

SCHUMANN HEINE-ÉRTELMEZÉSE (*LIEDERKREIS OP. 24*)

Kilenc dal, hetven év, húsz énekes

„Minek nyúljunk középszerű versekhez, ami szükségképpen mindig a zenén áll bosszút? Zenéből koszorút fenni egy igazi költőfőre – nincs ennél szebb; de azt egy köznapi arcra pazarolni – kár a fáradságért! Zeneszerzőnket az efféle gyengébb költeményekre készült kompozícióknál sem hagyja cserben tehetsége, de mindenképpen gazdagabban és élénkebben nyilvánul meg a jobbak, mint például a Heinétől és Mosertől valók esetében; és a zeneszerző maga is el fogja ismerni, hogy itt nagyobb szeretettel komponált.”² – írja Schumann recenziójában Wenzel Heinrich Veit dalairól. E sorok 1840-ből, a *Liederjahrból* származnak, amikor Schumann dalainak legnagyobb része született. Azzal pedig, hogy mely gondolatnak kell a zeneszerzőt a versek kiválasztásakor vezérelnie, nyilván a maga számára is alapelvet fogalmazott meg.

Schumann – ha a két kis Heine-trilógia (*Der arme Peter* op. 53; *Tragödie* op. 64) dalait önálló egységnek vesszük, és a töredékben maradt *Die Wallfahrt nach Kevelaart* is ideszámítjuk – Heine negyvenöt verséből komponált *Liedet*. Ezekből huszonöt a két Heine-ciklus, a kilenc dalból álló *Heine-Liederkreis* (op. 24) és a tizenhat dalból álló *Dichterliebe* (op. 48) része. Heine jelentősége a schumanni dalcorpusban vitathatatlan, bármely más költő – így például Eichendorff, Chamisso, Goethe, Kerner, Hebbel, Fallersleben, Lenau vagy Rückert – kevesebb verssel van jelen az életműben.

A DALCIKLUS KELETKEZÉSE

A *Buch der Lieder* első fejezete, a *Junge Leiden* versei 1817 és 1821 között íródtak. Az *Ifjúkori szenvedéseken* belül a *Lieder* önálló alfejezetet alkot a maga kilenc versével. (Már Heine első kötete, az 1821 végén megjelent *Gedichte* is tartalmazott közülük nyolcat *Minnelieder* cím alatt. A költő a számára végül az igazi népszerűséget meghozó *Dalok* könyvébe ciklusként az alább tárgyalandó

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

² Robert Schumann: *Drei gute Liederhefte*. Neue Zeitschrift für Musik 13/30. 1840.

kilencet vette fel. A *Buch der Lieder* diadalútja lassan indult: az 1827-ben kinyomtatott ötezer példány tíz év alatt kelt el. Majd varázsütésre a 19. század legnépszerűbb verseskötetévé avanszált nemcsak az olvasók, de a zeneszerzők körében is: a Heine-versekre nagyjából hétezer, csak a *Du bist wie eine Blume* alapján többszáz kompozíció született.

Schumann 1828 májusában Münchenben személyesen is megismerkedett Heinével. Naplójában ironikus emberkeként (*ironisches Männchen*) jellemzi, akivel szellemes beszélgetést (*geistreiche Unterhaltung*) folytathatott. Heinrich von Kurrernek írott levelében hosszabban kitér a találkozásra: „*Bogaras embergyűlölőnek képzeltem, aki már túlságosan az emberek és az élet felett áll, semhogy idomulhasson ezekhez. De egészen más volt, mint képzeltem. Barátságosan, mint egy emberséges, görög Anakreón közelített felém, kedvesen megszorította a kezemet, és pár órán át körbevezetett Münchenben. Csak a szája körül játszott keserű, ironikus, de előkelő mosoly az élet apróságai, gúny az emberi kicsinyesség felett. De még a Reisebilderben oly sokszor megfigyelhető keserű szatíra, a minden átható, mélyről, belülről fakadó harag is kellemessé tette a vele folytatott társalgást.*” Utóbb Christian Dietrich Grabbe darabjairól Heine bizarr látásmódja, kétségbeesett dühe, fennköltsege, a tekintélyromboló gúny jut eszébe. 1833-ban egyik művét Heinének ajánlja, valószínűleg egy kiadatlan zongoradarabot, amelyet a költő verseiből vett mottókkal látott el. A Schumann által a *Neue Zeitschrift für Musik* hasábjain publikált recenziókban a Heine-mottók rendszeresen felbukkannak.³ Újabb személyes találkozásra nem került sor, de Clara (ekkor még nem Schumann, hanem Wiek) 1839-ben Párizsban Meyerbeer vacsoráján szintén megismerkedhetett a költővel.



Moritz Daniel Oppenheim: Heinrich Heine (1831)

(Forrás: <https://hu.wikipedia.org>)

³ Friedrich Schnapp–Theodore Baker: *Robert Schumann and Heinrich Heine*. The Musical Quarterly 11/4. 1925.

Schumann 1840 februárjában alkotta meg a *Heine-Liederkreis*-t. (Pontosabban az első *Heine-Liederkreis*-t, de mivel a másodikat *Dichterliebe* címen publikálta, így sorszám nélkül is helytálló e megnevezés.) A dátum a levelezés és a kézirat alapján pontosítható. Az előző dal (*Der Nußbaum*) mellett „február 16.” olvasható, február 24-e pedig már a *Hochländer-Witwe* komponálási dátuma. Tehát a *Heine-dalciklus* a *Myrthen* két darabja közé beékelve, 1840. február 17. és 23. között keletkezett. Utóbbi dátummal kelt leveleiben Clarának említi, illetve a kiadó „figyelmébe ajánlja”, publikálásra küldi meg a művet. (Hogy a kompozíció vázlatai korábban elkészültek, Eric Sams és Bodnár Gábor egyaránt valószínűsíti.⁴)

A megjelenésre csak néhány hónapot kellett várnia, a *Breitkopf & Härtel* 1840 májusában publikálta *Liederkreis von H. Heine aus dem Buch der Lieder* címmel – a *Dichterliebe*-vel ellentétben nem kényszerült hosszasan házalni a kiadóknál. Az ajánlás Pauline García Viardot-nak, a kor jeles mezzoszopránjának szólt. A zeneszerző 1840-ben egy ismerőse közvetítésével megküldte Heinének a mű kottáját, amely az életműben a *Liederkreis op. 24* címet viseli. Hogy eljutott-e a költőhöz, nem tudható, ahogy az sem, hogy Heine a verseire komponált második dalciklust, *Dichterliebét* hallotta-e valaha – a reakció elmaradásának okairól ezen utóbbi mű kapcsán lesz érdemes kitérni. A közönség részéről a fogadtatás kedvezően alakult, az első nyilvános előadás (legalábbis egy dal esetében) 1853-ból dokumentált.⁵

Schumann a *Junge Leiden* kilenc darabból álló alfejezetét a maga egészében, kihagyások és a sorrend módosítása nélkül komponálta dalciklussá. (A szakirodalom hosszan taglalta és kimutatta, hogy a versek mögött hol és mennyiben fedezhetők fel Heine életének momentumai, ám erre a dalciklus és megszólaltatása kapcsán felesleges kitérni.) A szövegen Schumann – bizonyos fordulatok, sorok, strófák megismétlésétől eltekintve – csak apróbb változtatásokat eszközölt.

A dalciklus a boldogtalanul várakozó és vágyakozó, kétség és remény között hánykolódó, halálosan kétségbeesett szerelmes története (1. *Morgens steh' ich*

⁴ Eric Sams: *The Songs of Robert Schumann*. New York 1969; Bodnár Gábor: *Schumann Heine-dalai a dalciklusokban*. (DLA doktori értekezés) Budapest 2005.

⁵ Bodnár Gábor: *Schumann Heine-dalai a dalciklusokban*. (DLA doktori értekezés) Budapest 2005.

auf und frage; 2. *Es treibt mich hin, es treibt mich her!*; 3. *Ich wandelte unter den Bäumen*; 4. *Lieb' Liebchen, leg's Händchen*), aki végül dühkitörések közepette vesz búcsút kedvesétől (5. *Schöne Wiege meiner Leiden*; 6. *Warte, warte, wilder Schiffmann!*), és vándorútra indul, vagy legalábbis indulna. Némi távolságot nyerve, a folyó hullámain ringó csónakban döbben rá a nő valódi jellemére (7. *Berg' und Burgen schau'n herunter*), majd nehezen, de valamiképp mégiscsak kiállt szenvedéseire reflektál (8. *Anfangs wollt' ich fast verzagen*). A záródalban a főhős verseit könyve díszes koporsójába temeti, mellé a szerelmet és saját magát is, remélve: kedvese rálel e sírból kivirágzó alkotásokra, felismeri értéküket (és alkotójukét is), s így lélekben egyesülhetnek (9. *Mit Myrten und Rosen*).

A történet, a hangulat alakulása és dramaturgiai felépítése természetesen emlékeztet Schubert és Wilhelm Müller két nagy dalciklusára – amelyek a *Junge Leiden*, illetve a *Buch der Lieder* megjelenése idején születtek –, a *Die schöne Müllerin*-re és a *Winterreise*-re. A szerelem, a remény, a csalódás, a menekülés, a vándorút, az eltemetett virágok/versek, a sírba szálló költő csupa olyan toposz, ami a romantika költészetében újra és újra megjelenik. A kérdés immáron az, hogy a kézenfekvő témából a szerző/költő/komponista mit alkotott.

A HEINE-LIEDERKREIS DALAI

1. Morgens steh' ich auf und frage

A nyitódalban a mindhiába várakozó szerelmes toposzai vonulnak fel: idejét a vágyakozás emészti fel, éjjeleit bánatos álmatlanságban tölti, nappalait félszenderegve, álmodozva bolyongja át – ennek megfelelően az alaptempó is *allegretto*. Heine szövege nem szarkasztikus, de a „*Lieg' ich schlaflos, wach*” (Schumann-nál már: *Lieg' ich schlaflos / Lieg' ich wach*) sorban a magyarozatként beiktatott *wach* a hétköznapi nyelvhasználatból merít. A dallamvezetés teljesületlen reményt tükröz, az atmoszféra – ahogy az énekes és kísérője számára Gerald Moore is javasolja – mindvégig a „*Träumend, wie im halben Schlummer*” álmatag-réveteg bizonytalanságában marad.

2. *Es treibt mich hin, es treibt mich her!*

Az első sorban a költő mintha álmából nem is ébredne, hanem riadna, indulatos és üzött, végül a dal egyetlen dühös kiáltássá fajul. Az első strófa további sorai trubadúrlírákat idéznek: reményei szerint hamarosan megpillanthatja a szép szüzek legszebbikét (*Noch wenige Stunden, dann soll ich sie schauen / Sie selber, die schönste der schönen Jungfrauen*), ám a várakozás mániás kitörésbe, a lovaglira paródiába fordul. A Hórákat, Themis és Zeus leányait szólítja meg, akik nemcsak az órák és az évszakok istennői, de az emberi élet periodikus rendjének őrei is. A német klasszika még emelkedettséggel tekintett rájuk (Schiller folyóirata, *Die Horen* okkal kapta e címet), de Heine versében már fanyar kékharisnyaként bukkannak fel. Az ásítva vánszorgó-kúszó, lusta népség (*Die Stunden sind aber ein faules Volk! / Schleppen sich behaglich träge, / Schleichen gähnend ihre Wege*) csak arra jó, hogy álnok-kegyetlenül gúnyolja a szerelmes szárnyalást (*Heimlich im grausamen Bunde verschworen, / Spotten sie tückisch der Liebenden Hast*). A dal alaptempója *sebes* (*sehr rasch*), az első sor zaklatottságához képest a lovaglira *langsamer* instrukciója teremt kontrasztot, míg a ritardandók csúfondárosan kacagják mind az epekedő lovagot, mind az álnok, rest Hóra-népet, akik a kíséret kánonparódiájára lomhán vonszolják magukat.

Az utolsó két sor (*Heimlich im grausamen Bunde verschworen, / Spotten sie tückisch der Liebenden Hast*) már nem is sebes, hanem szélesebes, a lovag (az énekes) mintha őrjöngve lökné ki magából a szavakat. Néhány interpretációban a szöveg félig-meddig érthetlenné válik, ami lényeges interpretációs kérdést vet fel: vajon a szövegérthetőség mennyire elvárás a dal megszólaltatásakor? Elvben természetesen az. Egyfelől a zongorista nem „húzhatja rá” az énekesre a kíséretet, mint a karmester a zenekart, amivel az énekest – a zeneszerző instrukcióját követve, öncélúan vagy kíméletből – „eltakarja”. Másfelől a *Lied* esetében a szöveg és a zene főszabály szerint egyenrangú alkotóelem. (A közepes vagy silányabb versekből született nagyszerű kompozíciók szerencsésebb és a kiváló versekre alkotott átlagos vagy gyenge színvonalú dalok nyomasztóbb esetében éppúgy egyenrangú elem – színvonalában nem, de interpretációs szempontból igen).

Ugyanakkor a szövegérthetőség önmagában nem teremt hangulatot, varázst, nem hív elő mosolyt, könnyet. Ezért fejtette ki Elisabeth Schwarzkopf is

többször, hogy – legyen szó akár operáról, akár dalról – soronként és frázisonként, szavanként és ütemenként, sőt, hangzónként és hangonként kell az énekesnek (és a kísérőnek) eldöntenie, az adott ponton mi bír nagyobb súllyal: a zeneiség, a hangfestés, vagy a pontos szóejtés.

Olykor az énekes a *Lied*ben is kénytelen megelégedni a kulcsfontosságú *parola scenica* érthetőségével – e dal utolsó két sora épp ebbe a kategóriába tartozik. Azon interpretációk, ahol az utolsó két sor minden szava kristálytisztán érthető marad a szöveget nem – vagy nem memoriterszinten – ismerő hallgató számára, rendszerint a tempó ellen dolgoznak. Vagyis e ponton érthetővé, de értelmetlenné válnak. Ahol csak a kulcsfontosságú *heimlich*, *verschworen*, *spotten* és *der Liebenden Hast* szavak hallhatók ki jobban (amiből pontosan megtudni: az álnok összeesküvők kacagják a siető szerelmezt), ott a vágázó tempóra és dühös hangszínre fekszik rá a kifejezőerő – a szóejtés síkján kevésbé, a mondandót illetően annál érthetőbben.

3. *Ich wandelte unter den Bäumen*

A vers ismét a lovaglíra toposzával indít: a szerelmes magányosan sétál a ligetben, egyetlen társa a bánat (*Mit meinem Gram allein*), de hirtelen a hajdani álmódosítás keríti hatalmába (*Da kam das alte Träumen / Und schlich mir ins Herz hinein*). A madaraktól kérdi, ki tanította nekik e dalt (*Wer hat euch dies Wörtlein gelehret, / Ihr Vöglein in luftiger Höh'?*), ami oly fájdalmasan hasít szívébe (*...wenn mein Herz es höret, / Dann tut es noch einmal so weh*). Eddig a melankólia őszinte, ám a harmadik strófától mindez idézőjelbe kerül: „*Egy szűz dalolta folyvást, tőle tanultuk e melódiát*” – felelik a zongora csillogó terceitől kísérve a madarak. A válasz tartalma látszólag *Minnesänger*-hangulatú, de csak látszólag: az ironikus törés bekövetkezik, a szóhasználat jelzi a heinei distanciát. Az előző versben említett *Jungfrauból Jungfräulein* lesz (*Es kam ein Jungfräulein gegangen*), ami már a 19. század elején is archaizáló kifejezés, sejthető tehát: az elbeszélő iróniával szemléli a bánkódó *Rittert*.

A főhős nem hisz a madaraknak, akik vidám dalukkal egyetlen kísérőjétől, bánatától akarják megrabolni (*Ihr wollt meinen Kummer mir stehlen*). A madarak szándéka és a dal forrásának hitelessége kétes: a „*Ne akarjátok bemesélni*” (*Das sollt ihr mir nicht erzählen*) fordulat, a *csudaravasz* jelző (*Ihr Vöglein wunderschlau*), akárcsak a *csinos* és az *aranyzó* ellenpontja (*Das*

hübsche, goldne Wort) a hétköznapi nyelvhasználatból merít, illetve azt a fentebb stíllel kontrasztálja. Az énekes feladata eldönteni: a rezignált és általánosan bizalmatlan, kissé paranoid lovag (*Ich aber niemandem trau'*) gúnyolódik-e a madarakon, vagy éppenséggel a madarak gúnyolódására felel hasonló tónusban. Hiszen nemcsak Aristophanés, de a schuberti (Friedrich Schlegel versére komponált) *Die Vögel* óta tudható: a madarakat sem mindig romlatlan jószándék vezérli.

4. *Lieb' Liebchen, leg's Händchen*

A kezdősorok életképe, a szívdobbanást mintázó énekszólám népdalos hangulatot sugall: a költő arra kéri a lányt, tapints, hallgassa meg, mily vadul dobog a szíve (*Lieb' Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein, / Ach hörst du, wie's pochet im Kämmerlein?*). Ezt a negédes megszólítás (*lieb' Liebchen*) és a további két kicsinyítőképző (*Händchen, Kämmerlein*) csak azért erősíti, hogy a heinei hidegzuhany minél hatásosabb legyen. Ha a népdalsíkon maradna a dal, a lány keze alighanem a szívfájdalomra hozna gyógyírt, ám a költő és a komponista komorabb tónusra vált: odabent gonosz ács dolgozik a boldogtalan férfi koporsóján (*Da hauset ein Zimmermann schlimm und arg, / Der zimmert mir einen Totensarg*). A „*schlimm und arg*” mollja jelzi a kísérteties hangulatot, a *Totensarg* első szótagján és az ezt megelőző, az énekszólám számára előírt, ütemnyi szünetben – mintha az énekes szinte képtelen lenne kimondani a végzetes szót – hallani a zongorakiséretre bízott, szüntelen kalapácsolás staccatóit. „*Igyekezzék, hát, ácsmester uram, hadd alhassam végre!*” (*Ach! Sputet Euch, Meister Zimmermann, / Damit ich balde schlafen kann!*) – fordul végül az ácshez, vagyis önmagához: így vagy úgy, de ideje véget vetni szenvedéseinek.

Okkal viselte a vers eredetileg *Holzmeier* címet, ami Grimm etimológiája szerint a korai újfelnémetben a koporsóácsot, olykor magát a halált jelentette. Heine utóbb a címet *Der Zimmermann*ra módosította, amikor pedig a vers bekerült a *Dalok könyvébe*, a cím, akárcsak a többi vers esetében, mindenestül lekopott. A megszólítás (*Euch, Meister Zimmermann*) archaizmusa a népdalos atmoszférába fordítja vissza a dalt, amely az ütemnyi szünet után a *schlafen kann* baljóslatúan lassuló, koporsóácsoló staccatóival zárul, de ez már csak az énekszólamban hallható, kíséret nélkül, balsorsában magára hagyatva. Heine ironikus distanciájának a versben alig akad nyoma, a kontraszt az első két sor

könnyedebb hangvételében és a hirtelen bizarrfeketére komoruló atmoszférában, a halálvízióban érhető tetten.

5. *Schöne Wiege meiner Leiden*

A rondóra emlékeztető dal a búcsúzó vándoré – a romantika kedvelt toposza óhatatlanul a *Winterreise* főszereplőjére enged asszociálni –, aki először szenvedése bölcsőjétől (*Schöne Wiege meiner Leiden*), nyugalma sírboltjától (*Schönes Grabmal meiner Ruh*), a várostól köszön el (*Schöne Stadt, wie müssen scheiden*). Az első strófában háromszor is megismételt jelző (*schöne*) idillt sejtet, a szent küszöb (*Lebe wohl, du heilige Schwelle*), a szent hely (*Lebe wohl, du heilige Stelle*) említése a második versszakban magasztos, túlságosan is magasztos kulisszát fest a történet mögé. De ez az énekes számára lehetőséget teremt, hogy a valóban nemes – a higgadt felszín leképező – legatót, amely ritardandóival szabadabb (*a piacere*) tempóválasztást enged,⁶ a következő strófák rohanó, tébolyt tükröző hangvételével ellentétbe állítsa.

Ebből a sztoikus fenségből lép ki a harmadik strófa, a vándor immáron nem búcsúzik, hanem menekül: bár sose pillantotta volna meg szíve királynőjét (*Hätt' ich dich doch nie gesehen, / Schöne Herzenskönigin!*), akkor most nem lenne ily nyomorult (*Nimmer wär' es dann geschehen, / Daß ich jetzt so elend bin*). Az ötödik és hatodik strófa a fegyelmezett felszín áttörő szenvedélye: a nő kegyetlen szavai űzik el (*Doch du drängst mich selbst von hinnen, / Bittere Worte spricht dein Mund*), elméjére örület borul (*Wahnsinn wühlt in meinen Sinnen*), enyhet csak a sírban találhat (*Bis mein müdes Haupt ich lege / Ferne in ein kühles Grab*). Schumann zárásként megismétli a vers első strófáját, amivel az indulatkitörést visszavezeti az emelkedett harmóniába – ám az énekes hangszínválasztásával azt is eldöntheti, hogy ez a strófa milyen hangulatban, tanulságokkal engedi útjára a főhőst.

6. *Warte, warte, wilder Schiffmann!*

A dal főhősét a kivándorlás gondolata foglalkoztatja. Eszeveszett rohanás közepette, a zongora skálaszerűen le- és felfelé vágató futamaitól kísérve rákiált a zord tengerészre: várjon (*Warte, warte, wilder Schiffmann!*), rögvest követi (*Gleich folg' ich zum Hafen dir*) – a háromszor megismételt

⁶ Gerald Moore: *Dichterliebe. Schumanns Lieder und Liederzyklen*. Tübingen 1981.

gleich keserves elszakadást sejtet. Két szüztől kell búcsút vennie, Európától és a lánytól (*Von zwei Jungfrau'n nehm' ich Abschied, / Von Europa und von ihr*). A lány és a Zeusz által elrabolt Európé aránytévesztetten egymásra vetített alakja és a kíséret korálszerűsége fokozza a kontrasztot a menekülő főszereplőhöz képest. A második és harmadik strófában a férfi szeméből és egész testéből kilövellő vértintával akarja fájdalmát megörökíteni (*Blutquell, rinn' aus meinen Augen...*). A vérár ízléstelen képe, az énekszólam keserű számonkérése itt önkínzó – a *just heute* fordulat révén a romantikus rémdrámát trivialitással vegyítő – szarkazmusba fordul: a lánynak sincs joga elborzadni, hisz' éveken át közömbösen nézett át a vérző szívű széptevőn (*Ein, mein Lieb, warum just heute / Schauderst du mein Blut zu sehn?*).

A gyűlölettiráda az utolsó két strófa őrjöngésig fokozódó ének- és zongoraszólamában és az egyre dagályosabb szövegben éri el a csúcst. A paradicsomi kígyóról szóló „régli nóta” (*Kennst du noch das alte Liedchen / Von der Schlang' im Paradies*), a bűn gyümölcse (*Alles Unheil brachten Äpfel!*), Éva halált, Eris háborút hozó almája (*Eva bracht' damit den Tod, / Eris brachte Trojas Flammen*) – mindez az emberi nem végromlását vetíti előre, pedig csak az álnok nő szívtelenségének tükre, aki halálos lángot gyújtott a férfiban (*Du bracht'st beides, Flamm' und Tod*). A vers kezdőképének (a lány és Európé) arányvesztésén és a vérsugár naturalizmusán át jut el az eredetmítoszokig: a hasonlat mellett a hasonlított olyan jelentéktelen, ami csak groteszket szülhetett.⁷

7. *Berg' und Burgen schau'n herunter*

Hogy a férfi elérte-e a hajót, nem tudni, de a következő versben már a Rajna hullámain látjuk, ám aligha azon a járművön, ami messze vinné Európától: a hajó csak hajócska (*Schiffchen*). A hegyek és várak látványa, a Rajna napfényben csillogó hullámai (*Berg' und Burgen schau'n herunter / In den spiegelhellen Rhein*) romantikus hangulatba ringatják, lelke mélyéből is lassanként feltör a dédelgetett érzés (*Still erwachen die Gefühle, / Die ich tief im Busen hegt'*). Ám – aligha meglepő – a heinei ironia nem a várt hasonlatot dobja elénk. A folyam a felszínen kedves és hívogató (*Freundlich grüßend und verheißend / Lockt hinab des Stromes Pracht*), ám a mélység sötét éjt és pusztulást rejt (*Bring sein Inn' res Tod und Nacht*). A bájos külsín álnokságot takar (Heine *birgtjét* Schumann *bringtre* módosította); a Rajna a lány tükörképe

⁷ Dietrich Fischer-Dieskau: *Robert Schumann – Das Vokalwerk*. Stuttgart 1981.

(*Oben Lust, im Busen Tücken, / Strom, du bist der Liebsten Bild!*), a bájos biccentés, a szűzies mosoly megtévesztő csapda (*Die kann auch so freundlich blicken, / Lächelt auch so fromm und mild*).

A zeneszerző strófadalt alkotott a versből, és a szakirodalom⁸ jórészt állítja: az első két versszak idilljét a további két strófára rávetítve Schumann jó érzéssel eltalálta és visszaadta a heinei költemény hangulatát. Moore véleménye találóbb: Schumann azon hajlama tükröződik a dalban, amivel nem látta meg, amit nem akart meglátni, az előző dalok *Sturm und Drang*ja után a heinei keserűséget nem volt hajlandó észrevenni – ám a kiegyensúlyozott hangvétel felüdülést jelent a ciklus e pontján. Moore nem ott dicséri Schumann „telitalátát”, ahol – bármely okból is – elment a vers lényege mellett, ám a kellemes kompozíció szerinte is szép énekesi feladatot jelenthet, ha az előadó nem akarja „Heine rémálmát” a maga teljességében életre kelteni.⁹

8. *Anfangs wollt ich fast verzagen*

A rövid, mindössze egystrófás versben, tizenegy taktusból álló dalban a túlélő resignált kimerültségét halljuk. Már-már meghasonlott, úgy hitte, képtelen viselni (*Anfangs wollt ich fast verzagen, / Und ich glaubt' ich trüg' es nie*); mégis viselte, de senki ne kérdeje, hogyan (*Und ich hab' es doch getragen, / Aber fragt mich nur nicht, wie*). Az énekszólam első taktusaiban felhangzik a *Wer nur den lieben Gott läßt walten* korál reminiszenciája, a szakrális zene emelkedett hangvétele Schumann értelmezésében a férfi szenvedésének emberfeletti, csak isteni kegyelemmel túlélhető mértékét jelzi.¹⁰

A szöveg természetesen számos asszociáció előtt nyit kaput: a szenvedés tárgyát mindössze egy névmás (*es*) pontosítja, jobban mondva: nem pontosítja. Heine utóbb iktatta be az alkalmi költeményként született négysorost a boldogtalan szerelmesről szóló ciklusba. A tekintetben – mert az „ez”, amit a szenvedő „viselt”, bármit megenged – a nézetek megoszlanak, Heine eredetileg kinek, kiről vagy miről írta a verset: a waterlooi csatában megsérült barátnak, Gustav

⁸ Összefoglalóan a korábbi irodalomról Sonja Gesse-Harm: *Zwischen Ironie und Sentiment. Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart–Weimar 2006.

⁹ Gerald Moore: *Dichterliebe. Schumanns Lieder und Liederzyklen*. Tübingen 1981.

¹⁰ Christiane Westphal: *Robert Schumann – Liederkreis von H. Heine op. 24*. München 1996; Thomas Synofzik: *Heinrich Heine – Robert Schumann. Musik und Ironie*. Köln 2006.

Friedrich von Untzernek,¹¹ vagy egy szűk lakkcipő viselőjéről?¹² Az utóbbi vélemény Dietrich Fischer-Dieskaué, amit a szakirodalom, mint igazolhatatlant elvetett. Akár igazolható, akár nem, mindenképp Heine szellemében fogant, ezért meggyőző – *se non è vero, è ben trovato*.

9. *Mit Myrten und Rosen*

Az epilógusban a költő dalait a mirtusszal, rózsával, ciprussal, az ártatlanság, a szenvedély és a halál jelképeivel (*Mit Myrthen und Rosen, lieblich und hold, / Mit duft'gen Zypressen und Flittergold*), aranyporral díszített könyvkoporsóba temetné (*Möcht' ich zieren dies Buch wie 'nen Totenschrein, / Und sargen meine Lieder hinein*). Az emelkedett, toposzokkal – tudatosan a giccsig – túlterhelt, zavarosan barokkos képet Schumann higgadt, megbocsátást sugalló, gyöngyöző nyolcadtriolákkal kíséri, a *Flittergold* melizmái a szöveg manierizmusának lenyomatai. A második strófa ugyanebben a nagypátoszú tónusban folytatódik, miközben a dallamvilág könnyed marad: bárcsak a szerelmet is eltemethetné, a szerelem sírján a béke virága sarjad, de neki e virág csak akkor nyílhat, ha már maga is a sírban fekszik (*O könnt' ich die Liebe sargen hinzu! / ... / Doch mir blüht's nur, wenn ich selber im Grab*).

A szerelem temetésének képe a *Dichterliebe* utolsó dalát (*Die alten bösen Lieder*) engedi átsejleni. A képhalmozás egyre képtelenebb: dalai az Etna – Heine visszatérően kedvenc vulkánja – lávafolyamaként (*Wie ein Lavastrom, der dem Etna entquillt*), csillogó parázsragyogással törtek elő kebléből. Schumann követi a csillagszórózást, a kíséret és az énekszólam drámaian (legalábbis annak hatáselemeivel) dübörög. A negyedik strófától Heine a túldimenzionált patetikus giccsből éppoly émelyítő lírára vált: a holt dalokat a szerelem harmatszitalása keltheti újra életre (*Und es wird mir im Herzen viel Ahnung laut: / Der Liebe Geist einst über sie taut*), ha majd a könyv a lány kezébe kerül, a sápadt betűk bánatos vágyódással pillanthatnak a csodás szempárba (*Die blassen Buchstaben... / ...schauen dir flehend ins schöne Aug', / Und flüstern mit Wehmut und Liebshauch*).

¹¹ Sonja Gesse-Harm: *Zwischen Ironie und Sentiment. Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart–Weimar 2006.

¹² Dietrich Fischer-Dieskau: *Robert Schumann – Das Vokalwerk*. Stuttgart 1981.

Egyik-másik motívum (a sírból kisarjadó virágok, a lány későn támadt bánata) Schubert *Müllerin*ének 18. dalára, a *Trockne Blumenre* enged asszociálni, csak épp annak megindító hitelessége nélkül. Heine szándékolta bombasztikus képsora és Schumann zenéje egyszerre maga a tömény romantika és annak paródiája.

A MALÍCIA A HEINE-LIEDERKREIS TÜKRÉBEN

A *Schwanengesang* kapcsán többször is érdemes volt idézni Szerb Antal véleményét Heine költészetéről. Ezen idézetekben sok, nem éppen hízelgő megállapítás elhangzik: az elviselhetetlen könnyáradat, a reménytelen szerelem kliséinek túlhaladottsága, a szív hiánya, a szentimentalizmus, mint az agyemberek nosztalgiája az érzelem után, a giccs, a képtelen képek, a saját sémák túlhajtott alkalmazása, a banális és az emelkedett ízléstelen vegyítése.¹³ Mindez helytálló. De ezúttal azt is érdemes idézni Szerb Antaltól, amit a Heine-jelenség summájaként ír: „A legérdekesebb költő. A romantikus, schlegeli esztétika állandóan szembeállította a szépet az érdekessel, és az érdekesben látta a romantikus eszményt a klasszikus szépséggel szemben. Ez a romantikus eszmény Heinében valósul meg. A modern költészetfelfogás az érdekességet nagyon másodrendű tulajdonságnak tekinti, ezért is érez némi bizalmatlanságot Heinével szemben. De költészetének sorsa mégis őt igazolja. Nagyon sok értékes költő muzeális nagyság lett az idők folyamán, mert amit írt, szép, de senkit sem érdekel. Amit Heine írt, nem mindig szép, nem mindig mély, és még csak nem is mindig igaz – de változatlanul elevenek maradtak írásai, nemcsak a nyárspolgárok között, akik szívükbe zárták könnyen érthetősége és hibái miatt, hanem a költők is újra meg újra visszatérnek hozzá.”¹⁴

Heine beemelte humort és a köznyelvet a szépirodalomba, méghozzá az előző német költőgenerációkat követően elsőként. Goethének volt humora, efelől Mefisztó alakja nem hagy kétséget, de lírájában ez nem kapott nagy szerepet. Klopstockot, Schillert, Hölderlint, Novalist vagy Eichendorffot írásaik alapján túltengő humorral vádolni rágalom volna. És ami még éppily egyidejűleg – egyazon versben, strófában vagy sorban – van jelen Heine költészetében, azt

¹³ Nótári Tamás: *A Schwanengesang bővítvényekkel*. Parlando 2023/5.

¹⁴ Szerb Antal: *A világirodalom története, III.* Budapest 1941.

Marcel Reich-Ranicki mondja ki érzékletesen: az érzékenység és a szarkazmus, a szenvedély és a komikum, az irónia és a melankólia.¹⁵

A *Heine-Liederkreis* esetében, ahogy Schumann Heine-dalaiban általában, az egyik legmeghatározóbb kérdés a zeneszerző viszonyulása a költő iróniájához, amit számos komponista – csak a legpregnansabb példát említve: Schubert a maga hat Heine-dalában – gyakran kiiktat. „*A parton állt a kisasszony, / Sőhajtott réveteg, / Félénk szívét az alkony / Pírja hatotta meg. / Kisasszony, mért is ámul? / Ez régi színdarab; / Elől lemegy, de hátul / Majd visszajő a Nap.*”¹⁶ Bár e verset Schumann nem zenésítette meg, ez maga az egyszerre szentimentális és vitriolos Heine-hang. Érzés és érzélgés – kontraszt és kijózanító heinei hidegzuhany. Cicero szerint a humor lényege: más hangzik el, mint amire a hallgató számít, egy szó vagy mondat *praeter expectationem* – a kisasszony a tengernél biztosan nem erre a feleletre várt.

A szakirodalom behatóan elemezte a klasszikus, az antikvitásból eredő iróniafogalmat (amikor „az író mást gondol, mint amit mond”), és kimutatta, hogy a romantika Friedrich Schlegeltől származó iróniafogalma ezzel nem áll teljes átfedésben,¹⁷ és ennek okán Heine iróniája nem is irónia,¹⁸ vagy csak nagyon tágan értelmezve irónia.¹⁹ Tény, Heine sem iróniáról beszél, verseit a *maliciózus-szentimentális* jelzővel illeti, méghozzá helytállóan. Ritka, hogy egy író/költő a saját műveit ilyen találóan, a maga (szükségszerűen torzító, mert a maga költészete által beszűkített) optikája ellenére ennyire pontosan jellemezze. Legyen szó bár iróniáról, kontrasztkomikumról, szarkazmusról, paradoxonról, humorról, gúnyról, hangulattörésről, groteszkről, meghökkentésről, dezilluzionálásról, hidegzuhanyról, az elméleti besorolástól és besorolhatóságtól függetlenül ugyanazon töről fakadnak, ugyanazt a heinei jelenséget írják le.

A szentimentalizmus és a malícia, a szándékoltan túldimenzionált, komolyan vehetetlen képek, a köznapiság és a pátosz inadekvát összekapcsolása, a „duplafedelőség” – ami a *Doppelbödigkeit* kifejezést nem túl frappánsan és csak

¹⁵ Marcel Reich-Ranicki: *Der Fall Heine*. Stuttgart 1997.

¹⁶ Eörsi István ford. (*Das Fräulein stand am Meere / Und seufzte lang und bang, / Es rührte sie so sehr / Der Sonnenuntergang. / Mein Fräulein! sein Sie munter, / Das ist ein altes Stück; / Hier vorne geht sie unter / Und kehrt von hinten zurück.*)

¹⁷ Lauri Suurpää: *Schumann, Heine, and Romantic Irony. Music and Poems in the First Five Songs of Dichterliebe*. Intégral 10. 1996.

¹⁸ Erich Mayser: *H. Heines „Buch der Lieder” im 19. Jahrhundert*. Stuttgart 1978.

¹⁹ Thomas Synofzik: *Heinrich Heine – Robert Schumann. Musik und Ironie*. Köln 2006.

jobb híján adja vissza – mindvégig jelen van a *Junge Leiden* verseiben, illetve a kilenc vers összhatásában. Olykor a verseken belül: a 2., a 3., a 6., a 7. és a 9. vers mindenképp ebbe a sorba tartozik. De nem valamennyi versben következik be a heinei *Stimmungsbruch*, a hangulattörés: az 1., a 4., az 5. és a 8. darab (utóbbi esetében a kontextust, a költemény megírásának apropóját figyelmen kívül hagyva) nem egyazon versen, hanem a verscikluson belül kontrasztálódik.

Egyfelől: miként bánik ezen elemekkel Schumann? Másfelől, mert ennek megválaszolása egy ehelyütt csak érinthető kérdést vet fel: lehet-e a zene ironikus? Victor Hugo szerint a zene azt fejezi ki, amit szavakkal nem lehet elmondani, de amiről lehetetlen hallgatni – e gondolattal csak egyetérteni lehet. Richard Strauss állítja: a valóban elhivatott zeneszerzők éppoly precíz idiómaként kezelik a zenét, mint a szavak nyelvét, de pont azon dolgok tekintetében, amelyek kifejezésére az utóbbi képtelen. Mindez csak részben helytálló: a zeneszerző valóban kifejezheti mondandóját ilyen precízen, de más kérdés, hogy azt a befogadó is éppen olyan precízen képes-e megérteni és értelmezni, mint a szavakkal megfogalmazott tartalmat. Ugyanakkor persze a zene nyelve sokkal több mindent, érzést, hangulatot képes megfogalmazni, mint a szöveg, de – és talán ez az egyetlen korlátja – iróniára önmagában nem képes.

Komikumot, torzat természetesen meg tud mutatni, de az iróniát, a „mást mondok, és mást gondolok” kettősségét nem. Mahlernél egyes *Wunderhorn-dalokban* tort ül az irónia, a szamarításról (*Lob des hohen Verstandes*), a Szent Antal halaknak tartott prédikációjáról (*Des Antonius von Padua Fischpredigt*), a kacér várúrnőről és a gyáva lovagról (*Um schlimme Kinder artig zu machen*) szóló *Liedben* – és még lehetne folytatni a sort. Ha elveszük a dalokból a szöveget, a zene vidám, könnyed, hetyke, frivol marad, de a maró irónia a szöveg kontrasztjával együtt jön létre.²⁰ Kurt Weill sokszor merít a '20-as évek berlini kabaréjának zenei világából, ami, ha egy emelkedett szöveggel találkozik, ironikus hatást vált ki – de épp és kizárólag az ellentét révén.

Visszatérve a heinei malícia schumanni kezelésére, az elméleti fejtegetés helyett érdekesebb a zeneszerző fiatalkori naplójegyzését idézni: „A zene szöveg nélkül csak komoly lehet, humoros semmiképpen, csak a kontraszt teremthet komikus hatást.” Ha a komoly alatt őszintét értünk (hogy a zene nem képes „hazudni”, mást „mondani”, mint amit „gondol”), akkor *kontraszt által*

²⁰ Nótári Tamás: *Mahler-témák*. Parlando 2023/3.

létrehozott humor/komikum is pontosabb értelmet nyer. Ahol Schumann akarta, meglátta a *Junge Leiden* verseiben az iróniát, a dupla fedelet, a malíciát, és azt a zenében leképezte a *Heine-Liederkreis* esetében is. Ahol nem, ott egyszerűen nem akarta észrevenni (a 7. dalban), vagy részben ki akarta egyenesíteni a görbe tükör képét (a 3. dalban).

De nem szerkesztette át a versciklust, nem hagyott ki verseket, nem módosította azok sorrendjét. Ennyiben követte Heinét. És követte jórészt – nem minden ponton, nem teljesen és nem tompítás nélkül, de jórészt – a „szentimentális malícia” útján is. Főleg, mivel a malícia ebben a versciklusban nem teljedett ki annyira, nem hatott mindent annyira át, és nem mosott mindent alá, mint a *Dichterliebe* alapjául szolgáló *Lyrisches Intermezzo* darabjaival és a még későbbi versekben. A heinei malícia/irónia/hangulattörés további tárgyalását érdemesebb a *Dichterliebe* megszólaltatásainak elemzésére halasztani, mivel ott a komponista már más úton járt, hogy a maga dalciklusát létrehozza: sok mindent „kigyomlált” és „megszépített” – ami jogában állt, de kétes hasznot hozott, mert az összhatás többrétegűségét gyengítette.

AZ ÉNEKESI INTERPRETÁCIÓK

Hogyan valósul meg ez a kettősség, a romantika és az irónia együttes jelenléte, a „szentimentális malícia” a *Heine-Liederkreis* felvételein? A tárgyalt énekesek/lemezek száma aránylag csekély, az alábbiak okán. Egyrészt: elsősorban a *Dichterliebe* (op. 48), másodsorban az *Eichendorff-Liederkreis* (op. 39) és számos más Schumann-dal mögött a *Heine-Liederkreis* mindig is elmaradt népszerűségben, így egyszerűen kevesebben énekelték lemezre. Másrészt: a teljes dalciklusok felvétele már a tölcséres-viaszlemezes korszakban elkezdődött (példának okáért Paul Schmedes 1910-ben felénekelte a teljes *Müllerint*), de Schumann dalciklusai – egyes *Liedek* korai lemezeitől eltekintve – a maguk egészében valamiért csak később kerültek sorra, példának okáért a *Dichterliebe* első jelentős felvétele is a '30-as évekig váratott magára. Harmadrészt: mivel 1933 után Heine kötetei máglyára kerültek, és a tankönyvekben is csak a *Loreley* maradt meg népköltészetnek álcázva, ezért a német lemezcégek nem rögzíthették, az énekesek nem énekelhették Schumann Heine-dalait.

A spektrum teljessége – Dietrich Fischer-Dieskau négy felvétele

Dietrich Fischer-Dieskau négy felvétele kiemelt jelentőséggel bír. Az első 1956-ban készült, az utolsó 1992-ben, így teljes képet mutat arról, miként értelmezte az énekes ugyanazon művet pályája különböző szakaszaiban.



Dietrich Fischer-Dieskau
(Forrás: www.feastofmusic.com)

Az 1956-ös, Hertha Klust kísérette felvétel²¹ a líra és a romantika jegyében áll, nincsen híján az ironikus felhangoknak, a későbből megszokott „DFD-nyomatékokat” még inkább elvétve mutatja. A romantizálás nem heroizálás: az 1. és a 3. dalban nem érezni a lovaglára díszletét-jelmezét. Az utóbbiban a madarak megszólaltatása (*Es kam ein Jungfräulein gegangen...*) eredeti: messziről felcsendülő, vibratómentes gyerekhangszínt hallunk; a bizalmatlanság (*Ich aber niemendem trau*) a nagyobb érzelmi töltet nélküli közlés szintjén marad. A Hórák jellemzése (2) még épphogy ironikus, a gúny csak az első *faules Volkon* üt át, nem determinálja a dal egészét.



Hertha Klust
(Forrás: www.discogs.com)

²¹ Dietrich Fischer-Dieskau – Schumann: Liederkreis Op. 24 & Op. 39 (z.: Hertha Klust) EMI (1956) 2004.

A koporsót vizionáló *Lied* (4) a kedveskedő, a megszólított nőre hatni akaró, biedermeier udvarló világosított hangján indít, és mindkét strófában a harmadik sorban éri el a csúcspontot (*schlimm und arg; Meister Zimmermann*). A búcsúzó képe (5) hősi, a hang sötétített, a távozó elkínzott (*Schlepp' ich fort am Wanderstab...*). A 6. dalban jelennek meg a legerősebben a „DFD-hatáskereső”: a *Blutquell*, a *heißen Blute* és a Schumann által a szövegbe beiktatott *Oh!* színpadiasan zord, az utolsó strófa maróan gúnyos. A 7. dal lírai tónusa kontrasztot alkot az előző kettő drámájával, ami elengedhetetlenül szükséges is: ha az énekes a távozó hős két dalában nem eresztette szabadjára az indulatokat, nem „tombolta ki” magát – amit Fischer-Dieskau a 6. dalban megtesz –, a folyón ringatózó idill értelmetlenné válik, mert nincs mivel ellentétet képeznie. Ugyanakkor a főhős nem gyanútlan, így értelmet kap a 3. dalban még csak jelzett bizalmatlanság: a „*Doch ich kenn ihn ... / ... Tod und Nacht*” sorok hangszínében hallani a rádöbbenést, hogy a nő a bolondját járatta vele, de a második *Tod und Nacht* már ellágyul, mintha a szerelmes előtt felrémlene egy hajdani kép. A *Liebsten Bild* aggodalma és a *lächelt* apró torzítása meggyőző: a férfi nemcsak érez, gondolkodik is. A záródal (9) könnyed, egyszerre romantikus és játékos, a *selber im Grab* pátosza ellenére az Etna inkább csak vulkánocská, a sírba tett és a nő által olvasandó dalok világosított hangszíne visszatér a 4. dal koporsóba készülő széptevő biedermeier hangulatához – ez a 6. dal túlvilágra induló vándorának pátoszáat is idézőjelbe teszi. A halál és a sír képe csak kokettéria, a dalnok hatáskeresője a vágy valós vagy fiktív tárgya irányába.



Jörg Demus

(Forrás: www.joerg-demus-festival.de)

A Jörg Demus kíséretével felvett, 1965-ös lemez²² az egy évtizeddel korábbi romantikájához képest merőben eltérő megközelítést ad: az intellektuális

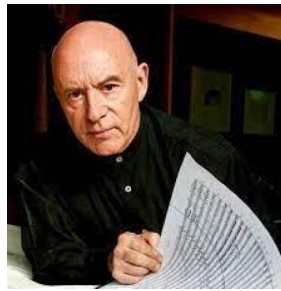
²² Dietrich Fischer-Dieskau – Schumann: Liederkreis Op. 24 / Lieder (z.: Jörg Demus) Deutsche Grammophon (1965) 2010.

szemlélőét. Mondhatnánk, hogy az énekes nem azonosul a főszereplővel, ha nem lenne jelen a dalciklusban Heine iróniája, a „külső szem”, ha ekként a teljes azonosulás a mű látásmódja okán nem volna lehetetlen. Az 1. dal könnyed, minden érzelmességet mellőző játékossága után türelmetlen férfi (2) jelenik meg, romantikus jelmez nélkül: a Hórák restsége (*Die Stunden sind aber ein faules Volk*), csigalassúsága (*behaglich träge*), ásító kúszása (*Schleichen gähnend ihre Wege*) az 1956-os felvételnél bátrabb, expresszívabb torzítással és gúnyal zeng. A madarak hangja (3) is eltér a korábitól: önálló színük alig van, egyszerűen „messzebről”, vagyis kottaszerű pianissimóban válaszolnak. A 4. dal szintén intellektuálisabb, hűvösebb, az 5. (a „*Doch du drängst mich selbst von hinnen, / Bitt're Worte spricht dein Mund*” sorok példázzák a legjobban) már egyértelműen a „DFD-expresszió” jegyében áll: az elementáris líra és dráma a mesterien elhelyezett hangsúlyoknak és ritmikai nyomatékoknak adja át a helyét.

A 6. dal szerepjáték, a vérsugár (*Blutquell' rinn aus meinem Leib*) groteszk képeről érezni: Heine, Schumann és Fischer-Dieskau sem tudta komolyan venni. Az első strófában (*Von zwei Jungfrau'n nehm ich Abschied, / Von Europa und von ihr*) utóbb más énekesek által is átvett megoldás hallható: a főhős minden gyengédsége vagy legalábbis tisztelete Európát illeti, a nő (*ihr*) említését már az a tömény malícia hatja át, amiből a dal mindenestül felépül, ami az igencsak hétköznapi nő és a legmagasabb polcra vett mitológiai képek összekapcsolását nevetségessé teszi, a groteszk szférájába viszi. A 7. dal szintén továbbfejlődik a korábbi interpretációhoz képest: a líra érzékeny, de az érzelmesség veszélye nem fenyegeti – Fischer-Dieskaunál egyedülálló és kínos meglepetés is volna. A nyugodt szemlélő (*Ruhig seh' ich zu...*) hangja az érzésekkel együtt ébred és élénkül (*Still erwachen...*). A „*Doch ich kenn' ihn...*”, a folyó kétarcúságának felismerése és a nőre vonatkoztatása a székszis hangján szólal meg, a *Tücken* erős nyomatékú ck-ja és a *nicken* i-jének megnyújtása a hajdani kedves hazug jellemét gúnyolja. A 8. dal holtfáradt rezignációját az utolsóban (9) az ártatlannak kijátszott irónia követi az „*O gönnt' ich die Liebe sargen hinzu!*” szándékolt pozórhangjával, az „*Aus dem Etna entquillt*” sötétítésével, idillnek álcázott giccsével.

A képeket nem az élet festi, hanem a költő, a komponista és az énekes, és mindhárman remekül szórakoznak afelett, ha ebben a dalban (az egész dalciklusban) sikerült lépre csalniuk a hallgatót, feltéve, hogy volt olyan naiv, és

elhitte: hegyet, folyót, embert, érzést látott és hallott, és nem parfümöt, rafinált párlatot szagolt.



Christoph Eschenbach
(Forrás: www.hkphil.org)

Az 1975-ös, Christoph Eschenbach kísérté interpretáció²³ a tíz évvel korábbi továbbfejlesztése – feltűnő egyébiránt a hang jóval világosabb tónusa az 1956-os lemezhez viszonyítva – szerepdalokká. S hogy mi a szerep – e kérdésre a *Liederkreis* utolsó dala felel. Az 1. dal végképp humorosra, a 2. groteszkre fordul, az érzéketlen Hórákkal (*niemals liebten die Horen*) az énekes együtt nevet, a „*Spotten sie tückisch der Liebenden Hast*” hadarása nem az égiek közönyét, hanem a szerelmesek nyüzsgését gúnyolja. A madarak hangja (3) meghittséget sugall, de alapvetően részvétlen marad; a főszereplő (*Das sollt ihr mir nicht erzählen*) nem dühvel, hanem szkepszissel reagál, félrebillentett fejjel, szemüvege felett kipillantva, mintha azt kérdezné: tényleg ezt akarjátok bemesélni? Az ács és a koporsó képét (4) ugyanígy szemléli; a búcsúzó (5) saját érzéseire, vagyis hajdani érzéseire már csak reflektál, a vándorboton sírig vonszolt fájdalom (*Schlepp’ ich fort am Wanderstab*) képe egy sor erejéig elkínzott-patetikusra vált, megmutatva, hogyan hangozna, ha valóban érezné, amit szaval. De a dal végére biztosan tudjuk: esze ágában sincs meghalni – eljátszotta a jelenetet, és kimehet a színről. Ugyanezt a pillanatnyi „játék a játékban” hangot hallani a 6. dalban is: a „*Sahst mich bleich und herzeblutend / Lange Jahre vor dir steh’n! / Oh!*” sorok jelzik, milyen is volna egy vérző szívű, vérig sértett amorózó, de az almajelenet (*Unsern Ahn’ in’s Elend stieß*) nyers, metszően gúnyos hangja már az emberi nem történetét mérgező szerelmi álarcosbálon csúfolódik.

A 8. dal nagypátoszú mélyszenvedést mutat, de a ciklus többi dalához képest oly eltúlzottat, hogy sejteni: Fischer-Dieskau ekkor már tudhatta, hogy a verset az

²³ Dietrich Fischer-Dieskau – Schumann: Lieder, 3. (z.: Christoph Eschenbach) Deutsche Grammophon (1975) 2008.

emberfeletti kínok valódi okozója, a szűk lakkcipő ihlette. A záróvers (9) énekhangja és kísérete könnyed, szinte kuplétónust idéz – ám a frivol potpourri végén, az utolsó strófában (*Dann löst sich des Liedes Zauberbann...*) minden leheletfinom, lágy pianóra és bensőséges tónusra vált, a hallgató pedig töprenghet, mi is volt az egész dalciklus: valóság, játék, reflexió, álom, csalás, öncsalás, és ki volt egyáltalán, aki mindezt eldalolta-szavalta? „*Ha mi árnyak nem tetszettünk, / Gondoljátok, s mentve tettünk: / Hogy az álom meglepett, / S tükrözé e képeket.*”



Hartmut Höll
(Forrás: www.opera.hu)

Az 1992-es koncertfelvételen²⁴ (Hartmut Höll kíséretével) a *Liederkreis* újabb oldala mutatkozik meg. A romantika, az intellektuális értelmezés, a kettős szerepjáték után egy kivételesen közvetlen, intim, belülről építkező Fischer-Dieskau hallani. Az 1. dal játékosága megmarad, de a főszereplő nem kívülálló, involválódik, el is hiszi, amit játszik. A 2. gúnyos, de a gúny immáron – ellentétben a másfél évtizeddel korábbi interpretációval – nem a szerelmesek, hanem a Hórák ellen irányul, a szituációt az irónia kevésbé mossa alá. A 3. és a 4. dal alaphangulata a rezignáció: a nosztalgiát kiábrándultság (*Ich aber niemandem trau'*) és keserűség (*Er zimmert mir einen Totensarg*) hatja át – mintha az elbeszélő nemcsak az érzésben, de a maga romantikus képeiben is rég csalódott volna. Az 5. nyers drámaisággal indít, a fennkölt és magasztos hangulat morzsája nélkül. A „*Hätt' ich dich doch nie gesehen...*” strófája a múltat megváltoztatni nem tudó, kifosztott ember pőreségével szembesít, aki – a korábbi változatoktól eltérően – valami valóban fontostól vesz végső búcsút. A 9. dalban nem hallani sem pátoszt, sem gúnyt: a dalciklus főhőse köszön el, ki tudja hányadszor játszta már le a szerelem és a bánat egyre fádabb, eleve sem, de a játékost már rég nem mulattató, reménytelen komédiáját.

²⁴ Dietrich Fischer-Dieskau – Schumann: *Liederkreis* Op. 24 / *Dichterliebe* Op. 48 (z.: Hartmut Höll) Apex (1992) 2004.

Romanticismo eroico – Gérard Souzay

Gérard Souzay lemeze – Dalton Baldwin kíséretével²⁵ – a maga nem egész huszonnégy percével a leghosszabb felvétel a *Heine-Liederkreis*ből. A tempó olyan lassú (az 1., 2., 4., 5., 8., és 9. dal esetében pedig feltűnően lassú), a megszólaltatás olyan méltóságteljesen hömpölygő, hogy unalommal fenyegetne, ha Souzay és Baldwin nem remekelne. A mindvégig komoly, ünnepélyes, Verdi-baritont idéző hangszépség és a tempó azonban nem öncél. A türelmetlen szerelmes (2) rohanna, de a dalnak mégsem ő az ura, hanem az órák istennői – az utolsó két sor (*Heimlich im grausamen Bunde verschworen, / Spotten sie tückisch der Liebenden Hast*), ahol a vágtát várnánk, valódi „*slow motion*”: a lassan vánszorgó Hórák diktálják a tempót. Az ács képével (4), a dal kedveskedő hangszínű nyitósoraival hatni remél a nőre, s épp e cél érdekében vonja másnál nem hallott, megindító romantikába a második strófa halálra szánt férfiújának képét. A kertben sétáló (3), a várostól és szíve királynőjétől búcsúzó (5) férfi gyanakvás és dühe is emelkedett, végkimerültségében is heroikusan hordja terhét (*Schlepp' ich fort am Wanderstab*), a nő és az érzés iránti tisztelet még akkor is megmarad benne, mikor ráébred azok kétarcúságára (7). A mitikus kép (6), a legtöbb énekesnél szarkasztikus „*Kennst du noch das alte Liedchen...*” sor nem gúnyt, hanem megrendülést tükröz. A záródal (9) túlzó, giccses és groteszk képeit Souzay nagyívű tablóvá alakítja: önsajnáltnak, szentimentalizmusnak nyoma sincs, az Etna lávájának szikrái (*Und rings viel blitzende Funken versprüht*) lassan szétterülő tűzijáték – ismét *slow motion* mutató – pompájával ragyogják be az eget.



Gérard Souzay

(Forrás: www.theaudiodb.com)

A főhős nem a szerelem áldozata, hanem annak felmagasztosult, *hochromantisch* és *hochdramatisch* hőse. Ami a dalciklusban gúnyos, frivol és

²⁵ Gérard Souzay – Schumann: Liederkreis Op. 24; Wolf: Mörike-Lieder (z.: Dalton Baldwin) Naxos (1956) 2000.



Petre Munteanu

(Forrás: <https://ro.wikipedia.org>)

Hermann Prey lemeze Leonard Hokanson kíséretével²⁷ nincs híján a jó megoldásoknak. A 3. dalban a madarak önálló hangszínt kapnak, a 8. dal instrumentális megszólaltatása abszolút stílusos. Ugyanakkor az interpretáció egésze nem naiv vagy álnaiv, hanem – nagyon is tudatos eszközhasználatra visszavezethetően – végzetesen giccses: Prey vastag, rózsaszín cukormázzal vonja be a dalokat, a fülnek hízeleg. Bár Fischer-Dieskau ítélete Prey énekesi habitusa kapcsán nem minden esetben mérvadó, itt a kolléga kapcsán általános érvénnyel megfogalmazott *Ohrenschmeichler* jellemzés helytálló. A hallgató „gyengéd érzeményeire” akar hatni, a gondolati, a reflexív szférát érintetlenül hagyja, a dalciklusból ömlik a szentimentalizmus. Kizárólag a versek/dalok azon rétegét ragadja meg, amely a többi, ellentétes hatást eredményező réteg, a fanyar kontrasztok nélkül Heine költészetében is elviselhetetlenül émelyítő. Az énekes az interpretációt nyilván romantikusnak szánta. De a dalciklust ténylegesen a nagyromantika stílusába helyező interpretációhoz, Souzay felvételéhez a Prey által teremtett összhatás akként viszonyul, mint Verdi *romanticismója* Robert Stolzéhoz.

Elementáris expresszionizmus – Brigitte Fassbaender

Brigitte Fassbaender lemezén²⁸ (Irwin Gage kíséretével) a dalciklus azzá válik, aminek a komponista, és még erősebben a költő szánta: a töréspontok sorozatává. Itt a heinei lényeg, a hidegzuhany nem más, a vágyak megtörése a realitáson, a romantika kódolt kudarca, amire csak az irónia és az önirónia lehet a válasz. Szemben Souzay töretlen idealizmusával és Fischer-Dieskau

²⁷ Hermann Prey – Schumann: Dichterliebe Op. 48; Liederkreis Op. 24 (z.: Leonard Hokanson) Denon (1985) 1993.

²⁸ Brigitte Fassbaender – Schumann: Frauenliebe und Leben Op. 42; Liederkreis Op. 24; Tragödie I–III; 3 Lieder (z.: Irwin Gage) Deutsche Grammophon (1985) 2004.

(Eschenbach kísérte) felvételének az egész dalciklust átható, intellektuális iróniájával az énekesnő főszereplője az érzéstől halad a reflexió felé. És teszi mindezt expresszionista kontúrokkal, fassbaenderi (ha Souzay esetében indokolt volt a filmes kifejezés, akkor itt is) *jump scare*-hatáselemekkel.



Brigitte Fassbaender

(Forrás: www.klassikakzente.de)

Az 1. dal az egész interpretáció szempontjából programadó – ez nem minden énekesre, sőt, kevesekre áll –, körvonalazza a „szerepet”. Az álom és a valóság összemosódása (*Träumend, wie im halben Schlummer*) a dalciklust tematizálja a színészparadoxon síkján: a bánatosan nyugovóra térő (*Abends sink' ich hin und klage*) panaszában a *klage* a „panaszjáték” reflexiója. A zaklatottság és a türelmetlen rajongás (2) parodisztikusra vált, majd a fanyar vénlány Hórák elébe vágva ifjonti hévvel száguld tovább. A 3. dal toronymagasan kiemelkedik valamennyi interpretáció közül. A végkövetkeztetés ismert: a szerelmes nem hisz a madaraknak – ez sokaknál kihallik az utolsó strófából. Fassbaendernél viszont az is kiderül, miért. A sétáló szűz *gegangenjét* (*Es kam ein Jungfräulein gegangen*) és a kihallgatott melódia *gefangenjét* (*Da haben wir Vöglein gefangen*) éles, kellemetlen hangszínre torzítja. Tehát a madarak nem mondanak igazat, de legalábbis a gyanakvó szerelmes ármányt vél kicsendülni szavukból. Így kap értelmet az ironikus *csudaravasz* (*wunderschlau*) kifejezés torzítása is: a madarak – ellentétben a többi interpretációval – nem a naiv idillt, hanem az annak mélyén rejlő fenyegetést jelenítik meg, akárcsak a 7. dalban a víztükör alatti örvények és zátonyok. Fassbaender következetesen „szerepben marad”, a 4. dal nem belső monológ; hatni akar, meggyőzni, szerelmét visszaszerezni, a *schlimm und arg* és a *Tag und bei Nacht* kétségbeesett expressziójával, a kép kísérteties jelenetté formálásával. A búcsúdál (5) a látszólagos higgadtság és emelkedettség helyett sebfeltépés: a „*Hätt' ich dich doch nie geseh'n*” az elementáris indulat feltámadásával ront neki szíve hajdani királynőjének, a „*Schlepp' ich fort am Wanderstab*” kétségbeesetten sikolt, a *Grab* megnyújtott hangja a sírba hanyatlóé.

A hajóra (6) a főszereplő fejvesztve-lélekszakadva menekül: ahol gúnyt várnánk (*Blutquell; Schmerzen niederschreib'*), Fassbaender fájdalmat szólaltat meg – ám a hangszín alapvetően eltér az iróniát mellőző felvételek illedelmes, minden indulat mellett is jámbor, „csak semmi túlzás!” mottójú bánatától, még hozzá elemi ereje okán. A paradicsomi és trójai hasonlat (*Apfelgabe / Unsern Ahn' in's Elend stieß? / Alles Unheim brachten Äpfel!*) zordra öblösített mellhangjaiban ugyanez a düh zeng. A csónakjelenet (7) lovaglírásan indító hangszíne a 2. dal elejét idézi, ám a barátságosan hívogató víztükör *verheißendjének* csábítása vészjósló: lefelé húzza, aki beletekint. A felszín és a mély ellentéte lelepleződik, nem marad meg a Schumann szándékolta, pihentető ártatlanság síkján: a *Lust* és a *Tücken* hangszíne túsúrás, a nő képe (*der Liebsten Bild*) és a felismerés tónusa (*Die kann auch so freundlich blicken...*) a keserű ébredésé. A záródal (9) e ráébredés, az előző dalok felfokozott érzelmei után a józanodás pillanata: az irónia, amivel a múltat idézőjelbe teszi és eltávolítja, még a rendszerint lágy romantikával telt utolsó szó, a *Liebshauch* tárgyilagos, ajakbiggyesztő, félmosolyos hangján is áthallik.

A romantikától a reflexióig – Peter Schreier három felvétele

Peter Schreier a dalciklus értelmezésében Fischer-Dieskauhoz hasonló, a romantikustól az ironikus-reflexív felé tartó evolúciót mutat.

A Norman Shelter kíséretével felvett lemez²⁹ 2. dalának gúnyos (*schleichen gähnend*), haragos, megvető (*Tumple dich, du faules Volk!*) hangjai, a 3. dal gyanútlan bánata – amelyben a madárdal mechanikus és érzelemmentes színe üdítő kontraszt –, az 5. indulata, amely a megismételt első strófa líráját sötét indulattal váltja fel, mind azt mutatják: a főhős jórészt azonosul érzéseivel. A 6. dal csúfondáros dühe, az *Europa* és az *ihr* kontrasztja, az „*Ei, mein Lieb*” torz nyersessége és a 7. lírába burkolt székszise után (bár az andalító képek kevésbé meghittek, mivel az *alaptimbre* okán a jelenet hűvös marad, így az ellentét sem elég pregnáns) a passiók instrumentális énekhangját halljuk (8), a bánat az egyén síkja fölé emelt érzéssé magasztosul. A 9. dal a schuberti molnárlegény hangján szólal meg – az önironia nélküli identifikáció teljes.

²⁹ Peter Schreier – Schumann: Dichterliebe Op. 48; Liederkreis Op. 24 (z.: Norman Shelter) Deutsche Grammophon 1972.



Peter Schreier

(Forrás: www.allmusic.com)

A következő felvétel³⁰ Christoph Eschenbach kíséretével a reflexív kívülállót mutatja, aki ábrázol, még hozzá pontosan megválasztott eszközökkel, de narratívájában – néhány remek megoldás ellenére – nem éri el Fischer-Dieskau azon (szintén Eschenbach kísérte) felvételének eredetiségét, amelyen e látásmódot érvényesíti. A lemez legerősebb, remekbe szabott pillanata a 7. dal utolsó előtti strófája (*Doch ich kenn ihn...*), amelynek hirtelen józanodó hangvétele világossá teszi: a szemelő a folyó látszólagosan békés képe mögött felismeri az alattomos, halállal fenyegető örvényt, a körülrajongott nő jellemét.

Schreier legeredetibb és legdifferenciáltabb megszólaltatása Schiff András kíséretével, már az énekhang teljén túl született.³¹ Az öt évvel korábbi felvétel pátoszmentessége megmarad, de a hűvös távolságtartás szerepdalos játékkal ötvöződik. Az 1. dal könnyedsége – Schreieré és Schiffé egyaránt – magával ragadó. A türelmetlen szerelmes a várakozás első strófája erejéig lovagjelmezt ölt (2), és a Hórákra nyersen dühöngve egy pillanat alatt le is veti. A 4. dal kivételesen gyors, valamennyi felvétel közül a legpergőbb monológ, hasonlóképp a 6. is vágtazik, az „*Ei, mein Lieb...*” strófa hangszíne a csúfondáros koboldé, aki nem válogatja meg célpontjait: a gúny nyilai hol a nőt, hol a maga hajdani illúzióit találják el, amelyeket kéjes mazochizmussal karikíroz. A 8. a Shelterrel közös felvétel tökéletes ellentéte – instrumentalitás és emelkedettség helyett nyers verismót hallani –, akárcsak a záródal (9), amely végképp kilép a négy évtizeddel korábbi *Müllersknechtjének* árnyékából; ami marad: az indulat és reflexiója.

³⁰ Peter Schreier – Schumann: Dichterliebe Op. 48; Liederkreis Op. 24 (z.: Christoph Eschenbach) Teldec 1997.

³¹ Peter Schreier – Schumann: Liederkreis Op. 24 & 39; Dichterliebe Op. 48; Liederkreis Op. 24 (z.: András Schiff) Orfeo (2002) 2005.

Kortárs romantika – Nathalie Stutzmann

Nathalie Stutzmann – Inger Södergren kíséretével³² – Brigitte Fassbaender után második énekesnőként énekelt lemezre a teljes dalciklust, legalábbis a *Lied* meghatározó alakjai közül. Vokális szempontból a megszólaltatás kiemelkedő színvonalú, Stutzmann túlénéklés vagy operás hangvétel nélkül – utóbbival legfeljebb hatás eszközként él – a melódiára fekteti rá a szöveget. Az interpretáció a „kortárs romantika” szellemében fogant: romantikus maga a hangvétel, a felszín mögül elősejlő irónia is a romantika tónusában marad, nem válik prózaivá, szarkasztikussá vagy hétköznapivá – ugyanakkor ez a romantika érzelmes, színpadias és patetikus gesztus nélkül képes hatni.



Nathalie Stutzmann
(Forrás: www.wabe.org)

A hangvétel az 1. dalban teljességgel naiv – szándékoltan naiv, nem az énekési eszköztár hiányossága okán tűnik annak –, lebegés álm és ébrenlét között, a kedvesére várakozó szerelmes napjai is ekként folynak egybe. Az ártatlan, romantikus hang a következőben (2) is megmarad. Az idő úrnőinek képe – akikkel a szerelmes a nappalok és éjszakák felborult rendje okán eleve hadban áll – a szinte valamennyi énekesnél hallható gúnyos dühhöz képest újat mutat: Stutzmann egyszerűen (bravúrral) leképezi hangjában a Hórák unott, ásító lépteit. A „*spotten sie tückisch der Liebenden Hast*” kottaszerű, de mintha az első szótagok még a kottabeli fortékhoz képest is külön nyomatékot kapnának: az énekes sforzatókkal kel ki a sietség kerékkötői ellen. Ahogy az álmodozás (3) meglepi a sétáló lelkét (*Und schlich mir in's Herz hinein*), a hangvétel operai lesz, ami a lovaglírát idéző ábrázolásban tökéletesen legitim. A madarak hangja

³² Nathalie Stutzmann – Schumann: Liederkreis Op. 24; Romanzen & Balladen (z.: Inger Södergren) RCA 1997.

pianissimo, sőt, pianississimo, és egy leheletnyit staccatós, mert a madárdal a természetben sem feltétlenül legatissimo. A 4. dal nem monologizál, végig fenntartott, hol a nőhöz, hol az ácshez forduló, egybeszélős, kétségbeesett dialógus: a „*schlafen kann*” staccatói mintha rászögelnék a halni készülőre a koporsófedelelet.

A búcsú (5) nem reflexív, a főszereplőtől mi sem áll távolabb, mint a gúny; utolsó lehetőségként akarja a nő szívét meglágyítani. Stutzmann ezen a ponton vált perspektívát, és indítja, indítaná el hősét az eddig komolyan vett szerelemből és bánatból a gyógyulás útján – bár az út nem viszi célba, de ez csak az utolsó *Lied*ben derül ki. A 6. dalban az *ihr* már nemcsak ironikus, de egyenesen megvető, a *Blutquell*’ patetikusan öblögetett hangon zeng, a mítosz parodisztikusan alkalmazott képei megmutatják: a főszereplő öt dalon átívelő naivitása nem merő bárgyúság. A folyó hullámozását (7) az énekesnő – az általa előszeretettel alkalmazott – minimális, „önkényes” crescendókkal és decrescendókkal képezi le. A 8. dal barokkos pátosszal csendül fel, nagyívű, nem is annyira templomi, mint inkább operaszólóként, de romantikus, érzelmes megindultság nélkül, amit a zárójelenet (9) erőteljesen kontrasztál. A korábban megidézett koporsó képe visszatér a színre, a főszereplő meghatottan látja magát a sírban (*Wenn ich selber im Grab*), és innentől barokk színpadiassággal – hiszen tudja, a versek címzettje nem más, mint a hallgató, sőt, a néző – prezentálja a túlvilágról küldött ajándék fantáziáját.

A naivitástól a differenciáltságig – Matthias Goerne két felvétele

Matthias Goerne (Vladimir Ashkenazy kísérte) felvétele³³ a hangon kívül más élményt nem kínál. A többrétegű, egyéni értelmezésnek a legtöbb dalban nincs nyoma, az 1. dalban előírászerűen könnyed, a 2-ban komoly, a 3-ban szokványbánatot, a 4-ben szentimentális közhelyet jelenít meg, a 6-ban a képtelen képeket mindenestül elhiszi és igyekszik elhíttetni, a 9-ben kontraszthiányos. Némi eredetiséget mutat az 5. (a drámába heroikus hangvétel vegyül), a 7. (áthallik rajta a felismerés fájdalma) és a 8. (az instrumentális éneklés jelzi a koráljelleget). Összességében feltűnő: a bánat, a melankólia, a fájdalom hangját hitelesen szólaltatja meg, de a további hangulatokkal, a játékossággal, az iróniával és az öniróniával, a csúfondáros, maró gúnnyal adós

³³ Matthias Goerne – Schumann: Dichterliebe; Liederkreis Op. 24 (z.: Vladimir Ashkenazy) Decca 1998.

marad, márpedig a *Heine-Liederkreis* dalaiban ezek mind felvonulhatnak. Ez Goerne előadóművészi habitusának, pontosabban, korai felvételeinek szimptomatikus jelensége: a humorhoz (legyen az rózsaszín, fekete vagy bármely árnyalatú) és a groteszkhez való bátorság hiánya. Mint vokális teljesítmény értékelhető, mint interpretáció, nem emelkedik ki a sablonos megszólaltatások közül – ám ezt utóbb sikerült meghaladnia.



Matthias Goerne

(Forrás: www.hawaiipublicradio.org)

A két évtizeddel későbbi, Leif Ove Andsnes zongorakíséretével felvett lemez³⁴ immáron a művészi kiteljesedés bizonyítéka. A vokális erények megtartása mellett az interpretáció is a legjobbak sorába emelkedik. (Ugyanakkor vokális változás is regisztrálható, ami az interpretációnak csak jót tett: Goerne húsz évvel korábbi önmagához képest nem sötétíti le a hangját. A tendencia nem egyedülálló: korai felvételein Fischer-Dieskau gyakran vont a tenorális hangját egy baritonálisabb, Goerne pedig baritonját basszbaritonális réteggel.) A 2. dalban lazít a lovag romantikus páncélján, a *Jungfrauen* könnyedebb csengésű, a rest Hórák döcögésén (*Schleppen sich behaglich träge, / Schleichen gähnend ihre Wege*) már sértetten ironizál, majd odamorrnva megsarkantyúzza a lusta népet (*Tumple dich, du faules Volk*). A madarakkal társalogva hangszínt vált (*Wer hat euch dies Wörtlein gelehret...*), mintha felkapná a fejét dalukra. A madarak hangja szándékoltnak nem érzelmes, sőt, kissé érzéketlen, épp annyira, mint a természet bármely jelensége, ha lehántjuk róla a romantikus réteget – figyelemreméltó megoldás: az örömet, bánatot csak a poéta hallja ki a madárdalból. A megismételt „*Ich aber niemandem trau'!*” az első szkepszisével ellentétben már megkeseredett. Az ácsjelenetet (4) végig kísérteties atmoszféra lengi be, a *Totensargot* félve súgja – nem is a lánynak, hanem magának –, a koporsókészítő sürgetése (*Ach! Sputet Euch, Meister Zimmermann...*) önvészélyes fenyegetést hordoz. A búcsúzó (5) helyzetfelismerése szintén

³⁴ Matthias Goerne – Schumann: *Liederkreis Op. 24; Kerner-Lieder* (z.: Leif Ove Andsnes) Harmonia Mundi 2019.

élesebbé vált: dühe nem a végzet, hanem a hajdani szívkirálynő ellen irányul, a zárasként megismételt első strófa pedig kontrasztot alkot az első felcsendüléshez képest – a líra, a bánatos emelkedettség helyett keserű indulatot hallunk. A feszültség (bár Schumann nem ezért kanyarodik vissza Heine sötét, sírba szálló befejezésétől az első versszakhoz) nem oldódik. Goerne teljességgel autentikusan interpretál, de él azzal a szabadsággal, amit a komponista „a hangjegyek között” meghagy az énekesnek.

A 6. dal dühe elementáris, fröcsög a vitrioltól, a „*Kennst du noch das alte Liedchen*” sort megvetéssel vágja a nő arcába, hogy az Erist és Évát felvonultató, túldimenzionált hasonlattal belemarjon. A csónakjelenetben (7) Heine iróniáját is megmutatja, méghozzá Schumann idillje ellenében: az álnok folyó és az álnok nő közti hasonlóság felismerésének sorpárja (*Die kann auch so freundlich nicken, / Lächelt auch so fromm und mild*) kiábrándultan zord. A 8. dalból eltűnik a korálszerű instrumentális, ha úgy tetszik, a kíséret zenei világával ellentétes, vadromantikus hangzást kapunk, amit a megismételt „*Nicht wie?*” józansága hoz vissza a hétköznapiok szférájába. A 9. dal a szerelmet olyan keserű gúnnyal tenné sírba a dalokkal együtt (*O könnt ich die Liebe sargen hinzu!*), ami a képsor minden giccset, heinei öniróniáját megmutatja. A láva szikrái (*Und rings viel blitzende Funken versprüht*) nagy, sforzatós erővel röpködnek, amikor pedig a sír felett a szerelem harmatját véli érezni (*Und es wird mir im Herzen viel Ahnung laut*), a hangvétel felajzott-izgatottá válik. A dal béklyóinak lehulltával (*Dann löst sich des Liedes Zauberbann*) nyugalomra, lel, és rádöbben, mit is szolgált a lángoló romantika és a keserű irónia: az érzelmi hullámverés csak önáltatás és szerep; a cél a versek, a dalok megalkotása volt.

Lírai irónia – Ian Bostridge

Ian Bostridge lemeze Julius Drake kíséretével³⁵ a bátor és egyéni interpretációk sorát gazdagítja. Természetesen az előadói invenciók nem mindegyike Bostridge találmánya, a felvétel idején Fischer-Dieskau, Fassbaender, Schreier és Souzay lemezei bizonyosan rendelkezésre álltak. Ám hogy mindezekből nyilvánvalóan merített is, és értelmezésére engedte ezeket hatni – ahelyett, hogy az álnaivok és pszeudoeszköztelenek táborához csatlakozzon, ami intellektusa okán nem fenyegethette –, az az énekest dicséri.

³⁵ Ian Bostridge – Schumann: Liederkreis Op. 24; Dichterliebe Op. 48 & 7 Lieder (z.: Julius Drake) EMI 1998.



Ian Bostridge

(Forrás: www.sarperiaartists.com)

Az 1. dal megszólaltatására leginkább a bájos jelző illenék – ez magában ugyan semmitmondó, de a ciklus záródala révén még jelentőséget nyer. Az ásítva kúszó Hórák (*Schleichen gähnend ihre Wege*) képe (2) groteszk, zord és csúfondáros, az irónia azonban egyértelműen az óraistennőknek szól, nem a maga érzéseinek; érzéketlenségük (*niemals liebten die Horen*) és gúnyolódásuk (*Spotten sie tückisch der Liebenden Hast*) érzékenyen érinti a főszereplőt. A 6. dal groteszk képei megjátszott dühvel csengenek, a *Blutquell'* szinte kacag, az *Oh!* önironikus, a hangvétel összességében hetyke, frivol, minden lírától és érzelmességtől mentes. A csónakjelenet (7) lírájában az énekes felkorbácsolt indulatai is megpihennek, de az idill látszata nélkül: a *Lust* kedveskedő és a *Tücken* csípős hangsúlya jelzi: a 3. dal valós (vagy inkább megjátszott) naivitása már a múlté. A záródal (9) visszatér az 1. „bájos” hangulatába, de anélkül, hogy egysíkúvá andalodna: a virágok *blühtje* és *plücktje* groteszk, az Etna lávaparazsai egyszerre haragosak és menüetteznek, a *nebelbleich* gyászosan és érzelmesen halálsápadt, mintha Schubert molnárlegényének virágait látnánk. Az egész (nemcsak Bostridge, hanem Heine és Schumann által szándékoltan) képzavaros jelenet játékos lírában oldódik fel.

„Korrekt” megszólaltatások – Olaf Bär, Christoph Prégardien, Werner Güra

Olaf Bär,³⁶ Christoph Prégardien³⁷ és Werner Güra³⁸ felvételére – a sor még hosszasan, ám feleslegesen folytatható volna, mivel az elmúlt néhány évtizedben

³⁶ Olaf Bär – Schumann: Liederkreis Op. 24; Kerner-Lieder Op. 35 (z.: Geoffrey Parsons) EMI 1991.

³⁷ Christoph Prégardien – Schumann: Liederkreis Op. 24; Kerner-Lieder Op. 35 (z.: Michael Gees) RCA 2001.

a korábban mostohán kezelt, de legalábbis nem „agyonénekelt” dalciklus megszólaltatásainak száma megszorodott – leginkább a *korrekt*, a *kellemes* és a *kulturált* jelző illenék, ami énekesi teljesítmény esetén kétes értékű elismerés. A tempók pontosak, a vokalitás és az intonáció nemkülönben, a kötelezően elvárt, a legtöbbeknél hallható hangsúlyok, legalábbis az evidensek, jórészt a helyükön vannak.



Olaf Bär

(Forrás: www.bach-cantatas.com)

Az egysíkú, egyenletes unalomréteggel bevont megszólaltatás alighanem az eszköztelenség fogalma félreértelmezésének a következménye. Ha a klasszikus éneklésben létezik „eszköztelenség”, az legfeljebb a hatáselemek tetten érhetőségének elkendőzését akarhatja jelenteni. Egyediség, színek, megjelenítőerő és kontúrok nélkül a megszólaltatás (érdemben interpretációt emlegetni túlzás volna, de így komoly félreértelmezésről sem lehet szó) a dalciklus felületén marad, elmegy mellette, a kilenc dal húsz percében „nem történik semmi”: korrekt és kulturált, mert követi a kotta nyilvánvaló előírásait, de megreked azon a szinten, ami az interpretáció számára csak kiindulópontként szolgálhat.

Értelmezhetetlen felvételek – Florian Boesch, Christian Gerhaher

Florian Boesch lemeze³⁹ vokális szempontból – márpedig a daléneklés tekintetében is ez lenne a kiindulópont, amire bármi egyéb épülhet – nem üti meg azt a mércét, ami a klasszikus dal megszólaltatásához elengedhetetlen. A líra selypegő, gügyögő infantilizmussá válik; frázisokról, ívekről nincsen szó, ezekről a hang unos-untalan „leesik”; ahol nyomaték, hangsúly vagy szín szükségeltetne, prózát hallunk, beszédet a hangokon (optimális esetben a

³⁸ Werner Güra – *Schöne Wiege meiner Leiden* / Clara & Robert Schumann, Brahms (z.: Christoph Berner) Harmonia Mundi 2004.

³⁹ Florian Boesch – *Schumann–Heine: Lieder* (z.: Malcom Martineau) Onyx 2009.

hangokon, és legalább annyiszor a hangok mellett). A felvétel óhatatlanul Elisabeth Schwarzkopf egyik mesterkurzusára enged asszociálni, ahol egy reménybeli énekesnő felé hangzott el az ominózus mondat: „*Nennen Sie das Singen? Sie sprechen ja auf den Tönen. Das macht doch jede Hausfrau!*”



Christian Gerhaher
(Forrás: <https://cso.org>)

Christian Gerhaher felvétele⁴⁰ több szempontból is kevésbé értelmezhető. Intellektusa és zeneértése, amelyről kötetei is tanúskodnak,⁴¹ a dalok megszólaltatását nem – ezúttal sem – hatja át. Az 1. dal énekbeszédben hangzik el, jórészt a hangok mellett – de sajnos kuplénak nem elég érdekes. A következő dalban (2) az érdemi éneklést igénylő részek ismét megmaradnak a disztonált markírozás síkján. A madarakhoz intézett kérdés (3) érzelmi, gondolati, hangulati töltete éppen annyi, mintha a napi menü iránt érdeklődne. A dalok során továbbhaladni felesleges: a vokális megszólaltatás szempontjából egyik sem éri el a megfelelő/értékelhető szintet, a közvetítendő tartalom, emóció, atmoszféra helyett egyenköd lepi be a *Liedeket*. Mindaz, ami Boesch felvételére áll, összességében Gerhaher lemeze kapcsán is elmondható, ám az énekes kiemelt, ikonikussá stilizált helyzete e tekintetben súlyosító körülmény. A német zenekritika egybehangzó diktuma, miszerint Gerhaher a jelen és a közelmúlt „legnagyobb dalénekesé” (ami ellen a közelmúltban, a jelenségről pontos diagnózist adva, Christa Ludwig és Edda Moser is állást foglalt néhány mondatban), elsősorban „intellektuális interpretációi” okán. Vajon *intellektuális* alatt eszerint nem az a jelenség értendő, amit Joachim Kaiser „Fischer-Dieskau tévedhetetlen, szinte riasztó perfekciójaként és Schwarzkopf lefegyverző intellektusaként”⁴² írt le? (Szándékoltan két olyan énekest választva a Kaiser-jellemzések közül, akikkel szemben bírálóik soha nem az antiintellektualizmus,

⁴⁰ Christian Gerhaher – Schumann: *Alle Lieder* (z.: Gerold Huber) Sony Classical 2021.

⁴¹ Christian Gerhaher: *Halb Worte sind's, halb Melodie*. Leipzig 2015; *Lyrisches Tagebuch – Lieder von Franz Schubert bis Wolfgang Rihm*. München 2022.

⁴² Joachim Kaiser: *Erlebte Musik von Bach bis Strawinsky*. Hamburg 1977.

hanem éppenséggel a „túl sok intellektus, túl sok artificioz, túl sok eszköz, túl kevés szív, túl kevés közvetlenség, túl kevés természetesség” kritikáját hangoztatták.) Az intellektuális interpretáció a semmitmondó, vokálisan elégtelen, tompa, differenciálatlan és kívülálló recitálást jelentené? Ha a Gerhahert piedesztálra emelő zenekritikának valóban sikerülne hosszabb távra kanonizálnia ezt a tévutat, úgy az énekes által felvett „Schumann: *Alle Lieder*” mint évtizedekre referenciapontként fenyegető album hatása romboló lesz.

Új megoldások a régiak talaján – André Schuen

André Schuen interpretációja – Daniel Heide kíséretével⁴³ – tendenciájában Fischer-Dieskau a dalciklusból készült legkorábbi felvételével mutat rokonságot. (Mindkét lemez az adott énekes harmincegy éves korában készült, így a néhány évvel később már karakterisztikussá váló egyéni jegyek – a bírálók szemében: manírok – még csak kezdeményekként, nyomokban jelennek meg.) Alapvetően a dalciklus romantizáló oldalát ragadja meg, de kellően árnyalt ahhoz, hogy ne simuljon bele a „korrekt” megszólaltatások lapos unalmába. A groteszk irányába nem mozdul el, olyan merész torzításokat és hangszíneket sem alkalmaz, mint Fassbaender és Bostridge vagy a késői Fischer-Dieskau és Schreier, de tanáránál, Wolfgang Holzmairnál jóval bátrabb és expresszívebb hangadást választ. Mindezen megszólaltatások (és nyilván még számos további) ismertek lehettek Schuen előtt, mert nyilatkozatai alapján és más felvételei tanúsága szerint is sokszor merít ezekből inspirációt és technikai megoldásokat, de ezen a szilárd bázison állva önálló interpretációt hoz létre ezen és későbbi lemezein is.



André Schuen

(Forrás: www.operabase.com)

Az 1. dalban a „vajon eljön-e?” (*Kommt fein's Liebchen heut'?*) önálló kérdés, a sor előtt hallani a kettőspontot. A heroikus, sötétített hangszínű indítás (2) a dal

⁴³ André Schuen – Schumann / Wolf / Martin: *Lieder* (z.: Daniel Heide) Avi 2015.

végére felháborodássá tornyosul (...*verschworen*, / *Spotten sie tückisch*...). A 4. dal zord hangvétele, a *Zimmermann* kemény, a *Totensarg* kísérteties hangszíne indulatos leszámolás a nyomasztó érzésvilággal, ha kell, az élet árán is: a koporsót a főszereplő a fejében/szívében lakozó áccsal teljes szándékegységben készíti. Az 5. dal a magasztos, gúny nélküli lovaghangtól eljut az élettől búcsúzólíráig, a főszereplő intellektuális reflexiója nélkül. A mitológiai képeknél (6) már az irónia is megjelenik (*Von der Schlang' im Paradies*), de a sértettség és a düh eszközeként, amelyet az énekes a dal zárósorában fortissimóig fokoz. A 7. dal emlékeztet a legerősebben Fischer-Dieskau 1956-os felvételére, de nem puszta kópia. A keserű felismerés utáni ellágyulás – nyilván a nő képének megjelenése a főszereplő lelki szemei előtt – hangszíne máshová kerül: a nagy előd az utolsó előtti strófa megismételt utolsó sorában (*Tod und Nacht*), Schuen a záróstrófa utolsó sorában (*fromm und mild*) helyezi el e kontrasztot. Az epilógus (9) komolyan vett és komolyan vehető feltámadási jelenetté stilizálódik: a sírból küldött üzenet célba ér, ahogy talán a schuberti molnárlegény reménye szerint a lány lépte majd életre kelti a sírba szórt virágokat (*Dann Blümlein alle, / Heraus, heraus!*).

Válogatás a dalok cikluson kívüli megszólaltatásaiból

Irmgard Seefried⁴⁴ 1956-ban Erik Werba kíséretével énekelte lemezre a ciklus 8. és 9. dalát, és e felvétel több szempontból is a legjobb megszólaltatások közé sorolható: a hang fénykorát és a Seefriedre jellemző interpretáció lényegét – ahogy egyetlen széles ecsetvonással alkotja meg a dalt – egyaránt megmutatja. Nem véletlenül oszlott (akárcsak a „Callas vagy Tebaldi” kérdésben az operarajongó) a *Lied*kedvelő publikum egy időben két táborra a „Schwarzkopf vagy Seefried” kérdés kapcsán. Számos eltérés (a Josef Krips által életre hívott, legendás *Mozart Ensemble*-tagság, a közös fellépések és lemezek) mellett a különbséggel, hogy az utóbbi két énekesnő mind megnyilvánulásaik fényében, mind mások visszaemlékezései szerint valóban elismeréssel viseltetett egymás művészetére iránt. A 8. dal instrumentalitása egy pillanatra sem válik hűvössé, a 9. dal pedig egy pillanatra sem nehezül el: a tónus a nagypátoszú képekben (*Wie ein Lavastrom der dem Ätna entquillt*) is könnyed, a szerelem harmatja (*Der Liebe Geist einst über sie taut*) játékosan hull alá, majd az egész érzékeny lírába olvad át (*Dann löst sich des Liedes Zauberbann...*) az érzelmes giccs leghalványabb árnyéka nélkül.

⁴⁴ Irmgard Seefried – Lieder (z.: Erik Werba) Deutsche Grammophon (1956) 2007.



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

Eberhard Waechter⁴⁵ a ciklus két dalát énekelte lemezre. A Bécsi Operaház baritonjával még a 30-as évei közepén bekövetkezett hangi krízis előtt készült a felvétel, így az instrumentum a maga teljében hallható. Az 5. dalban a búcsúzó fájdalma jól megjelenik, a düh is emelkedett marad; a 9. dal hangvétele kissé túl komolyra, heroikusra sikerül, minden kettősség, játék és idézőjel nélkül – mint interpretáció mindkettő inkább szokványos.



Mack Harrell
(Forrás: www.discogs.com)

Mack Harrell⁴⁶ felvétele (Brooks Smith kíséretével) az '50-es években készült, és egy Karin Branzell-lel közös lemezen került kiadásra. A 9. dal operás nagypátossal indít, ami az aránytalan képeket – bár ironia és parodisztikus igény nélkül, ám – korántsem stílusidegenül jeleníti meg. De az utolsó strófa, a dalok és a szerelem feltámadása olyan intim líraisággal cseng, ami a felvételt túlemeli a jó ökonómiával felépített énekesi megszólaltatás szintjén, és a művészi interpretációk sorában engedi elhelyezni.

⁴⁵ Eberhard Waechter singt Lieder von Robert Schumann, Carl Loewe, Hugo Wolf, Richard Strauss (z.: Heinrich Schmidt) Columbia (1965) 1992.

⁴⁶ Karin Branzell–Mack Harrell – Lieder Recital (z.: Brooks Smith) Symposium (195?) 2005.

Werner Krenn,⁴⁷ a '70-es évek osztrák tenorja néhány operai szerepe mellett oratórium- és dalénekesként vált ismertté. A 2., a 8. és a 9. dalt egy 1970-ben, Erik Werba kíséretével készült felvétel őrzi. A dalok közül az utolsó lírájában érvényesül legjobban a hang alapkaraktere. Az interpretáció konvencionális, nem tartogat meglepetést, de abszolút muzikális és érzékeny éneklés. *Tenore di grazia*, ami a német énekesek között nem gyakori; nincsen meg benne a majdani *lirico-spinto* ígérete (mint például Fritz Wunderlichben), de magasságai egy pillanatra sem élesek, természetesen, erőlködés nélkül szólalnak meg, a falzett – amint ez Mozart-felvételeiből is kihallik – integrált része a hangnak.



Anna Prohaska

(Forrás: <https://bachtrack.com>)

Anna Prohaska,⁴⁸ az újabb opera-és dalénekes generáció figyelemreméltó tagja, repertoárja egyedi és rendhagyó, a barokktól a kortársig terjed, épp e két végpontra és a *Liedre* (illetve tágabb értelemben véve a dal műfajára) helyezett hangsúllyal, és nem mellesleg innovatív stílusérzékkel. 2020-as *Paradise Lost* című lemezén – amely a klasszikus zenében is teret hódító *concept albumok*, tematikus lemezek sorát gazdagítja, többek között René Fleming *Voice of Nature*-je, Joyce DiDonato *Edenje* és Benjamin Appl *Forbidden Fruit*ja mellett – a dalciklus 6. darabja kapott helyet. (A tematikus albumoknak olykor megvan – pontosabban: kellően tehetséges megvalósítás esetén meglehet – az a hozadéka, hogy az énekes olyan darabokat válogat össze, amelyek mindegyikében mondandója is van, és amelyekben képes eredeti interpretációt nyújtani. Ahelyett, hogy felénekelné a háromszázadik sablonos *Müllerint* vagy az ötszázadik közhelyes *Winterreisét* pusztán azért, mert bizonyos énekesi szint felett vagy szint eléréséhez obligát penzumnak érzi, hogy az ő neve alatt is fusson egy *Müllerin*- vagy egy *Winterreise*-lemez.)

⁴⁷ Werner Krenn – Schubert & Schumann Lieder (z.: Erik Werba) Decca 1971.

⁴⁸ Anna Prohaska – Paradise Lost (z.: Julius Drake) Alpha 2020.

Prohaska minden romantikától megfosztja a hajóra rohanó figuráját, futtában engedi visszakiáltani a nő felé düh- és gúnytirádáját. A hangvétel elidegenítő, expresszív és szarkasztikus: az álságos becézgetésből csúfondáros gúnyba átcsapó hangszín (*Ei, mein Lieb...*), a mitológiai kép groteszkériáját festő torzítások, a *Tod* hisztériába hajló sikolyszerűsége mind kiválóbbnál kiválóbb megoldások. Az eszközhasználaton ebben a dalban – és egyik-másik további *Lied*felvételén is – erőteljes Fassbaender- és éppoly erős Schwarzkopf-hatást érezni, imitáció nélkül. Prohaska bizonyosan sokat hallgatta ezen – és más korszakos – énekesnők felvételeit is, és merített belőlük inspirációt. De csak inspirációt, mivel ezt – a Schwarzkopf-hatásnál maradva – kizárólag azon dalokban érvényesíti, amelyeket a nagy előd nem énekelt; tehát a megismert eszköztárból merít, de egyénítéssel, azt a saját értelmezéséhez felhasználva.

A jelen írásban elemzett felvételek a Liedinterpretationen youtube csatorna 3/4. számú lejátszási listáján hallgathatók meg:

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