

RICHARD STRAUSS: *OPHÉLIA-DALOK* (OP. 67/1–3)

Nyolcvan év – tíz énekes

A *Hamlet* Ophéliáját teljes mentális épségben az egérfogó-jelenetben láthatjuk utoljára. A 4. felvonás 5. színében kétszer jelenik meg, először a királynéhoz és a királyhoz, második színrelépésekor Laerteshez szól. Felismeri őket, hozzájuk beszél, olykor mintha nekik, kérdéseikre felelne. Mondatai közé dalstrófákat iktat, de prózája alig, öt dala, daltöredéke – látszólag – nem reflektál a jelenetre, a többi szereplő szövegére, és az ének strófái, sorai sem tesznek ki koherens egységet.

Benedek István – aki a *Hamlet*ből oly sokszor merít elmekórtani diagnózisok megvilágításához – a skizofrénia mentálisan zavart, amentiform fázisa kapcsán mintha Ophélia szövegéről, daltöredékeiről írna: „[...] *'badar eszmetársítás'*, de aki a háttérrel ismeri, az tudja, hogy a badarság csak látszólagos. [...] Mindazok mögött az összefüggéstelennek tűnő eszmetársítások mögött, amelyekkel a skizofréniás meglepi környezetét, egy öntörvényű rendszer gondolati koncepciója húzódik meg, amelyből a beteg immár csak törmelékeket hoz a külvilág tudomására.”²

I. Az *Ophelia-Lieder* születése

A világháború utolsó hónapjaiban, 1918 elején Strauss tizenkét esztendő után visszatért a *Lied* világához. Az ezt megelőzően utolsónak komponált dala, a *Die heiligen drei Könige aus Morgenland* (Op. 56/6) mellett az 1906. október 7-i dátum áll. A hosszú kihagyás oka többértű. A *Salome*, az *Elektra*, a *rózsalovag*, az *Ariadné* első és végső változata, valamint az 1917-re elkészült *Az árnyék nélküli asszony* kielégítette igényét, hogy énekhang számára is alkosson. Felesége az 1904-es amerikai turné után egyre ritkábban lépett fel, és hamarosan végleg búcsút mondott a pódiumnak, s mivel a dalai nem csekély részben Pauline számára, hangjára születtek, így az ő visszavonulásával ezen inspiráció elapadt. Az 1918-as esztendőben elsőnek – január vége és február 21. között – komponált dalában Clemens Brentano verseit öntötte zenébe (Op. 68). Az ihlet az előző

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

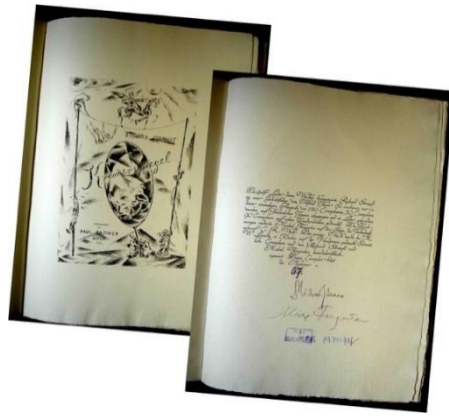
² Benedek István: *Aranyketrec. Egy elmeosztály élete*. Budapest, 1957.

évben megismert Elisabeth Schumann hangja lehetővé tette: a *Brentano-Lieder* lírai koloratúrszopránt kívántak. Pauline után a zeneszerző benne vélte megtalálni dalai ideális tolmácsát – e várakozását utóbb számos közös koncert és turné beteljesítette.

Ugyanezen év március elején Strauss felszólítást kapott a Bote & Bock kiadótól: tegyen eleget 1903-ban a *Symphonia domestica* (Op. 53) kapcsán vállalt szerződéses kötelezettségének, ami tizenkét dal megkomponálását és a kiadó rendelkezésére bocsátását foglalta magában; az 1906-ban leadott és publikált 56-os *opusszal* hat dal teljesült a szerződésből, legfőbb ideje, hogy jó egy évtized múltán a következő hatot is szállítsa. A jogosnak tűnő sürgetés kézhezvételekor a *Brentano-dalok* már elkészültek, de Strauss ezeket Adolph Fürstner kiadójának szánta – túl jól sikerültek és túl nagy sikerrel kecsegtetőnek ítélte a végeredményt, semhogy az a Bote & Bocknak, hajdani szövetségesének hajtson hasznot. A „hajdani szövetségesnek”, mivel a zeneszerzői jogdíjak védelmében folytatott küzdelem során a Bote & Bock a Strauss alapította szerveződés, a GDT (*Genossenschaft Deutscher Tonsetzer*) ellenében a rivális egyesület, a GEMA (*Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte*) mellé állt.

Strauss tizenkét verset rendelt Alfred Kerrtől, amit a briliáns, vitriolos tollú színikritikus-író azonnal szállított is, és 1918 májusára elkészült a dalciklus, a *Die Händler und die Kunst*, ami néhány év múlva a *Krämerspiegel* címet kapta (Op. 66).³ A *Szatócs-* vagy *Kalmártükör* a zeneműkiadók elleni invektíva, vezetőiket mérgezett nyilakkal telibe találó satíra, páratlan poentírozással, reflexiókkal, (ön)idézetekkel és (ön)reminiszcenciákkal. Strauss ezen – egyetlen valódi – dalciklusa túlnő az *Ophelia-Lieder* keletkezéstörténetén, elemzése önálló írást érdemel.

³ Deborah Vietor-Engländer: *Alfred Kerr. Die Biographie*. Reinbek bei Hamburg, 2016.



A *Krämerspiegel* első kiadásának cím- és utolsó lapja
(Forrás: <https://nlr.ru>)

Hugo Bock természetesen nem fogadta el szerződésszerű teljesítésnek a zeneműkiadókat, kivált a Bote & Bock és a Breitkopf & Härtel Verlagot név szerint támadó művet. A vita bírósági ügyé fajult, az ítélet Strausst hat „megfelelő” dal leadására kötelezte. Így sietve megkomponálta a követelt *Liedeket*. Sietve – szokásával ellentétben a kéziratról lemaradt a datálás –, de nem elsietve:⁴ a Shakespeare *Hamlet*jének szövegéből merített *Drei Lieder der Ophelia* (Op. 67/1–3) és a goethei *West-östlicher Divan* három dala (Op. 67/4–6) híján van az elnagyoltság minden jelének.

Zenei világukból evidenciaként következik: Strauss a 67-es opusszal éppenséggel „előadhatatlan”, de legalábbis bizonyosan nem kasszasikerre ítélt, ám a vajtfulú zeneértők számára csemegének, a megrendelő felé intellektuális bosszúnak szánt dalokkal szúrta ki a „kalmár”, a Bote & Bock szemét. A három *Goethe-dal* gyűjtőcímében (*Drei Lieder aus den Büchern des Unmut des Rendsch Nameh*) és a szarkasztikus dalokban szintúgy haragosabb tekintetét villogtatta a kiadó felé: *A rosszkedv könyvéből*, a *Divan* epés fejezetéből válogatta a verseket (*Wer wird von der Welt verlangen; Hab' ich euch denn je geraten; Wanderers Gemütsruhe*). Az örület hangján megszólaló – hiszen az első kottainstrukció: *Ophelia im Wahnsinn* –, a *Hamlet* szövegéből merített szövegek természetesen nem kapcsolhatók Goethe verseihez. A kérdés immáron: miért ezekre esett Strauss választása?

⁴ Barbara A. Petersen: *Ton und Wort. The Lieder of Richard Strauss*. Ann Arbor, 1980.



John Everett Millais: Ophelia

(Forrás: <https://en.wikipedia.org>)

Ophélie alakjával a Strauss előtti *Lied*komponisták, Rudolf Zumsteeg és Brahms dalaiban is találkozni. Zumsteeg 1785-ben komponálta meg két *Ophélie*-dalát (*Woran erkenn' ich deinen Freund; Sie senkten ihn in kalten Grund hinab*) színházi felkérésre; hangterjedelmük csekély, kíséretük jelzésszerű.⁵ Brahms 1873-ban született műve opusszám nélküli (WoO, azaz *Werk ohne Opuszahl* 22-ként idézik); a zeneszerző nem érezte fontosnak publikálni, 1935-ban Karl Geiringer bukkant rá és tette közzé; első lemezfelvétele Jessye Normannek köszönhető.⁶ A dalokat Joseph Lewinsky rendelte Brahmstól a készülő *Hamlet*-előadás Ophéliája, Olga Precheisen számára.⁷ A zeneszerző Ludwig Tieck és August Wilhelm Schlegel fordítását vette alapul. Brahms öt *Ophélie*-dalában követte a darab eredeti szövegtagolását, lévén ezeket a *Hamlet* színpadi előadásának betétjéül, nem koncertpódiumra szánta: 1) *Wie erkenn' ich dein Treulieb* (e fordítás a vándor szájába adja a kérdőmondatot, ezért áll a *mein* helyett *dein*, míg Straussnál Ophélie monologizál); 2) *Sein Leichenhemd weiß wie Schnee*; 3) *Auf morgen ist Sankt Valentin's Tag*; 4) *Sie trugen ihn auf der Bahre bloß*; 5) *Und kommt er nicht mehr zurück?* Ugyanennek tudható be, hogy csak utólag komponált zongorakíséretet a színpadon acapella felcsendülő énekszólám alá. Mivel nem énekes-, hanem színésznő számára készültek, ezért hangterjedelmük az egy oktávot épphogy meghaladja – Strauss dalaival ellentétben nem igényelnek virtuóz *Liedersänger*int.⁸

⁵ Yi-Yeon Park: *A Study of German, French and English Vocal Settings of Ophelia from Shakespeare's Hamlet*. DMA-Thesis. Indiana University, 2013.

⁶ Jessye Norman – Johannes Brahms: *Lieder* (z.: Daniel Barenboim) Deutsche Grammophon (1983) 2000.

⁷ Eric Sams: *Brahms Songs*. Seattle, 1972.

⁸ Gale J. Odom: *Four Musical Settings of Ophelia*. DMA-Thesis. Denton, Texas, 1991.

Brahms tehát színházi felkérésre, míg Strauss a bírósági ítélet nyomására – tehát szokatlan zeneszerzési motivációból, de a szövegválasztás terén szabadon – komponálta dallá Ophélia énekes szövegeit. Hogy Goethe költeményei mellett miért épp Shakespeare-verseket vett a *Liedek* alapjául? A két költőóriás szövegeit, ha a kiadó vitatni akarja a minőséget, bármely bíróság megfelelő és szerződészerű teljesítésnek minősítette volna. Ám hogy Shakespeare szövegei közül miért éppen ezeket választotta, arról csak sejtéseink lehetnek.

Szerepet játszott ebben személyes emlékanyaga is: anyja, Johanna Pschorr labilis kedélyállapota és rendszeres ideggyógyászati, intézeti kezelése.⁹ Vonzalma az egzaltált nőalakok megkomponálásához (aminek a *Salome* és *Elektra* a legékezebb példája), mindig is erős volt.¹⁰ Színpadi műveiben a női karakterek sokszor markánsabb alakká magasodnak, mint a férfiak: tizennégy befejezett operája közül kilencnek már a címében is benne foglaltatik a női címszerep (*Salome*, *Elektra*, *Ariadne auf Naxos*, *Die Frau ohne Schatten*, *Die ägyptische Helena*, *Arabella*, *Die schweigsame Frau*, *Daphne*, *Die Liebe der Danae*), egy cím férfi szerepre utal, ami azonban nadrágszerep (*Der Rosenkavalier*), további kettő címe neutrális, de a férfi főszerep(ek) mellett a női legalább azonos jelentőségű (*Intermezzo*, *Capriccio*).

Biztos fogódzónk a szövegválasztás kérdésének megválaszolásához nincsen, és ehhez a kompozíció születésének körülményei sem visznek közelebb. A Hamlet által eltaszított Ophélia megháborodásában Strauss nyilván meglátta a szexuálneurózist, ahogy első két női címszereplős operájának hősnőiben is¹¹ – e művek születése a freudizmus virágkorára esik. S bár a *Salome* és az *Elektra* zenei korszakát már maga mögött hagyta, az *Ophelia-Lieder* egyszerre idézik a *fin de siècle* és az expresszionizmus – ha úgy tetszik, a *Wozzeck* és a *Lulu* meghasonlott és meghasadt lelkű alakjainak – világát.

A *Hamlet* két, akkoriban legismertebb német fordítása közül az egyik Ludwig Tieck és August Wilhelm Schlegel, a másik Karl Joseph Simrock tollából származott. Simrock 1918-ban már jó négy évtizede halott volt, de kiadója a Bote & Bock riválisának számított. Hogy Strauss a Simrock-féle fordításból merítette

⁹ Franzpeter Messmer: *Richard Strauss. Biographie eines Klangzaubers*. Zürich–St. Gallen, 1994; Michael Kennedy: *Richard Strauss – Man, Musician, Enigma*. Cambridge, 1999.

¹⁰ Norman Del Mar: *Richard Strauss. A Critical Commentary on His Life and Works, III*. New York–Ithaca, 1986.

¹¹ Susan Youens: 'Actually, I like my songs best' – *Richard Strauss's Lieders*. In: *The Cambridge Companion to Richard Strauss*. (Ed. by Charles Youmans) Cambridge–New York, 2010.

a dalok szövegét, nem annyira irodalmi szempontokkal magyarázható, mint a kiadónak szánt fricskával: megjelentették a dalokat, és egyúttal kénytelenek voltak a konkurensnek, a szöveg jogbirtokosának is reklámot csinálni.¹²

II. *Ophélie három dala*

Az első dal – Ophélie természetesen nem ad, nem adhat kontextust – balladadialógus a visszatérő zarándok és a kedvesét hazaváró lány között: *How should I your true love know / From another one? / By his cockle hat and staff, / And his sandal shoon. [IV.5.23–26]*¹³ *He is dead and gone, lady, / He is dead and gone; / At his head a grass-green turf, / At his heels a stone. [IV.5.29–32] / White his shroud as the mountain snow – [IV.5.35] / Larded with sweet flowers / Which bewept to the grave did (not) go / With true-love showers. [IV.5.37–39]*

Arany János klasszikus fordításában: *Hogy ismerem én meg / Hív szerelmed mástól? / Pörge kalap-, botja-, / S fűzött sarujáról. / Meghalt, kimúlt ő, asszonyom; / Meghalt, kimúlt bizony! / Fejtül neki zöld-hant gypágy. / Lábtul egy kő vagyon. / Oly hófehér a szemfedél – / Virággal van tele; / Sirjába őt a szeretet / Siratva nem tette le. Nádasdy Ádám fordításában: A szerelmed, mondd, melyik? / Miről ismerni meg? / Kezében bot, lábán saru, fején kagylós süveg. / Elment ő, szép asszonyom, elment a másvilágra, / ott nyugszik, hol kő az ágy, és / zöld pázsit a párna. / Hószín volt a szemfedő – / sok kis virág rajta; / díszes volt a temető, / gyászének nem siratta.*

Strauss dalának szövege Simrock fordításának alapul vételével: *Wie erkenn' ich mein Treulieb / Vor andern nun? / An dem Muschelhut und Stab / Und den Sandalschuh'n. / Er ist tot und lange hin, / Tot und hin, Fräulein. / Ihm zu Häupten grünes Gras, / Ihm zu Fuß ein Stein. – O, ho! / Auf seinem Bahrtuch, weiß wie Schnee, / Viel liebe Blumen trauern: / Sie gehn zu Grabe naß, o weh, / Vor Liebesschauern. Ha a Max Steinitzer által bevezetett Melodienlieder–Sprechlieder-kettősség fényében szemléljük az *Ophélie*-dalokat, úgy nyilván az utóbbi kategóriába tartoznak.¹⁴ A énekszólam első sorának (*Wie erkenn ich mein Treulieb vor andern nur*) kromatizmusa, a reménytelen bolyongás motívuma –*

¹² Katherine Aydelott: *Three Musical Interpretations of Hamlet's Ophelia*. DMA-Thesis. Middle Tennessee State University, 2020.

¹³ Az angol szöveg az Arden-féle kiadás sorszámozását követi.

¹⁴ Barbara A. Petersen: *Ton und Wort. The Lieder of Richard Strauss*. Ann Arbor, 1980.

ahogy Norman Del Mar nevezi – már megmutatja a dal harmóniai (és benne Ophélia lelki) labilitását.¹⁵

Shakespeare a forrásul szolgáló ballada szövegén két ponton módosít. Az első a Strauss-dalok szempontjából kevésbé érdekes (a népballada szerint két férfi beszélget), második annál inkább: az eredeti balladaszöveg utolsó sorába Shakespeare beiktat egy tagadószt: gyász és könny nélkül eresztették földbe a halottat.¹⁶ (Hogy pontosan mire, kire utalhat Ophélia balladája? Az asszociáció vonatkozhat az alig elgyászolt dán király, az idősebb Hamlet halálra, de Ophélia apja, Polonius sietve lezajlott gyászszerartására, könny nem kísérte temetésére. De a megbomlott elme asszociációs láncolata nyilván a maga öntörvényű logikáját követi.) A Strauss által használt, Simrock-féle fordítás egy korai Shakespeare-kiadáson alapul, amely – esetleg nem is szövegkritikai, hanem metrikai okokból – a *not* szócskát mellőzte. Így Strauss dalában és Simrock szövegében a szemfedőn nyugvó virágokat könnyzárpor ereszti földbe.

A második – *lebhaft*, mániásan *élénk* – dal a Bálint napjának hajnalán elvesztett ártatlanság, a kísértésnek engedő lány és az őt faképnél hagyó férfi balladája: *Tomorrow is Saint Valentine's day, / All in the morning betime, / And I a maid at your window, / To be your Valentine. / Then up he rose, and donn'd his clothes, / And dupp'd the chamber-door; / Let in the maid, that out a maid / Never departed more. [IV.5.48–55] By Gis and by Saint Charity, / Alack, and fie for shame! / Young men will do't, if they come to't; / By cock, they are to blame. / Quoth she, before you tumbled me, / You promised me to wed. / [...] So would I ha' done, by yonder sun, / An thou hadst not come to my bed. [IV.5.59–66]* A nemi szerepek Ophélia elméjében felcserélődnek: nem a fiú áll a lány háza előtt bebocsátást kérve, hanem a lány ugrik be a fiú ablakán¹⁷ – a végkifejlet természetesen azonos. Az elárult lány asszociációja – akárcsak az előző dalban a könnytelen gyászszerartás képe – talán badar eszmetársítás, de a Hamlet színlelt árulásával cserbenhagyott lány alkalmasint maga Ophélia.

¹⁵ Norman Del Mar: *Richard Strauss. A Critical Commentary on His Life and Works, III.* New York–Ithaca, 1986.

¹⁶ Yi-Yeon Park: *A Study of German, French and English Vocal Settings of Ophelia from Shakespeare's Hamlet.* DMA-Thesis. Indiana University, 2013.

¹⁷ Susan Youens: 'Actually, I like my songs best' – Richard Strauss's *Lieder*. In: *The Cambridge Companion to Richard Strauss.* (Ed. by Charles Youmans) Cambridge–New York, 2010.



Ellen Terry, mint Ophélia (1878)
(Forrás: <https://peoplesheritagecoop.uk>)

Arany fordításában: *Holnap szent Bálint napja lesz, Mindjárt reggel korán; / És ablakodnál, párodl, / Ott leszek, én leány. / Kelt a legény, felöltözött, / Ajtót nyitott neki; / Bement a lány, de mint leány / Többé nem jöve ki. / Irgalmas ugyse! a legény, / Ó, jaj! szégyen, piha! / Ha hozzáfér, hát megteszi; / Bizisten, rút hiba. / Míg meg nem csaltál, elveszesz, / Nem azt ígérted-e? / Úgy is lett volna, esküszöm: / Ne jöttél volna be! Nádasdyéban: Holnap Valentin napja lesz, / tán páromra találok? / Mint szűz virág, napkeltekor / ablakod alá állok. / A fiú fölkel, ruhát vett, / rést nyitott ajtaján; / a lány bement, a lány kijött, / de már nem volt leány. / Krisztusom és Máriám, gyalázat és szégyen: / a legény, ha léket lát, be is tömi szépen. / Szól a lány: Míg meg nem kaptál, el akartál venni! / (Mire a fiú:) Léha voltál, mért akartál vélem ágyba menni?!*

Simrock fordítása és a Strauss-dal szövege: *Guten Morgen, 's ist Sankt Valentinstag, / So früh vor Sonnenschein / Ich junge Maid am Fensterschlag / Will Euer Valentin sein. / Der junge Mann tut Hosen an, / Tüt auf die Kammertür / Ließ ein die Maid, die als Maid / Ging nimmermehr herfür. / Bei Sankt Niklas und Charitas, / Ein unverschämt Geschlecht! / Ein junger Mann tut's wenn er kann, / Fürwahr, das ist nicht recht. / Sie sprach: Eh' Ihr gescherzt mit mir, / Verspracht Ihr mich zu frei'n. / Ich bräch's auch nicht, bei'm Sonnenlicht! / Wär'st du nicht kommen herein.*

Simrock nyilván más szövegkiadás alapján fordított, mint Arany vagy Nádasdy, ami az utolsó két mondatnál érhető tetten. A „*Quoth she*” közbevetés megmarad: a „*Sie sprach*” is a dal része lesz. A férfi válaszát a „*He answers*” vezeti be, de ezt Simrock, pontosabban Strauss Ophélia prózájának veszi – alighanem metrikai okokból, hiszen a lány mondatának felvezetését nem –, így a dalból mellőzi.

Arany egyáltalán nem töri meg Ophélia énekét, a „*Quoth she / He answers*” mondatokat kiiktatja.

A harmadik dal sorai a lány újabb színrelépésekor hangoznak el, de nem egybefüggően, hanem három részben, Ophélia és Laertes dialógusai által megszakítva: *They bore him barefaced on the bier; / Hey non nonny, nonny, hey nonny; / And in his grave rain'd many a tear: / Fare you well, my dove!* [IV.5.160–162] *For bonny sweet Robin is all my joy.* [IV.5.179] *And will he not come again? / No, no, he is dead: / Go to thy death-bed: / He never will come again. / His beard was as white as snow, / All flaxen was his poll: / He is gone, he is gone, / And we cast away moan: / God ha' mercy on his soul! / And of all Christian souls, I pray God. God be wi' ye.* [IV.5.182–191]

Arany Jánosnál: *Vitték födetlen arccal őt, / S haja-lálom! s haja-nálom! / Sírjába sírtak könny-esőt. / Áldj', Isten, galambom! / Jancsi hívem az én szívem minden öröme. / Hát már vissza se jő? / Hát már vissza se jő? / Nem, nem; a sírba ment: / Vess ágyat odalent. / Soha nem tér meg ő. / Szakálla hófejér, / Len-fürtök a fején; / Oda van, oda van! / Siratni hasztalan. / Ég, könnyörülj lelkén! / És minden keresztyén lelkén, kérem az Istent. Isten velök. Nádasdy Ádámnál: Födetlen arccal tették le, / a sírja könnyel volt tele. / Isten veled, szívem galambja. / Mert Robin az én gyönyörűm, a lelkem. / Hát nem jön vissza már? / Hát nem jön vissza már? / Nem, hiszen halott; / megsirathatod, / sosem jön vissza már. / Szakálla, mint a hó, / a haja, mint a friss len; / vége, vége van, / siratjuk hasztalan; / a lelkét óvja Isten. / És minden keresztyén lelket. Ég áldja magukat.*

Simrock szövege alapján a Strauss-dal: *Sie trugen ihn auf der Bahre bloß, / Leider, ach leider den Liebsten! / Manche Träne fiel in des Grabes Schoß: / Fahr' wohl, meine Taube! / Mein junger frischer Hansel ist's der mir gefällt, / Und kommt er nimmermehr? / Er ist tot, o weh! / In dein Todbett geh, / Er kommt dir nimmermehr. / Sein Bart war weiß wie Schnee, / Sein Haupt wie Flachs dazu: / Er ist hin, er ist hin, / Kein Trauern bringt Gewinn: / Mit seiner Seele Ruh! / Und mit allen Christenseelen! darum bet' ich! / Gott sei mit euch.*

A zongoraszólamban mintha vízhullámozást hallanánk, a vizét, ahol Ophélia majd halálát leli. A nyugodt, (gyászmenet)vonulást idéző (*ruhig gehend*), depresszív kezdés a „*Mein junger frischer Hansel...*” acapella sorban mániás, fürge és hisztérikusan víg (*rasch und lustig*) hangulatba csap át, majd ismét lassabbra, a

kezdőtempóra vált (*wieder langsamer, tempo primo*). A klasszikus harmóniákat megbontó szólamvezetés utáni törés, a váratlan valcerezés mindkét ponton (*Mein frischer... / ... / Sein Bart...*) éppenséggel nem elringat, hanem az *Unheimlichkeit*-érzést erősíti.

A második sor, a „*Hey non nonny, nonny, hey nonny*” bizonyos edíciókban megtalálható, másokból hiányzik. Ennek megfelelően Nádasdy mellőzi, Arany pedig találóan a „*S haja-lálom! s haja-nálom!*” sorral adja vissza. Simrock – tehát Strauss is – az eredeti szöveggel ellentétesen, Ophélia gyászhangulatához igazítja a „*Leider ach leider den Liebsten!*” átköltéssel.

A „*For bonny sweet Robin is all my joy*” lehet (ahogy az irodalom egyik része feltételezi) allúzió egy azóta elveszett, de Shakespeare által még ismert, Robin Hoodról szóló balladára. De (a másik szakirodalmi álláspont szerint) a *Robin* tulajdonnév az Erzsébet-kori szociolektusban köznévként a férfi nemi szervet jelölte,¹⁸ mint a Richard rövidített változata, a Dick köznévvé válva a modern szlengben. Az utóbbi érvelés alapján e sor a második *Ophélia-dal*, a *Saint Valentine's day*, az elvesztett szüzesség motívumához kapcsol vissza, de közvetlen kontextus hiányában a megbomlott elme inadekvát megnyilvánulásaként. Nádasdynál megmarad a Robin név, ami nem a szlenges, hanem a Robin Hood-asszociációt erősíti, ám a második dalnál idézett fordítása kétértelműen egyértelmű, tehát Ophélia szövegének obszcenitásként is értelmezhető mondatrésze nem vész el. Simrock és Arany a *Hansel*, illetve *Jancsi* névvel operál, ami szexuális utalást nem hordoz ugyan, de az *ügyefogyott, köznapi fickó* képét hívja elő, hisz' ez jelenik meg a *paprikajancsi* és a *Hanswurst* köznévben is.

III. Tíz énekesnő tizenegy felvétele (1944–2019)

Erna Berger

A *Das deutsche Lied*, az ezernél több dalt tartalmazó, Michael Raucheisen szerkesztette antológia részeként született meg az *Ophélia-dalok* első (vagy legalábbis egyik legkorábbi) felvétele – ezt megelőzően készült lemezre a katalógusokban nem bukkanni – 1944-ben Erna Bergerrel és (értelemszerűen)

¹⁸ Gale J. Odom: *Four Musical Settings of Ophelia*. DMA-Thesis. Denton, Texas, 1991.

Raucheisennel a zongoránál.¹⁹ (Elfride Trötschel felvétele ugyanezen évből való, az elsőség nem tisztázható, a diszkográfiák a hónapot nem pontosítják.) Berger hangja, a lírai koloratúrsoprán és -szubrett ideáltípusa örökifjúság-szérummal konzervált hang: valamennyi lemezén nővé még nem érett, vígkedélyű vagy fájdalom sújtotta leányalakot hallunk. Ötven körül és azon túl is ideális és hiteles Suzanne, Zerlina és Sophie maradt, nyolcvanévesen készült előfelvételén, Schuberttől az *Im Abendrot*ban kortalan hang dacol (sikerrel) az idő múlásával.



Erna Berger

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

Az első dal tempója – a későbbi felvételek tükrében – a gyorsabbak közé sorolható (a dal hossza szűk két és fél perc), a második az átlagosnál lassabb (közel egy perc és negyven másodperc), a harmadik a kimértebbekhez közelít (három perc és tíz másodperc). Berger – ahogy dalfelvételeiben rendszerint – egyetlen alaphangulatot bont ki, egyetlen alaptónust visz végig: Ophéliájának fő attribútuma a teljes gyanútlanság. Ezt legjobban a második *Lied* mintázza: az első strófa gyermekdal, a Berger teremtetten önfeladt atmoszféra az infantilizmus határát súrolja. A „*die als Maid / Ging nimmermehr herfür*” sorokban Ophélia mintha érteni vélné, mi is történik, de hogy a saját története hatol-e át az elméjére ereszkedett felhőn, nem tudni – az utolsó két strófa ártatlan csodálkozása homályban hagyja a feloldást. A kérdés immáron: az énekesnő Ophéliája elborult elméjű leányalak? A válasz igenlő – ám a mentális zavar nem a disszonanciát, a torzat, meghasonlított vagy groteszket hozza felszínre, Berger Ophéliájához nem jut el, ami benne, vele és körülötte történik; *amens*, de a tudatára borult fátyol játékonnyan öleli körül.

¹⁹ Erna Berger – Michael Raucheisen: *Der Mann am Klavier*, Vol. 23. (z.: Michael Raucheisen) Membran (1944) 2005.

Elfride Trötschel

A harmincas évei legelején járó Elfride Trötschel 1944-es, Hubert Giesen kísérete interpretációján²⁰ átsejlik azon szolamainak atmoszférája, amelyekben a drezdai Semperoper, a berlini Komische Oper és Städtische Oper szopránjaként a felvételek tanúsága szerint is excellált. Trötschel Ophéliájának hangján – később megformált alakjait is megelőlegezve – éppúgy átcseng a *Freischütz*-Agáta drámai hangsúlyaiban is ártatlan lírája és Ruzsalka elégiája, mint az akkori kortárs művek, a Gottfried von Einem- és a Menotti-szerepek (*Der Prozeß*; *Die Heilige der Bleeker Street*) meghasadt tónusa.



Elfride Trötschel

(Forrás: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de>)

Az első dal a Berger–Raucheisen-felvételénél huszonöt másodperccel hosszabb, a második hússzal, a harmadik huszonötöt rövidebb; tempókülönbség tehát rögzíthető, de nem a felfogás egészét érintő érvénnyel. A *Wie erkenn' ich mein Treulieb* hangszíne a hideglelésig kísérteties. A hangadás olykor – Trötschel pianóinak (például a schumanni *Mondnacht*ban²¹ hallható) megindító szépségét ismerve – szándékoltan csúnya és (kivált a „*tot und hin, Fräulein*” és az „*O, ho!*” felkiáltásában) éles. A *Valentintag*-dal egyetlen hangulatvillanás: pillanatfelvétel, méghozzá *ex eventu*. Kedélyes népszokásvárásnak, ártatlan kíváncsiságnak nyomát sem hallani – a félrevezetett és megtagadott lány személyes traumájának lenyomata. A *Sie trugen ihn auf der Bahre bloß* kezdőstrófájának szentimentalizmusmentes intimitása után a váltás a „*Mein junger frischer Hansel ist's, der mir gefällt*” sorban a későbbi felvételek tükrében is egyedülálló: a gyásztónus egy pillanatra átsap ugyan valcerhangulatba, de a *junger* és a *frischer* közti tizenhatod-szünettel a lendület megtorpan – a törés találóan értelmetlen,

²⁰ Elfride Trötschel – Lied Bekentnisse (z.: Hubert Giesen) Hänssler (1949) 2014.

²¹ Nótári Tamás: *Válogatás az Eichendorff-dalciklus (Schumann, Op. 39) felvételeiből*. Parlando 2024/5.

abszurd. Az „*In den Totbett geh, / Er kommt dir nimmermehr*” sorokban a sorvég és a vessző diktálta gondolati szünet helyett Trötschel a kompozíció frázisát követi: a *geh* és az *er* egyetlen legatóba olvad lesz, az *er* és a *kommt* közti szünet pedig nyomatékot kap – az értelmi hangsúly az értelmét veszített, nem szöveg-, hanem kottaszerű *enjambement*-re tolódik át.

Trötschel interpretációjánál kínálja magát az összevetés az ugyanazon évben készült felvétellel. Berger felfogása az alak líraiságát, Trötschelé meghasadt lelket mutatja meg; az előbbi hangulatfestő, de kiegyensúlyozott, összességében harmonikus színeivel a romantika, az utóbbi torzításoktól, csúf hangszínektől sem visszarettenő tónusával az expresszionizmus világából sarjad ki.

Lois Marshall

Lois Marshall 1962-ben Glenn Gould kíséretével szólaltatta meg az *Ophélie-dalokat*.²² A felvételt a CBC *Richard Strauss: A Personal View* című műsorának részeként rögzítették – a *personal view* természetesen a zongoraművész személyes viszonyulását jelölte, aki „Strauss-függőként” kötelezte el magát az *oeuvre* mellett, hangszerével és írásaiban egyaránt (*An Argument for Richard Strauss*, 1962; *Strauss and the Electronic Future*, 1964). A műsorban a *Le Bourgeois Gentilhomme* (Op. 60), az Oscar Shumsky-val közösen megszólaltatott *Esz-dúr zongora-hegedű szonáta* (Op. 18) első tétele, valamint a kanadai szopránnal öt *Lied*, a *Cäcilie* (Op. 27/2), a *Négy utolsó dal* harmadik darabja, a *Beim Schlafengehen* és a három *Ophélie-dal* hangzott el.



Lois Marshall

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

²² Lois Marshall – Glenn Gould on Television: The Complete CBC Broadcasts, 1954–1977. Vol. 3. Sony (1962) 2011.

Az 1944-es megszólaltatások romantikus–expresszionista dichotómiájánál maradvá, Marshall felvétele Erna Berger romantikus felfogásához áll közelebb. Az első dal fájdalma és a második gyanútlan tónusa után feltétlen interpretációs többlet a harmadik dal „*Mein junger frischer Hansel...*” sorának álmodozó lírája, amivel Ophélia az elvesztett férfit visszafantáziálja az életbe. Berger felvételéhez képest az eltérő vokális karakter mégis más összhatást szül. Marshall hangja érett nőt, nem lánykát idéz, teltebb, sötétebb, kivált az *Ophelia-Lieder* felvételeinek egy részét kitevő lírai koloratúrszopránokhoz képest. Bár koloratúraképességét a Thomas Beecham pálcája alatt felvett *Entführung*-lemezen²³ mint Konstanze bizonyítja, a voce mély regiszterében mezzóba hajló *Zwischenfach*-szopránnak hangzik (utolsó szerepe az *Anyegin* Filipjevnája volt). Tiszta és egyszerű interpretációja egy romlatlan lélek meghasadásának, pusztulásának mély és megindító lenyomata. Az énekesnő egy interjúban felidézte: a *Ophélia-dalok* kifejezőmódjára ösztönösen talált rá, ami Gould számára, aki az e dalok megkívánta lírai hangot bizonytalanabbul kereste, szintén inspirációt jelentett. (Az énekesnő a zongoraművészre ezen együttműködést felidézve a *sweet and loveable* jelzőkkel emlékezett – Gould temetésén 1982-ben az egykor zongorán kísért Lois Marshall és a Mahler-szólistaként megismert Maureen Forrester énekelt.)

Evelyn Lear

A New York-i születésű Evelyn Lear karrierje első lendületét egy Strauss-áriának köszönhetette: a *Großmächtige Prinzessin*nel elnyert ösztöndíjjal 1957-ben Berlinben a legendás koloratúrszopránál, Maria Ivogünnél tanulhatott, és az Ivogün–Raucheisen-házaspárnak hála avatott *Liedéne*kessé vált. (Kapcsolatát a Strauss-repertoárral jelzi: utóbb, akárcsak egykor Lotte Lehmann, azon kevés énekesnő közé tartozhatott, aki a *Rosenkavalier* mindhárom nagy női szolamát énekelt.) Akárcsak Lois Marshall, úgy Lear két évvel későbbi, 1964-es, Erik Werba kísért felvétele²⁴ is elhelyezhető az *Ophélia-dalok* megszólaltatásának tradíciójában, amit Erna Berger és Elfride Trötschel jelölt ki 1944-ben.

²³ Mozart: Die Entführung aus dem Serail (vez.: Thomas Beecham) Classics for Pleasure (1957) 2007.

²⁴ Evelyn Lear & Thomas Stewart – Rare Recordings (z.: Erik Werba) Deutsche Grammophon (1964) 2006.



Evelyn Lear

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

Lear interpretációja a Trötschel által is képviselt, expresszionista tónusban fogant. Ezt a stílust, az expresszionista, a kortársba oltott klasszikus hangot Learnek aligha kellett külön keresnie – pályakezdése óta rendelkezésére állt. Húszas évei végén főszerepet vitt Marc Blitzstein *Reuben, Reuben* című zenés darabjának (*urban folk opera*) ősbemutatójában; öt évvel később beugrással debütált Ausztriában a *Lulu* címszerepében (alakításából később felvétel is készült,²⁵ pályája végén visszatért a darabhoz immáron Geschwitz grófnőként). Werner Egk operájában (*Die Verlobung in San Domingo*) a müncheni Nationaltheatert nyitotta meg, a Metropolitan színpadán Marvin David Levy *Mourning Becomes Electr*ájában Lavinia Mannonként mutatkozott be.

Az első dal – tempója három perc tíz másodpercével a kimértebbek közé tartozik – katonai elrévedését az „*Ihm zu Fuß ein Stein*” erős torzítása töri meg. A zavart, látomásos hangszín mintha csak az Ophélia elméjét függönyként burkoló homályból szólna. A *Valentinstag*-dal látszólagos vidámsága hasonlóképpen elidegenített – a történet már a főszereplő számára sem azonosítható. A záródal első strófájának líráját a *Mein junger frischer Hansel*-versszak disszonanciája, az „*Er ist hin*” és az „*Und mit allen Christenseelen*” gyermetegségében borzongató hangja kontrasztálja.

Elisabeth Schwarzkopf

A CBS égisze alatt 1966-ban felvétel készült Richard Strauss néhány dalából Elisabeth Schwarzkopffal, Glenn Gould kíséretével (akitől az együttműködés terve származott). Az első stúdiónapon, január 14-én az *Ophélia*-dalok kerültek

²⁵ Alban Berg: *Lulu* (vez.: Karl Böhm) Deutsche Grammophon 1968.

rögzítésre,²⁶ másnap a *Wer lieben will, muß leiden* (Op. 49/7), a *Morgen* (Op. 27/4) és a *Winterweihe* (Op. 48/4), valamint egyetlen próba a *Heimliche Aufforderung*ból (Op. 27/3). A harmadik stúdiónapot Schwarzkopf és férje, a munkálatokat – ezúttal nem produceri minőségben – figyelemmel és instrukciókkal kísérő Walter Legge lemondta.

Egy 2000-ben megjelent cikkben Schwarzkopf ekként idézi vissza a felvétel körülményeit és Gould attitűdjét. „*A stúdiót hihetetlenül túlfűtötték, ami a zongoristának talán jó, de az énekessel nem: a kiszáradt torok az éneklés halála. De mégis megpróbáltuk – nem volt könnyű. Gould elkezdett valami Strauss-szerűt fantáziálni, azt hittük, csak 'bemelegít' – de nem, a felvételek során is úgy játszott, mintha Strauss kottáját csak ürügyül használná, hogy szabadon fantáziálhasson. [...] A ismertebb daloknál [...] egyszerűen új hangokat talált ki. [...] Nem jött be a fülkébe visszahallgatni az anyagot. Így nem lehetett egyeztetni. Mert csak a visszahallgatáskor lehet észrevenni, mi történt a felvétel során. Talán nem is akart egyeztetni. Megkértük, hogy jöjjön, de ő ott maradt és játszott tovább. [...] Ott ült a túlfűtött stúdióban kesztyűben, és még a kávészünetben sem szólt hozzánk, csak tovább fantáziált. Így hát abbahagytuk. [...] Mondjuk úgy: boldogtalan szerelem volt...*”²⁷

Hogy az *Ophélia*-dalokat megfelelő színvonalon sikerült rögzíteni, magukból a *Lied*ekből is következett. „*Az Ophelia-Lieder, lévén kevésbé melodikusak – a hang és a zongora összefonódása kötöttebb –, kevesebb szabadságot hagytak neki.*”²⁸ „*Az Ophélia-dalokban ezt [az improvizációt] nem tudta megcsinálni, így ezeket engedélyeztük.*”²⁹ Jóval később Schwarzkopf tehát hozzájárult, hogy az *Ophélia*-dalok megjelenjenek a zongorista 1980-as jubileumi albumán, mondván: Gould zongorajátéka ezekben – a stúdiónapok kellemetlen emlékeitől függetlenül – zseniális; saját énekési teljesítménye pedig – mivel nem érezte hangját a lányalakot tökéletes hitelességgel megidézőnek – megfelelő. (A másik három *Lied* felvétele, amelyek minőségét kétesnek ítélte, csak halála után került nyilvánosságra.³⁰) A Schwarzkopf–Gould-együttműködés félsikere-félkudarca önálló írást érdemel, hiszen a stúdiónapok dokumentumháttéréből és a visszaemlékezésekből számos következtetés kibontakozik a felvételek

²⁶ Elisabeth Schwarzkopf – The Glenn Gould Silver Jubilee Album. CBS (1966) 1980.

²⁷ Elisabeth Schwarzkopf: *Eine unglückliche Liebe*. Du – Die Zeitschrift der Kultur 1990/4.

²⁸ Elisabeth Schwarzkopf: *Les Autres Soirs*. Paris, 2004.

²⁹ Alan Sanders–J.B. Steane: *Elisabeth Schwarzkopf – A Career on Record*. Portland, 1996.

³⁰ Glenn Gould – Die Schwarzkopf Bänder – Richard Strauss. Sony (1966) 2012.

körülményeiről, a tervezett lemez meghiúsulásának okairól, a két művész munkamódszeréről és a kottahűség kapcsán vallott, ellentétes meggyőződéséről.



Elisabeth Schwarzkopf és Geoffrey Parsons
(Forrás: <https://www.abc.net.au>)

A szalagok a CBS-archívumba kerültek, Schwarzkopf pedig két évvel később az EMI-nál Geoffrey Parsons-szal³¹ ismét lemezre énekelt a dalokat. Ezen utóbbi interpretációban – kísérői felelősséggel játszó zongoristával és megfelelő stúdióviszonyok között – méltó módon kiteljesedhetett mindaz, amit a Goulddal közös felvételen (Schwarzkopf, mint rendszerint, kíméletlenül önkritikus szavát idézve) „megfelelő” színvonalon valósulhatott meg. Különbségként tűnik fel a két felvétel között a hangadás leheletnyi – nem interpretációs cél motiválta – feszültsége, valamint a végtelen számú (a harmadik *Ophélie*-dalnál huszonhárom) *take* és az extrém igénybevételt jelentő körülmények miatt fokozottabban alkalmazott *Deckung*.

Parsons és Schwarzkopf tempója az első – két és háromnegyed perces – dalban kiegyensúlyozott; az énekhang mintha végig a ködből szólna, az Ophélie elméjére borult ködből. Az első versszak zavart mosolyában a lányt halljuk, a mosoly zavart; a felelet a második strófában – akár közvetlenül a zárándoktól hangzik el, akár a lány idézi vissza a dialógust (a *Fräulein* hangsúlyosan megszólítás) – félszeg. Az utolsó sorral (*O, ho!*) ismét Ophélie veszi át a szót, hogy a harmadik strófában a téboly egyszerre lírai és kísérteties hangszíne kibontakozzon – a *Bahrtuch* és a *Liebesschauern* gyengédségében a viszontlátás boldogságát hallani, s épp a földre eresztett koporsó melletti elrévedéssel válik a kép egyszerre intimmé és borzongatóvá.

³¹ An Elisabeth Schwarzkopf Song Book, Vol. 3. (z.: Geoffrey Parsons) EMI (1968) 1971.

A második dal nem egészen nyolcvan másodpercében miniatűr színpadi jelenet teljeseedik ki, Ophélia elméjének a külvilág számára követhetetlen, de mégis struktúrát alkotó, folyvást mozgásban lévő kaleidoszkóp-ábrái. Az első strófában az izgatott, nyüzsgő, a *Valentinstag* ártatlan csínynek vélt szokásait csak hallomásból ismerő bakfis szólal meg. A lendület végig megmarad, de a vidámság, amit a „*Der junge Mann tut Hosen an*” hangjában hallani, a következő sor végére (*Tät auf die Kammertür*) fokozatosan tovaszáll. A gondtalan izgalmat a végkifejlet sejtésének nyugtalansága váltja fel – a Schwarzkopf egyik védjegyét jelentő, színátmenetes hangulat-megelőlegezéssel³² –, ami a strófa végére (*Ließ ein die Maid, die als Maid / Ging nimmermehr herfür*) be is igazolódik: *Caritas* nyers mélysége már nem az ártatlanság tónusa. Az „*Ein junger Mann tut's wenn er kann*” kacagó hangja, a „*Fürwahr, das ist nicht recht*” fejcsóváló rosszállása Ophélia gyermeteg zavarodottságát vetíti elénk.

A három és fél percet kitevő harmadik dalban a katatón révület, a „*Fahr' wohl, fahr' wohl, meine Taube*” elhaló pianissimóját követő „*Mein junger frischer Hansel...*” sor hangjában, az *ist's* és a *der* közötti leheletnyi alig-kacajban, a „*der mir gefällt*” erős taktírozásában, s utóbb a *sein Bart*tól egészen a *bringt Gewinnig* a *Rosenkavalier*-Mariandl bécsies tónusa cseng. Az utolsó három sor egyre nyugodtabbá váló hangja a záró *euch*-ban másik dimenzióba lebeg át.

Schwarzkopf interpretációja kevésbé illeszthető be Berger és Marshall, illetve Trötschel és Lear felvételeinek diametriájába. A hangvétel nem naiv, romantikus vagy expresszionista, hanem klasszikusan letisztult, pasztellekkel árnyaló. Parsons-szal mint zongorakísérővel teljes összhangban a hang fókuszáltabban, legatója egyenletesebben szólal meg, mint a Goulddal közös felvételen. Az egzaltáltan rajongó vagy vadul tébolyult színeket (hiszen Schubert- és Wolf-lemezein – elegendő a *Die junge Nonne*, a *Gretchen am Spinnrade* vagy a *Das Köhlerweib ist trunken* felvételére gondolni – bőségesen él ezekkel) éppoly mesterien kikeverhette volna hangpalettáján. Ám Schwarzkopf páratlan – az eszköztárát ismerni vélő számára is folyvást meglepetéssel szolgáló – stílusérzéssel *espressivo* helyett pasztellel festett Ophéliát teremt, egy álomképek törésében, öntudatlanul világok között imbolygó, árnyyszerűségében néhol Mélisande-ot idéző alakot.

³² Nótári Tamás: *Carl Loewe balladái*. Parlando 2025/3.

Roxolana Roslak

Az 1975-ös *Music In Our Time, Part 2: The Flight From Order* című televíziós műsorban az *Ophélie*-dalok Roxolana Roslak ukrán származású kanadai szoprán és Glenn Gould közös produkciójaként kerültek képpel és hanggal rögzítésre.³³ Roslak vokális és interpretációs teljesítménye, egyenletesen panaszos hangszíne és olykor (legerősebben a *manSche TräJne*-sorban) unidiomatikus dikciója még nem tenné a felvételt sem figyelemreméltóvá, sem végzetesen balsikerűvé. A felvétel bizarrériája elsősorban nem a vokális és interpretációs teljesítményben – nem is Roslak egyszerre historikusan stilizáló és hippi-Ophéliát idéző hálóing-jelmeze révén –, hanem a kísérői attitűdben nyilvánul meg, már amennyiben Gouldot e felvételen kísérőnek lehet tekinteni.



Roxolana Roslak

(Forrás: <https://www.beaux-arts.ca>)

Zongoraművész szólistát hallani, énekesi kísérettel, az egyensúlyt felborítva, és nem a '30-as évek (mindössze Raucheisen népszerűségét jelző) berlini *bonmot*-ja szellemében: „*Dalest: Michael Raucheisen. Szopránon kíséri: X. énekesnő*”.³⁴ Gould zongorajátéka önkényesebb, mint az 1962-es Marshall- vagy az 1966-os Schwarzkopf-felvételen; elve, a „*turning performance into composition*” menthetetlenül a dalok kárára válik. Ettől viszont mindössze egy vokálisan átlagos, zongorakíséretében rendhagyó, összességében megosztó interpretáció gyarapítaná az *Ophelia-Lieder* sorát, és nem egy bizarr – nem a mű vagy a téma, hanem a megvalósítás miatt szándékolatlanul groteszk – felvétel.

³³ Roxolana Roslak – Glenn Gould on Television: The Complete CBC Broadcasts, 1954–1977. Vol. 9. Sony (1975) 2011.

³⁴ Frida Leider: *Das war mein Teil*. Berlin, 1959.

Hogy Gouldnak mindig is szokása volt zongorajáték közben magának fél kézzel vezényelni, köztudott. Ezzel a kontroll alól elszabadult kényszerességgel a jelentős (vagy akár zseniális) előadóművészek között nincsen egyedül, Ian Bostridge pódiumakrobatikája vagy Matthias Goerne monoton, ringó-himbáló mozgássora szintén nem segíti, hanem gátolja a mű közvetítését. Ami kívülhelyezi a felvételt az értelmezhetőségen és értékelhetőségen – és ami nem erőszakolható be az interpretációs szabadság kategóriája alá –, az a zongoraművész jól ismert, folyamatos énekelgetése, a „harmadik szólam”. Roslak és a zongora hangja mellett Gould dudorászását, dűnnyögését, egy szüntelen pam-pam-pam-ot hallani, nemcsak az elő- és utójátékok, hanem az énekszólam alatt is. Összességében mégis Ophélia-hangulatot áraszt a felvétel – „Ó, mely dicső ész bomla össze itten!”

Barbara Hendricks

Barbara Hendricks felvételének³⁵ – Schubert-lemezeihez képest öröndetes – meglepetése az idiomatikus dikció; legfőbb értéke a *Valentinstag*-dalban alkalmazott tónus. A tempó az átlagos egy és negyed perchez képest tíz másodperccel lerövidíti a darabot, s így az egész egyetlen hisztérikus kitörés lesz. A „*Wär'st du nicht kommen herein*” utolsó szava nyersen – mintha nem is a német, hanem az eredeti szöveg (*An thou hadst not come to my bed*) kendőzetlenebb valóságát hallanánk –, a *Wer rief dich denn?* keserűségével kiált. Hangszínezéssel az elmeállapot torzulásának leképezéseként – ellentétben Trötschel, Lear és Schwarzkopf interpretációjával – Hendricks alig, az első és a harmadik dalban egyáltalán nem él: az interpretáció erőteljes és eredeti eleme a dühvel robbanó és rohanó középső dal; Ophéliája inkább balsors, mint téboly sújtotta nőalak.

Felicity Lott

Az Ophélia-dalokhoz Felicity Lott – Graham Johnson kíséretével³⁶ – mint Strauss-énekesnő (elegendő *Marschallin*jára, *Arabell*ájára, *Capriccio*-grófnőjére vagy a *Négy utolsó dal* felvételére gondolni) és a *Klavierlied* művelője nagy avatottsággal közelít. Az első dal kifejezetten gyors tempója – bő két és negyed perc – megadja az interpretáció egészének lényegét: a zaklatottságot.

³⁵ Barbara Hendricks – Richard Strauss Lieder (z.: Ralf Gothóni) EMI 1991.

³⁶ Felicity Lott – Richard Strauss Songs (z.: Graham Johnson) ASV 2003.



Felicity Lott

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

Lottnál nem fiatal leányt – és főleg nem naívát – hallunk, és nem kizárólag elsősorban azért, mert a felvétel idején az énekesnő ötvenes évei közepén járt. A hang és a karakterizáció egyaránt érett nőt mutat, a zavar pedig más énekesnőnél nem hallható elmekórtani fázist: a saját állapotára reflektáló *lucidum intervallumot*. A címszereplő a dalok pillanatában – éppoly erősen intellektuális lény, mint Lott – érzi, mi történik vele, tisztán látja, hogy hallucinációk gyötrik, tudatában van, depressziója merre sodorja. Óhatatlan asszociáció: Ophéliája Elle, Poulenc monooperája, *Az emberi hang* – az énekesnő pályájának zárószakaszában megformált – nőalakjának előképe.

Christiane Karg

Christiane Karg (Malcolm Martineau kísérte) 2014-es felvételén³⁷ a dalokhoz illően friss szopránt hallani, könnyű és világos lírai hangot, de – s ez nem válik az interpretáció hátrányára – naivabáj nélkül (bár operai repertoárjában Sophie és Suzanne szólama is szerepelt). Az első dal viszonylag gyors – két és fél perces – tempója eleve kizárja az elrévedést, helyett intenzív és expresszív atmoszférát kapunk, ami a következő dalokban bontakozik ki. A zaklatott-üzött *Valentinstag-dalban* – ha az első dalból kevésbé derül is ki – kétségtelenné válik az expresszív hangadás ihletése. Karg hangszínválasztása és portamentói alapján érezhető: nem egyszer hallhatta Elisabeth Schwarzkopf felvételeit. Ezen hatás – nem imitáció, hanem inspiráció – a harmadik dal „*Sein Bart war weiß wie Schnee, / Sein Haupt wie Flachs dazu*” sorokban szintén visszacseng. A „*Fahr' wohl, fahr' wohl, meine Taube*” ellebbenő íve, az „*Er ist tot, o weh!*” színezése remek megoldás – viszont az „*In den Totbett geh, / Er kommt dir nimmermehr*” sorpár tagolása

³⁷ Christiane Karg – Heimliche Aufforderung: Richard Strauss Lieder (z.: Malcolm Martineau) Berlin Classics 2014.

elmázolódik. Mintha Karg valamiféle középúton billegne a legtöbb felvételen hallható grammatikai tagolás, a „*geh, / Er kommt*” és a Trötschel által alkalmazott, az örült beszédet festő, kizárólag a kotta-tagolást követő „*geh er / kommt*” között.

Diana Damrau

Diana Damrau lemezén³⁸ (Helmut Deutsch kíséretével) Ophélia hangulati csapongásait, a meghasadt egység mozaikdarabkáit a nyitó- és a zárógesztus foglalja keretbe. Ez a gesztus a mosolygó hangszín az első dal „*An dem Muschelhut und Stab*” frázisában, valamint az utolsó dal zárósorában (*Gott sei mit euch!*). Egyebekben Damrau eszközei konvencionálisak, a hosszabban tárgyalt interpretációkhoz képest az énekesnő a dalok felszínén marad. De a két mosoly – ami nem elidegenítő, nem *unheimlich*, hanem szangvinikus, az alapvetően jámbor téboly mosolya – jelzésszerű Ophélia inadekvát reakcióit illetően.

A jelen írásban elemzett felvételek a Liedinterpretationen youtube csatorna 4/4. számú lejátszási listáján hallgathatók meg:

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

³⁸ Diana Damrau – Richard Strauss: Vier letzte Lieder / Lieder (z.: Helmut Deutsch) Erato 2019.