

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

Doktori iskola (7.6 Zeneművészet)

**EMLÉKEK GYERMEKEIMNEK -
ROBERT SCHUMANN JUGENDALBUMA**

DOMINKÓ ISTVÁN

TÉMAVEZETŐ: RÁNKI DEZSŐ

DLA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

Átdolgozott kiadás

2008

Édesapám
emlékezetére
Feleségemnek és
Gyermekeimnek
ajánlom



Robert Schumann 1850-ben. Eduard Bendemann 1859-ben készített szénrajza

TARTALOM

ELŐSZÓ	I
I. A JUGENDALBUM FOGANTATÁSÁT MEGELŐZŐ IDŐK	1
1. Az álmoktól a családi fészek melegéig	6
Ifjúkori élmények és rendíthetetlen alapok	6
Küzdelem a családalapításért	9
Beteljesült házasság és gyümölcsei	14
2. A boldog családi élet legszebb pillanatai	21
Szülői kötelezettségek és örömök	21
A drezdai otthon tűzhelyénél	25
Az Emlékkönyvecske és Schumann emlékezés-esztétikája	31
Pedagógiai érzékenység és az első zongoraórák	36
3. A külvilág hatásai	44
A biedermeier	44
Haladó gondolkodású pedagógusok és iskolák	48
Kapcsolat a drezdai alkotóművészekkel	51
A forradalom nyugtalanító és ösztönző ereje	54
II. A JUGENDALBUM SZÜLETÉSE ÉS A SZÜLŐI GONDVISELÉS	58
1. Az ötlettől a nyomtatásig vezető út	60
Marie Születésnap albuma és a Zenetörténeti tanulmány	60
A nyilvánosság kérdése – Tervezetvariánsok	64
A kiadásért folytatott küzdelem	72
„Testté lett” – Az egész életre szóló élmény	79
2. Bepillantás a kis darabok rejtjelmeibe - A Jugendalbum konstrukciós elvei	84
Kisebbeknek és nagyobbaknak – Egységes sorozat vagy független darabok?	84
Költőiség és képi ábrázolás mindenekfelett	86
A hagyományok tisztelete	92
Témák és karakterek, hangnemi és ritmikai kapcsolódások	95
A családi élet gyöngyszemei és titkai	103
3. Élet és művészet elválaszthatatlan egysége	155

Az alkotó öröme és boldogsága	155
A magán- és a nyilvános szféra határai	157
A házimuzsika szelleme és a Jugendalbum művészetesztétikája	161
4. A történet folytatódik	167
A kötetből kimaradt darabokról	167
Az életre való és muzsikushoz illő példabeszédek – Következő kiadások	175
III. A GYERMEKÁLDÁS ÖRÖMEI	180
1. Az első néhány esztendő	181
A várva várt megbecsülés	181
A legtermékenyebb alkotói időszak	183
Testvérek	186
2. Üzenet a jövőnek	189
Örökösök és követők	190
Titokfejtő nemzedékek	195
IV. A JUGENDALBUM ELHELYEZKEDÉSE SCHUMANN ÉLETMŰVÉBEN – ÖSSZEGZÉS	200
UTÓSZÓ	202
FÜGGELÉK	203
„A” A Jugendalbum fejlődéstörténetének kronológiája.....	203
„B” A Jugendalbum forrásainak összegző táblázata	205
„C” Robert Schumann: Emlékkönyvecske gyermekeinknek	208
„D” Német nyelvű versgyűjtemény.....	216
„E” Robert Schumann Endenichből írott levelei feleségének, Clarának.....	219
„F” Ábrák jegyzéke	223
„G” Kottamellékletek	224
BIBLIOGRÁFIA	271

ELŐSZÓ

A Jugendalbum¹ talán Robert Schumann legszélesebb körben ismert alkotásának tekinthető, mely véleményt nemcsak közel 160 év távlatából hangoztathatjuk ilyen merészen. Már közvetlenül a komponálás és a kereskedelmi forgalomba kerülése után nagyobb sikert aratott, mint bármely addigi Schumann opusz. Az ismertség és a siker okai egyszerűek. Nem szükséges bizonygatni, hogy csaknem minden zenét tanuló – elsősorban a zongoristákat értem ez alatt – és közvetlen környezete jóval hamarabb találkozhatott a sorozat egyes darabjaival, mint a szerző bármely más közismert művével, hiszen rögtön a zenetanulás első néhány évében már lehetősége volt eljátszani, ezáltal a lehető legjobban megismerni azokat. Az is nagyon valószínű, hogy a kötet első néhány darabjának egyike volt élete első megtanult romantikus stílusú zeneműve, mely tapasztalatom szerint azt is jelentheti, hogy az adott zeneművel való foglalatalkodás az ifjú muzsikusok legszebb zenei élményei közé tartozhatott, különösképpen akkor, ha a tanulás során lehetőség adódott beszélgetni a művek érdekfeszítő címéről, ábrándozni vélhető tartalmáról tanáraikkal, szüleikkel, esetleg barátaikkal.

Az általános ismertség ellenére ugyanakkor megállapítható, hogy viszonylag keveset tudunk a kötetről, darabjairól és arról az élethelyzetről, ami Schumannt komponálásra készítette. Sőt, nagyon sokan – leginkább szakmai körökből – hajlanak arra, hogy valamilyen mértékben leértékeljék és alábecsüljék a schumanni életmű ezen ragyogó pillanatát, főként a korai zongoraművekhez való viszonyítgatással indokolva véleményüket. De nemcsak ezt a zeneművet, hanem egyúttal a zeneszerző késői alkotói korszakát is komoly kritika éri, a hanyatlófélben lévő zseni erőltetett próbálkozásainak számítva élete utolsó hat-nyolc évének java alkotását. Ehhez a kialakult véleményhez feltétlenül hozzájárult a Schumannról olvasható irodalom egy része, főként a 19. századi életrajzírók, kortárs zeneszerzők, kritikusok, de jó néhány 20. századi zenetörténész írása is, melyekben elég jellemzően egyoldalú nézőpontból származó értékítéssel találkozhat az életművet tanulmányozó. A magyar nyelven elérhető források rendkívül csekély száma pedig még inkább megnehezíti a tájékozódást, mivel annak hiányos volta miatt csak viszonylag szűk réteg nyerhet bepillantást a téma mélyebb rétegeibe.

¹ Értekezésemben a gyakran használatos kötet- és műcímeket az egyszerűség kedvéért a legtöbb esetben a magyarban elterjedt nevén említem. A hivatkozásokat pedig kezdettől fogva rövidítésekkel vezetem, a pontos forrásadatokat a Bibliográfiában a rövidítések alapján könnyen beazonosíthatók.

Tény, hogy idegen nyelven sokat olvashatunk Schumannról – Wagnertől és Beethoventől eltekintve talán senkiről annyit a zenetörténetben –, és ehhez az irodalomhoz nagymértékben hozzájárult a remek tollforgató hírében álló Schumann is levelezéseivel, naplófeljegyzéseivel, kritikáival és egyéb írásaival. A bőséges forrásmunka sok életrajzíró és zenetörténészt inspirált írásra. A folyamatosan bővülő irodalommal való ismerkedésem során gyakran támadt az az érzésem, hogy csak viszonylag kevesen vizsgálják reálisan, életszerűen Schumann alkotó tevékenységét, mintha akármilyen kis mértékben is függetleníteni lehetne munkája gyümölcseit az őt körülvevő, sokszor kényszerítő szituációktól. A különféle vélekedések között a legnagyobb hiányt éppen a családi vonatkozások figyelembevétele terén találtam. Szerencsére az utóbbi években jelentős kutatások, újragondolások és átértékelések történtek, amelyek eredményeiből remek írások születtek, főként német és angol nyelven. Hozzászámítva ezekhez a nemrégiben felbukkant vagy nyomtatásban elérhetővé vált – a Jugendalbum szempontjából kiemelkedő jelentőségű – forrásokat, elveszettnek hitt töredékeket, kottalapokat, összességében jó alapokra építkezhetünk.

Köztudott, hogy Schumann művészetének egyik legfőbb sajátossága, hogy az „életéből merítette” zenéjét, melynek tudatos vállalása miatt nem kis harcot folytatott már az események jelenkorában a lehetséges támadások ellen.² S mivel az élet nem más, mint éppen a mindennapok örömeinek és gondjainak átélése – kenyérharcai, kicsinyes vagy éppen nagy ívű vitái, a gyermeknevelés csodálatos, de rendkívül felelősségteljes feladata, vagy olyan mérlegelések és döntéshelyzetek, amikor az egyéni érdeket „felülírja” a családi vagy közösségi érdek –, természetes dolog, ha az események beszivárognak a művészmunka alkotómunkájába. Nem volt ez másképp Schumann családi életében sem. Éppen ezért ahhoz, hogy kutatásunk eredményre vezessen, alaposan meg kell vizsgálnunk a művészházaspár, Clara és Robert Schumann rendkívül mély kapcsolatát, családi életük gyökereit, gyermekeik felneveléséért és boldogulásáért tett erőfeszítéseiket, az egymás felé oly sok módon bizonyított ragaszkodó szeretetüket és nem utolsósorban a Jugendalbum születésének körülményeit, főként az 1848-as esztendő eseményeit. Úgy gondolom, sok mindent megérthetünk, ha csak egy kicsit beleéljük magunkat sorsukba, ezáltal pedig nemcsak szemléletformáló ismereteket szerezhetünk a romantika egyik legnagyobbjáról, hanem az egyik legfontosabb schumanni üzenetet hallhatjuk meg: a beleérzés, a tolerancia és az elfogadás üzenetét.

² Emlékezetes pillanatok, amikor írásai között felfedezhetjük a védekező hangot az őt „programzenésznek” titulálók ellen. Vö. Jemnitz, 206, 265, 272. Lásd még a 87–88. oldalon.

Az elmúlt másfél évszázad során a Jugendalbumnak – és hozzá hasonlóan még egy sereg más opusznak – a látható eredmények ellenére sokszor meg kellett küzdenie az igazi megbecsülésért, már ami az életmű egészében való elhelyezkedését és indokoltságát illeti. Pedig ez a mű több szempontból is kulcsként szolgálhat. Nem csupán azért, mert műfajteremtő és sokak szerint a *Hausmusik* (házimuzsika)³ kategóriájába sorolható művek mérföldkövének tekinthető. Nem is csak azért, mert megjelenésével rengeteg örömet és anyagi áldást jelentett a Schumann család minden tagja számára, hanem mert egy fontos összekötőkapocs a zeneszerző alkotó korszakai között, amely talán életpályája egységességét is erősítheti. Ez utóbbi gondolat pedig igazán sokat vitatott, és bizonyára még a legnagyobb Schumann-kutatók körében sem teljes egészében bizonyítható kérdés.⁴

Reményeim szerint nemcsak a Schumann muzsikáját feltétel nélkül szeretők számára fog örömet jelenteni írásom, hanem talán némi segítségül szolgálhat abban is, hogy még közelebb kerüljünk az egyes albumdarabokhoz, Schumann életszemléletéhez, késői műveinek helyes értékeléséhez, továbbá az életmű teljességének és egységességének felismeréséhez. Tény, hogy ezek lebegtek legfontosabb célként szemem előtt, amikor Schumann op. 68-as Album für die Jugend című sorozatát és gyermekeinek hátrahagyott egyéb írásos „emlékek” tanulmányozását választottam értekezésem témájául. Erre maga Schumann szavai ösztönöztek: „*Szerzeményeimmel, úgy hiszem, csak közelebbi ismeretség után barátkoznak meg az emberek, – mint talán saját magammal is.*”⁵

A főcímben szereplő „emlékek” kifejezést tudatosan használom. Meglátásom szerint Schumann életfelfogásának és hitvallásának egyik legjellemzőbb és legfontosabb vonása az emlékezés és az emlékeztetés esztétikája, melynek következetességét egész életpályája során megtaláljuk.

Az értekezés függelékében található az egyik legfontosabb forrása munkámnak, az Erinnerungsbüchelchen für unsere Kinder (Emlékkönyvecske gyermekeinknek)⁶, és az endenichi szanatóriumból feleségének, Clarának írt levelek.⁷ Mindezek Schumann tollából származnak, és mivel családjához való viszonyának ékes bizonyítékai, jónak láttam magyar fordításban hozzáférhetővé tenni, ezáltal is bővíteni valamelyest a Robert Schumannról szóló magyar nyelvű irodalmat.

³ A kifejezés egyébként a *Neue Zeitschrift für Musik* (későbbiekben *NZfM*) 1837 és 1839 közötti számaiban jelent meg először C. F. Becker, a lipcei organista, zenetörténész és régizene-rajongó cikksorozatában. Newcomb, 272.

⁴ Vö. Newcomb, 258–259, 271., Daverio, Herald, 12–14., Botstein, 5–6.

⁵ Jemnitz, 298.

⁶ Lásd „C” függelék, 208–215. oldal. Memoirs, 205–218.

⁷ Lásd „E” függelék, 219–222. oldal. Hanslick, 272–277.

I. A JUGENDALBUM FOGANTATÁSÁT MEGELŐZŐ IDŐK

„Vegye szeretettel gondjaiba gyermekemet. Szenvedélyes órában született...”⁸ – írta Schumann egyik munkatársának, mint ahogy még jó néhány kortársának számos esetben, amikor új szerzeményével elkészült, és talán éppen azok megjelentetésén vagy bemutatójuk szervezésén fáradozott. A romantikus zeneszerző nagyon érzékletesen fejezi ki műveihez fűződő viszonyát: gyermeke önnön „véréből és húsából” való, léte büszkeséggel tölti el, legszívesebben mindenkivel megosztaná örömét! A szeretet hangját halljuk belőle mély őszinteséggel és örvendezéssel, éppen úgy, mint amikor az édesanya megpillantja első világra hozott gyermekét.

Schumann-nál ez a különös izgatottság és lelkesedés teljesen természetes volt. A hozzá közel állók számtalanszor megtapasztalták fellélegzését, megkönnyebbülését egy-egy műve elkészülte után, melyen mindig lázas gonddal és igyekezettel dolgozott. Ezt az érzést pedig sokszor átélte; megannyi új próbálkozás, kísérletezés, új műfajok, hangszerek, stílusok és zeneművek, melyeket reményteli szívvel vett karjaiba... pontosan úgy, ahogyan minden egyes gyermekét, kiket szeretett felesége, Clara szült neki. Mert bizony gyermekáldásban is volt része bőségesen, hiszen a maga korában is tekintélyesnek számító családot tudhatott maga mellett: a házaspárnak tíz terhességből nyolc gyermeke született, s közülük hét megérte a felnőttkort.⁹

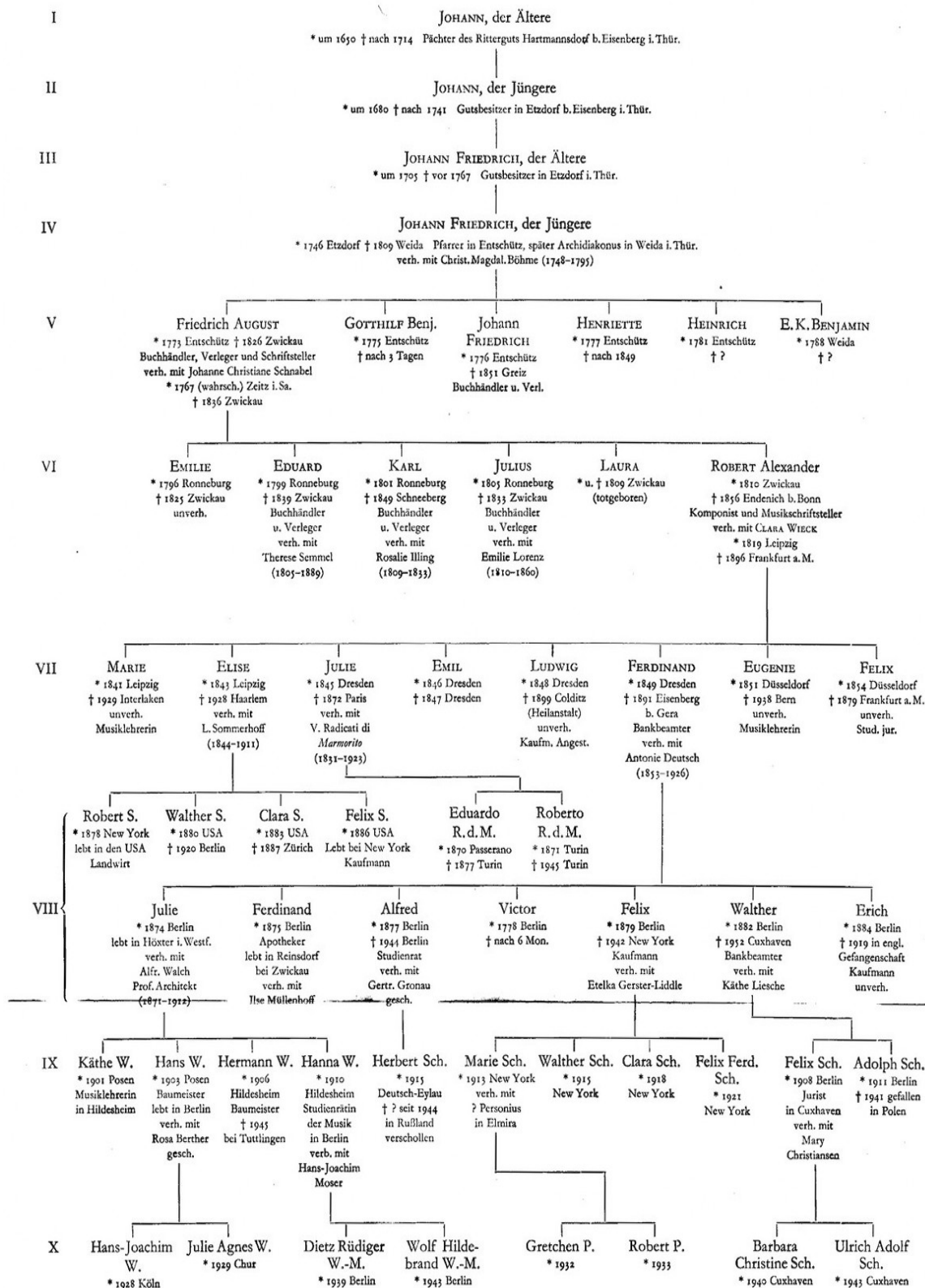
Nem titkolt szándékom, hogy Schumann családapá szerepét és az ahhoz való felelősségteljes hozzáállását, mint hasonlatot rávetítsem alkotói tevékenységére és a Jugendalbum, mint egyik kedvence „megszületésére”, melyről ő maga így beszél egy később is idézendő, Carl Reineckének írt kulcsfontosságú levelében: „*Hálásan köszönöm fáradozását és szorgalmát, melyet az idősebb gyermekeimnek szentelt; a legifjabbjaim is – tegnapelőtt befejezettek – kéri figyelmét. Persze a legfiatalabbat szereti az ember általában a legjobban; de ezek különösen fontos helyet foglalnak el a szívemben - és közvetlenül a családi életből merítettem őket.*”¹⁰

⁸ Schumann Griepenkerlnek írott levele számos egyéb szépséget is tartalmaz. Talán nem véletlen az összefüggés, hogy itt említi meg, mennyire boldogok Clarával, és hogy két hónapja kislányuk született. Itt találunk egy másik említésre méltó mondatot is: „*Dalaim szeretnék, ha ismerné őket.*” Ez a megszemélyesítése saját alkotásainak végtelenül sokat elárul Schumann saját műveihez való viszonyáról. Jemnitz, 316.

⁹ A 1. ábrán láthatjuk Robert Schumann családfáját. Bár az elődök és az utódok között találunk több sokgyermekes családot, egyik sem volt ilyen terebélyes, mint az övék.

¹⁰ Erler II, 61. Lásd később a 78–79. oldalon.

STAMMBAUM DER FAMILIE ROBERT SCHUMANN



1. ábra. Robert Schumann tízgenerációs családfája

Természetesen nem suhanhatunk át azon az időszakon, ami fogantatását megelőzi. Meg kell ismernünk azt az életpályát és környezetet, amelybe beleilleszkedik, azokat az indítékokat, amelyek létrejöttéhez termékeny talajként és forrásként szolgáltak, és azokat a vélekedéseket – akármilyen előjelűek legyenek is –, amelyek alkotójáról kialakultak.

Az előszóban utaltam már arra, hogy mindig is élénk viták folytak arról, hogy Schumann életműve egységesnek tekinthető-e vagy sem. Feltétlenül lényeges kérdés – személyes meggyőződésem szerint is –, melyre elfogadható választ kell találni, hiszen lényegében ettől függ, hogyan értékeljük Schumann életművének nagyobb részét, főleg az 1840-es évek közepétől valót, amelyet annyi támadás ért.¹¹ A Jugendalbum pedig – „késői gyermek” lévén – ebben az időszakban keletkezett.

Leon Botstein szerint az első olyan felhangok, melyek megpróbálták Schumann művészetét degeneratív módon, a betegségének előrehaladtával fokozatos visszafejlődés eredményeként láttatni, nagy részben a kortársaktól, többek között Wagnertől¹² és az őt támogató irányzattól¹³ származnak. Eric Frederick Jensen, az egyik legfrissebb biográfia szerzője készített egy alapos áttekintést azokról az elődeiről, akik határozott kritikájukat fejezték ki Schumann késői műveivel kapcsolatban. Közéjük tartozott bizonyos tekintetben Wasielewski is, aki a zeneszerző első életrajzírójaként nagy befolyással bírt közvetlen környezetére és persze olvasóira.¹⁴ Ezeket a véleményeket elsősorban szellemi összeomlásának és endenichi bezárásának túlhangsúlyozásával formálták, utólag

¹¹ Az elmúlt másfél évszázdban írt biográfiák, tanulmányok és cikkek egy része Schumann munkásságának későbbi felét meglehetősen lealacsonyítóan értékeli. Az egyik legélesebb megfogalmazású éppen Nietzsche 1886-os írása: „Schumann elmenekült az ő lelkének »szász Svájcába«, félig mint Werther, félig mint Jean Paul, természetesen nem úgy, mint Beethoven, s nem úgy, mint Byron [...] Schumann az ő izlésével, amely alapvetően kicsinyes izlés volt, [...] folyamatosan félrevonult félénken és zárkózottan, a nemes gyengéd szívű, aki mindenféle névtelen boldogságban és szomorúságban fetrengett [...] ez a Schumann már csak egy német eset volt a zenében, többé nem európai, mint amennyire Beethoven, vagy még nagyobb mértékben, mint Mozart. Vele a német zene a legnagyobb veszélynek volt kitéve: hogy elveszíti Európa lelkének hangját és pusztán szülőföldiessé alacsonyodik le”. Idézve: Daverio, Einheit, 59.

¹² Botstein szerint Richard Wagner (1813–1883) volt az első, aki azt állította, hogy Schumann életét és munkásságát nem lehet egységben szemlélni. Ezen vélemény szerint „létezett egy színes és ígéretes eredetiséggel jellemzett korai Schumann, és egy késői, akinek talentuma elcsépelte és lepusztulttá vált a zsidó Mendelssohn befolyása miatt”. Ugyanennek a megítélésnek a visszhangját halljuk Richard Strauss apja, Franz Strauss megnyilvánulásaiban is. Ez a szemlélet később egyre erősebbé vált, mely Schumann késői zenéjének sablonos leértékelésében játszott szerepet. Lásd Botstein, 5–6., 42.

¹³ Közöttük található Felix Draeseke, akitől a következő, tényállásként közölt kemény vélemény származik: „Schumann egy zseni, aki tehetségé alacsonyította le magát”. Ezzel gyakorlatilag Hans von Bülow is egyet értett, akihez hasonlóan sokan a két pártra szakadt zenei szakmai élet Wagnert éltető oldalára álltak. Lásd Gurlitt, 21.

¹⁴ Jensen, Schumann, 282–283. Wilhelm Joseph von Wasielewski mellett Felix Clément, August Reissmann, Henry MacMaster, Frederick Niecks és Ronald Taylor nevével is találkozunk Jensen felsorolásában. Peter Ostwald is Wasielewski 1857-es életrajzát teszi felelőssé az uralkodóvá vált negatív szemlélet elterjedéséért. Clara Schumann is nehezen érinthette az egykori barát egyoldalú „tényfeltárása”, ezért adhatta át levél- és naplójúteményüket lányainak, hogy azok nyilvánosságra kerülésével teljesebb és tisztább képet szolgáltatasson elhunyt férjéről. Lásd Ostwald, Inner, xi.

rólvasván – néha még tíz évvel korábbi műveire is –, hogy az elmebetegség korán kezdődő szellemi eltorzulásai fedezhetők fel bennük.¹⁵

Ezen a ponton megemlíteném még a kor kritikusainak meghatározó, olykor másokét elnyomó hangját, köztük Franz Brendel (1811–1868) nem feltétlenül Schumannt támogató állásfoglalását, akinek a Schumann által alapított újság, az *NZfM* utódjaként szintén nagy befolyása volt, különösképp a szakmára.¹⁶ Nem csoda tehát, hogy a modern

¹⁵ A jól ismert és elterjedt „elmebeteg” Schumann-kép megkérdőjelezésekor az egyik legsarkalatosabb kérdésre kellene választ találnunk, hogy mi okozhatta halálát. Erre azonban nehéz lenne szilárd magyarázatot adni az egyértelmű bizonyítékok hiánya miatt. Betegségének előjelei alapján – melyek megjelentek élete különböző pontjain –, a mai orvostudomány állásfoglalása szerint ugyanis annak van a legkevesebb esélye, hogy elmebetegségben szenvedett volna (ez a megállapítás a mai kutatások forrásanyagául szolgáló endenichi vezető orvos, dr. Franz Richarz feljegyzéseiből is kiolvasható). A zeneszerzőnek már 1833-ban voltak súlyos depressziós rohamai, melyek több ízben, a jegyessége idején, 1844–1846 táján és élete utolsó négy évében is jelentkeztek, akkor már az általános paralízis egyik súlyosbító összetevőjeként. Nem az volt az egyetlen öngyilkossággal kapcsolatos gondolata, amit 1854 február végén meg is valósított, és ami után ő maga kérte intézeti elhelyezését (melynek legfőbb oka az volt, hogy „nehogy ártson” feleségének és hogy gyógyultan térjen vissza). Szinte minden beteges időszakában kínozták ezek az érzések. Nyilván hasonlóan iszonytató és kilátástalan lelkiállapotba kerülhetett, mint bármely mai mély depressziótól szenvedő: gyöttrő gondolatok, ritkább esetben hasonló végkimenetel kísérte őket, ami Schumannt. Ezek alapján a legvalószínűbb, hogy erő kedélybetegségben, mániákus depresszióban szenvedett, melynek hullámzóan visszatérő időszakai voltak. Betegségére nyilvánvalóan nem tett jó hatást az a kezelés, amit Endenichben írtak elő számára: több mint két és fél évig volt elzárva szereteteitől olyan meggyőződés alapján, hogy ez szolgálja legjobban a beteg érdekeit. Azonban még ha a ma ismert antidepresszánsokkal és megfelelő családterápiával tudták is volna kezelni, akkor sem valószínű, hogy sokkal tovább élt volna, mivel olyan komoly betegségek gyötörték, amelyekből nem volt gyógyulás. Egyik ilyen, mint lehetséges bajokozó a szifilisz, amelyet még legénykorában Christeltől kaphatott el, akiről később még szót ejtünk (lásd 10. oldal). A betegség első jelei beazonosíthatók Schumann panaszaiból, melyekről naplójában ír, miképpen előrehaladott (3.) fázisa is, amely produkálhatott fülzúgást, szédülést, beszéd- és mozgászavart, és fokozatos szellemi összeomlást, mivel a betegség a központi idegrendszert támadta meg. Maga Schumann és Richarz doktor is gyanakodott erre a kórra, de minden kétséget kizáró bizonyítékok nincsenek, mivel a betegség 2. (valószínűleg látens) stádiumára vonatkozóan nem található semmilyen feljegyzés Schumann naplóiban, ráadásul senki nem kapta el családtagjai közül a betegséget. További eshetőségként megemlítendő az a gyanú, hogy középfülgyulladásban vagy pedig a súlyosabb *acute labyrinthitis*-ben szenvedett, ami szintén okozhatta szédüléseit, fülzúgásait, hallucinációit. Ez rohamszerűen, elviselhetetlen fájdalommal tört (és tör ma is) a betegekre a fülfolyadék agyba történő szivárgása miatt. Aztán amilyen gyorsan jött a kín, úgy el is ment, és néha akár évekig nem tért vissza. El tudjuk képzelni – ha ez így volt –, milyen borzalmas érzés és őrjítő fájdalom bánthatta őt, miközben komponálnia kellett volna? Ez a betegség okozta fájdalom egyébként ma is csak a fülfolyadék likvidálásával enyhíthető, mely azonban a hallás elvesztésével jár. Természetesen nem kizárt a fenti betegségek kombinációja sem, sőt zsidbadó és olykor fázós végtagjaira való panaszai miatt magas vérnyomásra, érfal-gyulladásra és reumás fájdalomokra is gyanakodhatunk. Annak a nézetnek azonban, hogy önéhezetés okozta halálát, szinte semmi realitása nincs. Egy biztos: az endenichi bezártság csak rontott Schumann állapotán és ehhez nagymértékben hozzájárult Richarz doktor nem éppen betegpárti hozzáállása, aki egy egész más személyiséget festett le naplóiban, mint látogatói, és mint Schumann levelei. Bővebben lásd és vö. Ostwald, Inner, 206–207., 303–307. Daverio, Herald, 482–488., Jensen, Schumann, 326–332., Slater, 409., „E” függelék, 219–222. oldal.

¹⁶ Schumann valóban nehéz helyzetben lehetett, hiszen amikor ő vezette az újságot, elvből nem írt önmagáról „tömjénező cikket”, amikor pedig továbbadta a céget Brendelnek – aki nem is muzsikusként, hanem a hegeli filozófia módszereiben nevelkedett történész –, nem igazán számíthatott elegendő és megfelelő támogatásra kollegája részéről. Inkább vita tárgyául szolgáltatta Schumann műveit lapjában, és elsősorban a klasszikus zenei nyelvhez való odafordulását hangoztatta és irányváltását kritizálta. Nem is hitt igazán abban, hogy Schumann zenéje lényeges hatással lenne a német zene fejlődésére, és mivel drámaiságát hiányolta, és hogy nem ő írt nagy nemzeti operát, inkább Wagnerre tette le a voksát. Vö. Brendel, 317–318., Thym, 21–31., Brendel újságában megjelent Schumann műveire tett utalások jegyzékét lásd Ramroth, 117–120.

zenetudományt is megkísértette ez a szemléletmód – tekintettel arra, hogy kutatásaikhoz bőségesen állt rendelkezésre ilyen hangvételű forrás. S mivel bizonyos stílusváltások valóban tapasztalhatók (melyik zeneszerzőnél nem?), egyszerű volt rávetíteni az életműre a leépülés és a leértékelődés teóriáját, különösen akkor, ha nem láttak összefüggéseket és kapcsolódásokat a különböző alkotói korszakok között.¹⁷ Még olyan vélekedések is születtek, melyek azt hangoztatták, hogy tulajdonképpen Schumannt inkább értékelné az utókor, ha nem élt volna tovább, mondjuk 1844-nél, mely értelmezve annyit jelent, hogy a korai zongoraművek, a dalok és néhány klasszikus nagyforma (szimfóniák, A paradicsom és a péri, és néhány kamarazene) kivételével minden későbbi művét szemétképp dobni.¹⁸

Értékkritikánk formálásakor, ha nem a fentiekhez hasonló vélemények nyomdokaiban akarunk járni, a következőket tehetjük: először is semmiképp sem hozhatunk indokolatlan és egyoldalú ítéletet, főként azért, hogy csak a közismertebb műveket emeljük ki az életműből pusztán azért, mert a többieket nem ismerjük jól, esetleg nem találkozunk velük elég gyakran a koncertprogramokban. Másodszor: szükséges, hogy vizsgálódásunknak ne csupán az éles stílus- és műfajváltások felismerésével és túlhangsúlyozásával tegyünk eleget, hanem inkább a korszakokon átívelő, az egész életművet átfogó szerzői indítékok, költői eszmeiség és az esztétikai mércék eredőinek, s azok folyamatos meglétének keresésével. Természetes dolog, hogy egy családos, felnőtt ember tele élettapasztalattal, talán még bizonyos csalódásokkal is, más módon és más eszközökkel fejezi ki magát, mint ifjú titánként, amikor még nem ismert lehetetlent. Harmadszor: át kell értékelnünk Schumann betegségéről való vélekedésünket a korábban említett érvek alapján, és kerülni kell egy skizofrén „elmebeteg” ember és a szerző személyének összemosisát. Mivel üzenete lényegét tekintve semmit sem változott, sőt jelleme és lényegéből fakadó belső értékrendje sem, még az endenichi évek idején tapasztalható tiszta gondolkodásra képes voltában sem, számomra ez bizonyítja leginkább alkotó zsenijének változhatatlanságát, örökérvényűségét, ezáltal életműve egységességét.

Dolgozatom első részében szeretném végigjárni és megvizsgálni életútjának bizonyos pontjait azzal a szándékkal, hogy a fentiek világossá tegyem, és hogy bizonyossá váljon a Jugendalbum esztétikai értelemben vett nagyszerűsége, valamint annak az időszaknak a különleges „termékenysége”, melyben ez a mű született.

¹⁷ Vö. Taylor, 275., Dale, 95., Reissmann, 178–181., Daverio, Herald, 393.

¹⁸ Jensen, Schumann, 282. Ha eljárszunk ezzel a gondolattal, és ha mondjuk Mozart, Schubert, Weber, Mendelssohn, de akár a világ számos szellemi nagyságának túl rövid életét számításba vesszük, el sem tudnánk képzelni, hogy alakult volna életük, pályájuk, ha mégis tovább élnek. Tény, hogy Schumann valamivel hosszabb ideig élt annál, hogy romantikus hősként halhasson meg. Szükséges azonban kimondanunk, hogy pótolhatatlan veszteség ért volna bennünket, ha halála előbb következett volna be.

1. Az álmoktól a családi fészek melegéig

Ifjúkori élmények és rendíthetetlen alapok

Robert, mint ötödik, egyben a legkisebb gyermek valószínűleg jól kiegyensúlyozott, gyermek- és kultúraközpontú családba született. A gyermekkor mindennapjainak fontos része volt a muzsika, eleinte mégsem karrierként tekintett rá, nem olyan határozott tudatossággal fordult felé, mint ahogyan Mozart, Beethoven, Brahms vagy akár jó barátja, Mendelssohn tették¹⁹, hanem inkább a 19. század eleji feltörekvő polgári család egyik szükséges lételemét látta benne. Schumann ebben a tekintetben távol állt a csodagyerek mintaképétől, mely ennek a kornak meghatározó, divatos esszenciája volt. Sőt, mint tudjuk – talán az említésre méltó nagy zeneszerzők sorában egyedüli módon – nagy nehézségekkel kellett megküzdenie a zenei pálya létjogosultságáért, a zenészi hivatásért.

Pályaválasztásán való őrlődése és dilemmája világosan kitűnik az édesanyjával folytatott levelezéseiből²⁰, aki csupán jót akarva „rendes” hivatást szánt fiának, amelyből lehetősége lett volna egy majdani családfenntartó apa életét élni. Első benyomásra és muzsikusként gondolkodva Christiane asszony keménysége kissé bosszantó is lehet, de az özvegyen maradt anya álláspontja érthető – főként ha az éhező, mindennapi szükségleteiért küzdő művészelkékre gondolunk²¹ –, hiszen ki ne szeretné jó megélhetést biztosító pályára terelni gyermekét. Mivel családjában senkitől nem „örökölhette” céhszerűen a zenészi hivatást, inkább meg lett volna az esélye annak, hogy apja könyvkereskedői és kiadói szakmája felé fordítja figyelmét, mint ahogy ezt bátyjai is tették. De gondoljuk csak el, mi lett volna, ha „életregénye” nem így alakul²², ha édesapja nem hal meg idejekorán (Robert 16 éves korában), és anyja is engedte volna elsöre a zenei tanulmányait: talán nagyszerű világjáró zongorista lett volna, ahogyan Liszt, vagy ahogyan majdani felesége Clara Wieck (1819–1896), s bizonyára még fantáziáját sem lehetett volna béklyóba kötni, és szebbnél szebb, pódiumra alkalmas, „közönségbarát” művet és átiratot készített volna,

¹⁹ Botstein, 6., Steinberg, 65–66.

²⁰ Egy példa erre anyjának 1830. július 30-án, hajnali 5 órakor írt levele. Jemnitz, 124–127. Az is szemléletes, ahogyan Schumann beavatja jövőbelijét a múltjába rejtett titkaiba: „Édesapám olyan ember volt, akit Te is tisztelnél, ha megismerhetted volna; ő hamarosan felfedezte tehetségemet és engem muzikusnak szánt, édesanyám azonban ellene volt; később viszont megváltoztatta véleményét és nagyon szépen nyilatkozott pályaválasztásomról.” Jemnitz, 294. Lásd még Jemnitz, 336.

²¹ Pl. Schubertre, akinek szinte egész életében mindennaposak voltak a kenyérgondok.

²² Schumann kifejezését idézve lásd később a 38. oldalon.

ahogy kortársai közül oly sokan.²³ De talán a mi Schumannunk soha nem lett volna olyan különös és eredeti, olyan mélyrelátó és művelt, olyan költői és álmodozó, néha pajkos, néha bizarr, a titkok és a mesék csodálója.

Édesapja jól működő könyvkereskedői és kiadói tevékenysége rendkívüli jelentőséggel bírt számára, és megalapozta az ifjú érzékeny lelkivilágának fejlődését. Apja hivatásának köszönhető, hogy egyik legféltettebb kincsévé vált a könyv. Izgalommal töltötte el minden, ami a nyomtatott kiadványokkal kapcsolatos, és valódi odaadással volt az olvasás, az írás, a tudás, sőt, a képszerű jellemzés iránt. Ezek mind lényeges attribútumai lettek Schumann művészetének, melyek kiemelték társai közül, és senki máséhoz nem hasonlíthatóvá tették. Édesapja üzletében, és nyilván a család értéktárgyai között megtalálhatóak voltak a kor legnagyobbjainak legfrissebb alkotásai: gondolkodók, írók, költők, filozófusok írásai. Műveik mágnesként vonzották őt, s már egész fiatalon ő maga fordította az idegen nyelvűek némelyikét. Valósággal habzsolta a betűket; a szavak és gondolatok pedig mélyen beleivódtak elméjébe, különösen Jean Paul és E.T.A. Hoffmann szelleme, kitörölhetetlen lenyomatot hagyva művészetében.

Egész életét meghatározta az irodalomért való rajongása, gondoljunk csak a diákévek irodalmi felolvasó köreire, melyeket ő kezdeményezett.²⁴ Írásra is ez ösztönözte; kezdetben versek, novellák, majd egész életét átfogó naplók tucatjai és levelek ezrei születtek – melyekről egész fiatal korától kezdve, jövőbelátó magabiztossággal úgy nyilatkozott, hogy „*ezeket a leveleket egyszer kinyomtatják, az bizonyos*”.²⁵ Aztán később következett az újságírás, cikkek, kritikák sora, majd a kompozíciói megjelentetése kapcsán felmerülő kiadói instrukciók, melyeknél mindenre (az utolsó betűtípusig) kiterjedő figyelme és gondossága egyszerűen bámulatos, mondhatni rutinos volt. De születtek emlékiratok elhunyt barátairól, és gyermekeinek szóló írások, gyűjtemények is, melyek sora egészen a *Dichtergartenig* és saját írásainak összkiadásáig terjed.²⁶ Az irodalmi nyelv

²³ Amikor feladta zongoraművészi reményeit, belátta, hogy praktikus okokból inkább a saját művek írására kell koncentrálnia az oly divatos átíratok készítése helyett, melynek komoly hagyományai voltak az utazó zongorista-zeneszerzők körében. A Paganini *Caprice*-ok átíratái kapcsán olvashatunk erről Ludwig Rellstabnak, a többnyire szigorú hangú kritikusnak 1832. december 7-én írott levelében. Jemnitz, 168.

²⁴ Kroó, 15–16.

²⁵ Emil Fleschig barátjának 1828. március 17-én írt leveléből. Jemnitz, 30. Lásd még anyjának 1830. december 15-i levelét. Jemnitz, 139.

²⁶ Zenével kapcsolatos irodalmi idézeteket és azok forrásait gyűjtötte egybe a *Dichtergarten*-be. Ezzel a munkával foglalta le magát egészen összeomlásáig. A *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* 1854 februárjában jelent meg Georg Wigand gondozásában. 1852. május 27-én kezdte zenei írásainak nyomtatásra való előkészítését, nagy gondot fordítva annak előszavára is, melyet szintén ő maga írt néhány héttel a kórházba kerülése előtt. Nem skizofrén ember nyilatkozata ez, olyan inkább, mint egy végrendelkezés: „*Szerzőjük még ma is vallja a bennük kifejtett nézetei zömét.*” Jemnitz, 368., Bővebben lásd Nauhaus, 201–212.

művelésének és hozzáértésének ez a magas foka nyilvánvalóan végigkísérte egész életét, melyet az otthon légkörében szívott magába, és melynek háttérében a biedermeier légkör polgári világának egyik legfőbb eszmeisége, az úgynevezett *Bildung*, a képzettség, az önművelés állt.²⁷ Mindennek a későbbiek során témánkkal kapcsolatban igen jelentős szerepe lesz.

A biedermeier és a *Bildung*, a polgári humanizmusnak ez a példája persze a világtörténelem során sokszor vált a kicsinyesség és a beszűkültség, egyfajta korlátozottság jelképévé, mely teljességgel igazságtalan alapállás.²⁸ Mert egy olyan világban, ahol a későbbi korok társadalmát meghatározó réteg, a polgárság kialakulását, megalapozódását láthatjuk, nagyon fontos volt a szülők, családok, pedagógusok és művészek szerepe, hogy az egyáltalán nem alanyi jogon járó ismeretet, kultúrát, műveltséget a következő nemzedékeknek átörökítse. Ma mindez természetesnek számít a kötelező oktatás és az iskolarendszerek követelménye miatt. Ebben a tekintetben Németország területi, politikai és társadalmi megosztottsága a kulturális értékek megteremtődésének és művelésének melegágya volt. Mivel az emberek nem voltak igazán érdekeltek a politikai szerepvállalásban – úgy, mint ahogy például Franciaországban, ahonnan nemcsak a felvilágosodás eszméi, hanem a század közepén ismét fellángoló forradalmi megmozdulások elkezdődtek –, nagyon sokan bizonyos értelemben bezárkóztak, nem igazán vettek részt a közéletben, gondolván, úgy is csak néhány felsőbb körből való dönt felettük (részben egyébként ez a szemlélet volt a felelős azért, hogy az 1848-as forradalom nem volt képes elérni céljait). A felszínes kötelezettségek teljesítése helyett figyelmüket, energiájukat mindinkább befelé, a személyes kapcsolatokra, kötődéseikre, a családjukra összpontosították, mindezt komoly tudatossággal és odaszánással tették egy jobb lét megteremtése érdekében, ami bizonyos értelemben független volt a külvilágtól, a társadalom egészét érintő változásoktól, melyet egyebek mellett az ipari forradalom, a vasút és az üzleti élet hihetetlen mértékben gyorsuló és zajosodó forgataga teremtett.

Ebben a világban teltek az álmodozó ifjú napjai, akinek terve megszámlálhatatlan volt, és mivel hétéves korától zongorázni is tanult, fogékonysága és tehetsége révén hamar ráértett a muzsika ízére. Ahogy az irodalomban, úgy a zenében is ösztönösen fontosnak tartotta az önkifejezés és egymás meghallgatásának jelentőségét. Házikonzerteket szervezett, amelyeken saját szerzeményeit, kamaraegyüttesre írt műveit adták elő. Ezekre hivatalosak voltak családi és baráti körének tagjai (mintha csak a művészlete során baráti

²⁷ Steinberg, 50–51.

²⁸ Appel, Album, 23.

társaságokban tartott, házimuzsika jellegű koncertekről beszélnek). A társaságban Robert elképesztően fantáziált a zongoránál, és mikor valakinek a rögtönzött zenei portréját szólaltatta meg, a jelenlévőknek ki kellett találni, hogy kiről van szó. Ez a különleges jellemábrázoló, szinte portréfestő képessége egyedülálló a romantikus komponisták között. Olyan módon tudta megragadni néhány pillanatban az ábrázolni kívánt személy vagy esemény lényegét, hogy azonnal nyilvánvalóvá vált a hallgató számára. Ez a képesség nélkülözhetetlen annak, aki zongoraminiatűröket komponál, ahol a tömör és világos fogalmazásra van leginkább szükség. Mint látni fogjuk, az egész Jugendalbumot ugyanaz a szellem hatja át, ami a Carnaval villanásnyi, fényképszerű jeleneteit, a Kinderszenen és a Waldszenen eseményeit és történéseit vagy akár a Ballszenen, a Kinderball táncjeleneteit és a Märchenbilderhez hasonló szerzemények „mesés” képeit.²⁹

Az ifjúkori élmények egész életét meghatározták, mint ahogy a nagy példaképektől olvasottak sem veszítették soha hatásukat.³⁰ A művészet és a kultúra iránti elkötelezettségének, erkölcsi tisztaságának és családcentrikus szemléletének gyökerei a szülői házból erednek. A későbbiek során nyilvánvalóvá válik, hogy mindaz, amit a szerelméért, gyerekeiért, a családi élet apró örömeiért, a német és egyetemes közművelődésért és közízlésért élete során tett, annak csirái már egész fiatalon ott szunnyadoztak álmaiban, szülei és testvérei szerető, gondoskodó légkörében.

Küzdelem a családalapításért

Miután Zwickaiban a gimnáziumot elvégezte, a lipcsei és heidelbergi diákévek idején a szülői háztól való távolodásával megpróbált független életet élni, ez azonban anyagi szempontból nézve szinte egyáltalán nem sikerült neki, hiszen apja halála óta kinevezett gyámja utalta számára bizonyos időközönként az örökségéből a járandóságot, ami persze

²⁹ Ezen a ponton említendő Schumann történetmesélő gyakorlata. Amikor kisebb gyerekek, pl. a még tizenéves Clara és testvérei társaságában volt, gyakran mesélt nekik vicces dolgokat és rémtörténeteket, melyekbe hallgatói mélyen beleélték magukat. Ez a történetmesélő hang szintén nagyon fontos eleme művészetének, főleg a késői kórusballadák, mesés történeteket feldolgozó színpadi művek és kamaradarabok esetében.

³⁰ Találkozhatunk azzal a véleménnyel is Newcombnál, hogy Schumann élete előrehaladtával, főként az 1840-es évek második felétől eltávolodott Jean Paultól, – akitől egyébként saját bevallása szerint „*többet tanult az ellenpontról* (és zeneesztétikai, sőt zenepedagógiai alapelvekről is), *mint zenetanárától*” (idéve Eger, 35.). Azonban számtalan bizonyíték áll rendelkezésünkre, hogy Schumann egész életében olvasott és újraolvasott, többek között Jean Pault is, hiszen Schumann maga írja, hogy az 50-es években újra tanulmányozta műveit (még Enderichbe is számos olvasmányt kért feleségén és Brahmszon keresztül). Persze a fentiek alatt azt is érthetjük, hogy bizonyos értelemben újraértelmezte azokat, amit egyébként saját műveivel is megtett, amikor revideálta, javíttatta és némelyiküket új változatban jelentette meg. Vö. Newcomb, 271, 274–275., Daverio, Herald, 35, 295., Jemnitz, 364., Hadow, 217., Nauhaus, 206–207., Knechtges-Obrecht, 84. „E” függelék, 219. és 221. oldal.

mindig kevésnek bizonyult. Mély baráti kapcsolatai voltak, melyekre sokat alapozott, barátai felé pedig mindig őszinte bizalommal próbált fordulni, aminek viszonzását ő is elvárta. A rá kezdettől fogva jellemző szótlansága ellenére nagyon élő emberi kapcsolatai voltak, ahol többet ért a megézés és a gondolat jelenléte a szavaknál. Ez később a családtagjaival való viszonyát is meghatározta.

Ami a lányokat illeti, nem lehetett egy könnyen oldódó típus. Mondhatni félénk, visszahúzódó volt, ami persze nem gátolta szerelmes álmok szövögetésében és egynémely leány (pl. Nanni és Liddy)³¹ iránt érzett vonzódásában sem, de nagyon mély kapcsolatba nem valószínű, hogy bármelyikkel is kerülhetett, egyet kivéve. Eléggé homályos történet körvonalazódik egy bizonyos Christel nevezetű hölgygel való viszonyáról, kinek nevét időközönként említi naplóiban (néha Charitasként), gyakran a félrelépés miatti erős szégyen- és bűnbánatérzet melléköngéjével.³² Ismerjük még jegyességét Ernestin von Frickennel, amely nem tartott sokáig, és minden bizonnyal nem is mély szerelemből kötött, már ami az ő részét illeti.³³ Ez a jegyesség, ha többet nem is jelent, elárulja családalapítási szándékát, melyre vonatkozó utalásokat már korábban is tett megnyilvánulásaiban.

Schumann azon kevesek közé tartozott, akik már gyermekként is ismerték jövődöbelijüket. Clarával 1828-ban találkozott először, amikor apja, Friedrich Wieck (1785–1873) zongorázni kezdte tanítani Schumannnt (1830-tól, az anyjával folytatott hosszas alkudozást követően egyre intenzívebben, amikortól a jogi tanulmányokat is megszakította). Clara még csak kilencéves volt (pont fele annyi idős, mint ő maga), de mélyes hatású volt rá a gyermeki lélek értelmessége, rátermettsége és érettsége, bájosságáról nem is beszélve, mely az idő haladtával egyre szemmel láthatóbbá vált. Később nagyon közeli barátságba kerültek egymással, Clara felnézett rá, ő pedig szinte testvéreként istápolta a leányt. Sokat sétáltak együtt – ami egész életük egyik meghatározó időtöltésévé vált –, s ezalatt sokat beszélgettek, főleg művészetről, irodalomról. Clara sokat utazott apjával, aki Európa-szerte koncerteket szervezett a zongoraművészi pályára való felkészítés egyik legcélravezetőbb eszközeként, lánya, no és persze a saját hírnevének

³¹ A két hölgyre való utalás egy példáját lásd: Jemnitz, 23–26.

³² Többször találkozgathattott ezzel a hölgygel 1831–1832-ben, sőt, a feltételezések szerint 1836-ban is kapcsolatban kerülhettek. Ő emiatt bűnbánatot érzett, önmagát „erkölcsi tartását elveszített”, a kísértés áldozatául esett emberként definiálta, s ez nagyon rossz hangulatba és sötét lelki állapotba döntötte. Még Endenichben is bűnbánóan vall, a történetek lényegét persze titokban tartva – talán a család miatt. Tőle kaphatta el Schumann a szifilisz, ha ugyan egyáltalán ebben a betegségben szenvedett. Vö. Jensen, Schumann, 66–68, 124, 329., Ostwald, Inner, 75, 124.

³³ A jegyesség hivatalosan mindössze szűk másfél évig, 1834 augusztusától 1836 januárig tartott, de Schumann már 1835 nyarán célzást tett kapcsolatuk végére. Maga Ernestine számára is világos volt, hogy Schumann csak Clarát képes szeretni. Jensen, Schumann, 119–121.

öregbítése végett. Wieck nagyon céltudatosan, minden energiáját belefektetve tanította Clarát, aki már fiatalon tekintélyt szerzett a pódiumon, mint hiteles, szép hangon zongorázó virtuóz. Hamarosan korának egyik legkiválóbbja lett, abban az időben, amikor még férfiak közül is csak kevesen lehettek utazó művészek.

Akkor is éppen úton voltak, amikor Schumann igyekezőn behozni lemaradásait (amit Clara mellett joggal érezhetett), erőltető gyakorlatokkal és egy általa „szivarmechánának” nevezett eszköz segítségével edzette amúgy is érzékeny ujjait. Miután a túlzásba vitt nem megfelelő gyakorlás eredményeképpen lebénultak jobb kezének mutató- és középső ujjai, kénytelen volt abbahagyni a zongorázást, egy ideig még remélve, hogy az orvosok által javasolt kenőcsök, vizes- és „állati fürdők”³⁴ javulást hoznak. Wieck, mikor megtudta a történetet, nagyon neheztelt Schumannra végzetes hibája miatt, melyet az ő tudta nélkül követett el. Később *Klavier und Gesang* című könyvében névtelenül utal is „egyik híres tanítványa engedetlenségére és kudarcba fulladt módszereire”.³⁵ Amikor látszott, hogy nem lesz jobb a helyzet, érzékeny valója ellenére elég hamar túltette magát sikertelenségén és zongoraművészi karrierálmai szertefoszlásán.³⁶ Mivel már addig is komponálgatott, és voltak is szép, értékelhető eredményei³⁷, esélyét látta az előadóművészi helyett egy alkotóművészi pálya kiteljesedésének.

Ettől kezdve a fiatalok kevesebbet találtak Schumann új lendülettel elkezdett „munkája” és Clara hosszú utazásai miatt, amit nem kis szándékossággal Wieck erőltetett, hogy ezáltal is távol tartsa egymástól a fiatalokat, akik minden kétséget kizáróan egyre inkább vonzódtak egymáshoz. Időközben egyik legújabb kezdeményezése eredményeképpen sikerült megalapítania az *NZfM* kiadásáért működő vállalkozását, melynek szerkesztői között ekkor még a rangidősnek számító Wieck is ott volt.³⁸ Clara egyik leghosszabb, 1834-es távolléte után, mikor újra találtak, egy egész más valaki állt Schumann előtt: a gyermekből csodaszép ifjú hölgy lett. Szerelmük ekkor kezdett nyiladozni, és 1835 novemberében az első csók is megtörtént. Ennek a fellángolásnak

³⁴ Lásd anyjának 1832. augusztus 9-én írt levelében. Jemnitz, 164.

³⁵ Lásd Deahl, 30. Naplójegyzetéből és levelekből kivehető, hogy már az eszköz használata előtt is lehetett sérülés a kezében, mintha enyhén bénult vagy törött lett volna. Egyébként mások is ismertek, sőt alkalmaztak ilyen eszközöket, többek között Friedrich Wilhelm Kalkbrenner, aki elismert zenepedagógus volt, és mint zongoraművész Liszt versenytársának számított. Vö. Jensen, Schumann, 69–71., Ostwald, Inner, 87–88., Deahl, 27.

³⁶ Egyik jóval korábbi, 1830. augusztus 1-jén anyjának írt levelében ezt olvashatjuk: „*Aggódnod nem kell, mert töméntelen élettervem van arra az esetre, ha netán valamelyik hajótörést szenvedne.*” Jemnitz, 124.

³⁷ Hogy csak néhányat említsek: ABEGG variációk (op. 1.), Papillons (op. 2.), – melyek ekkor már nyomtatásban is megjelentek, - a 6 Paganini Caprice tanulmány (op. 3.), és a 6 Intermezzo (op. 4.).

³⁸ A szerkesztőség tagjai között – akikkel Schumann a maga szervezte szövetség, a *Davidsbündler* nemzetnevelő célkitűzéseit próbálta megvalósítani - Julius Knorr zongoratanár, és egyik legjobb barátja, a pályáját csodagyermekként kezdő fiatal zongoraművész Ludwig Schunke nevével is találkozunk.

hamarosan keserves következményei lettek, mivel az apa dühében megtiltott mindenféle kontaktust kettejük között. Először hosszabb időre Drezdába küldte lányát, ahol a tiltás ellenére titokban találkoztak. Amikor Clara visszatért Lipcsébe, habár csak néhány utcányira éltek életüket egymástól, még levélváltás sem lehetett közöttük. Közel másfél évig egyáltalán nem találkozhattak, ráadásul időközben Schumann anyja is meghalt. Mindez annyira megviselte őt, hogy saját bevallása szerint még kapcsolatuk realitásában való hite is meggyengült.³⁹

1837 nyarán a mélyen megsomorodott állapotában, mely az elválasztottság és a tehetetlenségérzet miatt egyre elviselhetlenebbé vált, egy augusztus 13-i koncert alkalmával, melyen Clara zongorázott, Schumann számára – aki titokban a hallgatóság között volt – felcsillant szerelmük beteljesülésének reménye. Ezt megelőzőleg Clara már megpróbálta felvenni vele a kapcsolatot. Válaszul aznap születik egy levele, melyben megkéri a lány kezét.⁴⁰ Azt is repesve tervezgeti, hogy szeptember 13-án, kedvese 18. születésnapján az apától is megkéri hivatalosan a kezét, remélve, hogy megenyhül a megkeményedett szívű ember és áldását adja boldogságukra. Azonban az áldás elmarad, sőt még inkább elmérgesedik a helyzet. A fiatalok akkor már tétovázás nélkül, egymással összefogva elhatározzák, hogy tűzön-vízen át érvényesíteni fogják frigyüket. Mindezt nagyon türelmesen teszik, végsőkéig feszítve a szülő iránti tisztelet határait, többször mélységes sajnálatukat és értetlenségüket kifejezve, hogy ilyen békélhetetlen, kérlelhetetlen ember állt boldogságuk útjába.⁴¹ Végül csak bírósági döntés segítségével győzhetnek, mely a szülő beleegyezése nélkül is érvényessé teszi a házasságot. A több mint három évig tartó háborúság és embertelen huzavona után, 1840. szeptember 12-én, egy nappal Clara 21. születésnapja előtt örök hűséget fogadnak egymásnak.

Schumann már nagyon vágyott Clarával a boldogságra. 29. születésnapján írt levelében ezeket olvashatjuk: *„Ma léptem be 29. életévembe, talán már az életem nagyobbik fele a hátam mögött van. [...] Te vagy az, aki békét és gyógyulást hozol nekem.*

³⁹ „Wieckről és Claráról majd élőlőszóval; válságos helyzetben vagyok és nincs se nyugalom, se tiszta áttekintésem ahhoz, hogy megtaláljam a kiutat. Oda fejlődött a helyzet, hogy vagy soha többé nem beszélhetek Clarával, vagy az enyémmé teszem. Mindent megtudsz majd, ha eljössz, s biztos vagyok abban, hogy segítségemre leszel.” Idézet sógornőjének, Theresének 1836. április 1-jén írt leveléből. Jemnitz, 243.

⁴⁰ CRSB I, 21. A fiatalok számára szimbolikus jelentőségű volt, hogy a koncert és a lánykérés Aurora napjára esett, előtte, augusztus 12-én Clara, 14-én pedig, melyet eljegyzésük napjának számítanak, éppen Eusebius napja volt. Jensen, Schumann, 125. Lásd még Taylor, 179. „E” függelék, 222. o.

⁴¹ Annyira eldurvul az apa, hogy már a lányát is mindenféle szankciókkal fenyegeti; többek között olyan feltételekhez köti esetleges beleegyezését a házasságba, hogy követeli saját lányától a korábbi koncertek teljes bevételét, 1000 tallért személyes használati tárgyaiért és zongorájáért és Schumanntól 8000 tallérnyi hozományt, biztosításul, ha válásra kerülne sor. Jensen, Schumann, 129., 137–139., Walker, 18. Schumann megbocsátó magatartásával kapcsolatban lásd Jemnitz, 283.

*Nem vagyok ma szomorú. Hogy is lehetnék. Az Ég megőrzött engem a szükségtől és megajándékozott szellemi erővel. Semmi sem hiányzik az én boldogságomhoz, csak a családi béke, nyugalom és biztonság...*⁴² A boldogságért folytatott végtelennek tűnő harc, már-már a kifáradás veszélyét is magában hordozva mégiscsak összekovácsolta a fiatal párt. Hosszú ismeretségük és minden akadályt leküzdő kitartásuk a csak ideákban létező romantikus szerelem példájává tette kapcsolatukat. Bizonyára megviselte, de meg is edzette őket a sorozatos szenvedés és a lehetetlen megpróbáltatás, és feltételezhetjük, hogy a sok küzdelem árán kiharcolt boldogsághoz való joguk jó alapot teremtett egy jövőbeni család megalapításához. Schumann gyenge idegi teherbíró-képessége ellenére bámulatosan állta a sarat, és mint a későbbiekben, közös életük során oly sokszor, az emberpróbáló helyzet most is belső energiákat, ösztönös teremtő- és túlélőerőket szabadított fel benne, ami legvilágosabban alkotásaiból látszik. Minden ebben az időszakában írt zongoradarabjából süt a szerelem, vallomásaiból, leveleiből Clara iránti rajongása, mely gyakorlatilag élete utolsó napjáig nem szűnik⁴³, és amely a legnehezebb, legszerencsétlenebb időkben is – talán már csak az egyetlen – kapaszkodója marad.⁴⁴ A családalapítás küszöbén a 30 éves Schumann még egy rossz tapasztalattal gazdagodott: Wieck személyében nem csak a kegyetlen, szívtelen ember, de a rossz apa képe is megmutatkozott, aki ráadásul a családját elhagyó férj negatív példajaként is lebegett szemei előtt, melyet ha nem is megbocsájthatatlan, de végzetes szülői hibának tartott.⁴⁵

⁴² CRSB II, 553. Ehhez hasonló levélidézetek gyűjteményét lásd Reich W., 4–7.

⁴³ Lásd endenichi levelek, „E” függelék, 219–222. oldal.

⁴⁴ Schumann gyakori rezignáltsága miatt, melyet még Eduard bátyjának 1839 áprilisában történt halála is fokozott, el sem tudta volna képzelni életét, csak Clara biztonságot adó jelenléte mellett. Ragaszkodását és egyben jövőbeni házasesetükről való elképzelését fejezte ki – talán kicsit önzőnek tűnő hangon – Clarának 1839. június 13-án írt levelében: *„Házasságunk első évében el fogod felejteni a művészi voltodat, és csak magadért, otthonodért és férjedért fogsz élni, és csak várni és nézni, hogyan felejtetem el veled a művészséget. Egy feleség mindig magasabban áll, mint egy művész. Ha csak egy dolgot érek el – hogy neked ne legyen több dolgod a közönséggel – akkor legmélyebb kívánságomat fogom teljesíteni. Mégis te mindig az a művész maradsz, aki vagy.”* CRSB II, 571. Idézve Jensen, Schumann, 177.

Természetesen nem lehetett könnyű Clarának elfogadni ezt a kicsit igazságtalannak tűnő elvárást, és ebből számtalan nehézségük is támadt egész házasesetük során. Azonban ilyenformán Schumann is megérthetjük, hisz az a vágy, hogy egyedül ő legyen a családfenntartó, cseppet sem rendkívüli, inkább elvárható volt egy férfitől. Emellett számára nyilvánvalóan sokkal fontosabb volt a házasságban megtapasztalt boldogságuk, mint a női szakmai karrier kiteljesítése. Schumann kora távol állt a modern feminista mozgalmak lelkületétől. Teljesen normális volt tehát, hogy a feleség háztartásbeliként élte az életét, ezt tekintette legfőbb hivatásának. Ebben a tekintetben Clara egy kivételes teherbírású, csodálatraméltó ember volt, aki a sok szülés, a gyerekeknevelés, a koncertezés és sokszor a kenyérkereset terhe, és saját paradoxon státusza mellett képes volt ilyen türelemmel és kitartással viselni férje dolgait is. Lásd még Edler, 282–284., Reich N., 121, 138.

⁴⁵ Wieck elvált első feleségétől, Marianne Trommlitztól, majd újránházasodott Clementine Fechnerrel. Lásd Daverio, Herald, 169, 530. Schumann vélekedése a Wieck házaspárról nem volt mindennapi: *„Az öregek hihetetlenül ostobák és szükgondolkodásúak – Clarának szabadulnia kell egy ilyen csöcselékből”.* TB II, 57.

Robert és Clara Schumann házastársi hűsége azonban – minden korabeli és a mai napig hallható rossz szándékú beszéd ellenére – mindvégig kikezdhetetlen maradt.⁴⁶

Beteljesült házasság és gyümölcsei

Boldogságuk kifejezésére nem is találhattak volna megfelelőbb eszközt, mint a muzsika. Órákat játszottak együtt négykezeseket, szimfóniákat a zongorán; közösen ismerkedtek a kortársak és a nagy elődök mesterműveivel, főleg a *Wohltemperierte Klavier* vált „mindennapi kenyérüké”. Schumann ellenpontra kezdte tanítani Clarát, hogy „hiányosságait pótolja”, amit a stílusismerete terén érzékelhetett. Megismertette Bach határtalan zenéjével, akire mint a zenész mesterség legnagyobbjára tekintett Schumann.⁴⁷ Ezen kívül rengeteget olvastak együtt, leginkább Shakespeare és Jean Paul műveit.

Ugyanez a szárnyalás jellemezte saját alkotóművészetüket is. Schumann felfedezi az énekhangban, a dal műfajában való kifejezés megdöbbentő erejét, amit nemcsak a 40-es évben született több mint 120 dal bizonyít, hanem szavai is megerősítenek: „*Tegnap reggel óta 27 oldal muzsikát írtam le, valami egészen újat, a »Myrthen« sorozatát, amelyről egyelőre nem mondok Neked mást, csak azt, hogy munka közben sírtam és nevettem örömben. Most adieu, Leánykám; ez a folytonos benső muzsika majdnem megöl, szinte elmerülök benne. Ó, Clara, mily üdvösség énekhangra komponálni! Sokáig nélkülöztem...*”⁴⁸ A szerelem túlcserélő örömpatakocskái ezek a művek, melyek az egyik legérzékenyebb és leglíraibb dalromantikussá érlelik Schumant, kinek talán csak

⁴⁶ Itt Clara és Brahms esetleges szerelmi viszonyára gondolok. Az álhírt, miszerint Schumann legkisebb gyermekének, Felixnek Brahms volna az apja, egy rosszízű szórólappal terjesztette az egyik unoka, Alfred Schumann. Ez valójában elképzelhetetlen, mert Brahms a gyermek fogantatása napjaiban került a Schumann család közelébe, ráadásul a Schumann által különös módon „F” betűvel jelzett, házastársi együttlétekről valló titkos naplójegyzetek is ezt igazolják. A hírről bebizonyosodott, hogy rosszindulatú rágalmozás. Még ha el is képzelhető, hogy Brahms a későbbiek során közel került Clarához, hiszen őszinte, iránta érzett szeretete nem vitatható, mind Clara, mind Brahms, aki hűséges látogatója és a külvilággal való kapcsolata maradt a szanatóriumi évek alatt, mélységes tisztelettel voltak a beteg, később haldokló Schumann iránt. Sokkal figyelemre méltóbb Brahms önzetlen hozzáállása, amit a magára maradt anya és gyerekek iránt tanúsított, amikor gondolkodás nélkül Düsseldorfba sietett támogatásukra, hátrahagyva saját addigi életét. Mindezeket megerősíti Eugenie Schumann is emlékirataiban, amikor Brahms és anyja kapcsolatáról ír. Vö. Ostwald, Inner, 263–264., Hanslick, 277–278., Daverio, Herald, 459., Memoirs, 152, 158.

⁴⁷ Bach iránti hódolata egész életében meghatározó volt, minden alkotói szakaszában aktívan tanulmányozta művészetét. Számptalan helyen bizonyoságot tesz erről, leveleiben, fiatal zenészeknek, családtagjainak mondott vagy írott tanácsaiban. Érdekes a Schumann számára rendkívül fontos egybeesés, hogy Jean Paul és Bach születésnapja egyazon napra, március 23-ára esett. Lásd Jemnitz, 312.

⁴⁸ Részlet 1840. február 22-én Clarának írt leveléből. Jemnitz, 310. Schumann egyik nászajándéka, a Mirtuszok, mely egy tradicionális esküvői virág; így a mű igazi virágnyelven fogalmazott szerelmi vallomás. Egy másik, az Eichendorff félé Liederkreis sorozat Mondnacht című dalában (op. 39. № 5.) még az „Ehe” (házasság) szó is el van rejtve zenei hangokban. Lásd Daverio, Crossing Paths, 85. és 75.

Beethoventől és Schuberttől volt lehetősége ellesni néhány szakmai fortélyt, hogy ilyen mesterműveket alkosson. Ezeknek a daloknak a gyökerei leginkább mégis Schumann költői vénájában, az érzelmek és gondolatok muzsikában való kifejezésének csodálatos képességében rejlenek. A líraiság és dalszerűség, mint kifejezésforma, a későbbiekben nemcsak dalművészetében él tovább, hanem a kórusmuzsikájában, az oratórikus, a színpadi és a vallásos műveiben is (pl. *Das Paradies und die Peri*, *Der Rose Pilgerfahrt*, *Genoveva*, *Adventlied von Rückert*), sokszor nagyobb formákba öntve, de ugyanazzal a mélységes tartalommal.

Clara nagyon inspirálta őt a munkára. Így álmodozott Schumann még az udvarlás időszakában: *„De majd, ha enyém leszel, sok újat hallhatsz tőlem; úgy gondolom, Te igen ösztönző hatással leszel rám és már az is serkenteni fog, hogy többször hallhatom általad szerzeményeimet. – Akkor majd sok kompozíciónkat kettőnk neve alatt jelentetjük meg. Az utókor tekintsen minket teljesen egy szív, egy léleknek és sohase tudja meg, mi származott Tőled vagy tőlem. Mily boldog vagyok én!”*⁴⁹ A tökéletes egység kifejeződésének a példája ez, mely ha gyakorlatban nem is (bár valóban volt példa közösen kidolgozott kompozícióra⁵⁰), szándékaiban teljes egészében megvalósult.

Clara ösztönzésének és buzdításának rendkívüli jelentősége volt férje „újabb” alkotói korszakára nézve. Nemcsak műzsaként lebegett a szerelmes Schumann szemei előtt, hanem gyakorlatias tanácsadóként és bizonyos tekintetben kritikusként is. Clara jegyességük idején is folyamatosan próbálta „terelgetni” jövőbelijét más, a közönség számára elfogadhatóbb, kelendőbb, tetszetősebb művek és stílusok irányába. 1839 áprilisában ezt írta Párizsból: *„Figyelj Robert, nem fogsz ez egyszer valami briliánsat írni, könnyen érthetőt, és valami címnélkülit, valamit, ami egységes, összefüggő darab, nem túl hosszú és nem túl rövid? Úgy szeretnék valamit játszani a koncerteken a tieid közül, valamit, ami a hallgatóságnak írott. Kétségtelen, hogy megalázó lehet egy géniusz számára, de ezt most a politika követeli; aki már adott a közönségnek valami érthetőt, azután egy kicsikével nehezebbet is odatehet eléjük – de a közönséget először meg kell győzni [...] Gondold meg, hogy tudnál-e – talán variációkat? Írtál már efféléket egykor – nem tudnál megint? Vagy egy rondót?”*⁵¹ Nyilvánvaló, hogy ezzel a noszogatással

⁴⁹ Jemnitz, 307.

⁵⁰ Ilyen közös munka eredménye a Schumann neve alatt futó op. 37-es *Zwölf Gedichte von Rückert's 'Liebesfrühling'*, melyből a 2., 4. és 11. dal Clara kompozíciója. Daverio, Herald, 225–226.

⁵¹ CRSB II, 469–470.

Schumann műveinek szélesebb körben való elfogadtatása és talán valamivel jobb egzisztencia megteremtésének a lehetősége volt a célja.⁵²

A házaseset első éveiben – nyilvánvalóan Clara hatására is – Schumann folytatta a különböző műfajok terén tett izgalmas kalandozásait, a dalok mellett nagyon rövid időn belül jelentős szimfonikus és kamaraművek születtek.⁵³ A felfedező lépéseken már túl volt, hiszen magányos zeneszerzőként eltöltött aktív 12 éve során szinte mindenfélével próbálkozott. Kamarazene, ifjúkori szimfónia, operatervek, sőt még dalok is születtek a fiatal muzsikus tollából. Ezek jó része elveszett, és nyilván nem is voltak olyan jelentőségűek, mint érett „nagytestvéreik”. Azonban szükséges, hogy számon tartsuk őket, hogy véletlenül se essünk a már korábban említett hibába: éles határvonalakkal szakaszokra bontva látni Schumann életét, aki különösebb tudatosság nélkül kapkod a különféle stílusok és műfajok között, mindenbe belekezdve egy kicsit, mint aki zavaros céltévesztettségében nem képes már felismerni, hogy neki továbbra is a romantikus zongorairodalomban egyedülálló, egzotikus hangvételű darabok sorát kellene folytatnia.⁵⁴ Schumann mindig is várta a pillanatot, hogy nagyszabású tervei beteljesedjenek: ezek alatt pedig a jól bevált – a közönség által kiváltképp preferált – nagyformákat, szimfóniákat, kamara- és versenyműveket, oratóriumokat, operákat értette. És emellett hitte, hogy azokat, mint üres és rugalmas formákat, ő képes megtölteni fantáziájával és saját zenei világával.

Itt kell említést tennem naplóiírási szokásairól. Schumann fiatal korától fogva szinte élete végéig vezetett naplót (egészen az Endenichbe történő elszállításáig), melyek a Tagebücher címet viselő sorozatban jelentek meg nyomtatásban több részletben, 1971, 1982, majd 1987-ben. Ezek a naplók különböző címeket viselnek, melyek között számos útinapló, mint élménybeszámoló funkcionált. Általuk tudomására juthatunk a Schumann életét körülvevő minden gyakorlati dologról: feljegyezte a fontos eseményeket,

⁵² Schumann Clara ilyen jellegű kérdéseire adott válaszai felettébb érdekesek. Egyik ezek közül még a Kinderszenen alkotói időszakából való: „*De Clara, mi történt Veled? Azt írod, vonósnégyeseket írsz, de kérem, nagyon átlátszókat!* Ez úgy hangzik, mintha valami drezdai kisasszony írta volna. Tudod-e, mit mondtam magamban, amikor ezt olvastam? »Jó, jó, olyan átlátszó leszek, hogy kavargon tőle a világ!« ...” Másfél évvel később pedig ezeket a prófétikus szavakat olvashatjuk: „*Jól tudom, hogy képes lennék nagyobb művek alkotására is, de egyelőre sok előfeltétel hiányzik ehhez. Amde bízzál bennem. Fejemben motoszkál egyik megjegyzésed, miszerint zeném oly kevés elismerésre talál. Ez ne aggasszon, Kedvesem, Te még megéled, hogy műveim tekintélyhez jutnak és még nagyon sokat beszélgetnek magukról. – Nem kétséges előttem, hogy műveim sorsa önmagától egyre jobbra fordul...*” Jemnitz, 284, 309. Lásd még Newcomb, 265–269.

⁵³ Lásd a 76. sz. hivatkozást.

⁵⁴ Arról nem is beszélve, hogy Schumann fiatalkori zongorazenéjét is érte bőven kritika túlságosan nehéz voltak, különösképp és érthetlenségük miatt. Lásd pl. Karl Koßmaly 1844-es, és Brendel 1845-ös kritikáját. Koßmaly, 303–315., Brendel, 317–336., Newcomb, 268–269, 305–307. n30, 31, 34.

látogatásokat, programokat, élményeket, szinte csak vázlatosan fogalmazott vélekedéseket, kritikákat, terveket, anyagi elszámolásokat, kiadás–bevétel egyenleget, még a napi szivarmennyiséget is. Schumann kínos részletességgel és gonddal számolt be mindenről, ami körülvette őt.⁵⁵ Mintha mindent feketén-fehéren akart volna láttatni az utókorral, semmi titkot nem takargatván. Ezt a vallomásszerű lelkületet találjuk muzsikájában is. Ezek a vallomások, még ha bizonyos esetekben csak a száraz adatok látszatát keltik is, valójában az emlékezés és az emlékeztetés eszközeivé váltak, hogy megőrizték a múltat, ami a jelen tápláló forrásául és a jövő biztosítékául szolgálhat.⁵⁶ Egyfajta hagyaték jellege volt Schumann fejében minden írott dolognak, amit örököseire, gyerekeire, követőire hagyhat, legyenek azok naplók, levelek, versek vagy zeneművek. Erre a Schumann személyével kapcsolatos lényeges megállapításra szintén szeretnék a későbbiek során visszatérni.⁵⁷

Mivel Clara is gondos naplóvezető volt, a hagyományt hűen őrizve együtt nyitották meg közös életük kezdetén az *Ehetagebuchot*, ami házassági naplóként többek között egyfajta írásos párbeszéd eszközéül szolgált, melyben leírhatták egymásnak őszintén örömeiket, bánatukat, a szóban nehezebben, vagy csak nagyobb megbántás árán kifejezhető kéréseiket, házastársukkal szembeni észrevételeiket. Ez a gyakorlat jó ötletnek, nyilvánvalóan feszültségoldó és házasságösszetartó-erőnek bizonyult (valószínűleg manapság is több házasság menekülhetne meg, ha példájukat követvén az emberek többet kommunikálnának egymással, akár szóban, akár írásban). A naplóban egyebek között az őket körülvevő eseményekről, koncertekről szóló véleményüket, kritikáikat is feljegyezték, melyből kitűnik, hogy Clarának is határozott véleménye, éles kritikai hangja volt például zenészekről, a koncerteletről, még a közelebbi barátokról is.⁵⁸

⁵⁵ Az ifjúkori *Tage des Jünglinge* és a *Hottentottiana* erőteljesebb költői tartalommal bírnak, a későbbi – a *Leipziger Lebensbuch*-ban vezetett – naplóbejegyzései már sokkal felületesebbé váltak, olykor csak néhány sor erejéig tartottak, s csaknem négy évre, 1833–1837 között teljesen fel is függesztette az írást. Házassága előtt a *Brautbuch* (vagy *Gedenkbuch*), az esküvő után az *Ehetagebuch* szolgált naplóként, a *Haushaltbuch* (Háztartási napló) pedig 1837-től 1854-ig vezette, amit Brahms és Clara 1856-ig, Schumann haláláig folytatott helyette. Önéletrajzi szándékkal kezdte el 1846 tavaszán a *Kurztagebuch*ot, de néhány sporadikus bejegyzést leszámítva soha nem készült el. Egyébként a naplóírás egész misztériuma Jean Paulhoz kötődik, aki ebben is modellként szolgált számára. Botstein, 38.

⁵⁶ Daverio, Herald, 197.

⁵⁷ Lásd a 31–36. oldalon. Érdekes, hogy Schumann még Endenichben is mennyire számon tartja a naplókat, mint ahogy minden más írását is. Lásd „E” függelék, 220. oldal.

⁵⁸ Robert utolsó bejegyzése 1843 novemberében található az *Ehetagebuch*-ban. Intenzív zeneszerzői foglalatosságaira hivatkozva idővel elvesztette az írásra való érdeklődését. Helyette azonban hűségesen vezette a Háztartási naplót, mely eleinte csak pénzügyi feljegyzésekre volt hivatott, később azonban egy tömören, címszavakban fogalmazott naplóvá alakult, mely egészségi állapotától kezdve a mindennapos eseményekig, munkájáig mindent magában foglalt. A Házassági naplót Clara vezette tovább egy ideig. Vö. Jensen, Schumann, 175.

Schumannék életében a szóbeli kontaktusnak is jelentős szerepe volt, annak ellenére, hogy a család feje – főként egyébként nagyobb társaságban – elég hallgatagnak bizonyult.⁵⁹ Már említettem a séták jelentőségét, melyek nem pusztán – az egyébként teljesen valós és megalapozott – természethez való kötődésüket és mozgásigényüket elégítették ki, vagy a kemény munkából való kikapcsolódásukat, szórakozásukat szolgálták, hanem kapcsolattartásuk egyik legfontosabb eszközévé, igazi családi szokássá vált. Azt gondolom, mindenki, aki manapság a sok munka miatti időhiánytól vagy kimerültségtől szenved, jól tenné, ha több figyelmet fordítana az efféle „jó szokások” megteremtésére.⁶⁰ Egyébként a Schumann életét beárnyékoló, az 1840-es évek közepétől felerősödő lelki és testi eredetű problémákból összetett betegsége idején is az egyik leghatékonyabb – a gyógyfürdők mellett talán az egyetlen értelmes – gyógymódnak a séta bizonyult, melyet leginkább kedves barátja, dr. Carus ajánlgatott neki újra meg újra.⁶¹

Schumann életrajzának tanulmányozásakor még egy fontos tényezőről kell említést tenni, mely későbbi döntéseit nagyban befolyásolta. A jegyesség időszakában világosan kiderült, hogy ha családalapításban gondolkodik, nem élhet „felelőtlen és csapongó művészként” (ezt az életmódot – fiatalok egyik árnyoldalaként – bizonyos mértékig már megtapasztalhatta). Éppen ezért tűnt zseniálisnak az újságírás és a lapkiadás ötlete – ahol jól tudta kamatoztatni apja szellemi örökségét –, mely egyebek mellett azt a célt is szolgálta, hogy biztosabb megélhetési forrásokra tegyen szert.⁶²

Hogy megértsük az újságírói és a kritikai tevékenységének jelentőségét, lépünk vissza egy kicsit az időben. Amikor keze tönkrement és világossá vált, hogy a koncertpódium nem fog kenyeret adni számára, más alternatívák után kellett néznie. A zeneszerzés kínáló lehetőségnek bizonyult, ezért sok energiáját az alkotásba investálta, de biztos megélhetést még egy olyan idealista számára sem jelenthetett jó

⁵⁹ 1836 februárjában Schröder-Devrient asszonynak írt levelében rá jellemző önismerettel vall: „*Mélységes a bizalom, amit Ön iránt érzek. Természetből fogva kissé tartózkodó vagyok, nem emlékszem, hogy valaha ilyen nyíltan és nyugodtan beszéltem volna valakivel, akinek szeretetét előbb még ki kellene érdemelnem.*” Világosan érződik ebből a levélből gátlásos természetével való harca. Jemnitz, 238.

⁶⁰ Schumann ezzel kapcsolatos Zenei házi- és életszabálya – amolyan jótanácsként – így hangzik: „*Zenei tanulmányaid után költők olvasgatásával frissítsd fel magad. És sokat sétálj a szabadban.*” Schumann, Pillangók, 104.

⁶¹ A tiszta morális értékekkel és segítészándékkal megáldott jó barát soha nem adta ki Schumannról a páciensével való foglalkozása során tapasztalt szakmai titkokat, melyek rossz fényben tüntették volna fel, vagy pletykaszintre süllyesztették volna a betege problémáit (pedig számos könyve jelent meg a témával kapcsolatban). Dr. Carl Gustav Carus 1845-ben, röviddel Drezdába telepedésük után lett Schumann kezelőorvosa, aki egyébként az udvarnál tevékenykedett. Jensen, Schumann, 218–220.

⁶² Ügyesen és gyakorlatiasan felfejlesztve üzletét megalapozta a német zenekritika máig meghatározó, rangos zenei folyóiratát. Ezzel a képességével a Jugendalbum kiadása kapcsán is találkozunk majd. Taylor beszámolója szerint évi 600 tallér bevétele volt az *NZfM*-ből. Taylor, 161.

néhány évig, mint amilyen Schumann volt⁶³ – még valószínűleg akkor sem, ha nagyobb sikerei lettek volna művei piaci keresletét illetően. Ezáltal anyagi szempontból nézve nem túl sok realitása volt annak sem, hogy Clarát feleségül vegye. Ugyanis a hosszúra nyúló bírósági tárgyalások között leendő apósával folytatott alkudozások során kemény feltételekkel kellett szembenéznie, melyeknek minden erejéből igyekezett megfelelni. Ez azt jelentette, hogy – csak egyet említve Wieck elvárásai közül – éves szinten szüksége lett volna úgy 2000 talléros jövedelemre ahhoz, hogy feleségét biztosan el tudja tartani.⁶⁴ Schumann azzal is elégséges egzisztenciáját és házasságra való érdemességét kívánta bizonyítani, hogy 1839 folyamán külön közbenjárás igénybevételével kérte a Jénai Egyetem rektorától, állítson ki nevére egy tiszteletbeli filozófiai doktori kinevezést. Napok múltán meg is érkezett az irat, melynek túl sok hasznát ugyan nem vette a későbbiekben, csak a megszólításban és a címzésben használták – főként üzlettársai a tisztelet jeleként.⁶⁵

Milyen egyéb lehetőség adódhatott volna tehát számára, hogy leendő családját eltartsa? A tanításhoz és a verbális képességeket igénybe vevő tevékenységekhez nem volt igazi rátermettsége.⁶⁶ Ezzel ő maga is tisztában volt, annak ellenére, hogy 1843-ban a Mendelssohn alapította Lipcsei Konzervatórium tanára lett. Kötelezettségvállalása azonban – többek között ezen okokból kifolyólag – nem sokáig, pusztán egy évig tartott.⁶⁷ Newcomb úgy fogalmaz, hogy „*nem voltak meg a szociális ajándékai ahhoz, hogy tanár lehessen*”.⁶⁸ Pedagógusként való helytállásának egy másik hátráltató tényezője lehetett, hogy nem olyan módszeres és alapos képzésben részesült, mint zenésztársai többsége. Gottfried Kuntsch⁶⁹, aki első zongoratanára volt, minden bizonnyal nagy lelkesedéssel tanította a gyermek Schumannt még Zwickauban, de talán kevés gyakorlattal és modern ismerettel rendelkezhetett. Wiecktól kétségtelenül sokat tanult, többek között pedagógia alapelveket, azonban nála sem járta végig a „tanfolyamot” (Wieck egyébiránt maximálisan modern felfogású és nagy tudású tanár hírében állott⁷⁰). Valószínűleg zeneszerzés és hangszerelés tanárával, Heinrich Dornnal való kapcsolata is gyümölcsözőbb lett volna, ha

⁶³ Brown, 180.

⁶⁴ Jensen, Schumann, 129. Csak egy összehasonlító példa az összeg irrealitására: Schumann Düsseldorfban elfoglalt, élete utolsó hivatalos, városi zeneigazgatói állása évi 600–700 tallér fizetést biztosított.

⁶⁵ Jemnitz, 288., Daverio, Herald, 190.

⁶⁶ Edler, 288–289.

⁶⁷ Tanítványai nagyon szerették és tisztelték, de tekintélyét elsősorban nem tanárként, hanem mint zeneszerző szerzte, mely tevékenysége általi ismertsége egyre nőtt. Jensen, Schumann, 184–185.

⁶⁸ Newcomb, 266.

⁶⁹ Schumann később úgy emlékezett vissza az orgonista Kuntsch-ra, mint „*egy jó tanárra, aki kedvelte őt, de aki maga középszerűen játszott*”. Daverio, Herald, 21.

⁷⁰ Deahl, 27–31.

rendszeresen látogatta volna óráit.⁷¹ Tehát igaz lehet az a megállapítás, hogy nem volt kifejezetten az az „iskolába járó” típus (ami egyébként a lipcei és a heidelbergi egyetemen folytatott jogi tanulmányaira is érvényes). Mindazt az ismeretet, aminek birtokába jutott, főként ösztönös ráérzéssel, önképzéssel, kísérletezések által sajátította el. Ez nem azt jelenti, hogy ne lettek volna didaktikai és pedagógiai elképzelései, bőven fogunk velük találkozni a gyermekei tanításával kapcsolatban és a Jugendalbum koncepciójának vizsgálatánál. Mindenesetre valószínűsíthető, hogy nem volt egy olyan meghatározó tanáregyéniség az életében, aki példaként állhatott volna előtte, és felszabadította volna benne a gátlásokat, nemcsak a zongorázásban, hanem a megszerzett tudás átadásában is.⁷²

A fentiekből kiderül, hogy nem lehetett könnyű dolga, amikor a megélhetés forrásait kellett megtalálnia úgy, hogy a munka egyéniségéhez, elképzeléseihez és legfőképp tehetségéhez egyaránt illő legyen. Ezért is volt nagy jelentősége a lapkiadói tevékenységének, mely egy időre jó megoldásnak bizonyult, azonban ezek a kérdések – mint hamarosan látni fogjuk – folyamatosan válaszút elé állították a majdani családapát.⁷³



2. ábra. Clara Wieck 1840-ben



3. ábra. Robert Schumann 1839-ben

⁷¹ Ezt maga is elismeri éppen egy, a volt tanárának írt levelében: „... szinte naponta gondolok Önre, néha szomorúan, mert oly rendszertelenül tanultam Önnél, de mindig hálásan, mert mégis többet tanultam, mint hinné.” Később nagyon jó, baráti kapcsolata lett a nagyműveltségű muzsikussal, aki zeneszerzőként, karmesterként, és zenekritikusként is tevékenykedett. Jemnitz, 248.

⁷² Lehetséges, hogy Hummelben találta volna meg az ideális tanár személyét, ha vágya, hogy tőle tanuljon, teljesülhetett volna. Jensen, Hummel, 59–63.

⁷³ Lásd később 22., 24., 58–59., 181. oldal.

2. A boldog családi élet legszebb pillanatai

Szülői kötelezettségek és örömök

A Lipszében letelepedett Schumann házaspár első gyermeke, Marie 1841. szeptember 1-jén, néhány nappal az első házassági évfordulójuk előtt született.⁷⁴ A szülői boldogság egyik bizonyítékát abban a levélben találjuk, melyre már utaltam a 8. sz. lábjegyzetben. Az október 31-én kelt levélrészlet folytatása így hangzik: „*Drága feleségem is egyre buzdít az alkotásra. Nagyon boldogok vagyunk együtt. Két hónapja egy kisleánnyal ajándékozott meg.*”⁷⁵ Egyszerűen csodálatos az idézetből sugárzó apai és házastársi büszkeség. Szinte mesébe illően kapcsolódik egymáshoz az idézett három mondatban az alkotásban való buzgósága, a feleségével való boldogsága és az ajándéknak tekintett elsőszülött gyermek miatti öröme. E három fő ösztönzőerő összefonódása számos ponton felfedezhető Schumann életrajzában. Az sem véletlen, hogy a családi örömök és a boldogság beteljesülésének élménye szorosan összefügg a munkában elért eredményeivel. Az elkövetkező három évben írt tekintélyes és hírnevét megalapozó alkotások sokasága is ezt bizonyítja, mely kimondottan jó hatással volt Schumann önértékelésére.⁷⁶ Clara mellett sokat küzdött ugyanis kisebbségi érzése leküzdésében⁷⁷, hiszen felesége „*Királyi és Császári Kamaravirtuóz*” címmel kitüntetett ünnepelt művész volt⁷⁸, akivel ha együtt is utazott a koncertekre, mint szerző vagy zenekari műveinek karmestere, érezhetően kevesebb elismerésben és elfogadásban volt része, mint feleségének. Ez tulajdonképpen érthető, hiszen a legtöbb zeneszerző a saját jelenkorában a saját műveivel rendszerint hűvösebb fogadtatásban részesül, mint az előadóművész, aki briliáns játékával képes elvarázsolni hallgatóságát (főleg ha egy szépséges hölgyről van szó).

⁷⁴ Marie, mint elsőszülött, mindig a szülőkhöz legközelebb álló gyermek volt. Az Emlékkönyvecske legtöbb bejegyzése is róla szól. Amikor anyjának teendői megnövekedtek, gyakran ő kísérte el apját a sétákra. Maga is zongoratanár lett, soha nem ment férjhez, hanem anyja támasza maradt annak haláláig. Marie 1929-ben halt meg Svájcban. Lásd Reich N., 158–159., „C” függelék, 208–215. oldal.

⁷⁵ Jemnitz, 316–317.

⁷⁶ Ezek közé sorolható a szimfóniatermés (op. 38., op. 52., op. 120. első változata, és egy c-moll szimfóniatöredék is), a 3 vonósnyéves (op. 41.), a Zongoraötös (op. 44.), a Zongoranégyes (op. 47.), az op. 46-os kézzongorás Andante und Variationen (melynek eredeti verziója 2 zongora, 2 cselló és kürtre íródott), a Péri (op. 50.), és a későbbi op. 54-es Zongoraverseny I. tétele is, mely Phantasie címen szintén ekkor készült el.

⁷⁷ Edler 283–284.

⁷⁸ A címet 1837–38-as bécsi tartózkodása alatt kapta Clara; fizetés ugyan nem járt vele, mégis komoly elismerésnek számított, mivel addig csak két művész, Paganini és Thalberg tudhatta magáénak. Jensen, Schumann, 126.

Lipcsei tartózkodásuk alatt, 1843. április 25-én megszületett második leánykájuk, akit Elise névre kereszteltek.⁷⁹ Verhulstnak, holland zeneszerző barátjának fogalmazott leveleiben érzelmei és legbensőbb gondolatai mélyére enged betekintést. 1843. június 19-én ezt írja: „Idehaza minden jól megy és mindenki egészséges. Clarám április 25-én megint egy leánykával ajándékozott meg, s egészen jól érezte magát mindvégig; szeretettel üdvözöl ő is. Első kicsinyünk napról napra több örömet okoz és egyre gyarapszik értelemben és testben. Clara és az öreg Wieck is kibékült egymással, aminek Clara miatt örülök. Velem is megpróbált újra barátkozni. Ennek az embernek nincsenek érzései, különben nem vetemednék ilyesmire. De látod, lassanként kiderül az ég, s ennek Clara miatt örülök.”⁸⁰ Schumann nem csupán az „ajándékoknak” örvendez, – mely kifejezés mint a „Teremtő Istentől kapott” ajándék nyer értelmet⁸¹ – hanem minden fejleménynek, ami felesége vagy családja boldogságát, megnyugvását szolgálja. Az apósa és közöttük régóta tartó feszültség valamelyest enyhült, melyhez a Périverel elért sikere is hozzájárult. A darab ugyanis nagy hatással volt Wieckre, aki ettől kezdve sokkal inkább respektálta vejét, mint zeneszerzőt.⁸²

Johannes Verhulst (1816–1891), a családi barát egyébként elég gyakran kap tudósítást Schumannék helyzetéről, életüket ért lényeges változásokról. Oroszországból való visszatérésük után többek között ezt írják neki: „Az újság szerkesztését erre az évre teljesen átadtam Lorenznek, és nem is hiszem, hogy még egyszer átveszem. Szeretnék teljesen a komponálásnak élni; de persze, ahogy öregszem, mind nagyobb vágyam támad rendezett munkakör után. Talán erre is mutat az ég valami kiutat. [...] Bolond idők. Jó annak, aki jól érzi magát négy fala között, partitúrapapírral maga előtt, gyönyörű műveket pingálva bele. Két kislányom kedves kicsi angyal, feleségem a régi jó. És Te agglegény akarsz maradni? Írj nekem egyszer erről is!”⁸³

Mintha boldogsága által ösztönzött noszogatásnak hatna, ahogy Verhulstot faggatja terveiről, mintha azt akarná mondani: te nem akarsz családot? ... feleséget és ilyen édes

⁷⁹ Elise szintén zongoratanár lett, és talán csak lámpaláza állt útjába, hogy pódiumművész legyen. Ő volt a legfüggetlenebb a testvérek közül. Elég hamar elköltözött anyjától, majd Louis Sommerhoffhoz ment férjhez, akivel Amerikába költözött és szép családot alapított. 1928-ban hunyt el. Reich N., 159–160.

⁸⁰ Jemnitz, 322–323.

⁸¹ Schumann számára a hittel és Istennel kapcsolatos dolgok gyökerei egy belső, keresztény etikai értékrendből kellett hogy eredjenek, nem valamilyen egyházi gyakorlat iránti elkötelezettségéből. Wasielewski szerint „őszinte vallásos érzésű”, de amolyan „szabadgondolkodású lélek” volt, aki mindenféle dogmától elzárkózott. Gyermeknei nevelése kapcsán többször találkozunk ezzel a kérdéssel. Önmagát egyébként „vallásos, de vallás (felekezet) nélküli” embernek definiálta, ugyanakkor protestáns érzületét nem rejtette véka alá. Vö. Daverio, Herald, 471., Brown, 25–26, 30, 43., Steinberg, 62, 66., Wasielewski, 404.

⁸² Jensen, Schumann, 185. Itt Jensen többek között arról is ír, hogy 1842 táján, amikor Clara Dániában volt koncertezni (ahonnan férje hamarabb visszajött), Wieck azt a hírt terjesztette róluk, hogy elváltak.

⁸³ A levél 1844. június 5-i keltezésű. Jemnitz, 325–326.

angyalkákat? Szülőként ismerhetjük az ilyen kérdések mögött megbújó gondolatot; szeretnénk, ha másoknak is része volna olyan csodákban, melyeket csak a „mennyeiekhez” lehet hasonlítani. „Angyalkához” hasonló jelzővel másutt is találkozunk. Az 1846-ban elkezdett *Erinnerungsbüchelchen für unsere Kinder telis-tele* van efféle kedves megszólításokkal. Schumannt büszkeség töltötte el kicsinyei láttán, folyamatosan el volt



büvölve a kis jövevények csodálatos, szemmel látható fejlődésén, egymáshoz való hasonlóságukon vagy éppen különbözőségeiken. Bár a két idősebb lánya már jó néhány éve a család „szeme fénye” volt, amikor vezetni kezdte ezt a különleges naplót, mégis róluk szól a legtöbb bejegyzés (sok közülük utólagos), talán mert mint első gyerekek, ők szolgáltatták számára a legtöbb meglepetést és újdonságot, miközben gyermeki lényüket figyelte.

4. ábra. Marie és Clara Schumann 1844/45-ben

Az imént idézett levélrészletből ugyanakkor érezhető valami fájdalommal telített utópisztikus mellékíz, melynek okai nem maradnak rejtve előttünk. A hosszú oroszországi turnén négy hónapig voltak távol.⁸⁴ Schumann nagyon nehezen tudott belenyugodni, hogy el kell hagyni ilyen hosszú időre otthonukat és két kislányát, kiket erre az időre Carl testvérére bíztak.⁸⁵ De a pénzre nagy szükségük volt, és a számos fellépés honoráriumára kedvezően alakította a családi büdzsé egyenlegét: a kb. 6000 tallér bevételből a fele tiszta

⁸⁴ A család gyarapodásával Clarának egyre több anyai kötelezettsége volt, mégsem tudta csak úgy egyszerűen sutba tenni ambícióit és exhibicionizmusát, ami egy ilyen kaliberű művész esetén érthető is. Így a „pusztán családanya” szerep miatt rendszeres súrlódásaik támadtak. Különösképp az volt kellemetlen Schumann számára, amikor az anyagiak hiánya láttán be kellett ismernie, hogy szükség van a koncertekből befolyó összegekre, amelyek túlsúlya miatt sokszor inkább Clarát lehetett családfenntartónak tekinteni (ami ugyancsak nem tett jót Schumann önbecsülésének). Ezek a „turnék” voltak Schumann számára a legelviselhetetlenebbek, távol a biztonságot adó otthontól, a gyerekeiktől, és a felesége megszokott családösszetartó és támaszadó szerepétől. Ezt a fanyarságot érezzük az idézett levélből is: boldog, aki jól érzi magát otthonában, (kicsit a bezártságában) munkájába temetkezve...

⁸⁵ Schumann Carl bátyja halálhírével együtt említi az eseményt az Emlékkönyvecskében, mintegy emlékeztetve a gyerekeket, hogy tudják kihez kapcsolni a szomorú esetet. „C” Függlék, 214–215. oldal.

haszon volt.⁸⁶ Azonban melankóliájával és belső nyugtalanságával való küzdelme nagyon megviselte. Sokat panaszkodott fizikai gyengeségekre is. Ez az utazás, mely töréspontként mutatkozik, számos további döntését komoly mértékben befolyásolta, és lényegében évekig nem állt helyre erőnléte és kedélyállapota, mely időszak élete egyik legkomolyabb kríziseként jelentkezett.

Az egyik legjelentősebb változást az *NZfM* eladása jelentette, melyet Brendel vásárolt meg az amúgy nevetségesen kevés, 500 talléros összegért.⁸⁷ Ez a rossz üzlet vagy egy elhamarkodott pillanatában köttetett, vagy nagyon szabadulni akart az időközben számára terhessé vált szerkesztői és cégvezetői gondoktól.⁸⁸ Tény, hogy sokkal több időt akart szentelni a komponálásnak, és egy ponton túl minden egyéb tevékenységet hiábavalónak talált; végül is joggal érezhette: itt az ideje, hogy a kiadók megbecsülésüket összegszerűen is kifejezzék.⁸⁹ Ugyanakkor némi ellentmondásnak látszik, hogy a fenti levélben sóhajtozik egy rendezett munkakör után. Talán nem volt számára ilyen az újság vezetése? Nem valószínű, inkább belefáradhatott a sok intézkedésbe, amire szükség volt ahhoz, hogy a lap megőrizze a tíz év alatt szerzett jó hírnevét.⁹⁰ Volt idő, amikor képes volt új ötletek kivitelezésére, tervek szövögetésére⁹¹, azonban időközben megfogyatkoztak erői, másra kellett tartalékolnia idejét.

Későbbi életrajzi adatokból ugyanakkor vélhető, hogy mit értett „rendezett munkakör” alatt. Bár jegyesének még néhány éve úgy írt, hogy „*karmester felesége aligha lesz belőled...*”⁹², mind inkább azt tapasztalta, hogy egyre több kollegája, barátja kerül karmesteri vagy zeneigazgatói pozícióba, tekintélyes fizetéssel és megbecsüléssel. 1842-ben Mendelssohn Berlinben vállalt zeneigazgatói állást, így a *Gewandhaus* zenekarnál nem maradhatott tovább teljes idejű karmester. Utódjául Ferdinand Hillert (1811–1885)

⁸⁶ TB II, 311-312., TB III, 268.

⁸⁷ Daverio, Herald, 286.

⁸⁸ Ostwald véleménye szerint a lap eladása után már csak a zeneszerzés maradt fő tevékenységként, és mivel Schumann mindig csinált mellette valami mást is, ezért maradhatott „több ideje” a betegségén és gyengélkedésén való rágódásra. Azt is hozzáteszi, hogy a szóbeli kifejezés hiányának pótlásául született ezután több kórusmuzika, melyben a szöveg központi helyet foglal el. Ostwald, Inner, 196.

⁸⁹ Nagyon érdekes egy nyolc évvel korábbi leveléből való megjegyzése: „... *hogya a kiadók nem tekintenek bennem a szerkesztőt is, tőlem sem ismerne meg semmit a világ; ami talán javára is lenne*”. Jemnitz, 249.

⁹⁰ Korábbi üzleti levelei arról tanúskodnak, hogy nagyon sok energiájába került az újságírásba bedolgozó munkatársakkal való kapcsolattartás, Európa különböző nagyvárosaiból küldött cikkek, recenziók értékelése, azokra való reagálás, és nagyon sokszor a számára nem megfelelő minőségű írásokkal kapcsolatos magyarázkodás, az anyagi természetű döntések terheiről nem is beszélve. Vö. Jemnitz, 212–216, 223.

⁹¹ Többek között nagyszerű ötlete volt, hogy negyedévenként a folyóirathoz csatoljanak egy mellékletet, melyben kortárs szerzők (általában rövidebb) munkáit jelentették meg – ha lehet olyanokat, melyek még kiadatlanok. Egy másik a közízlés javítását szolgáló dalpályázat volt. Bővebben Jemnitz, 262–267.

⁹² Lásd 1840. május 31-én Clarának írott levelében. Jemnitz, 314.

választották az 1843/44-es évadra, majd Niels Gade (1817–1890) kapott lehetőséget a következő évben. Schumann is reménykedett a kinevezésben, de még tárgyalni sem kezdtek vele ez ügyben. Gade személyével kapcsolatban – akit egyébiránt rendkívüli módon kedvelt, és akinek tisztelete jeleként a Jugendalbum darabjai között is találunk példát – bizonyos szempontból joggal érezhette sértésnek, hogy inkább egy külföldit választottak egy ilyen pozícióra, mintsem őt.⁹³ Valójában Lipsceből való elköltözésük egyik komoly indítékává vált ez a csalódás, mely nem az utolsó volt élete során.

A drezdai otthon tűzhelyénél

1844 végére megerősödtek döntésükben, hogy elhagyják Lipschét. Mendelssohn távolléte miatt nemcsak a barátjukkal való kapcsolat hiányát érezhették – aki Marie keresztapja is volt –, hanem a városi zenei élet színvonalának visszaesését is. A költözéshez gyengülő egészségi állapota is hozzájárult. Álmatlanság gyötörte, és az amúgy is mérhetetlenül sokat dolgozó szervezet nagyon kimerült, sokszor jártányi ereje sem volt. Azt remélték, hogy az orvos tanácsa beválik, hátha a levegőváltás kedvezően hat a beteg Schumannra.

Drezda csak 100 km távolságra volt Lipschétől, mégis nagyon különbözött tőle. Tele volt a város és környéke jótékony hatású gyógyvizekkel és fürdőkkel, melyekre egyre nagyobb szüksége volt a házaspárnak. Szakmai szempontból nézve azonban néhány hónapon belül világossá vált, hogy Drezda nem volt a legjobb választás. Volt Operaház és Képzőművészeti Akadémia, és a Szász Királyi Udvar rezidenciája is itt székelt. Azonban a Lipschében megszokott zenei élet vitalitásától távol állt a város konzervatívabb légköre és ízlésvilága, ami érthető is, hiszen Lipsch minden szegmensében nyitottabb piaccal és enyhébb cenzúrával rendelkező kereskedelmi központ volt, a könyv- és kottakiadás tekintetében különösképpen. Sokat panaszkodnak az elkövetkező időkben, hogy nem lelnek igazán társaságra. Clara naplóbejegyzése elég kifejezően vall: „(Hiller) *az egyetlen, akivel lehet egy valamirevaló beszélgetést folytatni a zenéről.*”⁹⁴

⁹³ Jensen, Schumann, 191. Schumann később is próbálkozott rangosabb pozíciókra pályázni. A karmesterek társadalomra gyakorolt befolyása fokozatosan nőtt, ezáltal a pulpitus egy olyan helyé vált, ahonnan a művészek az írásnál még hatékonyabb eszközökkel tudták közvetíteni a kulturális értékeket és a nemzeti öntudat eszméit. Jóllehet, ez Schumann-nak soha nem sikerült olyan mértékben, mint ahogy pl. Hans von Bülow-nak vagy akár Mendelssohn-nak, mindazonáltal írásaival sokat tett a művész és társadalom közötti diszharmóniák feloldásáért és a közművelésért. Lásd Applegate–Potter, 18., Taylor, 106., Jemnitz, 357.

⁹⁴ Litzmann II, 104. Hiller nem sokkal megérkezésük előtt telepedett át Lipschéből Drezdába. Még egyszer követik majd őt, amikor 1850-ben továbbköltöznek Düsseldorfba, hogy Hiller akkori helyét, a városi zeneigazgatói posztot Schumann átvegye. Hiller, akit – mint a lipchsei zenei élet egyik vezéralakját – már régóta ismertek, mindvégig segítő, hűséges muzsikusbárátjuk maradt. Daverio, Herald, 397, 439.

Igaz, hogy Wagnerrel, aki az udvari „*kappelmeister*” pozícióját tudhatta magáénak, viszonylag rendszeresen találkoztak, sőt, olykor még szakmai ügyben (pl. Schumann operatervei kapcsán) is keresték egymás társaságát, de viszonyuk inkább egymással szembehelyezkedő volt. Wagner egyszerűen nem tudott mit kezdeni Schumann hallgatagságával, de minden valószínűség szerint abban az időszakban írt zenéjét sem értette, hiszen ő egészen más utakon járt. Schumannt pedig Wagner szünet nélküli, érezhető felsőbbrendűséggel közölt szónoklataival nem tudott kibékülni, melyből sugárzott az egoizmusa.⁹⁵ Szakmai értelemben meghajolt előtte, minden operabemutatóján nemcsak hogy jelen volt, de elismerőleg is nyilatkozott a művekről. Ő azonban tudatosan nem azt az utat választotta, amit Wagner (és amit Liszt)⁹⁶, s ez bizonyos szempontból meghatározta Wagner mellett való érvényesülésének mértékét. Schumannt kétségtelenül inspirálta a nemzeti opera és színpadi zene törekvéseiben drezdai tartózkodása, sikerességben azonban nem versenyezhetett Wagnerrel, a város nemzeti hőisével és operaóráival,⁹⁷ ami persze nem meglepő. Az viszont annál inkább, hogy a vele kapcsolatos előítéletekből fakadó vagy idegenkedő megközelítés máig érzékelhető. Példának okáért, alig ismerjük Schumann kevésbé népszerű – ma már kimondhatjuk, Debussy, Richard Strauss, Berg irodalmi operái és a szimbolisták előképeként megjelenő –, mélységeket érintő melodramai és színpadi muzsikáját.⁹⁸ Lehet igazság abban a megállapításban, hogy Schumann nem a többségé, hanem a keveseké.⁹⁹ Nehéz őt és zenéjét megérteni, megszeretni ugyanolyan megközelítéssel, ahogy ez más szerzőknél működik. Schumann nyilvánosságnak szánt műveiben is jelen van valami titokzatosság, ami a hallgatót keresésre, kutatásra, gondolkodásra készíti, ezt a fáradságot azonban csak kevesebben vállalják.¹⁰⁰

Szakmai szempontokat tekintve tényleg lehet, hogy nem ez a város volt a legjobb választás. Ha azonban a családi vonatkozások terén keressük, kitűnik, hogy ez a látszólag „rossz” döntés annyi „jónak” a forrása lett. Hiszen ebben a közegben, ennek a városnak egyik-másik otthonos lakásában talált menedéket az elkövetkező hat évre az egyre növekvő Schumann család¹⁰¹, itt látott napvilágot 1848-ban az addigi életük számos

⁹⁵ Schumann „*rendkívüli fecsegő-készséggel rendelkező*” embernek látta Wagnert, aki „*megsemmisítő gondolatokkal van teletömve*”, és akit „*senki sem képes hallgatni sokáig*”. TB II, 398.

⁹⁶ Brown, 34., Botstein, 5.

⁹⁷ Todd, viii.

⁹⁸ Vö. Daverio, Herald, 335, 490–491.

⁹⁹ Dahlhaus egészen pontosan így fogalmaz: „*Schumann a beavatottaké*”. Idézi Newcomb, 269.

¹⁰⁰ Ez a megállapítás (igaz, még a korai zongoradarabjaival kapcsolatban) Brendeltől származik: Brendel, 326.

¹⁰¹ „*Szeptember 20-án elköltöztünk a Seegasse-ból a Reitbahngasse 20-ba, egy világosabb, napos lakásba. A költözések nagy események a gyermekek életében: szeretnek segíteni és csomagolni.*” – írja az Emlékkönyvecskében Schumann az 1846-os költözésükről 1847 tavaszán. „C” függelék 210. oldal.

szép emlékééről bizonyosságot tevő Jugendalbum is, és itt vált Schumannból – Molnár Antal szavait idézve – „igazi »családi zeneköltő«, az intim összetartozás, egymásra utaltság énekese”.¹⁰²

Drezdai tartózkodásuk alatt lett igazi nagycsalád az övék. Bár egészségileg nagyon ingatag és elszomorító állapotban volt még a következő egy-két évben, és talán szakmai értelemben is kissé megtorpant (vagy inkább átminősült az élete), egyik legszebb álma – amit hangosan meg is fogalmazott – itt kezdett valóra válni: „*A gyerekek a legnagyobb áldás. Belőlük soha nem lehet elég*”.¹⁰³ 1845 novemberében Mendelssohnnak írt levelében ez bővebben kifejtve így szól: „*Mindig mondom a feleségemnek, nem lehetetlen dolog, hogy túl sok gyerekünk legyen. Ez a legnagyobb áldás, ami történhet velünk a földön.*”¹⁰⁴ Jövendölése betelt, s mivel Schumann valóban égi ajándéknak tekintette a gyermekáldást, övéivel való boldogsága is kiteljesedett. Megszülnie persze nem neki kellett őket, de mindig nagyon bátorította feleségét és mellette volt a nehéz pillanatokban.¹⁰⁵

1845. március 11-én harmadik leányuk Julie¹⁰⁶, alig egy év múlva pedig, 1846. február 8-án első fiúk, Emil is megszületett. Emil nagyon gyenge és beteges volt kezdettől fogva, és nem is tudott megerősödni. A kisfiú csupán másfél évig élt; szülei is sejtették, hogy nem fogja sokáig bírni az életben maradásért folytatott küzdelmet. Schumann talán ha „*egyszer látta őt mosolyogni*” – ahogy visszaemlékszik az Emlékkönyvecskében, melyet nem sokkal Emil születése után, 1846. február 23-án kezdett el vezetni. Ebben próbálta megmagyarázni Emil halálának okait a többi gyermekének: „*De Istennek nem az volt a szándéka, hogy Emil életben maradjon*”.¹⁰⁷ A fájdalmas eseménnyel csak egyet tehettek: elfogadták, hogy valamiért úgy kellett történnie.

¹⁰² Molnár, 59.

¹⁰³ Ezt akkor mondogatta, amikor Clara tudomást szerzett egy-egy újabb terhességéről, melyek valószínűleg az asszonyban vegyesebb érzéseket kelthettek. Edler, 286.

¹⁰⁴ Idézi Jensen, Schumann, 335.

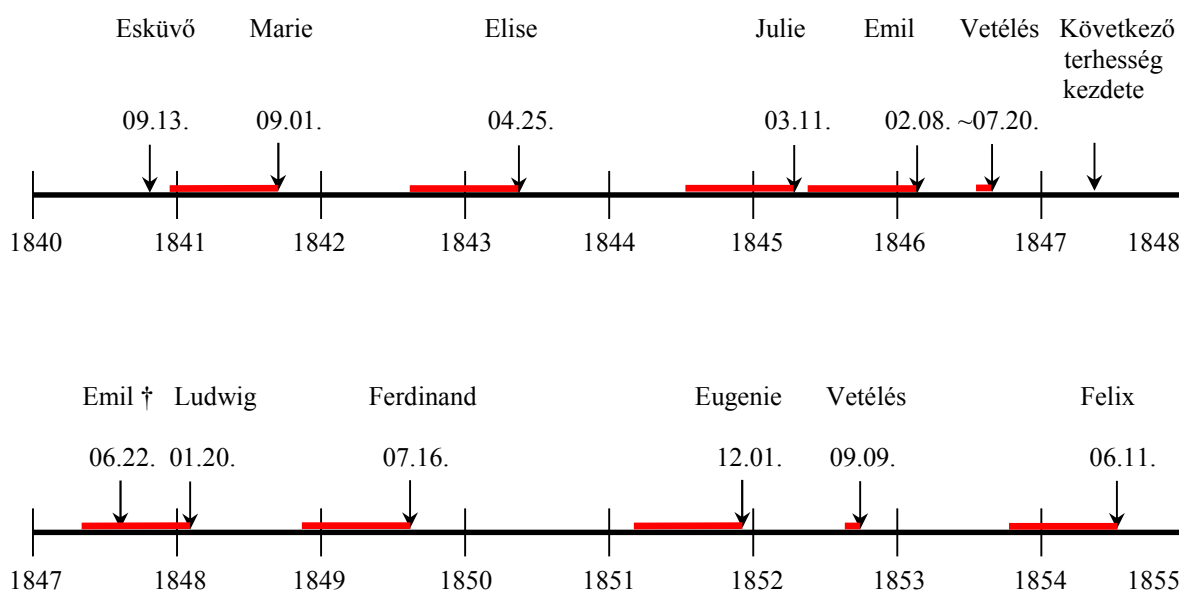
¹⁰⁵ Az Emlékkönyvecskében írja, hogy még Marie-t is felébresztették éjszaka azért, hogy Ludwig születésénél ott lehessen. „C” függelék, 213. oldal. Az 1849. június 23-án Härtelnek írt leveléből vett idézet is bizonyítja, hogy a szülések idején mindig felesége mellett volt: „*Wirsing úr írt nekem két hete, hogy siessék Lipcsébe az operám betanítása ügyében. De a következő hetekben nem hagyhatom el feleségemet. Így az operára csak augusztusban kerülhet majd sor.*” Igazán sokatmondó ez a döntés, főként ha ismerjük a Schumann számára oly fontos Genoveva bemutatója körüli végeláthatatlan huzavonát. Már régóta várta az értesítést a bemutató körüli fejleményekről. Ő azonban felállított egy fontossági sorrendet, ahol gondolkodás nélkül minden más elé tette felesége és a heteken belül születendő gyermeke (Ferdinand) érdekeit. Lásd Jemnitz, 355.

¹⁰⁶ Julie lehetett a legszebb a lányok közül, még Brahms is fellángolt érzéseiben iránta. Sokszor volt távol a családtól törekeny egészségi állapota miatt. Sok kezelésen esett át, mégis végül férjhez ment egy olasz özvegy bíróhoz, akinek két gyereke mellé rövid házasságuk idején szült még két fiút. Sajnos a harmadik várandóssága közben, 27 évesen meghalt TBC-ben. Reich N., 160–163.

¹⁰⁷ „C” függelék, 211–212. oldal.

A drezdai évek alatt nagyon megnőtt a szülők, legfőképp Clara dolga a család körül. A beteg gyermek mellett a többi kicsi is több figyelmet igényelt, hiszen számban igencsak megszorodtak: ezekben az években majdnem szünet nélkül áldott állapotban volt. Két fiúk született még Drezdában: Ludwig 1848. január 20-án, Ferdinánd pedig 1849. július 16-án.¹⁰⁸

Jobban megérthetjük a rájuk nehezedő fizikai és szellemi terhet, ha az alábbi ábra segítségével feltérképezzük a házasságuk idején terhesség állapotában eltöltött időket.



5. ábra. Clara Schumann terhességei

Jelmagyarázat: — - Clara áldott állapotban; - - születésnap; † - elhalálozás napja; a nyilak a föléljük írt esemény időpontját jelölik

Ezen a diagrammon jól látható, hogy a közösen eltöltött 13,5 év majdnem felét (ha szabályszerűen kihordott terhességeket számítunk, 74–75 hónap, azaz több mint 6 év!) áldott állapotban töltötte Clara – igencsak hozzászokhatott a gyermekvárással járó nehezebb körülményekhez. 1849-re már hat gyermeknek adott életet, amikor is

¹⁰⁸ Ludwignak volt talán a legszomorúbb sorsa a családban, mivel 22 éves korában elmeegógyintézetbe került, ahol még anyját is túlélve csak 1899-ben halt meg. Ludwig még anyja méhében volt, amikor Emil meghalt. Serdülőkorában derült ki róla, hogy nem képes elégséges tanulásra. Egy gerinc-rendellenesség következményeként diagnosztizálták agybját. Ferdinánd élete sem volt szerencsés kimenetelű. Pályája kilátásai szerint szép jövő állt előtte, és terebélyes (hétgyermekes) családja is lett. Azonban katonai szolgálata során erős reumás fájdalmak törtek rá, amit ostoba módon morfiummal kezeltek az orvosok. Következményeként drogfüggő lett, s ez okozta halálát 1891-ben. Reich N., 163–169.

mindnyájan 8 év alattiak voltak; nem sok ideje maradhatott a gyakorlásra ellátásuk közben, s nyilvánvalóan még a dajka és a szolgák segítsége mellett is akadt elfoglaltsága bőven. Ha az 1845 és 1848 eleje közötti időt jobban megnézzük, feltűnik, hogy a terhességek között még a „szokásos” 10–12 hónap nyugalmi állapot sem volt meg. Alig heverte ki szervezete az egyik várandósságot, nyomában volt a másik. Ezenkívül 1846-ban az Emil betegsége okozta szenvedések mellett átélt egy vetélést is, melynek lehet, hogy titokban örült, de biztosan nagyon megviselte fizikailag, mivel emiatt komoly gyógykezelésen kellett átesnie.¹⁰⁹ Aztán fél éven belül újra teherbe esett, de alig hogy megfogant a gyermek, Emil meghalt. A nehézségek hasonló fokú koncentrációját láthatjuk az idővonal végén, 1851 végétől egészen a Schumann haláláig tartó időszakban is.¹¹⁰

A családapának sem lehetett könnyű ilyen nyüzsgő, étellel teli házban, aki nem valami távoli munkahelyen töltötte napjai nagy részét, hanem odahaza dolgozott. Schumann-nak is sok türelemre volt szüksége, hogy komponálás közben az otthoni zajokat, eseményeket, melyeknek önkéntelenül is fül- és szemtanúja volt, ki tudja szűrni: a gyerekek civódásait, játékait, sírdogálásait, vagy éppen szünni nem akaró kérdezősködéseit. Ennek a „valós élethez való közelségnek” persze megvoltak az áldásos gyümölcsei is, gondolván a Jugendalbumra, és egyéb művekre, melyeket közvetlen környezete ihletett.

Amikor a forradalom viharai elől a Drezda környéki Kreischába menekültek, vendégségben töltöttek másfél hónapot. Schumann ezt az időt is kihasználta zeneszerzésre, és többek között az op. 98/a-ként jegyzett *Lieder aus Goethe's Wilhelm Meister* sorozat egyik, *Kennst du das Land* című Mignon dalát itt írta. Erről így ír Hermann Härtelnek, a kiadónak: „*Persze nem írtam minden hevület nélkül e dalt, de gyermekeim ugyancsak lármáztak hozzá Kreischában.*”¹¹¹ Valószínűleg a vendégházban szűkösebben voltak, mint saját lakásukban, és jól tudjuk, hogy a gyerekzsinat nem ismer áthatolhatatlan akadályokat.

¹⁰⁹ Mindez megmagyarázhatja, hogy miért volt Clara is betegesebb és gyengébb oly hosszú időn át. A naplókban is olvashatunk ezekről, de még maga Schumann is találóan tett utalást sokféle problémájukra a „*hipochonder házaspár*” kifejezéssel, melyet nem kis iróniával használt. Valójában a gyógyfürdőkre és kúrákra nemcsak Schumann-nak, hanem feleségének is nagy szüksége volt. Amikor az első vetélése történt, éppen Norderney szigetén (északi tengernél) kúrálták magukat, ott fakadt ki belőlük a felgyülemlett fáradtság és kimerültség (talán a baba is azért ment el). Mindenesetre mikor hazatértek, enyhültek a bajok, és az említett jelzőt is már csak múlt időben kezdte használni ezután Schumann. TB III, 287., Daverio, Herald, 300.

¹¹⁰ A tragikus esemény a sok szenvedés után már-már megkönnyebbülést jelenthetett Clara számára. Férje temetése után így ír naplójába: „*Egy új élet kezdődött most számomra.*” Eismann I, 198.

¹¹¹ Jemnitz, 356.



6. ábra. A Schumann gyerekek 1854/55-ben. Balról jobbra: Ludwig, Marie, ölében Felix, majd Elise, Ferdinand és Eugenie. A képről hiányzik az akkor is gyógykúrán tartózkodó Julie

A külső „zajok és viharok” persze olykor komolyabban is megviselték a zeneszerzőt. Eugenie Schumann sokat sejtetően azt írja apja életéről szóló könyvében, hogy betegsége elkerülhető lett volna, ha nem veszi lelkére az apósával, Wieckkel való súlyos vitákat.¹¹² Ostwald *Leiden und Trauern im Leben und Werk Robert Schumanns* című tanulmányában pedig azt fejt ki, hogy Schumann Drezdába való költözésük környékén fellépő depressziójának számtalan stresszhelyzet lehetett az oka. Ezek között tartja számon Mendelssohnnal való találkozásainak megszűnését, a munkahellyel kapcsolatos kérdések, azok elvesztése vagy elhagyása körüli aggodalmait, és a gyászélményeket, melyek az 1847-es esztendőben egymást követően zúdultak a nyakába,

¹¹² E. Schumann, *Robert Schumann. Ein Lebensbild meines Vaters*, 246. In: Ostwald, Inner, 169.

először Fanny Mendelssohn, később elsőszülött fia, Emil, végül Felix Mendelssohn halálával.¹¹³

Mindez természetesen semmit sem kell hogy bizonyítson – hiszen fogunk még találkozni ennek a különös helyzetnek egy másik oldalával is –, csupán elgondolkodtató azzal kapcsolatban, hogy egy-egy nehéz időszak, betegség vagy akár egy zaklatott életpálya háttérében mennyi minden megbújhat, amelyről csak akkor formálhatunk reális véleményt, ha képesek vagyunk empatikusan gondolkodni és beleképzelni magunkat „másvalaki” helyzetébe. Ezt a gesztust pedig Robert és Clara Schumann esetében is meg kell tennünk.¹¹⁴ Azt gondolom, jogos lehet a főhajtás a Schumann házaspár előtt teherbírárukért és áldozatos tetteikért, amit a nehéz időkben egymásért és szeretteikért vállaltak.

Az Emlékkönyvecske és Schumann emlékezés-esztétikája

Talán nem véletlen, hogy apja emlékiratait, az Emlékkönyvecskét Eugenie Schumann saját visszaemlékezései, az *Erinnerungen* utolsó oldalain tárta a nyilvánosság elé. A család második legkisebb gyermekét – aki egyébként már Düsseldorfban született 1851. december 1-jén, és a gyerekek közül legtovább, 1938-ig élt¹¹⁵ – apja még ringathatta, de legnagyobb szomorúságára ő maga már nem volt képes felidézni az apa arcát¹¹⁶ (Felix, az 1854. június 11-én született legfiatalabb gyermek soha nem találkozott apjával, és Schumann is csak az intézetben értesült a születéséről¹¹⁷). Eugenie élete alkonyán, 1920-ban érzett indíttatást, hogy saját emlékeit lejegyezze, majd – mások biztatására – egyéb

¹¹³ Ostwald, Leiden, 127. Fanny Mendelssohn Felix nővére, tehetséges előadóművész és zeneszerző volt.

¹¹⁴ A Schumannról szóló irodalomban szinte alig találni olyat, mely a fentiekben vázolt nézőpontból kiindulva kezdené vizsgálni a zeneszerző életét. A legjellemzőbb, hogy csak pontszerűen világítanak rá egyes részletekre, vagy pusztán tényszerű megállapításokat tesznek, de az „élet adta” próbáknak és terheknek nem tulajdonítanak nagyobb jelentőséget. Pedig az élet a valóban életszerű dolgok miatt válik teljessé és megérthetővé. Ebben a vonatkozásban óriási a jelentősége Clarának, aki annyi nehézséggel megküzdve képes volt erejéből férje istápolására és bátorítására, a megélhetésre és karrierje működtetésére is tartalékolni. Ezt a képességét sokan erős, szinte akaratos jelleméből eredeztetik, ami olyan félreérthetetlenül megmutatkozott a pályája és életcéljai iránti tudatosságában.

¹¹⁵ Eugenie intenzív zenei tanulmányokat folytatott, majd 40 éves kora után költözött Angliába, hogy egyedül próbáljon megállni a lábán. Zongoratanárként működött és szerény előadói pályát is tudhatott maga mögött. Családjáról szóló emlékiratai felbecsülhetetlen értékűek. Reich N., 169–170.

¹¹⁶ Memoirs, 1–2. Arról is ír, hogy mennyit szenvedett apja végzete miatt, és hogy mennyire jólesett neki, amikor apja írásai között saját magára, és a neki szóló üzenetre talált.

¹¹⁷ Schumann kitérő örömmel fogadta a hírt, különösképp mivel az új jövevény saját születésnapja környékén született. Mendelssohn után kapta a Felix nevet, keresztapja pedig Brahms volt. Ő lehetett a legtehetségesebb Schumann gyermek, az egyetlen, aki szülei muzikalitása mellett apja költői természetét is örökölte. Némely versét Brahms zenésítette meg. Fiatalon, 1879-ben halt meg tuberkulózisban. Lásd Reich N., 170–174. „E” függelék, 220. oldal.

kiegészítésekkel közétegye. 1927-ben, amikor a könyv kiadásra került, még élt két idősebb nővére, Marie és Elise, akik (Julie-val együtt) legfőbb szereplői az Emlékkönyvecskének, és akiknek az ajánlása is szól.¹¹⁸

Az Emlékkönyvecskébe 1846 és 1849 között kerültek bejegyzések, viszonylagos rendszerességgel, majd 1852-ben hozzájött még néhány utójegyzet. A könyv megnyitásának (1846. február 23-i) dátuma rögtön felfed egy titkot. Közvetlenül az elején Schumann hosszú sorokban közli az adatokat első öt gyermeke világrajöveteléről, keresztelőről és keresztszüleikről, majd Marie és Elise néhány bekezdésnyi tömör jellemzését olvashatjuk. Ezek után jön egy pontos dátum, 1846. február 22-e Marie egyik aranymondásával: „*Istenem, dobj le nekem néhány csillagot!*” (ugyan miért is jelenthetne ez Neki problémát – gondolhatta magában).¹¹⁹ Ez a tündéri felkiáltás akár egy romantikus versbe, akár Schumann egyik „tündérmeséjébe” is beleillene.

Mély nyomot hagyhatott Schumannban is a gyermekszáj beszéde, és talán ez ösztökélhette arra, hogy visszamenőlegesen lejegyezze más hasonló történetekkel együtt, hogy ne vesszenek a feledés homályába ezek a gyermeki „bölcösségek”, melyek belső világukról, „*csodálatos mélységükről*” tanúskodnak.¹²⁰ A romantika egyik közkedvelt témája a titokzatos gyermeki szív, aki egészen másképp lát és hisz. Schumann, aki világeletemben az ideák és álmok megfojtása és eltaposása ellen harcolt, most saját gyermekeiben fedezi fel újra ezt a költőiséget. Ez pedig végtelen örömet jelentett neki: „*Boldog gyermekkor – írta 1846-ban a naplójába – az ember újra átéli a gyermekeiben.*”¹²¹

A kortársak közül egyesek kívülről megítélve úgy gondolták, hogy Schumann nem igazán tudott mit kezdeni a gyerekeivel, mint aki nem volt képes feloldódni közöttük elfoglaltsága, és sokszor elvarázsolt, melankolikus jelleme miatt.¹²² De ugyan mit láthat egy külső szemlélő a családi kapcsolatok realitásáról? Ezért ha a gyerekek

¹¹⁸ Az előszóban világossá teszi határozott szándékait: „*hogy a testvéreiről elterjedt téves állításokat cáfolja*”, és hogy „*hiteles képet adjon személyiségükről*”. Utalást találunk arra is, hogy a készülő könyv első 5 fejezetével Marie-t lepte meg 80. születésnapjára, aki nagyon örült neki. *Memoirs*, vii., 56.

Kedves gesztus részéről az a kommentár is, amit lábjegyzetként hozzáfűz apja irataihoz a bécsi „eltűnés” ijesztő élményeiről, amit nővérei gyakran elmeséltek neki. „C” függelék, 210–211. oldal.

¹¹⁹ „C” függelék, 209. oldal.

¹²⁰ 1833-ban írja az Aus Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dichtbüchleinben: „*Minden gyermekben található egy csodálatos mélység.*” (Idézve Jensen, Schumann, 337).

A Kinderszenen óta tudjuk, hogy Schumann kutatta a gyermeki lélek világát, és bár kortársai közül kevesen értették szándékát – pl. Rellstab, aki azt gondolta, hogy szerzője viccnek szánta a darabot, mivel gyerekek számára túl igényesek –, szerencsére találkozhatunk néhány találó megállapítással az op. 15-ről. Jensen pl. a sorozat utolsó két darabja között fedez fel egy mély kapcsolatot: az Álomba zuhanó gyermek és A költő szól azt bizonyítja, hogy Schumann elméjében a gyermek és a költő személye ugyanaz – a költő ábrázolja a gyermeket annak természetes és öntudatlan állapotában. Lásd Jensen, Schumann, 337–338.

¹²¹ TB II, 400. A naplóbejegyzés 1846. április 13-i, tehát ugyanabból az időből való, amikor foglalatoskodni kezdett az Emlékkönyvecskével.

¹²² Lásd Edler, 286.

visszaemlékezéseiben leírtakat vesszük alapul, meg kell állapítani, hogy Schumann rendkívül igyekvő, gyerekeivel törődő, játékos apa volt.¹²³ Főként, ha figyelembe vesszük, hogy abban az időben egyáltalán nem volt megszokott az apák részéről, hogy aktívan részt vegyenek a gyereknevelésben. Schumann tényleg nemcsak szemlélte őket, hanem játszott velük, tanította őket számolni, rímeket faragni, később a zongora hangjait is megismertette velük, kirándulni vitte őket, a napi séták pedig még inkább összekovácsolták őket.¹²⁴

Már a kis Marie első életében elkezdett Schumann egy emlékgyűjteményszerűséget (Gedenkbuch) személyre szóló címmel¹²⁵, amelybe a Clara játszotta dallamocskákat jegyezte fel, megfigyelte ugyanis, hogy milyen jótékony, nyugtató hatással van a kicsire a zene. Ennek egy későbbi folyamánya az Emlékkönyvecske, amely immár mindegyik gyerekének szól, sorai között Schumann kedves, lelket felüdítő személyisége jelenik meg.

Láthatjuk, hogy mekkora figyelmet fordít a gyerekek fejlődésének összehasonlítására, jellemző tulajdonságuk, erényük vagy különleges képességük (kötögetés, éneklés, zenei tehetség stb.) részletes lejegyzésére. A tanulmányaikról, első iskolaélményekről, hosszabb utazásokról, együtt töltött pihenésekről és majd a Jugendalbumból ismerősen visszacsengő eseményekről, közös átélésekről találunk történeteket. Még a szomorú dolgoknak is emléket állít („egy jó gyermek első hazugságáról”, vagy Emil, Mendelssohn és Schumann fivére, Carl haláláról). Mintha azt sugallná, hogy nem a fájdalmak és csalódások elhallgatása a jó módszer, hanem azok megbeszélése és felvállalása, mert egyetlen ember sem kerülheti ki az efféle helyzeteket, mindenkit érhetnek tragédiák és szomorú élmények. Ez mindenképpen nagyon bölcs hozzáállás, nemcsak pszichológiai és gyermeknevelési, de pedagógiai szempontból is.

¹²³ Marie így mesélte el kedves élményeit: „Amikor kicsik voltunk, a térdein lovagoltatott minket, és egy versikét mondott hozzá, vagy vicces játékot játszott velünk, amit mi úgy neveztünk, hogy »a kényeret a kemencébe tolni«; ekkor az egyikünk kezét megfogta és szétterpesztett lábai között átsusszantott. A hosszú bélelt hálókabát, amit szokás szerint a tisztaszobában viselt, még inkább emelte a játék élvezetét, mert eltűntünk alatta, mint a kulisszák mögött, ahonnan csak azért bújtunk elő, hogy újra kezdhessük a játékot. Néha zongorázott nekünk apa egy-egy darabocskát; így emlékszem a Vadászkorusra a Bűvös vadászból.” Esténként a házaspár gyakran dominózott, miközben még a gyerekek kicsit nyüzsögtek körülöttük. Az anya a haját már kiengedte, ők pedig játszhattak vele. A történet Eugenie Schumann, Robert Schumann. *Ein Lebensbild meines Vaters* c. könyve 356. oldalán olvasható. Idézi Edler, 287.

¹²⁴ Egy ilyen családi sétáról mesél Eduard Hanslick, az akkor még csak 21 éves kritikus, amikor első ízben, 1846 nyarán náluk járt Drezdában: „... Ezzel még ne legyen vége az én élvezetes Schumann- napomnak. Schumann meghívott, hogy délután vele és családjával tegyek egy jó sétát a Nagykerben. Clara ment elől a legidősebb lánnyal, Schumann kézen fogva vitte a másikat, és én a legfiatalabbat, Julie-t, aki csodaszép gyermek, és akit Schumann viccesen a menyasszonyomnak nevezett. Egy nagy tónál árnyas fák alatt leültünk kávézni, sőt még ezt a hírhedt zász kávé is kiválóan találtam, mert én Schumann oldalán ihattam. Most megleshettem elégedettségében és gyengétségében, mint családapát; mindenestre nagyon keveset beszélt, de nagyon barátságosan. Szemeinek majdnem gyermeki pillantása és füttyre álló, mosolygós szája úgy tűnt nekem, mint megindító ékesszólás ...” Gurlitt, 24. Lásd még C” függelék, 209.

¹²⁵ Vö. Appel, Album, 48., Jensen, Schumann, 336., Eismann I, 131., később a II. rész 61–62. oldal.

Az Emlékkönyvecske egy nagyon tudatos folyamatnak a része. Az emlékezés és az emlékeztetés gesztusának számtalan jelét találhatjuk Schumann életművében, írásaiban, beszélgetéseiben. Féltő gonddal igyekezett megőrizni mindent, ami értéket képviselt, akár tárgyakról, élményekről vagy gondolatokról legyen szó. Ez a magyarázata az olykor hihetetlen részletességgel vezetett naplójírásának. Számtalan indokot talált, amiért egy újabbat elkezdhetett. De nem csak a gondolatokat tartotta ilyen becsben. Szenvedélyes gyűjtő volt. Könyvek, kották, albumok, rendszerezett listák¹²⁶ és katalógusok sora bizonyítja keze gondos munkáját. Még Endenichből is – ahol ugyancsak készített efféle listákat¹²⁷ – számon tartja őket, és feleségét faggatja, hogy vajon megvannak-e kottagyűjteményei, kéziratjai (lásd a 219. oldalon).

Az emlékezés esztétikuma egész életművében, egyes alkotásaiban is jelen van. Érdekes néhány megjelenési formáját kiemelni és egy-egy példával alátámasztani:

- Az emlékezést segítik az idézetek, melyek előszeretettel való alkalmazására (legyenek azok saját műveiből vagy másokéiból) már csaknem számítani lehet, ha Schumann művet tanulmányoz az ember.¹²⁸
- Világosan beszél legfőbb vágyairól a következő sorokban, melyeket a Péri befejezése után írt a Házassági naplóba: *„Jó néhány napos megfeszített munkám eredményeképpen június 16-án elkészültem a Périverel. Micsoda öröm ez a Schumann házaspárnak! Leszámítva Loewe néhány oratóriumát, melyek alapvetően didaktikus művek, nem ismerek ehhez hasonlót a zenei repertoárban. De nem szeretek magam szólani vagy írni a saját művemről; vágyam, hogy legyen jó hatással a világra, és biztosítsák nekem gyermekeim szerető emlékezetét.”*¹²⁹
- A történetmesélő Schumannról már volt szó korábban. Ha jól meggondoljuk, a történetmondó a történetek újbóli elmesélése által (ahogy ez a gyakorlatban, különösen gyerekeknél lenni szokott) végül is újra és újra emlékezteti hallgatóságát az elmondottakra.¹³⁰ Ezt a tulajdonságát Marie is megerősíti, amikor arról számol be, hogy közös sétáik során mennyit mesélt neki az apja a Péri, a Sängers Fluch vagy a Rose Pilgerfahrt történeteiről, vagy Goethéről, Shakespeare-ről, és ha neki akár

¹²⁶ Többek között aktuális olvasmányokról, Shakespeare műveiben felbukkanó női szereplőkről, fűgatómákról vagy levelezései tartalmáról készített feljegyzéseket. Mindig igyekezett alapos rendet tartani dolgai körül, ami segíthette zűrös gondolatai rendbetartását. Daverio, Herald, 219, 476.

¹²⁷ Brahms számolt be egy atlaszból ABC rendben kimásolt városnevek listájáról. Hanslick, 278.

¹²⁸ Elég, ha ezen a ponton a sokszor felbukkanó *An die Ferne Geliebte* Beethoven dalt említjük. A Jugendalbum vizsgálata során is fogunk találni ilyen idézeteket, közöttük a híres *Großvateranz*-ot.

¹²⁹ TB II, 265–266.

¹³⁰ Zenében is sok esetben kitűnik az epikus, elbeszélő jelleg. Daverio, Herald, 462, 470–471.

ezer kérdése volt is, ami egy gyermeknek eszébe juthat, az apa mindig a legnagyobb türelemmel válaszolt rájuk.¹³¹

- Tudhatunk elhunyt barátairól szóló emlékiratokról. Ezek közül a legismertebb a Mendelssohn halála után nagy igyekezettel összegyűjtött emlékgyűjteménye, az *Erinnerungen an Felix Mendelssohn*¹³², melynek hangokba foglalt párja, a gyönyörűséges albumdarab, az *Emlékezés*, és a fiatalon, 1834-ben meghalt Ludwig Schunkéről szóló megemlékezése, melyet az *NZfM*-ben jelentetett meg.¹³³
- Élete vége felé egyre nagyobb jelentőséget tulajdonított az emlékeknek és az emlékeztetésnek. Amikor az összegyűjtött írásai tartalomjegyzékét elküldi levélben leendő kiadójának, ezeket a sorokat mellékeli: „*Számos barátom ösztönzésére a zenével foglalkozó prózai írásaimat összeállítottam, át is dolgoztam, újakkal kibővítettem, s ami eddig szétszórtan jelent meg, többnyire névaláírással nélkül, azt most könyvben összefoglalva kívánám közreadni, mintegy emlékül énám, remélve, hogy érdekli majd mindazokat, akik engem csupán zeneszerzői munkásságomból ismernek.*”¹³⁴ Az kimondható, hogy az elmúlást és élete alkonyát érzékelő Schumann sürgetése az összkiadás, de az semmiképp sem, hogy egy elmezavarodott emberé. Az összegyűjtéssel és a kiadással célját elég világossá tette: azt akarta, hogy emlékezete fennmaradjon.¹³⁵
- Végezetül érdemes szemügyre venni élete végén, feleségének írt leveleit. Az endenichi intézet falai közül eleinte szabadulni vágyó, majd lehetetlen sorsába egyre inkább beletörődő ember már csak kedves emlékeibe kapaszkodhatott. A múltban közösen átélt élményeik, utazásaik felől egyre csak azt kérdezi: „*Emlékszel?*” Kétségbeesve kapkod emlékei után, hiszen semmi más nem maradt számára, ráadásul már memóriája is egyre gyengébb. A legszebb, amikor gyerekei felől kérdez, és amikor ezt mondja: „*Ezek nagyon boldog emlékek.*”¹³⁶ A legszívemarkolóbb sóhaja pedig az volt, amivel legvégül Clarához fordult: „*Ne felejts el engem!*”¹³⁷ Ezekből a dokumentumokból látszik leginkább, hogy melyek

¹³¹ E. Schumann, *Robert Schumann. Ein Lebensbild meines Vaters* 357., in: Edler, 287.

¹³² Lásd Schumann, Mendelssohn, és később a 133–134. oldalt.

¹³³ Jensen, Schumann, 226.

¹³⁴ A levél 1852. november 17-én kelt. Jemnitz, 367.

¹³⁵ Érdekes összefüggés lehet, hogy az e tájban komponált op. 139-es *Das Sängers Fluch* mondanivalója nem más, minthogy elfeledve lenni a legrosszabb dolog, és elfelejteni pedig a legnagyobb hiba. Ennek természetesen társadalompolitikai zöngéje is van: egy dalnoknak (hírnöknek) az a legborzasztóbb, ha dalairól, verseiről (üzenetéről) nem emlékeznek többé, ha munkája feledésre van ítélve.

Daverio, Herald, 470.

¹³⁶ „E” függelék, 222. oldal.

¹³⁷ „E” függelék, 220., 222. oldal.

voltak Schumann számára az élet legértékesebb és legfontosabb dolgai. Mindenek között pedig első helyen szerepelt szeretett családja, és ha tehetne volna, mindent elkövetett volna, hogy még legalább egyszer láthassa őket.

Theodor Adorno nagyon leegyszerűsíti a fentiek megfogalmazását találó definíciójával: szerinte „*a nagy zeneszerzők közül Schumann volt az egyetlen, aki felfedezte az emlékezés, a visszatekintés és a hallgatás zenei gesztusát.*”¹³⁸

Pedagógiai érzékenység és az első zongoraórák

Habár Szabolcsi Bence megfogalmazása szerint Schumann egész életében diák maradt¹³⁹, ami azt jelentheti, hogy mindvégig képes volt új dolgokat tanulni, a megszerzett tudás továbbításában – ahogy egy tanártól elvárható lenne – kevésbé volt sikeres, mivel nem volt kimondottan pedagógus alkat. Mégis egészen nyilvánvaló, hogy számtalan módon kifejezte elhivatottság-érzetét a társadalom felé, mint annak szolgálatában álló nevelő. Újsága és a Dávid-szövetség is ember- és ízlésformáló célzattal jött létre, a saját belső igényessége szülte eszméiket. Csalhatatlan ösztöne volt az esztétikailag jó és szép iránt, és öltre ment a morális és etikai értékek védelméért. Ugyanakkor egy igazi művész volt, akinek más volt a feladata, minthogy kezdőket vagy pályára készülőket tanítson.

A Lipcsei Konzervatóriumban való zeneszerzés, zongora és partitúraolvasás tanítás (egyszerre hat-nyolc növendéknek) – még ha nem is tartott hosszú ideig – jó lehetőség volt számára, hogy keretek közé foglalja pedagógiai eszméit.¹⁴⁰ Tudjuk, hogy ezt a munkát is nagyon komolyan vette. Például készített egy tervezetet, amelyben évfolyamonként rendszerezte, milyen tananyagot szán a diákoknak: a lista Couperintől egészen Chopinig tartott.¹⁴¹ Ez valójában egy zenetörténeti tanulmány sorozat volt, melyből természetesen nem hiányozhattak a nagy klasszikus elődök és Bach sem.¹⁴² Igaz, hogy a következő idézet megfogalmazásakor már nem tanított az intézményben, mégis így áradozott korábbi

¹³⁸ Daverio, Herald, 491.

¹³⁹ Szabolcsi, 279.

¹⁴⁰ Schumann maga is ismerte a direkt kritika megsemmisítő, egy érzékeny ifjú lélekre gyakorolt káros hatását, ezért nem szeretett közvetlen bírálatokat mondani növendékei produkciójához. Inkább megpróbálta rávezetni őket a jó megoldásra, amíg maguk is észre nem vették, hogy mi az, ami javításra szorul. Edler, 288–289.

¹⁴¹ Lásd Daverio, Herald, 270.

¹⁴² Valószínűleg innen fakadt az ötlet, hogy majd később Marie számára is összeállítson *Lehrgang durch die Musikgeschichte* címen egy hasonló tanulmányt kezdőként könnyen eljátszható, nagymesterek műveiből készített feldolgozásokkal, melyet még a *Jugendalbum*ban is közölni akart. Lásd 43., 63., 167–169. oldal.

munkahelyéről a pályaválasztás előtt álló Ludwig Meinardus apjának: „Kiváló mesterek működnek ott: Mendelssohn, Gade, Moscheles, Hauptmann, David és mások; ott hallható a legjobb muzsikaszó. A szorgalmat és becsvágyat semmi sem serkentheti oly hathatósan, mint az ottani növendékek társasága – egyszóval egész Németországban, de talán az egész világon nincs ma jobb helye a fiatal muzsikuskak, mint Lipcsében.”¹⁴³ Milyen szép, ahogyan büszkén mesélt és elismerőleg szólt a nagyszerű eredményekről, amelyet Mendelssohn és tanártársai értek el.¹⁴⁴

Amire azonban zárkózott természetéből fakadóan szóban nem volt képes, az írásban könnyedén ment. Erről tesznek bizonysgot kritikai írásai és levelezései, melyek méltán hitelessé tették nevét az egész zenésztársadalomban. Már az 1832/33-ban komponált Paganini etűdökkel kapcsolatban megfogalmazta zongoratanulmányokkal kapcsolatos nézeteit. Az op. 3-as sorozat előszavában ezt olvashatjuk: „A jókedvűség mögött, mely kell hogy jellemezze (a darabokat), alaposágnak és komoly tanulásnak is kell lennie, ez kétségtelen, mert abban rejlik a valódi mesterségbeli tudás. Ezért a szerkesztő (Schumann) nagyon pontos és figyelmesen átgondolt ujjrendezéssel látja el őket, mivel ez lévén elsődleges alapja minden tökéletes játéknak. A tanuló kell hogy következetesen erre a kérdésre fordítsa a legkomolyabb figyelmet. De ha a megvalósítás technikailag már befejezettnek is látszik, az előadónak törekednie kell a billentésben való rugalmas és bársonyos hangra, az egyes részletekben való kidolgozottságra és precizításra, és egészében pedig gördülékenységre és könnyedségre.”

Önmagáért beszél ez a néhány mondat, de annyi bizonyos, hogy Schumann nagyon magasra tette a mércét. Weingarten – Schumann zongoraműveinek interpretációjáról szóló tanulmányában¹⁴⁵ – az előbbi mellett még egy nagyon élő megfogalmazást közöl, melyben Schumann egy francia zongoraművésznő és Clara játéka közötti különbségeket feszegeti: „(Anna de) Belleville játéka technikailag kifinomultabb kettejük közül; Claráé sokkal szenvedélyesebb. Belleville hangja gyönyörködtető, de nem járja át a fület, úgy ahogy

¹⁴³ 1846. október 28-án írt levél részlete. Jemnitz, 338.

¹⁴⁴ Nem állítható, hogy Schumann-nak lett volna klasszikus értelemben vett „iskolája”, ahogy Lisztnek vagy sok kortársának, de még olyan zeneszerző-tanítványai sem voltak, akik tudatosan mesterük metodikáját képviselték és dolgozták volna fel. Munkássága mégis hatott közvetett módon. Ahogy idősödött, és ahogy szakmai értelemben mind nagyobb tekintélye lett, egyre több fiatal zeneszerző fordult hozzá tanácsért. Annak ellenére, hogy a kritikusok nem benne látták a német zene jövőjét, tagadhatatlan, hogy egyénisége egész Európa zenéjének fejlődésére hatással volt. Edler, 289.

Brendel egy kalap alá vette Mendelssohnt és Schumann, mint akik alkalmatlanok voltak arra, hogy tehetséges tanítványokat gyűjtsenek maguk köré, és ezzel zeneszerzői iskolát alapítsanak. Ezen kívül Schumann-nál hiányát érezte egy következetes zeneszerzői koncepciónak, melyet tanítványai követni tudtak volna. Ezt azzal magyarázza, hogy Schumann lényegében zeneszerzői tevékenységének folyamatában alapvető változtatásokat eszközölt (stílusváltások). Lásd Brendel, 334.

¹⁴⁵ Weingarten, 93–94.

Clara eléri a szívet. Anna egy költőnő; Clara maga a költemény.” Ez az esztétikai értelemben vett kifinomult megközelítés kétségkívül újszerűen hathatott a filiszteri környezetben, ahol Schumann mindennapi harcait vívta a pusztá virtuozitás és közhelyes kifejezéstelenség ellen. Hangsúlyozza, hogy nem elég csupán a kezeket fejleszteni, hanem a technikát a tartalmi és érzelmi összefüggések mellé kell rendelni, ami pedagógiai szemléletének is a középpontjába került.¹⁴⁶

Nagyon tudatosan elválasztotta a pályára igyekvők és a kedvtelésből muzsikáló fiatalok szükséges célkitűzéseit. Egy másik levelében, amit ezúttal a fiatal Meinardusnak intézett (aki akkor 19 éves volt és éppen a zenei pálya nehézségeiről érdeklődött Schumann-nál), ezt olvashatjuk: *„Tanácsom tehát az, hogy szeresse a művészetet, ahogy eddig is tette, művelje tovább, amennyire csak tudja és ragaszkodjék nagy példaképeihez, olyan mesterekhez, amilyenek mindenekelőtt Bach, Mozart és Beethoven. – De hivatásul csak a legszigorúbb önvizsgálat alapján válassza a zenét. S ha a legcsekélyebb kétséget, ingadozást érzi, ragaszkodjék biztosabb talajhoz. Alkotói kedvtelésével és a művészet remekeivel ez esetben is gazdagíthatja további életét.*”¹⁴⁷ Schumann élettapasztalatával és veleszületett bölcsességével szinte lebeszélni látszik az ifjút. Ezt az érzést pedig ismeri mindenki, aki zenetanítással vagy tehetségkutatóként pályára való alkalmasság eldöntésével foglalkozik: csak akkor legyen valaki profi zenész, ha semmi kétség nem fér elhivatottságához, ha tehetsége, szorgalma és kedve is egyaránt megvan hozzá. Ellenben a zenei műveltség megszerzését, a zene szeretetét elengedhetetlennek, feltétlenül szükségesnek tartja. Így kell hogy legyen ma is. A zenét tanulók legnagyobb része (főleg zeneiskolai szinten) nem a művészetet választja életpályául, és nem azért tanulja, hogy egyszer majd azzal keresse kenyerét, hanem hogy örömét lelje benne, hogy boldogságot jelentsen neki az az idő, amit akár a hangszernél, akár zenehallgatással tölt. Nem lehet ennél fontosabb célja egyetlen zenepedagógusnak sem.

Schumann – aki tisztában volt azzal, hogy a zenei kiválóság alapjait csakis gyerekkorban lehet megszerezni –, 1838-ban sajnálkozva emlékszik vissza Clarának saját zenei tanulmányai hiányosságára: *„Ha én (Mendelssohnhoz) hasonló körülmények között nőttem volna fel, kezdettől fogva zenei pályára szánva, akkor én mindenkit túlszárnyalnék – ezt ötleteim lendületén tudom felmérni. De hát minden életregénynek megvannak a maga külön jellegzetességei és én a magamé miatt nem panaszkodhatom.*”¹⁴⁸ Hamarosan látni

¹⁴⁶ Botstein, 12.

¹⁴⁷ A levél keltezése: 1846. szeptember 3. Jemnitz, 337.

¹⁴⁸ Jemnitz, 293–294., Lásd még Deahl, 31.

fogjuk, hogy Robert és Clara mindent megtettek azért, hogy megadják gyerekeiknek a zenetanulás lehetőségét. Nyitott szemmel és füllel figyelték kicsinyeik zenéhez való hajlandóságát.

Az Emlékkönyvecskéből részletes információk birtokába juthatunk a gyerekek zenei tanulmányaival kapcsolatban is. Marie négyéves volt, amikor édesapja elkezdte neki tanítani a zongora hangjait. Aztán Clara tanította zongorázni őt is, később Elise-t és Julie-t is. A szülők berlini távolléte idején például a nagynéni, Marie Wieck foglalkozott a legidősebb leánnyal. Egy év múlva már öt-hat gyakorlatot játszik „*nagyon kitűnően*”, hatévesen pedig öt skálát tud, egészen az E-dúrig, és kb. 22 zongoradarabot. Ezek között egyik kis saját szerzeményét is megtaláljuk, melyet apja büszkén jegyez le az Emlékkönyvecskébe.¹⁴⁹ Azt is megemlíti Schumann, hogy viszonylag lassan haladnak a tanulással, melyről főként ő maga tehet, hiszen a zeneszerzéshez csend kell, így munkája mellett elég kevés lehetőség jut a gyermeknek gyakorlásra. Aztán 1848 elején rövidebb szünet következik a zongoraleckékben¹⁵⁰, de Schumann ennek ellenére boldogan tapasztalja, hogy a kislány hallása „*sokkal muzikálisabbá és megbízhatóbbá*” vált. Egy 1848. október 13-i bejegyzés arról tanúskodik, hogy a gyerekek már úgy „*hat hónapja elkezdtek járni (Friederike) Malinska kisasszony zongoraiskolájába, s most már az összes skálát játsszák és néhány kisebb darabot is*”.¹⁵¹ Ugyanitt találunk egy utalást a Jugendalbum darabjaira: „*Papa készített egy néhány gyermekdarabból álló ajándékot Marie születésnapjára, amelyet igen nagy élvezettel írt*”.

Amikor gyermekei zenei tanulmányai során feltérképezi a kínálatot, szomorúan tapasztalja, hogy egyszerűen nincs olyan zenetanulásra alkalmas anyag, amit nyugodt szívvel tudna ajánlani a kis zongoristáknak. Clara egyik naplójegyzete így hangzik: „*A darabok, melyeket a gyerekek általában a zongoraórán tanulnak annyira silányak, hogy Robert arra a következtetésre jutott, hogy egy kottát (albumfélét) komponál csupa gyermekdarabbal, és kiadja.*”¹⁵² Ebben az időben tömegével készültek a technikai készséget fejlesztő gyakorlatok, üres, zeneietlen darabok¹⁵³ – hogy csak néhány nevet említsek, Henri Herz, Franz Hünten, Karl Czerny, Friedrich Kalkbrenner és más – közismert zeneszerzők tollából, de ritkán találtak közöttük a gyerekek tanítására érdemeset. Remekül kifejezi Schumann következő mondata humorát és az iróniája mögötti igazságot:

¹⁴⁹ „C” függelék, 212. oldal. Lásd a 7. ábrát is.

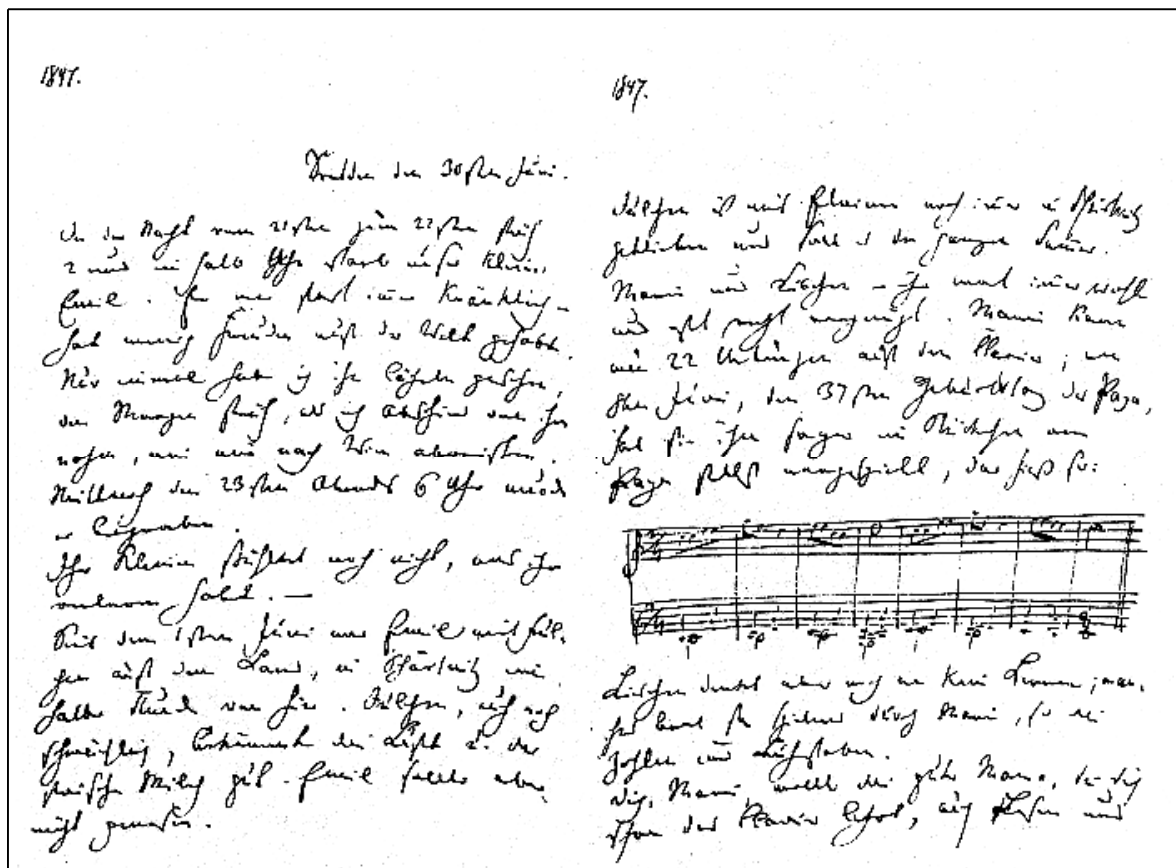
¹⁵⁰ Uo., 213. oldal. Az ötödik gyermek születése után aligha maradhatott Clarának ideje a zongoratanításra.

¹⁵¹ Uo., 214. oldal.

¹⁵² Ez a bejegyzés 1848. szeptember 1-jén, éppen Marie születésnapján íródott a naplóba, egy nappal Schumann első Jugendalbumra tett utalását követően. Litzmann II, 182.

¹⁵³ Ezzel kapcsolatban lásd később a 178. sz. lábjegyzetet.

„Herz és Czerny előtt leveszem a kalapomat – hogy megkérjem őket, ne gyötörjenek többet!”¹⁵⁴



7. ábra. Az Emlékkönyvecske 1847-ben írt faksimile oldala Marie kis szerzeményével

Világos tehát, hogy mi volt Schumann valódi szándéka a Jugendalbummal és más pedagógiai célú darabokkal, mégis töprengésre ad okot, hogy a zenetudósok és kritikusok olykor mennyire más módon közelítették meg a kérdést.

Első hallásra kissé ijesztőnek tűnik Newcomb állítása, hogy Schumann stílusváltása főként (és elsősorban) a piacképesség okaira vezethető vissza. Eszerint Schumann korai zongoradarabjainál nem ismerte fel, hogy mi volna a boltokban kelendő, ezért írhatott olyan nehéz műveket, amelyekre végül is nem nagyon volt kereslet.¹⁵⁵ A

¹⁵⁴ 1834-ben írta az NZfM-be. Idézve Weingarten, 97. Deahl kimerítő tanulmányában pedig a kor kínálta lehetőségekről és iskolákról is ír, melyek közül sok még ma is elterjedt. Deahl, 27–31.

¹⁵⁵ A manapság elég népszerű koncertdarabról, az op. 13-ról például így ír Clarának: „Jól tetted, hogy Szimfonikus etűdjeimet nem játszottad nyilvánosan; ezek nem valók a nagyközönség elé. Fonák lenne, ha aztán utólag felpanaszalnám, hogy a közönség nem értett meg engem, amikor erre nem is pályáztam, hiszen művemet csakis önmagamnak írtam meg. Másfelől bevallom Neked, hogy óriási örömet szerezne nekem, ha egyszer olyasmit komponálnék, amitől, ha Te eljátszod, a közönség fejjel menne a falnak elragadtatásában; mert mi komponisták hiú emberek vagyunk ám, még ha ehhez nincs is jogunk.” - Részlet az 1838. március 17-én kelt levélből. Jemnitz, 286.

Gyermekjeleneteket egyenesen „véletlen beletalálásnak” nevezi – mintegy előzményeként a Jugendalbumnak és néhány későbbi opusznak –, melyet nemcsak tematikai értelemben, hanem technikai nehézség szempontjából is a könnyebben emészthető darabok közé sorolt. Ugyanakkor elismeri, hogy nem szabad elfelejtkeznünk az op. 18., 19., 23., 28., 32-es darabokról és másokról, melyeket szintén olyan szándékkal alkotott, hogy a kevésbé ügyes zongoristák is eljátszhassák. Newcomb a fentiekén kívül Clara befolyásának jelentőségét erősíti, melyet a korábban már idézett 1839-ben kelt levélrészlettel bizonyít (lásd a 15. oldalon). Azonban, ha Schumann csupán feleségének szófogadásul írt volna könnyebben felfogható és játszható darabokat, akkor miért nem követte tanácsát rögtön, különösképp a „*rondókat és a variációkat*” illetően?¹⁵⁶

Arnfried Edler megint másképp, talán valamivel érzékenyebben lát. Szerinte Schumann volt az első komponista, aki a gyermekvilágot tudatosan ábrázolta műveiben, de azt mindenféle pedagógiai szándék nélkül tette. Abban különbözik az előljáró gyermekzene-komponistáktól, (mint amilyen pl. Türk is volt), hogy ő felfedezte a gyermekvilág „költőiségét”, és hogy a pedagógiai aspektus nála csak másodlagos volt; ugyanakkor jelenlétét, főleg a későbbi műveiben nem vitatja.¹⁵⁷

Percy Young ennek gyakorlatilag az ellenkezőjét mondja, miszerint a Jugendalbumban egyértelműen a tanár szól, és a pedagógiai szándék elfedi a fantáziát, melyben úgy beszél, mint egy felnőtt, aki már nem hisz a mesékben.¹⁵⁸

Thomas Koenig pedig úgy fogalmaz – még a Kinderszenen kapcsán –, hogy Schumann-nál a gyermekség nem jelent mást, mint az istenközelségnek egy idealizált, vágyott állapotát, amelyben az ember minden körülmények között feloldozva érezheti magát.¹⁵⁹

A sok szemlélet között talán mégis az a megállapítás a legtalálób, amit Alfred Dörrffel, a zeneszerzőt messzemenőig támogató, zenéjét értő kritikus így fogalmaz meg 1849 februárjában a Jugendalbumról írt recenziójában: „*A mester »volkstümlich« jelenik meg nemesi stílusban; a kicsi darabok közvetlenül és biztosan fejtik ki hatásukat egyszerűségük és természetes erejük által, amely kiáramlik belőlük [...] Mily nagyszerűen*

¹⁵⁶ Newcomb, 265–267. Schumann az 1843. május 5-én kelt levelében lényeges információt juttat Koßmaly tudomására. Sok kérdésre magyarázatul szolgálhat ez a néhány mondat: „*Azelőtt (a korai zongoraművek időszakában) mindegy volt számomra, hogy valaki figyelt-e rám, vagy sem. De mikor valakinek felesége és gyerekei vannak, akkor ez eléggé megváltozik. Az embernek gondolnia kell a jövőre; látnia kell munkája gyümölcsseit, nem a művészi gyümölcsöket, inkább a prózaiakat, mindenegyes nap hozzátárazzik az élethez. És csak a nagyobb hírnév képes megteremni és megszaporítani ezeket a gyümölcsöket*”. Idézte Newcomb, 305. n26.

¹⁵⁷ Edler, 285–286.

¹⁵⁸ Young, 133, 143.

¹⁵⁹ Koenig, 318.

alkalmasak ezek okításra – ami azt jelenti, hogy nem csupán a kezek technikai nevelésére, hanem az általános értekek zenei nevelésére is, és ez teszi ezt a művet teljes mértékben szívesen fogadottá a zenetanárok körében.”¹⁶⁰ Schumann sohasem öncélúan írta könnyebb darabjait, ugyanakkor nem volt a virtuozitás ellensége sem, ha az vegyítve volt muzikalitással és ihlettel. Egyszerűen csak azt szerette volna elérni gyerekeinél, hogy lássanak a tanulandó darabok mélyére, értsék a zenei folyamatokat, tapasztalják meg a kifejezőeszközök végtelenségét és hogy legyen mondanivalójuk, amikor zongoráznak.

De mi is lehet egy zenedarabban igazán érdekesítő mondanivaló, amiről egy gyerek képes lenne a legnagyobb átéléssel mesélni? Leginkább arról, ami vele történik. És itt van a Jugendalbum zsenialitása: a gyerekek saját értekeit, élményeiket önthették hangokba, mert tudták, hogy miről szólnak a darabok, és ismerték a gondolatokat is, amelyek ihlették. Ez a megtapasztalás nemcsak a kifejezésvágyat ébresztgette bennük, nemcsak a különféle karakterekkel való bánni tudást fejlesztette játékukban, hanem közben a legborzasztóbb dolog maradhatott titokban és észrevétlenül: a gyakorlás fáradtságos, a zenét tanuló gyerek számára olykor kínzó élménye, mivel így figyelme elterelődhetett a munkavégzés terhéről az élvezet irányába.

Schumann művészetéhez és a társadalomhoz való közelítésében az – alkotómunkájában kezdettől fogva megtalálható – oktatói, nevelői célzat egyre inkább erősödött. Taylor fogalmazza meg, hogy gyakorlatilag az összes zenei írásában érzékelhető az a vágy, hogy olvasóiban a zenei tudatosság szintjét emelje, mindenekelőtt azáltal, hogy a német dicsőséges tradíciók muzsikáját szolgáltatta példaként. Olyan fundamentumot akart lefektetni és olyan értékeket közvetíteni, melyek aztán a társadalom egészén megmutatták hatásukat.¹⁶¹

Szándékát igazoló erőfeszítéseinek eredménye az 1837-ből való Fugengeschichte, és a mintegy párjaként elgondolt Lehrbuch der Fugenkomposition, amely 1848 szeptemberében lett kész, gyakorlatilag közel egyszerre a Jugendalbummal.¹⁶² Jensenről azt is tudjuk, hogy 1839-ben kollegáival kooperálva Klavierschule kiadását fontolgatta. Adolph Henselt feladata a gyakorlatok, Ernst Ferdinand Wenzelé a pedagógiai anyag, övé pedig a szöveg kidolgozása volt.¹⁶³ A rövidéletű projektről sajnos nincs további információnk. Azonban egy évtizeden belül Schumann egyedül elérte mindazt, amit korábban talán csak

¹⁶⁰ Dörrfel az *NZfM*-ben és a *Signalen für die musikalische Welt*-ben is közölt egy-egy kritikát, ami kifejezetten jó hírverést jelentett a frissen megjelent kötetnek. A két cikk teljes szövegét idézi Appel, Album, 202–206.

¹⁶¹ Taylor, 106.

¹⁶² Daverio, Herald, 406.

¹⁶³ Jensen, 137.

tervezgetett, sőt egy dimenzióval továbbszélesítette, hiszen koncepciója kidolgozásakor a pedagógiai, a gyakorlati és a szöveges tartalmi szempontok megvalósításán túl a képi ábrázolásra is nagy hangsúlyt fektetett.

A Jugendalbum kötetébe 43 saját darabján kívül eredeti tervei szerint más szerzők műveinek egyszerűsített változatát is beleillesztette volna, Bachtól kezdve Mozarton át egészen Spohrig, hogy a fiatalok a nagy elődök művészetét is megismerhessék. A Jugendalbum vázlatkönyvének oldalain, a Skizzenbuchban is megtalálható „zenei házi- és életszabályok” pedig – melyeket szemmel láthatóan a darabok komponálása közben, hirtelen ihlettségében vetett papírra – elképzeléseinek megfelelően az albumban a zenedarabok között foglaltak volna helyet.¹⁶⁴ Teljesen nyilvánvalóvá tehát Schumann pedagógiai elképzelése, hogy az összetett nevelői gyakorlat magába foglalja mind a tantételt, mind pedig a példát, célja pedig, hogy egyaránt fejlessze az intellektuális és a technikai készségeket.¹⁶⁵

Míg sokan talán törésnek érzik a Jugendalbumot Schumann életművében, – mely hosszú szünet után első a késői korszak zongoradarabjai között¹⁶⁶ – meggyőződésem szerint sokkal inkább egy összekötő kapocs szerepét tölti be, amely ajtót nyit a szerző teljes zenei horizontjára. Schumann indulótökének szánta, amelyet jól megforgatva szép haszonra tehet szert művelője; olyan fundamentum, amelyre építve a bonyolultabb, nehezebben játszható szerzeményei is jobban megérthetővé és könnyebben elsajátíthatóvá válhatnak. Az pedig nem is kétséges, hogy Schumann kötetével egy olyan utat jelölt ki a következő nemzedékek számára, ami meghatározta a zeneoktatás normáit, magas színvonalát, és megteremtette hagyományait.

¹⁶⁴ Lásd Skizzenbuch és 11. ábra (66. oldal). Rendkívül érdekes, hogy Ian Sharp *Wasted on play?* című cikkében pont a Musikalischen Haus- und Lebensregelnben (Zenei házi- és életszabályok) foglaltakat úgy ítéli, hogy azok egyértelműen egy tapasztalt tanár gondolatai, melyek tele vannak gyakorlati érzékkel. Sharp, 44. A Zenei házi és életszabályokról bővebben lásd a 175–179. oldalt.

¹⁶⁵ Taylor, 262.

¹⁶⁶ Schumann 1839 óta gyakorlatilag alig írt szóló zongoraművet. Kivételek közé tartozik az op. 72-es Vier Fugen 1845-ből, mely egy családba tartozik néhány más, ebben az időben készült – pedálzongorára (op. 56., 58.) és orgonára (op. 60.) szánt – művével. A korábbi kontrapunktikus gyűjteményeihez hasonlóan ezekben is lehetett pedagógiai célzat, bár biztos, hogy nem a nagy kelendőségük reményében alkotta őket. Elsődlegesen Schumann egészségi állapotának javulásában játszottak jelentős szerepet. Szinte gyógyító kúraként hatottak életére, úgy ahogy sok más esetben is történt, mikor Bach művészetével vagy az ellenpont szigorúan rendezett szabályaival intenzívebben foglalkozott. Meg kell még említeni a csak később (az 50-es évek elején) egybegyűjtött és publikált op. 99-es Bunte Blätter és op. 124-es Albumblätter sorozatot, melyeknek egyes darabjait 1836–1849, illetve 1832–1845 között komponálta.

3. A külvilág hatásai

Az előzőekben Schumann családi kötődéseit és gyökereit, belülről jövő indíttatásait vizsgálhattuk meg. Miközben nagyobb lépésekben végigjártuk életpályáját, a Jugendalbum létrejöttét motiváló elsődleges forrásokat kerestük. Megállapíthattuk, hogy szeretteivel való kapcsolata és családi élete alkotómunkáját inspiráló háttér és szükségszerű táptalaj volt számára, melyből bőven meríthetett. Ezt erősíti meg a dolgozatom első oldalán már idézett levélrészlet, ahol éppen a Jugendalbum „összejteiről” beszél. Hogy mennyire „közvetlenül a családi életből lettek merítve”, azt hamarosan látni fogjuk, amikor már-már programszerűen megjelennek szemünk előtt az események. Azt pedig, hogy mennyire „különösen fontos helyet foglalnak el” Schumann szívében, és hogy milyen erős kötődése volt az albumdarabokhoz, kiderül az egyik endenichi leveléből, melyben arról kérdezi Clarát, vajon „játszanak-e még a gyerekek a Jugendalbumból?”¹⁶⁷ Bernhard R. Appel tetézi a fentebb idézett vallomást azzal a megállapításával, hogy „nincs még egy műve Schumann-nak, amely olyan mélyen és felismerhetően az életrajzából gyökerezik, mint a Jugendalbum”.¹⁶⁸ Természetesen nagyon sok más művében is rátalálunk ezekre az eredőkre. Ugyanakkor egy lépéssel továbbvezetnek bennünket a következő, sokat idézett szavak: „Bármi, ami a világban történik, nagyon felkavar – politika, irodalom, emberek. Mindezekről a magam módján elmélkedem, amelyek aztán a zene által kifejezésre kerülnek. Ez lehet az oka, hogy miért olyan nehéz megérteni sok művemet...”¹⁶⁹

A következő oldalakon Schumannt és családját körülvevő külső körülmények, kulturális jelenségek, baráti és intézményi kapcsolatok hatásait vizsgáljuk meg, melyek közvetve vagy közvetlenül hatottak rá. Márpedig az az időszak, melyben a Jugendalbum napvilágot látott, nem éppen idilli nyugalomáról vagy eseménytelenségéről ismert.

A biedermeier

Georg Eismann megfogalmazása szerint Schumann „egy olyan korba született bele, amely erős politikai és szociális feszültségekkel volt feltöltve”. Szenvedélyes harcok folytak

¹⁶⁷ „E” függelék, 219. oldal. Itt kérdez rá Schumann Julie lánya zenei tanulmányaira is, ami mutatja, hogy ő is kapott szülei „pedagógiai programjából”.

¹⁶⁸ Appel, Actually, 182.

¹⁶⁹ Idézi Taylor, 106. Vö. Jemnitz, 292.

akkoriban a német szülőföld egységéért, az alkotmányos szabadságokért és az elnyomott rétegek gazdasági fellendüléséért.¹⁷⁰ Schumann ötéves volt, amikor Napóleon végleg elbukott, és kezdetét vette a német restauráció, amely látszólag a helyreállítás, valójában az ellenhatás időszaka volt. Ezt az időt 1815–1848 közé teszik, végét a forradalom kitörése és Metternich hatalmának – száműzetésével való – megszűnése jelentette.¹⁷¹ Ebben a korban virágzott a biedermeier stílus, az európai kulturális mozgalmak egy speciális német példája, mely fogalom egyet jelentett a nyilvános szféra és a polgári élet politikától való visszahúzódásával, még hozzá a család biztonságát, nyugalmat adó környezetébe, a magányba és az érzelmek ápolásába.¹⁷² Ugyanakkor a biedermeier kulturális vonatkozásának politikai és kötelezettségvállaló szerepe is volt, mely szemben állt a metternichi uralkodó, általában antiliberális politikával. A műveltség és a „jólképzettség” a városi polgári családok életében, továbbá a német nemzeti öntudatért harcot folytató irodalmárok, alkotó képzőművészek, muzikusok célkitűzései között is első helyen szerepelt. Ebben a biedermeieri kontextusban a zene mindig a középpontban állt, amelyben az emberek nyugalmat és megbékélést találtak.

Deahl hangsúlyozza, hogy ez az értékszemplélet az otthon, a gyülekezet és a természet hármasságára alapoz, melyben a „házimuzsika” hivatott a középosztály rétegein keresztül a műveltség szintjét emelni. Ez amolyan ellenpéldája kívánt lenni az olasz és francia szalonmuzsikának, melyet a korabeli német sajtó erősen kritizált (gondoljunk csak Schumannra), hogy az bomlasztó, könnyelmű és a jó ízlés rombolója. A házimuzsika jellegzetes eleme, a zongora pedig a polgári fogadószobák központi szereplőjévé vált, mely lassanként a biedermeier ismertetőjele is lett. A hangszer elfogadható költségei és kiváló alkalmazhatósága miatt (a többszólamú textúrák visszaadásában és a különféle énekes és hangszeres kamarazenék támaszaként) jelképpé vált a családi és baráti közösségek közvetlen, kedélyes hangulatát őrző és tápláló

¹⁷⁰ Eismann, Biographie, 29.

¹⁷¹ Steinberg hivatkozik Friedrich Meinecke, porosz történész véleményére, mely szerint a német újabb-kori történelem megértéséhez három tragikus fordulópontra meglátása szükséges: „az 1933-as náci kitörés, Bismarck 1866-os jogtalan hatalomkövetelése, és az 1819-es porosz alkotmányos mozgalom sikertelenségének időpontja, mely a reformidőszak végét, egyben a kultúra nélküli hatalom kezdetét jelentette, mely eltartott 1848-ig”. Steinberg, 50.

¹⁷² A biedermeier jelentését Daverio írja körül: a „bieder”, mely tisztességest, de még szokványost, közönségest is jelent, és a „Maier vagy Meier”, mely egy nagyon gyakori német név összerakásából fakad. Ez gúnynévvé változott, s egy müncheni satirikus lapban jelent meg először az 1840-es évek közepén, úgy beszélve róla, hogy ez az időszak már „szerencsére” elmúlt. Valójában hagyományok, szokások, pompás ételek, ódivatú bútorok, szolid gyapjuszövet öltözet, valamint morális szabályok különös és egyedülálló összeállítását jelenti. Mélységes konzervativizmus jellemezte: az otthon, azon belül a nappali állt a középpontjában, ahol a legidősebb férfi ül az asztalfőnél, aki a rend megszállottja, a naiv vallásos hit és morális értékek megőrzője. Daverio, Herald, 395–396., Steinberg, 50–51.

köreiben.¹⁷³ A zongorás-szoba egy olyan találkozópontra volt, ami ünnepekkor, társasági együttlétek idején, hideg téli estéken vagy éppen a zenét tanuló gyerekek kis koncertjein, könnyűszerrel megszervezett előadásain egybegyűjtötte a generációkat és a személyes ismeretségből meghívottakat. Ezáltal a nyilvános és magán-szféra határai még inkább elmosódtak. A terebélyesedő középosztály pedig egyre növekvő igényekkel állt elő, melynek a kultúra követői közül ki így, ki úgy próbált eleget tenni. Megkockáztatom, hogy Schumann volt az egyetlen a zene terén, akinek ez a legnagyobb igényeket kielégítően és a legmagasabb művészi szinten sikerült.

Norbert Nagler figyelmeztet bennünket, hogy Schumann muzsikájának és szándékainak megismeréséhez meg kell szabadulnunk a „biedermeier komponista” előítélettől, hiszen többen hajlamosak ezt a klisére ráragasztani Schumann – elsősorban 1848 utáni – alkotásaira.¹⁷⁴ Sőt, Wolfgang Boetticher egyenesen a Jugendalbummal nyitja Schumann biedermeierhez való közeledését, melyet nagyon sokan a romantika magas szellemiségétől való elfordulással, a költőiségtől a prózaiság, az elkötelezettségtől a visszahúzó irányába való elmozdulással azonosítanak.¹⁷⁵ Pedig az amúgy sokat vitatott (és megmosolygott) biedermeier stílus törekvéseinek köszönhető többek között, hogy a gyerekkort, mint az ember életének egyik önálló fejlődési folyamatát komolyan vették. Appel nagyszerűen fogalmaz: *„Többé már nem úgy tekintettek a gyerekekre, mint a felnőtt kicsinyített, koloncváltozatára, hanem mint egy szuverén joggal rendelkező fejlődésben lévő kisleányra. A polgári család gyermeke kaphatott immár külön neki való életteret (gyermekszobát), megfelelő tanszereket, játékokat, hozzáillő ruházatot, méretéhez illő bútorokat, és saját irodalmat, zenét és kultúrát.”*¹⁷⁶

Kétségtelen, hogy Schumann művészetében megtalálhatók a biedermeier stílusjegyei, azonban távolról sem volt az irányzat elkötelezettje. Schumann 1848 közepétől (gyakorlatilag a Jugendalbum megalkotásának időpontjától) hallatlan iramba kezd a komponálás terén, és az elkövetkező másfél évben írja meg összes opuszának egyharmadát.¹⁷⁷ Ezek között persze akadnak gyerekzenék és házimuzsikára alkalmas könnyebb kamarazenék is, de találunk magas színvonalú versenyművet, színpadi zenét, dalciklusokat, és mérhetetlen mennyiségű kórusmuzsikát (melyet szintén kapcsolatba hoznak a biedermeier kultúrahagyományozó és nevelő célzatú jellemzőivel, és melyet ő

¹⁷³ Deahl, 26.

¹⁷⁴ Nagler, Gedanken, 321–322.

¹⁷⁵ Daverio, Herald, 392.

¹⁷⁶ Appel, Album, 20.

¹⁷⁷ Lásd később 183–186. oldalon.

maga is rendkívüli élvezettel művelt és tanított a drezdai kórusok karnagyai teendői közepette). Már csak egyetlen kérdés merül fel. Miért egy olyan időszakban lángol fel Schumannban a „kispolgári” igényeket kielégítő, szerényebb nehézségű művek írása iránti szenvedély, amikor a forradalom tomboló vihara mintegy lesöpörni látszik a biedermeier kor emberének befelé forduló, bezárkózó hajlamát? Mi készíti például arra, hogy a *Télidő* II-ben a családi idillikus együttlét nosztalgiáját, több generáció békés együttélésének és a hideg elől a kályha melege mellé húzódásának érzését felerősítse, vagy a *Großvateranz* (fiatalkori műveiben az ironikusság és a filiszteri maradiság példájaként) ismert idézetét alkalmazza, mikor egész életében visolygott a közönségességtől és az ötlettelenségtől?¹⁷⁸

Talán nehéz lenne a válasz, ha nem ismernénk a családi életében bekövetkezett változásokat. Habár az otthon melege, a mindig is remélt béke és nyugalom utáni vágyakozását fiatal korában sem titkolta, szinte biztos, hogy eszébe sem jutott volna a „középosztály érdekeit kiszolgáló” tananyag és a házimuzsika irodalom felett való „bábáskodás”, ha szerető család és gyerekek nélkül éli le életét.

Rendkívül szokatlan történetet mesélt el az apa gyerekeinek az Emlékkönyvecske utolsó oldalain. Arról mesél, hogy a halaknak azért kellett kínhalált szenvedni, mert nem becsülték meg, hanem a lázadás jeleként „kiitták” életterületüket, a vizet, így akartak ugyanis kitörni az őket körülvevő közegből.¹⁷⁹ Az improvizált történet tanulsága, hogy meg kell becsülnünk azt az élethelyzetet és környezetet, ahova a sors rendelt. Schumann minden erejével erre törekedett, így a „lázadás és az öncélú kitörni akarás” helyett sokkal jobb utat választott: a családjáért, a közösségért és az általános műveltség terjesztéséért érzett felelősségéről és kötelezettségvállalásáról tett bizonyosságot. A 19. század közepének biedermeieri légkörében azt tette – Charles Rosen szavait kölcsönözve – amire „*Bach óta senki sem volt hajlandó*”: hogy ilyen nagy figyelmet szenteljen a gyermekekre, használható irodalmat adva a kezükbe, melyért mindannyian hálásak lehetünk neki.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Steinberg, 84. Lásd később a 145–150. oldalon.

Ezt írja 1848. április 13-án Clarának: „*De éppen ezért elégíthet ki engem oly kevéssé sok más szerző sok-sok szerzeménye, mert nemcsak a mesterségbeli tudás hiányával szemben vagyok kényesen érzékeny, de sért engem a zenében közölt érzelmek és gondolatok alacsonyrendűsége is, amely gyakran alig különbözik hétköznapi, közönséges szóbeszédtől.*” Jemnitz, 293.

¹⁷⁹ „C” függelék 215. oldal.

¹⁸⁰ Rosen, 362–363. A szerző célzásából kibontakozik az a felismerés, hogy Bach családapa szerepe nagyon hasonló volt Schumannéhoz. Ő is egy, a gyerekei zenetanítása során tapasztalt hiányt pótoló Wilhelm Friedemann fiának írt *Clavier-Büchlein*, (akit már hét éves korától biztosan tanított billentyűs játékra, és nyilván testvéreit is) majd annak kibővítésével a *Két- és Háromszólamú invenciók* és a *Wohltemperierte Klavier* „gyakorlataival”, sőt még felesége szórakoztatására is gondolt a jól ismert *Anna Magdalena Albummal*. Valójában a *Klavierübung* kötetei is gyakorlatozásra és egyfajta elmélkedésre, nem pedig koncertpódiumra (bár virtuózoknak) szánt darabok. Lásd még Wolff, 154, 256, 450, 458.

Haladó gondolkodású pedagógusok és iskolák

„A házimuzsika – ahogy Deahl fogalmaz – egyenesen beleillik a felvilágosodás eszméinek általános konstellációjába az önművelésre, az önoktatásra és a polgári humanizmusra vonatkozólag, ami úgy ismert, hogy „Bildung”. Az oktatáselméletek, a gyermekpszichológia és a tanuláspszichológia századforduló környéki kifejlődését Jean Jacques Rousseau Emile című publikációja lendítette mozgásba. Az Emile-ben Rousseau megfogalmazta elutasítását az egyház-vezette iskolarendszerek »aki a vesszőt kíméli, fiát nem szereti« mentalitásával kapcsolatban; ezért hamarosan a legcenzúrázottabb, a legtiltottabb és egyben a század leginkább keresett könyvévé vált.¹⁸¹ Rousseau tagadta azt a véleményt, hogy az ember az eredendő bűn által helyrehozhatatlanul romlott, vagy hogy a gyerekek pusztán tökéletlen felnőttek, akiknek korbácsra van szükségük. Ehelyett inkább – mivel »minden jó, ami a dolgok Alkotójának kezéből származik« –, ragaszkodott ahhoz a felfogáshoz, hogy a gyerekek születésüktől fogva erényesek, és lehetséges őket az értelem útján irányítani. Elképzelt egy olyan oktatási rendszert, ahol osztályba sorolás nélkül lennének a gyerekek a tanulásra ösztönözve, szabadabb gyepelő lévén rajtuk, hogy felfedezhessék a világot érzékszervi megtapasztalások által.»¹⁸²

A divatba jött humanizmus eszméi hamar teret nyertek és pillanatok alatt nyílni kezdtek a haladó szellemiségű, tapasztalatokon alapuló iskolák, iskolarendszerek, köszönhetően megálmodóiknak, azoknak a pedagógusoknak, akik képesek voltak a semmiből előteremteni a működés feltételeit, és megnyerni a városvezetők és a társadalom bizalmát kezdeményezésük támogatására. Közöttük volt Johann Bernhard Basedow (1724–1790), Johann Pestalozzi (1746–1827) és Johann Hebart (1776–1841),¹⁸³ akik hamar elvitték a világ minden tájára elképzeléseiket, melyek hamarosan – korszerű éneklési és zenetanítási instrukciókat is tartalmazó – tantervek elkészítésére inspiráltak másokat. Egyikőjük egy tübingiai pedagógus volt, Friedrich Fröbel (1782–1852), aki 1839-ben egy

¹⁸¹ Az említett Rousseau írás Schumann kedvenc írójára, Jean Paulra is mély hatást gyakorolt. Erre válaszul 1807-ben megírta *Levana oder Erziehlehre* (Levana, avagy neveléstan) című könyvét, mely igen népszerű volt Németországban. Ebben két fejezetet is szentel a zenének, okot adva Schumann-nak arra, hogy rendszeresen idézzen a könyvből az *NZfM* lapjain. Appel így idézi az egyik legkifejezőbb részt: „Mivel a hallás az öt érzék közül az első az élő számára, mint ahogy az utolsó a haldokló számára, amely minket az érzelmek világába képes vezetni, a zenének van hatalma feltartóztathatatlanul behatolni a gyermek lelkébe”. Appel, Album, 18.

¹⁸² Deahl, 26.

¹⁸³ Uo., 27.

előadása eredményeképpen megnyithatta első drezdai iskoláját, ahol pedagógustársa, Adolf Frankenberg lett a vezető.¹⁸⁴

Frankenberg neve már ismerősen cseng számunkra az Emlékkönyvecskéből. Schumann jegyzi fel a gyerekeknek, hogy mennyire jól érezték magukat, mikor 1846 július – augusztusában először voltak az „óvodájában”. Igaz, 1847 márciusában már azt olvashatjuk, hogy Marie valószínűleg kinőtt az óvodáskorból, mivel túlságosan unatkozott, ezért június 1-jétől nem járt tovább oda. Szeptemberben megy először a kislány Madam ... (nevét nem tudjuk) magániskolájába (ennek az emléknek megörökítése a Kis reggeli vándor c. darab a Jugendalbumból). Ez az időszak azonban csak négy hónapig tart, mert 1848. január 1-jétől szeptember végéig újra Frankenberg óvodájába járatják a szülők, mivel az előző helyen „*olyan dolgokat vártak a gyerekektől, melyet az ő értelmük képtelen volt felfogni*”.¹⁸⁵ Október 1-jétől pedig Mühl úr iskolájába kerül a két idősebb leány, mely egy nyilvános polgári iskola volt. Láthatjuk, hogy a szülőket milyen érzékenyen érintették a gyerekeikkel történt dolgok. Különleges figyelmet fordítottak a „beiskolázás” kérdésre, egyáltalán nem volt mindegy, hogy hol és milyen foglalkozások között töltik a gyerekek a tanulásra szánt időt. Elvárásaikból kitűnik, hogy nem a lélekölő agytágítás lehetett elsődleges céljuk, sokkal fontosabb volt, hogy jól érezzék az iskolában magukat, és hogy a nekik legmegfelelőbb szinten folyják az oktatás.

Frankenberg feltűnően sok szerepet szánt a zenének a gyermeknevelés során, és érthető módon ennek ismerete különösen kedves lehetett Schumann számára. Néhány részlet idézése szükséges e helyen Frankenberg egyik publikációjából: „*Ahogy az értelem és a józan ész kialakulása szavak kimondása nélkül alig lehetséges, éppoly kevésbé képzelhető el a szív és a lélek kifejlődése a dalbeszéd, vagyis énekszó nélkül, melyet igazság szerint a szív és a lélek nyelvének nevezhetünk [...] Milyen szépen szól ez (zongora), a gyerekek énekét vezető és kísérő hangszer, nem is beszélve arról, milyen hasznos és inspiráló a gyerekeknél a hallás érzékszervének fejlesztésére. És milyen kedvesen szólna, és mennyire megnövelné a házimuzsikálás és az otthoni élet varázsát, és az abban lévő összhangot, ha az anya maga tanítaná énekelni és zenélni gyermekét ...*”¹⁸⁶ A házaspár maradéktalanul igyekezett eleget tenni a fentieknek gyerekeik tanítgatásával, a dalok lejegyezgetésével (gondoljunk az Emlékkönyvecskében leírtakra). Azonban más tekintetben is hatással lehetett Schumannra az új szemlélet: hangulatébresztő hatása mellett

¹⁸⁴ Appel, Album, 20.

¹⁸⁵ „C” függelék, 213. oldal.

¹⁸⁶ Appel, Album, 22–23.

megmutatkozott a házimuzsika és az ének családintegráló szerepe. Ilyenformán az ekkortájt keletkezett Jugendalbum is egy zenei házikönyvként értelmezhető, mely a képzés mellett a családi köteleket is igyekezett formálni és erősíteni.

Fröbel nézetei szintén hamar eljutottak Schumannhoz, amit megkönnyített, hogy ebben az időben a pedagógus is sokat tartózkodott Drezdában.¹⁸⁷ Lenyűgözte és nagymértékben befolyásolta őt Fröbel gyerekkorról kialakított pedagógiai nézete, melynek származását már ismerjük: a gyermek többé már nem egy butácskább, beszámíthatatlanabb változata, mondhatni csupán „előzménye” a felnőttnek, hanem egy teljes értékű ember, akinek mindenről van saját felfogása és minden megvan benne kicsiben, ami később kiteljesedhet. Ez az értékítélet az emberi szellem hatalmas vívmányának számított abban az időben, amikor a betegségek, a gyermekmunka és az árvaság veszélye miatt kevesebb „értéke” volt a gyermekéletnek, sok esetben pedig éppen haszontalanságuk miatt vették őket a kutyákkal egyenlő számba. Minden bizonnyal különösen érzékeny lehetett a Schumann házaspár ebben a kérdésben. Naplóbejegyzés bizonyítja, hogy oroszországi útjuk során alkalmuk volt egy árvaházat meglátogatni, ahol szívük elszorult az eléjük táruló nyomorúság láttán. Valószínűleg ennek az emlékképnek a felidézése a Szegény árva albumdarab.¹⁸⁸

Szükséges, hogy még ebben a fejezetben említsünk néhány szót Friedrich Wieckről, és a zongorapedagógia terén Schumannra gyakorolt hatásáról, aki egykor nemcsak tanára, de szinte apja helyett apja is volt (legalábbis Schumann így tekintett rá), és akinek szakmai érdemeit a későbbi hadakozásaik ellenére sem tagadta soha. Wieck joggal tartotta nagy becsben az *NZfM* és a *Signale für die musikalische Welt* lapjain publikált saját cikkeit (melyeket összegyűjtve a már említett *Klavier und Gesang* kötetben adott ki). Írásaiban Wieck szenvedéllyel tette közzé pedagógiai nézeteit. Néhány ezek közül:

- érvényre kell juttatni minden egyes tanuló egyéniségét;
- engedni, hogy a gyerekek felfedezhessék a teljes billentyűzetet;
- ki kell szélesíteni időben a kottából való tanítást és felosztani a tanulnivaló anyagot kisebb, gyerekek számára felfogható mennyiségekre;
- fel kell kelteni az önálló felfedezés általi érdeklődést, és inspirálni a gyerekeket a folyamatos, apró lépések fölötti uralomra;

¹⁸⁷ Lásd 108–110. oldal. Fröbel egyik legjelentősebb, 1844-es publikációja, a *Mütter- und Koseliedern* nagy hatást gyakorolhatott Schumannra, hiszen sok a közös vonás ez a mű és a Jugendalbum között, de erről később még szó lesz (67. oldal).

¹⁸⁸ TB II, 360–362., Daverio, Herald, 287.

- jártasságot kell szerezni a rokon művészetekben, mint például a zeneszerzésben, az improvizációban és az elméletben;
- el kell sajátítani a *belcanto* énekstílus szép hangminőségének zongorán való megszólaltatását.

Tanítási gyakorlatának három sarokköve volt: a lehető legérzékenyebb hallás, a lehető legtisztább ízlés és egy mélyről jövő fogékonyság.¹⁸⁹ Az előbbieken felsorolt, ma is korszerű és vállalható didaktikai elvek megbújnak Schumann művészetében is, legfőképp a Jugendalbumban. Schumann közvetlenül tapasztalta, hogy Wieck milyen alapossággal irányította lánya zenei tanulmányait, aki eredményes pedagógiájának egyik bizonyítékául szolgált. Ebből kifolyólag megtanulta – saját rossz példája árán is –, hogy nagyon fontos az idejében, gyerekkorban elkezdett módszeres zenetanulás, ehhez azonban nemcsak jó pedagógusra, de jó tananyagra is szükség van.

Kapcsolat a drezdai alkotóművészekkel

A Schumann család Drezdába való költözését többnyire rossz döntésnek ítéli az utókor, mert a város berendezkedése és a társadalmi rétegződés nem serkentette túlzottan az alkotni vágyó muzsikusokat, a lakosság sem volt kifejezetten zene-rajongó és zene-értő. Az udvari opera nevezetes volt a maga nemében, köszönhetően Carl Maria von Weber (1786–1826) korábbi tevékenységének, de még maga Wagner is egy szólamot fűjt Schumann-nal a „borzasztó” állapotokról, már ami a város muzsikához való hajlandóságát illeti. Röviden összefoglalva el lehet mondani, hogy Lipcséhez viszonyítva (ami Schumann megfogalmazása szerint minden tekintetben ideális hely egy zeneművész számára) ez a hely inkább a konzervatív hagyományokhoz ragaszkodó, kissé a sznobizmusra hajlamos embereknek adott otthont, melyről nyilvánvalóan a szász királyi udvar jelenléte is tehetett.

Vitathatatlan, hogy Schumann és felesége az itt töltött közel hat év alatt nem tudott a hivatalos zenei körök tagjává válni, ellenben nagyon közeli barátságba került jó néhány festő-, képző- és szobrászművésszel. A drezdai Művészeti Akadémia számos neves alkotót vonzott, közülük sokan tanítottak az Akadémián, de sokan voltak közöttük dilettáns festők is (mint például Carus doktor¹⁹⁰, akinek Caspar David Friedrich, az akkori legnagyobb német tájképfestő volt közeli barátja). Több életrajzi adat bizonyítja, hogy a lipcsei

¹⁸⁹ Deahl, 28.

¹⁹⁰ Jensen, Schumann, 219, 223.

Kaffeebaum baráti köréhez hasonlóan Drezdában is működött egy hasonló művészkör, tagjai között ott volt Eduard Bendemann (1811–1889), Rudolf Hübner (1806–1882) és Ernst Rietschel (1804–1861) szobrász, kikkel Schumann gyakran osztotta meg élénk eszmecsereik során gondolatait (alkalmanként Wagner is részt vett a találkozókön). 1845. december 18-án Schumann így ír ezekről az összejövetelekről Mendelssohnnak: „*Minden héten egy nap mindnyájan összegyűlünk, Bendemann, Rietschel, Hübner, Wagner, Hiller és Reinick. Ilyenkor sokféle elmondani és felolvasni valónk van egymásnak, és ez igazán ösztönző hatású.*”¹⁹¹ A jelentősebb festők közül még Alfred Rethel, Karl Friedrich Lessing, J. W. Schirmer és Karl Sohn is közelebbi kapcsolatba került Schumann-nal.

A drezdai haladó gondolkodású művésztársak közül szívesen választott közelebbi, mondhatni családi barátot. Ez tűnik ki az Emlékkönyvecskéből is, mivel a gyermekek keresztszülei között jó néhány képzőművész nevével találkozhatunk. Bendemann, akinek otthonában rendszeresen voltak kamarakonzertek, feleségével együtt (az op. 66-os *Bilder aus Ostent* neki ajánlotta) rendkívüli emberek, Schumannt jól ismerő, támogató barátok, és nem utolsósorban Emil keresztszülei voltak. De ott találjuk Hübner professzor és Robert Reinick (1805–1852), a költő és képzőművész nevéit is (kinek kulcsszerepe volt a *Genoveva* opera-librettó létrejöttében¹⁹²), mindketten Ludwignak voltak a keresztszülei. A velük való szoros kapcsolat némileg a zenészbárátok pótlásául is szolgált (akik Hilleren és Schröder-Devrient énekesnőn kívül jóformán alig akadtak), és lehetőséget nyitott számára, hogy a művészek alkotói tevékenységét, publikációit közelebről is szemügyre vegye.¹⁹³

Schumann minden művészeti érték lelkes rajongójává és támogatójává vált. A kiállítótermekbe illő tekintélyes alkotások mellett ilyenek a rajzokat, rébuszokat, meséket, verseket, mondókákat, társasjátékokat tartalmazó kiadványok, albumfüzetek, ABC-s könyvek, melyek tipikusan a biedermeier kor termékei, immár nemcsak művészeti, hanem

¹⁹¹ Appel, *Actually*, 185. Figyelemre méltó dolog, hogy a *Jugendalbum* első hallgatói is festők voltak, név szerint Bendemann, Hübner és Ferdinand Metz (1817–1853), kiknek Clara játszotta a darabokat azzal a céllal, hogy Schumann valamelyiküket megnyerje az album tervezett illusztrációinak elkészítéséhez.

¹⁹² Jensen, Schumann, 242–244.

¹⁹³ Schumann nagy érdeklődést tanúsított a német festészet iránt, bár rajongása nem korlátozódott a hazai művészetre és egyáltalán nem volt új keletű. Egész életrajzát végigkísérik azok a feljegyzések, melyek idegen országokban tett (olasz, osztrák, orosz stb.) múzeumlátogatásairól mesélnek. Példaképpen miniatűr darabjaira nagy hatással volt Rethel és Richter öntudatos német historizmusa, mely oly sokszor kölcsönözött Schumann műveiben is ún. „*volkstümlich*” hangulatot. Hasonlatosan a düsseldorfi festőiskolához a drezdaiak is előszeretettel ragadták meg a német múlt újrafelidézését, de témaválasztásuk a tájképfestésztől egészen a mítoszokig és a történelmi emlékekig terjedt. Schumann mindkét iskolával közeli kapcsolatban volt, de leginkább Bendemann, Lessing és Hübner munkái nyerték el tetszését, melyek színgazdag, terjedelmes, látványos és elbeszélő jellemzőinek zenei megfelelői Schumann nagyszabású műveiben is kimutathatók. Bővebben lásd: Botstein, 35–39. (Botstein esszéjének alcíme: „German romantic painting and the music of Robert Schumann”).

kulturális értékek is voltak.¹⁹⁴ Ezek a kiadványok sok tekintetben találkoztak Schumann elképzelésével. Már megtapasztalta hasznosságukat gyerekei tanítása és a velük való foglalkozás során, s ezek nemcsak tudásukat fejlesztették és ismereteiket növelték, hanem rendkívül szórakoztató és felüdítő módon hatottak szellemükre, közösségükre, a szülők és gyerekek egymással való bensőséges viszonyára. Ezek közül a kiadványok közül sok dicsérte művészbáratai, többek között Ludwig Richter (1803–1884) keze munkáját.

Richter mindamellett, hogy tehetséges tájképfestő volt, jelentős hírnévre tett szert, mint mesekönyv- és gyermekkönyv-illusztrátor. Richter rajzai, melyek végül a Jugendalbum, és majd a Liederalbum für die Jugend (op. 79.) borítólapját is díszítik, sok hasonló kiadványban felbukkannak (1840–1860 között mintegy 15 gyermekkönyvet illusztrált). A művész úgy volt ismert, mint „jelenkorának népi grafikus, aki mélységes átérzéssel és hitelességgel ábrázolta a német nép otthoni és családi életét”.¹⁹⁵ A művészt a Jugendalbum alkotói időszakában ismerte meg Schumann, aki akkor már egyre nagyobb igyekezettel kereste „emberét”, hogy álmait valóra váltsa. Amikor megosztotta vele tervét, hogy a Jugendalbumot képekkel illusztrált, példabeszédszerű mondásokat és zenedarabokat tartalmazó kiadványnak képzelettel el, Richter azonnal megértette, miről van szó. Hallotta Schumann személyes instrukcióit, és tapasztalta a kis darabok kifejezőerejét, melyek a meghallgatásuk után szinte azonnal képpé formálódtak Richter képzeletében. Ilyen módon rendkívüli élvezettel és könnyűszerrel alkotta meg az albumhoz rajzait. Később látni fogjuk, hogy a Jugendalbum eredeti kiadásához készített címlap-kialakítása valójában első találkozásuk egyik reflexe volt.

¹⁹⁴ Egyike ezeknek Reinick 1845-ben a lipcsei Wigand kiadónál megjelent ABC-s könyve, az *ABC-Buch für kleine und große Kinder, gezeichnet von Dresdner Künstlern. Mit Erzählungen und Liedern von R. Reinick und Singweisen von Ferdinand Hiller*. A kiadvány, mint közvetlen modell szolgálhatott a Jugendalbum számára. Nem lehet véletlen, hogy a könyvben az utolsó „Z” betűnél mind Reinick verse, mind Hübner könyvbéli illusztrációja idézi azt a mondást, amit Canon címen Schumann is szándékozott beletenni a saját albumába: „*Aus ist der Schmaus, die Gäste gehn nach Haus*”, amit magyarra így lehetne fordítani: „*A lakomának immár vége, minden vendég hazaméne*”. Appel, Actually, 185., Appel, Album, 82, 84.

¹⁹⁵ Az idézet Wilhelm Heinrich Riehl 1850-ben készült *Die Familie* című könyvének előszavában található. Riehl, aki konzervatív kultúrtörténész, író és dilettáns zeneszerző is volt, később szintén dolgozott Richterrel, aki az 1855-ben megjelent *Hausmusik* című, 50 dalát tartalmazó gyűjteményét illusztrálta (lásd 26. ábra). Repertoárjára jellemző, hogy egyházi, világi és népdalszerű darabokat tartalmazott, mely szerkesztései elv a Jugendalbumnál is megfigyelhető. Később Richter saját, négy részben (1858-tól 1861-ig évenként) megjelent sorozatot szentel a „ház” témájának, melyeket évszakonkénti címmegjelöléssel választott el egymástól. Ezek egyértelműen Riehl *Hausmusik* művének képi megfelelői, bár az évszakok illusztrációi közmondásokkal, bibliai idézetekkel, ismert költők verseivel vannak megtörve, melyek szintén visszhangozzák Schumann „*zenei házi- és ételszabályait*”. Sokat elárul Richter mélyen érintettségéről – aki nem titkolta, milyen nagy hatással volt rá Clara előadásában a Jugendalbum, közöttük is leginkább a Winterszeit – a képciklusa előszavában leirtakban: „*Már sok éve hordoztam magamban azt a kívánságot, hogy a családi életünket, a templomhoz, az otthonhoz és a természethez fűződő kapcsolatainkat ábrázoljam egy képsorban, hogy ezzel egy olyan művet vigyek a kedves német otthonba, mely egyfajta művészeti tükröt mutathat mindenkinek...*”. Appel, Album, 31.

A forradalom nyugtalanító és ösztönző ereje

A Drezdában eltöltött évek egyik legmeghatározóbb eseménye a forradalom kitörése volt. A Párizsból futótűzként terjedő forradalmi hullám Európa majd minden városát elérte, kifejezve az emberek általános elégedetlenségét a napóleoni háborúkat követő visszaszorító rendelkezések ellen. Ez az időszak minden nép történelmében mély nyomokat hagyott, melyben részt venni, de még csupán szemlélőjének lenni sem lehetett könnyű. Németországban is felébredtek az elnyomottságban megbújó hangadók. Mannheimben népgyűlést követeltek azon jogok visszaállítására, amelyektől a metternichi időszak óta megfosztották őket: a sajtószabadság, független bíróság, általános választási szabadság, és egy német parlament felállítása. Népfelkelések törtek ki egymás után München, Lipcse, Köln, majd március 18-án Berlin városában, ahol véres csatákra kerül sor a felkelők és a porosz hadsereg között. IV. Frigyes térdre, a hadsereget visszavonulásra kényszerítették, ez azonban koránt sem jelentette céljaik elérését. Az ország lakosainak helyzete nagyon nehézre vált. Az 1845/46-ban átélt éhínség 1848-ban folytatódott a Mehltau intézkedései által teljesen megsemmisített burgonyatermés miatt. A gazdasági és szociális mizéria tömeges kivándorlásokat eredményezett, ráadásul Európa-szerte pusztított a kolera.

Schumann mindenről az elsők között szerzett tudomást. A *Lektürebüchlein*ben ezt írja 1848-ról: „*Nagy forradalmi év. Több újságot olvastam, mint könyvet*”.¹⁹⁶ Éber és érzékeny bejegyzéseket ír naplójába a „*szörnyű napi eseményekről*”, a „*hatalatlan politikai ingerültségről*”, majd a várva várt „*népek tavaszáról*”, melyet a Berlinből érkezett márciusi hírek megerősíteni látszottak.¹⁹⁷ Egy évvel később, 1849. április 10-én Hillernek írt levelében olvashatjuk: „*Nagyon szorgalmas voltam egész idő alatt, ez volt a leggyümölcsözőbb évem. Mintha a külső viharok még inkább az ember belsejébe fojtanák az indulatot, így találtam belső egyensúlyt a szörnyűséges dolgokkal szemben, melyek kívülről befelé törtek*”.¹⁹⁸ Kifejezésre jut mondataiból az a benne rejlő kettősség, mely ebben az időben feszíthette őt. Művészként és családfőként egyaránt meg kellett találnia a helyét a politikai zűrzavarban. Sokan mások talán mély melankóliába zuhantak volna (mint ahogy oly sokszor ő maga is), most azonban a rémisztő hírek mintha felébresztették volna benne az alkotókedvet, a tenni és túlélni akarást. Ráadásul politikai eltökéltsége sem volt semleges; jelzéseiből és megnyilvánulásából ítélve köztársaságpárti lehetett, erős

¹⁹⁶ Idézve Appel, Album, 13.

¹⁹⁷ TB III, 454–456.

¹⁹⁸ Appel, Album, 13–14.

szimpátiát érzett a republikánus ügyek iránt.¹⁹⁹ Mégis vád érte visszahúzódása miatt, hogy nem vállalt olyan nyílt szerepet a forradalomban, mint ahogy például Wagner, aki szó szerint a barikádokon harcolt. A vád alapja pedig az 1849 május elején kitört drezdai felkelés elől való menekülésük volt.

Szükséges megérteni, hogy az egy évvel korábbi törekvések és harcok valójában nem oldották meg a helyzetet Szászországban, hiszen a király ugyan reformokat hangoztatott (a cenzúra és a feudális jogok megszüntetését), de a békés úton való rendezés ígéretei nem teljesültek, sőt még súlyosabb lett a helyzet. Egyre többen ragadtak újra fegyvert. Amikor május 3-án kitörték a harcok Drezdában is a republikánusok és a királyi erők között, két nappal később hatalmas toborzó hadjárat indult, hogy minden életerős embert erőszakkal kényszerítsenek a nemzetőrségbe való beállásra és hiányaik pótlására. Schumann szomszédjánál zörgettek már a katonák, amikor Clara, a legidősebb gyermek, Marie és ő maga kimenekültek a hátsó udvaron át, egyenesen a vasútállomásra. A kisebb gyerekeket a dajkával hagyták a lakásban. Drezda környékére, Maxenbe menekültek, ahonnan az ágyúk döngését hallva családjukért rettegettek. Másnap az időközben odaérkezett porosz seregek háromnapos ostroma kezdődött a város ellen; az egyenlőtlen küzdelemben szörnyű vereséget szenvedtek a lázadók. Clara a harmadik nap reggelén, héthónapos terhesen visszaosont – más hozzá hasonló helyzetben lévő asszonyokkal együtt – a városban maradt gyerekeiért, igaz, ez a menekítő akció nem tartott tovább egy óránál.

Az Emlékkönyvecskében június 22-i dátum szerepel, amikor izgatottan meséli gyerekeinek a történetet, mint az akkori idők legfontosabb eseményét.²⁰⁰ Schumann magyarázatot ad, hogy azért nem ment Clarával, mert minden esély megvolt rá, hogy mint férfiembert észreveszik, elfogják és harcra kényszerítik. Azt is megtudhatjuk, hogy a következő hetek alatt a család Kreischában húzódott meg, amíg teljesen el nem csendesedtek a viharok. Csak egyetlen egyszer merészkedett vissza Schumann Clarával, amikor éppen szüneteltek a harcok Drezdában, de akkor is csak rövid ideig, hogy lássák az apját, hogy s mint van. *„Alig lehet leírni, akkora volt a pusztítás – írja Clara naplójába – ezernyi lyuk a házakon az ágyútűztől, teljes táblányi falak leomolva, az öreg operaház teljesen kiégett, mint ahogy három gyönyörű lakás a Zwingerstrasse-n... Szörnyű látni ezt... mennyi ártatlan áldozatnak kellett megöletnie, kiket saját szobáik falain belül találtak*

¹⁹⁹ Eismann I, 158., Daverio, Einheit, 61.

²⁰⁰ Lásd „C” függelék, 214. oldal.

el a gránátok, stb., stb. A város hemzsegett a poroszoktól, akik körös-körül szalmán feküdtek a régi piacnál".²⁰¹

Schumann menekülésének és bujkálásának okait sokan nem akarták megérteni, inkább gyávának tartották. Pedig el kell ismerni, hogy ismét a család a kulcsa minden döntésének. Képzeljük csak el, ha a városban maradv a harcolók között találja magát, még ha túl is éli a csatát, úgy járt volna, ahogy a lázadók többsége: mint Wagner, akinek tíz évre száműzetésbe kellett menekülnie külföldre, vagy ahogy barátja, Schröder-Devrient énekesnő, akit munkahelyéről tettek ki a forradalomban való aktivitása miatt. A nagycsaládról való gondoskodás felelőssége azokat talán nem tartotta vissza attól, hogy azt tegyék, amit szívük diktált, de Schumann nem lehetett felelőtlen. Reinhard Kapp így fogalmaz: „*Nem szabad azt várnunk Schumanntól, hogy kezébe szuronyt ragadjon [...] még ha nagyon sok zenetörténész ezt is teszi ma helytelenül, ő nem tette*”.²⁰²

Az ő feladatai egészen mások voltak. 1849. július 6-án Julius Rietznek küldött levelében ezt írja: „*Ennek az évnek a forradalmi szelleme jót tett velem. Soha nem voltam ilyen szorgalmas és iparkodó*”.²⁰³ Közvetlenül Drezdába való visszatérésük után pillanatok alatt papírra veti az op. 76-os zongorára szánt indulókat (Vier Märsche), melyek közül a negyedik, utolsó darabba még a *Marseillaise* dallamát is belecsempészi bizakodásában²⁰⁴, és mintegy üzenetként szuggerálva, hogy bár a forradalmat leverték, mégsem szabad hagyni, hogy annak szellemét kiöljék; sőt, mint művész, feladatának érezte, hogy életben tartsa a szabadságban való hitet, mert a vereségbe nem lehet belenyugodni. Az op. 76. kiadása kapcsán 1849. június 17-én a Whistling kiadónak írt levelében Schumann így ír az éppen akkor befejezett műről, amolyan republikánus szellemben: „... *nem találtam jobb módját* (a republikánusok fellendülésén való) *elragadtatásom kifejezésének, az indulók tüzes buzgósággal fogantak*”.²⁰⁵ Természetesen nem ez az egyetlen forradalmi eszméket hangoztató műve, mégis talán a legfontosabb megállapítás jelen pillanatban az, hogy bár első látásra úgy tűnhet, a sok borzalom befelé fordulásra ösztönözte, mégis hatalmas termésáradat tudott megindulni belőle, mely időszakot saját szavai által úgy ismert meg a világ, mint a „*leggyümölcsözőbb éve*”. Az alkotáshoz szükséges ihlet gyökere pedig

²⁰¹ Litzmann II, 186.

²⁰² Kapp, Revolution, 320.

²⁰³ Jensen, 233.

²⁰⁴ Nem ez az egyetlen hely, ahol Schumann a *Marseillaise*-t idézi. Találkozhatunk vele az op. 26-os Faschingsschwank aus Wien sorozatában (1839), Heine Die beiden Grenadiere című versére komponált op. 49. № 1-es dalban (1840) és az op. 136-os Hermann und Dorothea nyitányba (1851) is belecsempészte az idézetet. Vö. Daverio, Einheit, 68. Lásd később a 149. oldalon.

²⁰⁵ Eismann I, 159., Lásd még Daverio, Einheit, 61. Daverio írása sokat felfed Schumann politikai kötődéseiről és hazafias lelkületű alkotásaival kapcsolatban.

valóban lehetett a forradalom miatti stressz- és a félelemérzet, mely érzéseivel (ahogy már szó volt róla) még a baráti és családi környezetében történt halálesetek is hozzájárultak. Lehet abban valóság, hogy a legborzasztóbb dolgok hozzájárultak az emberből a legtöbbet.²⁰⁶

A háború zaja előtt Kreischa csendes és barátságos környezetébe való menekülésük időszakának pedig talán testvérpárja volt, mely majdnem egy évvel korábban történt: amikor a nagyszabású tervek folytatása, a német nemzeti opera ügyében tett újabb próbálkozások és a politikai történésekbe való belebonyolódás helyett csendesen visszavonult a családi idillbe, régi szerelméhez, a zongorához, és megnyitotta a gyermekének ajándékba szánt, hangokba öntött emlékiratait, a Jugendalbumot.



8. ábra. Robert és Clara Schumann kettősportréja 1846-ból. Ernst Rietschel domborműve

²⁰⁶ Ostwald, Leiden, 127–128. Ostwald az 1848/49-es műterméssel összefüggésbe hozza az említett haláleseteket és a forradalmi idők szorításait, melyek okán az alábbi következtetésekre jut, egyúttal ekképpen értékeli Schumann utolsó drezdai éveit: „*A jellegzetes kapkodás, amivel Schumann Drezdában az utolsó két évében komponált, körülbelül erre az időre esik. Közvetlenül a Genovevára következett a Manfred (op. 115.), az Album für die Jugend (op. 68.), a Waldszenen (op. 82.), a Bilder aus Osten (op. 66.), a Drei Fantasiestücke klarinétra és zongorára (op. 73.), a Konzertstück négy kürtre és zenekarra (op. 86.), a Faust-jelenetek befejezése és sok kórusmű. Ezeknél a daraboknál rendkívül zseniális munkákról van szó; mind Schumann karakterében lévő bizonyos vonások megerősítése eredményének tekinthetők. Schumann most már minden eddiginél nagyobb mértékben került tudatába halandóságának, és annak a ténynek, hogy már csak kevés ideje van hátra. Sokféle terv nyomása alatt állt, és azt lehetőleg sokféle módon és területen akarta elvégezni. Ő egy egyfolytában növekvő nagycsalád feje volt, és az egyetlen sokféle módon és területen akarta elvégezni. Ő egy egyfolytában növekvő nagycsalád feje volt, és az egyetlen sokféle módon és területen akarta elvégezni. Ő egy egyfolytában növekvő nagycsalád feje volt, és az egyetlen sokféle módon és területen akarta elvégezni.* Ebben a helyzetben volt akkor a zeneszerző, amikor 40 évesen zeneigazgatóként új karriert kezdhetett Düsseldorfban.”

II. A JUGENDALBUM SZÜLETÉSE ÉS A SZÜLŐI GONDVISELÉS

Robert Schumann Drezdában eltöltött életszakasza fordulópontjának is nevezhetjük 1848. augusztus 30-át, amikor az első zongoradarabok hangjegyei a vázlatfüzetbe kerültek. Ez a megállapítás több aspektusból nézve is igazolhatónak látszik.

Az első, és talán egyik legfontosabb terület a pénzügy. A család megnövekedett kiadásait nem tudták a szerény bevételekből fedezni, s emiatt Schumann kénytelen volt Carl bátyjától kölcsönkérni abból az összegből, mely az apja után örökölt családi vállalkozásban az ő tulajdonrésze volt. A nehéz helyzethez természetesen a forradalom ínséges időszaka is hozzájárult, azonban korántsem ez volt az anyagi problémák egyetlen oka. Clara akkortájt a sok kicsi gyerek mellett szinte semmi egyéb munkát nem vállalhatott. Ha végigtekintünk a mögöttük lévő három esztendőn, megállapíthatjuk, hogy alig volt olyan kasszasikernek nevezhető bemutató, koncert vagy turné, mint amilyen pl. az oroszországi volt. 1846 végén elutaztak ugyan Bécsbe, ahová a két nagyobb gyereket is magukkal vitték, de gyakorlatilag teljesen veszteséges volt az ott adott három előadás. A hazafelé vezető úton, Prágában és Brünnben adott koncertek már kicsit szerencsésebb kimenetelűek voltak, de az utazás költségeinek levonása után csak csekély hasznuk maradt. Nem sokkal azután, 1847 tavaszán Berlinben tartózkodtak a Péri bemutatója miatt, ahol sokkal melegebb fogadtatásban részesültek, de a siker, ami létüket megalapozta és biztosította volna, sajnos nem vált rendszeressé.²⁰⁷ Ezért nagyon lényeges lesz az a változás, amit 1848 második felétől tapasztalni fog a Schumann házaspár: anyagi életükben fordulat következik be a Jugendalbum sikeres fogadtatása miatt.

A második dolog – aminek szintén vannak anyagi vonatkozásai –, hogy Schumann akkortájt főként olyan projekteken dolgozott, amelyek rengeteg munkaidőt vettek igénybe, vagy piacképtelenségük miatt jóformán „alig hoztak a konyhára”. Ha megnézzük befejezett opuszait, láthatjuk, hogy 1845-ben figyelme szinte csakis a kontrapunktikus művei körül forgott. Igaz, hogy ezek a művek jótékony hatással voltak Schumann lelki egyensúlyára, de például a pedálzongorás darabok már csak a hangszerválasztás miatt sem válhattak népszerűvé. Ez annyit jelentett, hogy bevételt nem remélhetett ezekből a

²⁰⁷ A drezdai helyzetükkel való elégedetlenségüket mutatja, hogy először Bécs, majd az ott átélt sikertelenségek miatti csalódottságuk után Berlin is számításba jött, mint esetleges letelepedésre alkalmas hely. Az utazásokról részletesen beszámolt Schumann a gyerekeinek: „C” függelék 210–211. oldal.

művekből. Ezután két nagy jelentőségű munkája az a-moll zongoraverseny 2. és 3. tétele, valamint a C-dúr szimfónia elkészítése volt, mely személyes bevallása szerint betegségéből való kilábalni akarásának tanúságtétele. Mindkét mű sikere (főleg hosszabb távon nézve) kétségtelen, azonban alkotói időszakuk a szokásosnál jóval hosszabb ideig, a szimfónia esetében közel egy évig nyúlt el. Kamaraműve csupán kettő, az op. 63-as és az op. 80-as zongoratrió született 1847-ben, zongoramű egyáltalán nem, dal is csak elvétve. Kórusmuzsikában mérhető inkább teljesítőképessége, de erre is találunk magyarázatot: a karnagy teendői kínálta lehetőségeket igyekezett ilyenformán kihasználni, ha már keresete nem származott a kórusok vezetésével járó munkájából. A legtöbb idejét és energiáját mégis a drámai művekkel való foglalatossága emésztette fel. 1844 és 1853 között folyamatosan visszatért a Faust témához, melynek jeleneteit részenként írta meg. Egyetlen teljesen elkészült operáján, a *Genoveván* (op. 81.) közel másfél évig, 1847-től 1848 augusztus végéig dolgozott, gyakorlatilag napokkal a *Jugendalbum* elkezdése előtt fejezte be. Ezzel egyidejűleg már egy másik drámai téma foglalkoztatta, hiszen a *Manfred* vázlatain is dolgozott (op. 115.), de a munka nagy részét csak az albumdarabok komponálása után, októberben folytatta. Ezek a művek sok figyelmét lekötötték, pénzt nem hoztak, s mivel más egyéb tevékenységre alig maradhatott ideje, nemigen mondhatta el magáról az alábbi értékelést ugyanazon a pozitív hangon, ahogyan egy évvel később tette: „*soha azelőtt nem voltam elfoglaltabb és boldogabb a munkámmal*”.²⁰⁸

Szinte sugallja a szituáció, milyen nehezen elviselhető lehetett Schumann számára annak tudata, hogy már négy éve nem csinál egyebet, csak amiért minden más kötöttségét, munkahelyét feladta, azaz komponál. Mégsem nyugtathatta meg ez a tudat, hiszen ahhoz képest, amennyi erejét felemésztette, kevésbé látta közvetlen gyümölcsét munkájának. Az elkészült opuszok száma is ebben az időszakban a legkevesebb, de ez az arány is megváltozik majd rövid időn belül. A csekély kézzelfogható eredménynek még egy harmadik oka is van, a fizikai és idegi gyengesége, betegeskedése, amely oly sokat nyomasztotta őt, szinte lehetlenné téve, hogy hónapokig bármit is papírra vessen, vagy más egyéb módon hasznossá tegye magát. A naplójába jegyzett „panaszai” azonban 1848 második felétől fogyatkozni kezdtek, állapotában jelentős javulás állt be, a következő másfél-két év folyamán pedig gyakorlatilag abszolút kiegyensúlyozott életet élt. Hamarosan látni fogjuk, hogy a fenti dolgok mindegyikében jelentős változás állt be a *Jugendalbum* alkotói időszakában, és ez megmagyarázhatja Schumann-nak a művéhez, mint „legújabb születendő gyermekéhez” való személyes, megkülönböztetett kötődését.

²⁰⁸ Eduard Krügernek 1849. november 29-én írott levél részlete, idézve Jensen, Schumann, 231.

1. Az ötlettől a nyomtatásig vezető út

A Jugendalbum az első hang lejegyzésétől a gyűjtemény megjelenéséig tartó alkotói folyamatban számos változáson ment keresztül. Bár nem szokatlan Schumanntól, hogy a komponálás során sokféle verziót és lehetőséget vonultat fel, a forrásanyag mennyiségét ismerve a Jugendalbum „fejlődéstörténete” egyedülálló. Köszönhetően a felfedezett forrásoknak és Appel kutatómunkájának, ez a munkafolyamat a realizált és a meg nem valósult álmokkal együtt, melyeket Schumann feleségével együtt szívében hordozott, a szemünk elé tárul.

Maga a komponálás is több (legalább három), és a nyomtatásra szánt anyaggal – rajzokkal, szövegekkel, címekkel – való utómunka is jó néhány fázisra bontható. Mint látni fogjuk, a kiadókkal való tárgyalása is erősen befolyásolta, hogy végül milyen lett a megjelent változat. Mindez nagyon rövid idő alatt zajlott le, hiszen a teljes időszak az első nyomtatott példányig három és fél, de a boltokba kerülésig is csupán négy és fél hónapig tartott, mely a mai nyomdatechnika lehetőségeihez viszonyítva is rendkívül gyorsnak mondható. Egy ilyen munkánál természetesen számolnunk kell azokkal az időkkel is, amelyek a kísérletezések, próbálkozások, esetleg végül elvetélt ötletek miatt elvesztek. Mindez az alkotói folyamatot hosszabbította, a Schumann szándéka szerinti megjelenést pedig időben jócskán kitolta. A következőkben ezt az első ránézésre bonyolult folyamatot kívánom – az átláthatóság kedvéért táblázatok segítségével is – kronológiailag bemutatni.

Marie Születésnap albuma és a Zenetörténeti tanulmányok²⁰⁹

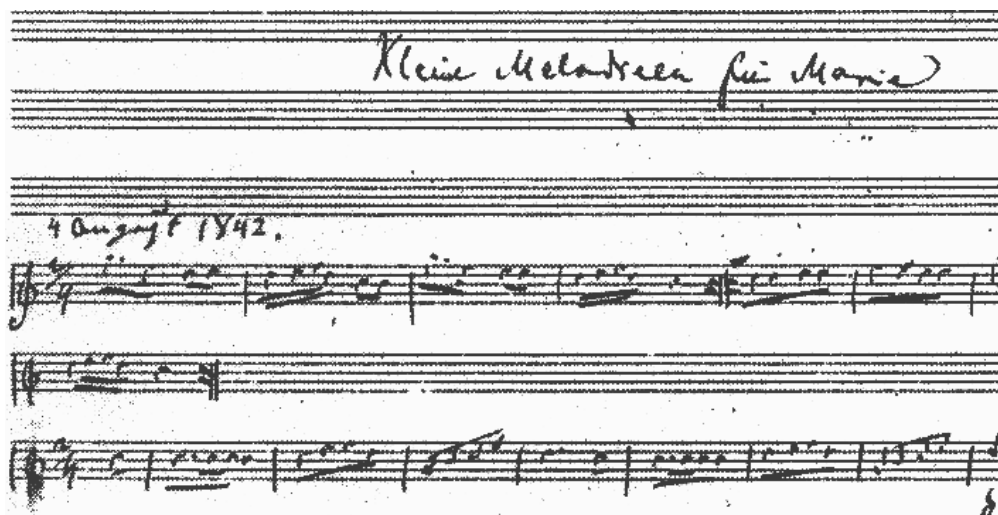
Operája befejezése körüli izgatottságában Schumann nem felejtkezett meg arról a közelgő dátumról, mely fontossá vált családjuk életében: Marie, az elsőszülött gyermek 1848. szeptember 1-jén töltötte be hetedik életévét. Augusztus 31-én találkozunk először a Haushaltbuchban az arra való utalással, hogy a papa kis zongoradarabokat szánt lányának

²⁰⁹ A Geburtstagsalbum für Marie Schumann (Születésnap album) és a Lehrgang durch die Musikgeschichte (Zenetörténeti tanulmányok) címet az egyszerűség kedvéért magyarul használom.

Marie Születésnap albuma csak 1953-ban véletlenül került elő egy német antikváriumban. A kézirat 1957-ben Dagmar Weise munkája nyomán vált tudományosan feltárttá, aki azonban akkor még nem ismerte fel, hogy a forrásanyag valójában két részből áll. Természetesen mindezt hamarosan (63. oldal) részletesen fogom tárgyalni. Lásd Weise, 383–399. A gyűjtemény 1998-ban jelent meg faksimile kiadásban Appel kommentárjával. Lásd Klavierbüchlein.

ajándékba: „A gyermekalbum ötlete – miniatűrök Marie számára”.²¹⁰ Valójában már az előző napon, augusztus 30-án elkezdte a komponálást és olyan jól haladt, hogy az ünnepnapra egy egész kis album kerülhetett az „ajándékozó-asztalra”. A kézzel írott hangjegyfűzet a következő címet viselte: „*Stückchen für's Clavier / Zu Marie'chens 7tem Geburtstag / den 1sten September 1848 / gemacht vom Papa*”. Egy később írt levelében így ír erről Schumann: „Az album első darabjait [...] a legidősebb lányunknak, Marie-nak írtam születésnapjára, és így követte egyik a másikat.”²¹¹

Ünnepnapok alkalmával Clarát és gyermekeit szokás szerint meglepte valami zenei vonatkozású dologgal, legyen az egy apró kis darab vagy akár egy jelentősebb szerzemény.²¹² Appel a Jugendalbum ötletének eredőit egy ilyen alkalomhoz, 1841 karácsonyára vezeti vissza, amikor Schumann egy bölcsődalt komponált feleségének és újszülött gyermekének ajándékba. Ez később az op. 124-es sorozat 16. darabjaként, Schlummerlied (Altatódal) címen 1854-ben került kiadásra.



9. ábra. Az alig egyéves Marie-nak lejegyzett két dalocska kottalapja a Gedenkbuchból

²¹⁰ TB III, 469.

²¹¹ Erler, II, 61.

²¹² Ajándékozási szokásaikról szerelmük bimbózó időszakától tudunk, de a gesztus házasságuk éve alatt sem veszített intenzitásából. Például Clarát 22. születésnapjára az op. 37-es Rückert dalok mellett a B-dúr szimfónia nyomtatott példányával, és a d-moll szimfónia (első) befejezett változatával, 1848 karácsonyára a Waldszenen (op. 82) első darabjával, 34. születésnapjára pedig egy Klems zongora mellett zenekari és kórusművekkel is megajándékozta. De arra is volt példa, hogy Clara lepte meg férjét szerzeményével, pl. 1841 karácsonyára a Heine versekre írt *Ihr Bildnis* és a *Volkslied* dalokkal. Ismerhetjük ennek a szép családi szokásnak a továbbörökítését az Emlékkönyvecskéből, ahol Schumann meghatottan mesél kislánya szerzeményéről, amit 37. születésnapján játszott édesapjának. 39. évfordulójára pedig Ludwig Bechstein *Nänie* című versre komponált dalát adja, melynek lejegyzésében Clara segített neki. Schumann később ceruzával kipótolta a kis szerzeményt egy másik szöveggel és 1849. június 8-i dátummal, melyből következik, hogy ez egy „papának szánt szülinapi ajándék” volt. 1849 szeptemberében, Clara születésnapján Schumann és Marie már négykezeszt játszottak, méghozzá az időközben elkészült *Zwölf vierhändigen Klavierstücke für kleine und große Kinder* (op. 85.) sorozat *Geburtstagsmarsch* című darabját, öt évvel később pedig a két idősebb testvér játszotta ezen alkalomból a *Bilder aus Ostent!!* Vö. Daverio, Herald, 195, 201, 241, 409, 453., Worbs, 172., Függelek, 212., 220. oldal.

A következő fontos dokumentum az 1842 augusztusában megnyitott Gedenkbuch, mely a gyermek közelgő egyéves születésnapjára készült. Ebbe nemcsak dalocskák kerültek, hanem rímek, versek, és később Marie saját kis dallamai is. 1846 áprilisában, nem sokkal az Emlékkönyvecske megkezdése után tervbe vesz ugyan egy „*füzetnyi gyermekdallamot zongorára, csak Marie-nak?*”, de végül mégis marad a már megkezdett Gedenkbuchnál.²¹³

Ezután közvetlen előzményként az Emlékkönyvecskébe lekottázott kis darabot kell megemlíteni, melyre már korábban utaltam.²¹⁴ A Für ganz Kleine (Egészen kicsiknek) címmel mintapéldája lesz a majdani albumdaraboknak. Ott még fele hangértékekben, később a Jugendalbum forrásanyagaiban (Bostoni vázlatlap, Skizzenbuch, Stichvorlage, és egyéb vázlatkönyvek, tisztázatok) pedig augmentált ritmussal lejegyezve, de végül mégis kimaradt a nyomtatásból. Ez a kis darab már megtalálható a „B” jelű függelékben is (205-207.oldal), mely a Jugendalbum forrásainak jegyzékét tartalmazza. Ebből az anyagból nyomon követhetjük az összes kutatástörténetileg idesorolható darab és vázlat sorsát.²¹⁵

A Születésnap album lejegyzése, mely mindössze augusztus utolsó két napját vette igénybe, az alkotói folyamat első szakaszának tekinthető. Az album nyolc kis darabból állt, egy Mozart, a többi Schumann szerzeménye, melyek közül hat – három eredeti, három pedig megváltoztatott címen – a Jugendalbumban is megtalálható. Sorban így voltak elrendezve (zárójelben a címváltoztatásokkal):

- № 1 Schlafliedchen für Ludwig (Trällerliedchen, op. 68/3)
- № 2 Soldatenmarsch (op. 68/2)
- № 3 Ein Choral (op. 68/4)
- № 4 Nach vollbrachter Schularbeit zu spielen (Stückchen, op. 68/5)
- № 5 Ein Stückchen von Mozart
- № 6 Bärenanz
- № 7 Liedchen eines armen Kindes (Armes Waisenkind, op. 68/6)
- № 8 Jägerliedchen (op. 68/7)

²¹³ A Gedenkbuch 1842. augusztus 4-i keltezésű Kleine Melodien für Marie (lásd 9. ábra és 170. oldal) második darabja egy duókánon a B-dúr Tavaszi szimfónia 1. tételének egyik témájára, melyet később szeretett volna továbbfejleszteni, de ez a terv nem valósult meg. A kezdetleges albumba még két dallam került, az egyik a Marie saját szövegére 1851 szeptemberében komponált *Mailied*, melyet Schumann később megzenésített két szólamban, a másik pedig a már említett *Nänie*. A szülők a gyereknevelésben láthatóan nagy hangsúlyt fektettek a kreatív gondolatok megvalósítására és az alkotásban való tapasztalatszerzésre. A zeneszerzés és a költészet alapjaira tanították meg a gyerekeiket, akiknek bizonyára sikerélményt jelenthetett, hogy ők is szüleik önkifejezési formájával próbálkozhatnak. Appel, 46–48, 50–52.

²¹⁴ Lásd 39. oldal 149. sz. hivatkozást. A kottát lásd a „G” függelék 261. oldalán.

²¹⁵ A táblázatban szereplő forrásanyagokat Appel kutatásai alapján állítottam össze. Az időrendben korábbi publikációjában (Actually) található összegzést kiegészítettem az újabban előkerült forrásokkal. Ezekről részletezve e fejezet 223. sz. hivatkozásánál olvashatunk. A forrásanyagok rendszerezését lásd még Appel, Actually, 190–198., Appel, Album, 90–100.

A hat darab, amit a Jugendalbumba is beillesztett, a kötet elején szerepel (a könnyebb darabok közül csak az első, a Melodie nincs jelen a Születésnap albumban), és ha megfigyeljük a Jugendalbum darabjainak egyre nehezedő tendenciáját, akkor ezeknek a (majdnem) kezdőknek szánt daraboknak nem is lehetne jobb helyet találni. A születésnap ajándék ötlete bizonyára inspiráló lehetett Schumann számára, s hogy ne hagyja félbe ezt a jól induló folyamatot, melynek máris áldásos hatásai voltak Marie zongoratanulására nézve²¹⁶, újabb lépéseket tett, hogy ha lehet, minden addig felmerült ötletét most megvalósítsa.

A családi ünneplés után nyomban neki is kezdett, hogy valami „zongoraiskolafélét” állítson össze gyermekei számára, amelybe beleillesztheti más szerzők műveinek könnyített zongoraátiratát is. Az általa méltónak talált szerzők – Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Spohr és Mendelssohn – egy-egy darabjával illő módon reprezentálhatta a hangszeres zenével ismerkedők számára a múlt nagyjait. Ilyen módon ez a kis sorozat – Schumann elnevezésében Lehrgang durch die Musikgeschichte – mint egy kis Zenetörténeti tanulmányok szolgált. A fenti zeneszerzők közül Bach, Händel, Mozart, Weber, Schubert egy-egy, és Beethoven két műrészletének feldolgozása fennmaradt, közülük azonban nem mindegyik szerepelt Marie Születésnap albumában, mely Appel szerint egyértelműen bizonyítja, hogy ezek az átiratok később kerültek bele a kis füzetbe.²¹⁷ Így megállapíthatjuk, hogy a Születésnap album további hat darabbal bővült:

- | | |
|----------------------|--|
| [№ 9] ²¹⁸ | Ein Stückchen von J. S. Bach |
| [№ 10] | Ein Thema von G. F. Händel |
| [№ 11] | Ein Stückchen von Mozart (ez megegyezik a № 5. darabbal) |
| [№ 12] | Eine berühmte Melodie von L. van Beethoven |
| [№ 13] | Ein Ländler von Franz Schubert |
| [№ 14] | Rebus |

²¹⁶ A Születésnap album előkerült kéziratába bejegyzett ujjrendek arról tanúskodnak, hogy Marie és testvérei valóban gyakoroltak a kis füzetből. Lásd Schumann, Klavierbüchlein, 4.

²¹⁷ Vö. Appel, Album, 64–66. Ez szolgálhat magyarázatul arra is, hogy Mozart ugyanazon darabja miért szerepel benne két ízben: egyszer Schumann, és egyszer Clara kézírásával. A szerzők és a bemutatásra kiszemelt művek kiválasztásában Clara is segíthetett, hiszen például a *Grobschmied-variációk*-ból való Händel témát, mely Clara repertoárjának részét képezte, szintén ő másolta át a Születésnap albumba. Weber *Bűvös vadász* részlete csak a Stichvorlage-ban van lekottázva, ahogyan az op. 109-es Beethoven szonátarészlet is. A többi átirat kottája eddig még nem került elő, csak a forrásokban található utalásokból deríthető ki, hogy léteztek. Lásd Klavierbüchlein, 13–14. Az album tartalmát a „B” függelék táblázatának I. oszlopa is tartalmazza. A fennmaradt darabok kottáját lásd a „G” függelékben, 257–260. oldalon, a műveket pedig részletesen a 167–169. oldalon tárgyalom.

²¹⁸ A sorszámok zárójelben szerepelnek, mivel eredetileg csak az első nyolc darab mellett volt számozás, a későbbi hat anélkül szerepelt. Lásd Weise, 389–390.

A lista végén helyet foglaló Rebus Schumann sajátja, ez is utólag került bele a kislánynak megkezdett és újabb darabok számára is nyitva hagyott Születésnap albumba. A kis darabról, mely nem más, mint egy zenei hangokkal lejegyzett rejtvény, szintén lesz még szó a későbbiek során.²¹⁹

A nyilvánosság kérdése – Tervezetvariánsok

Marie születésnapján, 1848. szeptember 1-jén már megtaláljuk a félreérthetetlen utalást arra, hogy Schumann lendületes munkába kezdett. Clara naplójába írt, már korábban idézett szavait érdemes újra elolvasni: „*A darabok, melyeket a gyerekek általában a zongoraórán tanulnak annyira silányak, hogy Robert arra a következtetésre jutott, hogy kottát (albumfélét) komponál csupa gyermekdarabbal, és kiadja. Máris számos elragadó miniatűrt írt*”.²²⁰ Az „A” függelék felsorolásában²²¹ az alkotói folyamatot vizsgálva láthatjuk, hogy szinte egyik darab a másik után következett, melyek belekerültek valamelyik vázlatkönyvébe. Olyan könnyedén és oldottan komponált – ezt az érzést már régen nem tapasztalhatta –, hogy két-három hét leforgása alatt majdnem a bőség zavarába került, hiszen a nem saját szerzemények feldolgozásait is számítva közel 70 darabocska gyűlt össze, melyből nem is volt olyan könnyű kiválasztani a legalkalmasabbakat (főleg ha figyelembe vesszük, hogy eleinte nem is volt teljesen biztos abban, hogy milyen kiadványt is akar). Az alkotás folyamatában bőven volt alkalma és lehetősége mindezt eldönteni, egyet azonban kijelenthetünk: a kis Születésnap album darabjainak sorsa eldőlt, mivel immár átlépte a magánszféra határait, és megkezdte útját a nyilvánosság meghódítása felé.

Schumann elhatározása, hogy nem csak a családi berkekben kívánja kamatoztatni zseniális ötletét, hamarosan egy sereg döntéshelyzetbe kényszeríti, ahol legtöbbször órák leforgása alatt kell a legjobb döntést meghoznia. Ennek az időszaknak az intenzitása most nem kifáradásba, kimerültségbe hajszolja, hanem hihetetlen erőt és kitartást ad neki; még a legkeményebb harcokban is képes lesz érvényesíteni akaratát. Kiegyensúlyozottsága, feléledő üzleti érzéke, találmányossága és megnyíló optimizmusa reménykeltő környezete számára is, és ez a megtapasztalás nem múlik el nyomtalanul.

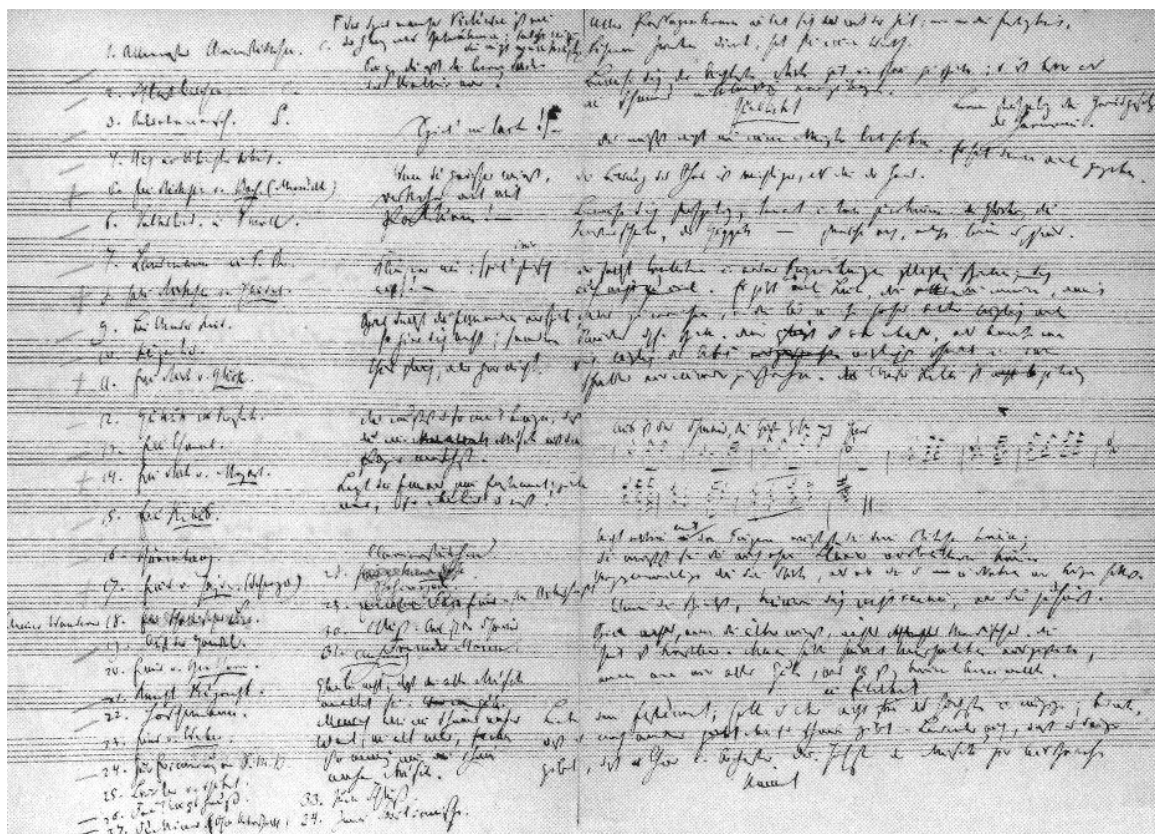
A szeptember 2-től 9-ig terjedő időszakot nevezi Appel második alkotói periódusnak, melynek gyanúját a pihenőnek érzékelhető 9-ei, „*az Album majdnem*

²¹⁹ Lásd a 90–93., a 169–170. oldalon és Appel, Album, 67–72.

²²⁰ Lásd a 39. oldalon a 152. sz. hivatkozást.

²²¹ A Jugendalbum fejlődéstörténetének kronológiáját lásd az „A” függelék, 203–204. oldalán.

befejezve” naplóbejegyzés kelti.²²² Mivel a vázlatkönyvekbe, különösen a Skizzenbuchba egyre több mű első lejegyzése megtörtént, talán úgy gondolta Schumann, hogy már létezik annyi darab, amennyiből össze lehet állítani egy kötetet. Az erre utaló dokumentum egy kottapapír, melyen 34 sorszámot tartalmazó lista található, a kis darabok tervezett felirataival.²²³



10. ábra. A Bostoni vázlatlap írásos oldala, mely eredetileg a Skizzenbuch része lehetett

²²² TB III, 469. A Schumann által vezetett Kompositionverzeichnisban (mely a Projektenbuchban, a csak részlegesen nyilvánosságra hozott forrásanyagban található jegyzék) tett bejegyzés alapján ez a kompozíciós cezúra egészen szeptember 14-ig kitolódni látszik. Appel, Actually, 178., 201. n39., 202. n54., Appel, Album, 101. n1.

²²³ A forrásdokumentumok közül ez a lista, mely valószínűleg eredetileg a Skizzenbuch része volt, ma a Boston University of Massachusetts tulajdonában van, ezért mi is Bostoni vázlatlapnak nevezzük (10. ábra). A „B” függelék táblázatának II. oszlopában sorszámozás szerint megtalálható. A Skizzenbuch, mely magángyűjteményben van Dél-Németországban, az egyes darabok vázlatait tartalmazta. A Skizzenbuchban, ebben a 34 oldalas vázlatkönyvben a végül kinyomtatott 43 darabból 37 darab vázlata (pontosabban 38, ha a Knecht Ruprecht (№ 12.) vázlatát is idevesszük, mely a levált Bostoni vázlatlap hátoldalán szerepel), és még néhány más (néhány befejezetlen) vázlat is megtalálható. A Zenei házi- és életszabályok nagy részét is ennek lapjaira jegyezte fel Schumann. 1924-ben faksimile kiadásban jelent meg Lothar Windsperger gondozásában. Ezen kívül még egy vázlatkönyv létezik, mely a Jugendalbum egyes (a № 18, 30, 33, és 34.) darabjain kívül tartalmaz Schumann más műveiből is vázlatokat. Ez a Reiseskizzenbuch nevet viseli, és az utazásai során eszébe jutott ötleteit jegyezte le benne, ma a Bonni Egyetemi Könyvtár őrzi. Csupán a № 7., és 42. darabnak nem találni a vázlatait, talán közvetlenül kerültek a közben egyre bővülő Stichvorlage-ba, mely pedig a nyomtatásra előkészített tisztázott anyag gyűjteménye volt. A két vázlatkönyv tartalmát a „B” függelék táblázatának III., a Stichvorlage-t a IV. oszlopában találjuk. Lásd még Skizzenbuch. Vö. Appel, Actually, 190–191.

Ezen a listán van olyan sorszám, amelyhez több darab is tartozik (pl. 29.), van ahol javítás szerepel (18., 28.) és van amelyik abszolút hiányzik (32.). A lap mindkét oldala tartalmaz írást: az egyik oldalán a 34 darabos lista, 19 zenei házi- és életszabály, és a 30-as sorszám alatt lévő Aus ist der Schmaus kánon kottája, míg másik oldalán a Knecht Ruprecht (op. 68. № 12.) vázlatát találhatjuk zeneszerzői gyorsírással lejegyezve. A 34 darabos listán saját szerzeményei közé ügyesen beleillesztette más mesterek alkotásait, így mint egy zene-történelmi utazással összekötött tanulmány egyértelmű pedagógiai szándékot sugall. Ekképpen a tervezetet még nem lehetett volna saját opusznak nevezni (mások szerzeményei miatt), mégis óriási lépést tett vele a nyilvánosság felé.



11. ábra. A Skizzenbuch hatodik oldala a Melodie vázlatával, és néhány életszabállyal

A Skizzenbuch különlegessége az, hogy immár nemcsak hangjegyeket találunk benne, hanem közmondásokhoz, aforizmákhoz hasonló „jótanácsokat” is, melyek komponálás közben juthattak Schumann eszébe.²²⁴ Ez az ihlete kezdte kirajzolni az album eredeti koncepcióját, mivel az nem csupán egy egyszerű gyakorlókottának számított

²²⁴ A Skizzenbuch 3. oldalán a lejegyzés sorrendjében nézve a № 29, 43, 31, 11, 23, 24, 27, 47, 48, 52, 38, 56, 51, 63-as, a 6. oldalán a № 39, 40, 36, 41, 42, 28, 55, 34, 37, 6, 62-es, a 7. oldalán a № 44, 45, 17, 9, 10, 3-as szabály található. A különálló Bostoni vázlatlapon még további 19 Zenei házi- és életszabály szerepel. Lásd Skizzenbuch, VI. és a 11. ábra.

ezután, hanem amolyan családi albumnak, mely élvezetes zongoradarabokon kívül közmondások erejével bíró szöveget és képanyagot is magába foglal.²²⁵ Ezt a szándékot erősíti meg az *NZfM* 1850. június 28-i 52. számának kommentárja is, melynek mellékletében jelent meg először nyomtatásban a *Musikalische Haus- und Lebensregeln* gyűjteménye. Egy részlet ebből: „Az aforizmákat Schumann a *Jugendalbum* első kiadásához szánta függelékként. A közmondásokat felváltva kellett volna az illusztrációkkal együtt a darabok közé illeszteni. Azonban a kivitelezés során komoly nehézségek merültek fel”.²²⁶ Ezekről a „nehézségekről” természetesen még lesz szó a későbbiekben.

Schumann mélységesen hitt a művészeti ágak kölcsönhatásában. A gondolat, hogy zenét, képet és szöveget egységgé formáljon, az irodalmi romantikában gyökerezik. Követendő példa is akadt számára bőven, gondoljunk csak a képzőművészek és irodalmárok ihlető légkörére. Ezek közül érdemes felidézni néhányat.

Már volt szó Fröbel *Mütter- und Koseliedern*²²⁷ című publikációjáról, mely könyvszerkezeti szempontból teljességgel megegyezik a *Jugendalbum*-tervezet beszéd – zene – kép összeolvasztásának koncepciójával. Fröbel meggyőződése, hogy ez a többirányú megközelítés összehangolja a művészeteket, új tartalmat hoz létre és gyarapítja az egyes művészeti ágak hatékonyságát. Fröbel egyébként ezt a sort még egy dimenzióval, a testmozgással is bővíti, mivel a daltanítást az ujjak és kezek mozgásjátékával kapcsolta össze.²²⁸

Schumannt képzőművész barátainak a kiadványai is foglalkoztatták. 1838-ban Robert Reinick Düsseldorfban egy 81 versből álló gyűjteményt adott ki, közülük 29 mellé illusztrációt is rendelt. A képek mindegyikét más képzőművész készítette, így jött létre annyi ember koprodukciójából a méltán sikeres, *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (Egy festő énekei barátai margórajzaival) című könyv.²²⁹ 1843-ban jelent meg a *Die Ammenuhr* című gyermekkönyv.²³⁰ Nem kevesebb, mint kilenc drezdai festő vett részt ennek kidolgozásában, többségük Schumann-nal is személyes ismeretségben

²²⁵ Vannak arra utaló jelek, hogy Schumann eredetileg dalokat is tervezett az albumba, (gondoljunk a *Canonra*), az elképzelés azonban csak a következő évben realizálódott *Liederalbum für die Jugend* (op. 79.) kötetével. Lásd később bővebben az *albumról* szóló részt a 161–166. oldalon.

²²⁶ Idézte Appel, *Album*, 73.

²²⁷ Magyarra fordítva Édesanya- és becéző-énekek. Lásd az 50. oldal 187. sz. hivatkozást.

²²⁸ Appel, *Album*, 23–25.

²²⁹ Ebből a gyűjteményből Schumann később összesen tíz verset választott különféle vokális művei alapjául. Bővebben Appel, *Album*, 78.

²³⁰ A *Dajka-óra* egy gyermekdal, mely a *Des Knaben Wunderhornban* (A fiú csodakürtje) jelent meg. Schumann az Emlékkönyvecskében idézi a szövegét jó néhány más verssel és gyermekdallal együtt, emlékeztetőül gyermekei számára. A verseket német nyelven lásd a „D” függelék, 216–217. oldalán. Schumann egyébként a *Wunderhorn* négy kötetét kérte Clarától, amikor Endenichben volt. Lásd „E” függelék, 221. oldal.

volt. A legnagyobb hatást talán mégis a már az előző részben említett²³¹ Reinick féle kiadvány, (magyar fordításban) az „*ABC-s könyv kicsi és nagy gyermekeknek, drezdai művészek rajzaival*” gyakorolta rá, mely Reinick elbeszéléseit, Hiller dallamait és a művészkör tagjainak rajzait tartalmazta.²³²

Schumann gyűjtőszennvedélyét ismerve nyilvánvaló, hogy a fenti (és sok más hasonló frissen megjelent) kiadványnak is a család könyvespolcán kellett lennie. A családfő előszeretettel halmozta el gyerekeit és feleségét ünnepek vagy akár más különleges napok alkalmával mese- és képeskönyvekkel, albumokkal, kottákkal és mindenféle hasznos kiadvánnyal, melyek nagymértékben hozzájárultak gyerekeik értelmi és érzelmi fejlődéséhez, és természetesen szórakoztatásukhoz is.²³³

Folytatva kutatásunkat, nagyon fontos állomásnak tekinthetjük a *Projektenbuch*ban található bejegyzést, mely más forrásokban lévő dátumoknak kissé ellentmondani látszik: „*Vom 30 August bis 14ten Sept.: Weihnachtalbum für Kinder/die gern Clavier spielen (42 Stücke). (Op. 68).*”²³⁴ Ugyanezt a címtervezetet találjuk hasonlóképpen fogalmazva a *Skizzenbuch* első oldalán: „*Zu Weihnachten / für Kinder, / die gerne Clavier spielen*”, és még egy másik megfogalmazásban is: „*Musikalisches / Weihnachtsalbum / <für kleine Kinder> / clavierspielende kleine Kinder / im Alter v. 8-10 Jahren / mit Randzeichnungen / von Bendemann, Hübner, R. Reinick / u. Richter.*”²³⁵

Ezekből megtudjuk, hogy Schumann immár karácsonyi albumként való kiadáson töri a fejét, mely gondolat a saját családi szokásaikat ismerve nagyon is észszerűnek tűnik. A karácsony (a szeretet ünnepe) és a születésnapok középpontjában, mint ma is, a gyerekek álltak, és mint ilyen alkalmak, lehetőséget adtak a gyermekkönyvek és hasonló kiadványok ajándékozására. A fenti címötletekből kiolvasható a megcélzottak köre: olyan gyerekek, akik „szívesen zongoráznak”, és akik körülbelül „8 és 10 éves kor” között vannak. A kissé hosszúnak tűnő cím egyben ajánlás is, mintha már képzeletben rá akarná beszélni az üzletbe tévedőket, hogy ezt vegyék meg ajándékba, hiszen a kötetben még a nagyszerű művészek, „*Bendemann, Hübner, Reinick és Richter rajzait*” is megtalálhatják. Ez persze ekkor még csak álom volt. Maga sem tudta, hogy a művészek mit fognak

²³¹ Lásd az 53. oldal 194. sz. hivatkozásában.

²³² Appel, Album, 82.

²³³ Így kerülhetett kezükbe a bizonyára példaként szolgáló, 1847 végén posztumusz megjelent Mendelssohn *Kinderstücke* (op. 72.) sorozat, hiszen Clara a Härtel kiadónak (a postázott kottáért) küldött köszönőlevelében ezt írja: „*A Gyermekdarabok szép szerzemény olyan zongoristáknak, akik nem rendelkeznek nagy ügyességgel, és mégis szívesen játszanák Mendelssohn műveit, [...] röviden, a darabok nagyon érdekelnek bennünket*”. Appel, Album, 76.

²³⁴ Uo., 78, 101.

²³⁵ Uo., 112–113.

válaszolni kérdésére, hogy munkájukkal hozzájárulnak-e egy minőségi, gyerekeknek szánt házimuzsika albumhoz? De bizonyára reménykedett benne, ismerve ezen a területen való jártasságukat és tevékenységüket.

Habár a gondolat, hogy alkotóművészek közreműködését kérje, már jóval korábban eszébe juthatott, csak az alkotói periódus végén realizálódott. Ez az alkotói időszak harmadik szakasza – Appel elhatárolása szerint – szeptember 10-től 27-ig, a *Stichvorlage* (a nyomtatásra előkészített tisztázat) elküldése napjáig tartott.²³⁶ Miközben születtek az újabb és újabb albumdarabok – a legutolsó páros, a *Winterszeit* I. és II. szeptember 22-én²³⁷ –, egyre inkább erősödött benne az elhatározás, hogy ez a kottafüzet különbözzön a szokványostól. A kis darabok olyannyira festőiek, képszerűek, hogy miért ne lehetne melléjük azok rajzait is odailleszteni? Schumann eleinte remélte, hogy Reinick vagy talán Bendemann, Hübner, esetleg Metz segítene álmai megvalósulásában. Terve szerint más készítette volna a borítólapot, más a darabok közötti rajzokat. Ezért is hívta meg az utóbbi három művészt lakásukba, ahol szeptember 24-én Clara eljátszotta nekik az

²³⁶ Érdekeség, hogy Appel a témában készített, időrendben korábbi *„Actually, Taken Directly from Family Life”: Robert Schumann’s Album für die Jugend* című tanulmányában (1994), mely az album forrásait összegzi, azt mondja, hogy ebben az alkotói fázisban már Schumann elvethette a más szerzők műveinek a gyűjteményében való megjelentetését. Ezt az állítását és egyben a harmadik fázis tényét az 1991-ben, egy londoni árverésen előkerült, ma New Yorkban, a Pierpont Morgan Library-ben őrzött kottalapon található listával bizonyítja, mely tartalmában a legközelebb áll a kinyomtatott *Jugendalbum*hoz, és mely dokumentum nagy valószínűséggel egykor a *Stichvorlage* része volt. Ezt a forrást New York-i jegyzéknek fogjuk hívni. (Appel, *Actually*, 178–181, 188–189., 12. ábra) Tény, hogy mindegyik zongoradarab szerepel a listában (javításokkal és cserékkel), melyben nemcsak a darabok sorrendjét tervezte el, hanem a leendő nyomtatásban való helyigényüket is az egyes darabok utáni oldalszámok megjelölésével. Ekképpen a kötet 60 oldal terjedelmű lett volna (a lista a „B” függelék táblázatának V. oszlopában megtalálható). Azonban az alkotói fázisokra bontásának elmélete kissé sarkos és valószínűtlen is. Hogyha az állítása szerinti idegen szerzők művei egy korábbi pedagógiai koncepció részei voltak, és egyben akadályai az újnak, miért maradtak még mindig ezek a darabok a szeptember 27-én nyomdába elküldött *Stichvorlage*-ban, és csak közvetlenül a nyomtatás előtt lettek kivéve abból? Ugyanez a helyzet a másik állításával, hogy ha ebben a harmadik fázisban született koncepciójának alapjait – hogy ti. a zene, szöveg és képek egy albumba szerepeljenek – a Zenei házi- és életszabályok beiktatása adta, hogyan lehet, hogy a korábban készült, második fázist bizonyító Bostoni vázlatlap (a 34 darabos listájával egy oldalon) a 19 szabályt is tartalmazza, melyek gyakorlatilag következetesen tovább a *Skizzenbuch* oldalain is megtalálhatók? Sokkal valószínűbbnek tűnik, hogy ezek a fázisok nem váltak el ilyen élesen egymástól, hanem Schumann újabb és újabb ötleteinek felvétele mellett meghagyta a korábbiakat is, mindaddig (később látni fogjuk), amíg a kiadók tanácsai által, és saját belátása szerint nem döntött véglegesen azok elhagyásáról. Elképzelésem szerint a New York-i jegyzék (még ha a *Stichvorlage* része is volt) csak később születhetett, mintegy letisztulás eredményeként, melyben már tényleg csak az albumban maradó darabok sorrendjével és oldaltervezetével foglalkozott. Ezért is tettem a valószínűsíthető időrendiséget követő táblázatban közvetlenül a nyomtatott kiadás elé. Ugyanakkor Appel a későbbi, *Robert Schumanns „Album für die Jugend”* című könyvében (1998) – bár korábbi állítását nem cáfolja – már hozzáteszi, hogy a más szerzők darabjai benne voltak a *Stichvorlage*-ban, és csak közvetlenül a nyomtatás előtt kerültek ki abból (Appel, *Album*, 164.). Tulajdonképpen az éles szakaszolást sem említi már, sőt úgy fogalmaz hogy a „*az album progresszív felépítésének tendenciáját különböző elrendezés-koncepciók előzik meg...melyhez a gyermek- és ifjúsági irodalom modelljei gyámszülő szerepet tölthettek be*”. Azt is írja, hogy nem véletlen, hogy a *Stichvorlage* külön laponként volt egy mappába fűzve, ezáltal nemcsak a sorrendjét lehetett könnyen változtatni, hanem bármikor bármelyik darabot (kottalapot) ki lehetett onnan venni. Appel, *Album*, 90, 95–99.

²³⁷ Lásd „A” függelék, 203. oldal.

albumdarabokat. Ők némi tanakodás után vállalták a feladatot, ám végül Metz október 7-én világossá tette, hogy nem vállalja az együttműködést, mondván, hogy ő igazán tájképfestő, nem pedig gyerekkönyv illusztrátor.²³⁸ Ezt bizonyíthatja a korábban idézett címtervezet is, mely Metz nevére már nem tesz utalást. Ám ahogy telt az idő, a Härtel kiadóval való hosszas levelezése után világossá vált, hogy ha azt akarta, hogy karácsonyra nyomtatott példány kerüljön az üzletkebe, még hozzá elérhető áron – melyet nagymértékben emelt volna az összes rajz és metszésük elkészítése –, akkor erről a tervéről részben le kellett mondania. Október 6-án a Jugendalbum kapcsán elhíresült levelében, melyet barátjának, Carl Reineckének írt, már beletörődéssel meséli: „Először azt gondoltam, hogy minden egyes darabhoz egy külön szegélyrajzot (illusztrációt) csatolok, – de [...] karácsonyig, az album kívánt megjelenési időpontjáig hátralévő idő túl rövid hozzá”.²³⁹ Schumann ebben a levelében azt is megemlíti, hogy a Zenei házi- és életszabályokat is az album részeként kívánja megjelentetni. Végül a rajzok ügyében – a lehetőségek szűkülése miatt – barátai Ludwig Richtert ajánlják neki, aki ugyan nem volt tagja a művészkörnek, de annál nagyobb tapasztalata volt a könyvillusztrációk készítésében.²⁴⁰



12. ábra. Az 1991-ben előkerült New York-i jegyzék címlistája az album sorrendtervezetével

²³⁸ Lásd a nyilatkozatát később a 77. oldalon.

²³⁹ Erler II, 62.

²⁴⁰ Lásd 53. oldal.

Miután Schumann október 25-én meglátogatta Richtert, tájékoztatta őt tervéről. Fia Heinrich Richter – akit Schumann kedvezményesen tanított zeneszerzésre a festő baráti áron való munkájáért cserébe –, így emlékszik vissza a találkozóra: „*A zeneszerző meglátogatta (Richtert) egy napon, és megkérte a zongoradarabokat tartalmazó Jugendalbum címlapjának elkészítésére. Richter viszonzta a látogatást és (Schumann) felesége, a kérésnek eleget téve előjátszotta azokat a tételeket, melyeket a vinyettákon szerepeltetni kívántak. Az előadás alatt a zeneszerző leeresztett fővel és lehunyt szemmel ült a felesége oldalán, és minden új darab előtt odasuttogta a címét és egy-két magyarázó megjegyzést*”.²⁴¹ Ez a találkozás mindkettejükre nagy hatással volt. A Winterszeit például annyira megtetszett a festőnek, hogy később Riehls *Hausmusik* című kiadványához készített borítójára e darab ihlette képi megjelenítést rajzolt.²⁴² Richter pontosan látta maga előtt, hogy milyen feladat vár rá, így nem is fejezhette volna ki világosabban megértését és hozzáértését, minthogy elkészíti a borítólapot, melyen a tíz kiválasztott albumdarab egy-egy jelenetét, a feliratokat és az összebogozódó indarajzokkal díszített ábrákat helyezte el.²⁴³

Az 1991-ben felbukkant New York-i jegyzékből kiderül, hogy Schumann nem csak egybefűzve gondolta el a Jugendalbumot. A megtalált lapon a sorok között vonalkákkal jelölte a tagolást, egy külön helyre pedig kigyűjtötte a darabokat évszakonként – a fejében kidolgozott oldalszámozás terve szerint – négy részre bontva ezáltal a sorozatot:

1. kötet, 1–19. oldal: Tavasz
2. kötet, 20–31. oldal: Nyár
3. kötet, 32–48. oldal: Ősz
4. kötet, 49–60. oldal: Tél

Ez az elosztás a nyomtatott kiadás számázott sorrendje szerint a következőképpen alakult volna: a Tavasz nagyjából a № 1-től 17-ig, a Nyár a 18-tól 26-ig, az Ősz a 27-től 34-ig, a tél pedig a 35-től 43-ig tartott volna. Az évszakonkénti gondolkodás koncepciója teljesen világosan kitűnik Richter ábrázolásából is. A szemnek sokkal feltűnőbb méretű, sarkokban elhelyezett évszak-ábrázolásokhoz a következő darabokat rendeli, jelezve létüket az 1850-es második kiadás tartalomjegyzékében a többi ábrázolt darab vinyettájával együtt: *Frühlingsgesang* – Tavasz, *Ernteliedchen* – Nyár, *Weinlesezeit* – Ősz, és

²⁴¹ Idézi Appel, *Album*, 85–90.

²⁴² Appel, *Album*, 31–33. Lásd még a 147. oldalon a 27. ábrát.

²⁴³ A címlapot lásd a 83. oldalon a 14. ábrán.

magától értetődően a Winterszeit – Tél. Ezeken kívül a borítólapon megtaláljuk még a Wilder Reiter, a Fröhlicher Landmann, a Knecht Ruprecht, az Erster Verlust és a Mignon címkéjét. A Rundgesang is ott található a kis ábrák között, de annak tartalomjegyzékben való jelölése valamilyen okból elmaradt.²⁴⁴

Miközben Schumann lassacskán megegyezett Richterrel a részletekről, a háttérben ádáz harcot vívott az album kinyomtatásáért.

A kiadásért folytatott küzdelem

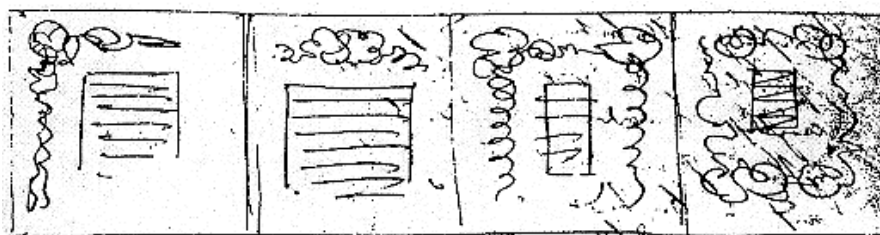
Amióta megfordult a fejében a Weihnachtsalbum (Karácsonyi album) gondolata, egy cél vezérelte: hogy ez a kötet 1848 karácsonyára a boltokba kerülhessen. Az egész ötlet elég merésznek tűnik, mai szemmel nézve is, hiszen az idő rövidsége miatt ezerféle akadály nehezíthette egy ilyen terv kivitelezését. Még a mai modern nyomdatechnikai eszközökkel is csak ritka szerencsés esetben, mondhatni érdekorientált, jó kapcsolatok segítségével sikerülhetne ez ilyen gyorsan. Azokban az őszi napokban azonban Schumann-nak még nem voltak lekötöztetettjei vagy feltétlen pártfogói, akik megkönnyítették volna célja elérését. Igazából, felesége segítségét nem számítva, csak egy-két ember jóindulatán állt vagy bukott a dolog sikere. Mindenesetre a projekt volumene miatt nagy volt a tét.

Előfordult már korábban is, hogy sietve kellett intézkednie, ha ragaszkodni akart műve rövid időn belüli megjelentetéséhez. Néhány esetben kifejezetten tusakodnia kellett azért, hogy egy-egy műve határidőre napvilágot lásson. Természetesen ezeknek rendszerint köze volt valamilyen alkalomhoz, családi ünnephez, születésnaphoz vagy egy ajánláshoz, amikor a hozzá közelállóval való kapcsolat minősége megkövetelte tőle, hogy ne késsen, hanem sürgesse kiadóját, mint például ahogyan Bécsben tartózkodása idején az op. 6-os Davidsbündlertänze vagy a Kreisleriana (op. 16.) esetében történt. Azonban ezek a művek nyomtatásával kapcsolatban közel sem merülhetett fel annyi technikai kérdés, mint a Jugendalbumnál. Itt szinte minden hagyományos értelemben vett sablont fel kellett rúgni, hiszen a vegyes tartalmú albumban a kottákon kívül szöveges részek, és ami a legnagyobb gondot jelentette, rajzok is szerepeltek. Ez azt jelenti, hogy mivel a metszetek elkészítése több munkafázisból állt, ezáltal több közreműködő munkájának eredménye volt az, ami végül a papíron megjelent, nagyon nehézkes és időigényes volt az egyes részletfeladatok

²⁴⁴ A Jugendalbum második, 1850-es kiadásának kottamásolata a tartalomjegyzékkel együtt a „G” függelékben a 224–256. oldalon megtalálható.

összeegyeztetése.²⁴⁵ Főként abban az időben, amikor még nem volt telefon vagy fax, az érintettekkel való kapcsolattartás napokat vett igénybe a postafordulta vagy az utazás nehézségei miatt, ha egy új verzió vagy a korrektúrák továbbadására volt szükség. A minden szálát kezében tartó személy pedig maga Schumann, a könyvkiadó fia, aki ezt a fárasztó feladatot ugyanazzal az eufóriával végezte, mint amit a darabok alkotása során érzékelhettünk.

Első reflexe az volt, hogy levélben megkereste Hermann Härtel urat, aki a Breitkopf & Härtel kiadóvállalat élén nem első ízben tárgyalt a zeneszerzővel. A levelezésük, mely regénybe illő izgalmak egész soráról tanúskodik, előre nem várható mondanivalót kényszerít ki belőlük. A levelek napokon belül váltották egymást. Schumann már szeptember 17-én elküldi első levelét a Stichvorlage-val együtt, amelynek két borítóoldala között már 48 albumdarab lapult. A szeptember 20-án²⁴⁶ érkezett válaszlevelében Härtel soraiból kiderül, hogy ezek között még ott voltak az idegen szerzők művei is, a már említett Lehrgang durch die Musikgeschichte. A levél kezdetén olvasható udvarias formáságokat leszámítva nem sokat kertel a problémák felvonultatásán. Kemény üzletemberként azonnal a „tárgyalásba” kezd, pontokba szedve az összes kérdéses dolgot.



13. ábra. A Härtel levelében küldött javaslatai a kották és a rajzok elrendezését illetően

Legtöbb probléma a rajzokkal, és azok elhelyezkedésével, kivitelezésével kapcsolatban merült fel, röviden szólva: minél több a rajz, annál több egyeztetésre van szükség. Az egyes oldalakon való elhelyezkedésük még a kottafejek méretét is meghatározta, ami a másik oldalról megközelítve is igaz volt, mégpedig, hogy a rajzolónak is alkalmazkodnia kellett a szabadon maradó helyekhez, továbbá az sem volt mindegy, hogy a nyomda csak egy egyszerű rajz vagy már fametszet formájában kapja-e meg az anyagot. Természetesen a magas szintű igényesség pénz kérdése, hiszen a szebb kivitelezés technikája több munkába, és ezzel több pénzbe kerül, amit Härtel egyből

²⁴⁵ Ez a munkamegosztás a kottakiadásban nem volt szokatlan: a nyomdatechnikai eljárástól függően mások végezték a betűnyomatást, a litográfiák készítését és a hangjegyek karcolását.

²⁴⁶ TB III, 471.

Schumann tudomására juttat: „... mert az illusztrált nyomtatás kiadása nagyon drága, és általában csak ott alkalmazható és kalkulálható, ahol nagyobb utánnyomás-mennyiségre lehet számítani, vagy pedig az árat nagyon magasra kell tenni, miközben Ön egy nagyon mérsékelt árat szeretne”.²⁴⁷

Härtel legszívesebben lebeszélte volna Schumannt a rajzokról, de ha már az nem ment, azt javasolta neki, minél kevesebb legyen belőlük, különben „nem készülnek el karácsonyig, még akkor sem, ha a nyomtatásra csak két hetet számolnak”. A „régidarabok” ügyében nem is hagyott nyitott kérdést, egyértelműen közölte, hogy ki kell maradniuk, és ezt azzal indokolta, hogy „bár jó ötletnek tartja, de a kiadók nem szívesen ötvöznek különböző dolgokat”. Ebben valószínűleg igaza is volt. A legfogósabb kérdés azonban az az 50 Lajos-arany (*Louisd'or*)²⁴⁸ volt, amit a zeneszerző honoráriumként kért: felét a kiadásaira, másik felét a munkájára, azonkívül 15 tiszteletpéldányt és a tulajdonjog fenntartását. Ezt az árat Härtel indokolatlanul magasnak tartotta, és bízott abban, hogy Schumann jobb belátásra tér. A levele így végződik: „Legyen olyan jó, hogy válaszoljon nekünk, méghozzá amire választ kellene adnia: hogy meddig jutott el a rajzolókkal, vannak-e már esetleg rendelkezésre álló rajzok vagy az ötletek ki vannak-e már dolgozva; hogy 10 vagy 20 vagy 30 darabot kíván-e illusztrálni; hogy a rajzolók erőteljes munkát ígérnek-e – mert csak az összes közreműködő legnagyobb erőfeszítésével lehetséges az, hogy az albumot ebben az évben létrehozzuk, ha csak 14 napot számolok a nyomtatásra. Ha úgy gondolja, hogy az aggályaimat el tudja oszlatni, szívesen jövök egy találkozóra Oschatzba vagy Riesába, csak nem a következő szombaton és vasárnap, mert ekkor valószínűleg egy rövidebb úton leszek”.

A találkozót soha nem jött létre, azonban Schumann, mint aki nem képes abbahagyni a lelkes komponálást, 19-én még négy darabocskát ír, majd 21-én a Weinlesezeit, 22-én pedig a Winterszeit darabokat készíti el. Az utóbbi születése napján kelt Härtelnek írott válaszlevelét így kezdi: „Tisztelt doktor úr! Sok latolgatás után a feleségemmel erre a következtetésre jutottunk: az egyes darabokhoz való illusztrációról sajnos le kell mondjunk. Mégis mindent meg kellene tenni, hogy az Opusculum lehetőleg kedves, a gyermekszemnek tetsző külsőt nyerjen, amivel Ön is biztos egyetért. Íme a mi ötleteink: Az egészet egy vastag, jól-kartonozott borításba kellene tenni, melyen egyszerű kivitelezésben csak ezek a szavak lennének”:

²⁴⁷ Appel, Album, 174–176.

²⁴⁸ Egy Lajos-arany Schumann korában kb. 6,6 g súlyú, 90%-os tisztaságú aranyérme volt, mely hozzávetőlegesen 5 – 5,5 tallért ért.

Forrás: <http://www.worldwide-numismatics.com/gold%20content%202.html>

Album
von
R. Sch.

A rövid cím saját bevallása szerinti oka az, hogy ő ezeket „*a darabokat nem csak gyerekeknek szánta*”. Emiatt a Weihnachtsalbum für Kinder cím csak a belső oldalra került volna. Ez így hirtelen elég új információnak tűnik. Figyeljük meg, hogy ahogyan haladunk az időben, úgy egyre több darabot ír, és ahogyan egyre több ötletét komponálja meg, úgy bővül egyre inkább a megcélzottak köre. Valószínűleg a munkafolyamat során Schumann is mind jobban meg volt győződve arról, hogy sikere lesz a sorozatnak, arról nem is beszélve, hogy most már a miniatűrök is nagyon a szívéhez nőttek.²⁴⁹

Tehát szűkült a kör; a levél tartalma szerint már csak a belső és külső címlapokra kerülne nyolc megnevezett darab „*bájos keretézéssel*” ellátva, és ugyanúgy kéri a szegélyrajzokat (keretézéseket) az egyes darabok köré, „*ahogyan a Kinderszenen esetében is volt*”. Igényel egy próbanyomatot a Mignonról, és egyben kéri (ennek kivételével) a kotta visszaküldését, mert két nap múlva szeretnék azokat bemutatni a festőknek (ez történt meg Bendemann, Hübner és Metz szeptember 24-i látogatásakor). Az előtte való napon meg is érkezik a Stichvorlage, melyet a frissebb darabokkal megtoldva a Haushaltbuchban található feljegyzés szerint szeptember 27-én visszaküld a kiadónak ezekkel az elbűvölő szavakkal: „*Tisztelt Doktor úr! Nagy örömmel csomagolom be az albumot. Vidám órákat töltöttem ezzel és velem együtt a feleségem is. Bárcsak így hatna a nagyvilágban is, hozzon Önnek személyesen fizetséget és áldást! A címét egy kissé megváltoztattam – remélem az Ön egyetértésével. Azt fejezi ki, hogy a darabokat nem csak kis gyermekeknek szántam*”.²⁵⁰ Ezenkívül a korrektúrák küldéséről, az esetleges sorrendváltoztatás lehetőségéről ír, és hogy „*a festők nagyon sérelmezik, hogy nem készül minden egyes darabhoz illusztráció*”. De ebbe sajnos mindegyiküknek bele kellett nyugodni. A festők végső döntésének részleteiről ugyan nem sokat tudunk, de elképzelhető, hogy végül a kisebb kihívás ténye tartotta vissza őket attól, hogy ők maguk vállalják a munkát; talán azért látták jobbnak Richterre bízni a feladatot, mert hármójuknak már alig-alig maradt volna igazi tennivaló.

A válaszlevél (valószínűleg szeptember 28-án kelt) tudatja Schumann-nal, hogy a próbalapok metszése folyamatban van, és hogy mivel a zenedarabokat cinkbe metszik, minden mást is így kellene kivitelezni, mely sokkal finomabb a fánál, ugyanis a fának van

²⁴⁹ Lásd még 80. oldal 261. sz. hivatkozást, valamint Reineckének írt levélrészletet a 78–79. oldalon.

²⁵⁰ A feljegyzés helye TB III, 471. A levelet egészében közli Appel, Album, 178.

egy bizonyos durvasága. Ezért kéri, hogy a művészek a címlapot se fába metsszék, hanem inkább papírra rajzolják, és majd a saját nyomdai litográfus elkészíti a metszetet. Ezután észrevehetően egyre élesebbé válik a levél hangja, melynek oka az örök probléma, az anyagiak: *„Legyen olyan jó, gondolja át a továbbiakat és idejében juttassa tudunkra, hogy legyünk-e még a mű kiadója. Az utolsó levelünk egy fő pontja elkerülte a figyelmét; azért, hogy elkerüljük a félreértéseket, még egyszer kell érintenünk, hogy az Ön által javasolt honorárium miatt – különösen a mostani időkben – nagy sajnálatunkra teljesen le kellene mondania a vállalkozásról.”* Majd ezt is tudatja vele: *„Ugyanis meg vagyunk győződve arról az álláspontunkról, hogy az első 3-4 darab az egésze nagyon káros hatással lenne, mivel ezek után egészen mást vár az ember, mint amit kínál. Ez egy üzleti tapasztalat, fogadja el, mint olyat; ennek nincs több köze a művészethez, mint az Ön honoráriumának”*.²⁵¹

A honoráriummal kapcsolatban lehetett egyfajta szándékos hallgatás Schumann előző levelében, gondolván hátha időközben megbékélnek a kért összeggel. Ugyanakkor bosszantó lehetett számára, hogy az első néhány, legkönnyebb darab elhagyására bízta most már erőteljesen beleszóltak koncepciójába, tudniillik hogy akár egészen kezdők is találjanak az albumban nekik megfelelő darabot. Még aznap válaszol Härtelnek, hogy 50-ről 40 Lajos-aranyra csökkenti az összeget. A mindent eldöntő, és egyben mélységesen megdöbbenő válasz két napra rá, szeptember 30-án íródik: *„Tisztelt Doktor úr! Kívántam volna Önnek is, magamnak is megspórolni ezt a levelet; de nem tudom magamba tartani, így annál leplezetlenebbül beszélek most Önhöz, hogy a függő helyzetet tisztázzam. Zaklatott állapotban vagyunk az Ön Albumja kiadásával kapcsolatban: minden oldalról nagy költségek látszanak, és nincs kilátás megfelelő sikerre. Ön a fáradságra és időre való tekintettel az egyes darabok illusztrációit elhagyta, de még megmaradt az illusztrált cím, a duplanyomat, a tetszetős borító és a magas honorárium. Ezzel ellentétben velünk együtt azt kívánja, hogy az eladási ár ne legyen magas. Minden ilyen jellegű nehézséget könnyű áthidalni, ahol a bevétel valószínűsége nagy mennyiséghez mért. Ám sajnos itt nem ez a helyzet. Először is a zenei albumok egyáltalán nem tekinthetők rentábilis vállalkozásnak – amennyiben lehet általánosítani –, és ezzel az Ön kompozícióinak forgalma még inkább visszafogottabb lenne, mint Ön hinné. Hogy ne gondoljon rosszat rólunk, szükséges erről egyszer nyíltan beszélgetnünk. Immár 11 éve, amikor az első művet megkaptuk Öntől a kiadóban, melyet aztán mostanáig 16 másik követett. Ilyen számoknál és a művek ilyen sokféleségénél egy biztosan számítható átlag következtethető. Ennek a műveletnek az*

²⁵¹ A levelet idézi Appel, Album, 178–179.

*eredményét nem szívesen közlöm Önnel: az Ön műveinek kiadása kapcsán jelentős összegtől estünk el, és a mai napig nincs kilátás sikerre. Az Ön zenéje iránti élénk érdeklődés indított minket arra, hogy műveit elérhetővé tegyük, és eszerint gondolkodunk ma is; de ha valamikor, akkor a mostani nehéz időkben szükséges, hogy megkérdezzük magunktól, mi éri meg és mi nem. És így sajnos azt kell felelni magunknak, az Ön műveinek a kiadása még kevesebb felhajtással is távol áll tőlünk [...] Íme, itt van tisztelt Doktor úr tárgyilagosan a mi körülmények által kikényszerített véleményünk. Jó szándékkal közlöm ezt Önnel. Ne ismerjen hát félre bennünket. Határozzon, amit csak kíván tekintet nélkül. Örülnék neki, hogyha egy jobb utat tudna találni, mivel a mi számításunkkal nagyot tévedhetünk is. Tartson ezért minket barátságában. Feleségének is ajánljuk magunkat. Igaz híve: Härtel”.*²⁵²

Ebben a levélben a kiadó még közöl egy öt pontból álló feltételrendszert, mely gyakorlatilag minden előzőleg megtárgyalt dolgot semmibe vesz, a honoráriumot pedig a fele összegben, 25 Lajos-aranyban határozza meg. Ez olyan mértékben felháborítja Schumannt, hogy visszavonja a megbízást, október 2-án pedig a Haushaltbuchban haragjával fűszerezve kommentálja az iménti levelet.²⁵³ Hermann Härtel másnap, október 3-án visszaküldi a Stichvorlage-t sajnálatának kifejezése és jókívánságai kíséretében.

Tehát nagyon kérdéssé vált az album decemberi megjelenése, hiszen ezután a reménytelen próbálkozás után egy másik kiadót kellett Schumann-nak keresnie, ami jelentős idővesztéssel járt. Gondjait tetézi, hogy pár nappal később, október 7-én Metz is kihúzza magát szabadkozva a címlap megrajzolásának feladata alól: „Minél világosabbá vált, hogy egy ilyen szép tartalomhoz illően nagyon elegánsnak kell lennie a címlapnak, annál inkább érzékelhető a hozzá való alkalmatlanságom, úgyhogy tényleg azt javasolom Önnek, hogy valaki szorgalmasabbat keressen. Professzor Richter, akinek a munkáit bizonyára részben ismeri, az ő szabad szellemével és nagy szakértelmével, gyakorlatával bizonyára olyat alkotna a kivitelezésben, mely minden további nélkül megfelel az Ön kívánságának”.²⁵⁴ Hübner is hasonlóan dönt, aki a belső címoldalt illusztrálta volna, így Schumann Richterrel való hónap végi találkozásáig kérdéssé válik a képbeli ábrázolás.

Mivel nincs idő a túl sok gondolkodásra, határozott lépésre készül, mely (talán ekkor még nem is gondolja) meghatározza a Jugendalbum jövőjét. Október 4-én Clara ír egy levelet férje meghatalmazásával Carl Reineckének, aki lelkes támogatója és barátja a

²⁵² A levelet idézi Appel, Album, 179–181.

²⁵³ Lásd az „A” függelék 204. oldalán.

²⁵⁴ Idézi Appel, Album, 181.

házaspárnak.²⁵⁵ Ebben a levélben az ő közbenjárását kérik, hogy vigye el az album kottáját a hamburgi Julius Schuberth-nek²⁵⁶, akivel Schumann régóta van üzleti kapcsolatban, sőt arra is, villámgyorsan tanuljon meg belőlük néhányat és játssza elő a kiadónak, hogy azonnali válasz érkezhessen a felkérésre. Ebben a levélben többek között ezeket a sorokat olvashatjuk: *„Szilárd meggyőződéselem, hogy ez a mű, melynek már néhány élvezettel teli órát köszönhetek, népes tetszésnek fog örvendeni, mivel nemcsak a darabok eredetisége által – mellyel a játékost és hallgatót sokféle hangulatba ejtik –, talál majd nagyfokú érdeklődésre, hanem mert könnyen kivitelezhetőek, és gondolom én, ezek a darabok sok dilettáns vágyainak is megfelelnek majd, akik nem játszanak olyan kitűnően, hogy Robert nagyobb zongoraműveit elő tudnák adni, és hogy ebben a kicsinek tűnő zeneműben mégis felfedezhessék a költőiség és az érzelem kincseit. Ez a lelkesedés, kedves Reinecke úr, magunk között szólva némelyeknek különösnek tűnhet, hogy én mint feleség, így ítélem meg. De Önnél, egy zenésznél talán ez megértésre talál”.²⁵⁷* Pár mondatos záradékban Schumann is hozzátold ehhez a levélhez. Ebben megerősíti a felesége által mondottakat és előhozakodik az 50 arany tiszteletdíjjal, melyet Schuberth-től szeretne kicsikarni, ugyanakkor sürgetően szól, hogy a közeledő karácsony miatt nincs vesztegetni való idő.

Október 6-án már személyesen fordul Reineckéhez: *„Hálásan köszönöm fáradozását és szorgalmát, melyet az idősebb gyermekeimnek szentelt; a legifjabbjaim is – tegnapelőtt befejezettek – kérik figyelmét. Persze a legfiatalabbat szereti az ember általában a legjobban; de ezek különösen fontos helyet foglalnak el a szívemben – és közvetlenül a családi életből merítettem őket. Az Album első darabjait ugyanis a legidősebb gyermekünknek írtam születésnapjára, és így követte egyik a másikat. Olyan érzésem volt, mintha még egyszer kezdtem volna komponálni. A régi humorból is érzékelti fog imitt-amott. A Kinderszenentől mindenképpen különböznek. Azok egy felnőttség visszapillantásai és felnőtteknek szólnak, miközben a karácsonyi album előrevetítéseket, sejtéseket, jövőbeli állapotot fejez ki ifjabbak számára. De hát mit beszélek Önnek előre,*

²⁵⁵ Reinecke (1824–1910) a zenei képzését apjától szerezte, aki Altonában mint tanár, 1844-től 1869-ig pedig mint egy tanító-szeminárium igazgatója tevékenykedett. 1843-ban Reinecke zongoristaként beutazta egész Észak-Németországot és Dániát, majd három évig Lipcsében tartózkodott, ahol megismerte Mendelssohnt és Schumann, aki nagy mértékben értékelt Reineckét, mint műveinek előadóját és mint zeneszerzőt. Tisztelete jeléül az op. 72-es Vier fugen für Klavier c. művét neki ajánlotta. Reinecke, számos zongorára írt karakterdarabja, de még inkább a gyermeki-mesészerű zsánerekhez való odafordulása miatt – melyben Schumann zeneszerzői befolyása nyilvánvaló – mint a német zene „Ludwig Richterje” írta be nevét a történelembe (lásd később a 191–192. oldalon). Reinecke a Jugendalbum kinyomtatásáért folyó küzdelem során közvetítő szerepet töltött be.

²⁵⁶ Schuberth (1804–1875) hamburgi kiadójában 1840 óta Schumann tíz művét adták ki. A kiadó legnagyobb sikerét a Jugendalbumnak köszönhetette. Követték ezt olyan további zongoraművek fiatalok és műkedvelők számára, mint az op. 85., op. 109., op. 130. és az op. 118.

²⁵⁷ Idézve Appel, Album, 182.

*aki olyan beleérzéssel van az én zeném iránt. Jobban fogja érteni a művek értelmét, mint bárki más [...] Schubert úrhoz a kiadás miatt fordultam, mert szükséges a sietség, és mert azt hiszem, ha ő igazán akarja, véghez fogja vinni. Azért egyébként jót állok, hogy nem csinál rossz üzletet; minden kompozícióm közül azt hiszem ezek lesznek a legnépszerűbbek. Csak egy albumnak megfelelő, szemrevaló külsőre is szükség van”.*²⁵⁸

Reinecke minden segítséget megad Schumann-nak, és bár nem tudja azonnal megmutatni a darabokat a kiadónak, levélben tudatja vele várható érkezését és a Jugendalbumról szóló híreket. Még október 10-én Schumann is kap tőle egy levelet, melyben a honorárium mérséklését, vagy alternatívaként az albummal egyidejűleg egy másik mű olcsóbb áron való eladását ajánlja. Schubert (különösen Härtelhez viszonyítva) már a hírből hallottak alapján is megdöbbentő érdeklődést mutat az új ötlet iránt, legalábbis ez derül ki a napokon belül, október 13-án Schumann-nak küldött leveléből: „Nagyrabecsült Úr és Barát! Égek a vágytól, hogy lássam a Karácsonyi Albumot, sajnos Reinecke barátja éppen Segebergben van és írja, hogy jövő kedd előtt nem tud jönni, de aztán hozni akarja nekem az eredeti kéziratot, sőt még elő is akarja játszani. Minden apa és szerző szereti a gyermekét, azt pedig, hogy elfogult és műveitől jót remél, nem vehetem Öntől zokon, mindemellett úgy remélem, hogy ezennel egy jó üzletet fogok csinálni”.

²⁵⁹

Együttal az 50 helyett 40 Lajos-aranyat ajánl a „szörnyűséges” időkre való tekintettel, és ígéri, hogy Reineckén keresztül a Stichvorlage-val együtt elküldi az összeg felét készpénzben, a másik felét váltó formájában. Október 17-én elviszi Reinecke Lipcsébe a Paez-nyomdába a kéziratot, majd október 24-én küldi a Schubert ígérete szerinti honoráriumot. Ugyan több ízben is próbálkozik Schumann, hogy a másik 20 Lajos-aranyat is kézhez kapja még karácsony előtt (nyilván az ünnepek környékén jelentkező többletkiadások miatt), azonban ez ténylegesen csak 1849. január 24-én történik meg. A Paez-nyomdában pedig végre megkezdődik a lapok metszése és nyomtatása, a hosszú munkafolyamat felügyeletét és ellenőrzését pedig Schumann vállalja magára.

„Testté lett” – Az egész életre szóló élmény

Amíg Schubert megnyugtató válasza meg nem érkezett, Schumann sem lehetett biztos abban, hogy révbe ért. A kiadónak írt legelső levelében még kifejezetten kérte, hogy ha nem lát fantáziát ötletében, úgy minél gyorsabban juttassa vissza a kottát, hogy legyen még

²⁵⁸ Erler II, 61.

²⁵⁹ Idézve Appel, Album, 185.

ideje más nyomdát keresni. De Schubert lelkesedése egészen megindító volt, s ez nyilván megnyugtathatta Schumannnt, így remélhette, hogy idejében megszületik a „trónörökös”.

A mű végső formázása ugyanakkor komoly nehézséggel és fáradtsággal járt. Szinte napi kapcsolatban volt a nyomdászokkal, a metszést végzőkkel, és csak nehezítette a dolgot, hogy majd minden munkafázist manufaktúraszerűen más végzett.²⁶⁰ Schumannhoz bizonyos rendszerességgel érkeztek a próbalapok korrekcióra, a nyomdászok várták a véglegesítéshez szükséges áldását. Október 29-én Paez első lépésben néhány próbaoldalt küld neki azzal a kéréssel, hogy válassza ki a két lehetséges margódíszítés közül a neki megfelelőt. November 14-én már az első tíz oldal hasáblevonatát kapja kézhez Schumann átnézésre, és ekkor kéri tőle a tartalomjegyzéket is, melynek meghatározása után született azon ötlete, hogy az albumot kicsiknek és nagyobbaknak szóló két részre ossza.²⁶¹

Az újabb címváltoztatás szándékára már korábban jelzést tesz, hiszen az október 25-én Reineckének írt köszönőlevelében, melyben fáradozásait és roppant értékes segítségét méltatja, megemlíti, hogy „*az albumot mostantól egyszerűen úgy hívjuk: 40 zongoradarab az ifjúság számára.*”²⁶² Ennek egészen egyszerű oka volt. Schubert tanácsolta neki, hogy változtassa meg a címet, mert ha Karácsonyi albumként jelenik meg – mely igazán kecsegtető lehet az ajándékozni vágyók körében –, az egész esztendő további részében nem számíthatnak eladásra, pusztán a cím szűk időszakra lekorlátozó jellege miatt.²⁶³ Október 17-i levelében a kiadó ezt közli: „*A karácsony szót elhagyjuk, hogy az albumot örökre, naponta forgalmazhassuk. A karácsony ingerlő szava csak reklámcélokra és jelzésként szerepeljen. A kiadó elképzelése szerint a következőképpen szóljon a cím:*

²⁶⁰ Miközben a külső címlapot C. B. Stern nyomtatta Hamburgban, amint ez kiderül a borító alján található feliratból, hiányzik bárminemű utalás a lipcsei Braunsdorf-nyomda litográfiai munkájára, amelynek nyomdászai a belső címlapot készítették el Richter címrajza alapján (habár eredetileg a Härtel-nyomdát bízták meg a másolatok elkészítésével, de ők nyomdatechnikai okok miatt nem vállalták). Az ugyancsak Lipcsében lévő Paez féle nyomda gondoskodott a hangjegyek karcolatáról és nyomtatásáról.

²⁶¹ Szemmel látható az a fejlődés és egyben szemléletváltás, ami az alkotás folyamata alatt végbement Schumannban. Amikor az első publikálásra szánt címötlete nyilvánosságra került, a cím tartalmazta a 8-10 éveseknek való ajánlását. Idővel, ahogy újabb és újabb darabok születtek a korábbiak mellé, be kellett látnia, hogy azok sokkal nehezebbek mind technikailag, mind zenei kifejezés szempontjából, így nem várhatta, hogy azokat kezdő zongorázni tanuló gyerekek el tudják játszani. Ezért juthatott eszébe (talán Clara javaslatára), hogy „felnőttebbeket” is belevegyen a *Jugendalbum*ot élvezők körébe, mondhatni korhatár meghatározása nélkül, hiszen az album vége felé lévők már alig különböznek nehézségi szintjüket tekintve egyéb zongoraciklusai bizonyos tételeitől. Ennek két oka lehet: egyrészt senkit sem akart kizárni azok köréből, akiknek új gyűjteményét címezte, másrészt önmaga alkotóképzetét sem volt képes visszafojtani és egy bizonyos szint alatt tartani. Ez a világos bizonyíték arra, hogy ezek a művek költőiség és fantázia szempontjából ugyanolyan ellenállhatatlan indulatból fakadtak, miként a fiatalkoriak.

²⁶² Erler II, 64.

²⁶³ Ez tisztán üzleti szempontnak látszik ugyan, de ha belegondolunk, hogy végső soron nem kerülhetett karácsonyra boltokba az album, nagyon jó tanácsot adott Schubert Schumann-nak. Arról nem is beszélve, hogy az új címmel sokkal univerzálisabbá vált és szélesebb körben, időbeli korlátok nélkül volt terjeszthető.

Album für Kinder groß und klein, vierzig Clavierstücke componirt von Robert Schumann.”

November 2-án azonban Schumann úgy dönt, hogy a belső borítón megjelenő végső cím ez legyen: *Vierzig Clavierstücke für die Jugend*, míg a külső oldalon a következő (világszerte elterjedt) cím szerepeljen: *Album für die Jugend*.²⁶⁴

Ezekkel az eseményekkel párhuzamosan – miután Richter azt az ígéretet kapta, hogy hat Lajos-aranyat fog kapni a kiadótól a munkájáért –, már november elején elkészült az a litográfia, amelyet Christian Hahn dolgozott ki Richter szépiarajza alapján. Ennek próbamásolatát Schumann november 27-én továbbította Schubert-nek, akit lenyűgözött a látvány. A szemrevaló kézi munka igazi remekmű volt, mely sokszorosítva rengeteg művészetért lelkesedő család otthonába juthat el, és ennek reménye nyilván izgalommal és egyben elégedettséggel töltött el mindenkit, akinek a munkában része volt.²⁶⁵

A zeneszerző és a Paez-nyomda kapcsolatát nyomon követve megtudhatjuk, hogy november 18-án újabb 20 hasáblevonat érkezik javításra, és egy íráspróba is a tartalomjegyzék tipográfiai kialakításához. Schumann a következő két napon egy-egy levelet küld válaszképpen, melyekben sürgeti a nyomtatólapok mihamarabb való elkészítését és visszaküldi a korrektúrák egy részét. November 22-én a karcolótól újabb korrektúra-kivonatokat kap, egyúttal utasítást várnak tőle a kivitelezéssel és a darabok elrendezésével kapcsolatban. November 26-án Schumann panasszal él a margódíszítéseket illetően és kifejezett kívánságára megváltoztatják azokat, melynek következtében az addig lemásolt oldalak teljes egészében selejtbe kerültek. Láthatjuk, hogy bár nagyon szorította az idő, hiszen már alig volt egy hónap az ünnepekig, mégsem tudott belenyugodni félmegoldásokba, ami nagyon jellemző volt Schumannra, saját munkáját sem tudta volna összecsapni soha. Ez persze nem azt jelentette, hogy mások felé nem volt kompromisszumképes²⁶⁶, de csak addig a határig volt hajlandó engedni, ameddig az igényességének és elképzeléseinek még megfelelt. Lehetségesnek tartom, hogy ilyen és ehhez hasonló okokra vezethető vissza, miért láthatta őt a – természetét közelebbről nem igazán ismerő – külvilág makacs, keményfejű és olykor kötözködő, aggályos embernek.

Schumann ellenvetései egyébként teljesen jogosak voltak. Az első korrektúrafolyamatba számos metszési hiba csúszott; megrovása főleg a próbanyomatokon szemmel látható összepiszkolódások és a már-már homályosan nyomtatott ütemvonalak

²⁶⁴ Appel, *Album*, 188. Az eredeti kiadás kartonozott külső borítóján megjelent *Album für die Jugend* cím vált nemzetközileg ismertté, miközben a grafikai szépségek miatt inkább tetszetős belső oldalon olvasható *40 Clavierstücke für die Jugend* cím nem lett népszerű. Mindazonáltal a külső címlap közép részében, melyet a leendő vevő először észrevesz, közvetlen utalást találunk a Richter által ábrázolt belső címlapra.

²⁶⁵ Schubert elégedettségéről szóló bizonyítékokat lásd később a 181–182. oldalon.

²⁶⁶ Erre a kompromisszumképtelenségre találunk majd példát a későbbiek során. Lásd 172–173., és 182. oldal.

miatt volt indokolt. Ráadásul néhány tipográfiai változtatásra is szükség volt, és a cím nélküli darabokhoz kitalált háromcsillagos megjelenést is ekkor határozták el. Ekképpen a Paez-nyomda november 29-én kezdte el a második korrektúra készítését, mely munka eredményeképpen december 6-án az utolsó korrektúraoldalt is elküldték Schumann számára a borítóoldallal együtt, melyet ő néhány hiba észrevételével visszaküldött nyomtatásra. Ennek ellenére sajnos maradt hiba az első kiadásban. Nyilván a kapkodásnak és sürgetésnek a következménye, hogy Schumann figyelmét elkerülte egy ellentmondás. A borítócímen 40 albumdarab, míg a tartalomjegyzékben 42 szerepelt (a Winterszeit I., II. egyébként is egy sorszám alatt). Mivel a javításnak csakis az újrametszés volt az egyetlen módja, a problémára a nyomdának az a javaslata támadt, hogy egyszerűen hagyjanak ki két darabot a kötetből. Ebbe azonban ő nem nyugodott bele, inkább meghagyta a hibás jegyzéket, így az első kiadás ilyenformán eltérő számozással jelent meg.

Az album tartalma és a darabok sorrendje a metszetek készítésének időszakában még kisebb változtatásokat élt át, melynek fő oka az egyes daraboknak a könnyebb lapozhatóság érdekében való elhelyezése és igazítása volt. Helyenként ki kellett békülni a kisebb kottafejekkel és a szűkebb helyre való betömörítéssel, mint például a Kanonisches Liedchen, a Knecht Ruprecht vagy a Sizilianisch esetében, mely darab a legutolsóként, november 21-én került a nyomdászok kezébe. Ezek a tételek mind két-két oldalt foglaltak el, és mivel Schumann ragaszkodott a sorrendhez, és ahhoz is, hogy ezekben a darabokban ne kelljen lapozni játék közben (teljes mértékben a zongorázó gyerekek érdekeit tartva szem előtt), inkább a tömörített megjelenés mellett döntöttek addig a határig, amíg az nem ment az olvashatóság rovására.

Végül néhány napon belül elkészültek az első nyomtatott példányok, melyekből Schumann 15 darabot kapott kézhez a Paez-nyomdától 1848. december 13-án, a következő sorok kíséretében: *„Tekintetes úr! Küldöm mellékelve az Album 15 példányát, ahogyan Ön kívánta. Schuberth és társai urak ugyan nem adtak erre megbízást, ám nem kételkedem benne, hogy beleegyezésük megérkezik, vagy majd a küldeményt utólag jóállják. A legutóbbi írásában jelzett hibát (egy díszítés) a lemez időközben megkezdett nyomtatása miatt nem minden példányon sikerült kijavítani”*. Ez csak annyit jelentett, hogy az első kiadás példányai úgy kerültek a kereskedelembe, hogy apróbb eltérések voltak közöttük.

Schumann álma tehát valóra vált! Bár a kotta csak 1849 januárjától került az üzletkebe, megfeszített munkájának gyümölcsét kezében tartva minden bizonnal megelégedés tölthette el. Első dolga az volt, hogy ha jelképesen is, de háláját fejezze ki azoknak, akik a Jugendalbum megtestesülését segítették, rögzös útját egyengették. 1848

karácsonyára többek között Carl Reinecke is megkapta ajándékba az eredeti kiadás egy példányát a következő személyes ajánlással: „Carl Reineckének baráti karácsonyi üdvözlettel. Robert Schumann. Drezda, 1848. december 23.”



14. ábra. A Jugendalbum első nyomtatott kiadásának belső címlapja Richter rajzaival

2. Bepillantás a kis darabok rejtelseibe – A Jugendalbum konstrukciós elvei

Nem túlzás azt állítani, hogy a Jugendalbum minden egyes darabja külön-külön is kész és egész történet. A kompozíciók „*családi életből való merítettségét*” – ahogy Schumann fogalmazta – bizonyos esetekben közvetlen bizonyítékok is alátámasztják. Más esetekben éppen a zeneszerző életpályájának ismerete alapján fogunk találni olyan kapcsolódásokat – emlékeket, nyilatkozatokat és személyes véleményeket –, melyek az ihlet forrásához vezetnek. Tanulmányozásunk legérdekesebb felfedezése pedig az lehet, hogy éppen azok a művek fognak közelebb vinni Schumann Jugendalbumához, amelyek végül kimaradtak a nyomtatásból.

Általános nézet, hogy a Jugendalbum ciklusszerűsége, a darabok egymáshoz való szoros viszonya kérdéses. Ugyanakkor meggondolatlanúság lenne azt állítani, hogy nincs közöttük semmi kohézió, azaz, hogy a darabok kötetben belüli elrendezését legfőképpen a véletlenszerűség határozta volna meg. Ezért az egyes darabok alaposabb vizsgálata előtt szükséges néhány szempont alapján az összefüggések meghatározása, mert úgy vélem ezek hatására a sorozat eklektikusságáról és a darabok egymástól való elszigeteltségéről alkotott véleményünk nagymértékben módosulhat.

Kisebbeknek és nagyobbaknak – Egységes sorozat vagy független darabok?

A nyomtatott kiadás végső elrendezése egy fokozatos evolúció eredménye volt. Emlékezzünk vissza, hogy a metszetek készítésének időszakában milyen tudatossággal és egyben elképzeléséhez való ragaszkodással határozta meg Schumann az egyes darabok kötetbe való beillesztését és végső sorrendjét. Ebben való bizonyosságunkat nem ingathatja meg az az ismeretünk, hogy mennyire sok változáson ment keresztül a kötet címe és tartalma az alig több mint három hónap alatt. Ez nem a bizonytalanságot, hanem éppen azt az alaposágot mutatja, mely Schumann döntéseit jellemezte: az album megjelentetésével kapcsolatos ötleteit a lehető legnagyobb gonddal próbálta egy rendszerbe, egy sorozatba szerkeszteni, hogy az egyes részek logikus következetessége és egymásra épülése nyilvánvaló legyen.

Härtellel való tárgyalásai során két igen könnyű darabot kihagyott a sorozatból, persze a kiadó ennél többet szeretett volna. Mindenesetre valószínű, hogy ő maga sem találta azokat annyira jónak, hogy nyilvánosságra lehessen hozni, bár tény, hogy gyerekeik zongoratanulása során igen nagy hasznukat vették. Ehhez hasonló szelektálásra más esetekben is sor került, ahogy ez a forrásdokumentum-összesítőből jól ki is derül.²⁶⁷

A legelső lépések szükségszerű kihagyása azonban nem gátolta abban, hogy ragaszkodjon a Kisebkeknek és nagyobbaknak kettéosztás elvéhez. Sajnos ennek jelzését nem minden esetben találni a közkézen forgó kiadásokban, sok zenetanárnak egyszerűen nincs ismerete erről az elhatárolásról. Schumann felosztásában a kisebbeknek szánt darabok az 1-től 18-ig tartanak, a nagyobbaknak ajánlottak pedig 19-től 43-ig. Ebből a szándékából kétféle következtetést vonhatnánk le: az egyik, hogy egyfajta „elejétől végéig” tartó nehézségi sorrendet állított volna fel²⁶⁸, a másik, hogy egyszerűen csak húzott egy határvonalat a könnyebbek és a (nem csak technikai értelemben vett) nehezebbek között. Ez utóbbi a valószínűbb, mivel korántsem az album legutolsó darabjai a legnehezebbek. A formálódás időszakában Schumann a tagolással kapcsolatos próbálkozásai során oda jutott, hogy a metodikai – didaktikai szempontok már-már alárendelt szerepet játszottak, a tételek összerendezésénél sokkal inkább tartalmi és poétikus rendezési elvek kerültek előtérbe.

Mint tudjuk, a sokáig nem létezőnek hitt *Stichvorlage* lap (New York-i jegyzék), mely a darabok sorrendterve mellett azok évszakonkénti felosztását is tartalmazta, jelentős mértékben követi az évszakok és az esztendő legjellemzőbb eseményeinek, jelenségeinek körforgását. Ez a koncepció magában hordozta négy különálló füzet megjelentetésének a lehetőségét is, melyet végül elvetett. Az évszakok szerinti gondolkodást látszik megerősíteni Richter rajzainak tudatos elrendezése is, melyről korábban már említést tettem. A kerek egészre és a befejezettségre való törekvés készítette Schumannt többek között arra is, hogy még a *Stichvorlage* sorrendtervezet listáján is *Beschluß* (Végezetül) címen jelzett záródarabot – talán az utolsó pillanatban – *Sylvesterliednek* nevezze át, mintegy összefüggésbe hozva az év utolsó napját a kötet utolsó darabjával. A befejezettség érzet keltése bizonyára Schumann szándékában állt, melyet egyébként a korábbi cím is kellőképpen igazol.

A *Jugendalbum* ciklusszerűen, egy sorozatban történő előadása ugyanakkor nyilvánvalóan nem szerepelhetett Schumann szándékai között. Nincs is rá konkrét

²⁶⁷ A „B” függelék (205. oldal) táblázatában láthatjuk, hogy a *Stichvorlage* első oldalain csak két darab szerepel, ami kimaradt a nyomtatásból, a *Für ganz Kleine*, és a *Puppenschlafliedchen*.

²⁶⁸ Volt, aki erre tett kísérletet Schumann halála után. Például Karl Klauser 1867-ben megpróbált egy progresszív rendet teremteni a *Jugendalbum*-ban. Appel, *Album*, 111.

bizonyíték, hogy ilyenformán előadták volna (talán csak a festőknek való első bemutatás alkalmával). Tudjuk, hogy egyes részleteit barátaiknak és családtagok jelenlétében adták elő, sőt a Haushaltbuchban találunk arra utalást, hogy Clara Hannoverben játszott a királyi udvar színe előtt néhány albumdarabot.²⁶⁹ A teljes sorozat egyben történő előadása nem értelmetlen, de talán kevésbé volna kívánatos, hiszen az album legkevesebb 60 – 70 percnyi muzsikája a Bach *Goldberg-variációinak* időtartamával vetekszik, habár az egymás után következő darabok nagyon változatossá tehetik az előadást. A probléma azonban az, hogy még egyes részleteiben sem nagyon hallani a hangversenytermekben. Általános jelenség, hogy azokon a darabokon kívül, melyeket a növendékek a zeneiskolai koncertek vagy más fellépések alkalmával eljátszanak, a nyilvánosság nem nagyon találkozhat a Jugendalbum kincsestárával (ezért tartom fontosnak a zenepedagógusok „magvető munkáját”). De sajnos az iménti megállapítás igaz Schumann késői művészetének más alkotásaira is, ha nem a legtöbbré. A divat diktálta kényszerűségek és a kisebb kihívást jelentő játszanivalók komoly ellenérvként szolgálhatnak a koncertprogramok összeállításáért felelős szervezők és előadók számára, hogy műsoraikba bevegyék az ilyenféle, koncerteken ritkábban játszott művek egész sokaságát.

Költőiség és képi ábrázolás mindenekfelett

Az albumra jellemző felaprózottság nem jelenthetett akadályt Schumann előtt, hogy olyan lelkeséggel töltse meg miniatűrjeit a legkönnyebbtől a legkomplikáltabbig, mely korai zongoramuzsikájának természetes tartalmi velejárója volt. Érdekesség, hogy Kathleen Dale – aki egyébként Schumann „mikrokozmoszának” nevezi a Jugendalbumot – több kritikai megjegyzése mellett a darabok tiszta zenei értékét is megkérdőjelezi, és a sorozat egy bizonyos mértékű „elkerülhetetlen egyhangúságát” állapítja meg.²⁷⁰ August Reissmann pedig egyenesen tévesnek és hibásnak ítél sok zeneszerzői koncepciót, mivel aránytalanságot vél felfedezni a gondolat (ötlet) és a formai alakzat között. A darabok keletkezését (a № 28-as Erinnerung kivételével) sokkal inkább a technikából, mintsem

²⁶⁹ TB II, 448–449.

²⁷⁰ Dale, 78–85. Dale azok közé tartozott, akik erős határvonalat húztak Schumann művészetének korai és későbbi szakaszai közé. Megfogalmazása szerint „1839 után Schumann alkotótevékenysége középpontjában nem a szólószó zongora állt, és mivel az ő fizikai egészségének állapota olyan mértékben kezdett megromlani, többé már nem ugyanazzal az élvezettel és élénkséggel komponált, mint a korábbi években, mindennek a késői művek minőségromlása lett a következménye”. Meg kell jegyezni, hogy értekezésem egyik célja, hogy ennek az elgondolásnak az ellenkezőjét bizonyítsam.

tartalmi indíttatásból eredőnek ítéli.²⁷¹ Szerencsére léteznek sokan, akik másként látják ezt a kérdést. Például Joan Chissell megállapítása közelebb áll a véleményem szerinti igazsághoz, mely szerint „*Schumann a technika és a képzelet eszközeinek céltudatos használatával olyan egyszerűen, olyan rendkívüli módon mutatta meg a karakterek kifejezőerejét a fiatalok számára, amennyire csak lehet*”. Azt is hozzáteszi, hogy még a „*legegyszerűbb darabok is nagyon finoman kontrasztáltak mind hangulatváltozásban, mind billentésben*”.²⁷²

Ez, mint a zeneszerzői szándék egyik lényeges kinyilvánítása, maximális igényességre készíti a fiatal előadót, hogy már az első pillanattól kezdve érzései, gondolatai kifejezésére használja hangszerét. Hogy erre leginkább képes legyen, és hogy a darabok mögött lévő tartalmat még inkább megértse, Schumann (a három darab háromcsillagos kivételével) címekkel látta el őket. A fiatal korában kedvelt költői kifejezőeszköz újbóli felszínre kerülésének rendkívüli jelentősége van Schumann művészetében, mivel az 1830-as évek vége óta majdnem teljesen háttérbe szorította ezt a gyakorlatát, és csak nagyon ritka esetben illesztett címet művei elé, talán éppen az ezzel kapcsolatban őt ért kritikák miatt.²⁷³ Közel tíz évvel később azonban ismét felvállalja nyíltan, amit szívében mindig is helyesnek gondolt: ha a címek közelebb viszik az előadót a tökéletesebb interpretáláshoz, miért fosszon meg bárkit is attól a tartalomhoz legközelebb álló megfogalmazástól, amelyet ő maga talált ki és vélt jónak közzétenni?!

Korábban nem volt ritka, hogy fennhangon érvelt elképzelésének helyessége mellett. Összegyűjtött írásai között találunk erre példát William Sterndale Bennett op. 10-es, zongorára írt *Skizzen* c. műve kapcsán, amikor így nyilatkozik a „zenei zsánerfestésről”: „*Hogy milyen módon keletkeztek a Vázlatok, vajon belülről kifelé vagy fordítva, nem tartozik a dolog lényegéhez, és senkinek sem kell ezt eldöntenie. Sokszor maguk a zeneszerzők sem tudják: az egyik így, a másik úgy keletkezik; sokszor egy külső kép lendít tovább, máskor a hangok egymásból való következése egy újabbat von maga után. Ha csak a zene marad a lényeg, és a független dallam, ne morfondírozzunk, hanem*

²⁷¹ Reissmann, 178–181. Egészen pontosan így fogalmaz: „...csak a № 28-ban él a régi bensőség, és még az ehhez leginkább hasonló, a minden különleges elnevezés nélküli № 21, 26, és 30-ban. A többiekben csak alig veszünk észre többet, mint sikeres próbálkozást egy olyan területen, amelyen az új technikát és az új, ún. könnyű zongoradarabok stílusát formába önti”.

²⁷² Chissell, 61–62.

²⁷³ Tíz évvel korábban, 1838-ban Rellstab kritizálta Schumann címadó szokását, mondván „a zene az zene”, ami azt jelenti, hogy nem szolgál külön magyarázatra. Talán erre a kritikára való reakciójaként hanyagolhatta a leíró címek használatát, és szinte csak az énekes műfajokban alkalmazta őket. 1848-ra azonban úgy tűnik Schumann minden ezzel kapcsolatos görcsöt feloldott magában. Vö. Deahl, 35.

élvezzük”.²⁷⁴ Schumann szerint a költői tételcímek arra hivatottak, hogy a darab hangulatára egészében világítsanak rá, és nem pedig, hogy tartalmilag kötelezően meghatározzák vagy valamilyen módon leszűkítsék. Más helyen ezt olvashatjuk: *„A zenedarabok címeiről, melyekkel időről időre találkozhatunk, imitt-amott szemrehányóan szóltak, és azt mondták, hogy egy jó zenének nincs szüksége ilyenfajta ujjmutogatásra. Bizonyosan nem: de ettől éppoly kevésbé lesz értéktelenebb, ugyanakkor segítségével a zeneszerző sokkal inkább kiküszöbölheti a karakterbeli félreértelmezéseket. Ezt teszik a költők is, keresik az egész vers értelmét, hogy címbe csomagolják, miért ne tennék hát ugyanezt a zenészek? Csak aztán az ilyen, szavak általi utalás értelmesen és finoman történjen; erről ismerhető meg egy zenész műveltsége”*.²⁷⁵ Schumann alapvető különbséget lát a programszerű cím és a költői cím között; az előbbi konkrét tartalommenetet ad a zenének, az utóbbi csak diszkrétén utal a tartalomra: *„A zene számára nem jó jel, ha mindenképpen címre van szüksége; így bizonyosan nem a mélységből ered, hanem csak valamilyen külső hatás alapján kapja a címét. Hogy a mi művészetünk sok mindent kifejez – még egy esemény lefolyását is képes a maga módján követni –, ki is tagadhatná; de akik az így kialakult alkotás hatását és értékét le akarják mérni, könnyű dolguk van: csak a címeket kell elhagyniuk”*.²⁷⁶

Nem szorul magyarázatra ez a világos megfogalmazás. Egész életében azzal védekezett a programszerűség lekicsinylő vádjá ellen, hogy mind a költeményeknek és egyéb írásoknak, mind a festményeknek és a művészeti alkotásoknak címük van, mely segít megérteni a látottakat, olvasottakat, mégsem csökkenti azok művészi értékét. Schumann Jugendalbumában a címadásnak igen nagy jelentősége van: költői vénájának megújuló jelenlétére bizonyíték, mely mindig is alkotó szellemének része volt. Clara Eugenie lányának egyebek mellett ezt mondta, miközben az édesapa „hagyatékát” együtt tanulmányozták: *„A Papa akkor találta ki a címeket, miután befejezte a komponálást. Nagyon találóak és segítik a darabok megértését – de ezek nem nélkülözhetetlenek.”*²⁷⁷

²⁷⁴ GS I, 368.

²⁷⁵ GS I, 361.

²⁷⁶ GS II, 112–113.

²⁷⁷ Memoirs, 98. Schumann ugyanezt erősítette meg a Kinderszenenre vonatkozóan zeneszerző tanárának, Dornnak írott levelében: *„A címek természetesen később keletkeztek, és tulajdonképpen nem több, mint árnyaltabb útmutató az előadáshoz és a felfogásmódhoz”*. Ugyanakkor egyáltalán nem látta azok használatát mindig szükségesnek. Amikor Schuberth kiadó 1853 elején megbízással fordult Schumannhoz a három Jugendszonáta (op. 118.) ügyében, arra kérte, hogy utólagosan címezze meg azokat, Schumann határozottan visszautasította: *„Teljességgel lehetetlen, hogy neveket keressünk a tételeknek olyan helyeken, ahol a fantázia zenei felfedezésekor nem lebegett előttem egy bizonyos kép. Ezáltal a szonáta fogalma is szükségtelenné válna. Minden észszerűség ellenére elképzelhetetlen számomra, hogy bármilyen címet adjak nekik; ezek csak érzések, melyek önmagukért beszélnek.”* Később látni fogjuk, hogy a szonátatételek mintegy fele mégis visel költői címeket. Bővebben lásd 188. oldal.

A Skizzenbuch első lapjának tetején felsorolásszerűen kigyűjtött témákat, amolyan címötleteket olvashatunk, mint például *Katona, Vadász, Juhász, Kovács, Tánc, Medvetánc, Postakocsis, Gyermekdal/Juhászfű, Lovas, Vecsernyeharang*.²⁷⁸ Ennek alapján azt feltételezhetnénk, hogy Schumann nem mindig elvi meggyőződése szerint járt el, hiszen talán azért írhatta össze egy helyre a kifejezetten gyermekalbumba illő témákat, mintegy emlékeztetőül, hogy később címként szolgáljanak és zenét is találjon ki hozzájuk. Ennek ellenére a Schumann munkamódszerében elég gyakran előforduló címcserek is azt erősítik, hogy nem a zenei tartalmat illesztette a címekhez, hanem fordítva, ennél fogva önállóan, abszolút zeneként is megállják helyüket. A vázlatfüzetben tapasztalható áthúzásokból, javítgatásokból arra következtethetünk, hogy Schumann érdekelt volt a legkifejezőbb cím megtalálásában: nem nyugodott addig, míg eszébe nem jutott a leginkább odaillő.

A címekkel ellátott zongorátételek kontextusában a háromcsillagos, „rejtjelezett” darabok (№ 21., 26., 30.) természetesen egy vákuumot képeznek. Schumann szavai alapján „nem lett volna értelme”, hogy ezeket a tételeket is frappáns, esetleg erőltetett értelmezéssel lássa el. Amolyan „költői üresjáratként” kell elfogadni őket, melyek hidat képeznek a költői szabatoság és a szintiszta abszolút zene között. A szerző privátszférájában nem ad közelebbi támpontot, a cím hiányában az interpretáló pedig nem kap asszociációs keretet, ezáltal arra kényszerül, hogy a pusztán kottaszövegből és a játékinstrukciókból egy elfogadható, a kompozíciónak megfelelő jelentés birtokába jusson. Amikor Eugenie Schumann zongoratanulmányai közben arról faggatózott, hogy mit jelentenek a csillagok, Clara gyengéd tekintetével kísérvé ezt a magyarázatot adta: „*talán a szülők gyermekeikről való gondolatait jelenthetik*”.²⁷⁹

Schumann költőisége a címek extra kifejezőerejéhez való ragaszkodása mellett a tömör, lényegre törő megfogalmazásra való törekvésében is megnyilvánult. Mestere volt annak, hogy néhány pillanatban, csak pár ecsetvonással ragadja meg a témát, mely képességének most igen nagy hasznát vette, gondolván az ifjú muzikusokra, akiknek nem lett volna célszerű több oldalas tételeket írni. 1835-ben a *Kürzeres und Rhapsodisches für Pianoforte* c. recenziójában így ír: „*Így gondolok én a zenére és a költészetre, ez idő művészetére és mozgalmára, [...] úgy találom, [...] hogy még a legszerencsésebb tehetségeknek sem sikerül mindent kicsiben (megfogalmazni), és egyébként ez a képesség a közepes tehetségekből hiányzik is; ezáltal a rövidség hat a szellem villanásain keresztül,*

²⁷⁸ A vázlatlapon a felsorolás ilyen sorrendben és ilyen formában található. Vö. Appel, Album, 111.

²⁷⁹ Memoirs, 98.

*mely szempillantás alatt fejlődik ki, és amely meg kell hogy gyűjtson és ragadjon...*²⁸⁰ Az albumdarabok legtöbbször két-két ütemes magmotívumaiból kifejlődő zenei egységei még képszerű vonatkozásában is megfelelnek a fiataalkori nézeteinek: a „*szempillantás alatt*” kifejlődő témák, mint a szellem megvillanásai, „*megragadják és meggyűjtják*” az előadót és a hallgatót. Ezt az élményt oly sokszor átélhetjük az első opuszok tételeinél, de ugyanez, mint minőségi kategória és egyben esztétikai alapkérdés kerül elénk a Jugendalbum lapjait forgatva: „*minden, ami szép, az nehéz, ami pedig rövid, az a legnehezebb*”.²⁸¹

Schumann albumában nem csak az illusztrációk és a költői címek igazolják a társzművészetek közvetlen jelenlétét; a muzsikáját éltető költőiség, képszerűség és festőiség a miniatűrök legegyszerűbben megfogalmazható ismertetőjegyeivé váltak, teljes egészében egy lélekkel itatva át, és ezzel esztétikai értelemben szoros egységgé kovácsolva a kötetet.

Daverio már-már egyenesen piktográfusnak nevezi Schumannt. Nem indok nélkül teszi, elgondolásának bizonyítékát éppen a megjelentetésre szánt, de a nyomtatásból valamilyen okból kimaradt albumdarabok között találja. *Crossing Path* című könyvében azok véleménye ellen hadakozik, akik szerint Schumann kriptográfus, azaz rejtjelíró volt, mert úgy találták, hogy zenéjében sok olyan rejtett üzenet van elbújtatva, melyeket mint megfejtésre váró szavakat és üzeneteket hangjegyek formájában „kódolt”.²⁸² Daverio azzal érvel, hogy ha ezek igazán kitalálható titkok és megfejtendő rejtvények lettek volna, akkor Schumann nem kotyogta volna ki éppen a titkokat majd minden esetben, amikor azokat beleépítette kompozícióiba. Ő úgy tekintett ötleteire, olyan izgatottsággal „fecsegett” róluk, mint amikor egy gyermek mesél legújabb játékaról, ez pedig nem éppen egy titkosíró legjellemzőbb tulajdonsága.²⁸³

A Jugendalbumba tervezett Rebus szó szerinti jelentése szimbólumrejtvény, melyet zenei tételcímként használt fel Schumann. A gyakorlatban a rébusz minden szótagjához vagy verbális egységéhez képet rendelnek, mely kitalálva és összeolvasva egy nevet, szót vagy mondást takar. Röviden: egyfajta képi összerakó (puzzle) játék. A biedermeieri rejtvényjáték képei mögött olyan rejtett „üzenetek” voltak, amelyeket egy gyerek is könnyedén meg tudott fejteni. Így van ez Schumann darabjával is, melyben a *soggetto*

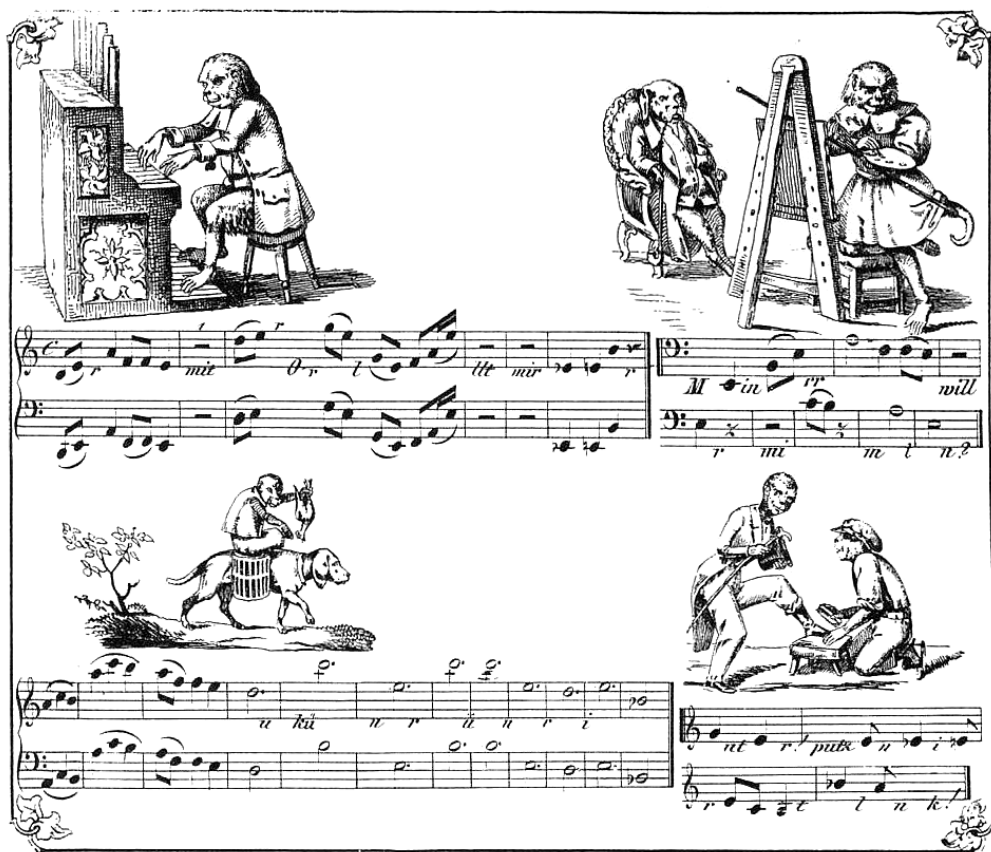
²⁸⁰ GS I. 111–112.

²⁸¹ Uo.

²⁸² A piktográfia képi ábrázolásokkal való írásmódot jelent. Daverio így érzékelteti a kriptográfiától való különbségét: „*Ez egy ábrázoló szándékú művészet, szemben az elrejtteni kívánóval. Mert amíg az egyik a sötétben rejtőzködő, gyanús, kétséges dolgokkal foglalkozik, addig a másik a gyermekkönyvek, társasjátékok, és más polgári időöltés világába vezet minket, mely uralkodó volt az 1815–1849 közötti időben, amit biedermeier kornak hívunk. Amíg az előzőnek az emblémái a rejtély és titok, addig a másíknak a humor és a játékosság nevelő és erkölcsileg felemelő hatása.*” Daverio, *Crossing Paths*, 90

²⁸³ Jó példa erre Henriette Voigtnek 1834-ben írt levele: „...épp most jutott eszembe, hogy Asch igen muzikális városnév, és hogy ugyanezek a betűk benne vannak az én nevemben is...” Lásd Jemnitz, 211.

cavato technikát alkalmazta: a felső szólam hangjaiba a „*Laß' das Fade, faß' das Echte*” mondás van elrejtve, amely tartalmi mondanivalójával teljesen illeszkedik a Zenei házi- és életszabályok közé: „*Hagyd el az unalmast, ragadd meg a valódit*”.²⁸⁴ Az Emlékkönyvecske végére is bejegyzett néhány általa fontosnak tartott mondást és példabeszédet, melyekben atyai intó és bátorító szóval próbál a gyerekei lelkére beszélni, ez a gyakorlat pedig gyermeknevelési módszerére enged következtetni.²⁸⁵



15. ábra. Egy zenei képrejtvény példája Lyser 1842-ben megjelent kiadványából

A fenti logikát követve a rébusz-elmélet felfed egy másik félreérthetetlen összefüggést, amit a *Jugendalbum* darabjai képviselnek. Walter Benjamin a platóni emlékezet-doktrínára hivatkozva észrevételezi a gyerekek emlékezetből való tanulásának képességét.²⁸⁶ Ha ugyanis van valamilyen előcsalogatni való emlék, melyre reflexszerűen

²⁸⁴ A Rebus kottáját lásd „G” függelék, 268. oldal. A Rebusban így néz ki a mondat: L-a-(e)s d-a-(e)s f-a-d-e f-a-(e)s d-as a-e-c-h-d-e (tehát a 't' helyett 'd' van, az első a hangot pedig *la*-nak mondja). Vö. Appel, *Album*, 67–72. Daverio, *Crossing Paths*, 90–99. A *sogetto cavato* technikát több ízben használta Schumann, pl. az ABEGG-variációkban, a *Carnavalban* (ASCH – SCHA zenei betűk), az op. 60-as *Hat fűgában* (BACH), de a *Nordisches Lied* albumdarabban GADE nevének beleszövésekor is. Ezek a példák összegyűjtését lásd Daverio, *Crossing Paths*, 76.

²⁸⁵ „C” függelék, 215. oldal.

²⁸⁶ Daverio, *Crossing Paths*, 90.

„beugranak” a tanult dolgok, több eredményt lehet elérni, erre pedig több az esély, ha az emlékeknek van valamilyen képi vonatkozása. Daverio említést tesz egy 18. század végi kiadványról, annak az időszaknak egyik legnépszerűbb gyerekkönyvéről²⁸⁷, melyben a 2. században élt zsidó bölcs és pedagógus, Jesus Sirach erkölcsre és helyes életmódra nevelő mondásait rébuszokba tették át. A kiadvánnyal kapcsolatban Daverio joggal teszi fel a kérdést: „*Mi lehetne a legjobb módja, hogy a fejlődő gyermek tudatába a viselkedés etikai szabályait beültessük, ha nem a képi megjelenítés eszköze? Valószínű, hogy a gyermekekre kevesebb hatást tenne egy szóbeli figyelmeztetés, mondjuk a Prédikátor könyve 28:24-25. versei szerint: »Lám, a birtokodat tövisbokorral keríted, ezüstöd, aranyod zár mögé helyezed. Szavadnak is legyen mértéke és súlya, ajtaja és zára legyen a szádnak is.« Ha ez a szöveg képileg is ábrázolva van – ahogy a Jesus Sirach könyvében –, egy gyermek sokkal közvetlenebbül meg tud mozdulni a szöveg tartalmára. Mi több, a gyerek soha nem felejt el a szöveget.*”²⁸⁸ Az élvezet – amit a gyermek átél, amíg a képekkel és a szavakkal történő játékban részt vesz – a tanulásnak egy olyan folyamatát teszi lehetővé, melyben szinte semmiféle tudatosság nincs. Schumann is jól ismerte ezt a pedagógiai tantételt, ezért nagyszerű ötletnek tűnt „találós kérdése”, a Rebus.²⁸⁹

A hagyományok tisztelete

A szólások és mondások évezredek óta alkalmas eszközök a bölcsességek továbbítására. Schumann nemcsak folytatni akarta ezt a hagyományt, hanem hozzátenni saját szakterületének megfelelőit, melynek – mint tudatos cselekedetnek – a gyűjtőpontjában a zenei szakértelem fogalma áll. Ez azt jelenti, hogy Schumann számára a zeneszerzői

²⁸⁷ A kötet címe *Sittensprüche des Buchs Jesus Sirach für Kinder und junge Leute aus allen Ständen mit Bildern welche die vornehmsten Wörter ausdrücken*, mely a Szentírás egyik apokrif irata, Jesus Sirach *Prédikátor könyvéből* tartalmaz erkölcsi mondásokat. A kiadványt gyerekeknek és minden társadalmi rétegbeli fiatalnak ajánlották, melyben a legmegkülönböztetettebb szavak kifejezésül és megerősítésül képek szolgáltak. Hogy Schumann ismerhette-e ezt a kötetet, nem tudhatjuk biztosan, azonban a könyv népszerűsége miatt feltételezhető, hogy lehetett egy példány a család birtokában, annál is inkább, mivel az Emlékkönyvecske végén pontosan Jesus Sirach egyik példabeszédét idézi. Daverio, *Crossing Paths*, 91–92. „C” függelék, 215. oldal.

²⁸⁸ Daverio, *Crossing Paths*, 93.

²⁸⁹ A Rebusnak is fellelhetők a gyökerei. Pl. az 1845-ben megjelenő J. J. Weber *Rebus-Almanachja* 50 képrejtvényt és azok magyarázatát tartalmazta, melyben zenei témák is szerepet játszottak. Johann Peter Lyser, a hoffmanni minőségű, a zene, az irodalom és a festészet területén egyaránt biztosan mozgó tehetség – aki Schumann barátja és 1834-ben az *NZfM* munkatársa is volt –, 1842-ben egy zenei képes ABC könyvet adott ki *Musikalisches Bilder=ABC zum Lesenlernen der Noten, Vorzeichen und Schlüssel* címmel (15. ábra). A kiadvány játékosan nyújtott segítséget a kottaolvasás, előjegyzések, és kulcsok tanulásához: hangjegyek és írott betűk segítségével kellett kitalálni a dolgokat, a megfejtéshez pedig az ábrák is hozzásegítettek. Lásd Appel, *Album*, 69–71.

jártasság és a mesterségbeli tudás mércéje a zeneszerzési kontrapunktikus technikák beható ismerete volt, ami az egyszerűbb kánonoktól a fuga írásáig terjedt. Azonban mielőtt egy zeneszerzést tanuló hozzákezdene ezekhez a kifinomult technikákhoz, meg kell szereznie a szilárd uralmat egy alapvető gyakorlatban: ez pedig a szigorú, négyszólamú stílusban való harmonizálás. Ez a kifejezőmód, melynek legkézenfekvőbb példái Bach koráljaiban találhatók, alkalmas egy fiatal zeneszerző mesterségbeli tudásának megalapozására. Ekképpen Schumann Rebusa kulcsként szolgál a megértéshez, mert miközben tanulságot és megtartásra való tanácsot, sőt a német nyelvben jól hallható szójátékot is magába rejt, igazából egy kicsike gyakorlatnak lett kitalálva, ami a korál-stílusú harmonizációk művészetéhez, mint a szakmabeli jártasság jelképéhez vezet közelebb.²⁹⁰

Daverio megállapítja, hogy a Schumann által felidézett lutheri Choral (№ 4.) teljes mértékben párhuzamba állítható a Rebus megfejtett üzenetének erkölcsre nevelő hangjával, ami lehet egy zenei megfelelője az olyan bibliai példabeszédek bemutatásának, mint az illusztrált *Sittensprüche*.²⁹¹ A Rebus másik rokona a Canon, amely a „*Fest im Tact, im Tone rein soll unser Thun und Sorgen sein!*” szöveget zenésíti meg.²⁹² Az egyszólamú háromsoros kis dallam szintén megfelel az általános törekvéseknek: úgy viselkedik, mint egyféle elvi sűrítménye a zongorára írt albumdaraboknak, a családi együttlét örömét fokozó közös éneklésnek, és a Zenei házi- és életszabályok hasznos tanácsainak.²⁹³ Tökéletes példája annak, hogyan adhatták tovább a hagyományokat és a kulturális értékeket az idősebbek a fiatalabb generációknak, legtöbbször a szóbeli közlés és az éneklés útján. Ez pedig a tradíciók tiszteletét hangsúlyozza, melyre Schumann világosan utal a Rebus szövegében is, ahol megosztja a fiatalokkal bölcsességét, hogy az elcsépelet és ízetlen, unalmas és jelentéktelen („*das Fade*”) zenedarabokat egyszerűen csak lépjék át, és válasszák inkább azt, ami eredeti és maradandó érték („*das Echte*”), vagyis azon zeneszerzők alkotásait, akik együtt képviselik az austro-germán hagyományokat Bachtól Mendelssohntól, és feltételezhetően magáig Schumannig terjedően. Ez az üzenet kristálytiszta megjelenik Marie Születésnap albumának részleteiben, ahol a Rebus együtt szerepel a Zenei történelmi tanulmányok válogatott példáival.

Bár a Rebus és a Canon, sőt a régi zeneszerzők darabjai is kimaradtak végül a nyomtatásból, a Jugendalbum hűen ragaszkodik a hagyományok tisztelete iránti elkötelezettséghez és a gondosan kiválasztott tanítópéldákhoz, melyek kihagyhatatlanok

²⁹⁰ Daverio, *Crossing Paths*, 95–96.

²⁹¹ Uo., 94–95.

²⁹² A kottát lásd a „G” függelék 262. oldalán, a szöveg szabadabb fordítását pedig a 173. oldalon.

²⁹³ Appel, *Album*, 169–170.

voltak a zeneoktatásból. Nem túlzás azt állítani, hogy maga az egész kötet Bach iránt érzett tiszteletének egyik kifejezése, hiszen szándéka teljesen megegyezett elődjével, amelyről már korábban szóltunk.²⁹⁴ Ugyanakkor az ifjúsági album egyben elő is készíti a nem éppen könnyen játszható Bach-műveket.²⁹⁵

A barokk szerkesztésmód gyakran felbukkan az op. 68. lapjain (ahogyan Schumann nagyon sok más művében is). A *Kleine Studie* (№ 14.) – mely akár egy Bach prelúdium, a kézből-kézbe való észrevétlen szólamátadásnak kitűnő gyakorlata –, a *Kanonisches Liedchen* (№ 27.), és a *Kleine Fuge* a monotematikus prelúdiumával (№ 40.) erre mutatnak példát. Talán a legszembetűnőbb mégis az *Ein Choral* (№ 4.) és annak egy kidolgozott változata, a *Figurierter Choral* (№ 42.), melyek egyértelműen felvállalják a jól ismert, protestáns templomi énekek között helyet foglaló korál-dallamot, melyhez a Bach által is sokszor idézett 42. zsoltár szövege tartozott. A két darab ezáltal különleges helyet foglal el az albumdarabok között, mivel a tételpár alapját nem saját dallama szolgáltatja, hanem a szövegesen is énekelhető melódia. Gyermekei bizonyára jól ismerték, ezért szövegének megjelenítése szükségtelen volt. A *Choral* egy gyönyörűséges láncszem a sorban, mely Schumann saját szerzeményeit összekapcsolja a múlt értékeivel és hagyományaival. A két korál – melyek szoros kapcsolatára még később visszatérünk²⁹⁶ –, a jólneveltséget, a vallásos érzületet erősíti és táplálja, s így feltétlen helyük van egy olyan család számára készült albumban, akiknél nem ismeretlen az „istenfélelem” fogalma. A fentiekén túl a polifonikus szerkesztés mesteri megoldásainak nyomait megleljük az album sok más darabjában is; legszebb példái ennek a № 6, 13, 15, 18, 21, 22, 30, 34, 38 és 39-es miniatűrök.

A dicsőséges német múlthoz való kötődés inspirált két újabb tételt. Emlékezzünk a *Zenetörténeti tanulmányokra*, melynek darabjai közül az egyik Mendelssohn műve lett volna (sajnos nem tudjuk, melyik), aki a német zenetörténet követésre méltó zeneszerzőinek sorában kronológiailag a legközelebb volt a *Jugendalbumhoz*. Így kerül a képbe az *Erinnerung* (№ 28.), mely az egyik legkorábban, Marie születésnapját követő napon, szeptember 2-án került kottapapírra. Címfeliratában²⁹⁷ utalást tesz Schumann az elvesztett zeneszerző-barát, gyermeke keresztapjának halálára, akinek ezzel a *Lieder ohne Worte* hangulatú csodával állít emléket. Logikus, hogy a darab inspirációja szoros összefüggésben áll a *Születésnap* album „zenetörténeti tanulmányával”, és azzal a szándékkal, hogy

²⁹⁴ Lásd 47. oldal 180. sz. hivatkozás.

²⁹⁵ Newcomb, 272.

²⁹⁶ Lásd 107. oldal.

²⁹⁷ „4. November 1847”, Mendelssohn halála napja.

gyerekeit megismertesse a közelmúlt egyik, általuk közelről ismert nagyjának művészetével, stílusbeli jellegzetességeivel.

Az Erinnerunghoz hasonlóan a homázs-típusú művek közé sorolható az ifjú dán zeneszerzőnek, Niels Gadénak küldött „üdvözet” is²⁹⁸, mely Nordisches Lied (№ 41.) címen került a sorozatba. Schumann szerint a jövő egyik nagy reményeként számon tartott fiatal muzsikusz ilyenformán összeköti a múltat a jelennel, mint élő személy, kinek a család barátjaként ugyanúgy jár a tisztelet, mint az elhunyt művésztársaknak. Az előbbi tételhez hasonlóan ez is szoros kapcsolatban áll a Születésnap albummal és annak „különckéjével”, a Rebus fejtörő voltával, hiszen itt is alkalmazza a kedvelt *soggetto cavato* technikát Gade nevének betűiből formálva a dallamot. Gade igencsak különleges neve nem először korbácsolta fel Schumann fantáziáját, hiszen egy évvel korábban, 1844-ben Verhulstnak küldött levelében így idézi – másik barátjának mondott – búcsúját kottasorban, hangokkal lejegyezve: „*Gade ade!*”, vagyis: „*Isten veled, Gade!*”²⁹⁹

Az albumban a fenti két példán kívül számos esetben fogunk hallani valamilyen utalást a zenetörténet nagyjaira; elsősorban Beethoventól és Bachtól idéz, de népi vonatkozású dallam is felcsendül. A Jugendalbumban két világ találkozik, a dicsőséges múlt és a reménységgel teli jövő, Schumann világlátásában pedig e kettő soha nem vált külön.

Témák és karakterek, hangnemi és ritmikai kapcsolódások

Schumann családi albumában kívánatos dolog a sokféleség, mely – ha a grafikákról és szövegekről nem is vennénk tudomást –, pusztán a kompozíciók vonatkozásában is beteljesedett. Lora Deahl összegyűjtött olyan, tipikusan gyermekalbumokra jellemző tematikákat, melyek nemcsak Schumann kötetében jelentek meg, hanem a – főleg példáját követő – kortárs irodalom számtalan kiadványában is: „*A darabok gyakran fókuszáltak kifejezetten a család egyik tagjára vagy egy barátira; témául szolgáltak a szabadnapok, évszakok, és ünnepek; gyermeki mulatságok, kisállatkák és játékok; falusi tevékenységek; tündér- és népi mesék; nemzeti táncok és dalok; a természet világa; egyházi dicséretetek*”.³⁰⁰ John Daverio így csoportosítja az albumdarabokat: „*A gondosan felépített és kitalált*

²⁹⁸ „*Gruß an G.*” az alcím.

²⁹⁹ Ez a levél 1844. január 5-én kelt, melyben Schumann megmagyarázza Verhulstnak a kis zenei rébusz keletkezésének történetét. Gade 1843-ban került Lipcsébe, és amikor onnan valamilyen okból egy rövid időre elutazott, barátja albumába másolta ezt a hangokba csomagolt búcsút. A négyütemes kotta egy „*Auf Wiedersehn, auf Wiedersehn!*” szövegű dallamsort, és a *G-a-d-e a-de* basszushangokra írt harmonizációt tartalmazza, mely által jelképesen időleges elszakadásukat fejezte ki. Daverio, *Crossing Paths*, 98.

³⁰⁰ Deahl, 36.

koncepció részei a felsorakozó témakörök egész sora, indulók, korálok, Lieder ohne Worte típusú darabok, stilizált népdalok, egyvelegek, műzettek, komikus darabok és a vadászat ábrázolásai".³⁰¹ Ha kezünkbe vesszük a kötetet és nagyobb lépésekben végighaladunk a sorozaton, elegendő fantázia birtokában mi magunk is megnevezhetünk ezekhez hasonló tematikákat, egy-egy csoportba szedhető darabocskákat. Ez persze nem jelenti azt, hogy egy adott mű csak egyik vagy csak másik csoportba illeszthető.

A két egyházzenei vonatkozású darabról (№ 4. Ein Choral, № 42. Figuriertes Choral), és a két homázsról (№ 28. Erinnerung, № 41. Nordisches Lied) már tettünk említést, melyeket Appel is elkülönít elemzésében, mint ahogy azt a következő kis csoportot is, amelyikbe csupán 3 darabot sorol.³⁰² A № 1. Melodie, a № 3. Trällerliedchen és a № 5. Stückchen a legegyszerűbbek közé tartozik, mely megállapítást nem csak az alacsony sorszám, de a puszta kottakép is megerősíti: mindegyikben folyamatosan mozgó nyolcadok kísérik a negyed értékekből álló dallamot. Ez a technikai feladat semmilyen ritmikai komplikációt nem ad, sokkal inkább előtérbe helyezi a két kéz közötti párhuzamos vagy ellentétes szólamvezetést, ezáltal a legegyszerűbb többszólamúságra tanít. Egyúttal a kíséretben fellelhető rejtett kétszólamúságot fedeztetni fel, mely rendkívül fontos gyakorlat egy kezdő zongorista számára, mivel differenciált billentésre és hangképzésre neveli a kezeket, és ami a legfontosabb, a fület.

Appel az indulók kategóriájába teszi a № 2. Soldatenmarsch, a № 12. Knecht Ruprecht és a № 29. Fremder Mann darabokat, mely nyilván a ritmikus, menetelő, mondhatni agilis karakterük miatt indokolt. Megítélésem szerint tematikai értelemben és az erőteljes mozgásábrázolás miatt az említett darabokkal közeli rokonságban állnak a № 8. Wilder Reiter, a № 23. Reiterstück és tulajdonképpen a № 31. Kriegslied is. Ezek tartalmilag főként a Soldatenmarsch-hoz kapcsolhatók, de 6/8-os lüktetésükkel sokkal inkább a féktelen vágtazás, a felpezsdített érzelmek és indulatok zenei eszközökkel való megjelenítésével tűnnek ki. Akár gyerekjátékról, akár valódi élethelyzetről legyen is szó, mindegyikben végtelen feszültség és szenvedélyesség rejlik. Ugyanakkor a 6/8-os metrum miatt, ha a kelletténél mozgalmasabb tempóban adják elő a darabokat, ütemenként könnyen csak két ütés érződhet, ezáltal a háromnyolcadnyi ritmusérték triolává értékelődhet át, amire vigyázni kell, nehogy emiatt elveszítsék a 6/8-ra jellemző feszesebb indulójelleget.

Különleges aurája van a következő csoportnak, melyeket találóan (a Kinderszenen után szabadon) „idegen tájakról és emberekről” szóló előadási daraboknak nevezhetünk.

³⁰¹ Daverio, Herald, 408.

³⁰² Appel, Album, 119.

A № 11. Sizilianisch, a № 32. Sheherazade, a № 35. Mignon, a № 36. Lied italienischer Marinari, az utána következő № 37. Matrosenlied és a № 41. Nordisches Lied mind ide sorolhatók. Egzotikus színezetük, világjárásra, élmények felfedezésére és emlékek felidezésére ösztökélő hangulatuk könnyen felelevenítheti bennünk a tíz évvel korábban született op. 15. első darabjának szellemét. A német anyanyelvű gyerekek számára első hallásra rémisztően hangzó címe miatt a № 29. Fremder Mann (Idegen ember) is kapcsolatba hozható az előbbi darabokkal.

Ugyanakkor nagyon közelinek érzem ehhez a kategóriához a következőket: a № 7. Jägerliedchen és a № 10. Fröhlicher Landmann a városi gyerekek számára különleges foglalkozást vagy eseményt bemutató, portréfestésre emlékeztető jellege miatt (mely szempontok tökéletesen ráillenek a fentebbi darabokra is), a № 9. Volksliedchen és a № 20. Ländliches Lied pedig a vidéki, rusztikus hangulata, népi vonatkozása miatt, mely ugyancsak a nagyváros határain kívül eső, távolabbi vidéket és lakóit hozza közel a zongorázó gyerekekhez.

Nem mindennapi gondolat Schumann afféle szándéka, hogy gyermekalbumában a tragédia, a gyász hangját is megszólaltassa. A № 6. Armes Waisenkind, a № 16. Erster Verlust és a már többször említett Erinnerung keletkezése megélt, valós fájdalmakra vezethető vissza, mely magától értetődővé teszi a szomorúságérzet vagy az elvesztett lény iránti hiányérzet felhangját. A Schumann családban az őszinte, a realitásokat figyelembe vevő érzelmi megnyilvánulások voltak jellemzőek. Az élet természetes velejárójaként a fájdalom érzése nem elhallgatni vagy elnyomni kívánt, hanem a maga természetes módján megélni való dolog volt. Ebben az életfelfogásban megeléjünk a szeretteinkre való emlékezés gesztusát is, mely által nem feltétlenül a gyászé, hanem a vigasztalásé marad az utolsó szó, hiszen a kiöntött szív panaszgyógyírt talál a léleknek az emlékezetben tartás, ezáltal az „élők” között számontartás mélységes, megmagyarázhatatlan pszichikuma által. Ez a hang, mely művészetében megjelenik, nem a sebek felszaggatásának hangja, hanem a lélek gyógyulásának legjobb eszköze, s ennek gyakorlatát Schumann bölcs szülőként előtérbe helyezte és mélységesen komolyan vette.

Nem maradhatnak ki áttekintésünkben a szezonális eseményekhez, évszakokhoz kötődő darabocskák sem, mely tematika – korábbi vizsgálataink szerint – egyik fő vezérfonala a Jugendalbumnak. A tavasz illatát megelevenítő № 13. Mai, lieber Mai, és a № 15. Frühlingsgesang után nyári eseményekkel is találkozhatunk, mely évszakot a № 18. Schnitterliedchen, és № 24. Ernteliedchen, egyaránt Aratódalocskának fordítható darabok képviselik. Az őszi hangulatról a № 33. »Weinlesezeit – Fröhliche Zeit!« gondoskodik,

melyhez idényjellege miatt nyugodtan ide sorolhatjuk a № 7. Jägerliedchent, az iskolakezdés felejthetetlen élménye miatt pedig a № 17. Kleiner Morgenwanderert is. A legtöbb utalást a télre vonatkozóan találjuk, hiszen az első kiadásban egy szám alatt megjelentetett Winterszeit I., II. (későbbi számozás szerint a № 38, 39-es darabok) mellett a № 12. Knecht Ruprecht és a befejező № 43. Sylvesterlied is megerősíti a karácsony ünnepéhez közeli hangulatok, események megelevenítését, melyet eredeti terve – hogy a kötetet Karácsonyi albumként kívánta megjelentetni – különösképp indokolt.

Figyelemre méltóak a saját gyermekei élettörténetéhez különösképpen kötődő darabocskák, igazi emlékkönyvbe illő jelenetek (nem mintha a többi albumdarab többsége nem ilyen volna), melyekhez különösképp szoros érzelmi szálak fűzhetők a cseperedő csemetéket. Róluk (mint ahogy a többi zeneműről is) szó lesz részletesebben a következő fejezetben, ezért most csak felsorolásképpen említem őket: № 3. Trällerliedchen, № 16. Erster Verlust, № 17. Kleiner Morgenwanderer és a № 25. Nachklänge aus dem Theater.

Két nagyobb kategóriát szeretnék még megnevezni az eddigieken kívül, melyeket kiemelt szempontok szerint bizonyára még több részre lehetne szedni, azonban jellegükben vagy éppen céljaikban így is képesek rokoni kapcsolatot felmutatni egymással. Az egyik csoport a stúdiumokat, stílusgyakorlatokat magába foglaló, melyhez a № 14. Kleine Studie, a № 27. Kanonisches Liedchen, a № 34. Thema és a № 40. Kleine Fuge tartozik, de tágabb értelemben, mint a zeneszerzés szabályaival és stílusokkal megismertető darabok, a № 22. Rundgesang és a № 11. Sizilianisch is ide vehető.

A másik talán a legkevésbé kötött *Lieder ohne Worte*-típusú darabok, a lírai hangvételi, romantikus karakterdarabok csoportja. Első helyen említendő a három darab háromcsillagos mű, melyek „feliratuk” okán kiválnak az összes többi közül, jellegükben azonban illeszkednek a № 19. Kleine Romanze, a № 22. Rundgesang mellé, továbbá az Erinnerung, a Sheherazade, a Mignon és (főként az első) Winterszeit mellé is.

A dalszerűség, az éneklésre törekvés nagyon jellemző vonása az egész albumnak; alig van darab, mely ne készítené „dalolásra” a játékost és a hallgatót. A 43 darabból 17-nek a címében még a konkrét jelzést is megtaláljuk, hogy valamilyen dalról van szó a *gesang*, *lied*, *liedchen* vagy *melodie*, sőt még a *choral* kifejezésben is. Ez a tagadhatatlanul schumanni jelleg különösen előtérbe kerül a késői zongoramuzsikájában, elsőként a Jugendalbumban, hiszen az első zongoraművek időszakához képest az érett zeneszerző rengeteg új megtapasztalással gazdagodott: a dal, az énekhang iránti rajongása, végtelen vonzódása soha többé nem hagyja érintetlenül művészetét, s a vokális műfajokban való

kifejezés immár a költőiség legközvetlenebb módját jelentette számára. Emellett pedig egy gyermekalbum hogy is nézhetne ki gyermekdalok nélkül?

A Jugendalbum alapos tanulmányozása során sok egyéb érdekfeszítő kérdés is megfogalmazódik, melyekre érdemes néhány sort szánni. A kérdések többségét természetesen zenetudósok, kutatók tárják elénk, és egyáltalán nem mondható, hogy a válaszok tekintetében megegyezők a vélemények. Kathleen Dale és John Taylor például nagyjából közös nevezőre jutottak abban, hogy kifejezzék értetlenségüket néhány jogosan felvethető problémával kapcsolatban: például, miért van olyan sok frázis- és motívumismétlés egy-egy albumdarabon belül; miért nem írt legalább a kötet vége felé 3b-nél és 4#-nél nagyobb előjegyzést, és miért nem írt egyáltalán 3/4-es lüktetésű művet?³⁰³ Bár ők maguk nem teszik, természetesen nem lehetetlen, hogy megpróbáljunk mindezekre magyarázatot találni, igaz, erről magát Schumannt lenne a legjobb megkérdezni.

Az bizonyos, hogy kisebb mennyiségű zenei anyaggal könnyebben boldogul a kezdő zongorista. Appel felhívja a figyelmet a darabok részletes elemzésében arra, hogy az esetek többségében pedagógiai célzata volt az ismétléseknek, hiszen csak nyolc, esetleg tizenhat ütemnyi újdonságot kellett megtanulnia a gyermeknek, miközben a formailag indokolt ismétlésekkel szép terjedelmű zenemű birtokosává vált, melyet egy koncerten vagy családi hallgatóság előtt minden komolyabb memóriai vagy technikai megterhelés nélkül elő tudott adni, növelve ezáltal az elengedhetetlenül fontos sikerélményét. Ez a megelégedés aztán újabb mű megtanulására ösztönözte. Ha kisgyermeket tanítunk, egy átlagos – egyébként teljesen egészséges – esetben is szinte meg kell győznünk arról, hogy „nem is olyan hosszú ez a darab, mint amilyennek látszik”. Ezután tanárával együtt kielemezve a művet, megnyugodhat és megbizonyosodhat róla, hogy valójában csak egy-kétperiódusnyi gyakorolnivalója van, és ha azt már jól tudja, a részek kombinálásával akár 24, 32 ütemes vagy még hosszabb darab eljátszására is képes. Ez nagyon lényeges szempont a zenetanításban! Természetesen azt Dale is elismeri, hogy formai szempontból nem szabad sokat várni a Jugendalbumtól, hiszen a darabok többsége terjedelménél fogva nem is engedné a bonyolultabb nagyformák használatát. Vizsgálata szerint a legtöbb közülük kéttagú, néhány pedig epizodikus formájú rövid kódával, (№ 17., 23.) esetleg bevezetéssel (№ 21., 34., 36.). Ezen kívül találunk még három rondót (№ 18., 19., 39.) és

³⁰³ Dale, 81., Taylor, 262–263.

négy variációt (№ 8., 9., 23., 41.), melyek közül az utolsó igazából egy magmotívum, a G-A-D-E dallam variációja.³⁰⁴

Kicsit nehezebb megnyugtató választ találni arra a kérdésre, hogy miért nem írt egyetlen darabot sem 3/4-ben, bár a szándékosság véleményem szerint kizárható. A sorozatban 16 db 4/4-es, 15 db 2/4-es, 1 db 2/2-es és 12 db 6/8-os darabot találunk, a tapasztalat szerint pedig az ilyen ütemosztású művekre valamivel könnyebben ráéreznek a gyerekek, és így hamarabb megtanulják a helyes súlyozást. Az utóbbi csoport két darabjában (Frühlingsgesang, Rundgesang) ugyanakkor rálehetünk annak nyomaira, hogy Schumann kombinálni kívánta a 3/8 + 3/8 ütemenkénti felosztást a 2/8 + 2/8 + 2/8-os, úgynevezett hemiolás osztással, mely kettő egy darabon belüli együttléte, ha úgy tetszik, a páros és a páratlan lüktetés váltakozásával még különlegesebb feladat és kihívás a növendéknek. Tény, hogy a páratlan metrum leginkább a táncételekben fordul elő, s mivel az album darabjaiban nem a táncosság a legjellemzőbb karakter – nem is találunk tipikus táncételt közöttük –, nem feltétlenül szükségszerű a jelenléte. A „nem szándékos nélkülözés” tényét erősíti ugyanakkor, hogy a Zenetörténeti tanulmányokban, a „régii” szerzők darabjai között több táncételt is találunk³⁰⁵, de ami még ennél is fontosabb, hogy a rostálás közben kihullott darabok között volt egy schumanni Kleiner Walzer³⁰⁶, amit valószínűleg gyenge minőségűnek ítélt. Tehát a gyerekei mindenképpen játszottak 3/4-es műveket, csak a Jugendalbum végső megjelenésében nem találjuk már ennek nyomait. Elképzelhető, hogy magának Schumann-nak is támadhatott valamilyen hiányérzete ez ügyben, hiszen a később született „gyerekdarabok” áttekintése közben kitűnik, mintha ezen az arányon változtatni kívánt volna. Például az op. 130-as Kinderball négykezes-sorozat hat darabjából a fele (polonéz, menüett, keringő) 3/4-ben készült, az op. 109-es Ballszenen kötetben pedig találunk egy polonézt, két keringőt, egy mazurkát, és még a sorozat záró promenádját is, természetesen 3/4-ben. Az említett kötetek címe is magán hordja a táncos jellemzőket, első látásra tudjuk, mit várhatunk tőlük. Az op. 118-as Jugendszonáták tételei között is találunk két példát, igaz az egyiket 3/8-ban, a másikat 9/8-ban lejegyezve.³⁰⁷

A fentiek ellenére nem kell azt gondolnunk, hogy a Jugendalbum darabjai nem alkalmasak a hármasság-érzet megtanítására, hiszen a *siciliano* lüktetés 6/8-a és az inkább

³⁰⁴ Dale, 81–82.

³⁰⁵ Ez tényleg lényeges megállapítás. A darabok között a kétszer lekottázott Mozart *Don Giovanni* részlet (3/8-ban), a Bach-darab (*Tempo di Menuetto*), az op. 109-es szonáta variációs-témájára építő Beethoven: *Andante* és a Schubert *Ländler* 3/4-ben van. „G” függelék, 257–260. oldal.

³⁰⁶ Uo., 267. oldal.

³⁰⁷ A művekkel egy későbbi fejezetben foglalkozunk még. Lásd 187–188. oldal.

scherzo tételekre jellemző „egyben érzett” 3/8-os metrum (igaz, hogy kettesével, 6/8-ban osztva) számos helyen megtalálható.

A hangnemi vonatkozások vizsgálatakor tényleg megállapítható, hogy a nagyszámú darabot magába foglaló, hangulatokban, karakterekben nagy változatosságot nyújtó kötet viszonylag szűk hangnemi mozgásteret enged. Dale közli, hogy csak a könnyű hangnemeket használja (amely meghatározás eleve relatív), a darabok közel harmada pedig „A” tonalításban van. Persze ez az arány úgy is érvényesül, ha megszámoljuk az előjegyzés nélküli darabokat, melyekből tizennégyet találunk. Közülük hat C-dúrban, hét a-mollban, egy pedig, a Siciliano e-mollban van; igaz ennek középrésze a-moll, s talán emiatt látta jónak Schumann, hogy ne tegyen ki előjegyzést. Ha folytatjuk a statisztikát, összeszámolhatunk három G-dúr, két e-moll (a Sicilianóval együtt), egy D-dúr, hét A-dúr, három E-dúr, hat F-dúr, három d-moll, két g-moll, egy Esz-dúr és két c-moll hangnemű darabot. A bachi „minden hangnemben való játék” készségének megszerzése, mint pedagógiai alaptétel természetesen nem elvetendő, bár Schumann nem kifejezetten ezért írta a karakterdarabokat; abban viszont biztosak lehetünk, hogy az ő szemei előtt is ez lebeghetett végső célként, hiszen nem egyszer tanújelét adta annak a meggyőződésének, melyet az egyik „életszabályban” is tanácsol: *„Játszd szorgalmasan nagy mesterek fűgáit, és elsősorban Johann Sebastian Bach műveit. A „Wohltemperiertes Klavier” legyen mindennapi kenyered. És akkor derék muzsikus leszel, minden bizonnyal.”*³⁰⁸

A Jugendalbum esetében a „minden hangnemben való játék” elve valószínűleg megölte volna annak költőiségét. Schumann ráadásul a kisebb kezek számára kényelmesebb hangnemekre koncentrált, ezért a nagyszámú kevés előjegyzésű hangnem.³⁰⁹ Az ő pedagógiai „adaléka” a tematikus, hangszínezeti és karakterbeli sokféleség. Schumann elsősorban ezek hiányát látta a korabeli gyerekdarabokban. Számptalan etűd és gyakorlat állt a zongorázni tanuló gyerekek rendelkezésére, hogy technikai tudásukat, a hangnemekben való jártasságukat csiszolják, de legtöbbször oly szegényes tartalommal bírtak, hogy nem csoda, ha a gyerekek kedvét szegték. Schumann örömet akart szerezni a gyerekeknek, kedvet akart csinálni a gyakorláshoz és az előadáshoz, és ehhez mindenféleképpen alkalmasabbak voltak a könnyebben játszható hangnemek. Ezt látszik megerősíteni, amit írt Schumann a Damenkonversationlexikonban, az aforizmák és meghatározások könyvében a zeneszerzői hangnemválasztási folyamatról: *„Az igazi zeneszerző a saját akkordját a helyes hangnemből származtatja, ahogy a festő*

³⁰⁸ Schumann, Pillangók, 103.

³⁰⁹ A kimaradt Schubert mű négy b-ben van.

*alkotását a színekből. A dúr és a moll közötti különbségnek mindenki számára nyilvánvalónak kell lennie. Az előbbi az aktív férfiasság alapja, az utóbbi az engedékeny nőiességé. Az egyszerűbb alkotásokhoz egyszerűbb hangnem kell, az összetettebb szívesebben mozog idegen régiókban, következésképpen olyan hangnemekben, melyeket a fül ritkábban hallott’.*³¹⁰

Boetticher egészen érdekes értelmezésre jut a Schumann-művek hangnemi vizsgálata során – mely Brown szerint nem kockázatmentes vállalkozás³¹¹ –, hiszen egyik meglehetősen kimerítő és alapos Schumann-tanulmányában megpróbálta társítani a zeneszerző pontosan körülírt lelkiállapotait és érzelmeit műveinek (legnagyobb számban a dalok) hangnemeivel. Ebből olyan következtetéseket szűrt le, hogy például a D-dúr a boldogság, a fiatalság hangneme, a fisz-moll a titokzatosságé, a gisz-moll a tragédiáé vagy a b-moll a legmélyebb fájdalomé.³¹² Boetticher rendszerező vizsgálatban a Jugendalbum három darabjára is hivatkozik. A két E-dúr, *Mai, lieber Mai*, és *Frühlingsgesang* címűekre meglepően ráillik a hangnem általánosító jellemzése: *„fényes természetkép, a szeretet hangneme, olykor finom-lágy”*. Az *Armes Waisenkind* pedig a *„bánatos, de titokban engesztelő, nyugodt őszi hangulatú, indulati töltöttség nélküli”* darabok közé van sorolva az a-moll hangneme miatt. Más hangnemek esetében is jó néhány találó jelző ráilleszhető a kis darabok többségére; mondhatni születésükkor jellegük és hangulatuk „kívánta” a választott hangnemet. De talán ez nem is olyan nagy felfedezés, mivel minden hangnemnek van egy sajátos színe, és túlzás lenne azt állítani, hogy ez a fajta kategorizálás csak Schumann műveire illeszhető (gondoljunk csak pl. Chopin vagy Liszt b-moll, C-dúr, Desz-dúr vagy Asz-dúr hangnemű műveire). Kissé idegenkedhetünk az ilyen „beskatulyázástól”, de maga Schumann is tesz erre vonatkozó kijelentéseket. Egyik gondolatmenete szerint a tizenkét különböző hang tizenkét hónapnak felel meg: például a C-dúr a júniusnak, D-dúr a júliusnak, E-dúr az augusztusnak és így tovább.³¹³ Bár itt mintha a moll-hangnemekről valamilyen okból csendesen elfeledkezne, mégis érdekes abban a tekintetben, hogy mi minden járhat egy zeneszerző fejében egy-egy mű megkomponálásakor.

Könnyelmű kijelentés lenne tehát azt állítani, hogy a Jugendalbum végső formázása teljesen a véletlenre lett volna bízva, hogy netán csak összehajigált darabok gyűjteménye lenne (ez a megállapítás inkább ráillik az op. 99, és 124-es sorozatokra, melyek egymástól

³¹⁰ Idézve Brown, 112.

³¹¹ Uo., 106.

³¹² Boetticher, 504–505.

³¹³ Uo, 320–321.

függetlenül keletkezett darabok, és Schumann csak utólag illesztette őket egy albumba). Nagler megerősíti Hellmuth Christian Wolff kutatásaira alapozva, hogy a Jugendalbum mögött komoly konstrukciós elvek húzódnak meg, s véleménye szerint ezt kevesen hajlandóak tudomásul venni. Mivel a „*darabok csírájaként számos motivikus mag*” sejthető, melyekből „*kifejlődnek a kis zenei mikrokozmoszok*”, egyértelműen megállapítható bizonyos mértékű formai és tematikus zártság.³¹⁴ Az egyes darabok közötti kohézióra való törekvés is könnyen észrevehető, ugyanakkor nem célozom tanulmányommal a mű szigorú értelemben vett ciklikus egységességének bizonyítgatása.

A családi élet gyöngyszemei és titkai

„Édesapád mindent lefordított zenére, amit csak látott, olvasott, és átélt. Ha a kanapén feküdt vacsora után a verseket olvasva, azonnal dalokká váltak a gondolataiban. Ha nézett titeket, hogy játszotok, a játékok kicsi zeneművekké váltak. Egy nap, amikor a Humoresque-n dolgozott, néhány kötél táncos jött komédiázva az utcán, ahol laktunk, és a muzsika, amit játszottak, bekúszott a zenéjébe. Persze ez a zeneszerzőnek teljesen tudatalatti volt; esztelenség lenne azt gondolni, hogy szándékosan csinálta...”³¹⁵ – mesélte az édesanya, Clara Schumann leányának, Eugenie-nek. A Jugendalbum alkotói időszakában, mivel az édesapjuk otthon dolgozott, a gyerekek tanúi lehettek a darabok háttéréül szolgáló emlékek, közös élmények felelevenítésének. Talán beszélgettek is róluk, újra átélték együtt a család belső dolgait, mint ahogy egy fényképalbum lapozgatása közben történik: a gyerekek kérdezik szüleiket – „Mit csináltam, amikor ez történt?”, vagy „Miről beszélgettünk, amikor itt jártunk?” Azok pedig elmesélik újra és újra, szinte a kicsik szívébe írva a történeteket. Így eshet meg velünk is, hogy sokszor nem vagyunk biztosak benne, hogy saját emlékeinkből vagy szüleink elmeséléséből ismerjük gyermekkorunk egyes pillanatait, tréfás vagy éppen ijesztő jeleneteit.

Schumann később született gyermekei már csak elmondás alapján tudtak a Jugendalbum történeteiről (ezért lehetséges, hogy ma oly sok mindent megtudhatunk róluk); kicsit távolabbról szemlélték, de mégis az elmesélés által részeseivé válhattak idősebb testvéreik megtapasztalásainak. Így haladjunk végig a következőkön, mintha egy emlékkönyvben, fényképalbumban lapozgatnánk, meg-megállva az egyes daraboknál,

³¹⁴ Vö. Nagler, *Kompromiß*, 278.; Nagler, *Gedanken*, 321–322. Utalás Hellmuth Christian Wolff írására: „Robert Schumann – der Klassizist“, *Musica*, 2. Jg., (Kassel-Basel, 1948), 52.

³¹⁵ *Memoirs*, 98.

vizsgálva őket olyan szemmel is, ahogy egy pedagógus tenné: milyen metodikai és didaktikai értékek válhatnak hasznára, ha Schumann gyermekdarabjai közül választ tanítandó zeneművet.

№ 1. Dallam (Melodie)³¹⁶

Nincs ismeretünk eredetéről, valószínűleg teljesen újonnan kitalált darab, bár nem kizárható, hogy a Für ganz Kleine-hez hasonlóan ennek is lehetett köze a gyerekek dúdolgatta dallamocskákhoz. A kislányok édesanyjukkal nagyon sokat énekelgettek, ami inspirálta őket arra – és ez világosan látszik a kis Marie első szárnypróbálgatásaiból –, hogy maguk is próbáljanak dallamokat kitalálni. Az ismétlés nélkül számított húszütemes darab csupán tíz üteme tartalmaz újdonságot, ennyi volt a gyermek tanulnivalója. A majdnem végig kétszólamúságot követő zenei anyag csak egy-egy pillanat erejéig alkalmaz kisebb nehézséget jelentő kettős fogást vagy rövid ideig tartó, egy kézzel játszandó kétszólamúságot. Kétütemes egységekre bontott dallamívekkel és a rövidke középrészben szünetekkel megtört ütemenkénti sóhajokkal a legegyszerűbb módon tanítja meg a gyermeknek a frazírozást, az éneklés szükségéeként is jelentkező apró levegőkkel való tagolást. Ekképpen a zenei folyamat önkéntelenül aktív mozgásra ösztökéli a gyermek karját, ami lazítja az izmok keménységét. A bal kéz kisebb-nagyobb hanglépésekből álló folytonos mozgása pedig „összeszedi” az esetleg rakoncátlankodó, egyenetlenül járó ujjakat, és differenciált billentésre, apró forgatásos csuklómozdulatokra tanít, miközben szinte észrevétlenül az „énekes” szerepét betöltő jobb kézhez alkalmazkodó „zongorakísérőként” definiálhatja magát. Mint már említettem, szoros kapcsolatban van a Dúdolónotával és a Kis darabbal.

№ 2. Katonainduló (Soldatenmarsch)

Nem tartható titokban a kis darab tematikai hasonlósága a Beethoven *Tavaszi szonáta Scherzo* tételével (1. kotta). Persze a kettő közötti különbség is szembetűnik első látásra: F-dúr helyett G-dúrban, 3/4 helyett 2/4-ben van, ezáltal a táncos karakterből ironikus hangvétellű indulót faragott Schumann. Szemben a Harci dallal ez a tétel nem harcias, hanem a menetelő katonák lépteinek egyformaságát – Chissell megfogalmazása szerint

³¹⁶ A zeneművek elemzéséhez segítséget nyújtó kottákat – melyek a Jugendalbum 1850. évi második kiadásának másolatai – a „G” függelékben, a nyomtatás sorrendjében találjuk (224–256. oldal). A sorok között található kottarészletek Appel, Album könyvéből és Demus kottakiadványából valók. Az elemzéssel foglalkozó részben a tételcímeket főként a magyar nyelven megszokott módon használom.

„szenvtelenül, tárgyilagosan”³¹⁷ – imitáló ötletes miniatűr. A forradalmi időket élő nagyvárosokban megszokott volt az oszlopban masírozó katonák látványa. Ez az élmény talán még a leánygyermekeket is hangos lábdobbantásokkal való menetelésre készítette, gondolom a szülők legnagyobb örömére. Mindenesetre a papa megtalálta a szórakozásukhoz leginkább illő aláfestő zenét.



1. kotta. Ludwig van Beethoven: *Violinsonate* op. 24, *Scherzo*-téma



2. kotta. A *Katonainduló* első változatának részlete a *Születésnap* albumból



3. kotta. A helytelenül hangsúlyozó előadói gyakorlat példája

Mint tudjuk, a *Katonainduló* Marie *Születésnap* albumában is szerepelt már, de talán az egyik legnagyobb változáson ment keresztül, míg nyomtatásban napvilágot látott (2. kotta). Eredetileg 4/4-ben, éles *forte-piano* tagolásokkal, negyed értékekben jegyezte le Schumann³¹⁸, melyet később felcserélt a menetelésre, az uniformizált egyenletességet talán még hűségesebben utánzó, ütem egyeket jobban hangsúlyozó 2/4-es osztással és végig *forte*, szünetekkel elválasztott rövid nyolcadhangokkal. Appel felhívja a figyelmet az időnként felütésesen játszott, ezáltal a második ütemrészeket hangsúlyozó előadói

³¹⁷ Chissell, 62.

³¹⁸ Ezért találjuk a *Stichvorlage*-ban kétszer a darabot; a 4/4-es változatot végül törölte. Lásd 205. oldal.

gyakorlat helytelenségére (3. kotta), melynek kivédésére tehetett próbát Schumann véglegesített változata is.³¹⁹

A kettősfogásokban bővelkedő darab a kisnyújtott ritmusok feszeségével szabályosan felvértezi a fiatal zongoristát a *giusto*, egyenletes játék képességével, tempótartásra és pontosságra nevelve ezáltal, miközben a darab elejére kiírt „vidáman és feszesen” karakter-megjelölés szerinti játékos hangulatot fedezheti fel. Az okosan kitalált ritmikai sablon folytonos ismételtetésével jelentősen megkönnyíti a darabot tanuló gyerekek dolgát.

№ 3. Dúdolónotha (Trällerliedchen)

Nehézségi szintjét tekintve a legelső darab nyomában van, mondhatni arra épül, hiszen a 24 ütemből már 16 a megtanulandó új anyag. A kíséretben megbújó rejtett kétszólamúság szándéka lelepleződni látszik a középrészben, amikor az időközben jobb kézbe kerülő zenei anyag felső szólamát kettős szárákkal emeli ki. Így a nyolcadmozgás fölé rendelődik a legtöbb esetben decimapárhuzamban lépdelő, kettőzött negyedhangokból álló dallam.

A kis darab szintén megtalálható a Születésnapi albumban, de a *Schlafliedchen für Ludwig*, vagyis *Altatódalocska Ludwignak felirattal*, a család legfiatalabb tagjának címezve. Az 1848 szeptember táján héthónapos gyermek bizonyára többször hallhatta, hogy a szülők, netán az idősebb testvérek dúdolgatták bölcsődal gyanánt a dallamát. Érdekesség, hogy a publikált formájából eltűnt az ajánlás, mégis valamelyest megőrizte címében Ludwigrá, a dúdolgató, „dudorászó” csecsemőre való utalást, mely ily módon érzelmileg összekötetésben marad a kisbaba boldogságot előidéző és szülői odafigyelést igénylő jelenlétével.

Kevésbé köztudott, hogy a *Wiegenliedchen (Bölcsődal)* című Schumann darab, amely az op. 124-es *Albumblätter* sorozat hatodikjaként vált ismertté, már megjelent 1843-ban önállóan az éppen akkortájt született Elise lányának szóló ajánlással.³²⁰ A gyerekek ringatása és altatása, mint téma, Schumann pályáján többször fölbukkant, amikor éppen csecsemőkorú gyermek volt a családban, de ez talán természetes is.

№ 4. Korál (Ein Choral)

Ez a tétel „idősebb” testvérével, a *Figurált korállal* (№ 42.) együtt a vallásos, egyházi neveltetés érzületeit szólaltatja meg, fizikai értelemben is „keretbe foglalva” a hétköznapi,

³¹⁹ Appel, Album, 119.

³²⁰ Knechtges-Obrecht, 75.

más néven világi események sorát. Az első megjelenése teljesen lecsupasztott, ártatlanabb harmonizációval tálalja a kisebb gyerekek által is könnyebben eljátszható, jól ismert egyházi népéneket, a „*Freue dich sehr, o meine Seele*” szövegű dallamot. A minden protestáns énekeskönyvben megtalálható ének 1620 óta a lutheri dalgyűjtemény oszlopos tagja. Schumann egykori találó definíciója szerint a G-dúrban lejegyzett korál „*nincs tekintettel az egyéni érzelmekre; a gyülekezet hangos imádságaként méltóságteljesen vonul hármashangzatokban, és minden szótagnál megpihen*”.³²¹ Klaus Peter Richter Schumann pedálszongorára írt kontrapunktikus műveit vizsgáló tanulmányában azt feszegeti,³²² hogy bár Schumann nem rendelkezett a koráljáték, egyben az orgonára való zeneszerzés tradíciójával, mint ahogy pl. Mendelssohn, Liszt, Reger, Brahms vagy akár Franck – mely részéről, mint egyfajta érzékelhető tartózkodás, talán nem is szorul magyarázatra, hiszen nem is volt olyan szolgálata, ahol szüksége lett volna ezen zeneszerzői és előadói praktikák művelésére –, mégis a saját hangszerén, a saját „műfajkörén” belül (a Rebus mellett) ritka példaként lejegyéz egy minden sallangtól mentes, egyszerű négyszólamú anyagot, jelen esetben egy korált a gyerekeinek szánt albumdarabok között.

A 16. századi vokális *kantional*-tételekből táplálkozó kis darab azonban nem maradhatott magában, mivel már a 17. században meghonosodott gyakorlat szerint a koráldallamokat másképpen, bonyolultabb módon is formázták, melynek legkitűnőbb példáit korálfeldolgozások formájában a lipcsei Tamás-templom kántoraitól, kiváltképpen Bach örökségéből Schumann is jól ismerte. Ekképpen „hozzáértőként” nem maradhatott adósa a kihívásnak, hanem megalkotta a korál hangszeresen mozgatott középszólammal rendelkező, egyedülálló szólamvezetésekkel tarkított párját, a Figurált korált. A két tétel – az akkordosan vezetett, quasi múzeumi példaként szolgáló vokális, és a hangszeres kísérettel ellátott, továbbfejlesztett koráltétel – összetartozását (melyet a 19. századi gyakorlat szerint már újra különállóan értelmeztek) ilyen módon juttatja kifejezésre Schumann a gyerekek zenei tanulmánya részeként. Ugyanakkor megállapítható, hogy nem a történelmi hangsúlyozás volt Schumann célja, hiszen mindkét tételben rendre alkalmaz a szigorú szerkesztéstől eltérő szabályszerűtlen harmonizációt és szólamvezetést. Sokkal modernebb módon jár el, több diszsonanciát enged meg, azok feloldó továbblépéseit is szabadon alkalmazza.

Az album negyedik darabja nemcsak a négyszólamú – billentyűs hangszeren játszóknak számára nélkülözhetetlen – kottaolvasás és játék technikáját tanítja meg, hanem

³²¹ GS II, 208.

³²² Richter, 183–184.

kinyitja a gyerekek fülét a polifon gondolkodásra, a szólamok egyenkénti vezetésére és hallgatására. A bibliai értékeket felvállaló kedves kis darab erkölcsre nevelő hatásán túl a zongoristák számára első pedálgyakorlatként is szolgálhat, s mivel dallama nem saját szerzemény, unikum az album darabjai között.

№ 5. Kis darab (Stückchen)

Az eddigi páratlan sorszámú darabokra épülő mű egy további lépéssel halad tovább: a szerkezetében egyszerű, csupán kétszólamú szövet kétütemenkénti tagolása a kezdők számára szokatlan módon eltolásban jelentkezik. A felütéses dallamindítás hangsúlyeltolást eredményez, mely nehezítésként új értelmezést kíván azoktól a gyerekektől, akik zenetanulásuk során először találkoznak ilyen kottaképpel.

Egyébiránt ez a kis darab is ott lapul a Születésnap albumban, de egészen más címmel: *Nach vollbrachter Schularbeit zu spielen*, ami nagyjából annyit jelent, hogy a jól elvégzett házi feladat utáni játékra, kikapcsolódásra – talán a papától jutalomnak – szánt „ajándékdarab” volt. Schumann csatlakozik a 17–18. századi házimuzsika kitűzött céljaihoz, hogy a zene előadása és hallgatása a kedélyállapot javulását, lelki erő visszanyerését, az örömmelvetésbe vetett hit erősödését idézze elő. Mennyire jelentőségteljes dolog volt a zene ilyen minőségű megközelítése a Schumann családban, ahol egy gyerek számára jutalom értéke volt a zenének, aki ha el is fáradt a tanulásban, utána kikapcsolódásként és buzdításként élte meg a zenetanulást.³²³ Bár a Jugendalbum lapjain más, egy teljesen hétköznapi címen szerepel a valóban „kis darab”, a megismertek alapján nyilvánvalóvá válik számunkra a szülők eredményre vezető módszertana, melyet a gyerekeik nevelése, taníttatása során alkalmazott pedagógiai és pszichológiai befolyásuk révén érvényesítettek – azt gondolom, a gyerekek legnagyobb örömeire és megelégedésére.

№ 6. Szegény árva (Armes Waisenkind)

A Születésnap albumban a *Liedchen eines armen Kindes* (Egy szegény gyermek kis dala) címen szerepel, de a függelékünkben található táblázatból kiderül, hogy időközben viselte a *Bittendes Kind*, *Armes Bettlerkind*, *Waise* és a véglegesített *Armes Waisenkind* címet is. A számos változás azt mutatja, hogy sokat törhette a fejét Schumann, míg megtalálta a megfelelő feliratot. A címek mindegyike ugyanazt a szomorú képet festi le, mely a

³²³ Ezt lehet úgy is értelmezni, hogy a zenetanulásba fektetett energia úgy hálálja meg önmagát, hogy jutalomnak tűnik, amikor már biztos és folyamatos a játék. Sok szülő és zenetanár tapasztalta már, milyen nehézkesen ül le a gyermek a hangszerhez, amíg az új darab megtanulásával küszködik, amikor pedig már tudja a darabot, szinte fel sem lehet állítani onnan, annyira élvezzi saját játékát.

19. századi gyermek számára sajnos nem volt ismeretlen: a szomorú sorsú, árván maradt gyerekek kétségbeejtő portréját. Abban az időben nyilván megszokottabb volt a szülő(k) elvesztése miatti félelem, mint manapság, ezzel az érzéssel azonban legkésőbb felnőttkorban mindenkinek szembesülnie kell, amely egy ösfélelmet, az elhagyatottság, a magára maradottság ijesztő érzését gerjeszti az emberben. A készítés, hogy egy szülő megpróbáljon mindent megtenni annak érdekében, hogy utódja ne jusson a szegény árva gyermekek sorsára, ha netán vele bármi is történne, teljesen érthető. Ez lehetett az oka, hogy a Schumann szülők nemes és jó érzésű, ha lehet jól szituált embereket kértek, vállalják a keresztszülőséget, hogy váratlan baj esetén a gyerekek felnevelése biztosítva legyen. Ez a szándék megmutatkozik az Emlékkönyvecske lapjain.³²⁴ A keresztszülői felelősség nem csupán jelképes értékű volt, amire Brahms a legnagyobb példaképe, aki nemcsak lakóhelyet és életmódot váltott, hogy a félárván maradt Schumann gyerekeken segítsen, hanem később is, egész felnőttkorukig támogatta (szó szerint pénzelte), tanította és ahol lehetett, segítette őket.³²⁵

Nem kizárt, hogy a mű a moszkvai árvaházban tett látogatásuk szomorú tapasztalatait idézi. A 19. századi városok berendezkedéséhez hozzátartoztak a többnyire egyházi szervezetek által fenntartott árvaházak és menhelyek. Ezek képviselői, nevelői gyakran megjelentek az utcákon, nyilvános helyeken adakozásra buzdítva a nemes szívű polgárokat, gyakran pedig karitatív rendezvényeket szerveztek a szeretetotthonok támogatásáért. Schumannék is többször adtak efféle intézmények megsegítésére jótékonysági koncerteket.

A lassan vonulós a-moll hangnemű tétel a gyászinduló típusához sorolható, hallgatásakor felszínre tör a hallgatóban a bajba került gyerekek iránti sajnálatérzet. Schumann számára az is fontos volt, hogy megtanítsa gyermekeit a toleranciára, a nyomorultak iránti szolidaritás felvállalására és a szerencsétlenek támogatására. Sajnos néhány év múlva a Schumann gyerekek is közelről élik át az édesapjuk betegsége és halála miatti elszakadás érzését és a félárvaság szomorú velejáróit. Az érzelemgazdag hangtétel mély kifejezést kíván az előadótól, a *portato* jelzések által is megerősített rendkívüli érzékenységet igénylő darab megtanulása igen hasznos az ifjú muzsikusok számára. Clara

³²⁴ „C” függelék, 208. és 215. oldal. Nem az az igazán rendkívüli, hogy Schumann összegyűjtötte a keresztszülők nevét, mert hiszen az a keresztlevelekből kiderült, hanem hogy pont az emlékiratokban tette, mintha erősíteni akarta volna a gyerekeiben ezeknek a kapcsolatoknak és az egymásért felelősségvállalásnak a jelentőségét (mintha félt volna attól, hogy ő nem tudja felnevelni őket). Tudomásunk van arról, hogy Marie, mint legidősebb gyermek, milyen „hirtelen” vált felnőtté az apa halála után; testvérei pótmamájaként töltötte fiatalságának éveit, hogy Clara biztosíthassa a család megélhetéséhez szükséges forrásokat, aki emiatt rengeteget volt távol a gyerekektől.

³²⁵ Memoirs, 141–151.

egészen határozott előadói utasítást ad legkisebb lányának, aki idézi anyja szavait: „Ez egy nyolc ütemes téma, mely kétszer négy ütemre bomlik. A második négy ütem ismétlődése az első négynek, kivéve a végét, ahol a tonikához tér vissza, míg az első négy a dominánson zár. Az ilyen esetekben a második négy ütemet másképp kell dinamikailag árnyalni, mint az elsőt, vagy erősebben, vagy puhábban minden árnyalatot, de a részeket minden esetben ugyanolyan hangerővel zárjad, amilyennel kezdted a darabot. Ahol a teljes nyolcütemes egység ismétlődik, ott pontosan ugyanúgy játszod, mint először. Hogyha pedig újra ismételve van a darabban, akkor harmadszorra kissé megint másképp kell árnyalni. Itt az »Árvagyerekben« például az utolsó ismétlést halkabban, egészen a pianissimóig kell halkítani”³²⁶.

A zenei anyag további különlegessége, hogy a témakezdő és periódust záró dallamrész felismerhetően jelen van a № 29-es Idegen ember című darabban is, igaz teljesen más ritmikában, ellenkező karakterben és hangulatban, mely csak azt mutatja, hogy egyazon lényegből milyen különbözőségek tudnak kifejlődni, példaszerűen tálalva elének a variációs lehetőségeket, mely által jó néhány kompozíció egymással szoros összefüggésbe hozható.³²⁷

№ 7. Vadásznóta (Jägerliedchen)

Ez az utolsó kis zenei egység, mely a Születésnap albumból bekerült a nyomtatott kiadásba, még hozzá eredeti címén. A lendületes, sűrűn súlyozott és hegyes *staccato* hangokkal játszott darab – melyet csakis 6/8-ban lehet elképzelni – elének idézi a vadászatban vágató lovasok és a menekülő állatok zaját, sőt Clara szerint még a vadászkürtök kvartokban és kvintekben repesztő hangját is. Eugenie így meséli a zúgó forgatagú jelenetet anyja festői szavait idézve: „A Jägerliedchenről ezt mondta: »Látom magam előtt a vadászatot teljes valóságában. A kürtök szólnak, a lovak ágaskodnak, s vadászok érkeznek minden irányból!« A pianóban játszandó középhérszínél (11–12. és 15–16. ü.) ezt mondta: »A felizgatott állat a bokorba szalad.« Négy ütemmel a vége előtt

³²⁶ Uo. 99. Eugenie már korábban elkezdett zongorázni tanulni nővéreitől, később pedig édesanyja is tudott vele foglalkozni heti kétszer egy órában. Ezeket a zongoraórákat és a napi három óra gyakorlást nagyon komolyan véve sok zeneművet érintettek, Bachtól Beethovenig. Ekkor vették át együtt sorban a Jugendalbum minden egyes darabját is, melyek közül egy-némelyikhez magyarázatot is fűzött Clara. Eugenie emlékei szerint ezeket nem vitte túlzásba, soha senkire nem erőltette rá képi megjelenítéseit, de önéki nagyon sokszor segítségére voltak a helyes karakter és előadásmód megtalálásában.

³²⁷ A két darab indító motívuma hanglépéseiben is megegyezik, csak az egyik a-moll, a másik d-moll szerint. Vö. „G” függelék, 228., 242–243. oldal. Lásd Appel, Album 61–62.

*pedig, (25. ü.) ahol az „F” váratlanul „G” hanggá változik, ezt tette hozzá: »Az egyik kürtös gikszert fúj. Hallhatod, amikor a kürtök néha ilyet csinálnak a zenekarban.«*³²⁸

Szegény kürtösöket jól leleplezi Clara, de az elmondottak alapján legalább hiteles lehet a darab előadása. A Vadásznóta ötletei tényleg egészen lenyűgözők. Gyerekkorunkból esetleg emlékezhetünk az ominózus „félrekúszott”, nyomdahiba hatását keltő G hangra, melyet talán akkor értetlenül szemléltünk. Bizonyára sok hasonló vicc lehet még ezekben a darabokban, melyekről nem is tudunk, mert örökre a család titkai maradtak.

A könnyen olvasható, de csak fáradtságosan játszható *unisono* dallamrészek új kihívás elé állítják a zongoristákat, mivel egyenlő terhet rónak a két kézre. Ezenkívül az élesen elválasztott, kevés hanggal *fortissimo*-, majd több hanggal *piano*-játék dinamikai kontrasztja is mindenki számára szép, megoldásra váró feladat.

№ 8. Szilaj lovas (Wilder Reiter)

Ismét a negyed + nyolcad értékű lovagló ritmusra és a 3/8-os tematikus anyagra épített, méltán népszerű tételben az ismétlőjel utáni középrészben a zeneszerző egy ügyes kézcsere által átadja a dallamvezetést a jobból a bal kézbe, és persze ez a csere történik a ritmikus akkordkíséretnél is, melyet a jobb kéz vesz irányítása alá. Tudatos pedagógiai koncepció része a bal kéz fejlesztése, hogy képes legyen ugyanolyan pontos artikulációra és kifejezésre, mint a másik, amelyik sokkal többször találkozik ezzel a feladattal. Ugyanezt a törekvést figyelhetjük majd meg a következő két darabban is, melyekben a fokozatos „nehezítés” elve is feltűnik: a Kis népdalban még csak egy-egy periódus erejéig, a Hazatérő vidám földművesben pedig már az új tudás birtokában, bátran a bal kézre bízva a dallamot az egész darabon át. A Szilaj lovas moll és dúr hangnemben is felcsendülő zenei anyaga a variáló, transzponáló és hangszíntestő készséget fejleszti.

Eugenie, mikor édesanyjának játszotta a Szilaj lovas, saját emlékei szerint meglehetősen semmitmondóan, Clara megfogalmazása szerint „vérszegényen” szóltak a *sforzatók*. Ekkor az anya azt mondta neki, hogy képzelje el, milyen erőteljes hangot ad, amikor egy gyermek a vesszőparipájával végignyargal a lakáson, és nagy koppanásokkal nekiütközik a székeknek és az asztalnak. Ez könnyen felidézhető emlék volt, amely a leányzó számára (aki abban az időben már Beethoven op. 10-es *D-dúr szonátáját* játszotta) egy szempillantás alatt világossá tette az éles hangsúlyok értelmét és előadásmódját. Bizonyága szerint hirtelen könnyűvé vált eljátszani a darabot annak energikus, rohanó

³²⁸ Memoirs, 99.

formájában, a maga kis hangutánzó koppanásaival együtt.³²⁹ Mennyire igaz, amit Clara mondott lányának, hogy amikor az apjuk szemlélte a gyerekek játékát (mint ahogy ezt a lakáson belüli vágózást is), rögtön zenévé formálódott benne a játék, melyet aztán csak le kellett kottáznia.



16. ábra. Ludwig Richter Szilaj lovast ábrázoló rajza

Mivel Schumann egyik (nem az első) címötleteként a Schaukelpferdreiter (Hintalovas) is szerepel a *Stichvorlage*-ban, mindjárt értjük a Richter címlaprajzán helyet foglaló, hintalovon vágózó gyermek ábrázolását, azonban Clara elmeséléséből arra következtethetünk, hogy talán a valóságban mégis inkább vesszőparipáról lehetett szó.³³⁰

№ 9. Kis népdal (Volksliedchen)

A keretes szerkezetű, három részből álló kis darab nem kimondottan könnyű feladat, főként a „kisebbek” számára. A megjelenő karakterek formálása is nehéz és technikai értelemben is van vele munka bőven. Ez lehet az oka, hogy oly ritkán játsszák és tanítják. Bár a dal eredetéről nem tudunk közelebbit, a *Skizzenbuch*-ban már találkozunk a népdalocska vázlataival, de ott még más kísérőformulával lejegyezve. Különlegességét az

³²⁹ *Memoirs*, 100.

³³⁰ Még egy érdekessége a darabnak, melyről még később szó lesz, hogy létezik egy másik befejezés változata is, amely sokkal nehezebb (talán ezért is döntött a kicserélése mellett Schumann), de egyúttal csattanósabb is. Lásd 172–173. oldal és 15. kotta.

arpeggio, gitár- vagy lantszerűen kísértő akkordoknak köszönheti, melyek (Appel találó megfogalmazása szerint) a mai popzenéből ismerős *off-beat* hatását keltik.³³¹ Az erőteljes hangulatváltás, mely a darab lételeme, nem feltétlenül segít közelebb jutni a cím értelmezéséhez, bár a különleges kíséret kölcsönözhet a darabnak egyfajta rusztikus hangulatot. A panaszos hangvételű lassú dallamot egy *Lustig* jelölésű középrész váltja hármashangzat-felbontásokra épített, ugráló nyújtott ritmusokkal tűzdelt témájával, melynek hegyes pattogásaiból időnként kiszólnak a letartva maradó negyed és fél hangok. Az ügyes kezeket igénylő, hálátlannak tűnő feladat azonban nem marad adósunk, hiszen aprólékosan artikulált és kifejező játékra tanítja meg a kitartó muzsikust. A két rész nemcsak a törtakkordos kíséret miatt áll szoros kapcsolatban egymással, hanem az ugráló középrész fő dallamhangjai is felidéznek, egyben transzformálják az első részből már ismerős *a-d-e* témafejet (4. kotta). A visszafogott záróperiódus újra a kezdeti tempót és hangulatot hozza azzal a különbséggel, hogy a dallam a bal kéz tenor szolamába kerül, mely végső megszólalásakor a jobb kéz megerősítő támogatásával, párhuzamos akkordvezetésben jelenik meg.



4. kotta. A Kis népdal két témájának azonos főhangjai

№ 10. Hazatérő vidám földműves

(Fröhlicher Landmann, von der Arbeit zurückkehrend)

Az egyik legismertebbé vált Schumann-szerzemény melódiája a cselló számára kényelmes regiszterben, végig a bal kézben énekel. A címben megfogalmazott életképet találón ábrázolja Richter, amikor az apa kaszával a vállán gyermekét kézen fogva, egy ugrádozó kutya kíséretében bandukol hazafelé a munkából (17. ábra). A földműves társasága Clara elmeséléséből és a megkomponált zenei anyagból is felismerhető, hiszen a magyarázat szerint a darab elején az apa egyedül éneklő – nem túl gyors, de élénk és vidám – nótáját, kihez a középrészben gyermeke csatlakozik. Így válik duetté a magányosan indított dal, és egyben érthetővé a férfihang számára indokoltabb mély, a gyermeknek pedig jobban megfelelő magasabb fekvés. A kíséret, szinte serkentve a jó hangulatot, komplementer

³³¹ Appel, Album 121.



17. ábra. Hazatérő vidám földműves

módon kíséri a lendületet formáló dallam nyújtott ritmusait. Ez a feladat – zenei élményszerűségén túl – sok hasznosságot rejt magában, melyben talán az a legnehezebb, amikor a középész jobb kezében egy időben kell dallamanyagot és kísérő akkordokat játszani. Többek észrevétele szerint Beethoven op. 68-as *Pastoral-szimfónia* 5. tételének főtémájára emlékeztet a kedves kis darab melódiája (5. kotta). Könnyen lehet, hogy Schumann utalása tudatos volt, melynek még az F-dúr hangneme, valamint a földműves és munkája által képviselt rusztikus jellege, mint tematika is egyezik.³³²



5. kotta. Beethoven: *Pastoral-szimfónia* 5. tételének *Pásztoréneke*

№ 11. Siciliano (Sizilianisch)

Bár a *siciliano* szicíliai eredete zenetörténetileg nem bizonyított, egy változatos album szerzőjétől megengedett, hogy ilyenformán idegen tájakra és távoli korokba kalauzolja „olvasóit”. A földrajzi vonatkozások meghatározásánál talán még fontosabb a – főként a barokkban közkedvelt – zenedarab stilisztikai jellemzőinek megismertetése, ami Schumann általános tájékoztatásra törekvését ismerve nem meglepő, hiszen itt is minden lehető eszközzel megpróbálja ráirányítani a gyerekek figyelmét az addig ismeretlen és a szokatlan felé.

Ez a tétel eredetileg két különálló darab volt, mely a *Skizzenbuch*-ban még *Zwei Sicilianische* címen szerepelt, később azonban egygé kovácsolta őket Schumann.³³³ A kettő között a tempó sem áll meg, a metrum csak átkonvertálódik úgy, hogy az első rész

³³² Appel, Album, 122–124.

³³³ Valószínűleg akkor, amikor a nyomtatáskor szűkebb helyre kellett, hogy elférjen a darab. Lásd 82. oldal.

pontozott negyed értéke időben megegyezzen a második rész negyed értékével. A könnyed lejtésű, „pajkos” 6/8-ban vezetett táncos zenei anyag igazi *siciliano* ritmusban ringatózik, míg a trióként szolgáló 2/4-es egység fizikai értelemben alig gyorsabb mozgással, mégis egy sokkal agilisabb és nyughatatlanabb zene hatását kelti. A trió után *Da Capo* visszatérés van, azonban a darab végét jelölő „*Schluß*” félreérthető helyre sikeredetett, mivel a nyomtatásra előkészített tisztázatban pontosan két összekapcsolt sor közé került, mely ilyen módon a 16. és a 24. ütemre is vonatkoztatható. A legtöbb kiadásban a 16. ütemhez tartozó „*Vége*” jelzés terjedt el, így azonban a darab G alaphangon végződné, ami még inkább növelné az amúgy is nagy hangnemi bizonytalanságot. Ráadásul az ismétlések miatt a 16. ütem két helyen is értelmezhető, ezért a befejezést jelző szócskát a kottában – az ismétlés általános szabályai szerint – a *secondo*-hoz írják. Ez a félreértés olyan előadást is eredményezett már, amikor a növendék a nyitott E-dúr akkordon „szakította félbe” önmaga vagy tanára tanácstalansága miatt a darabot. Így helytállóbb az a megoldás – mivel a főrész második megszólaltatásakor úgyszólván mindent ismétlés nélkül játszunk –, ha a 24. ütemet tekintjük záró ütemnek³³⁴, ezáltal a darab a 16. ütemben lévő E-dúr *fermata* után „eszméletét visszanyerve” folytatja a dallamot, és végül a 24. ütemben, dicsőségesen megérkezve e-mollban fejeződik be, pontosan ott, ahol a legelső rész vége is lezárult. Mint említettem, hangnemileg sem az egyszerűen elemezhető művek közé tartozik, (mintha Schumann meg akarta volna tréfálni egy kicsit a „nagy tapasztalattal” rendelkező fiatal muzsikusokat), a szerző nem is tett ki dolgukat megkönnyítő előjegyzést. A darab rögtön egy a-moll szerinti VII⁶ akkorddal indul, a periódus második felét viszont már az e-moll zárlatra vezet. Az ismétlőjel után a kidolgozásszerű harmóniák sora első ízben a már említett G-dúrra érkezik, ismétlésekor pedig hirtelen E-dúr akkordra vált. Csak a következő nyolc ütem mondható szabályosnak (17–24. ü.), amikor az első nyolc ütemet megismételve végre megnyugtató e-moll zárlatot hallunk. A középrész tiszta a-moll jellege is szokatlan hangzású kissé – a két rész valamikori különállóságát bizonyítja –, bár trióként vizsgálva valamivel érthetőbbé válik a hangnem-mizéria.

№ 12. Téalapó (Knecht Ruprecht)

Az ugyancsak nagy közismertségnek örvendő darab sejtelmes mellékizével, dübörgő-kopogó hanghatásaival valahogy nem a ma jól ismert, minden gyerek által rajongásig szeretett és „várva várt” Mikulás képét festi elénk. Azt hiszem, magyar gyerek

³³⁴ Az Jugendalbum második kiadásánál jól látható a legevidensebb helyen lévő befejezés. Lásd „G” függelék, 230. oldal.

érzésvilágával nem is lehet úgy előadni ezt a darabot, amint ez Schumann gyerekei számára nyilvánvaló volt. Eugenie így mesél a darabról: „*A Knecht Ruprechtben hallani, amint a Télapó botladozva, a botjával kopogva jön fel a lépcsőn. Az F-dúr középrészben a reszkető gyermekek elrejtőzködnek, majd az öreg bátorítóan szól hozzájuk, kiüríti a zsákját, végül nehézkes léptekkel lemegy a lépcsőn.*”³³⁵



18. ábra. Knecht Ruprecht

A német nyelvterületen számos alakban ismert volt a híres Knecht Ruprecht. Volt, ahol a szent Mikulást kísérő, kissé faragatlan, tobzódó, koboldszerű lényel azonosították (nálunk a krampusz a megfelelője), míg Tübingiában és Szászországban önálló figura volt, sőt, a protestáns többségű helyeken egyenesen a katolikus püspök helyére állították. Ilyen formában ábrázolta alakját Richter is az illusztrációján. A mitikus alak mindenesetre a legtöbb helyen kisebb-nagyobb félelmet keltett érkezésével, hiszen a mindentudó és ítéletében kikezdzhetetlen lény a titokzatos „ország” delegáltjaként a gyerekeket cseleke-

deteik és imádkozó hajlandóságuk szerint jónak vagy rossznak minősítette. Ennek megfelelően vagy megjutalmazta őket a zsákjában cipelt apró ajándékokkal, vagy büntetést helyezett kilátásba a nála lévő virgáccsal. Természetesen ez az ambivalens érzés nálunk is ismert, hiszen a szülők – sok esetben a gyermeknevelés egyetlen megmaradt eszközeként – a Télapó virgácsával szoktak fenyegetőzni, hátha attól való félelmükben csemetéik jobb belátásra térnek. Ez azonban soha nem volt olyan mélységesen kiélezve, mint ahogy a 19. századi német családokban. A kisebb tudathasadást okozó lény ekképpen nem csoda, ha kopogó lépteivel a gyerekeket megijesztette, akivel nem sokkal később – miután jóindulatát és kedvességét tapasztalták –, valamelyest megbarátkoztak. Azonban a darab legvégén az elcsoszogó alak lépteit kísérő zene mit sem változott, ami talán azt sugallja, hogy a gyerekek fenntartása és aggodalma távozása után sem szűnt meg teljes egészében.

³³⁵ Memoirs, 99–100.

Az *unisono* dübörgő, trillamozgású tizenhatodok és páros kötésekben dobbantó nyolcadok szinte semmilyen melodikusságot nem hordoznak, és a finom belső dinamika is teljességgel hiányzik belőle. Egyedül a középrész második felében rajzolódik ki egy kisebb dallamív Desz-, majd F-dúrban, mely dinamikai változásaiban is sokkal színesebb. A főként tercmozgású *piano* középrész látványos kontrasztja a hangsúlyokkal és fortékkal jócskán telített, keretet adó főrészének. Ezáltal a darab teljes egészében játszva már egy tapasztaltabb növendék számára is tisztességes feladatnak bizonyul.

№ 13. Május, édes május, (Mai, lieber Mai, - Bald bist du wieder da!)

A barátságos címet viselő E-dúr darab (a megelőző Téliapóval együtt) akár a kötet vége felé is lehetne; terjedelme, igényes artikuláltsága, kifejezésbeli sokszínűsége miatt semmiképpen nem kezdőnek való muzsika. Eugenie is úgy emlékszik vissza, hogy amikor tanulta, anyja addig nem hagyott neki nyugtot, míg minden bejegyzést apró részletességgel el nem játszott. Tanúsága szerint nagyon hálás azért a napért, mert akkor lett csak igazán élvezetes a muzsika, ha minden egyes kötést, *portatót* és jelentéktelennek tűnő kicsi frázist tökéletesen megcsinált.³³⁶

A darab kibővített címe érdekes gondolatot vet fel: „Mai, lieber Mai, – bald bist Du wieder da!”, mely lefordítva, „Május, édes május – nemsokára újra itt vagy!” Ha csak az első felét látjuk, akkor talán valamelyik dalciklusa jut eszünkbe, melyben legszebb dalként pompázik és boldogan énekel a tavaszról, a szerelemről. A szinte már verssé bővült cím azonban más megvilágításba helyezi a darabot. A költői tartalom a rideg tél jelenlétével állítja szembe a tavasz utáni vágyakozást, ez azonban nem csupán címéből olvasható ki³³⁷, hanem a romantikus zeneszerzői hagyományokhoz híven a darab minden egyes porcikájába bele van építve ezt az érzést kifejező, sokrétűen ívelt motívum. A sóhajba torkolló témafej az egész darabot átszővi, megjelenő variánsainak részletes vizsgálata egy mélyreható tanulmány alapját képezhetné. A vágyakozó és sóhajtó motívumok körülölelte nyugtalanságot szolgálja az a harmóniai bolyongás is, mely mintha állandóan ki akarna törni a tonika fogságából. Schumann kontrapunktikus törekvése gyakorlatilag minden ütemben érvényesül, szinte nyugvópont nélkül igyekszik eljutni a darab végéig az imitációk, szólamcserék és motívum-összefonódások által. Lehet, hogy ez a Mendelssohn-stílusú májusváró darabocska ihlette Marie-t, amikor *Mailed* című versét írta.³³⁸

³³⁶ Memoirs, 100.

³³⁷ Ezt erősíti az első kiadások tartalomjegyzékébe írt cím is: „Bald kömmt der Mai – Hamarosan jön a május”.

³³⁸ Lásd a 62. oldal 213. sz. hivatkozást.

№ 14. Kis tanulmány (Kleine Studie)

A soron következő kis gyakorlat, mely hangzásában Bach *Wohltemperierte Klavier I.* kötetének *C-dúr prelúdiumát* juttatja eszünkbe, címében is kifejezi a szerző feltett szándékát. A zongorista számára elengedhetetlen halk és kiegyenlített játékra felkészítő alkotás kellemes kis összhangzattan tanulmányként és kiváló pedálgyakorlatként is megállja a helyét, soha nem mozdul ki egy bizonyos dinamikai tartományból, és csak nagyon finom változásokat enged meg. Bár szinte végig egyszólamú, a hármas nyolcadcsoportok első hangjait akár dallamhangoknak is hallhatjuk.

Eugenie-től tudjuk, hogy édesanyja – aki számára az írott kotta szent volt – milyen maximális igényességgel és elvárással volt feléje technikai kérdésekben, még ha csak egy egyszerű etűdről vagy skáláról legyen is szó. Nem tűrt meg semmilyen pontatlanságot, és nem engedett meg semmi kétséget és bizonytalanságot a hangzás tisztaságát, a billentés kiegyensúlyozottságát és árnyaltságát illetően.³³⁹ Az olykor meglehetősen fárasztó gyakorlás során ezeknek a technikáknak az eléréséhez roppant önfegyelemre és türelemre van szükség, mely munkához nagy segítséget nyújt az egyébként zenei anyag szempontjából nem nehéz, mégis szép, állandó körforgást előidéző és a két kéz precíz összekapcsolását igénylő darab. A gyerekek türelmét edző és elmélyült odafigyelésre nevelő zenemű nagyszerű példa arra, hogyan lehet áthidalni a száraz ujjgyakorlat és a költői tartalommal megtöltött élmény közötti szakadékot. A szerző Bach nyomdokaiba lépve mesteri módon, nemes egyszerűséggel valósította meg mindezt.

№ 15. Tavasz ének (Frühlingsgesang)

Richter az E-dúr darabnak egy nagyobb rajzot szentelt, mely a címlap bal felső sarkában helyet foglalva az egész évszakot képviseli. A képen három gyermek teljes beleéléssel gyűjtögeti a zsenge tavasz virágokat, melyekből nyilván virágkoszorút is fonnak. A gyermekekre jellemző kedves kíváncsiság is megjelenik a képen, amikor egyikük a képet körbefutó indákról is megpróbálja leszedni a virágot (19. ábra). Hangnemében és témájában a 13-as májusváró darab testvérének tekinthető, azonban címében még jobban kifejeződik, hogy ez egy valódi „dal szöveg nélkül”. Appel még a két darab magmotívuma közötti rokonságot is kimondja a második ütemben „empatikusan” felfelé lépő szextugrás és a lehajló szekundlépések karakterisztikus jelenléte miatt.³⁴⁰ A nyitó ütem hemiolás

³³⁹ Memoirs, 97–98.

³⁴⁰ Appel, Album, 129.

kezdésével a 3/4-et ízeletgeti, s emiatt dalszerűsége mellett reneszánsz táncos hangulatot is ébresztget. Bensőséges hangot igényel, és gyakorlottságot az akkordok és hangközök kötésében, bár az egy ütemnél soha nem hosszabb *legato* ívek között időnként puha *portato* billentésű részek is előfordulnak. A dinamikában meglehetősen szélsőséges darab „mélypontja” a *pianissimo* és *una corda* (*Verschiebung*) játszandó középső négy ütem, mely jó lehetőséget biztosít a bal pedál megismertetésére és alkalmazására. Ebből a csendből szinte pillanatok alatt, vulkáni erővel tör ki a *forte* visszatérő főtéma.



19. ábra. A Tavasz ének illusztrációja

№ 16. Első veszteség (Erster Verlust)

A cím hallatán eszünkbe juthat Schubert azonos című, Goethe versére írt dala, azonban itt nem szerelmi bánatról van szó, hanem konkrét önéletrajzi vonatkozásról, melyre több oldalról is fény derül. Eredetileg a tételhez rendelt felirat nem is ez volt, hanem az

önmagában is árulkodó Gyermekszerencsétlenség (Kinderunglück), Schumann azonban ezt később Reinecke tanácsára megváltoztatta. Richter címkéje egy nyitott kalitka előtt görnyedő kislányt ábrázol, aki egy halott kismadárkát sirat (20. ábra). Eugenie meséli el a zenemű háttérében lévő szomorú történetet.³⁴¹ A gyerekeknek volt egy kismadaruk, nevezetesen egy csíz, melyet édesapjuk egy napon velőgombóccal etetett meg. A madárka szemmel láthatóan élvezettel fogyasztotta el az ételt, de sajnos később az „életével fizetett érte”. Még a kis jószág elvesztésének napja, 1848. január 5-e is ismert. Ez a tragédia, mint személyes veszteség egy gyerek számára nagy törést jelenthetett. Bár nem volt szándékos, de mégis csak fájdalmat okozott az apa gyermekeinek. A lehetőségekhez képest bizonyára megpróbálta kiengesztelni őket, melynek talán egyfajta utóhangja lehetett ez a kis darab is.

Egy évvel később, 1849. június 8-án, apja születésnapján Marie komponál egy kis darabot Bechstein *Nänie* (Siratódal) című versére, mely egy elhunyt kismadárról szóló panaszdal.³⁴² Talán nem véletlen az egybeesés, mely akár egyfajta válaszként vagy akár csak egy egyszerű következményként is értelmezhető.



20. ábra. Az Első veszteség címlaprajza

A fájdalom kifejezésének eszköze a lehajló, együttérzést keltő kis témafej, melynek sarokhangjai a *g-disz-e-h* lépések. Mint oly sok más esetben, most is ilyen kicsi alapegységből épül fel az egész darab, a gyakori álimitációk és szekvenciák segítségével

³⁴¹ E. Schumann, *Robert Schumann. Ein Lebensbild meines Vaters* 374. oldaláról idézi Appel, Album, 103.

³⁴² Lásd 61. oldal 212. sz. hivatkozás.

pedig fokozni tudja Schumann a polifónia-érzetünket, és sűríti az egyébként nem túl bonyolult zenei szövetet. A darab különleges pillanata a letagadhatatlan schumanni *ritartando*, egy pillanatnyi kis megállás a 19–20. ütemben. Itt még ki van írva a megtorpanás utáni *Im Tempo*, ami felnőtteknek írt műveinél már nem jellemző, ugyanis ami érett muzsikuskok számára félreérthetetlen, azt gyerekkorban még tanítani, a kottában észrevehetően jelezni kell. Ilyenféle bejegyzéssel már találkozhattunk a Szegény árvában is, de mostantól kezdve alig van darab, amelyikbe ne kérne Schumann *lassítást*, vagy ahogy gyakran saját nyelvén írja: *Etwas langsamer* tempóváltozást.

№ 17. Kis reggeli vándor (Kleiner Morgenwanderer)

Az előzőhöz hasonlóan itt is egy emlékképet fest Schumann, igaz kellemesebb élményről szól. 1847. szeptember 21-én ezt a feljegyzést írja az Emlékkönyvecskében: „*Tegnap (hétfőn) volt az első nap, mikor Marie először ment hóna alatt a palatáblával az elemi iskolába, ...*”³⁴³ Gondolnivaló, hogy nemcsak a gyermek életében volt nagy esemény az első iskolában eltöltött nap, hanem a szülők is nagyon készültek rá. Schumann arról az izgatottságról és várakozással teli örömről mesél, amit ő maga is megtapasztalhatott a gyermek első iskolába vezető útján.

Az értekezés első részében már nyomon követhettük és értékelhettük a Schumann szülők alaposságát és odafigyelését, amit gyerekeik tanulmányai kapcsán kifejezésre juttattak.³⁴⁴ Az Emlékkönyvecskében leírtak is segítenek ennek bizonyítékait megtalálni. A Kis reggeli vándor pedig egyik szép példája annak, hogy mennyire szoros kapcsolat van az írásos dokumentumként szolgáló Emlékkönyvecske és zenei megfelelője, a Jugendalbum között. Ez az összefüggés pedig egyben megerősíti a történet jelentőségét is, mivel kétszeresen, betűk és hangok által is tudomást szerezhettünk róla.

A lelkesedés ábrázolására tökéletesen alkalmas ez a gyermekinduló, melynek ritmikája szökdécseléssel, ugrándozással lendíti tovább a darab hallatán szemünk előtt szinte megelevenedő kisgyermeket. Még a kis vándor távolodása is kihallható a darabot záró rövidke kódából, ahol a zene a kitartóan friss és erős fortéból teljesen elhalkul, amiképpen az úton lévő lassan eltűnik a szemünk elől. Feltételezem, hogy a Kis vándorban titkon a romantika egyik közkedvelt alakját szimbolizálja Schumann, ahol úgy szemléli kicsi gyermekét, mint élete rögzös útját járó vándort, aki végül (remélhetőleg) eléri célját.

Appel magyarázata szerint mindkét apró motívum – az imitált apró nyújtott

³⁴³ „C” függelék, 213. oldal.

³⁴⁴ Lásd 49. oldal.

ritmikus felütés, és a tizenhatod triolás kis egység – a kicsike emberi jellemet ábrázolja. Eugenie-nek játék közben anyja tanácsára az akkordok menetelő, „nem igazán legato” hatását kellett utánoznia, mintha a lábait egyenletesen emelné lépdelés közben. Ezek a rugalmas, járómozgást utánzó akkordok az egész darab karakterét meghatározzák. A magyarázat szerint a második rész elején, az ismétlőjel után (9–12. ü.) „*kicsit szomorkásabb volt a kis iskolás annak gondolatától, hogy el kell hagynia otthonát, de hamar túltette magát ezen az érzésen vidám jódlizásával* (15–16. ü.) *és bátran lépdelt tovább, míg végül a falu el nem tűnt a látótávolságából, és csak a templomharang „a” alaphangú kondulásai kísérték tovább útján.*”³⁴⁵ Az elmeséltek alapján önkéntelenül eszünkbe jut a másik kedvelt romantikus tartalmi elem, a búcsúzás gesztusa, amit nagyon finoman beleszótt Schumann a kis gyermekdarab lezáró szakaszába.

№ 18. Aratódalocska (Schnitterliedchen)

A kisebbeknek szánt első rész végén egy fülledt nyári hangulatot idéző 6/8-os, *pastoral* jellegű darabot találunk. A nyár legjelentősebb tevékenységét, az aratást még egy darab, a № 24. is képviseli, azzal a különbséggel, hogy a másakra egy szinonima kifejezést használ (Ernteliedchen). A dudakvint-basszus alkalmazásával tipikus falusi táncdalszerűséget hallunk. A viszonylag könnyebben játszható darab számos technikai és zenei feladat gyakorlására nyújt lehetőséget. A letartott hangokkal kísért dallam hol a szopránban (pl. 1–4. ü.), hol az altban (5–8. ü.) szólal meg, valójában az énekes személyének cseréjét szimbolizálja a hangfajváltás. Különleges pillanat, amikor a középrészben (13–18. ü.) *unisono* és *forte* hangerővel szól a két kéz, mintha minden jelenlévő *tutti* éneklését hallanánk ki belőle. Így a duettáló előéneklés és a rá érkező csoportos válasz a munkadal hagyományainak felelevenítését sugallja.

A visszatérés kvart hangközzel feljebbi kezdése zseniális ötlet a transzponálásra való szoktatásra, mint ahogy ügyes megoldás a darab elején lévő domináns kitérésnek (C-ből G-dúrba, 4–5. ü.) a középrész utáni alaphangnembe való trükkös átfordítása is (F-ből C-dúrba, 24–25. ü.). *Coda* értelmezést nyer az eddigiektől teljesen eltérő utolsó zenei anyag (29–36. ü.), a *staccato* játszandó kürtmenetes négy ütem, és az abból elvékonyodó, végül puha pilleként elszálló kromatikus dallam, mely talán a munkanap végét konstatáló dolgozók elégedett örömről mesél.

³⁴⁵ Memoirs, 100.

№ 19. Kis románc (Kleine Romanze)

A felnőtteknek (für Erwachsene), szebben fogalmazva nagyobbaknak, érettebbeknek címzett második rész az elsőhöz viszonyítva érezhetően nagyobb követelményt támaszt az ifjú zongoristák elé, azonban azon is érdemes elgondolkodnunk az egyre nehezedő darabok láttán, hogy a kötetben szó sincs valamiféle felső korhatárról. Sőt, az Eugenie-nek adott zongoraleckék kapcsán azt láthattuk, hogy Clara a már komoly zongoratudással rendelkező lányának tanította a Jugendalbumot. Véleményem szerint az alap- és középfokú zeneoktatásban érezhetően hiányzó, az elképesztően felfokozott verseny miatt kihagyott lépcsőfokok betöltésére tökéletesen megfelelőek volnának Schumann miniatűrjei, hiszen mint már említettem, nagyon sokat közülük egyáltalán nem lehet hallani sem koncerteken, sem a tanulmányok során. Ennek lehet egyik oka a darabokban helyenként tapasztalható, jellemzően schumanni nehézkes megvalósíthatóság, mely leginkább kényelmetlen fogásokban és összetettebb többszólamúságban jelentkezik. De ne feledjük, kifejezetten arra a célra szánta őket, hogy a darabok megtanulása által jól képzett, kiművelt kezű és fülű muzikusokat neveljen, még akkor is, ha azokból soha nem lesz ezen tudásukat és tehetségüket kenyérkeresetre fordító, úgynevezett „profi zenész”. Schumann elgondolásában nem ez a feltétele a hozzáértésnek, hiszen sok tehetséges ember van, aki végül mégsem ezt az életpályát, nem a muzikus hivatást választja. Az ő mércéje esztétikai értelemben mindenki, zenekedvelők, előadók és zenetanárok számára is ugyanaz. Ilyen értelemben a zenei műveltségről való elképzelése nagyon is egyezett Kodály zenepedagógiai törekvéseivel.

Appel felismerése szerint a Kis románcban Schumann egy gitárkíséretes spanyol szerelmi dalt vázol fel, s ezt az elgondolást a tétel faktúrája igazolni látszik. A kettőzött dallamvezetés mindkét kéz „egyik felét” köti le. A dallam hangjainak kiegészítéséül nem könnyű a nyolcad értékű akkordok puhább hangszínen történő, súlytalan bejátszása. A *sfz* jelzések és a hullámzó dinamikai jelek is igazolják az érzelmektől túlfűtött kis darab szerelmi dal jellegét (ki tudja, talán a kicsi lány első efféle érzelmmel teli szívdobbanásait halljuk vissza³⁴⁶). A melankolikus kezdésű darabot kétszer két ütem erejéig (9–10., és 15–16. ü.) patetikus felkiáltás töri meg, melynek a tercron hangnem (a-mollból fisz-moll) felé való igyekezete is elég meglepően hat. Itt csak a szerkezeti ritmika (nyújtott ritmus + két negyed érték) van ugyanúgy ismételve, mint korábban, a *forte* játszandó

³⁴⁶ Az Emlékkönyvecskében találunk egy aprócska bejegyzést, mely nem maradhat számunkra észrevétlen: „Helmchen (Hentschel) – Marie első barátja. 1846. május”. Lásd 209. oldal.

telített akkordok hatalmas erőt demonstrálnak, mely jól imitálja az érzelem változásainak szélsőséges pillanatait.

№ 20. Falusi dal (Ländliches Lied)

Az A-dúrban írott darab koreográfiája élő előadásként pereghetett le Eugenie szemei előtt, hiszen emlékirataiban ezt írja: „*Világos, hogy a Falusi dalban először csak néhány lány énekel (1–8. ü.); azután fiúkból és lányokból álló vegyeskar társul hozzájuk (9–16. ü.). A második rész elején egy lány énekel szólót (17–24. ü.), majd az első téma visszatérésénél a fiúk egyike kíséri őt pánsípján, melyet éppen akkor faragott magának (25–32. ü.).*”³⁴⁷ Ez a folyamat pontosan végigkövethető a kottakép és a dinamikai árnyalások alapján is. Az ABA_v szerkezetű dalocska középrésze fele olyan hosszúságú (8 ütem), mint a visszatérő fő zenei egység, mégis ott történnek a legizgalmasabb dolgok. A párhuzamos vezetésű, kürtmenetes akkordokkal nyitó első motívumot csupán egy egyszerű szépségű második dallam (melyet a szólista énekel), és az alatta megszólaló basszushangokból és kettősfogásokból álló vidám kíséret töri meg, összetettebb feladatot bízva ezáltal a bal kézre, melynek korábban csak az előéneklő kisebb lánycsapat megerősítése volt a dolga. A dinamikai kontrasztokban és zengésben is gazdag mű változatossága mellett a teljes hangszer feletti uralkodás érzetét kelti az előadóban.

A Falusi dal Schumann tisztázatából, a Stichvorlage-ból (a № 24-es Aratódalocskával együtt) eltűnt, és ez közel napjainkig találgatásokra adott okot. Mivel a Stichvorlage Schumann lányának, a Louis Sommerhoff kereskedővel összeházasodott Elise tulajdonában volt, felmerült a gyanú, hogy valaki eltulajdoníthatta azt a többi darab közül. Később a zeneszerző egyik unokája, Ferdinand Schumann kiegészítette a kéziratot ezzel a két darabbal, mely így megjelenhetett 1956-ban faksimile kiadásban. A titokra azonban csak 1995-ben derült fény, amikor az autográf piacon meglepetésszerűen felbukkant az egyik hiányzó lap, rajta a Falusi dalocskával és egy ajánlással a Kistnernek dolgozó kiadó-cégvezető, Carl Gruckhaus számára, melyet Clara írt rá. Ezek szerint ő maga vette ki a tisztázatkötetből a kottalapot, melyet ajándékba szánt a fent említett úrnak.

№ 21. * * * C-dúr

A Jugendalbum darabjaival ismerkedők számára a titkok között az első és egyik legnagyobb ez a három csillaggal jelzett darab, melynek a megszokottaktól eltérő költői címet

³⁴⁷ Memoirs, 100.

helyettesítő jelzése meglepően hat. Ez mindenféleképpen találgatásokra ad okot, annál is inkább, mivel ezen kívül még két háromcsillagos darabot találunk a kötetben. Nemcsak napjaink titkokra éhes embere találhatja érdekesítőnek ezeket a darabokat, hanem a kortársaknak is feltűnt egyedi színezetük.

Alfred Dörrfel 1849 elején a Jugendalbumról írt méltató cikkében különösképp kiemeli a többi darab közül ezt a hármát, melyekben egy egységes alaphangulatot fedez fel: halk és áhítattal hangzó panaszt, a fájdalmat ismerő gyermeki kedély tisztaságát, csendes gyásszal összeolvadó szavak kiáltását hallja ki belőlük. Saját szavaival: „...*ezek a tételek a legmélyebbre hatolnak, és én a csillagokban egy szimbólumot vélek felismerni, mely a tartalmat nagyon érzékenyen fejezi ki.*”³⁴⁸ Dörrfel ugyan nem fedi fel, milyen tartalmat lát a tételekben, de nyilván mély költőiségüket és magával ragadó eredetiségüket érti alatta. Tudjuk, hogy Clara is csak annyit árult el Eugenie-nek a „titkosírásra” vonatkozó kérdésére válaszul, hogy „*talán a szülők gyermekeikről való gondolatait jelenthetik*”.³⁴⁹

Habár Clara végtelenül szeretetreméltó, ugyanakkor óvatos válasza nem árul el semmi részletet, a № 21. darabnál aligha tagadható a félreérthetetlen hasonlóság Beethoven *Fidelio* című operájának egyik részletével (6–7. kotta). A kezdő motívum gyakorlatilag megegyezik a Florestan által megnyitott tercett, az *Euch werde Lohn in bessern Welten* dallamával³⁵⁰, és hogy ez az idézet mennyire nem lehetett véletlen, talán bizonyíthatja az a Stichvorlage-ban még meglévő, végül a nyomtatás előtt Schumann saját kezűleg kitörölt, hat ütemet átfogó epilógusszerű rész, mely abban a formájában a 18–24. ütemeket foglalta volna el (8. kotta). Ebben a kis szakaszban nem kevesebb, mint négyszer csendül fel a szoprán és a tenor szólam imitáló keresztezéseiben a téma alapjául szolgáló dallam, mintha eredeti ötlete szerinti célozgatását akarta volna megerősíteni Beethoven remekművével és a mögötte megbúvó Florestan-asszociációval kapcsolatban.

A mű igényes előadásához nagyon kifinomult fül és plasztikus, rugalmas kéz szükséges. A végig sűrűn szőtt polifonikus szerkesztésű anyag a két szélső szólam dominanciáján túl a belső szólamok apró – legtöbb esetben kromatikus lépésekből álló – változásain keresztül a romantika fantáziavilágának mélységeibe meríti, és páratlan élménnyel gazdagítja az előadót és hallgatóságát.

³⁴⁸ *NZfM*, Bd. 30, № 17, 1849. február 26-i szám. Idézve Appel, Album, 203.

³⁴⁹ *Memoirs*, 98–99. Lásd 89. oldal.

³⁵⁰ Chissell, 62–63.



6. kotta. L. v. Beethoven: *Fidelio*, a 2. jelenet № 13. *Terzett* részlete



7. kotta. Schumann: op. 68. № 21. témairidítása



8. kotta. A № 21-es háromcsillagos albumdarab befejezésének első verziója (18-24. ü.)³⁵¹

№ 22. Körének (*Rundgesang*)

A *Skizzenbuch*-ban szeptember 13-i keltezéssel lejegyzett darab képi megfelelőjét Richter is elkészítette, bár az első kiadások tartalomjegyzékéből valamilyen oknál fogva kimaradt a címkéjére való utalás. A képen három leányka egymás kezét fogja, és kört alkotva táncol, miközben énekükkel saját magukat kísérik (21. ábra). Körtánc jellege miatt akár a *Rondeau* elnevezést is kaphatta volna, viszont Schumann szisztematikusan került az albumban az idegen nyelvű kifejezéseket (a tempó és karakterjelzések is németül olvashatóak).³⁵²

Appel elemzésében egy elementáris, szinte népies formamodellt, az ABA szerkezetű háromtagú dalformát vázolja elénk, mely megállapítás zenei anyagát tekintve igaz is. Valóban élesen elválnak egymástól két zenei gondolat: az első egy hosszan tartott, keveset mozgó akkordhangokkal kísért szóló dallam, az ezt követő pedig egy sokkal összetettebb, mind a négy szólamot megmozgató, harmóniailag kidolgozásszerű zenei

³⁵¹ A teljes kottát lásd Demus, 6–7.

³⁵² Appel, Album, 34.

anyag, amely némileg az átvezetés érzetét kelti a fázis végén megjelenő kis lassítás miatt. Appel elemzése kissé becsapós, hiszen nem a könyvében közölt második kiadás kottája szerinti ütemszámokra hivatkozik, hanem valószínűleg egy ismétlőjelekkel rövidített kottakiadás logikája szerint halad.³⁵³ Ha azonban nem csupán az ABA forma zártsága lebeg a szemünk előtt, amelyet Appel elemzése sugall, hanem az általa nem számított egységeket is hozzárajuk a sorhoz, akkor a 48 ütemes darabot 8 ütemes egységekre bontva ezt a képletet kapjuk: AABA_vBA_v, így egy picit még közelebb áll egy kezdetleges rondó szerű szerkezethez.



21. ábra. A Körének illusztrációja

№ 23. Lovasdarab (Reiterstück)

A dinamikailag hibátlanul felépített, végletekig árnyalt zenemű érzékletesen ábrázolja a közeledő, az erőteljesen vágató, majd egyre eltávolodó lovas. Az egyszólamú patkómotívum a *pianissimó*ból egy jól megtervezett *crescendón* keresztül duzzad fel öt-hat szólamná, míg eléri a tartózkodási helyünket jelképező 9–16. ütemeket, ahol ijesztő közelségből szemlélhetjük a dübörgő lovas vágtajának erejét és zaját. Hatalmas erő gyűlik

³⁵³ Ez azt jelenti, hogy Appel elemzésében szereplő 1. ü. valójában a kotta szerint a 9., és így minden egyes számozása előbbre csúszik a függelékben általam is közölt kottához képest. Ez azért lehet, mert az 1–8., és a 33–48. ütemek megismétlődnek. Vö. Appel, Album, 134., „G” függelék, 238. oldal.

fel a lendületből, forgatótechnikával megszólaltatott akkordokban. A térbeliségnek ez a káprázatos hatása akkor válik teljessé, amikor nem sok idő múlva elkezdi halkulni, egyre távolodni a dobogás. A dinamika csökkenésén kívül az akkordok is vékonyodnak, és ami a legfantasztikusabb, a ritmusképlet is leegyszerűsödik: a tizenhatodokkal kopogtatott patkómotívumból *trocheus* lesz. A hosszú és rövid értékek váltakozásából adódó verslábát már jól ismerjük a Szilaj lovasból és a Vadászdalból is. A Lovasdarab lecsengető, távolodást érzékeltető akusztikai hatásával pedig a Kis reggeli vándorban találkoztunk már.

9. kotta. A Lovasdarab eredeti verziójának utolsó 16 üteme

A Jugendalbum alkotói folyamatában több ízben előfordult, hogy közvetlenül a nyomtatás előtt valamilyen javítást, változtatást eszközölt a szerző, melyre a Stichvorlage szolgált bizonyítékot. Általában a rövidítés a jellemző, de ebben a darabban épp az ellenkezője történt, hiszen Schumann eredetileg öt ütemmel rövidebb befejezést képzelt el, így kevesebb idő állhatott volna rendelkezésre a hangerő fokozatos leépítéséhez. A két

verzió közötti eltérés a 34. ütemtől kezdve történik, pontosan az *Immer schwächer* (egyre gyengébben) jelzésű zárószakasztól (9. kotta). Ekképpen az újabb változatban még differenciáltabban komponálhatta meg a távolodást, a lópatkó éles hangjának gyengülését. Eugenie leírásából úgy tűnik, hogy a fokozatos halkítás hiteles előadása jelentette számára az egyik legnehezebb feladatot, hiszen „*sokáig kellett gyakorolni, mire a Mama elégedett volt vele*”. Elmondása szerint az volt a legnehezebb rész, „*amikor maga a diminuendo is már pianóban kezdődik*”.³⁵⁴ A hangfestő Schumann az odavágtató és ismét eltűnő lovas illusztrációján túl a közeledés, a jelenlét és az eltávolodás tiszta költői gondolatát közvetíti a zenei képszerűség egyik legtökéletesebb példájával.

№ 24. Aratódalocska (Ernteliedchen)

A nyár vidámságát tükröző rusztikus darab formai felépítésére világos háromrészesség a jellemző, hiszen az ABA egyszerű dalformához. Ráadásul az egyes főszakaszonként a kérdés-felelet félperiódusok is ugyanabból az anyagból táplálkoznak: a második négyütem az elsőnek a lezárható variánsa. Ha ez a logika végig érvényesülne, akkor 24 ütem hosszúságú lenne a mű, azonban ennél két ütemmel több. Ez a bővülés a B szakasz végéhez „rakódik” (17–18. ü.), mely két ütem újként hat a már elhangzott zenei anyagok ismeretében, bár a motívum gyökere megtalálható az azt megelőző egység félperiódusait záró ütemekben (12. és 16. ü.). Ez a kicsi toldalék a maga V. fokon ácsorgó „e” orgonapontjával és a meg-megerősítő felső szólam ugyanazon hangjaival egy megkomponált formális cezúrát szuggerál, mely el is választja, de egyúttal össze is fűzi a nagyegységeket. A szopránhang számára kényelmesen énekelhető felső szólam az ellenkező karakterű középrész után újra dalolni kezd, mely csak egy pillanatra torpan meg a 24. ütem *Langsamer* és korona jelzéseinél, majd *Im Tempo* fejezi be a darabot. Egyébként a különböző metrum ellenére feltűnően hasonlít a Hazatérő vidám földművesre, és még inkább a Beethoven idézetre (5. kotta), talán épp az első ütem hanglépései miatt.

Richter nyári évszakot ábrázoló rajzában az aratás munkafolyamatát ragadja meg, annak is egy különleges pillanatát (22. ábra). A képen azt láthatjuk, hogy egy fiú és két lány (lehet, hogy az egyik az édesanya) dolgozik, szorgalmasan gyűjtik kévébe a kalászt. Azonban a fiú – sarlóval a kezében – egy pillanatra megáll a munkában, és egy szál pipacsot nyújt a leány felé. Richter zseniálisan ragadja meg ezt a gyermekidillt. A kalászvágás kemény munkájában egy pillanatra megáll minden, és kiemelkedik az esztétikai „szépségű” gesztus: a fiú virágot ad a leánynak, aki még ugyan észre sem vette,

³⁵⁴ Memoirs, 100.

hiszen még nem emelte fel tekintetét, viszont mi külső szemlélőként már láthatjuk a csodát. Lehet, hogy a zene vége előtt, a *Langsamer* ütemében való megtorpanást exponálja ez a festői pillanat.



22. ábra. A nyári évszakot képviselő Aratódalocska illusztrációja

№ 25. Színházi utóhangok (Nachklänge aus dem Theater)

Sok zenét tanuló gyerek kedvencévé válik ez a kis darab, anélkül, hogy bármit is tudnának a történet részleteiről, hiszen olyan erőteljes, drámai karaktert szólaltathat meg a zongorán, amire csak egy nagyzenekar képes karmesterrel az élén. Ráadásul ilyen izgatottságot, dinamikai fokozást, ennyi súlyozott oktávozást és tömör felrakású *fortissimo* akkordot nem sok gyerekeknek írt darabban találhat. A tétel valójában Marie lelkiállapotát tükrözi.

Az Emlékönyvecskében részletesen beszámol az édesapa arról a bécsi utazásról, amit a házaspár két nagyobb gyermekével együtt tett 1846–1847 fordulóján.³⁵⁵ November 23-án indultak Drezdából és február 4-én értek vissza. A gyerekek számára különleges

³⁵⁵ Lásd 58. oldal és a „C” függelék 210–211. oldal.

izgalmat tartogatott a hosszú utazás és a közel két és fél hónapig tartó távollét otthonuktól és kisebb testvéreiktől. A szülők Bécsben, majd hazafelé Prágában is koncerteztek. Bár a gyerekekkel minden rendben volt, az út során megtapasztalt dolgok mégis vegyes érzéseket keltettek bennük, mivel Bécsben nagyon tartózkodó, mondhatni lélektelen közönség fogadta őket, és a turné is majdnem hogy teljességgel veszteséges volt. Csak a csehországi koncertek adtak számukra némi vigaszt. A gyerekek azonban sok érdekes dolgot éltek meg, melyekre a szülők is szívesebben gondoltak vissza. Schumann feljegyzéseiben egy sereg élményt, emléket, emberekkel való találkozást sorol fel, melyeket a későbbiekben gyerekeik is gyakran felidéztek. Ezek között volt a hazafelé útba ejtett két város, Brünn és Prága egy-egy színházába tett látogatásuk; igaz, hogy ebben csak Marie-nak lehetett része, mivel Elise túl kicsi volt még.³⁵⁶ A gyermek életének első színházi élményei elevenednek meg a darab játéka közben, erre a felfokozott lelkiállapatra pedig a (helyes interpretációhoz is szükséges) „kissé izgatottan” instrukció figyelmeztet.

Az egy oldalas darabban számos feladat vár megoldásra. Ellentétes hangulatok és játéktechnikák, aprólékos artikuláció, és széles hangszínterjedelem jellemzi. Előadásához meglehetősen nagy kezek szükségesek az oktávok és tág fekvésű akkordok miatt, viszont nagyon jó lehetőség a testi erő és a hangszer közötti tökéletes összhang kialakítására, a karsúly megfelelő használatára és a telített, de mégsem durva hangzás kóstolgatására.

№ 26. * * * F-dúr

A második háromcsillagos darab különlegessége két dallami hasonlóság: a frázis első üteme Beethoven op. 31/1-es zongoraszonátája első tételének főtemájára (10. kotta), a 3–4. üteme pedig az Emlékezés című albumdarabra utal (11. kotta), mely csupán kettővel ezután következik a kötetben. Mindenféle jelentőségteljes következtetés levonása nélkül megállapítható, hogy létezik ilyen és ehhez hasonló dallambeli és motivikus kölcsönhatás a tételek és más szerzők (főleg Beethoven) művei között. A darab, mely mégis inkább Mendelssohn „dal szöveg nélküli” (s itt még ráadásul cím nélküli) stílusát idézi, egy duettként indul, melynek első négy ütemét a szoprán, a követő négy ütemét a tenor szólam mutatja be.

Metrikailag teljes bizonytalanságban tartja a hallgatót a felütésre helyezett *fp* indítású átkötött negyedérték és a kíséret nélküli – hosszú felütésként is értelmezhető – kezdőütem miatt. Ezt az érzetet még a kíséret apró szünetekkel szaggatott hangjai is

³⁵⁶ TB II, 413.

fokozzák (2-4. ü.), hiszen jószerivel csak a dallamhangok között találunk ütem első hangjára eső hangsúlyokat. Az önkéntelenül jelentkező hiányérzetet enyhíti, hogy a 12. ütemben mintha egy pillanatra helyreállna a rend. A rövidke lefékezés utolsó három akkordja – az eddigiekhez képest szabálytalanul, ritmikailag azonban a régóta várt szabályos – negyedekből áll, melyek közül az utolsó nyitva hagyja a harmóniát az F-dúr dominánsán. A jóleső korona után persze újra jöhet a kromatikus lépésekkel indított egyszólamú, egy ütem erejéig terjedő kíséret nélküli dallam. A darab végén a záróakkord hangjai közül kibújó dallamfoszlány jelent élményt, melynek „öltözékét” a szerző az énekszólamoktól kölcsönözte. Azonban ez nem mindig volt így, hiszen a darabot Schumann eredeti elképzeléséhez képest jócskán, hat ütemmel megrövidítette, amely pont egy coda résszel bővítette volna meg az ismertté vált verziót (lásd 172. oldal, 16. kotta).



10. kotta. Schumann: op. 68/26 (fent)

Beethoven: op. 31-es zongoraszonáta 1. tétel (lent)



11. kotta. Schumann: op. 68/26, 3-4. ü. (fent)

op. 68/28, 3-4. ü. (lent)

№ 27. Kánonikus dalocska (Kanonisches Liedchen)

Ha valaki először hallja ezt a tételt, nem valószínű, hogy megragadja egy tipikus karakter, festői kép sem tárul a szemei elé, csak a polifónia titokzatosan zsongó világában találja magát. Persze ez a mű nem is történetek vagy lelkiállapotok ábrázolásául szolgál, hanem egy kitűnő ellenponttanulmány. A szoprán szólam fel- és aláhajló motívumait következetesen ismétli egy ütem késéssel a tenor, eredményezve ezáltal az átkötések és nyújtások miatt egy nem éppen könnyen énekelhető kánont. Ez a két szólam azonban korántsem elegendő, hogy kitöltse a teret; nagyon is szükségesek az altban és a basszusban található párhuzamos vagy éppen ellentétes irányú nyolcadmozgású dallamocskák és a harmóniai háttérrel biztosító, hosszantartó hangok. A tonika és a domináns folytonos váltakozása szinte ki sem hallatszik az állandóan bolyongó sűrű folyamatból, melyet a középső A-dúr részben aprózó ritmus és frissítőbb hatású motívumok tesznek változatosabbá.

Az egész zenemű egy alapritmusra, a pontozott negyed és a nyolcad hang váltakozására épül. A méltóságteljesen vonuló nyújtott ritmusokból tekintély sugárzik, ami

a „Bach-homázsban” elegyedik némi könnyedséggel. Bátran vállalható, hogy funkciójában és művészi értékében is sokkal több, mint csupán egy kötelező stílusgyakorlat.

№ 28. Emlékezés (Erinnerung – 4. November 1847)

A legszemélyesebb, és talán a legszimbolikusabb darabok egyike ez a csodálatosan szép szöveg nélküli dal. A nyomtatásban zárójelbe tett információ eleve csak annak mond valamit, aki legalább egy kicsit ismeri akár Schumann, akár Mendelssohn élettörténetét. Az egyik legjobb barátjáról történő megemlékezését, és egyben személye előtti hódolatát nem erőlteti rá a szerző a kívülállókra.

A Stichvorlage-ban még így hangzik a teljes cím: Mendelssohn emlékére, aki meghalt 1847. november 4-én, 38 éves korában. Úgy tűnik, hogy a halál verbális kifejezését nem találta megfelelőnek Schumann, főként, hogy gyermekek számára készült a kötet. Az így szükségessé vált címváltoztatással már csak egy szűk kör számára maradt nyilvánvaló, hogy mit jelentett a dátum. Az Emlékkönyvecskében 1848. január 28-án, nem egészen három hónappal Mendelssohn hirtelen halála után ezeket írta: *„A világ egy hatalmas, pótolhatatlan veszteséget szenvedett ez idő alatt, Felix Mendelssohn november 4-én történt halála miatt. Te, kicsi Marie, később majd meg fogod érteni ezt. Ő volt a keresztapád, és birtokodban van egy szépséges ezüst serleg az ő nevével. Becsüld meg nagyon!”*³⁵⁷

Az emlékezés gesztusa (mint már korábban tárgyaltuk) Schumann és családja számára bizonyára még a vagyontárgyknál is nagyobb értéket képviselt. Az emlékeztetés jelentőségét pedig talán családos emberként lehet a legkönnyebben megérteni: ha valaki fontos az életben, azt gyakrabban emlegetjük, és akár él, de nem látjuk, akár eltávozott már, csakis így hozhatjuk közel magunkhoz. Az igazán lényeges dolgok emlékeztében, és ezáltal életben tartása a szülők és az idősebb generációk számára a legfontosabb, mivel ők már érzik az elmúlás közelségét. Ezért az emlékeket, mint szellemi örökséget át kell hogy adják gyermekeiknek, unokáiknak a mesélés, a levelezés, naplóírás vagy akár (mint Schumannék esetében) a verses és zenei emlékek segítségével. Amit gyermekeinkre hagyunk, annak ők birtokosai lesznek, amire mi emlékszünk és továbbadjuk, arra ők is emlékezni fognak.

Mendelssohn hirtelen halála valóban nagyon megrázta a házaspárt. Schumann a tragikus hír érkezése után rögtön Lipsésébe utazott, hogy barátjától végső búcsút

³⁵⁷ „C” függelék, 213. oldal.

vegyen.³⁵⁸ Clara naplójában olvashatunk arról, hogy mennyire emlékezetesek maradtak számára többek között a temetés előtti mozzanatok, a szélütésben meghalt zeneszerző homlokán megduzzadt erek látványa, a művészbáratokkal együtt megtett fájdalmas utolsó út.³⁵⁹ Benyomásait az „*Erinnerungen an F. Mendelssohn vom Jahre 1835 bis zu s.[einem] Tode*” című írásában kezdte feljegyezni, mely ténylegesen egy verbális párja az albumdarabnak, igaz soha nem készült el teljesen.³⁶⁰ Érdekesség, hogy 1848 szeptember elején, amikor a Jugendalbum darabjai között szinte elsőként megszületik a mű, Rietschel szobrász éppen egy gipsz torzón dolgozott, amit Mendelssohn halotti maszkja alapján öntött. Ezt a munkát Schumann ismerte már, hiszen márványtorzó is készült ennek elődjeként egy emlékünnepségre, melyből ő is szeretett volna egy másolatot. Nagyon megörült tehát, amikor Rietschel megelőzte azzal, hogy Clarának ajándékozta közelgő születésnapjára.³⁶¹ Így újabb relikviát őrizhettek az elhunytól.



12. kotta. Az op. 39/2-es Eichendorff dal kezdete

Schumann az Emlékezésben sem hanyagolja a zenei idézet használatát, de itt saját korábbi művére utal. Az Eichendorff szövegére³⁶² írt *Dein Bildnis wunderselig* kezdetű dal az op. 39-es Liederkreis sorozatban a második, hangulatában és tartalmában (sőt hangnemében) is nagyon közel áll a zongoradarabhoz. A dalban úgy énekel, mint aki „szíve legmélyén őrzi” a kedves személy „csodálatos ábrázatát”, és az egyébként dalformájú hangszeres műben is úgy hajlítja a dallamot, ahogy az Eichendorff dalban kezdődik (12. kotta).

A két zenemű hangulati hasonlóságához és a dal tartalmi üzenetéhez nagyon közelít Joel Lester elképzelése, melyet Schumann zongoradarabjáról szóló részletes analízisében

³⁵⁸ A Haushaltbuchban november 4-e mellett egy nagy kereszt van rajzolva. TB III, 443. Eismann hívja fel a figyelmet, hogy Schumann annak ellenére sietett a végső tisztesség megadására, hogy mindig nagyon megrázták a halálesetek (11 évvel korábban szeretett édesanyja temetésére sem mert elmenni). Lásd Schumann, *Erinnerungen*, 12.

³⁵⁹ Litzmann II, 171.

³⁶⁰ Lásd 35. oldal. Valószínű, hogy újságban szerette volna méltatását és barátjához való kötődéseit közreadni, ahogy azt tette Ludwig Schunke halála után is.

³⁶¹ TB III, 470.

³⁶² Eichendorff *Intermezzo* c. versének szövege: *Dein Bildnis wunderselig / Hab' ich in Herzensgrund, / Das sieht so frisch und fröhlich / Mich an zu jeder Stund'. / Mein Herz still in sich singet / Ein altes, schönes Lied, / Das in die Luft sich schwinget / Und zu dir eilig zieht.*

fejt ki. Ő az Emlékezést kimondottan illúziószerűnek hallja, melyben ugyan konkrét jelzést kapunk a darab tartalmáról, az mégsem valami portréhoz hasonlóan mutatkozik, hanem a visszaemlékező elme sajátos állapotát ábrázolja, amikor a figyelmünk tárgya már nem egy valóság, hanem illúzió, ugyanis akire gondolunk, már nem él. Elemzése szerint ezt erősíti a lehajló téma, amely mindösszesen ötször fordul elő a darabban, mindig más harmonizációval, így válik teljesen megfoghatatlanná az ál-polifon zenei anyag, ahogyan Mendelssohn felidézett személye.³⁶³

№ 29. Idegen ember (Fremder Mann)

Ezt a tételt is az elsők között vetette papírra Schumann; egészen pontosan szeptember 4-e szerepel a Skizzenbuch-ban keletkezési dátumként, vagyis csupán két nappal „idősebb” az Emlékezésnél. Az Idegen ember terjedelmében a maga 104 ütemével – a szépszáma ismétlések figyelembevételével is – a Jugendalbum leghosszabbja lett, tömören kottázva is három külön oldalt foglal el nyomtatásban. A Télidő II. közelít még ehhez a terjedelemből, lapozásra kényszerítve ezáltal a kottából játszó muzsikust. A kemény hangsúlyozású tétel kifejezésében és gesztusaiban az indulószerű darabokhoz áll közel, és ahogyan a Télapóban, itt is megtaláljuk a merev, félelmet keltő főrész dübörgése után a kivilágosodó, kicsit oldottabbnak és barátságosabbnak tűnő középrészt. Itt azonban egészen más szerepet tölt be: a hangnemváltásokkal tűzdelt 2b előjegyzésű rész zenei anyagában mindvégig megtaláljuk a reszkető motívumokat (pl. 34–35. ü.), hiába próbálkozik tehát a félhangos akkordok csalogató és békéltető megszólalásával, a zenét hallgató nem feledheti a darab elejétől érezhető nyugtalanságot, ráadásul a nyújtott ritmusok és a testes akkordok is vissza-visszatérnek, mintegy figyelmeztetően. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy ebben a részben a gyerekek számára egy különös és nem veszélytelen helyzettel találkozunk, egy idegen ember behízelkedő közeledésével. Próbálkozásának persze nem lesz sok eredménye, és úgy tűnik, hogy ezzel a koreográfus Schumann is egyet ért: jobb az ismeretlent egészséges fenntartással fogadni.

A szószerinti – igaz, ismétlések nélküli – visszatérés után *Coda* jelzés alatt ismét „felrémlik” a középrész egyfajta torzója az ijesztő szűkített hangzatok vibráltatásával (88–89. ü.), majd pillanatok alatt roppant erejű csúcspont rajzolódik ki a domináns és tonika akkordok csapásaiból, a *pp* és *ff* szélsőséges dinamikai különbségeiből. Az egész darab megformálása mind technikai, mind dramaturgiai értelemben meglehetősen nehéz, ezért nem csoda, ha nem sokan tanítják és tanulják az amúgy rendkívül hatásos művet.

³⁶³ Lester, 12.

№ 30. * * * F-dúr

A harmadik háromcsillagos darab első körvonalait a drezdai jegyzetfűzetben találjuk, igaz ott még C-dúrban, csak később transzponálta Schumann F-dúrba. A lélekből jövő inspiratív játék alaptétele ez a zenemű, így feltétlenül tanításra és elmélkedésre érdemes.

Az *arpeggió*val és az I⁶ akkordon felütéssel induló témafej mintegy rögeszméjévé válik az egész darabnak, és szinte megválaszolhatatlan kérdésként visszhangzik újra és újra. A kétoldalas darab annak az érzését kelti, mint amikor az ember élete során ciklusszerűen visszatérő módon szembetalálkozik ugyanazzal a helyzettel vagy problémával, esetleg önmagának feltett és talán soha meg nem válaszolt kérdéssel. A bizonytalanságérzetet erősíti és a kérdésszimbólumot ábrázolja az ütem súly utáni tétovázó, a tenorban megjelenő fél- és egész hanglépésekből álló nyolcados motívum, mely a legérzékenyebb vagy éppen a legdrámaibb helyeken kromatikus mozgássá alakul át, változatos és szépséges harmóniai folyamatba kényszerítve ezáltal az egyébként egyszerű és ártalmatlan kezdeti tonika–szubdomináns akkordkapcsolást.

№ 31. Harci dal (Kriegslied)

Záporozó oktávokkal, dübörgő akkordokkal és a már jól ismert jellegzetes lovagló ritmussal festi le Schumann a diadalittas Harci dalt. Ki ne kelne fel helyéről és ne indulna el a csatába ilyen hívó szóra? Kit ne töltene fel erővel és reménnyel ez a muzsika, mely talán az egész album legergikusabb tétele? Habár kétséget kizáró módon nem lehet megerősíteni, valószínű, hogy a forradalmi idők egyik gyermeke és Schumann marciális indulatainak tükre ez a fanfárokkal és rézfúvós hangszínekkel, kürtmenetekkel telített fenséges zenemű.

Talán különösnek tűnhet, mit keres épp egy ilyen cím a gyermekdarabok között. Appel hozzáfűzése szerint a népi gyermekdal repertoárból egyáltalán nem hiányzik a harci dal, sőt a méltán híres *Des Knaben Wunderhorn*-ban a *Kriegslied* cím alatt egy figyelemreméltó hozzáfűzés található: „*Ez itt egy kaszás, halálnak hívják*”.³⁶⁴ Sajnos a gyermekek számára is nyilvánvaló megtapasztalás volt a brutális harcok nyomában járó halál. A háborús hírek ekkor már bejárták az országot, és alig fél évvel a Jugendalbum születése után a Schumann gyerekeknek is szembe kellett nézniük ezzel a fenyegetéssel és félelemmel.

³⁶⁴ Appel, Album, 139. Hozzátennem, hogy a saját kultúrkörünkben is megtaláljuk ennek nyomait; hány és hány gyermekdalunkban, mondókánkban ott rejlik a háborús évszázadok kegyetlenkedéseinek híre és a halálfélelem miatti aggodalom. Pl.: „*Katalinka szállj el, jönnek a törökök...*”, „*Gólya, gólya, gilice, mitől véres a lábad...*” stb.

A 6/8-os ütemmutatójú darabban egy vérbeli heroikus induló szólal meg, melyben a nyolcadcsoportok ropogása viszi előre a fellelkesült előadót. A végig erőteljes *forte* és *fortissimo* dörgő muzsika sűrűn előforduló kényelmetlen akkordfogásaival és kisnyújtott ritmusaival senkinek sem könnyű, egy kiskezű növendék számára pedig gyakorlatilag megoldhatatlan feladat. Ez pedig messzemenőig igazolja Schumann elképzelését, aki nemcsak kisgyerekeknek szánta az albumot, hanem a korban és tudásban érettebb fiataloknak is. A fényes és fanfárszerű zenemű befejező ütemei hűen ábrázolják a csatazajt. A harcok forgatagát nagyon jól szemléltetik a kopogós oktávok és az effektus-szerű hangsúlyok, melyhez jól illik a fényesen zengő D-dúr hangnem.

№ 32. Seherzádé (Sheherazade)

Az egzotikus mesevilág gyönyörű példáját csodálhatjuk meg a sorozat következő darabjában. A *Mignon* mellett ez a másik alkotás, melynek egyértelmű irodalmi vonatkozása van. Seherzádé a fantáziadús 1001 éjszaka meséinek elbeszélője, aki az éjjelente elmondott fikciók segítségével újra és újra képes volt lebilincselni a kalifát. Nem volt kicsi a tét, hiszen ha nem tetszett az uraságnak valamelyik történet, feleségét feleslegesnek érezve kivégeztette. Így a kiszolgáltatott asszonynak igyekeznie kellett, hogy mindig kitaláljon valami érdekesítő történetet. Érdekes összefüggés, hogy Seherzádé éppen a mesélés által mentette meg napról-napra a saját életét, mely talán a gyerekek számára kedves üzenet.

Már 1712 óta léteznek német fordítások a hindu–perzsa területről származó mesegyűjtemény egyes részeiből, igazi népszerűségét és elterjedését azonban csak a 19. század első felében érte meg, amikor az olvasói érdeklődés a keleti témák iránt jelentősen megnövekedett. Ehhez nagyban hozzájárult az 1001 éjszaka meséiből az a hétkötetes válogatás, melyet Ludwig Grimm (1786–1872) weinheimi rektor adott ki 1820-ban.³⁶⁵ Mivel a kiadvány elsősorban gyermekek számára készült, Grimm kiszűrte az erotikus és durva tartalmú epizódokat, így az Ali Baba kalandjaihoz és Aladin csodalámpájához hasonló, egyébként felnőtteknek címzett mesék cenzúrázott és rövidített formában az ifjúság számára is elérhetőkké váltak. Ilyenformán Schumann a tételcím választásával minden bizonnyal általános megértésre és elfogadottságra számíthatott az olvasó polgárok, s legfőképp a gyerekek körében.

³⁶⁵ Appel, Album, 142.

A címválasztás azonban korántsem hatásvadászat. Ha megfigyeljük a darab struktúráját, egyfajta folytonosság- és végtelenségérzetet tapasztalunk, melynek nyilvánvaló dramaturgiai okai vannak. Valójában nincs is vége a darabnak; a kicsit lelassított utolsó két ütem ugyanaz, mint az első kettő, és a 26–27. ütemben található apró cezúránál is megtaláljuk ezt a mottót, melynek többszöri beékelésével a szerző egy folytonos körforgást idéz elő. Az eredeti történetben Seherezádé minden alkalommal, a hajnal közeledtével úgy alakította meséit, hogy azok igazán soha ne érjenek véget. Amikor a hallgatóság dicsérni kezdte az érdekesítő elbeszéléseket, ő a kíváncsiságot fokozva hozzátette: „*Mi ez ahhoz képest, amit holnap fogtok hallani?*” Az uralkodó pedig magában megjegyezte: „*Allahra mondom, nem akarom kivégeztetni, amíg nem hallom a történet végét.*” Így járhatott sikerrel a mesélő fáradozása, hogy a történet szálait soha ne tépje el, hanem a mondanivalója végét nyitva hagyva a kíváncsi feszültséget napról-napra fenntartsa, hiszen életét csakis ily módon őrizhette meg. Schumann is így volt ezzel; még hosszan tudná folytatni történetét, ezért nem ad igazi lezárást, és ezért van állandó körforgásérzet a darabban. Itt nem egy történetről, eseményről mesél, hanem arról a személyről, aki ezek kitalálója és előadója. Ezért ez a darab is – sok más miniatűrhez hasonlóan – inkább portré, mint történet. A vég nélkül mesélő személye pedig minden bizonnyal a gyerekek kedvence volt.

Figyelemreméltó Appel részletes elemzésében az az észrevétel, hogy az egyébként végig két és négy ütemes egységekre bontható darab csupán 46 ütemes, nem pedig 48, ahogy ez a periodikus gondolkodás szerint várható lenne. Ennek oka a 24., és a 43. ütemben váratlanul *sf*-val kezdődő négy ütemes egység, mely a hirtelen közbeszólás által levágva az előző egység végét egy aprócska egyensúlytalanságot eredményez, mivel így összesen csak hét ütemet számolhatunk a kettős vonalig. A figyelmes hallgató persze észlelheti a szabálytalanságot: itt valami hiányzik! A sokszori négy és nyolc ütem után valami megbillen egy pillanatra, Schumann pedig csak ennyit akar, hiszen ez a benyomás elegendő, hogy mint a meglepetés gesztusát, a struktúra költői jelentését megérthessük.³⁶⁶ A darab másik szépsége az archaikus hangulatot idéző, a meséléshez egyébként nagyon illő arpeggio „lantkíséret”, képzeletünkben sajátos hangvételéhez könnyen hozzárendelhetjük a darab megszólaltatójaként a pengetős hangszer valamelyik keleti rokonát.

³⁶⁶ Appel, Album, 140–141.

№ 33. „Szüretidő – boldog idő!” („Weinlesezeit – Fröhliche Zeit!”)

Öröm és lelkesedés sugárzik a következő darab címéből, és ha meghallgatjuk a művet, érthetővé válik, miért választott a szerző egy ilyen felkiáltó, ujjongó feliratot mondjuk a Szüreti dal címzés helyett. Mintha az idézőjeles felkiáltás egy szüreti felvonulást, ünnepséget hirdető vagy azt megnyitó szónok szavait ismételné. Schumann a felfokozott hangulatot a tökéletességig kidolgozva transzformálja a zene nyelvére az amúgy pont szüretidőben, szeptember 21-én keletkezett tételben. Az ugrándozó, ficáncoló, ide-oda szaladgáló motivikus elemek találónan illeszkednek a szüreti mulatságok vidámságához, mely nemcsak a borozgató felnőttek részéről érthető, hanem a mustot kóstolgotó, szőlőt szemezgető gyerekekéről is. Ehhez a hangulathoz Richter is hozzáteszi a magáét. Címkeábrázolásában a szőlőszüret idillikus aspektusát tárja elénk: ahogy a kalászgűjtés megrajzolásakor, itt is a fáradságos munka ábrázolása helyett a pillanat nyújtotta örömeket mutatja meg. A jelenet nem szorul magyarázatra azok számára, akik akár gyerekként, akár felnőttként részt vettek már efféle hangulatos szüreti mulatságban, talán még esetleg szőlőtaposásban is.

Az első három ütem néhány akkordja szökellő nyújtott ritmusával szinte berobban és hatalmas erővel közel két oktáv magasságba kiált (*gisz¹ - e³*). Ezek a kurjantások sok egyéb hangulati elem mellett végig kísérik a darabot. A harmóniai szerkezet egyébként viszonylag egyszerű, többnyire tonika és szubdomináns funkciók ártatlan váltakozásából áll. Az akkordok után dallamnak éppen nem nevezhető kromatikus és diatonikus skálaelemek bohóckodnak (4–6. és 12–14. ü.), meglehetősen extrém hatást kiváltva az E-dúron belüli hangsúlyozott *hisz* és *eisz* kezdőhangokkal; a magasból lezuhanó nagyszeptim és szext hangközlépések úgy szólnak, mintha valami szándékos kisiklást, csuklást utánoznának. Ezalatt teljes a harmóniai bizonytalanság, hiszen az üres *a–e* kvintet otthagynak a kíséret szünetel.

Talán ezek a „pillangóként” felröppenő, E.T.A. Hoffmann és Jean Paul világát újraidéző elemek eszünkbe juttatják Schumann-nak Reineckéhez írott szavait, amikor az „*albumban imitt-amott fellelhető régi humorról*” beszél.³⁶⁷ Egy biztos: szakít a sablonorientált elvárásokkal, és eljuttatja a hallgatót addig a pillanatig, amíg az már nem képes a darabot szintaktikailag és harmóniailag értelmezni. Ez a játék a maga időnként fanyar humorával kezdettől fogva Schumann zongoraminiatúrjeinek alapjait képezi, azok elválaszthatatlan összetevője, mely némelyeket a zenehallgatás közben ténylegesen

³⁶⁷ Lásd 78. oldal

elbizonytalanít és irritál, másokat viszont mély intellektuális élménnyel gazdagít és rendkívül izgalmas pillanatokkal ajándékoz meg.



23. ábra. A „Szüretidő – boldog idő!” grafikája

№ 34. Téma (Thema)

A drezdai jegyzetfüzetben találjuk (az előzővel együtt) az első nyomait a meglehetősen tömör motívumstruktúrájú tételnek, mely a már 1835-ben alkotott, de csak 1854-ben, az op. 124-es sorozat másodikjaként publikált Leides Ahnung című zongoraminiatúrra emlékeztet. A címben megnevezett téma közvetlenül az elején megszólal, de igazán feldolgozva soha sincs, csak ide-oda mozgatva. A magmotívum apró nyújtással induló ritmusképlete az egész darab folyamán mindenütt jelenvaló, Appel számítása szerint nem kevesebb, mint 32-szer megtaláljuk a négy szólam valamelyikében (én az ismétlést és a párhuzamos szólamvezetések figyelmen kívül hagyva 35-öt számoltam).³⁶⁸ A kis motívum sokféle formában (tükörben, részleges visszatérésben, melodikus variánsban,

³⁶⁸ Vö. Appel, Album, 146.

szekvenciális kibővítésben) felbukkan a darabban, ezért hasznos ellenpont-előtanulmánya lehet pl. a № 40-es Kis fűgának.

A négyhangos, gyakran alterált hangokkal színezett motívum egynémely transzformált megjelenése egészen modern hangzásra emlékeztet, és valamelyest a legújabb kori zene minimalisztikus törekvéseire is. A téma közvetlenül az elején *in medias res* szólal meg, a végén pedig tulajdonképpen levezetés nélkül *ex medias res* száll ki, szinte félbeszakítva a *perpetuum mobile* folyamatot, mely hasonlóan a Seherezádéhoz, akármeddig tarthatna. A darab végének közeledtét is csak a fokozatos lassítás kiírása jelzi, és a lassú ringású folyamatot az éppen hogy lezárásnak tekinthető domináns–tonika hangzatok koronás nyújtásával állítja meg; gyakorlatilag kimerül a muzsika egy lassuló, majd végleg leálló gépezethez hasonlóan.

№ 35. Mignon

A romantika egyik legközkedveltebb figurája az akrobata kötél-táncos Mignon, Goethe *Wilhelm Meister* című regényének egyik alakja. A mű egyik kulcsjelenetében a főhős egy gyermekre lett figyelmes, aki egy artistacsoport tagjaként akrobatikus művészmutatványokat mutatott be. Mignon személye szabályosan megbabonázta, egyszerűen nem tudott betelni vele, mivel a lány meglepő könnyedséggel és vidámsággal mutatta be az elképesztő nehézségű produkciók sorát. Ugyanakkor sajnálat is volt a szívében és részvét az akrobata fáradozásai miatt. Persze a közönség pont ezért jutalmazta a lányt kitörő ünnepléssel és tapssal.

Gyakori látvány volt az ilyesmi akkoriban. Televízió és szórakoztató intézmények hiányában utazó cirkuszok és színtársulatok járták a városokat, lélegzetelállító ügyességükkel és nem mindennapi képességeikkel kápráztatták el az embereket. Nem nehéz magunk elé képzelni Schumannt, akit Eugenie bizonyosága szerint szintén megihletett egy ilyen előadás, mely éppen a házuk előtt az utcán zajlott. Akkor éppen a *Humoresque*-n dolgozott, és a zene, amire az akrobaták dolgoztak, észrevétlenül „bekúszott” saját szerzeményébe.³⁶⁹

Mignon alakja többször felbukkan életpályáján ifjúkorától kezdve; többek között a szerelem hevében jegyesének alkotott *Látomás este 9-kor* című – Clara egyik kitűnően sikerült koncertje ihlette – versében, melybe belecsempészte Mignon nevét.³⁷⁰ 1849-ben két alkalommal is segítségül hívja a Goethe figurát, hogy vokális kompozíciók témája

³⁶⁹ Memoirs, 98. Idézetet lásd 103. oldal.

³⁷⁰ Daverio, Herald 171.

legyen: az op. 98/b jelű Requiem für Mignon című művében, melyben a személyes mondanivalót és tartalmat emeli egyetemes értékű üzenetté, már-már majdnem vallásos zene szintjére. Az op. 68. egyik folytatásaként elképzelt op. 79-es Liederalbum für die Jugend utolsó (29.) dalának pedig csak ennyi a címe: Mignon. A Haushaltbuchban 1848. szeptember



24. ábra. Mignon

8-ánál találunk egy Mignon bejegyzést³⁷¹, a Skizzenbuchban viszont Seiltänzenmädchen (Kötéltáncos leány) címmel szerepel. Végül Schumann mégis a Mignon mellett döntött, félreérthetetlenül utalva ezáltal a név összetett jelentésére, hiszen számára nemcsak „egy” kötéltáncosról volt szó, hanem a romantika egyik legszebb szimbólumáról, aki a csodálatraméltó szépség, a törékeny bájosság és a szeretnivaló *Kedves* szinonimájává vált. Az albumdarabban Mignon akrobatikus fellépését, egyensúlyozó művészetét a zenés jelenet tárgyává

alakította át. Figyeljük meg, ahogy ütemről ütemre haladva egyensúlyoz a hangokkal. Mindig a bal kéz indít egy lentről felfelé ívelő 3+1 hangértékarányú figurával, melyek mint óvatosan nyúló léptek vonulnak végig a darabon. A kezdőhangok után kis késéssel folytatódó sűrűbb, sürgetőbb mozgású nyolcadok segítségével pedig a szó szoros értelmében feltornássza magát – kicsit meg-megimbolyogva – a szoprán szólamot megszemélyesítő negyedértékű hangokra. Ezek a hangok együtt mozdulnak a bal kézzel, és a gazdag hangszínárnyalást kívánó *fp* bejegyzések által csak még inkább fokozódik az emberben az izgatottság: nehogy leessen a kötéltáncos! Azonban az akrobata gyermek lassú finom mozdulatai és az egyensúlyozórúd segítségével kis lendületet vesz, majd fokozott koncentrátsággal halad tovább a számunkra teljes talajtalanságot jelképező kötelen. Ki tudja, talán sokszor Schumann is így érezhette magát lelki értelemben küzdelmei és nehézségei közepette. Mindenesetre ebben a darabban a jellegzetes Mignon-ritmika által egy látszólag törékeny, azonban folyamatosan egyensúlyban tartott zenei „akrobataművészetet” hozott létre.

³⁷¹ TB III, 469.

Eugenie-től tudhatjuk, hogy édesanyja egyik kedvence volt ez a darab, aki olyan végtelen szeretettel tanította neki, hogy hamarosan ő is megszerette.³⁷² Izgatottan emlékszik vissza, hogy mindig alig várta, hogy már játszhassa, és hogy mikor jön el a végétől visszafelé számított negyedik és harmadik ütem, ahol oly csodálatosan és kifejezően van megkomponálva az aprólékos dinamikai árnyalás, mely így természetes módon képes értelmet adni az előtte levő disszonanciának.

№ 36. Olasz tengerészek dala (Lied italienischer Marinari)

Schumann ismét távolabbi „vizekre evez” ebben és a soron következő darabban, melyek a matróz- vagy tengerészdal címmel tematikailag a tengerhez kapcsolódnak. Nincs utalás arra, hogy valamelyik talán Schumann 1829 őszén tett olaszországi útjának lehetett-e utóhangja. Mindenesetre az akkor kitárulkozó világ nagy hatással volt rá, különösképpen a velencei gondolaútja. Az 1829. október 5-én sógornőjének, Rosalie-nak küldött úti beszámolójából kiderül, hogy mennyire „emlékezetes” volt számára a tengeri csónakázás.³⁷³ A darab eredeti címe nem feltétlenül igazolná a fenti feltevést, hiszen a *Stichvorlage*-ban még a semlegesebb hangzású *Schifferlied* (Hajósdal) elnevezés szerepel.

A darab egy tengerész háromszótagos érces kiáltásával kezdődik. Ez a kiáltás azonban vagy nagyon félresikerült, vagy mégis inkább egy hajókürt direkt figyelemfelkelő hangját próbálja imitálni, ugyanis a lehető legnehezebben kiénekelhető tritonus hangközt lépi meg. A „lassú bevezető” még egyszer megjelenik nem sokkal a vége előtt, mintegy előkészítve az utolsó nekirugaszkodást, a darabot harsányan záró két ütemet. Az egészben az a fantasztikus, hogy nemcsak a *forte* kiáltást hallhatjuk, hanem annak *piano* visszhangját is, azonnali térhatást keltve még egy gyengébb akusztikájú teremben is. Ebből a várakozásteljes csendből meglepetésszerűen robban ki a *Schnell* főrész, mint valami *tarantella*, amely játéktechnikai szempontból egy igazi *staccato* tercetűd. A basszus csak kvintekkel és oktávokkal operál, míg a jobb kezét alaposan megdolgoztatja a fel és lefelé kanyargó kettőzött dallammal. Az egész darabban nagy jelentősége van a hangsúlyoknak

³⁷² Memoirs, 100. Minden bizonnyal Schumann-nak is szíve csücske volt ez a darab. Ezt erősíti a Richtertől kért Mignon-ábrázolás is (24. ábra). A képen egy angyalhoz hasonló leánykát látunk aprócska szárnyyszerűségekkel, akinek talán a szél fújja a szoknyáját, mégis hallatlan könnyedséggel és finomsággal lépdel a vékony kötélén, amely mintha egy lenne az indák közül. Olyan súlytalanságérzetet kelt alkotásával, hogy szinte becsapja vizuális értelemben a kép nézőjét, hiszen a kötél mindvégig ugyanabban az enyhe ívben hajlik, mintha a gyermeknek nem is lenne testsúlya.

³⁷³ Schumann így ír a levélben: „Első fejezete szenvedésem történetének: Tengerre csábított az egyik szép este, velencei gondolába szálltam hát és messze, messze kivittem magam a vízre. – Isten a tudója hogyan, hiszen már sokat utaztam, de visszafelé tartva, rohamokkal támadott meg a tengeri betegség...” Jemnitz, 95.

és a hirtelen kinyíló, de egy bizonyos dinamikai szintet csak nagy ritkán átlépő *crescendó*knak is. Helyenként különleges effektusokat alkalmaz Schumann: súlyos hangokhoz előszeretettel ír előkét, ha pedig még nagyobb hatást kíván elérni, *sforzató*val is megtűzdeli. Ezt teszi a motívumzáró oktavlépésekkel, s mivel mindig a második hangra írja a *sfz* jelet, ezek a hanglépések kurjantásokká válnak, melyek még inkább tüzes hangulatot keltenek a sodró lendületű, magával ragadó, mégis valami titokzatos módon visszafojtott alapidinamikájú *scherzo* tételben.

№ 37. Matróz dal (Matrosenlied)

Nyilvánvalóan hozzátartozik az előző darabhoz, hiszen nem csak tartalmában, de hangnemében is megegyezik. Így az előző hirtelen félbeszakadó g-moll zárása után kifejezetten jól esik ugyanarról a hangról indítani az amúgy jóval lassabb metrumú darabot. A két darab kapcsolatát maga a szerző is megerősítette, mivel a *Stichvorlage*-ban a Matróz dal mellé odatette: „*Válasz az előzőre*”. Úgy, ahogy társa, ez is egy stilizált tengerész dal, és ebben is megtaláljuk a kiáltást, nyilván más tartalommal és más hangszínen. Igaz lehet Appel megállapítása, hogy az *unisono* és a többszólamú „kórus” epizódok váltakozása a munkadalra emlékeztet, melynek feladata bizonyos kollektív munkafolyamatok koordinálása és összehangolása volt, ám ez nem azt jelenti, hogy csak egy szál előénekes énekelhette az első egységet, a többiek pedig a választ. Valószínűbb, hogy itt a teljes legénység együtt énekel az egész tétel folyamán, esetleg csoportonként, a „többkórusos” technika lehetőségeinek kihasználásával.

A darab második felében egyre fogyni kezdenek a *piano* betétek, és mind gyakrabban g-moll és D-dúr akkordok *sf* lecsapásaival sulykolja a tömeg akaratát, félelmetes hatást keltve ezáltal a hallgatóban, szinte látva magunk előtt az izmos matróz férfiak fenyegető öklét. Végül azonban nem tör ki a lázadás, elcsendesülve még egyszer halljuk az *unisono* együtthangzását.

Eugenie utolsóként tanulta meg a Jugendalbum darabjai közül a Matróz dalt. Így ír róla: „*Ugyan nem emlékszem, hogy láthattam-e akkor mindazt, amit az anyám; de mostanság, amikor játszom a darabot, képszerűen megjelenik előttem a tenger végtelen elhagyatottsága és melankóliája, az ő kiáltása, a tengerészek nehézkes járása, egyetlen tánca*”.³⁷⁴

³⁷⁴ Memoirs, 100–101.

№ 38 és 39. Télidő I. és II. (Winterszeit I und II)

A most következő két darab talán még inkább összetartozik, mint az előző kettő, így nagyobb értelmét látom, ha együtt vizsgáljuk őket. A két tétel elválaszthatatlan kapcsolatát mutatja az azonos cím, és hogy maga Schumann is párban publikálta őket, mely az első példányok nyomtatásakor apró félreértést is okozott.³⁷⁵ Talán ezekből a művekből sugárzik leginkább a biedermeier szellemisége, amelyeknek különleges hangulatát azonnal megérezte Richter is (25. ábra). Rajzában a tél ridegségét a polgári szobabelső bensőséges képével ellensúlyozza: a tűzhelynél ücsörgő és melegedő nagyszülők mellett unokájuk nagy átéléssel játszik babájával. Richter és Schumann művészete tükrözi legfőbb törekvésüket: szembeállították a külvilágban megtapasztalható kiszolgáltatottságot a közösség és az otthon megnyugtató, védelmet adó légkörével, és igyekeztek elterelni közvetlen környezetük figyelmét a negatív és bántó dolgokról a jó, az értékes, a maradandó felé. A falakon kívüli emésztő szeretetlenség és elutasítottság, valamint a szív belsejében megélhető reménykeltő optimizmus hangja szűrődik ki Schumann muzsikájából.

Mindkét mű c-mollban van, a második a hatalmas átalakulás végére, amelyen keresztülmegy, kitisztul és C-dúrban zár. Terjedelmében az utóbbi háromszor olyan hosszú, mint az első, mintha az csak amolyan előjátéka vagy hangulatának megalapozója lenne a következőnek. A Haushaltbuchból kiderül, hogy szeptember 22-én az utolsók között írta őket Schumann, nem sokkal a Stichvorlage végső elrendezése és a kiadóhoz való elküldése előtt.³⁷⁶

A Télidő I.-ben a szoros fűzésű harmóniák felső szólama minden egyes felütésről való indításnál egy négy hangos témafejet szólaltat meg lefelé ereszkedő irányban. Ezeknek a lehajló, kvarthangközt bejáró motívumoknak több évszázados múltja van, nagyon sokszor találkozhatunk velük a zenetörténetben, de általában ott, ahol a gyász, a fájdalom, a szomorúság vagy a bánat a zene tartalmi mondanivalója, ahol a melankólia árad a muzsikából. A negatív érzések kifejezésére használt négyhangú dallam egyik formája érthető módon az Első veszteségben is megtalálható. A nagyon mély érzéseket közvetítő zene szerkezeti felépítésére jellemző a felütéses akkordfűzések leállítására, méghozzá mindig valamilyen késleltetett kisszekund hanglépés sóhajtása után. A késleltetések által adódó feszülő harmóniák a négyhangos motívummal még inkább erősítik a letargikus hangulatot, és az egységeket elválasztó szünetek is csak fokozzák a beletörődés érzését. Dinamikája visszafogott, sőt, inkább visszafojtott. Csak a második rész

³⁷⁵ Lásd 82. oldal.

³⁷⁶ TB III, 471.

első négy ütemében erősödik fel egészen a *fortéig*, de ez a szín csak addig tart, amíg a kibukkanó Esz-dúr indokolja a nyitást. Ezután újra homályba burkolózik a fájdalommal teli muzsika, melyből a kis szekundok fojtó jelenléte miatt szinte minden élet kialszik.



25. ábra. A Télidő grafikája

Igaz ugyan, hogy a két zsánerdarab a hideg és a meleg érzetének gondolatbeli elválasztására törekszik, mely a téli zord időjárás és a fűtött otthon melege közötti különbséget mutatja, a *Télidő II.* egy ideig mégiscsak folytatni látszik azt a sejtelmes és szomorkás hangulatot, amit az első elkezdett, sőt ha lehet, még inkább elsötétül a mély oktávpárhuzam miatt. A darab elején a *pp* és *legato unisono* folyamat, mely egyáltalán nem nevezhető dallamnak, tökéletesen alkalmas egy bizonytalan állapot kifejezésére. Mindehhez csak adalék a 2/4-es mérőben hangonként egyre feljebbről kezdődő

hármashangzatbontások háromnyolcadonkénti osztása, mivel a ritmikai játéknak egyensúlyérzetünkben kibillentő hatása van. Ez a szakasz eltart az első oldal végéig. Innen mintha életre kelne a zenei anyag, a g-mollban induló mozgás folyamatos fokozással gyorsulni kezd, sőt a tizenhatodok miatt megduplázódni látszik és egyre izgatottabbá válik, a 34. és a 36. ütemben pedig *subito forte* oktávozással töri meg egyre türelmetlenebbül a szédelő *piano* figurákat. Az ismétlések után hirtelen fékezés mellett elcsitul a zene és egy rövid időre visszaáll a tétel elején hallott vontatott mozgású c-moll *pp-unisono*.



26. ábra. Ludwig Richter: *Hausmusik*

A 49. ütemnél az *Ein wenig langsamer* jelzéshez érve azonban teljesen megváltozik a zenei anyag, a hangnem is C-dúr lesz. Itt egy fordulópontot érzékelünk, a színek kivilágosodása és a szobabelső melege győz meg minket arról, hogy a külvilágból a ház belsejébe léptünk. S mindez nem pusztán „beleézés”, ahogy mondani szokás. Schumann is ezekkel a szavakkal mesélt a Télidőről grafikus barátjának, mielőtt az munkába kezdett volna: „Körös-körül a hó alatt nyugszik az erdő és a mező, vastag hó takarja a város utcáit is. Sötétedik. Havazni kezd. Bent a meghitt szobában ülnek az öregek a fénylő kandallónál, és figyelik a vidám gyermek- és babajátékokat”.³⁷⁷ Ez a kontraszt Richter Jugendalbum-

³⁷⁷ Részlet Heinrich Richter feljegyzéseiből. Idézi Appel, Album, 154.

ábrázolásában nem fejeződik ki olyan élesen, mint más hasonló témájú képein (26. ábra)³⁷⁸, itt csak a szobabelsőt mutatja meg (25. ábra). Hogy ennek ábrázolása mégis a kor egyik közkedvelt témájává vált – mint már tárgyaltuk –, szociológiai és társadalompszichológiai szempontból sokkal mélyebb okai vannak, mint pusztán a művészet által felfedezett és megmutatni akaró érdekesség. A fizikai hőmérsékletkülönbséggel szimbolikusan párhuzamba van állítva egyfajta szociális különbség: a privát élet melegsége és védelmezése ellentétben áll a politikai nyilvánosság fenyegető hidegségével és mértéktelenségével, melynek kontrasztja a német (kis)polgárság számára az 1848/49-es forradalom bukása után különösen fájdalmassá vált.³⁷⁹

Ez nem azt jelenti, hogy Schumann feltétlenül ezt a konkrét értelmezést adta volna zenéjének, de annyi bizonyos, hogy a tételen belül erős érzelemellentéteket komponált meg. Hogy ez kitűnjön, meg kell vizsgálnunk a darab utolsó harmadát is. Az említett szakaszban, a 49. ütem felütésén egy már a Papillons-ból és a Carnavaltól is ismerős melódia körvonalai rajzolódnak ki, mely Schumann korában *Großvatertanz* (*Nagyapapátánc*) vagy *Kehraus* (*Befejezés*) címen volt közismert. A régi megszövegesített táncmelódia nyomai a 17. századba nyúlnak vissza. Népszerűségét és elterjedtségét mi sem bizonyítja jobban, minthogy kb. 25 különböző lenyomata jelent meg a 19. századi német énekeskönyvekben, az érchegegyesületi-területen pedig mint táncdal egészen a 20. századig jelen volt a falusi lakodalmakban. Ismertsége garancia volt arra, hogy a Schumann muzsikáját játszó és hallgatók pontosan értsék, miért került bele a dallamidézet a Télidőbe.

A *Großvatertanz* átszövegezett formában legelőször egy 1813-as kiadványban jelent meg, immár *Großvaterlied*nek címezve, szövege pedig a régi idők szépségeiről, az elődök erényességéről, lelki tisztaságukról való nosztalgizációról szól.³⁸⁰ Azonban minden egyes feltűnően tartózkodó, erkölcsös strófa után, melynek dallama 3/4-es ütemben mozog, egy gyors utótánc következik 2/4-ben (13. kotta), melynek az előbbiekkal ellentétes, félreérthetetlen tartalmú szövege így hangzik: „*Velem és veled a dunyhába, veled és velem a szalmába*”.

³⁷⁸ Lásd a 195. sz. hivatkozást. Riehl kiadványához készített borítór rajzon jól látszik a külső sötétség és a belső családi együtletet kontrasztja. Ismerve a kép ihletettséget akár a Schumann család is lehetne a képen.

³⁷⁹ Appel, Album, 155.

³⁸⁰ A *Großvaterlied* szövege németül a „D” függelék 218. oldalán található.

Langsam



Als der Groß - va - ter die Groß-mut - ter nahm, da war der Groß- va - ter ein Bräu - ti - gam.

Schnell



Mit mir und dir ins Fe - der - bett, mit dir und mir ins Stroh.

13. kotta. A *Kehraus*, más néven *Großvatertanz* két dallama

Az idézet Schumann műveiben többször előfordul, melynek többféle magyarázata is létezik. Leginkább a filiszterek, a nyárspolgárok hangját vélik felfedezni benne, mely a múltban leragadók és a megújulás ellen törekvők hangja volt. Azonban ha jól akarjuk értelmezni, a mindenkori kontextust kell megvizsgálni, amely meghatározhatja az idézet jelentését. Az ifjúkori zongoraműveit vizsgálva valószínűsíthetjük, hogy az op. 2-es *Papillons* fináléjában a táncidézet a „befejezés megerősítéseként” viselkedik, úgy, ahogy a *Großvatertanz* az egykori polgári esküvők keretében befejezéseként funkcionált. Az op. 9-es *Carnaval* zárótételcímében már egyértelmű idézet bizonyítja³⁸¹, hogy a dal az örökké maradi, filiszteusi magatartás jelképe, melynek szellemisége ellen a Davidsbündlerek vehemensen harcoltak. Itt ötletesen és humorosan 3/4-ben leírva egy iróniával fűszerezett indulóként funkcionál. Az op. 26-os *Faschingsschwank*ban pedig a híres *Marseillaise*-idézet van beékelve egy *Marlborough*-dalra tett célzás és a középszólamba elrejtett *Großvaterlied* közé, ezáltal Schumann értelmezésében a francia indulódal forradalmi pátosza valamelyest idézőjelbe tevődik, mondhatni ironikussá válik, hiszen a *Marseillaise* induló ritmusa a *Großvaterlied* 3/4-es ritmusává változik, metrikusan azonosul vele, ahogyan a *Carnaval*ban is. A Bécsi karnevál tulajdonképpeni viccét (melyet Schumann 1838/39-ben a császári fővárosban komponált) nem csupán a *Marseillaise* pusztán idézése jelenti, melyet Metternich cenzúrázott és betiltott (és amelynek az Ausztriában nyomtatott kottában való jelenlétét a cenzor egyszerűen nem vette észre), hanem a politikai reakció zenei csatolásai mellett a buzgó törekvések megtorpanása és a forradalmi helyzet állóvízzé alakulása adják. Mindezek mellett természetesen Schumann más műveiben is felfedezhetőek *Marseillaise* idézetek és a *Nagypapadal* nyomai.³⁸²

³⁸¹ Thème du XVIIIème Siècle - Marche des Davidsbündler contre les Philistins.

³⁸² Egyik ezzel a témával foglalkozó cikk pl. dr. Adolf Schubring, „Schumanniana № 2. Schumann und der Großvater”, *NZfM*, Bd. 53. № 4, 1860. július 20-i szám, 29–30.

A Téliidő II.-ben való jelenléte is megmutat valamit Schumann humorából (melyre Reineckének írt levelében külön célzást tett). Jelen esetben megcseréli a dal (*Großvaterlied*) és az utótánc (*Nach Tanz*) sorrendjét, sőt sebességét is, hiszen a gyors utótánc a *Téliidő* vonulós alaptempójába illeszkedve meglehetősen vontatottan jön elsőként, míg a lassú dal triolákba sűrített és transzformált, ezáltal felgyorsított változata csak később követi a középszólamba rejtőzködve. Természetesen ezt a humoros változtatást értették a kortársak, így a *Großvaterlied* a Téliidő II. kontextusában az időskori fáradékonyság zenei fémjelzése lehet, és ezáltal egyfajta kellemes „kandalló-idillként” értelmezhető.

Az idézetekből kilábalva hét ütem erejéig még egyfajta epilógusként visszasandít a c-moll zenei anyag ellenpontozott változata (65–71. ü.), de a második nekirugaszkodásának mégiscsak a végleg kitisztuló C-dúr kóda lesz az eredménye: először csak a tiszta kvint orgonapont pedálban zúgatott halkulása, majd az egyre fogyatkozó és elcsendesedő mozgószólamok kifáradása jelzi a darab végét.

№ 40. Kis fuga (Kleine Fuge)

Kétség nem férhet hozzá, hogy Schumann a kötetében megjelentetni kívánt darabok közül az ellenpont tanulmányok csúcsának szánta a 96 ütemes, ugyancsak három oldal terjedelmű, komoly tudást igénylő darabot, melyet talán szerénységből és Bach iránt érzett tiszteletéből nevezett el Kis Fugának. A *Wohltemperierte Klavier* mesterműveihez híven két tételt, egy Előjáték (Vorspiel) és Fuga részt kapcsolt össze, ugyanakkor érdekességképpen mindkettőt – A-dúrban lejegyezve – ugyanabból a tematikai anyagból építette fel. Az előjátékban nagyon változatos dallamvonalat rajzol, egyenletes tizenhatod mozgásban mutatja be a témát, majd a fúgában 6/8 ütemmutató váltással táncos *trocheus* lüktetésbe ülteti át, a prelúdium játékfigurájából kialakítva a *fuga-soggettót*.

Hogy melyik keletkezhetett előbb, nem derül ki egyértelműen a feljegyzésekből, (bár a *Skizzenbuch*-ban az Előjáték a 18., a Fuga a 29. oldalon található), ugyanakkor említésre méltó, hogy a mű alapötletének tekinthető melódia főhangjai (a dúr-moll különbséget figyelmen kívül hagyva) mutatnak némi hasonlóságot Bach *a-moll hegedűversenye* I. tételének témakezdetével (14. kotta).

Amíg az előjátékban kettő és négy szólam között váltakozik a zenei anyag sűrűsége, addig a hozzá *attacca* csatlakozó fúgában majdnem végig következetesen három szólamban komponált Schumann, csak a vége felé erősíti meg akkordokkal a mozgó szólamokat. A zeneszerző igyekezett a barokk stílus szigorú stilisztikai és ellenpont-

technikai követelményeinek eleget tenni, mindenesetre a modell és az utánpótlás közötti történelmi távolsággal nagyon is tisztában volt. Bölcsességének bizonyítéka a drezdai jegyzetfüzet első oldalán található kényszerű hasonlata: „*modern fuga = mesterséges romok*”. Saját kijelentése ellenére tisztességesen jelen vannak a műben a tükrözés, a kettőzött ellenpont, a kontraszobjektum csirái. Mégis találó, amit Appel mond, hogy Schumann zeneművében egyik kontrapunktikus művészetelem sem tudja elhíttetni, hogy a tétel nem elsődlegesen lineáris elgondolású, hanem inkább egymásra épülő harmóniai folyamatokból formálódik ki. Azonban pontosan ez – az ellenpontnak harmóniától való függősége – óvja meg a schumanni tételt attól, hogy csak egy epigonszerű stílusmásolat legyen.³⁸³



14. kotta. J. S. Bach: *a-moll hegedűverseny* 1. tétel (BWV 1041) (fent)

Schumann: Kis fuga (lent)

Tény, hogy Schumann már előzőleg is próbálkozott a prelúdium és a fuga párosításával. Létezik egy szintén A-dúrban komponált töredék, melynek az első része messzemenőig megérett, a fuga kidolgozása azonban elakadt.³⁸⁴ Az is valószínű, hogy ahogyan az imént említett próbálkozás, a *Taschennotizbuch*-ban található két fugaexpozíció-töredék (a-moll és C-dúr) is összefüggésbe hozható a *Jugendalbum*-mal.³⁸⁵

№ 41. Északi dal »Üdvözet G.-nek« (Nordisches Lied »Gruß an G.«)

Niels Wilhelm Gade, közeli kapcsolatban volt a Schumann családdal. Különösen ismeretségük első éveiben Schumann nagy jelentőséget tulajdonított annak, hogy egy muzikus ilyen nevet kapjon az „*égtől*”, vagy inkább megfordítva a gondolatot: „*Lehetetlen ilyen névvel nem birtokolni az égiek kegyeit*”. Ezt írja Schumann 1843-ban Gade-ról: „*Így számolt be egy francia újság a minap: »Egy fiatal dán zeneszerző valami nagy szenzációt hajtott végre Németországban; az ő neve Gade. Rendszeresen gyalog megy*

³⁸³ Appel, Album, 157.

³⁸⁴ Lásd „G” függelék, 269–270., és a 174. oldalt.

³⁸⁵ Appel, Album, 156.

Koppenhágából Lipcsébe a hátára kötött hegedűjével. Azt mondják, hogy Mozart élethű hasonmása.» Az első és az utolsó mondat igaz [...] És mintha a kapott név előre elrendelte volna őt a zenének, ahogy Bachot, el kell mondani, hogy nevének négy betűje a hegedű üres húrjainak betűi. Senki ne hagyja figyelmen kívül az égiek kegyének ezt a szerény szimbólumát».³⁸⁶

A két zeneszerző barátságban volt egymással, Schumann kritikáin és előadásain keresztül patronálta a fiatalembert és igyekezett műveinek minél nagyobb ismertséget szerezni. A kis Marie-nak is közeli kapcsolata volt vele, hiszen pl. 1847-ben, amikor a hatodik születésnapját ünnepelte, Gade átutazott Lipcséből az ünnepségre, hogy köszöntse őt.³⁸⁷ A homázs így inkább egy kedves barátinak szól, mint egy rendkívüli nagymesternek, kinek nevének betűi alkalmasak voltak arra a játékra, amit nemcsak Schumann művelt előszeretettel, hanem a név tulajdonosa is. Gade 1875-ben megjelent op. 2/a jegyzékszámú *Rebus* című művét – mely *g-a-d-e* hangokra épített zongoradarabokat tartalmazott (a négy hang lekottázva még a címlapon is megjelent) – már 1840-ben megkomponálta, így nem kizárt, hogy Schumann ezt a zenei rébuszt ismerhette.

Az Északi dal azonban több tekintetben is komolyabb jelentőségű, mint pusztán egy ártatlan játék. Többeket foglalkoztatott a mű hangnemi és tematikai-ritmikai szerkezete, így összetett elemzések születtek a tételről.³⁸⁸ Elmar Seideltől megtudhatjuk, hogy már az alaphangneme sem eldönthető: mind F-dúrban, mind d-mollban értelmezhető, sőt Heinrich W. Schwab éppen a darab gyakori dúr-moll váltakozásában látja északi karakterét. A két nagy formarész (A – 1–8., B – 9–32. ü.) az ismétlés miatt ötrészes dalformába osztható, így kapjuk meg az ABABA szerkezetet. A balladaszerűen, komoly népi hangon megszólaló zene homoritmikusan van felépítve, súlyos léptekkel halad előre a szinte végig konzekvensen oktávozott basszussal. Hangneme mellett metrikai-ritmikai struktúrája is ambivalens: Schumann úgy vezeti a dallamot, hogy a harmadik ütemrészre teszi a hangsúlyt, ezáltal azt érezteti, mintha 2/4-es felütés lenne, a darabot azonban nem ez a rend szerint kottázza le, hanem „szabályos” 4/4-ben.

Nem kerülheti el figyelmünket a darab tematikai vizsgálata sem, hiszen a mű keletkezésének apropóját jelentette. Schumann eredeti elképzelése szerint a GADE mottó első megjelenése az altszólamban lett volna (Skizzenbuch), ezt azonban a nyomtatott kiadásban már a jobban hallható szoprán szólamban találjuk. Ettől kezdve a *soggetto*

³⁸⁶ Idézve Pleasants, 191–193.

³⁸⁷ Erre maga Schumann emlékezteti lányát az Emlékkönyvecskében. „C” függelék, 213. oldal.

³⁸⁸ Appel, Album, 158–162.

cavato minden egyes ütemcsoportot megnyit; vagy az eredeti formájában jelenik meg, mint transzponált motívum ($c^2-d^2-g^1-a^1$ a 3. ütemben) vagy mint annak motivikus variációja ($c^2-d^2-gisz^1-a^1$ a 11. ütemben). Mivel ezentúl a magmotívum még az ellenpont alakítását is meghatározza (lásd basszusmenet 1–2., 5–6. ü. és felsőszólam 9–10. ü.), a GADE dallammag a 32 ütemet átfogó tételben nemcsak részlegesen van jelen, hanem majdnem formaalkotó módon: szinte nincs olyan hang, melyet ne lehetne levezetni abból.

№ 42. Figurált korál (Figurierter Choral)

Mivel már a № 4-es Korál tanulmányozásakor tárgyaltam a Figurált korállal való elválaszthatatlan kapcsolatát, csak némi visszautalást tartok szükségesnek e helyen.³⁸⁹ Tudjuk, hogy Schumann jól megtervezetten illesztette bele albumába a koráldallam kétféle megjelenési formáját. Az első egyszerűbb változathoz képest ez a darab egy hanggal lejjebb, F-dúrban van, az oktávban kettőzött koráldallamot pedig a középső szólamban vezetett nyolcadmozgású dallammal figurálja, ahogy ez a tétel címéből is következtethető. Ez a díszítő szándékú variálás, melyet a fő zenei vonulat mellett puhán és érzékenyen kell játszani, nehéz feladatnak mutatkozik. Tudván, hogy az egyházi szolgálatban tevékenykedők számára mindez nem ismeretlen dolog, sőt egyenesen követelmény, méltányolható, hogy a szerző ad egy lehetőséget az ilyenfajta gyakorlat megszerzésére is.

Természetesen Schumann tudatában volt a lipcei kántorok gyakorlatával – hogy korálfeldolgozásaikban a fődallam színesítésére és élénkítésére törekedtek –, ezért nem próbálkozik az amúgy szigorú szólamvezetésű tételek leutánzásával. Önmagának nagyobb szabadságot ad: több diszsonanciát és az ellenpontban nagy hangközök (pl. nónák) szabad használatát is megengedve meglehetősen modern megoldásokat alkalmaz.

№ 43. Szilveszteri dal (Silvesterlied)

Mint tudjuk, a kötet végére illesztett mű szeptember 5-én, keletkezésekor a Skizzenbuchban még a *Zum Schluß – „Végezetül”* címet viseli, mely a *Stichvorlage* gyűjteményében *Zum Beschluß*, azaz „Bevégzésül” címre változik. Csak közvetlenül a nyomtatás előtt, legutolsó döntésként kapja a Szilveszteri dal elnevezést, mely az év utolsó napjára, egyben ünnepeire való utalásával világossá teszi, hogy elérkeztünk a *Jugendalbum* utolsó darabjához. A hosszú utazás során – melyet jelképesen mi is megtehattünk – a zongorázni tanuló gyermekek számtalan kalandos felfedezéssel, korszakok, műfajok, stílusok és karakterek megismertetésével találkozhattak, miközben a megszerzett élmények mellé

³⁸⁹ Vö. 106–107. oldal

tudás és ügyesség társulhatott. A befejező darab egyben egy szimbolikus esztendőt is lezár, mely egyrészt emlékeztet bennünket az album szezonális vonatkozásaira és ciklikus aspektusára, másrészt sokkal inkább sugallja a végső búcsú helyett egy új ismeretlen jövő felfedezésének esélyét. Konkrétabban szólva, a reményteljes folytatást, amit a Szilveszter után elérkező újesztendő hozhat.

A végleges cím újfent a „dal szöveg nélküli“ zsánerdarabokat juttatja eszünkbe. A tétel első része (1–10. ü.) egy régies népi hangot üt meg, dallama az énekelhető oktávlágében mozog (e^1-e^2). A kétrészes darab első felében (mely amúgy a szimmetrikus tételfél) a két első frázis (1–2. és 3–4. ü.) egy azonos ritmusmintát képez, mely azonban a zárómotívum (4. ü.) megerősítő ismétlése által aszimmetrikus frázisstruktúrává (2+2+1) alakul. Ugyan a zárómotívum dallamilag az 5. ütemben szó szerint ismétlődik, a harmonikus értelme megváltozik, mivel az E-dúr domináns hangnembe modulál.

A tétel gazdagabb hangzású második része (11–20. ü.) patetikus gesztussal kezdődik. Noha dallamilag az első részből táplálkozik, a második rész utolsó négy ütemével (17–20. ü.), melyben a dallam a háromvonalas cisz tetőhangjával az énekelhető magasságot túllépi, elveszíti a dalszerűségét. Az ötszólamú akkordok zengése által a tétel a dalszerűből inkább a ballada drámai elbeszélő hangjává változik, impozáns és dicsőséges befejezést adva ezzel a darabnak. Már nem a dal költőisége, hanem a ballada narrátori prozódiaja érvényesül, mely a kiinduló motívum újraformálása által is (15. ü.) világossá válik, ami igazán izgalmas pillanata a tételnek. Egyetlen hang betoldásával (h^1) és a három nyolcad felütés szintaktikai elhelyezésével az első ütem dalszerű kiinduló motívuma prozódiaailag átformálódik. Mivel közvetlenül ehhez a deformációhoz a darab elejéről már ismert második frázisfél (2., ill. 18. ü.) változatlanul kapcsolódik, a hallgatót egy kis időre összezavarja: az emlékeinkben élő motívumstruktúra (1. ü.) ütközik az éppen hallott motívumstruktúrával (15. ü.), azonban hamarosan helyreáll a rend, hiszen az ügyes betoldás után már az ismerős frázist halljuk újra.

3. Élet és művészet elválaszthatatlan egysége

A Jugendalbum nyomtatott kiadásába belekerült 43 zongoradarab egyenkénti, részletes áttekintéséből nagyon világosan látszik, hogy a szerző szívügyének tekintette a komponálás és az album összeállításának minden apró részletét. Úgy alkotta meg az ajándéknak szánt kötetet, hogy örömet szerezzen tulajdonosának, képkockái a múltnak egyes pillanataira fókuszálva számtalan élményt segítenek felidézni a közösen átélt eseményekből, a hajdani beszélgetések, családi együttlétek témáiból és hangulatából. Gondosan ügyelt ugyanakkor arra is, hogy a fikciónak és a fantáziának is helye maradjon, hogy a darabok mindenki más, a kívülállók számára is átélhetőek, újragondolhatóak legyenek. A technikai és stílusbeli sokféleség összetevőinek figyelmes beillesztéseivel pedig arra törekedett, hogy alkotása hasznos segítséget nyújtson a fejlődni, tökéletesedni vágyó fiatal muzsikusoknak.

Ez a hozzáállás természetéből fakadóan elválaszthatatlan személyiségétől, amely úgy tárul elénk, mint saját kezével írott életregény. A Jugendalbumról pedig különösképp igaz, hogy minden egyes porcikája az életből mintázott; nincs benne semmi képmutatás és semmi mesterkéeltség, hihetünk minden hangnak, mert szerzője bensőjéből fakad. Ez pedig – és természetesen Schumann zsenialitása – a garancia arra, hogy nem fog csalódnai, aki a szeretettel becsomagolt ajándékot kibontja, és aki élettel teli muzsikáját akár önmagának, akár hallgatóságának játssza.

Az alkotó öröme és boldogsága

Schumann gyakran elkomorodó és elkeseredő lényében volt valami naturalisztikusan tiszta, valami olyanféle egyszerűség és őszinteség, amit csak a gyermekek lelkében találhatunk meg. Küzdeni akarása mellett erényei legszebbike a közel mindvégig tartó megújulásban való reménye és önmaga feltámadásába vetett hite volt. Tény, hogy viszonylag keveset olvashatunk ezekről az élete utolsó évtizedét elemző irodalomban, és talán sokkal többet belefáradásáról, kiborulásairól és persze végső leáldozásáról. Éppen ezért fel kell ismernünk, hogy ő nem az a fajta ember volt, aki ne lett volna képes újult örömmel lelkesedni bármiért, ami csak egy percnyi jót is tartogatott saját maga vagy környezete számára. Életének sorsszerű kilátástalansága és szomorú vége részben talán

rendkívül megpróbált, és alapjaiban gyenge idegrendszerének volt köszönhető, mely állandó gátként és sokszor legyőzhetetlen akadályként magasodott előtte. A nehézségek ellenére mégis azt látjuk, hogy minden erejéből megpróbált felkapaszkodni ezekre a magaslatokra, szembeszállva a gyötrelmek mélybehúzó erejével, és egész életében azon munkálkodott, hogy művészetével is feledtesse a szomorú valóság sárba döngölő és kegyetlen ténytörőit. Tulajdonképpen a családjával együtt a művészet – és itt nem csak a zenére gondolok – jelentette számára a túlélés lehetőségét, melybe belefeledkezve igazi örömeit és boldogságot tapasztalhatott meg.

Alkotóként megélt örömeiről valló – már többször említett – megnyilatkozásait érdemes még egyszer számba vennünk. Leveleit olvasva tényleg sok esetben találkozhatunk azzal a felfokozott, túláradó lelkesedéssel, amely egy-egy új műve érkezését jelzi valamelyik ismerőse, barátja számára. Többször megfordult a fejemben, hogy vajon valós érzések-e ezek, nincsen-e bennük túlzás vagy romantikus nagyítás, esetleg nem valami komoly bajról, sejthető labilitásáról való figyelemelterelésről van-e szó? Ha lenne is a fentiekben valami igazság, nem szabad azt gondolnunk, hogy félrevezetni akarná olvasóját. Gondoljunk csak bele! Ha visszahallgathatnánk minden telefon- vagy élő beszélgetésünket, melyeket bizalmasainkkal folytattunk az éppen aktuális eseményekről és munkáinkról, melyeket teljes igyekezettel és a kudarcaink ellenére reménytelen szívvel végeztünk, mire emlékeznénk, milyen hangvétel jellemezné azokat? Vajon nem ragadt-e el bennünket is a hév, a túláradó lelkesedés, nem tudtunk-e mi is gyermekekhez hasonlóvá válni, ha életünk legfontosabbnak tartott céljairól, kisebb-nagyobb eredményeiről, sikereiről beszéltünk? Erre mindenki maga tudja a választ. Mindemellett Schumann vallomásai nemcsak a derűs napokról szóltak, hanem bizony a fájdalmát, kínlódásait, kétségeit kifejező gondolatok is betűkké formálódtak levélpapírján és naplóoldalain.

Schumann életművét és személyiségét közelebbről megismerve számos megjelenési formáját találhatjuk mindezeknek. Írásai és mások elmondásai is arról vallanak, hogy őszinte boldogságot és talán élete legszebb pillanatait élte át, amikor művei napvilágot láttak, amikor a nyomtatott kotta révén mindenki számára hozzáférhetővé és megérthetővé váltak, és amikor afeletti örömét másokkal is megoszthatta. Lázás igyekezete, izgatottsága és környezetére ható lángolása, mely a Jugendalbum alkotói időszakát is jellemezte szemmel látható volt, de titka mindvégig megfejtetlen maradt. Clara bizonyára megértette őt, mivel támogató társa és életútján segítőtje csak így maradhatott. Emlékezzünk csak, a Reineckének írott levelében mennyire eluralkodott rajta

is az a lelkesedés, amely férjét jellemezte; szinte beismeri, hogy nincs semmi értelme a magyarázkodásnak, valaki (mint a levél címzettje) vagy megérti elsősre, vagy úgysem lenne rá képes sohasem.³⁹⁰

Schumann hasonlata, aki a Jugendalbummal való foglalatosságát a jól ismert levélben ekképpen jellemezte, elgondolkodtató: *„Persze a legfiatalabbat szereti az ember általában a legjobban; de ezek különösen fontos helyet foglalnak el a szívemben - és közvetlenül a családi életből merítettem őket. Az Album első darabjait ugyanis a legidősebb gyermekünknek írtam születésnapjára, és így követte egyik a másikat. Olyan érzésem volt, mintha még egyszer kezdtem volna komponálni.”*³⁹¹ Ebben az idézetben az utolsó mondatra szeretném felhívni a figyelmet. Mire gondolhatott a szerző utalásával? A másik kérdés, hogy milyen érzések dominálhattak pályakezdő korában, amiért most akkori énjéhez hasonlítja önmagát? Nem gondolom, hogy a darabok egyszerűsége miatt mondta volna e szavakat, mintha az albumdarabok csupán egy kezdő zeneszerző első szárnypróbálgatásaival lennének egyenértékűek. Nem is arról van szó, hogy idő közben teljesen „elfelejtette” volna, milyen komponálni, vagy milyen pl. a régebbi stílusában zongoraműveket alkotni. Sokkal inkább arra a belső izgatottságra, a legelső lépések utáni boldogságra gondolhatott vissza, amit akkor érez az ember, ha új dologgal foglalkozik, azt pedig különösképp élvezi. Világosan fogalmazva azt fejezi ki, hogy újra van inspirációja, újra tud lelkesedni az előtte álló dolgokért, hogy egyre több perspektíva tárul szemei elé frissen kezdett munkája révén, és hogy értelmét látja az erőfeszítéseknek, ahogyan ifjúkorában, amikor lényegesen több ambícióval, érezvén magában a rendkívüli tehetséget nagy reménnyel fogott neki a kottázásnak, és közben meg volt győződve, hogy amiért fáradozik, nem lesz hiábavaló. Schumann őszinteségének tükrö a levél és tartalma, és nagyszerű dolog, ha megérinti az embert az abból kiolvasható érzésvilága.

A magán- és a nyilvános szféra határai

Mint tudjuk, Schumann-nak ajándékozó édesapaként átélt örömteli napjai közepette hamar fejébe ötlött a publikálás gondolata. Az előbb elmondottak után ez érthető is, hiszen ismét felfedezte a fiatalkori alkotói kedv megelevenítő érzéseit, melyek inspiráló és hajtóerőként hatottak a folytatásra. Hamar megosztotta feleségével és nyilván családja többi tagjával

³⁹⁰ Részlet a levéldíszetből: *„Ez a lelkesedés, kedves Reinecke úr, magunk között szólva, némelyeknek különösnek tűnhet...”* Lásd 78. oldal.

³⁹¹ A levéldíszet további részét lásd a 78–79. oldalon.

tervét, hogy a néhány nap alatt elkészült Születésnap album darabjai mellé újabbakat komponáljon, és látva a (nem is egy) jó koncepció lehetőségét, kötetbe gyűjtve kiadja azokat. A gyermekei zenetanítása közben tapasztalt hiányérzet – hogy ti. alig volt akkoriban közkézen forgó és hozzáférhető értékes gyermekirodalom – erősítette benne a meggyőződést, hogy tovább kell szőnie ezt az álmot. A közeledő karácsony ünnepe is kapóra jött, hajtani kezdte a vágy, hogy akkorra az album kapható legyen a boltokban. Azonban ahogy a vízió kezdett alakot öltetni, egyre világosabbá vált, hogy jó néhány dolog, amit a négy fal között ki lehetett mondani, a nyilvánosság előtt már nem volt célszerű, ami a magánszféra határain belül vállalható volt, azon túl már nem lett volna bölcs.

Összefoglalva: ez azt jelentette, hogy bizonyos esetekben igyekezett kerülni a túlzott szókimondást és az erőltetett konkrétság érzetét, melyet például egy nagyon személyes, csak a bennfentesek számára érthető cím megválasztásával idézett volna elő, más esetben pedig az ok nélküli titkolózást, amit esetleg egy kívülálló érthetetlenül szemlélt volna és ami magyarázatra szorult volna. Persze olyanra is találunk példát, amikor éppen hogy nem akarta kifecsegni a családi titkokat, hanem inkább fenntartani a titokzatosságot. A változtatások tudatosságának vizsgálatához érdemes újra szemügyre vennünk az „B” jelű függelékét. Ebben a táblázatban nyomon követhetjük minden egyes darab sorsát: egyrészt melyek kerültek végül bele és melyek maradtak ki a kötetből, másrészt a címük milyen átalakuláson ment át. Ezek után pedig feltehetjük a kérdést, hogy mi indokolhatta a változtatást.

A forrásjegyzékből kiderül, hogy az összes mű vagy műtörredék közül, mely szóba hozható a Jugendalbum keletkezéstörténetével (a Mozart darabot csak egyszer számolva) összesen 25 nem került bele a nyomtatott kiadásba. Megállapítható, hogy ezek java része félkész állapota, vagy az album többi darabjához képest jelentéktelen volta miatt maradhatott ki, míg a másik jelentős rész más szerzők szerzeményeiből vagy azok feldolgozásaiból állt, így saját műveiként nem közölhette őket. Döntését az is befolyásolhatta, hogy amíg saját gyermekei nagyon is sok hasznát látták az „idegen” műveknek zenetanulásuk során, a kívülállók felé kénytelen volt egy szűrőn átrostálni a sorozat darabjait, melyen fennakadtak ezek a tételek. Csak azokat engedte publikálni, ahol nem volt túl erős a tematikai összefonódás saját műve és az ötletadó forrás között, ahol nem mondható, hogy kopírozásról lett volna szó (gondoljunk pl. a már említett Beethoven és Bach művekhez való hasonlóságokra). A koráltéma esetében kivételt tett, mert a vallásos vonatkozás hangoztatását fontosabbnak találta, mint saját alapelvét, és ráadásul volt valamennyi függetlensége a zeneszerző személyétől. A befejezett, mégis ebbe a

csoportba sorolt darabokat is – nyilván egészséges kritikával vizsgálva – úgy ítélte meg, hogy nem vállalhatók ország-világ előtt (pl. Gukuk im Versteck, Auf der Gondel, Lagune in Venedig, Kleiner Walzer), vagy talán éppen más művével való összekeverhetőség miatt döntött a kihagyás mellett (a Haschemann tétalcímmel találkozunk a Kinderszenenben is).³⁹²

A legizgalmasabb feladatnak a címbeli változások vizsgálata tűnik. Néhány esetben jól látható Schumann bizonytalansága, helyenként tévovázása, amikor ide-oda változtatgatta a feliratokat, még ha csak árnyalataiban is (pl. Jägerlied vagy Jägerliedchen, Schifferlied vagy Lied italienischer Marinari).³⁹³ Számos tétalcím viszont egyáltalán nem változott, hanem nagyon magabiztosan legelső ötletét tartotta meg. Emeljünk most ki néhány érdekesebb példát, ahol nyilvánvaló volt a habozás. A № 3-as Trällerliedchen legelőször a Schlafliedchen für Ludwig címet viselte, melynek a családon belül szuverén értelme volt, hiszen az akkori legkisebb gyermeknek szólt. Idegenekkel már nem akarta megosztani az inspiráció eredetét, így a megjelenés előtt egy általánosabb, személytelenebb felirattal látta el. Ehhez hasonlóan változott a minden feltűnést kerülő Stückchen címre az eredetileg Nach vollbrachter Schularbeit zu spielen elnevezés. Jól érzékelhető a különbség a kettő között: a Marie-nak írt darab az iskolai feladatok elvégzése utáni „jutalomjáték”, egy olyan biztatás a gyermeknek, hogy cserébe szépen elkészítse a házi feladatot, mint ahogy ma egy fagyaltot vagy kedvenc televíziós meséjének megtekintését ígérjük csemeténknek. A kis darab a megváltoztatott címmel is jó szolgálatot tett a zenét tanulóknak, ugyanakkor a személyes tartalomra való célzás a privát határokon belül maradt. Különösen érdekes az Armes Waisenkind cím körüli keresgélése. A táblázatból nyomon követhető, hogy a „szegény”, a „koldus”, a „könyörgő”, az „árva” is ott található a „gyermek” előtti jelzőként a különböző forrásokban, sőt még a „Vándordal” elnevezés is szerepel egy ízben, míg meg nem találta a neki – még inkább a gyerekeknek – legmegfelelőbb és legkifejezőbb feliratot.

Ebben a táblázatban megtalálhatjuk a különböző forrásokból kiolvasható meghagyott és az időközben törölt, áthúzott feliratokat is (az ilyen áthúzás a < > jelek között olvasható címekre értendő). Találunk a Stichvorlage-ban a Wilder Reiter darabnál egy áthúzott szöveget, melyből kiderül, hogy a Schaukelpferdreiter elnevezés is felmerült Schumann fejében. Jól tudjuk, hogy ez a cím jobban illett volna a gyerekek játékvilágához, végül mégis a kevésbé kötött (akár felnőtt lovasra is érthető) cím mellett maradt. Elég nagy

³⁹² Lásd később részletesen a 167–175. oldalon.

³⁹³ Meg kell jegyezni, hogy feltételezésem szerint a New York-i jegyzék jellemzően a címek rövidebb, vázlatpontoszerű változatát tartalmazza, így nem biztos, hogy ott feltétlenül a változtatás szándéka állt volna fenn.

változáson ment keresztül a *Kinderunglück*, vagy más forrás szerint az *Unglück* című tétel, hogy végül *Erster Verlust* néven kerüljön be a köztudatba. Nyilvánvaló, hogy a „gyermekszerencsétlenség” túl konkrét és talán túlságosan tragikus hangzása helyett a madarát gyászoló kislánya érzéseinek lefestésére (a kívülállók számára) alkalmasabb, árnyaltabb volt az „első veszteség” kifejezés. A Mendelssohn emlékére írt darab végső megjelenési formájában kerüli az aprólékos és direkt megnevezést, csak a halál dátumát találjuk a cím utáni zárójelben, melyből következtetni lehet a családi barát személyére. A *Mignon* tételnél is rábukkanhatunk a világosabb kifejezésű *Seiltänzer* címre, sőt, a *Stichvorlage*-ban még az *Auf dem Selie tanzend* címre is, melyeket aztán később áthúzott Schumann. A *Mignon* így részben titokzatosabb, részben pedig az irodalmi vonatkozáshoz jobban kapcsolható maradt.

Schumann ugyanakkor nem szándékozott mindent véka alá rejteni. Jól tudta, hogy egy jó kiadvány (mint ahogy a ma emberének egy családregény vagy egy filmsorozat) akkor lehet igazán sikeres, ha a kívülálló minél inkább ismeri előre a történetet, és minél inkább képes lesz majd azonosulni a szereplőkkel. Ehhez pedig jól kitalált címekre, szemrevaló külsőre, megfelelő információk közlésére és mindenekfelett jó reklámra van szükség. Az első két dologban már szép eredményt tudott felmutatni, amikor 1848. december 14-én a *Jugendalbum* eredeti kiadásának recenziópéldányát az *NZfM* szerkesztőjének egy levél kíséretében elküldi, mondván: ha Brendel „*kívánja, gondolataimat, melyek zeneszerzés közben foglalkoztattak, megoszthatom*”.³⁹⁴ Ez a nagyszerű ötlet azt mutatja, hogy Schumann a nyilvánosság számára írt recenzió formájában egy műkommentárt szándékozott csatolni a *Jugendalbum*hoz, mely a kívülállókat közelebb vitte volna elképzeléseihez. Sajnálatos módon ez a kommentár nem készült el, pedig jó lett volna olvasni, milyen gondolatok foglalkoztatták alkotás közben.

Habár nem sikerült a nyilvánosság elé tárni elképzeléseit, nyilvánvaló, hogy a címlap szerkesztés kérdéseinél sok részletet elárulhatott Richternek, hiszen az illusztrációk elkészítéséhez szüksége volt a művésznak programszerű utasításokra, amelyek az egyes darabokat a képszerűség felé irányították. Így elmondható, hogy már ő is a kívülállók első köréhez tartozott, akivel bizonyos részleteket meg kellett hogy osszon. Azonban ha jól meggondoljuk, Eugenie lányával és a kisebb gyerekeivel is hasonló volt a helyzet. Mivel ők a komponálás időszakában még nem éltek, nekik is el kellett mesélni azokat a háttértörténeteket, melyeket testvéreik jól ismertek, hiszen az ő gyermeki életükhöz kötődtek. Szerencsére, Eugenie emlékiratai révén nem merültek a feledés homályába a

³⁹⁴ Idézi Appel, *Album*, 115.

számára legfontosabbak, így mi is megismerhettünk érdekes részleteket az eredetileg családi körbe szánt gyűjteményről, mely végül onnan kinövekedve elfoglalta méltó helyét a nagyvilágban.

A házimuzsika szelleme és a Jugendalbum művészetesztétikája

Schumann Ifjúsági albumának különleges üzenete volt, a nyomtatott kiadást felfokozott hangulat övezte megjelenése idején. Sikeréhez feltétlenül hozzájárult az a gondosság, ahogy Schumann „legifjabb gyermeke” ügyében eljár, ahogy gyakorlatilag az első darabok megszületésével egy időben meghatározta, majd az események előrehaladtával egyre inkább pontosította a kötet koncepcióját, műfaji megítélését és kinézetét. A kötet általános elfogadottságához jelentős mértékben hozzájárult az is, hogy tökéletesen beleillett a *Hausmusik* repertoárjába és a szerző korának befogadó aurájába³⁹⁵, amely nemcsak új művének stílusjegyeit és megjelenési formáját segítette körvonalazni, hanem befogadó és vevőképes közönségét is biztosította.

A *Hausmusik* kifejezés az *NZfM* hasábjain C. F. Becker munkája nyomán megjelenő többrészes, 1837 és 1839 között keletkezett cikksorozat után került az általános közhasználatba. Becker szándéka az volt, hogy egy egész sor hangszeres és énekes műfaj példáján keresztül megpróbálja igazolni a házimuzsika széles történeti vonatkozásait, mely műcsoport alatt legtömörebben fogalmazva az otthoni előadásra alkalmas műveket értette a színpadiakkal szemben.³⁹⁶ A kortárs sajtó hamar elkezdte használni – kissé megtévesztően – a kifejezést egyik oldalról azokra a művekre, amelyeket a koncertmuzsika, az egyházi zene és a drámai zene műfajkörébe tartozóktól megkülönböztettek, másik oldalról pedig azokra, amelyek a szórakoztató zene (főleg a szalon zongoramuzsikát értették alatta) és az énekbarátoknak írt zene csoportjába voltak sorolhatók. A házimuzsika, mint repertoár azonban elsősorban a polgári otthonokban „érezte jól magát”, igazán csak ott nyerhetett teret magának, hiszen pontosan azt a célt szolgálta, hogy a privát közösség tagjainak kulturális tájékozottságát és tudatosságát magasabb szintre emelje, legalább eszményi értelemben. Daverio úgy fogalmaz, hogy kész szentségtörésnek számított volna, ha a házimuzsika egyes példái adott esetben úri szalonokban, esetleg koncertszínpadon

³⁹⁵ Lásd 44–47. oldal

³⁹⁶ Összekapcsolódik Becker írásával Riehl véleménye, aki a világi házimuzsika legnagyobb mesterének Haydnt, az egyházi házimuzsikáénak pedig Bachot tartotta. Lásd Appel, *Album*, 28–29.

szólaltak volna meg, hiszen kerülni akart minden feltűnést és a nyilvános előadás csillogását, ezért csakis az otthoni, baráti légkörben tudta igazán hatását kifejteni.³⁹⁷

Emlékezzünk vissza Richter metszetére, melyet Riehl *Hausmusikjának* címdoldalához készített a Jugendalbum megjelenése után hét évvel (26. ábra); művével egy közvetlen vizuális kapcsolatot teremt a biedermeier központi témájához: a külső világ zűrzavaraiból a legszentebb helyre, a családi otthon belsejébe vonul vissza, melynek biztonságáról a generációs és kulturális kötelékek gondoskodnak. Ennek fényében meg kell látni, hogy Schumann albuma mennyire közvetlen hatással volt Richter művészetére. Ezáltal ösztönzője és generátora is volt a zeneszerző művésztársának, megerősítvén ezzel azt a megállapítást, hogy a Jugendalbum velejéig átítatott a házimuzsika szellemével. Schumann zsenialitása pedig ott jelentkezik igazán, hogy házimuzsika-gyűjteménye nem ragadt bele abba a bezártságba, mellyel az előzőekben a stílust jellemeztem. Nem maradt a legszűkebb családi körben, hanem pedagógiai irányultságával, a Zenei házi- és életszabályok ifjúság- és muzsikusanvelő jellegével kinyitotta a kaput a világ és a nyilvánosság előtt, és túllépett saját műfajának lehetőség szerinti korlátain. A Dávidszövetség egykori energiája működött újra Schumannban, amikor felismerte, hogy a céljaiban Bachéhoz hasonló pedagógiai projekt lehetőségeit nem szűkítheti le az eredeti elképzeléseihez való ragaszkodása miatt, hanem minél hatékonyabban népszerűsíteni kell a muzsikáló fiatalok körében. Ezért mindent elkövetett, hogy alkotása a legtermészetesebb hatást keltse, amikor nyomtatott formában az érdeklődők kezébe kerül. Ezek az összetevők mind világosan értelmezhető esztétikai alapot teremtettek a Jugendalbum számára, mely széles körben biztosíthatta népszerűségét és gyors elterjedését.

Azonnal szembetűnik az alkotás időszakában felmerült dilemmák ismeretében, hogy nem csak a külső megjelenés szemrevaló formája vagy a tartalom igényes volta, sokszínűsége izgatta Schumannt, de a kötet címének kiválasztására is rengeteg energiát fordított. Tudjuk, hogy az első benyomás sokat számít, amikor az ember a kezébe vesz egy teljesen új kiadványt. Bizalmat kell ébresztenie a potenciális vásárlóban egy ismerősen csengő címlaptartalommal, ezenkívül kíváncsiságot is kell keltenie, hogy mint korábban nem kapható újdonság a vevő számára sok hasznos dolgot tartalmaz. Ez egy hatékony „PR” szemléletnek része kell hogy legyen, mely alig változott az idők során, sőt egyre inkább teret nyer magának (gondoljunk csak arra, hogy a „NEW” felirattal rendelkező termékek biztosan gazdára találnak, mielőtt reklámozni kezdik őket). Természetesen nem akarom egy szintre emelni a mai reklámfogásokat Schumann és kiadójának módszereivel,

³⁹⁷ Daverio, Herald, 405.

de üzleti szempontból nézve tanítani lehetne, ahogyan a publikálás folyamatában eljár, és ahogy végül döntéseit meghozta, mint látjuk helyesen (az egy-két apró hibától eltekintve, már ami az első széria gyermekbetegségeit illeti).

Az „*album*” szó címben való megjelentetésével egy korabeli kontextusba helyezte Schumann az op. 68-at, mellyel elfogadottságát döntően befolyásolta. A kor divatos szóhasználatával megjelent kiadvány már eleve sugallhatott egy sereg dolgot az üzletekben keresgélők számára. Eredetét tekintve a szó a latin „*albus*” (fehér) szóból származik, és valójában a rómaiak fehérített fatáblájára vonatkozott, amely publikációs médiumként szolgált és hatósági közleményeket jegyeztek fel rá. Később a fogalom alatt tagsági jegyzékeket értettek, mely szenátorok, céhek, tanácstagok stb. névsorát tartalmazta. Az eredetileg a közérdeket szolgáló kifejezés jelentése a 17. században egyre inkább átalakult, és költeményeket, zeneműveket, képeket magába foglaló polgári magángyűjteményt értettek alatta, mely a magánemberek hosszú évek során összegyűlt különlegességeit, ritkaságait foglalta magában. A barátok, látogatók, és lehetőség szerint a nyilvános és kulturális életben részt vállaló, tiszteletben álló személyiségek hozzájárultak a gyűjtemény gyarapodásához, melynek elemeit a kezdetben üres „fehér” könyvbe rakták be egymás után. A gyűjtemények sorrendjét ritkán jellemezte rendezettség, legjobb esetben is csak kronológiailag. Értelemszerűen mesterségesen heterogén formájuk volt, melyben variáltan, leggyakrabban összefüggések nélkül váltották egymást a képek, kották, szövegek. Művészi értékük ingadozó, kezdetük és végük véletlenszerű volt. Később a 18. században a magánalbum a nyilvánosságnak címzett publikációs forma példaképe lett, mely a következő századra már messzemenően széles olvasó- és vásárlókört ért el.

A nagyközönségnek szánt albumok, ahogy az évkönyvek és zsebnaptárak is általában kisméretű könyvek voltak. Vegyes tartalmuk miatt mindenki megtalálhatta benne a magának megfelelő; a szórakozás, tájékozódás, ismeretszerzés lehetőségét kínálta olvasói számára.³⁹⁸ Az albumok tematikájának, tartalmi mondanivalójának rövidéletűsége és ezzel együtt kimeríthetősége nagyon is kívánatos volt a kiadók szemszögéből nézve, hiszen fenntartotta a vevőközönség igényét egy következő, friss anyaggal rendelkező album kiadása iránt.³⁹⁹ Ez a fokozódó kereslet a nyomtatott albumok iránt egyre inkább

³⁹⁸ A vegyes tartalom alatt nemcsak irodalmi, képzőművészeti vagy zenei alkotások értendők, hanem anekdoták, divat- és jellemtanulmányok, viselkedésszabályok, ápoltságra és jólneveltségre való utalások, történelmi tudást mélyítő és tudományokat népszerűsítő írások is. Az ifjú nemzedéket nevelni akaró szándék teljesen nyilvánvalóan megjelenik a *Jugendalbum*ban is.

³⁹⁹ Ez a szempont is teljesen megegyezik Schumann szándékával, hogy a *Jugendalbum* sikere után (a kiadó enyhe biztatására) újabb albumsorozatot komponáljon, mintegy folytatásaként az első résznek. A későbbiekben még szó lesz ezekről a kötetekről. Lásd 186–188. oldal.

érintette most már nem csak a megcélzottak körét, de az albumok tartalmát is. Az 1830-as és 1850-es évek között a művészi képes albumok és az elbeszélő, lírai antológiák mellett főleg zenei albumok kerültek nyilvánosságra. Appel felhívja a figyelmet az albumokkal kapcsolatban egy különös dologra, hogy azok „járványszerű” elterjedésének okait, hatástörténetüket és társadalmi funkciójukat érthetetlen okból eddig még majdnem, hogy senki sem vizsgálta.⁴⁰⁰

Schumann már a kislányának szánt kisebb gyűjteményt is Születésnap albumnak hívta, mely azt bizonyítja, hogy az album elnevezés nem kizárólagosan üzleti célú volt, sokkal inkább a régebbi korok szokásai szerinti házi használatú magángyűjteményt jelentette. Ahhoz sem fér kétség, hogy Schumann egyik elképzelése szerinti Karácsonyi album cím is kapcsolatban áll a német házimuzsika hagyományaival, melynek legnagyobb ünnepe volt a karácsony. Riehl megfogalmazása szerint ezen az ünnepen a legjellemzőbb, hogy a külső világból visszahúzódnak az emberek a családi együttlét zártságába.⁴⁰¹ Pontosan ezért az egyik legragyogóbb alkalom volt arra, hogy a családtagok, generációtól függetlenül zenei tudásukkal, műveltségükkel hozzájáruljanak az ünnep fényéhez. Ez alighanem érthető, hiszen nincs nagyobb ajándék annál, mint amikor gyerekeink egy verset szavalnak, rajzzal vagy egy szorgosan megtanult zenedarabbal kedveskednek nekünk a legszebb családi ünnepen.⁴⁰² Arról pedig már szóltunk, hogy az ünnep környékén (már abban az időben is) kiemelkedő módon jelentkező vásárlási láz is indokolhatott ezzel a címmel való megjelentetést. Ugyanakkor – hála Schubert úr helyes meglátásának – nem lett volna értelme a rövid időszak alatt eladható példányszám javára dönteni egy egész év során eladható mennyiséggel szemben. Ráadásul meglehetősen ráerőltetett tartalmi vonatkozásokkal kellett volna szembenézniük, hiszen az albumdarabok közül talán csak a Télapó, és még egy-két darab köthető közvetlenül a karácsony ünnepéhez.

A korabeli gyermekirodalom részét képező albumok és képeskönyvek kedvenc témája volt a gyermekek tapasztalat- és élményvilágának, valamint a felnőttek élet- és dolgozóvilágának együttes szerepeltetése. Ez a szándék látszik megmutatkozni a Skizzenbuch egyik jegyzetében is, melyre már hivatkoztam korábban⁴⁰³, ahol Schumann különböző foglalkozásfajtákat sorol fel. A témamodell egyértelműen az említett forrásokból származik, és az a meglátás, hogy a gyerekeket mindig is nagy kíváncsisággal

⁴⁰⁰ Appel, Album, 36.

⁴⁰¹ Uo.

⁴⁰² Természetesen nem szabad ennyire behatárolni a polgárság életében az ünnep jelentőségét, hiszen a karácsony mellett minden más ünnepi alkalom is lehetőséget adott a szeretet ilyen módon történő kifejezésére, gondoljunk a Schumann család ajándékozási szokásaira, főleg születésnapok alkalmával.

⁴⁰³ Lásd 89. oldal.

töltötte el a felnőttek világa és azok számukra sokszor érthetetlen foglalatossága, ismerős albumkoncepció és a tartalom összeállítását meghatározó szempont volt. Egy zeneszerző azonban annak tudatában dolgozhatta ki albumát, hogy „olvasója” nemcsak passzív szemlélőként fog találkozni alkotásaival – tehát nem csupán impulzusokat és szuggesztiókat közvetíthetett, mint például egy képeskönyvíró –, hanem a műveit előadó gyermek aktív résztvevőjévé, „játékosává” vált a történetnek. Ez a „többlet” különösen fontos lehetett Schumann-nak. Még Eusebius tollából való az a gondolat, ami a zongorajátékról való vélekedése közben született: „...*milyen szép is a játék szó, mert a hangszeres játékosnak együtt kell lennie hangszerével. Aki nem játszik együtt a hangszerével, az nem is játszik rajta*”.⁴⁰⁴ Ezt megfogalmazhatnánk úgy is, hogy aki nem élvezi a játékot, azt borzasztó hallgatni. Fontos dolog tehát megértenünk a Jugendalbum igazi értékeit, többek között, hogy a játék által nevel, a felfedezés élménye által üdít és szórakoztat, miközben ahhoz az általános biedermeieri törekvéshez járul hozzá, hogy a polgári családokban a zene sok egyéb készség mellett emancipálódhasson, ezáltal az alapvető követelménynek tekinthető hangszeres tudáshoz és a művészet iránti fogékonysághoz hozzásegítsen, még hozzá mindezt a szülői házon belül.

A házimuzsika nemcsak műfajában jelentett különbséget, hanem gyakorlatában is. Közel sem helyezett akkora nyomást az előadójára, mert nem is igazán előadták a zenét, hanem inkább „csinálták”, másképpen szólva „kínálták”. Egyik ismertetőjének tekinthető, hogy egyfajta kötetlen, szabálytalan előadáshelyzet jellemezte, amely szándékos szembeállítás akart lenni a sokkal formálisabb arisztokrata kamarazenével. De nemcsak a darabokat megszólaltató érezhette magát fesztelenebbül, hanem a hallgató is, mert nem is létezett közöttük határozott térbeli és fizikai távolság: kicsit mindenki részese volt a produkciónak, ezáltal sokkal inkább hasonlított egy közös játékhoz, mintsem koncerthez. Műsorrend aligha lehetett lefixálva, nyomtatott programra sem volt szükség, és sokkal nagyobb volt a tolerancia a zenei hibákkal szemben, vagy akár a műsorváltás tekintetében, de még a teljes leállítás vagy a tetszés szerinti kibővítés sem jelentett gondot. Ösztönösen eszébe juthat korunk zenepedagógusának Kurtág György *Játékok* című sorozata, melyben a szerző hasonlóképpen igyekezett megfelelni a fenti kívánalmaknak: olyan biztonságos hangszerérzetet kíván elérni a kezdő zongoristáknál, mely által először is, rögtön megszeresse azt, amit csinál, másodsor, ne érezzen feszültséget, miközben előad, harmadszor, igazi játék lehessen számára a „zongorajáték”.⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ GS I, 23.

⁴⁰⁵ Halász, 12. Lásd később a 198. oldalon.

Összegzőképpen tehát láthatjuk, hogy a házimuzsikában igazából semmi sem volt rögzítve és definiálva, kivéve a társadalmi helyszínt, ahol a zene megszólalt. Az albumok, melyekből a darabokat válogatták, nem követelték az előadótól a lapról lapra való haladás teljes folytonosságát, sem a gyűjtemény egészében történő eljátszását. Tetszés szerint lehetett belőlük választani a tanulás során, attól függően, hogy az előadó éppen milyen szinten tartott, és hogy a hallgatóságnak milyen felvevőképessége volt. Ideális előadójuk nemcsak a kottaképet látta, hanem a történetet is, képes volt megragadni a tartalmát. Bár Schumann kötetéhez nem készültek el a tervezett rajzok, és a borítón lévők is csak sejtésül szolgáltak, a tételek mégis fejlesztették a játékos fantáziáját, könnyen elképzelhette a történetet. Ez akár párbeszéd és az előadás utáni társasági együttlét témája is lehetett, ami még inkább motiválhatta a fiatalok kreativitását. Egy bizonyos: Schumann szándéka szerint albumdarabjainak előadója egy teljességgel igénybevett játékos-hallgató kellett hogy legyen, aki csak úgy tudott méltó módon hozzáférni a zeneművekhez, ha olvasva, játszva, hallgatva, majd azokra reflektálva viszonyult hozzájuk.

4. A történet folytatódik

Tény, hogy pusztán a Jugendalbumról, a közismert és népszerű kötetéről szóló tanulmány ezen a ponton véget is érhetne, hiszen a keletkezés előzményeit, folyamatát és az egyes művek zene- és kultúrtörténetben való elhelyezkedését gondosan megvizsgáltuk. Azonban a Jugendalbum teljes története a kötet 1849 év eleji megjelenésének időpontjában korántsem ért véget. Méltatlan dolog lenne elfelejtenni a kötetből kimaradt darabokról, a Zenei házi- és életszabályokról, az újabb, frissített kiadásokról, vagy akár a Jugendalbum eredményességéről és hatásairól, a folytatásaként szánt újabb albumokról, és nem utolsósorban a Schumann nyomdokaiba lépett szellemi követőkről. Mindegyik téma szoros összefüggésben áll az eddig elmondottakkal, és reményeim szerint még teljesebb képet adnak Schumann késői korszakáról és műveiről.

A kötetből kimaradt darabokról

A hasznavehetetlen töredékek és vázlatok a nyomdai előkészítés idején érthető módon selejtezésre kerültek, ugyanakkor néhány kész kompozíció is így járt, amire nehezebb ésszerű magyarázatot találni. Úgy tűnik azonban, hogy Schumann nem tulajdoníthatott ezeknek a műveknek túl nagy jelentőséget, hiszen Friedrich Whistling a Jugendalbumból kimaradt darabok felől való érdeklődésére ezt az egyszerű választ adta 1849. április 3-án: „Csak néhány egész kis darab maradt, mely azonban a nyomtatáshoz nem volt elég jelentős, csupán egy kis szórakozás volt gyermekeimnek.”⁴⁰⁶ Mindenesetre elég találóan fogalmazott a darabok eredeti célját illetően, melyet nem csak a kiselejteztettekre érthetünk.

A következőkben ismét nagy hasznát fogjuk venni a „B” függelék táblázatának. Segítségével összevethetünk minden egyes darabot azzal a csoportosítással, melyet Appel a kötetből kimaradt darabok vonatkozásában készített:

1. *Idegen darabok a Zenetörténeti tanulmányokból.*⁴⁰⁷
2. *Befejezett kompozíciók a Stichvorlage-ban.*
3. *Alternatív változatok a publikált tételekhez a Stichvorlage-ban.*
4. *A nyilvánosságra hozott tételekből kihúzott tételrészek.*
5. *Vázlatstádiumban megmaradt töredékek.*

⁴⁰⁶ Idézve Appel, Album, 164.

⁴⁰⁷ Lehrgang durch die Musikgeschichte

Az első csoport jelentős része a Marie-nak készített Születésnap albumba került, tartalmát az említett függelék első oszlopában találjuk. Ebből megállapítható, hogy a Zenetörténeti tanulmányok képviselői még a Bostoni vázlatlapon szerepelnek, sőt még az önálló oldalakból összeállított *Stichvorlage* is tartalmazott egy Weber és egy Beethoven darabot,⁴⁰⁸ legalábbis ami a tetszés szerint rendezhető, és bármikor kivethető lapokból számunkra fennmaradt. Következésképpen, ha Schumann többszörös szűrőjén átjutottak ezek a művek, mindenképpen foglalkozott publikálásuk gondolatával.

Igaz, összesen tíz zeneszerzőről tudunk, akik szóba kerültek a Zenetörténeti tanulmányok tekintetében, a Gluck, Haydn, Spohr és Mendelssohn alkotásaiból kiválasztott zeneműátiratok azonban sajnos elvesztek. A szerzők neveit két fontos helyen említi Schumann: a 34 darabot tartalmazó Bostoni vázlatlapon Spohr neve hiányzik csupán, a *Skizzenbuch* 23. oldalán található felsorolásból pedig Mendelssohné. Nem lényegtelen azonban, hogy ezen az oldalon éppen a № 28-as Emlékezés vázlata található, tehát elképzelhető, hogy Schumann Mendelssohn kapcsán írta össze emlékeztetőül a másik kilenc nevet. Itt persze kottákat nem találunk, de ebből a listából kiderül, hogy a Haydn darab egy bizonyos *F-dúr szimfónia* valamelyik témájára épült (nagy valószínűséggel a № 89-es szimfónia rondófinálé témája lehetett), a Gluck feldolgozás az *Iphigenie*, a Spohr pedig a *Jessonda* opera egy-egy részlete volt, azt azonban nem lehet tudni, hogy melyik.⁴⁰⁹

A Zenetörténeti tanulmányok minden egyes darabja jelentős mértékben hozzájárult Schumann gyerekeinek zenei fejlődéséhez. Bizonyára a kiválasztott részletek vagy a szülők vagy a gyerekek megkülönböztetett figyelmét élvezték. Tudjuk, hogy a Händel részlet az eredetileg *Suites de pièces pour le clavicen* (1720) címen ismert 5. szvit *Air* tételéből származik. Erre a témára épül Händel híres *Grobschmied variációja* is, melyet Clara is szívesen műsoron tartott.⁴¹⁰ A Bach-részlet az *V. partitából* (BWV 829.), a *Klavierübung* első részéből származik.⁴¹¹ A Mozart darab, amely kétszer is belekerült a Születésnap albumba Zerlina *Vedrai, carino* című áriája a *Don Giovanni* operából.⁴¹² Clara, aki 1841-ben kapta férjétől születésnapjára az opera partitúráját, nagyon szerette és gyakran játszotta a művet családi körben, így gondolnivaló, hogy a gyerekek milyen örömmel fogadták, mivel így könnyített változatban már ők is megtanulhatták. A két Beethoven részlet közül az *Andante*-ről már elhangzott, hogy az op. 109-es zongoraszonáta

⁴⁰⁸ Lásd a 217. sz. hivatkozást.

⁴⁰⁹ Bővebben lásd Appel, Album, 64.

⁴¹⁰ „G” függelék, 260. oldal.

⁴¹¹ Uo., 257. oldal.

⁴¹² Uo., 258. oldal.

variációs tételének témája, mely a Stichvorlage-ban is benne volt, és csak a nyomtatás előtti utolsó pillanatban került egy vörös kereszt a kottalapra, amely a kiselejtezést jelentette. A másik részlet a 9. szimfónia zárótételének híres „Freude, schöner Götterfunken” zenei anyagának négyzólamú letéte.⁴¹³ A Schubert *Ländler* az op. 33-as *Deutsche Tänzen* 14. darabja, melyről nem túlzás azt állítani, hogy a Davidsbüdlerok maszkabáljának táncjeleneteivel összefüggésbe hozva egyfajta festői zsánerképként a Jugendalbum elgondolásába illeszkedett volna.⁴¹⁴ Schumann 1836-ban az *NZfM*-ben Schubert táncgyűjteményéhez egy igen lelkes kritikai ajánlást ír, ezzel lehet párhuzamban a több mint egy évtizeddel későbbi, gyerekeinek ilyenformán szóló ajánlás, mellyel rátereli figyelmüket a zseniális zeneszerző alkotásaira. A hangzó zenetörténet fennmaradt hatodik darabja Weber *Büvös vadász* című operájából Caspar *Bordala*, ami a gyerekek egyik kedvence volt.⁴¹⁵

A gyerekek tanulmányai során nyilvánvalóan jó szolgálatot tettek a kötetből kimaradt darabok is. 1849. november 29-én kelt levelében így ír Schumann Eduard Krügernek: „A ház nagyon élénk. Öt gyerek ugrál körbe, kezdenek Mozarta és Beethovenre odafigyelni.”⁴¹⁶ Egy évvel a Jugendalbum megjelenése után értékes reflexió ez, mely azt bizonyítja, hogy a Zenetörténeti tanulmányok, még ha csak magánkörben is, elérte célját.⁴¹⁷

A Születésnap albumban még két darab van, melyek végül kimaradtak a nyomtatásból, de ezek már a fent említett kategóriák közül a második, a Stichvorlage-ban fellelhető befejezett saját kompozíciók csoportjához tartoznak. A Barentanz (Medvetánc)⁴¹⁸ tartalmi vonatkozása számunkra már nem sokat mond, a 19. században viszont gyakori kísérője volt a városi életnek a medvét táncoltatók közkedvelt látványa. Az egzotikus témát Schumann a kis darabban a mélyen brummogó kvint *ostinato* kísérettel és a magas fekvésű éles-monoton furulyamelódiával stilizálja. A bostoni vázlatlap felsorolásán is megtaláljuk a Medvetáncot, és a Skizzenbuch 34. oldalán is a kotta vázlatát, igaz ott még cím nélkül. Schumann 1850-ben újra felkapja a témát az op. 85-ös négykezes zongoradarabok összeállításánál, és életre kelt egy új művet az ismert cím alatt.⁴¹⁹ A Rebusról már bőven

⁴¹³ „G” függelék, 259. oldal.

⁴¹⁴ Uo., 260. oldal.

⁴¹⁵ Marie elmesélését lásd a 123. sz. hivatkozásnál. Kottát lásd „G” függelék, 258. oldal.

⁴¹⁶ Idézve Appel, Album, 66.

⁴¹⁷ Schumann Eendenichből írott leveleiben is tesz utalást arra, hogy a gyerekei „vajon még mindig játszanak Beethoven és Mozartot, és a Jugendalbum darabjait?” Lásd „E” függelék 219. oldal.

⁴¹⁸ „G” függelék, 262. oldal.

⁴¹⁹ Lásd 187. oldal.

volt szó korábban⁴²⁰, így csak abból a szempontból érdemes időzni nála, hogy miért nem kerülhetett be az albumba. A Rebus, mint kedvelt rejtvenyjáték Schumann albumának a szórakoztató funkcióját erősítette, ami gyerekei számára egyfajta vicces időtöltésül szolgálhatott. Azonban a kompozíciót vizsgálva a Rebus inkább értelmezhető vázlatként, esetleg hasznos tanulmányként, amely más hasonlók mellett családi körben megállta a helyét, de talán a külvilág számára túlságosan is titokzatos fehér folt maradt volna, ha bekerül a Jugendalbumba. A Rebusnak legfőképpen a sorozat alkotói koncepcióinak vizsgálatánál van jelentős szerepe, amelyről már tárgyaltunk. Érdeemes ugyanakkor tudni a Rebusról, hogy nem volt feltétlen célja a mások elől való elrejtése, hiszen Schumann készített a darabról egy további tisztázatot, melyet egy drezdai zenekedvelőnek ajándékozott, aki a lipcsei konzervatórium egyik tehetséges énekes növendéke volt. A lapon ez az ajánlás olvasható: *Fräulein Constanze Jacobi / zur Erinnerung. / Robert Schumann. / Dresden, den 8ten Januar 1849.*⁴²¹

A nyomtatásra előkészített anyagban egészen egyszerű kis darabok is találhatók. Ilyen közülük a *Für ganz Kleine*.⁴²² Bizonyára a gyűjtemény legelején helyezkedett volna el, azonban mint tudjuk, keletkezése jóval korábbi. Az Emlékkönyvecske egyik lapján felezett kottaértékben lejegyzett darab felett kommentárként azt olvashatjuk, hogy Marie „*júníus 8-án, a Papa 37. születésnapján, még egyik kis saját darabját is eljátszotta neki*”.⁴²³ Eszerint ez sem Schumann „szerzeménye”, hanem kislányáé, és emiatt nyilván jó oka lett volna rá, ha a csak családi körben maradó albumban benne hagyta volna. Másik hasonlóan egyszerű kis darab a *Puppenschlafliedchen* (Babaaltató-dalocska).⁴²⁴ Ez a legrégebbre visszavezethető forrásdarab, mivel származása a Marie első születésnapjára kapott Gedenkbuchban már felfedezhető.⁴²⁵ A *Kleine Melodien für Marie* című kottapapír két dallama közül ez az első.⁴²⁶

A következő elkészült, de kimaradt darab az *Auf der Gondel* (Gondolán), mely bizonyosan Mendelssohn hatására született. Hullámzást és az evezők csapásait utánozza az ütemenként ismétlődő kíséret ritmusa, erre épül egy népdalszerű melódia. Még az is lehet,

⁴²⁰ Lásd 90–93. oldal.

⁴²¹ Appel, Album, 67.

⁴²² „G” függelék, 261. oldal.

⁴²³ „C” függelék, 212. és 62. oldal.

⁴²⁴ „G” függelék, 261. oldal.

⁴²⁵ Lásd 61–62. oldal, 9. ábra. Érdekes, hogy Appel gondos és alapos munkájában erre az összefüggésre nem figyel fel, vagy legalábbis nem tesz rá utalást. Sőt, inkább arról ír, hogy szerinte a *Für ganz Kleine* a legrégebbi darab a Jugendalbum forráskörnyezetéből. Vö. Appel, Album, 48.

⁴²⁶ Lásd még a 62. oldal 213. sz. hivatkozását.

hogy a Schumann elmeséléseiből ismert velencei élmények fogalmazódtak meg itt egy hangköltemény formájában.⁴²⁷

Létezik egy darab, mely csak a Stichvorlage lapjain található, és úgy tűnik, mintha hiányozna legalább egy oldalnyi előzménye (nem bizonyított). Az Esz-dúr hangnemű kilencütemes zenei anyagban a triolás kíséretet és a nyolcados dallamot kellene a szerző tervei szerint simulékonyan egyszerre játszani, ami nem könnyű feladat. Nehézkes ritmikája miatt nem igen lett volna népszerű, ha a Jugendalbumban megjelenik.⁴²⁸

A Gukkuk im Versteck (Kakukk a rejtékhelyén)⁴²⁹ címet viselő már egy összefüggő, jól kitalált darab, nem nehéz elképzelni a hangulatot, amit lefest a zene az óvatos, de félreérthetetlenül kakukkoló tercek lehajlásaiból és a hirtelen felébredő tizenhatodok izgómozgó futkosásából. A madárhang utánzásai, visszhangjai, meg-megállásai és a megkomponált csend élménye miatt bizonyára közkedvelt előadási darab lehetne. Schumann több helyen is említést tesz Drezdából való menekülésük után a Kreischában eltöltött időkről, ahol felejthetetlen élményként maradt meg benne a reggeli kakukkszó. Azonban nyilván nem ez lehetett az inspiráló élmény, hiszen az a Jugendalbum születése után, 1849 kora nyarán történt. Inkább valószínűsíthető – ha egyáltalán kell ilyen emléket keresni –, hogy az Emlékönyvecskében elmesélt történet van megzenésítve, ahol arról szerzünk tudomást, hogy Schumann a 36. születésnapja előtti napon, 1846. június 7-én – életében először – talált egy madárfészket, aminek rendkívüli módon megörült.⁴³⁰

A Haschemann (Fogócska)⁴³¹ ismerős a Schumann muzsikáját kedvelőknek, hiszen a Kinderszenen egyik tétele is ezt a címet viseli. Lehet, hogy ez indokolta a Jugendalbumból való kimaradását, pedig teljesen különbözik tőle, és az is elmondható róla, hogy igazán érdekes és izgalmas kis darab a jobb és bal kéz között váltakozó, vég nélkül szaladgáló tizenhatod figurák miatt. A *perpetuum mobile* jellegű darab kitűnően szolgálna etüd gyanánt is a gyerekek számára.

Az *Alternatív változatok a publikált tételekhez a Stichvorlage-ban* elnevezésű csoporthoz Appel közlése szerint csupán egyetlen darab, a Soldatenmarsch 4/4-ben lejegyzett változata tartozik, mely elsőként a Születésnap albumba került. Később ezt, a régebbi változatot is belefűzte a Stichvorlage-ba az új változat mellett.⁴³²

⁴²⁷ Lásd a 373. sz. hivatkozást, valamint a „G” függelék 265. oldalt.

⁴²⁸ „G” függelék, 268. oldal.

⁴²⁹ „G” függelék, 264. oldal.

⁴³⁰ Lásd „C” függelék, 214. és 209. oldal.

⁴³¹ „G” függelék, 263. oldal.

⁴³² Lásd 105. oldal, 2. kotta

15. kotta. A Szilaj lovas eredeti változata szerinti utolsó négy üteme⁴³³

16. kotta. A № 26. F-dúr darab a 20-tól a 28. ütemig tartó eredeti befejezésével⁴³⁴

A negyedik csoportba azokat a műveket számítjuk, melyek megjelentek ugyan letisztázva a Stichvorlage-ban, azonban a művek egy részét áthúzással törölték. Ezek okáról keveset tudunk, de mivel általában a végük rövidült meg vagy módosult valamilyen formában, elképzelhető, hogy a nyomdai előkészítés során tapasztalt esetleges helyszűke vagy ésszerű elrendezés miatt volt szükség a változtatásokra. Ha így volt, bizonyára megzavarhatta Schumant, hogy hirtelen újabb változatokat kellett

⁴³³ Az első változat teljes kottáját lásd Demus, 2–3.

⁴³⁴ Az első változat teljes kottáját lásd Demus, 8–9.

kitalálnia a már letisztázott kottalapokon. Ilyen művek a № 8. Szilaj lovas (15. kotta), a № 18. Aratódalocska, a № 21. C-dúr (8. kotta), a № 23. Lovasdarab (9. kotta), a № 26. F-dúr (16. kotta), a № 27. Kánonikus dalocska, a № 36. Olasz tengerészek dala, és a № 37. Matróz dal.

Appel csoportosítása szerinti utolsó egységet a töredékben maradt darabok alkotják. Ezek nem jutottak túl a vázlatstádiumon, és valószínűleg soha nem kerültek tisztázott és a nyomtatásra előkészített formába. Persze ez a feltételezés megdőlhetne, ha rábukkannának egy eddig még nem ismert Stichvorlage lapra, melyen valamelyik teljes mű megtalálható. A töredékek többnyire nem viselnek címet, mely Schumann állítását erősíti, miszerint csak a komponálás befejeztével adott címet a daraboknak. A töredékek nagy része kiadói beavatkozások nélkül megtalálható a „G” függelékben (261 – 270. o.). Ezeket a töredékeket néhány szó kíséretében felsorolom az alábbiakban:

- Linke Hand, soll sich auch zeigen! (Hogy a bal kéz is mutasson valamit!) címzésű kétsoros darab rendeltetése nyilvánvaló. Folyamatosan mozgó triolamozgással dolgoztatja meg a bal kezét, mely tényleg csak néhány akkordos kíséretet kap.⁴³⁵
- Háromcsillagos C-dúr töredék. Mintha barokk zenei tétel lenne, kétütemenként felcseréli a két kéz között a játékfigurációt.⁴³⁶
- Canon.⁴³⁷ Az egyetlen szöveggel ellátott darab, mely akár egy zenei házi- és ételiszabály is lehetne: „*Fest im tact, im Tone rein soll unser Thun und Sorgen sein!*” – (Jó ütemben, tiszta hangon, dolgozzunk, sorsunk így haladjon!) Ennek a felhívásnak zenei értelme, de morális üzenete is van. A valószínűleg Schumann által megfogalmazott szólás tipikusan sajátja: egyszerre szeretne nevelni zenei és általános értelemben. Egy soros, kíséret nélküli lejegyzése miatt valószínűleg nem zongorázásra, hanem háromszólamú éneklésre szánta.
- Aus ist der Schmaus, die Gäste gehn nach Haus! (A lakomának immár vége, minden vendég hazaméne). A kedves kis befejezéshez illő szöveget Schumann zenésíti meg, az előzőhöz hasonlóan énekelhető formában.⁴³⁸ (Lásd a 194. sz. lábjegyzetet.)
- Cím nélküli töredék, G-dúr. Lothar Windsperger elnevezésében Kleine Walzer címen jelent meg a Skizzenbuch 1924-es faksimile kiadásával együtt.⁴³⁹ Végigjártva az anyagot érezhető a szerkesztéstechnikai befejezetlenség.

⁴³⁵ „G” függelék, 261. oldal.

⁴³⁶ Uo., 270. oldal.

⁴³⁷ Uo., 262. oldal.

⁴³⁸ Uo.

⁴³⁹ Uo., 267. oldal, és Skizzenbuch XI.

- Lagune in Venedig (Lagúna Velencében).⁴⁴⁰ Az ismét olasz látványosságot megragadó tétel melankolikus hangulatú. Az akkordos vonulású zene széles átfogású akkordokat tartalmaz.
- Prelúdium és fuga, A-dúr.⁴⁴¹ Míg a fuga töredékesen maradt, a prelúdium szinte teljesen elkészült. Elképzelhető, hogy Schumann eredeti szándéka szerint a № 40-es Kis fuga helyét töltötte volna be, ahol ugyancsak megtaláljuk az előjátékot, és még a hangnem is megegyezik. A Bach művészetét idéző prelúdium és a fúgatöredék rokonságáról a motivikus kapcsolat árulkodik.
- Kleiner Canon, F-dúr, (2/4). A kis ellenponttanulmány-ötlet mindössze háromütemnyi.



17. kotta. A Kleiner Canon töredéke

- Fugato-töredék (3/4). A Skizzenbuch elején található három ütemes g-moll ellenpont töredék céliránya nem ismert, csak a három szólamban szorososan vezetett *fugato* kezdés maradt fenn.



18. kotta. A Fugato töredéke

- B-dúr töredék (4/2). Egy historizáló korálfeldolgozásról vagy korálelőjátékról lehet szó, a koráldallam azonban nem ismert. Vélhetően lehetett zeneszerzői kapcsolat ez a töredék és a № 4-es Korál között.

⁴⁴⁰ „G” függelék, 266. oldal.

⁴⁴¹ Uo., 269–270. oldal.



19. kotta. B-dúr töredék

Az életre való és muzsikushoz illő példabeszédek – Következő kiadások

Schumann különleges képességgel rendelkezett gondolatai írásban való kifejezésére, mondhatni szinte egyfajta ellensúlyozásául gyenge verbális kifejezőképességének. Az írás és az olvasás szeretete gyermekkorában gyökerezik, írásbeli megnyilvánulásainak tetőpontját az újságírás időszakában érte el. A publikáció a közjót szolgálni akaró életének elválaszthatatlan része volt, úgy ahogyan az írott szöveg gondos megfogalmazása is, legyen szó akár versről, cikkről, levelezésről vagy naplójegyzetéről. Megállapítható ugyanakkor, hogy az újságszerkesztői feladatok felfüggesztése és a komponálásba való elmélyülése eredményezett némi visszafogottságot e tekintetben, de ez érthető, hiszen a kompozíciók lejegyzése is teljes egészében írásos, még pontosabban fogalmazva grafikai munka volt, ami temérdek időt vett igénybe. Mindezek ismeretében azt hiszem okkal tekinthető Schumann életpályája egyik kiemelkedő pontjának, amikor a gyermekirodalomért való fáradozásai közepette azon találja magát, hogy ismét írni kezd: új ötleteként a művészet és az élet nagy dolgaival kapcsolatos gondolatait próbálta az ifjúságnak szánt hasznos tanácsok írásos formájába önteni, majd a *Jugendalbum* tartalmi összetevőjeként megjelentetni.

A Zenei házi- és életszabályok nem egy ihletett irodalmi alkotás, nem is a zongoradarabokra olyannyira jellemző költőiséggel fűszerezett mű, hanem inkább érthetőségre törekvő, tömören fogalmazott bölcs mondások és tanácsok gyűjteménye (amely ugyanakkor nem nélkülözi a szép és elgondolkodtató megfogalmazást). Leginkább a bibliai *Példabeszédek* könyvére hasonlít. Salamon király bölcs mondásai nyilván példaként szolgálhattak, mint ahogy Jesus Sirach írása, a *Prédikátor könyve*, amelyből, mint tudjuk, egy idézetet is bemásolt az *Emlékkönyvecskébe*, mely szó szerint így hangzik:

„Gazdagság és erő felemeli a szívet, de az Istennek félelme mindkettő felett van.”⁴⁴² Persze hatással voltak rá korabeli szerzők írásai is, mint Friedrich Rückert rímelő négy sorosai vagy Ernst Moritz Arndt mondásai, melyekből ugyancsak idézett néhányat.

A vallásos tartalom, mint a gyermekeknek ajánlható legjobb lelki táplálék felbukkanása nem a véletlen műve. Mint már korábban szó volt róla, a Korál és annak figurált változata képviseli a gyerekek erkölcsi tanítását és a polgári család vallási, hitbéli elkötelezettségét, valamint utat mutat egy lelki értelemben gyümölcsöző élet felé. Számos bejegyzés az Emlékkönyvecskében – miként az előbbi idézet is – megerősíteni látszik ezt a szándékot. A gyermekeiért aggódó és a nekik legjobbat akaró édesapa több ízben tesz bizonyosságot Isten felé érzett hálájáról, vagy az Őnéki elmondott fohászkokról. Az is érdekes, hogy az Emlékkönyvecske utolsó soraiban (melyek 1852-ben keletkeztek) Schumann megemlíti valamit, ami akkoriban valószínűleg számára is új információ volt. Azt olvashatjuk, hogy az 1500-as években egy Schumann nevű lelkész volt az egyik az elsők között, aki lutheránus szertartás szerint celebrált. Még az információ forrását is közli, ha netán a gyerekek is utána akarnának nézni. Úgy tűnik, Schumann büszkeséggel töltötte el, hogy egy esetleges előd a protestáns keresztények egyik hírnöke és előljárója volt, különösképpen azért, mert apai nagyapja is lelkész volt. Ha ideszámítjuk Schumann rajongását a különféle szólásokért és mondásokért – melyek közül néhányat ő maga is megzenésített vagy éppen gyakran idézett –, érhetővé válik a kirajzolódó terv: olyan bölcs mondások és jótanácsok gyűjteménye, melynek célközönsége az ifjúság, tartózkodási helye pedig az otthon, a könyvespolc vagy éppen a kottatartó, ahol drága kincsként mindennap könnyen hozzáférhető.⁴⁴³

Azt hiszem, miközben olvassa az ember, vagy alkalmas pillanatban – esetleg tanórán – felidézi magában az „életszabályok” akármelyikét, nem túlzás azt mondani, hogy drága kincsről van szó. Jellegükben és tartalmukban akár egy zenei szentírás is lehetne, mely mint kötelező tananyag kívánatos volna a zenét és művészetet tanulók számára. Daverio is megállapította, hogy retorikai, mondattani és hangszínezeti szempontból olyanok, mintha csak bibliai példabeszédeket olvasnánk.⁴⁴⁴ Egyszerűen csak egymás mellé kell tenni egy életszabályt és egy példabeszédet, mindez könnyen megállapítható. Tartalmilag természetesen – egy-két kivétellel – a zene területére korlátozódik, de az erkölcsösségre, tisztaságra nevelő szándéka letagadhatatlan. Ugyanezt a tartalmat és

⁴⁴² Lásd 92. oldal, „C” függelék 215. oldal.

⁴⁴³ Schumann az *NZ/M*-ben is vezetett egy mottógyűjteményt. Ezeket gyakran úgy szerkesztette, hogy quasi vezérmotívumai legyenek az éppen aktuális sajtóbeli vonatkozásoknak.

⁴⁴⁴ Daverio, *Crossing Paths*, 94.

eszmeiséget tapasztalhatjuk kimondva–kimondatlanul a Rebusban, a Korálban, és a többi kiadatlan töredékben, a gyerekeknek mondott mesékben, sőt a Genovevában és még jó néhány színpadi és kórusműben. Vállalható és általánosítható gondolat, hogy ahol a szöveg, mint megzenésítendő fundamentum jelen van, ott feltételezhetően morális üzenet is kiolvasható Schumann késői szerzeményeiből.

Eredetileg a Jugendalbum részeként elgondolt szöveges tartalom csak 1850. június 28-án jelenik meg egészében a *NZfM* hasábjain⁴⁴⁵, majd az 1850 végén a boltokba kerülő Album für die Jugend második kiadásának függelékében. Emellett ugyanekkor különnyomtatásban is kiadásra került a Zenei házi- és életszabályok gyűjteménye, melyet főként az album első kiadásának vásárlói számára ajánlottak. Harmadízben pedig 1854-ben a Gesammelte Schriften részeként látott napvilágot. A koncepció időközben persze sokat változott, hiszen első elgondolása szerint az írott bölcsességek a zenedarabok és a rajzok között foglaltak volna helyet, mivel azonban az első kiadásból teljesen kimaradtak, és a másodikban is csak egy elkülönített függelékben jelentek meg, a zene és a szöveg szoros integrációja egyre inkább megszűnt.⁴⁴⁶ Mint a házimuzsikához kötődő önálló irodalmi alkotás azonban egyre nagyobb teret nyert.

Már 1854-ben megjelent *Conseils aux jeunes musiciens* címmel Liszt fordításában franciául egy olyan kiadványban, melynek bal oldalán ezen a nyelven, jobb oldalán németül voltak olvashatók a szabályok. 1859-ben Liszt készített belőle egy még alaposabb fordítást, melyet Schuberth kiadónak küldött Hamburgba. Schuberth éppen a Jugendalbum harmadik kiadását készítette oly módon, hogy még az op. 118-as Drei Jugendsonaten is belevette a kötetbe, mint az album folytatását, függelékében pedig a Zenei házi- és életszabályok háromnyelvű változatát prezentálta. A szabályok immár kitörtek a német nyelvterületről; Liszt francia és Henry Hugo Pierson angol fordításának köszönhetően már nemcsak Európában, hanem a tengerentúlon is elérhetővé vált az ifjúsági zongorairodalom egyik jelentőségteljes alkotása és szerzőjének példabeszédei.⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ Lásd még a 67. oldalt.

⁴⁴⁶ A Skizzenbuchban természetesen még a kották között foglaltak helyet az írások, sokszor teljesen szabálytalanul, elrendezés nélkül, ahogy éppen kifért a lejegyezni szándékozott mennyiség. Ma már nehezen olvashatók a ceruzával írott sorok, teljesen elhalványultak. Ezek alapján készült egy 12 oldal terjedelmű autográf irat, mint tisztázott összeállítás 1849. november 30-i dátummal, mely 1997 óta a zwickaui Robert-Schumann-Haus tulajdona. Appel, Album, 194–196.

⁴⁴⁷ Schuberth a 3. kiadásban integrált op. 68-at és op. 118-at 55 *Clavierstücke für die Jugend* címmel jelenteti meg. A kiadó nagyon figyelt az igényes megjelenésre, mivel New York-i leányvállalatán keresztül, valamint London és Párizs egy-egy kiadójával kooperálva csaknem az egész világra eljuthatott a kötet. A szabályok például 3 hasádba szedve egymás mellett jelentek meg, a német gót, a francia dőlt betűvel, míg az angol antik írásformával, a kötetben pedig többek között megtalálható volt Schumann portréja és fakszimilált monogramja is. Lásd Appel, Album 199.

A háromnyelvű változat mindazonáltal 1860 szeptemberétől különnyomtatásban is kapható volt a boltokban.

A szabályok természetesen a kéziratban nem sorszámozottan voltak jelen, erre csak a nyomtatásnál volt szükség a könnyebb beazonosítás végett. A kiválasztott 68 példabeszéd mellett azonban kiadatlanul maradt még öt, melyet Hermann Erlel publikált először 1906-ban⁴⁴⁸ egy hatodikkal együtt (ez kapta a 74. sorszámot), amely igazából valami félreértés miatt történhetett, hiszen megegyezik a 11. sorszámúval, tehát tartalmilag nem újdonság:

[69] *Jeder Zeit gerechte Würdigung! Auch die neuere hat Glänzendes errungen.* – Minden időnek megfelelő méltóságot! Az újabb is szerzett már csillogást.

[70] *Es hat zu allen Zeiten schlechte Componisten gegeben, und Narren, die sie gepriesen haben.* – Minden időnek megvoltak a rossz zeneszerzői, és a bolondjai, akik dicsőítették őket.

[71] *Sollst du Jemandem vorspielen, so ziere dich nicht; sondern thu's gleich oder gar nicht!* – Ha valakinek elő kellene játszani, akkor ne vonakodj, hanem tedd meg rögtön, vagy egyáltalán ne!

[72] *Du mußst nicht nur einen Meister lieb haben. Es hat deren viel gegeben.* – Nem csak egy mestert kell kedvelned. Sok van belőlük.

[73] *Glaube nicht, daß die alte Musik veraltet sei. Wie ein schönes wahres Wort nie veralten kann, ebenso wenig eine schöne wahre Musik!* – Ne gondold, hogy a régi zene elavult. Mint a szép igaz szó, amelyik soha nem veszíti érvényét, éppoly kevésbé veszi el a szép igaz zene.

[74] *Schärfe deine Einbildungskraft so, daß du nicht allein die Melodie und Komposition, sondern auch die dazu gehörige Harmonie im Gedächtnis festzuhalten vermagst.* – Élesítsd képzelőerődöt annyira, hogy nemcsak egyedül a dallamot és a szerzeményt, hanem a légy képes a hozzá tartozó harmóniát is emlékezetedben tartani.

⁴⁴⁸ A 68 szabályból 66 magyarul megtalálható Keszi Imre fordításában a *Pillangók és Karnevál* című kötetben. (Schumann, *Pillangók*, 99–108.) A kiadatlan szabályok pedig a következő publikációban jelentek meg: Hermann Erlel, „Ein ungedruckter Canon für vier Männerstimmen und sechs ungedruckte Musikalische Haus- und Lebensregeln Robert Schumanns”, *Die Musik*, V. Jg., (1905/06, Heft 20), 108f.

A Zenei házi- és életszabályok igazi különlegessége az olyan minőségű megfogalmazás, mely által elsősorban a pályára készülőknek szóló üzenetet kívánta közvetíteni. Schumann a zenélést és a gyakorlást nem hagyja csupán a szórakozás és a szabadidős tevékenységek szintjén, hanem pont a szabályok felszólító módján, bibliai stílusban való megfogalmazása által emeli magasabbra értékét és jelentőségét, egészen a szakmáját tanuló, önmagát tökéletesítő muzsikus mindennapi tevékenységének szintjére, aki útjelzők nélkül könnyen eltévedhet.⁴⁴⁹ Az „elhivatottnak” pedig a felkészülés közben bizonyára nagy szüksége van minden értékes gondolatra és tanácsra, melyet megszívulva építheti, gyarapíthatja tudását, szakmai megalapozottságát. Ez a „profivá” válás elengedhetetlen része, és ezért talán Schumann példabeszédeiből az tud legtöbbet kamatoztatni, aki rátette a lábát erre az ösvényre.

Schumann ismét vérbeli pedagógusként mutatkozik meg, aki nem szeretne a feledés homályába merülni azokkal a szakmabeliekkel együtt, akik haszontalanul töltötték az életüket, vagy helytelen tudományossággal, hozzá nem értéssel tevékenykedtek. Ő, aki mindig kemény kritikusa volt a dilettantizmusnak és a túlzott egyoldalúságnak, a semmitmondó ürességnek és azok szószólóinak, ismét ringbe száll a Davidsbündlerek élén a magasabb értékek mellett. Ennek egyik kinyilatkoztatása a Zenei házi- és életszabályok sorozata.

⁴⁴⁹ Megfigyelhetünk olyan biblikus kezdőformulákat, mint a *Ne félj...*, vagy *Ne tedd...*, vagy az éppen *Tedd ezt, vagy azt* megfogalmazás gyakori előfordulását, sőt, a *Talentum, melyet Istentől kaptál...* megjelenését is. Hogy is szólhatna másképp a protestáns Schumann, akinek életetikája a művészet esztétikájával és etikájával azonos.

III. A GYERMEKÁLDÁS ÖRÖMEI

Dolgozatom harmadik egységében a Jugendalbum közvetlen és közvetett hatásaival szeretnék foglalkozni. Amikor gyermek születik egy családba, megváltoztatja egész környezetét, hirtelen minden figyelem középpontjába kerül. Ahogyan pedig növekedésével egyre inkább a család részévé válik, úgy ad egyre több örömet szüleinek. Az előző részben azzal foglalkoztunk, hogyan bábáskodott Schumann legfiatalabb szerzeménye születésénél. Láthattuk, hogy ő valóban szenvedélyes órákat töltött munkájával, lelki értelemben is szorosán kötődött az albumhoz, miképp gyermekeihez, s hogy ez mennyi jónak a forrását jelentette számára. Azonban ez csak a kezdet volt, hiszen a „kis jövevény” még sok áldást tartogatott, és nem csupán eszmei értelemben. Ezért meg fogjuk vizsgálni a Jugendalbum materiális vonatkozásait, kézzelfogható eredményeit is, melyek igencsak jótékony hatással voltak a sokgyermekes család életére és Schumann alkotói termékenységére.

Ezek után, ahogy egyre távolodunk időben a „csecsemőkortól”, látni fogjuk, hogy egyre többen merítették a Jugendalbum forrásából. A közel 160 év alatt, ami azóta eltelt, sok ezer gyermek és felnőtt, muzsikuss és laikus zenekedvelő került vele szoros kapcsolatba. Közöttük azok a későbbi zeneszerzők, akik ráleltek Schumann útfélen hagyott fonalára, és azok a pedagógusok is, akik felismerték, hogy ez a kincsesbánya kiaknázásra szorul. Egy dolog bizonyos: nem kell attól tartanunk, hogy valaha is végleg kiürül.

1. Az első néhány esztendő

A várva várt megbecsülés

Schumann azon való igyekezete, hogy a család fenntartója legyen, házassága első nyolc évében – valljuk meg őszintén – aligha volt eredményes. Egyik jeleként annak, hogy a stagnáló helyzeten változtatni akart, 1844-ben otthagyta a lipcsei konzervatóriumot és felhagyva minden egyéb tevékenységgel csak a zeneszerzésre próbált koncentrálni. Az elkövetkező néhány évben azonban világossá vált, hogy az eladott művek és azok bemutatóiból származó bevétel nem volt képes fedezni az egyre gyarapodó család szükségleteit. Az 1848-as esztendőre felettébb jellemzőek voltak a pénzügyi gondok. Annyira komoly volt a baj, hogy még Carl bátyjától is megpróbált kölcsönkérni, azzal magyarázva szorult helyzetét, hogy a Genovéból nem jött be a számított jövedelme. Sajnos hiába remélte, hogy az opera sikere majd enyhíteni fogja anyagi gondjaikat. Szégyenszemre el kellett ismernie, hogy a Clara koncertfellépéseiért kapott kereset nélkül valószínűleg az éhhalál szélére kerültek volna. Érthető tehát, hogy egyre inkább szeretett volna valami „tisztesleges” álláshoz jutni, mint zeneigazgató, vagy karmester. Szomorú dolog, de volt némi igazság abban, amit Härtel kiadó a zeneszerző szemére vetett az album kiadása kapcsán folytatott levelezésük során, hogy nem igazán volt nyereséges vállalkozás Schumann műveivel üzletelni. Ez a nyílt beszéd első hallásra persze nem esik jól senkinek, de sajnos az üzleti világ törvényei és kényszerítő erői abban az időben is meghatározóak voltak. Szerencsére volt egy másik üzletember, aki meglátta a különleges lehetőséget Schumann kötetében, és megragadva a vissza nem térő alkalmat, lecsapott a kiadás jogára. Mint láthattuk, Schuberth úr az egyik kulcsfigurája volt a történetnek, hiszen a mesébe illő csoda, ami anyagi értelemben történt, tekintélyes részben az ő figyelmességének és jó megérzéseinek volt köszönhető.⁴⁵⁰

Minden időben törvényszerűség, hogy támogatók, mecénások, jó kapcsolatok és biztató barátok nélkül szinte lehetetlen egyről a kettőre jutni. Sokszor hiába a nagy ötlet, ha nincs, ki segítsen. A siker pedig legtöbbször a részleteken múlik, melyek útvesztőjében nem képes az ember egyedül, segítség nélkül eligazodni. Schumann számára a kiadó

⁴⁵⁰ Lásd 78–80. oldal

biztosította feltételek a lehetőségek kapuját jelentették; mivel élt vele, a szerencse is mellé szegődött és jelentős mértékben megváltozott az élete.

Schuberth nyilvánvaló érdeke lehetett, hogy a zeneszerzőt tanácsokkal lássa el a nyomtatás előkészítési fázisában. Hogy minél több példányszám vevőre találjon, sokféle igényt kellett kielégíteni, és Schumann-nak is kompromisszumokat kellett kötnie.⁴⁵¹ Mint tudjuk, az első kiadásba becsúsztott néhány hiba, ez azonban nem jelentette azt, hogy elégedetlenek lettek volna az első vásárlók a kezükbe kapott kiadvánnyal, és természetesen azt sem, hogy a hibákat ne lehetett volna korrigálni. Schuberth első igazán megdöbbentő lépése az volt, hogy november végén a rajzokkal díszített belső címoldal eredetileg ötszázra tervezett példányszámát megduplázva ezerre növelte, ami hihetetlen nagy szám volt, ezért komoly merészségről tett bizonyosságot, aki ilyen bátor vállalkozásba kezdett. Akkoriban egy új zenei kiadvány első példányszáma ritkán haladta meg a százas nagyságrendet, mivel a karclapokon alapuló, igény szerinti utánnyomás nagyon hamar lehetséges volt; tehát csak miután megbizonyosodtak a kiadók a portéka kelendőségéről, azután készítették újabb nyomatokat. Schuberth nagyon bízott a sikerben, és nagyon jól tette, hiszen az amúgy főként könyv- és térképkiadásra specializálódott szakember cégének minden idők során elért legnagyobb eredményét a Jugendalbumnak és közvetve Schumann-nak köszönhette.

De Schumann sem járt rosszul, hogy is gondolhatnánk... Hiszen az 1849 január első napjaiban boltokba kerülő kiadvány hónapokon belül mérhetetlenül népszerű lett. A megállapodás szerinti 40 Lajos-arany „fizetség” számítások szerint 226 tallérnyi összeget tett ki, mely majdnem olyan magas volt, mint amit annak idején a Périért kapott.⁴⁵² Ehhez az összeghez tevődtek azok a jutalékok, amelyeket az eladott példányszámok után kapott. Így nem csoda, hogy az 1849-es év mérlegének bevételi oldala négyszer akkora volt, mint a megelőző évben: a Haushaltbuchból az derül ki, hogy szám szerint 1275 tallért keresett saját művei eladásából az előző évi 314 talléros összeggel szemben, nagyrészt a Jugendalbum sikerének köszönhetően. Ez volt addig a legtöbb keresete. Az 1849-es év sikere mögött jócskán elmarad az addigi rekordnak számító 575 tallér, mely az 1844-es év eredménye volt. Ettől kezdve életének minden alkotó évében felülmúlta ezt a hatalmas bevételt: 1850-ben 1584, 1851-ben 1439, 1852-ben 1717, 1853-ban pedig 1925 tallér honoráriumot kapott műveiért.⁴⁵³ Ezek az összegek természetesen az eladott példányok és

⁴⁵¹ Elég, ha csak a darabok áthúzásos rövidítésére gondolunk. Vö. 128–129., és 172–173. oldal.

⁴⁵² Nehéz lenne pontosan megbecsülni, de nagy valószínűség szerint mai áron több ezer dollárnak megfelelő összegről van szó. Lásd a 248. sz. hivatkozást.

⁴⁵³ Jensen, Schumann, 231.

az újkiadások jutalékait is tartalmazták, túl az új művekért kapott összegeken, amelyekért cserébe a kiadóknak ezentúl mélyebben a zsebükbe kellett nyúlniuk.

Schuberth nem fukarkodott a megjelentetés minőségét illetően sem. Már az album első kiadásának példányai kartonozott kötésűek voltak, szemben a többi kotta-füzet kiadási formájával. Alig egy évvel később, 1849 októberében kettéosztva a kötetet aranybetűkkel írott, vaknyomással készített felirattal is piacra dobták díszkiadásban, melyet drága, bordázatlan papírfajtára nyomtak, amelyikből természetesen kevesebb példány készült.⁴⁵⁴

Schuberth több ízben is elismerőleg szólt az eladási statisztikákról. 1849. október 22-én így nyilatkozott: *„Mialatt Önnél voltam, addig majdnem biztosan eladtak 450 példányt. Nyáron kevesebb volt a bevétel, de most a különnyomtatások által néhány száz példánnyal többet remélek eladni. A teljesen vászonba kötött és aranynyomtatással (aranykarcolattal) készített díszpéldány remélhetőleg tetszett Önnek, karácsonyra bizonyára jó kelendő lesz – máskülönben a borítók magasabb költségei nem lennének fedezve.”*⁴⁵⁵ Csupán azt nem értette, hogy miért éppen Schumann lakhelyén, Drezdában voltak olyan alacsonyok az eladások. Erről így olvasunk, igaz, hogy még csak 1849. január 24-én, nem sokkal az első megjelenés után: *„Mondja meg valaki végre nekem, hogyan lehet, hogy Drezdában ennyire kevés példányát tudták terjeszteni az Ön találó albumának? – úgy gondolom, hogy az Ön lakóhelyén mégiscsak kelendőbbnek kellene lennie.”*⁴⁵⁶

A megnövekvő eladásokhoz komoly mértékben hozzájárult az is, hogy több zenei szaklap közölte jó reklám gyanánt a Jugendalbum kiadásának hírét. Még 1848 november–decemberében az *NZfM* és a *Signale für die musikalische Welt* folyóiratokban jelentek meg beharangozó hírek, alig egy éven belül pedig az utóbbi lap egyik hirdetése újabb 2000 példány boltokba kerülését tudatta az olvasókkal. Ez a mennyiség pedig az aránylag magas kötetenkénti 3 talléros ár ellenére gazdára is talált. Tény, hogy a már korábban említett újranomásokkal együtt a 19. század végére Schumann 68-as opusza 16 kiadást ért meg, és ebből hatot csak az 1887-es esztendőben!

A legtermékenyebb alkotói időszak

Nem csak a család anyagi életére volt pozitív hatással a sikerre jutott zenemű. A Genoveva igencsak fáradtságos és hosszúra nyúlt alkotói időszaka után kifejezetten jóleső érzés

⁴⁵⁴ Ebből a díszkiadásból a düsseldorfi Zenei Könyvtárban (Musikbibliothek) őriznek egy példányt.

⁴⁵⁵ Idézve Appel, Album, 192.

⁴⁵⁶ Uo. Mintha az egész megállapítás némi magyarázatot adna arra, miért nem érezték magukat Schumannék olyan „felhőtlenül” Drezdában.

lehetett Schumann számára, hogy a Jugendalbum komponálásával nem töltött többet két-három hétnél, és még a megjelentetésével kapcsolatos ügyintézéseket számítva sem telt el túl hosszú idő. Főként, ha azt is számítjuk, hogy párhuzamosan más művek komponálásába is kezdett. Ezek egyike volt a Byron ihlette – önmaga által melodrámának nevezett – Manfred kísérőzenéje, melynek november végére több részlete is elkészült. Emellett több kórusmű, az op. 66-os Bilder aus Osten, az op. 82-es Waldszenen és az op. 71-es Adventlied von Rückert is 1848 utolsó hónapjaiban került kottapapírra.

A következő esztendőben pedig még nagyobb lendülettel folytatta a munkát. Az 1849-es, saját megfogalmazása szerint „*leggyümölcsözőbb évében*” – melyet némelyek cinikusan „kényszer-betakarítás” időszakának neveznek – összes opuszának mintegy ötödét írta, szám szerint közel 30 kompozíciót. Ezek legnagyobb részét a kórusművek, vagy kórust foglalkoztató zenekari művek teszik ki, melyek inspirációja karnagyi teendőiből adódott, de írt két versenyművet (az op. 86-os Koncertstück négy kürtre és zenekarra, és az op. 92-es Introduction und Allegro appassionato zongorára és zenekarra), és egy zongoraművet is, melyet a forradalom ihletett (op. 76-os Vier Märsche).⁴⁵⁷ Természetesen témánk szempontjából a leglényegesebbek a házimuzsika repertoárt bővítő kamaraművek és ifjúsági zenék lesznek.

Mielőtt ezeket szemügyre vennénk, érdemes megállni és elgondolkodni egy pillanatra. Ismerve Schumann labilis lelkiállapotát és kiegyensúlyozatlanságát, várható lett volna, hogy például Härtel kemény hangvételi, életműve jelentőségét és értelmét erősen megkérdőjelező levele elvegye a kedvét a komponálástól. Könnyen elképzelhetnénk magunk előtt magába roskadva, gondolataiba merülve (ami nagyon jellemző volt rá), és egyre inkább kétségek között gyötrődve: miért is fáradzott, mit is ér valójában eddigi életműve, kellene-e egyáltalán valakinek szerzeményei?! Ha ez a kérdés felmerült volna benne, és nem tudott volna lelki értelemben megnyugtató és kielégítő választ adni, önmagát helyesen megítélni, akkor valószínűleg másként alakult volna az 1849-es esztendő. Nem töltött volna ennyi időt zeneszerzéssel és aktívabb közéleti szerepvállalással⁴⁵⁸, de még az sem biztos, hogy megérte volna az évtized végét. Világosan látszik, hogy a Jugendalbummal való foglalatossága közben újult erőre kap. Nemcsak terve véghezvitelétől való eltántoríthatatlansága látszik, hanem egyre több új ötletet kezd

⁴⁵⁷ Az op. 99-es Bunte Blätter összeállításának gondolata is ebből az évből való (1849), de mint tudjuk, a kötet tartalmát adó művek 1836 és 1849 között szétszórva születtek.

⁴⁵⁸ Nyilvánvaló, hogy düsseldorfi zeneigazgatói ambíciói is magabiztosabb és optimistább hozzáállásából fakadtak. Amikor adódott a lehetőség, nem sokat tétlenkedett, hanem hamar döntött a család költözésével járó állás elfogadása mellett.

realizálni. Folytatja az ifjúsági irodalom bővítését, rengeteg energiát fektet a kórossal való munkába és különleges hangszerelésű, ritkaságszámba menő műveket komponál.

Sokan osztják azt a véleményt, hogy Schumann „eszeveszett” munkamániája volt végső leépülésének egyik fő tényezője, mert talán annyira túlhajtotta és kifárasztotta magát, hogy aztán nehezen vagy egyáltalán nem tudott talpra állni. Tény, hogy a depresszióban szenvedők egyik „menekülési útvonala” a munka, méghozzá a rengeteg munka; ez a hajsza pedig gyakran vezethet olyan mértékű kifulladásához, mely rövid időn belül igen mély szakadékba taszítja a betegeket. Ugyanakkor az sem jelenthet megoldást, ha meg sem próbálják lefoglalni magukat „értelmes” dolgokkal, ha csak gondolataik hálójában vesztegelnek, tétlenül szemlélve megváltoztathatatlanak tűnő állapotukat. Végeredményében, (véleményem szerint) az ilyen típusú betegségeknel több haszna van az intenzív munkának, mint kára. Schumann vonatkozásában pedig – mint ahogy ezt a kezdetekben részletesen tárgyaltuk – sokkal összetettebb volt a helyzet.⁴⁵⁹ Egyáltalán nem bizonyított ugyanis (és nem is valószínű), hogy a túlhajszolt életmód rövidítette volna meg Schumann életét, és nem is ő volt a zenetörténetben az egyetlen, aki így alkotott. Azt is láthatjuk, hogy amikor élete utolsó időszakát töltötte Endenichben gyötrődések és hiábavalóságok között, milyen sokszor próbált meg értelmes elfoglaltságot találni magának, és milyen kár, hogy akkor már nem volt képes a zeneszerzésben felemelő és vigasztaló erőre lelni. Semmi sem képes nagyobb károkat okozni az emberben, mint az unalom vagy a tehetetlenségérzet.

Ebben az időben azonban még távol volt Schumann attól, hogy magába roskadva teljenek napjai. Az ifjúsági album piacra kerülésével megtapasztalt anyagi áldás új perspektívát nyitott számára, és még inkább arra sarkallta, hogy dolgozzon. Munkáinak közvetlenül megtapasztalt eredménye hitet és önbizalmat is adott neki, hiszen nagyon sok bátorító visszajelzést kapott. Soha előtte nem volt zeneszerzőként annyira elismert, mint ebben az időben. Ez bizonyára még inkább ösztönözte, és segített neki abban, hogy figyelmét elterelje a forradalmi idők és a gazdaságban növekvő problémák ijesztéseiről, a szűk esztendők szorító közelségéről. A következő két rövid önvallomás megerősíti az előbb elmondottakat: „*Soha nem voltam ilyen elfoglalt és boldog az én műveimmel...*” (1849. november 29.); „*Teljes egészében elégedett vagyok azzal az elismeréssel, mely egyre nagyobb mértékben árad felém...*” (1849. szeptember 18.).⁴⁶⁰

⁴⁵⁹ Lásd a 15. sz. hivatkozást.

⁴⁶⁰ Idézve Jensen, Schumann, 231.

Vegyük tehát szemügyre a kamaraműveket. Az 1840-es évek első felére elég jellemző műfajcsoport mostanra valamelyest átalakult összetételében. Eddig a szokványosabb felállásokat – úgymint vonósnégyes, kvartett vagy kvintett – részesítette előnyben. Ezek a méltán közkedvelt művek nemcsak hírnevet szereztek neki, de presztízs kérdés is lehetett egy magára valamit adó komponista számára, hogy „felvonultasson” egyet-kettőt az említett műfajok közül. Az évtized végére azonban egyre tudatosabbá vált Schumann abban a kérdésben, hogy muzsikáját minél szélesebb rétegek számára kell elérhetővé tennie. Emlékszünk rá, hogy Clara már házasságkötésük előtt felhívta jövőbelije figyelmét arra, hogy érthetőbb, játszhatóbb zenét is kell írnia, ha azt akarja, hogy sokan játsszák és ismerjék műveit.⁴⁶¹ Ezt a célt pedig aligha érthette el, ha csupán olyan technikai nehézségű műveket komponál, mint pl. a zongoraötös. A frissen szerzett tapasztalatok alapján születik néhány házi zenélésre alkalmas, a szó eredeti értelmének megfelelő kamaramuzsika, melyek leginkább jellegzetes és különleges hangszerelésükkel hívták fel magukra a figyelmet.⁴⁶² Ilyen mű a kürtre és zongorára írt Adagio és Allegro (op. 70.) – melyet előszeretettel játszunk csellón is –, a klarinétra és zongorára megálmodott Fantasiestücke (op. 73.), és az oboára és zongorára komponált Drei Romanzen (op. 94.). Cselló–zongora párosra is született zenemű, az op. 102-es Fünf Stücke im Volkston.

Ezt a sort persze folytathatnánk a három hegedű–zongora szonátával, a harmadik, az op. 110-es zongorás trióval, vagy a brácsára és zongorára írt Märchenbilderrel (op. 113.), és az ugyancsak brácsát, mellette klarinétot és zongorát foglalkoztató Märchenerzählungen (op. 132.) című kompozícióval, de valamennyien már mind az elkövetkező évek termései. Természetesen nem arról van szó, hogy ezek mindegyikét a „könnyen játszható művek” kategóriájába akarnánk sorolni, de mindenképpen érzékelhető egyfajta hangulatváltás, mely leginkább egzotikusabb hangszínek és áttetszőbb zenei szövetek gyakoribb használatában mutatkozik meg.

Testvérek

A következő két jelentős zenemű szintén az 1849-es év termései; szűken értelmezve természetesen ezek is kamarazenék, mégis az eddigieknél jóval közelebbi, megfogalmazásom szerint „testvéri” kapcsolatban vannak a Jugendalbummal. Az április–

⁴⁶¹ Lásd 15–16. oldal.

⁴⁶² Igaz, hogy már az 1847-ben komponált két trió (op. 63. és op. 80.) is ebbe az irányba mutatott.

májusban komponált op. 79-es Liederalbum für die Jugend következetesen kapta az ismerősen csengő nevet. A megrendelés meglepő módon Härtel kiadótól érkezett, hogy a zongoradarab-gyűjteményhez hasonlóan a fiatal énekesek számára is elérhetővé váljon a boltokban egy album. Ajánlatát mindemellett sokkal inkább egy hasonlóan busás haszon reménye indokolhatta, mint amiben Schubert-nek része volt, azonban a dalok sikere és az irántuk való kereslet soha nem lett akkora, mint elődjéé. Természetesen ebben a ciklusban is találhatunk sok szép pillanatot, ha csak a 29 dalt magába foglaló sorozat záró dalára, a Mignonra gondolunk. Egyébként Schumann kérésére az op. 79-et is Richter rajzaival díszített borítóba kötve jelentették meg.⁴⁶³

Lehet, hogy a kiadók „versengésének” is köszönhető a másik mű, az op. 85-ös Zwölf vierhändige Klavierstücke für kleine und große Kinder négykezes sorozat léte, melyet most Schubert rendelt a Jugendalbum közvetlen folytatásaként. Tehát négy hónappal az op. 79. befejezése után Schumann figyelme ismét a zongorára összpontosul. A szerző tudatosan halad tovább a már jól kitaposott ösvényen, ugyanis a tucatnyi örömszene legtöbb esetben ugyanazt az üdítő, kellemes hangulatot közvetíti, ahogy azt az albumdaraboknál megszokhattuk, sőt, még a feliratok is ismerősek.⁴⁶⁴ Találunk a darabok között Medvetáncot, Körtáncot, Bújócskát, indulókat, köztük azt a Születésnapit, amelyet – szeptember lévén – az apa és az immár nyolc éves Marie játszottak Clara születésnapján. De megakad az ember szeme a Gyász, vagy a Kísértetmese feliratú darabokon is. A kötet 1850-ben jelent meg nyomtatásban, a zeneszerző számára pedig ez a munka 280 tallér bevételt eredményezett.

A Jugendalbummal testvérségben álló darabok sora az 1851-es keltezésű op. 109-es Ballszenen sorozattal folytatódik, mely szintén négykezeseket tartalmaz.⁴⁶⁵ A kilenc tétel két szélsője keretbe foglalja a többi, melyek tipikus nemzeti táncokat stilizálnak. A Préambule és a Promenade nyíltan vállalja a Carnavallal való rokonságot, így a Schumann számára annyira kedves téma, a báli hangulat ismét megjelenik életművében. Érdekességként szolgáljon, hogy amíg a fiataalkori, ugyancsak ezt a témát felvállaló Bécsi karneválért 29 tallért kapott, addig a Ballszenen 220-at hozott a konyhára. Ehhez a sorozathoz kapcsolódva született meg az op. 130-as Kinderball négykezes kötet, mely

⁴⁶³ A dalkötetért a Härtel kiadótól 220 tallér fizetséget kapott Schumann.

⁴⁶⁴ A címek és a hangnemek a következők: 1. Geburtstagsmarsch, D-dúr; 2. Bärentanz, a-moll; 3. Gartenmelodie, fisz-moll; 4. Beim Kränzewinden, F-dúr; 5. Kroatenmarsch, a-moll; 6. Trauer, d-moll; 7. Turniermarsch, C-dúr; 8. Reigen, G-dúr; 9. Am Springbrunnen, D-dúr; 10. Versteckens, F-dúr; 11. Gespenstermärchen, d-moll; 12. Abendlied, Desz-dúr.

⁴⁶⁵ Ballszenen címek és a hangnemek: 1. Préambule, G-dúr; 2. Polonaise, D-dúr; 3. Walzer, e-moll; 4. Ungarisch, h-moll; 5. Française, e-moll; 6. Mazurka, g-moll; 7. Ecossoise, D-dúr; 8. Walzer, G-dúr; 9. Promenade, D-dúr.

ugyancsak ragaszkodik a táncjelenetek témájához, igaz sokkal könnyebb darabokat találunk benne, bár a címek majdnem megegyeznek az előző ciklusban találhatókcal.⁴⁶⁶ A világos szerkezetű, dallamos, vidám hangvételű hat tánc tökéletesen illeszkedik a gyermekirodalom igényeihez, társasmuzsikálásra és egészséges szocializációra serkentve a zongorázni tanulókat. A darabokat 1853 szeptemberében írta Schumann.

Néhány hónappal korábbi eredetűek az op. 118-as *Drei Klavier-Sonaten für die Jugend* tételei. A három „gyermekszonáta” szándékosan nem a szonatina elnevezést kapta. A három szonátát három leányának ajánlotta emlékül, melyre alcím utal. Az első G-dúr hangnemű (*Julien zur Erinnerung*), a második D-dúr (*Elisen zum Andenken*), a harmadik pedig C-dúrban van (*Marien gewidmet*). Az alcímekből is következtethető, hogy nehézségi szintjük egyre emelkedik, amennyire az idősebb gyermek vélhetően nehezebb darab eljátszására volt képes. A négykezes kötetekkel együtt ez is Schuberth kiadójában látott napvilágot. Mindegyik szonáta négy tételes, a tételrendek többé-kevésbé a klasszikus megszokott formát követik. Mindegyikben van lassú tétel, a két szélső tétéleikben pedig (a G-dúr kivételével) felismerhetőek a szonátaforma körvonalai. Ezek a tételek a hét-nyolc oldal terjedelmet is elérik, ezért nem nevezhetnénk őket miniatűröknek, viszont a tételcímekből több esetben karakterdarabra következtetünk: *Allegro, Thema mit Variationen, Puppen-Wiegenlied* és *Rondoletto* a G-dúr szonátában; *Allegro, Canon, Abendlied, Kindergesellschaft* a D-dúrban; végül *Allegro, Andante, Zigeunertanz* és *Traum eines Kindes* a C-dúrban. A Bababölcsődal azonnal eszünkbe juttatja a korábbi kötetekkel és legelsősorban a gyermekeihez kötődő szoros kapcsolatát, de a *Gyermekálom* is visszaköszön a 15 évvel korábbi *Kinderszenen*ből.

Már említésre került korábban, hogy Schuberth 1859-ben kiadta a *Jugendalbum*nak egy olyan változatát, mely kötetben a három ifjúsági szonáta is helyet kapott, megerősítve összetartozásukat.⁴⁶⁷ Ezt a rokonságot odáig fokozta a kiadó, hogy meglehetősen megtévesztően „*Album für die Jugend*” – 55 *Klavierstücke* címen adta ki, mely szám a 43 albumdarab és a 12 szonátatétel összegéből adódik. Két évvel később, 1861-ben ezt a műkombinációt négykezes változatban is megjelentette⁴⁶⁸, melyet már joggal érezhetünk az „egy rókáról több bőrt” lehúzni akarás nevezetes példájának.

⁴⁶⁶ *Kinderball* címek és hangnemek: 1. *Polonaise*, C-dúr; 2. *Walzer*, G-dúr; 3. *Menuett*, D-dúr; 4. *Ecoissaise*, F-dúr; 5. *Française*, a-moll; 6. *Ringelreihe*, C-dúr.

⁴⁶⁷ Lásd a 177. oldalt.

⁴⁶⁸ Appel, *Album*, 193.

2. Üzenet a jövőnek

Mivel értekezésem egyik célja a Jugendalbum utókorra gyakorolt hatásainak vizsgálata s egyben Schumann művészetének egységesebb, életszerűbb nézőpontból való szemléltetése, néhány dolgot szükségesnek tartok újra hangoztatni. Robert Schumann azok közé tartozott, akik alkotóművészetükben felettébb ihletett módon szerették volna közvetíteni értékítéletüket és kinyilvánítani az életről, a világról alkotott elképzeléseiket, valamint azok közé, akiknek művészetét elsősorban közvetlen környezetük inspirálta. Szorgalmas ember lévén mindig is tele volt tervekkel, tenni akarással, gondos igyekezetét még a betegségek és a lelki nyomások sem voltak képesek elerőtleníteni egészen addig, ameddig el nem pattant az a bizonyos „húr”. Határozott véleménye volt a körülötte lévő dolgokról, üzenete nyilvánvaló és elérhető volt környezetére és az utókor számára.

Sok olyan nagy gondolkodó rendelkezett rendkívüli szellemmel, más szóval zsenialitással, aki pusztán erős kisugárzása révén hű követőkre talált. Sokan voltak azok is, akiknek megvolt a képességük arra, hogy kifejezzék és elfogadtassák magukat a világgal, tudomásul véetve, hogy nem megkerülhető és nem felejtendő alkotó létük, munkájuk. Ők a jég hátán is megéltek, rendkívüli érzékük és ügyességük volt ahhoz, hogy minden körülmények között talpon tudjanak maradni. Jóval kevesebben voltak azonban azok, akik oly sokféle nyelven, számtalan kifejezőeszközzel – sok esetben az elutasítások és kudarcok dacára – próbálták magukat megértetni és elfogadtatni. Olyan sem sok akadt, aki ennyire valóságos, szemmel láthatóan emberi – cseppet sem túlszínezett – életet élt, aki nem szégyellte és nem takargatta gyengeségeit és elfáradásait sem. Megítélésem szerint Schumann ilyen ember volt! Zsenialitása pontosan abban állott, hogy elképzeléseit nem laboratóriumi körülmények között, álmodozó valója ellenére nem elméleti síkon próbálta megvalósítani. Nagyon is gyakorlatiasan, a legtermészetesebb, legéletszerűbb helyzeteket kihasználva igyekezett továbbörökíteni gondolkodásmódját, melyről talán nem túlzás azt állítani, hogy másokéval összehasonlítva is kevés ponton támadható. Ugyanis egy zseni sohasem pusztán elméleti síkon tevékenykedik, amiben alig van hibalehetőség. A zseni – mint jelenség – átlag feletti képességével feltűnő nyomot kell hogy hagyjon a világban, nemcsak gondolataival, hanem tetteivel, jóakaratóval, felelősségérzetével, a rábízottakhoz való hűségével is. Tehát: a zseninek üzenete kell hogy legyen! Schumann-nak pedig volt, mégpedig időhatárokat átívelő üzenete. Ez az üzenet jelen írásomból is kiolvasható,

ahogyan az a mély lelki érzékenység, magas fokú pedagógiai rálátóképesség, tenni akaró készség is, amely egyéniségét jellemezte. Ez a mondanivaló pedig, reményeim szerint, segíthet abban, hogy sokak szemét felnyissa, és ugyancsak sokaknak – pedagógusoknak, előadóknak, ifjú muzsikusoknak – életerőt adjon.

Örökösök és követők

Természetesen erre a bizonygatásra nem minden esetben van szükség. Ezt igazolják azok a „tanítványok”, akik nem csupán metódusokat vettek át mesterüktől, hanem egyfajta különleges megértést és a vele járó szellemiséget is örökölhették, mert arra méltónak és fogadóképesnek találtattak. A Jugendalbum nem az utolsó a gyerekeknek szánt albumkötetek sorában, sőt, inkább a későbbi korok hasonló kiadványai ősatyjának, amolyan példájának mutatkozik. Véleményem, s ekképpen a következőkben említett példák szerint a schumanni koncepció folytatását nagyon sok esetben hasonló élethelyzet, inspirációt adó indíték és/vagy érzelmi többletenergia szükségessége idézte elő.

Schumann a gyermekirodalom bővítését szorgalmazó szerzők közül tekintélyes nevet szerzett magának, és bár mint láthattuk, más pedagógiai célú kiadványok tekintetében voltak „elődei”, a zeneművészet terén úttörő munkát végzett. Példája legközvetlenebb környezetében hatott leginkább, mivel a 19. század derekától kezdve először Németországban lelt követőkre. Később aztán időben és térben is egyre messzebb távolodva láthatjuk a születőben lévő ifjúsági köteteket, albumokat, a gyerekeknek írt zeneirodalom egész tárházát. Ezek, legyenek akár epigonszerűek, akár teremtő újszerűséget hordozók, aligha listázhatók a teljesség igényével.⁴⁶⁹ Mindazonáltal tekintsünk meg – különösebb rangsorolás nélkül – néhányat ezek közül.

A királyi udvari zongorista Theodor Kullak (1818–1882), aki a berlini konzervatórium társalapítója is volt, 1850-ben megjelentette az op. 62-es *Kinderleben; [12] Kleine Stücke für das Pianoforte* című gyűjteményét, majd 1854-ben az op. 81-et, mint az előző kötet második részét. Habár Carl Julius Eschmanns (1835–1913) op. 17-es *Lebensbilder; Album mit zwölf lyrischen Tonstücken für Pianoforte* című albuma nemcsak fiatal zongoristáknak, hanem felnőtt műkedvelőknek is készült, koncepciójában nyilvánvalóan a Jugendalbum szolgált példaképül: téma- és címválasztásában is (Pl. *In der Kirche, Kind am Weihnachtsabend, Froher Winterabend*), és a Wilhelm August Corrodis

⁴⁶⁹ Vö. Alf, 28.

(1826–1885) keze munkáját dicsérő illusztrációiban is.⁴⁷⁰ Eschmanns azonban nem érte be ennyivel; 1863 és 1865 között a közel 250 zongoradarabot tartalmazó op. 40–44. számú 12 kötetnyi *Musikalisches Jugendbrevier* mellett (mely egy kötet négykezeset is magában foglalt) 1878-ban az op. 70-es *Bildern aus der Jugendzeit* tíz darabot tartalmazó kötetét is megjelentette.⁴⁷¹ A gyermekdarabokat játszó és tanítók körében ismerős lehet Theodor Kirchner neve (1823–1903), akinek zongoraművei között ugyancsak szép számmal találunk gyermektémával foglalkozót. Ezek közül a legjelentősebb az 1899-ben Londonban megjelent op. 88-as *Aus der Jugendzeit* kötete, mely tíz darabot tartalmaz, de már a korábbi keltezésű op. 35-ös *Spielsachen*, *14 leichte Clavierstücke*, és az op. 62-es *Miniaturen*, *15 leichte Clavierstücke* kötetében is nagyszerűen megragadja Kirchner a schumanni albumdarabok jellegzetes hanghordozását.

Mint említettem, Schumann a vele közelebbi kapcsolatban lévő komponistákra hatott legelőször. Ezt bizonyítják a következő példák. Julius Rietz (1812–1877), a Schumann levelezések kapcsán szóba került Gewandhaus-dirigens és lipcsei konzervatóriumi zeneszerzéstanárra⁴⁷² 1856-ban megjelentette op. 34-es *Zwölf Kinderstücke* kötetét. Niels Wilhelm Gade, akire az Északi dalában utal Schumann, az 1860-ban megjelenő op. 36-os *Der Kinder Christabend* sorozattal állít viszont emléket az akkor már elhunyt példaképnek, tagadhatatlan ugyanis a Schumann Weihnachtsalbumával való közvetlen összefüggés. Stephen Heller (1813–1888), aki szintén Schumann-nal kapcsolatban álló komponista volt, a 25 darabot felölelő *Notenbuchs für Klein und Groß* (op. 138.) kötetével jelentős mértékben hozzájárult a zongorista ifjúsági irodalom műfajához. Schumann egyik legközelebbi barátja, Ferdinand Hiller (1811–1885) komponálta op. 184-es *Jugenderinnerungen, Fünf Fantasiestücke für Pianoforte* című művét, melyek tartalma – egy felnőtt elmúlt ifjúkorára való szentimentális visszatekintései – önmagáért beszél. Ugyancsak Schumann albumgondolata inspirálhatta Hiller leányának, Tonymak ajánlott művét, az op. 79-es *Acht leichten Clavierstücke*-t is.

Még egy nevet kell megemlíteni a Schumannhoz legközelebb álló követők sorában. A 19. század második felének egyik legjelentősebb gyermekirodalom szerzőjeként tartják számon Carl Reineckét, aki nemcsak „mélységesen értette” Schumann muzsikáját, de aki közbenjárásával nagymértékben hozzájárult a Jugendalbum sikeréhez is. Egyik legnagyobb zongoraantológiája mellett – melynek legjelesebb képviselői az *Aus der Jugendzeit*

⁴⁷⁰ Appel, Album, 214.

⁴⁷¹ Az op. 17-es sorozat 1852/53-ban Kasselben, a 12 kötetes Berlinben, a legutóbbi pedig Lipcsében látott napvilágot a Leuckhardt kiadó gondozásában. Appel, Album, 215.

⁴⁷² Lásd 56. oldal.

(op. 106.), *Notenbuch für kleine Leute* (op. 107.), *Musikalischer Kindergarten* (op. 206.) kötetek, – dalokat, kamarazenét (mint például az op. 239-es *Kleine Serenade für Klavier und Kinderinstrumente*) és a gyerekek zenei látókörébe tartozó, úgynevezett meseoratóriumokat is írt.

Németországtól elszakadva egyre inkább találhatunk olyan szerzőket és műveket, melyek nem akadtak fenn az idő „kegyetlen” rostáján, ezáltal ma sokkal ismertebbek, mint talán az imént említettek. A romantika korának egyik legjelentősebb Schumann-örököse (és paradox módon egyben kritikusa is⁴⁷³) Pjotr Iljics Csajkovszkij volt (1840–1893), aki az előbbi megállapítást nemcsak a *Musikalische Haus- und Lebensregeln* orosz nyelvre való lefordításával érdemelte ki, hanem a jól ismert, 1878-ban született op. 39-es *Детский альбом* (*Gyermekalbum*) címet viselő kötetével is, mely 24 darabot tartalmaz. Habár a cím is és az egyes darabok felirata is (mint pl. a *Morgengebet*, *Marsch der Zinnsoldaten*, *Steckenpferdchen*, *Wintermorgen*)⁴⁷⁴ a 30 évvel korábbi *Jugendalbummal* van rokoni kapcsolatban, Csajkovszkij megőrzi sajátos zenei nyelvét, melyben alkalmasszerűen az orosz folklorisztikus elemek is megmutatkoznak. Említésre méltó szerző Georges Bizet (1838-1875), aki szintén egy másik zenei világ képviselője, a kevésbé ismert nyolc tételből álló *Jeux d'enfants* (op. 22.) kötetel gyarapította a négykezes zongorairodalmat.

Schumannt, a gyermekei zenetanítására odafigyelő családapát különleges helyzete bizonyos tekintetben predestinálta későbbi cselekedeteire. A 20. századi gyermekirodalom nagyszerű példái között több olyannal is találkozhatunk, ahol az alkotó élethelyzete ebben a tekintetben hasonló volt Schumannéhoz. Gondoljunk csak Debussyre és az ő *Children's Corner* című albumára, vagy talán a legegységesebb és legzseniálisabb gyerekeknek írt zongoraiskolára, Bartók *Mikrokozmosz* és *Gyermekeknek* című sorozataira. Mindketten gyermeküknek írták a műveket. Claude Debussy (1862–1918) kötetének – akárcsak 60 évvel korábban Schumann lányának szóló – ajánlása, mély érzelmi tartalommal átítatott⁴⁷⁵, a szerző a szokásosnál is intimebb oldalát mutatja. Chouchou lányának címzett ajándék ez a kis kötet hat tündöklő kompozíciójával, aki akkor, 1908-ban ötéves volt. Az ajánlás ellenére nem kifejezetten gyermekzenének készült, ezt mutatja az is, hogy a darabok technikai nehézsége valamivel meghaladja a *Jugendalbum* nehézségi

⁴⁷³ Itt Csajkovszkij 1871-ben írt kritikájára gondolok, amelyben Schumann Rajnai szimfóniájának hangszerelését bírálta. Vö. Gülke, 237.

⁴⁷⁴ A felsorolt címeket az összehasonlítás kedvéért németül közöltem, melyek magyarra fordítva: *Reggeli ima*, *Az ólomkatonák indulója*, *Vesszőparipa*, *Téli reggel*.

⁴⁷⁵ A kötet elején olvasható ajánlás: „*A ma chère petite Chouchou, avec les tendres excuses de son Père pour ce qui va suivre. C. D.*” - „*Drága kis Chouchou-mnak, akitől apja szeretettel kér bocsánatot mindazért, ami itt következik.*”

átlagának szintjét, ennél fogva nem is ajánlható kezdő zongoristák számára.



27. ábra. Debussy Children's Corner kötete első kiadásának borítója

A címeből kiolvasható hangulatok ismerősek: a gyerekek számára kedves témákat⁴⁷⁶ (*Az elefánt bölcsődala, Baba-szerenád, Táncoló hópehelyek, A kis pásztor éneke*) a Parnasszus magaslataira való eljutás reményére és Czerny etűdjeire emlékeztető kompozíció, és a század eleji jazz hangulatában mártózó *cakewalk* (mely egy afroamerikai eredetű kalácstánc volt, és a köznapi használatban „gyerekjátékot” is jelentett) újszerű hangzásvilága fogja közre. Az album első megjelenésekor a 27-es ábrán látható, talán a gyermeki képzelet szüleményét ábrázoló borítóval jelent meg.

Bartók Béla (1881–1945) elképzelése pedagógiai tekintetben sokkal inkább hasonlított Schumannéhoz. Szemei előtt megvallása szerint pedagógiai célok lebegtek: „... *had' jussanak a tanulók a tanulás első egynéhány évében olyan előadási művekhez, amelyekben a népi zene keresetlen egyszerűsége annak dallambeli és ritmusbeli különösségével együtt megvan.*”⁴⁷⁷ Célját az 1908–1909-ben sorozatba foglalt *Gyermekeknek* négy kötetével próbálta elérni, melyekben csakis népdalfeldolgozásokat találunk. A magyar és szlovák – részben saját – gyűjtéséből származó népdalanyag legnagyobb része gyermekdal vagy gyermekjáték. A dalok feldolgozásánál a dallamot érintetlenül hagyta, és viszonylag könnyen játszható zongorakísérettel látta el, helyenként kis közjátékokkal tarkította. A négy kötet eredetileg 85 darabot foglalt magában, 1945-ben azonban Bartók immár két kötetbe rendezve átdolgozta a sorozatot és hatot elhagyott közülük.

⁴⁷⁶ Ez persze csak első olvasatra tűnik így, mivel valójában Debussy saját maga és kortársai sznobizmusát ironizáló címekekkel töltötte meg az egyes szvitdarabok fejlécét. A *Gyermekek* kuckóként ismertté vált kötet cím eredetileg egy – az angol lapokban rendszeresen megjelenő – gyermek-rovat címére utal, melyre jobban illik a *Gyermeksarok* fordítás.

⁴⁷⁷ Bartók, 363., 316-os szemelvény.

A rendkívül kifejező, „*Zongoramuzsika a kezdet legkezdetétől*” alcímet viselő *Mikrokozmosz* hat kötete pedig talán az egyik legteljesebb, legegységesebb zenepedagógiai alkotás, ami létezik. Ebben Bartók nemcsak tényleg a legelső lépésektől kezdve „tanítja” zongorázni a gyermeket, de egyben művészetének legsajátosabb stílusjegyeivel és hangzásvilágával ismerteti meg. Ezzel persze a 20. századi zenei nyelv alap fogalomtárává is lépett elő a Schumannéhoz képest még aprólékosabban és gondosabban felépített tananyag. Az ötlet megfogásáról és megvalósításáról így nyilatkozott Bartók: „*A Mikrokozmosz egyik darabja már az 1926-ban megjelent Kilenc kis zongoradarab tizedikjének készült, de onnan valahogyan kimaradt. Már akkor foglalkoztam azzal a gondolattal, hogy kezdeti tanítás számára egészen könnyű zongoramuzsikát írjak. Igazából csak 1932 nyarán láttam munkához; akkor kb. 40 darab készült, 1933–34-ben megint vagy 40 és az utána következő években is még vagy húsz. Míg végül száz és egynéhány volt együtt 1938-ban. De még mindig mutatkoztak hiányok. Ezeket tavaly pótoltam; így többek között az I. füzet első fele ekkor készült. Az anyag gyakorlati kipróbálására kitűnő házi alkalom kínálkozott. 1933-ban kisfiam, Péter nagyon kért, taníttassuk zongorázni. Gondoltam egy nagyot és merészet – és magam fogtam hozzá ehhez a számomra kissé szokatlan feladathoz. Ének- és technikai gyakorlatokon kívül csakis Mikrokozmosz-muzsikát kapott a gyerek; remélem, hasznára vált, de azt is bevallhatom, hogy én is sokat tanultam ebből a kísérletből...*”⁴⁷⁸

A *Hat unisono dallam* végtelen egyszerűségétől a *Hat tánc bolgár ritmusban* pódiumgyakorlatot igénylő nehézségi szintjéig építkező, összesen 153 darab – mint olvashattuk – nem készült el olyan „villámgyorsan”, ahogy annak idején Schumann az albumával. Csak 1939-re, nem sokkal a kivándorlása előtt lett kész teljes egészében a hatalmas munkával.

Bartók mellett – bár jóval korábbi zeneszerzőnk – meg kell említeni Mosonyi Mihály nevét is, aki közvetlenül Clara Schumann magyarországi koncertjeinek hatására került közel a schumanni koncepcióhoz. 1859-ben írt zongoraműve a *Magyar gyermekvilág*, mely valójában „*12 életkép kisebb-nagyobb gyermekekről és gyermekeknek*”. Bár a magyar tematika és dallamvilág felhasználásával dolgozik, a tételcímekből ítélve vitathatatlan Schumann műveivel való kapcsolata: pl. *Gyermekbáli jelenet, Katonajáték-induló, A kis*

⁴⁷⁸ Bartók, 509–510., 421-es szemelvény. Ebben az interjúban Bartók említést tesz Varró Margit hasznos kritikai megjegyzéseiről, melyeket a „*régi és annak idején annyira kifogásolt zongoraiskolájáról*” mondott, és hogy ezeket mennyire jól figyelembe tudta venni a *Mikrokozmosz* elkészítésénél. Itt Bartók nyilván az 1913-as, Reschofsky Sándorral együtt kidolgozott *Zongoraiskolára* és a *Kezdők zongoramuzsikájára* gondolt.

csikós, *Árva leány*, Szenderdal kis testvér mellett, de a Kinderszenen záródarabja, a A költő szól is visszhangzik a *Gyermekmesék, regélte a Bácsi* című tételben. A sorozatot L. A. Zellner bécsi lapszerkesztő a schumanni eszmék magyar fordításának nevezi.⁴⁷⁹

Az örökösök sorában még két orosz zeneszerzőt említenék meg.⁴⁸⁰ Elmondható, hogy Alekszandr Grecsanyinov (1864–1956) gazdag életművéből talán a legismertebbek saját gyermekeinek ajánlott művei. *Livre d'enfants* (*Kinderbuch*, op. 98.), *Дедушкин альбом* (*Großvaterbuch*, op. 119.), *День ребёнка* (*Der Tag des Kindes*, op. 109.); a németre fordított műcímek is megerősítik, hogy mind a schumanni gyermek-zsánerdarabok leszármazottai. Ugyancsak ismertek és közkedveltek Dmitrij Kabalevszkij (1904–1987) gyermekművei, közöttük a kezdő vagy ifjabb korosztálynak készült op. 39-es *24 легкие пьесы* (*24 kleinen Stücke für Klavier*), és az op. 27-es *30 пьес для детей* (*30 Stücke für die Jugend*), amely már az érettebb, tapasztaltabb fiatalságnak kínál gyakorolni valót.⁴⁸¹

Titokfejtő nemzedékek

Az előzőekben elkezdett, általam jelképesen örökösöknek nevezettek sora oly hosszú, hogy azt befejezni nem, csak félbehagyni lehet. Ugyanakkor nem érhet véget a Jugendalbum hatásait vizsgáló zenetörténeti áttekintésem anélkül, hogy a kortárs magyar szerzők pedagógiai célú alkotásairól és a méltán híres iskolákról legalább néhány szót ne ejtsek. Vitathatatlan, hogy a magyar modern zongoraoktatás pedagógiai és művészi eredményei a Liszt-hagyatékra építkezve, de Bartók és Kodály szellemében kifejlesztett módszerekkel, zeneoktatási rendszerrel és hagyományokkal gazdagodva válhattak az egész világon ismertté, a tudást pedig – többek között – olyan kiváló pedagógusok és előadóművészek érlelték és adták tovább, mint Dohnányi Ernő (1877–1960), Weiner Leó (1885–1960), Czövek Erna (1899–1983), Varró Margit (1881–1978) és Kadosa Pál (1903–1983). Őket nagyszerű mesterek és tanítványok sora követi, akikre büszke lehet nemzetünk és zeneoktatásunk. Kiváló zeneszerzőink is erre az erős fundamentumra építkeztek, amikor olyan sorozatok komponálására szánták magukat, amelyeken immár zongorista-generációk nőhettek fel. Az efféle tevékenységre inspiráló szellemi örökség azonban meggyőződésem szerint jóval korábbi keletű, a táperőt szállító gyökerek elérik egészen Bach tanító jellegű

⁴⁷⁹ Bónis, 146–153.

⁴⁸⁰ Az említett két zeneszerző mellett többek között Prokofjev, Sosztakovics, Sztravinszkij, Hacsaturján számos alkotása jelentős mértékben gazdagította a gyermekeknek készült irodalmat, azonban ezen a helyen nincs lehetőségem részletes felsorolásukra.

⁴⁸¹ Appel, Album, 219.

gyűjteményeit, a gyermek Mozart kedves kis táncait, Türk karakterdarabjait, Czerny gyakorlatait és Schumann Jugendalbumát. Nagyon találó Bozay Attila megállapítása, aki a 20. századi zenében a schumanni kisformák és ciklikus szerkesztés újramegjelenését látja, persze teljesen más zenei anyaggal, amely pont a „*gyorsan váltakozó részekből álló formálás*” miatt különbözött a klasszikus hagyományoktól.⁴⁸² A beszédes címek, a miniatűrökre jellemző tömör megfogalmazás, a változatos hangulatvilág, az éles karakterváltások mind-mind ismertetőjegyei nemcsak Schumann zongoramuzsikájának, hanem Bartók és az utána következő nemzedékek alkotásainak is. Az ő muzsikájuk tanulmányozásakor és igényes előadásakor ugyanolyan titokfejtésre kell rászánni magunkat, mint amikor Schumann zenei világát akarjuk megérteni, ennek a képességnek pedig – mi, magyar muzsikusok különösképpen – birtokában kell hogy legyünk.

Tekintsük meg néhány zeneszerző egy-egy mérföldkő-jelentőségű zeneművét. Talán érdemes a tisztos sort – mivel Bartókról már szoltam – Kodály Zoltánnal (1882–1967) kezdeni, aki ha nem is hagyott maga mögött sok zongoraművet, az op. 3-as *Kilenc zongoradarab* és a *Gyermektáncok zongorára* albumával kizárólag a zongorázni tanuló gyerekekre gondolt. Weiner szívéhez mindig is nagyon közel volt a játék- és a mesevilág, és birtokában volt a hangszeres kifejezés képességének is. A század első felében zenekari darabjai mellett zongorára is írt jó néhány gyermekdal-, népdal- és néptáncfeldolgozást, a számunkra legérdekesebb műve azonban a nem sokkal Bartók halála után, 1949-ben született op. 27-es *Húsz könnyű kis darab a zongorázó iffúság számára* című munkája. Kadosa hasonló jelleget hordozó kompozíciója az op. 1. № 4-es *Hét bagatell – Magyar táncok és dalok* című ciklusa 1923-ból, mely különböző típusú tánczenéken kívül a *Dudorászó nótát* és a *Népballadát* is magába foglalja. De bőséges terméséből említhetnénk az op. 23-as sorozat köteteit, köztük a *Négy gyermekdarabot* és az *Öt etűdöt* (1935), a nyolc évvel későbbi *Hat kis prelúdiumot* és a *Tizenkét kis gyermekdarabot* (op. 35/a, b), vagy az 1971-ből való op. 69-es *Pillanatképeket*.

Későbbi generáció képviselője Bozay Attila (1939-1999), aki eleinte maga sem gondolta volna fiatalkori alkotásáról, a *Medáliákról*, hogy a kötet 36 rövid darabja mennyire hasznos lesz a zenepedagógiában. Ő maga így fogalmazott az 1956-ban keletkezett művéről: „Írásakor zeneszerzői tanulmánynak szántam a szűkszavas fogalmazás gyakorlására.” - „Csak újabban merült fel annak lehetősége, hogy eredményét a tanítás és az előadóművészet hasznosíthassa, [...] számtalan lehetőség kínálkozik a teljes anyag elrendezésére.” - „A sorozat közreadásának legfőbb célja a zenét tanulók

⁴⁸² Földes, 22–23.

érdeklődésének, ízlésének közelítése az újabb zene hangzásvilágához.”⁴⁸³ A három nehézségi szintre bontott sorozat (1-2-3 szólamú) darabjainak mind címei (pl. *Fájdalom, Katonák, Vágyakozás, Kergetőzés, Csillagfény, Fohász, Hópelyhek*), mind megszólalásuk – schumanni módon – rendkívül leíró és hangulatfestő.

Durkó Zsolt (1934–1997) három zongoradarab-füzérével tűnik ki rövid áttekintésünket illetően. Az 1974-ben megjelent *Törpék és óriások* nyolc darabja egy igazi keretbe zárt ciklussá alakul, ha minden tételét sorban eljátsszuk. Ezt a művet első fiának, „Zsoltinak” ajánlotta. A négy évvel későbbi *Gyermekzene* sorozatában (mely 11 miniatúrát tartalmaz) pedig már Péter nevű gyermekére való utalás is megjelenik az egyik címben: *Peti mondókája*. De megakad az ember szeme az *Altatódal*, a *Kakukk* és a *Hommage à Bartók* tételcímeiken is. Bár nehézség szempontjából jóval szélesebb repertoárt ölel fel a 60 darabból álló, öt sorozatra osztott ciklusa, *A gömb története*, intonációk széles skálája és a teljes egész bemutatására való törekvés miatt feltétlenül megemlítené e művek sorában.

Soproni József (szül. 1930) négy részre osztott, összesen 82 művet tartalmazó, találó elnevezésű *Jegyzetlapok* sorozatát 1974-től 1978-ig komponálta. Ebben teljességgel kifejeződik a mikrokozmosz-szerűség, nemcsak a nehézségi szint fokozatos emelkedésével, hanem a technikák és szerkesztésmódok alkalmazásának tudatosságával is, ugyanakkor igazi eredetisége az a fajta nyíltan ábrázoló szellemű komponálásmód, amelyet a 19. század gondolkodásmódjától örökölt. Soproni így nyilatkozik hangjegyekkel megtöltött „noteszáról”: „*ABC a zenéről [...], egyfajta kompendium többek között arról, hogy milyen zeneszerzési technikák születtek az utóbbi években Európában [...]. A művek játszásán keresztül megismerhetjük a 20. századi zenei gondolkodás modelljeit.*”⁴⁸⁴ A darabok ábrázoló és expresszív jellegét erősíti a tételcímeiben a társművészetekhez és az irodalomhoz való közeledés, mint pl. *Epigramma, Rézkarc, Őszi vers, Aforizma, Ballagó vers, Arckép, Fametszet, Kép pontokból*, de könnyen Schumann neve jut eszébe annak is, aki az *Induló, Korál helyett, Naplójegyzet*, vagy az *Elégia a madár halálára* felirattal találkozik.

Papp Lajos (1935–2019) nemcsak a *27 kis zongoradarab*, az *Első játékok a zongorán* vagy a *Zongora-ABC* című kötetével tűnt ki a zongorapedagógus-zeneszerzők között, hanem a *Meseképek zongorára kezdőknek*, *Az égig érő fa: Etűdök egy magyar népmesére, zongorára* és a Grimm-testvérek meséje nyomán készült *Az aranykulcs*;

⁴⁸³ Olsvay, 4.

⁴⁸⁴ Csengery, 11.

Tizenhat kis zongoradarab kezdőknek sorozatával is, mely darabok közül a *Télidőben* és a *Hópelyhek* írásom olvasójának ismerősek.

Kurtág György (szül. 1926) személye kihagyhatatlan a „titokfejtő nemzedékek” sorából. Bár ő maga egyfajta külső biztatásra, Teőke Marianne felkérésére indította útjára 1973-ban a *Játékok* hihetetlen gazdag gyűjteményét, aki akkortájt készülő kiadványa számára szeretett volna néhány darabot rendelni a zeneszerzőtől. Ennek a kezdeményezésnek egy szinte véget nem érő folyamat lett az eredménye, hiszen a több száz darabból álló „zongoraiskola”, és egyben személyes vallomások naplója lezáratlan és egyre bővülő. Már a IX. kötete is megjelent, és minden valószínűség szerint a zenetörténet egyik leghosszabb zenei antológiája lesz. A schumanni kisformák Kurtág zeneszerzői alkatához is tökéletesen illenek, ráadásul a rendkívül személyes és közvetlen hang – ami az idő haladtával még inkább uralja a sorozat egyes darabjait – mintha Schumann minden részletre kiterjedő naplóbejegyzéseit, emlékkönyveit juttatná eszünkbe. Még a bölcsességet szóló felnőtt ember „példabeszédeit” is megtaláljuk – több ízben rondószerű visszatérés formájában (*Virág az ember*) –, az emlék- és homázsdarabokról nem is beszélve, ami talán a *Játékok* egyik legjellemzőbb attribútuma. Gondoljunk csak vissza Schumann emlékezni és emlékeztetni akarására... Kurtág nyílt leveleit olvashatjuk a sorozat lapjai között.

A pedagógiai koncepció az I. kötetben érvényesül a legjobban, ahol ugyanazt a tanítandó problémakört kétféleképpen is jegyzi: a kottafüzet oldalpárjainak egyik felére kötetlenebb, szabadabban értelmezhető lejegyzéssel, míg a másikra pontosabb jelölésekkel, kötöttebb formában. A szerző célkitűzése pedig nem kevesebb, mint hogy a zenét tanuló gyermek kényszerek és az elvárásoknak megfelelni akarás nélkül merjen a hangszerhez nyúlni, felfedezve és uralva annak teljes terjedelmét úgy, hogy a hangszerrel való játékos ismerkedés közben ráleljen a hangképzés és billentés örömére, a mozgás szabadságára, a zenei szerkezetek fokról-fokra való megértésére. Ahogyan a szerző fogalmaz, mindnyájunkat lelkesítve: „*Vágjunk neki bátran – tévedéstől sem félve – a legnehezebbnek: a hosszú és a rövid értékekből teremtsünk érvényes arányokat, egységet, folyamatot – a magunk örömére is.*”⁴⁸⁵

Ez a mondat lehetne mottója és célkitűzése a jelenkori, valamint az utánunk következő nemzedékek zenét tanuló fiatal muzsikusaiknak, zenepedagógusainak és előadóművészeinek egyaránt. Meg kell értenünk, hogy minden, ami igazán lényeges és számít az életben, az elérhető számunkra, csak jó helyen kell keresni, a közelségébe kell

⁴⁸⁵ Halász, 12.

kerülni. Ehhez segítettek hozzá érzékeny szívű és haladó gondolkodású elődeink, akik a céljaink eléréséhez szükséges titkokat már lejegyezték, nekünk csak meg kell fejtenünk. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a magunk nyelvére kell lefordítani azokat, hogy majd járassunk azon az úton, amelyen ők jártak. Ha pedig azon járunk, rá fogunk találni arra a „többre” is, ami bennünk lapul, melyet mint drága kincset kiaknázhathatunk, és mások szolgálatára fordíthatunk. Bizonyos vagyok benne, hogy Schumann is valami effélere gondolhatott, amikor „példabeszédei” közé emelte a következőt: *„Egy font vasból, ami csak néhány garasba kerül, sok-sok órarugó csinálható, aminek értéke már százazrekre megy. A font az, amit Istentől kaptál: élj vele hűséggel”*.⁴⁸⁶

⁴⁸⁶ Schumann, Pillangók, 108. Részlet a Zenei házi- és életszabályokból.

IV. A JUGENDALBUM ELHELYEZKEDÉSE SCHUMANN ÉLETMŰVÉBEN – ÖSSZEGZÉS

Értekezésem befejező soraiban azokat a legfontosabb szempontokat és eredményeket foglalom össze, amelyek kutatásomban, a Robert Schumann Jugendalbumát, annak elő- és utóéletét, valamint a zeneszerző családi kapcsolatait, gyermekeihez fűződő viszonyát vizsgáló tanulmányban megjelenítettem.

Az általam legfontosabbnak ítélt megállapítás, hogy egyetlen alkotó egyetlen művét sem lehet „környezetéből” kiragadva – tehát szerzője élethelyzetét, inspirációját figyelmen kívül hagyva – vizsgálni. Ez felettébb igaz Schumann Jugendalbumára, amely a szerző saját elmondása szerint is a családi életéből merített alkotásokat magába foglaló gyűjteménye. Ez az állítás értekezésemben az egyik leglényegesebb vizsgálati szempont. Ezért volt szükség a zeneszerző szülői házából származtatható művészetsztétikai és pedagógiai alapjainak, családalapítása körülményeinek és a komponálás háttéréül szolgáló átlagos mindennapjainak alapos tanulmányozására, melyek között az életét megnehezítő és a halálát okozó betegségeit is érintettem, éppen azért, hogy a nem kevesek által Schumann „árnyékának” látott időszak más megvilágításba is kerüljön.

A vizsgálat eredményeképpen elhelyeztem – fizikai időben és spirituális térben – az Ifjúsági albumot és azzal együtt minden más – hangjegyekből és betűkből formált – alkotását, amelyet gyermekeinek emlékiratként hagyott hátra. Ez a szemlélet, vagyis hogy Schumann egész életében meghatározó jelentőséget tulajdonított az emlékeztetés és az emlékezés gesztusának, szintén gerince lett nemcsak a Jugendalbum ötletadó gondolatának, hanem művei jelentős része mögött is inspiráló tényezőként szolgál, melynek figyelembevételével különböző alkotói korszakokat szemlélhetünk nagyobb összetartozásban, valamint a korai és késői művei között találhatunk fontos összefüggéseket. Ugyanezt a látásmódot erősíti a zeneszerző különböző korszakaiban született írásainak, nyilatkozatainak, az erkölcsről és a művészetéről való állásfoglalásainak az egybevetése és összehasonlítása, melyek legfontosabb eredményeként könyvelem el mind a Jugendalbum és szerzője családi életének mélyreható vizsgálatát, mind Schumann késői korszakának érdemeit kiemelő értékelését.

A közismert mű középpontjában Schumann szívének legmélye áll: a gyermekei és felesége iránti ragaszkodása, végsőig hűséges szeretete. Ez lehet a magyarázat arra, hogy

a gyermekek szívéhez, érzelem- és értelemvilágához muzsikusként talán senki nem tudott olyan közel kerülni, mint Schumann, aki a legnehezebb időkben sem felejtette el a játék örömét, a meglepetés erejét, sokgyermekes apaként pedig a gyerekekkel való bánásmódot: lényük legbelső titkaihoz való közelségét, gondolataik megértését.

A Jugendalbum olyan „órában” született, amelyben örömet szándékozott adni – hiszen ajándéknak készült –, és örömet volt képes szerezni mind alkotójának, mind pedig annak a környezetnek, ahová „beleszületett”. Léte sokféle áldás forrásává vált, melyet nemcsak az események jelenkorában élvezhettek a legközelebbi érintettek, hanem azóta nagyon sokaknak vált új ötletek, újszerű pedagógiai törekvések és értékes alkotói koncepciók megbízható forrásává. Ebből a kútforrásból meríthetek magam is és reményeim szerint értekezésem olvasói is mindazokkal együtt, akik érdeklődéssel és előítéletek nélkül fognak közeledni Schumann muzsikájához, akik őszinte kíváncsisággal fogják kutatni a zeneszerző késői művészetének egyediségét és rendkívüli értékeit, bennük a Jugendalbumból sugárzó jó szándék és kedves lelkiesség tisztaságát. Ha ez teljesül, a gyermekirodalom alapköveivé vált művek elfoglalhatják méltó helyüket Robert Schumann alkotói pályáján és a muzsikáját élvezettel hallgatók szívében egyaránt.

UTÓSZÓ

Befejezésül engedtessek meg még néhány gondolat. Egyetlen doktori értekezés sem jöhetne létre a kutatómunkában támogatók, segítő és bátorító családtagok, barátok, jóakarók nélkül. Személy szerint is különösen sokat köszönhetek nekik, hiszen a hosszú munka során szinte naponként kaptam tőlük megannyi segítséget és ösztönző erőt.

Szeretném hálámat kifejezni mindenki felé, aki közreműködésével hozzájárult e dolgozat létrejöttéhez, mindenekelőtt Ránki Dezsőnek és feleségének, Klukon Editnek.

Sokan segítettek a nagy mennyiségű idegen nyelvű irodalom feldolgozásában és a fordítások elkészítésében. Közülük is külön köszönöm Füzesséry Mónika, Trubin Beáta, Kovács Fruzsina és Simonfalvi Lajos áldozatos munkáját. Hasonlóképpen szeretném megköszönni dr. Sallai Imre, Vass Jenő Sándor, Dominkó Judit és Juhász Róbert lektorálásban, korrektúrában és nyomdatechnikai kérdésekben nyújtott segítségét és hasznos tanácsait.

Ezúton is köszönetet mondok a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Zenei Gyűjteménye, a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének Könyvtára és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Könyvtára és Kutatókönyvtára munkatársainak, különösképp Mesterházi Máténak azért a segítségért, amit a szakirodalom összeállítása és külföldről való megrendelése során nyújtott, továbbá kollégáimnak, az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Zenei Tanszéke oktatóinak támogatásáért.

Végezetül köszönöm feleségem, Dominkó Csilla mindenkor felkaroló, önzetlen szeretetét, állhatatos biztatását és mérhetetlen segítségét, gyermekeim – Dávid, Levente és Liliána – végtelen türelmét és ragaszkodó szeretetét, valamint tágabb családi körömnek a munkámat biztosító és ösztönző háttérét.

„A hegyeken túl is laknak emberek! Légy szerény! Még semmit sem fedztél fel vagy gondoltál el, amit már előtted fel nem fedeztek, el nem gondoltak volna. És ha mégis van valamid, tekintsd azt az ég olyan adományának, amit köteles vagy megosztani másokkal.”

Robert Schumann

Részlet a Zenei házi- és életszabályokból

Budapest, 2008 január

„A” FÜGGELÉK

A Jugendalbum fejlődéstörténetének kronológiája*

1842. augusztus 4. Kleine Melodien für Marie, melynek első dallama megegyezik a Puppenslafliedchen dallamával
1847. június 30. Schumann jegyezte le lánya szerzeményét, melyet később „Legelső zongoradarab”-nak, majd „Egészen kicsiknek” címzett
1848. augusztus 30. Marie születésnap albuma 8 miniatűrrel
- Augusztus 31. *Gyermekalbum ötlete – darabok Marie-nak*
- Szeptember 1. *Marcsi [Marie Schumann] 7. születésnapja – az ő meglegésére – Gyermekalbum*
- Szeptember 2. *Sok megkomponált darab a gyerekalbum számára [köztük a Nr. 28. Erinnerung]*
- Szeptember 3. *Sok gyermekminiatűr*
- Szeptember 4. *Sok gyermekminiatűr [köztük a Nr. 29. Fremder Mann]*
- Szeptember 5. *Sok gyermekminiatűr [köztük a Nr. 43. Sylvesterlied, akkor még Zum Schluß címezéssel]*
- Szeptember 8. *Mignon [Nr. 35.]*
- Szeptember 9. *Az album javarészt befejezve*
- Szeptember 10. *Újabb miniatűrök*
- Szeptember 11. *Újabb gyermekminiatűrök [köztük a Schnitterliedchen]*
- Szeptember 12. *Újabb miniatűrök*
- Szeptember 13. *Rundgesang [Nr. 22.]*
- Szeptember 17. *A gyermekalbum, Schumann elküldi 48 darab tisztázatot Härtel kiadónak*
- Szeptember 19. *Újabb négy gyermekminiatűr*
- Szeptember 20. *Jó levél Dr. Härteltől*
- Szeptember 21. *Weinleselied [Nr. 33.]*
- Szeptember 22. *Winterszeit [Nr. 38 és 39.]. Második levele Härtelnek*
- Szeptember 23. *Megérkezik Härteltől a Stichvorlage*
- Szeptember 24. *Korán Clara eljuttatja a miniatűröket Bendemann, Hübner, Metz jelenlétében*
- Szeptember 26. *Az album sorrendbe helyezése*
- Szeptember 27. *Az album elküldve (Härtelnek)*
- Szeptember 28. *Levél érkezik Härteltől, melyre Schumann azonnal válaszol*

* A dőlt betűs bejegyzések a Haushaltbuchból származnak. Lásd TB III, 469-473.

- Október 2. A mindent eldöntő *Ostoba levél Dr. Härteltől* megérkezik, Schumann visszavonja a kiadói megbízást
- Október 3. Härtel visszaküldi a Stichvorlage-t
- Október 4. Clara segítségkérő levele Reineckének
- Október 6. Reineckének írt levelében belátja, hogy észszerűségi okokból kivitelezhetetlen minden zenedarab mellé rajzot illeszteni
- Október 7. Metz visszamondja a rajzok elkészítésében való közreműködését
- Október 10. Reinecke közbenjárása és válaszelevele Schumannnak
- Október 13. Schubert levele Schumannnak a kiadásra vonatkozó ígéretével
- Október 17. Reinecke elhozza a Stichvorlage-t a lipcei Paez nyomdába
- Október 24. Reinecke továbbítja a 40 Lajosarany honorárium felét készpénzben, a másik felét pedig váltó formájában (az összeget ténylegesen csak 1849. január 24-én kapják kézhez)
- Október 25. *Korán Prof. Richternél*, Schumann kéri segítségét a rajzok elkészítésében Köszönőlevél Reineckének, melyben igazolja a pénz átvételét, és közli vele újabb album-címötletét
- Október 29. Paez küld Schumann-nak néhány próbaoldalt, hogy válassza ki a margódiszítést
- November 2. Schumann az *Album für die Jugend* címötletét közli kiadójával
- November eleje Elkészül Richter szépiaraja, abból pedig a litográfia
- November 14. Az első 10 oldal hasáblevonata érkezik korrektúrára
- November 18. Újabb 20 oldal érkezik Paeztől a tartalomjegyzék íráspróbájával
- November 19. 20. Válaszlevelek és néhány javított oldal visszaküldése
- November 22. Újabb korrektúra-kivonatok érkeznek a nyomdából
- November 26. Schumann panasza a margódiszítéseket illetően, ennek eredményeképpen újakezdik ezt a munkafázist
- November 27. Schumann küldi a kiadónak a litográfia próbamásolatát
- November 29. A Paez nyomda elkezd az újbóli korrektúrák készítését
- December 6. Megérkezik javításra a borítóval együtt az összes oldal, Schumann napokon belül visszaküldi azokat hibaészrevételeivel
- December 13. Schumann kézhez kapja a Jugendalbum első nyomtatott példányait

„B” FÜGGELÉK

A Jugendalbum forrásainak összegző táblázata*

I. Marie születésnap albuma	II. Bostoni különálló vázlatlap lista- és hátoldala	III. Vázlatkönyvek a) Skizzenbuch, b) Reiseskizzenbuch	IV. Stichvorlage (a nyomtatásra előkészített tisztaírat)	V. New York-i jegyzék (a tervezett oldalszámmal)	VI. Jugendalbum első nyomtatott kiadása
	1. Allerstes Claviersücken. C.	<Allerstes Claviersücken> Für ganz Kleine [a, 11.o.] Cím nélkül [a, 6.o.]	<Für ganz Kleine> [1.o.] <Desgleichen> Melodie [1.o.] <Puppenschiffliedchen> [2.o.]	1. Melodie [1]	1. Melodie
Nr.2. Soldatenmarsch [2-3.o.]	3. Soldatenmarsch. G.	Cím nélkül [a, 1.o.]	Soldatenmarsch [2.o.]	2. Soldatenmarsch [1]	2. Soldatenmarsch
Nr.1. Schlafliedchen für Ludwig [2.o.]	2. Schlafliedchen. C.	Cím nélkül [a, 1.o.]	Trällierliedchen [3.o.]	3. Trällierliedchen [2]	3. Trällierliedchen
Nr.3. Ein Choral [3-4.o.]	13. Ein Choral	Cím nélkül [a, 34.o.]	Ein Choral [5.o.]	4. Choral. In F-dür [3]	4. Ein Choral
Nr.4. Nach vollbrachter Schularbeit zu spielen [4.o.]	4. Nach vollbrachter Arbeit	Cím nélkül [a, 1.o.]	Stückchen [7.o.]	5. Stückchen [4]	5. Stückchen
Nr.7. Liedchen eines armen Kindes [6-7.o.]	9. Bittendes Kind, vagy Ein Wanderlied (alig olvasható)	Armes Bettlerkind [a, 34.o.]	Armes Waisenkind [9.o.]	6. Waise [5]	6. Armes Waisenkind
			Soldatenmarsch, törölt variáns [10.o.]		
Nr.8. Jägerliedchen [7-8.o.]	10. Jägerlied		Jägerliedchen [11.o.]	7. Jägerlied [6]	7. Jägerliedchen
		Wilder Reiter [a, 22.o.]	<Schaufelpferdtrierer> Wilder Reiter [13.o.]	8. <Schaufelpferd> Wilder Reiter [7]	8. Wilder Reiter
	6. Volkslied. In D-moll.	Volkslied [a, 2.o.] / Volksliedchen [a, 33.o.]	Volksliedchen [15.o.]	9. Volkslied [8]	9. Volksliedchen
	7. Landmann. In F-dür.	Fröhlicher Landmann, von der Arbeit zurückkehrend [a, 33.o.]	Fröhlicher Landmann, von der Arbeit zurückkehrend [17.o.]	10. Landmann [9]	10. Fröhlicher Landmann, von der Arbeit zurückkehrend
	34. Zwei Sicilianische	Zwei Sicilianische [a, 16, 32.o.]	Sicilianisch [19.o.]	10. Sicilianisch [9]	11. Sicilianisch
	23. Eins v. Weber		<Ein Trinklied von C.M.v. Weber> [20.o.]		
	21. Knecht Ruprecht [vázlat a hátoldalon]		Knecht Ruprecht [21-22.o.]	11. Knecht Ruprecht [10-11]	12. Knecht Ruprecht
			Mai, <schöner> lieber Mai, - Bald bist du „wieder“ da! [23-24.o.]	12. Mai [12-13]	13. Mai, lieber Mai, - Bald bist du wieder da!
	26. Frühlingsgruß (?)	Cím nélkül [a, 14.o.]	Kleine Studie [25.o.]	13. Studie [14-15]	14. Kleine Studie
		Frühlingsgesang [a, 28.o.]	Frühlingsgesang [25.o.]	14. Frühlingsgesang [16-17]	15. Frühlingsgesang
		Kinderunglück [a, 10.o.]	<Erster Verlust> <Unglück> Erster Verlust [29.o.]	15. Unglück [18]	16. Erster Verlust
			<Andante, ¾, Esz-dür> [30.o.]		
	18. <Ein schottisches Lied> (mellette) Kleiner Wanderer	Kleiner Morgenwanderer [a, 31.o.]	Kleiner Morgenwanderer [31.o.]	16. Morgenwanderer [19]	17. Kleiner Morgenwanderer
		Schmitterliedchen [b, 19.o.]	Schmitterliedchen [33-34.o.]	17. Schmitterliedchen [20]	18. Schmitterliedchen

* Jelmagyarázat: A <> közötti írás áthúzással törölve, [] az adott dokumentumon való elhelyezkedést jelöli.

I. Marie születésnap albuma	II. Bostoni különálló vázatlap lista- és hátoldala	III. Vázlatkönyvek a) Skizzenbuch, b) Reiseskizzenbuch	IV. Stichvorlage (a nyomtatásra előkészített tisztazat)	V. New York-i címlista (a tervezett oldalszámmal)	VI. Jugendalbum első nyomtatott kiadása
	19. Auf der Gondel	Cím nélkül [a, 30.o.]	Kleine Romanze [35.o.]	18. Romanze [21]	19. Kleine Romanze
	28. <Eins v. Mendelssohn> (felette) Clavierstückchen (?)	Auf der Gondel [a, 11.o.] Cím nélkül [a, 19, 21.o.] Cím nélkül [a, 24.o.]	<Auf der Gondel> [36.o.] Ländliches Lied [37.o.] *** (C-dúr) [39-40.o.]	19. Ländliches Lied [22] 20. *** in C-dúr [23]	20. Ländliches Lied 21. ***
		Rundgesang [a, 32.o.] Cím nélkül [a, 27.o.]	Rundgesang [41.o.] Reitersstück [43-45.o.]	21. Rundgesang [24] 22. Reitersstück [26-27]	22. Rundgesang 23. Reitersstück
		Ernteliedchen [a, 30.o.] Nachklänge a. d. Theater [a, 28.o.]	Ernteliedchen [47.o.] Nachklänge aus dem Theater [49.o.]	23. Ernteliedchen [28-29] 24. Theater [30]	24. Ernteliedchen 25. Nachklänge aus dem Theater
	29. F-dur ohne Überschrift	Cím nélkül [a, 26.o.] Canon [a, 9, 20.o.]	*** (F-dúr) [51-52.o.] [53-54.o.]	25. *** in F. [31] 26. Canon [32-33]	26. *** 27. Canonisches Liedchen
	24. Zur Erinnerung an F.M.B.	Erinnerung an F. Mendelssohn Bartholdy [a, 23.o.]	<Zur Erinnerung an Felix Mendelssohn Bartholdy>/gestorben 4ten November 1847 im 38sten Jahr> Erinnerung / (4. November 1847) [55.o.]	27. Erinnerung [34]	28. Erinnerung (4 November 1847)
	31. Fremder Mann	Fremder Mann [a, 17.o.]	Fremder Mann [57-59.o.]	28. Fremder Mann [35-37]	29. Fremder Mann
	27. Duettino (ohne Überschrift) (?)	Cím nélkül [b, 22.o.]	*** F-dúr [61-62.o.]	29. Lied in F-dúr [38-39]	30. ***
	29. (fölbite) „Sheherazade“	Cím nélkül [a, 9.o.] Sheherazade [a, 24.o.] Cím nélkül [b, 8, 10-11.o.]	Kriegslied [63-64.o.] Sheherazade [65-66.o.] „Weinlesezeit – Fröhliche Zeit!“ [67-68.o.]	30. Kriegslied [40-41] 31. Sheherazade [42-45] 32. Weinlesezeit [46-47]	31. Kriegslied 32. Sheherazade 33. „Weinlesezeit – Fröhliche Zeit!“
		Cím nélkül [a, 30, 32.o.] és [b, 20-21.o.]	Thema [69.o.]	33. Thema [48]	34. Thema
		<Seitlänzermädchen> Mignon [a, 8.o.]	Mignon <auf dem Seile tanzend> [71-72.o.]	34. Mignon [49]	35. Mignon
		<Italienisches Fischerlied> Schifferlied [a, 31.o.]	<Schifferlied> Lied italienischer Marinari [73-74.o.]	35. Marinari [50-51]	36. Lied italienischer Marinari
		Matrosenlied [a, 31.o.]	Matrosenlied <Antwort auf das vorige> [75-76.o.]	36.37. Matrosen [52-53]	37. Matrosenlied
		Cím nélkül [a, 15.o.]	Winterszeit I. [77.o.]	38.39. Winterszeit [54-57]	38. Winterszeit I.
		Zur Winterszeit [a, 15.o.]	<Winterszeit> II. [78-80.o.]	(az elbbitvel együtt jelölve)	39. Winterszeit II.
	29. Eine kleine Fuge	Vorspiel [a, 18.o.; Fuge, 29.o.] Cím nélkül [a, 32.o.]	Kleine Fuge [81-83.o.] <Thema> Nordisches Lied (Gruß an G) [85.o.]	40. Kleine Fuge 41. Nordisches Lied (Gruß an G)	40. Kleine Fuge 41. Nordisches Lied (Gruß an G)

I. Marie születésnap albuma	II. Bostoni különálló vázatlap lista- és hátdala	III. Vázlatkönyvek a) Skizzenbuch, b) Reiseskizzenbuch	IV. Stichvorlage (a nyomtatásra előkészített tíziázat)	V. New York-i címlista (a tervezett oldalszámmal)	VI. Jugendalbum első nyomtatott kiadása
			Figurierter Choral [87-88.o.]	(számozás nélkül) Figurierter Choral	42. Figurierter Choral
Nr.5. Ein Stückchen von Mozart [5.o.]	12. Gukuk im Versteck 33. Zum Schluß 14. Ein Stück v. Mozart	Guguk im Versteck [a, 2.o.] Zum Schluß [a, 13.o.]	<Gukuk im Versteck> [88.o.] Zum Beschluß [89.o.]	41. Beschluß [60]	43. Sylvestertied
Nr.6. Bärenanz [6.o.]	16. Bärenanz	Cím nélküli [a, 34.o.]			
[Nr.9.] Ein Stückchen von J.S.Bach [9-10.o.]	5. Ein Stückchen v. Bach (Menuett)				
[Nr.10.] Ein Thema von G.F.Händel [11.o.]	8. Ein Stückchen v. Händel				
[Nr.11.] Ein Stückchen von Mozart [12.o.] (ua. mint az 5.)	(megegyezik a 14. sorral)				
[Nr.12.] Ein berühmte Melodie von L. van Beethoven [13.o.]	20. Eins v. Beethoven				
[Nr.13.] Ein Ländler von Franz Schubert [14.o.]	25. Ländler v. Schubert				
[Nr.14.] Rebus [15.o.]	15. Ein Rebus				
	11. Ein Stück von Gluck				
	17. Eines v. Haydn (Scherzo)				
		Canon. Fest im Tact, im Tone rein [a, 2.o.]			
		Canon (Fuge), A-dur [a, 5,22.o.]			
	22. Haschemann	Haschemann [a, 11.o.]			
		Fragment, C-dur, [a, 12.o.]			
		Linke Hand, soll sich auch zeigen [a, 12.o.]			
		A-dur (Präludium) [a, 21.o.]			
		G-dur (Kleiner Walzer) [a, 25.o.]			
		Lagune in Venedig [a, 27.o.]			
		Kleiner Canon, [Fragm. a, 33.o.]			
		Fragment, 6/4, B-dur, [a, 34.o.]			
	30. Schluß, Aus ist der Schmaus, (koffa az oldalon)				

„C” FÜGGELÉK

Robert Schumann: Emlékkönyvecske gyermekeinknek*

(Robert Schumann 1846. február 23-án nyitotta meg)

Marie, született Lipcsében 1841. szeptember 1-jén; keresztelő 13-án de. 11-kor. Keresztszülők: Bargiel nagymama (született Trommlitz) Berlinből; Karl Sch. nagybácsi Schneebergben (J. A. Barth könyvkiadó megbízottja); F. Mendelssohn Bartholdy Berlinből (R. Härtel zeneműkiadó megbízottja); Madame Johanna Devrient Lipséből.

Elise, született Lipcsében 1843. április 25-én; keresztelő május 6-án de. 9-kor. Keresztszülők: Karl néni, (született Trommlitz); Therese Fleischer asszony, (született Semmel); Karl Voigt úr, kereskedő; R. Friese úr, könyvkereskedő; akik mind megjelentek.

Julie, született Drezdában, 1845. március 11-én, reggel 7-kor; keresztelő április 6-án. Keresztszülők: Wieck mostohanagymama, (született Fechner); Serre asszony, Serre őrnagy felesége; Carus titkos tanácsos; Karl Kragen úr; mindannyian Drezdából.

Emil, született Drezdában, 1846. február 8-án, du. 1-kor; keresztelő április 6-án. Keresztszülők: Livia Frege asszony (dr. Frege felesége, született Gerhardt), Lipséből; Eduard Bendemann professzor; és Ferdinand Hiller karnagy.

Meghalt 1847. június 22-én.

Ludwig, született Drezdában 1848. január 20-án, éjjel 1.45-kor; keresztelő március 14-én. Keresztszülők: Sophie Baudissin grófnő; J. Hübner professzor; és R. Reinick, a festőművész.

Marie: vidám, eleven temperamentumú, nem nagyon makacs, értékeli a kedvességet; alkalmazkodó, melegszívű, szeretetteljes. Kicsiny élete legkisebb eseményeire is kitűnően emlékezik. Nagyon érzékeny az ugratásra.

Úgy tűnik, kedveli a zenét; nincs különösebb jele kiemelkedő tehetségnek. 1846 februárjában elkezdett kötögetni; úgy tűnik, általában hajlandóságot mutat a háziasságra és a gyakorlatiasságra.

Nagyon sokat beszél, gyakran szünet nélkül. Első csínytevése: adtam neki egy miniatűr portrét az anyjáról – aki éppen akkor Koppenhágában volt –, hogy nézegethesse, amelyet nyaldosva tisztogatott meg.

Elise: sok szempontból hajszálpontos ellentéte Marie-nak: makacs, nagyon huncut, gyakran kellett, hogy megtapasztalja a virgácsot; falánk. Nagyon vidám hangulatú, sokkal több a humorérzéke, mint Marie-nak; azonkívül elmélkedő, mintha eltöprengne a dolgokon. Egyik túlzottan gyengéd dadája elkényeztette. Amikor lefogják, kézzel-lábbal viaskodik.

* Az Erinnerungsbüchelchen für unsere Kinder forrása: Eugenie Schumann, *Memoirs* (Transl. Marie Busch), (London: Eulenburg, 1985), 205–218.

Marie egy esti sétán, az esthajnalcsillagra mutatva ezt mondta: „Papa, azt gondolom, hogy a csillag azért marad olyan közel a holdhoz, hogy kevésbé érezze magát egyedül.”

1846. február 22-én sötétedés után Marie az égre feltekintve ezt mondta: „Istenem, dobj le nekem néhány csillagot!”

Majdnem mindennap sétáltunk Marie-val Drezdában, még rossz időben is.

Gyakran foglaltam le magam azzal, hogy Marie-t tanítottam számolni, és rímeket keresni.

Marie és Elise gyakran énekelnek, szemmel látható örömmel, és tiszta, kitartó hangjuk van, Elise-é különösen erőteljes.

Lizácska nagyon mulattatóan meséli a véres hurka történetét, hogyan hívja meg vacsorára a májas hurkát.

Március 26-án Marie először ment egyedül a nagypapájához; mikor visszatért, nagyon meg volt elégedve önmagával. Kezdem tanítani neki a hangokat a zongorán.

Gyakran megfigyeltem, hogy a gyerekek keveset törődnek a természet szépségeivel (naplementék, viharok stb.).

Julie sokkal lassabban fejlődik, mint a többiek; ennek oka lehet, hogy nem jó időben adtuk szoptatós dajkához. Tizenhárom hónapos korára sem járni, sem beszélni nem tud, csak annyit mond, hogy „Papa”. Másfelől, a zene nagyon vonzza őt, rögtön elkezd énekelni. Egy egészen törékeny, érzékeny kicsi palánta.

A gyerekek természetükből fakadóan készségesek és serények.

Látogatás Maxenbe Marie-val és mamájával május 10. és 13. között. Gyönyörűsége rendezett kertek, sok kutya, jó ételek. A juhakol. Tekejáték. Méhkaptár.

Helmchen (Hentschel) – Marie első barátja. 1846 május.

Bendemann úr, Hiller úr, Gade úr; Madame Hiller ajándéka egy szép labda. Nevek, amelyek segítenek Marie-nak az emlékezésben: ezenfelül Mendelssohn úr és dr. Frege asszony Lipcséből.

Május 25-én mentünk Marie-val és Elise-zel néhány hétre vidékre, Maxenbe.

A gyerekek öröme. Az őrnagy felesége. Kohl úr. Az amerikai hinta. Kis kirándulás a Bush fogadóba és a Schlottwitz völgybe. A pillangó sapka. Kragen úr. Von Berge asszony. Miss Margaret.

Marie mondta, hogy „Lizácska annyira bemázolta őt krétával, hogy úgy nézett ki, mint egy fehér szerecsen.”

Június 7-én Papa (először életében) talált egy madárfészket. Ezért aztán türelem, drága gyermekeim. Amit valaki nem váltott valóra 36 év alatt, azt megteheti a 37. életévébe való belépése előtti utolsó napon, mint ahogy ma én is a legnagyobb örömökre tehettem.

Julchen, Emil és a dajka később jöttek Maxenbe; mindannyian sok előnyét élvezték a vidéki levegőnek, különösen Julchen, aki folytonosan beteg volt, és nagyon lassú az általános fejlődése.

Június 28-án a gyerekek sajnálkozva tértek vissza a városba.

Július 6-án elmentünk Norderney szigetére, a gyerekeket Drezdában hagytuk Elwine gondoskodására. Távollétünkben Marie és Elise dr. Frankenberg óvodájába jártak, ahol nagyon jól érezték magukat.

Augusztus 26-án visszatértünk a tengerpartról, és a gyerekeket egészen boldog és kiegyensúlyozott állapotban találtuk.

DREZDA, 1847. március 29.

Hosszú utazások és nagy események történtek életünkben, főleg Marie és Lieschen életében, mióta legutoljára írtam ebbe a könyvbe.

Szeptember–októbert nyugodtan és javarészt Drezdában töltöttük, szokás szerint. Én sétálni mentem Marie-val, gyakran hosszú sétákra; néha panaszkodott, hogy „nincs elég dolga, amivel leköthetné magát”, úgy tűnt, hogy kinőtt az óvodából. Szeptember 20-án elköltöztünk a Seegasse-ből a Reitbahngasse 20-ba, egy világosabb, napos lakásba. A költözések nagy események a gyermekek életében: szeretnek segíteni és csomagolni.

De amikor elérkezett a november, még mindig nagy esemény várt rátok. Egy bécsi utazás előkészületei folytak, melyre Marie és Elise is elkísért minket. Végül november 23-án reggel 6-kor elindultunk, a gyerekek legnagyobb örömére. Julchen és a kisbaba otthon maradt, Elwine gondjaira bíztuk őket.

Az utazás hatalmas multság volt a gyerekek számára. Nagyon derekasan állták a sarat, és elégedettek voltak azzal is, ahogyan alkalmazkodtak az utazás kevésbé kellemes velejáróihoz. Prágából vonattal utaztunk tovább; ezt még jobban élvezték, és kevéssel Bécsbe érkezésünk előtt Liza rázendített a „Jön egy madárka röpködve” c. dalra, annak humoros variációival. 27-én érkezünk meg Bécsbe. Hány oldalt tele tudnék írni az élményeinkkel!

A későbbi években ezekre mindenképpen emlékezni kell: a St. Stephen templomtornya, a Bástya, Pacherék háza Elise-zel és húgával, Emilie-vel, ahol élvezettel fogyasztottátok a finom ételeket; Fanny, a szobalányotok, Ignatius a mi szolgánk; Fischof, Likl, Hanslick urak, akik ajándékokat adtak nektek; végül Madame Lind, aki az ölébe vett titeket. Ő egy nagyszerű énekes, akinek a nevét gyakran fogjátok hallani. Ugyancsak kötelességem, hogy megdicsérjelek benneteket a jó magaviseletért, és hogy vigyáztatok a dolgaitokra szinte mindvégig, s ezért is nagyon boldogok voltunk, hogy magunkkal vittünk benneteket.

A Bécsből hazavezető úton is jókedvűek maradtatok – ahonnan 1847. január 21-én indultunk – a meglehetősen zord időjárás ellenére; és így nem maradtunk vidám pillanatok nélkül. Marie először volt színházban Brünben, és azután ismét Prágában. Nagyon élveztétek a prágai Fekete Ló Hotel finom ételeit. Azonban nem élhetünk ilyen luxuskörülmények között egész évben; ezért jó volt visszatérni február 4-én Drezdába a megszokott életünkhöz.*

**A szerkesztő nem tudja visszatartani magát, hogy egy kedvenc történetét elmesélje, melyet oly sokszor hallott Marie szájából. A Papa kicsi lányai, a hatéves Marie és a négy és fél éves Elise, majdnem elvesztek a nagyvárosban. „Mama nem volt otthon – ahogy Marie szokta mesélni nekünk*

– és a Papa megkérdezte tőlünk, hogy vajon emlékszünk-e a dr. Fischhof házához vezető útra. Magabiztosan azt válaszoltuk: Igen! Majd adott nekünk egy levelet, hogy adjuk át annak az úrnak, akinek a lakása ugyanabban a háztömbben volt a Grundhof-on, mint a miénk; de mégsem volt olyan könnyű megtalálni. Hirtelen arra lettünk figyelmesek, hogy túl messzire mentünk és megérkeztünk a St. Stephen térre; megdöbbenve néztünk körül. Nem tudtuk, hogyan jussunk haza, még az utca nevére sem emlékeztünk. Elkezdtünk rémüldözni, mert meséltek nekünk a bohémiai patkányfogókról, akik gyerekekre vadásztak. Amikor nyugtalanságunk a tetőpontjára hágott, hirtelen megláttuk a Mamát, amint felénk siet, mint egy angyal a mennyből. Megrettent, hogy egy ekkora nagyvárosban egyedül talált bennünket, hazavitt minket, és veszekedett a Papával. De ő meglehetősen higgadtan fogadta, és mondta, hogy a gyerekek bizonygatták neki, hogy tudják az utat”

Úgy láttuk, hogy Julchen – habár még mindig nagyon törékeny és gyenge volt – egyre jobban fejlődött, de Emil nyomorúságosan érezte magát és beteges volt. Semmire sem reagált, nyöszörgött és nyűgösködött naphosszat, nem lehetett megmosolyogtatni, és úgy tűnt, hogy még az erősítő gyógyszerek sem voltak rá jó hatással.

Julchen külsejében hasonlít Marie-hoz, de sokkal nyugodtabb és makacsabb, kétéves korára pedig szellemileg kb. egy évvel fejletlenebb Marie-hoz képest. Lieschen emlékeztet a néhai anyukámra, a nagymamátokra. Humora és alkalmankénti szellemességei folytonosak, mint ahogy komoly időszakai és az ok nélküli dühkitörései is. De gyakran szórakoztat bennünket vicces ötleteivel, leleményességével, eszességével és eredeti megjelenésével. Mindketten jó húsban és kerekdeden tértek vissza az utazásból.

Szüleitek kénytelenek voltak Berlinbe utazni, ahol a Papa egyik művének (a Péri) bemutatóján vezényelt, arra kényszerülve ezáltal, hogy újabb hat hétre magatokra hagyjanak benneteket. Marie nem vesztegette az idejét a távollétükben, és nagynénijétől – Marie Wieck-től – zongoraleckéket kezdett venni. Nagyon boldogok voltunk, amikor már öt vagy hat kis gyakorlatot nagyon kitűnően játszott, mely még inkább buzgóbbá és szorgalmasabbá tette. Akármikor meglát egy nyitott zongorát, odaszalad hozzá.

Lieschen most kezd el kötögetni.

Március 25-én szüleitek visszatértek Berlinből.

Baudissin gróf és felesége gyakran meglátogatták a gyerekeket, és különösen Lieschen-t dédelgették.

Fájdalom, amikor egy jó gyermek első ízben mond hazugságot.

DREZDA, június 30.

Kicsi Emilünk meghalt a 21-ről 22-re virradóra, hajnali fél háromkor. Majdnem mindig beteges volt, kevés öröme volt ebben a világban. Csupán egyszer láttam őt mosolyogni; akkor, amikor elbúcsúztunk tőle a Bécsbe való utazásunk előtti reggelen. Június 23-án, szerdán, du. 6-kor volt a temetése.

Ti kicsikéim még fel sem fogjátok veszteségeteket.

Június 1. óta Emil és Julchen vidéken voltak, Schärnitzben, félórányi távolságra innen. Julchen még mindig túl törekeny, hasznára válik a levegő és a friss tej. De Istennek nem az volt a szándéka, hogy Emil életben maradjon.

Julchen még mindig Schärnitzben van, és ott is marad a nyár végéig.

Marie és Lieschen, ti egészségesek vagytok, és gyakran felettebb lelkesek. Marie most már 22 zongoradarabot tud eljátszani; június 8-án, a Papa 37. születésnapján, még egyik kis saját darabját is eljátszotta neki, ami valahogy így volt:



De Lieschen ez idáig még nem gondolt leckékre; néhány dolgot, mint amilyenek a számok és betűk, már játszva elsajátít.

A kedves Mamád, aki már tanít téged, Marie, zongorázni, ugyancsak belefogott, hogy olvasni és írni is tanítson, és sok mindent megtanultál tőle. Mindenesetre nem voltál olyan szorgalmas, mint amennyire lehettél volna. De kétség kívül fejlődni fogsz, mert te mindig boldog vagy, ha azt teszed, amire a szüleid vágnak.

Egy megfázás támadta meg mostanában Marie fülét és egy kicsit nagyothall. De reméljük, hamar el fog múlni.

A kicsi Louise Viardot, a híres énekes lánya, néhány napig a játszótársad volt; gyerek aligha különbözhet jobban egymástól, mint te és ő, és ennek következményeként nem mindig értettetek egyet. A francia kislány mindazonáltal nagy hatással volt, főként Marie-ra.

Nagyon sokat vittünk sétálni magunkkal, majdnem minden nap. Egyszer Maxenben is voltunk Marie-val.

Marie egyszer azt mondta: „Isten teremtett minden dolgot, embereket, állatokat és az egész világot – és ha nem létezne Isten, akkor nem is kellene, hogy legyen Istenünk.”

Június 1. óta felhagyunk az óvodába járással, mivel mindent összevetve úgy tűnt kevés hasznot hozott számodra, és nem is kötött le többé.

DREZDA, szeptember 21.

Szeptember 1-én Julchen újra hazajött Schärnitzből, és immár nagy kedvence lett szüleinek. Vidéki tartózkodása nagyon jó hatással volt rá, alig ismertünk rá; elméje különösen fejlődött; nagyon élénk és bájos. De parányi termetével, törekeny fizikumával még mindig inkább egy 18 hónapos gyermekhez hasonlít.

Marie nagyon vidáman ünnepelte hatodik születésnapját. Gade éppen akkor érkezett Lipcséből, amikor ő az ajándékait megkapta.

Lieschen mindennap kötöget. Nagyon rémültnek látszik az iskolai közeledte miatt, míg Marie már nagyon várta azt. Tegnap (hétfőn) volt az első nap, mikor (Marie) először ment hóna alatt a palatáblával az elemi iskolába, a Waisenhaus Strasse 2. szám 4. emeletére, Madam-val (név kihagyva). Nagy lelkesedéssel tért haza és azt mondta, hogy nem bánná, ha az egész napját az iskolában töltené. Azt válaszoltam neki, hogy szeretném majd emlékeztetni erre négy héten múlva.

A gyerekek legfőbb szórakozása volt egy egyszerű hinta a virágoskertben.

Szenvedélyes élvezettel dominóztak, harang és kalapácsjátékot játszottak, főleg Marie.

Marie elkerülhetetlenül lassan halad a zongoratanulással, mert nincs túl sok idő, amikor ne zavarná a Papát. Őt skálát tud (egészen az E-dúrig), és kb. 20 gyakorlatot.

DREZDA, 1848. január 28.

Életetek, drága gyermekeim szerencsétlenségektől vagy fájdalomtól mentes volt szeptember óta. Elragadóan fejlődtek, és születek öröme vagytok.

A világ egy hatalmas, pótolhatatlan veszteséget szenvedett ez idő alatt, Felix Mendelssohn november 4-én történt halála miatt. Te, kicsi Marie, később majd meg fogod érteni ezt. Ő volt a keresztapád, és birtokodban van egy szépséges ezüst serleg az ő nevével. Becsüld meg nagyon!

A karácsony nagyon vidáman telt.

Január 1-jén újra Frankenberg óvodájába kezdtetek el járni, mert az iskola, ahova Marie-t küldtük, nem nagyon tűnt jól szervezettnek, és olyan dolgokat vártak a gyerekektől, melyet az ő értelmük képtelen volt felfogni.

Január 20-án, éjjel háromnegyed kettőkor kisöcsétek született, egy erős, egészséges gyermek. Ne felejtsetd kicsi Marie, hogyan szedtelek ki az ágyadból éjjel, hogy megmutassam neked az új jövevényt.

A zongoraórák pillanatnyilag szünetelnek. Marie a rajzolás iránt is mutat tehetséget és hajlamot. Hallása is sokkal muzikálisabbá és megbízhatóbbá vált, amire nagy örömmel figyelek fel, mikor kis dalocskáit énekelgeti.

Julchen egy bájos, kicsi játékbabához hasonlít; nem ismertem még ilyen elragadó és illedelmes gyermeket.

Lieschen egyre dundibb és erősebb, amilyennek egy gyermeknek lennie kell. Marie megmarad vékonykának.

Isten áldjon és óvjon benneteket!

DREZDA, 1848. október 13.

Örömnkre Ludwig remekül van. Mama azt mondja, hogy „idővel mindannyiunkat legyőz”. Nagyon jó dajkája van. Julchen nem növekszik, visszamarad kicsinek és vékonynak. De az ő elméje nem olyan fejletlen, mint ahogy az ő kicsi testalkata alapján hinné valaki. Mindamellet makacs, és nem érdeklődik a nővérei játékaíránt.

Október 1. óta Marie és Elise egy valódi iskolába járnak (Mühl úré). Élvezik az órákat; Marie különösen törekvő, (és) jó, és kötelességtudó. Az utóbbi hat hónapban elkezdtek járni Malinska kisasszony zongoraiskolájába, s most már az összes skálát játsszák és néhány kisebb darabot is. Papa készített egy néhány gyermekdarabból álló ajándékot Marie születésnapjára, amelyet igen nagy élvezettel írt.

Mind ez idő alatt betegségekől mentesek voltatok; minden okunk megvan, hogy hálásak legyünk azért, hogy semmi bajotok nem történt.

DREZDA, 1849. június 22.

A Papa egy hosszú szünetet tartott, mert nagyon sok zenét kellett írnia. Ezenfelül nyugtalan idők voltak ezek, a legforradalmibb, melyet a világ századok óta látott. Ti, drága gyermekek, szerencsére megtartattatok számunkra. Csak Marie volt annyira beteg március utolsó hetein, hogy a Mama és a Papa az elképzelhető legszomorúbb hangulatban ült az ágya mellett. Dr. Helbig diagnózisa szerint valami szív körüli baja lehetett. Nagyon lassan épültél fel, drága Marie – és amikor újra jobban lettél, kimondhatatlanul megkönnyebbültünk.

A legfontosabb esemény a lázadás napjaiban a menekülésünk volt; május 5-én, egy szombati napon – amikor sietségünkben csak egyedül téged ragadtunk meg Marie, kezeidnél fogva és rohantunk veled – felszálltunk egy vonatra és Dohnán keresztül Maxenbe érkeztünk, Serre őrnagy úrékhoz. A következő hétfőn Mama elment a többiekért is, mivel egy férfinak veszélyes volt a városba menni. Csütörtökig maradtunk Maxenben. De pénteken átköltöztünk Kreischába, és ti sokáig fogtok emlékezni erre a varázslatos időszakra, mely közel négy hétig tartott; a gyönyörű fák és mezők, a források és kutak, a kakukk, a gyöngyvirágok és Baron úr gyerekei. Julchenre különösen jó hatást tett a vidéki levegő, habár még mindig nem növekszik.

Elküldünk benneteket a falusi iskolába Kreischában, így nem kellett nagyon tétlenkednetek, és boldog vagyok, hogy elmondhatom a közületek idősebbekről, Marie-ről és Elise-ről, hogy úgy látszik, szeretitek a leckéket és az oktatást, és örömet szereztek ezzel szüleiteknek.

Június 12-én visszatérünk Drezdába.

Marie zenei tehetsége egyre inkább nyilvánvalóvá válik; lelkesedést, hajlandóságot mutat, jó hallása van, kiváló az emlékező képessége, és kezdi énekelni saját kis szerzeményeit, pl. gyermekversekhez illesztett dallamokat. Sajnos kevés ideje van a gyakorlásra, de ezzel többet fogunk törődni.

Lieschen szintén vonzódik a zene íránt. Ludwig csacsog. Julchen-en gyakran mutatkozik fejlett intelligenciája, mely mohósággal párosul. Sokszor ő mondja a legtöbb mulatságos dolgot. Az elmúlt néhány hónapban dr. Frankenberg óvodájába járt; az idősebbek pedig Mühl úr előkészítő iskolájába járnak, Malinska kisasszony zongoraiskolájába. Isten áldjon benneteket!

Papa szeretett bátyjának– a ti nagybácsitoknak – a halála történt ebben az időben (április 9.). Gyakran vette ölébe Marie-t és Lieschen-t. Amíg Oroszországban voltunk, vele éltetek egész télen Schneebergben.

Most már csak egy nagybácsitok van (Greitzben), egy unokatestvéretek (Richard S. Gleichenben); ezenfelül négy unokahúgotok, Karl Sch. két lánya, Rosalie és Anna, és Julius Sch. két lánya, Emilie és Mathilde Schumann. De ők csak a Papa ágán élő rokonság.

Július 5.

Tegnap ez a kis tanmese jutott eszembe:

Mindenki tartsa meg az éltető elemét.

A halak egyszer csak megunták, hogy örökké a vízben legyenek. „Miért!” – mondták, – „Kívül minden szépnek és zöldnek látszik, a nap fényesen süt, de itt a vízben mi mindezt elmulasztjuk.” Így hát szövetkeztek, hogy az egész tavacsukat szárazra isszák. Hát nekikezdték, és csak ittak... és ittak..., amíg a víz egyre alacsonyabb nem lett. Örömük a tetőfokára hágott, amikor a száraz földön érezték magukat és a forró nap beragyogta őket. De nem tartott sokáig – elgyengültek és percről percre egyre élettelenebbé váltak; nem maradt egy csepp víz sem, hogy szomjukat olthassák, és szörnyűséges halált haltak.

Mindenki őrizze meg az éltető elemét.

Idézetek E. M. Arndt-tól:

Ha boldog akarsz lenni, imádkozz naponta Istenedhez, szépségedhez és szerelmedhez.

Naponta zúzd össze becsvágyadat és büszkeséged, ha boldog és erős harcossá akarsz válni.

Csak bátornak kell lenned és elhagyni a holnap aggodalmát, hogy dicsőségesen diadalmaskodj: légy derűs!

Gazdagság és erő felemeli a szívet, de az Úrnak félelme mindkettő felett van – PRÉDIKÁTOR KÖNYVE (Jesus Sirach).

A kis emlékkönyvecske utolsó előtti oldalán ezek a bejegyzések vannak:

Paul Ferdinand, született Drezdában, 1849. július 16-án, du. 1.30-kor, keresztelő szeptember 25-én. Keresztszülők: Oberlander asszony, Oberlander tanácsos felesége; Felix Güntz úr, ügyvéd; és Franz Schubert, első hegedűs, Drezdából.

Eugenie, született Düsseldorfban, 1851. december 1-jén, a napnak az első órájában (1 perccel 1 óra előtt); keresztelő 1852. január 31-én. Keresztszülők: Hasenclever asszony, (született Schadow), dr. Hasenclever felesége; Leser kisasszony; Theodor Hildebrandt professzor; és dr. Wolfgang Müller.

Az utolsó oldalon való bejegyzés:

Egyike az elsőknak, aki a Luteránus szertartás (1531–32) szerint celebrálta az Úrvacsorát, Freibergben a Kegyes Henrik udvaránál, egy Schumann nevű lelkész volt.

Lásd Bött(i)ger: Szászország története (I. kötet, 484. oldal)

„D” FÜGGELÉK

Német nyelvű versgyűjtemény

Az Emlékkönyvecskében található versek:*

Dem kleinen Veilchen gleich,
Das im Verborgenen blüht,
Sei immer fromm und gut,
Auch wenn dich niemand sieht

Kinderlied

Alle Menschen groß und klein
Spinnen sich ein Gewebe fein,
Wo sie mit ihrer Scherenspitzen
Gar zierlich in der Mitte sitzen;
Wenn nun darin ein Besen fährt,
Sagen sie, es wär' unerhört,
Man habe den größten Palast zerstört.

Goethe: Wunderglaube

Pisch, pisch, pisch, Soldatenkind,
Wenn dein Vater mit der Müße kimmt,
Schlägt er dich auf deine Müße,
Geht es immer bumm, bumm, bumm.

Kinderlied

Bauer, Bauer, Kessel,
Wer sißt drinnen?
Die hübsche Katherine!
Was macht sie?
Sie schleißt Federn –
Morgen tragen wir Wasser ein,
Fällt der ganze Kessel ein!

Kinderlied

Leid frißt das Herz und frißt den Mut,
Denk, diese Welt und du seist gut.
Leid löscht den Geist und den Verstand,
Die Freud' ist Gottes Feuerbrand.

Ernst Moritz Arndt: Trost

* A versek forrása Eugenie Schumann, *Erinnerungen* (Stuttgart: Engelhorn, 1927.), 318–332. Az emlékiratok között található még egy F. Rückert vers is *Sprüche fürs Leben* címmel, melynek idézésétől terjedelmi okok miatt eltekinttem.

Ammenuhr

Der Mond, der scheint,
Das Kindlein weint,
Die Glock schlägt Zwölf:
Daß Gott doch allen Kranken helf!

Gott alles weiß,
Das Mäuslein beißt,
Die Glock schlägt Ein:
Der Traum spielt auf dem Kissen dein!

Das Nönnchen läut'
Zur Mettezeit,
Die Glock schlägt Zwei:
Sie gehn ins Chor in einer Reih!

Der Wind, der weht,
Der Hahn, der kräht,
Die Glock schlägt Drei:
Der Fuhrmann hebt sich von der Streu.

Der Gaul, der scharrt,
Die Stalltür knarrt,
Die Glock schlägt Vier:
Der Kutscher siebt den Haber schier.

Die Schwalbe lacht,
Die Sonn erwacht,
Die Glock schlägt Fünf:
Der Wandrer macht sich auf die Strümpf!

Das Huhn gagackt,
Die Ente quackt,
Die Glock schlägt Sechs:
Steh auf, steh auf, du faule Hex!

Zum Bäcker lauf,
Ein Wecklein kauf,
Die Glock schlägt Sieben:
Die Milch tu an das Feuer schieben!

Tu Butter' nein,
Und Zucker fein.
Die Glock schlägt Acht:
Geschwind dem Kind die Supp gebracht!

[Des Knaben Wunderhorn]

*Großvaterlied**

Als der Großvater die Großmutter nahm,
Da wußte man nichts von Mamsell und Madam;
Die züchtige Jungfrau, das häusliche Weib
Sie waren echt deutsch noch an Seel' und an Leib.

Als der Großvater die Großmutter nahm,
Da herrschte noch sittig verschleierte Scham;
Man trug sich fein ehrbar und fand es nicht schön,
In griechischer Nacktheit auf Straßen zu gehn.

Als der Großvater die Großmutter nahm,
Da war ihr die Wirtschaft kein widriger Kram;
Sie las nicht Romane, sie ging vor den Herd,
Und mehr war ihr Kind als ein Schoßhund ihr wert.

Als der Großvater die Großmutter nahm,
Da war es ein Biedermann, den sie bekam;
Ein Handschlag zu jener hochrühmlichen Zeit
Galt mehr als im heutigen Leben ein Eid.

Als der Großvater die Großmutter nahm,
Da ruhte die Selbstsucht gefesselt und zahm;
Sie war nicht, entbrochen den Banden der Scheu,
Wie jetzo ein alles verschlingender Leu.

Als der Großvater die Großmutter nahm,
Da war noch die Tatkraft der Männer nicht lahm;
Der weibliche Zierling, der feige Phantast
Ward selbst von den Frauen verhöhnt und gehaßt.

Als der Großvater die Großmutter nahm,
Da rief noch der Vaterlandsfreund nicht vor Gram:
O gäbe den Deutschen ein holdes Geschick
Die glücklichen Großvaterzeiten zurück.

Nachtanz

Mit mir und dir ins Federbett,
mit mir und dir ins Stroh.

* Forrás B. R. Appel, *Robert Schumanns „Album für die Jugend“* (Zürich und Mainz: Atlantis, 1998), 152.

„E” FÜGGELÉK

Robert Schumann Endenichből írott levelei feleségének, Clarának*

Endenich, 1854. szeptember 14.

Milyen végtelenül boldog voltam, szeretett Clara, mikor megláttam kézírásodat! Köszönöm neked, hogy írtál egy ilyen napon és (köszönöm,) hogy te és a gyerekek még mindig a régi szeretettel gondoltok rám. Üdvözöld és csókolj meg a kicsinyeket! Ha csak legalább egyszer láthatnálak benneteket és szólhatnék hozzátok! De a távolság, végül is túl nagy! Legalább annyit szeretnék hallani felőletek, hogy hogyan megy sorotok úgy általában, hol laktok, és hogy vajon most is olyan nagyszerűen játszol-e, mint régen, vajon Marie és Elise fejlődnek-e, énekelnek-e még – vajon megvan-e még a Klems zongorád, ahová kerültek a (nyomtatott) kottagyűjteményeim és a kéziratok, ahol az albumunk van, amelyben Goethe, Jean Paul, Mozart, Beethoven, Weber autográf kéziratai vannak, és sok más levél, melyet neked és nekem címeztek, és ahol a *Neue Zeitschrift für Musik*, valamint a levelezéseim vannak? Megőrizted azokat a leveleket és szerelmes szavakat, amelyeket Bécsből Párizsba küldtem neked? Esetleg tudnál küldeni nekem néhány érdekességet, például Scherenberg költeményeit, újságom néhány korábbi évfolyamát és a Zenei házi- és életszabályokat? Ugyancsak fogytán van a kottapapírom, mert néha szeretnék írni egy kis zenét. Az életem nagyon egyszerű, folytonosan élvezem a szépséges kilátást Bonn felé, és amikor ott vagyok, a Siebengebirge hegyeinek és Godesburg látványát, melyre te is emlékezhetsz, mikor forró napsütésben dolgoztam a Page-n, és görcsrohamot kaptam. Aztán, kedves Clara, szeretném tudni, hogy te gondoskodtál-e ruháimról és hogy vajon te vagy-e az, aki néha szivart küld nekem? Sokat jelentene, ha ezt megtudhatnám. Írj nekem sokkal részletesebben a gyerekekről, vajon még mindig játszanak Beethovent és Mozartot, és a *Jugendalbumom* darabjait, Julie folytatja-e a zongorázást, és hogy van Ludwig, Ferdinánd és az elragadó Eugenie? Ó, mennyire szeretném hallani még egyszer a te csodálatos játékodat! Álom volt-e, hogy a múlt télen Hollandiában lehattunk, és annyira pompásan fogadtak téged mindenütt, különösen Rotterdamban, és rendeztek nekünk egy fáklyás felvonulást, és hogy a koncerteken milyen remekül játszottad Beethoven Esz-dúr zongoraversenyét, a C-dúr és f-moll szonátáit, Chopin etűdjeit, Mendelssohn *Lieder ohne Worte*-ját, valamint az én új D-dúr *Koncertdarabomat*? Emlékszel még az Esz-dúr témára, melyet az egyik éjjel hallottam, és amelyre variációkat írtam; el tudnád küldeni nekem, és talán vele együtt néhányat a te műveid közül is?

Olyan sok kérdésem és kívánságom van – bár csak elmehetnék hozzád, és közvetlenül neked mondhatnám. Ha fátylat akarsz borítani a dolgokra, melyeket kértem tőled, tégy úgy. Adieu, szeretett Clara és drága gyermekeim, és írjatok hamar. Maradok a ti hűséges

Robertetek.

* Forrás: E. Hanslick, „Robert Schumann in Endenich” (1899). (Transl. by Susan Gillespie), In *Schumann and His World*. (Ed. by R. Larry Todd), Princeton: Princeton University Press, 1994, 272–277.

Endenich, 1854. szeptember 18.

Szeretett Clara!

Micsoda örömteli üzenet, amit küldtél nekem ismét, hogy az ég milyen nagyszerű kisfiút adott neked, és ráadásul június hónapban! És hogy Marie és Elise előadták neked a *Bilder aus Osten*-t születésnapodon, mindkettőnk meglepetésére; és hogy Brahms, akinek kérlek, tolmácsold barátságomat és tiszteletteljes köszöntésemet, most már teljesen Düsseldorfba költözött – micsoda örömteli üzenet! Ha szeretnéd tudni, melyik az a név, amelyet mindenki más fölé emelek – valószínűleg sejtet – az egyetlen felejthetetlen! Boldogan hallottam, hogy valamennyi összegyűjtött mű megjelent, csakúgy, mint a *Csellóverseny*, a *Hegedűfantázia*, amit Joachim olyan csodásan játszott, és a *Fugetták*. El tudnád küldeni nekem – mivel olyan kedvesen ajánlottad – egyiket vagy másikat közülük? Ha írsz Joachimnak, add át neki üdvözlőmet. Brahms és Joachim mit komponáltak? Megjelent már az Overture a *Hamlet*ből, és befejezte már a másik művét? Írtad, hogy zongoraórákat adsz a zongoraszobában. Kik most a növendékeid, és kik a legjobbak? Ugye nem hajszolod agyon magad, drága Clara?

Este nyolc óra van. Éppen most tértem vissza Bonnból, és mint mindig, látogatást tettem Beethoven szobránál, mely minden alkalommal örömmel tölt el. Ahogy ott álltam előtte, az orgona hangja kiszűrődött a katedrálisból. Most már erősebb vagyok, és sokkal fiatalabbnak látszom, mint Düsseldorfban. Most pedig egy szívességet kell hogy kérjek tőled, mégpedig hogy írj dr. Petersnek, hogy néha adjon nekem pénzt bizonyos dolgokra, melyekre szükségem van, és majd te visszafizeted neki. Gyakran szegény emberek kérnek tőlem (pénzt), és olyankor sajnálatot érzek. Máskülönben az életem nem olyan eseménydús, mint annak előtte. Mennyire különbözik attól, ahogyan lenni szokott! Küldj híreket a rokonaink és barátaink életéről, akik Kölnben, Lipcsében, Drezdában és Berlinben élnek, Woldemarról, dr. Härtelről; mindnyájukat ismered.

Most szeretnék néhány dolgot felidézni a számodra, szép múlt időket: utazásainkat Svájcba, Heidelbergbe, Lausanne-ba, Vevey-be, Chaminix-ba, aztán hágai utunkat, ahol a legbámulatosabb dolgokat érted el, aztán az antwerpeni és brüsszeli utunkat, aztán a Düsseldorffi Zenei Fesztivált, ahol a 4. szimfóniámat mutatták be első ízben, és a harmadik napon az a-moll versenyművet, melyet olyan kiválóan játszottál, és a közönség nagyszerűen tapsolt, a "Rajna" Overture-t, melyet kevésbé ragyogó tapssal jutalmaztak. Azonkívül emlékszel, Svájcban hogyan tűnt fel először az Alpok, teljes ragyogásában? A kocsis elkezdett gyorsabban hajtani, és emiatt te egy kicsit féltél. Minden utazásunkról vannak naplóim, beleértve azt, amelyet mint iskolás és diák készítettem, sőt az okozna igazán nagy örömet, ha elküldenéd nekem naplód egy kötetét és talán egy példányát a szerelmes szavaknak, melyeket Bécsből írtam neked Párizsba. Megvan még a kis kettős arckép (amit Rietschel készített Drezdában)? Nagy boldogságot szereznel vele. Aztán még egy kívánságom van, amit szeretnék kérni tőled, hogy mondd el nekem a gyerekek születésnapjait; a kis kék könyvecskébe voltak beleírva.

Most Marie-nak és Elise-nek akarok írni, akik olyan forró köszöntést küldtek nekem. Isten veled, legjóságosabb Clara, ne felejts engem; írtj hamar a te

Robertednek

Endenich, 1854, szeptember 26.

Mekkora örömet szerezte nekem megint, szeretett Clara, a leveleddel, a csomaggal és a kettős arcképpel. Képzetelem nagyon összezavarodott a sok álmatlan éjszaka miatt, és most láthatom újra a te nemes, komoly arcvonásaidat.

Hanem amit írtál – azok adták nekem a legnagyobb vidámságot. És amit írtál Brahmsról és Joachimról, és szerzeményeikről. Meglepődtem, hogy Brahms az ellenpontot tanulmányozza, ami egyáltalán nem úgy tűnik, hogy illene hozzá. Szeretném megismerni Joachim három darabját zongorára és brácsára; emlékszel a hegedűre és zongorára írt *Läuschen*-re, arra a rettenetes darabra? Sok üdvözet Woldemarnak is.

Emlékszem Laurens Brahmsról készített portréjára, de a sajátoméra nem. Köszönöm, hogy elmondtad a gyerekek születésnapját; kik lesznek a legkisebb keresztszülei, és melyik templomban tartjátok a keresztelőt? Írj még többet a gyerekekről és magadról, hön szeretett Clara.

A te Roberted

Endenich, 1854. október 10.

Drága szeretett Clara, micsoda örömcsomagot küldtél nekem megint! Julie és a te leveled; és Brahms műve, arra a témára, amelyre te írtál variációkat; és A. B. *Wunderhorn*-jának három kötete, az én kedvenc könyvem, melyből sok darabot komponáltam; és még a "*Wenn ich ein Vöglein wär*" is benne volt a *Genovev*ából. Emlékszel, hogyan énekli Golo egyre merészebben, és hogyan társítja a verseket különböző dallamokkal?

Nagy hálával tartozom a kis költemény másolatáért, amit Bécsből írtam neked Párizsba. Még mindig igen szeretem a Roma anagrammát (Amor). Néha szeretném, ha hallanál engem fantáziákat játszani a zongorán; azok a legkedvesebb óráim. Szeretném tanulmányozni Brahms variációit közelebbről; majd magam fogok neki írni. Esetleg, jószágodból kifolyólag, lehetne még egyszer megtekintenem a *Gesänge der Frühe* kéziratát? Mi történik a D-dúr zenekaros *Koncertdarab* megjelenésével kapcsolatban, amelyet olyan szépen játszottál Amsterdamban, és a második Spanish *Liederspiel* ügyében?

Szeretett Clara, kérlek, fogadd a gratulációkat a Holland kitüntetésért; ez volt az első tiszteletbeli rang, amit kaptam. Ha írsz Verhulstnak, add át neki jókívánságaimat. Ki az a Lindhult úr? Azt gondoltam láttam őt egyszer Düsseldorfban; nem mondott sokat, de úgy tűnt, hogy sok mindent hordoz magában. Nagyon jól emlékszem Grimm úrra is; mindig vele és Joachimmal voltunk a vasútállomás étkezőjében (Hannoverben). Add át neki üdvözetemet és főképpen Leser kisasszonynak is. Magam fogok írni Brahmsnak, valamint Marie-nak és Julie-nak is. Bonni sétáimat folytatom, és üditem magam a Siebengebirge hegyeinek varázslatos látványával; emlékszel még, hogyan másztuk meg a Drachenfels-et, és hogyan találkoztunk össze egy tekintélyes egyházatyával? Nem volt könnyű az árral szemben eljutni Nonnenwerth szigetére. Most elbúcsúzom, drága Clara; üdvözetem mindenkinek, aki még emlékszik rám.

A te Roberted.

1854. október 12.

Most kaptam meg szívélyes leveled a kis Marie dagerrotíp fényképével, melyet még mindig emlékezetemben őrzök. Köszönetem a szivarokért is, mint ahogy a *Wunderhorn* negyedik

kötetért. Én is szeretettel emlékezem az angol sakk-könyvre, és örömeimre szolgál, ha megoldhatok néhány megfejtetlen játékot. Egyre jobban és jobban becsülöm Brahms variációit. Átadnád neki a mellékelt levelet? Boldogan hallom azt is, hogy híreid vannak Beckettől Freibergből, és Härteltől is várok valami hírt szerzeményeim tematikus jegyzékével kapcsolatban. Most azt is el kell mondanom neked, hogy egyre inkább elragadtatnak variációid, és emlékszem milyen pompásan játszottad azokat és az enyémeiket is. Szívesen elmélkedem a neked írt verseken is, drága Clara, írásaim között, és az augusztusi napról, mikor ... a Clara, Aurora, Eusebius napok következtek sorban, és én elküldtem neked az eljegyzési gyűrűt Beckeren keresztül. Emlékszel Blankenburgra, ahol kerestettem veled egy gyémántgyűrűt a virágcsokorban, és te elvesztetted az egyik gyémántot Düsseldorfban és valaki megtalálta azt? Ezek nagyon boldog emlékek.

Írj nekem még többet, drága Clara, a gyerekekről. Mindig is nehéz volt Ludwigot szóra bírni, de nem gondoltam volna ugyanezt Ferdinándról. És írj nagyon hamar és mindig ilyen felvidító híreket. Az egykori és megújult szeretetben, a te ragaszkodó

Roberted

Egy 1854. november 27-ei levéltöredék

Johannes variációi nagy örömet szereztek nekem már az első olvasásra, és mind inkább, ahogy megismertem őket. Majd fogok írni Brahmsnak később; a portréja, amit Laurens festett, még mindig a dolgozószobámban lóg? Ő az egyik lelegegánsabb férfi, valamint a legkiválóbb. Élvezettel tölt el annak a nemes benyomásnak az emléke, amit ő tett bennem legegyszerűbben a C-dúr szonátájával, majd később a fisz-moll szonátával és az esz-moll Scherzóval. Bárcsak hallhatnám még egyszer! Szeretném, ha a balladáit is meglennének.

1855. január 6.

Nohát, kedves Clara, szeretnék köszönetet mondani legfőképpen a művészek leveleiért, és Johannesnek a szonátákért és a balladáikért. Most már ismerem őket. A szonáták – emlékszem, hallottam egyszer, amikor játszotta őket – olyan mélyen megindítottak; mindenütt telve szellemmel, mélységgel, hajtóerővel, minden egyé szöve. És a balladákban az első csodálatos, teljesen új; csak a *doppio movimento*-t, miképpen a másodikban is, nem értem – nem túl gyors? A finálé egyszerre gyönyörű és különös! A második mennyire különbözik, teli van változatossággal, hogy gazdag táptalaja legyen a képzeletnek; varázslatos hangzatok vannak benne. Az utolsó *fisz* a basszusban úgy tűnik, a harmadik balladába vezet át. Mi a jó szó erre? Zseniális – nagyszerű, és lépésről lépésre egyre titokzatosabbá válik a *pp* után a trióban; az utóbbi teljesen átalakul, majd a visszatérés, és a finálé! Talán ez a ballada rád is hasonló benyomást tesz, drága Clara? A negyedik balladában milyen nagyszerű, hogy a dallam furcsa első hangja oda-vissza változik a fináléban moll és dúr között, aztán bánatosan dúrban marad. Előre most már a nyitányokhoz és a szimfóniákhoz! Nem szereted jobban ezeket, mint az orgona(zenét), Clarám? Egy szimfónia vagy egy opera lelkesedést és izgatottságot vált ki, és ez a leggyorsabb módja annak, hogy minden más kompozíció irányába is elmozduljunk. Ez elkerülhetetlen.

Most add át Johannesnek szívélyes üdvözetem, és a gyerekeknek, és neked, szívem szerelme, ne felejtsetd végtelenül szerető hű

Robertedet

„F” FÜGGELÉK

Ábrák jegyzéke

- Főoldal: Robert Schumann 1850-ben. Eduard Bendemann 1859-ben készített szénrajza.
Forrás: <http://www.schumann-gesellschaft.de/bilder/schumann-bendemann.html>
1. A Schumann család nemzetségfája. Forrás: Paula & Walter Rehberg, *Robert Schumann. Sein Leben und sein Werk* (Zürich: Artemis Verlag, 1954), 784.
 2. Clara Wieck 1840-ben. Befejezetlen színes rajz.
Forrás: http://www.onlinekunst.de/september/13_09_ClaraSch.htm
 3. Robert Schumann 1839-ben Bécsben. Josef Kriehuber litográfiája.
Forrás: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Robert_Schumann_1839.jpg
 4. Marie és Clara Schumann; Dagerrotípa, Drezda, 1844/45.
Forrás: B. R. Appel, *Robert Schumanns „Album für die Jugend”* (Zürich und Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1998), 44.
 5. Clara Schumann terhességei – diagram. Saját készítés.
 6. A Schumann gyerekek 1854/55-ben Düsseldorfban. Fotográfia.
Forrás: <http://www.schumann-gesellschaft.de/bilder/kinder-schumanns.html>
 7. Robert Schumann, *Erinnerungsbüchelchen für unsere Kinder* 20-21. oldala, 1847. június 30-i bejegyzéssel. Forrás: Appel, Album, 50.
 8. Robert és Clara Schumann kettősportréja 1846-ból. Ernst Rietschel domborműve.
Forrás: http://www.robert-schumann-gesellschaft-frankfurt.de/Robert_Clara1.gif
 9. Robert Schumann két gyermekdallama a *Gedenkbuch für Marie*-ből.
Forrás: Appel, Album, 48.
 10. A Jugendalbum különálló „Bostoni vázlatlapja”. Forrás: Appel, Album, 93.
 11. A Jugendalbum vázlatait tartalmazó Skizzenbuch 6. oldala.
Forrás: Appel, Album, 195.
 12. A Jugendalbum címlistája (New York-i jegyzék). Forrás: Appel, Album, 97.
 13. Nyomtatás elrendezésének javaslata Hermann Härtel 1848. szeptember 19-én kelt levelében. Forrás: Appel, Album, 174.
 14. A Jugendalbum eredeti kiadásának címlapja. Christian Hahn litográfiája Ludwig Richter szépiarajza alapján. Forrás: Appel, Album, 92.
 15. Johann Peter Lyser: *Musikalisches Bilder=ABC zum Lesenlernen der Noten, Vorzeichen und Schlüssel. Vorschule des ABC vom Prof. Panseron*, (Berlin: Schleisinger, 1842), 15. példa.
 16. *A Wilder Reiter* (№ 8.) címkéje. Forrás: Appel, Album, 121.
 17. *A Fröhlicher Landmann* (№ 10.) címkéje. Forrás: Appel, Album, 123.
 18. *A Knecht Ruprecht* (№ 12.) címkéje. Forrás: Appel, Album, 125.
 19. *A Frühlingsgesang* (№ 15.) címkéje. Forrás: Appel, Album, 130.
 20. *Az Erster Verlust* (№ 16.) címkéje. Forrás: Appel, Album, 104.
 21. *A Rundgesang* (№ 22.) címkéje. Forrás: Appel, Album, 133.
 22. *Az Ernteliedchen* (№ 24.) címkéje. Forrás: Appel, Album, 137.
 23. *A Weinlesezeit* (№ 33.) címkéje. Forrás: Appel, Album, 145.
 24. *A Mignon* (№ 35.) címkéje. Forrás: Appel, Album, 147.
 25. *A Winterszeit I., II.* (№ 38. és 39.) címkéje. Forrás: Appel, Album, 154.
 26. *Hausmusik*. Ludwig Richter fametszete. Forrás: Appel, Album 33.
 27. C. Debussy: *Children's Corner* első kiadásának címlapja.
Forrás: http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.07.13.1/marion_fig3.html

„G” FÜGGELÉK

Kottamellékletek

43
Klavierstücke
für die
Jugend
von
Robert Schumann

Eigenthum der Verleger
Schubert & Comp.
Leipzig, Hamburg & New York
Mailand, Ricordi
London, Ewer & Co.
Paris, Brandus & Co.

Entered according to act of Congress in the year 1849, by Schubert & Co. in
the Clerks office of the District-court of the southern District of New-York.

Erste Abtheilung
für Kleinere.
Preis 1½ Th.

Zweite mit einem Textanhange vermehrte Auflage

Pracht Ausgabe
complett in 1 Band gebunden.
Preis 3½ Th

Zweite Abtheilung
für Erwachsene.
Preis 2 Th.

Robert Schumann, *Album für die Jugend. 43 Klavierstücke.*
Második kiadás (fakszimile). Hamburg: J. Schubert, 1850.

Inhalt.

Erste Abtheilung:

für kleinere.

[1] Melodie.....	Seite 1	Fröhlicher Kauderwäsz (m. Vign.)..	S. 10 [10]
[2] Soldatenmarsch.....	" 2	Sicilianisch.....	" 11 [11]
[3] Trällerliedchen.....	" 3	Arrecht Andrecht (m. Vign.).....	" 12 [12]
[4] Choral.....	" 4	Gold kömmt der Saat.....	" 14 [13]
[5] Stückchen.....	" 5	Kleine Studie.....	" 16 [14]
[6] Arme Musik.....	" 6	Frühlingsgesang (m. Vign.).....	" 18 [15]
[7] Trällerliedchen.....	" 7	Erster Wechtel (m. Vign.).....	" 20 [16]
[8] Wandler Meiter (mit Vign. auf dem Titelblatt).....	" 8	Kleiner Morgenmunderer.....	" 21 [17]
[9] Volkslied.....	" 9	Schmitterliedchen.....	" 22 [18]

Zweite Abtheilung:

für Crouchknerz.

[19] Romantse.....	" 28	A rirgslied.....	" 40 [31]
[20] Gändliches Lied.....	" 29	Schherstodt.....	" 42 [32]
[21] * *	" 29	Weinleitetli (m. Vign.).....	" 44 [33]
[22] Wandgesang.....	" 29	Chemé.....	" 46 [34]
[23] Meiterstück.....	" 29	Mignon (m. Vign.).....	" 47 [35]
[24] Grindeliedchen (mit Vign.).....	" 30	Lied italienischer Harinaari.....	" 48 [36]
[25] Nachlänge aus dem Theater.....	" 31	Matrosenlied.....	" 50 [37]
[26] * *	" 31	Winterzeit (m. Vign.).....	" 54 [38/9]
[27] Canonisches Liedchen.....	" 33	Kleine Lüge.....	" 58 [40]
[28] Erinnerung.....	" 34	Nordisches Lied.....	" 59 [41]
[29] Fremder Mann.....	" 35	Figurierter Choral.....	" 60 [42]
[30] * *	" 35	Splustlied.....	" 62 [43]

[1] MELODIE.

— 1 —

[2] SOLDATENMARSCH.

Munter und straff.

Musical score for 'SOLDATENMARSCH' in 2/4 time, marked 'Munter und straff'. The score consists of five systems of piano accompaniment. The first system starts with a forte (f) dynamic. The second system is marked with measure number [17]. The third system is marked with measure number [18]. The fourth system is marked with measure number [20]. The fifth system is marked with measure number [26]. The music features a rhythmic march pattern with eighth and sixteenth notes.

[3] TRÄLLERLIEDCHEN.

Nicht schnell.

Musical score for 'TRÄLLERLIEDCHEN' in 3/4 time, marked 'Nicht schnell'. The score consists of five systems of piano accompaniment. The first system starts with a piano (p) dynamic. The second system is marked with measure number [15]. The third system is marked with measure number [19]. The fourth system is marked with measure number [15]. The fifth system is marked with measure number [20]. The music features a light, waltz-like melody with eighth and sixteenth notes.

[4] EIN CHORAL.

Musical score for 'EIN CHORAL' in G major, 4/4 time. The score consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts with a piano (p) dynamic. Measure numbers 7, 14, 20, and 27 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a steady harmonic accompaniment in the bass and a melodic line in the treble.

[5] STÜCKCHEN.

Musical score for 'STÜCKCHEN' in G major, 3/4 time. The tempo is marked 'Nicht schnell.' The score consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts with a piano (p) dynamic. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated at the beginning of their respective systems. The music is characterized by a light, rhythmic accompaniment in the bass and a melodic line in the treble.

[6] **ARMES WAISENKIND.**

Langsam.

Musical score for 'Armes Waisenkind' in 3/4 time, marked *Langsam.* The score consists of five systems of piano accompaniment. The first system is marked *p*. The second system is marked *Langsamer.* The third system is marked *Im Tempo.* The fourth system is marked *Langsamer. Im Tempo.* The fifth system is marked *Im Tempo.* Measure numbers 6, 12, 18, 24, and 30 are indicated at the beginning of each system.

[7] **JÄGERLIEDCHEN.**

Frisch und fröhlich.

Musical score for 'Jägerliedchen' in 3/4 time, marked *Frisch und fröhlich.* The score consists of five systems of piano accompaniment. The first system is marked *p*. The second system is marked *ff*. The third system is marked *ff*. The fourth system is marked *p*. The fifth system is marked *p*. Measure numbers 6, 12, 17, and 23 are indicated at the beginning of each system.

[8] **WILDER REITER.**

Musical score for 'WILDER REITER' in G major, 2/4 time. The score consists of five systems of piano accompaniment. The first system starts with a dynamic marking of *mf*. The second system has a dynamic marking of *sf*. The third system has a dynamic marking of *sf*. The fourth system has a dynamic marking of *mf*. The fifth system has a dynamic marking of *mf*. Measure numbers [5], [10], [15], and [20] are indicated at the beginning of their respective systems.

[9] **VOLKSLIEDCHEN.**

Musical score for 'VOLKSLIEDCHEN' in G major, 2/4 time. The score consists of five systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Im klagenden Ton.' with a dynamic of *p*. The second system is marked 'Lustig.' with a dynamic of *sf*. The third system has a dynamic of *sf*. The fourth system is marked 'Wie im Anfang.' with a dynamic of *p*. The fifth system has a dynamic of *sf*. Measure numbers [6], [11], [15], and [19] are indicated at the beginning of their respective systems.

[10] **FRÖHLICHER LANDMANN,**
von der Arbeit zurückkehrend.

Frisch und munter.

Musical score for 'Fröhlicher Landmann' in 2/4 time. The score consists of five systems of piano accompaniment. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is marked 'Frisch und munter.' and begins with a piano (p) dynamic. The score includes measures 5, 9, 13, and 17, with a final measure 17. The piece concludes with a fermata over the final chord.

[11] **SICILIANISCH.**

Schalkhaft.

Musical score for 'Sicilianisch' in 3/4 time. The score consists of five systems of piano accompaniment. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is marked 'Schalkhaft.' and begins with a piano (p) dynamic. The score includes measures 9, 16, 25, and 31, with a final measure 31. The piece concludes with a fermata over the final chord. The score includes dynamic markings such as 'cresc.' and 'f'.

Vom Anfang ohne Wiederholungen bis zum Schluss.

[12] KNECHT RUPRECHT.

M. M. $\sigma = 126$.

Musical score for measures 161-177. The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). Measure 161 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 163 includes a piano (*p*) dynamic marking. Measure 177 ends with a fermata. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some triplet patterns.

Musical score for measures 131-166. The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). Measure 131 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 139 includes a piano (*p*) dynamic marking. Measure 145 includes a piano (*p*) dynamic marking. Measure 152 includes a piano (*p*) dynamic marking. Measure 159 includes a piano (*p*) dynamic marking. Measure 166 ends with a fermata. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some triplet patterns.

[13] **Mai, lieber Mai, -**
Sald bist du wieder da!

Nicht schnell.

Musical score for the first system, measures 5-20. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *pp*. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated at the beginning of their respective staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some rests and slurs.

Musical score for the second system, measures 24-46. The score continues from the first system and includes dynamic markings such as *f*, *sf*, *pp*, and *mf*. Measure numbers 24, 28, 33, 38, 43, and 46 are indicated at the beginning of their respective staves. The music continues with similar rhythmic patterns and melodic lines.

[14] **KLEINE STUDIE.**

Leise und sehr egal zu spielen.

[15] FRÜHLINGSGESANG.

Innig zu spielen. M. M. ♩ = 56.

Musical score for 'Frühlingsgesang' (No. 15). The score is written for piano and consists of six systems of music. The first system starts with a dynamic marking of *mf*. The second system is marked with [5]. The third system is marked with [9]. The fourth system is marked with [13]. The fifth system is marked with [17]. The sixth system ends with a fermata. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Continuation of the musical score for 'Frühlingsgesang' (No. 15). It consists of six systems of music. The first system starts with a dynamic marking of *pp* and the instruction *Färschiebung*. The second system is marked with [21]. The third system is marked with [26]. The fourth system is marked with [30]. The fifth system is marked with [34] and includes the instruction *pp Färschiebung*. The sixth system is marked with [38]. The seventh system is marked with [42] and includes the instruction *Etwas langsamer.* The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

[16] ERSTER VERLUST.

Nicht schnell.

Musical score for 'ERSTER VERLUST' in G major, 3/4 time. The score consists of five systems of piano accompaniment. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a fortissimo (*sf*) dynamic. The third system includes a piano (*p*) dynamic. The fourth system includes a piano (*p*) dynamic and a tempo change to 'Im Tempo.' The fifth system includes a fortissimo (*f*) dynamic. Measure numbers 6, 13, 19, and 26 are indicated at the beginning of their respective systems.

[17] KLEINER MORGENWANDERER.

Frisk und keckig.

Musical score for 'KLEINER MORGENWANDERER' in G major, 3/4 time. The score consists of five systems of piano accompaniment. The first system starts with a fortissimo (*f*) dynamic. The second system includes a piano (*p*) dynamic. The third system includes a piano (*p*) dynamic. The fourth system includes a piano (*p*) dynamic and a tempo change to 'Das 1^{te} mal! Das 2^e mal!'. The fifth system includes a piano (*p*) dynamic and a tempo change to 'Schwächer.' Measure numbers 6, 12, 18, and 23 are indicated at the beginning of their respective systems.

[19] **KLEINE ROMANZE.**

Nicht schnell. M.M. $\text{♩} = 430.$

Musical score for 'Kleine Romanze' in G major, 3/4 time. The score consists of five systems of piano accompaniment. The first system starts with a piano (p) dynamic and includes a first ending bracket. The second system has a piano (p) dynamic. The third system has a piano (p) dynamic. The fourth system has a piano (p) dynamic and includes a first ending bracket. The fifth system has a piano (p) dynamic and includes a first ending bracket. The score is marked with various dynamics including piano (p), piano-piano (pp), and fortissimo (ff). It also includes performance instructions such as 'dim.' (diminuendo) and 'ffred.' (forzando).

[18] **SCHNITTERLIEDCHEN.**

Nicht sehr schnell.

Musical score for 'Schneiderliedchen' in G major, 3/4 time. The score consists of five systems of piano accompaniment. The first system starts with a piano (p) dynamic. The second system has a piano (p) dynamic. The third system has a piano (p) dynamic. The fourth system has a piano (p) dynamic. The fifth system has a piano (p) dynamic. The score is marked with various dynamics including piano (p) and piano-piano (pp). It also includes performance instructions such as 'dim.' (diminuendo).

[20] LÄNDLICHES LIED.

Im mässigen Tempo.

Musical score for 'Ländliches Lied' (Op. 10, No. 20) by Frédéric Chopin. The score is in G major and 3/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a piano (p) dynamic and includes a first ending bracket. The second system begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system includes a first ending bracket and a piano (p) dynamic. The fourth system includes a piano (p) dynamic. The fifth system includes a mezzo-forte (mf) dynamic. Pedal markings (Ped.) are present throughout the piece.

[21] ★ ★

Langsam und mit Ausdruck zu spielen. $\text{♩} = 84$.

Musical score for Op. 10, No. 21 by Frédéric Chopin. The score is in G major and 3/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a piano (p) dynamic and includes a first ending bracket. The second system is marked 'Langsamer.' and includes a first ending bracket. The third system is marked 'Im Tempo.' and includes a first ending bracket and a piano (p) dynamic. The fourth system includes a piano (p) dynamic and a first ending bracket. The fifth system is marked 'langsam.' and includes a first ending bracket. Pedal markings (Ped.) are present throughout the piece.

[22] RUNDGESANG.

Mäßig. Sehr gebunden zu spielen. M. M. ♩. = 72.

Musical score for 'RUNDGESANG' in G major, 3/4 time. The score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts at measure 1. The second system starts at measure 5. The third system starts at measure 9. The fourth system starts at measure 13. The fifth system starts at measure 17. Dynamics include *p*, *mf*, *f*, and *sf*. The piece concludes with a *p* dynamic in the final measure.

Langsamer. Im Tempo.

Musical score for 'Langsamer. Im Tempo.' in G major, 3/4 time. The score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts at measure 22. The second system starts at measure 27. The third system starts at measure 31. The fourth system starts at measure 35. The fifth system starts at measure 39. The sixth system starts at measure 44. Dynamics include *p*, *sf*, and *p*. The piece concludes with a *p* dynamic in the final measure.

[23] REITERSTÜCK.

Kurz und bestimmt. M. M. ♩. = 100.

Musical score for 'REITERSTÜCK' in G major, 2/4 time. The score consists of six systems of two staves each. The first system starts at measure 4. The second system starts at measure 9 and includes the instruction 'cresc.'. The third system starts at measure 13 and includes the instruction 'ff'. The fourth system starts at measure 17. The fifth system starts at measure 21. The sixth system starts at measure 25. The piece concludes with a final cadence.

Continuation of the musical score from page 28. It consists of six systems of two staves each. The first system starts at measure 29 and includes the instruction 'Nach und nach schwächer.'. The second system starts at measure 33. The third system starts at measure 37 and includes the instruction 'Immer schwächer.' and 'Ped.'. The fourth system starts at measure 41 and includes the instruction 'pp'. The fifth system starts at measure 45 and includes the instruction 'pp'. The sixth system starts at measure 49 and includes the instruction 'pp'. The piece concludes with a final cadence.

[24] ERNDETLIEDCHEN.

Mit fröhlichem Ausdruck.

Musical score for 'ERNDETLIEDCHEN' (No. 24). The score is written for piano and includes five systems of music. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo/mood is 'Mit fröhlichem Ausdruck' and the dynamic is *mf*. The second system begins with measure 6. The third system begins with measure 11 and includes a *ff* dynamic marking. The fourth system begins with measure 16 and includes a *p* dynamic marking. The fifth system begins with measure 21 and includes the instruction 'Lausamer, Im Tempo.' and a *f* dynamic marking.

[25] NACHKLÄNGE AUS DEM THEATER.

Etwas agitiert.

Musical score for 'NACHKLÄNGE AUS DEM THEATER' (No. 25). The score is written for piano and includes five systems of music. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo/mood is 'Etwas agitiert' and the dynamic is *mf*. The second system begins with measure 51 and includes a *crec.* dynamic marking. The third system begins with measure 57 and includes a *ff* dynamic marking. The fourth system begins with measure 159 and includes a *p* dynamic marking and the instruction 'dimin.'. The fifth system begins with measure 261 and includes a *crec.* dynamic marking.

[26] ★ ★ ★

Nicht schnell. hübsch vorzutragen.

[5] Musical notation for measures 5-8, including dynamic markings *sf* and *mf*.

[9] Musical notation for measures 9-13, including dynamic markings *sf* and *mf*.

[14] Musical notation for measures 14-17, including dynamic markings *sf* and *mf*.

[18] Musical notation for measures 18-21, including dynamic markings *sf* and *mf*.

[27] CANONISCHES LIEDCHEN.

Nicht schnell und mit innigem Ausdruck.

[8] Musical notation for measures 8-12, including dynamic markings *sf*, *p*, and *sf*. Includes the instruction "Das 2^{te} mal."

[13] Musical notation for measures 13-17, including dynamic markings *sf* and *mf*. Includes the instruction "erfand."

[21] Musical notation for measures 21-25, including dynamic markings *sf* and *mf*. Includes the instruction "Im Tempo."

[30] Musical notation for measures 30-34, including dynamic markings *sf*, *pp*, and *ppp*. Includes the instruction "Etwas langsamer."

[28] ERINNERUNG.

(A. N. von Joh. Bach.)

Nicht schnell und sehr gesangvoll zu spielen.

Musical score for 'ERINNERUNG' in G major, 3/4 time. The score consists of five systems of piano accompaniment. The first system includes the instruction 'Nicht schnell und sehr gesangvoll zu spielen.' and 'p'. The second system includes 'sf'. The third system includes 'ritard. a tempo.'. The fourth system includes 'rit.'. The fifth system includes 'Das 1^{te} mal.' and 'Das 2^{te} mal.'. The score is marked with 'Ped.' throughout.

[29] FREMDER MANN.

Stark und kräftig zu spielen. M. M. ♩ = 144.

Musical score for 'FREEMDER MANN' in G major, 3/4 time. The score consists of five systems of piano accompaniment. The first system includes the instruction 'Stark und kräftig zu spielen. M. M. ♩ = 144.' and 'sf'. The second system includes 'Das 1^{te} mal.' and 'Das 2^{te} mal.'. The third system includes 'Das 1^{te} mal.'. The fourth system includes 'Das 1^{te} mal.'. The fifth system includes 'Das 1^{te} mal.' and 'Das 2^{te} mal.'. The score is marked with 'f' throughout.

Musical score for page 36, measures 132-162. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *pp*, *f*, *mf*, and *ff*. It features a section labeled "Coda" starting at measure 152, with sub-sections "Das 1^{te} mal." and "Das 2^{te} mal." The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Musical score for page 37, measures 168-198. The score continues from the previous page and includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *ff*. It features a section labeled "Coda" starting at measure 186. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

[30] ★ ★

Sehr langsam.
p Das 3^{te} mal *pp*
f. C.

[4]

[5]

[6] Das 1^{te} mal. Das 2^{te} mal.
pp *sf*

[7]

[8]

Etwas langsamer.
pp *sf* *pp* *sf*

[19]

[23]

[27]

[30]

Etwas langsamer.
pp *sf* *pp* *sf*
 In Tempo.

[33]

[37]

[31] KRIEGSLIED.

Sehr kräftig. M.M. ♩ = 84.

[6] *ff* *Ped.*

[11] *Ped.*

[15] *ff* *Ped.*

[20] *Ped.*

[25] *Ped.*

[30] *ff* *Ped.*

[35] *ff* *Ped.*

[40] *Ped.*

[45] *ff*

[50] *Ped.*

[32] SHEHERAZADE.

Zienlich langsam, keise.

Musical notation for measures 5-8. Measure 5 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 6 is marked with a forte (*ff*) dynamic. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C).

Musical notation for measures 9-12. Measure 9 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 10 is marked with a forte (*ff*) dynamic. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C).

Musical notation for measures 13-16. Measure 13 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 14 is marked with a forte (*ff*) dynamic. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C).

Musical notation for measures 17-20. Measure 17 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 18 is marked with a forte (*ff*) dynamic. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C).

Musical notation for measures 21-24. Measure 21 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 22 is marked with a forte (*ff*) dynamic. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C).

Musical notation for measures 25-28. Measure 25 is marked with a forte (*ff*) dynamic. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C).

Musical notation for measures 29-32. Measure 29 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 30 is marked with a forte (*ff*) dynamic. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The word "ritard." is written above the staff.

Musical notation for measures 33-36. Measure 33 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 34 is marked with a forte (*ff*) dynamic. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C).

Musical notation for measures 37-40. Measure 37 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 38 is marked with a forte (*ff*) dynamic. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C).

Musical notation for measures 41-44. Measure 41 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 42 is marked with a forte (*ff*) dynamic. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C).

Musical notation for measures 45-48. Measure 45 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 46 is marked with a forte (*ff*) dynamic. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The word "ritard." is written above the staff.

[33] "Weinlesezeit —
Fröhliche Zeit!"

Mutter, K. M. = 120.

Musical score for 'Weinlesezeit' (Fröhliche Zeit!) in G major, 2/4 time. The score consists of six systems of piano and pedal parts. The first system is marked *mf*. The second system is marked *f*. The third system is marked *p*. The fourth system is marked *f*. The fifth system is marked *p*. The sixth system is marked *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a fermata over the final chord.

Continuation of the musical score for 'Weinlesezeit' (Fröhliche Zeit!) in G major, 2/4 time. The score consists of six systems of piano and pedal parts. The first system is marked *fp*. The second system is marked *p*. The third system is marked *f*. The fourth system is marked *p*. The fifth system is marked *f*. The sixth system is marked *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a fermata over the final chord.

[34] **THEMA.**

Langsam. Mit inniger Empfindung. *And. M. = 84.*

Musical score for 'THEMA' in 3/4 time, marked 'Langsam. Mit inniger Empfindung. And. M. = 84.' The score consists of two systems of staves. The first system includes measures 5, 9, and 14. The second system includes measures 19 and 29. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *p*, *pp*, and *ppp*. Pedal markings 'Ped.' are present throughout. A section starting at measure 29 is marked 'Das 1ste mal.' and includes the instruction 'Nach und nach langsamer.' The score concludes with a double bar line.

[35] **MIGNON.**

Langsam-zart.

Musical score for 'MIGNON' in 3/4 time, marked 'Langsam-zart.' The score consists of two systems of staves. The first system includes measures 7, 14, and 20. The second system includes measures 27 and 34. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *p*, *pp*, and *ppp*. Pedal markings 'Ped.' are present throughout. A section starting at measure 27 is marked 'Das 1^{te} mal.' and includes the instruction 'Das 2^{te} mal.' The score concludes with a double bar line.

[36] LIED ITALIENISCHER MARINARI.

Leichtsam. *Schnell.*

[35]

[40] Das 1^{te} mal. Das 2^{te} mal.

[44]

[49]

[24]

[29]

[34]

[38]

[42]

[46] *Lebhaft.* *Schnell.*

[37] MATROSENLIED.

Nicht schnell.

[6] [12] [18] [24]

This musical score consists of six systems of piano accompaniment for the first part of the 'Matrosenlied'. Each system contains two staves (treble and bass clef). The first system is marked 'Nicht schnell.' and includes a dynamic marking of 'p'. The second system has a dynamic marking of 'mf'. The third system has a dynamic marking of 'f'. The fourth system has a dynamic marking of 'f'. The fifth system has a dynamic marking of 'f'. The sixth system has a dynamic marking of 'p'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and arpeggiated figures.

[34] [36] [41] [46] [51] [56]

This musical score continues the piano accompaniment for the 'Matrosenlied' on page 51. It consists of six systems of two staves each. The first system is marked with a dynamic of 'p'. The second system is marked with a dynamic of 'sf'. The third system is marked with a dynamic of 'sf' and includes a 'Ped.' (pedal) marking. The fourth system is marked with a dynamic of 'sf' and includes a 'Ped.' marking. The fifth system is marked with a dynamic of 'sf' and includes a 'Ped.' marking. The sixth system is marked with a dynamic of 'p' and includes a 'Ped.' marking. The music continues with similar rhythmic patterns and dynamics as the previous page.

[39] WINTERSZEIT.

II.

And. sosten.

[38] WINTERSZEIT.

I.

Ziemlich langsam.

[40] KLEINE FUGE.

Vorspiel.

Fuge. Lebhaft, doch nicht zu schnell.

[41] **NORDISCHES LIED.**

(Gitarre zu 6.)

Im Volkston.

47 48 49 50 51 52 53 54

55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70

[42] FIGURIRTER CHORAL.

Musical score for Figure 42, titled "FIGURIRTER CHORAL." It consists of four systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. Measure numbers 142, 144, 147, and 150 are indicated at the start of their respective systems. The music features rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are various articulation marks such as accents and slurs throughout the piece.

Musical score for Figure 61, consisting of five systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. Measure numbers 153, 156, 159, 162, and 165 are indicated at the start of their respective systems. The music continues with similar rhythmic patterns to Figure 42, including beamed eighth and sixteenth notes. Pedal markings ("Ped.") are present at the end of measures 162 and 165. The score is enclosed in a decorative border.

[43] SYLVESTERLIED.

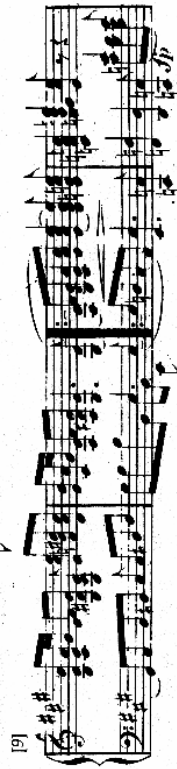
Im mässigen Tempo.



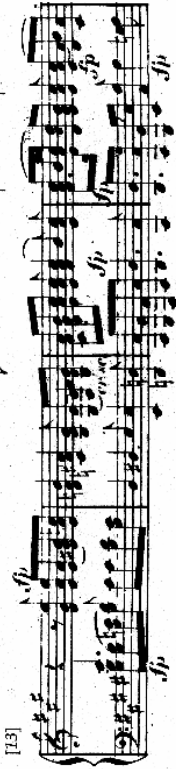
[5]



[9]



[13]



[17]



Lehrgang durch die Musikgeschichte – Zenetörténeti tanulmányok

Tempo di Minuetto

rechte Hand

linke Hand

26

30

35

39

43

48

5

9

14

18

22

J. S. Bach egyik kis darabja (a *Klavierübung I.*-ből az *V. partita*, BWV 829.)

Sehr lebhaft

7

12

18

23

Zweimal zu wiederholen

C. M. von Weber: Caspar Bordala (*Hier im ird'schen Jammertal a Bűvös vadász* c. operából, № 4.)

Nicht schnell

6

11

16

22

28

W. A. Mozart egy kis darabja (*Vedrai, carino* – Zerlina áriája a *Don Giovanni* c. operából, 2. felv. № 5.)

Gesangvoll mit Empfindung

mezza voce

The first system of the musical score, measures 1-5. It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef is characterized by a series of eighth and quarter notes, often beamed together. The bass clef provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

The second system of the musical score, measures 6-10. It continues the melodic and harmonic development from the first system. Measure 6 is marked with a '6' above the staff. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

The third system of the musical score, measures 11-15. It shows further melodic and harmonic progression. Measure 11 is marked with an '11' above the staff. The system ends with a final chord and a double bar line.

Andante (L. van Beethoven op. 109-es zongoraszonátájának variációs témája)

Kräftig, feierlich

The first system of the musical score, measures 1-4. It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (D major) and a 2/4 time signature. The melody in the treble clef consists of a series of chords, some with a fermata. The bass clef provides a steady accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of 'f' (forte) is present at the beginning.

The second system of the musical score, measures 5-8. It continues the chordal and rhythmic development. Measure 5 is marked with a '5' above the staff. The system ends with a double bar line.

The third system of the musical score, measures 9-12. It continues the chordal and rhythmic development. Measure 9 is marked with a '9' above the staff. The system ends with a double bar line.

The fourth system of the musical score, measures 13-16. It concludes the piece with a final chord and a double bar line. Measure 13 is marked with a '13' above the staff. The system includes first and second endings, marked with '1.' and '2.' above the staff.

L. van Beethoven egy híres dallama (*Freude, schöner Götterfunken* a 9. szimfónia zárótételéből, op. 125.)

Kräftig vorzutragen

4

6

G. F. Händel egy témája (*Air* az *E-dúr csembalósztvből* – egyben a *Grobschmied-variáció* témája)

Nicht schnell

p

cresc.

p

pp

cresc.

5

9

13

Egy *Ländler* F. Schuberttől (*A Német táncokból*, op. 33/14, D 783.)

Schumann Jugendalbumából kimaradt tételek és töredékek

Für ganz Kleine

Musical score for 'Für ganz Kleine' in C major, 3/4 time. The piece consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a *mf* dynamic. The melody in the right hand is simple and melodic, while the left hand provides a steady accompaniment of chords. The second system continues the piece, ending with a double bar line.

Linke Hand, soll sich auch zeigen

Musical score for 'Linke Hand, soll sich auch zeigen' in C major, 3/4 time. The piece is designed to showcase the left hand. It features a complex bass line with triplets and sixteenth notes. The right hand has a simple accompaniment. The score includes first and second endings, marked '1.' and '2.'.

Puppenschlafliedchen

Musical score for 'Puppenschlafliedchen' in 3/4 time. The tempo is marked 'Schnell' (Allegretto). The piece is in a minor key and features a lively melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The dynamic is marked *fp* (fortissimo piano). The score consists of two systems of piano accompaniment.

Bärentanz

Musical score for 'Bärentanz' in 3/4 time. The score consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef. The first system starts at measure 1, the second at measure 5, and the third at measure 9. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. The piece concludes with a double bar line and the instruction 'Da capo'.

Canon

Musical score for 'Canon' in 3/4 time. The score consists of three systems of vocal lines. Each system has a treble clef. The lyrics are: 'Fest im Tact, im To - ne rein soll un - ser Thun und Sor - gen sein!' (System 1), 'Fest im Tact, im To - ne rein soll un - ser Thun,' (System 2), and 'soll un - ser, un - ser Thun, — un - ser Thun und Sor - gen sein.' (System 3). The music is a canon, with each voice part entering at a different time.

Aus ist der Schmaus, die Gäste gehn nach Haus

Musical score for 'Aus ist der Schmaus, die Gäste gehn nach Haus' in 3/4 time. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 1, and the second at measure 7. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Haschemann

So schnell als möglich

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo instruction is "So schnell als möglich". The first measure starts with a double bar line and a repeat sign. The dynamic marking *pp* is present in the first measure.

Musical notation for measures 6-11. The notation continues with eighth and sixteenth notes in both hands.

Musical notation for measures 12-16. The dynamic marking *cresc.* is present in the first measure of this system.

Musical notation for measures 17-22. The notation continues with eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 23-28. The notation continues with eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 29-34. The dynamic marking *pp* is present in the third measure of this system. The piece concludes with a double bar line and repeat sign.

Gukkuk im Versteck

Immer sehr leise

pp

Detailed description: This system contains measures 1 through 4. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo/mood is indicated as 'Immer sehr leise'. The piece begins with a piano (pp) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and a first ending bracket over measures 3 and 4. The left hand provides a harmonic accompaniment with slurs and a dashed line indicating a slur over measures 2 and 3.

5

pp

1. 2.

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. Measure 5 is marked with a '5'. The music continues with the piano (pp) dynamic. A first ending bracket spans measures 7 and 8, with two endings labeled '1.' and '2.'.

9

Detailed description: This system contains measures 9 through 11. Measure 9 is marked with a '9'. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand continues with a steady accompaniment.

12

pp

Detailed description: This system contains measures 12 through 16. Measure 12 is marked with a '12'. The piano (pp) dynamic is indicated. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand has a more active accompaniment with slurs.

17

1. 2.

Detailed description: This system contains measures 17 through 20. Measure 17 is marked with a '17'. The music concludes with a first ending bracket over measures 19 and 20, with two endings labeled '1.' and '2.'.

Auf der Gondel

Nicht schnell

Measures 1-4 of the piece. The music is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Measures 5-8. The melodic line continues with grace notes and slurs, and the accompaniment remains consistent.

Measures 9-13. Measure 10 is marked with the number 10. The right hand has a more active melodic line with slurs, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

Measures 14-17. Measure 14 is marked with the number 14. The piece continues with the established melodic and accompaniment patterns.

Measures 18-21. Measure 18 is marked with the number 18. The piece concludes with a final cadence in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

Lagune in Venedig

Measures 1-5 of the piece. The music is in G major and 3/4 time. The right hand features a melodic line with a half-note and quarter-note rhythm, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

Measures 6-10. Measure 6 is marked with a '6'. The right hand continues its melodic line, and the left hand maintains the accompaniment. A repeat sign is present at the end of measure 10.

Measures 11-16. Measures 11 and 12 are marked with a '11'. This section introduces triplet figures in both hands, indicated by a '3' above the notes. The right hand has a triplet of eighth notes, and the left hand has a triplet of quarter notes.

Measures 17-21. Measure 17 is marked with a '17'. The right hand features a sustained chordal texture with a long note, while the left hand continues with a triplet of quarter notes.

Measures 22-26. Measure 22 is marked with a '22'. The right hand has a melodic line with a half-note and quarter-note rhythm, and the left hand continues with a steady accompaniment of quarter notes.

[Kleiner Walzer]

Measures 1-4 of the piece. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody in the right hand consists of quarter notes and eighth notes, while the left hand provides a simple accompaniment of quarter notes.

Measures 5-8. The melody continues with eighth-note patterns in the right hand. Measure 5 is marked with a '5' above the staff. The accompaniment remains consistent with quarter notes in the left hand.

Measures 9-12. The right hand features a sequence of eighth notes. Measure 9 is marked with a '9' above the staff. The left hand continues with quarter notes.

Measures 13-16. The melody in the right hand includes a sixteenth-note triplet. Measure 13 is marked with a '13' above the staff. The left hand accompaniment continues.

Measures 17-20. The final system of the piece. Measure 17 is marked with a '17' above the staff. The piece concludes with a double bar line.

Rebus

L

4

The musical score for 'Rebus' is written for piano in a 2/4 time signature. It consists of two systems of two staves each. The first system is marked with a large 'L' on the left. The second system is marked with the number '4' above the first staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a mix of chords and moving lines in both hands.

Esz-dúr töredék

3

5

7

The musical score for 'Esz-dúr töredék' is written for piano in a 2/4 time signature. It consists of three systems of two staves each. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a mix of chords and moving lines in both hands. The first system is marked with the number '3' above the first staff. The second system is marked with the number '5' above the first staff. The third system is marked with the number '7' above the first staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

[Präludium]

Measures 1-2 of the prelude. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass accompaniment with quarter notes.

Measures 3-5. Measure 3 is marked with a '3' above the staff, indicating a triplet. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the accompaniment.

Measures 6-8. The right hand has a melodic line with some chromaticism, and the left hand continues with the accompaniment.

Measures 9-11. Measure 9 is marked with a '9' above the staff. A double bar line appears in measure 10. A bracketed symbol [?] is present in the bass line of measure 11.

Measures 12-14. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the accompaniment.

Measures 15-17. The right hand has a melodic line with some chromaticism, and the left hand continues with the accompaniment.

Measures 18-20. Measure 18 is marked with an '18' above the staff. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the accompaniment. The piece concludes with a double bar line in measure 20.

[Fuge]

The first system of the fugue consists of two staves. The upper staff (treble clef) begins with a melodic line in D major, featuring eighth-note patterns and some accidentals. The lower staff (bass clef) is mostly silent, with a few notes appearing in the final measure.

The second system continues the fugue. The upper staff has a more active melodic line with sixteenth-note passages. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.

* * *

The third system shows the continuation of the fugue. The upper staff features a melodic line with some slurs and ties. The lower staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

The fourth system continues the fugue. The upper staff has a melodic line with some slurs. The lower staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

The fifth system continues the fugue. The upper staff has a melodic line with some slurs. The lower staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

The sixth system concludes the fugue. The upper staff has a melodic line with some slurs. The lower staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

BIBLIOGRÁFIA

- Alf Alf, Julius. „Robert Schumann in der Klavierpädagogik unserer Zeit”, In *Robert Schumann – Ein romantisches Erbe in neuer Forschung. Acht Studien.* (Hrsg. v. d. Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf), Mainz: Schott, 1984, 23-33.
- Appel, (Actually) Appel, Bernhard R. „»Actually, Taken Directly from Family Life«: Robert Schumann’s Album für die Jugend”. (Transl. by John Michael Cooper), In *Schumann and His World.* (Ed. by R. Larry Todd), Princeton: Princeton University Press, 1994, 171-202.
- Appel, (Album) Appel, Bernhard R. *Robert Schumanns „Album für die Jugend”.* Zürich und Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1998.
- Applegate-Potter Applegate, Celia and Potter, Pamela. „Germans as the »People of Music«: Genealogy of an Identity”. In *Music and German National Identity.* (Ed. by Celia Applegate and Pamela Potter), Chicago: The University of Chicago Press, 2002. 1-35.
- Bartók *Bartók breviárium. (Levelek - írások – dokumentumok).* (Összeáll. Ujfalussy József). Budapest: Zeneműkiadó, 1974.
- Boetticher Boetticher, Wolfgang. *Robert Schumann: Einführung in Persönlichkeit und Werk.* Berlin: Bernhard Hahnefeld Verlag, 1941.
- Botstein Botstein, Leon. „History, Rhetoric, and the Self: Robert Schumann and Music Making in German- Speaking Europe, 1800-1860”. In *Schumann and His World.* (Ed. by R. Larry Todd), Princeton: Princeton University Press, 1994, 3-46.
- Bónis Bónis Ferenc. „Schumann és Mosonyi – »Gyermekjelenetek« és »Magyar gyermekvilág«”. In *Mozarttól Bartókig. Írások a magyar zenéről.* Budapest: Püski Kiadó, 2000, 141-154.
- Brendel Brendel, Franz. „Robert Schumann with Reference to Mendelssohn-Bartholdy and the Development of Modern Music in General (1845)”. (Transl. by Jürgen Thym), In *Schumann and His World.* (Ed. by R. Larry Todd), Princeton: Princeton University Press, 1994, 317-337.
- Brown Brown, Thomas Alan. *The Aesthetics of Robert Schumann.* London: Peter Owen Ltd., 1969.
- Chissell Chissell, Joan. *Schumann Piano Music.* London: British Broadcasting Corporation, 1972.
- CRSB I, II Clara und Robert Schumann. *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe,*

- Bd. I-II: 1832-1838, 1839. (Hrsg. v. Eva Weissweiler),
Frankfurt a.M: Stroemfeld/Roter Stern, 1984-1987.
- Csengery Csengery Kristóf. *Soproni József. Magyar zeneszerzők, 11.*
Budapest: Mágus Kiadó, 2000.
- Dale Dale, Kathleen. „The Piano Music”. In *Schumann: A Symposium*. (Ed. by
Gerald Abraham), London: Oxford University Press, 1952, 12-97.
- Daverio, (Crossing Paths) Daverio, John. *Crossing Paths. Schubert, Schumann, & Brahms.*
London: Oxford University Press, 2002.
- Daverio, (Einheit) Daverio, John. „Einheit-Freiheit-Vaterland: Intimations of Utopia in
Robert Schumann’s Late Choral Music”. In *Music and German National
Identity*. (Ed. by Celia Applegate and Pamela Potter),
Chicago: The University of Chicago Press, 2002. 59-77.
- Daverio, (Herald) Daverio, John. *Robert Schumann. Herald of a „New Poetic Age”.*
New York: Oxford University Press, 1997.
- Deahl Deahl, Lora. „Robert Schumann’s Album for the Young and the Coming of
Age of Nineteenth-Century Piano Pedagogy”.
College Music Symposium, 41 (2001): 25-42.
- Demus Demus, Jörg (Hrsg.). *Pezzi inediti dall’album per la gioventù op. 68.* Milano:
Ricordi, 1973.
- Edler Edler, Arnfried. *Robert Schumann und seine Zeit.*
Laaber: Laaber Verlag, 1982.
- Eger Eger, Manfred. „A Träumerei és más félreértések”. In *Zenepedagógiai füzetek;*
8. (Szerk. és ford. Fülep Tamás), Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti
Főiskola Budapesti Tanárképző Intézete, 1989, 35-44.
- Eismann I Eismann, Georg. *Robert Schumann.*
Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen Bd. I.
Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1956.
- Eismann, (Biographie) Eismann, Georg. *Robert Schumann. Eine Biographie in Wort und Bild.*
Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1956.
- Erler I, II Erler, Hermann. *Robert Schumann’s Leben. Aus seinen Briefen geschildert, 2*
Bde. Berlin: Verlag von Ries & Erler, 1887.
- Földes Földes Imre. *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel.*
Budapest: Zeneműkiadó, 1969.
- GS I, II *Schumann, Robert. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker.*
(Hrsg. v. Martin Kreisig), 2 Bde., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914.
- Gurlitt Gurlitt, Wilibald. „Robert Schumann und die Romantik in der Musik”.

- In *Robert Schumann. Universalgeist der Romantik*. (Hrsg. v. Julius Alf und Joseph A. Kruse), Düsseldorf: Droste Verlag, 1981, 9-27.
- Gülke Gülke, Peter. „Zur »Rheinischen Sinfonie«“. In *Musik-Konzepte Sonderband. Robert Schumann II*. (Hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn), München: edition text + kritik, 1982, 237-253.
- Hadow Hadow, William Henry. *Studies in Modern Music. Hector Berlioz, Robert Schumann, Richard Wagner*. Vol. I. London: Seeley and Co. Ltd., 1911.
- Halász Halász Péter. *Kurtág György. Magyar zeneszerzők 3*. Budapest: Mágus kiadó, 1998.
- Hanslick Hanslick, Eduard. „Robert Schumann in Endenich (1899)“. (Transl. by Susan Gillespie), In *Schumann and His World*. (Ed. by R. Larry Todd), Princeton: Princeton University Press, 1994, 268-287.
- Jemnitz, *Schumann . A zeneszerző élete leveleiben*. (Szerk. Jemnitz Sándor), Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1958.
- Jensen, (Hummel) Jensen, Eric Frederick. „Schumann, Hummel, and »The Clarity of a Well Planned Composition«“. In *Studia Musicologica. Academiae Scientiarum Hungaricae, 40/1-3*, (Szerk. Falvy Zoltán), Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999, 59-70.
- Jensen, (Schumann) Jensen, Eric Frederick. *Schumann*. New York: Oxford University Press, 2001.
- Kapp, (Revolution) Kapp, Reinhard. „Schumann nach der Revolution: Vorüberlegungen, Statements, Hinweise, Materielen, Fragen“. In *Schumann in Düsseldorf. Werke-Texte-Interpretationen*, Schumann Forschungen, Vol. 3. (Ed. by Bernhard R. Appel), Mainz: Schott, 1993, 315-415.
- Klavierbüchlein Schumann, Robert. *Klavierbüchlein für Marie. Faksimile-Ausgabe der Handschrift im Beethoven-Haus Bonn* mit einem Kommentar von Bernhard R. Appel. Bonn: Beethoven-Haus, 1998.
- Knechtges-Obrecht Knechtges-Obrecht, Irmgard. „Spreu oder Weizen? Robert Schumanns Klaviersammlungen *Bunte Blätter* op. 99 und *Albumblätter* op. 124“. In *Musik-Konzepte Neue Folge Sonderband. Der späte Schumann*. (Hrsg v. Ulrich Tadday), München: edition text + kritik, 2006, 69-86.
- Koenig Koenig, Thomas. „Robert Schumanns »Kinderszenen« op. 15“. In *Musik-Konzepte Sonderband. Robert Schumann II*. (Hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn), München: edition text + kritik, 1982, 299-342.
- Koßmaly Koßmaly, Carl. „On Robert Schumann’s Piano Compositions (1844)“. (Transl. by Susan Gillespie), In *Schumann and His World*. (Ed. by R. Larry Todd), Princeton: Princeton University Press, 1994, 303-316.

- Króó Kroó György. *Robert Schumann*. Budapest: Bibliotheca, 1958.
- Lester Lester, Joel. „Substance and Illusion in Schumann’s »Erinnerung«, op. 68: A Structural Analysis and Pictorial (Geistliche) Description”. *In Theory Only*, 4/1 (April 1978): 9-17.
- Litzmann II Litzmann, Berthold. *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. II: *Ehejahre 1840-1856*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1907.
- Memoirs Schumann, Eugenie. *The Memoirs of Eugenie Schumann*. (Transl. by Marie Busch), London: Ernst Eulenburg Ltd., 1985.
- Molnár Molnár Antal. *A német zene története 1750-től napjainkig*. Budapest: Zeneműkiadó, 1964.
- Nagler, (Gedanken) Nagler, Norbert. „Gedanken zur Rehabilitierung des späten Werks”. In *Musik-Konzepte Sonderband. Robert Schumann I*. (Hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn), München: edition text + kritik, 1981, 303-346.
- Nagler, (Kompromiß) Nagler, Norbert. „Der konfliktuöse Kompromiß zwischen Gefühl und Vernunft im Frühwerk Schumanns”. In *Musik-Konzepte Sonderband. Robert Schumann I*. (Hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn), München: edition text + kritik, 1981, 220-280.
- Nauhaus Nauhaus, Gerd. „Rückkehr zum Wort. Schumanns späte literarische Arbeiten”. In *Musik-Konzepte Neue Folge Sonderband. Der späte Schumann*. (Hrsg v. Ulrich Tadday), München: edition text + kritik, 2006, 201-212.
- Newcomb Newcomb, Anthony. „Schumann and the Marketplace: From Butterflies to *Hausmusik*”. In *Nineteenth-Century Piano Music*. (Ed. by R. Larry Todd), New York: Schirmer Books, 1990. 258-315.
- Olsvay Olsvay Endre. *Bozay Attila. Magyar zeneszerzők 23*. Budapest: Mágus Kiadó, 2002.
- Ostwald, (Inner) Ostwald, Peter F. *Schumann. The Inner Voices of a Musical Genius*. Boston: Northeastern University Press, 1985.
- Ostwald, (Leiden) Ostwald Peter F. „Leiden und Trauern im Leben und Werk Robert Schumanns”. In *Schumanns Werke – Text und Interpretation. 16 Studien*. (Hrsg. v. Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf durch Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller), Mainz: Schott, 1987. 121-131.
- Pleasants Pleasants, Henry. *The Musical World of Robert Schumann*. London: Victor Gollancz Ltd., 1965.

- Ramroth Ramroth, Peter. *Robert Schumann und Richard Wagner im geschichtsphilosophischen Urteil von Franz Brendel. Forschungen zur Musikgeschichte der Neuzeit*, Bd. I. Frankfurt a.M.: Verlag Peter Lang, 1991.
- Rehberg Rehberg, Paula & Walter. *Robert Schumann. Sein Leben und sein Werk*. Zürich: Artemis Verlag, 1954.
- Reich, N. Reich, Nancy B. *Clara Schumann. The Artist and the Woman*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Reich, W. Reich, Willi. „Schumann the Man”. In *Schumann: A Symposium*. (Ed. by Gerald Abraham), London: Oxford University Press, 1952, 1-12.
- Reissmann Reissmann, August. *Robert Schumann: sein Leben und seine Werke*. Berlin: Verlag von J. Guttentag, 1879.
- Richter Richter, Klaus Peter. „Die stockende Zeit – Aspekte Schumannschen Kontrapunktes in den Kompositionen op. 56, 58 und 60 für Pedalflügel oder Orgel”. In *Musik-Konzepte Sonderband. Robert Schumann I*. (Hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn), München: edition text + kritik, 1981, 174-196.
- Rosen Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- Schumann, (Erinnerungen) Schumann, Robert. *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*. (Hrsg. v. Städtisches Museum Zwickau, Bearb. Georg Eismann), Zwickau: Predella-Verlag, 1948.
- Schumann, (Pillangók) *Pillangók és Karnevál. Schumann zenei írásaiból*. (Ford. Keszi Imre), Budapest: Officina, 1943.
- Sharp Sharp, Ian. „Wasted on play? 150 years of learning from Schumann”. *The Musical Times*, 140/1868 (Autumn 1999): 42-47.
- Skizzenbuch Schumann, Robert. *Skizzenbuch zu dem Album für die Jugend op. 68*. Faksimile (Hrsg. v. Lothar Windsperger). Mainz: Schott, 1924.
- Slater Slater, Eliot. „Schumann’s illness”. In *Robert Schumann. The Man and his Music*. (Ed. by Alan Walker), London: Berry and Jenkins Ltd., 1972, 406-414.
- Steinberg Steinberg, Michael P. „Schumann’s Homelessness”. In *Schumann and His World*. (Ed. by R. Larry Todd), Princeton: Princeton University Press, 1994, 47-79.
- Szabolcsi Szabolcsi Bence. *A zene története*. Budapest: Kossuth Kiadó, 1999.
- Taylor Taylor, Ronald. *Robert Schumann: His Life and Work*. New York: Universe Books, 1982.

- TB II Schumann, Robert. *Tagebücher*, Bd. II: 1836-1854.
(Hrsg. v. Gerd Nauhaus),
Leipzig: VEB Deutsche Verlag für Musik, 1987.
- TB III Schumann, Robert. *Tagebücher*, Bd. III: *Haushaltbücher 1837-1856*.
(Hrsg. v. Gerd Nauhaus),
Leipzig: VEB Deutsche Verlag für Musik, 1982.
- Thym Thym, Jurgen. „Schumann in Brendel’s *Neue Zeitschrift für Musik* from 1845 to 1856”. In Mendelssohn and Schumann. *Essays on Their Music and Its Context*. (Ed. by Jon W. Finson and R. Larry Todd),
Durham, N. C.: Duke University Press, 1984, 21-36.
- Todd Todd, R. Larry. *Schumann and His World*. (Ed. by R. Larry Todd), Princeton:
Princeton University Press, 1994,
- Walker Walker, Alan. „Schumann and his background”. In *Robert Schumann: The Man and his Music*. (Ed. by Alan Walker),
London: Berry and Jenkins Ltd., 1972, 1-40.
- Wasielewski Wasielewski, Wilhelm Joseph v. *Robert Schumann. Eine Biographie*.
(Hrsg v. Waldemar v. Wasielewski), Leipzig: Breikopf & Härtel, 1906.
- Weingarten Weingarten, Joseph. „Interpreting Schumann’s Piano Music”.
In *Robert Schumann: The Man and his Music*. (Ed. by Alan Walker),
London: Berry and Jenkins Ltd., 1972, 93-108.
- Weise Weise, Dagmar. „Ein bisher verschollenes Manuskript zu Schumanns »Album für die Jugend«”. In *Festschrift Josef Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag*. (Hrsg. v. Dagmar Weise),
Bonn: Beethoven-Haus, 1957, 383-399.
- Wolff Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: A tudós zeneszerző*.
(Ford. Székely János), Budapest: Park Könyvkiadó, 2004.
- Worbs Worbs, Hans Christoph. „Einige Bemerkungen zu Robert Schumanns vierhändiger Klaviermusik”. In *Robert Schumann. Aus Anlass seines 100. Todestages*. (Hrsg. im Auftrag des Deutschen Schumann-Komitees von Hans Joachim Moser und Eberhard Robling),
Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1956, 169-173.
- Young Young, Percy M. *Robert Schumann*.
Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971.