

## ANDRÈ SCHUEN DALESTJE A BÉCSI MUSIKVEREINBAN – AZ ELŐDÖK FÉNYÉBEN ÉS ÁRNYÉKÁBAN



Daniel Heide és André Schuen  
(Forrás: <https://www.andreschuen.com>)

André Schuen 2006-ban az *Ariadne auf Naxos* egyik kis szerepében debütált Salzburgban Horiana Brănișteanu és Wolfgang Holzmair tanítványaként. Operaénekesként elsősorban Mozart-szerepeivel – mint Figaro, Almaviva gróf, Guglielmo, Don Giovanni és Papageno – vált ismertté, de Rossini (az *Il viaggio a Reims*ben Don Alvaro), Donizetti (Belcore), Verdi (Ford), Puccini (Ping) és Wagner (a *Tannhäuser*ben Wolfram és a *Lohengrin*ben a *Heerrufer*) szólamait is sikerrel énekelte. A latin anyanyelvű, dél-tiroli bariton emellett – Brigitte Fassbaender, Marjana Lipovšek és Olaf Bär mesterkurzusai után – oratórium- és dalénekesként is impozáns repertoárt épített magának, amit koncertjei mellett Schubert-,<sup>2</sup> Beethoven-,<sup>3</sup> Liszt-,<sup>4</sup> Schumann-, Wolf- és Martin-felvételei<sup>5</sup> is bizonyítanak.

---

<sup>1</sup> Prof. Dr. Nótári Tamás, DSc egyetemi tanár (Sapientia EMTE)

<sup>2</sup> André Schuen – Schubert: Wanderer (z.: Daniel Heide) CAVi-music 2018; Die schöne Müllerin (z.: Daniel Heide) Deutsche Grammophon 2018; Schwanengesang (z.: Daniel Heide) Deutsche Grammophon 2023. (A közeljövőben a *Winterreise* megjelenése is várható.)

<sup>3</sup> André Schuen – Ludwig van Beethoven: Irish and Scottish Songs (kíséri: Boulanger Trio) CAVi-music 2018.

<sup>4</sup> André Schuen – Franz Liszt: Tre sonetti del Petrarca (z.: Daniel Heide) Avi-Service for music 2019.

<sup>5</sup> André Schuen – Schumann, Wolf, Martin: Lieder (z.: Daniel Heide) Naxos 2015.

A sajtóban olykor még fel-felbukkan a neve mellett ugyan a „fiatal énekes” fordulat, ami a pályán eltöltött közel húsz év után nem éppen helytálló. A kategória visszásságára már Walter Berry is rámutatott: hozzávetőleg negyvenéves koráig, a ’60-as évek végéig a kritika folyvást „fiatal énekesként” emlegette (noha a Bécsi Staatsoperben már 1963-ban megkapta a *Kammersänger* titulust), de tíz évvel később rendszeresen a „még mindig remek hangú formában lévő” leírást olvashatta. Egyszerűbb Schuen esetében is abból kiindulni, hogy megtalálta a maga összetéveszthetetlen hangját (az „egyenhangok” korában nem csekély eredmény), és negyvenévesen baritonként abba a korba ért, ami vokális zenitjét, illetve annak kezdetét jelentheti.

Irmgard Seefried mondatát idézve: „*A program összeállítása az énekes névjegyé.*” André Schuen 2023. december 16-án a bécsi Musikverein Brahms-termében adott dalestjére – zongorán fellépéseinek és lemezeinek állandó közreműködője, Daniel Heide kísérette – zeneileg igényes, énekespróbáló műsort (névjegyét) szerkesztett. Az első rész Mahler *Vándorlegény dalaival* (*Lieder eines fahrenden Gesellen*) kezdődött, és Schubert öt dalával (*An den Mond, Im Frühling, Der Schiffer, Abendstern, Des Fischers Liebesglück, Der Musensohn*) folytatódott. A szünet után három Schubert-dal (*Sei mir gegrüßt, Du bist die Ruh, Daß sie hier gewesen*) és Mahler öt Rückert-dala (a sorrend énekesenként változó, Schuennél: *Liebst du um Schönheit, Blicke mir nicht in die Lieder, Ich atmet’ einen linden Duft, Um Mitternacht, Ich bin der Welt abhanden gekommen*) hangzott el. (A ráadásban Mahler *Urlichtje*, Strauss *Morgenje* és egy ladin népdal kapott helyet.)

Schubertet és Mahlert egyazon est keretében a látszólagos egyszerűségbe, olykor népdalszerű hangzásba burkolt mélység is összekapcsolja, bár Mahlernél a *volksliedhaft*-elem a *Wunderhorn*-dalokban persze jobban megjelenik, mint a Rückert verseire komponált *Liedek*ben. De épp e költő jelentette az est programjának fő kapcsolóelemét: az első rész (Schulze, Mayrhofer és Leitner egy-egy, valamint Goethe két versére komponált) Schubert-dalait leszámítva az est központi költője Friedrich Rückert volt a *Vándorlegény-dalokkal* és a második rész valamennyi Schubert- és Mahler-dalával.

Az elemzés kizárólag a Schubert-dalokra szorítkozik, így az írás tartalma csak részben fedi a címben foglaltakat. Nem mintha a Mahler-dalokat<sup>6</sup> Schuen nem szólaltatta volna meg kiválóan és autentikusan (ezek közül *Die zwei blauen Augen*, az *Um Mitternacht* és az *Ich bin der Welt abhanden gekommen* megszólaltatása mind vokális szempontból, mind az interpretáció ereje okán kiemelkedett), de énekesi-előadóművészi habitusának legjava a Schubert-dalokban mutatkozott meg.

Interjúi szerint Schuen a *Baritonfach*-on belül lírai hangként tekint magára, eddigi repertoárjának súlypontját legalábbis a *Kavalier-* és *Spielbariton* szólamokra helyezte. Valóban bariton, még hozzá lírai bariton, biztos bel canto technikával, jó vivőerejű középregiszterrel, vagyis nem magasságok nélküli, lesötétített, leszorított hangú tenor, akiket manapság oly sokszor kategorizálnak baritonként. Nyilatkozataiban a bel canto technika és a középregiszter fontosságát maga is hangsúlyozza – ez önmagában természetesen nem új felfedezés, amióta énekesekkel riportok születnek, elhangoznak ezek a mondatok, ahogy már Elisabeth Schumann egyik BBC-interjújában is hallhatók. Viszont öröm hallani, amikor ez nemcsak az újság (legutóbb a *Musikfreunde*, a bécsi Musikverein lapjának<sup>7</sup>) hasábjain olvasható, hanem a koncertpódiumról is hallható.

Az a veszély nem fenyegeti, hogy a tenorszólamok irányába mozduljon el, nem lévén *Zwischenfach*-hang. Remélhetőleg a másik veszéllyel szemben is védelmet élvez. Amint ez az egyes dalinterpretációknál kiderül, egyik erőssége az expresszivitás, a drámai elem kiemelése, nemcsak hangsúllyal, de hanggal is (nem öncélúan, *voce*-exhibicionizmus nélkül). A magyarázatok eltérőek vagy hiányoznak, de a jelenség vitathatatlan: a drámai hangok jórészt kivesztek, a drámai szólamokat legjobb esetben *jugendlich dramatisch/lirico spinto* hangokra, de nem ritkán (Renata Tebaldi szófordulatával élve) „piccolo moschino” hangocskákra osztják a világ vezető operaházaiban is. E két elem kockázatos szólamtalálkozásokat szülhet: remélhetőleg vagy a karmesterek és intendánsok elképzeléseiben nem szerepel Schuen mint majdani Wotan vagy Hans Sachs, vagy neki lesz kellő önmérséklete, hogy ellenálljon a kísértésnek,

---

<sup>6</sup> Nótári Tamás: *Mahler-témák. Harminc dal – száz év – ötvenöt énekes*. Parlando 2023/3. [http://www.parlando.hu/2023/2023-3/Notari\\_Tamas-Mahler.pdf](http://www.parlando.hu/2023/2023-3/Notari_Tamas-Mahler.pdf)

<sup>7</sup> Joachim Reiber: *Nur wer die Sehnsucht kennt – André Schuen*. Musikfreunde 2023/Dezember.

kellően okos énekesként tudván, hogy a drámai hatás/kifejezőmód és a drámai hang nem szinonimák.

## **An den Mond**

Goethe *A Holdhoz* című verséből Schubert két változatot komponált. Az elsőt (D 259) 1815. augusztus 19-én. Schubert ekkori valódi Goethe-lázban éghetett, mert ugyanezen a napon még további öt Goethe-vershez (*Der Gott und die Bajadere, Der Rattenfänger, Der Schatzgräber, Heidenröslein, Bundeslied*) szerzett melódiát. A dal első három strófája a Holdhoz, a vigasztaló barátához fordul (*Wandle zwischen Freud' und Schmerz / In der Einsamkeit*), a következő három a szüntelen zúgó, zordan áradó, tavaszi zsongást tápláló folyót szólítja meg, mintha a folyó hullámain tűnt volna tova a múlt öröme, hűsége és csókja is (*So verrauschte Scherz und Kuß / Und die Treue so*). Az utolsó két versszak egyszerű bölcselkedéssel konstatálja a mulandóságot: boldog, aki egy barát oldalán, keserűség nélkül zárhatja ki lelkéből a világ zaját (*Selig, wer sich vor der Welt / Ohne Haß verschließt, / Einen Freund am Busen hält / Und mit dem genießt*), s őrizheti lelke amúgy is feltáratlan titkait (*Was, von Menschen nicht gewußt / Oder nicht bedacht, / Durch das Labyrinth der Brust / Wandelt in der Nacht*).

A második változat (D 296) valószínűleg még ugyanazon év termése. Ekkor már Schubert a kilencstrófás Goethe-verset a maga egészében öntötte dalba: az első verzióban az ötödiket – az elvesztett boldogság kínzó emlékének versszakát (*Ich besaß es doch einmal, / was so köstlich ist! / Daß man doch zu seiner Qual / Nimmer es vergißt!*) – mellőzte, a gondolati ívet a strófikus szerkezetnek rendelve alá. A későbbi kompozíció kétségkívül eredetibb és rétegzettebb, a lírai és drámaibb atmoszféra váltásai pregnánsabbak, a „*zwischen Freud' und Schmerz*” hangulata érzékletesebb. A szövegből nem derül ki, vajon a költő magát is e boldogok közé sorolja-e, vagy csalódásai elvonultságába is elkísérik. Amire viszont a vers nem ad feleletet, arra a zene igen: az első kompozíció – éppen a strófikus szerkezet és a hangnem okán – optimista, a második a borúlátóbb lezárást kap.

Az első változatot Dietrich Fischer-Dieskau bájos, de jelentéktelen alkotásnak nevezi: Schubert két-két versszakot von össze egy dalstrófává (ugyanazon melódia ismétlődik négyszer), de mintha csak az első nyolc sor lenne a maga

teljességében megkomponálva, és a zeneszerző túl sokat bízna az énekes hangulatfestő képességére.<sup>8</sup> Gerald Moore kíséretével ő is a dal könnyedebb oldalát mutatja meg:<sup>9</sup> mintha erdei séta közben töprengene az élet menetéről, az érzések forgandóságáról – bölcselkedve, nem túl elmélyülten, enyhe távolságtartással. A dal második változatának felvételével összevetve hallani: az első verziót inkább abszolválandó feladatnak érezte, de igazából nem szerette, ami nemcsak a könyvében írottakból, de a megszólaltatásból is kitűnik.

Ian Bostridge<sup>10</sup> elvben lírát sugallana, de inkább szépülő lesz, amit a regisztertörések – a felvétel túl későn, 2018-ban készült – sem tesznek kellemesebbé. A folyó megszólításánál a dühös ár (*wütend überschwillst*) és az éltető csobogás (*Oder um die Frühlingspracht...*) hangszíne egyaránt kedveskedő marad, pedig többek között ez lenne az a pont, ahol az énekes némi hangulati ellentétet vihetne a strófába. Christine Schäfer<sup>11</sup> még Bostridge-nél is „elidegenítőbb”. A hangszínválasztás lesütött szemű, keszkenője mögül szipogó-pillarebegtető Zerlinát idéz, a második strófa *froh* és *und trüber* között megtört legatója végképp illúzióromboló.



Anneliese Rothenberger  
(Forrás: <https://operavilag.net>)

Anneliese Rothenberger<sup>12</sup> elsősorban kellemes hangélményt nyújt valahol a lírai szoprán és az operai szubrett *Fach* határán. Zdenkaként és Papagenaként épp ezért lehetett nagyszerű – és meglepően hangozhat: Konstanzeként is –, és stílusérzékének hála operettprimadonnai szólamokban is remekelt. Ahogy Edda

---

<sup>8</sup> Dietrich Fischer-Dieskau: *Franz Schubert und seine Lieder*. Frankfurt am Main–Leipzig 1999.

<sup>9</sup> Dietrich Fischer-Dieskau – Schubert Lieder (z.: Gerald Moore) Deutsche Grammophon (1970) 2005.

<sup>10</sup> Ian Bostridge – Songs by Schubert, IV. (z.: Julius Drake) Wigmore Hall 2018.

<sup>11</sup> Christine Schäfer – Franz Schubert: Lieder (z.: Irwin Gage) Orfeo 1997.

<sup>12</sup> Anneliese Rothenberger – Lieder von Franz Schubert (z.: Günther Weissenborn) EMI 1976.

Moser megjegyezte: az operisták fintorgás helyett köszönettel tartoztak volna Rothenbergernek, aki azt a publikumot is becsábította az operai nézőtérre, amely Richard Strausst nem ismerte, de kedvence okán, akinek előző este Lincke *Frau Luná*jában tapsolt, megismerkedett a klasszikus műfajjal is.

Christoph Prégardien<sup>13</sup> interpretációja bizonyos versszakokban kifejezetten meggyőző. Az első strófa kedélyes hangulata jól eltalált, a második versszak viszont túlságosan könnyed: nem hallani az öröm és fájdalom (*zwischen Freud' und Schmerz*) hangulatingadozását, a költő bánatát (*Nimmen werd' ich froh*) és a tovatűnt boldogság nosztalgiáját (*So verrauschte Scherz und Kuß / Und die Treue so*). E hiányért a harmadik strófa elevensége és a negyedik filozofikus hangvétele részben kárpótol.

Hermann Prey<sup>14</sup> a hangulatot az énekest alapvetően jellemző „bel cantóra” bízza, ami ebben a dalban kissé tolakodóan érvényesül. Ám ha abból indulunk ki, hogy a dal – éppen egyszerűsége folytán – nem akar különösebb mélységet közvetíteni, hanem a kiegyenlített hang- és dallamvezetéssel teremt édesbús hangulatot, akkor a Siegfried Lorenz<sup>15</sup> megszólaltatása mindenképpen felülmúlja Prey felvételét: nem kelti a hangjában fürdő énekes érzetét.



Matthias Goerne

(Forrás: <https://www.operabase.com>)

Matthias Goerne<sup>16</sup> interpretációja – Andreas Haefliger, a svájci tenor, Ernst Haefliger fia kíséretével – végképp elgondolkodtat Fischer-Dieskau ezen *Lied*ről megfogalmazott, elmarasztaló véleménye kapcsán. Lehetséges, hogy a dal nem tartozik Schubert száz legkiemelkedőbb kompozíciója közé, de a *jelentéktelen* (*unbedeutend*) jelző csak a jelentéktelen interpretációk esetében helytálló (Fischer-Dieskaué nem tartozik ezek sorába, legfeljebb legsikerültebb felvételei

---

<sup>13</sup> Christoph Prégardien – Schubert: *Lieder nach Gedichten von Johann Wolfgang von Goethe* (z.: Andreas Staier) BMG 1995.

<sup>14</sup> *The Art of Hermann Prey* (z.: Karl Engel) Deutsche Grammophon (1974) 2020.

<sup>15</sup> Elisabeth Ebert, Eberhard Büchner, Siegfried Lorenz – Schubert: *Famous Songs* (z.: Norman Shelter) CCC 2009.

<sup>16</sup> Matthias Goerne – Schubert Edition, 7. (z.: Andreas Haefliger) Harmonia Mundi 2013.

közé sem). Goerne hangszíne érzelmesség nélkül melankolikus, majd az utolsó strófában bölcs mosollyal válik lemondóvá, a legatók íve törésmentes, az „énekművészetet” feledtetően természetes. Szentimentálissá torzított, szépelgő idill helyett nyugalom és emelkedettség árad a dalból a Schubertre jellemző kettősséggel: a könnyed dallamvezetés mögötti bánattal, amit az egyazon napon komponált *Heidenröslein* melódiájából is kicsendül.

Schuen<sup>17</sup> hangszíne az első dalstrófában egy nyári éjszaka hangulatát festi meg, ezzel megteremtve a háttérrel, meghatározva az év- és napszakot az elmélkedéshez. A dal melankóliája a második – vagyis a „díszlet” után a belső folyamatokra fókuszáló – strófa hangszínében tűnik elő, de még a reflexió szintjén: az öröm és bánat egymást váltó hangulatainál (*Wandle zwischen Freud und Schmerz*) a *Schmerz* szinte derűs, egyelőre a szemlélődő még élvezi a magány örömét (*In der Einsamkeit*). A tovatűnt csók és hűség sorainak (*So verrauschte Scherz und Kuß, / Und die Treue so*) hangszíne nagyszerűen eltalált, érzékenyen, lágyan és példaértékű legatóval cseng. A harmadik strófa ismét a táj felé fordul – Schuennél a páros és páratlan dalstrófák ki- és befelé irányuló perspektívaváltása remek – a hang, ahogy a szöveg is, folyót, folyamot mintáz. E versszak képességét olyan plasztikusan közvetíti, mint kevesen: a folyó a dallamot a költő fülébe súgja (*Rausche, flüstere meinem Sang / Melodien zu*), a zajló folyó (*Wenn du in der Winternacht / Wütend überschwillst*) dühe ott van a hangszínből. Az interpretáció – Goerne felvétele mellett – a dal legjobb megszólaltatásainak egyike, és szintén rácsafol a „jelentéktelen” besorolásra.

## Im Frühling

Schubert az 1817-ben, huszonnyolc évesen eltávozott Ernst Schulze kilenc versét komponálta dallá (a tizedik töredék maradt). Az 1826-ban megalkotott *Tavasszal* (D 882) hat strófájából három dalstrófát alkot, két-két versszakból álló zenei egységekkel; mindhárom strófa két visszatérő rokondallamból áll.

A jelenet egyszerű, és látszólag a mű is; az alaptempó *andante*. A költő ragyogó ég alatt a domboldalon ül, visszagondol egykori, a tavasz első sugarával beköszöntő boldogságára (*Still sitz ich an des Hügels Hang*), kedvesével tett sétáira (*Wo ich an ihrer Seite ging...*). A második dalstrófában az új tavasz képe jelenik meg (*Sieh, wie der bunte Frühling schon / Aus Knosp' und Blüte*

---

<sup>17</sup> André Schuen – Schubert: Wanderer (z.: Daniel Heide) CAVi-music 2018.

blickt...), amikor látszólag minden változatlan (*Denn alles ist wie damals noch*), a Nap is úgy ragyog, mint egykor (*Die Sonne scheint nicht minder hell*). A harmadik dalstrófa első része az eddigi dűrből mollba vált: az érzés múlik (*Es wandeln nur sich Will und Wahn*), a szerelmi boldogság elillan (*Vorüber flieht der Liebe Glück*), csak maga a szerelem marad meg, és vele a fájdalom (*Und nur die Liebe bleibt zurück, / Die Lieb' und ach, das Leid!*). A strófa dűrben folytatódik, a költő kedélye is derűsebbre vált: bár madárként csak róla, a hajdani kedvesről zenghetné dalát egész nyáron át (*Und säng ein süßes Lied von ihr, / Den ganzen Sommer lang*).



Peter Anders

(Forrás: <https://greatsingersofthepast.wordpress.com>)

Peter Anders<sup>18</sup> – Michael Raucheisen expresszív zongorajátéka mellett – élénkségével tűnik ki. Az első két strófában nem töprengő vagy elmélázó, hanem éppenséggel önfeledten csapong a természet képei között. A harmadik strófa ugyanezen csapongás része, a tempó nem lassul: a változatlan külvilághoz képest az érzések forgandóságára (*Es wandeln nur sich Will und Wahn*) dühösen reagál, az „ach, das Leid” *ach*-ja szintén inkább indulatot, mint mélyen fájdalmas rádöbbenést mutat. A Marilyn Horne<sup>19</sup> által megragadott hangulat a mosolygók közé tartozik: az emlék idilljét napsugarasnak festi, inkább a jelenbe, mint a múlt nosztalgiájába helyezve; az „*ach, das Leid*” hangsúlya a hirtelen jött bánaté, a napsütést egy pillanatra elfelhőzi a valóság, de a dal végén önfeledt madárdallal tér vissza a kezdőstrófák boldogságába.

Amennyire például a *Du bist die Ruh* hitelesen hangzik Gundula Janowitz<sup>20</sup> megszólaltatásában, az *Im Frühling* annál kevésbé; ami ott erény, itt már hiányosság: a hang instrumentális csengése hűvössé teszi az atmoszférát, a

<sup>18</sup> Peter Anders singt Schubert (z.: Michael Raucheisen) Mytho (1943/45) 1997.

<sup>19</sup> Marilyn Horne – The Complete Decca Recitals (z.: Martin Katz) Decca (1973) 2008.

<sup>20</sup> The Gundula Janowitz Edition (z.: Irwin Gage) Deutsche Grammophon (1978) 2017.



jelenet a kívülálló elbeszélésévé fakul. Peter Pears<sup>21</sup> – Benjamin Britten kíséretében mind a dal lírája, mind expresszív bánata megjelenik – képes egy-egy pillanat erejéig (*Und nur die Liebe bleibt zurück*) a hangulatot megragadni, de a felvétel az ívek staccatóssá tördelése miatt mégsem meggyőző. Elly Ameling<sup>22</sup> mindössze az idillt szólaltatja meg a dráma ellenpontja nélkül, ami a dalt értelmétől fosztja meg: a hang az első strófákban ezüstösen csilingel, ami jó alapot képezhetne az ellentétéhez, de a harmadik strófa moll szakaszában a *Liebe* (*Und nur die Liebe bleibt zurück*) olyan felhőtlen, mintha nem a semmivé foszlott boldogságról énekelne, hanem éppen szerelmese karjába repülne.



Irmgard Seefried

(Forrás: <https://alchetron.com>)

Irmgard Seefried<sup>23</sup> apró szövegmódosításokkal éneklő a dalt: a volt kedvest jelölő, nőnemű névmásokat – amit a prozódia megenged –, hímneműekre cseréli. Az első két dalstrófa idillje kedves (de nem kedveskedő) és színes, láttatja, nemcsak éneklő a jelenetet. A harmadik strófa bánata (*Und nur die Liebe bleibt zurück, / Die Lieb' und ach, das Leid!*) közvetlen és egyszerű, túlzó dráma nélküli. A harmadik versszak dúr mondata ebben az elrövedésben marad – az első strófák élénksége nélkül –, enyhe bánattal festi meg a madárdal vágyképét.

Nicolai Gedda<sup>24</sup> az első két strófában kellemesen, ám színtelenül énekel, így a harmadik versszaknak sincs mivel ellentétet képeznie: a kitörölhetetlen érzést és fájdalmat érintettség és reflexió nélkül, értetlen fejcsóválással konstatálja. Thomas Quasthoff<sup>25</sup> felvételéből igazából sem öröm, sem bánat, sem a boldogság emléke, sem annak elvesztése nem csendül ki: a hangsúly – színeket alig alkalmaz – az elbeszélőé, a megszólaltatás hűvös és kívülálló marad.

---

<sup>21</sup> Peter Pears – Britten the Performer, Complete Decca Recordings (1975) 2013.

<sup>22</sup> Elly Ameling – The Dutch Nightingale (z.: Irwin Gage) Warner Classics (1972) 2011.

<sup>23</sup> Irmgard Seefried – Goethe-Lieder (z.: Erik Werba) Ofreo (1957) 2019.

<sup>24</sup> Nicolai Gedda sings Arias & Lieder (z.: Erika Werba) Hänssler (1957/6?) 2012.

<sup>25</sup> Thomas Quasthoff – A Romantic Songbook (z.: Justus Zeyen) Deutsche Grammophon 2004.

Hogy a dalban talán több réteg is lehet, mint amit maga a vers sugall, az Christa Ludwig<sup>26</sup> felvételén hallható. Az *alaptimbre* melletti hangszínválasztás egyértelműbb, mint az imént felsorolt énekesek esetében, akiknél a hangsúlyok és az egyes frázisokban alkalmazott árnyalások ellenére a dal alig lép túl a maga látszólagos egyszerűségén. Ludwignál már az első strófát melankólia lengi be, a visszaidézett képek hangsúlyosan múltbéli; az új tavasz ébredése sem az öröm vagy a felhőtlen észlelés hangján cseng, a jelenre az emlék árnyéka vetül. A harmadik strófa mollja kevésbé ellenpontos, mert az alaptónus sem világos, ahonnan a sötétbe hulljon a szemlélő. Viszont a zárósorok meglepetést tartogatnak. A hangszín (nem újra, hanem első alkalommal) kivilágosodik, a szemlélő megtalálta a vigaszt: megörökítheti az egykori boldogság szépségét, így az, ha dalba önti, nem enyészhet, nem veszhet el örökre.



Elisabeth Schwarzkopf  
(Forrás: <https://www.britannica.com>)

„Dalokat festek” (*Ich male Lieder*) kijelentése nem idézhető elégszer – az *Im Frühling* is Elisabeth Schwarzkopf<sup>27</sup> 1953-as felvételén bontakozik ki a maga teljességében Edwin Fischer kíséretével. Az első versstrófában az alapszituáció statikus: a szemlélő a hegyoldalban ül. A hangban a dinamika tompított, a szüneteknél is tartott pozíció nem engedí megörni az ívet, az öt sor egyetlen gondolati egység. A kottában jelzett apró crescendók és diminuendók mellett a hangszín soronként épp csak annyiban változik, hogy lássuk: körbehordozza tekintetét a tájon, és érzékeli a szellő játékát a völgyben – a hangszín mutatja: lepillant (*Das Lüftchen spielt im grünen Tal*). A fókusz a tájról az érzésre fordul: az „*Einst, ach, so glücklich war*” jelzi a tovailleant boldogság feletti bánatot, de a megismételt „*so glücklich war*” már nosztalgikus félmosolyra vált. Az első

---

<sup>26</sup> Christa Ludwig – The Complete Recitals on Warner Classics (z.: Gerald Moore) Warner Classics (1957) 2018.

<sup>27</sup> Elisabeth Schwarzkopf – Schubert: 24 Lieder (z.: Edwin Fischer) Warner Classics (1953) 2000.

dalstrófa második felében a hegyi patak tükreben látják a szerelmesek az eget. A hangszín jelzi az idillt – változatlanul törés nélkül –, kihalljuk belőle a boldogságot, ami azonban nem ujjongó és nem is közvetlen, mert az emlékfátylon szűrődik át. Ahogy a hangszín strófa végén világosabb lesz (*Den schönen Himmel blau und hell, Und sie im Himmel sah*), úgy réved a szemlélő egyre inkább a múltba.

Schwarzkopfnál a harmadik versstrófa is ezen a lebegő emlékelhőn marad (*Sieh, wie der bunte Frühling schon*), hogy a negyedikben (a második dalstrófa második részében) érezhessük: a természetben minden változatlan, a Nap, az ég tükörképe (*Nicht minder freundlich schwimmt im Quell'...*). A *Quell'* kupolás hangján az énekes pont annyit időz, ameddig belefeledkezhet a múltat idéző pillanatba, az égbolt képe fodroz a víztükrön (*Das blaue Himmelsbild*). A harmadik dalstrófa moll részében a hangulat sötétre vált, de a hang megmarad ugyanazon ködfátyol mögött, ami eddig is fedte. A váltás minden expresszionista eszköz vagy kitörés nélkül következik be, az érzést (a legtöbb énekessel ellentétben) nem a dallamívet megtörő szóhangsúly, hanem az árnyalat mutatja. A tovamenekülő szerelmi boldogság (*Vorüber flieht der Liebe Glück*), a múlni nem akaró szerelem és szenvedés (*Und nur die Liebe bleibt zurück, / Die Lieb' und ach, das Leid!*) hangja szívbe markoló. A strófa zárása megmarad – immáron világosabb, de a könnyeken átszűrődő mosolyt csak az utolsó, megismételt sorban (*Den ganzen Sommer lang*) átcsillanni engedő hangszínen – az elrévedő hangulatban.

Mitől válik az interpretáció egyedülállóvá? A harmadik strófában Schwarzkopf Paminájára emlékeztető hangszínt hallhatunk, a strófa hasonló érzést közvetíti, amelyek a pianók leheletfinom bánatával szólalnak meg. A veszteség nem egyszerűen szomorúságot vagy bánatot hordoz, hanem magát a létezést teszi értelmetlenné: „*Ach, ich fühl's, es ist verschwunden, / Ewig hin der Liebe Glück!*”

Schuen<sup>28</sup> korrekt, de nem kiemelkedő *Im Frühlingjében* megvan az intimitás és a melankólia (*Einst, ach, so glücklich war*), de a hajdani boldogság érzése nem szárnyal, és az „*Und sie im Himmel sah*” sorban sem válik mennyeivé. A harmadik dalstrófa első soraiban a düh és az utolsó sorban a fájdalom a hangsúlyban és némi sötétítéssel jelenik meg, de a valódi kontraszt – ami

---

<sup>28</sup> André Schuen – Schubert: Wanderer (z.: Daniel Heide) CAVi-music 2018.

Ludwignál és főképp Schwarzkopfnál hallható – elmarad, akárcsak az utolsó öt sorban megvalósítható hangulatváltás, az éteri, önhipnózist sugalló lebegés.

## Der Schiffer

E viharos és életigenlő dalt, *A hajóst* (D 536) Schubert 1817-ben komponálta Johann Mayrhofer versére. (A másik *Der Schiffer*, a D 694-es jelzetszámú, a „*Friedlich lieg' ich hingegossen*” kezdetű, két évvel később született Friedrich Schlegel versére.) A négystrófás vers élőképe egyfelől dühös, harcos világmegvetést mutat. A viharban hajózó férfi – derűsebb napokat remélve – erőteljes evezőcsapásokkal evez a hullámokon örvények és zátonyok közepette, sziklák görögnek alá a meredélyről, a fenyves kísértetiesen zúg. Ám a helyzet ínyére van, maga választotta, gyűlöli a nyugodt kényelmet, s ha a hullámok elnyelnék a csónakot, azt sem bánná: hadd zúgjon az ár, szívét friss erő, mennyi gyönyör járja át, hogy a viharral dacolhat.

Gerald Moore a dal kapcsán némi vitriollal jegyzi meg: ezen habitus iránt képtelen őszinte rokonszenvet érezni, a biztos közönségsikert jelentő dal iránt viszont igen – feltéve, hogy míg az énekes dacol az elemekkel, addig a kísérő zongorája mellett maradhat, és hálát adhat a csillagoknak, amiért szilárd talajt érez a lába alatt.<sup>29</sup> A dal igazából többrétegű értelmezést enged. Ha csak a képet, az álló- vagy mozgóképet nézzük, a hajós dühös-dacos alakja szinte groteszkké válik, ahogy túláradó tesztoszteronszinttel, csillapíthatatlan adrenalinfüggőségének hódolva, bőrig ázva, ok és cél nélkül, de ujjongva hánykódik ladikján a zátonyos-örvényes folyón. Ha a dalból – hiszen Metternich Ausztriájában vagyunk – a kanonizált nyárspolgárság, a reakciós bigottéria elleni lázadást is kihalljuk, akkor a hajós alakja értelmet nyer.

A *lendületes és tüzes (geschwind und feurig)* tempójú *Liedet* Schubert basszushangra komponálta, de – transzponálva – természetesen nem csupán basszisták énekelték. Látszólagos egyszerűsége ellenére a *Lied* kettős kihívással szembesíti az énekest: az erőt és a könnyedséget egyszerre kell megjelenítenie. A hajós szimbolikus figura, nem öncélú krakéler, számára a szabadság az életénél is drágább, ezért vállalja a józan emberi léptéken túli veszélyeket, erőfeszítéseket – ezen erőfeszítést, az elemeket lebíró, győzelemre született akarást az interpretációnak is közvetítenie kell. Ugyanakkor az elemekkel küzdő

---

<sup>29</sup> Gerald Moore: *Abschiedskonzert*. München 1982.

hajóst optimizmusa egy pillanatra sem hagyja el, amit a dallamvezetés és a kíséret szinte fioratúrás ugrásai is mutatnak – ennek az ifjonti önbizalomnak is ki kell csendülnie a hangból.



Gérard Souzay

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

Gérard Souzay két felvétele – a korábbi, Jacqueline Bonneau és a későbbit, Dalton Baldwin kísérte – közül az utóbbi<sup>30</sup> a dal legkiválóbb megszólaltatásai közé sorolandó. Lendületes és színes: szerepdalt formál a *Schiffer*ből – pont azt, aminek Schubert szánta. A szélben-viharban hajózó ember képéhez (*Im Winde, im Sturme befahr' ich den Fluß...*) Souzay erősen öblösíti a hangzást, „talpig férfi” képet festve a hajósról. Ehhez képest árnyalja még heroikusabbra a nagyerejű evezőcsapásokat (*Ich peitsche die Wellen mit mächtigem Schlag*), fenyegetőbbre a legördülő sziklákat (*Gesteine entkollern den felsigen Höh'n*) és a hajót elnyelni készülő hullámokat (*Und schlängen die Wellen den ächzenden Kahn*). Az utolsó strófában – más énekesnél a váltás nem ennyire szembetűnő –, amikor a hajós levonja a „következtetést”, az akciótól a reflexió felé fordul, nemcsak a hajós szívén, de az énekes hangján is előmlik a boldog elégtétel (*Dem Herzen entquillet ein seliger Born*), az utolsó „o himmlische, himmlische Lust” pedig már kacag.

Nicolai Gedda<sup>31</sup> és Georg Hann<sup>32</sup> felvétele két szempontból rokonítható. Egyrészt vokálisan kellemes megszólaltatások. Másrészt a dal mögöttes tartalmából, a figura szimbolikájából nem sok minden nem derül ki, a hajóst semmilyen veszély nem fenyegeti, így erőfeszítést sem kell tennie, hogy úrrá legyen a kacagó hullámokon, ladikja inkább siklik, mint hánykolódik a vízen. Gedda hajósa „*flotter Geist*”, a stílus- és a hangszínválasztás a *Cigánybáróból*

---

<sup>30</sup> Gérard Souzay – Schubert: Lieder (z.: Dalton Baldwin) BnF (1962) 2015.

<sup>31</sup> Nicolai Gedda – Lieder / Recital: Händel, Schubert, R. Strauss (z.: Erik Werba) EMI (1961) 1994.

<sup>32</sup> Georg Hann – Oper und Lied, 1938–44 (z.: Michael Raucheisen) Preiser 2006.

Barinkay belépőjét idézi. Hann, a '30-as és '40-es évek müncheni basszbaritonja, aki legjobb alakításait a buffó *Fachban* nyújtotta, a *Schiffernek* is a kedélyes oldalát ragadja meg. Hajósa már megküzdött az akadályokkal, vagy legalábbis elkerülte őket, s ezekről utólag, hangjában némi hengegessel számol be: mintha a Spanyolországból, „*Von des Tajos Strand*” hazatért Zsupánját hallanánk Hanntól.



Georg Hann

(Forrás: <https://greatsingersofthepast.wordpress.com>)

Dietrich Fischer-Dieskau<sup>33</sup> interpretációja – Gerald Moore kíséretével – a leglendületesebbek egyike, a hajós hevületét tükrözi. Ugyanakkor a lendület az árnyalás, a figura egyénítésének rovására megy, a hajós nem reflektál, nem is nagyon érez (sem örömet, sem elégtételt, sem dühöt), túlságosan lefoglalja a szirtek közti rohanás, de az állókép ezzel együtt nem válik mozgóképpé. Talán Fischer-Dieskau személyiségétől is idegen maradt az ifjonti lázadó alakja. Siegfried Lorenz<sup>34</sup> visszatérő crescendói és decrescendói – a hajót elborító hullámoknál (*Und schlängen die Wellen den ächzenden Kahn*), amikor a kíséret számára a kotta is jelzi a diminuendókat, fokozottan alkalmazza ezeket –, folyamatos apró hajlításai a hangulatfestő erőt dicsérik. A szüntelen hullámverést mintázó zongorakíséretből inspirációt merítve – mások jóval pregnánsabban – az énekhangra is rávetíti a tajtékokat.

Kurt Moll<sup>35</sup> megszólaltatása a vokális erények mellett a lendület tekintetében emlékeztet Fischer-Dieskau *Schifferjére* – és annyiban is, hogy a figura egysíkú, a szerepdal szerepe nem kel életre. A basszistáknál maradva: Josef von

---

<sup>33</sup> Dietrich Fischer-Dieskau – Schubert: 21 Lieder (z.: Gerald Moore) Parlophone (1965) 1988.

<sup>34</sup> Siegfried Lorenz – Schubert: Lieder nach Mayrhofer (z.: Norman Shelter) Eterna (1983) 2009.

<sup>35</sup> Kurt Moll – Franz Schubert: Lieder für Baß (z.: Cord Garben) Orfeo (1970) 2016.

Manowarda<sup>36</sup> hajósa – Franz Rupp zongorajátékával, akit egyébként legtöbbször Marian Anderson kísérőjeként hallhatunk – az 1934-es felvételen zord alakként bontakozik ki előttünk. Az énekes tömör basszusa azonban hihetővé teszi az elszánt figura heroizmusát, pátosza, teatralitása nem válik mesterkeltté.

Schuen<sup>37</sup> *Schifferje* vakmerőséget sugároz, az „*ich peitsche die Wellen mit mächtigem Schlag*” sor – a hang és a zongorakíséret egyaránt – tökéletesen leképezik az evező ritmikus mozgását, a kifejtett erőt, az „*Erhoffend, erhoffend mir heiteren Tag*” pedig mániákus biztossággal nemcsak reméli, de ki is követeli a könnyebb, derűsebb napok felvirradását. A szellemhangú fenyők (*Und Tannen erseufzen wie Geistergestöhn*) *Geistergestöhnje* és a gyűlölt tespedés (*Ich hasse ein Leben behaglich entrollt*) *hassenje* tökéletesen képszerű. Hogy a dalban a humor is megcsillanhat – vagyis az öncélú kockázatvállalás értelme idézőjelbe kerül –, egyedülálló, mások felvételén nem hallható megoldás: a dal zárósorában (*Den Sturme zu trotzen mit männlicher Brust*) a *männlicher* hősies hangsúlyát Schuen átbuktatja a csúcson, a hősiességből hősködés lesz, a magát Herkulesnek képzelő hajós karikatúrája. Mindebből a dal korszakosan kiváló megszólaltatása – az est és a lemez egyik fénypontja – születik meg.

## Abendstern

Az *Esthajnalcsillag* (D 806), e megkapóan egyszerű dal (a maga kétstrófás párbeszédével a költő/zeneszerző és a csillag között) Johann Mayrhofer versére született 1824-ben. *Miért tündökölsz magányosan az égen, csillagfivérideitől oly távol? Ki állna ellen ragyogásodnak?* – kérdi a költő. *A szerelem csillaga vagyok. Sorsom a gyászos magány* – feleli az Esthajnalcsillag, Vénusz jelképe. Az 1824 márciusában komponált dal tükrözhet valamit Schubert kedélyállapotából, aki kezdte észlelni magán betegsége tüneteit, és sejteni a távlati következményeket: „*Egyszóval, a legboldogtalanabb, legnyomorultabb embernek érzem magam a világon. Képzeld el egy embert, akinek az egészsége már sosem fog helyreállni, s akinek helyzetét az efeletti kétségbeesés csak tovább rontja, akinek ragyogó reményei semmivé váltak, akinek a szerelem és a barátság öröme csak mélységes mély fájdalmat hoz, akinek szép iránti lelkesedése elenyészni látszik, s kérdezd meg magadtól, nem nyomorult, boldogtalan ember-e az ilyen!*” – írja ekkortájt kelt levelében. Az *Abendstern*

---

<sup>36</sup> Josef von Manowarda – *Lebendige Vergangenheit* (z.: Franz Rupp) Preiser (1934) 1995.

<sup>37</sup> André Schuen – Schubert: *Wanderer* (z.: Daniel Heide) CAVI-music 2018.

szomorúságán valami halvány remény mégis átsugárzik: a kérdés mindkét strófában mollban, a válasz dúrban hangzik el.

Dietrich Fischer-Dieskau,<sup>38</sup> Anne Sofie von Otter,<sup>39</sup> Per Vollestad<sup>40</sup> és Ian Bostridge<sup>41</sup> interpretációja a kiválóak közé sorolható. A dialógus szereplőinek hangját finom differenciálással szólaltatják meg, az első és a második strófa tempójának eltérését – az első, *meglehetősen lassú (ziemlich langsam)* versszak után a második *valamivel gyorsabb (etwas schneller)* – pontosan érzik, és a hangulati árnyalásban is érzékeltetik.

Matthias Goerne<sup>42</sup> egyik lemezén zenekari kísérettel szólaltatja meg a dalt. A kíséretnél Schubert sem ragaszkodott feltétlenül a zongorához, illetve a *Hammerklavier*hoz, és bizonyos dalai első előadásánál a gitár- vagy a hárfakíséretre is rábólintott. Ugyanakkor Alexander Schmalcz orkesztrálása nem gazdagítja az *Abendsternt*. A Goernére jellemző, a szokásosnál komótosabb, letargikusabb tempóválasztás – az általában bő két, két és fél percet kitevő dal nála három és fél perces lesz – az énekes minden vokális és előadóművészi nagyszerűsége ellenére sem válik az interpretáció javára: az eleve lassú dalt funkciótlanul vontatottá teszi.

Christian Gerhaher<sup>43</sup> és Christoph Prégardien<sup>44</sup> felvétele az elhibázottak közé tartozik. Gerhaher szokottan kívülálló, színtelen énekléssel teszi értelmetlenné a dalt. Prégardien egyenletesen panaszos hangszínnel énekel, ami a dialógust nem engedi fejlődni, az utolsó két sor hangsúlytalanul sikkad el. A két megszólaltatás közös vonása, hogy a költő és az esthajnalcsillag hangját egyik strófában sem lehet megkülönböztetni: a kérdező részéről nem hallani a biztatást, a csillag bánatos magánya nem jelenik meg a dalban.

Florian Boesch<sup>45</sup> esetében a fakó hangzást nem lehet a hang kifáradásának betudni, a vokális hiányok mellett a párbeszéd hangulatából, az érzésből semmit

---

<sup>38</sup> Dietrich Fischer-Dieskau – Schubert Lieder (z.: Gerald Moore) Deutsche Grammophon (1969) 2005.

<sup>39</sup> Anne Sofie von Otter – Schubert Lieder (z.: Bengt Forsberg) Deutsche Grammophon 1997.

<sup>40</sup> Per Vollestad – Franz Schubert: Lieder (z.: Sigmund Hjelset) Simax 1991.

<sup>41</sup> Ian Bostridge – Schubert Lieder (z.: Julius Drake) EMI 2001.

<sup>42</sup> Matthias Goerne – Schubert Revisted (v.: Florian Donderer) Deutsche Grammophon 2023.

<sup>43</sup> Christian Gerhaher – Nachviolen, Schubert Lieder (z.: Gerold Huber) Sony 2014.

<sup>44</sup> Christoph Prégardien – Schubert Lieder after Mayrhofer (z.: Andreas Staier) Teldec 2001.

<sup>45</sup> Florian Boesch – Franz Schubert (z.: Malcom Martineau) PM Classics 2016.



nem közvetít. Éneklés helyett a többé-kevésbé eltalált hangokon beszél. Aminek ívként kellene hangoznia, azt hol a regisztertörés, hol a frázisokat záró hangok fókuszhiánya, hol a ritmikai pontatlanság (a „*zaud're nicht*” *nichtje* pontozott negyed helyett nyolcad lesz), hol az aspirálás (*du-h-einsam, sih-ich*) teszi tönkre.



Janet Baker

(Forrás: <https://www.npg.org.uk>)

A kiváló interpretációkhoz visszatérve: Gerald Moore az *Abendstern*ről elmélkedve – Mayrhofer versének hangulati báját elismerve annak „logikai bakugrásán” ironizálva – említ egy általa kísért énekesnőt, akinek a hangja a dalra gondolva azonnal az eszébe jut, Janet Bakert.<sup>46</sup> És valóban: a dalt – akár Moore kíséretével<sup>47</sup> a lemez-, akár a Murray Perahia kíséretével a koncertfelvételt<sup>48</sup> hallgatva – Schubert mintha Bakernek komponálta volna. A legatók tökéletes íve és könnyedsége a művészetet és a technikát elfedő közvetlenséggel szólal meg. Az első strófa kérdése: *ki vagy, miért árválkodsز magadban, te szelíd csillag, távol testvéreid miriádjától? (Was weilst du einsam an dem Himmel, / O schöner Stern? und bist so mild; / Warum entfernt das funkelnde Gewimmel / Der Brüder sich von deinem Bild?)*; és a válasz: *a szerelem csillaga vagyok, ezért kerülnek („Ich bin der Liebe treuer Stern, / Sie halten sich von Liebe fern”)* – mindez egyszerűen mesterkéletlenül, kedveskedés nélkül kedves és spontán, ártatlan moll-kérdés és dúr-felelet, távol minden búskomorságtól vagy dramatizálástól. A második strófa lendületes, derűs biztatása – *csatlakozz hát testvéreidhez, hisz’ a szerelem hírnöke vagy! (So solltest du zu ihnen gehen, / Bist du der Liebe, zaud’re nicht!)* – rajongásba csap át: *nincs, aki fényed erejének ellenállhatna (Wer möchte denn dir widerstehen? / Du süßes eigensinnig Licht)*. Az esthajnalcsillag beletörődő válasza könnyeken áttört mosoly: *nem vetek, nem hordok magot, sorsom a gyászos magány („Ich säe, schaue keinen Keim, / Und bleibe trauernd still daheim”)*. Baker más

<sup>46</sup> Gerald Moore: *Abschiedskonzert*. München 1982.

<sup>47</sup> Janet Baker – Schubert Lieder (z.: Gerald Moore) Warner Classics (1968) 1996.

<sup>48</sup> Janet Baker – Dalest, Covent Garden (z.: Murray Perahia) 1981(?)

énekesnél nem hallható, nagy utat jár be a két rövid strófában, két kottaoldalon. A derűs csodálkozástól az elragadtatott lángoláson át a csendes melankóliáig jut el; szinte észrevehetetlen hangszín- és ritmikai váltásaival bontja ki a dalból azt a miniatűr mesterművet, ami legtöbbször rejtve marad: „*Auch kleine Dinge können uns entzücken...*”.

Schuen<sup>49</sup> remek legatókkal (a második strófában az *eigensinnig Licht* pianója megindító), érzékenyen éneklí a dalt, annak dialógusát is megformálva. A pont, ahol elmarad Baker interpretációja mögött, a dúr és a moll részek, illetve a két strófa kontrasztálása: az első strófa kezdése magában hordozza a második választát. A kezdőkérdés már panaszos alaptónust mutat, így a csillagos égbolt ragyogó látványa és a csillag első megszólalása az első versszakban, valamint a lelkesen biztató és végtelen magányba merülő párbeszéd a második strófában nem adja ki a hangulati ív teljességét.

### **Des Fischers Liebesglück**

*A halász szerelmi boldogsága* (D 933) 1827 őszén született meg: szeptemberében, a Winterreise második részének befejezése után a komponista Grazba utazott barátaihoz, Karl és Maria Pachlerhez. Maria, aki maga is kiválóan zongorázott, megmutatta Schubertnek a fiatal, ekkoriban huszonöt körül járó költő, Karl Gottfried von Leitner néhány versét, köztük a *Des Fischers Liebesglück* címűt is. A vers alapszituációja naivan egyszerű: a halász megpillantja a lány ablakában lidércfényként pislákoló gyertyát (*Dort blinket / Durch Weiden...*), a partra evez, a lány beugrik a csónakba, és a halvány éjjeli ködben ismét kieveznek, légyottjuk, csókjaik tanúi csak a csillagok, boldogságukban azt érzik: már a Földet elhagyva „a túlparton” járnak (*Und weinen / Und lächeln, / Und meinen, / Enthoben / Der Erde, / Schon oben, / Schon drüben zu sein*).

A tizenegy strófát számláló versből (a hétsoros strófák első hat sora három-három szótagból, az utolsó ötből áll) akár *durchkomponiert*, folyamatosan előrehaladó *Lied* is születhetett volna, Schubert azonban a látszólag statikusabb megoldást választotta. Három-három versszakból alkot zenei egységet, az utolsót – hogy páros számot kapjon – megismétli. Az így kapott négy dalstrófa – a versstrófák között a mértéktartó zongorajáték rövid elő- és közjátékaival –, az

---

<sup>49</sup> André Schuen – Schubert: Wanderer (z.: Daniel Heide) CAVi-music 2018.

énekszólam és a kíséret a velencei gondolások barcarolájának ritmusában ringatja a dallam és a tó hullámain a szerelmeseket. A tempójelzéstől (*ziemlich langsam*), néhány crescendótól és diminuendótól eltekintve minden harmadik versstrófa (vagyis a dalstrófák utolsó harmadának) pianissimói adnak instrukciót az énekesnek. A dal idillje ugyanakkor melankolikus – akárcsak az *Auf dem Wasser zu singen* –, a harmónia mögött végig ott leselkedik a ködben, az árnyak mögött a halál. A boldogság csupán a túlparton, vagy legalábbis a messzeségben (*Enthoben / Der Erde / Schon oben, / Schon drüben*) lehetséges – a légyott szinte a *Trisztán* második felvonásának fenyegetettségét hordozza, nem tudni, milyen virradat várja a szerelmeseket: „*Habet acht! / Bald entweicht die Nacht*”.



Dietrich Fischer-Dieskau

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

Dietrich Fischer-Dieskau<sup>50</sup> – Gerald Moore kíséretével – inkább a boldog-melankolikus jelenetet mutatja meg, a halász és a lány illanó (ahogy a fodrozó tó hullámai hozták, úgy viszik is) boldogsága beteljesül, nem lép át a transzcendencia szférájába. Az énekes hangszíne csak annyira tükrözi a rejtelmes hangulatot, hogy megmutassa: a jelenet az árnyas tapon játszódik, – de nem sejtet a dal és a szerelmesek sorsa mögött további titkot. Viszont érzékelteti a gyengéd hangulatot, a strófavégek két oktáv-ugrását – először a *Sehnen, treiben, (be)lauschen* és *lächeln*, majd a *hellen, Flieder, Pfaden* és *oben* első szótagján – is meggyőzően, piano és pianissimo között maradva szólaltatja meg.

Épp ez az oktáv teszi nehezen élvezhetővé Elisabeth Schumann<sup>51</sup> – szintén Gerald Moore kísérte – rövidített, a dal középső részét mellőző megszólaltatását. Az oktávos ugrásnál hallható crescendo egyrészt kizökkent a hangulat intimitásából, másrészt a hang zavaróan élessé válik. A hatás nem célzott, akárcsak a *Schwanengesang* első darabjában, a *Liebesbotschaft*ban a „*Bringe*

---

<sup>50</sup> Dietrich Fischer-Dieskau – Schubert Lieder (z.: Gerald Moore) Deutsche Grammophon (1969) 2005.

<sup>51</sup> Elisabeth Schumann – Schubert Lieder, Recorded 1927–1945 (z.: Gerald Moore) Naxos (1936) 2002.

*die Grüße des Fernen ihr zu*” sorában a decimás fellépésnél, itt az oktávsnál a hangnak crescendo nélkül, pian(issim)óban kell a felső regiszterbe érkeznie. Nem véletlenül figyelmeztet Moore is a *Hattyúdalnál*: „...az énekes lágyan emelkedjen fel a hangra, crescendo nélkül. (Crescendóval nem művészet!)”.<sup>52</sup> A Schumann alkalmazta megoldás nyilván technikai szükségmegoldásként szolgált, a felvétel alighanem az énekesnő indiszponáltabb napján készülhetett, és 1936-os hanganyagról lévén szó, sajnos nem tudható be kizárólag a hangrögzítés torzításának. Karl Erb<sup>53</sup> (Arthur Hagen kísérte) felvételén ugyanezen jelenség észlelhető, és teszi a megszólaltatást illúziórombolóvá, megfosztva a dalt a sejtelmes, meghitt lebegéstől. A felvétel hossza Fischer-Dieskauéval szinte másodpercre azonos, öt és negyed perc. A tempóválasztás mindkettejük esetében lendületesebb, mint (Schumannt leszámítva) a többi énekesnél.

A kevésbé sikerült interpretációk sorát gyarapítja Ian Bostridge<sup>54</sup> felvétele is. Bostridge nem technikai mankóként, hanem tudatos – hangsúlyozott, nem kasírozott – hatáselemként alkalmazza a crescendós felugrást, amire a kottában semmilyen utalás nincs, viszont az olykor negédesbe hajlóan lírai alaphang mellett az érintett soroknak szükségtelenül izgága nyugtalanságot kölcsönöz, mintha a halász a csónakban (a hallgatóval együtt) váratlanul összerezzenne.

Matthias Goerne felvételei közül a későbbinek Alexander Schmalcz orkesztrálása<sup>55</sup> nem válik a javára – amint ez az *Abendstern* esetében is hallható. De a korábbi,<sup>56</sup> 2008-ban Elisabeth Leonskaja kíséretével felvett interpretáció a sikerültek közé sorolható: a zongora elő- és közjátékainak expresszivitása, a Goernét jellemző – a dal hét és negyed perces lesz – tempóválasztás, a hangszín dráma és líra közötti (ha úgy tetszik: tótükröt mintázó) hullámozása a dal baljóslatú atmoszféráját erősíti.

Ám a legautentikusabb, minden „interpretációt” mellőző, kizárólag a dal sejtelmes líráját megmutató felvétel Hans Hotteré<sup>57</sup> Hans Altmann

---

<sup>52</sup> Gerald Moore: *Schuberts Liederzyklen*. München 1975.

<sup>53</sup> Karl Erb – *Liederalbum, 2. Rundfunkaufnahmen 1932–1950*. (z.: Arthur Haagen) Preiser (?) 2006.

<sup>54</sup> Ian Bostridge – *Songs by Schubert, IV*. (z.: Julius Drake) Wigmore Hall 2018.

<sup>55</sup> Matthias Goerne – *Schubert Revisted* (v.: Florian Donderer) Deutsche Grammophon 2023.

<sup>56</sup> Matthias Goerne – *Schubert Lieder* (z.: Elisabeth Leonskaja) Harmonia Mundi 2008.

<sup>57</sup> Hans Hotter – *Franz Schubert: Ausgewählte Lieder; Robert Schumann: Dichterliebe* (Hans Altmann) Preiser (1952) 2006.

zongorakíséretével: az ideálisnak mondható tempóválasztás mellett – a dal bő hat percet vesz igénybe – Hotter jóformán semmit sem „csinál”, csak megmutat, lefest egy impresszionista képet: a pár sejtelmesen és könnyeden, „*Schon oben, / Schon drüben*” lebeg a boldogság tűnő illúzióján.



Hans Hotter

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

Schuennél<sup>58</sup> az oktávos fellépések pianói vagy nem crescendálnak, vagy ha igen, mint a „*Den hellen*” sorban, akkor annak hangulatteremtő ereje van (a *hellen* esetében a fénysugár ragyogását mintázva). A strófák hangulata – ami ebben a nem rövid, és színtelen megszólaltatás esetén monotóniával fenyegető dalban –, cselekménye folyamatosan halad a csúcspont felé: a hang megfesti a jelenetet, ahogy a csónak a part felé indul (*Und springe / Zum Ruder...*), és a köd leszáll (*Die blassen / Nachtnebel...*). Az utolsó dalstrófa emelkedetten – a „*Hoch überm / Gefunkel / Der Sterne einher*” sorban diadalmasan – ér el egy másik világba, a „*Schon oben*” pianója a beteljesülésé. A Schiffer mellett az est Schubert-blokkjának másik fénypontja, és a dal egyik – Hotter megszólaltatásától alapvetően eltérő, hozzá képest több és érzékelhetőbb „eszközt” alkalmazó – legsikerültebb interpretációja.

## Der Musensohn

*A múzsafit* (D 764) Schubert 1822 végén komponálta Goethe 1774-ben írott versére, az *An die Entfernte*, az *Am Flusse* és a *Willkommen und Abschied* című dalokkal egy időszakban. Az öt strófa a vándorló költőt énekli meg, aki dalolva jár be erdőt-mezőt (*Durch Feld und Wald zu schweifen / Mein Liedchen weg zu pfeifen...*), barátja a tavaszi rügy, a kert virágja, de a tél jégvirágaiban éppúgy felismeri a szépséget. A hárs árnyán a fiatalság szerelmi vágya is az ő dalára izzik fel (*Denn wie ich bei der Linde / Das junge Völkchen finde...*), lépteinek a múzsák adnak szárnyat, miközben maga csak annyit kérdez tőlük: mikor

---

<sup>58</sup> André Schuen – Schubert: Wanderer (z.: Daniel Heide) CAVi-music 2018.

pihenhet meg kedvese keblén (*Ihr lieben, holden Musen, / Wann ruh' ich ihr am Busen / Auch endlich wieder aus?*).

A *meglehetősen élénk (ziemlich lebhaft)* tempójú dal ritmusképlete és a zongorakíséret regiszterek közötti szüntelen ugrásai a szerelmes fiatalok gyors keringőre emlékeztető táncát, a dalnok szökellő lépteit mintázzák. A páratlan, áradó lendületű strófák sodrása a páros versszakokban sem törik meg, de ezekben a dallamvezetés és a ritmus egy pillanatra engedni az énekest az ébredő természet és az ébredő szerelem – az esetlen fiú kidüllesztett mellkasa (*Der stumpfe Bursche bläht sich*) és a szégyellős lány önfeledt pörgése (*Das steife Mädchen dreht sich*) – képeinél elidőzni. (A *bläht* és a *dreht* rímpár szélesről karcsúra váltó magánhangzója hangulatfestő.) A kotta egyik legfontosabb instrukciója a megismételt utolsó két sor ritardandója a *Busen* első szótagján, amely a megpihenés, a hazatérés vágyát idézi, hogy az „*a tempo*” jelzéssel az énekszólam és a kíséret nyolcadai is visszatérjenek az eredeti sodráshoz, amely a dal végi decrescendóval jelzi: az újabb messzeségek felé induló dalnok töretlen lendülettel folytatja útját.

A *Musensohnt* túl sokan énekelték lemezre ahhoz, hogy akár megközelítően teljes képet lehessen alkotni az interpretációról. Ugyanakkor, ami a dal lényegét adja, az a könnyedség, a feszes tánc lépésben tartott, egyszerre áradó és fegyelmezett lendület, az ihletettség és a tehetség öröme, a pillanatnyi elmélázás. Mindezen attribútumok (és még számos más árnyalat) vegyítése szült nagyszerű, hiánya vagy elhibázott elegye kevésbé sikerült interpretációkat.

A századelő felvételei közül válogatva: Heinrich Schlusnus<sup>59</sup> (inkább férfias erőt, mint ifjonti lendületet sugárzó), Elena Gerhardt<sup>60</sup> (a magasságokkal kissé küzdő, de hangulatos), Therese Behr-Schnabel<sup>61</sup> (a hangig zeniten túl, némi negéddel előadott) és Leo Slezak<sup>62</sup> (színes és teátrális) interpretációját a ritmus rendkívül szabad kezelése köti össze. A későbbi énekes- és kíséregenerációk idején a rubatók ilyen erőteljes alkalmazása már elfogadhatatlan lett volna, de a

---

<sup>59</sup> Heinrich Schlusnus Liederalbum (z.: Franz Rupp) Preiser (1930) 2006.

<sup>60</sup> Elena Gerhardt sings Lieder by Schubert, Vol. I. (z.: Conraad Valentijn Bos) Symposium (1928) 2013.

<sup>61</sup> Therese Behr-Schnabel – Artur Schnabel: The Complete Schubert Recordings 1932–1950. (z.: Artur Schnabel) Music and Arts Programs of America (1932) 2011.

<sup>62</sup> Leo Slezak – Lieder & Arien (z.: Heinrich Schacker) Preiser (1928) 2006.

20. század első három évtizedében a strófikus dalok egyénítése céljából bevett gyakorlatnak számított.

Rudolf Schocknál<sup>63</sup> a lassúra – az említett felvételek közül valamennyinél komótosabbra – vett keringőtaktusával sokat elvesz a dal lendületéből, a *Heuriger*-hangulatot az operettes hangsúlyok csak erősítik. A '30-as és '40-es évek népszerű baritonja, Walther Ludwig<sup>64</sup> – Christa Ludwignak csupán névrokona – *Musensohnja* a lendület mellett inkább harsány és militáns, semmint könnyed, ám vokális szempontból értékelhető. Az utóbbi Jonas Kaufmann<sup>65</sup> lemezfelvételéről nem mondható el: a Walter Ludwignál is militánsabb tónus mellett a hang tompaságát, fojtott magasságainak fakóságát Helmut Deutsch eleven zongorakísérete sem képes kiegyenlíteni.



Kathleen Ferrier

(Forrás: <https://ferrierawards.org.uk>)

A páros strófák intimitása és páratlanok lendülete Kathleen Ferrier<sup>66</sup> felvételén válik el legpregnánsabban egymástól. A negyedik strófa már önmagában mestermű: a „*Denn wie ich bei der Linde / Das junge Völkchen finde*” sorok pianójával mintha a fiatalok háta mögé settenkedne, hogy felserkentse őket; a táncjelenet (*Der stumpfe Bursche bläht sich, / Das steife Mädchen dreht sich*) bátortalan bájának hangja megkapó. Jessye Norman<sup>67</sup> áradó, szökellő tempója, a hangszín önfeledt játékossága annál is inkább lenyűgöző, mert az énekesnő – akárcsak Ferrier – repertoárjában viszonylag ritkán mutatkozhatott meg a személyiségük könnyedebb oldala.

---

<sup>63</sup> Rudolf Schock – *Liederabend, Zweite Folge* (z.: Adolf Stauch) Electrola 1957.

<sup>64</sup> Walter Ludwig – *Der Musensohn* (z.: Fritz Lehmann) NWDR Berlin 1951.

<sup>65</sup> Jonas Kaufmann – *Selige Stunde* (z.: Helmut Deutsch) Sony 2020.

<sup>66</sup> *The World of Kathleen Ferrier* (z.: Phyllis Spurr) Decca (1951) 1990.

<sup>67</sup> Jessye Norman – *Schubert Lieder* (z.: Phillip Moll) Digital Classics 1985.

A rubato Heinrich Rehkemper<sup>68</sup> megszólaltatását is erősen jellemzi, de mégsem ez teszi érdekessé és értékessé a felvételt, hanem a hangszínválasztás. Nála a *Musensohn* mintha pajkos, gúnyos manó lenne: már az első strófa hangvétele sejteti a furcsa szerepjátékot. A negyedik strófában, amikor rálel a fiatalokra, érezni, csínyre készül: az esetlen fiú és a nemkülönben ügyefogyott lány (*Der stumpfe Bursche bläht sich, / Das steife Mädchen dreht sich Nach meiner Melodie*) megjelenítésének hangszíne, a *stumpfe Bursche* ólomlábú lomhasága és a *steife Mädchen* nevetséges orrhangja a „naiv népelet” groteszk paródiája – a megismételt „*Nach meiner Melodie*” sorban hallani is kobold kacaját. Hogy Goethe és Schubert sejtette-e, hogy a dal vaskos humort is rejt, nem tudjuk – de Rehkemper interpretációja mindenképpen a legeredetibbek egyike.



Aafje Heynis

(Forrás: <https://greatsingersofthepast.wordpress.com>)

Elisabeth Schwarzkopf<sup>69</sup> tökéletes tempójú, kecses, rokokó életképbe hajló jelenetet alkot a dalból, a *Musensohn* – illetve esetében *Musentochter* – fő attribútuma a galantéria, a könnyed, kacér csábítás. Brigitte Fassbaender<sup>70</sup> – ismét némi nadrágszerepes áthallással – *Musensohn* marad: nem annyira varázslattal „dolgozik”, maga is ifjú és szenvedélyes, bája fiús, temperamentuma bursikóz. Az elsősorban Bach- és Händel-énekesnőként számontartott holland alt, Aafje Heynis<sup>71</sup> instrumentális hangvezetésével, ami papírforma szerint nem válna a dal előnyére, meggyőző és eredeti *Musensohnt* teremt. Méghozzá éppen azzal, hogy – énekesi karakterétől eleve idegen lévén a színpadi kifejezésigény – a szerepdal-jelleget iktatja ki, és a dal egészének ad egységesen könnyed hangulatot, mindezt anélkül, hogy az alapvetően instrumentális éneklés egy pillanatra is hűvössé válna.

---

<sup>68</sup> Heinrich Rehkemper – *Lebendige Vergangenheit* (z.: Manfred Gurlitt) Preiser (1928) 1996.

<sup>69</sup> Elisabeth Schwarzkopf – *Schubert: 24 Lieder* (z.: Edwin Fischer) Parlophone (1954) 2000.

<sup>70</sup> Brigitte Fassbaender – *Lieder, Vol. 2.* (z.: Erik Werba) Warner Classics (1974) 2004.

<sup>71</sup> Aafje Heynis – *Ständchen* (z.: Felix De Nobel) CNR (1966) 2017.



Ian Bostridge<sup>72</sup> hangja 1998-as felvételén könnyed és fiatalos, interpretációja minden túlzástól mentes, azt a kamaszkorát éppen elhagyó, vándorló műzsafit halljuk, aki maga is az érzések ébredését éli. Dietrich Fischer-Dieskau<sup>73</sup> *Musensohnja* az etalonok egyike: nyilván nem kamaszköltőt jeleníti meg, hanem a műzsák kiválasztottját – interpretáció nélkül interpretál, pusztán a muzikalitás és a szöveg erejével.



Christa Ludwig  
(Forrás: <https://karajan.org>)

Christa Ludwig<sup>74</sup> 1966-os interpretációja különleges helyet foglal el a felvételek sorában. A lendület kevésbé sodró: a költő nemcsak létrehozta a varázst, hanem maga részese, ha úgy tetszik, foglya. Az utolsó sorokban nála érezni a legerősebben a megnyugvás vágyát (*Ihr lieben, holden Musen, / Wann ruh' ich ihr am Busen / Auch endlich wieder aus?*). Ludwignál a *Musensohn* egyszerre éli meg az elragadtatottság, a hatás, az alkotás boldogságát és – érdemes az énekesnő önvallomására is emlékezni – a „tehetségre kárhoztatottság” (*zum Talent verdammt*) terhét. A késői Ludwigra ez már nem áll: 1994-es búcsúkoncertjén is énekelte a *Musensohnt* a dal könnyed, játékos oldalát megmutatva.

A *Musensohn* nem ritkán a dalestek záródarabja, és az énekes számára mindig hálás feladat, nemcsak a kompozíció zsenialitása, de népszerűsége okán is. Schuen<sup>75</sup> ifjonti hevületű költőjének vitalitása strófáról strófára növekszik – amivel a zongorakíséret kevésbé tart lépést –, a dal zárása (az *aus* életerős

---

<sup>72</sup> Ian Bostridge – Schubert Lieder (z.: Julius Drake) Warner Classics 1998.

<sup>73</sup> Dietrich Fischer-Dieskau – Franz Schubert: Lieder (z.: Gerald Moore) Deutsche Grammophon (1969) 1990.

<sup>74</sup> Christa Ludwig – Schubert: 15 Lieder (z.: Geoffrey Parsons) EMI (1967) 2004.

<sup>75</sup> André Schuen – Schubert: Wanderer (z.: Daniel Heide) CAVI-music 2018.

öblösítésével) jelzi ugyan a megnyugvás iránti vágyat, de érezni: a múzsák kegyeltjének lételeme inkább a száguldás, mint a kontempláció.

## Sei mir gegrüßt

A *Sei mir gegrüßt* – a dal jelzete szerint: D 741; kezdősorával idézve: *O du Entriß'ne mir* – Friedrich Rückert ötstrófás ódája a távoli kedveshez, ami 1822-ben az *Östliche Rosen*ben jelent meg. Az eredeti Schubert-kézirat elveszett, de keletkezése 1822 utolsó hónapjaira datálható. Schubert maga is szerethette e dalát, hiszen az 1827 decemberében komponált *C-dúr fantázián* utolsó, hegedű-zongora darabján is e *Lied* motívumai vonulnak végig. Hogy a dal a szerelmes szerenádja, vagy a végzet által kifosztott Orpheus gyászdala, azt az interpretáció dönti el.

A dal első énekese Ludwig Josef Cramolini volt, akinek barátja, Capus von Pichelstein vitte el a kottát, megkérve, énekelje el a jegyesének, von Berthold kisasszonynak adandó szerenád alkalmával. Cramolinit hárfán az udvarló, von Pichelstein kísérte. Az eseményen Schubert is jelen volt, és könnyek között mondott köszönetet, miután dalát ilyen nagyszerű tolmácsolásban hallhatta.

Ezzel el is jutunk a dal legevidensebb interpretációs lehetőségéig, a szerenádszerű előadásmódig. És első, felületi réteget tekintve a vers és a belőle született *Lied* valóban lírai vallomás: a szerelmes nem csókolhatja kedvesét, csak a vágy üzenetét küldheti hozzá; a szívének oly drága lényt a sors elragadta kebléről, ám a zord messzeséggel s az irigy végzettel dacolva könnyárja, epedő üzenete elérheti; a szerelem fuvallata áthatol téren és időn, ekként ölelésben egyesülhetnek.

Ám a lírai megközelítés önmagában nem feltétlenül szül remekbe sikerült interpretációt. A zeneszerző tempóinstrukciója: *lassú (langsam)*, ami nem egy esetben kifejezetten vontatottá válhat, így például Arleen Auger<sup>76</sup> felvételén, annak (az átlagosnak tekinthető négy perchez képest) öt és fél perces hosszával. Ugyanakkor Auger az éteri lebegéssel – amire pedig koloratúrszopránja alkalmassá tette volna – adós marad; a tempóválasztás, a ritmikai (és intonációs) egyenetlenségek és a strófák monoton megszólalása miatt a dal egyszerre válik hűvössé és szenvelgővé.

---

<sup>76</sup> Arleen Augér – Schubert: Lieder, Winterreise (z.: Lambert Orkis) Erato 1991.



Elly Ameling

(Forrás: <https://leedslieder.org.uk>)

Ha a nem tragikumba vont, könnyedebb interpretációk között keressük, akkor ezek közül is kiemelkedik Elly Ameling<sup>77</sup> megszólaltatása, ami nem nélkülöz egy leheletnyi szentimentalizmust. Ugyanakkor a biedermeier érzelmesség – ami e dal esetében egyszerűen meghittségnek is mondható – magának az ezüstcsengettyű-hangnak tudható be, pontosabban Ameling énekési attitűdjének: a kellemes csengés és az elmélyültség közül mindig az előbbi felé tendál. A maga három és fél percével a felvétel a leglegendésebbek közé tartozik, ám a koloratúrhang könnyedsége miatt nem tűnik vágtázónak.

A dal, illetve interpretációja a szerenádszerű vágyódásnál mélyebb réteget is takarhat. Dietrich Fischer-Dieskau<sup>78</sup> (Gerald Moore kísérte) felvétele mindenképp a reális, és nem a túlvilági viszontlátás reményét hordozza. A dal legatoívei tökéletesek, a zenét és a szöveget hangig egyenletlenség vagy kényszermegoldás nem árnyékolja be. Az interpretáció érzelmi és intellektuális kiegyenlítettséget mutat: a szerenád-bájnak nyoma sincs benne, de a mindent elsöpítő tragikumnak sem.

A távolság, amely a szerelmeseket elválasztja, nemcsak földrajzi vagy időleges lehet, a zord végzettel dacoló szerelemnek talán nemcsak téren és időn, hanem más dimenziókon is át kell hatolnia. Hans Hotteről több felvételünk is van a dalból: 1942-ből Michael Raucheisen,<sup>79</sup> az '50-es évek második feléből Gerald Moore<sup>80</sup> és 1961-ből Walter Martin<sup>81</sup> zongorakíséréssel. A legkorábbin Hotter

---

<sup>77</sup> Elly Ameling – An die Musik: Schubert Lieder (z.: Dalton Baldwin) Digital Classics 1983.

<sup>78</sup> Dietrich Fischer-Dieskau – Schubert Lieder (z.: Gerald Moore) Deutsche Grammophon (1969) 2005.

<sup>79</sup> In memoriam Hans Hotter (z.: Michael Raucheisen) Music and Arts (1942) 2012.

<sup>80</sup> Hans Hotter sings J. S. Bach, Brahms, Schubert (z.: Gerald Moore) Warner Classics (1959) 2009.

basszbaritonja – harmincas évei közepén, a hang teljében – az első strófa lírai bánata után a második strófában (*Von dieser Brust / Genomm'ne mir!*) már sejtetni engedi: a kedvest kebléről a halál ragadhatta el. Az utolsó versszak ölelése (*Ich halte dich in dieses Arms Umschlusse*) már a túlvilági viszontlátás álmában, reményében hangzik. A Moore kísérté stúdiófelvétel – Hotter hangjának fáradtsága ellenére, vagy talán épp azért – a magány kietlenségét sugallja. A legkésőbbi koncertfelvétel hangulatát valamiféle higgadt, letargikus belenyugvás hatja át, mintha az érzést, a vágyódást és a végleges veszteséget a visszatekintés, az emlék prizmáján áttörve hallanánk.



Lotte Lehmann

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

Lotte Lehmann<sup>82</sup> 1927-es, zenekari kísérettel – és legjobb hangi kondíciójában – készült felvételének tempója lendületes, a dal Amelingével azonos ideig, három és fél percig tart. De a lendületes, mint jelző kevés ahhoz, hogy visszaadja az interpretáció alapkarakterét. Lehmann a dalban olyan sodró és áradó szenvedéllyel szólaltatja meg a vágyódást, amivel már fölé- vagy alá megy a lelki és érzelmi síknak, ez már az érzéki vágy hangja. Ha a dalból ki is csendül a hiány, mégsem a veszteség, az elválás, a távolság, és főképp nem a beletörődés vagy a gyász dominál – Lehmann a viszontlátás, a találkozás, a kedves karjaiba repülés himnuszát alkotja meg. A refrénsorok, a „*Sei mir gegrüßt, / Sei mir geküßt*” csúcsokat ostromolnak, a szenvedély a románcszerű indítás után a ditirambus mámoráig fokozódik. A felvétel Lehmann az érzékek mélyéről feltörő előadásmódjának egyik legjobb példája; ahogy elsőprő erővel megjelenített Sieglindéje kapcsán Erika Mann is megjegyezte: „*Már megint nem a feje vezette, minden onnan lentről jött...*” – és *lent* alatt nem a mellregisztert értette.

---

<sup>81</sup> Hans Hotter – Schubert, Brahms, Wolf, Loewe, Strauss (z.: Walter Martin) Orfeo (1961) 2016.

<sup>82</sup> Lotte Lehmann – Sei mir gegrüßt! (v.: Manfred Gurlitt) Columbia 1927.

A dal másik legszuggesztívebb interpretációja Heinrich Rehkemper<sup>83</sup> 1928-ban a karmester és zeneszerző, Manfred Gurlitt zongorakíséretével készült felvételén hallható. A legtöbb énekesnél a dal lírája dominál, az átmenetek kevésbé élesek. Ezzel szemben Rehkemper kontrasztjai kiáltóan expresszionisták, a szüntelen hullámvászon nem a megnyugtató vagy optimista idill lebegése, hanem a feszültség hangja. A színeket is széles palettáról viszi fel a hangzásvászonra a leglágyabb pasztellektől a legnyersebb alapszínekig.



Heinrich Rehkemper

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

Az elegánsan visszafogott első strófa románcot sejtet, ám itt következik Rehkemper és Gurlitt egyénítése, ami kilépteti a dalt a szerenádhangulatból. A hang panaszossá, keserűvé válik, a második strófában a könnyár „*mit diesem Tränengusse*” és a harmadik strófában az irigy sorssal dacoló „*dem Neid der Schicksalsmächte zum Verdrusse*” sorában Rehkemper a fortissimóknak hatalmas nyomatékot ad, amit egyrészt a hangszín drámaira sötétítésével és az az ezeket követő, a lehető leglágyabban kilehelt subito pianissimókkal még külön alá is húz. Míg a legtöbb interpretációban a fortissimók az érzelmi vagy érzéki vágyódásról szólnak, nála tehetetlen haragot kiáltanak világgá. Nem kétséges: a távolság, ami elválasztja szerelmesétől, nem földrajzi, a szeretett lényt a Hádész ragadta el, az énekes a végzetet ostromolja dalával. Az utolsó strófában az „*Ich bin bei dir*” hangszíne nem sejtet mást: örömet követné a túlvilágra, hogy egyesülhessenek. Az „*Ich halte dich in dieses Arms Umschlusse*” a kottainstrukciónál egy lehelettel továbbvitt fortissimója jelzi: az exaltációból, a halott szerelmet ölelő képből erőnek erejével kell visszarántania magát a földi dimenzióba, hogy az utolsó „*Sei mir geküß!*” végső búcsúja elhangozzék.

---

<sup>83</sup> Heinrich Rehkemper – Lebendige Vergangenheit (z.: Manfred Gurlitt) Preiser (1928) 1996.

Schubert dala Rückert versén alapul, azon a Rückertén, akinek infernói Mahlernél teljesebben majd ki. Rehkemper hangjában a rettenet azon színeit hallani, amely a többi interpretáció tükrében inkább Mahlerhez, mint Schuberthez illenének. Rehkemper a klasszikus expresszionista Schubertet szólaltatja meg, akinek legandalítóbb melódiái mögött is ott leselkedik az elmúlás.

Schuen meggyőzően és klasszikus hangszépséggel énekli a dalt. E megállapítás kétélű: egyrészt elismerő, másrészt semmitmondó. Elismerő, mert sem a vokális megszólaltatásban, sem a hangulatteremtésben nem találni hibát. A dal megszólaltatása illúziókeltő és hiteles. Semmitmondó, mert az interpretáció egyetlen vonására sem világít rá. De ellentétben Lehmann és Rehkemper mennyet-poklot járó katarzisaival, a dal Schuennél is megmarad a stílusos szerenád síkján, nem fejlődik, nem nő túl önmagán. Az persze, hogy Rückert vagy Schubert „önmagán túlnövő” verset/dalt szándékozott-e alkotni, eldönthetetlen, ám olykor egy vers, dal, motívum vagy alak képes túlnőni az alkotó szándékán.

## **Du bist die Ruh**

A Schubert-dal (D 776) és a Rückert-vers címe kivételesen eltér egymástól: Schuberté (a kezdősor: *Du bist die Ruh*) a nyugalomra, Rückerté (a harmadik strófa kezdősora: *Kehr' ein bei mir!*) a várakozásra teszi a hangsúlyt. Rückert verseiben a filológiai kutatás Rumi és Hafez költészetének hatását mutatta ki – okkal: az *Östliche Rosen* megjelenése előtt a műfordításával (*Diwan des Hafiz aus dem Persischen*) Goethe *West-östlicher Diwan*-ját inspiráló Joseph von Hammer-Purgstall mellett kezdett perzsául és arabul tanulni. Ám a perzsa költészetben kevésbé jártas olvasó/hallgató számára is világossá válhatott a rückerti–schuberti intenció: a *Du bist die Ruh* az *Énekek éneke* atmoszférájába emeli a szerelmi vágyódást; a húszsoros vers magasztos nyugalmat sugározva mindössze hét rímre szorítkozik. A tempómegjelölés: *lassú (langsam)*. A fohászt idéző dalban a pianóban tartott hang legatissimója alapkövetelmény.

A szerelmes fohász áhítattal telt megszólításában benne foglaltnak a vers kulcsszavai: a nyugalom és a béke (*Du bist die Ruh, / Der Friede mild*), a vágy és a beteljesülés (*Die Sehnsucht du, / Und was sie stillt*). Az önátadás vallási, felszentelési aktussá válik (*Ich weihe dir / Voll Lust und Schmerz...*), amely

minden más érzést kizár (*Kehr' ein bei mir...*), csak a vágy és annak fájdalma tölti be a lelket (*Treib andern Schmerz / Aus dieser Brust...*), a szem lelket rejtő, védő, takaró szentélyének – a szinte lefordíthatatlan *Augenzelt* szó Rückert alkotása – csak a megszólított ragyogása adhat életet (*Dies Augenzelt / Von deinem Glanz / Allein erhellt, / O füll' es ganz!*). Érdekes párhuzam a Schubert-dalhoz, ahogy a *Du meine Seele, du mein Herz* kezdetű Rückert-versben (amelyet Schumann komponált a hasonlóan emelkedetten himnikus, ám sodró lendületű *Widmung*gá) a nyugalom és a béke motívuma visszatér: „*Du bist die Ruh', du bist der Frieden, / Du bist der Himmel, mir beschieden.*”

Az első strófa kezdetének pianissimóját leszámítva a kotta a negyedik strófa végéig alig tartalmaz instrukciót. Az ötödik strófában – amit az addigi dallamvezetésben semmi nem készít elő – a ragyogó fényesség világossága, az „*Allein erhellt*” crescendója az *erhellt* második szótagjának fortéjában teljesedik ki, majd az „*O füll' es ganz, / O füll' es ganz*” pianissimójára vált. Ám e két (záró)sor megismétlésekor a komponista előírásai már eltérőek: a crescendo a *deinem Glanz* második szótagjától kezdődik, az *allein erhellt* a forte után decrescendóba megy át, hogy így olvadjon át az „*O füll' es ganz*” pianissimójába. E két sor, ahol a robbanásig fokozódó szenvedély alázatos kérésbe fordul, „*minden tankönyvi gyakorlatnál értékesebb és nehezebb lecke az énekes számára*”.<sup>84</sup> Az énekhang és a dal záróakkordja nem tér vissza az alaphangra, kicsengése után is ott marad a levegőben az utolsó strófa feszültsége, reményteli várakozása. Az alaphangszín és tempó megválasztása mellett ezen, a *Lied* Achilles-sarkát jelentő frázisok technikai megvalósítása terén mutatkozik a legnagyobb különbség a felvételek között.



Johanna Gadski

(Forrás: <https://www.loc.gov>)

---

<sup>84</sup> Dietrich Fischer-Dieskau: *Franz Schubert und seine Lieder*. Frankfurt am Main–Leipzig, 1999.

A dal legkorábbi felvétele 1903-ból Johanna Gadski<sup>85</sup> nevéhez kötődik, és az énekesnő harmincas évei elején készült. Gadski elképesztően széles repertoárja Almaviva grófnétól Brünnhildéig, Donna Elvirától Aidáig terjedt, amiről közel száz felvétele alapján átfogó képet nyerhetünk. A Schubert-dal zongorakísérője nem azonosítható, ám az előjáték rohanó taktusai után – talán a lemezek limitált hossza miatt igyekezhetett néhány másodpercet megtakarítani – a tempó kiegyensúlyozottá válik. Ha a korabeli felvevőtölcser „elfogultságától” (kivált bizonyos magasságoknál hallható torzításaitól) eltekintünk, jól támasztott, biztosan vezetett, kellemes, mozgékony és – amint ezt többek között Mozart-felvételei is mutatják – meleg tónusú hangot hallunk.



Lilli Lehmann

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

Lilli Lehmann<sup>86</sup> felvétele 1907-ben készült Fritz Lindemann zongorakíséretével. A magasságok ugyan nem lekerekítettek, és némiképp préseltek, de a felvételen a hatvanadik évéhez közelítő énekesnőt halljuk, amihez képest a hang – a kor énekesnőire jellemzően széles repertoár tükrében – meglepően kevésbé megviselt. Korának egyik legjelentősebb Wagner-szopránjaként tartották ugyan számon – 1876-ban az első *Festspiele*ken már a Zöld Dombon énekelt –, de a specializálódás távol állt tőle: a wagneri *hochdramatisch* szólamokkal egyidőben énekelt Normát, Almaviva grófnét, Donna Annát és Konstanzét. Ami legtöbb felvételéből – azzal együtt, hogy a korabeli hangrögzítési technika a hangszínre kevésbé enged következtetni – kitűnik, az a heroína-attitűd. A dal expresszivitását az újabb énekesekhez képest erőteljesebben alkalmazott rubatójával (*voll Lust und Schmerz*) fokozza, az utolsó strófa kritikusan pontján (*Allein erhellt*), az utolsó két szótag fortéját diminuendóba viszi át, akárcsak a sor megismétlésekor – az interpretáció elsődleges jellemzője a nagygesztusú pátosz.

---

<sup>85</sup> The Complete Johanna Gadski, Vol. 1. (z.: ?) Marston (1903) 2007.

<sup>86</sup> Lilli Lehmann – Lebendige Vergangenheit (z.: Fritz Lindenmann) Preiser (1907) 1999.





Gundula Janowitz

(Forrás: <https://www.abc.net.au>)

Gundula Janowitz<sup>87</sup> tempóválasztása meglehetősen kimért, a dal a majdnem hatperces felvételen az átlagosnál egy perccel hosszabb. A tökéletesen instrumentális hangvezetés, a kristálycsengés a vágyódást a földi szféra fölé emeli, és egyúttal személytelenné is teszi. A tempóválasztás és a hangsín összhatása megfosztja a dalt a sürgető szenvedélytől, de cserébe a kezdősor békéjének hangulatában tartja. Janowitz az utolsó strófa emelkedő (*Allein erhellt*) hangsorát először crescendóval, az ismétlésnél diminuendóval énekli. E megoldást (a monotóniával fenyegető repetíciót kerülendő) mások – többek között Dietrich Fischer Dieskau<sup>88</sup> és Karl Erb<sup>89</sup> – is alkalmazták, de az ellenkezőjére is akad példa: Janet Bakernél<sup>90</sup> a diminuendót követi az ismétlésben a crescendo.

Kathleen Ferrier<sup>91</sup> felvételén az utolsó strófa (*Dies Augenzelt...*) emelkedő „*Allein erhellt*” sorában mindkét alkalommal – az ismétlésnél is – folyamatos crescendót alkalmaz. Hasonló megoldással él Franz Völker<sup>92</sup> is, akinél a kényelmetlen hangsor rendkívül pontos intonációval és nagyszerű légzéstechnikával hallható. A diminuendó mellőzése a dal himnikus hangulatát jobban kiemeli, amit Ferrier valódi pátosszal tesz himnikusan fennköltté.

A felvételeket, illetve az apróbb vagy lényegesebb technikai és interpretációs különbségeket még hosszasan lehetne sorolni, hiszen a dalt annyi jelentős énekes (csak a legfontosabbakat említve: Elena Gerhardt, Julia Culp, Leo Slezak, John McCormack, Erna Berger, Hans Hotter, Maria Stader, Elisabeth Schwarzkopf, Lisa Della Casa, Gérard Souzay, Peter Schreier, Renée Fleming,

---

<sup>87</sup> The Gundula Janowitz Edition (z.: Irwin Gage) Deutsche Grammophon (1977) 2017.

<sup>88</sup> Dietrich Fischer-Dieskau – Schubert Lieder (z.: Gerald Moore) Deutsche Grammophon (1969) 2005.

<sup>89</sup> Karl Erb Liederalbum (z.: Bruno Seidler-Winkler) Preiser (1936) 2006.

<sup>90</sup> Janet Baker – Schubert Lieder (z.: Geoffrey Parsons) Warner Classics (1981) 1996.

<sup>91</sup> The World of Kathleen Ferrier, Vol. 2. (z.: Bruno Walter) Decca (1949) 1995.

<sup>92</sup> Franz Völker singt Lieder (z.: Johannes Heidenreich) Preiser (1928) 2006.

Waltraud Meier és Ian Bostridge) vette lemezre. Viszont az abban rejlő érzésvilágot – a hangjában rejlő bájjal, érzékeny hangszínválasztásával, az interpretáció bensőséges, személyes tónusával – Elisabeth Schumann<sup>93</sup> 1928-as (második férje, Karl Alwin kísérte) felvétele adja vissza a legteljesebben.



Elisabeth Schumann

(Forrás: <https://www.stolpersteine-salzburg.at>)

Schuen e dalban szintén a tradicionális utat követi: az első „*Allein erhellt*” sornál alkalmazza a crescendót és a másodiknál a decrescendót (akárcsak Fischer-Dieskau, Janowitz és még sokan), emellett mind a „minden tankönyvi gyakorlatnál értékesebb és nehezebb leckét”: az utolsó strófa hangsorát, mind a legatoíveket sikerrel oldja meg.

### **Daß sie hier gewesen**

Rückert *Daß sie hier gewesen* című versét Schubert 1823 júniusában komponálta *Liedde* (D 775). A tempómegjelölés: *nagyon langsam (sehr langsam)*, a dal egy háromstrófás lebegés. A keleti szél illata a jel: itt jártál (*Daß der Ostwind Düfte / Hauchet in die Lüfte, / Dadurch tut er kund, / Daß du hier gewesen*); a leperdülő könny, hisz’ másképp nem tudnád: itt jártam (*Daß hier Tränen rinnen, / Dadurch wirst du innen, / Wär’s dir sonst nicht kund, / Daß ich hier gewesen*); rejtve maradhat-e a szépség, a szerelem: az illat, a könny jelzi ittjártát (*Schönheit oder Liebe, / Ob versteckt sie bliebe? / Düfte tun es und Tränen kund, / Daß sie hier gewesen*). A szél mint szerelmi hírnök a perzsa költészetből természetesen nemcsak Rückert verseibe talált utat: Marianne von Willemer verseiben, Schubert két *Suleika*-dalában (*Was bedeutet die Bewegung?, Ach, um deine feuchten Schwingen*) szintén a keleti és a nyugati szél a szerelmesek hírvivője.

---

<sup>93</sup> Elisabeth Schumann – Du bist die Ruh (z.: Karl Alwin) HMV 1932.

Az első strófában a költő megszólítja a nőt, akinek lényét a szél illata hordozza (*Daß du hier gewesen*); a másodikat is neki címzi még: ha nem látná könnyét, maga is észrevétlenül múlna el (*Daß ich hier gewesen*). A harmadik versszak már nem szólít meg senkit, a nő, de talán maga a költő is messze jár, ami marad, az a szépség és a szerelem halványuló emléke, illata, könnye (*Daß sie hier gewesen*). A kíséret véletlenszerűnek tűnő akkordjai csak a strófák utolsó sorában engedik kibontakozni a hangnemet. (Liszt *Blume und Duft* című dalának tudatosan ködösített, anyagtalanságot sugalló harmóniáit alighanem Schubert kompozíciója inspirálta.) Ez az anyagtalanság, az esetlegesség homálya csak fokozza a dal impresszionizmusát. A kottában jelzett szünetek ellenére a dal lényege az áradás; a strófák első két-két sorának egy levegőre, törésmentesen kell elhangoznia. Dietrich Fischer-Dieskau nem véletlenül emeli ki Schubert-könyvében: a dal az énekes és kísérője számára is ízléspróbáló feladat, a lassú és érzékeny megszólaltatást a szentimentális epedés vontatottságától nem sok választja el.<sup>94</sup>



Elisabeth Grümmer

(Forrás: <https://www.discogs.com>)

Mozart, Weber és Strauss lírai szoprán szólamaiban Elisabeth Grümmer<sup>95</sup> az „egyszerűség luxusával” tűnt ki. A Grümmerre jellemző karakterisztikumok, a megjelenítés és a hangulat keresetlensége, a letisztultság – friss hangadással, amit viszonylag későn, a ’40-es évek elején, harmincévesen induló pályája során három évtizeden át megőrzött – megmutatkoznak ezen az előfelvételen is. Bár a strófák kevéssé kontrasztáltak – a színdramaturgia nem volt Grümmer erőssége –, de a megszólaltatás tónusa meleg, visszafogott és romantikus.

---

<sup>94</sup> Dietrich Fischer-Dieskau: *Franz Schubert und seine Lieder*. Frankfurt am Main–Leipzig, 1999.

<sup>95</sup> Elisabeth Grümmer singt Mozart, Schubert, Brahms, Wolf (z.: Hugo Diez) SWR (1958) 2018.

Lucia Popp<sup>96</sup> felvételén elsősorban a technikai tökéletesség, nem annyira az interpretáció csodálható meg: bár minden hangsúly a helyén van, a dal hangulata mégis a felszínen marad, a benne közvetített érzés kevésbé megérintő. A lírai szopránoknál maradva: Elisabeth Schumann<sup>97</sup> felvétele, bár aránylag későn, 1945-ben, az énekesnő ötvenes éveinek második felében keletkezett, a dal egyik legjobb megszólaltatása. Az álomszerűség, a könnyen átszűrődő mosoly, az emlék nosztalgiája mind ott cseng a hangban.

Lotte Lehmann<sup>98</sup> a *sehr langsam*hoz képest lendületes tempójú felvételének – a dal nála mindössze két és fél perc – egyszerre fájdalom- és reményteli pátosza nem múltat idéz: a jelenlétet, illatot mindvégig érezni, akárcsak azt a lemondást nem ismerő erőt, amely ellenállhatatlanul visszahozza majd. A hatvan körül járó énekesnő hangján hallani a fáradságot, de az előadásmód szenvedélye mindezért bőven kárpótol, és teszi a felvételt máig az egyik legelőbb interpretációvá.

A tempóválasztás másik végpontját Matthias Goerne<sup>99</sup> négyperces felvétele képviseli. Az első strófa illata, a második könnyei, a harmadik kezdeti lendülete, majd elhaló melankóliája – ahogy a „*Düfte tun es und Tränen kund, / Daß sie hier gewesen*” sorokban a halványuló emlékekben keresgélve indítja a hangokat –, egy rég elvesztett, egyre elmosódóbb illúziót szólaltat meg. A *Schönheit* és a *Düfte*, a *Tränen* és a *Liebe* hangszínének rímelve a *te* és az *én* viszonyát képezik le az utolsó versszakban. Az éppen csak kilehelt pianók, a szándékolatlan alig támasztott, az elillanó erőt sugalló hangok színei egybemosódó képsort idéznek.

Schuen a három Rückert-dal közül az utolsónál az interpretáció leginkább visszafogottságával hat, de elmarad – a két legmarkánsabb megszólaltatást említve – Lehmann vagy Goerne téren és időn túli hatása mögött. Az első két versszak jórészt ugyanabban a hangszínen marad, ezzel természetesen a „*Tränen rinnen*” expresszióra csábító lehetőségéről is lemond, és mindkét strófát kissé távolságtartó melankóliában hagyja, nyomatékosan csak a két

---

<sup>96</sup> Lucia Popp – Schubert, Mozart, Dvořák, Mahler, R. Strauss (z.: Geoffrey Parsons) BBC (1982) 1999.

<sup>97</sup> Elisabeth Schumann – Schubert: Der Hirt auf dem Felsen & 48 Lieder (z.: Gerald Moore) EMI (1945) 2007.

<sup>98</sup> Lotte Lehmann – A 125th Birthday Tribute (z.: Paul Ulanowsky) Music & Arts (1946/47) 2014.

<sup>99</sup> Matthias Goerne – Schubert Edition, 8. (z.: Eric Schneider) Harmonia Mundi 2014.

zárósornak ad, a kontrasztot a harmadik versszak érzékenyebb színével teremti meg.

-----

Hol helyezhető el Schuen a dalénekesi tradícióban, milyen a kritikai fogadtatása? Kivált a férfi énekesek tekintetében máig megjelenik a Dietrich Fischer-Dieskauval való összehasonlítás. Okkal: olyan monolit a 20. század második felében, akinek a hatása alól a következő generációk dalénekesei közül nem sokan tudták kivonni magukat, vagyis a „DFD előtt” és „DFD után” megjelölés semmiképp nem elhibázott. Hatása – és erről nem ő tehet – a „DFD-epigonok” sorát termelte ki. (Hogy az adott korosztályból miért nem más, például a tíz évvel idősebb Schwarzkopf vagy a három évvel fiatalabb Ludwig esetében beszélhetünk epigonokról? Mert egyrészt Fischer-Dieskau dal-diszkográfiája a maga több ezer felvételével számszerűleg mindenki másét felülmúlja, másrészt egy korszakos értelmezésből lehet tanulni, de egy *Klangzauberin* vagy egy *Jahrhundertsimme* nem, vagy csak a virtuozitás ugyanolyan szintjén utánozható.)

Az epigonok vagy tiltakoztak e besorolás ellen, vagy örömmel vállalták, és van, aki szerint más hangfajnál fel sem merülhet a gyanú, hogy akár akaratlanul is Fischer-Dieskauhoz hasonlítsák. Természetesen nem egy dalénekes megtalálta a „maga hangját”, és hozott létre egyszerre eredeti és autentikus interpretációkat, így például – sok mások mellett között – Renée Fleming, Matthias Goerne, Nathalie Stutzmann vagy Ian Bostridge. Közel tíz éve – első önálló lemeze megjelenése óta – Schuen is ezt a sort gazdagítja, vagyis karakteres hanganyaggal karakteresen interpretál.

Schuen fogadtatása általában a kritika és a közönség részéről is elismerő. Kisebb részben a bírálat hangja is megszólal, de olykor a viszonyítási alap téves, vagy azt az énekesi vonást bírálja, ami elismerést, és azt ismeri el, amit bírálatot érdemelne.

Az egyik bírált pont: lemezein is hallható, de a dalesten fokozottan észlelhető volt, hogy nem egy exponált magasságnál *Kopfklang*ot alkalmazott. Mivel a *Kopfklang* a pianókban, illetve még inkább pianissimókban szólalt meg, nemhogy zavaróan nem hatott, hanem jól szervesült a kifejezésmódba. A jelenség akár „Schuen-manírnak” is nevezhető. De a *manír* kétarcú fogalom: minden karakteres énekesnél jelen voltak azok az intonációs sajátosságok, amelyek összetéveszthetetlené teszik őket – elegendő Obrascova mellhangjaira

vagy Schwarzkopf portamentóira gondolni –, és ezek nézőponttól függően nevezhetők egyéni jellegzetességnek vagy manírnak.

A másik bírált pont az expresszivitás. Ha dalénekestől elvárható distancia és identifikáció elegye helyett a kettősségből az utóbbit hagyjuk meg, abból kizárólag elszemélytelenített és a második dal után végzetesen unalmas megszólaltatások születhetnek. E téren az elhibázott viszonyítási alap Christian Gerhaher „intellektuális interpretációi”. Eltekintve a túlértékelt Gerhaher-interpretációk kapcsán több korszakos énekes (Christa Ludwig, Edda Moser) részéről megfogalmazott lesújtó véleménytől, tévedés bármely énekesen számonkérni a vállaltan „DFD-epigon” azon stílusjegyét, amely a nagy elődénél jóval szerényebb vokális képességekkel a DFD-jegyekből kizárólag a didaktikus elemet tette magáévá, azt egyenszürkébe és személytelenségbe vonva.

Az est valamennyi dala kotta nélkül hangzott el – pontosabban: a zongorakísérő, Daniel Heide előtt volt kotta, Schuen előtt nem. Elvben ezt nem is lenne szabad kiemelni. Evidencia (lenne), hogy a dalesten az énekes kotta nélkül énekel, lévén a dalest nem szimfonikus mű szólója vagy oratórium, nincsen jelen zenekar és karmester, hanem csak az egymás legapróbb rezdüléseit is észlelő és ismerő énekes és zongorakísérője. De az elmúlt néhány évben ennek az ellenkezője sem számít kivételnek (így például Nina Stemme dalestje a bécsi Staatsoperben a *Wesendonck-dalokkal* és *Kindertotenlied*rel, vagy Andreas Schager *Müllerin-* és *Dichterliebe*-estje ugyanott). Ha az énekes előtt kotta van, nem is tehet egyebet, mint hogy belepillantson, ezzel széttörve a képzelőerő teremtette kapcsot a publikummal – egy esetleges szó- vagy sortévesztés kisebb kárt okoz. Ha pedig az énekesnek a hangjegyek okán van szüksége a dalesten a kottára – mint az utóbbi „blattoló esten” –, akkor a dalok interpretációjáról nem is lehet szó, vagyis az est okafogyottá válik. Elvben tehát evidencia, de – silányuló tendenciát jelez, ha ezt érdemes szóvá tenni – Schuen kotta nélkül énekelt, és ez nem ment sem a hangjegyek, sem a szöveg rovására.

Schuen kialakította, illetve az újabb lemezekkel alakítja a maga dalénekesi karakterét – egyik-másik stíluselemben a század első felének énekeseitől is merítve –, amivel túllép az egyre elterjedtebb uniformizált éneklésen. Vagyis operaénekesi léte mellett egyenrangúan dalénekes is.

A besorolás, illetve a különbségtétel Christa Ludwig sokszor idézett „...*vannak énekesek, akik dalokat énekelnek, és vannak dalénekesek*” mondatára megy vissza. A dalénekes kategória nem azt jelenti, hogy az adott énekes egyúttal az opera műfajában ne volna jelentős, hanem hogy mindkét (illetve az oratóriumról és általában a szakrális zenéről sem megfélekezve, mindhárom) műfajt magas szinten műveli, azok eltérő követelményrendszerének megfelelően. (Olyanok is akadtak persze, aki sosem álltak operaszínpadon, és a másik két műfajjal írták be nevüket a felvételek történetébe – például Agnes Giebel vagy Aafje Heynis –, de számuk elenyészően csekély.)

A két nagy dalénekesnő neve (a harmadiktól, Brigitte Fassbaendertől mesterkurzusán tanulhatott) nem véletlenül került említésre: Schuen nyilatkozataiból kiderül, bőségesen hallgatja az általa megszólaltatandó művek felvételeit, még hozzá a '78-as lemezek korától napjainkig. Nyilván nem azért, hogy utánozza a hallottakat, hanem hogy akár technikai megoldást, akár kifejezőmódot merítsen belőle, és ebből hozza létre „a hangjegyek között” a maga interpretációit.

Az azonos színvonalú vokális adottság és technikai tudás mellett, ahogy Elisabeth Schwarzkopf – operában és dalban egyaránt korszakost alkotva – okkal és joggal megfogalmazhatta: „*A dalénekesessel szembeni elvárások sokszorosak a többi műfajban elvártakhoz képest; ezért van olyan kevés Liedersänger.*” A vokális adottság és a technikai tudás az alap, és erre kell a kifejezőerő érdekében a színeket felvinni – még hozzá dalról dalra más és más „alaphangra” más és más színeket. Ismét elegendő a Schwarzkopf-mondatra asszociálni: „*Színeket éneklek és dalokat festek*” (*Ich singe Farben und male Lieder*). A legtöbb esetben azoktól, akik „dalokat énekelnek”, ezt nem hallani – az alaphang azonos marad, a színek végképp nem állnak kellőképp rendelkezésre. Így születnek – olykor jó, vagy akár kiváló vokális adottságok mellett is – az érdektelen és sablonos interpretációk.

Arra a kérdésre persze nemleges lenne a válasz, hogy Schuen az est (illetve említett lemezfelvételei) valamennyi darabjában képes volt-e olyan interpretációt alkotni, amivel korszakos mércét állított fel. De ennek az elvárásnak százhusz év távlatában – vagyis amióta lemezek állnak rendelkezésre – csak néhány dalénekes néhány tucat felvétele képes megfelelni. Ám arra a kérdésre már mindenképp igenlő volna, hogy az estnek vagy lemezeinek

bizonyos darabjai elérték-e azt a szintet, amellyel minden tekintetben meg tudott felelni a mű elvárásainak. A „minden tekintetben” kitétel okán ez a kiemelkedő – és további reményekre jogosító – dalénekesek sorába emeli.

Schuen valamennyi dalban megfelelő, sőt, nagyon jó „vokális teljesítményt” nyújtott és „autentikus hangulatot” teremtett. Ez azonban még nem adna okot az elismerésre, lévén ez – elvben – pusztán az az alap, amire építeni lehet. Nem egy dalban „több van”, mint amit megmutatott, és idővel talán – akár későbbi felvételein – ezzel a többletréteg is megszólal majd nála. De a hosszabban tárgyalt kilenc dal közül háromban – ami nem kevés, már egy sem volna az – mindenképpen elérte a „mű elvárásainak minden tekintetben megfelelő” szintet: az *An den Mond*, a *Der Schiffer* és a *Des Fischers Liebesglück* interpretációja az elődök felvételeinek mércéjével mérve is a legjobbak közé sorolható.

A jelen írásban elemzett felvételek a *Liedinterpretationen* youtube csatorna 1/11–15. számú lejátszási listáján hallgathatók meg:

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