

VÁLOGATÁS AZ *EICHENDORFF-DALCIKLUS* (SCHUMANN, OP. 39)
FELVÉTELEIBŐL

Tizenkét dal – százhusz év – huszonöt énekes

Joseph von Eichendorff költészete – s ez rajta kívül még Clemens Brentano kapcsán mondható ki – a német romantika csúcsa. Életműve azon tekintetben is kivételesen egységes, hogy a korai és a kései szakasz forma- és motívumrendszere, témaválasztásai között nem mutatkozik érdemi különbség, nincsenek fázisai és korszakai, ami a fiatal Eichendorffban megvan, az megmarad az idős Eichendorffban is, legfeljebb letisztultabban és koncentráltabban.² A *Varázsvesszőben* (*Wünschelrute*) ekként foglalja össze – talán minden irodalomtudományi elemzésnél találóbban – poézisének lényegét: mindenben ott szunnyad a dal, s a varázsigét megtalálva felhangzik a világ éneke (*Schläft ein Lied in allen Dingen, / Die da träumen fort und fort, / Und die Welt hebt an zu singen, / Triffst du nur das Zauberwort*).

Eichendorff 1837-ben Berlinben (a Duncker & Humbolt kiadónál) megjelent gyűjteményes kötetéből válogatva Schumann a *Liederjahrban*, a daltermő 1840-es esztendőben tizenkét verset komponált dalciklussá (*Liederkreis* Op. 39). Akárcsak Eichendorff egyik regénye, a dalciklus is viselhetné az *Ahnung und Gegenwart, Sejtelek és jelen(lét)* címet. A *Liederkreis* végső 1850-es, máig megszólaló változatát tizenkét dal alkotja: 1) *In der Fremde [Aus der Heimat...]*, 2) *Intermezzo*, 3) *Waldgespräch*, 4) *Die Stille*, 5) *Mondnacht*, 6) *Schöne Fremde*, 7) *Auf einer Burg*, 8) *In der Fremde [Ich hör' die Bächlein...]*, 9) *Wehmut*, 10) *Zwielicht*, 11) *Im Walde*, 12) *Frühlingsnacht*.³

Az *Eichendorff-Liederkreis* felvételeinek száma impozáns ugyan, de a *Dichterliebe* és a (néhány kivételtől eltekintve) kizárólag énekesnők által megszólaltatott *Frauenliebe und -leben* lemezeinek számát nem éri el.⁴ Dalesteken a maga tizenkét dalával az említett két ciklusnál ritkábban hangzik

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

² Richard Alewyn: *Eine Landschaft Eichendorffs*. In: Paul Stöcklein (Hrsg.): *Eichendorff heute. Stimmen der Forschung mit einer Bibliographie*. Darmstadt, 1966; René Wehrli: *Eichendorffs Erlebnis und Gestaltung der Sinnenwelt*. Frauenfeld–Leipzig, 1938.

³ Dietrich Fischer-Dieskau: *Robert Schumann. Das Vokalwerk*. München, 1985.

⁴ Nótári Tamás: *A Frauenliebe und -leben (Schumann, Op. 42) felvételeiből*. *Parlando* 2024/4; *A Dichterliebe mint Schumann Heine-félreértelmezése? (Liederkreis Op. 48)*. *Parlando* 2024/3; *Schumann Heine-értelmezése Liederkreis Op. 24*. *Parlando* 2024/2.

fel, vagy a Schumann-blokkokban egy-egy *Lied* erejéig kap teret, az énekesek jórészt stúdióban, lemezfelvételeken fordulnak a mű egésze felé. Hogy ez a könnyen befogadható „történet” hiányával – ami a *Frauenliebében* megjelenik, a *Dichterliebén* pedig átsejlik – magyarázható-e, kétséges. Hiszen akkor a schuberti *Téli utazás* felvételeinek mennyisége nem haladná meg *A szép molnárlány* lemezeinek számát, pedig az előbbi „csak” az emberi lélek útkeresésének, vándorlásának történetével kecsegtet, szemben a *Müllersknecht* lineárisabb dalnovellájával.

A tematizáló címnek is szerepe lehet az öngerjesztő népszerűség fokában: a plakáton kinyomtatva *A költő szerelme* vagy az *Asszonyszerelem és asszonysors* kétségkívül jobban mutat, mint az *Op. 39* vagy az *Eichendorff-dalciklus* – Tobias Haslinger sem véletlenül fűzte össze *Hattyúdallá* Schubert tizennégy, korántsem azonos értéket képviselő és kapcsolóelvet nélkülöző dalát. A *Frauenliebe* szövegének közepes költői színvonala és a *Dichterliebe* esetében a – heinei szentimentális malíciából a versválogatás és a kompozíció által sokszor kilúgozott ironia helyét átvevő – émelyítő érzelmesség tükrében aligha kétséges: az *Eichendorff-Liederkreis* az a mű, amelyben mind a költői és zenei színvonal, mind a költő és a zeneszerző szellemisége minden más schumanni dalciklusnál harmonikusabban találkozik.

A *Liederkreis* első teljes lemeze jóval később keletkezett, mint a legkorábbi *Frauenliebe*- (Julia Culppal 1909-ben) vagy *Dichterliebe*-felvétel (Tom Denijs-szel 1928-ban) – Friedrich Schorr 1938-as felvételét tartják számon a kronológia elején, vagy legalábbis az elsők között. Ugyanakkor a ciklusból egyes dalokat már a hangrögzítés hőskorában lemezre énekeltek, így például a *Frühlingsnacht*ot Marianne Brandt 1905-ben, az *Intermezzót* és a *Mondnacht*ot Lilli Lehmann 1907-ben, valamint szintén a *Mondnacht*ot Ernestine Schumann-Heink 1909-ben és Elena Gerhardt 1911-ben. A '20-as éveket szintén a *Mondnacht*, a dalciklus legnépszerűbb dalának felvételei képviselik Emmy Bettendorf, Leo Slezak és Alexander Kipnis lemezével. A teljes *Liederkreis*-felvételek sora a következő generációval kezdődik, az '50-es években Suzanne Danco, Sena Jurinac, Dietrich Fischer-Dieskau és Peter Pears, folytatódik a '60-as években Régine Crespin, Christa Ludwig és Gérard Souzay, majd zárul a '70-es években Elisabeth Schwarzkopf, Hermann Prey és Janet Baker lemezével. A következő nemzedéket a Elly Ameling, Peter Schreier, Brigitte Fassbaender és

Mitsuko Shirai, a ma is aktív énekesek generációját Matthias Goerne és Nathalie Stutzmann felvételei képviselik.

I. A dalciklus keletkezése

1840. május 22-én Schumann ekként jellemzi Clarának írott levelében legfrissebb alkotását: „*Alighanem az Eichendorff-ciklus a legromantikusabb kompozícióm, a te lényedből is sok van benne.*” A kéziratban a tizenkét dalból tíz mellett a nap is ott áll: elsőként a *Waldgespräch* született meg május 1-jén, utolsóként pedig az *Auf einer Burg*.⁵ Utóbbinak nincsen dátuma, de az előző, az *Im Walde* mellett május 20-a olvasható, így igen valószínű, hogy a 22-én kelt levél megírásakor már a teljes ciklus elkészült. E három hét termése még – az Eichendorff-dalok mellett – két kiemelkedő fontosságú *Lied*: a Heine versére komponált *Die beiden Grenadiere* és a Mosen költeményén alapuló *Der Nußbaum*.

Nyomtatásban a dalciklus (*Liederkreis von Joseph Freyherrn von Eichendorf [sic!] für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Robert Schumann*) 1842-ben Tobias Haslinger bécsi kiadójánál jelent meg. E kiadásban a dalok sorrendje még némiképp eltért a ma szokásostól, illetve a tizenkét darabból álló ciklus bevezetődala a *Der frohe Wandersmann* volt.⁶ Az 1850-es kiadásból Schumann már elhagyta a *Wandersmann*t, helyébe az *In der Fremde*t (*Aus der Heimat...*) iktatta be. Ezzel a dalciklus elnyerte végső formáját. Hogy hangvételében a *Der frohe Wandersmann* idegen test maradt a ciklusban, Schumann számára is egyértelmű lehetett. Talán a dal népszerűsége okán vette fel mégis az első kiadásba,⁷ ám a csere az *In der Fremde*re szerencsés döntésnek bizonyult.

⁵ A komponálás sorrendje szerint: *Waldgespräch* (május 1.); *Die Stille*; *In der Fremde* [*Aus der Heimat...*] (május 4.); *Mondnacht* (május 9.); *Intermezzo* (május); *Schöne Fremde* (május 16-17.); *In der Fremde* [*Ich hör' die Bächlein...*] (május 18.); *Wehmut* (május 17-18.); *Frühlingsnacht* (május 18.); *Zwielicht* (május 19.); *Im Walde* (május 20.); *Auf einer Burg* (dátum nélkül, de május 20. után).

⁶ David Ferris: *Schumann's Eichendorff 'Liederkreis' and the Genre of Romantic Cycle*. Oxford-New York, 2000.

⁷ Barbara Turchin: *Schumann's Song Cycles. The Cycle Within the Song*. *19th Century Music* 8/3. 1985. 231-244.



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

A megkomponálás, az első, illetve a második kiadás dalsorrendje, valamint a módosítások okai kapcsán a szakirodalom eredeti, de jórészt hipotetikus magyarázatokkal szolgált.⁸ Egyrészt Schumann életrajzából, másrészt a dalok hangnem-rendjéből kívánta levezetni a választ – alapvetően meggyőzően, ám ritkán minden kételyt eloszlató érvekkel.⁹ Robert valóban perrel kényszerítette ki egykori tanárától (majdani apósától), Friedrich Wiecktól, hogy Clarát nőül vehesse. Az *Eichendorff-Liederkreis* komponálásának idején, 1840 májusában még tartott a per, a zeneszerző számára kedvező végkifejletről csak június elején, a *Frauenliebe* megalkotása előtt néhány nappal értesült.¹⁰ A türelmetlen várakozás valóban indokolhatta a megkomponálás sorrendjében a búskomor végkifejletet: a ciklus a hátborzongató Lorelei-történettel (*Waldgespräch*) kezdődött és az *Auf einer Burg* gal zárult volna, melynek utolsó sorában a menyasszony sírását halljuk (*Und die schöne Braut, die weinet*).

Az 1842-es publikálás idején a nemrég házasodott Schumann gondtalanabb énjét tükrözhetette a kedélyes *Wandersmann*-dal, ami egyúttal az ironikus kontextus lehetőségét is megteremtette,¹¹ ám e hangulattörés nem szolgálta a *Liederkreis* javát. Az 1850-es második kiadás, a dalok végleges sorrendje tekintetében Theodor Adorno magyarázata marad a leghelytállóbb: a *Liederkreis*

⁸ Patrick McCreless: *Song Order in the Song Cycle: Schumann's Liederkreis, Op. 39*. Music Analysis 5. 1986. 5-40.

⁹ Christiane Tewinkel: *Vom Rauschen singen. Robert Schumanns Liederkreis op. 39 nach den Gedichten von Joseph von Eichendorff*. Würzburg, 2003.

¹⁰ Gerald Abraham–Eric Siems: *Schumann*. Stuttgart–Weimar, 1994.

¹¹ Jon W. Finson: *The Intentional Tourist: Romantic Irony in the Eichendorff Liederkreis of Robert Schumann*. In.: R. Larry Todd (ed.): *Schumann and His Word*. Princeton, 1994. 156-180.

kifejezés szó szerint értendő, a hangnemek az első dal melankóliájától az utolsó extázisáig modulatorikus utat járnak be; a szerkezet pedig igen egyszerű, mert a cezúra a művet a 6. dal után kettéosztja.¹²

Dalnovellaszerű cselekmény (mint a schuberti *Müllerinben* vagy a schumanni *Frauenliebében*) nem bontakozik ki a ciklusból – hangulati, kompozíciós és poétikai struktúra (mint a *Winterreisében* vagy a *Dichterliebében*) annál inkább. Mégis maradéktalanul teljesíti a *Liederkreis*, a dalciklus/dalfűzér (a kettő elhatárolásának definíciós kérdéseit mellőzve) iránti legfontosabb elvárást: a koncepció belső szükségszerűségét, a meg nem nevezett gondolati és hangulati központot, amely valamennyi részleten átsejlik.¹³ (A mű egészében első alkalommal 1862. október 21-én a kölni Gürzenich-teremben szólalt meg Julius Stockhausen baritontól, akinek Schumann a *Dichterliebe* és a *Frauenliebe* „ősbemutatóját” is köszönhette.¹⁴)

II. Schumann és Eichendorff

Schumann és Eichendorff személyesen csak jóval a *Liederjahr* és a dalciklus megszületése után, 1847. január 2-án Bécsben ismerkedett meg. (A *Neue Zeitschrift für Musik* számára írott, 1840/41-ben megjelent recenzióhoz a zeneszerző Eichendorff műveiből is merített mottókat. Ezen idézetek a kortárs dal- és egyházzenei kompozíciók ismertetéseit vezették be, de nem kizárólag: Weber *Euryanthéjához* is Eichendorff-mottót választott.) Az első találkozást egy héttel később újabb követte. A január 15-i búcsúmatinén Schumann Eichendorff-dalaiból is elhangzott egy válogatás. Mélyenszántó gondolatokat ezen az estén aligha cseréltek, Clara naplója is csak egy rövid, ám annál közhelyesebb csevegést tartott fontosnak említeni: a költő „Robert töltötte meg verseimet étellel” mondatára a komponista felesége az „Ön verseinek hála keltek a szerzemények életre” bókkal felelt.¹⁵

¹² Theodor W. Adorno: *Zum Gedächtnis Eichendorff. Coda: Schumann*. In: *Gesammelte Schriften*, 11. Frankfurt am Main, 1974. 69-94.

¹³ Eckhart Busse: *Die Eichendorff-Rezeption im Kunstlied*. Würzburg, 1975.

¹⁴ Kazuko Ozawa: *Vorwort*. In: *Robert Schumann – Liederkreis op. 39, Fassungen 1842 und 1850, Urtext*. München, 2010.

¹⁵ Berthold Litzmann: *Clara Schumann – Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen, II*. Leipzig, 1921.



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

A házikoncert után Clara egy emlékkönyv lapot küldött Eichendorffnak a következő sorok kíséretében: „*Igen tisztelt Úr, a mellékelt lap előre elárulja Önnek szándékunkat. Ugye nem veszi részünkről szerénytelenségnek, ha egy kéziratot kérünk Öntől? Legdrágább kincseink közé tartozna, és azon nap kedves emlékéül szolgálna, mikor a személyes megismerkedés szerencsésében részesített minket. Férjem nagy tisztelettel ajánlja magát, én pedig arra kérem, ne vegye zokon [a háborgatást], igen tisztelt Úr, az Ön elkötelezett Klara [sic!] Schumannjától.*” A költő már másnap, január 20-án egy hatsoros vers¹⁶ kéziratával juttatta vissza a lapot a házaspárnak. A személyes találkozás jelentősége nem ment túl a társasági konvenciók kínálta kereteken, és amikor három esztendő múltán Schumann utolsó Eichendorff-dalát, *A remetét* megkomponálta, ennek kapcsán sem kereste meg levél útján a költőt.

A *Liederkreis*ba felvett tizenkét versen felül Schumann még jónéhányat *Liedde* komponált, és ezek közül legalább négy (az 1840-ben komponált *Der frohe Wandersmann* Op. 77/1; *Der Schatzgräber* Op. 45/1; *Frühlingsfahrt* Op. 45/2, valamint az 1850-ben született *Der Einsiedler* Op. 83/3;) mindenképp az *oeuvre* legjobbjai közé sorolható. Ugyanakkor Eichendorff költészete nem tartozott a zeneszerző irodalmi kulcsélményei közé, legalábbis, ha azzal a Heine-rajongással vetjük össze, amiről a naplóbejegyzések és kapcsolatfelvételi kísérletek tanúskodnak.

De, míg a Heine iránti lelkesedés ellenére a zeneszerző olykor elment a költő szellemiségének lényege mellett, addig Eichendorff és Schumann a dalok szintjén létrejövő találkozására méltán nevezhető – legyen bár a kifejezés elcsépelet – kongeniálisnak. Eichendorff melodikus nyelve, „*dallá váló világ- és*

¹⁶ *Es träumt ein jedes Herz / Von deren Land des Schönen: / Dorthin, durch Lust und Schmerz / Schwingt wunderbar aus Tönen / Manch' Brücke eine Fey – / O holde Zauberei!*

természetképe”,¹⁷ a mindenségben lakozó zeneiség (*Panmusikalität*¹⁸) önkéntelenül is páratlan inspirációt nyújtott Schumann számára, aki így megalkothatta valamennyi dalciklusát felülmúló, a *Die schöne Müllerin*hez és a *Winterreise*hoz mérhető jelentőségű *Liederkreis*et.

Az *Eichendorff-dalciklus* szövege nem kelt sem kínos feszengést, sem elnéző mosolyra nem ingerel. Ez mind a *Frauenliebe* „készen kapott”, mind a *Lyrisches Intermezzo* Schumann által „megrostált” versei kapcsán csak megszorításokkal mondható el. Olykor hiába a zene, Chamisso versei, amennyiben a hallgató máig érvényes alkotásként, és nem „biedermeier kordokumentumként” akarja őket befogadni, ezen igényt (sem a poétikai színvonal, sem a bennük foglalt tartalom tekintetében) nem elégítik ki maradéktalanul. Heine versei esetében a költő által relativizált szentimentalizmus – a kompozícióban részleges, az énekesi megszólaltatásokban viszont olykor teljes irónia hiány okán – olyan rétegben terpeszkedik el a dalcikluson, hogy a komolytalannak szánt, de komolyan tálalt szövegnek néha csak a „giccsesen vadromantikus kortünet” szerep jut. Az *Eichendorff-Liederkreis*ban ezen kerülőutak nélkül jöhetett létre a zeneszerző és a költő egyenrangú találkozása.

III. Az „Eichendorff-hang”

Eichendorff drámatörténeti értekezésében (*Zur Geschichte des Dramas*) így ír: „Minden poézis eredetileg a népek vallási érzületében gyökeredzik... Ne ismerjétek félre és ne vessétek meg tehát a művészetet azért, mert némelyek túl drágán vásárolták meg lelkük árán, és visszaéltek vele, hisz’ a mennyei igazságok Isten által rendelt edénye. De töltsétek meg e meggyalázott edényt, még mielőtt amazok végleg összetörik, az élet eredeti borával, ama nagy és mélyenszántó világszemlélettel, amely – a túlnani létet összeköti az evilággal – minden földi jelenséget magasabb rendű fontossággal és szépséggel ruház fel. ... A költészet megtagadhatatlan feladata az örök és a szép eszméjének megjelenítése a földi jelenségekben.” (A „némelyek” elleni oldalvágás félreérthetetlenül a poézist e magasztos céloktól eltérítő, politikai fegyverként is használó *junges Deutschland* mozgalom, főképp pedig Heine ellen szól.¹⁹)

¹⁷ Joachim Hermann: *Eichendorffs Verhältnis zur Musik*. Aurora 8. 1938. 58-70.

¹⁸ Hans Joachim Moser: *Eichendorff und die Musik*. Aurora 12. 1943. 49-68.

¹⁹ Eckhart Busse: *Die Eichendorff-Rezeption im Kunstlied*. Würzburg, 1975.

Holdfény és csalogányok, zúgó erdők és patakok, ódon várak és kies kertek – mindez első hallásra, olvasásra nem sok, de Eichendorff verseinek, sőt, regényeinek (*Ahnung und Gegenwart; Viel Lärmen um Nichts; Dichter und ihre Gesellen*) és novelláinak (*Das Marmorbild; Aus dem Leben eines Taugenichts; Die Zauberei im Herbst*) is ebben áll a summázata. Maga a történet szinte lényegtelen, a helyszín, az idő, a főszereplő inkább esetleges. Álom és ébrenlét, valóság és érzékelés mezsgyéjén járunk, a látott és főképp hallott jelenség és a befogadó között a határ elmosódó, minden mozgásban van, de mégis statikus.²⁰

A melódia, a zenei hangzás költője jóval többet hall és hallat, mint lát és láttat. A dalok költője nem a képalkotáson, hanem a zeneiségen, az élő és élettelen természet hangzásvilágán keresztül szólaltatja meg az archetipusos élményt. És ezen – a *rauschen, schallen* és *schauern* Eichendorff kulcsszavai is – zúgó, zengő, zsongó borzongás kiteljesítéséhez, a *tremendum maiestatis* eléréséhez Schumann részéről sem szükségeltetik kompromisszum.

Tájai rendszerint azonosíthatatlanok, nem kötődnek földrajzi környezethez, „immateriális tájak”.²¹ A zene, az ének, mint emberi megnyilvánulás éppúgy költészetének legszerveesebb alkotóeleme. Verseiben két hangszer tér vissza rendszeresen: a vadászkürt és a lant. Hans Joachim Moser – Edda Moser zenetudós apja – szerint a vadászkürt Eichendorffnál „*par excellence a romantika hangszere, az erdő és a messzeség zenévé lényegült lehelete*”.²² A vadászkürt az erdő, a vadon, a ködös és káoszt is rejtő természet attribútuma: a dionüszoszi vetület. A lant a poézis apollói oldala: a rendezett és letisztult harmóniák világa, a középkori lovaglára, a költőt és zenészt személyében egyesítő *Minnesänger* hangszere.²³

Másféléves leánygyermek halálára írott *Auf meines Kindes Tod*ban – az ember és a természet hangja, a harangszó és az erdőzúgás egybeolvad,²⁴ és az ég felé

²⁰ Benedict Taylor: *Absent Subject and Empty Centers: Eichendorff's Romantic Phantasmagoria and Schumann's Liederkreis*, Op. 39. *19th Century Music* 40/3. 2017. 201-222.

²¹ Richard Alewyn: *Eine Landschaft Eichendorffs*. In: Paul Stöcklein (Hrsg.): *Eichendorff heute. Stimmen der Forschung mit einer Bibliographie*. Darmstadt, 1966.

²² Hans Joachim Moser: *Eichendorff und die Musik*. Aurora 12. 1943. 49-68.

²³ Erich Worbs: *Waldhornruf und Lautenklang. Musikinstrumente in der Dichtung Eichendorffs*. Aurora 22. 1962. 74-81.

²⁴ *Daß die Glocken, die da schlagen, / Und im Wald der leise Wind / Jede Nacht von neuem klagen / Um mein liebes, süßes Kind.*

száll. Akárcsak – a *Schall der Nacht* című *Wunderhorn*-vers és Grimmelshausen *Komm Trost der Nacht*jának inspirációját mutató – a *Der Einsiedler*ben a hajós esti dala/imája.²⁵ E hangok, harmóniák, melódiák nemcsak a jámborság és a hétköznapok megnyilvánulásaiként jelennek meg: gyakorta természetfeletti erőt hordoznak, de nemcsak keresztényi hangok lehetnek, hanem a démoni princípium képviselői is. Az erdők, vizek mélyén, ódon várkastélyokban lakozó nőalakok, akikben a szirének és Lorelei vonásai keverednek (*Die Zauberin im Walde; Waldgespräch, Der Gefangene; Die wunderliche Prinzessin*), s akiknek pusztulást hozó csábénékétől csak ritkán adatik menekvés (*Der stille Grund*).²⁶

A *Liederkreis* tizenkét versén/dalán *Leitmotiv*-jelleggel vonulnak végig bizonyos kulcsszavak. A zsongó, zúgó, zenei hangot hallató természet – legtöbbször az erdő – szavát hat versben a *rauschen/Rauschen* jelöli. Az 1. versben az erdő magánya zúg (*über mir / Rauscht die schöne Waldeinsamkeit*), az 5-ikben az erdő halk zúgása hallik (*Es rauschten leis' die Wälder*), a 6. kezdősorában a lombok zúgnak összeborzongva (*Es rauschen die Wipfel und schauern*), a 7-ikben a rácson át susog az erdő hangja (*Und der Wald rauscht durch das Gitter*), a 8-ikban a patak zúgása (*Ich hör' die Bächlein rauschen / Im Walde her und hin*) bizonytalanítja el a vándort (*Im Walde, in dem Rauschen / Ich weiß nicht, wo ich bin*), a 11-ikben szintén az erdő szava szólal meg (*Nur von den Bergen noch rauschet der Wald*). Az erdő – a szóösszetételeket (*Wald, Wälder, Waldeinsamkeit, Waldgespräch, Waldesvögel, Waldhorn*) is ideszámolva – tízszer jelenik meg a szövegben. A levegő szintén melódiát hordoz: a 2. versben a költő lelkének dallamát rezgi tovább (*Mein Herz still in sich singet / Ein altes, schönes Lied, / Das in die Luft sich schwinget*), a 9-ikben a csalogány énekét (*Es lassen Nachtigallen, / Spielt draußen Frühlingsluft, / Der Sehnsucht Lied erschallen*). Egyedül a 3. és a 4. versből hiányoznak a melódiateremtő-visszhangzó természet képei, ám az előbbiben ezt a vadászkiáltás szava (*Wohl irrt das Waldhorn her und hin*), az utóbbiban pedig a cím sugallta csend (*Die Stille*) pótolja.

²⁵ *Komm, Trost der Welt, du stille Nacht! / Wie steigst du von den Bergen sacht, / Die Lüfte alle schlafen, / Ein Schiffer nur noch, wandermüd, / Singt über's Meer sein Abendlied / Zu Gottes Lob im Hafen.*

²⁶ Christiane Tewinkel: *Vom Rauschen singen. Robert Schumanns Liederkreis op. 39 nach den Gedichten von Joseph von Eichendorff.* Würzburg, 2003.

IV. A dalok és énekeseik

1. In der Fremde

Véletlen vagy sem, de a *Dichterliebe* és az *Eichendorff-Liederkreis* első dala azonos hangnemben kezdődik, a zongorakíséret mindkét esetben levélsuhogást idéz. Ám az előbbiben májusi napfény melengeti a tájat, és vágy fűti a beszélőt (*Im wunderschönen Monat Mai*), az utóbbiban felhők vonulnak a borús égbolton, és az erdő az elmúlás ígérését zúgja.²⁷ A vers először Eichendorff novellájában, a *Sok hűhó semmiértben* (*Viel Lärmen um Nichts*) jelent meg, majd öt évvel később a versek gyűjteményes kötetében is helyet kapott. A *Liederkreis* első, 1842-es kiadásából Schumann kihagyta a dalt – bár az eredeti koncepció szerint szerepelt volna benne²⁸ –, végső helyét a ciklusban csak a nyolc évvel későbbi változatban nyerte el.²⁹

A dal vándorának történetéről semmi nem tudunk, de amit érzékelünk, az atmoszféra, fontosabb a narratívánál. (Bár a *Liederkreis*ban a beszélő nem reflektál magára vándorként, a versek alapszituációja egyértelművé teszi: mint a romantika számos ciklusában, a főszereplő itt is vándorúton van, vagyis szimbolikusan élete útját járja.) A hangadás éppoly vészterhes, mint a rég elhagyott otthon felől, a lángvörös villámok mögül sebesen úszó fellegek (*Aus der Heimat hinter den Blitzen rot / Da kommen die Wolken her*). A végig lassan áradó, pianós legatóban, sőt, legatissimóban az első két sor egyetlen törésmentes frázis alkot – a *rot* után az énekes észrevétlenül lophat levegőt. Körös-körül minden kietlen és kopár, aki a beszélőt valaha ismerte, akinek bármit is jelentett, halott (*Aber Vater und Mutter sind lange tot, / Es kennt mich dort keiner mehr*). De közel, egyre közelebb a végső csend, amikor ő is megpihenhet (*Wie bald, ach wie bald kommt die stille Zeit, / Da ruhe ich auch*), takarója az erdő zúgó magánya lesz (*und über mir / Rauscht die schöne Waldeinsamkeit*). Itt, a messzi idegenben sem ismeri már senki (*Und keiner kennt mich mehr hier, / Und keiner*

²⁷ Gerald Moore: *Dichterliebe. Schumanns Lieder und Liederzyklen*. Tübingen, 1981.

²⁸ Benedict Taylor: *Absent Subject and Empty Centers: Eichendorff's Romantic Phantasmagoria and Schumann's Liederkreis*, *Op. 39*. *19th Century Music* 40/3. 2017. 201-222.

²⁹ Felix Diergarten: *Schon wieder das Lied! Robert Schumanns 'In der Fremde' und die Kriterien musikalischer Analyse*. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/2. 2022. 145-162.

kennt mich mehr hier) – ahogy otthon sem, hiszen az otthon rég idegenné vált, az idegen táj pedig idegen maradt.



Elisabeth Schwarzkopf és Geoffrey Parsons
(Forrás: <https://en.wikipedia.org>)

Az „*und über mir / Rauscht die schöne Waldeinsamkeit*” másfél sora énekespróbáló, levegő- és legato-követelménye okán Brahms *Mainachtj*ának és Mahler *Wo die schönen Trompetenjével (Das Mädchen fing zu weinen an)* vetekszik. A megismételt „*die schöne Waldeinsamkeit*” már lecsenghet, az erdőzsongását távolabbról, a távolodó vándor fülével hallhatjuk, de az első (*und ... Waldeinsamkeit*) frázisnak optimálisan egyetlen ívben, fókuszáltan és egyazon hangerőn kell megszólalnia. Apró könnyítést jelenthet persze a tempó alig érzékelhető gyorsítása. Döntés kérdése – már ha a bravúr lehetősége nem adott, és szükségmegoldáshoz kell nyúlni –, hogy az énekes vagy észrevétlen tempómódosításhoz folyamodik, vagy megtöri az egységet (ami nemcsak zenei, de poétikai), vagy a dilemmát kiküszöbölve eleve nem túl lassú tempót választ. Régine Crespin³⁰ (kifejezetten gyors tempó mellett is) hallgatóan a levegővétel mellett dönt. Jessye Norman³¹ (Irwig Gage kíséretével) széles tempóval és egyetlen levegőre abszolválja a frázist.

Janet Baker³² nem a misztikum, inkább a dinamika, a gyorsan vonuló felhők mellett dönt interpretációjában: a világos hangadás tiszta égboltot sejtet, a baljóslatú szürkületnek, az égi lángoknak, a dalon előmlő nyugalomnak alig hallani nyomát. Elly Ameling³³ vontatottság nélküli, de a schumanni *nicht*

³⁰ Régine Crespin – 1927–2007, A Tribute, 7. (z.: John Wurstan) Warner Classics (1966) 2017.

³¹ Jessye Norman – Schumann: Frauenliebe und Leben, Liederkreis op. 39 (z.: Irwin Gage) Philips (1975) 1987.

³² Janet Baker – Mendelssohn / Schumann / Liszt: Lieder (z.: Daniel Barenboim) Warner Classics (1976) 2000.

³³ Elly Ameling – The Philips Recitals, 18. (z.: Jörg Demus) Decca (1980) 2023.

schnell instrukciónak megfelelő megszólaltatásában a *Lied* az idő feltartóztathatatlan múlásáról szól, mindez a természet szépségébe ágyazva. A dalon előmlő melankólia lágy, de egy cseppet sem nyugtalanító vagy fenyegető. Mitsuko Shirai³⁴ – vokálisan a legjobbak közé sorolható – interpretációja hasonló szellemben fogant, de a „*Keiner kennt mich mehr hier*” bánata mélyről fakad.

Peter Schreier³⁵ hangszíne az első versszakban kivételesen megkapó: az „*Aber Vater und Mutter sind lange tot, / Es kennt mich dort keiner mehr*” sorok fojtott pianója az elhagyatottságot és a szorongást képezi le, a *stille Zeit* eljövetele a megváltást ígéri a nyomasztó léttől. A Brigitte Fassbaender³⁶ választotta tónusból a dal nyugtalanító atmoszférája csendül ki: az „*und über mir / Rauscht die schöne Waldeinsamkeit*” naturalisztikus és éles hangja (teljes ellentétben az *erdőmagány* jelzőjével, a *széppel*) kendőzetlenül feltárja a fenyegetést, amit Eichendorff és Schumann dala csak a háttérben sejtet, nem pedig feltár. Utóbbi sajátosság Fassbaender teljes felvételére áll: közvetett és késleltetett hatások helyett direkt és verisztikus, közvetlenül egyértelműsít ott is, ahol a jelzésszerű érzékeltetés többet adna. A dalciklust alighanem túl későn énekelte lemezre, a vokális lehetőségek – kivált, ami a lágy és finom magasságokat és pianókat illeti – már nem tették lehetővé a szándék és az értelmezés maradéktalan megvalósulását.



Suzanne Danco

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

³⁴ Mitsuko Shirai – Schumann: Liederkreis Op. 39 / Lieder der Maria Stuart Op. 135 / Lieder Der Mignon Op. 98a / Kerner Lieder Op. 35 (z.: Hartmut Höll) Capriccio (1986) 2007.

³⁵ Peter Schreier singt Robert Schumann (z.: Norman Shelter) Eurodisc (1975) 1990.

³⁶ Brigitte Fassbaender – Schumann: Eichendorff – Liederkreis Op. 39; Brahms: Vier ernste Gesänge, Lieder (z.: Elisabeth Leonskaja) Teldec (1992) 1994.

Dietrich Fischer-Dieskau 1955-ös,³⁷ Gerald Moore kísérté felvételén az eichendorffi-schumanni hangulat, a levegő mozgása, a vadon zúgása plasztikusan és expresszíven jelenik meg, törésmentes atmoszférát teremtve. A két évtizeddel későbbi, 1977-es, Christoph Eschenbach³⁸ kísérté felvétel ebben a dalban elmarad a Moore-féle változat mögött: a legato kevésbé áradó, a „*lange tot*” totja szinte prózának hangzik.

Suzanne Danco³⁹ megindító interpretációja önkéntelen asszociációt hív elő a dal magányáról, annak feltételezhető, a hallgató által elképzelhető háttéréről: a hangban – nemcsak az „*Aber Vater und Mutter sind lange tot*” sorban, de az énekeső teremtette atmoszféra egészében – Mélisande sebzett, megrettent és érzékeny alakját halljuk, körülötte a vadont, felette az örökké borús, viharral fenyegető eget látjuk, és a Debussy-opera végkifejletét sejtjük: „*C’était un petit être si tranquille, si timide et si silencieux... / C’était un pauvre petit être mystérieux comme tout le monde...*”.

Elisabeth Schwarzkopf⁴⁰ felvételének alaptónusa egyszerre sugallja az idegenséget és a hazatalálás ígértét. A felhők vonulása (*Da kommen die Wolken her*) fenyegető, a „*lange tot*” sírhantok felett járó szellőt idéz. A második strófa hangjában és lebegésében megmarad a dal alaptónusát adó felhővonulás, de a kísérteties atmoszféra megnyugtatóbbra vált. Annyira azonban nem, hogy ne halljuk ki – nemcsak a szövegből, de – a hangszínből is: a hazatérés a túlvilág ígérete. A nyitódal – a hangszínek és hangulatok struktúrája keveseknél alkot olyan szerves építményt, mint Schwarzkopfnál – megmutatja a ciklus alapélményét, a nyugtalanító elnyugvást. Ám az elnyugvás szorongása teljesen nem oszlik el, ahogy a magára maradt ember félelme sem, hogy nyom nélkül múlik majd el a világból, és rá, ahogy ő emlékszik szüleire, már senki sem fog emlékezni. Így indul vándorútjára a *Liederkreis* első dalában, idegenként idegenben, akár a *Winterreise* utazója – a dal címe, az *Idegenben* és a schuberti ciklus „idegenként jöttem, idegenként távozom” érzése is egybecseng –, ám míg ott az út végén a *Leiermann* várja, itt a *Frühlingsnacht* szárnyalása.

³⁷ Dietrich Fischer-Dieskau – Schumann: *Liederkreis Op. 24 & 39* (z.: Gerald Moore) EMI (1955) 2004.

³⁸ Dietrich Fischer-Dieskau – Schumann: *Dichterliebe; Liederkreis Op. 39; Myrthen; 7 Lieder* (z.: Christoph Eschenbach) Deutsche Grammophon (1977) 1985.

³⁹ Suzanne Danco – *The Decca Recitals* (Guido Agosti) Eloquence (1952) 2020.

⁴⁰ Elisabeth Schwarzkopf – Schumann: *Frauenliebe und Leben Op. 42; Liederkreis Op. 39* (z.: Geoffrey Parsons) EMI (1974) 2012.

2. Intermezzo

A kedves boldogító, a boldogság csodáját ígérő képét a beszélő szíve mélyén őrzi (*Dein Bildnis wunderselig / Hab' ich im Herzensgrund*), a képmás minden pillanatát az újra és újra felfedezett érzéssel ragyogja be (*Das sieht so frisch und fröhlich / Mich an zu jeder Stund'*). A lassú (*langsam*) első strófa után a második tempója *egyre fokozódik* (*nach und nach schneller*), a lélek – és a hang – megkezdí röptét a kékség felé: a szív ősi dallamot dúdol (*Mein Herz still in sich singet / Ein altes, schönes Lied*), a dal a lég szárnyán – az Eichendorffra oly jellemző közvetítő segítségével, a mozgásban lévő természet *vehiculumán* – sietve száll a kedveshez (*Das in die Luft sich schwinget / Und zu dir eilig zieht*).

Melengető napsütés, szívdobogás, felajzottság és a könnyedségen átsejlő érzés mélysége – így írja le Gerald Moore a *Lied* alaptónusát. A kétsoros egységek a kotta szünetjelei ellenére sem törhetnek meg: az énekes – ahogy a szövegben sincsen központozás – a szünet ellenére „gondolatban a hangon marad”, lábujjhegyen, ugrásra készen.⁴¹



Lilli Lehmann

(Forrás: <https://www.sn.at>)

Az *Intermezzót* elsőként Lilli Lehmann⁴² énekelte lemezre 1907-ben. Az énekesnő hangja – néhány lemezével ellentétben, amelyeknél a hangrögzítés kezdetlegessége torzítja az összhatást – telten, remek fókusszal a squillo tankönyvi példajaként szólal meg. A tempó viszont – a schumanni *langsam* e dalban semmiképp sem *vontatottat* jelent – túlságosan kimért, ami a szárnyra kelő lélek röptét lassítja, és az atmoszférát túl bánatosra formálja. Ám a felvétel mint vokális élmény mindenképp túllép a történeti dokumentum szintjén.

⁴¹ Gerald Moore: *Dichterliebe. Schumanns Lieder und Liederzyklen*. Tübingen, 1981.

⁴² Lilli Lehmann – *Lebendige Vergangenheit* (z.: ?) Preiser (1907) 1999.

Fischer-Dieskaunál Moore kíséretével az első strófa – belső monológról lévén szó – intimitása után jól hallani, ahogy a lélek a fantázia szárnyán siklik és lebeg. A két évtizeddel későbbi felvételen az „*Ein altes, schönes Lied*” pianója – az énekes e korszakát jellemző, részletező hangulatfestés okán – atmoszférateremtőbb. Eschenbach kísérete az utolsó strófában erőteljesebb, mint Moore játéka, amitől az aláfestő szárnycsapások határozottabbá válnak.

Schreier tempója – Shelter kíséretével, az egyébként meggyőző hangszín és hangadás mellett – kivételesen lassú, szinte vontatott, ami sokat elvesz a dal könnyed alaphangulatából, hiszen a cím szerint is csupán egy rövidke *Közjátékról* lenne szó. Gérard Souzay⁴³ épp e közjáték-jelleget mutatja meg: a hangszín érzékeny (de nem érzelmes), könnyed, a miniatűrhez méretezetten kedves és vidám. Ha Souzay közvetlen és egyszerűségében megkapó felvételének „női párját” keressük, akkor mindenképp Amelinghez jutunk el: az üde és természetes megszólaltatás remeke, a szív dala valóban szívből és szívhez szól. A Souzay–Ameling-párhuzam egyébként is kézenfekvő, és számos dal felvételénél megragadható. Az elemzést a közvetlenebb megszólaltatás felé visszaterelő megszólaltatás mindkét énekesre jellemző. Nem véletlenül jelentik a tradicionálisabb *Lied*éneklés hagyományának folytatását a 20. század második felében, mintegy „ellentétpárt” képezve Schwarzkopf és Fischer-Dieskau intellektuálisabb és részletgazdagabb, (méltatóik szerint) kimunkáltabb vagy (bírálóik szerint) kimódoltabb interpretációs stílusával.

Schwarzkopf első strófájának hangszínéből sugárzik a boldogság ígérete, a „*mich an zu jeder Stund*” sor örömteli rácsodálkozással koronázza meg az alaphangulatot. Az „*ein altes, schönes Lied*” hangszíne türelmetlen, mintha már ez a sor szárnyalni akarna – megelőlegezi az „*Das in die Luft sich schwinget*” accelerandóját. Ez a „megelőlegezés” tipikusan schwarzkopfi invenció, amelynek lehetősége és fontossága – egy interjú tanulsága szerint – az 1961-es *Rosenkavalier*-film forgatása során tudatosodott benne. Elisabeth Bergner (a rendező, a magyar származású Paul Czinner felesége) figyelmeztette színpadi rutinjával: *ügyeljen az átmenetekre (Achten Sie auf die Übergänge)!* Vagyis a mozdulat, a gesztus, a mimika ne ütemre történjék, hanem előzze meg egy pillanattal a frázist. Evidenciának tűnik, de abban a korban, a taktussal

⁴³ Gérard Souzay – Schumann: Liederkreis Op. 39 und andere Lieder (Dalton Baldwin) Decca (1967) 2014.

összehangolt színpadi gesztus idején, amikor a film főszereplői a színpadi operajátszást elsajátították, korántsem volt az.

Hogyan kapcsolódik mindez az *Intermezzó*hoz? A daléneklésnél – vagy akár az opera stúdiófelvételénél – a mozdulat, a gesztus és a mimika a hangszínen koncentrálódik. Schwarzkopf a hangásfestészet, a *Klangmalerei* mestereként ezt az „átmenet-instrukciót” ülteti át a „még a szívben dúdolt dal” frázisára, megelőlegezve a következő sor szárnyalásának gesztusát. Az utolsó strófa, vagyis a zárásként megismételt első strófa új szintre emeli a korábbi életérzést anélkül, hogy megtörné az álomlebegését: a minden ballasztól és földitől megszabadult lélek már ujjongva, a beteljesültség érzésével sikklik. (Kevés felvételen hallani ennyire karakteres megoldást, a hangulat fokozása a lebegés megtörése nélkül Schwarzkopft leszámítva talán csak Peter Pears-nek sikerül ilyen remekül 1958-ban, Benjamin Britten kíséretével.⁴⁴)

Abból, hogy a dal ennyire üde és kiegyensúlyozott, boldogan ujjongó atmoszférát közvetít, kiviláglik Schwarzkopf (a *Liederkreis* folytatásában is megmutatkozó) architektonikája: ha az *Intermezzo* csak elvágódó álmodozást, melankolikus elmélkedést közvetítene, elsikkadna – ahogy nem egy énekesnél el is sikkad – a kompozíció és a versek rendjének struktúrája. A nyugtalanító nyugalom dalát (*In der Fremde*) üdítő közjátéknak (*Intermezzo*) kell követnie, hogy hatalmas hangulati váltással elérkezzünk a következő balladához (*Waldgespräch*).

3. Waldgespräch

Azon tévképzet elterjedése, miszerint a Lorelei-történet ősi német monda lenne, nem csekély részben a Harmadik Birodalom korának tudható be. Heine 1824-es verse, a *Loreley* – és Friedrich Silcher kompozíciója – olyan népszerűsége tett szert, hogy lehetetlennek bizonyult számítani a köztudatból, ezért a tankönyvekbe és antológiákba „népköltészetként” került be. Ez erősítette azon félreértést, hogy a rajnai hajósokat mágikus énekével pusztulásba taszító nőalak is a népi hitvilágból származik.

⁴⁴ Peter Pears – Robert Schumann: *Liederkreis*; Franz Schubert: *Drei Lieder*; Gabriel Fauré: *La Bonne Chanson* (z.: Benjamin Britten) Jube Classic (1958) 2022.

A „monda” Clemens Brentano képzeletének szülöttje: 1801-es *Lore Lay* című – regénye, a *Godwi* részét képező – balladájában (*Zu Bacharach am Rheine*) alkotta meg a nagyhatású figurát. A férfiakra bűvös csáberővel bíró, pusztulást – a versből nem derül ki, hogy halált vagy „erkölcsi romlást” – hozó nőt a püspök ítélőszéke elé idézik. A varázslónő – aki maga is megcsömörlött saját hatalmától, s akit egyetlen szerelme elhagyott, örökre összetörve szívét – könyörög a halálért, jó keresztény módjára szeretné befejezni terhessé vált életét. Ám végzetes szépsége okán a főpap megkegyelmez neki, kolostorba küldi, ahová három lovag kísérné. Útban a zárda felé Lore Lay el akar búcsúzni sziklájától, a lovagok felkísérik. A nő megpillantja hűtlen szerelme ladikját, és a folyó hullámai közé veti magát. A szikla foglyul ejti a csáberőnek – a búcsú kérése erejéig – ellenállni nem képes lovagokat, akik pap és végtisztesség nélkül szállnak kárhozatra. A hajósokat az idők végezetéig a háromszoros „*Lore Lay!*” visszhang figyelmezteti az eset tanulságára.

A Sankt Goarshausen melletti szikla, a Loreley már a középkorban is hírhedtnek számított, de nőalak vagy monda nem kapcsolódott hozzá. A *szikla*, *kő* jelentésű *Ley* tag kelta eredetű, a *Lore/Lure* tag etimológiája bizonytalan, egyaránt eredhet a középfelnémet *lorren/lurren* (*zokogni, kiáltani*), a tájnyelvi *luren* (*dúdolni*) és a középfelnémet *luren* (*nézni, kémlelni*) szóból. Eszerint a szó jelenthet akár *kiáltó* vagy *daloló sziklát*, ami a visszhangra, akár *kémlelősziklát*, ami közlekedési jelentőségére utal. Tény azonban: e szakaszon hajózni balesetveszélyes, hajótöréssel fenyegető vállalkozásnak számított.

Brentanónak tehát nem volt nehéz dolga a szintér hajó- és embervesztő visszhangjához olyan fantáziaalakot teremteni, aki egyszerre enged az antik szirénekre és Kirkére, vagy a középkor boszorkányaira és a Tannhäuser-monda Vénuszára asszociálni, azon archetípusokra, amelyek a női csáberőt démonizálják és az „elcsábított” férfit áldozattá stilizálják. Heine már ősrégi meseként (*Ein Märchen aus uralten Zeiten*) említi a mindössze kétévtizedes mondafigurát. Verse (amely Silcher, Liszt és Clara Schumann dala ellenére nem talált igazán méltó megzenésítésre, mert a heinei ambivalenciával, hangulattöréssel valamennyi kompozíció adós maradt) elvben ballada, valójában azonban balladapersziflázis a sziklán fészülő szirén dalától bódult, csónakjával odavesztett férfiről. Brentano költeményével ellenétben Heinénél nincs tanulság, hiányzik a „*fabula docet*”, csak egy maliciózus, szellemes mondat zárja a

mesét: *nos, íme, ez a Loreley műve volt (Und das hat mit ihrem Singen / Die Loreley getan).*



Mitsuko Shirai és Hartmut Höll

(Forrás: <https://www.flickr.com>)

Eichendorff (először 1815-ben az *Ahnung und Gegenwart*ban megjelent) *Waldgespräch*jének színtere, ahogy a cím is jelzi, nem a Rajnapart, hanem vadon; a vers nem elbeszélés, hanem rövid dialógus. A férfi megszólítja az erdőben a magányosan lovagló nőt. Már későre, hűvösre jár – minek járja egy ilyen szép lány magában az erdőt (*Es ist schon spät, es ist schon kalt, / Was reit'st du einsam durch den Wald*)? Felajánlja oltalmát, szívesen hazakísérné (*Der Wald ist lang, du bist allein, / Du schöne Braut! Ich führ' dich heim!*). A csábítási jelenet egyértelmű: a lovag védelmet ajánl egy könnyű kaland reményében. A nő azonban nem kalandot keres: sokszor csalódott a hűtlen férfiakban, szívét már sokan összetörték (*Groß ist der Männer Trug und List, / Vor Schmerz mein Herz gebrochen ist*). Figyelmezteti, vagy legalábbis elvben figyelmeztetné – a kijelentő vagy feltételes mód az énekesi interpretációból bontakozik majd ki – a férfit: vadászkürtje (ismét az Eichendorffra oly jellemző hangzásvilág) nyilván tévútra vitte, meneküljön, nem tudja, kinek akadt útjába (*Wohl irrt das Waldhorn her und hin, / O flieh! Du weißt nicht, wer ich bin*).

A lovag szeméről lehullani látszik a fátyol: a ló és az amazon túl szép, ékes és ifjú (*So reich geschmückt ist Roß und Weib, / So wunderschön der junge Leib*). Bátorsága elillan, az ég irgalmáért kiáltva felismeri a nőben a varázslónőt, Loreleyt (*Jetzt kenn' ich dich – Gott steh' mir bei! / Du bist die Hexe Loreley*). Az utolsó strófa, a nő második megnyilvánulása a férfi előző mondatait visszhangozza, akárcsak a folyóparti ekhó. Jól ismersz, igaz (*Du kennst mich wohl!*) – felel a férfi „most felismertelek” kiáltására. Magas váram a szikláról figyeli némán a Rajnát (*von hohem Stein / Schaut still mein Schloß tief in den Rhein*). Előtűnik tehát a Rajna és a szikla képe, a feleletek visszhangszerűsége további réteget nyer. A nő szavaiban a férfi önbizalomtól duzzadó köszöntését

hallani vissza: már későre, hűvösre jár (*Es ist schon spät, es ist schon kalt*). De a kocka fordult, az erdőben nem a nőre les veszély, az az ő vadászterepe, a vadász pedig a zsákmány: élve már el nem hagyja a vadont (*Kommst nimmermehr aus diesem Wald!*).

A varázslónő és a vadász a zongora nyugodt utójátékban – akárcsak a fenyegetés – köddé váltak; mintha sose léteztek volna, csak az erdő szelíd hangját hallani. Moore találóan jegyzi meg: az *Unheimlichkeit*ot, a jelenet horrorját Schumann kompozíciójában mindössze három taktus erejéig halljuk. Ellentétben Schubert (*Erlkönig; Gruppe aus dem Tartarus*) vagy Loewe (*Herr Olaf; Edward*) balladáival, amelyek a thriller valamennyi árnyalatát felvonultatják, Schumann nem szívesen időz hosszabban e momentumnál, pontosabban: más hatáskeresővel dolgozik.⁴⁵

A dal tálcán kínálja az előadói színpompát, a szerepjátékot és többször hangulatváltást. Ennek ellenére a férfi énekesek felvételei kevésbé kínálnak jól sikerült megszólaltatásokat – remekül énekelt *Waldgespräche*ket igen, lenyűgöző interpretációkat alig. Az okot kereshetnénk persze abban is, hogy egy énekesnő könnyebben jelenít meg maszkulin, mint egy férfi énekes feminin tónust – de ez jórészt csak az altokra és jó mélységű mezzoszopránokra áll. A titok nem is annyira a fej- vagy mellhangok, mint inkább a hangszínek bátor, láttató alkalmazásában keresendő: igazán autentikus Lorelei-hangzást férfi énekestől alig, énekesnőtől autentikus vadászt előbb hallani.

Schreiernél a vadász hangja az első strófában nemcsak fölényes, hanem egyenesen arrogáns. A záróstrófa első két sorában valamit megsejteni Lorelei titokzatosságából, de a mindent eldöntő utolsó két sor hangja semmiben sem különbözik a vadász kezdeti, gőgös tónusától – a két szereplő hangszíne összemosódik. Matthias Goerne⁴⁶ vadásza naiv és heroikus, az *O flieh!*-vel a nő valóban magától akarja védeni a férfit, ám az utolsó két sor olyan vaskosan zeng, hogy eldönthetetlen, kit hallunk – talán az erdőn lakozó rontását, de biztosan nem a boszorkányét.

⁴⁵ Gerald Moore: *Dichterliebe. Schumanns Lieder und Liederzyklen*. Tübingen, 1981.

⁴⁶ Matthias Goerne – Schumann: *Liederkreis*, op. 39; *12 Gedichte*, op. 35 (Eric Schneider) Decca 1999.

Ugyanakkor akad a férfi énekesek kevésbé meggyőző *Waldgespräch*jei között kivétel is. Fischer-Dieskau (Moore kíséretével) egy tömbből alkotott történetet beszél el, ám az utolsó strófában az „*Es ist schon spät, es ist schon kalt*” sorban megtörténik, amire várunk: az erdei boszorkányt halljuk, a maga csúfondáros kárörömével, még hozzá olyan bátran torz színnel, amilyenre Fischer-Dieskau ritkán ragadtatja magát. Az Eschenbach kísérte felvételen az interpretáció további árnyalatokkal gazdagodik: a „*wer ich bin*” nyers, egyszerre taszító és csalogató hangja, a felismerés pillanatában a „*Gott steh' mir bei!*” *Sprechgesang*-felkiáltása után a gúnyos torzítás az első „*Kommst nimmermehr aus diesem Wald!*” sorra tevődik át.



Nathalie Stutzmann és Catherine Collard
(Forrás: <https://festivaldemelle.fr>)

Az énekesnők interpretációi közül sem valamennyi tekinthető remeklésnek. Baker kimértebb tempója eleve sokat elvesz a jelenet feszültségéből, a matt figurák, a hangszínezés szervetlensége csak fokozza a hiányérzetet. A lovag beköszönése inkább barátságos, a kétoldalú és kölcsönösen félreértett csábításról nincsen szó, a felismerés hangja rémültre torzul, de az előzmény hiányzik, így az árnyalás értelmetlen. A nő hangja az utolsó strófában jórészt közömbös, az utolsó sorokban legfeljebb egy árnyalatnyit dühös, de nem démoni vagy diadalittas. Danco túlságosan bel cantóra, „szép éneklésre” vett előadásmódja, Ameling világos hangszíne (a varázslónő ravasz kás szubrettnek tűnik), Sena Jurinac⁴⁷ gyors tempója és a szereplők bájos porcelánfigurákká szelídítése (ha nem is pásztor-, de udvari „erdőjátékot” hallunk) nem emelik felvételeiket a jól sikerült interpretációk sorába. Crespin érdekes színt ad a figyelmeztetésnek (*O flieh! Du weißt nicht, wer ich bin*) – elhisszük neki, hogy a titokzatos nő szívét már sokszor törték össze, és valóban saját hatalmától akarja megmenteni a

⁴⁷ Sena Jurinac – Schumann: Liederkreis, Op. 39; *Frauenliebe und Leben* (z.: Franz Holetschek) Hänssler (1953) 2017.

lovast. A történet csattanója csak részben hatásos: Loreley utolsó mondata méltóságában sértett fejedelemlőt, nem varázslónőt vagy boszorkányt idéz.

Nathalie Stutzmann⁴⁸ első strófájából (*Ich führ' dich heim!*) kihallik az erotikus zsákmányra leső hím hangja. Az „*O flieh! O flieh! Du weißt nicht, wer ich bin*” ravaszul csábító. A nő tudja: a látszólagos ellenkezés csak fokozza a vadász gerjedelmét – a megoldás rendkívül eredeti, remekül megvalósítja Lotte Lehmann a dal e strófa kapcsán kifejtett gondolatát.⁴⁹ A nemcsak nyeregben ülő, de magát nyeregben is érző férfi köszöntéséből Bernarda Fink⁵⁰ felvételén is határozottan kicsendül a csábítás szándéka. A vadász döbönt rémülete, a záróstrófában (*Du kennst mich wohl...*) a vészjósló Lorelei-mosoly – az erőteljes Schwarzkopf-hatás okán – remekül eltalált. Ludwig zárása mesterien leképezi a számtalan csalódásban megkeseredett Lorelei férfigyűlöletét – az „*Es ist schon spät, es ist schon kalt*” sort bosszúszomjasan csapja a vadász arcába.

Ahhoz, hogy a dalban – a kompozícióban és a versben egyaránt – rejő valamennyi árnyalatot megkapjuk, ahogy az *Eichendorff-Liederkreis* legtöbb darabja esetében, Schwarzkopf felvételéhez érdemes fordulnunk. Ahogy számos énekesnél, az első strófa vadásza tette- és kalandra kész, a másodikban a nő megkísérli megmenteni az idegent. Azzal, hogy menekülésre akarja bírni, fokozhatja a csábítást, sejtve: a férfi, minél inkább küldi, annál kevésbé akar majd továsietni. De ezen a ponton a hang Schwarzkopfnál nem tükröz cselvetést, inkább azt halljuk, hogy – akárcsak Brentano balladájában, úgy Eichendorffnál is – a varázslónő maga is áldozat, aki belefáradt végzetes hatalmába, a megsebzett lélek diktálta folytonos, az útjába kerülő férfiak mindegyikét elpusztító bosszúba. Érezni a vadászon Lorelei nevének kimondásakor átfutó borzongást – az interpretációk rendszerint nem élnek ezzel a nüánsnyi megoldással. A rettenet a legtöbb énekesnél a „*Jetzt kenn' ich dich! Gott steh' mir bei!*” sorban jelenik meg a hangban, leképezve a kíséret és a dallamvezetés diktálta hangulatot. Ezzel szemben Schwarzkopf nem a direkt rémületet kiáltja világgá, hanem a névben rejti el a hideglelést. Nem két csúcspontra (a harmadik és a negyedik strófa végére) osztja szét, hanem a dalzárásra tartogatja a hatást, mivel a felismerés pillanatában a vadász még

⁴⁸ Nathalie Stutzmann – Schumann Lieder, 2. (z.: Catherine Collard) RCA Victor 1994.

⁴⁹ Lotte Lehmann: *Eighteen Song Cycles. Studies in Their Interpretation.* Cassell-London, 1971.

⁵⁰ Bernarda Fink – Schumann: Lieder Maria Stuart Op. 135; Rückert-Lieder; Liederkreis Op. 39 (z.: Anthony Spiri) Harmonia Mundi 2009.

csupán sejt, de nem tudhatja biztosan, hogy a csábítási kísérletért az életével fizet.

A záróstrófa első két sora hátborzongató, épp mert a hangszín nem akar borzongatni – egyszerre látjuk az elegáns és fölényes mosolyt, és hozzá a rezzenéstelen gleccserpillantást. A váltás ekként válik elementáris: eddig a kilovagló várúrnő állt szemben a vadással, akiben felismerte a varázslónőt, de még nem látja a maga valójában – a hangból egészen eddig csak a trubadúrlíra titokzatos hölgyét lehet kihallani. Az „*Es ist schon spät, es ist schon kalt*” jeges fortéja és a *kommst nimmermehr* gúnykacaja korbácsként csap le a férfira. A *Wald* már bántóan nyers, a két megismételt *nimmermehr* pörölycsapásként hangzik, éles és csúf boszorkányhangon. A tónus torzulása a vadász elé táruló látványt mutatja meg: a mágikus erejű nő nem egyszerűen varázslónő, hanem *striga*, alakváltó boszorkány, aki ezeknél a szavaknál/hangoknál alakul át/vissza szörnyé, vámpírrá. A vadász a Medúza-pillantásra már rég kővé dermedt, az utolsó *Wald* mellhangjára liánok szövik körbe, hogy megkezdődhessen Lorelei kannibalisztikus orgiája. A Schwarzkopf festette zárókép túllép a konvencionális balladakereteken: a *Klangdramaturgie*, a hangi dramaturgia teljes eszköztárával szürreális rémdrámába, groteszk horrorba – vagy ahogy Graham Johnson írja: *grand guignolba*⁵¹ – fordítja a négystrófás dialógust.

4. Die Stille

A dal címe akár *A csendként*, akár *A hallgatóg lányként* is fordítható: a dallam csapongása, a kíséret aggodalmas pizzicatói az énekest és a zongoristát – ahogy Moore megjegyzi – arra intik: nagy gonddal bánjanak a *Lieddel*, mert „törékeny”.⁵² Senki nem tudja, de még nem is sejt a költő/komponista/énekes boldogságát (*Es weiß und rät es doch Keiner, / Wie mir so wohl ist, so wohl!*), de igazából csupán egyvalakinek kellene tudnia, senki másnak (*Ach, wüßt' es nur Einer, nur Einer, / Kein Mensch es sonst wissen soll!*). Az első strófa második sora (*Wie mir so wohl ist, so wohl*) elbír némi rubatót, ahogy a harmadik sorban mindkét *Einer* egy finom portamentót. A dal lelke a fegyelmezett rugalmasság: míg az első versszakban a második aspektus, a csapongó lelkesedés lép előtérbe, addig a második tempójában és hangadásában az első, a mozdulatlanság, ami a

⁵¹ Graham Johnson: *Schumann Liederkreis*. In: Alan Blyth (ed.) *Song on Record*, I. Cambridge, 1986.

⁵² Gerald Moore: *Dichterliebe. Schumanns Lieder und Liederzyklen*. Tübingen, 1981.

néma, ám derűs természetet mintázza: a csillogó, havas táj, a messzi csillagok sem őrizik oly hallgaton titkukat, mint a lélek (*So still ist's nicht draußen im Schnee, / So stumm und verschwiegen sind / Die Sterne nicht in der Höh', / Als meine Gedanken sind*). A harmadik, valamivel élénkebb (*etwas lebhafter*) strófa újra a szárnyalásé: ha madár lenne, szárnyalása túlröpítené a tengeren, egészen a mennyekig (*Ich wünscht', ich wär' ein Vöglein / Und zöge über das Meer, / Wohl über das Meer und weiter, / Bis daß ich im Himmel wär'!*). A zárásként megismételt első versszak ezután már balerínakönnyedséggel lebeghet.



Sena Jurinac

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

Schreier felvételei között igen eltérő tempókra találni példát: Norman Shelter kíséretével kimért, de elegáns, Eschenbachéval⁵³ (15 másodperccel gyorsabb tempó mellett) fürgének szánt, de a végeredmény épp ellentétes a várakozással: esetlen, fakó és szikár. Souzay-nál a dal kifejezetten vontatottá válik, szárnyalás helyett a titok gyalogszerrel próbálna feljutni az égig, de hiába. Pears elvben ellentétes hatást célozna meg: tempója vágtazó volna – a dal minden más felvételnél rövidebb: 70 másodperces –, de a végeredmény lehangoló: éneklés helyett dinamikus prózát kapunk. Moore-ral közös felvételén Fischer-Dieskau is a könnyed, de intim és vallomásos interpretáció útját választja, Eschenbach kíséretével a tempó fürgébb, a színezés árnyaltabb lesz, a hangvétel szinte pajkos.

Baker, Christa Ludwig,⁵⁴ Fassbaender és Norman tempója valamivel lassabb, náluk a dal Dancóhoz és Shiraihoz képest 20, Amelinghez és Schwarzkopfhoz képest 10 másodperccel hosszabb, ami egy mindössze másfélperces darab esetében már jelentős különbség. Önmagában a lassabb tempó még nem fosztja

⁵³ Peter Schreier – Schumann Lieder (z.: Christoph Eschenbach) Teldec 1991.

⁵⁴ Christa Ludwig - The Essentials (z.: Erik Werba) Deutsche Grammophon (1968) 2018.

meg a dalt filigrán törekenységétől, bár a gondtalan szökellést mérsékli. Baker és Norman világos hangadása, illetve Ludwig – Fischer-Dieskau Eschenbach kísérte dalával rokonítható – pajkos tónusa sikerültebb interpretációt teremt, mint a Fassbaender által választott nyers hangsín.

A pálma itt mindenképp a fürgébb tempót, karcsú tónust preferáló énekesnőket, közülük is a lírai szopránokat illeti: Danco, Ameling és Shirai felvétele a hangvezetés visszafogott eleganciájával maga a ragyogás, Schwarzkopf plasztikus, rokokó hangulatú, színekavalkádós piruettjeivel elegyíti a játékos életörömet és az etikettszerű kokettériát.

5. Mondnacht

Mintha az Ég titkon csókot lehelne a Földre (*Es war, als hätt' der Himmel, / Die Erde still geküßt*), hogy a virágtermő inentől csak róla álmodhasson (*Daß sie im Blütenschimmer / Von ihm nun träumen müßt'*). A kép – az első impresszió ellenére – távol áll minden szentimentalizmustól, sőt, a legarchaikusabb mítoszok egyikét, a *hieros gamost*, az Ég és a Föld, Uranosz és Gaia nászát jeleníti meg. A középső strófa, a mezőkön járó szellő, a búzatábla és az erdő susogása (*Die Luft ging durch die Felder, / Die Ähren wogten sacht, / Es rauschten leis die Wälder, / So sternklar war die Nacht*), majd az utolsó strófában a lélek kiterjesztett szárnyú, hazatérő röpte a néma vidék felett (*Und meine Seele spannte / Weit ihre Flügel aus, / Flog durch die stillen Lande, / Als flöge sie nach Haus*) szintén a szubjektumon túli epifániaérzést kelt.

Adorno megfogalmazásában: Eichendorff „nem a haza, hanem a honvágy költője volt”,⁵⁵ a hon és a hazatérés téren és időn túli, metafizikai. A *Mondnacht* az *Eichendorff-Liederkreis* legnépszerűbb darabja, nem is annyira „értelmezést” igényel, „mindössze” tökéletes fókusszal és mezza vocéval, legatóval, melizmákkal és nem mellesleg lélekbe hatóan, klasszikus szépséggel kell megszólalnia.

A felvételek száma – ideértve a dalcikluson kívüli, önálló lemezeket is – impozáns. A teljes dalciklust megszólaltató énekesek mellett számos név

⁵⁵ Theodor W. Adorno: *Zum Gedächtnis Eichendorff. Coda: Schumann*. In: *Gesammelte Schriften*, 11. Frankfurt am Main, 1974. 69-94.

érdemel feltétlen említést: a kronológiát Lilli Lehmann⁵⁶ nyitja, Ernestine Schumann-Heink⁵⁷ szalonzenekar, valamint Elena Gerhardt⁵⁸ Nikisch Artúr kísérte felvétele szintén a legkorábbiak közé tartozik, a sor Alexander Kipnis,⁵⁹ Elisabeth Schumann,⁶⁰ Richard Tauber,⁶¹ Karl Schmitt-Walter,⁶² Heinrich Schlusnus,⁶³ Karl Erb,⁶⁴ Erna Berger⁶⁵ és Hans Hotter⁶⁶ felvételével volna folytatható.



Emmy Bettendorf

(Forrás: <https://en.wikipedia.org>)

Néhány felvétel azonban – a felsoroláson túl is – külön is méltatást igényel. Emmy Bettendorf⁶⁷ 1927-es (az énekesnőt zongora, hegedű és cselló kíséri) és Leo Slezak⁶⁸ (pályája aránylag késői szakaszában) 1928-as lemeze a *Mondnacht* legszebb megszólaltatásai közé tartozik: a legatoívek töretlenek, a mezza voce alkalmazása példaértékű, a hangvezetés fókuszált és karcsú. Elfride Trötschel⁶⁹ 1949-es felvételén az ezüstös csengést a korán eltávozott énekesnő instrumentumára jellemző, finom melankólia lengi be, megalkotva a legnagyobb *Mondnachtok* egyikét.

⁵⁶ Lilli Lehmann – *Lebendige Vergangenheit* (z.: ?) Preiser (1907) 1999.

⁵⁷ Ernestine Schumann-Heink – *Opera Arias & Songs* (v.: ?) Delos (1909) 1998.

⁵⁸ *A Centenary Tribute to Elena Gerhardt* (z.: Arthur Nikisch) EMI (1911) 1983.

⁵⁹ Alexander Kipnis sings *Lieder* (z.: Arthur Bergh) Music&Arts (1929) 1991.

⁶⁰ Elisabeth Schumann – *Lieder Recordings 1930–1938* (z.: Karl Alwin) Naxos (1932) 2006.

⁶¹ *The Richard Tauber Collection, 27.* (z.: Percy Kahn) Jube (1935?) 2015.

⁶² Karl Schmitt-Walter – *Schumann: Mondnacht* (z.: Michael Raucheisen) Telefunken 1936.

⁶³ Heinrich Schlusnus *Liederalbum, II.* (z.: Sebastian Peschko) Preiser (1937) 1999.

⁶⁴ Karl Erb *Liederalbum* (z.: Bruno Seidler-Winkler) Preiser (1938) 2006.

⁶⁵ Erna Berger – *Unveröffentlichte Live-Aufnahmen* (z.: Michael Raucheisen) Koch (1951) 1992.

⁶⁶ Hans Hotter – *Lieder Recital* (z.: Gerald Moore) Testament (1951) 2000.

⁶⁷ Emmy Bettendorf – *Schumann: Mondnacht* (v.: ?) Decca 1927.

⁶⁸ Leo Slezak *Lieder und Arien* (z.: ?) Preiser (1928) 2006.

⁶⁹ Elfride Trötschel – *Lied Bekentnisse* (z.: Hans Löwlein) Hänssler (1949) 2014.

6. Schöne Fremde

A lomb összeborzongva zúg, mintha a romok között régi istenek járnának (*Es rauschen die Wipfel und schauern, / Als machten zu dieser Stund' / Um die halb versunkenen Mauern / Die alten Götter die Rund'*). A mirtuszok titokzatos homályán az éj kivehetetlen, álomszerű üzenetet súg (*Hier hinter den Myrtenbäumen / In heimlich dämmernder Pracht, / Was sprichst du wirr, wie in Träumen, / Zu mir, phantastische Nacht?*). A szerelmes csillagragyogásban a bódult messzeség mintha majdani boldogságot ígérne (*Es funkeln auf mich alle Sterne / Mit glühendem Liebesblick, / Es redet trunken die Ferne / Wie von künftigem großen Glück!*).

A verset Eichendorff először 1834-es *Dichter und ihre Gesellen* című regényében adta közre. Az eredeti kontextus szerint a tehetséges, ifjú költő, Fortunat báró utazása során egy római márki palazzójában száll meg, és megismerkedik – innen a *Szép idegen* cím – vendéglátója lányával, Fiamettával, majdani hitvesével. A félromos falak, a mirtuszliget délszaki – Eichendorff megoldásaihoz képest viszonylag konkrét – tájat mutatnak, ám egyúttal el is emelik a szituációt a realitástól, hiszen e romok között régi istenek léptét hallani. Az első strófa a képzeletbeli múltat, a harmadik az elképzelt jövőt sejteti – az *als* és a *wie*, az eichendorffi imagináció térben és időben is egy másik világba távolítja a hasonlatokat.

Az atmoszféra a boldogság feltételezett, a messzeség hangjából kihallani vélt, vágyott ígérete ellenére sem felhőtlen: a lombok nemcsak *zúgnak* (*rauschen*), de *kísértetiesen borzonganak* (*schauern*); a mirtuszok árnya *titokzatos* (*heimlich*); az éj üzenete *zavaros* (*wirr*), maga az éj *phantastisch*, de – a kor szóhasználata tükrében – nyilván nem *fantasztikus*, hanem *mezavaró, megtévesztő*. Az éj csábító, de e csábítás dionüszoszi, démoni – aki enged e kísértésnek, akárcsak a *Zwielicht* és a *Waldgespräch* világában, ellenőrizhetetlen erők hatalmába kerül.



Elfride Trötschel

(Forrás: <https://blog.slub-dresden.de>)

A lemezek alapján két megközelítés bontakozik ki. Az egyik a dalt az utolsó strófából „visszafelé haladva”, vagyis a csillagragyogás és a messzeség sugallta boldogság ígéretéből építi fel. Ezen interpretációk esetében az első két strófa baljóslatú, világok határán egyensúlyozó hangulata háttérbe szorul. A költő/beszélő lelke nem az ódon falak, az éj értelmezhetetlen álmot idéző suttogása ellenére, nem ezek kontrasztjaként, hanem ezektől függetlenül, ezeket ignorálva kezdi meg diadalmas röptét. Souzay, Danco és Ameling feltétele bizonyítja ezen értelmezés legitimitását. A dal hossza a felvételeken 65 és 90 másodperc közé tehető, az első végponthoz Ludwig és Pears, a másodikhoz Ameling és Fischer-Dieskau (Moore kísérette) felvétele közelít. Ludwig és Pears tempója vágózó, ami nem segít a dal árnyalatainak kibontásában, de a benne rejlő türelmetlen, sürgető boldogságvágyat kifejezi.



Peter Pears és Benjamin Britten
(Forrás: <https://npgshop.org.uk>)

A másik megközelítés valamivel komplexebb, hangulat- és érzéskontrasztokban gazdagabb dalt tár elénk. Az utolsó strófa, akár csak az előző felvételeken, evidens – a szárnyalás örömmámoros és győzedelmes. Az eltérés az első két versszak árnyalásában, a szárnyalás előkészítésében, a hangulat felépítésében rejlik. Fischer-Dieskau (Moore kíséretével és bő 80 másodperces időtartamával) az első két strófát lírai atmoszférában tartja, de – épp ez emeli ki a „csak lírai” értelmezések közül – a hangban ott vibrál a fojtott feszültség, pontosabban, a szorongás. Az Eschenbach-hal közös felvételen teljesen eltérő interpretációt hallunk: az utolsó strófa itt is szárnyaló és győzedelmes, de az első kettő könnyed, egyenesen játékos. Az utóbbi felfogás átvezet Bakerhez, aki – gyors tempó és nagyszerű éneklés mellett – az első két strófát intim izgatottsággal szólaltatja meg: mintha egy könnyűróptú madarat hallanánk, amely alig várja, hogy a záróstrófában kedvére szárnyalhasson.

A kimértebb tempó és a dalban rejlő rétegek árnyalásának lehetőségeit Schwarzkopf más irányból ragadja meg. Az első két strófa alaptónusát az ugyan nem baljóslatú, de mindenképp sejtelmes és álmjelenést (*wie in Träumen*) idézően titokzatos remegés adja, atmoszférájában erdőzúgással és misztikummal, a hangban erős vibratóval és fedéssel. Itt lesz egyértelmű: e versszakoknak igazából két szereplője van, Eichendorff kedvenc „beszélői”, a lomb és az éjszaka.

7. Auf einer Burg

Az őrtoronyban elaludt agg lovag (*Eingeschlafen auf der Lauer / Oben ist der alte Ritter*), az esők, viharok (*Drüben gehen Regenschauer*), a rácsokon átsüvítő erdőzúgás (*Und der Wald rauscht durch das Gitter*) a messzi múltat, a középkor világát sejtetik. De Eichendorff az időt nemcsak visszapörgeti, hanem meg is állítja. A lovag haja, szakála, mellvértje, gallérja kövé vált (*Eingewachsen Bart und Haare, / Und versteinert Brust und Krause*), így ül magányában már századok óta (*Sitzt er viele hundert Jahre / Oben in der stillen Klause*). Látszólag csend és béke honol (*Draußen ist es still und friedlich*), a kőlovag nyugalma nem zavarják (*Alle sind in's Tal gezogen*), a boltívek alatt csak madarak tanyáznak (*Waldesvögel einsam singen / In den leeren Fensterbogen*). Odalenn a Rajna partján esküvői menet vonul (*Eine Hochzeit fährt da unten / Auf dem Rhein im Sonnenscheine*), az önfeledt zenén átszűrődik a menyasszony sírása (*Musikanten spielen munter, / Und die schöne Braut, die weinet*).

A tér mindkét irányba végtelen, fenn az őrtoronyban, a visszhangzó boltívek alatt és odalenn a völgyben is. Ám a két szintér között nincsen átjárás, nemcsak a lovag vált kövé, a nászmenet, az immáron örökké játszó muzsikusok és az örökké zokogó ara is. A nyílt tér ellenére, mintha az idő ugyanabba a pózba merevítette volna a szereplőket, mint a vulkán lávája Pompeji lakóit. Eichendorffnál a kövítés képén átsejlik a mondák császára, a Kyffhäuser-hegység gyomrában (más variánsok szerint a salzburgi Untersberg vagy a kaiserslauterni szikla mélyén) várakozó, szendergő Barbarossa Frigyes.⁷⁰ A császár szakála már hozzákövült az asztalhoz, amit kétszer körülér, de még nő, s ha háromszor körüléri, visszatér és helyreállítja birodalmát. Schumann a

⁷⁰ Richard Schröder: *Die deutsche Kaisersage und die Wiedergeburt des deutschen Reiches*. Heidelberg, 1893.

köszívű apát, Friedrich Wiecket is felismerhette az alakban, aki a zeneszó mellett búsuló menyasszony, Clara könnyeiért felelős.

Baker három és fél perces, egy tömbből megalkotott dalát mintha kőből faragta volna: a konstans pianó tömör; egyazon hangszínen, finom, de a márványsimáságot megtartó árnyalásokkal jeleníti meg a vár és a völgy képeit. Ameling interpretációja nem elhibázott, ám a választott, kivált az első strófában hallható hangszín túl kedves és világos e dalhoz. Jurinac szintén lírai, szomorkás idillbe hajló jelenetet formál a dalból, de ezért a hangszépség és az éneklés kiegyenlítettsége valamelyest kárpótol. Shirai felvétele egyes pontokon, többek között a „*Bart und Haare*” és az „*Eine Hochzeit...*” hangszínében erőteljes Schwarzkopf-hatást mutat, sötétebb árnyalataival a felsorolt énekesnőknél többet érzékeltet a dal misztikumából. Schreier gyorsabb tempóválasztásával – a Shelter kísérte felvételen a dal hossza két és háromnegyed perc – inkább életképet, mint lélek nem járta tájat ábrázol. Goerne hangvétele már inkább történelmi tablót idéz, az egyre finomabb pianókkal strófáról strófára formálja egyre melankolikusabbá az atmoszférát, összhatásban bánatos és kihalt, de napsütötte tájat festve. Ám ezen, szinte kizárólag a melankólia felől közelítő felvételek egyike sem adja át mindazt, ami a dalban rejlik.



Janet Baker és Daniel Barenboim
(Forrás: <https://www.telegraph.co.uk>)

Souzay élővé teszi – hangozzék bár képzavarosan – a dermedt jelenetet: az alaphangszín nem pusztán bánatos, hanem titkot rejtően borongós, a „*Sitzt er viele hundert Jahre*” keményebb hangadásán átsejlik a férfi marcona vitézsége és az a varázslat, ami kővé változtatta a lovagot. Az „*Eine Hochzeit...*” strófa – a *Sonnenscheine* és a *weinet* sejtelmes, a hajdani drámát idéző hangszíne – ballada-homállyal zárja a dalt. Friedrich Schorr⁷¹ felvételén az „*Und versteinert Brust und Krause, / Sitzt er viele hundert Jahre*” sorokban szinte a kővé vált lovag kiáltását hallani; az utolsó strófában a *munter* és a *Braut* színe

⁷¹ Friedrich Schorr – Schumann: Liederkreis Op. 39 (z.: Fritz Kitzinger) RCA Victor 1938.

kétségbeesett és panaszos – mintha a jelenet valamennyi szereplője szabadulását várná az átok alól.

Schwarzkopf – ahogy dalciklusának alaphangjában az eichendorffi-schumanni világ misztikuma dominál – a balladai gomolygást mutatja meg. Az „*Eingewachsen Bart und Haare*” hangfestési remek: a merev, nehézkes hangszín leképezi a kőmerevséget; a *Haare*, a fellépés ellenére – amely a legtöbb énekesnél kivilágosítja hangszínt, megbontva az egységet – a hangzás nem veszít súlyos darabosságából. Az „*Und versteinert Brust und Krause*” ugyanezen eszközzel még merevebbé teszi a képet, a kőlovagot furcsa, szürreális figurává stilizálva. Az „*Eine Hochzeit fährt da unten*” hangszíne hátborzongató – ha Souzay-nál sejtettük, hogy a dal szereplőin átok ül, Schwarzkopfnál már biztosak lehetünk benne: ilyen, élőhalottakból álló lakodalmi menettel csak horrortörténetekben találkozni. A *Sonnenscheine* első két szótagját olyan groteszk színnel vonja be, a *munter* olyan panaszosan hangzik, a *weinet* portamentója olyan végtelenbe nyújtja a sírást, hogy ezzel nemcsak a realitástól, de még a történelmi tablótól is elemeli a ki tudja, milyen bűnért örök vonulásra ítélt násznépet, az idők végezetéig víg muzsikálásra ítélt zenészeket és az utolsó ítéletig zokogásra ítélt menyasszonyt.

8. In der Fremde

Az erdei patakok hangja eltérő irányokból, dezorientáló, zúgó káosszá egyesülve tör a vándorra (*Ich hör' die Bächlein rauschen / Im Walde her und hin*), elvétí útját, már nem tudja, hol van (*Im Walde, in dem Rauschen / Ich weiß nicht, wo ich bin*). Mintha a kihalt rengetegben a csalogányok (*Die Nachtigallen schlagen / Hier in der Einsamkeit*) a régmúlt szépségéről akarnának valamit eldalolni (*Als wollten sie was sagen / Von der alten, schönen Zeit*). De csak „mintha akarnának”: üzenetük nem jut el az eltévedt vándorhoz. A csillámló holdfényben (*Die Mondeschimmer fliegen*) mintha úticélját, a kastélyt vélné megpillantani (*Als sah' ich unter mir / Das Schloß im Tale liegen*). De csak „mintha vélné”: a távolság áthidalhatatlan (*Und ist doch so weit von hier!*). Mintha a kert rózsái között (*Als müßte in dem Garten / Voll Rosen weiß und rot*) kedvesének kellene a vándorra várnia (*Meine Liebste auf mich warten*). De csak „mintha kellene”: már rég, sőt – Schumann beiktat egy *so* szócskát a szövegbe –, réges-rég halott (*Und ist doch so lange tot*).

A versben elsősorban a természet hangja jelenti a realitást: az erdő és a vizek zúgása, a csalogányhang, a holdsugár. Minden más – a madárdal üzenete, a völgyben felsejlő kastély, a vándorra váró kedves – már esetlegesség, vágykép feltételesmódban (*wollten, sah', müßte*). Az emberi és érzelmi síknak is van azonban realitása, hátborzongató realitása: a vándor elveszettsége, zavarodottsága (*her und hin*), a kastély elérhetlensége (*so weit*), a rég (*so lange*) sírba szállt kedves.



Friedrich Schorr

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

A zúgás (álljon a *rauschen/Rauschen* akár igei, akár főnévi alakban) enged mind a *Wunderhorn-dalok* közül az *Ich hört' ein Sichlein rauschen*, mind a *Müllerin-ciklus* második dalára (*Wohin?*) asszociálni. Ám e versekben, dalokban a hangzás, zsongás világokat köt össze, a természet és az ember világát. Eichendorff versében a *Rauschen* kettéosztja, elválasztja a síkokat, a közeli/reális és a messzi/irreális síkot. Schumann kompozíciójának zenei hangsúlyai ezt a távolságot végtelenné, a törést áthidalhatatlanná teszik, az elhagyatottságot, az idegenséget – a romantika már többször emlegetett kulcsszavával élve – az *Unheimlichkeit* szintjére emelik.

A schumanni tempó *meglehetősen gyors (ziemlich rasch)*, a hangvétel *lágy és titokzatos (zart, heimlich)*. Vagyis, bár a dal a ciklus 1., lassú dalával azonos címet visel, a hangulat nagyon is eltérő. Ám közös bennük az idegenség, otthontalanság, haza- (*Aus der Heimat...*), illetve múltba vágyódás (*Von der alten, schönen Zeit*), a valaha fontos személyek, a szülők (*Aber Vater und Mutter sind lange tot*), a kedves (*Meine Liebste ... so lange tot*) halála. A 8. dalban mindkét érzést, illetve ténytet – a zárósornál kétszer megismételt, egyre nyomatékosabb – ritardando emeli ki.

Számos énekes, Schorr, Crespin, Souzay, és Schreier az egyszerűbb utat választja – a dal nyugtalanságot, végkicsengése szomorúságot közvetít – közvetlen és konvencionálisabb, de meggyőző eredménnyel. Norman túlságosan

kedves, hosszú álomból ébredő, tanácstalan Csipkerózsikát idéző hangszínével, Shirai túl halvány színeivel, Jurinac és Danco vontatott tempójú melankóliájával kevésbé meggyőzőek. Pears nyugtalanságán áthallik: a természeti kép és a halott kedves emléke több a szimpla közhelynél, a kétségbeesés nem romantikus szépeltés vagy pillanatnyi hangulat, hanem egzisztencialista szorongás.

Schwarzkopf tempója – akinek felvételéből és hangszíneiből Ameling bőségesen, de nem klónozva merít – rendkívül gyors, nemcsak *ziemlich*, hanem *sehr rasch*, a szüntelen crescendók és decrescendók nagyon hangsúlyosak (ehhez persze Parsons kísérete is kell), a dalban végig hallani a patakok zúgását, amelyek, mintha a főszereplő elvarázsolt kastélyba, ijesztő tükörrengetegbe tévedt volna, csak dezorientációját fokozzák. Az atmoszféra – a rohanó patakok tempója és a kétségbeesett hangszín okán – egyenesen pánikot sugall: a pillantás ide-oda rebben, mindenhol lidércfényt, csapdát lát, kiút híján csak a múlt nyelheti el, hiszen a ritardanadók sem hoznak biztonságot és megnyugvást. A dalt záró *tot* a szellőfuvallat, amely – akárcsak az 1. dalban – a szellemjárta temető sírjai felett lebeg. Ismét tanúi lehetünk a dalcikluson végigvonuló, schwarzkopfi szerkezetépítésnek: a ciklusnyitó, első *In der Fremde* szintén a romantika otthont sehol nem ígérő tájaira visz, akárcsak a ciklus közepén a második; míg ott a statikus, itt a dinamikus tónus hordozza ugyanazt a kísérteties idegenségérzést.

9. Wehmut

Olykor a dal képes boldogságot színlelni (*Ich kann wohl manchmal singen, / Als ob ich fröhlich sei*), de felszabadulást csak a titkon ejtett könny ad (*Doch heimlich Tränen dringen, / Da wird das Herz mir frei*). A tavasz leheletére a csalogány (*Es lassen Nachtigallen, / Spielt draußen Frühlingsluft*) elvágódó dallal felel tömlöcodújából (*Der Sehnsucht Lied erschallen / Aus ihres Kerkers Gruft*), ám bárki ebből örömet vél kihallani (*Da lauschen alle Herzen, / Und alles ist erfreut*), süket a dalban lakozó szenvedésre (*Doch keiner fühlt die Schmerzen, / Im Lied das tiefe Leid*).

A rab madár a test börtönébe zárt, de szárnyalni tudó lélek képét mintázza; Schumann az eredeti szöveg *kalickáját* (*Käfig*) *tömlöcre* (*Kerker*) cseréli – nemcsak az *odú/kripta* (*Gruft*) képéhez közelítve a kifejezőmódot, de a tartalmat is magasabb síkra emelve. De a versben általánosabb *ars poetica* is

rejlük: az esztétikai céllal, de nem esztétikai motivációból születő alkotás summázata. A *sehr langsam* kottainstrukció veszélyt hordozhat – ha a lassú tempó nem párosul könnyedséggel, a dal szentimentálissá vagy gyászzenévé válik. További kockázat, ami szintén a kompozícióból fakad: a zongorakíséret „rátapad” az énekszólamra, amit a kísérőnek kell elkendőznie, a zongoraszólamot észrevehetetlenné kasírozva.⁷² Az elvagyódás (*der Sehnsucht Lied*) zengéséből – ahogy Moore megfogalmazza – a szárnykiterjesztést, a csalogány vágyott röptének első pillanatát, könnyedségét kell kihallani.

Norman fenségesen kinyilatkoztató és Danco megindítóan panaszos hangválasztása (közepes tempó mellett: két és fél percet vesz igénybe a dal) egyaránt autentikus. Baker a *nagyon lassú* jelzést szó szerint veszi: a hangadás erősen instrumentális, a dal koráljelleget kap. Schorr gyorsabb tempója mellett (a dal nála mindössze két perc) az első strófát a hangban lakó könny, *sacro fuoco* hatja át, a „*Der Sehnsucht Lied erschallen*” égbe tekintő, ám hiábavaló reménnyel élénkül meg.



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

A kétstrófás dal legszélsőségesebb tempóit Goerne és Ludwig felvételén halljuk. Goerne a három és fél percesre nyújtott dalt indokolatlanul vontatottá teszi – Ludwignál a két percnél is rövidebb dalban az elvagyódás sürgető hangulatot kap, de a hangszínen megmarad az az áttetsző fátyol, amit a ciklus fantazmagória-jellege megkövetel. Fink tempója szinte másodpercre megegyezik Ludwigével, de a kevésbé érzékeny hangadás a dalt nemcsak a misztériumtól, hanem a bánattól is megfosztja, így végeredménynek egyedül a sürgetés marad, ami közlésnek kevés.

Shirai tempója nagyjából azonos Bakerével – nála is három perc a dal hossza –, de színei és hangsúlyai életteli: a „*fröhlich sei*” emelkedése remek

⁷² Gerald Moore: *Dichterliebe. Schumanns Lieder und Liederzyklen*. Tübingen, 1981.

szerkesztéssel a szabadulás ígérteit sejteti, megelőlegezve a „*Da wird das Herz mir frei*” mezzofortéját. A csalogánydal pianissimóból tör felfelé, az *erschallen* és az *aus ihres Kerkers* közti, kottaszerű szünet ellenére mégsem hallani sem a szünetet, sem a levegővételt, az átkötés koncentrált, a hang, mintha egylevegős frázisról lenne szó, a megkezdett ívet folytatja.

Schwarzkopf mérsékelt tempóval (két és fél perc) kissé mélabús, de világos hangadással indítja a dalt – az összhatás könnyed: a látszólagos vígság és a szíven könnyítő könnyek kettősségét, épp az említett szentimentalizmus- és gyászdal-veszély okán nem engedi elnehezülni. Az odakünn játszó tavaszi szellő (*Spielt draußen Frühlingsluft*) az elérhetetlen messzeség üzenetét hozza, aminek sejtelmességét a *Kerkers Gruft* u-jának fedése tovább erősít – a könnyedség változatlanul megmarad: a melankólia nem viharfelhőn, hanem a szellő és a madárdal szárnyán lebeg. Az utolsó két sor bánata már könnyes, a vigaszt nem lelő elvágódás hangszíne a goethei *Mignon-dalok* tónusát idézi. Nem marad kétség: a dal, az alkotás ekképpen a külvilág számára felöltött maszk mögötti fájdalom, szenvedés és elfojtás szublimálása, transzformációja és igazgyöngye.

10. Zwielight

Az alkony kitarja szárnyát, a fák riadtan borzonganak, a felhők vonulása baljós álmokat idéz (*Dämmerung will die Flügel spreiten, / Schaurig rühren sich die Bäume, / Wolken ziehn wie schwere Träume*). Mit jelentsen e szürkület (*Was will dieses Graun bedeuten*)? Akinek őze kedves, ne engedje magában legelni – vadászok járnak az erdőt, a kürt és a vadon szava tévutakra csábít (*Hast ein Reh du lieb vor andern, / Laß es nicht alleine grasen, / Jäger ziehn im Wald und blasen, / Stimmen hin und wieder wandern*). Az alkony, a Zwielight a „már nem nappal, még nem éjszaka”, a bizonytalan kettősség, elmosódó kontrasztú *Zweiheit*, a fenyegető világ- és énhasadás, a skízis, a *Doppelgängertum* ideje.⁷³ Az őz – akárcsak Schubert *Müllerin*ében, *A vadászban* – az elveszíteni félt kedves, akit az erdőt keresztül-kasul (itt: *hin und wieder*, a *Waldgespräch*ben: *her und hin*) átjáró kürt szava könnyen elvihet.

Ez órán még a barátban sem bízhatni (*Hast du einen Freund hienieden, / Trau ihm nicht zu dieser Stunde*), álságos szóval, csalárd békével orvul támad (*Freundlich wohl mit Aug' und Munde, / Sinnt er Krieg im tück'schen Frieden*).

⁷³ Eckhart Busse: *Die Eichendorff-Rezeption im Kunstlied*. Würzburg, 1975.

Holnapra feltámad, amit az éj elnyel – de csak, ami el nem veszejt (*Was heut gehet müde unter; / Hebt sich morgen neugeboren. / Manches geht in Nacht verloren*).

A ciklus baljóslatú dalai közül a *Zwielicht* kiemelkedik: a háromszólamú bevezetés nyolcadai, a nyugtalanító szinkópák, a *blasen* fémes hangja, a „*Trau ihm nicht zu dieser Stunde*” keserű tónusa a zárósor rezignáltan nyugodt, de szarkasztikus, ironikus felszólításában kulminál: maradj éber és derűs (*Hüte dich, sei wach und munter!*).

Az utolsó két sorban Eichendorff mindkét esetben a *bleibt* igét használta (*bleibt verloren / bleib 'wach*), Schumann módosítása, a *geht* és a *sei* csak pregnánsabbá teszi a veszélyeztetettség érzetét. Az *óvakodj* (*hüte*) és *éber* (*wach*) szavaknak a *vidámnál* (*munter*) erősebb kontrasztja aligha lehetne. Nem az éj bársonyát halljuk, hanem – akárcsak Strauss és Glim *Die Nachtjában* (*Aus dem Walde tritt die Nacht, Aus den Bäumen schleicht sie leise*) – a két világ határán lebegő ambivalenciát, a mindent elnyelni fenyegető, az erdőből elősettenkedő alkonyt.

Baker és Jurinac hangvétele szomorú, de nem vészjósló, a dalban rejlő fenyegetést nem közvetíti. Crespin hangszépsége a dalban kivételesen jól érvényesül, ám tempója is kivételesen lassú (az átlagosan három-három és fél perces *Zwielicht* majdnem négy perc lesz), a felfogás érzékeny és mélabús – de az összhatás gyászdalt eredményez. Fischer-Dieskau Eschenbach kíséretével a dal valamennyi férfi énekesét felülmúlja. A pianóból mezzofortéig fokozott, az utolsó szót nyers hangszínnel bevont „*Wolken ziehn wie schwere Träume*” vészterhesen vonuló felhőket mintáz, amire a „*Was will dieses Graun bedeuten?*” fojtott, elnyújtott hangsúlya reflektál, majd a „*Stimmen hin und wieder wandern*” sor fokozatosan elmosódik.



Gérard Souzay és Dalton Baldwin
(Forrás: <https://www.nytimes.com>)

Souzay a titokzatosság megjelenítésében lenyűgöző: a hangszín fojtott, anélkül, hogy a vokalitás rovására menne, a jelenet misztikum övezte, a fenyegetés ott lappang a háttérben, de a tájat nem járják be kísértethangok. Norman interpretációja is az impresszionista tradícióba illeszkedik – a felvételt hallgatva egyértelmű: sokat merített mestere, Souzay lemezéből –, és a fentebb említett énekesnőknél mélyebb síkokig hatol: nem a természet fenyegetését, hanem a fenyegetés kiváltotta szorongást, a „*Stimmen hin und wieder wandern*” sorban szinte sírva megremegő félelmet mutatja meg. Shirai több ponton is rendkívül eredeti megoldást talál ugyanezen sor számára: a szavak egyre elmosódottabb artikulációt kapnak, mintha a távoli visszhang vinné az emberi- és lidérchangokat. A „*Trau ihm nicht zu dieser Stunde*” nála drámai keserőséggel zeng; az elsüllyedő ma és a születő holnap (*müde unter / neugeboren*) hangszínei az életunt hanyatlás és a félnék sarjadás kontrasztjai, a dalvégi figyelmeztetés józan és fegyelmezett.

Danco erős vibratóval indít (*Dämmerung ... Träume*) az alkonyremegést leképezve, a kérdésnél (*Was will dieses Graun bedeuten?*) a vibrato minimálisra csökken, a szín sejtelmesről aggódóra vált, a hangulatfestő leírást és a beszélő hangját kontrasztálva. A „*Sei wach und munter!*” sötét, gomolygó hangja egyértelműsíti: a veszteség elkerülhetetlen. Az első strófában Fassbaender Dancóhoz képest igen eltérő utat választ: a tájleírás sejtelmes, a kérdés drámai. A hang mindvégig a nyomasztó, bénult mozdulatlanságot, a szorongás tehetetlenségét mintázza – a „*Hüte dich, sei wach und munter!*” sorban mintha a jelenetet kívülről szemlélő, mindentudó elbeszélő szólalna meg: felszólítása kérlelhetetlen, bizakodásra reményt aligha enged.

Schwarzkopf a tempót a legtöbbeknél gyorsabbra veszi. Az alaphangszín kísértettörténethez illő, a nyugalom fojtott és vészjósló; sejthető: a közelítő éj a beszélő reményeit könyörtelenül elnyeli. A „*Stimmen hin und wieder wandern*” balladai, az erdőt átjáró hangok nem evilágiak, mintha a Vörös Rébék történetének alakváltó démonjáról sügna. „*Freundlich wohl mit Aug' und Munde*” – a színlelő barát leírása cselvetést sugall; akárcsak az *Intermezzó*ban, az „átmenet-technikával” a következő sor álnok békéjét (*im tück'schen Frieden*) vetíti előre. A „*Hüte dich, sei wach und munter!*” babonás-rejtelmes hangja mintha csak *A bűvös vadász* Samieljének megjelenésére figyelmeztetne: jól vigyázz, és őrizd a derűt – ha tudod

11. Im Walde

A násznép vonulását madárdal kíséri (*Es zog eine Hochzeit den Berg entlang, / Ich hörte die Vögel schlagen*), a lovasok kedélyes vágója közben felharsan a vadászkürt (*Da blitzten viel Reiter, das Waldhorn klang, / Das war ein lustiges Jagen*). A tünemény jellegzetesen eichendorffi, nem annyira képek, mint hangok elegye: a menetet nem láttatja, hanem hallani engedi. Talán a zokogó menyasszonyt kísérő lakodalmi menet azonos a 7. dalban szereplővel, hiszen Eichendorff ismét titokzatos hangulatba fordítja a verset.

Míg mindez – talán csak fantáziaként – átfut a beszélőben, már el is halnak a hangok, éj borít mindent (*Und eh' ich's gedacht, war alles verhallt, / Die Nacht bedeckt die Runde*). S új hang kél, a hegyek felől zúgni kezd az erdő (*Nur von den Bergen noch rauschet der Wald*), a szív beleborzong (*Und mich schauert's im Herzensgrunde*). Az énekesi interpretáció, az összhatás atmoszférája jórészt az utolsó sor és annak ritardandós megismétlésén dől el.

A dal rendszerint másfél percet vesz igénybe, Goerne, a széles és melankolikus tempók mestere itt – a várakozásokat meghazudtolva – épp ellenkező megoldást választ: 70 másodpercesre gyorsítja darabot. Az első két sor, a násznép és a madárdal szokatlanul fürge; a vadászok képénél már nincs hová fokozni a tempót, de itt hangszínváltáshoz folyamodik: a lovasok szilajak és rendkívül színpadiasak, mintha a német historizmus, a Vilmos-kor ónémet bútorainak faragványairól, vagy Kaldeway Kelemen Zsolnay-tányérjairól vágáznának elő. Az erdőzúgás nem békét, hanem veszélyt ígért. A zárósor pianissimós, nem kísérteties, de őszinte remegése elvben hihető, vagy legalábbis az lenne, ha az utolsó szótag (*Grun-de*) hangja lezárná és lekerekítené, és nem kurtán-furcsán befejezné a dallamívet. A heroikus indítás Pears felvételére is áll, csak éppen ez a hangvétel az egész első strófát lefedi, így viszont a hangulat akaratlanul groteszkké válik: az esküvői menet is a vadászok vitalitásával nyargal. A hangszín és a tempó az utolsó sorra nyugszik meg, Goernéhez hasonlóan suta záróhanggal.



Christa Ludwig és Erik Werba
(Forrás: <https://www.omnia.ie>)

Az első strófa, sőt, az egész dalra kiterjesztett, egységes hangszín Fink felvételén is hallható, azonban összhatásában mégsem furcsa, hanem autentikus eredményt szül. A hangszín ugyanis nyugtalanságot és nyugtalanító izgatottságot mutat, mintha a beszélő korábbi élmények hatására a látszólag békés képeket is gyanakvással szemlélné. És valóban: az első hét sor elvben akár hétköznapi jelenet is lehetne, az utolsó sor borzongása nem is feltétlenül volna indokolt. De ha már Eichendorff szövege, illetve Schumann szövegválasztása és kompozíciója ezt a záróhangulatot villantja fel, akkor Fink – jó stílusérzéssel – nem csatlakozik azon interpretációk közé, amelyek az utolsó előtti dalt a mosolygó megbékélés irányába tolják el.

Az Eschenbach kísérete, az átlagos másfél percnél valamivel gyorsabb tempójú felvételen Fischer-Dieskau derűs, napsugaras hangszínnel indítja a dalt, válasza az előtűnő a képekre és hangokra, a vidám nászmenetre, a kissé teátrális lovasokra, az önfeledt madárdalra az örömteli rácsodálkozás. Az erdő zúgására is inkább csak összeborzong, a baljóslatú titokzatosság mindenestül hiányzik az interpretációból. Legitim és autentikus felfogás: a vándor immár a záródal ujjongó boldogsága felé tart, a megelőző dalok sejtelmes tájait, hiábavaló vágyakozását és szorongását maga mögött hagyta. Fischer-Dieskaunál az *Im Walde* inkább egyfajta közjáték – akárcsak a 2. dal, a ciklus elején az *Intermezzo* –, ami a végkifejlethez visz közelebb.

Baker és Schwarzkopf – Fischer-Dieskauval ellentétben – nem a következő dal, hanem az előzőek felől építi fel *Az erdőbent*. Baker kimértebb tempóval és az egész darabra rávetített, visszafogott és sejtelmes hangszínnel – az előző *Lied*ekből már ismert képek és motívumok összegzik a korábbi baljóslatú szorongásokat, feltámadó és elhaló természeti és emberi hangokat. Schwarzkopf nemhogy derűsen, de egyenesen ujjongó tónusban kezdi a dalt, ami az első strófa végéig ki is tart, ekkor következik be a hangszínváltás. A hangok elhalását (*Und eh' ich's gedacht, war alles verhallt*) még csak konstatálja, de a tájra

boruló éjt (*Die Nacht bedeckt die Runde*) már a ciklus baljóslatú színeiből festi meg. Az erdőzúgás kevésbé sejtelmes ugyan, mint a balladisztikus dalokban, de a megismételt „*Und mich schauert's im Herzensgrunde*” visszaidézi az átélt bánatokat és szorongásokat.

12. Frühlingsnacht

A kert felett elhúzó madárraj hangja (*Über'm Garten durch die Lüfte / Hört' ich Wandervogel zieh'n*) tavaszillatot, virágzást ígér (*Das bedeutet Frühlingsdüfte, / Unten fängt's schon an zu blühen*). A költőt egyszerre ujjongás és zokogás környékezi, a lehetetlennek hittet látja valóra válni (*Jauchzen möcht' ich, möchte weinen, / Ist mir's doch, als könnt's nicht sein!*), régi csodákkal ragyog a holdfény (*Alte Wunder wieder scheinen / Mit dem Mondesglanz herein*). A Hold, a csillagok hirdetik, az álomliget susogja, a csalogány csattogja (*Und der Mond, die Sterne sagen's, / Und im Traume rauscht's der Hain / Und die Nachtigallen schlagen's*) – a lány végre övé (*Sie ist Deine, sie ist Dein!*).

A vers eszközkészlete tipikusan eichendorffi: a madárraj nem látható, csak hallható, a táj anyagtalan, a főszerep a levegőé, a mozgásé, a csillagokig érő végtelen téré. Az utolsó strófa három, fokozó *und*ja juttatja csúcspontra az extatikus „Tiéd” beteljesülését. Ha a dalciklus Clarához szól, Clara lényét is magában foglalja, úgy Schumann a *Liedek* rendjének végső meghatározásakor jó okkal tette a *Frühlingsnacht*ot a bolyongás utáni célba érkezés záródalává. A zongorakíséret első kilenc taktusának triolái már megadják a ciklus legvidámabb, ujjongó dalának atmoszféráját: ilyen vidám madárdalt, szárnycsattogást, lágy és melengető hold- és csillagfényt a ciklus előző dalaiban nem hallani. A lány meghódításának élménye majdnem olyan elementáris, mint a *Müllerin* 11. (*Mein!*) dalában – de csak majdnem, Eichendorffban talán marad némi székszis, amit Schumann is osztt: alig meri elhinni, hogy mindez valóság (*Ist mir's doch, als könnt's nicht sein*).⁷⁴

⁷⁴ Gerald Moore: *Dichterliebe. Schumanns Lieder und Liederzyklen*. Tübingen, 1981.



Marianne Brandt

(Forrás: <https://en.wikipedia.org>)

A *Liederkreis* dalaiból készült felvételek közül a legkorábbi a záródalé: 1905-ben Marianne Brandt⁷⁵ énekelt lemezre – már félig-meddig visszavonulása után, hatvanas évei első felében – a Pathé számára. A hangrögzítés hőskorából származó megszólaltatás ma is értékelhető énekesi teljesítményt és értelmezést mutat. A hang egyenletesen árad, az ívek mesterkéletlenek, a mély regiszter mellhangjai szervesen, mesterséges sötétítés nélkül teltek, a magasságok nem élesek. (Utóbbi jelenség leginkább a szopránok, főképp a koloratúrszopránok korabeli felvételein figyelhető meg, a mélyebb hangfajokkal, így Brandt mezzoszopránjával is kegyesebb volt a tölcséres technika.) A tempó kiegyenlítően gyors, a dalban – és kivált a kíséretben – rejlő csábítás ellenére nem rohanó, a lelkesedés áthallik a hangszínen is.



Willi Domgraf-Fassbaender

(Forrás: <https://de.wikipedia.org>)

Számos, az előző tizenegy dalban jó, jelentős vagy korszakos interpretációt nyújtó énekes felvételét sorra lehetne venni. Fischer-Dieskau (kivált az Eschenbach kísérete lemezen), Jurinac, Ameling, Shirai, Norman (Gage kíséretével), Fink és Goerne egyaránt diadalmasan repül a dalban. A legszívmelengetőbb azonban Danco *Frühlingsnachtja*, Schwarzkopfé pedig

⁷⁵ Marianne Brandt – Schumann *Frühlingsnacht* (z.: ?) Pathé 1905.

azért a legmeggyőzőbb, mert az első dalban útnak indult vándor nála járta be a legködösebb tájakat, a lélek legmélyebb bugyrait és meghasonlásait.

Néhány megszólaltatás ugyanakkor erős hiányérzetet hagy maga után: Schreier olykor túl száraz hangadása kevésbé közvetíti a célba ért vándor földöntúli örömét, Fassbaender pedig túl későn énekelte lemezre a ciklust ahhoz, hogy a töretlen „bel cantót” igénylő dalhoz megtalálja a frissesség illúzióját keltő hangszínt és hangadást. Az említett felvételek tempói általában 70 és 90 másodperc közötti dalt eredményeznek: a *meglehetősen gyors (ziemlich rasch)* előírás kizárja a vontatottságot, ám a túlságosan sebes tempó veszélyes lehet, hiszen a kíséret óhatatlanul túl hangos lesz, az énekes pedig nem feltétlenül tud lépest tartani vele (ez történik Norman későbbi, Parsons kísérte felvételén⁷⁶).

A *Frühlingsnacht* is azon dalok közé tartozik, amelyet azok is felénekeltek, akik vagy nem szólaltatták meg a teljes ciklust, vagy nem vették lemezre. Willi Domgraf-Fassbaender⁷⁷ – Brigitte Fassbaender apja – 1934-es felvételén szinte operai hangvételt hallunk: a *Mondesglanz allein* zengése és a végtelen hosszan kitartott záróhang (*Dein!*) maga a tömény *italianità*. Elvi síkon és purista nézőpontból az interpretáció összeegyeztethetetlen lenne a dalciklussal, de – főleg, mivel egyetlen, a *Liederkreis*ből kiragadott dalról van szó – a gyakorlatban ezúttal mégis remekül működik.



Sigrid Onégin

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

Sigrid Onégin⁷⁸ 1921-es, Bruno Seidler-Winkler kísérte lemezén az énekesnő altja – a magasságoknál a hangrögzítés okozta torzítások ellenére – legjobb

⁷⁶ Jessye Norman – Händel, Schubert, Schumann (z.: Geoffrey Parsons) Philips (1987) 2006.

⁷⁷ Willi Domgraf-Fassbaender – Schumann: *Frühlingsnacht* (z.: Gerhard Haberland) Electrola 1934.

⁷⁸ Sigrid Onégin – *Lebendige Vergangenheit, III.* (z.: Bruno Seidler-Winkler) Preiser (1921) 2006.

korszakából hallható. A hang egyszerre érces és bársonyos, egyszerre tömör, hajlékony és mozgékony, az interpretáció az Onégin egyéb felvételeit is átható fenség, *grandezza* szellemében fogant.

Egyfelől a *Liederkreis* darabjai egyenként is önálló világot alkotnak. A dalciklus egészét megszólaltató énekesek – természetesen és értelemszerűen – nem érzik, nem érezhetik magukat ezen világok mindegyikében egyaránt otthonosan. A dalonkénti elemzés éppen az egyes darabokban feltáruló előnyök és esetleges korlátok révén mutatja meg az interpretációs lehetőségek sokféleségét. A legkorábbi felvételek korától sorra vett énekesek mindegyike több – de legalábbis egy-egy – dalt képes volt olyan többlettel gazdagítani, ami interpretációját kiemelkedővé tette. Számos énekes (Dietrich Fischer-Dieskau, Peter Schreier, Jessye Norman) többször is lemezre énekelte a ciklust, a dalokat a maga számára is újraértelmezve, új összhatást teremtve. Többen csak egy-egy dalt szólaltattak meg, de – legyen szó akár Marianne Brandt, Lilli Lehmann, Sigrid Onégin, Leo Slezak vagy Willi Domgraf-Fassbaender lemezéről – a felvételek, ahogy a (kivált a *Mondnacht* esetében) csupán felsoroltak, de nem elemzettek is jóval túllépnek a történelmi relikvia szintjén. Másfelől a *Liederkreis* darabjai lineáris történettség nélkül is (akárcsak a két nagy schuberti dalciklus, Schumann két *Heine-ciklusa* vagy Mahler *Vándorlegénydalai*) lelki vándorúttá, belső utazássá szervesülnek, amint ezt számos énekes felvétele nagyszerűen meg is mutatja. Viszont mindaz, ami e „vándor-ciklusban” színben és mélységben rejlik, a maga teljességében Elisabeth Schwarzkopf hangdramaturgiai eszköztárának és palettájának köszönhetően bontakozik ki az énekesnő utolsó jelentős, 1974-ben készült stúdiófelvételén.

A jelen írásban elemzett felvételek a Liedinterpretationen youtube csatorna 3/7. számú lejátszási listáján hallgathatók meg:

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