előadásról a Queen Elisabeth Hallban, legutóbb pedig 2024 májusában a drezdai Schauspielhausban szólaltatta meg a művet. A lemezkatalógusokból nem tűnik ki, hogy rögzítették volna az interpretációt, de a dalestekről megjelent legutóbbi ismertetésből⁸² a következő tendencia körvonalazódik. Az 1. és a 4. dal intimitásában és legatóiban a melankolikus tónusra hajlamos énekes remekel, a játékosabb és könnyedebb 5. és 7. dal mind hangjától, mind habitusától távol áll. Ha hinni lehet a beszámolóknak, akkor a felvétel (a közelmúltban az énekestől Bécsben hallott *Dichterliebe* és Brahms-dalok fényében), már ha tervbe lenne véve, elkésett volna.

Roderick Williams azonban – Andrew West zongorakíséretével – néhány éve lemezeire is énekelte a *Frauenliebét*.⁸³ Williams a hivatalos klasszifikáció szerint lírai bariton, valójában baritenor (elegánsabban fogalmazva: *baryton-Martin*); bár a kifejezést kellemetlen mellékízzel szokás alkalmazni, de ha a basszbariton szó nem takar értékítéletet, akkor ez a baritenor esetében sem indokolt. A tessitura kissé mély számára, de a felvétel idején az ötvenes éveit második felében járó énekes hangja ép és fiatalos. Az utóbbi karakterisztikum ugyanazért lényeges, amiért az énekesnők felvételei esetében is: az idős, túlságosan érett (pontosabban: „túlérrett”) hang veszélyezteti az atmoszféra hitelességét. Williams hangvezetése, énektechnikája klasszikus, de nem az opera, hanem a Broadway-éneklés tradícióját idézi. Ha megszámlálhatatlan lemezen létező dalokban akarna avatott és felkent dalénekeseket felülmúlni, vokálisan alulmaradna velük szemben – erre repertoárjában akad példa –, ám a *Frauenliebe* férfi énekestől raritásértékkel bír, rendhagyó és érdekes próbálkozás, nincsen mezőny és százhusz esztendőnyi hanganyag, amivel az összevetést állnia kellene.

A dalok megszólaltatása mentes minden extrémítástól, túlegyénítéstől; a repertoárra tűzés önmagában is bátorságról tanúskodik – mondhatni, kötélhánc –, az erőteljes interpretáció azonnal a groteszk felé billentené az előadásmódot. De a groteszknak nyoma sincs az interpretációban, a dalok a tankönyvszerűen megfogalmazható és elvárt hangulatokat közvetítik (mindössze a 4. dalban hallható némi kellemetlen túlnyomatékolás, és a 7. dal utolsó strófájának magasságain bicsaklik meg a hang). Az alaptónus könnyed, a tempó lendületes – ha

⁸² <https://www.diepresse.com/321983/liederabend-eine-frage-der-emanzipation>

⁸³ Roderick Williams – Lieder by Brahms & Schumann; Four Songs from Havez by Sally Beamish (z.: Andrew West) Somm 2021.

hangulatában mindenáron a női megfelelőjét keresnénk, akkor Seefried közvetlenségére asszociálhatunk –, a 8. dal nem fordul szentimentalizmusba vagy túléneklésbe. Összességében: nem korszakos, de kellemes, megnyerő és hiteles interpretáció.

A *Frauenliebe*-felvételek fenti sorában legalább annyi jól vagy kevésbé sikerült, eredeti vagy sematikus interpretáció nem kapott helyet, mint amennyi igen – így többek között Kirsten Flagstad,⁸⁴ Elisabeth Höngen,⁸⁵ Maureen Forrester,⁸⁶ Christa Ludwig,⁸⁷ Lisa Della Casa,⁸⁸ Elly Ameling,⁸⁹ Edith Mathis,⁹⁰ Tereza Berganza,⁹¹ Brigitte Fassbaender,⁹² Takács Klára,⁹³ Tatiana Troyanos,⁹⁴ Felicity Lott,⁹⁵ Nathalie Stutzmann,⁹⁶ Marilyn Horne,⁹⁷ Anne Sofie von Otter,⁹⁸ Barbara Bonney,⁹⁹ Juliane Banse,¹⁰⁰ Lorraine Hunt Lieberson,¹⁰¹ Ann Murray,¹⁰² Sarah Connolly,¹⁰³ Marie-Nicole Lemieux,¹⁰⁴ Dorothea Röschmann¹⁰⁵ vagy Elīna Garanča¹⁰⁶ lemeze sem. Azonban az elemzett „23 plusz 1 felvétel” viszonylag átfogó képet ad a dalciklus interpretációs lehetőségeiről.

A hangszíneknél és árnyalásoknál a tempó egyszerűbben és közvetlenebbül megragadható, és e téren a felvételek között jelentős eltérések mutatkoznak. A lendületesebb (többek között Lotte

⁸⁴ Kirsten Flagstad – Song Recital (z.: Edwin McArthur) Pristine Audio (1950) 2012.

⁸⁵ Elisabeth Höngen – *Frauenliebe und Leben* (z.: Ferdinand Leitner) Deutsche Grammophon 1950.

⁸⁶ Maureen Forrester – *A Brahms–Schumann Recital* (z.: John Newmark) RCA 1958.

⁸⁷ *The Art of Christa Ludwig*, Vol. 2. (z.: Gerald Moore) EMI (1959) 2008.

⁸⁸ Lisa Della Casa – *Schumann: Frauenliebe und Leben Op. 42; Lieder von Richard* (z.: Sebastian Peschko) Electrola 1962.

⁸⁹ Elly Ameling – *Schumann: Frauenliebe und -leben; Schubert: Lieder* (z.: Dalton Baldwin) Phillips (1972) 1974.

⁹⁰ Edith Mathis – *Robert Schumann: Frauenliebe und -leben & andere Lieder* (z.: Christoph Eschenbach) Deutsche Grammophon (1980) 2009.

⁹¹ Tereza Berganza – *Schumann: Frauenliebe und -leben; Mussorgsky: Kinderstube* (z.: Ricardo Requejo) Claves 1982.

⁹² Brigitte Fassbaender – *Robert Schumann: Frauenliebe und -leben op. 42; Liederkreis op. 24; Tragödie I–III; 3 Lieder* (z.: Irwin Gage) Deutsche Grammophon 1984.

⁹³ Takács Klára – *Robert Schumann: Frauenliebe und -leben; Richard Strauss: Lieder* (z.: Jandó Jenő) Hungaroton 1985.

⁹⁴ Tatiana Troyanos in *Recital* (z.: James Levine) Vai 1985.

⁹⁵ Felicity Lott – *Schumann: Liederkreis; Frauenliebe und Leben; Lieder* (z.: Graham Johnson) IMP 1990.

⁹⁶ Nathalie Stutzmann – *Dichterliebe; Frauenliebe und -leben* (z.: Catherine Collard) RCA 1992.

⁹⁷ Marilyn Horne–Frederica von Stade – *Dvořák: Zigeunermelodien; Schumann: Frauenliebe und -leben; Mendelssohn: Four Duets* (z.: Martin Katz) RCA 1992.

⁹⁸ Anne Sofie von Otter – *Schumann: Frauenliebe und Leben; 5 Lieder op. 40; 15 Lieder* (z.: Bengt Forsberg) Deutsche Grammophon 1993.

⁹⁹ Barbara Bonney – *Schumann: Lieder* (z.: Vladimir Ashkenazy) Decca 1996.

¹⁰⁰ Juliane Banse – *The Songs of Robert Schumann* (z.: Graham Johnson) Hyperion 1998.

¹⁰¹ Lorraine Hunt Lieberson – *Schumann: Frauenliebe und -leben; Brahms 8 Songs Op. 57* (z.: Julius Drake) Wigmore Hall 1999.

¹⁰² Ann Murray – *Schumann: Frauenliebe und -leben; Mahler: Rückert-Lieder; Britten: A Charm of Lullabies; Cabaret Songs* (z.: Malcolm Martineau) Avie 2005.

¹⁰³ Sarah Connolly – *Schumann: Songs of Love & Loss* (z.: Eugene Asti) Chandos 2007.

¹⁰⁴ Marie-Nicole Lemieux – *Schumann: Frauenliebe und -leben* (z.: Daniel Blumenthal) Naïveclassique 2008.

¹⁰⁵ Dorothea Röschmann – *Schumann: Liederkreis; Frauenliebe und -leben; Berg: Sieben frühe Lieder* (z.: Mitsuko Uchida) Decca 2015.

¹⁰⁶ Elīna Garanča – *Robert Schumann, Johannes Brahms: Lieder* (z.: Malcolm Martineau) Deutsche Grammophon 2020.

Lehmann, Irmgard Seefried, Lucia Popp és Bernarda Fink választotta) tempók, amelyek 20 és 22 perc közötti hosszúságú felvételeket eredményeznek, nem válnak a *Frauenliebe* kárára: már önmagukban is kiküszöbölik a dagályosság veszélyét. Ugyanakkor a valamivel kimértebb tempók (így például Sena Jurinac, Elisabeth Grümmer, vagy Magdalena Kožená felvételén) sem teszik vontatottá vagy patetikussá a megszólaltatást; ez a 25 percnél hosszabb felvételek esetében viszont óhatatlanul bekövetkezik.

A művet valamennyi női hangfaj képviselője énekelte az alttól a koloratúrszopránig, a drámaitól a lírai hangokig. A hangfaj és a *timbre* adottság, a műhöz választott hangszín, a *Klangfarbe* interpretációs döntés kérdése. Bár a dalciklus – hiszen a szöveg mindvégig egyes szám első személyben szólal meg – elég pontosan behatárolhatóvá teszi a főszereplő korát, helyzetét, a legkönnyedebb és legsúlyosabb hangú énekesnők felvételei között egyaránt akadnak interpretációs remeklések. Lotte Lehmann szenvedély fűtötte, sodró lendületű és Arleen Auger instrumentális hangvétellű, Sena Jurinac klasszicizáló és Elisabeth Grümmer nagyromantikájú, Jelena Obrazcova egy ívből felépített és Magdalena Kožená részletgazdag, Irmgard Seefried humort is megcsillantó és Marian Anderson melankolikus, Erna Berger bakfist és Waltraud Meier érett személyiségű nőt idéző megszólaltatása – a 15 érvényes és markánsan egyéni felfogás közül néhányat kiemelve – mind más- és másként hiteles *Frauenliebét* enged hallanunk.

A jelen írásban elemzett felvételek a Liedinterpretationen YouTube csatorna 3/6. számú lejátszási listáján hallgathatók meg:

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