

RENÉE FLEMING DALESTJE A BÉCSI MUSIKVEREINBAN



Renée Fleming és Jean-Yves Thibaudet

(Forrás: www.bachtrack.com)

Renée Fleming európai turnéjának első állomásaként a bécsi Musikvereinban adott daleset 2023. január 12-én. Az első (német) blokkban Schubert-² és német Liszt-dalok,³ a második (túlnyomórészt francia) blokkban pedig Liszt-⁴ Fauré-⁵ Duparc-⁶ illetve ráadásként Debussy-⁷ és Strauss-dalok⁸ hangzottak el.⁹ Fleming zongorakísérője, Jean-Yves Thibaudet Liszt *Consolation*-ját (Nr. 3.) és Debussy *La Cathédrale engloutie*-t adta elő. (Az eredeti program szerint Jevgenyij Kiszin kísérte volna Fleminget, de betegsége okán Thibaudet mentette meg az estet, ami

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

² Franz Schubert: *Suleika I.* D 720; *Die Vögel* D 691; *Nur wer die Sehnsucht kennt* D 877/4; *Rastlose Liebe* D 138.

³ Franz Liszt: *Freudvoll und leidvoll* S. 280; *Über allen Gipfeln ist Ruh'* S. 306; *Kennst du das Land* S. 275; *Im Rhein im schönen Strome* S. 272.

⁴ Franz Liszt: *S'il est un charmant gazon* S. 284; *Oh! Quand je dors* S. 282.

⁵ Gabriel Fauré: *Madoline* op. 58/1; *Les Berceaux* op. 23/1.

⁶ Henri Duparc: *Extase*; *Le Manoir de Rosemonde*

⁷ Claude Debussy: *Beau soir* L 84.

⁸ Richard Strauss: *Morgen* op. 27/4

⁹ Fleming nem klasszikus repertoárja részeként Kevin Puts *Evening*, illetve ráadásként Leight Harline *When You Wish Upon a Star* című dalát énekelte.

a programban főképp annyi változást okozott, hogy kimaradtak a tervezett Rachmaninov-dalok.)

Fleming dalénekesként azt követően vált jegyzett névvé, hogy az opera világában ismert lett. Természetes tény: ismeretlen énekes szerepelhet ugyan dalesteken, de önálló estjére legfeljebb akkor vesz jegyet a közönség, ha a zongorakísérő kiemelkedő zenei nagyság. Kevés énekes épített karriert kizárólag a koncertpódiumról és a lemezfelvételek alapján – kivételek (például Agnes Giebel) akadtak, de sosem ez volt a jellemző út. Gyakoribb, hogy az operaénekes hírnevét színpadi sikereivel megalapozva lép a koncertpódiumra. Ez történhet akár operai szerepléseivel párhuzamosan, akár az operai repertoárt korlátozva, akár az operai szereplések leépítése után. Az énekes optimálisan még hangja teljében találja meg a testhezállóbb területet (ahogy Gérard Souzay példája mutatja), kevésbé szerencsés esetben a hangyi zeniten túl, mintegy a pálya levezetéseként, noha egészen addig a daléneklésnek nem szentelt figyelmet. Sok operaénekes énekel dalokat, dalénekes kevesekből válik. Az okok vázlatosan a (kevesek közé tartozó) Waltraud Meier operaházi dalestjéről szóló írásban olvashatók.¹⁰

Edda Moser – vagyis nem az az énekes, aki „pusztán *Lied*hangként” ne állta volna meg a helyét az operaszínpadon, és ezért igyekezett a műfajokat hierarchizálni – *Ersungenes Glück* című életrajzi interjúkötetében¹¹ írja, nyilatkozva: a dal mindenképp más, előadói szempontból a legnehezebb műfaj. Az operai szerep kibontására, annak líráját és drámáját megélni és megmutatni több felvonás áll rendelkezésre, a dalban pedig néhány perc alatt kell egy komplett világot megteremtteni. Még hozzá egy este folyamán nem egy, hanem tíz-tizenöt dalban tíz-tizenöt külön világot, úgymond ennyi szerepet. Tehát az énekesnek ennyi hangot, hangyi karaktert kell felvonultatnia, még hozzá legalább annyi játék-, azaz énekidőben (ha úgy nézzük: fizikai, hangyi állóképességgel), amennyit egy hosszabb operai szerep énekidője megkíván. De ezen kritériumok csak a valódi dalénekesre állnak. A dalokat éneklőkre nem. (Ez az írás is igyekszik az előbbiekre koncentrálni, az utóbbiakból csupán néhányakat említ.)

Hogy Fleming nemcsak dalokat énekel, hanem egyenrangúan opera- és dalénekesnő is, annak gyökerei régre nyúlnak vissza. Németországi tanulóévei alatt Hartmut Höll – többek között Dietrich Fischer-Dieskau és Hermann Prey, évekkel később pedig Fleming zongorakísérője – és Rainer Hoffmann zongorista kurzusán ismerkedett meg a dalok elemzésével, értelmezésével, előadásával, ami

¹⁰ Nótári Tamás: *Waltraud Meier és Samuel Hasselhorn dalestje az Operaházban – Az elődök fényében és árnyékában*. Parlando 2022/6.

¹¹ Edda Moser: *Ersungenes Glück*. Leipzig 2011.

megnyitotta számára az utat saját interpretációi felé. Operai szerepléseivel egyidejűleg kezdődött dalénekesi pályája: első jelentősebb megnyilvánulása a műfajban Hugo Wolf kilenc dala volt, amelyeket Eliot Feld *Adieu* című balettjének betétjeként énekelt.



Elisabeth Schwarzkopf és Walter Legge
egy amerikai mesterkurzuson a '70-es években
(Forrás: www.alchetron.com)

Ezt követően részt vett Elisabeth Schwarzkopf mesterkurzusán – erről is ír a könyvében,¹² és emlékei meglehetősen vegyesek. A közönség előtt zajló (vagyis a közönség okulását, de szórakoztatását is szolgáló) mesterkurzusok már a maguk idején híres-hírhedtek voltak.

Híresek. Mert egy-egy strófa kidolgozása kapcsán annyit profitálhatott a tanítvány és a hallgatóság is, amennyit máshol hónapok alatt sem. Mert a munkafolyamat során néhány nap alatt iránytűt kapott, hogyan fogja meg a dallamívet, szöveget, a dal vagy az ária megkövetelte hangszíneket, hangonként-szótagonként a részleteket, s ezt utóbb más műveknél is kamatoztathatta. Mert a hangonként megállított növendék, ha sokadjára hozta azt a technikai megoldást vagy szint, amit a mű megkívánt, a szigor közös örömmé vált (egészen a következő, nem megfelelő hangig).

Hírhedtek. Mert Schwarzkopf ugyanazzal a dresszúrával sajtolta ki a növendékekből az eredményt, amit hajdan magával szemben érvényesített. És érvényesítette vele szemben férje, a kor legjelesebb komolyzenei producere, Walter Legge is (innen a kollégák körében kelt maliciózus megnevezés: Her Master's Voice). Mert vállaltan és szánt szándékkal ugyanolyan kevésbé volt kíméletes, amennyire arra a jövőbeni énekes a pályatársak, karmesterek, intendánsok és impresszáriók részéről számíthatott. Mert az első hamis hang, téves szín vagy rossz hangsúly után lecsapott a hibára, mondván: a bármely más

¹² Renée Fleming: *Die Biografie meiner Stimme*. Leipzig 2005.

muzsikushoz képest rövidebbre szabott énekesi pálya nem engedi az időt vesztegetni.

Fleming önéletrajzában egyfelől bőven kifejezi csodálatát Schwarzkopf iránt. A mesterkurzuson töltött egy hét már elegendő ok lett volna az egyéves németországi ösztöndíjat megszerezni. A növendékek között percenként változtatott háromnyelvű kommunikáció bámulattal töltötte el. Az énekesnő fellépése bénító tekintélyt sugárzott, és az instrukciók után is elbűvölten hallgatta a lemezekről jól ismert hang ezüstcsengését, amikor egy-egy frázist hetvenévesen előénekelte. A nála elsajátított *Deckung* egy életen át elkísérte és hasznára vált. Az interpretáció, a nyelvi kifejezés és a zene összhangjának, színezési lehetőségeinek felismerése saját művészetének alapja lett. A legato tökéletesítése és számtalan más technikai fortély hangjának tartósságát garantálta.

Másfelől nem hallgatja el, hogy a mesterkurzus maga volt a velőig hatoló rémület. Schwarzkopf kérlelhetetlen maximalizmusa, türelmetlensége, a strikten a technikára helyezett kifejezésmód, az egy hangjegyen belüli árnyalásának követelménye megrettentette. Ehhez járult a jelenlévő közönség, amelynek Schwarzkopf (kétségkívül remek poentírozással, de nem éppen kíméletesen) a tökéletlenséget martalékul vetette.

Nem véletlenül ír az ezt követő könyvoldalakon a saját mesterkurzusainak céljairól és módszereiről: az célok azonosságáról és a módszerek porosz szigorból amerikai mosollyá változtatásáról. És kiderül a könyve további fejezeteiből: a színleg kellemesebbé és látszólag korrektebbé kozmetikázott komolyzene-ipar olyan kegyetlenné vált, amihez képest a Schwarzkopf által emlegetett és megélt, énekeseket felemelő-használó-eldobó éra békeidőnek tűnik.

Hogy e mesterkurzusra, illetve a Schwarzkopf-jelenségre miért kell hosszabban kitérni, arra az írás végén fogalmazódik majd meg a válasz.

Ám az estre visszatérve: Fleming a dalestek programjának összeállítási módszeréről is ír önéletrajzában. Igyekszik a jól ismert, mindig szívesen hallott darabok mellé a standardrepertoárokra nem szereplőket is beiktatni, a virtuozitás és az intimebb hangulat arányát megtalálni. És főképp olyan dalokból felépíteni a műsort, amelyek hangjához, előadói egyéniségéhez illenek. Fontosnak tartja mindezt a közönség igényeihez, így például – a könyvében említett példával élve – Kansas City és Zürich publikumának a német vagy a francia dal terén eltérő előismereteihez igazítani. Bécsben kevésbé kellett óvatosnak lennie: a Musikverein mindig is a *Lied*kultúra egyik bástájának számított.

I. Schubert

1.

A *Suleika I. An den Ostwind* című (*Was bedeutet die Bewegung*) dal – akárcsak a *Suleika II. An den Westwind* (*Ach, um deine feuchten Schwingen*) – alapjául szolgáló vers Goethe 1819-es *West-östlicher Divan*jának darabja. Goethe, miután megismerkedett a perzsa költő, Hafis *divan*jával (a *divan* egyazon költő verseinek betűrendbe szedett gyűjteménye), hozzákezdett a Kelet és a Nyugat bölcséletét és szerelmes egyesülését megszólaltató versciklusához. A goethei *divan*ban (azon belül a *Suleika* könyvében) olvasható versek közül néhány azonban nem a költő, hanem műzsája, Marianne von Willemer alkotása. A költőnő – Marianne Jung néven egykor énekesnő és színésznő – Goethe verseire válaszverseket küldött, s így kerülhettek be a *Buch Suleika* költeményei közé. A szerzőség, illetve az is, hogy ő volt a költő egyetlen, szerzőtársként is alkotó műzsája, csak Goethe halála után vált ismertté. A két *Suleika*-vers feltehetőleg 1815-ben, a költővel való találkozást megelőzően és röviddel elválásuk után született, de mivel szerkezetük, képi és ritmikai világuk tökéletes egységgé szervesül, túlmutatnak az alkalom szülte poézisen. Mindkét vers, illetve dal alapmotívuma, megszólított főszereplője a szél, mely hírvivő a szerelmese után vágyódó lány és távollévő kedvese között.

Az első dalban (*Was bedeutet die Bewegung*) a keleti szél a hírnök. Mi ez a libbenés, netán örömhírt a keleti szél hoz? – kérdi Suleika a dal első strófájában. Friss mozgása gyógyír lenne sajgó szívére. A következő három versszak a szél mozgását mutatja meg, amely a Nap hevét enyhíti, s a kedvestől is hírt hoz: hamarosan találkozhatnak. Így útjára bocsátja a szelet, hisz' nem kell már soká várakoznia. Eddig töretlen a tizenhatodik szellőként kavargó, boldogságban ujjongó tánca. Az utolsó versszak a vágyódó, melankolikus líra hangja.

A második dalban (*Ach, um deine feuchten Schwingen*) Suleika a nyugati szelet szólítja meg. Irigyli esőt hozó szárnycsapásait, hisz' a szél hírt vihet a kedvesnek arról, mennyire megszenvedti távollétét. A fuvallat csendes vágyat ébreszt benne, közeledtére a természet könnypárában úszik, hűsíti is könnyektől sebes szemhéját, mert a viszontlátás reménye nélkül Suleika belehalna a fájdalomba. A negyedik és ötödik strófa szenvedélyesebb, ritmikája tovább élénkül: kéri a szelet, szóljon kedvese szívéhez, de ne szomorítsa el, inkább hallgasson fájdalmáról, és szelíden súgja meg neki: nem élhet nélküle, csak közelsége adhatja meg számára a szerelem és az élet teljességét.

Schubert mindkét *Suleika-dala* 1821-ben született. A strófahatárok mellékessé válnak, a dalok szinte szcenírozottak. A hangulatváltások színesek, az elmélkedést lendület, a lendületet líra váltja, mindkét dal (a másodikban *mezza voce*) pianóban zárul. Fischer-Dieskau *Schubert-könyvében* idézi Robert Franz – a Marianne von Willemer e két versével egyazon évben született komponista – gondolatát, miszerint e két *Suleika-verset* Schubert után még a legnagyobb zseninek sem kellene megzenésítenie, mert ezekből „az utolsó cseppig kiszívta már a zenei velőt”.¹³ Természetesen – e tanács ellenére – a *West-östlicher Divan*, illetve a *Buch Suleika* számos zeneszerzőt megihletett. Ami (a teljesség igénye nélkül) a fent említett két verset illeti: Goethe „házikomponistája”, Carl Friedrich Zelter a másodikhoz, Schubert után pedig Mendelssohn mindkettőhöz zenét szerzett. Felix Mendelssohn dalai mellett nővére, Fanny Mendelssohn Hensel *Suleika második dalát* érdemes még megemlíteni. Zelteré és Fanny Mendelssohné mára jóformán az ismeretlenség homályába süllyedt. Felix Mendelssohné szintén nem véletlenül áll Schubert árnyékában: az említett két zeneszerzőt messze felülmúlta ugyan, Schubert e két szerzeményét viszont sem komplexitás, sem hangulat terén nem érte utol.



Elisabeth Schwarzkopf és Geoffrey Parsons

(Forrás: www.commons.wikimedia.org)

Elisabeth Schwarzkopfnál¹⁴ a *Suleika I.* kezdősorai rácsodálkoznak a keletről feltámadó szélre (*Was bedeutet die Bewegung?*), s azt kérdik, jó hírt hoz-e a szellő. Minthogy a strófák utolsó sorai olykor ismétlődnek, lényeges, hogy az ismétlésben valami új hangzás és hangulat is felcsendüljön, ami meg is valósul: a képek, érzések a szellő játékának mozgalmasságával váltakoznak. A szél fuvallata hűsíti a szív mély fájdalmát (*Seiner Schwingen frische Regung / Kühlt des Herzens tiefe Wunde*), s az ismétléskor az énekes már az első észlelés után érzékeli

¹³ Dietrich Fischer-Dieskau: *Auf den Spuren der Schubert-Lieder*. Wiesbaden 1971.

¹⁴ An Elisabeth Schwarzkopf Songbook, Vol. 3. (z.: Geoffrey Parsons) Warner Classics (1971) 2019.

e hatást: a *Wunde* hangsúlyából a seben végigsimító lágy szellőt halljuk ki. A porral játszó, felhővé kavarázó (*Kosend spielt er mit dem Staube, / Jagt ihn auf in leichten Wölkchen*) és a rovarhadat a szőlőlugasba űző szellő képét a *kosend* és a *Staube* finoman incselkedő és *Wölkchen* légies könnyedségű színe idézi elénk; látjuk, ahogy a szél életre kelti az addig nyugodt környezetet. Hogy a szél a tűző Nap hevét enyhíti, és Suleika felhevült arcát is hűsíti (*Lindert sanft der Sonne Glühen*), afelől a *Sonne Glühen* átforrósodott, kitikkadt hangadása nem hagy kétséget. A hang játéka, mozgékonyága, lebbenése mindvégig tökéletesen leképezi a szellő mozgását. Innentől a külvilágból Suleika lelki életére fordul a fókusz. A szél a kedves üdvözlését hozza (*Und mir bringt sein leises Flüstern / Von dem Freunde tausend Grüsse*), s a hang a szellő halk lebbenéseivel adja vissza, még hozzá szinte suttogva, ahogy a szél Suleika fülébe súgja az üzenetet: még mielőtt a dombokra ráborul az est, ezer csókkal borítja. A láthatáron napfényben izzó falak mögött (*Dort wo hohe Mauern glühen*) találkozhat szerelmével (*Dort find' ich bald den Vielgeliebten*) – a megismételt *dort* és a *Mauern glühen* diadalmas csengése és a *Vielgeliebten* megnyugvása bizonyosság: szél már megtette dolgát, továszállhat, hogy másoknak, barátoknak és szenvedőknek vigyen vigaszt (*Und so kannst du weiterziehen! / Diene Freunden und Betrübten*). Az utolsó versszak éles hangulatváltását, amint ezt a zene és a szöveg magával hozza, a hangzás is tükrözi: a szívbeli üzenetet, a szerelem leheletét és az élet megújulását (*Liebshauch, erfrishtes Leben*) csak a szeretett férfi ajka, lélegzete hozhatja el számára (*Wird mir nur aus seinem Munde, / Kann mir nur sein Atem geben*). A külső mozgalmasságot és az örömhír bizonyosságát a távolban időző kedves iránti vágyódás hangzásszíne váltja fel. A zárósortok megismétléseiben a vágyódás drámai epekedéssé emelkedik, majd melankolikus lírává halkul.

A *Suleika II.* kapcsán – bár Fleming estjén nem hangzott el –, mivel a két dal szerves egységet képez, szintén érdemes néhány megjegyzést tenni. A dal első három strófája a nyugati szél játéka. Schwarzkopf¹⁵ előadásában az első kétstrófás egység, a „*Blumen, Auen, Wald und Hügel / Stehn bei deinem Hauch in Tränen*” sorok először *Tränenjének* crescendójában, majd a „*Hofft' ich nicht zu sehn ihn wieder*” sorban ér csúcspontjára. E kettős hangsúly nem véletlen, ahogy a *Tränen* is kettős értelmű, hiszen egyszerre éltető pára és a távollétet megszenvedő Suleika könnye. Az utolsó két versszakban az eddigi mozgalmasság száguldásba csap át: a szél hírvivő lovasként mintegy galoppozni kezd, hogy mielőbb célba juttassa az

¹⁵ An Elisabeth Schwarzkopf Songbook, Vol. 3. (z.: Geoffrey Parsons) Warner Classics (1971) 2019.

üzenetet. Ez a könnyedséget vonul végig precíz ritmusváltásokkal az egész dalon. A negyedik strófa megismétlésekor (*Eile denn zu meinem Lieben, / Spreche sanft zu seinem Herzen*) a hangzás sürgetőbbé, élénkebbé és derűsebbé válik, hiszen a szél feladata a bánat elleplezése (*Doch vermeid' ihn zu betrüben / Und verbirg ihm meine Schmerzen*). Az üzenet (*Sag ihm, aber sag's bescheiden*) szerény hangvétele a *bescheiden* színében is átjön. Az utolsó sorok már a bizonyosság hangján szólnak (*Freudiges Gefühl von beiden / Wird mir seine Nähe geben*), a zárásként megismételt második sor (*Seine Liebe sei mein Leben*) a messzeségbe vész. A szél már máshol jár, száguldó hírnökként viszi Suleika üzenetét.



Kathleen Ferrier

(Forrás: www.theguardian.com)

Kathleen Ferrier¹⁶ mindkét *Suleika-dalban* rendkívül eredeti és megkapó: lendületes, friss és szenvedélyes. Nála a szél nemcsak biedermeier szellőcske; Suleika szomorúsága, reménykedés és vágyódása nyomaiban sem szentimentális. A szél játéka a remény forrása, ehhez képest a *Suleika I.* záróstrófája (*Ach, die wahre Herzenskunde / ... / Kann mir nur sein Atem geben*), amikor visszatér a valóságba, a magárahagyottságba, megrendítő. Maureen Forrester¹⁷ a *Suleika I.* felvételén szintén elkerüli az idill színeit: Ferrier interpretációjához képest árnyalatai kevésbé meleg, realista szenvedély uralja a hangulatot.



Erna Berger

(Forrás: www.bach-cantatas.com)

¹⁶ Kathleen Ferrier: Schubert, Brahms, Schumann (z.: Bruno Walter) Decca (1949) 2004.

¹⁷ Maureen Forrester: Le Lied (z.: John Newmark) Believe Digital 1957.

Erna Berger¹⁸ csillogó szopránjával, hangadásának természetességével, bakfishangszínével mindkét dalban a versbeli Suleika, az első szerelmet megelő lány képét idézi. A hangzás természetessége – illetve természetességének illúziója – mindig is Berger egyik fő erősségének számított, lányos ártatlanságot sugárzó hangszíne pályája végéig megmaradt. Utóbbi bizonyos szerepekben (a *Szöktetés* Blondéjaként) előnyére, máskor (a *Traviata* címszerepében) hátrányára vált, ám e dalban mindenképpen a hiteles megszólaltatás záloga.



Anne Sofie von Otter
(Forrás: www.telegraph.co.uk)

Anne Sofie von Otter¹⁹ az első *Suleika-dalban* árnyalt, színes tablót fest. A szellő játékának üdesége a *frische Regung*ban, a *kosend* kedves könnyedségében jelenik meg, méghozzá a sorok megisméltésekor épp annyival eltérő hangzással, hogy a kép egy pillanatra se váljék statikussá. A szél sebet enyhítő *sanftja*, a *leises Flüstern* könnyedsége, a *tausend Küsse* ellágyuló érzelmessége után a szelet diadallal és megnyugvással bocsátja útjára (*Und so kannst du weiterziehen!*), s fordítja a hangulatot az utolsó strófa lírai vágyódásába.



Irmgard Seefried
(Forrás: www.br-klassik.de)

Irmgard Seefried²⁰ friss színei mindkét *Suleika-dalban* tökéletesen megteremtik az alaphangulatot. Eszköztelensége csupán látszólagos. Látszólagos, mert a tényleges eszköztelenség nem lenne egyéb, mint a kifejezőerő és a

¹⁸ Erna Berger: Pergolesi, Caccini, Scarlatti, Telemann, Händel, Bach, Gluck, Mozart, Schubert (z.: Sebastian Peschko) Orfeo (1962) 2016.

¹⁹ Anne Sofie von Otter: Schubert Lieder (z.: Bengt Forsberg) Deutsche Grammophon 1997.

²⁰ The Art of Irmgard Seefried, Vol. 4. (z.: Erika Werba) Deutsche Grammophon (1952) 2014.

kifejezőeszközök hiánya. Seefried kifejezőeszközei, vagyis a színek, amelyekkel a hangokat bevonja, sokkal inkább az ösztönösség, mintsem az intellektuális kimunkálás eredményként jelennek meg, részleteiben szinte elemezhetetlenek, összhatásukban viszont érzékelhetők.

Fleming szerencsés választással ezzel a könnyed hangvételi dallal kezdte az estet. (A zenei megszólalás könnyedsége Schubertnél persze nemcsak szomorúságot, de drámát is rejthet, és nemcsak a *Heidenröslein*ban.) Az első sor *Bewegung*jában már érzékelteti a mozgalmas hangulatot, akár csak a második és harmadik strófában. Apró tökéletlenség: az utóbbiakban magasba szökkenő *Wölkchen* és *Fliehen* utolsó szótagjai legfeljebb nyolcadoknak, nem pedig negyedeknek hangoznak, a hangokat pedig épphogy érinti. A dal második felére – vagyis az est második percére – ez a bizonytalanság eltűnik, az „*Und mir bringt sein leises Flüstern*” sortól már felhőtlenül jelenik meg az örömteli várakozás a hangban és az arcon is. Az ötödik versszak vége, amikor Suleika belefeledkezik a viszontlátás boldogságába (*Dort find' ich bald den Vielgeliebten*), diadalmasan szárnyal, a záróstrófa melankólia nélkül (*erfrischtes Leben*), a befelé fordulás, a felismerés lírájával cseng.

2.

Schubert a *Die Vögel*t Friedrich von Schlegel versére 1820-ban komponálta. A dalban a madarak arról énekelnek, mily csodás lebegni és dalolni, s a fény magasából a földre lepillantani; az emberek balgák, nem tudnak repülni, gondok közt vergődnek, miközben a madarak az ég felé röppennek; a vadász, akinek fáiról csipegettek, életükre tör, ezért hát gúnyolódva kell zsákmányukat megszerezniük. Aristophanés *A madarak* című vígjátékát Goethe is feldolgozta 1787-ben, Schlegel előtt pedig – verse 1802-ben jelent meg – természetesen mind az ókori komédia, mind a kortárs német recepció e műve ismert volt.

Azon, ahogy a madarak a versben, illetve a dalban az embereken gúnyolódnak, jól áthallik Aristophanés – az emberi és isteni világot is uralmuk alá hajtó – madarainak az emberekhez intézett szava: „*Nosza hát, ti bizonytalan életűek, hulló falevéltre hasonló / Emberi nem, gyarló sáralkat, tehetetlen, erőtelen árnyak, / Egynapi csirkefűk, nyomorultak, tüneményszerű gyenge halandók, / Ide fordítsátok az elmetek', mireánk halhatlan, örökké / Élő, örökifjú, romolhatlan végzésű légi urakra...*”²¹ Ahogy a zongorakíséretben is a szárnyak szünet nélküli csapkodását halljuk. A légiesen szárnyaló, a gyümölcsöt csőrrel, az embereket gúnyal csipkedő könnyed (minden páros sor végén felröppenő)

²¹ Arany János ford.

dallamvezetésben az ember- és a madárlét eltérő színeinek is meg kell jelennie a megszólaltatásban.



Rita Streich

(Forrás: www.bach-cantatas.com)

Dietrich Fischer-Dieskau²² minden nehézség nélkül mutatja meg előadásában a madarak röptét. Schubert dalairól írott könyvében jelzi: a dal elsősorban mozgékony hangú szopránok ideális feladata, de nemcsak ők szólaltathatják meg e könnyedséget, a sorzáró szótagok felröppenését. Janet Baker²³ madarai könnyedek ugyan, de az ironia nem az erősségük: szárnycsapásaikat halljuk, csipegetésüket és csipkelődésüket nem annyira.



Elly Ameling

(Forrás: www.historyforsale.com)

²² Dietrich Fischer-Dieskau: Schubert Lieder (z.: Gerald Moore) Deutsche Grammophon 1970.

²³ Dame Janet Baker: The Great Recordings, German Lieder, Vol. 1. (z.: Gerald Moore) Warner Classics (1968) 2013.

Rita Streich²⁴ (akinek egyik mestere Brigitte Fassbaender apja, a neves berlini baritont, Willi Domgraf-Fassbaender volt) és Elly Ameling²⁵ előadásmódja mindenképp – már csak könnyű lírai koloratúrszopránjuk okán is – élénkebb és érdekesebb.

Schwarzkopf²⁶ a dal valamennyi árnyalatát, a madarak szárnyalását, az emberek földhözragadtságát és a madarak gúnykacaját egyaránt feltárja. Geoffrey Parsons zongorakíséretével az ő előadása a leglendületesebb – csak néhány másodperccel rövidebb ugyan a többiekénél, de egy legfeljebb egyperces dal esetén számít –, a madarak szárnycsapásai (hiszen a kertből csipegető énekesmadarokról szól a dal) nála a legsebesebbek. Ahogy a madarak lepillantanak a földre (*Von glänzender Höhe / Zur Erde zu blicken!*) a *blicken* utolsó szótagja fentről lefelé viszi a pillantást. A madarak fölényesen szánakoznak a balga embereken (*Die Menschen sind töricht, / Sie können nicht fliegen*). A gondok foglya földlakók és az égbe szálló madarak képe (*Sie jammern in Nöten, / Wir flattern gen Himmel*) kontrasztos, de anélkül, hogy a *jammern* vagy a *Nöten* bármiféle valódi gondsúlyt hordozna: a kép is a madarak perspektívájából jelenik meg, tehát legfeljebb egy félmosolyt érdemelnek. Az utolsó versszak első két sora, amelyben a gazda halállal fenyegeti őket (*Der Jäger will töten, Dem Früchte wir pickten*), megelőlegezi az utolsó sorpárban megjelenő, az emberek tehetetlenségével mit sem törődő kacagást (*Wir müssen ihn höhnen, / Und Beute gewinnen*).

Flemingnél a madarak ironikus hangja egyedi hangsúllyal mutatkozik meg két ponton is: a gondokkal küzdő emberek *Nötenjének* pajzán színében, valamint a zsákmányszerzés *Beutéjében*, amely egyenesen gúnykacaj. Ha a „*Zur Erde zu blicken!*” sorban a magasból lepillantó madarak képe is megjelent volna, akkor végképp tökéletesnek lehetne mondani a megszólaltatást. Az árnyalatokból viszont kitűnik: Fleminget Schwarzkopf színgazdag és Ameling dallam- és ritmusvezetésében remek felvétele egyaránt inspirálta, anélkül, hogy bármelyiküket utánozni próbálná.

3.

A *Nur wer die Sehnsucht kennt* Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* című regénye rejtélyes, Mignon nevű szereplőjének egyik dala. A lány neve a főnevesült francia melléknév, a *kedves* hímnemű alakja; a regényben hermafrodita vonásai miatt olykor a többi szereplő sem tudja Mignon nemét meghatározni. Mignon Goethe

²⁴ Rita Streich, *The Viennese Nightingale* (z.: Erik Werba) Deutsche Grammophon (1960) 2003.

²⁵ Elly Ameling: *Schubertiade* (z.: Jörg Demus) Harmonia Mundi 1965.

²⁶ Elisabeth Schwarzkopf: *Schubert 24 Lieder* (z.: Gerald Moore) Warner Classics 2004.

szimbolikájában a földi és spirituális, a démoni és az angyali, a férfi és a női elemet egyesítő lény. Wilhelm egy táncársulatból veszi oltalma alá a lányt, aki az őrült hárfással együtt csatlakozik hozzá. Mignon életét, szerelmét és halálát mindvégig titokzatos honvágy és melankólia lengi körül, a titokra pedig halála után derül fény: a hárfás vérfertőző viszonyból született gyermeke, ami a zenészt az őrületbe és számkivetésbe kergette.

A regény szerint Wilhelmet álmodozó hangulat keríti hatalmába, kedélyének rezdüléseit átveve, Mignon a hárfással duettet alkot, és elkezdi a sóvárgásról, elvágyódásról énekelni. A dal szerint csak az értheti meg szenvedését, aki tudja, mi a vágyódás; egyedül, örömtelenül kémleli az égboltot; aki szereti, ismeri, távol jár; szédülés fogja el, belsejét tűz emészti, hisz' csak az értheti meg szenvedését, aki tudja, mi a vágyódás. A vers szándékosan hagyja kimondatlanul a szenvedés tárgyát; a magány, az égbolt kémlelése (ki tudja, milyen irányba, alighanem dél felé kémlel, ahogy a *Kennst du das Land* sejteti, de talán nincs is meghatározható irány), a lélektárs távolléte, a megfoghatatlan iránti sóvárgás, ennek fizikai tünetei, a szédülés, a belsejt égető tűz – mindez tökéletesen elegendő a hangulat megragadásához.



Dietrich-Fischer Dieskau, Victoria de los Ángeles és Gerald Moore
(Forrás: www.discogs.com)

Schubert hat változatot komponált a dalból, az első 1815-ből, az ötszólamú férfikórusra megalkotott verzió 1819-ből, az utolsó változat 1826-ból való. Pontosabban: az utolsó két változat datálható erre az évre, ekkor született a női hangra komponált 6. változat, valamint a „szabálytalan duettként”, a regénybeli helyzetnek megfelelően (a lány és a hárfás együtt énekel) előadható 5. verzió is. Utóbbi legjobb megszólaltatása (Gerald Moore zongorakíséretével) Victoria de los Ángeles és Dietrich Fischer-Dieskau duettje.²⁷ Mindkét változat hiteles lehet: a regény, amelybe a vers dalként, duettként lett beemelve, 1795-ben jelent meg,

²⁷ Victoria de los Ángeles – Dietrich Fischer-Dieskau in Duets (z.: Gerald Moore) Angel 1960.

de maga a vers korábban keletkezett (tehát egy hangra íródott), még a regényszituációtól függetlenül.

Az utolsó feldolgozás zeneileg megindítóan egyszerű, a középrész crescendója drámaian emelkedett, a dal elhaló, lírai pianissimóval zárul. Az egyetlen drámaibb megnyilvánulási lehetőséget a szédülésben megnyilvánuló elbizonytalanság, illetve a belsőt égető tűz érzékeltetése adja.



Elisabeth Schumann

(Forrás: www.theaudiodb.com)

Elisabeth Schumann²⁸ expresszív interpretációban a dal egyetlen panasz, nemcsak *Lied*, de *Klagelied*. A kezdés félénk, a megismételt első két sor (*Nur wer die Sehnsucht kennt / Weiss, was ich leide!*) végén a második *leide* elrévedőbb, az énekes már nem is Wilhelmet szólítja meg, csak monologizál. A magány és az örömtelenség sorának (*Allein und abgetrennt / Von aller Freude*) vége remekül példázza, megfelelő hangzásszínnel a *Freude* hogyan tud bánatosan csengeni: a szó utolsó szótagjára leheletnyi diminuendo kerül. A horizont kémlelésekor (*Seh' ich an's Firmament / Nach jener Seite*) a *Firmament* finom crescendójával és decrescendójával feltárul a horizont, de a sosem ismert, csak Mignon képzeletében létező kedves hiányának soraiban (*Ach! der mich liebt und kennt / Ist in der Weite*) az *ach* olyan sóhajszerű, hogy a lemondás el is zárja a látóhatárt. A szédülés, a belső tűz (*Es schwindelt mir, es brennt / Mein Eingeweide*) drámája, vagyis crescendója egy pillanatra sem eltúlzott – a hangzás egyre bizonytalanabbá válik, halljuk, ahogy majdnem elsötétül előtte a világ. A zárósor (*Nur wer die Sehnsucht kennt / Weiss, was ich leide!*) ismétlésekor a *kennttől* fogva a hang már remeg, mintha az eddig összegyűlt könnyek az arcon peregének.

²⁸ Elisabeth Schumann: *Silver Thread of Songs* (z.: Gerald Moore) EMI (1949) 2011.



Agnes Giebel

(Forrás: www.bach-cantatas.com)

Ha a dalt a regényalak, Mignon dalának tekintjük, és abból indulunk ki, hogy annak a lehető legtermészetesebben, *Kunstgesang*-jelleg nélkül, a líra intimitásával kell megszólalnia, akkor erre Agnes Giebel²⁹ előadása az egyik legjobb példa. Hangvezetése instrumentális, az inkább impresszionista pasztellekkel festő interpretáció és maga a hang egy pillanatra sem válik hűvössé, kívülállóvá. Megmutatkozik, ami Giebelt a szakrális zene (elsősorban Bach), a passiók, misék, oratóriumok és dalok zseniális megszólaltatójává avatta (az operai fellépésektől következetesen elzárkózott, hogy minden „zavaró körülmény”, vagyis a színpadi miliő, a hangon kívüli hatáselem nélkül a zenére összpontosíthasson). Hangadása tiszta, éteri, felhangokban gazdag, hangszíne nélkülözi a rafinériát és a látványos virtuozitást, kerüli az expresszivitást. A Mignon-dalban is minden külsődleges eszköz nélkül szólaltatja meg a lány egyetlen valódi társát, az őt még a sírba is elkísérő szenvedést.



Ingeborg Hallstein

(Forrás: www.br-klassik.de)

Rita Streich³⁰ napsugarasan, magasságaiban viszont élesen hangzik. Mindez a lírai koloratúrát, illetve nagyfokú hangigilitást kívánó szólamok, dalok megszólaltatásában a javára vált, de épp ugyanezért tőle ez a dal legfeljebb szomorkásan hangzik, az elveszettséget és a lélek mélyéről jövő bánatot kevésbé

²⁹ Agnes Giebel: Lieder von Franz Schubert (z.: Felix de Nobel) Aspekte Telefunken 1969.

³⁰ Rita Streich, The Viennese Nightingale (z.: Erik Werba) Deutsche Grammophon (1960) 2003.

közvetíti. Ingeborg Hallstein³¹ *acuto sfogato soprano*ja és előadói sokszínűsége ugyanakkor ezt a melankóliát is megszólaltatja.

Christa Ludwignál³² az első sorok (*Nur ... was ich leide*) melankolikusan indulnak, az énekes Mignonként még nagyobb érzelmi hangsúly nélkül, pusztán szomorú alaptónusban szólítja meg a hallgatót. A horizont bánatos kémlelés, a magány leírása (*Allein ... Weite*) Mignon belső világa felé fordul, amin átsüt a sorsüldözött lény bánata. A szédülés, a belső tűz (*Es schwindelt ... Eingeweide*) crescendójában mintegy felriad, a bánat drámára vált. A zárósor megismétlése (*Nur wer die Sehnsucht kennt*) szinte segélykiáltás. Ludwig Mignonja drámai és expresszív, a bánat nem a líra, hanem a tragikum hangján szólal meg. Utóbbi magától értetődő, hiszen ugyanaz a dal másként hangzik egy lírai szoprántól, mint egy mezzoszoprántól, vagyis a dal alaphangulatára az énekes hangfaja is rányomja a bélyegét.



Birgit Nilsson

(Forrás: www.birgitnilsson.com)

Hogy egy nem éppen lírai és bársonyosnak sem mondható hang milyen visszafogottan tud megszólalni egy dalban, arra Birgit Nilsson³³ felvétele a példa. Előadásmódja nem túl színes – erőssége nem a *Lied*ben állt –, hangjának hűvös tónusa nem melegszik fel, de a megszólaltatás egyetlen ponton sem túlzó vagy elhibázott. A dal remek pianói nem meglepőek: az olasz repertoárban erről is híres volt, ami nem tipikusan a Wagner-hang sajátja. A Wagner heroináiként Falcon-szopránokhoz – vagyis „fent” drámai szopránnak, „lent” drámai mezzónak hangzó – szokott Egon Seefehlner (Karl Böhm asszisztense, a későbbi operadirektor) az énekesnő meghallgatásán Nilsson karcsú hangján elsöre mint Wagner-szubretten ironizált, s a bécsi sajtó (elismerésként) a Mozartnak hangzó

³¹ Ein Liederabend mit Ingeborg Hallstein (z.: Erik Werba) Deutsche Grammophon 1968.

³² Christa Ludwig: Schubert Lieder (z.: Irwin Gage) Deutsche Grammophon (1974) 1991.

³³ Birgit Nilsson: Songs by Schubert, Wagner, Strauss, Grieg, Sibelius (z.: Leo Taubman) Sony (1962) 2016.

Wagnerről írt bécsi debütálásakor. (Hangja a dal műfajában legjobban Beethoven *Egmont*jában érvényesül.)

Fleming a *Lied*ben egyfelől a „*Weiss, was ich leide*” sorban a *leide* legatójával teremt hangulatot, másfelől e rövid dal értelmezésében is megragadja az egyéni színezés lehetőségeit. Az távollévő, elképzelt kedvest idéző (*Ach! der mich liebt und kennt / Ist in der Weite*) passzusban a *der* és a *Weite* remegő bánatot sugall, az „*Es schwindelt mir, es brennt / Mein Eingeweide*” drámája szinte felzokog, hogy a zárásban – a *leide* gondolatnyi crescendójával – a kietlen reménytelenséget szólaltassa meg.

4.

A Goethe versére született *Rastlose Liebe* a nyugtot nem engedő boldogság (*Glück ohne Ruh*) megéneklése egy háromrészes rondó formájában. A dal a szerelem mindent lebíró lendületét zengi: a hó, az eső, a köd, a szakadék sem állhat útjába; könnyebb akár a szenvedést is kiállni, mint az élet ily örömeit elviselni, a szívek közeledése addig nem ismert fájdalmat szül; menekülni nincs mód, az erdő sem kínál oltalmat, minden hiába, a nyugtot nem hagyó boldogság, a szerelem az élet koronája.

A dal egyre lendületesebben, éles hangsúlyokkal, ritmikusan száguld a megismételt *immerzu* fokozása után az ujjongó cél, a „*Liebe bist du!*” felé. A vers dinamikája sugallja a zenében megjelenő viharos száguldást: Goethe 1776 májusában egy hóvihár éjjelén írta meg versét, Charlotte von Steinhez fűződő szerelme hajnalán.

A dal 1816 júniusában hangzott fel első alkalommal az Endrődy-kastélyban. Schubert naplójában akként emlékezik meg az alkalomról, hogy – Beethoven zongoravariációnak előadása mellett – maga énekelte a Goethe *Rastlose Lieb*éjét és Schiller *Amali*áját, illetve, hogy az előbbi nagyobb sikert aratott, s azt maga is sikerültebb alkotásnak tartja, elismerve, hogy ebben a vers is jelentős szerepet játszott.

Dietrich Fischer-Dieskau³⁴ előadasmódja lendületes és drámai, pontosan úgy, ahogy Schubert-könyvében a dal megszólaltatását az énekestől megköveteli. Jessye Norman³⁵ interpretációja egy lehelettel visszafogottabb, elegánsabb. A „*Liebe bist du!*” zárósorban nemcsak ujjongó, hanem egyenesen akként diadalmas, mint aki tisztában van vele: a szerelem ereje őt magát erősíti.

³⁴ Dietrich Fischer-Dieskau: Schubert Lieder (z.: Gerald Moore) Deutsche Grammophon 1970.

³⁵ Jessye Norman: Schubert Lieder (z.: Phillip Moll) Digital Classics 1985.



Elisabeth Grümmer

(Forrás: www.bach-cantatas.com)

Elisabeth Grümmer³⁶ szopránja könnyedebb hangzásvilágot tár elénk, mint Norman, és így is tökéletesen Schubert világában marad. Brigitte Fassbaender³⁷ mezzoszopránján a dal ujjongó befejezése a vártnál eggyel keményebb tónusú: a szerelem ereje nemcsak felemelő, de porig sújtó is lehet, vagyis az érzelmi hullámzást, a végleteket emeli ki.



Hilde Konetzni

(Forrás: www.operavivra.com)

Hilde Konetzni³⁸ nem színekkel, hanem a pianók és a pianoforték váltogatásával teremt hangulatot: a száguldó rohanást az újra meg újra erőre kapó verssorokkal teszi élővé. Kathleen Ferrier³⁹ menetes minden pátosztól, a szív hangján szólal meg: az akadályok leküzdésének felsorolása után elismeri vereségét (*Alles vergebens!*), és örömmel vállalja a sorsot, a szerelem áldozatává válik. A fiatal lány érzelmi világát halljuk átcsengeni a dalon, aki belefeledkezik az első szerelem hitébe.

³⁶ Elisabeth Grümmer sings Mozart, Schubert, Brahms & Wolf (z.: Hugo Diez) Hänssler Classic 1958.

³⁷ Brigitte Fassbaender: Lieder, Vol. 2. Schubert & Wolf (z.: Erika Werba) EMI 1974.

³⁸ Hilde Konetzni: Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Strauss, Marx, Dvořák Lieder (z. Josef Krips) Orfeo (1942/43) 2016.

³⁹ Kathleen Ferrier remembered (z.: Frederick Stone) Somm (1952) 2017.

Fleming a dal lendületében marad, a strófavégek értelmi hangsúlyait (*Ohne Rast und Ruh! ... Schaffet es Schmerzen!*) kiemelve strukturál. Az utolsó versszak zárásában (*Krone des Lebens...*) minden szótagot apró crescendókkal nyomatékosít a vágta nyugtalanságát érzékeltetve. Regiszterhasználatának nagyfokú tudatosságát bizonyítja az utolsó két hang intonációja. Ez a mélység az ő hangfekvésében elvben már mellhangon szólalna meg – de ezzel ott él, ahol az exponált mélységekkel hangulatot fest –, e dal zárása viszont ujjongó, tehát a mellregiszter nyomatéka nélkül, de telten éneklő a záróhangokat.

II. Liszt

1.

Goethe *Freudvoll und leidvoll* című versére Liszt – szokásához híven – több változatot is komponált. (Magát a verset a költő nem vette fel gyűjteményes költeményei sorába, *Klärchens Lied* cím alatt az *Egmont* része maradt.) A vers mindössze egyetlen, 23 szóból álló mondat, egy pillanatnyi kép, hangulatváltás-lenyomat: öröm-, fájdalom- és gondolatteltség; vágy és aggodás a fájdalom hullámverésén; égbetörő ujjongás és halálos levertség; csak az a lélek boldog, mely szeret.

Liszt 1844-es első változata sodró lendületű, zongorakísérete egyenesen szélvész tár elénk (valódi *Sturm und Drang* a lélekben). A Liszt-dal második, 1860-as, Fleming által is megszólaltatott változata filozofikus síkon marad, az égre törő öröm és a szomorúság sem ujjong, vagy válik letargiává – az érzések az elmélkedés reflexiói a pillanatnyi megélés közvetlensége nélkül.



Margaret Price

(Forrás: www.bruceduffie.com)

Nem egy énekes a Liszt-dal minkét változatát előadta, illetve lemezre énekelte, így például nagyszerűen Brigitte Fassbaender,⁴⁰ és szintén értő és stílusos előadásban Margaret Price.⁴¹

⁴⁰ The Liszt Collection (z.: Jean-Yves Thibaudet) Deutsche Grammophon (1992) 2011.

⁴¹ Margaret Price: Liszt – 3 Petrarch Sonnets, Lieder (z.: Cyprien Katsaris) Teledec 2011.

Fleming pontos hangsúlyokat talál a dalhoz: a *freudvoll*, *leidvoll* és *gedankenvoll* szavakban határozottan elválasztja az *öröm*, a *bánat* és a *gondolat* szavakat a *-voll* utótagtól, nyomatékosítva értelmezi a mondatot. (A *Pein* fedése technikailag nem hétköznapián tökéletes.) A „*Zum Tode betrübt*” – ellentétben a legtöbb énekes interpretációjával – nem kap sötét színt, megelőlegezi a végkövetkeztetést: az érzelmek hullámváltozásában megnyilvánuló boldogságot. Ezen utóbbi megoldás jelzi: pontosan tudja, hogy a szomorúbb sorokat sem szükséges feltétlenül szomorúan énekelni, hiszen ezt a hangulatot a zeneszerző már megszólaltatta a dalban.

2.

Goethe *Des Wandrers Nachliedje* (ezzel a címmel a második az 1776-os *Der du von dem Himmel bist* kezdetű után), az *Über allen Gipfeln ist Ruh'* mindössze egyetlen mondatból, 24 szóból álló verse a költő egyik legismertebb alkotása. A bérceken csend honol (*Über allen Gipfeln / Ist Ruh'*), lomb is alig rezdül (*In allen Wipfeln / Spürest du / Kaum einen Hauch*), az erdei madarak is hallgatnak (*Die Vögelein schweigen im Walde*) – várj, nem soká elpihensz te is (*Warte nur, balde / Ruhest du auch*).

Az 1780-ban – illetve a Goethe-filológia másik álláspontja szerint 1783-ban a Kickelhahn egyik vadászházában – született vers amilyen rövid, olyan hosszú értelmezések tárgyául szolgált. Ezek részben oda konkludálnak, hogy a költő az élettelen, teljesen mozdulatlan természettől (a hegyektől), az élővilág vegetatív lényein (a növényvilágot képviselő fákon), majd dinamikus szereplőin (az állatvilágot megjelenítő madarakon) át jut el a természet legmagasabb létformájáig (az emberig), így jelenítve meg a lét egészét.

Kevésbé a természettudós, mint inkább a személyes élményeket versbe öntő Goethét idézi az a nagyon egyszerű és életszerű értelmezés, hogy a vadászháznál szemlélődve, a mozdulatlan hegycsúcsokról a szélcsendben álló fára, azokról az aludni készülő madarakra fordult a tekintete, s végül önmagát megszólítva a lelket is lassanként beborító nyugalomra összpontosít. Természetesen bármelyik – vagy még az ezeken túlmutató – értelmezést vesszük alapul vagy hagyjuk figyelmen kívül, a vers érthető marad. Számos zeneszerzőnek – többek között Schumann,⁴²

⁴² Schumann 1850-ben komponált dala az előző komponistákhoz képest kontrasztosabb, a leheletfinom hangvételből a „*Ruhest du auch*” sorban a zongorakíséret és az énekes is kilép egy drámaibb hangsúly erejéig. Schumann dalát – többek között – a lírai és a drámai ellentét erős hangsúlyával Fischer-Dieskau, valamint Paul Esswood szólaltatta meg.

Carl Friedrich Zelter,⁴³ Carl Loewe⁴⁴ és Fanny Hensel-Mendelssohn⁴⁵ – köszönhetően vált *Lied*dé, de (okkal és joggal) Schubert és Liszt dala lett a legismertebb.

Hans Hotter⁴⁶ dalán végigvonul az a drámai feszültség, ami a Liszt-dalt Schubert hangulatától megkülönbözteti. A *baldék* fortéja szinte fenyegető, a zárósor pianójában pedig a búcsú hangzik fel: a „*Ruhest du auch*” a végső nyugalom színét ölti. Brigitte Fassbaendernél⁴⁷ az első pillanattól fogva megjelenik a természet nyugalmanak szomorúsága (*Die Vögelein schweigen im Walde*), az első „*Warte nur, balde*” pedig a megváltást várja a kietlen csend magányából. Innentől fogva oldódik a dal melankóliája; rájön: a megváltás nem lehet más, mint megadással belesimulni az elnyugvó természetbe.



Hans Hotter

(Forrás: www.opera-online.com)

Fischer-Dieskaunál⁴⁸ az „*Über allen*” negyedeiben hallani, ahogy az énekes szeme egyik hegyoromról a másikra siklik. Amikor a lombok csendje után a

⁴³ Zelter 1814-ben komponálta meg (*still und nächtlich*, vagyis *halk altatódalt idézően* előadandó) *Ruhe* címet viselő dalát Goethe versére; a dalt nem sokan énekelték, Dietrich Fischer-Dieskaunak köszönhetően azonban teljesebb lett a *Des Wandrers Nachtlieder* felvételeinek sora.

⁴⁴ Loewe valószínűleg 1816-ben született dalában (hiszen *A vándor éji dala*) mintha az énekes lassan bandukolna az erdőben – a zongora is szinte a léptei ütemére kíséri –, és szemlélné a nyugovóra tért természetet, remélve, hogy hamarosan ő is álomra hajthatja a fejét. A kotta instrukciója szerint *vágyakozóan panaszos és megfontolt (sehnsüchtig klagend und getragen)* előadásmódot igénylő dalt mind Hermann Prey, mind Brigitte Fassbaender meghitt, mély líraisággal szólaltatta meg, illetve (mondhatni, természetesen) Fischer-Dieskau is lemezzre énekelte.

⁴⁵ Mendelsson-Hersel kromatizmusokban bővelkedő melódiája nem annyira magát a rezzenéstelenséget, a természet és a lélek már beállt nyugalomát, mint inkább a nyugalom keresését és fokozatos megtalálást jeleníti meg – mintha a tekintet elidőzne a vers képein, és ezen egyre hosszabb elrédvések hoznák meg a békét.

⁴⁶ Hans Hotter: Liszt, *Orchestral Works and Songs* (z.: Michael Raucheisen) Doapason (1944) 2019.

⁴⁷ Brigitte Fassbaender: Franz Liszt, Richard Strauss – *Lieder* (z.: Irwing Gage) Deutsche Grammophon 1987.

⁴⁸ The Liszt Collection (z.: Daniel Barenboim) Deutsche Grammophon (1981) 2011.

madarak hallgatását szólaltatja meg, érezzük a kihalt némaságot, ami tökéletes nyugalomban olyan kísértetiesé válik, hogy az énekes is szinte rácsodálkozik. A dal – az ideális előadás kritériumának megfelelően – a megszólaltatás pillanatában születik meg. Az egyre intenzívebbé váló „*warte nur*” ismétlések után – ehhez Daniel Barenboim zongorakísérete is kell – a három *balde* színe a kétségbeesés és a (ha nem is örömet, de legalább megnyugvást hozó) remény színeit vegyíti. Az utolsó sorok nem a végső búcsú szomorúságát, hanem természetben feloldódás harmóniáját tükrözi. Hogy ez a feloldódás igazából a megsemmisülés, az az utolsó két hangban, a *du auch* egyenletesen távolodó pianissimójában válik nyilvánvalóvá.

Margaret Price⁴⁹ (túl napfényes hangadásával) és Sándor Judit⁵⁰ (egy-két intonációs bizonytalansággal) inkább a dal felszínén marad; Hermann Prey⁵¹ megszólaltatásában a nyugalom, és nem a hátborzongató kietlenség, dráma vagy szomorúság dominál. Énekesi szempontból jó előadása ugyanakkor nem éri el Fischer-Dieskau és Fassbaender hangulati mélységét vagy Hotter hangzásának drámaiságát. Ugyanakkor, ha az összehasonlítástól eltekintünk, mindenképpen megállja a helyét. (Az összehasonlítás hiánya lehetett egyébként az, amire a bariton mindig is vágyott, de sorsa – élete és utóélete egyaránt – úgy hozta, hogy életművével mindvégig a mindössze négy évvel idősebb, Fischer-Dieskau árnyékában maradjon.)



Hermann Prey

(Forrás: www.warnerclassics.com)

Fleming a természet képeinek ábrázolásában plasztikus és egyéni: a hegyormok *Gipfelje* monumentalitást, az erdőben hallgató madarak *Waldéja* áthatolhatatlan rengeteget mutat. A „*Warte nur...*” zárómondatban pedig megteremti azt hangulatot, ami – túlzás nélkül – katartikusnak mondható.

⁴⁹ Margaret Price: Liszt – 3 Petrarch Sonnets, Lieder (z.: Cyprien Katsaris) Teledec 2011.

⁵⁰ Liszt Lieder (z.: Freyemann Magda) Hungaroton 1964.

⁵¹ Hermann Prey: Liszt – Originallieder für Bariton (z.: Alexis Weissenberg) EMI 1979.

3.

A *Kennst du das Land* az egyik legtöbb (talán 80-nál is több) zeneszerzőt megihlető Goethe-vers. Dalt komponált belőle többek között Beethoven, Schubert, Liszt, Schumann, Debussy és Berg, operaáriát Thomas – Hugo Wolf alkotása azonban a korábbi és későbbi változatokat egyaránt beárnyékolta. A vers (akárcsak a *Nur wer die Sehnsucht kennt*) Mignon dala a *Wilhelm Meisters Lehrjahre* című regényből.

A költemény az elvágódás, a talán sose létezett vagy legalábbis ködös emlékfoszlányokban élő hon iránti vágy megszólalása. A citromot és narancsot érlelő, mirtuszt és babért termő déli táj hívja Mignont, oda menne szerelmesével. Az oszlopcsarnok, a ragyogó ház márványszobrai hívják, védelmezőjével kelne útra. A szűk hegyi ösvény, a felhők ködében eltévedő öszvér, a barlangban tanyázó sárkány, az omló szirt és az ár hívják, atyjával indulna el. A versszakonként megismétlődő a „*Kennst du es wohl? / Dahin, dahin...*” sorai után az első strófában a *Geliebter* azonos a második versszakban a *Beschützer*, valamint a záróstrófában a *Vater* figurájával, Mignon a dalban e szerepek mindegyikével Wilhelmet ruházza fel. A dal versszakai – Goethe itáliai útját mintázva, vagyis a dalban saját visszavágódását is tükrözve – a romantika idealizált, délszaki természetképeit idézik meg, majd az antik emlékeket őrző környezetet, végezetül az Itáliába vezető alpesi örvények kietlen vidékét.

Beethoven 1810-ben született dala nem nyerte el Goethe tetszését: úgy vélte, a zeneszerző nem pusztán kíséretet alkotott a vershez (ezért értékelte legtöbbször Zelter nem túl eredeti kompozícióit), hanem túl-, illetve felülkomponálta. Goethe tévedett, amikor hiányolta a strófikus dallamvezetést – mivel Beethoven dallama meghagyja az eredeti versszakhatárokat és strófaritmikát, vagyis nem *durchkomponiert* –, de a zenei gazdagság, az addigi kompozíciókhoz képest a mű (ahogy Beethovennél általában) inkább ária-, mintsem dalszerű. Eldönthetetlen persze, a költőt zeneelméleti kérdések zavarták-e, vagy hogy a nagyszabású dallamvezetés és hangszerelés a kompozíciót a verssel egyenértékűvé tette.

Schubert 1815-ös szerzeménye – amit megküldött Goethének, de a válasz elmaradt – áll a legközelebb ahhoz az egyszerű, megkapó, naiv hangvételhez, ahogy a regényben Mignon dala elhangozhatott. Abban, hogy Goethe nem reagált Schubert dalára, nem kell feltétlenül elutasítást látni: hetente tucatszám kapta a verseire komponált dalokat, melyekről környezete zenéhez jobban értő tagjaira támaszkodva formált véleményt – könnyen meglehet, hogy a Schubert-dal egyszerűen elsikkadt a levélfolyamban.

Liszt dallamvezetése, színei, fokozásai (mindhárom, az 1842-es, az 1854-es és legismertebbé vált 1860-as változatában is) jól visszaadják a nosztalgia, a fájdalmas elvágyódás hangulatát. Goethe barátai állították: ha a költő még hallhatja a dalt, elégedett lett volna vele. E kijelentést nyilván elismerésnek szánták, de a beethoveni változatról formált goethei ítélet fényében aligha igaz, Liszt dala a leginkább *durchkomponiert*.

A kezdőkérdés (*Kennst du das Land...*), ellentétben Beethoven felszálló, valódi kérdésként megjelenő melódiájával, inkább költői, Mignon elmékedésének része. A dallam egyre mélyebbre száll, az utolsó *Vater* fermatéja pedig a mélyről feltörő elvágyódás kicsúcsosodása, ami az egyre távolodó, halkuló, megismételt *dahine*ekkel válik teljessé. A zongorakíséret súlyos és – ellentétben Beethovennel – „atonális”, vagyis az énekszólam és a zongora függetlenné válik egymástól, nem lineárisan kapcsolódik össze. Az egyre sürgetőbb, refrénszerűen visszatérő „*Kennst du es wohl?*” sorokban az énekszólam és a zongora „tonálisabban” talál egymásra.



Hildegard Behrens

(Forrás: www.warnerclassics.com)

Hildegard Behrens⁵² Mignonja mintha az ébrenlét és a révület határán énekelné a dalt. A kezdő „*Kennst du das Land*” szinte az álomból csendül fel, s válik a délszaki ligetek, a mirtusz és a babér felidézésével színesebbé. Az első versszak „*Dahin...*” sorait is a félálom ihlette. A ház és az oszlopcsarnok valóban megcsillan a napfényben (*Kennst du das Haus...*), a márványszobrok kérdése pedig egyenesen gyengéd (*Und Marmorbilder stehn...*). Az út leírásának nehézségei – itt már oszlik az álombeli köd – drámaiak (*Kennst du den Berg... / Es stürzt der Fels...*), hogy a dal végén finom lírával, sürgetés és követelés nélkül kérje: „*Dahin laß uns ziehn!*”. Behrens az általa választott hangzásszínekkel – „sokhangú” énekes, a mozarti Almaviva grófnőtől a Straussi Elektraig terjedő

⁵² The Liszt Collection (z.: Cord Garben) Deutsche Grammophon (1986) 2011.

palettával rendelkezik –, a szinte mindvégig pianóban és pianissimóban tartott, egyenletesen karcsú hanggal, szürrealista Mignont fest.

A dal előadása nehéz, a felsorolt Liszt-dalok közül talán a legnehezebb énekesi-előadói feladat. Lehetséges megszólaltatás, főképp Liszt *durchkomponiert* felfogásának tükrében koncertáriává formálni a dalt, amit ez Takács Kláránál⁵³ is hallható. Ugyanakkor ez a nagyívű énekesi megnyilvánulás, nem annyira Mignon dala, mint inkább egy romantikus operahősnő drámája.

Margaret Price⁵⁴ hangsúlyai a dalt közérthetővé teszik, de ez a közérthetőség olykor kissé leegyszerűsítő. Mind lírai, mind – kivált a ház, a márványszobrok leírásánál, és természetesen a harmadik strófa alpesi tájánál alkalmazott – drámaibb színei a realitás síkján maradnak: Mignon nem rejtélyes, titokkövezte regényalak.



Brigitte Fassbaender

(Forrás: www.stage-plus.com)

Brigitte Fassbaendernél⁵⁵ a dal drámai és sötét tónusú. A mirtusz és a babér mementőként mered a levegőbe (*Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht*). Az első strófa „*Kennst du es wohl?*” sora fájdalomból számonkérésbe csap át, és már az első „*Dahin...*” sorok sürgető vágyódást sugallanak. A napfényben ragyogó ház makulátlanul csillog, de – a sötét, torzított mellhangok sejtetik – régóta lakatlan, legfeljebb Mignon kísérteteinek ad otthont (*Auf Säulen ruht sein Dach, Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach*). A második versszak „*Kennst du es wohl?*” kérése még sürgetőbb. A harmadik strófában a sárkánylakta hegyvidék a maga rémisztő valóságában jelenik meg (*...der Drachen alte Brut; / Es stürzt der Fels...*), mivel az énekesnőnek megvan a bátorsága – Fassbaendernél ez nem meglepő – a kifejezés szolgálatában állított „csúnya”, nyers, torzított hangokhoz is. A kétszer megismételt „*Kennst du es wohl?*” és a

⁵³ Klára Takács: *Songs by Liszt, Verdi, Strauss & Schumann* (v.: András Kórodi) Hungaroton 2016.

⁵⁴ Margaret Price: *Liszt – 3 Petrarch Sonnets, Lieder* (z.: Cyprien Katsaris) Teledec 2011

⁵⁵ *The Liszt Collection* (z.: Jean-Yves Thibaudet) Deutsche Grammophon (1992) 2011.

„*Kennst du ihn wohl?*” azt kérdi, a megszólított még e kietlen tájra is követi-e. Fassbaender interpretációja éppoly szürrealista, mint Behrensé – vagyis a dal lényegét ragadja meg –, de színváltásai és ecsetvonásai (az utolsó sorok *Vater–Beschützer–Geliebter* megszólításaiban is érzékelhetjük) expresszionisták, Mignon révülete pedig nem az álom, hanem az ébrenlét szülöttje.

Mind Behrens, mind Fassbaender interpretációban pregnánsan megjelenik az ismétlődő kérdések és kérések hangulati eltérése, illetve az egyes strófákban hangulatfestésre alkalmas sorok képsora: az elsőben az idilli természet (a narancsliget, a babér és a mirtusz), a másodikban a csillogó lak a Mignonhoz forduló márványszobrokkal (a csillogás és a szobrok látványa lehet hideg és fenyegető, vagy a szobrok kérdését megelőlegezve előhívhatja az együttérzést is), a harmadikban pedig az Alpok (a rémisztő sárkányokkal, sziklaomlással és áradásokkal).

Fleming tájleírásának színei azt az idillt mutatják, amit a szöveg és a zene is sugall: a *sanfter Wind* lágy szellőhangja után a „*Kennst du es wohl?*” valódi kérdésként hangzik el, a „*Dahin! Dahin!...*” pedig egy földöntúli boldogságot ígérő vidékre hívja a szerelmet. A második versszak hangulata szürreálisabb: a *Haus*, a *Gemach* és a Mignonhoz kérdőn odaforduló márványszobrok *getanjának* erős mellhangja is ezt a hatást erősíti, a „*Kennst du es wohl?*” már könnyes, ahogy a strófa végén a kérés is könnyörgésbe fordul. A harmadik versszak végképp kísérteties: a barlangban lakó sárkány képét (*der Drachen alte Brut*) bátran vészjósló károgással torzított hangzással jeleníti meg. A dal végén a *Geliebter*, *Vater*, *Beschützer* megszólításokba valamennyi strófa érzésvilágát belesűriti. Interpretációja a legnagyobb elődökhöz méltóan lenyűgöző és autonóm.

4.

Az *Im Rhein im schönen Strome* Heine verseként a hamisítatlan rajnai romantika szülöttje, bár nem annyira közismert, mint a *Loreley*. A költő valláshoz fűződő ambivalens viszonyára is fényt vet (asszimilált zsidó család sarjaként, hogy ügyvédként működhessen, kénytelen volt áttérni az evangélikus vallásra). A vers szerint a Rajna hullámaiban dómjával tükröződik Köln városa. A dómban arany pergamenre festett kép beragyogta a költő életének hullámveréseit is. A Miasszonyunk körül virágok és angyalok lebegnek, szeme, ajka és orcája szakasztott a költő kedveséé. A vers nem a két véglet, nem a *Mir träumt’, ich bin der liebe Gott* szarkasztikus, és nem is *Wallfahrt nach Kevlaar* vallási csodájának hangja. Viszont (akárcsak az utóbbi versben) felbukkan a Szűz képmása, Stefan Lochner oltárképe, a *Madonna im Rosenhag*.

A vershez nemcsak Liszt komponált zenét, hanem a *Dichterliebe* ciklusban Schumann is (*Im Rhein im heiligen Strome*). Liszt dallamában mintha a Rajna hullámzását hallanánk, Schumann pedig a dóm monumentalitását mutatja meg. A Máriát körülvevő virágok és angyalok, és a Szűz vonásainak leírása Schumannnál könnyedebb, lebegőbb (a hangzásvilágban Bach polifón inspirációja is megmutatkozik), a zongora a dóm hajóiban a napsugarak játékát tükrözi. A két dal közötti hangulati különbség ugyanattól az előadótól hallgatva jelenik meg a legpregnansabban – Fischer-Dieskau⁵⁶ mindkettőt lemezre énekelte.



Kolonits Klára
(Forrás: www.elte.hu)

Brigitte Fassbaender⁵⁷ interpretációja rendkívül színes, a dóm fenséges képe drámai, szinte fenyegető (*Das große, das heil'ge Köln*), akárcsak az élet vad forgatagának hangja (*in meines Lebens Wildnis*). A Mária-kép lágy és romantikus (*Es schweben Blumen und Englein*), a hasonlóság felfedezésében – a megismételt utolsó sorban – pedig nem pusztá csodálkozást, hanem rámeredő megdöbbenést hallunk (*Die gleichen der Liebsten genau*). Kolonits Klára⁵⁸ előadasmódja líraibb: kevésbé expresszionista ecsetvonásokkal fest, de tablója éppoly nagyívű.

Jonas Kaufmann⁵⁹ jó érzékkel használja hangjának álló baritonális és tenorális színeit, a táj és a dóm erejét, illetve a bensőséges érzésvilágot kellő kontraszttal jeleníti meg. Bartha Alfonz⁶⁰ interpretációja ehhez képest szürkébb: a dal hangvétele – ha el is tekintünk az olykor erős akcentussal terhelt német szövegejtéstől – egyenletesen lírai, de a kontraszttal adós marad.

Fleming – és Thibaudet a folyam hullámait remekül kiemelő zongorajátéka – nagyszerűen formálja meg a dóm monumentalitásának és a Mária-kép intim hangulatának ellentétét: a második strófa naivan epikus, amiben a személyes

⁵⁶ Dietrich Fischer-Dieskau: Early Recordings on Deutsche Grammophon (z.: Jörg Demus) Deutsche Grammophon 1957; Dietrich Fischer-Dieskau: Liszt – Lieder (z.: Daniel Barenboim) Deutsche Grammophon 1981.

⁵⁷ The Liszt Collection (z.: Jean-Yves Thibaudet) Deutsche Grammophon (1992) 2011.

⁵⁸ Klára Kolonits: Liszt Songs (z.: Dániel Dinyés) Hunnia Records 2010.

⁵⁹ Jonas Kaufmann: Liszt – Freudvoll und leidvoll (z.: Helmut Deutsch) Sony 2021.

⁶⁰ Liszt Lieder (z.: Zempléni Kornél) Hungaroton 1964.

élmény (*In meines Lebens Wildnis...*) is nosztalgikus visszatekintéssé válik. A virágok és az angyalok túlvilági lebegése élénk, evilági örömbé csap át: a kedves vonásainak felismerése a Mária-képben valóban a dal elhangzásának pillanatában hasít az énekesbe, a meglepetéstől „pianóban felsikoltó” ujjongásban ölt testet. Mindazonáltal kérdéses – majd a *Dichterliebe* kapcsán születendő írás keretében megvizsgálandó –, hogy a vers giccshatáron túllépő képeit az érzelmességtől igen messze álló Heine romantikusnak vagy romantika-persziflázsának szánta-e. Hogy a benne rejlő irónia lehetőségét, a hasonlat aránytalanságát sem Liszt, sem Schumann nem érzékelte, nyilvánvaló.

5.

Liszt *S'il est un charmant gazon* című dala Victor Hugo háromstrófás versére született. A költemény utóbb másokat is megihletett, de Frank, Fauré és Saint-Saëns dallamvezetésükben alapvetően Lisztet követték.

Az első versszakban rét jelenik meg, ahol a szerelmes a kedves lény lábának épít utat; a harmadikban minden nap új szépséget feltáró, rózsailatú szerelmi álom rajzolódik ki, ahol a kedves szívének rak fészket. A második, a makulátlan, nemes vágyaktól vezérelt lélekről szóló részt Liszt kihagyta a *mélodie*-ből, más komponisták pedig beemelték. A dal diszkrét, harmonikus hangulatfestést kíván az idill, a *locus amoenus* toposzának ábrázolásához.

Kolonits Klára⁶¹ és Brigitte Fassbaender⁶² *charmant gazon*-ja egyfelől a tökéletes frazírozás okán tűnik ki, másfelől viszont az általuk megénekelte természeti- és lélektáj egy pillanatra sem kap (amire a szöveg és a melódia csábítana) cukormázatot. Pontosan érzik, tudják, hogyan lehet akár a '80-as évek végén, akár 2010-ben idillt ábrázolni.



Kathleen Battle

(Forrás: www.interlude.hk)

⁶¹ Klára Kolonits: Liszt Songs (z.: Dániel Dinyés) Hunnia Records 2010.

⁶² Brigitte Fassbaender: Franz Liszt, Richard Strauss – Lieder (z.: Irwing Gage) Deutsche Grammophon 1987.

Kathleen Battle⁶³ dala az énekesnő egyéni stílusának pontos lenyomata. Mindvégig, de főképp a kertben gyűjthető virágok felsorolásánál (*Lys, chèvrefeuille et jasmin*) és a szívnek készített fészek képénél (*Oh! j'en veux faire le nid Où ton cœur se pose!*) egy manapság – az 1992-es felvételt még a manapság alá sorolva – szokatlanul édes illatfelhő ömlik el a dalon. Ez semmiképp sem hiba, a dal idillje bőven elbírja, és rávilágít a megszólaltató egyediségére. Nevezetesen arra, hogy Battle lányos hangszínével egy régi koloratúrszoprán-típus képviselője, amelynek leghíresebb reprezentánsa Erna Berger volt.

Az egyébként szinte csálhatatlan stílusérzékű Fischer-Dieskau⁶⁴ kilép az idill álomszerűségéből, a két „*J'en veux faire...*” sornak nagyobb (a kelleténél nagyobb) nyomatékot ad. A francia repertoárban oly nagyszerű Nicolai Gedda⁶⁵ e dalt a kelleténél később énekelte lemezre. Az alapvetően instrumentális hangok esetén az interpretáció színei magában a hangszépségben lakoznak, ám a hang megkopásával a színek is eltűnnek. Gedda (fénykorában tenor C-ig *voix mixte*-tel megszólaltatott) magasságainak bizonytalansága, és a konstans tremoló sokat levesz dal szépségéből.

A dal Fleming 2021-ben kiadott CD-jén is helyet kapott.⁶⁶ Ezen sem Fleming nem remekel (erősen alulintonál), sem Yannick Nézet-Séguin zongorakíséréte nem emlékeztet Liszt-dalra. Az énekesnő és kísérője ezzel a „modernebb” interpretációval akarták a dalt „közelebb hozni” a publikumhoz – nem tudni, ez sikerült-e, de a komponistától biztosan távolabb vitték. Hogy a CD-t idén Grammy-vel is díjazták – ez önmagában még nem vonna le az értékéből, hiszen díjat az kap, akinek adnak –, a lemezcég lobbijét dicséri.

Hogy klasszikusan is „közelhozhatók” ma a publikumhoz Liszt dalai, arra Kolonits Klára és Dinyés Dániel a példa, vagy az, ahogy a dalesten Fleming és Thibaudet megszólaltatják a dalt. Fleming könnyed eleganciával, halk líraisággal, stílusosan adja elő ugyanazt a változatot, amely az említett CD-n is hallható. Az est – illetve Thibaudet-val közös lemezei – a példa arra az evidenciára, hogy az énekes és a zongorakísérő hogyan tudják egymást erősíteni a közös, a zeneszerző és a költő szolgálatában megvalósított remeklés érdekében. A Nézet-Séguin-nal közös CD pontosan ennek az ellenkezőjét példázza. Az énekes tehetsége és stílusérzéke, illetve az énekes és a kísérő közti kollegiális rokonszenv – ez az interjúkból is kiderül, és másképp aligha vettek volna fel közös lemezt – kevés,

⁶³ Kathleen Battle at Carnegie Hall (z.: Margo Garrett) Deutsche Grammophon 1992.

⁶⁴ The Liszt Collection (z.: Daniel Barenboim) Deutsche Grammophon (1981) 2011.

⁶⁵ Nicolai Gedda: Franz Liszt – Lieder (z.: Lars Roos) Bluebell 1989.

⁶⁶ Renée Fleming: Voice of Nature – The Anthropocene (z.: Yannick Nézet-Séguin) Decca 2021.

ha a zenei összhang, illetve a zongorakísérő érzéke a dal műfajához hiányzik. Az utóbbi hiányát a Joyce DiDonatóval felvett *Winterreise* is mutatja,⁶⁷ márpedig DiDonato a *Lied* terén is komolyan vehető énekesnő, amit egyéb felvételei bizonyítanak.

6.

Az *Oh! quand je dors* című dalt Liszt Victor Hugo háromstrófás versére komponálta. A korábbi, 1842-es kottát Liszt szokásához híven átdolgozta. A korábbi változat zongorakíséretét a komponista nyilván önmagára méretezte, viszont – ez szinte valamennyi daláról elmondható – a későbbi változatban visszafogta az eredeti dallam *Sturm und Drang*os pátosztát. Koncertpódiumon általában a későbbi átdolgozás szólal meg akár francia, akár német nyelven.

A vers szerint a költő arra kéri kedvesét, lépjen hozzá közelebb, miközben álmodik, hisz' egykor Petrarcanak is megjelent Laura; ha megérzi lélegzetét, ajka hirtelen megnyílik. Ha túl soká felhőzték gondok homlokát, a szeretett lény csillagjelenésére álma felragyog. Leheljen csókot ajkára, melyben a megtisztult szerelem tüze ég, változzék angyalból nővé, s az álmodó lelke is feléled. A dal végén megismétlődik a kérés: keresse fel, mint Petrarcat Laura (*Oh, viens, / comme à Pétrarque apparaissait Laura*). Keletkezéstörténetileg a Petrarca–Laura kép természetesen akár a költő és Juliette Drouet, akár a zeneszerző és Marie d'Agoult szerelmi kapcsolatát is mintázhatja.



Gérard Souzay

(Forrás: www.theaudiodb.com)

A francia (eredeti) változat talán legavatottabb megszólaltatója Gérard Souzay.⁶⁸ Souzay a *mélodie* legjobb iskolájából jött, Pierre Bernac-nál tanult (a francia dalrepertoár tekintetében nem véletlenül tekintette a *mélodie* terén is halhatatlant

⁶⁷ Joyce DiDonato: Schubert – *Winterreise* (z.: Yannick Nézet-Séguin) Erarto 2021.

⁶⁸ Gérard Souzay: *Recital – Airs ancien d'Italie et d'Espagne, Lieder de Franz Liszt* (z.: Dalton Baldwin) Claves (1959) 2004.

alkotó Jessye Norman mindkettőjüket követendő példának). Könnyű lírai baritonja (*baryton Martin*) leginkább daléneklésre predesztinálta, idővel teljesen elhagyta az operaszínpadot. Nem túl nagy vivőerejű, de egyéni és kellemes színű hangjával, árnyalatgazdag előadásmódjával hozzávetőleg 80 komponista műveit szólaltatta meg 17 nyelven, Fischer-Dieskauval versengő avatottsággal.

Souzay előadásában tökéletesen megmarad a dal álomszerű lebegése, de nem válik egysíkúvá. A három strófa szerkezetileg azonos, vagyis a kedves közeledésére (a versszakok első három sora) az énekes reagál (az utolsó két sorok). Az első versszak, amikor a nő lélegzetére az alvó ajkai megnyílnak (*Soudain ma bouche / S'entr'ouvrira!*), még az álom bódulatában hallható. A második strófában, ahol a szeretett lény csillagként megjelenik, és az alvó álma is felragyog (*Et soudain mon rêve / Rayonnera!*), az énekes hangszíne is élénkebbé válik. Az utolsó versszakban pedig, amikor a csókra lelke feléled (*Soudain mon âme / S'éveillera!*), a hang is a felébred. A zárásul megismételt, az első versszakból vett sorok (*Oh, viens, / comme à Pétrarque apparaissait Laura*) sóhajszerű megszólaltatásából halljuk – mindez csak az álom, a vágy síkján marad.



Jennie Tourel

(Forrás: www.abebooks.com)

Jennie Tourel⁶⁹ a francia mezzoszopránokra sokszor jellemző világosabb, inkább fanyar, épp egy cseppnyi ecettől pikánsabb hangjával és Leonard Bernstein zongorakíséretével egyéni hangulatot teremt. Az első versszakban Laura megjelenése álombeli látomás (*Comme à Pétrarque apparaissait Laura*), s az ajkak az álom öntudatlanságával nyílnak meg (*Soudain ma bouche / S'entr'ouvrira!*). A *front morne* és a *sogne noir* hangsúlya megmutatja a sötét álomtól megfelhőzött homlokot, hogy a „*comme un astre se lève*” frázisával

⁶⁹ Jennie Tourel, Leonard Bernstein at Carnegie Hall, Columbia (1969) 1974.

felragyogjon a csillag, és a *rayonnera* is csillogjon. A *d'ange* és a *deviens femme* közé tett gondolatnyi szünettel érthetővé válik, ami nem egy énekesnél elsikkad: a szeretett lény a csók által válik angyalból nővé, lesz a megtisztult vonzalom evilági szerelemmé. Ennek megfelelően a *s'éveillera* hangszíne – az előző két strófazárás éteriségéhez képest – földibb, realistább.

Brigitte Fassbaender⁷⁰ – ellentétben azzal a lágy és légiessé tett hangszépséggel, amivel a *S'il est un charmant gazon*-t idillé festette – ezt a dalt másik, fassbaenderesebb hanggal kelti életre. Az álom reális, eltűnik a romantikus köd, Laura és Petrarca szimbólum marad, a jelenés emberi, hétköznapi síkra kerül. Erős, olykor nyers hangadásai, mellhangos mélységei – és Irwin Gage korántsem lírai zongorajátéka – a sötét álmok homloklelhőző soraiban (*Sur mon front morne où peut-être s'achève / Un songe noir qui trop longtemps dura*) drámát sejtetnek. Amikor a szeretett lény csillagként jelenik meg (*Que ton regard comme un astre se lève*), üstököst látunk felkelni. Az ajkakon a láng nem parázslík, hanem bármelyik pillanatban fellobbanhat (*Puis sur ma lèvre où voltige une flamme*), a szerelmet megtisztító tűz ugyanezzel az intenzitással lobog (*que Dieu même épura*). A verset záró Petrarca–Laura kép elrédés helyett érzéki vágyakozást sugall.



Joan Sutherland

(Forrás: www.operabase.com)

A három nagy koloratúrszoprán, a drámai koloratúr Joan Sutherland,⁷¹ a lírai koloratúr Beverly Sills⁷² és a *timbre*-t tekintve Sutherlandhoz közelálló (de a hazai énekesnők közül Ágai Karolánál is drámaibb) Kolonits Klára⁷³ interpretációinak egyik erénye mindenképp a hangszépség – mindhárom énekesnővel hangja

⁷⁰ Brigitte Fassbaender: *Lieder*, Vol. 1. (z.: Irwin Gage) EMI (1981) 2003.

⁷¹ Joan Sutherland: *Complete Decca Studio Recitals* (v.: Richard Bonyngé) Decca (1972) 2011.

⁷² Beverly Sills: *Plaisir d'amour* (v.: André Kostelanetz) Sony (1976) 1998.

⁷³ Klára Kolonits: *Liszt Songs* (z.: Dániel Dinyés) Hunnia Records 2010.

teljében készült a felvétel. A másik erény, hogy a dal mindnyájuknál a maga egységében, nagyívű egészként hat: Sutherland és Sills előadasmódja áriaszerűbb – és nemcsak a zenekari kíséret miatt –, ezzel szemben Kolonitsé értelmezőbb, dalszerűbb. A második versszakot záró kadencia (több énekesnél a dal Achilles-sarka) mindhármuknál gyönyörű, sötét csillogást kap.



Beverly Sills

(Forrás: www.npr.org)

A '30-s évekből két felvétel emelkedik ki. Elisabeth Schumann⁷⁴ interpretációja elsősorban eszköztelen intimitásával, líraiságával válik megragadóvá és autentikussá. Lírai szopránja, amely a magasságokban olykor szubrettesen világos csengésű, mint hang nem hasonlítható az előző három énekesnőéhez, de a dal előadása egységes, stílusában törésmentes álmoképet tár elénk. Heinrich Schlusnus⁷⁵ – az 1920-as évek közepétől két évtizeden át Berlin vezető Verdi baritonja és Wolframja – nem a francia, hanem a német változatot énekelte lemezre, de ez a dal hangulatából semmit nem von le. (Victor Hugo kortársa, Peter Cornelius német fordításában a *mélodie Lied*dé változott *O komm im Traum* címmel.) A tökéletes intonációval és stílusérzékkel megszólaltatott dalban az énekes hajlékony, meleg, lírai baritonja telten, de finom árnyalásokkal cseng.



Heinrich Schlusnus

(www.discongs.com)

⁷⁴ Elisabeth: Schumann: Oh, quand je dors (z.: Walter Goehr) HMV 1938.

⁷⁵ Heinrich Schlusnus: Liederalbum, Vol. 2. (z.: Peschko) Preiser (1937) 1999.

Kathleen Battle⁷⁶ a *S'il est un charmant gazon* idilljéhez nagyszerűen illő, mindig kedves hangszíne és előadásmódja az *Oh! quand je dors*-ban már *fondant*-ná változik, noha a dal a rózsaszínen kívül más színt vagy legalábbis a rózsaszín több árnyalatát is megkövetelné. Diana Damrau⁷⁷ interpretációja a dal felületén marad. Előadásmódja áriaszerű, ami – mint például Sills esetében – a zenekarra hangszerelt változatnál nem hat zavaróan, zongorakíséret mellett azonban aránytalanná válik. A crescendók nyilván hangulati árnyalatokat akarnának vinni az előadásmódba, de nem adnak ki gondolati vagy érzelmi ívet.

Simándy József⁷⁸ előadása sem dalként nem sikerül eléggé intimre, sem áriaként elég nagyívűre. Az előbbihez az értelmezés gondolati árnyaltsága és a francia szövegejtés hitelessége hiányzik, az utóbbit az intonáció bizonytalanságai nem engedik. A dal második, „*Comme à Pétrarque apparaissait Laura*” sorában a nyelvileg, a francia szóátkötés okán is indokolt, a *Pétrarque* és az *apparaissait* közé iktatható gondolatnyi, levegőgazdálkodást is segítő szünet (elég zavaróan) az *apparaissait* és a *Laura* közé kerül. A *rayonnera* nem felfénylő álmot, inkább valami heroikusnak szánt generálfájdalmat sugall; az ezt követő kadencia erősen kisiklik.

Fleming interpretációjában finom árnyalásként tűnik ki az *apparaissait* és utóbb a *ton haleine me touche* lebegtetett színe, a jelenés álomszerűsége. A második strófa epikusan szólal meg, a „*mon rêve / Rayonnera*” nem kapja meg a felragyogó fényt, amire számítani lehet. Ám egy olyan tudatos, finom ecsettel dolgozó énekesnél, mint Fleming ennek oka van. Az, hogy így emelje ki az utolsó strófa „*Pose un baiser, et d'ange deviens femme / Soudain mon âme / S'éveillera*” sorait, amelyek a szöveg értelmező tagolásával nemcsak súlyt nyernek, de a *s'éveillera* csillogásával idillé is emelik az álmot.

III. Fauré

1.

Gabriel Fauré az École Niedermeyer hallgatójaként találkozott Saint-Saëns-nal, aki megismertette Liszt és Wagner zenéjével. A német romantika, valamint Berlioz és Frank erőteljes hatása ellenére tökéletesen egyedi, a romantikából az impresszionizmusba vezető zenei világot teremtve, közel hetven dalával a francia *mélodie* egyik legjelentősebb alakja lett. A *Mandoline*-t Fauré Verlaine *Les Fêtes*

⁷⁶ Kathleen Battle at Carnegie Hall (z.: Margo Garrett) Deutsche Grammophon 1992.

⁷⁷ Diana Damrau: Lieder (z. Helmut Deutsch) Orfeo 2017.

⁷⁸ Liszt Lieder (z.: Arató Pál) Hungaroton 1964.

galantes című ciklusának versére komponálta, a költőt pedig Watteau festményei inspirálták. Akárcsak egy Watteau-festmény, a dal is fiatal arisztokrata társaságot jelenít meg: a szerenádot adó ifjak és a szerenádot hallgató lányok a dalra ringó ágak árnyán könnyed semmiségekről csevegnek. A dalban több név is megjelenik, Tircis, Aminte, Clitandre és a dalnok Damis, aki sok édes dalt szerzett sok szívtelen lánynak. A nevek antikizálók, az első kettő tipikusan pásztoridill-név, az utóbbi kettő az olasz *opera buffa* színpadáról ismerős. Az elegáns, önfeledt társaság selyemmentéi, selyemruhái, lány kék árnyai szürkésrózsaszín holdfényben kavarnak, mandolinjuk hangját a borzongató szellő viszi tova. A dal zárásaként az első versszak megismétlődik, a könnyed, staccatós dallamvezetés a mandolin pengésére emlékeztet.

Gérard Souzay⁷⁹ hangja mozgékony és természetes, mentes bármilyen hallható „frazírozástól”, pontosan azt a képet festi meg, amit a dal sugall: egy közvetlen, játékos jelenetet. Battle⁸⁰ édeskés, rózsaszínű hangvétele nem válik a *mélodie* kárára, sőt. Az idill szereplői még Watteau festményeihez képest sem reális alakok, inkább egy zenélő óra hangjára táncoló porcelánfigurák. A hasonlat a nipp-giccs hangulatát idézi, de mivel a dal – főleg Kathleen Battle előadásában – nem akar több lenni neorokokó miniatúrnél, az interpretáció autentikus.

Elly Ameling⁸¹ csodásan könnyed (Battle cukormáza nélkül), mivel azonban elsődlegesen a hangszépségre hagyatkozik, és a kifejezést segítő színekről jórészt lemond, a dal hangulatát kevésbé adja vissza. Joyce DiDonato⁸² a dalban inkább a lírát találja meg. A tempó valamivel lassul, nála a dal Battle felvételénél majd 10 másodperccel hosszabb, ami egy átlagosan 90-100 másodperces dalnál nem kevés. Inkább a francia későromantika, vagyis Fauré korának hangulatában szólal meg, nem annyira a Faurét e dalban megihlető rokokót idézi.

Fleming – mind élőben, mind a Thibaudet-val közös CD-n⁸³ – mindnyájuknál nagyszerűbb, egyenesen zseniális interpretációt nyújt. Maga a hanggá vált rokokó, de minden felesleges szirup nélkül: könnyed, kecses, elegáns, tartása van és enyhén frivol. Schwarzkopf hatása félreismerhetetlen, a hangzásszín is a megtévesztésig a nagy elődé. Schwarzkopf felvételei között szerepel ugyan a *Mandoline*, de nem Fauré, hanem Debussy kompozíciója, a kettő közötti eltérés zeneileg és hangulatban is jelentős. A hatás tehát indirekt: Fleming azt a szint és

⁷⁹ Gérard Souzay: *The Early Recordings* (z.: Jean-Michen Damase) Dutton (1947) 1999.

⁸⁰ Kathleen Battle in Concert (z.: James Levine) Deutsche Grammophon 1986.

⁸¹ Elly Ameling: *Soirée française* (z.: Rudolf Jansen) Philips 1986.

⁸² Joyce DiDonato: *Songs by Fauré, Hahn and Head, Arias ny Rossini and Händel* (z.: Julius Drake) BBC 2006.

⁸³ Renée Fleming: *Night Songs* (z.: Jean-Yves Thibaudet) Decca 2001.

stílust teszi a magáévá, amelyet Schwarzkopf Mozart-dalaiban (például az *An Chloë*-ban) hallunk. A megszólaltatásra az epigonizmus árnyéka sem vetődhet, viszont a Mozart–Schwarzkopf-inspiráció emeli egyénivé és emeli mások, illetve teszi az est egyik legsikerültebb interpretációjává a *Mandoline*-t.

2.

A *Lex Berceaux* Fauré egyik legmegkapóbb, 1882-ben Sully-Prudhomme versére megalkotott dala. A hallgatag rakpart hajói csendben állnak a hullámverésben, nem ügyelve a női kezek ringatta bölcsőkre; ha eljön a búcsú napja, a nők sírnak, a férfiak a hívogató horizontot kémelelik; elhagyják a kikötőt, s érzik a távolban ringó bölcsők visszahúzó erejét. A zongorakíséretben hipnotikusan jelenik meg a hullámverés, a hajókat ringató tenger és a bölcsőringás hangja.

Gérard Souzay⁸⁴ visszafogott, de – ahogy a dal sem felhőtlen – nem veszi túl lágyra a hangzást. Az első versszak utolsó sorában a bölcsőt ringató kezek képének (*Que la main des femmes balance*) ad erősebb nyomatékot, és tökéletesen kottahű marad: a hangsúly nem crescendóként, hanem finom sötétítéssel jön létre. A második versszak végén a hívogató horizontok látványa (*Tentent les horizons qui leurrent*) már drámai fortéval jelenik meg, az utolsó versszak crescendója a megismételt záró sorban, a bölcsők marasztaló erejének (*Par l'âme des lointains berceaux*) pianóban tartott mélységével jut szomorú nyugvópontra.

Teresa Berganza⁸⁵ a vers első hat sorának melankolikus hangvétele után a második versszak végén a hívogató messzeség fortéjával feltárja a végtelen horizontot. A hajók elhagyják a kikötőt, és a part zsugorodni kezd, a visszahúzó erő tragikusan cseng, az utolsó sor pedig már rezignált szomorúságot tükröz.



Teresa Berganza

(Forrás: www.bach-cantatas.com)

⁸⁴ Gérard Souzay: Fauré – La bonne chanson & autres mélodies (z.: Dalton Baldwin) BNF (1961) 2005.

⁸⁵ Teresa Berganza: An Evening of Songs (z.: Juan-Antonio Álvarez Parejo) Hänssler (1985) 2005.

Nathalie Stutzmann⁸⁶ esetében mindenképp kiemelendő az érthető szövegejtés, ami részben helyzeti előny is, hiszen egy altnak e téren könnyebb a dolga. A képek nincsenek túlszínezve, az előadásmód inkább az értő és intellektuális, de ezért a lírai alt hangzása kárpótol: a közép- és a mélyebb regiszterben klasszikus szépségű, magasságaiban sem válik szűkké vagy élessé.

Charles Panzéra⁸⁷ szintén egy tömbként ragadja meg a dalt. Souzay-nál kevésbé árnyalt, de a hangszín tökéletesen illeszkedik a dal melankóliájához.



Charles és Magdeleine Panzéra
(Forrás: www.bach-cantatas.com)

Fleming Nézet-Séguin-nel közös CD-jén⁸⁸ ez a darab mind énekesi szempontból, mind zongorakíséret tekintetében ismét félresikerült. Viszont az esten elhangzó *mélodie* remek interpretációvá nemesedik: hang- és hangulati szempontból a hajók és a bölcsők ringása, a távolodó partok képe, a búcsúzókat visszahúzó érzés drámaisága egyaránt plasztikus.

IV. Duparc

1.

Henri Duparc ránk maradt – Liszt, Wagner, César Frank és Saint-Saëns hatását mutató, de igazából már az impresszionizmus szellemét árasztó – műveit (a szám szerint 28 opust) 1868 és 1884 között alkotta meg. Egy évvel később neuraszténiája elhatalmasodott rajta, művei nagy részét megsemmisítette, s bár még öt évtized adatott neki, betegsége béklyóba verte teremtőerejét. Dalaiban – 17 dal, közülük 8 zenekari kísérettel – és versválasztásaiban is romantikus ugyan, de romantikája nélkülöz mindenfajta szentimentalizmust vagy idillt. Ellentétben Schubert vagy Brahms *Liedjeivel*, a harmonikus feloldódásra (talán a *Phidylé*-től

⁸⁶ Nathalie Stutzmann: *Fazré – Mélodies* (z.: Catherine Collard) Sony 1993.

⁸⁷ Charles Panzéra: *Fauré – Les Berceaux* (z.: Magdeleine Panzéra-Baillet) Dutton (1936) 2005.

⁸⁸ Renée Fleming: *Voice of Nature – The Anthropocene* (z.: Yannick Nézet-Séguin) Decca 2021.

eltekintve) semmi remény, tragikuma messze túllép az egyéni boldogtalanság szintjén, univerzálissá válik.

Az 1874-ben komponált *Extase* Jean Lahor (az álnév Henri Cazalis-t takarja) versére íródott. A dalban ábrázolt extázis az elnyugvásé, Hypnosé és Thanatosé. A zongorakíséret lassú *arpeggiói* és a kromatikus hangsorok jól illusztrálják az álom és halál lebegésszerű tematikáját. Az énekesnek a dalban mindössze hat sor jut, az arányokat tekintve a zongora elő-, köz- és utójátéka teszi ki a nagyobb részt. A vers hangulati csúcspontja a harmadik és negyedik sor, a szeretett lény lélegzetvételével illatos halál képe (*Mort exquisite, mort parfumée / Du souffle de la bien aimée*). E sorpárt a mindössze egy szó eltéréssel ismétlődő első és utolsó sorpár öleli közre, melyben az álmodó szíve halvány liliomon / a kedves keblén (*Sur un lys pale ... Sur ton sein pâle*) alszik halálédességű álmot (*...mon coeur dort / D'un sommeil doux comme la mort*). Az elhalkuló dal nemcsak Hypnos és Thanatos, de Eros és Thanatos ikerlétét is megmutatja: Duparc korán kihunytt zsenijét bizonyítja, hogy a szerelem és a halál egysége a wagneri *Liebestod* után is eredetien tudott megszólalni.

Az *Extase* a középestől az elhibázottig terjedő skálán mozgó megszólaltatásai (Michèle Losier, Veronique Dietschy, Natalie Dessay, Hélène Bouvier, Leontyne Price, Cesare Valletti, Alfredo Kraus) közül Souzay⁸⁹ felvétele emelkedik ki. Interpretációja feltárja a végtelenül egyszerűnek tűnő (de csak tűnő) *Extase* titkát, ami előadói szempontból nem más, mint a légies líraiság, a legfinomabb impresszionista ecsetkezelés, a szinte végig pianóban tartott legato.

Fleming *Extase*-interpretációja jól visszaadja a dal líraiságát, bánatos idilljét. Az utolsó két sorban ezt a hangulatot a *mon coeur* remegőbb, az álom elvesztését féltő hangszínnel mélyíti el.

2.

A *Le Manoir de Rosemonde* címe már önmagában is rejtélyes, mind a név, mind a vár (udvarház) okán. A mondába fordult középkori történelem ezen a néven két híres nőalakot tart számon. Egyikük a 6. századi királylány, Rosamunda, akinek az apját, Kunimund gepida uralkodót Alboin longobárd király legyőzte, lefejezte, majd Rosamundát feleségévé tette. A nőt egy lakomán arra kényszerítette, hogy az apja koponyájából készítettett kehelyből igyék, mire az bosszút esküdött, és meggyilkoltatta Alboint. Másikuk a 12. századi Rosamund Clifford, II. Henrik angol király metresze. A hagyomány szerint, hogy titokban tartsa viszonyukat, a király csak egy földalatti labirintusban találkozott Rosamunddal, ám a királyné,

⁸⁹ Gérard Souzay: Duparc, Chausson – Mélodies (z.: Dalton Baldwin) Philips 1963.

Aquitániai Eleonóra kifürkészte a labirintus titkát, rátalált a nőre, és halálba kényszerítette.

A dal Robert de Bonnières, a kor híres újságírója versére íródott. De Bonnières néhány költeménye Duparc-nak és Vincent D’Indy-nek köszönhetően – egy időben mindhárman ugyanannak a bérháznak voltak a lakói az Avenue de Villars-on, illetve a *Wagnériens de Paris* tagjai – *mélodie*-vé vált. A vers utolsó sorában jelenik meg Rosemonde (a vágy titokzatos tárgya, a *rosa mundi*, vagyis a *világ rózsája*) vára, amit az énekes mindvégig keres, de sosem talál meg. Az asszociáció a labirintus mondájára félreérthetetlen.

A zongorakíséret a dalon végigvonuló – első hallásra a schuberti *Erlkönig*re emlékeztető – lovasvágtaival indít, az énekes pedig egy fokozott drámaiságú képpel lép be, amely szerint a szerelem hirtelen támadó kutyaként harapta meg (*De sa dent soudaine et vorace, / Comme un chien l’Amour m’a mordu*). Az első két sor utáni szünet csak fokozza a dühöt és a feszültséget: hulló vére jelzi nyomát. Az énekes felszólítja a hallgatót, hogy kövesse (*En suivant mon sang répandu*), kapjon lóra (*Prends un cheval de bonne race*), járja be vele a rögös utat. A fortissimóig (*Fondrière ou sentier perdu*) menő crescendo csak a második versszak végére veszít erejéből, az út a hallgatót is kimerítette (*...ne te harasse*). A harmadik strófában (*En passant par où j’ai passé*) megszűnik a lódobogás, a hangvétel az indulatból szomorúságra vált. Az énekes összegez: magányosan és megsebzetten bolyongta keresztül e szomorú világot (*...seul et blessé, / J’ai parcouru ce triste monde*). A negyedik versszak elejét a halál kétségbeesésének fortéja dominálja (*Et qu’ainsi je m’en fus mourir*), hisz’ a világból messze, meghalni távozott, mert nem lelte meg Rosemonde kék várát. Az elsóhajtott utolsó másfél sor (*...sans découvrir / Le bleu manoir de Rosemonde*) után ismét felhangzik a lódobogás – az énekes és követője elvágat a mondai homályba.



Leontyne Price

(Forrás: observer.com)

A dal drámaiságát Leontyne Price⁹⁰ a maga teljességében ragadja meg. A kezdősorokban a szerelem támadása a *vorace* és a *mordu* odaszúrt hangsúlyával, illetve a *l'Amour*-ban (olasz repertoárú énekesnőről lévén szó) a jól hallható kupolával fokozott intenzitást kap, s áttevődik a jelenbe. A második strófa utolsó sorában – ha nem fárasztja a hallgatót, hogy nyomon kövesse az elbeszélő vágóját (*Si la course ne te harasse*) – a *ne* egyetlen szótagja, aminek Price a mélyebb regiszterére jellemző füstszínt ad. Ezzel teszi ironikussá a „ha lépést tudsz tartani” sort. A két *bien loin*-nal megmutatja a távozást e kegyetlen világból, s az utolsó sornak olyan többlettömörséget ad, ami a történetet elemeli a realitástól.



Janet Baker

(Forrás: www.warnerclassics.com)

E dalhoz Duparc zenekari hangszerelést is alkotott, amelynél lehetetlen nem észrevenni az erőteljes wagneri hatást, a kürtök erőteljes használatát. Ebben a hangzásvilágban a seb további asszociációk sorát nyitja meg: „*Amfortas! Die Wunde!...*”. Janet Baker⁹¹ ezt a zenekari verziót énekli, még hozzá remek arányérzékkel és változatos színekkel. A *vorace* és a *mordu* állkapocsként csattan. A „*Si la course ne te harasse*” sorban a *si la course* heroikus zengése váratlanul csap át – nem, mint Price-nál, iróniába, hanem – maró gúnyba (*harasse*). A harmadik strófa vontatottá tett, a francia szóátkötés lehetőségét maximálisan felhasználó, egylevegős hangsúlya (*En passant par où j'ai passé*) nem a fáradság, hanem a halálos kimerültség sóhaja. Az utolsó másfél sor (...*sans découvrir / Le bleu manoir de Rosemonde*) már máshonnan hangzik, a messzeség kísérteties ürességéből. Bár Janet Baker nem éppenséggel drámai hang, de kifejezőereje felér az erőteljes, szinte wagneri hangzású zenekarhoz.

Gérard Souzay⁹² indításánál a három fokozottan zöngés *d*-ből (*De sa dent soudaine*) már halljuk a kutya harapását. A *chien* és a *l'Amour* közötti szünet

⁹⁰ Leontyne Price in Recital (z.: David Garvey) Opera-Depot (1977) 2012.

⁹¹ Janet Baker: Chausson, Poème de l'amour et de la mer; Dudarc, Dongs with Orchestra (v.: André Previn) EMI 1977.

⁹² Gérard Souzay: Duparc, Chausson – Mélodies (z.: Dalton Baldwin) Philips 1963.

(*Comme un chien l'Amour m'a mordu*) pedig megmutatja a kép abszurditását, hiszen a romantikus költészet a szerelmet inkább hasonlította Ámor nyilához, mint egy harapós ebhez. A harmadik strófában nem világosítja a hangját, halljuk: itt véget ért az út, befejeződött a vágta, leszállt a lóról, s a hiábavaló rohanásban mennyire kifáradt. Sebe kínozza (*passé ... seul ... blessé*), Rosemonde kék vára csak a végtelen, túlvilági távolban (*bien loin, bien loin*) létezik: a kék szín itt maga az elvágódás, akárcsak Novalis vagy Eichendorff *kék virágja*.

Régine Crespin⁹³, akit a *Lied* és a *mélodie* egyaránt avatott énekeseként tartanak számon, e dalban inkább a hangjára hagyatkozik (bár magasságainak túlzott vibratói itt is előjönnek). Felfogása epikus, epikája kinyilatkoztató, mintha Poulenc *A karmeliták dialógusainak* méltóságteljes Madame Lidoine-jét hallanánk, amely szerepet az 1957-es párizsi ősbemutatón alakította.



Régine Crespin

(Forrás: greatsingersofthepast.wordpress.com)

Jonas Kaufmann⁹⁴ – abból az időből származó felvételén, amikor már Wagner tenornak érezte magát – az első két strófát fokozás és színek nélküli heroikusra alakítja (nyilván drámáinak szánja), ami azonban a harapásra rácsodálkozás, a fokozódó iram és az ironikus kérdés árnyalataitól fosztja meg a dalt. A harmadik versszak világosra vett hangszínével halálos fáradtság helyett inkább lemondó kérdést sejtet, a negyedik versszak teljes vértetes halálba indulása után viszont egy „*balde ruhest du auch*” hangulatú harmóniába érkezik meg.

Fleming és Thibaudet összeszokott párosa *Le manoir*-ban különösen jól érvényesül. A „*Prends un cheval...*” sortól kezdődő vad (a zongorakíséretben és az énekhangban egyaránt fokozott intenzitással megjelenő) vágta és a „*Si la course ne te harasse*” iróniája után remek kontraszt a *seul et blessé* hangulata, amely elkínzottságot mutat. A „*J'ai parcouru ce triste monde*” azzal a révedéssel tekint vissza a megtett útra, ami érzékelteti: mindez hiábavaló volt. Az érzés a

⁹³ Régine Crespin: sings Lieder and French Mélodies (z.: Janine Reiss) IMG 1972.

⁹⁴ Jonas Kaufmann: Koncert, Bécs (z.: Helmut Deutsch) 2012.

biens loin halálsóhajában és a *Rosemonde* erős mellhangjában teljesedik ki. Fleming a dal legjobb múltbeli előadóival (Souzay-vel, Price-szal és Baker-rel) azonos színvonalú, de önálló alkotást hoz létre.

V. Debussy

Claude Debussy az 1870-es évek végén Paul Bourget versére komponálta meg a *Beau soir* című dalt, amely egyetlen hosszú, kétstrófás mondat, szomorkás életbölcseletet összegző hangulatkép.

Napnyugtakor rózsaszín fényben csillan meg a folyó, a búzaföldeken lágy szellő jár, minden boldogságra int, s a nyugtalan szívnek e tanácsot súgja: ifjan értékelni a lét ajándékát, mert az élet elhalad, akár a folyó – a folyó a tengerbe, az élet a sírba. Az utolsó előtti sor (*Car nous nous en allons, comme s'en va cette onde*) látszólagos monotonitása (a folyó hömpölygését jelezve) készíti elő a dal legfontosabb szavát, a *sírt* (*nous au tombeau*) és annak semmibe haló hangját.



Eileen Farrell

(Forrás: www.riopopmusic.org)

Eileen Farrell,⁹⁵ az opera és a blues műfaját – még hozzá nem műfajváltással, hanem egyazon időszakban – egyaránt világszínvonalon művelő Falcon-szoprán differenciáltan szólaltatja meg a *Beau soir*-t. Az első sorokban elénk idézi a rózsaszín naplementében csillogó folyót, halljuk: a langy szellő belengi a búzaföldet (*Et qu'un tiède frisson court sur les champs de blé*). Az első strófában megfogalmazott tanács nem intellektus, inkább derűs és léleknyugtató (*Un conseil d'être heureux...*). Amikor a második versszakban az idő múlását a folyó tovahömpölygéséhez hasonlítja (*Car nous nous en allons, comme s'en va cette onde*), a sor elején még nem érezni, e két folyam merrefelé halad, ám a *cette onde* méltóságteljes, súlyos hömpölygése már előrevetíti a következtetést. Farrell színei

⁹⁵ Eileen Farrell: *Song Recital* – Schubert, Schumann, Debussy, Poulenc (z.: George Trovillo) Sony (1960) 2020.

vizualizálni engedik a képeket, s így a daléneklés legjobb tradícióit követi: ha a hallgató nem értené a szöveget – bár értheti, mert szövegejtése, mint rendszerint, kiváló –, a dal mondandója akkor is feltárulna előtte.



Claudia Muzio

(Forrás: www.wikipedia.org)

Claudia Muzio⁹⁶ hangja könnyek, sóhajok és fojtott belső tűz elegye – írja róla nem kisebb pályatárs, mint Giacomo Lauri-Volpi a *L'Equivocó*ban. Hozzáteve: bár nincs meg benne Patti, Sembrich vagy Melba hangjának csillogása és könnyedsége, de kifejezőerejében felettük áll. A *Beau soir* 1935-ben keletkezett felvétele lírai és melankolikus, színgazdag és kissé áriaszerű. De mindezeknél érdekesebb a hang alapszíne, a mélyről fakadó szomorúság, a pátozteli fájdalom, amely nemcsak a tragikus *Vissi d'artén*, de még a *Si, mi chiamano Mimin* is áthatol. A költészet itt magában a hangban lakozik.



Jessye Norman

(Forrás: www.yourclassical.org)

Jessye Norman⁹⁷ impresszionista képet tár elénk, kontrasztjai nem erőteljesek, az alaphangulat melankóliája keserédes. Inkább elénekli, mint előadja a dalt. Maggie Teyte⁹⁸ énekesi habitusát Pierre Bernac a *précision et lyrisme* fordulattal írta le,

⁹⁶ Claudia Muzio: The complete legendary Italia Columbia recordings (v.: Lorenzo Molajoli) Opera Fanatic (1935) 2009.

⁹⁷ Jessye Norman: Salzburg Recital – Beethoven, Debussy, Wolf (z.: James Levine) Universal 1991.

⁹⁸ Maggie Teyte: Debussy mélodies (z.: Gerald Moore) EMI (1944) 1985.

ami erre a felvételre is igaz. Szopránja áttetszően cseng. Magasságai olykor nélkülözik a kellő támaszt és lekerekítettséget, de mindezt a törekeny szépség, amivel a dalt bevonja, kárpótol.



Maggie Teyte

(Forrás: www.npg.org.uk)

Fischer-Dieskau⁹⁹ felvétele 1989-ben, néhány évvel énekesi visszavonulása előtt készült. A hang már nem friss, intonációja ezzel együtt hibátlan, a szöveg mélysége megtapasztalt értelmet nyer. A még messze nem élete, de pályája végéhez közeledő énekes hitelessé teszi a múlandóságról, az idő okos, bölcs, örömteli megéléséről szóló dalt.

Fleming nemcsak a dalesten, de bő két évtizeddel ezelőtt kiadott CD-jén is Thibaudet zongorakíséretével énekelte ezt a dalt.¹⁰⁰ Ez lehetőséget ad a rögzített és az élő előadás összevetésére is: az összkép hasonló, a hang megváltoztatásban pedig alig érhető tetten változás. A rózsaszín napnyugtás idilljének szürreális hangulatot kölcsönöz, s a búzatáblán járó szellő (*sur les champs de blé*) erőteljes mellhangjával sejteti – nem énektechnikai szükségszerűségből, hanem a hangulatfestésként –, e csendélet nem olyan rózsaszín. A tanács hangja kétségbeesett, mintha maga elmulasztotta volna ezt időben felismerni és követni. A folyó hömpölygésében (*comme s'en va cette onde*) hallani a hullámok erőteljes lökéseit, végtelen monotonitásukat, az utolsó sorban (*Elle à la mer – nous au tombeau!*) a *mer* hideglelés hangsúlyából és a *tombeau* épp egy leheletnyivel hosszabb, egyenes hangjából kiérezni a borzongást. Merész hangadásaival és színeivel éppoly expresszív, mint Farrell klasszikus és vizualizáló, illetve Fischer-Dieskau elmélyült interpretációja.

⁹⁹ Dietrich Fischer-Dieskau: Debussy Meliodes (z.: Hartmut Höll) Claves 1989.

¹⁰⁰ Renée Fleming: Night Songs (z.: Jean-Yves Thibaudet) Decca 2001.

VI. Strauss

A Richard Strauss által John Henry Mackay versére komponált *Morgen* egyszerűségében a *Lied*irodalom legzseniálisabb álom- és vigaszképe. A felragyogó Nap a boldogokat a fényt lélegző földön ismét egyesíti, s a hullámkék parton egymás szemébe nézve a boldogság némasága öleli őket körül.



Christa Ludwig

(Forrás: arthaus-musik.com)

Irmgard Seefried¹⁰¹ hegedűszólóra emlékeztető hangszíne mindvégig a remény mosolya marad az összeolvadás és feloldódás harmóniájában. Jessye Norman¹⁰² olymposi áradású előadása útikalauz lehetne a hésiódosi *Boldogok szigetére*. Christa Ludwigból¹⁰³ ebben a dalban sugárzik a vigasz, a nyugalom, kivált 1993-as búcsúkoncertjének felvételéből, amelyet nyugodt méltóság hat át.



Meta Seinemeyer

(Forrás: www.seinemeyer.com)

Meta Seinemeyer¹⁰⁴ *Morgenje* 1926-ból származik. Egy évtizedes pályája során keletkezett, elsősorban az olasz, másodsorban a német repertoárból válogató

¹⁰¹ The Art Of Irmgard Seefried, Vol. 8. (z.: Erik Werba) Deutsche Grammophon (1958) 2014.

¹⁰² Jessye Norman: Richard Strauss – Vier letzte Lieder, 6 Orchesterlieder (v.: Kurt Masur) Philips Classics 1982.

¹⁰³ Christa Ludwig: Tribute to Vienna (z.: Charles Spencer) EuroArts–BMG 1994.

¹⁰⁴ The Art of Meta Seinemeyer (v: Frieder Weissmann) Preiser (1926) 1996.

lemezein megmutatja, hogy a – nagyszerű technikájú, a regiszterváltásokat észrevétlenné csiszoló, színekben gazdag – német hang miként szólaltathatja meg az olasz legatót. Hangjában könnyek csillognak, sorátkötései a *Morgenben* olyan plasztikusak, mintha az első strófát egyetlen levegővel énekelné. Waltraud Meier¹⁰⁵ interpretációjától idegen a könnycsillogás – más úton hatol a lélek mélyéig: közvetítőeszköze a bölcsélet, hangja a dalban a filozófusé.

Elisabeth Schwarzkopf¹⁰⁶ a *Morgent* szinte kileheli, de a látszólagos eszköztelenségben – ami esetében a hatáselemek tökéletes tudatosságú alkalmazását jelenti – csodálatos színekkel kelti életre. A kezdősorban (*Und morgen wird die Sonne wieder scheinen*) a *scheinen* felragyog, a hullámkék tengerpartról (*Und zu dem Strand, dem weiten, wogenblauen*) feltárul a végtelen. A „*Stumm werden wir uns in die Augen schauen*” sorban látjuk az egymást remegve kereső pillantásokat, s amikor a boldog némaság aláereszkedik (*Und auf uns sinkt des Glückes stummes Schweigen*), már tudhatjuk, hogy ez a – Norman által is megidézett – sziget nem ezen, hanem csak a túlvilágon létezhet.

Fleming a ráadás utolsó darabjaként énekelte a *Morgent*. Amikor az utolsó két sort (*Stumm werden wir...*) egészen a *Schweigenig* szavakra bontva értelmezte, a teremben valóban érezni lehetett valamit a múlandóság mögötti örökkévalóságból.

A pályája delén túlhaladt énekesnél állandó – de legtöbbször értelmetlen – kérdés: vajon a hangja még a régi-e? A válasz természetesen Fleming esetében is nemleges. Magasságai nem mindig mutatják a hajdani fényt, néha nem szólnak a megszokott biztonsággal. Ugyanakkor ez a hangfáradtság inkább csak kivétel, ritkán érzékelhető, és összességében nem zavaró. Számtalan, pályája csúcán lévő énekesnek kívánhatnánk ilyen hangot és főképp ilyen technikát.

Hangja életének hatvanegyedik évében, pályájának négy évtizede után természetesen nem maga a *Jugendfrische* (de ezt nyilván el sem lehetne várni). Viszont nem megviselt, nem töredezett (ami egy pályája végén járó lírai szoprán esetében ritkaság). Az idő – hála technikájának és okos döntéseinek – nem hagyott rajta komoly, főleg nem romboló nyomot. Hogy minden ponton kiállja-e az élő fellépés az összehasonlítást a felvételekkel? Aligha. De egyrészt – ahogy Walter

¹⁰⁵ Waltraud Meier: Lieder – Richard Strauss, Franz Schubert (z.: Joseph Breinl) Farao Classics 2007.

¹⁰⁶ Elisabeth Schwarzkopf: Richard Strauss Four Last Songs and twelve other songs with orchestra (v.: George Szell) Warner Classics 1966.

Legge mondotta – egyetlen művész sem énekel egy koncerten olyan tökéletesen, mint a stúdióban. Másrészt (ahogy számos énekes interjújában, így például Christa Ludwigtól vagy Erika Köth-től is hallhattuk), minden énekes legnagyobb konkurenciája a saját lemeze.

Az okos választás mindig is Fleming pályájának egyik sarokköve volt. Muzikalitása, hangja adomány – ennek kibontása komoly munka eredménye, amiről könyvében is bőszegesen ír. Nem egyszer nyilatkozta: az énekesnél az erőfeszítés hiányának látszata a döntő. A tanulás a példaképek megválasztásában is irányadó volt számára. Hosszabban ír találkozásáról Leontyne Price-szal. Nem az elsőről, amikor tízévesen autogramért állt sorban a New-York-i Eastman Theater-ben, hanem a másodikról, amikor Price ismeretlenül beszélgetni hívta a feltörekvő énekesnőt. Mindörökre eszébe véste Price figyelmeztetését: csak az számít, ami a torkában van, másként a ma nyüzsgő rajongók holnapra köddé válnak.

Bölcs önmérséklettel válogatta meg szerepeit. Nem minden énekeső állt volna ellen a csábításnak, ha a *Fidelio*-Leonore vagy Izolda szerepére kérik fel. Fleming ellenállt, a *spinto* repertoárban is alig merészkedett előre, a drámai repertoárt végképp elkerülte. Pedig lírai szopránja a közép- és mély regiszterben néha mezzós színeket mutat, ami nem egy énekesnőt arra csábított volna, hogy a drámaibb szerepek forduljon. Szerencsésen felismerte, hogy önmagában a hang színének a mély regiszterben hallható sötétsége (sötétedése) nem egyenlő a drámai készséggel.

Hasonlóképpen sikeresen ellenállt annak a csábításnak is, hogy a kortárs zenében nyújtott produkcióiban felső regiszterét csillogtassa, és a két, ugyanazon lágéban egymással nehezen összeegyeztethető technika szimultán művelésével hanggyilkos bravúrok árán érjen el sikert. Ugyanakkor érdemi repertoár-szűkítésről esetében nem beszélhetünk. Nem akart Mozart-, bel canto- vagy Strauss-specialista lenni, karrier- és repertoárépítése során Victoria de los Ángeles, Lotte Lehmann és Eleanor Steber példája lebegett a szeme előtt.

Tehát Fleming egyike azon okos énekesnőknek, akik hangjukkal nem spóroltak, de azt nem is égették szét hiábavalóan. A technika és interpretáció fejben fogant és lelken átszűrt elegye szólalt meg ezen az esten is.

Dalinterpretációiban maximálisan eleget tesz azon (a Schwarzkopfmesterkurzusokon rendszeresen megfogalmazott) követelménynek, miszerint azt az impressziót kell közvetíteni, mintha a dal az adott pillanatban, az érzés az előadás folyamán születne meg. A daléneklés örök kérdése a distancia, hogy az énekes csupán elbeszélő-e, vagy pedig a dalban foglaltak megjelenítője. A

kulcsszavak Christa Ludwigtól (nemcsak tőle, de tőle nagyon pregnánsan) hangzottak el: egyidejű reflexió és identifikáció. És legalább ilyen (Schwarzkopf által oly sokszor hangoztatott) fontosságú kulcsszó az imagináció. Hiszen, ha az énekes nem lát és láttat képekben és színekben, a dalt elnyeli a monotónia.

És itt kanyarodhatunk vissza Fleming előadóművészete kapcsán – az írás elején említett – Schwarzkopf-hatáshoz. Önéletrajzában Fleming eltöpreng azon a kérdésen, melyik megközelítés a szerencsésebb: Bengiamino Gigli magával ragadó egyszerűsége (példának okáért a händeli *Ombra mai fuban*), vagy Dietrich Fischer-Dieskau és Elisabeth Schwarzkopf részletgazdag, intelligens és fantáziadús interpretációja?

A választ természetesen Fleming is az egyéni ízlésre bízta. Ugyanakkor a kérdés némiképp félrevezető – főleg, ha a dal műfajára vetítjük. Gigli érdemi német dalrepertoárt nem épített, bár néhány német *Liedet* énekelt olaszul, például Schuberttől a *Ständchent* vagy Schumanntól a *Die Lotusblumét*. Továbbá sem ő, sem az összehasonlításként említett két másik énekes nem tekinthető barokk-specialistának, így az *Ombra mai fu* példája nem a legszerencsésebb. Ám a kérdésfeltevés elgondolkodtató, s mivel ő veti fel, Fleming énekesi karaktere szempontjából főképp érdekes.

Ha Giglit kivesszük az összehasonlításból, és Schwarzkopf és Fischer-Dieskau mellé egy „megkapó egyszerűségű” énekest állítunk – lehetőleg németet, egy velük nagyjából azonos generációból, méghozzá olyasvalakit, aki mind az opera, mind a *Lied* szempontjából korszakos egyéniség –, például Irmgard Seefriedet, akkor érthetőbb lesz, Fleming mire is utalhatott.

Fischer-Dieskau előadasmódja elsősorban intellektualitása révén hat. Hosszú pályája során nála is beszélhetünk korszakokról: az ifjúkor hangszépség-csillogásáról, a csúcson lévő énekes egyéni előadasmódjáról (amit olykor manírosnak neveztek) és a hang teljének múltán az elmélyült, nagyszerű interpretációkról. (A manír fogalmának kérdése messzire, illetve sehová nem vezet. Ugyanaz a jelenség, ha szeretjük, „összetéveszthetetlen egyediség”, ha nem, akkor „manír”.) Tény viszont: nála a hangulatteremtést a páratlan muzikalitás, a hangszépség és a remek technika mellett a mindig jól érthető szövegejtés (az olykor deklamatorikusnak nevezett szövegértelmezés) nagyban szolgálja. A színeket a szóra viszi fel, de nem a színek az elsődlegesek.

Seefried és Schwarzkopf akár két végletnek is tekinthető. Christa Ludwig mint generációkat átívelő, nagy visszaemlékező írja,¹⁰⁷ dalénekesként két példaképhez képest kellett megtalálnia a maga eszköztárát. Az ösztönösen színező Seefriedhez

¹⁰⁷ Christa Ludwig: *...und ich wäre so gern Primadonna gewesen*. Berlin 1994.

és a minden árnyalatot tudatos kimunkálás eredményeként a hangzásvászorra felvivő Schwarzkopfhoz képest. És szintén nem véletlenül nyilatkozta Schwarzkopf: amit kifejezőképességben Seefried eleve tudott, azt mindenki másnak tanulnia kellett; ami az imagináció (a látás és láttatás) terén Seefriednek megadatott, azt a többieknek (önmagát is ideértve) ki kellett munkálniuk.

A szövegérthetőség Schwarzkopf vagy Seefried esetében olykor elmarad a Fischer-Dieskaunál tapasztalhatótól. Egy bécsi kritika Flemingnek – főképp az est első részében elhangzó Schubert-dalokban – a szövegérthetőség olykori hiányát rója fel. Az ok kézenfekvő: bármilyen mélyebb hangfaj beszéd- és énekhangja nem áll olyan távol egymástól, mint egy szopráné, tehát bizonyos magasságoknál kevésbé kell a hangzókat torzítania. Az evidenciát Fleming a könyvében leegyszerűsítve, de közérthetően magyarázza: bárki megpróbálhat ástítás közben pontosan artikulálni. A pontos artikuláció természetesen mindig cél, de bizonyos hangfajok helyzeti előnnyel, illetve hátránnyal indulnak.

Ez az egyik pont, ahol Fleming a schwarzkopfi mintát követve megtanult a hangfaji hátrányból előnyt kovácsolni. (Seefried azért nem említhető mintaként, mert Fleming színpadi, pódiumi és írásos megnyilatkozásaiból kiderül: nagyon is tudatos énekes, és a kifejezőeszközökért meg kellett dolgoznia, azokat nem közvetlenül a természettől, hanem a tehetségen átszűrt kimunkálásból nyerte.) A magánhangzók apró torzításai segítik a zenében és a szövegben foglalt érzés megmutatását. Schwarzkopf egyik nyilatkozatában ezt így összegezte: egy több ezer fős japán vagy kínai publikumból könnyeket, mosolyt, nevetést nem a szövegérthetőséggel, hanem a színek (az imaginációból született színek) kifejezőerejével lehet előcsalogatni.

A Schwarzkopf-hatás tehát Flemingnél jól megragadható. Bevallva-bevallatlanul a *Lied* műfajában az ő felvételeiből tanult, profitált a legtöbbet: az esten elhangzott dalokban is bőven és remek stílusérzékkel alkalmaz színeket, árnyalatokat. Még hozzá mindezt nagyszerű és biztos technikával, ami nélkül e szín- és árnyalatgazdagság egy stabil alapokat nélkülöző épület omlatag stukkói lennének. Ez a tanulás olykor elérte az utánzás szintjét, bár ez sem feltétlenül kárhoztatható, mivel a *Lied* legeredetibb és legszínesebb megszólaltatóját utánozta.

A schuberti *Gretchen am Spinnrad* 1997-es¹⁰⁸ és egy mozarti koncertária, a *Nehm meinen Dank* 1996-os felvételén¹⁰⁹ hangról hangra, árnyalatról árnyalatra tökéletesen klónozta Schwarzkopf előadását, még hangszínét is a nagy elődéhez

¹⁰⁸ Renée Fleming: Schubert Lieder (z.: Christoph Eschenbach) Decca 1997.

¹⁰⁹ Renée Fleming: Mozart Arias (v.: Charles Mackerras) Decca 1996.

megtévesztésig hasonlóná tette.¹¹⁰ Nem egy esetben azonban az inspiráció nem vált utánzásná, hanem egyedi megszólaltatáshoz vezetett. Ennek a legjobb példája Fauré az esten elhangzott és CD-n is kiadott *Mandoline*-ja. Fleming ezt úgy énekelte, ahogy ezt Schwarzkopftól (aki ezt a dalt nem, vagy legalábbis lemezre nem énekelte) elképzeltük volna.

Mindez azt sugallhatná, hogy Fleming kevésbé eredeti énekes. Pedig csak egyszerűen nem tévedt arra a kétes értékű – számos énekes által emlegetett, jobb esetben csak színleg követett és az eredetiség látszata okán hangoztatott, rosszabb esetben valóban járt – útra, hogy ne merítsen azokból a felvételekből, amit elmúlt százhusz év ránk hagyott, és gazdagítsa a maga értelmezését, amire a vers a sorok, a kotta a hangjegyek között lehetőséget ad.

A jelen írásban elemzett felvételek a *Liedinterpretationen* youtube csatorna 1/1., 1/6., 1/7., 1/8., 4/2., 8/1., 9/1. és 10/1. számú lejátszási listáján hallgathatók meg: <https://www.youtube.com/@liedinterpretationen/playlists>

¹¹⁰ Elisabeth Schwarzkopf: Schubert Lieder (z.: Edwin Fischer) EMI (1952) 1986; Elisabeth Schwarzkopf: Mozart – Lieder & Konzertarien (v.: George Szell) EMI (1970) 2001.