

BALÁZS ISTVÁN 75



(Budapest, 1950. június 20.)

zenetörténész, zeneesztéta, (mű)fordító

Zenét a Kertész utcai általános iskolában kezdett tanulni, szolfézs tanára Szmrecsányi Magda volt, gordonkát többek közt Mező László tanította neki. A Zenei Gimnáziumba járt, gordonka szakos tanára Szilvási László volt, zeneirodalom tanárai pedig Sólyom György és Földes Imre. Az érettségi után az ELTE filozófia és germanisztika szakát végezte, tanulmányait 1974-ben fejezte be, a „Bécsi Iskola”, illetve az intonációelmélet témájú diplomamunkával, Zoltai Dénes és Maróthy János vetésével. Először az Akadémiai Kiadóban dolgozott, majd 1977-től az ELTE Esztétikai Tanszékének kutatócsoportjában. Ezekben az években nagy hatással volt rá Luigi Nono munkássága. Magyarra fordította kötetnyi írását, továbbá több tanulmányt jelentetett meg tevékenységéről és műveiről, nemcsak Magyarországon, hanem Olaszországban, mindkét Németországban, Franciaországban és Svájcban is (Világosság, EDT Musica, Henschelverlag, Éditions Contrechamps, Schweizerische Musikzeitung). Éveken át foglalkozott Kurtág és Ligeti zenéjével (Valóság, Magyar Zene, Booosy & Hawks, Bonn, Melos, Neue Zeitschrift für Musik, Éditions Contrechamps). Számos tanulmányt publikált a kortárs magyar, lengyel (Lutosławski) és orosz, illetve szovjet zenéről (Sosztakovics, Scsedrin). 1985-től nem egyetemi keretek között dolgozott tovább. Előbb Münchenben kutatott bajor állami ösztöndíjjal,

később többször is volt ösztöndíjas Olaszországban. Ide több alkalommal visszahívták tudományos konferenciákra (Cagliari, Sassari, Nuoro). Itthon a Corvina Kiadónál helyezkedett el. Az olaszon és a németen kívül több más idegen nyelvről is fordít. Számos könyvet ültetett át magyarra, elsősorban művészeti, zenei és tudományos témákról (Corvina Kiadó, Park Kiadó, Libri, Rózsavölgyi és Társa, Medicina stb.) Írásai nem kifejezetten zenetörténeti munkák, legtöbbször – átfogóbb témákat és kultúrtörténeti aspektusokat érintve – a zeneesztétika és -filozófia határvidékén mozognak. Könyv- és műelemzéseit korábban a Magyar Zene, főként pedig a Muzsika jelentette meg, ennek megszűnése után szinte kizárólag a Parlandóban teszi közzé őket. Az utóbbi években fordítói tevékenységében jelentős szerepet kaptak egyéb kultúrtörténeti és társadalomtudományi könyvek mellett az olasz elméleti fizikát képviselő kutatók (Guido Tonelli, Carlo Rovelli és a Nobel-díjas Giorgio Parisi) tudományos alaposságú, mégis olykor már a szépróza határait feszegető kötetei.

I.

BALÁZS ISTVÁN

PEDIG MICSODA SZERELEM VOLT!

Schumann tévesen diagnosztizált betegsége, szellemi leépülése és a „Spätwerk” kérdése*

A 2010-es Schumann-évben Schiff András a *Muzsika* hasábjain¹ köszöntötte Robert Schumannnt, az *Elysiumba* címezve levelét: „Hódolattal köszöntöm Drezda városából”, ahol Schumann életének egy jelentős korszakát töltötte, mielőtt feleségével, Clarával együtt Düsseldorfba költözött volna. E levélben olvashatjuk: „A minap került a kezembe egy német orvosi folyóirat, melynek hasábjain egy kölni orvosprofesszor azt állítja és bizonygatja, hogy sok minden, amit mostanáig tudtunk az Ön utolsó éveiről... egyszerűen nem igaz.”² Azért ez meglehetősen súlyos állítás! Foglalkoztatni kezdett a dolog, utánajártam, és hamar rábukkantam Uwe Henrik Peters pszichiáterprofesszor cikkére a *Deutsches Ärzteblatt*-ban, amelynek lényege, hogy 150 év után, számos új forrás elemzése alapján végre sikerült megoldani Schumann állítólagos betegségének

* Megjelent a *Muzsika* 2014. októberi számában.

¹ Schiff András: „Drezdai levél (lipcsei folytatással)”, *Muzsika*, 2010. szeptember. https://epa.oszk.hu/00800/00835/00153/muzsika_3150.htm.

² Prof. Dr. med. Uwe Henrik Peters: „Abgeschoben ins Irrenhaus”. *Deutsches Ärzteblatt*, 2010. június, 259–261.

rejtélyét. De ennél jóval többről is szó volt az említett írásban, nevezetesen Clara Schumann szerepéről abban, hogy férje végül is „háborodott elmével” Endenichben, dr. Richarz Bonn melletti magánklinikáján szörnyű elhagyatottságban végezte be földi pályafutását. Joggal írja Schiff András: „A hipotézis, ha igaz, alaposan megváltoztatja eddigi benyomásunkat. Robert és Clara Schumann úgy él tudatunkban, mint a romantikus szerelem ideáljának földi megtestesítője. [...] a *C-dúr fantázia* [Op. 17] vagy a *fisz-moll szonáta* [Op. 11] a szeretetnek és a szerelemnek olyan megható megnyilvánulásai, amelyekre a zenében alig van példa.”

A német orvosi lapban megjelent cikk ugyanakkor csak a figyelmet hívta fel Peters professzor *Gefangen im Irrenhaus*³ című, vaskos könyvére, amelyben remek „kriminalisztikai érzékkel” tárja fel a legapróbb részletekig Schumann életének utolsó két és fél évét. Az összekuszálódott szálak felfejtése, az igazság keresése során Peters professzornak értelemszerűen a történészek módszereit kellett alkalmaznia: forrásokat felkutatni, értelmezni, hogy rekonstruálhassa magukat a valós történeteket, és mindazt, ami mozgatórugóként a háttérben húzódik meg.⁴

Féligazságok, ködösítések, megtévesztő hazugságok

A könyv elolvasása után döbben rá az ember, hogy a féligazságok, ködösítések, megtévesztő hazugságok micsoda szövevénye telepedett rá másfél évszázad alatt Robert és Clara Schumann kapcsolatára és Schumann halálának körülményeire. A könyv fejtegetéseinek summázata épp annyira megdöbbentő, mint amennyire letaglózó: Schumann elméje nem borult el, a tudata élete utolsó pillanatáig tiszta volt! Ha valóban úgy történt minden, ahogyan azt a könyvben Peters professzor feltárja – márpedig az érvelése és annak alátámasztása mindenképp meggyőzőnek tűnik –, akkor egész eddigi Schumann-képünket újra kell gondolnunk, és újra kell értékelnünk Clara Schumann szerepét és alakját is.

Az igazán megdöbbentő mindemellett az, hogy nem csak a Schumann-kérdésre irányul a figyelem: utánajárva a könyvben felvetett számos kínzó dilemmának, kiderül, hogy különleges esetről van szó. Szinte szétbogozhatatlanul összefonódnak itt a különböző szálak: Schumann tragikus sorsa, az egykori szerelmesek csődbe jutott kapcsolatának hiteles története, a művészházaspár-

³ Uwe Henrik Peters: *Gefangen im Irrenhaus*. Robert Schumann. ANA Publishers, Köln, 2010.

⁴ *Gefangen im Irrenhaus*, 13.

szimbiózis máig tisztázatlan kérdései, vagyis mindaz, ami a történet személyes, emberi oldala, de ugyanakkor a másik oldalon ott vannak a zenetörténeti, jogi, szociológiai vonatkozások, nem is szólva a szűkebb értelemben vett kórtörténetről és a diagnosztikai kérdésekről. Mindez együttvéve, mint menet közben kiderült, igazi „darázfészek” a német kultúrtörténetben – egészen napjainkig húzódóan.



Robert és Clara Schumann (dagerrotípiá, 1850)

Egy évvel korábban került ki a nyomdából Peters professzor *13 Tage bis ENDEnich*⁵ című könyve, amely a *Gefangen im Irrenhaus* bevezető fejezetének indult, de a feltárt összefüggések sokasága folytán önálló kötetként terebélyesedett. A könyvben annak a 13 sorsdöntő napnak a történetét tárja fel 1854. február 15. és 27. között, amelynek a végén Clara asszony gyermekeivel együtt kiköltözik düsseldorfi otthonukból. Ez alatt a 13 nap alatt születik meg a gondolat Schumann „megháborodott elméjéről”. A konfliktus megoldása ismert és erőszakos.⁶ A düsseldorfi körülmények (Schumann sikertelen zeneigazgatói szereplése) felerősítették a Schumann házaspár életét már korábban is beárnyékoló ellentéteket, és olyan robbanáshoz vezettek, amely a legcsekélyebb

⁵ Uwe Henrik Peters: *Robert Schumann. 13 Tage bis ENDEnich*. ANA Publishers, Köln 2009.

⁶ *13 Tage bis ENDEnich*, 302.

mértékben sem volt összeegyeztethető az ideális művészházaspár képével, amely a köztudatban velük kapcsolatban élt. Egy dagerrotípiát 1850-ből: itt mutatkoznak utoljára együtt, és Clara asszony ezt a képet igyekezett megtartani a jövő számára – gyakorlatilag soha senki nem is kérdőjelezte meg, egészen az 1990-es évekig.

Bármennyire illúzióromboló is: kimondva-kimondatlanul kemény „érdekszövetség” is volt Robert és Clara Schumann házassága, amely a düsseldofi években végleg felborult. Clara kora egyik legbriliánsabb tehetségeként koncertezni akart, szüksége volt a fellépésre és a sikerre, Schumann ellenben egész lényét birtokolni akarta, hiszen csak Clara tudta megteremteni számára azt a védettséget és nyugalmat, ami elősegítette az alkotást.⁷ Ugyanakkor Schumann kiegyensúlyozatlan, befele forduló, labilis lélek volt, nehezen dolgozta fel a konfliktusokat, és nehezen teremtett kapcsolatot zárt belső világa és a külvilág között. Ez utóbbihoz Clara kiegyensúlyozottabb és egyensúlyt teremteni tudó lényére volt szüksége, sőt egy idő után már függött is tőle.⁸ Mindez már önmagában is iszonyatos súllyal nehezedett Clarára, és még nem is esett szó Schumann alkoholfüggőségéről, amelyről rendszerint szemérmesen hallgatni szokás, de – mint látni fogjuk – komoly szerepet játszott a történet illetően alakulásában, nemkülönben Schumann kórtörténetében is.

Schumann sorsa egyike a legtragikusabbaknak a német zeneszerzők sorában, és szomorú történetében sok minden más is összegződik, ami túlmutat a Schumann család sorsának alakulásán. (Itt felbukkan az akkor húsz esztendőes Johannes Brahms alakja is, Schumann nagy pártfogoltjáé, aki hosszú időn át és rendszeresen élvezte vendégszeretetüket, és mély, ma is sok-sok rejtéllyel szolgáló barátság-szerelem fűződött közte és Clara asszony között.). A tragikus sorson túl ott van mindenekelőtt a „bélyeg”, amelyet Schumann zeneszerzőként is visel: a „háborodott elme” bélyege. Ennek fatális következményei voltak, elegendő arra gondolnunk, hova vezetett Felix Draeseke, az újnémet iskola képviselőjének botrányos kijelentése arról, hogy Schumann az a zeneszerző, aki „zseniként látta meg a napvilágot, és végül pusztán tehetséggé alacsonyodott le.”⁹

⁷ Uott, 301.

⁸ *Gefangen im Irrenhaus*, 597.

⁹ Idézi Norbert Nagler: „Gedanken zur Rehabilitierung des späten Werkes”. Heinz-Klaus Metzger–Rainer Riehn (szerk.): *Robert Schumann I. (Musik-Konzepte Sonderband)*. edition text + kritik, München, 1981, 305.

Draeseke nem csak Schumannról ítélt, de a német zenetörténet egy kulcsfontosságú fejezetének értékelésében is téves irányba állította a váltót.



Az egykori elmeorvosintézet, Bonn (ma Schumannhaus)

A kérdésnek persze van egy megkerülhetetlen morális oldala is: meddig mehet el a tudományos érdeklődés, és hol kezdődik a voyeurkodás, a vájkálás mások magánéletében? Különösen, ha a történet főszereplői a német zenetörténet meghatározó jelentőségű, ma úgy mondanánk, ikonikus alakjai. Csakhogy az igazság feltárása a legendák és mítoszok születésének folyamatáról is lerántja a leplet. Márpedig az egész Schumann-ügy épp arról szól, milyen mélyen és hatékonyan lehetséges a valós összefüggések elleplezése és a gondolkodás folyamatainak befolyásolása – akár másfél évszázadra előre is. Amit mindeddig Schumannról tudtunk, az nemcsak tényleges betegségével kapcsolatban, de a zenei életrajzi irodalom és a biográfián alapuló zenei hermeneutika közvetítésével műveivel, főleg Düsseldorfban született „kései” alkotásaival kapcsolatban is többet elrejtett, mint amit megmagyarázott.

Disszonáns hangok

Az 1990-es évektől fogva bekövetkezetett fordulathoz hosszú út vezetett. A valós életrajzi tények „tabuizálódása” több mint egy évszázadon át nem csak az elevenen élő, megtévesztő látszatokkal volt magyarázható, de azzal is, hogy mindaz, amit forrásnak hittünk, nem, vagy csak komoly fenntartásokkal volt

forrásnak nevezhető. Források hiányában a mítoszok maguk váltak forrássá. Berthold Litzmann¹⁰ 1902-ben Clara Schumann naplója és levelezése alapján kiadott háromkötetes munkája még ma is a legteljesebb forrásmunka, holott aggodalomra adhatna okot, hogy kiadását Schumann lányai (Marie és Eugenie) felügyelték, és Clara naplóit, vagyis az eredeti szövegeket a kiadást követően megsemmisítették. Litzmann könyve azt tükrözi, ami 1856 – azaz Schumann halála – és 1900 között Schumann betegségével és halálával kapcsolatban a közvélekedés, mindenki által elfogadott konszenzus volt, és mint Peters professzor is hangsúlyozza, inkább tekinthető Clara asszony „hagiográfiájának”, mintsem megbízható forrásnak.¹¹

A mítoszképződés egyik különös, világirodalmi leágazása Thomas Mann regénye, a modern Faust-mítosz: miként azt tudjuk, hogy Thomas Mann zenei „konzultánsa” Theodor Wiesengrund-Adorno, a frankfurti iskola jeles zenefilozófusa volt, az ördögi kísértés és a lueszes fertőzés, a „kis sellő” összekapcsolása származhatott akár Litzmanntól is. Litzmann ugyanis a német irodalomtörténet tanára volt Bonnban, nyugállományba helyezését követően Münchenbe költözött, és Thomas Mann baráti körének tagjaként ott élt egészen 1926-ban bekövetkezett haláláig. A Litzmannal folytatott beszélgetések – hallgatólagosan Schumannra utalva, és erősítve ezzel a közvélekedésben rögzült kórismét – akár ösztönzőleg is hathattak a *Doktor Faustus* megírása során.

Az első merészen disszonáns hangütés ebben az idillinek tűnő képben Eva Weissweiler német író nő könyve volt Clara Schumannról¹² (mellesleg Weissweiler rendezte sajtó alá Clara és Robert Schumann levelezését is). Az ennek kapcsán kibontakozó vitákban már azt sem tartották elképzelhetetlennek, hogy Clara túldramatizálta Schumann valós megbetegedését, és ily módon szabadult meg tőle (mint ahogyan megszabadult később Ludwig fiától is).¹³ „Robert Schumann merész és zilált zenéje gyermekkorom óta vonzott, ugyanakkor taszított a német mintapárról kialakított legenda. Halálának története már gyermekkoromban is lehangolt, és kínozott a kérdés, mekkora szerepe lehetett ebben feleségének, Clarának, és mekkora az úgynevezett

¹⁰ Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, II. köt: Ehejahre 1840–1856, Leipzig, 1920 [I. kiad.: 1902], Internetes hozzáférés: Die Robert-Schumann-Forschungsstelle, Düsseldorf: schumann-ga.de.

¹¹ *13 Tage bis ENDE* nich, 25.

¹² Eva Weissweiler: *Clara Schumann. Eine Biographie*. Hoffmann und Campe, Hamburg, 1991.

¹³ Ludwig Schumann (1848–1899) volt a Schumann házaspár első, életben maradt fiúgyermeke. Húszéves korában elborult az elméje, és egész életét a colditzi elmeegógyintézetben töltötte, anyja egyetlen egyszer sem látogatta meg.

»körülményeknek«.¹⁴ Weissweiler igencsak a dolgok elevenjére tapintott, hiszen a német társadalom egy része gyűlölettel, és szinte már patológiás agresszivitással esett neki: túl közel merészkedett az egyik legföltettebben ápolt mítoszhoz.

Megdöbbentő és szinte felfoghatatlan az a ridegség, ami ebből a Clara-képből árad, bár mindennapinak a legkevésbé sem nevezhető neveltetése a Wieck-házban nyilván belsőleg oly mértékben keménnyé, céljai elérésben mindenre képessé tette, hogy az akár már embertelennek is tűnhet. De Weissweiler Schumannt sem annak a romantikusan álmodozó, kissé csüggedt lénynek mutatja, amilyennek a képeken megszoktuk – szemében nem a téboly, hanem a félelem és a jövőtől való rettegés jegyeivel. Házasságának egyre inkább előbukkanó kényszeres jegyei mély lelki válságba taszítják: nem valami kifizetődő szerep egy „zenegép mellett férjként díszelegni”. (Clara oroszországi hangversenykörútja, amelyre elkísérte, mély sebet ejtett Schumann lelkén, legalább akkorát, mint egyetlen operájának, a *Genovev*ának a kudarca).

Az 1990-es években a német közgondolkodás nagyon megbolydult a Schumann-kérdéssel kapcsolatban, sorra követték egymást a Clara és Robert Schumann-nal kapcsolatos könyvek, ezzel párhuzamosan bontakozott ki az úgynevezett Spätwerk-Diskussion is: ennek gyökerei azonban valamivel korábbra, de nem sokkal korábbra nyúlnak vissza – és valójában teljesen függetlenül, a társadalom széles nyilvánosságától távol, hosszú időn át szinte észrevétlenül zajlott.¹⁵

Orvosi oldalon érdemi előrelépésre addig nem lehetett számítani, amíg elő nem bukkantak olyan dokumentumok, amelyek értelmezésével pontosabb képet lehetett alkotni Schumann valódi betegségéről. Schumann életének utolsó, az endenichi elmeegógyintézetben töltött két és fél éve körül szintén rengeteg volt a híresztelés, a legenda, a feltételezés. Valójában szinte semmit sem tudtunk. És minél többet megtudtunk, annál nagyobb lett a zavar. A másfél évszázad alatt született későbbi diagnózisok mind távdiagnózisok voltak. Ám a legnagyobb nehézséget mégsem az időbeli távolság jelenti, hanem az, hogy egy olyan orvosi fogalomrendszerrel találjuk magunkat szemben, amelyben voltaképpen semmi nem jelenti azt, amit ma.

¹⁴ „Wie war es denn nun wirklich und warum das alles nebensächlich ist?” Aus „Kollegengespräche” Eva Weissweiler und A. J. Weigoni. vordenker.de. January 02, 2000. Last modified 2011-01-13.

¹⁵ Az első ezzel kapcsolatos kiadvány Michael Struck könyve volt: *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns*, Hamburg, 1984.

A „kór”

Anton Neumayr osztrák orvos és zongoraművész 2007-ben, második kiadásban megjelent háromkötetes könyvének¹⁶ Schumannról szóló fejezetében kiemeli, hogy a diagnosztikai elgondolások és spekulációk egész áradatából, amelyek Schumann betegségére és halálának okára igyekeztek magyarázatot találni, végső soron három diagnóziscsoport emelhető ki, ebből pedig kettő az, amely széles körben elterjedt. Az egyik a különféle formákban megnyilvánuló endogén pszichózis, egy krónikus elmebaj kifejeződése, a másik az agy organikus megbetegedése, ez utóbbi Schumann fiatal korában szerzett lueszes fertőzésének következménye.

Neumayr szerint minden bizonnyal Hans Walter Gruhle német pszichiáter volt az első, aki 1906-ban kettős kórképet állapított meg Schumann-nál: az endogén pszichózis megléte mellett másodlagos organikus agyi károsodásról beszélt. Ennek kezdetét az 1850 körüli időszakra tette, és azon a véleményen volt, hogy mindenekelőtt a beszédzavar, az 1850 után mind kifejezettebb szellemi hanyatlás, valamint a gyorsan előrehaladó szellemi elsivárosodás azok a jelek, amelyek a leginkább beilleszthetők a kibontakozó progresszív paralízis tünetegyüttesébe.¹⁷ A progresszív paralízis¹⁸ következtében fellépő agyi károsodásig rendszerint több mint húsz évnek kell eltelnie. Bár a betegség előjelei már mutatkoztak, 1853 őszéig Schumann még figyelemre méltó műveket hozhatott létre, a „futó kaland” tragikus végkifejlete csak ezután következett be. Elvileg tehát itt nem lenne ellentmondás.

Csakhogy, bár Neumayr kijelenti: „ma már végérvényesen és világosan látjuk, hogy a többször is vitatott agyi leépülési folyamat luetikusan szerzett progresszív paralízis következménye”,¹⁹ pontosan ezt vonja határozottan kétségbe – többek közt – Uwe Henrik Peters is!

¹⁶ Anton Neumayr: *Berühmte Komponisten im Spiegel der Medizin 3: Weber, Mendelssohn, Schumann, Brahms*, átdolgozott, új kiad., Ibero Verlag, Wien, 2007, 230.

¹⁷ Uott, 231. |

¹⁸ A 19. század derekának orvosi szóhasználatában ez egyet jelentett a szifilisz kései stádiumával. A syphilis (lues) hátterét csak a 20. század elején fedezték fel, a betegség maga és nemi úton való terjedése azonban régóta ismert volt.

¹⁹ Anton Neumayr: *Berühmte Komponisten im Spiegel der Medizin 3*, id. kiad. 231.

A boncolási jegyzőkönyv eredetije majd másfél évszázadon keresztül „bujkált”. Wilhelm von Wasielewski²⁰ – az első Schumann-biográfia szerzője – 1858-ban dr. Richarz levelére támaszkodva ismertethette az agyi leletet. A jegyzőkönyvet kézjegyével látta el Clara Schumann is, majd az a családi ereklyék között lappangott. Végül Zwickaiban fedezte fel más iratokkal együtt Gerd Nauhaus, és Werner Jänisch berlini neuropatológus professzorral hozták nyilvánosságra tizenhárom évnyi huzavona után, 1986-ban.²¹ Richarz és másodordvosa, Peters (puszta névazonosság!) boncolási jegyzőkönyvét olvasván – írja a témát az *Orvosi Hetilap*ban tárgyaló dr. Józsa László²² – „az emberben joggal merül fel, hogy egyikőjük sem volt járatos a patológiai diagnosztikában, boncolási technikában... Századunk patológusának nehéz értékelnie és mai terminológiával helyettesítenie a másfél évszázaddal korábban, nem képzett kórboncnok által készített boncjegyzőkönyvet. Mindent egybevetve, a szifilisz agykárosodás valamennyi formája, [...] de különösen a hűdéses elmezavar (*paralysis progressiva*) a kórtörténet és a boncolási lelet alapján kizárható”.²³

2006 jelentette a Schumann-kutatásban az újabb fordulópontot. Halálának 150. évfordulójára jelentette meg a Schott Kiadó Bernhard R. Appel szerkesztésében a röviden csak *Krankenaktennek*²⁴ nevezett kiadványt, amely sok egyéb dokumentum mellett azt a „naplót” tartalmazza, amelybe Schumann kezelőorvosi viselkedésével kapcsolatban nap mint nap bejegyezték rövid megfigyeléseiket. A dokumentum, amely 1988-ban örökség révén jutott Aribert Reimann német zeneszerző tulajdonába, s aki azt a berlini Akademie der Künste archívumában helyezte letétbe, a kutatás legkülönfélébb területei számára jelent újabb forrásanyagot, bár – mint Peters professzor hangsúlyozza –, nem igazi kórrajzról van szó. Feltételezése szerint valahol egy ilyennek is kell lappangania (vagy volt, de megsemmisült).

²⁰ Wilhelm Joseph von Wasielewski: *Robert Schumann. Eine Biographie*. Kunze Verlag, Dresden, 1858.

²¹ Werner Jänisch, Gerd Nauhaus: „Der Obduktionsbefund der Leiche des Komponisten Robert Schumann. Veröffentlichung und Wertung eines wiederentdeckten Dokuments”. *Zentralblatt für allgemeine Pathologie und pathologische Anatomie*, 1986, 132, 129–136.

²² Józsa László dr.: „Kétszáz éve született Robert Schumann (1810–1856)”, *Orvosi Hetilap*, 151/44. sz., 1834–1837.

²³ Uott, 1837.

²⁴ Bernhard R. Appel (szerk.): *Robert Schumann in Endenich (1854–1856). Noten, Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte. Detailinformationen*. Schott Music, Mainz, 2006. Peter Härtling német író az elsők között volt, akinek Reimann betekintést engedett a feljegyzésekbe, így megejtően szép regénye, a magyarul is olvasható *Schumann árnyéka* (Budapest, 1998) már 1996-ban megjelenhetett.

Peters professzor azt vizsgálta, milyen pszichiátriai megállapítások tehetők Schumann orvosainak feljegyzései alapján. Az eredmény lényegét már ismerjük, de most teljesebb formában megismételjük: sem a téboly, sem kóros hallucinációk, sem a szifiliszes agykárosodás, sem a depresszió orvosilag ezek alapján nem igazolható.²⁵ A napló alapján teljes egyértelműséggel kizárható, hogy Schumann elmeállapota zavart lett volna.²⁶

Ugyanakkor Peters professzor az igazi problémára is ráirányítja a figyelmet, amit maga Schumann is, és Clara asszony is mindig igyekezett eltussolni. Ez Schumann alkoholfüggősége, vagy ahogyan a precíz és szemléletes német orvosi nyelv fogalmaz: pszichiátriai szempontból Schumann „Problemtrinker”²⁷ volt. Schumann egy delíriumos állapotot követően szállították be az endenichi elmeógyógyintézetbe. A túlzott alkoholfogyasztás következtében fellépő pszichózis, amely valóban hallucinációkkal jár együtt, soha nem tart 10-12 napnál tovább, feltéve persze, hogy nem lépnek fel komplikációk, és nem végződik halállal. Ez a kórkép Schumann korában is jól ismert volt, leírása benne szerepel a Brockhaus korabeli kiadásában.

És ezzel el is érkeztünk a tragikus történet fordulópontjához. Schumann hiába követelte a távozást, nem engedték. Endenichi „gyógykezelésének” utolsó időszakára a magány, az elhagyatottság és a teljes kilátástalanság nyomta rá a bélyegét, ekkor már a kevesek, Brahms és Joachim József, vagy Bettina von Arnim²⁸ író nő sem látogatják (Clara csak a halála napján ment el Endenichbe). Itt kezdődik Schumann testi és lelki hanyatlása, és ez a magyarázat fokozatos szellemi leépülésére. És pontosan itt van a „Spätwerk”-probléma gyökere. Schumann szellemi hanyatlása nem tagadható, de az valójában csak életének erre a tragikus kilátástalanságban töltött utolsó időszakára igaz, és nem hozható kapcsolatba „kései” – értsd: a düsseldorfi és részben az azt megelőző korszak – alkotásaival.

„Melancholie mit Wahn” – ez áll Schumann felvételi lapján, és ez adott később alapot a Schumann szkizofrén megbetegedésével kapcsolatos találgatásokra.

²⁵ *13 Tage bis ENDEnich*, 27.

²⁶ *Gefangen im Irrenhaus*, 13.

²⁷ „Abgeschoben ins Irrenhaus”. *Deutsches Ärzteblatt*, 2010. június, 259.

²⁸ Bettina von Arnim 1855 májusában látogatta meg Schumann, és az orvosi véleményekre rácsafolva „Nerveuser Anfall”-ként értékelte Schumann megbetegedését, ami az akkori nyelvhasználatban „idegösszeroppanást” jelentett (*Gefangen im Irrenhaus*, 370). Ugyanakkor szorgalmazni kezdte Schumann rehabilitálását, azt az álláspontot képviselve, hogy a betegségnek már régen vége lehetne, ha jobban megértették volna, vagy legalábbis megsejtették volna, mi foglalkoztatja őt belül (uott).

Peters professzor kiemeli, bármennyire elképesztő, de dr. Richarz két és fél év alatt egyetlen diagnózist sem állított fel. Schumann halálát követően azonban – megszegve orvosi esküjét – Wasielewskivel közölte a boncolás eredményét, és az agyi lelet alapján „megállapította”, hogy Schumann szifiliszes eredetű agykárosodásban szenvedett (ő a „progressive Paralyse” kifejezést használta).

Információs monopólium

Itt futnak össze a szálak: Wasielewski Schumann-életrajza 1858-ban megjelent. Richarz volt az egyedüli forrás, és innen kezdve feltartóztathatatlanul terjedt Schumann elmebetegségének híre.²⁹ Olyannyira, hogy Cesare Lombroso nevezetes könyve, a *Genio e follia* („Zseni és örület”) 1864-ben már Schumannt emlegeti eklatáns példaként, de mint kideríthető, az ő forrása Wasielewski volt. Később Schumannról a bipoláris affektív zavar megtestesítőjeként is beszéltek, de neve mindenütt ott szerepel, ahol a melankólia és a kreativitás kérdésköre felmerül. A téves (vagy tudatosan megtévesztő) diagnózisok mélyen befészkeltek magukat a köztudatba, csakúgy, mint a zenetörténeti, illetve biográfiai irodalomba. Megindult a „mítosz” bővített újratermelődése: zenei értelmezések és értékelések alapjává vált, hermeneutikai tévutakra vezetett Schumann zenéjének értelmezésében.

Clara Schumann maga is aktívan részt vett a Schumann gyógyíthatatlan elmebetegségéről szóló hírek terjesztésében, már abban az időszakban, amikor férjét az endenichi intézetbe beszállították, és bár az eltűnt (vagy eltüntetett) dokumentumok hiányában csak következtetni lehet rá, megtörtént Robert Schumann gondnokság alá helyezése is. Peters professzor könyvében egy sor utalást találunk arra, hogy Clara Schumann jogilag valójában már férje gyámjaként viselkedett.³⁰ Tőle függött az is, hogy ki látogathatja meg Schumannt.³¹

Fel kell tenni a legszigorúbb kérdést: Tisztában volt vajon Clara Schumann azzal, hogy férje mentálisan ép? Clara védelmében annyit mindenképpen meg kell engedni, hogy mindez ilyen nyersen feltehetően nem fogalmazódott meg benne. Tettei mégis a mellett szólnak, hogy kőkeményen követte a saját érdekeit. Menekült attól, hogy egy életre belesüllyedjen a háziasszony szerepkörbe, elege volt Schumann mind elviselhetetlenebb alkoholizmusából,

²⁹ 13 Tage bis ENDEnich,303.

³⁰ Uott, 443.

³¹ Uott, 563.

teljes erejével saját karrierjének folytatását akarta. Remek érzékkel használta ki a megfelelő pillanatot. Aztán már nem volt visszaút!³²

Clara Schumann igényei napjainkban teljes megértéssel találkoznak. Sokak megítélése szerint a modern gondolkodású nő egyik előfutára. De hát ehhez elmeógyógyintézetbe kellett zárni Schumannt? És vajon szükség volt a színlelésre, a soha véget nem érő, síríg tartó szerelem látszatának fenntartására?³³ Clara Schumann ösztönös-tudatos stratégiájának része volt ez is. A modern társadalomlélektan világítja meg e jelenség hátterét, s ad részben magyarázatot Clara viselkedésére. Hannah Arendt beszél az ilyen gondolati alakzatokkal kapcsolatban *image-making*ről, egy olyan álvalóság megteremtéséről, amely lehet teljesen tudatos stratégia, de lehet ösztönös, ráérzéses cselekvés is. Clara imázsépítésében kulcsszerepe volt Robert Schumann zeneszerzői hírnevének, valamint annak, hogy ő férjéért és gyermekeiért feláldozott mindent. Az álvalóság önálló életet kezd élni, és a valós tények helyére lép. Be kell látnunk, Clara Schumann ebben igencsak sikeresnek bizonyult.³⁴ Ma ez – a végtelenül kifinomult és mindent behálózó manipuláció korában – már fel sem tűnne, akkoriban azonban több volt, mint szokatlan!

És mit tudott dr. Richarz? Peters professzor ítélete kőkemény: az intézmény autoritásával képviselt mindent, majd annak ellenkezőjét is. Dr. Richarz módszereit már korának elmeorvosi is kifogásolták. Nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy Richarz mindenekelőtt vállalkozó volt, és intézményének profitot kellett termelnie. Neki is szüksége volt Schumann hírnevére, leginkább pedig betegségére, habár egyetlen halvány kis jele sincs annak, hogy a legcsekélyebb mértékben is érdekelte volna Schumann zenéje. A szifilisz (vagyis a progresszív paralízis) nagyon kézenfekvő volt, hiszen sokan tudtak a diák Schumann kicsapongó életéről, és a megbetegedés sok hírességet sújtott.³⁵

Pszichiátriai szemszögből dr. Richarzt akár korai behavioristának is lehetne tekinteni: Schumann viselkedéséből tévesen következtetett hallucinációkra (amiket amúgy is sokszor túlértékeltek az elmeállapot megítélése során, és ezt tudták már Schumann korában is), tébolyra meg egyebekre. Csak éppen azt nem

³² Uott, 598.

³³ Uott, 598–599.

³⁴ Uott, 599.

³⁵ Uott, 600–603.

vizsgálta, hogy e megnyilvánulások mögött mik a tényleges tudattartalmak.³⁶ A modern pszichiátria (és klinikai pszichológia) ezt tenné. Ezzel pedig máris közelebb kerülnénk Schumann zenéjének belső tartalmaihoz, különös viselkedésformái mögött meglátnánk a valós és megoldatlan életproblémákat, felismernénk személyiségjegyeit, amelyeket kórosnak véltek, pedig nem azok, csak szokatlanok.

És hogy miért kellett 150 évet várni, hogy kiderüljön az igazság?

Clara Schumann és dr. Richarz között nem volt semmiféle kifejezett megállapodás, érdekeik mégis közösek voltak.³⁷ És ez elegendő volt a érdekközösség hallgatólagos elismeréséhez. Soha nem mondtak ellent egymásnak, és együttesen információs monopóliumra tettek szert minden, Schumann betegségével kapcsolatos kérdésben: az összes forrás az ő kezükben volt.

Clara Schumann tovább ápolhatta a sírig tartó szerelem és az eszményi művészházaspár legendáját, haláláig a zseniális német zeneszerző özvegyeként tekintetek rá... És Schumann hagyatékát is ennek szellemében „ápolta”.

Műfajok közt szabadon

Öt románc gordonkára és zongorára című művét Schumann 1853 novemberében írta, és házimuzsikálás keretében közösen játszották el barátaival düsseldorfi otthonában. Schumann – más „kései” alkotásával együtt – ezt a művét is ki akarta adni, ám erre már nem kerülhetett sor. Clara asszony 1893-ban, három évvel a halála előtt, Schumann hagyatékának rendezgetése közben elégette. Mint azt Brahms Richard Heuberger osztrák zeneszerzőhöz és zenekritikushoz, baráti körének egyik tagjához írott leveléből tudjuk, a jelenet meglepéssel töltötte el Brahmsot: „Schumann hátrahagyott ezt-azt, amit semmiképpen sem érdemes kiadni... Schumann asszony alig pár héttel ezelőtt elégette Schumann egy füzetnyi csellódarabját, attól tartva, hogy halála után valaki mégis csak megjelenteti őket. Nekem ez nagyon imponált.”³⁸

³⁶ Uott.

³⁷ Uott, 603.

³⁸ Richard Heuberger: *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, 2. kiad., Hans Schneider Verlag, Tutzing, 1976, 60.



Az ifjú Brahms

Könnyen hasonló sorsra juthatott volna akár a két hónappal korábban írott *d-moll hegedűverseny* is. Schumann halála után Clara asszony és Joachim József, aki a család közeli barátja volt, és akinek Schumann a versenyművet ajánlotta, arra az elhatározásra jutottak, hogy elállnak a közzétételtől, és a próbákkal is leálltak. Clara Schumann ehhez a döntéséhez a későbbiek során is ragaszkodott, mígnem, a mű „feledésbe merült”. Kézirata szerencsére fennmaradt, és Joachim halála után fia letétbe helyezte a Porosz Állami Könyvtárban. Végül a „bemutatóra” 1937-ben került sor, a náci propagandaminiszter, Goebbels beszédének kíséretében. Schumann ezzel az elképzelhető legrosszabb történelmi kontextusba került. A nemzetiszocialista kultúrpolitika Mendelssohn betiltott *Hegedűversenyének* helyére akarta emelni, „árja” alkotásként. Schumann legfiatalabb lánya, az ekkor már idős Eugenie, Svájcban jogi úton próbálta ezt megakadályozni, mindhiába. Ugyanakkor a hegedűszólam a virtuóz csillogás kiemelése érdekében (ami Schumann eredeti elgondolására nem volt jellemző), erőteljes átdolgozáson esett át.

Egy másik emblemikus példa a hosszú időn át „lappangó” Schumann-művekre a még ma is alig ismert *Harmadik (a-moll) hegedű-zongora szonáta* lehetne, amely a nevezetes F-A-E szonáta Schumann által írt II. és IV. tételét is tartalmazza (az I. tétel Schumann tanítványa, Albert Dietrich, a III. tétel, a Scherzo, Brahms tollából származik, és Joachimot köszöntötték vele 1853

októberében). A felkavaró szépségű szonáta első – hiányos és hibás – kiadása több mint száz évig, egészen 1956-ig váratott magára.³⁹



Joachim József

Amit Brahms szerepéről a Schumann-ügyben tudunk, az nagyon is kétértelmű. Éveken át tartó levélváltása Clara Schumann-nal javarészt megsemmisült: „Ami a mi levelezésünket illeti, az egyetlen bensőséges levelezést, amelyet életemben folytattam, hasonlóan jártunk el. Néhány évvel ezelőtt, kicseréltük leveleinket, egész paksamétákat! Ő elégette a sajátjait, míg én a magaméit a kölni Rajna-hídról behajítottam a folyóba.”⁴⁰ Szerencsénkre ez csak részben történt meg. Ami megmaradt, azt Berthold Litzmann Marie Schumann megbízásából kötetbe rendezte, amely nem sokkal Litzmann 1926-ban bekövetkezett halála után látott napvilágot. Sajnos azonban éppen a Schumann-kérdéssel kapcsolatos

³⁹ Schumann „kései” korszaka zömmel vonós kamarazene, és Düsseldorfban keletkezett 1850 októbertől-novembere és 1853 novembere között. E művek nem mindegyike került süllyesztőbe, de újrafelfedezésük sokáig váratott magára, és sohasem tartoztak az igazán játszott repertoárhoz: két *hegedűszonáta* (a-moll és d-moll, 1851 ősze), *Märchenbilder*, *Harmadik zongoratrió* (g-moll, 1851 október), *Märchenerzählungen* (1853 október). Ebben az időszakban kivételesen jelentős zongoraművek is keletkeztek, mint a *Gesänge der Frühe* (1853) vagy a *Geistervariationen* (1854, Schumann utolsó műve Endenichbe történő beszállítása előtt). Az endenichi elmegyógyintézetben dolgozott Schumann Bach gordonkaszvitjeihez írt zongorakíséretén, és itt született a *Paganini-capricciók* zongoraváltozata is.

⁴⁰ Heuberger, id. mű, 60.

legfontosabb levéldokumentumok Brahms – miként ő maga nevezte – „wertheri korszakából” feltételezhetően ma már nem léteznek.

Nyilvánvalóan mindketten sok mindent szerettek volna elhomályosítani, így ma már aligha van esélyünk rá, hogy pontos képet alkothassunk a történekről. A mozaikdarabkák így is árulkodóak: brandenburgi hangversenykörútjáról visszatérve Clara asszony az első, Robert Schumann nélküli karácsonyt követő időszakot, így például 1854. december 29-ét is, szinte kizárólag a sok-sok levél rendezgetésével és elégetésével töltötte, amiben – miként Naplójában írja – „Johannes híven segédkezett nekem! A levélegetés öröme szolgál, szívesen nézi, amint egyik-másik név »tekerőzik« a lángokban!”⁴¹ Brahms nem sokkal később, 1855. január 11-én látogatja meg pártfogóját Endenichben, ez feldobja Schumannt, aki mind határozottabban próbálja kieszközölni távozását, és tárgyalni akar kiadóival. Brahms ezt nemkívánatosnak tartja: „A férje – olvashatjuk az ismét távol lévő Clarához írott, 1855. március 14-i levelében – mégiscsak elhamarkodottan papírra vethet ezt-azt, amit Ön nem szívesen adna ki a kezéből, a kiadók aggályoskodása vagy elutasítása akár fel is zaklathatná őt stb. stb. Lehet, hogy Önnek kellene kiegészítenie, ha ő valamiről megfeledezne. Nem lenne jó, ha bárki nyíltan láthatná, milyen állapotban van. Ne is gondolkodjék ezen!”⁴²

Hogy a vergődés a kettős lojalitás, a támogatója iránt érzett tisztelet és valós aggodalom, illetve Clara asszony tekintélye között Brahmsot is megviselhette, annak – minden erőszakos belemagyarázás nélkül is – beszédes bizonyítéka a később bemutatott, de épp ebben az időszakban, hosszan elhúzódóan készülő *Első (d-moll) zongoraversenye*: kitűnik tépelődő, drámai hangvételével, lassú tétele pedig egyértelmű utalást tartalmaz a maguk között „Domine”-ként megszólított Mesterre.

Az eltussolások és ködösítések eredményeképpen végül is kialakult az ismert helyzet: téves vagy szánt szándékkal megmásított orvosi diagnózisokra alapozva egyre szélesebb körben kezdték értelmezni Schumann kései alkotásainak szabálytalanságait „elhatalmasodó elmebajának” egyenes következményeként. Egyoldalú oksági viszonyt tételeztek fel állapota és alkotásainak állítólagosan

⁴¹ Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, II. köt.: Ehejahre 1840–1856, Leipzig, 1920 [I. kiad.: 1902], 361. Internetes hozzáférés: Die Robert-Schumann-Forschungssteile, Düsseldorf: schumann-ga.de.

⁴² Clara Schumann, Johannes Brahms: *Briefe aus den Jahren 1853–1896*, I. köt., Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1927, 96.

egyre hanyatló színvonala között, majd nemzedékről nemzedékre mindenki gondolkodás nélkül elfogadta azt a nézetet, hogy Schumann elméjének elborulása (megszépítő német kifejezéssel, a „geistige Umnachtung”) nem csak hogy érzékelhető kései alkotásain, sőt az azt megelőzőkön is, amelyek még Drezdában születtek, de azok egyenesen csökkent értékűek emiatt. Végül is az 1980-as évek második feléig,⁴³ az 1990-es évek elejéig értetlenség, érdektelenség, leggyakrabban pedig hallgatás övezte őket.

Különös keresztállás

Mindamellett vélhetően nem csak az aggodalomról volt szó, hogy a fenyegető „téboly” meglátszik Schumann művein, de Clara asszony valójában nem értette meg férje műveit – igaz, Lisztet éppúgy nem tudta követni. Hihetetlenül hangzik, de 1854. május 21-i levele az alábbi sorokat tartalmazza Liszt *h-moll szonátájával* kapcsolatban, amely más művek társaságában – Schumann iránti mélységes tisztelete jeléül Schumann-nak ajánlva – pár nappal korábban érkezett meg Düsseldorfba: „A darabok borzalmasak! Brahms eljátszotta nekem őket, szörnyen éreztem magam... Semmi más ez már, csak üres hangzavar. Nincs egyetlen épkezláb gondolat sem, minden zavaros, a hangzatok egymásutánjában hiába is keresnénk a tisztaságot!”⁴⁴

Clara Schumann mindenesetre később is habozott férje hagyatékban maradt műveinek kiadásával, és a már kiadott, de értelmezhetetlennek tartott művekkel kapcsolatos magatartása nyomán is terjedt a „geistige Umnachtung” stigmája. Márpedig álláspontja azért is igen kényes kérdés, mert Schumann az 1843-ban alapított *Neue Zeitschrift für Musik* az új zene úttörői közé tartozott. Zenetörténeti helye választóvonal, zenéjében és zeneírói munkásságban ütköznek a kor törésvonalai. Miután 1844-ben Franz Brendel Lipcsében átvette Schumanntól a lap vezetését, irányításával a *Neue Zeitschrift* a Liszt és Wagner által képviselt új zenei felfogás harsány szócsövévé vált. Brendel nyomán az újnémet iskola kifejezés honosodott meg velük kapcsolatban a zenetörténetben. Különös keresztállás jött így létre. Az 1850-es évek elején Schumannt a konzervatívok, az „abszolút zene” megrögzött hívei közé kezdték sorolni. Wasielewski Schumann-életrajzának 1858-as megjelenése olaj volt a tűzre: megerősítette – tudjuk, dr. Richarz téves boncolási leletére alapozva – a korábbi

⁴³ Michael Struck: *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns* című könyvének megjelenéséig (K. D. Wagner Verlag, Hamburg, 1984).

⁴⁴ Litzman, id. helyen, 317.

gyanút. Mindez nem maradt következmények nélkül az „újnémetek” és Schumann híveinek pártharcaiban sem. Az a körülmény, hogy az újnémet iskola valójában Schumann korai zenéjében látta meg a maga előfutárát, már arra irányult, hogy a „két” Schumannt kijátssza egymás ellen.⁴⁵ A korai Schumann-zenének ez a zenetörténeti szempontból is kétes és megengedhetetlen „bekebelezése” egyértelműen a kései Schumann ellenében zajlott.

„Abszolút zene” és „programzene” szembeállítása egy idő után mesterséges ellentétnek bizonyult, Schumann tekintetében pedig mindenképp vaskos tévedés volt. Schumann viszonya a költészethez mély, sőt a német karakter- és tempójelzések is sokat mondóak ebben a tekintetben! Hangszeres zenéjét is a költészet ihlette, számos művének háttérében költői programok állnak, akkor is, ha közülük sokat nyomdába adás előtt törölt.⁴⁶ Hogy azonban a költői gondolat érvényre juthasson, az egyes tételek között megmaradnak a belső, tematikus kapcsolatok, így az eredmény nagyon hasonló lesz ahhoz, ahogyan a monotematikus elv Lisztnél is megjelenik. A hagyományos formatan értelmezési horizontján ez nem kézenfekvő, hiszen valóban nem „programzenéről” van szó, de a narratológiai elemzés kimutathatja ezeket a mély belső összefüggéseket.

A „két Schumann” – ha egyáltalán létezik ilyen – nem az „elme megbomlásának” lenyomata! Valójában itt egészen más kultúr- és zenetörténeti folyamatokról van szó, de a két problémakör az idők során és az elhallgatások következményeként összemosódott.

„Csupa névtelen boldogságban és fájdalomban kéjelgő”

Schumann kapott még egy hatalmas döfést. Ezúttal halála után három évtizeddel, Friedrich Nietzsche-től, aki korábban lelkes híve volt, s aki most a hagyományos erkölcsiség ostromozásának jegyében kezdi ki a tépelődő, gazdag melodikus invenciójú és árnyalt érzelemvilágú zenét: „Ám ami Robert Schumannról illeti..., nem tekintjük-e ma egymás között szerencsének, fellélegzésnek, felszabadulásnak, hogy túljutottunk épp ezen a schumanni romantikán?... Schumann a maga ízlésével, amely alapján kisszerű ízlés volt

⁴⁵ Anton Neumayr: *Berühmte Komponisten im Spiegel der Medizin 3: Weber, Mendelssohn, Schumann, Brahms*, átdolgozott, új kiad., Ibero Verlag, Wien, 2007, 129.

⁴⁶ Norbert Nagler: „Gedanken zur Rehabilitierung des späten Werkes”. Heinz-Klaus Metzger–Rainer Riehn (szerk.): *Robert Schumann I.* (Musik-Konzepte Sonderband), edition text + kritik, München, 1981, 316.

(tudniillik veszélyes, németek közt kétszeresen veszélyes hajlam az érzelmek halk lírájára és részegültségére), folyton oldalvást járó, félénken elhúzódozó és visszahúzódozó, egy nemes puhány, aki csupa névtelen boldogságban és fájdalomban kéjelgett.”⁴⁷

Nietzsche sommás és igaztalan ítélete a maga szellemi kontextusában érthető ugyan, de Schumann zenéjének félreértésén, sőt, tudatos félremagyarázásán alapul, annak érdekében, hogy *post festum* ellentétet szítson – ez esetben nem zenei, hanem ideológiai indíttatással – Schumann és Wagner között, végső soron kijátssza Schumannt Wagner ellenében. Méghozzá Wagner halála után három évvel! A kisszerű ízlés vádjának mindenekelőtt a *Jelenetek Goethe Faustjából* mond ellent, ugyanakkor ez a bélyeg is mélyen beépült a közgondolkodásba, és a Schumann zenéjével kapcsolatos előítélet-rendszer részévé vált.

A nyughatatlan természet, a kiegyensúlyozatlan lelki alkat és a szorongó tekintet mögött nem az a szenvedő széplélek rejlik, akinek Nietzsche szerette volna látni. Schumann érzékenysége, finom lelki rezdülései ugyanis kamarazenéjében, szimfóniáiban is szokatlan, drámai megnyilvánulások alapját képezik. Különösen szokatlan ez egyes olyan kései kamarazenei alkotásaiban, mint amilyen az 1851-ben született *Harmadik (g-moll) zongoratrió*, vagyis egy olyan műfajban, amelyre nem sokkal korábban még a derűs házimuzsikálás hangvétele volt jellemző. Csakhogy az esztétikai – és hermeneutikai – probléma épp abból adódik, hogy ez a dráma „belül” zajlik, mentálisan: Schumann virtuális lelki színpadon teremt drámai helyzeteket, ami persze mindennek ellentmond, amit a drámai helyzetek természetéről tudunk – a hagyományos, a 19. században gyökerező művészeti fogalmaink szerint mindenképpen. De mindjárt más a helyzet, ha ezt a belső drámától áthatott líraiságot „hasadt” lelkiállapotnak tekintjük: ez már valóban nagyon modern szemlélet, akár 20. századi is lehetne.

E megfoghatatlanul sokrétű, szokatlan alkotói képlet minden bizonnyal a túlérzékenység, a neuraszténias alkat és a zenei-költői felfogásmód kreativitásának, a konvencióktól való lazább függésnek együttes eredője, igaz, külön-külön egyik sem idegen a romantikától. Az eredmény ebben a konstellációban mégis sajátos: az alkotói személyiség belső hasadtsága, osztódása, fragmentálódása (ami már a fiatal Schumann gondolkodására is jellemző volt) látszatra kapcsolódik Schumann „patográfiájához”. A szerepjáték

⁴⁷ Friedrich Nietzsche: *Jón és gonoszon túl: egy jövőbeli filozófia előjátéka*. Óvári Csaba ford., Attraktor, Máriabesnyő-Gödöllő, 2010. (245. sz.)

egy sajátos formája lenne? Megkomponált vagy valós személyiségzavar? Peters professzor fel is teszi a megkerülhetetlen kérdést: „Szkizofréniában szenvedett Schumann?”⁴⁸ – a későbbi, 20. századi diagnosztizálások során ugyanis ez is felmerült Schumann-nal kapcsolatban.

A személyiség fragmentálódása

Schumann korában persze még nem beszélhettek tudathasadásról vele kapcsolatban, hiszen ez a megbetegedés akkoriban ismeretlen volt, pontosabban „zavartságként” („Verwirrtheit”) már leírtak valami nagyon hasonlót. Eugen Bleuler svájci pszichiáter, aki 1911-ben megalkotta magát a Schizophrenie, azaz a szkizofrénia elnevezést, eleinte a „valóságtól való elszakadásban” látta a betegség legfőbb tünetét, ami „együtt jár a belső élet viszonylagos vagy abszolút túlsúlyával”.



Schumann síremléke a bonni Régi temetőben (Alter Friedhof)

⁴⁸ *Gefangen im Irrenhaus*, 592–593.

Márpedig a félénk és visszahúzódó Schumannra ez mindenképp illett. Sokan leírták, mennyire zárkózott volt a beszélgetésekben és emberi kapcsolataiban. Kifejezett kellemetlen érzések fogták el, ha például Liszt vagy Wagner személyesen a közelében tartózkodott. „Olykor találkoztunk a séta során, és már amennyire ez egy ilyen különös, szófukar emberrel egyáltalán lehetséges, kicseréltük tapasztalatainkat a bennünket érdeklő egyik-másik zenei kérdéssel kapcsolatban”, olvashatjuk Wagner *Életem* című önéletrajzában (éveken át egymás közelében laktak Drezdában).⁴⁹

Klasszikus megfogalmazásában aztán Bleuler mégiscsak „a gondolati fonal érthetetlen megszakadásai” látja a szkizofrénia fő tünetét: „A képzettársítások összefüggéstelenné válnak. Ennek folyományaként a gondolatsor bizarr és logikailag gyakran hamis lesz.” Ám Peters professzor figyelmeztet: ilyen bizarr és logikailag hamis gondolatsorokkal Schumann-nál nem találkozunk.⁵⁰ Kortársai közül senki nem lett figyelmes a gondolatok – miként akkoriban fogalmaztak – „összeszedettségének és összekapcsolásának” hiányára. Vagyis hiányzott a szkizofrénia legfőbb kritériuma!

De mi a helyzet például a zenei narrációban megfigyelhető kollapszussal,⁵¹ amely mintha a gondolkodás logikai struktúráinak összegabalyodásával és elakadásával mutatna hasonlóságot? Bár Schumann kései műveiben gyakoriak a szokatlan harmóniakötések, hirtelen váltások, a hagyományos zenei logika megtörése, mégsem mondhatjuk ki, hogy ez az árnyékát előre vetítő „geistige Umnachtung” számlájára lenne írható. Raymond Monelle már olyan korai művekben is kimutatja a narratív kollapszust, mint a Schiff András által említett *C-dúr fantázia* (1836, revideált változata 1839): fennáll a veszélye, hogy a kifejezés a hagyományos struktúrákat mintegy belülről kezdi beomlasztani.

Schumann: Fantasie in C Major, Op. 17: I. Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen (11:48)

⁴⁹ Wagner: *Mein Leben*. Wilhelm Goldmann Verlag / Musikverlag B. Schott's Söhne, München, 1983, 332. Vagy gondoljunk szállóigévé vált mondására, amellyel 1842-ben Schumann-t jellemezte: „Zénésznek módfelett tehetséges, de lehetetlen egy ember..., közel egy órán át hallgatott, akár egy néma”. Szintén szállóigévé vált párja az, ahogyan Schumann vélekedett Wagnerről: „Jó svádája van, föltoluló gondolatai azonban egymást nyomják agyon, képtelenség hosszasan hallgatni.” Robert Schumann: *Tagebücher*, 2. köt., id. Martin Geck: Robert Schumann. *Mensch und Musiker der Romantik. Biographie*. Pantheon, München, 2012, 171.

⁵⁰ *Gefangen im Irrenhaus*, 593.

⁵¹ Raymond Monelle: „Schumann's Narrative Collapse”. *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton University Press, Princeton, NJ, 2000, 122–126.

Schumann: Fantasie in C Major, Op. 17: II. Mässig. Durchaus energisch (7:47)

Schumann: Fantasie in C Major, Op. 17: III. Langsam getragen. Durchweg leise zu halten (Early version) (11:32)

2011 ECM Records GmbH, under exclusive license to Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Emblematikus példa Monelle Schumann-elemzéseiben a *Második szimfónia* utolsó tétele, (1845/46, revideált változata 1846/47), amely szintén a klasszikus forma alapszerkezetét kezdi roncsolni, és ahelyett, hogy összeegyeztetné a struktúrát és a műfajt, az azt alkotó elemeket egymás ellenében bontja ki. Ezzel a mélystruktúrában sajátos időszerkezet jön létre, amely a Schumann-zene lírát és drámát egyesítő habitusának, bizonytalan létérzékelésének a zenei közegbe vetült egzisztenciális alapja. Ha Schumannban nem is úgy tudatosodott minden, ahogyan azt a későbbi elemzések felszínre hozzák, a törések háttérében mégis fő mozgatórugóként egy új zenei szintaxis keresése rejlik, ami mindenképp a kreativitás, nem pedig a kórosan működő elme jegye!

A hagyományos struktúrák, megszokott megoldások belülről történő bomlasztását, sőt a műfajok közötti szabad átjárást is a „különös lelkiállapotok” zenei megfogalmazása teszi szükségessé. A düsseldorfi korszak megpróbáltatásaira Schumann ideges és mindenekelőtt pszichoszomatikus tünetek sokaságával reagált, s ezeket orvosai és a későbbiek során az utókor is félreértelmezte. Schumann számára – mint tudjuk – a lelki enyhülés kézenfekvő eszköze az alkohol volt, aminek hatására rendre előjöttek a biográfiákban is sokat emlegetett hallucinációk, a legtöbbször dallamsugallatok formában. Lelki egyensúlya kibillent, mégis ez az időszak volt az, amely soha nem látott mértékben szabadította fel amúgy is sokszínű zenei gondolkodását: áradó, túlsorduló zenei fantáziája fékezhetetlenül, már-már önroncsoló módon tobzódott.

A zenei gondolatok áramlása – a modern pszichológia „flow”-élményről beszélne –, az invenciógazdagság mindig is jellemző volt Schumannra,⁵² miként az is, hogy a komponálás menedéket jelentett számára a világ elől. Robert Franz zeneszerzőnek írta: „Jó dolog, hogy van nekünk a zene, egyes pillanatokban átlendülhetünk oda a világ közönségessége elől.”⁵³ Itt vagyunk tehát ismét a túlsúlyba kerülő „belső világnál”. A befelé fordulás és a kreativitás szűk határmezsgyéjén, zenei gondolkodásának szabadsága révén keresi a kitörési

⁵² 13 Tage bis ENDEnich, 297.

⁵³ Idézi 13 Tage bis ENDEnich, 299.

pontokat egzisztenciális szorongatottságából. Borotvaélen táncol, a patológus megnyilvánulások határán, de nem éri el a patológus mértéket. Utóvégre egyetlen megnyilvánulása sem több, sem kevesebb túlhajtott romantikus érzületnél, és semmiképpen sem áll össze szkizofrén tünetegyüttesé.

Ámde ha Schumann nem szenvedett elmebetegségben, joggal merül fel a kérdés: létezik-e valóban „Spätwerk”-probléma?

A válasz: igen is, meg nem is. Schumann kései alkotásai semmiképp sem tekinthetők „öregkori” műveknek – ne feledjük, mindössze negyvenes éveiben jár! Ugyanakkor persze nem feledkezhetünk meg annak lehetőségéről sem, hogy Schumann beleélte magát egy olyan lelkiállapotba, mintha valóban idős kori alkotásain dolgozna. Újabb jele lenne ez az egész életén végigvonuló szerepjátéknak? Itt netán a tragikus „álarcot” tette fel? Hiszen 1852-ben többször is hangoztatta, hogy a *Requiem* saját gyászmiséje. Vagy gondoljunk a fájdalmas szépségű *Stuart Mária-dalok* búcsúhangjára (a művet szintén 1852-ben írta, és kiadását az endenichi elmeógyógyintézetből igyekezett irányítani). Persze Schumann minden triviális biográfiai elvárást a feje tetejére állít például a *Második hegedű–zongora-szonáta* életörömtől kicsattanó II. tételével vagy a *Hegedűverseny* zárótételével. A formaalkotó erő elképesztő szabadsága sugárzik abból, ahogyan egészen rövid szakaszokon belül képes gyökeresen eltérő karaktertípusokat egymás mellé helyezni. Ez akár a bipoláris affektív zavar megléte mellett is szólhatna, de Peters professzor erről is kimutatta, hogy az Schumann-nál a szélsőséges hangulati hullámlások ellenére sem állott fenn.

Schumann: Requiem (37:57)

Schumann: Op.135 – Stuart Mária királynő versei (9:54)

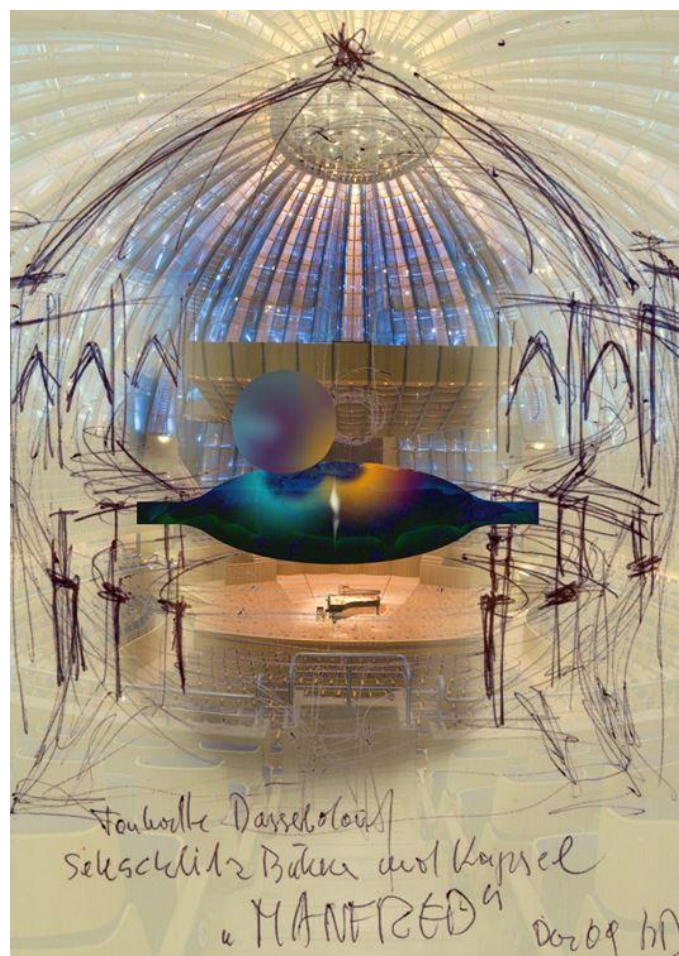
Csak feltételesen beszélhetünk azonban „Spätwerk-ről” a nyilvánvaló folytonosság miatt is, amely ezeket a műveket a korábbiakkal összeköti. Ezért is hangsúlyozza Norbert Nagler, hogy a „Spätwerk-et” nem illeti meg külön státusz!⁵⁴ Ami persze nem azt jelenti, hogy ne lennének jelentős hangsúlyeltolódások Schumann-nál az 1850-es évek elején: élethelyzetének változásával mindenképp összefüggésben érzékelhető zenéjének megváltozása: ilyen jellemzők a zenei textúra elképesztő sűrűsége és tagolódása, az, ahogyan a dallamvonalak nyughatatlanul vándorolnak az egyes szólamok között, vagy éppenséggel a dallamvonal ellen dolgozva ellenpontba rendeződnek, máskor

⁵⁴ Nagler, 308.

meg ennek ellentéte: a textúra végleges leegyszerűsödése. No és az éles disszonanciák, meg az átértelmezések: összepárosít megszokottat a szokatlannal, a hagyományos kereteket nem hagyományos tartalmakkal telíti, és megfordítva... Sorra szegi meg a műfajokkal kapcsolatos elvárásokat: hegedűszonátába versenyműszerű részek épülnek, a *Gordonkaverseny* egyes helyein pedig kamarazeneszerű párbeszéd alakul ki a szólóhangszer és a zenekar között. Nagyon szokatlan volt mindez az ő korában!

„Itt lesz a csonka ép ...”

Schumann-nak egész életében a német opera megteremtéséhez való hozzájárulás lebegett lelki szemei előtt, de végül is egyetlen – sokat vitatott és rendre félreértett – operát hagyott az utókorra örökölni, no meg több olyan művet is, melyek mindenképpen színpad és zene, zene és dráma stb. határmezsgyéjén, valahol az opera és az oratórium között keresik a maguk helyét.



Johannes Deutsch látványterve a *Manfred* düsseldorfi előadásához

[Schumann: Manfred nyitány/Leonard Bernstein \(15:59\)](#)

A Byron művének német fordítása nyomán született *Manfred* (1848/49) melodráma, műfajában is merész vállalkozás, hiszen szó és zene már-már a távoli jövőben felbukkanó Sprechgesangot megidéző módon fonódik egybe. Maga Byron olvasásra szánta a drámát, és kifejezetten ellene volt a színpadi megjelenítésnek. Schumann számára ellenben fontos volt, hogy a szellemlények mind meg is jelenjenek. Zenés színházi kísérletként mutatta be Liszt a művet 1852-ben Weimarban. Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy Schumann zenéje valósággal kiköveteli a vizuális megjelenítést, de ennek közege mégsem a hagyományos színpad. Az olvasásra szánt dráma is belső színpadon játszódik, az emberi fejben és lélekben, így adekvát megjelenítési formái valójában csak a mai audiovizuális technika révén válnak megvalósíthatóvá. Meggyőző példája ennek a mű 2010-es düsseldorfi előadása, Johannes Deutsch látványterve és rendezése, ebben a művet deklamáló színész minden arcizma szimultán, egy hatalmas kapszulában válik láthatóvá.⁵⁵

Jól érezte Schumann: nincs még egy mű, amely a maga egészében olyannyira megkomponálhatatlan lenne, mint a drámai „világköltemény”, Goethe *Faustja*, bármennyire áthatja is a szinte hallhatatlan, belső zene, és bármennyire jellemzik is Goethénél a második részt az operaszerű elgondolások. Felfogásával ellenkezett, hogy a goethei verssorokat egy operaszövegkönyv Prokrusztész-ágyába kényszerítse, így a hatalmas művet lezáró „Bergschluchten-Szene”, a „Hegyszakadékok”-jelenet emelkedett kötészte felől közelítette meg a művet (Faust megdicsőül és magasabb szférákba emelkedik). Végül is a *Jelentek Goethe Faustjából* közel egy évtizedet fog át Schumann életében, 1844-től 1853-ig, amikor a Nyitány feltette a koronát a hatalmas vállalkozásra. (A teljes *Faust-jelenetek* bemutatójára 1862-ben került sor, ezt azonban Schumann már nem érthette meg.)

A megváltás drámája így a vége felől komponáltan, szublimáltabb formában kezdődik, a „hangversenyterembe szánt új műfajként” („ein neues Genre für den Concertsaal”), de ahogyan haladunk vissza, a *Faust* első része felé, érzékelhetővé válnak ennek markáns eltérései az operaszerű jelenetekkel szemben. Ezt tulajdonították Wagner hatásának is, de a már terjedő séma szerint egészségi állapotának romlására is igyekeztek visszavezetni! A töredezettség, a Goethe-szöveggel való „szelektív bánásmód” a stiláris és műfaji egyenetlenségek (legalábbis ami annak látszott!) egészen a 20. századig

⁵⁵ Tonhalle Düsseldorf, 2010, DVD Arthaus Musik, 101575.

gyanakvást és idegenkedést váltott ki. Az alaphangot Brendel adta meg: már 1859-ben „széttöredezett darabok konglomerátumának” titulálta Schumann művét, amely nélkülöz minden összefüggést, összhangot és drámai erőt.

Schumann: Jelenetek Goethe Faustjából (1:45:45)

[0:48](#) Nyitány

[8:11](#) Scene im Garten (Jelenet a kertben)

[13:02](#) Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa (Margit a Fájdalmas Szűzanya képe előtt)

[16:56](#) Scene im Dom (Jelenet a székesegyházban)

[23:35](#) Sonnenaufgang (Napfelkelte)

[40:45](#) Mitternacht (Éjfél)

[53:47](#) Faust's Tod (Faust halála)

[1:08:20](#) Faust's Verklärung (Faust megdicsőülése)

Csakhogy a drámai ívet a Faust-jelenetekben épp a „kisvilág” és a „nagyvilág” összekapcsolása adja, a töredezettségből kibontakozó Egész pedig folyamatában teszi érzékletessé a spiritualizálódást. Az „operaszerűségtől” az „oratóriumszerűségig” haladva, mellesleg épp ellenkezőleg, mint ahogyan azt Goethe képzelte, s ahogyan azt Eckermann feljegyzései alapján tudjuk: „Szokatlanul fog hatni a színpadon – vetette ellen Eckermann Goethének –, hogy egy darab tragédiaként kezdődjék, és operaként végződjék.”⁵⁶

A Faust-jelenetek sem nem opera, sem nem oratórium, egyszerre mindkettő, függetlenül attól, hogyan valósítható ez meg.⁵⁷ Schumann itt is áthágja a műfajok közötti határokat: szerkezete „oximorikus”, egymást kizáró, egymásnak ellentmondó esztétikai minőségeket foglal szoros gondolati egységbe: „operatórium”, amely összekapcsolja az össze nem kapcsolhatót. A 21. században az új színpadi és audiovizuális technikák, mindenekelőtt azonban megváltozott, komplexebb látásmódunk révén válik kibonthatóvá, minősíthető át esztétikai értéké mindaz, ami Schumann korában következetlenségnek, tökéletlenségnek, hiányosságnak, összeférhetetlenségnek látszott.

⁵⁶ Johann Peter Eckermann: *Beszélgetések Goethével*. Györffy Miklós ford., Magyar Helikon, Budapest, 1973, 225.

⁵⁷ A 2007-es zürichi előadás inkább Hermann Nitsch osztrák akcióművész installációit vetítette rá Schumann művére, a tőle megszokott véres klisékkel, és nem Schumann művét bontotta ki. Sokkal meggyőzőbb volt a parmai Teatro Regio előadása 2008-ban. Hugo De Ana argentin rendező a *Faust-jelenetek* kettős, operai és oratorikus világát vitte színpadra a modern technika eszközeivel.

A partitúra zeneileg és dramaturgiailag is eleven organizmust alkot, sokrétű belső kapcsolatok fűzik össze a széthullónak tűnő töredékeket, amelyek a legmaibbnak ható, 20 századi dramaturgiával alkotnak esztétikai értelemben tükörrendszert. Alapvetően ebben különbözik a *Faust-jelenetek* töredékessége a romantikus töredékektől (vagy széttöredezettségtől), ami egészen más világélményt sugall. „Itt lesz a csonka ép /s megbámulandó,⁵⁸ – zengi a *Chorus mysticus* (Kálnoky László fordítása). Egy ilyen nagy ívű és Goethehez mérhető elgondolás – egy évtizedet átfogó szellemi erőfeszítés és kompozíciós munka eredményeképpen – bajosan születhetne meg a „geistige Umnachtung” előre vetülő árnyékában!



A sorsfolyam

Amikor a *Faust-jelenetekre* felkerült a zárókő, vagyis 1853-ban elkészült a Nyitány, és közben megszületett a *Genoveva* is, Schumannra már évek óta rátelepedett Wagner nyomasztó árnyéka, ami fokozta bizonytalanságérzetét. Pedig céljuk mindkettejüknek egy és ugyanaz volt: messzire távolodni a megvetett francia nagyoperai sablonoktól, és megteremteni a német zenedrámát. Schumann volt a merészebb: a *Genoveva* „átkomponált” opera, Wagner ekkor még ilyen messzire nem merészkedett.

⁵⁸Das Unzulängliche. / Hier wird's Ereignis.

[GENOVEVA \(Trailer\) | Robert Schumann | Nikolaus Harnoncourt | Zurich Opera House \(1:12\)](#)

[Schumann: Genoveva nyitány, Op. 81 \(partitúrával\) \(8:58\)](#)

[Schumann: Genoveva, eredeti változat \(2:16:15\)](#)

[0:30](#) Nyitány

[09:04](#) Első felvonás

[41:23](#) Második felvonás

[1:10:44](#) Harmadik felvonás

[1:39:47](#) Negyedik felvonás

A dolog azonban mégsem ennyire egyszerű. „Minden, amit az ember akar, csak nem opera!” – mondta Schumann *Genovevájáról* saját tanítványa, Louis Ehlert.⁵⁹ Az 1847/48-ban írott, majd 1850-ben a lipcsei Stadttheaterben bemutatott mű Schumann életének legnagyobb kudarca lett, amit nem sikerült kihevernie, és ami nyilvánvalóan hozzájárult összeomlásához. Pedig a *Genoveva* az a műve, amely számára a legfontosabbak egyike volt, és amelyhez aztán közel másfél évszázadon át az esztétikai csökkent értékűség bélyege tapadt.

Schumann viszonya Wagnerhez, különösen a *Tannhäuser*hez igencsak felemás. Nem az alkotó fantázia gyümölcsének tartotta, hanem sokkal inkább a kiszámított művészi értelem termékének.⁶⁰ 1845 októberében a partitúra megtekintése után Schumann ezt írta Mendelssohnnak: „Elmés fickó, telis-tele remek ötletekkel, és minden mértéket meghaladóan pimasz... De komolyan mondom, tényleg nem képes négy taktust, tetszetősen, szép egymásutánban leírni...” A bemutató után azonban egy november 12-én írott megjegyzésében kiigazította véleményét: „A *Tannhäuser*rel kapcsolatban... néhány dolgot vissza kell vonnom, amit a partitúra olvasása után írtam Önnek; színpadon minden másképp mutatkozik...”⁶¹ És ez már a *Genoveva* esztétikai alapproblémája is: Schumann gondolkodásában zene és színpad korántsem alkot olyan szétválaszthatatlan egységet, mint Wagnernél. Bár Schumann így nem fogalmazott, de a mű maga arról tanúskodott, hogy valamiképpen ott

⁵⁹ Martin Geck: *Robert Schumann. Mensch und Musiker der Romantik*. Biographie. Id. kiad., 229.

⁶⁰ Hermann Abert: „Robert Schumann's »Genoveva«”. *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, 11. évf., 9. sz., 1912, 277 skk. Lásd továbbá: Heinz-Klaus Metzger–Rainer Riehn (szerk.): *Robert Schumann II.* (Musik-Konzepte Sonderband), edition text + kritik, München, 1981, 180.

⁶¹ Idézi Arnfried Edler: *Robert Schumann und seine Zeit*. Laaber Verlag, Laaber, 1982, 243.

motoszkálhatott a fejében egy jellegzetesen 19. század végi, 20. század eleji kérdés: „Hol a színpad – kint-e vagy bent?”

Első ránézésre a *Genoveva* és a *Lohengrin* között is sok az áthallás (ez utóbbi bemutatója szintén 1850-ben volt), Nikolaus Harnoncourt, aki elsőként értelmezte a művet ebben a szellemben, azaz belső drámaként, meggyőződéssel vallja, hogy a *Genoveva* már tükrözi Schumann-nak Wagnerrel kapcsolatos tapasztalatait, miközben tudjuk, Wagner ugyanakkor „bizarnak” tartotta Schumann alkotását.⁶² Abert is Harnoncourt-hoz hasonló véleményen volt: „A *Genovevában* Schumann erőteljesebben kötődött Wagnerhez, mint azt talán ő benne magában tudatosodott volna.”⁶³ A tárgyilagosság kedvéért meg kell jegyeznünk, hogy ez a viszony akkor sem egyoldalú, ha nem annyira nyilvánvaló is, és verbálisan nyoma sincs Wagnernél (aligha véletlen, hogy a *Genoveva* egyes pillanatai, kromatikus és „végtelen” harmónia folyamai valósággal megelőlegezik a *Trisztán és Izoldát*). Igaz, sok esetben a hasonlóságok a közös gyökerekig, Louis Spohrig, Heinrich Marschnerig, mindenekelőtt azonban Carl Maria von Weberig nyúlnak vissza.

A *Genoveva* a lélek drámája, Schumann számára fontosabb a lélek belső történéseinek feltárása, semmint a cselekmény előbbre vitele. Ilyenformán az opera időszerkezete is kibillen, a belső idő felé terjeszkedik, és nem felel meg annak a dinamizmusnak, ami Wagner elgondolása volt a zenedrámában, de amit a korszellem is megkövetelt.⁶⁴ A szöveggel való összefonódás itt is olyan erős, mint a *Manfred*ban vagy Schumann dalaiban, és a mű különös hangvétele is abból adódik, hogy mind a „párbeszéd”, mind a drámai csúcspontok bensőségesen dalszerűek, olyan hangvételi, mint amilyent *Az éden és a pír*ből ismerünk.⁶⁵ Csakhogy operaszínpadon ez esztétikai problémává válik:

⁶² Schumann lelki alkatának, viselkedésének zavarba ejtő vonásait találóan jellemzik Wagner önéletírásának alábbi sorai, amelyek egyszersmind rávilágítanak arra is, hogy kettejüknek az operáról, illetve a kialakulófélben lévő zenedrámáról alkotott felfogása mennyire más-más irányban halad: „Később aztán egyszer meghívott ugyan, hogy felolvassa nekem Hebbel és Tieck alapján összedolgozott szövegét, amikor azonban, őszinte aggodalommal, nemkülönben átlelkesülve a hő vágytól, hogy munkáját siker koronázza, felhívtam figyelmét e két szerző hibáira, s megtettem a szükséges javaslatokat a változtatásra, rá kellett döbennem, hogyan is áll a dolog ezzel a különös emberrel. Csak elragadtatásomat volt szabad vele szemben kifejeznem, azt ellenben, hogy nagy lelkesültséggel készülő művébe beleavatkozzak, érzékeny daccal utasította vissza, így aztán ennyiben maradtunk.” Wagner: *Mein Leben*, id. kiad., 332–333.

⁶³ Abert, uott.

⁶⁴ Geck, 229.

⁶⁵ Abert, 184.

nem szólal meg operazeneként⁶⁶ – a hagyományos értelemben legalábbis semmiképp.

Hogy miért nem mondhatjuk ki mégsem az ítéletet, azt, hogy a *Genoveva* szép és bensőséges zenéje operaként zseniális kudarc? Azért nem, mert a fiaskó csak Schumann korának perspektívájából látszik annak, zenedrámai építkezése valójában teljesen más logikát követ. A vezérmotívum-technikában Schumann megelőzte Wagnert. Gyakorlatilag itt is azt a monotematikus elvet követi, amelyről korábban már szó esett, motívumait azonban szervesen, belülről bontja ki, ez a technika Wagnernél jóval későbbben jelenik csak meg.⁶⁷ A vezérmotívumok árnyalt szövevényét hozza így létre, amelyek túlnyomórészt a Nyitány után felhangzó korálból eredeztethetők.⁶⁸

Mindennek dramaturgiai következménye, hogy a szereplők zenei arculata hihetetlen mértékben összefonódik. Ami akár hiba is lehetne, de nem az, jól érzékelhető elgondolás rajzolódik ki mögötte. A színpadon megjelenő alakok nem egymással beszélnek, hanem önmagukról. Monológokat mondanak.⁶⁹ Így a zene nem meghatározott karaktereket állít színpadra és jellemez, hanem mondhatni azokat a lehetőségeket, amelyek egyetlenegy karakterben benne rejlenek. Schumann dramaturgiai elgondolása végül is elszakad a közvetlen színpadi cselekménytől: a dráma valóban belül zajlik! Párhuzamos, egymásba fonódó monológok, a „virtuális, belső zenedráma” szintjén valósítja meg ezt a lelki többszólamúságot, vagy ha tetszik, ezzel ismét elérkeztünk a személyiség (Schumann személyiségének) művészi – de semmiképpen sem orvosi, pszichiátriai értelemben vett – fragmentálásához.

„Túl sok a szimfonikus ballaszt!” hangzott a megsemmisítő ellenvetés Schumann operájával kapcsolatban. Ám épp ez a sűrű szövésű, polifon szimfonikus-drámai szerkezet az, amely mintegy az élet történéseinek sorsszerű megkerülhetetlenségét hordozza. Általa olyan érzelmi örvénylés, olyan szimfonikus sodrás keletkezik, amelyet akár „sorsfolyamként” is értelmezhetünk

⁶⁶ Geck, 230.

⁶⁷ Abert, 188.

⁶⁸ Lásd az opera Harnoncourt vezényelte CD-felvételének kísérőfüzetét: Teldec 70 630131442, Hamburg, 1997, 38.

⁶⁹ Uott, 38–39.

– ettől bizony nincs menekvés.⁷⁰ Napjaink perspektívájából ez a gondolat akár egzisztencialistának is nevezhető.

Szimfonikus szerkezet és dalszerű gondolkodás egy átkomponált zenedráma színpadán – olyan belső ellentmondás ez, ami a hagyományos operán vagy a zenedrámán belül nem oldható fel! Megoldást a 21. század perspektívája kínál: egy új, 21. századi Schumann-olvasat, amely új viszonyt teremt a „megbomlott agy” termékeként értelmezhetetlennek tartott művekkel, és ráhangolódik a szintén „hasadt”, posztmodern gondolkodású, és nem kevésbé brutális 21. századra. Ebben a kontextusban, másfél évszázaddal a mű megszületése után tárul fel egy mindennél korszerűbb és modernebb jelentéstartomány.⁷¹

Az orvostudomány segítségével rádöbbenhetünk: mindez egy invenciózus, újító elme terméke, amely egészen addig működött, amíg az elmeógyógyintézetbe voltaképpen ok nélkül bezártan, magányban és elszigeteltségben be nem következett a tragikus és visszavonhatatlan szellemi összeomlás, majd a halál. Peters professzor könyve körül a viták nyilván nem fognak egyhamar elülni, de a nyertes csakis Schumann lehet, akinek immár a teljes életműve új kontextusba helyeződhet, és számos, korábban kevésbé ismert műve kelhet életre a tetszhalotti állapotból.

II.

BALÁZS ISTVÁN

A JÖVŐ ZENÉSZE A MÚLTBA RÉVED?

Életre kelt Liszt *Sardanapalo* című operatöredéke

HABENT SUA FATA FRAGMENTA

Nem csak a könyveknek, de a töredékeknek is megvan a maguk sorsa. Olykor nagyon is izgalmas. Liszt operatöredékének története ezek között is különösen érdekfeszítő. Főleg azért, mert Lisztről – 1825-ben Párizsban bemutatott gyerekkori operáját leszámítva (*Don Sanche, avagy a szerelem kastélya*), amely az itt felmerülő esztétikai dilemmák tekintetében semmiképpen sem tekinthető relevánsnak, különösen nem, hogy a szerzősége sem teljesen egyértelmű –

⁷⁰ Uott, 39.

⁷¹ Lásd a zürichi Operaház etalon értékű előadását 2008-ból, amelyet Nikolaus Harnoncourt vezényelt és Martin Kušej rendezett. DVD Arthaus Musik 101327.

egyáltalán nem köztudott, mennyire foglalkoztatta az operairás gondolata. Egyetlen olyan operája van csak azonban, amelynek írásával komolyan és kitartóan foglalkozott. De hogy az miért maradt töredék, nos, épp ez az, amit szemléletesen fejez ki a latin mondás



A *Parlando* 2019/3. számában megjelent írás itt olvasható:
[Balázs István: A jövő zenésze a múltba réved? Életre kelt Liszt *Sardanapalo* című operatöredéke \(pdf\)](#)

III.

BALÁZS ISTVÁN KURTÁG

Kurtág zenéje szép zene, és hangsúlyozott szépsége révén akkor is markánsan világnézet-hordozó, ha nincsen benne semmi „ideologikusan” megkomponálva. Sugárzik belőle – szépsége révén – a József Attila által „szerkesztői üzenetként” megfogalmazott gondolat: „Mi, amikor a szép szóval akarjuk kifejezni azt az emberi öntudatot, amelyet a világszerte föllépő erőszak a lelkek mélyére kényszerít, nem ismerhetjük el az erőszak szellemi fölényét azzal, hogy az általa kigúnyolt szép szótól megfutamodunk.” Aligha találhatnánk költői hitvallást, amely jobban kifejezné a Kurtág-zene lényegét. Kurtág zenéje megszenvedett, modern szépségében őrzi az emberi öntudatot. Ezért is van, hogy ebbe a szépségbe

nem lehet élveteg módon belefeledkezni: ez a szépség – épp a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK lehetne eklatáns példa erre – örvényként húz magába. Olykor a naiv művész gyermeki hitével csodálkozik rá a világra, miközben a következő pillanatban felszakad a védett létezés, és feltárulkozik előttünk az ember iszonytató magánya és kiszolgáltatottsága. Kurtág zenéje eszméltet, akárcsak Bartóké. Nem agresszíven, mint a mindenkori avantgárd, nem is ideologémákat sulykolva. Egyszerűen van, és pusztán létezése is kihívás, mert feltárulkozik általa a „szeretetlenküliség világállapota”: tiltakozás az ember belső kifosztottsága, kiüregesedése, érzelmi elszikese ellen.

**Megjelent a *Holmi* 1995. februári (7. évf. 2.) számában,
a teljes tanulmány itt elolvasható:
Balázs István: [Kurtág](#), 184-203. (pdf)**

IV.

BALÁZS ISTVÁN

PÁRHUZAMOS LEAR-TÖRTÉNETEK

**Egy megzenésíthetetlennek tűnő Shakespeare-dráma nyomában
Verditől Aribert Reimannig**

Franz Werfel regényében Giuseppe Verdi 1883-ban Velencébe utazik, és szeretne ott eltölteni néhány napot anélkül, hogy felfedné kilétét. Lear király alakja több ízben is megjelenik számára... Bárhogy igyekszik szabadulni tőle, még álmában is kínozza. Álmában ő maga Lear. Metaforikus formában hivatott ez a vissza-visszatérő álomkép kifejezni az olasz mester kisebbrendűség-érzetét a Velencében tartózkodó Wagnerrel szemben, mindamellett a *Lear király*, a *Re Lear* partitúrájának elégetése a regény narratívájában valós esemény.

Persze óvatosan kell bánnunk mindezzel, hiszen Werfel műve művészregény, amely fikciós elemeket éppúgy tartalmaz szép számmal, mint ahogyan zenetörténetileg komolyan megalapozott passzusokat is. Wagner és Verdi találkozására sohasem került sor, és fiktív Verdinek a regényben leírt utazása is a karneváli Velencébe. Ugyanakkor a *Lear király*, Verdi – fogalmazzunk inkább így – operatervének kérdése valós, sőt paradigmátikus a zeneszerző életében.

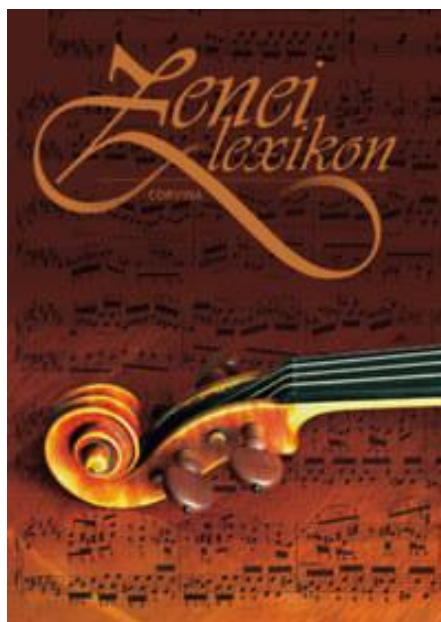
Talán nem teljesen értelmetlen feltenni a költői kérdést: Milyen lehetett operaként a *Lear király*, vagy milyen lehetett volna, ha valóban elkészül? A *Rigoletto*, a *Trubadúr* és a *Traviata* született épp azokban az években, amikor Verdi intenzíven foglalkozott a Shakespeare-dráma operaváltozatának gondolatával. Teljesen kizártnak valóban nem tarthatjuk, hogy Verdi egyes részeket meg is komponált, mivel azonban egyetlen kottasort sem ismerünk belőle, a válasszal mind ez idáig adós maradt a komoly Verdi-kutatás. Ugyanakkor Verdi kiterjedt levelezése alapján mégis képet alkothatunk Verdi elgondolásairól – és a *Lear*-témával való küzdelmeiről.

A teljes tanulmány itt elolvasható:

[Muzsika, 2016. január](#)

V.

BALÁZS ISTVÁN KÖNYVEIBŐL



(Corvina Kiadó, 2017)

A zene évszázadok során kialakult és részben ma is formálódó szaknyelvvel – görög, latin, zömmel azonban olasz és német, magyarra le nem fordított kifejezések garmadájával – rendelkezik, ami első pillantásra akár riasztónak is tűnhet, mégis, ezek ismerete elengedhetetlen belső világának feltérképezéséhez. A Corvina *Zenei lexikonja* segíti a tájékozódást a zeneelmélet, a zenei formatan világában, és áttekintést ad a hangszerekről, a legfontosabb zenetörténeti

korszakok jellemzőiről, valamint a műfajok történeti változásairól is. És természetesen a legkiemelkedőbb zeneszerző-egyéniségekkel is megismerteti az olvasót a 13. századi kezdetektől a 21. században alkotó kortársainkig. A lexikon nemcsak a hagyományosan „komolyzeneinek” nevezett kultúra fogalomkörét öleli fel, hanem betekintést enged a rokon művészetek legfontosabbikába, a tánc- és balettművészetbe, foglalkozik a dzsesszel, és ha csak érintőlegesen is, de megmutatja, hogy az európai zene mellett ma is léteznek évezredek óta virágzó más kultúrák, amelyek a miénktől egészen eltérő zenei logika alapján szerveződnek. Nem szorul ki a kötetből az arab, a török, az indiai, a távol-keleti (Japán, Kína) vagy akár még a francia zenei impresszionizmust nagymértékben befolyásoló indonéziai-jávai gamelán kultúra sem. Az újabb, átdolgozott kiadás tekintettel van a legutóbb megjelent kötet óta eltelt 12 év változásaira: zeneszerzői életpályák zárultak le, olykor korszakalkotó műveket hagyva az utókorra, más életpályák pedig kiteljesedtek, ugyancsak fontos alkotásokkal gazdagítva a világ zene irodalmát, a kortárs zenét, amely már régen nem az „útkeresés” stádiumában van... A lexikon végén található fogalmi mutató a legfontosabb címszavakat fogalomkörök szerint rendezi, megkönnyítve ezzel a kötet sokoldalú használatát.



(Corvina Kiadó, 2000)

A Corvina Kiadó középfiskolások számára készülő lexikonsorozatának újabb kötete a zenekultúra legfontosabb fogalmait, műfajait, történetének legkiemelkedőbb zeneszerző-egyéniségeit ismerteti meg olvasóival. Akárcsak

íkerkötete, a *Középiskolai művészeti lexikon*, szem előtt tartja a komplex művészeti oktatás követelményrendszerét, kereszthivatkozások egész sorával segítve olvasóit a zeneelmélet, a zenei formatan sokak számára idegennek tűnő világában. A lexikon szócikkanyagának gerincét az európai zenekultúra története alkotja – hiszen ez ma is élő zenekultúránk alapja –, de nem szorultak ki belőle más kultúrák, így az arab és török, az indiai és a távol-keleti zene világa (Japán és Kína), vagy pl. a francia zenei impresszionizmust nagy mértékben befolyásoló indonéziai-jávai gamelán sem. Nagy súllyal szerepel a lexikonban a dzsessz, de megtalálhatók a zenei műfajok történetével a legszorosabban összefonódó tánc típusok is – a barokk szvitektől egészen a modern társasági táncokig. A szöveghez számos ábra (hangszereket bemutató rajzok, kottapéldák stb.) kapcsolódik. A kötet szem előtt tartja a Nemzeti Alaptanterv elvárásait, ugyanakkor túl is lép a középiskolai tananyagon, segítve a zenei alkotások önálló megértését.