

RICHARD STRAUSS: *NÉGY UTOLSÓ DAL*

Hetvenöt év – negyven felvétel

A *Vier letzte Lieder* 1950-es ősbemutatója óta eltelt háromnegyed évszázadban legalább kétszáz stúdió-, lemezen kiadott vagy egyéb módon közzétett élőfelvétel született a dalokból, ami megközelíti a *Die schöne Müllerin* diszkográfiai tételeinek számát. Méghozzá úgy, hogy a *Négy utolsó dal* a hanglezet elterjedését követően fél évszázaddal született. Valamint úgy, hogy a *Müllerint* valamennyi hangfaj képviselői énekelték, míg a *Strauss-Lieder* esetében a nem szoprán hangfekvésű megszólaltatások száma elenyésző.

A *VIER LETZTE LIEDER* SZÜLETÉSE

A zeneszerző utolsó éveinek kedélyállapot-lenyomatát híven közvetítik a kiadó, Ernst Roth szavai: „*Straussnál tett rendszeres látogatásaimról mindig depresszáltan tértem haza. Valamit tenni kell, hogy kiragadjuk Strausst világvége-hangulatából, amit még buzgón folytatott Goethe-olvasmányai sem enyhítettek.*”² Strauss családja, barátai és kiadója unszolására ismét komponálni kezdett.³ Ekkor születtek az opusszám nélküli művek,⁴ a *Handgelenksübungen*,⁵ ahogy a komponista a zenetudós barát, Willi Schuh felé ironizált: „*Életművem a Capriccióval lezártam, és az a zene, amit tovább firkálok örökösöm javára, csuklógyakorlat, a zenetörténet szempontjából teljesen jelentéktelen. Csak azért csinálom, hogy elűzzem a tétlen órák unalmát, elvégre az ember nem töltheti az egész napot Wieland olvasásával vagy skatjátékkal.*”

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

² Ernst Roth: *Musik als Kunst und Ware. Betrachtungen und Begegnungen eines Musikverlegers*. Zürich, 1966.

³ Timothy L. Jackson: *Ruhe, meine Seele! and the Letzte Orchesterlieder*. In: Bryan Gilliam (ed.): *Richard Strauss and His World*. Princeton, 1992.

⁴ A *Négy utolsó dal* az Asow-féle jegyzék szerint (Erich Hermann Mueller von Asow–Erich Hermann: *Richard Strauss: Thematisches Verzeichnis, I–III*. Wien, 1950–1974) az AV 150-es, a Trenner-féle (Franz Trenner: *Richard-Strauss-Werkverzeichnis*. Wien, 1999) szerint a TrV 296-os jelzetet viseli.

⁵ Timothy L. Jackson: *The Last Strauss: Studies of the Letzte Lieder*. Ph.D. Diss., City University of New York, 1988.



Richard Strauss

(Forrás: <https://www.classical-music.com>)

Strauss így ír Karl Böhmnek egyik levelében az alkotói folyamatról, amelynek eredményeként a *Négy utolsó dal* gyűjtőcím alatt ismert *Orchesterlieder*, a „csuklógyakorlat-kompozíciók” is megszülettek: „Egy két- vagy négyütemnyi zenei frázis tüstént bevillan.⁶ Papírra vetem, és rögtön nyolc-, tizenhat- vagy harminckét-ütemnyi frázissá bővítem, amit értelemszerűen nem hagyok változatlanul, hanem, miután rövidebb vagy hosszabb időre félretettem, utóbb olyan végleges formára dolgozom át, ami kiállja a legszigorúbb, legszenvtelenebb önkritika mércéjét is. Ez a munkafolyamat akként zajlik, és elsősorban azon múlik, hogy kivárom azt a pillanatot, amikor a fantázia képes és kész ismét szolgálatomra állni. De e készenlétet leginkább a komolyabb pihenés, a hosszabb töprengés, vagy akár a lelki felindulás (düh vagy harag) hívja elő és táplálja. E szellemi folyamatok nem kizárólag a velem született tehetség, hanem az önkritika és az önnevelés területére tartoznak. 'A zsenialitás szorgalom' – Goethe mondta állítólag. De a szorgalom és a munkakedv sem velünk született, hanem belénk nevelődött.”⁷

A címadás, a dalciklus-jelleg kérdése

A *Négy utolsó dal* cím alatt összefoglalt *Lieder* elnevezése filológiailag köztudottan két okból is megtévesztő. Egyrészt – s ez a fontosabbik –, mivel a dalokat Strauss aligha szánta egyetlen egységnek, *Liederkreis*nek, amint a keletkezéstörténetből ki is világlik: a *Vier letzte Lieder* címet nem a zeneszerző, hanem a Boosey & Hawkes kiadó vezetője, Ernst Roth adta a daloknak. A kiadás számára a sorrendet szintén Roth határozta meg, valamint ő döntött úgy, hogy e négy *Lied* ciklusként tétessék közzé. Az eljárás nagyban emlékeztet a – valójában egy Rellstab- és egy Heine-dalciklust, valamint és egy Seidldalt együvé gyűjtő – *Schwanengesang* születésére: a gyűjtőcím, a sorrend és a

⁶ Az idézet az olykor hangoztatott, rövid frázisokból kiinduló zenei építkezéstről is vall, hiszen Strauss e ponton határozta meg a döntő különbséget Mozart hosszú és a maga kurta frázisú kompozíciós módszerét illetően – ahogy Cherubino második áriája kapcsán Böhmnek mondotta: „Sajnos csak apró, rövid témák szoktak eszembe jutni, de azokból a komponálás során mindent ki is hozok, amit csak lehet.”

⁷ Karl Böhm: *Begegnungen mit Richard Strauss*. Wien–München, 1964.

Liederkreis-jelleg ott sem a zeneszerzőtől, hanem a dalokat Schubert halála után publikáló kiadótól, Tobias Haslingertől származik.⁸

A négy zenekari dal – nem kötelező érvényű, az első megszólaltatások alkalmával még eltérő, ám néhány esztendő után elfogadottá vált és mára szinte egyöntetűen bevett – sorrendje a kiadói szándék szerint: *Frühling*, *September*, *Beim Schlafengehen*, *Im Abendrot*. A koncert- és lemezgyakorlat a Roth-féle kiadás által felállított (tematikai és harmóniai szempontok alapján egyaránt meggyőző) struktúrát, az utólag megalkotott dalciklus-jelleget követi, ellentétben a dalok kompozíciós kronológiájával (*Im Abendrot*, *Frühling*, *Beim Schlafengehen*, *September*) vagy az ősbemutató sorrendjével (*Beim Schlafengehen*, *September*, *Frühling*, *Im Abendrot*).

A *Malven*, Strauss utolsó dalának sorsa

A másik félrevezető elem a *Vier letzte Lieder* cím *letzte* szava, bár az interpretáció szempontjából e filológiai pontatlanság lényegtelen, és a kiadónak sem róható fel, mivel a valóban *letztes*ről, az utolsóként megalkotott, nem töredékben maradt dalról nem tudhatott. Évtizedeken át lappangott egy *Lied*, amely a „négy utolsóként” számontartott – közülük is a legkésőbb befejezett *September* – után két hónappal született: a *Malven*. A svájci Betty Wehrli-Knobel versét zongoradalba öntő *Mályvákat* Strauss 1948. november 23-án Montreux-ben komponálta, és több (az *ős-Ariadne* 1912-es stuttgarti, az átdolgozott *Ariadne* 1916-os, *Az árnyék nélküli asszony* 1919-es és *Az egyiptomi Helena* 1928-as bécsi) ősbemutatója főszereplőjének, a New Yorkban élő Maria Jeritzának nyújtotta át posta útján „*Der geliebten Maria diese letzte Rose*” ajánlással *utolsó rózsaként*. Levelében ekként írt: „*Mielőtt december 15-én elindulnék klinikai kéjutazásomra, egy kis dalt szereztem, amelyet mellékelek. Talán egy kis örömet szerzek vele Önnek. Kérem, fényképeztesse le számomra, és tartsa meg a kéziratot.*” Az énekesnő válaszevele 1949. március 16-án kelt: „*Hogyan köszönjem, köszönhetném meg e csodás dalt? Az embereket a szenvedés készleti sírásra, de az emberek örömeiben is sírnak. Velem ez utóbbi történt. Végtelen örömeiben úgy bögtém, mint egy öleb. Őszinte szívvel köszönjük mindketten ama boldogságot, amit a két csodás dallal szerzett.*”⁹ (A köszönet többszáma Jeritza negyedik férje, Irving P. Seery nevében is beszél, a daloké pedig a *Malven* mellett a *September*re utal.)

⁸ Nótári Tamás: *A Schwanengesang bővítményekkel*. Parlando 2023/5.

⁹ John M. Kissler: ‘*Malven*’: Richard Strauss’s ‘*Letzte Rose*’! Tempo 185. June/1993.



Maria Jeritza (mint egyiptomi Helena) és Richard Strauss
(Forrás: <https://operaplus.cz>)

Az egyébként nem túl jelentős, a halhatatlanságra valóban csak utolsó *Strauss-Lied*ként érdemes *Malven* létét és sorsát évtizedeken át homály fedte, mivel Jeritza a fotokópiát nem juttatta vissza Strauss-hoz. Schuh írása¹⁰ két befejezetlen dalra tesz utalást: az egyik a valóban töredékként fennmaradt, szopránra és zenekarra szánt *Nacht*, a másik a *Malven*, amelynek első változatát Strauss vázlatfüzetében látta, s melynek öt kezdőütemét közölte is – arról nem tudott, hogy a zeneszerző utóbb befejezte és Jeritzának dedikálta a dalt. A díva 1968-ban egy Hesse-versre komponált dal publikálatlan kéziratáról beszélt a sajtónak,¹¹ ami meglehetősen zavart keltett, mivel többen a Hesse költeményére szerzett, töredékben maradt kórusmű, a *Besinnung* befejezett változatát gyanították az énekesnő birtokában. Kiderült természetesen, hogy az utalás a *September* egy példányára vonatkozott. Az addig ismeretlen, Jeritza által a világ szeme elől féltékenyen őrzött – a Strauss-kutatást elbizonytalanító interjúban a címet is óvakodott említeni – *Malven* 1982-ben bekövetkezett halála után bukkant elő a hagyatékából.¹² Az autográf 1984. december 12-én a Sotheby's aukcióján talált gazdára hatvanegyezer dollárért; a dal ősbemutatójára 1985. január 10-én a New York-i Avery Fisher Hallban került sor Kiri Te Kanawa előadásában, Martin Katz zongorakíséretével.

Öt utolsó dal?

Ami a *Vier letzte Lieder* ciklusjellegét illeti, a szakirodalom sokat töprengett afelett, hogy vajon Strauss utolsó zenekari dalai, a *letzte Orchesterlieder* kapcsán egyrészt dalciklusról lehet-e szó,¹³ vagy sem,¹⁴ másrészt pedig nem volna-e érdemes a *Négy*

¹⁰ Willi Schuh: *Unvollendete Spätwerke von Richard Strauss*. Schweizerische Musikzeitung 90. 1950.

¹¹ Barbara A. Peterson: *Richard Strauss in 1948–49: Malven, September und letzte Briefe an Maria Jeritza*. Richard Strauss-Blätter NF 31. 1988.

¹² John M. Kissler: 'Malven': Richard Strauss's 'Letzte Rose'! Tempo 185. June/1993.

¹³ Alan Frank: *Strauss' Last Songs*. Music and Letters 31. 1950.

¹⁴ Alan Jefferson: *The Lieder of Richard Strauss*. New York, 1971.

helyett *Öt utolsó dal*ról beszélni. Hiszen a *Ruhe, meine Seele!* – az eredetileg 1894 májusában Karl Henckell versére komponált zongoradal (Op. 27/1) – zenekarra újjáalkotott változata kronológiailag az *Im Abendrot* és a *Frühling* között született. Timothy L. Jackson felveti, hogy e régi-új dalt az *Im Abendrot* előjátékának lehetne tekinteni és – akár az előadóművészi gyakorlatban is – a *Beim Schlafengehen* elé kellene beiktatni. Jackson e négy dal születésének kronológiájából, a *Ruhe, meine Seele!* zenekari dallá komponálásából, az öt dal tematikai rendjéből, valamint a két, dallá komponálni fontolgatott, majd utóbb elvetett Hesse-vers, a *Nacht* és a *Höhe des Sommers* szövegéből, illetve a *Not-Motiv* elemzéséből vezeti le érvelését, miszerint Strauss *Liederkreis*t, még hozzá (nem Hesse–Eichendorff-, hanem Hesse–Henckell–Eichendorff-, vagyis) ötdarabos dalciklust kívánt alkotni.

Tematikai megokolása szerint: a *Frühling* a tavasz képét láttatja a télből visszanézve; a *September* a nyáret az őszből visszatekintve; a *Beim Schlafengehen* az éjjel visszaidézett nappalét; a *Ruhe, meine Seele!* recitativo-elmélkedés az elmúlás előtt; az *Im Abendrot* pedig a tél, a homály és a halál víziójának áriája. Ekként – hiszen a négy évszak közül három, a tavasz–nyár–ősz-hármaság az első két dalban foglaltatik össze – a *Beim Schlafengehen* éj-atmoszférája a *Ruhe, meine Seele!* elnyugvás előtti, meditatív karakterével együtt alkotná az *Im Abendrot* felvezetését.¹⁵

Az érvelés önmagában meggyőző, de – célként a „feltárt autenticitás” helyreállítása lebegett a zenetudós előtt – nyilván nem írta felül a sok évtizedes előadóművészi hagyományt. Az ötdalos ciklus koncepcióját a *Lieder* megszólaltatói nem ültették át a gyakorlatba, így az okfejtés a Strauss-filológia terepén maradt, és nem befolyásolja a *Négy utolsó dal* énekesi interpretációinak áttekintését.

Az ősbemutató előkészítése kapcsán említettekkel Kirsten Flagstad életrajzírója és állandó zongorakísérője, Edwin McArthur is cáfolni látszik az „Öt utolsó dal” koncepcióját. Eszerint Strauss maga kérte fel az énekesnőt „*mára híressé vált Négy utolsó dala*” megszólaltatására, feltételül „elsőrangú karmester” közreműködését szabva – tehát a *Ruhe, meine Seele!* zenekari változata nem került szóba a zeneszerző és Flagstad között. Az életrajzból az is következhetne, hogy Strauss dalciklusnak, szervesen összetartozó egységnek tekintette utolsó zenekari dalait. Ám a „dalciklus-koncepciót” árnyalja a zeneszerző 1949 májusában írott levelének szóhasználata, legalábbis akkor, ha nem *vaticinium ex eventunak* vesszük: Strauss levelében valóban a „*meine 4 letzten Lieder*” fordulat szerepel, ám ez jelenthet „*4 utolsó dalomat*”, de „*4 legutóbbi [azaz legújabb] dalomat*” is.

¹⁵ Timothy L. Jackson: *Ruhe, meine Seele! and the Letzte Orchesterlieder*. In: Bryan Gilliam (ed.): *Richard Strauss and His World*. Princeton, 1992.

A DALOK ÉS KÖLTŐIK

Frühling – Tavasz (Hermann Hesse)

A kriptahomályban fákról és kékellő légről, illatról és madárdalról szőtt álom a tavasz eljöttekor fényben úszó csodaként tárul fel az egymásra ismerés gyengéd csábításával, testet-lelket átjáró gyönyörével: „*In dämmrigen Grüften / Träumte ich lang / Von deinen Bäumen und blauen Lüften, / Von deinem Duft und Vogelsang. / Nun liegst du erschlossen / In Gleiß und Zier, / Von Licht übergossen / Wie ein Wunder vor mir. / Du kennst mich wieder, / Du lockst mich zart, / Es zittert durch all meine Glieder / Deine selige Gegenwart.*” Tandori Dezső átültetése énekesi megszólaltatásra nem alkalmas ugyan – a fordító előtt nem is ezen cél lebeghetett –, de az 1899-ben írott vers költőiségét visszaadja: „*Kriptahomályon az álom / nyugodni nem hagyott: / kék szellőd járt a fákon, / illatod és madárdalod...*”.



Willi Schuh (középen)
(Forrás: <https://www.leo-bw.de>)

A *Frühling* szövegének első felbukkanása Strauss jegyzeteiben 1947 elejére tehető, ami egybecseng Schuh állításával, mely szerint egy Hesse-rajongó ebben az esztendőben adta át a zeneszerzőnek a költő verseskötetét, amelyből Strauss több verset is kiválasztott dalai számára.¹⁶ Strauss a *Frühling* partitúráját 1948. július 20-án fejezte be, a particella két nappal korábban készült el. A dedikáció címzettje Willi Schuh (és neje), aki kutatásai fókuszába az 1936 óta már közeli barátként is tisztelt Strauss életművét helyezte.¹⁷

September – Szeptember (Hermann Hesse)

A még virágos, de már gyászra készülő kertet a szeptemberi eső figyelmezteti a közelgő elmúlásra; az akác aranylevelei lassan peregnek alá; a nyár csendes borzongással pillant önnön hanyatlására, csodálkozó, révült mosollyal nézi a haldokló kertet, tulajdon álmát;

¹⁶ Willi Schuh: *Unvollendete Spätwerke von Richard Strauss*. Schweizerische Musikzeitung 90. 1950.

¹⁷ Timothy L. Jackson: *Ruhe, meine Seele! and the Letzte Orchesterlieder*. In: Bryan Gilliam (ed.): *Richard Strauss and His World*. Princeton, 1992.

elnyugodni vágyva a rózsáknál még meg-megáll, lassan lehunyva fáradt szemét: „*Der Garten trauert, / Kühl sinkt in die Blumen der Regen. / Der Sommer schauert / Still seinem Ende entgegen. / Golden tropft Blatt um Blatt / Nieder vom hohen Akazienbaum. / Sommer lächelt erstaunt und matt / In den sterbenden Gartentraum. / Lange noch bei den Rosen / Bleibt er stehen, sehnt sich nach Ruh. / Langsam tut er die großen / Müdgewordenen Augen zu.*” Az 1927-ben írott költemény Tandori-féle fordítása átad ugyan valamit a képekből, de a szövegtől révén ható vers nyelvi eleganciája részben el is vész. Vagy csak azért tűnhet így, mert az olvasó prozódiaérzetét már elurulta a Strauss-kompozíció? „...*Rózsáknál elálldogál / a nyugtot váró évszak. / Szeme fénye: apály / pillái elalélnak.*”

A *September* vázlat a *Beim Schlafengehen*-vázlat után három oldallal szerepel Strauss füzetében. Mellette egy *Violinkonzert*-töredék, valamint jegyzetek egy Hesse-vershez, a *Nachthoz*, amit Strauss szintén zenekari dalnak szánt. A *September* vázlat 1948. augusztus 10-ére datálható, partitúrája szeptember 20-án öltött végső formát. A dedikációban olvasható „*Mr. & Mme Seery*” Maria Jeritza és férje, Irving P. Seery személyét takarja.¹⁸

Beim Schlafengehen – Lefekvéskor (Hermann Hesse)

A naptól, az élettől megfáradt embert mint elpihenni vágyó gyermeket az éj csillagmiriádja öleli körül; kezéből kihull a tett, elméjéből a gondolat, érzékeit az álom nyugtatja el; a béklyóiból szabadult, szárnyát kitaró lelket az éj varázsköre mélyebb, igazabb, az eddig megéltnél ezerszeresen teljesebb életre várja: „*Nun der Tag mich müd gemacht, / Soll mein sehnliches Verlangen / Freundlich die gestirnte Nacht / Wie ein müdes Kind empfangen. / Hände, laßt von allem Tun, / Stirn vergiß du alles Denken, / Alle meine Sinne nun / Wollen sich in Schlummer senken. / Und die Seele unbewacht / Will in freien Flügen schweben, / Um im Zauberkreis der Nacht / Tief und tausendfach zu leben.*” Tandori fordítása – kivált az utolsó strófában – megközelíteni látszik az eredeti szöveg atmoszféráját (*És a lélek szabadon / hadd lebegjen, őrizetlen: / várd őt, varázs-vadon, / ezer új életre leljen*), ugyanakkor az első két versszak kényszerű, nyelvtanilag indokolt alanycseréi (*bágyadt gyermekként fogad / éji csillagfényt özönnel*) kevésbé szolgálják Hesse 1911-es költeményét.

A *Beim Schlafengehen* ajánlásának címzettje a Strauss pénzügyeit intéző zürichi bankár, Adolf Jöhr és neje; a datáláshoz is az ő visszaemlékezései nyújtanak támpontot. Rosenbergi találkozásuk (1948. július 28.) után, amikor Strauss náluk vendégeskedett Zürichben, egy ebéd alkalmával mutatta meg az épp akkor befejezett particellát – kidolgozott énekszólammal, egyelőre csak jelzésszerű kísérettel –, s jelentette be, hogy

¹⁸ Barbara A. Petersen: *Ton und Wort. The Lieder of Richard Strauss*. Ann Arbor, 1980.

a dalt vendéglátóinak dedikálja. Schuh a partitúra fotokópiáját elküldte Jöhrnek, aki utóbb az örökösök jóvoltából az eredetinek is birtokába jutott.¹⁹ A bankár megjegyzi, hogy Strauss előző este az ő könyvtárában bukkant rá Hesse kötetére, tehát vélelmezi, hogy az inspirációt és a megkomponálást néhány óra választhatta el egymástól. Ám ennek a *Frühling* lejegyzése a *Tagebuch*-ba, a Hesse-versekkel kötött behatóbb megismerkedés ténye ellentmondani látszik. Ami biztos: a *Beim Schlafengehen* partitúrája 1948. augusztus 4-én készült el.

Im Abendrot – Alkonyfényben (Joseph von Eichendorff)

A balsorsban és örömben egymást kezét el nem eresztő, vándorútjuk végén a csend birodalmába érkező emberpár képében lehetetlen nem Richardot és Paulinét látni. Az elnyugvó völgyek esthomályában az „illatálmos” légbe „még két pacsirta vág”. Hadd szárnyaljanak csapongva, akár a testből tovaröppenő lélek; „el ne vétsük egymást / ég föld magányokon”, „vár ránk a nyugalom”. Az alkonyfény mély nyugalmán a fáradt vándorok képe dereng át – vagy ez talán már a halál? „Wir sind durch Not und Freude / Gegangen Hand in Hand, / Vom Wandern ruhen wir / Nun überm stillen Land. / Rings sich die Täler neigen, / Es dunkelt schon die Luft, / Zwei Lerchen nur noch steigen / Nachträumend in den Duft. / Tritt her, und laß sie schwirren, / Bald ist es Schlafenszeit, / Daß wir uns nicht verirren / In dieser Einsamkeit. / O weiter stiller Friede! / So tief im Abendrot, / Wie sind wir wandermüde – / Ist dies etwa der Tod?” A vers Tandoritól idézett fordulatai az Eichendorff-líra nemességének méltó magyarításai – a fordítás egy ponton hagy érdemi hiányérzetet: az utolsó mondat végére pont kerül kérdőjel helyett. S ha a kérdés elmarad, mire feleljenek a pacsirták piccolo-trillái?

Az *Im Abendrot* szövege – mint utóbb megkomponálandó vers – Strauss kézírataiban először egy 1946. április 3-i bejegyzésben, a Lausanne-ban kelt *Schweizer Tagebuch*-ban bukkan fel. Az 1947-es *Napló* vonatkozó lapján a vers felett ez olvasható: „1945, die Mongolen in Europa”. Az évszám nem a bejegyzés dátuma: a szovjet invázióra utaló szavakat az ugyanezen lapra beragasztott újságkivágás teszi érthetővé, ami Drezda műkincseinek elrablásáról, keletre szállításáról számol be. Hogy melyik és mikori újságból való a kivágás, nem azonosítható, de – mivel 1946-ban történt eseményként említi a fosztogatást – valószínűleg 1947 januárjából származik. Drezda Strauss kilenc operabemutatójának adott otthont, a város, hagyományai, épületei és kincsei szívének kedvesek voltak. A cikk és a megjegyzés, valamint az *Im Abendrot* egyazon naplóoldalon – beszédesebb az összhatás aligha lehetne, milyen kedélyállapotban ragadta meg a zeneszerzőt az Eichendorff-vers. A kiadó, Ernst Roth szerint – aki egyúttal a dal dedikációjának címzettje is – a kompozíció első vázlati már 1946 végén

¹⁹ Timothy L. Jackson: *Ruhe, meine Seele! and the Letzte Orchesterlieder*. In: Bryan Gilliam (ed.): *Richard Strauss and His World*. Princeton, 1992.

vagy 1947 elején megszülettek. A kiadónak átadott partitúrát megelőző, a Roth-család tulajdonába került particella az 1948. április 27-i dátumot viseli.²⁰ Így az Eichendorff-vers Strauss általi első lejegyzése és a partitúra (1948. május 6.) között jó két esztendő telt el.

Eichendorff és Hesse költészete a Strauss-életműben

Strausst Joseph von Eichendorff tizennégy verse ihlette komponálásra, de a szám a dalok csekélyebb jelentőségének tükrében megtévesztő. Az 1927-ben komponált, négy dalból (*Der Morgen, Mittagsruh, Der Abend, Die Nacht*) álló kórusmű, a *Die Tageszeiten* (Op. 76/1–4) nem tartozik a legismertebb Strauss-művek közé.²¹ Az 1876-ban, tizenkétévesen komponált *Zwei Lieder*, a két acapella kórusdal (AV 25/1–2; TrV 37/1–2), a *Morgengesang* és a *Frühlingsnacht* – e vers kiteljesedését dalként már Schumann *Eichendorff-dalciklusában* (Op. 39/12) elérte²² – és a tizenhatévesen, 1880-ban „*Seinem lieben Papa*” dedikált *Hét négyszólamú dal* (AV 67/1–7; TrV 92/1–7) a gyermek- és ifjúkori zsengek sorát gyarapítja, melyeket Strauss nem kívánt utóbb publikálni.



Joseph von Eichendorff
(Forrás: <https://en.wikipedia.org>)

Tehát a tizennégy Eichendorff-vers közül csupán egyetlen, az *Im Abendrot* bír valódi súllyal a Strauss-életműben. Fontosságát tovább növeli a *Vier letzte Lieder* kronológián és filológián – a dalok komponálási sorrendjétől és az utóbb felbukkant *Malventől* függetlenül – túlemelkedő szimbolikája: Strauss az Eichendorff-dallal búcsúzva zárja le a klasszikus *Lied*tradíciót. Az *Im Abendrot* önremiszenciája a *Tod und Verklärung*ból újabb magaslatba emeli a jelképesen a straussi életművet is lezáró opust,²³ hiszen a haldokolásról utolsó óráiban ezt mondta menyének: „...*pontosan olyan, ahogy a Halál és megdicsőülésben megkomponáltam*”. Ennek témáját 1894-ben ekként foglalta össze:

²⁰ Timothy L. Jackson: *Ruhe, meine Seele! and the Letzte Orchesterlieder*. In: Bryan Gilliam (ed.): *Richard Strauss and His World*. Princeton, 1992.

²¹ Norman Del Mar: *Richard Strauss: A Critical Commentary on His Life and Works, II*. London, 1969.

²² Nótári Tamás: *Válogatás az Eichendorff-dalciklus (Schumann, Op. 39) felvételeiből*. Parlando 2024/5.

²³ Linda Hutcheon–Michael Hutcheon: *Four Last Songs. Aging and Creativity in Verdi, Strauss, Messiaen, and Britten*. Chicago–London, 2015.

„...a legmagasabb, idealista célok felé törő ember, talán éppen egy művész végórái, ... gondolatai végigviszik egész múltján. Feldereng előtte gyermekkora, ifjúsága, céljaival és szenvedélyeivel, s amikor a fájdalmak újra visszatérnek, megjelenik előtte életútjának gyümölcse, az eszme, az ideál, amelynek megvalósítására, művészi megjelenítésére törekedett, de amelyet nem tudott beteljesíteni, mert az embernek nem adatik meg, hogy mindezt véghez vigye. Közeledik a halál órája, a lélek elhagyja a testet, hogy az örökkévaló térben dicsőségesen kiteljesedve találja meg mindazt, ami idelent nem teljesedhetett be.”²⁴



Hermann Hesse

(Forrás: <https://en.wikipedia.org>)

Hesse költészete Strausst utolsó éveiben kezdte foglalkoztatni. Utóbb a töredékben maradt Hesse-dalt a vázlatok alapján – a *Nachté* utóbbi mindössze két kottasorból áll (ám a strófákra vonatkozó harmónia- és hangszerelés-instrukciókkal) – Thomas Henning fejezte be a Strauss-örökösök hozzájárulásával. Így a Strauss-dalok posztumusz ösbemutatóit a *Vier letzte Lieder* 1950-es és *Malven* 1985-ös premierje után a *Nacht* (AV 303) 2021 októberi, drezdai *Uraufführungja* is gyarapította, valamint *Besinnungé* (AV 306; TrV 298) ugyanazon év novemberében Berlinben.

Hogy a történelem eltérő helyzetbe sodorta a kortársakat, az nyilvánvalóan Hessét érintette érzékenyebben: „Amíg Badenben voltam, Strauss is ott volt, és gondosan kerültem, hogy megismerkedjem vele, bár a kedves öregúr nagyon rokonszenves volt. Egyszer, amikor Markwalderrel egy esti találkozót beszéltem meg, mondták: kapóra jön, Strauss is ugyanabban az órában érkezik hozzájuk, és örülne, ha összeismerkedhetnénk. Visszavonultam, és azt mondtam, nem akarok Strauss-szal megismerkedni. Természetesen ezt nem így közölték vele, hanem valahogy kimentettek. Az, hogy Straussnak zsidó rokonai vannak, természetesen nem írandó a javára, és nem is mentség számára, mert éppen a rokonság miatt – hiszen már rég módfelett gazdag volt – le kellett volna mondania arról, hogy a náci kínálta előnyöket és elismerést is elfogadja. [...] Nem volt meg benne az az erő, amellyel ellenállhatott volna a gonosznak. Nincs jogunk

²⁴ Norman Del Mar: *Richard Strauss: A Critical Commentary on His Life and Works, I.* London, 1962.

érdemben vádolni, de, úgy vélem, jogunk van távolságot tartani tőle."²⁵ Hogy Strauss sűrű intervenciókkal, sőt, a láger kapujában az örökkel vitatkozva megpróbálta menye, Alice Strauss (von Grab-Hermannswörth) rokonait kimenteni Theresienstadtból, és örülhetett, amiért végül menyét és unokáit törékeny, folyvást fenyegetett biztonságban tudhatta, s hogy a hivatalos kultúrpolitika részéről nem egy megalázó helyzetet kényszerült elviselni, az a már több évtizede svájci állampolgár Hesse előtt aligha volt ismert. A levél inkább arról tanúskodik, hogy a három évvel később az *Entnazifizierungsverfahren*ben felmentett²⁶ Strausst Mr. Brown álnéven meginterjúvoló férfi – 1945 májusában a *Stripes and Stars*ban, az amerikai haderő lapjában megjelent – cikke sem maradhatott hatástalan. Mr. Brownt, vagyis Klaus Mannt családi okokból érthető sértettség fűtötte, hiszen Strauss, akárcsak Hans Pfitzner, aláírta a Thomas Mann *Leiden und Größe Richard Wagners* című esszéje elleni, Hans Knappertsbusch által megfogalmazott manifesztumot, még hozzá anélkül, hogy Mann írását olvasta volna. Ám az ugyanazon időszak rémségeivel szembesülő kortársként – ellentétben azzal, ahogy a nagyképű utókor nem egyszer törvényt ül Strauss felett – Hessének joga volt a zeneszerzővel szembeni fenntartásainak hangot adni.

1957. június 23-án Herbert Schulzénak címzett levelében – a fentebb idézettekkel egybecsengően – Hesse ekként ír: sosem vonzódott igazán Strauss zenéjéhez; élete egy szakaszában a *Don Juant* és a *Till Eulenspiegel*t szórakoztatónak találta, ám a zeneszerzőt Hitler idején a rezsinnak tett és rezsimtől elfogadott gesztusai „kiközösítetté tették” a szemében. A *Vier letzte Lieder* Hesse-dalai kapcsán benyomását ekként összegzi: a három dal „*mint Strauss egész zenéje: virtuóz [virtuos], kifinomult [raffiniert], tele mesterségbeli szépséggel [voll handwerklicher Schönheit], szétfolyó [ohne Zentrum] és öncélú [nur Selbstzweck]*”; csak néhányszor hallotta őket rádióban. Ám azért, hogy nem ismerte fel, Strauss miféle öröklétbe emelte három (jól sikerült, de a német líra *corpus*ában csak a kompozíciók okán jelentős) költeményét, Hessét „*nincs jogunk érdemben vádolni*” – elvégre nála nagyobb költők sem mérték fel a verseikre született *Lieder*ek nagyságát, ahogy Weimarból sem érkezett válasz Schubert levelére.

AZ ŐSBEMUTATÓ

Kirsten Flagstad és Wilhelm Furtwängler (1950)

A premierre 1950. május 22-én került sor a londoni Albert Hallban, az előkészületeknek megfelelően Kirsten Flagstaddal, Wilhelm Furtwänglerrel és a Philharmonia

²⁵ Hermann Hesse: *Musik. Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe*. Frankfurt am Main, 1976.

²⁶ Mario Riberi: *Can Art ever Claim to Be Above Politics? Taking Sides and Collaboration by Ronald Harwood*. LawArt 2021; Michael Walter: *Strauss in the Third Reich*. In: Charles Youmans (ed.): *The Cambridge Companion to Richard Strauss*. Cambridge, 2010; Joseph Wulf: *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Gütersloh, 1963.

Zenekarral. Az 1945-ben Walter Legge által alapított Philharmonia Orchestra néhány év alatt „*olyan hírnévre tett szert, hogy erre esett Richard Strauss választása is a háború után, 1947 októberében Londonban rendezendő diadalhangversenye számára*”.²⁷ Flagstad felkérése a dalok ősbemutatójára, bár Strauss-szerepet sosem énekelt – utóbb, az '50-es évek első felében németországi és norvégiai estjein szólaltatott meg részleteket az *Elektrából*²⁸ –, a zeneszerző szándékán és a művészi szempontokon túl szimbolikus is lehetett: a háború utáni évek megpróbáltatásai szellemi sorsközösséget teremthettek a komponista és az énekesnő között. Mindkettejük számára hosszú út vezetett a kollaboráció vádjától a felmentésig: Flagstad 1941-ben hazatért Amerikából férjéhez, a nagyiparos Henry Johansenhez, akit 1944-ben a nácikkal való együttműködés vádjával bebörtönöztek, ahol a tárgyalások megkezdése előtt 1946-ban meghalt – utóljára az énekesnő is a börtönbe találkozhatott férjével. (Többek között ezért is lehetetlen az 1951-es, Bruno Walter vezényelte *Fideliót*²⁹ Flagstaddal a címszerepben megrendülés nélkül hallgatni.) A férj vagyonának elkobzása mellett Flagstad vagyonát is több évre zárlat alá vették, bizonyítania kellett, hogy az saját művészi pályájának keresménye, s hogy sohasem lépett fel a német megszállók előtt.



Wilhelm Furtwängler és Kirsten Flagstad
(Forrás: <https://furtwangler.fr>)

Elisabeth Furtwängler visszaemlékezései szerint Furtwängler és Strauss utóljára 1948-ban találkoztak, s ekkorra eltemetve hajdani konfliktusaikat, a beszélgetés barátságos és kellemes hangnemben folyt.³⁰ A *Vier letzte Liederről* a beszámolóban nem esik szó, márpedig az ősbemutató fényében a dirigens özvegye aligha hallgatta volna el e zenetörténetileg oly fontos momentumot.

Az ősbemutatót – illetve az egész estét, amelyen a *Meistersinger* előjátéka, a *Siedfried-Idyll*, a *Tristan-Vorspiel*, a *Liebestod* és a *Siegfrieds Rheinfahrt* is elhangzott – a BBC közvetítette, ám e rádiófelvétel utóbb nem volt fellelhető. A *Négy utolsó dalt* viszont külön rögzítették, hogy a másolatot megküldjék Dzsajacsamaradzsa Vodejar, a zenekar

²⁷ Elisabeth Schwarzkopf: *On and Off the Record. A Memoir of Walter Legge. The Most Influential Man in Twentieth Century Classical Music.* New York, 1982.

²⁸ Edwin McArthur: *Kirsten Flagstad.* New York, 1965.

²⁹ Ludwig van Beethoven – *Fidelio* (v.: Bruno Walter) Walhall (1951) 2009.

³⁰ Elisabeth Furtwängler: *Über Wilhelm Furtwängler.* Wiesbaden, 1980.

mecénása, a Maiszúri Királyság zeneértő és hanglemezgyűjtő maharadzsája számára. Az ősbemutató későbbi kiadásai³¹ ezen – a kor rögzítéstechnikájának (a tesztfelvételeknél használt hordozó okán) alatta maradó, ám a századelő felvételein edződött fül számára korántsem zavaró minőségű – acetátlemezen alapulnak, amely a Furtwängler-irodalom szerint nem is az előadás, hanem a főpróba alkalmával készült.³²



Dzsajacsamaradzsa Vodejar
(Forrás: <https://furtwangler.fr>)

Hogy a dalok Roth kiadásától eltérő sorrendjét (*Beim Schlafengehen, September, Frühling, Im Abendrot*) ki, illetve mi alapján határozta meg, a forrásokból nem derül ki. Így, mivel a *Frühling* nem elsőként hangzott el, nem jelenthető ki, hogy Furtwängler dramatikus kezdésre törekedett volna, ám az allegretto kivételesen lendületes és erőteljes, valamennyi zenekari felvételnél dinamikusabb: két perc és negyven másodperc. A *Tavaszi* tessiturája – ahogy utóbb számtalan énekesnőnek – Flagstad számára is kényelmetlen, a *Wunder* magasságát egy terccel transzponálja, de az áradó, sodró összhatás, a heroikus tavaszébredés ezzel sem szenved csorbát. (Utóbb az énekesnő el is került a *Frühlinget*: az 1952-es, Georges Sébastian vezényelte koncert lemeze³³ is a négyből csak három dalt tartalmaz.) A *September* a maga négy és negyed percével mindenképp a lendületesebb, a *Beim Schlafengehen* bő öt perce a közép-tempós megszólaltatások közé tartozik. Flagstad hangja mindvégig fenséges nagysággal és lírai melegséggel cseng: a *Beim Schlafengehen* „in Schlummer senken” sorában a sok vihart látott vándor elnyugszik, az *unbewacht* pedig a szabadulás nagy gesztusával bocsátja röptére a lelket. Az *Im Abendrot* hét perc negyven másodpercével vontatottság nélkül lesz a megnyugvás és megnyugtató búcsúhymusz.

A VIER LETZTE LIEDER-FELVÉTELEK ARANYKORA (1950–1970)

Annelies Kupper és Eugen Jochum (1950)

³¹ Kirsten Flagstad in Concert (v.: Wilhelm Furtwängler) Gebhardt (1950) 1999.

³² Herbert Haffner: *Furtwängler*. Berlin, 2006.

³³ Kirsten Flagstad – Richard Wagner; Richard Strauss (v.: Georges Sébastian) Audite (1952) 2010.

A *Vier letzte Lieder* interpretációtörténetével foglalkozó munkák³⁴ rendszerint Sena Jurinac és Fritz Busch koncertjét sorolják fel mint a következőként rögzített felvételt. Azonban fennmaradt egy, a dalok diszkográfiájában, a lemezeket tárgyaló írásokban nem említett előfelvétel 1950. december 1-jéről Annelies Kupperrel mint szólistával; a dirigens Eugen Jochum, aki a Bajor Rádió szimfonikusait vezényli.³⁵ Ezen, a londoni ősbemutató rögzítésének minőségét meghaladó, ugyanazon esztendőben készült, azzal énekesi és karmesteri interpretációként is bőven egyenrangú felvétel megérdemli, hogy elnyerje méltó helyét a *Négy utolsó dal* lemeztörténetében.



Annelies Kupper

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

A dalokat az ősbemutató, tehát Flagstad után is számos drámai hanggal bírós és a *hochdramatisch* repertoárban jeles énekesnő adta elő koncerten, illetve énekelte lemezre. Hogy a drámai hangok e birtokosai mennyire kívántak drámai hangzást kölcsönözni a daloknak, merőben eltérő és egyéni. Hanne-Lore Kuhse,³⁶ Marton Éva³⁷ vagy Deborah Voigt³⁸ drámaibb – annak is szánt, vagy csak túl vaskos és nyugtalan hangadással megvalósított – interpretációival szemben Inge Borkh,³⁹ Jessye Norman⁴⁰

³⁴ Michael Kennedy: *Richard Strauss: Vier letzte Lieder (Four Last Songs)*. In: Alan Blyth (ed.): *Song on Record, I*. Cambridge, 1986; Ralph Moore: *Richard Strauss: Four Last Songs*. Musicweb International 2018.

(http://www.musicweb-international.com/classrev/2018/Nov/Strauss_four_last_survey.pdf)

³⁵ Annelies Kupper – Les Raretés d'Eugen Jochum, Tahra (1950) 2011.

³⁶ Hanne-Lore Kuhse – Richard Wagner: *Fünf Gedichte von Mathilde Wesendonck*; Richard Strauss: *Vier letzte Lieder* (v.: Václav Neumann) Eterna 1965.

³⁷ Eva Marton – Richard Strauss: *Salome (Highlights)*; *Four Last Songs*; *Malven* (v.: Andrew Davis) CBS Records 1985.

³⁸ Deborah Voigt – Richard Strauss: *Don Juan*; *Vier letzte Lieder*; *Tod und Verklärung* (v.: Kurt Masur) Teldec (1998) 2007.

³⁹ Inge Borkh – Luigi Cherubini: *Medea*; Richard Strauss: *Vier letzte Lieder* (v.: Ferdinand Leitner) Ponto (1958) 2002.

⁴⁰ Jessye Norman – Richard Strauss: *Vier letzte Lieder*; *6 Orchesterlieder* (v.: Kurt Masur) Philips (1982) 2006.

vagy Gwyneth Jones⁴¹ (túl későn rögzített) felvétele a leglíraibb oldalhoz sorolható. Hogy az énekhang líraibb világossága vagy drámaibb tömörsége nem áll semmilyen viszonyban a tempóválasztással, az az egyes felvételek és a tempó-kérdés kapcsán írottakból kiderül.

Ám a lírai és a drámai hangvétel legpregnansabb megjelenéseit – ami nem a szentimentális szenvelgés vagy a verismót idéző nyersesség szinonimája – keresve, s ennek során a vokálisan is kielégítő felvételeknél maradva, Lois Marshall 1958-as interpretációjának napfényes lírájához képest Kupper felvétele helyezkedik el a skála másik végpontján. A papírformát felülíró ténykörülmeny az énekesnő *Fachja*: a hamburgi, majd a háború után a müncheni operaház oszlopos szopránjaként a lírai és a *jugendlich dramatisch* szerepek legjavát (Almaviva grófnét, Donna Annát és Fiordiligit, Évát, Elzát, Erzsébetet és Sieglindét, a *Marschallint*, Ariadnét, Arbellát és Chrysotemist, Aidát, Desdemonát és Ameliát, Manont, Mimit, Toscát és Liùt) énekelte. A vele készült lemezek – jórészt keresztmetszetek – megbízható, kivált középhregiszterében telt hangot mutatnak, ám egyértelműen nem drámai vagy mezzóba hajló *falcon*-szopránt.



Eugen Jochum

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

Ehhez képest Kupper hangja és hangvétele a *Vier letzte Lieder* élőfelvételén – s ebben karmesterként Jochum méltó partnere – valamennyi drámai szopránnál és drámainak szánt interpretációnál nagyobb erővel szólal meg. Tömör középhregiszteréhez szinte mezzoszopránt idéző mélységek és stabil magasságok társulnak. A tempók a mai standardizálásnál rugalmasabbak, a felvétel időtartama huszonegy perc (a *Frühling* három és fél, a *September* bő négy, a *Beim Schlafengehen* szűk öt és fél, az *Im Abendrot* nyolc percet tesz ki), de szétfolyó és elomló érzelmességnek nyoma sincsen – Jochum nem az énekszólam alatt, hanem a zenekari részeknél alkalmaz szélesebb tempókat, a nagyívű áradás egy pillanatra sem hagy alább. Ha az összhatás intenzitását – Kupper és Jochum megközelítése kevésbé meditatív – egy-egy részletnél kellene tetten érni, úgy a

⁴¹ Gwyneth Jones – Richard Strauss: *Vier letzte Lieder*; *Orchestral Songs* (v.: Roberto Paternostro) Koch Schwann 1991.

hatalmas lélekszárnyak és az éj misztikus varázsköre (*Und die Seele unbewacht...*), valamint az *Im Abendrot* utolsó strófájának első két (*O weiter, stiller Friede! / So tief im Abendrot*) apoteózisszerű sora, a *wandermüde* mélységes mélyről felszakadó sóhaja illusztrálná legjobban az interpretáció Wagner-heroína gesztusú monumentalitását.

Lisa Della Casa és Karl Böhm (1953)

Flagstad és Furtwängler ősbemutatóját, valamint Kupper és Jochum előfelvételét Sena Jurinac és Fritz Busch 1951-es stockholmi előfelvétele⁴² követi. A tempó kiegyenlített, a felvétel hossza tizenkilenc perc; az énekesnő hangja üde és meleg. A nem éppen élénk – allegretto helyett inkább andante – *Frühlingben* elmarad a tavaszébredés, de a *September* nyárbúcsúja a *matt* és a *staunet* leheletnyi döbbenetével és a „*die müden, müden, müden Augen*” líraiságával meggyőző, akárcsak a *Beim Schlafengehen* altatódal-közvetlensége és az *Im Abendrot* békés rezignációja, amit valódi, válaszra váró kérdés zár. Ám a csak később kereskedelmi forgalomba került Flagstad–Furtwängler-, Kupper–Jochum- és Jurinac–Busch-felvételnél az interpretációs hagyományra összehasonlíthatatlanul nagyobb hatást gyakorolt az első stúdiófelvétel.

Erre Bécsben, 1953 júniusában került sor Lisa Della Casával, Karl Böhmmel és a Bécsi Filharmonikusokkal.⁴³ A dalok rendje a lemezen a Flagstad és Furtwängler felállította maradt: a *Beim Schlafengehen* átviszi a hallgatót az álmok világába; a *September* enyhe mélabúját a *Tavaszbizsergető* csábítása követi; a vándorút végén az alkony fénye várja az utazókat. Hogy Karl Böhm és Strauss valaha váltottak-e szót e dalok megszólaltatásáról, tempóit, hangvételét illetően, nem tudhatni. Ha így lett volna, Böhm a zeneszerzőről szóló könyvében bizonyára említést tesz róla – az *argumentum e silentioból* következtetve nemleges válasz vélelmezhető. Bár a komponista utolsó éveinek elsőszámú bizalmi karmestere Clemens Krauss volt, Strauss Böhmben is zenei hagyatékának letéteményesét és – a bécsi Staatsoper élén – utódját látta, amint ezt az 1945. április 27-én kelt *Künstlerliches Vermächtnis*, az európai operajátszásról szóló memorandum, művészeti végrendelet is bizonyítja. Az 1942-ben a *Capriccio*hoz írott kísérőesszét Strauss ekként zárja: „*A partitúrában pontosan meghatároztam, amit akarok! [...] A hangjegy- és szöveghű interpretáció és a kongeniális improvizáció 'fivér és nővér', mint a szó és a hang!*”⁴⁴ Böhm felfogása a dalokban is ezen intenció szellemében fogant.

⁴² Sena Jurinac – R. Strauss: Vier letzte Lieder; Mozart; Smetana; Tchaikovsky: Airs d'Opéras (v.: Fritz Busch) EMI (1951) 1989.

⁴³ Lisa Della Casa Sings Richard Strauss – Four Last Songs and Opera Scenes (v.: Karl Böhm) Regis (1953) 2012.

⁴⁴ Richard Strauss: *Geleitwort zu 'Capriccio'*. In: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Zürich, 1949.



Karl Böhm és Lisa Della Casa
(Forrás: <https://www.opusklassiek.nl/>)

A mérvadó és máig viszonyítási pontként szolgáló felvételek közül ezen első lemez, a Della Casa–Böhm-interpretáció tempóválasztása jelenti az egyik végpontot. A *Frühling* három és negyed, a *September* szűk négy, a *Beim Schlafengehen* öt és szűk negyed, az *Im Abendrot* szűk hat perce – a sorrendtől függetlenül – összességében tizennyolc és bő negyed perces felvételt ad ki. Della Casa hangja és hangvétele üde, amikor kell napsugaras, amikor kell, álomlebegést közvetít. A vokális megvalósítás – ha az időnkénti, az énekesnő nem egy dalfelvételén hallható aspirálástól eltekintünk – ideálisan találkozik az interpretáció szellemével: drámai gyásztónus és pátosz helyett elegánsan derűs és kiegyensúlyozott visszapillantás, mosolyteli nyugtázása az elmúltaknak, leheletnyi szecessziós *tristesse*-szel, a dalokat záró kérdőjellel. Ha visszaidézzük a néhány esztendővel korábbi Annette Brun–Richard Strauss-féle *Allerseelen*-felvételt,⁴⁵ akkor a feltevés nem tűnik megalapozatlannak: a zeneszerző ilyesfajta elegáns líraisággal, feszes dinamikával, emelkedetten, de nem patetikusan, nem érzelmesen és nem gyászosan, hanem a Della Casa–Böhm-tónusban, könnyed sodrással és egy leheletnyi távolságtartással vágyhatta megszólalni hallani e dalokat.

Elisabeth Schwarzkopf és Otto Ackermann (1953) / Széll György (1965)

Számos énekesnőtől áll rendelkezésre több felvétel is a *Négy utolsó dalból*: Sena Jurinac,⁴⁶ Teresa Stich-Randall,⁴⁷ Gundula Janowitz, Elisabeth Söderström,⁴⁸ Kiri Te

⁴⁵ Annette Brun – Richard Strauss: *Der Bürger als Edelmann*; Duett Concertino; Strauss Conducts Strauss (v.: Richard Strauss) CPO (1947) 2016.

⁴⁶ Sena Jurinac – R. Strauss: *Vier letzte Lieder*; Mozart; Smetana; Tchaikovsky: *Airs d’Opéras* (v.: Fritz Busch) EMI (1951) 1989; Sena Jurinac–Christa Ludwig – Strauss: *Vier letzte Lieder*; Mahler: *Lieder eines fahrenden Gesellen* (v.: Malcolm Sargent) BBC Legends (1961) 2002.

⁴⁷ Teresa Stich-Randall–Gérard Souzay – Fauré: *Requiem*; Strauss: *Four Last Songs* (v.: Ernest Ansermet) Cascavelle (1961) 2008; Teresa Stich-Randall Sings Richard Strauss (v.: Laszlo Somogyi) Westminster 1964.

⁴⁸ Elisabeth Söderström – Strauss: *Vier letzte Lieder*; *Capriccio* (excerpt); Ravel: *Shéhérazade* [...] (v.: Antal Dorati) BBC Legends (1976) 2004; Elisabeth Söderström Sings Richard Strauss (v.: Richard Armstrong) EMI 1982.

Kanawa, Lucia Popp⁴⁹ és Renée Fleming egyaránt két- vagy többlemezes *Vier letzte Lieder*-énekesek. De a műből legfeljebb egy lemezük vált valóban klasszikussá: további megszólaltatásaik vagy jó színvonalú, de nem gyökeresen eltérő szellemben fogant interpretációk, vagy eltérők ugyan, de alatta maradnak önmaguk elé is mércét állító felvételüknek.

Elisabeth Schwarzkopffal bármely más énekesnél több *Négy utolsó dal*-felvétel érhető el, jórészt koncertek lemezkiadásaként: Hertbert von Karajannal (1956-ból),⁵⁰ Kertész Istvánnal (1962-ből),⁵¹ Széll Györggyel (1964-ből)⁵² és John Barbirollival (1969-ből).⁵³ De két lemeze egyenjogúan vált viszonyítási ponttá és mércévé: az 1953 szeptemberének utolsó napjaiban Otto Ackermann pálcája alatt a Philharmonia Zenekarral⁵⁴ és az 1965. szeptember elején a Berliini Rádió Szimfonikus Zenekarával, Széll György vezényletével rögzített stúdiófelvétel.⁵⁵ A két interpretáció részleteinek kidolgozásában – és ha van olyan *Vier letzte Lieder*-megszólaltatás, amelynél részletgazdagságról lehet beszélni, akkor e két Schwarzkopf-felvétel az – és összhatásában igen különböző atmoszférát teremt és eltérő megközelítésről tanúskodik.



Elisabeth Schwarzkopf

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

⁴⁹ Lucia Popp – Strauss: *Vier letzte Lieder*; *Daphne – Closing Scene*; *12 Lieder* (v.: Klaus Tennstedt) Warner Classics (1982) 2012; Lucia Popp–Edita Gruberova–Karita Mattila – Richard Strauss: *Vier letzte Lieder*; *Brentano-Lieder*; *Orchesterlieder* (v.: Michael Tilson Thomas) Sony (1993) 1994.

⁵⁰ Elisabeth Schwarzkopf – Richard Strauss: *Vier letzte Lieder*; *Ariadne* (v.: Herbert von Karajan) Andromeda (1956) 2013.

⁵¹ Elisabeth Schwarzkopf – Beethoven: *Symphonie No. 8*; Strauss: *Vier letzte Lieder*; Bartók: *Konzert für Orchester* (v.: István Kertész) Orfeo (1962) 2013.

⁵² Elisabeth Schwarzkopf – Richard Wagner: *Faust-Overtüre*; Richard Strauss: *Don Quixote & Vier letzte Lieder* (v.: George Szell) Audiophile Classics, Concertgebouw Series (1964) 2001.

⁵³ Elisabeth Schwarzkopf – Richard Strauss: *Vier letzte Lieder* (v.: John Barbirolli) London (koncert) 1969.

⁵⁴ Elisabeth Schwarzkopf – R. Strauss: *Vier letzte Lieder*; *Capriccio*; *Arabella* (v.: Otto Ackermann) EMI (1953) 1987.

⁵⁵ Elisabeth Schwarzkopf – Richard Strauss: *Vier letzte Lieder & 12 Orchesterlieder* (v.: George Szell) EMI (1965) 1997.

Az 1953-as *Frühling* kezdőszínet Schwarzkopf a hideglelős kriptahomályból meríti (*In dämmerigen Grüften*), az álom az elkínzott, bezárt lélekben fogant (*Träumte ich lang*). Az „*und Vogelsang*” frázisa nem érzékelteti vagy jelzi a madárdalt – az énekhang és a kíséret válik madárdallá, olyan éteri harmóniájú madárdallá, ami talán nem is létezhet, de amit az ébredni vágyó lélek a sírboltban a természet hangjának esszenciájaként álmodott. A kitáruló tavasz (*Nun liegst du erschlossen*) és a kinyíló horizont egyre szélesedik, ujjongó pompává (*In Gleiß und Zier, / Von Licht übergossen*) emelkedik a csoda szárnyán (*Wie ein Wunder vor mir*). Az álmokép és az ébredő lét az egymásra ismerés boldogságában kulminál: a „*Du kennst mich wieder*” mosolya szinte örömkacajig, a „*Du lockst mich zart*” szerelmi csábításág emelkedik; a zárósorok (*Es zittert durch all meine Glieder / Deine selige Gegenwart*) hangja pedig már valóban remeg, érzéki beteljesülésre várva. A tempó a maga három perc húsz másodpercével lendületes, de nem vágózó. A lélek bejárta utat a hangszínek kontrasztja lépésről lépésre festi meg a kriptasötétől az előmlő fényárig, a mámorító extázisig. Egyetlen szó sem engedi a hallgató fantáziáját üresjáratban mélézni: minden hang és frázis új színnel, lételetibb és életigenbőbb árnyalattal, érzékibb csábítással pergeti a lélek- és tavaszébredés színesfilmjét.

A *September*ben a kert tónusa (*Der Garten trauert*) komor, de nem a mélygyászé – a dalban, bár búcsúzik, még a nyár hangját halljuk. A „*Der Sommer schauert / Still seinem Ende entgegen*” sorspár a Schwarzkopf által az interjúkban és mesterkurzusokon sokszor hangoztatott tézis remeke, hogyan kell egy frázison belül a hangszínek váltásával hangulatátmeneteket festeni. A *Sommer* mosolyog, a nyár teljes pompájával ragyog – a *schauert* is ragyog, de már mosoly nélkül, egy leheletnyi, a szót megfestő borzongással. A következő sorokban még mindig a nyarat látjuk, még hozzá az őszre rácsodálkozó mosollyal (*Sommer lächelt erstaunt...*) – a *Sommer* fényes, bánatszín nélküli –, és itt történik a váltás, ekkor kezdődik a nyár halála: az „*... und matt*” frázisában a hang elfakul, egy pillanatra eltűnik belőle minden vitalitás, a *matt* szürke ködfüggönyként hull alá. Az „*In den sterbenden Gartentraum*” frázisa a haldokló, szinte végvonagló *sterbenden*ből eljut az utolsó ragyogásemlékkel felcsillanó *Gartentraum*ig. A *Rosen* hangja a legszebb, Schwarzkopf és Tiana Lemnitz „Pamina-bánatát” idéző *Kopfklang*, amely plasztikusan olvad át a „*sehnt sich nach Ruh*” világos mellhangjába. Az utolsó sorok (*Langsam tut er die großen / Müdgewordnen Augen zu*) az egyre elnehezülő tekintet képe, a hangszín egyre álmatagabban csúszik át az ébrenlétből a pihenésbe, az *Augennél* a szem utolsó pillarezdüléssel lezárul. A dal pontosan négy percet tesz ki, időtartamát tekintve az egyik leglendületesebb *September*. Papírforma szerint a kimértebb tempó elmélázóbb lehetne, elvben jobban sugallhatná az elmúláshangulatot, de ezzel mindössze – mint a legtöbb felvételen – statikus rajzot, állóképet kapnánk. Schwarzkopf és Ackermann mozgóképen láttatja a folyamatsort, a képkockákat páratlan

hangzásdramaturgiával vágva, egymásra vetítve, kollázsolva: a csupa fényességgel ragyogó nyár csillogásából úsztatja át az atmoszférát az önnön elmúlásával szembesülő őszelőbe, újabb és újabb, csillogó és elégikus, utoljára felfénylő és melankolikusan elhaló, elfakult és harmóniában elnyugvó nyár- és őszzsínekkel.

A *Beim Schlafengehen* első strófája (*Nun der Tag...*) mintha egyetlen sóhajként szakadna fel. Ám e fáradt sóhaj egyúttal a jól végzett nap és élet derűje is: a „*Freundlich... / ...empfangen*” sorok hangszínén mosoly ömlik el. Ám ahogy a tempó leheletnyit lassul (*Alle meine Sinne nun*), a fényből az álmom és ébrenlét közti alagútba jutunk (*Wollen sich in Schlummer senken*) – a „*Schlummer senken*” hangszíne elfakul, az előző dal *mat*tját, a közelítő nihilt idézve. Az interpretáció dinamikája tehát – a négy és fél perces, kivételesen rövid, a mérvadó felvételek közül legrövidebb időtartammal – , ellentétben számos megszólaltatással, nem az altatódal-jellegre épít: az elnyugodni vágyó lélek a második strófa utolsó sorának néhány taktusa erejéig lép be Hypnos és Thanatos birodalmába. Ám ezen alagúton, köztes léten átérve a világ és a hang a *Seele* pianissimójából fortéig szárnyalva ismét kinyílik (*Und die Seele unbewacht*). A „*Will in freien Flügen schweben*” melizmái megint mozgóképszerűek: nem pusztán kimerevített suhanás, hanem élénk szárnycsapások, mintha az utolsó dal, az *Im Abendrot* pacsirtáit látnánk: a test rabságából szabadult lélekmadár bátran repül be az éj varázskörébe, ahol soha nem látott fények miriádja várja (*Um im Zauberkreis der Nacht / Tief und tausendfach zu leben*).



Otto Ackermann

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

Az *Im Abendrot* első sorának gondja és öröme határozott kontrasztként festetik meg: a „*Wir sind durch Not*” fáradtsággal és az „*und Freude*” derűvel telt színén át jutunk el a nyugalom honába (*Gegangen Hand in Hand, / Vom Wandern ruhen wir / Nun überm stillen Land*). A mind árnyasabb völgy (*Rings sich die Täler neigen*) és az alkonylég (*Es dunkelt schon die Luft*) elsötétülő hangszínét a pacsirapár, az alkonyon túli fény, az életen túli lét reményképe ragyogással (*Zwei Lerchen nur noch steigen*), a „*Nachträumend in den Duft*” sora merengő nosztalgiával tölti el. A végső nyugalom ideje, a társ magányt űző közelsége (*Tritt her, und laß sie schwirren, / ... / In dieser*

Einsamkeit) derűvel csillog, szorongás nyomát nem hallani, csak a végtelen béke és a megbékült alkony hangját (*O weiter stiller Friede! / So tief im Abendrot*). A „*Wie sind wir wandermüde*” soron hallik át – a számtalan felvételen sajnos már a dal első sorát halálos kimerültséggel felhőző – fáradtság: a *wandermüde* megremeg, ezen az egyetlen szón reszket át, ebben sűrűsödik össze a „*Not und Freude*”, a tavasztól az alkonypírig leélt élet összes szorongattatása. „*Ist dies etwa der Tod?*” – szinte elsuttogott pianissimót hallunk, csodálkozót, dermedt rémület nélkül: talán ez, talán csak ennyi a halál? A *Tod* világos o-ja a messzeségbe távolodik, a kérdés kérdés marad. A tört ragyogást és rezignált derűt sugárzó hang és hét perc tíz másodperces, de összhatásában – a második és harmadik dal dinamikájához képest kivált – kimért tempó összhangja együtt teremti meg a későősz alkonyszínét.



Elisabeth Schwarzkopf, Alfred Brendel, Walter Legge és Széll György
(Forrás: <https://www.schubertiade.at>)

A tempódiferencia csak az egyik aspektus: az 1953-as (három hónappal az első, a Della Casa–Böhm-lemez után született) felvétel hossza bő tizenkilenc, az 1965-ben Széll Györggyel rögzített huszonkettő és háromnegyed perc, ám a két interpretáció egyéb tekintetben is markánsan eltér egymástól. Alan Sanders és J.B. Steane diszkográfia- és interjúkötetében Schwarzkopf a későbbi felvételt ítélte sikerültebbnek: „*Sokan állítják, hogy az első a jobb. Valóban más. A hang sokkal fiatalabb. Nem gondolom, hogy az első volna a jobb, noha a másodiknál lehet hallani, hogy a hang érettebb, de persze a versek sem egy fiatal teremtésnek, hanem egy érettebb embernek szánt költemények. Semmiképp nem lányos hangzást követelnek, hanem ha valamit, akkor épp érettséget kell sugallaniuk. Visszatekintés az élet összes évszakára, ami nem lehet csak tavaszi zsongás. Nem, nagyon elégedett vagyok vele [a későbbi felvétellel], és a fő dolog, hogy Széll is elégedett volt. Márpedig ezt elérni nem volt kis munka. Hihetetlenül sokat tudott az éneklésről – ha valaki 'énekes-karmester' volt, akkor ő. [...] Az énekes a Fröhlingben is ugyanaz a nő; ugyanannak az embernek a tavaszképét halljuk, tehát nem akarhatunk tavaszias hangot. A Septemberben a hang a korábbi [az Ackermann, illetve Karajan vezényelte] felvételeken túl fiatal a szöveghez képest, az érzés mélységét a Széll-féle végső változat ragadja meg.*”⁵⁶

⁵⁶ Alan Sanders–J.B. Steane: *Elisabeth Schwarzkopf – A Career on Record*. London, 1995.

Az 1965-ös lemezen a sírbolt mélye a *Frühling*ben kísérteties, a következő két sor (*Von deinen Bäumen und blauen Lüften, / Von deinem Duft und Vogelsang*) hangszínét melankólia burkolja: a hajdani álom emlékképét látjuk, nem megelevenedését. A tavaszébredés (*Nun liegst du erschlossen / ... / Wie ein Wunder vor mir*) inkább a fenséges jelenés pompáját, mint az élet pezsgését ünnepli – e lenyűgözött csodálat az egymásra ismerés soraiban is kitart (*Du kennst mich wieder...*), az érzelmi felszabadulás boldogsága majd a „*Deine selige, selige Gegenwart*” sorban ömlik el a hangon. Széll pálcája alatt a *Frühling* mindössze bő húsz másodperccel hosszabb, mint Ackermannnál, de a Schwarzkopf alkalmazta színek új összhatást teremtenek. Az eltérést a *Vogelsang* árnyalata jelzi a legpregnansabban: éppoly tökéletes madárdalt hallunk, mint a tizenkét esztendővel korábbi felvételen, de a madárdal már nem önfeledt és közvetlen, hanem álomfátyol mögül, emlékképként csendül fel.

A *September*ben a „*Der Garten trauert*” – az Ackermann-lemezhez képest teltebb középregiszterrel – súlyos márványcsendélete a második sorban elevenedik meg: a *Regen* fenyegető és hideglelős árnyalta megelőlegezi a nyár (*Der Sommer schauert*) borzongását. Míg az Ackermann-felvételen a *matte* képezi a fordulópontot, a Széll-lemezen a „*sterbenden Gartentraum*” hangszínváltásával válik visszafordíthatatlanná az elmúlás: a *sterbenden* utolsó szótagja a végső elernyedés gesztusával hanyatlik alá, hogy a *Gartentraum* a tudat emlékfoszlányaként ússzék tova. A korábbi felvétel négy percéhez képest a tempóeltérés jelentősebb: Schwarzkopf Széll-lel felvett, filozofikusabb *Septembere* – amelyben a nyár a rózsákat immár nem nosztalgikusan elrévedő, hanem sztoikusán bölcs pillantásával simítja végig – bő öt és negyed percet tesz ki.

A *Beim Schlafengehen* a *Szeptember* szerves folytatása: a dal álmoképszerű folyamként hömpölyög. Valamennyi mozgás vagy mozdulat kimértebb: az „*in freien Flügen schweben*” szárnycsapásai méltóságteljesek, az énekhang a hegedűszólót mintázó legatóval siklik a feltáruuló térben. Az eltérés az Ackermann-felvételhez képest ötven másodperc: a dal öt perc húsz másodperces tempójával megmarad az álom és ébrenlét közti lebegésben. Az *Im Abendrot* hangsúlyai szinte csak jelzésszerűek. Akárcsak a schuberti–goethei *Wanderers Nachtlied*ben, Schwarzkopf és Széll már a lélek hangjait füleli. A sötétülő árnyak (*Es dunkelt schon die Luft; Daß wir uns nicht verirren*), a csendes derű (*laß sie schwirren*) és a lágy alkonyfény (*O weiter stiller Friede! / So tief im Abendrot*) más felvételen alig hallható plaszticitással olvad egybe. A záró sorok, a „*Wie sind wir wandermüde – / Ist dies etwa der Tod?*” egyre légiesebb, világosabb és fényesebb hangja a felfelé kémlelő tekintet képe, a testet fájdalom, szenvedés nélkül elhagyó lélek szabadulása. A széles tempóval – a felvétel nyolc perc húsz másodpercével – Schwarzkopf és Széll eléri azt a határértéket, amely valamennyi zenei

elemet, frázist, rezdülést tökéletes *slow motion*nel tár fel, s amely még nem engedi a dalt szétesni.

A Schwarzkopftól az 1965-ös felvétel felvezetésénél idézett gondolatokkal egyet lehet érteni, de csak részben – a két lemez közötti eltérés árnyaltabban, a „vagy-vagy” kényszere nélkül is megragadható. A Széll-féle felvétel valóban a visszatekintés, az életvégi perspektíva interpretációja: ezért hallani a tavaszt és a nyár búcsúját is az emlékek fénytörésén át – ugyanazon ember pillant vissza az élet évszakaira. Ám az Ackermann vezényelte felvétel is ugyanazon ember életének évszakain halad végig – csak éppen valamennyi dal a mindenkori évszak jelenében fogant, nem az emlékfüggönyön átszűrődő esthomályban. A *Frühling* és a *September* hangvétele ezért dinamikusabb, a hangszínek ezért üdébbek, anélkül, hogy az *Im Abendrot* végső búcsúja (elegendő a *wandermüde* színét visszaidézni) csorbát szenvedne, hiteltelenné válna. Az 1965-ös felvétel egy perspektívájú és retrospektív. Az 1953-as perspektívája dinamikusan változó, a daloknak, az életfázisoknak evolúciója van – az első dal nem előlegezi meg a végkifejletet, a *Frühling* nem vetíti előre a záródal *Todj*át. Az 1965-ös interpretáció zárt végű, klasszicizálóbb, az 1953-as vége nyitott, a halál csak sejtített valóság, és a lét körforgásának talán csak egyik állomása, hangvétele a dalok buja, de pátozmentes szecessziójából fakad.

Lois Marshall és Thomas Beecham (1958)

Lois Marshall és Thomas Beecham az 1958-as amszterdami koncerten⁵⁷ az első két, 1953-as lemezfelvételhez hasonló tempókat választ, az egyes dalok időtartama természetesen némiképp eltér, de ha a rádióközvetítésből levesszük a közönség minden egyes dal utáni tapsát, a számláló tizenhét és fél perc körül áll meg. Beecham, akárcsak Böhm, feszes tempója nem megy a líra rovására; a későbbi korok karmesterei és énekesei a *Négy utolsó dalban* erről a megoldásról, a líraiság és a dinamika együtteséről – néhány kivételtől, mint például Barbara Hendricks és Wolfgang Sawallisch 1994-es lemezétől⁵⁸ eltekintve – jórészt megfeledeztek.

⁵⁷ Lois Marshall – Richard Strauss: *Salome; Vier letzte Lieder* (v.: Thomas Beecham) Gala (1958) 2009.

⁵⁸ Barbara Hendricks – Richard Strauss: *Vier letzte Lieder; 15 Lieder* (v.: Wolfgang Sawallisch) EMI 1994.



Lois Marshall

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

Marshallt e felvételen könnyű lírai szopránnak – néhány évvel később már teltebb szopránnak, pályája végén mezzoszopránnak – hallani: a hang nem pusztán ezüstös, hanem a nagyívű szárnyalás erőfeszítés nélküli könnyedsége csillog. A tavaszébredés tökéletessége, az elszenderülő nyár Della Casa árnyalatánál melegebb utolsó pillantása és a *Beim Schlafengehen* szinte naiv tónusa, könnyűszárnyú röpte egyaránt megkapó.



Thomas Beecham

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

Ám az igazi revelációt az *Im Abendrot* tartogatja: nemigen találni felvételt, amelyen olyan éteri derű ölelné körül a dalt, amelyet Marshall hangjában hallani, a *nachträumend* és a *Schlafenszeit* boldogságmosolya magát a vándor- és életutat is álmjelenéssé stilizálja. Az „*Ist dies etwa der Tod?*” kérdésének pianissimója döbbenettel remeg – ám ez az a felvétel, ahol a döbbenet és a remegés nem is annyira a közelítő elmúlás hangja, hanem azon aggodalomé, hogy a végre elnyert, minden beborító, mennyei csöndességű béke nem is lehet evilági, talán már a mindenségben feloldódott lelkek végső harmóniája.

Elisabeth Grümmer és Richard Kraus (1970)

Elisabeth Grümmert 1970-es élőfelvételén a mai Berliini Szimfonikus Zenekar elődje, a RIAS-ként (Rundfunk im amerikanischen Sektor) alapított Radio-Symphonie-Orchester kíséri Richard Kraus vezényletével.⁵⁹ A rögzítés dátuma és az élőfelvétel ténye külön

⁵⁹ Elisabeth Grümmer – Song Recital: Strauss & Mozart (v.: Richard Kraus) Jube (1970) 2024.

hangsúlyt érdemel e méltatlanul kevésbé ismert megszólaltatás, a *Vier letzte Lieder* interpretációtörténetének egyik csúcspontja kapcsán. A hangállapot meghazudtolja a keletkezés évszámát: az előfelvételen – vágás, ismétlés, hangmérnöki munka nélkül – egy hatvanadik évéhez közelítő, 1911-ben született, tökéletesen intakt, friss, technikai problémákkal nem küzdő, telt lírai szopránt hallani.

Az operai pályáját érdemben harmincévesen kezdő Grümmer vokális állapotának egyik titka – nyilván az adottságon, a technikán és a folyamatos karbantartáson kívül – repertoárjában állott. Pontosabban az önismeretben, hogy a felkínált szerepek közül mi mindent nem énekelt el, hány felkérésre és az ezekkel járó *jet set*-karrierre mert és tudott nemet mondani, amint ez nemcsak szerepkatalógusából és diszkográfiájából, de a választások tudatosságáról is tanúskodó nyilatkozataiból, így a Lanfranco Rasponival folytatott beszélgetésből⁶⁰ is kiderül. Mozart-szerepei (Contessa Almaviva, Fiordiligi, Donna Anna, Ilia és Elettra) mellett Wagner-szólamait Évára, Elzára és Erzsébetre korlátozta, a Strauss-szerepeket a *Marschallin*ra, Octavianra és Madeleine grófnőre, az olasz repertoárt Desdemonára és Alice Fordra. Legendás *Freischütz*-Agátája Tiana Lemnitz mércéjével mérhető, Karajan pálcája alatt Schwarzkopf (Gretel) és Grümmer (Hänsel) párosa a Humperdinck-opera máig felülmúlhatlan felvétele.



Elisabeth Grümmer (mint Agathe)
(Forrás: <https://klassik-begeistert.de>)

Grümmer felvételét hallgatva érdemes Ivan Nagel mondatait felidézni Gundula Janowitz instrumentumáról. E mondatok Janowitz angyalokat idéző hangjáról szólnak – ám ki lehet hallani nem is annyira a sorok közül, mint inkább a sorokból az ambivalenciáját is: angyalokat is megszegyenítő instrumentalitásához angyalszerű hűvösség és temperamentumhiány társul. Hogy ez miért épp Elisabeth Grümmer interpretációjánál említetik? Nem csupán azért, mert a sorban következő felvétel épp a Janowitz–Karanjan-lemez.

⁶⁰ Lanfranco Rasponi: *The Last Prima Donnas*. London, 1984.

Az angyal-hasonlat Grümmerrel kapcsolatban tér vissza Jürgen Kesting sokszor hajszálpontos tényállásokat, diagnózisokat rögzítő könyvében. „*Ha a hangját [...] makulátlanul tisztaként, gyengédként és finomként írjuk le, keveset mondunk: ő maga volt a hanggá vált romantikus meghittség és érzékenység, még akkor is, ha felső regiszterébe olykor-olykor a földiesség aprócska maradvány-homokszemei kerültek. A hang makulátlan tisztasága hűvös és temperamentumhiányos benyomást tehet, ahogy Gundula Janowitz esetében tapasztalni. Grümmer énekét ezzel szemben melegség és visszafogott szenvedély tölti meg, amely nem érzéken csábító és lobogóan kendőzetlen, hanem érzékeny és lélekteli. Grümmer éneke egy szépséges lélek vallomása – s ha az embernek ideges álmatlanságában az az óhaja támadna, hogy egy angyal dalolja álomba, akkor az angyalnak Grümmer hangján kellene Brahms Wiegenliedjét megszólaltatnia.*”⁶¹

Ez a meleg, de nem édeskés, üde, de nem tavaszias, érett, de nem matrónaszerű, érzékeny, de nem érzelmes *timbre* dominálja a *Négy utolsó dal* felvételét is. Az énekesnő és karmestere, Kraus, akárcsak a Della Casa–Böhm-, a Schwarzkopf-Ackermann- és a Marshall-Beecham-felvétel tempói Strauss szellemében kerülnek minden elfolyó szenvelgést, pátoszt, szentimentalizmust és világvége-gyászt. A felvétel hossza nem egészen tizennyolc (a *Frühling* bő három, a *September* bő négy, a *Beim Schlafengehen* szűk öt, az *Im Abendrot* szűk hat) perc. Grümmer interpretációja nem ezerszínű és részletgazdag, mint Schwarzkopfé, nem olyan boldogságosan madárdalszerű, mint Marshallé, nem olyan nagygesztusú, mint Kupperé – nála a teljes élet feletti megbékélt öröm és nyugodt hála lélekhangját hallani az egyszerűség luxusával.

EREDETISÉG ÉS „ARANYKOR-IHLETEK” (1971–1990)

Gundula Janowitz és Herbert von Karajan (1974)

Gundula Janowitz – az 1968-ban Bernard Haitink⁶² és egy évvel később Sergiu Celibidache⁶³ pálcája alatt született felvétele után – 1974-ben Herbert von Karajannal készítette el referencialemezt.⁶⁴ Nem a *Vier letzte Lieder*-felvétel, hanem egy három évvel korábbi Brahms–Debussy-est kapcsán Ivan Nagel ekként írt: „*A makulátlanul egyenesen vezetett hangból olykor hiányzik, amiről más énekesnőknél szívesen lemondanánk, a vibrato. Boldogítóan bódító egyenletessége olykor némileg korlátozza*

⁶¹ Jürgen Kesting: *Die großen Sänger des 20. Jahrhunderts*. München, 1993.

⁶² Gundula Janowitz – Richard Strauss: *Don Quixote; Vier letzte Lieder* (v.: Bernard Haitink) Decca (1968) 2023.

⁶³ Gundula Janowitz –Richard Strauss: *Tod und Verklärung; Vier letzte Lieder* (v.: Sergiu Celibidache) Cetra (1969) 1994.

⁶⁴ Gundula Janowitz – Richard Strauss: *Four Last Songs; Closing Scene from Capriccio* (v.: Herbert von Karajan) Deutsche Grammophon (1974) 2021.

a timbre árnyalatait. Gundula Janowitz úgy énekel, hogy az angyalok is tanulhatnának tőle; de a Brahms-dalok mégiscsak emberi hangra íródtak.”⁶⁵



Herbert von Karajan és Gundula Janowitz
(Forrás: <https://www.gramophone.co.uk>)

Bár Strauss más hangvételt követel, mint Brahms, és bár a Schwarzkopf–Della Casanemzedék utáni énekesgeneráció ideális Strauss-hangjaként Janowitz tartatott számon, ennél pontosabban e dalok énekesi megvalósítása sem volna jellemezhető. Áttetsző és tiszta, s a négy dalban mindvégig oly egyenletes, mintha a négy helyett egyetlen dalt hallanánk. E perfekció ára: az évszakok, az életfázisok, a hangulatok evolúciója elmarad, a *Frühling* és az *Im Abendrot* hangszíne között nincsen eltérés, a vágyódó-beteljesülő ébredés és az elmúlás vokálisan ugyanúgy szólal meg, a tökéletesen biztos léptű alvajáró hangján.

Ám a hangokból szőtt szőnyeg, a *Klangteppich* képein az atmoszféra tökéletes plaszticitással tárul elénk a Berliini Filharmonikusok és a dirigens jóvoltából. Ezen állókép egy markánsabb, színesebb és érdekesebb, nem ennyire instrumentális énekhanggal nem jöhetett volna létre. Theodor Adorno Karajan e korszakáról elmélkedett ekként: „...tökéletesség-felfogása érzéki eufóniát, minél törésmentesebb és kiegyensúlyozottabb hangzástükröt követel meg. Ám maguk a művek lényegük és kompozíciós szövetük okán számtalanszor e konvencionális szépségideál megtörését követelik.”⁶⁶ A Janowitz és Karajan által festett freskó, az 1956-es Schwarzkopf–Karajan-élőfelvételhez képest feltűnő, a maestro e korszakát és Strauss-interpretációját eleve jellemző statikusság – amely ellenpont a Strauss által hajdan patronált többi dirigens, Böhm, Széll és Solti dinamikusabb *Vier letzte Lieder*-felfogásához képest – kétségkívül komoly hatást célzó, e hatást a megvalósítás technikai tökélyével elvéteni képtelen lemezt hozott létre.

Elisabeth Söderström és Doráti Antal (1976)

⁶⁵ Jürgen Kesting: *Die großen Sänger des 20. Jahrhunderts*. München, 1993.

⁶⁶ Jürgen Kesting: *Die großen Sänger des 20. Jahrhunderts*. München, 1993.

Elisabeth Söderström 1976-os felvétele⁶⁷ Doráti Antal vezényletével korának legjobbjai között érdemes említést, sőt, énekesi szempontból a '70-es évek *Vier letzte Lieder*-terméséből az egyik legmeggyőzőbb lemez. Lírai szopránja nem ok nélkül kvalifikálta ideális *Marschallinná* és Madeleine grófnővé: a dalok karcsú hangvezetéssel, elegánsan, a melizmákon Strauss-énekesnőhöz méltó könnyedséggel szárnyalnak. És ami a vokális teljesítménnyel azonos jelentőségű: Söderström azon kevés énekesnők egyike, akiknél a dalok nem merülnek el az általánosító hangulatokban.



Elisabeth Söderström
(Forrás: <https://nordics.info>)

Végig lehetne követni a színeket a négy dalban, de érdekesebb akként összefoglalni: az énekesnő jól ismerhette Schwarzkopf két legjelentősebb *Négy utolsó dal*-felvételét, és ezek megoldásaiból (a *timbre* hasonlósága sem marad észrevétlen) bőségesen merített is. Végeredményként a generalizáló felvételekhez képest árnyaltabb megszólaltatást kapunk, amelyet – részben talán a Janowitz–Karajan-lemez okán – csekélyebb figyelem és népszerűsítés vett körül.

Kiri Te Kanawa és Andrew Davis (1979) / Solti György (1990)

Kiri Te Kanawa két – 1979-ben Andrew Davis,⁶⁸ majd 1990-ben Solti György⁶⁹ pálcája alatt született – megszólaltatása között, ami a vokális megvalósítást illeti, sem elsőégi rangsor nem állítható fel, sem érdemi eltérés nem érhető tetten. A két felvétel időtartama között két perc a differencia – Davisé szűk huszonegy, Soltié szűk tizenkilenc perc –, ám az eltérést jórészt az *Im Abendrot* tempója okozza: Solti hat és negyed percéhez képest Davisnél a dal hét és háromnegyed percet tesz ki. Te Kanawa inkább énekel, mint interpretál, de maga az éneklés a *Vier letzte Lieder* egyik iskolapéldája – illetve interpretál, ám csak jelzésszerű hangsúlyokkal, tört fényekkel és lágy pasztellekkel;

⁶⁷ Elisabeth Söderström – Strauss: Vier letzte Lieder; Capriccio (excerpt); Ravel: Shéhérazade [...] (v.: Antal Dorati) BBC Legends (1976) 2004.

⁶⁸ Kiri Te Kanawa – Strauss: Four Last Songs; Orchestral Songs (v.: Andrew Davis) CBS Recordings (1985) 2007.

⁶⁹ Kiri Te Kanawa – Richard Strauss: Vier letzte Lieder; 13 Lieder (v.: Georg Solti) Decca (1990) 1991.

mindkét felvételt elegáns melankólia lengi be, és egy leheletnyi távolságtartás, a szépség – nagyobb mélységektől tartózkodó – megjelenítése hatja át. A két legkorábbi lemezfelvétel tükrében nézve: ha Renée Fleming a *Négy utolsó dal*hoz Schwarzkopf örökségéből merít inspirációt, akkor Te Kanawa egyértelműen Della Casa hagyományának folytatója.

Sass Sylvia és Lukács Ervin (1981)

Sass Sylvia 1981-es felvétele⁷⁰ – Lukács Ervin vezényletével – a korszak legeredetibb megszólaltatásainak egyike. A *September* és a *Beim Schlafengehen* – a maga négy és háromnegyed, illetve öt és háromnegyed percével – a nagyszerű atmoszférateremtés dalai: a nyár búcsúja helyett az ősz mélyen letargikus beköszöntét hallani, az örök nyugalomra készülődő lélek pedig a *Pelléas és Mélisande* szürrealista álomszerűségében fogant, olykor finom pianókkal és néha indokolatlan crescendókkal. Ehhez képest a *Frühling* és az *Im Abendrot* a felvétel kevésbé sikerült darabjai. A *Tavaszi* értelmetlen és értelmezhetetlen vontatottsága – e szűk négy percnél a referenciamegszólaltatások közül csak a Janowitz–Karajan-interpretáció veszi lassabbra a dalt – az álomrévületből egy pillanatra sem tér magához, az ébredés és az ujjongó találkozás nem jön létre, mesterségesen lesötétített, álmezzós tónust hallani. Az *Im Abendrot* hat és fél perce, ami akár az organikus építkező interpretációkban (Elisabeth Schwarzkopf 1953-as felvételén), akár a feszeőbb dinamikánál (Lisa Della Casa lemezén) következetes választás, de Sassnál nehezen magyarázhatóan lendületes, legalábbis a túl szélesre vett *Frühling*hez és a négy dal összhatásának sötét és révült atmoszférájához képest. Az énekesnő jobb stúdiókörülményeket, bizonyos részletekhez, a négy dal összehangolásához több kimunkálási időt és gondosabb hangmérnöki munkát érdemelt volna.

Jessye Norman és Kurt Masur (1982)

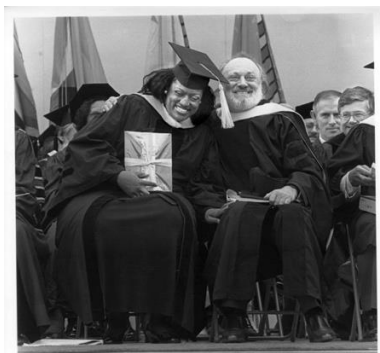
Amikor 1982-ben Jessye Norman a lipcsei Gewandhausorchesterrel Kurt Masur pálcája alatt⁷¹ lemezre énekelt a *Négy utolsó dal*, a mű már több éve szerepelt koncertrepertoárján, hiszen, ahogy önéletrajzában írja: „Attól a pillanattól fogva, hogy meghallottam Strausstól a *Vier letzte Liedert*, énekelni akartam őket. [...] Strauss még gazdag élete utolsó éveiben is fejlődött, kreatív maradt és tanult – és megkomponálta néhány olyan művét, amelyeket a legnagyobbak között tartok számon. [...] Ki ne tartaná

⁷⁰ Sylvia Sass – Vier letzte Lieder; Cäcilie; Das Rosenband [...] (v.: Ervin Lukács) Hungaroton 1982.

⁷¹ Jessye Norman – Richard Strauss: Vier letzte Lieder; 6 Orchesterlieder (v.: Kurt Masur) Philips (1982) 2006.

magát szerencsésnek, hogy ilyen dalokat és tapasztalatokat oszthat meg a közönséggel?”⁷²

Talán Strausst az ősbemutató tervezése során azon gondolat is vezérelte, hogy e dalok először egy *falcon*-szoprán – Marie Cornélie Falcon után a fent drámai szoprán fényű, lent drámai mezzoszoprán sötétségű hang – szólaltassa meg, és ezért bízta a dalokat Kirsten Flagstadra. Ám e gondolatnak túl nagy teret szentelni meddő volna, mivel Strauss – operái ősbemutatóinak, kivált egyazon operája több városban rövid időn belüli premierjeinek szereposztásait és a vele munkakapcsolatot ápoló énekesek visszaemlékezéseit ismerve – a hangfajok, *Fach*-besorolások tekintetében nem volt puristának mondható, a „*hic et nunc*-érvényességnek” okkal tulajdonított nagyobb jelentőséget, mint bármiféle „elméleti” megfontolásnak.



Jessye Norman és Kurt Masur
(Forrás: <https://aadl.org>)

De tény, Flagstad és Borkh után (az operai repertoárjuk közti nem éppen jelentős átfedés ellenére) Norman volt, illetve maradt a drámai hangok birtokosai közül az az énekesnő, aki a *Négy utolsó dalt* művészi hitelességgel megszólaltatta. (Bár e pontnál épp Norman esetében, aki a strikt *Fach*-kategóriákat mint galambdúcokat rendszerint a „*Pigeonholes are for pigeons*” mondattal legyintette le, szintén nem érdemes elidőzni.) Hitelességgel, pedig épp a tempóválasztások a Norman–Masur-interpretáció esetében papírforma szerint legfeljebb artisztikus kuriózzummal kecsegtetnének. A korszakos felvételek eme leghosszabbja – valamivel huszonöt perc felett – az első három dal esetében is szinte rekordszéles tempókat hoz (három és háromnegyed, öt és fél, illetve hat és szűk negyed perccel), de a záródal majdnem tíz perce szürreálisnak tűnik.

Koncerten az *Im Abendrot* így nyilván előadhatatlan lenne – Wolfgang Sawallisch-sal közös, 1979-es koncertjén Norman is megelégedett a dal nyolcperces tempójával. Hogy a végtelen levegők mellett a lemezen a pianók és pianissimók a zenekarral együtt még hallhatók maradjanak, komoly hangmérnöki hozzáértés is szükségeltetett. Az

⁷² Jessye Norman: *I Sing the Music of My Heart. Erinnerungen*. München, 2015.

Alkonyfényben azon a határmezsgyén jár, ami már a dal és az egész mű koherenciáját veszélybe sodorja. Andante alatt aligha ezt a tempót értené bárki is, maga Strauss főképp nem; az első sor *gegangen* fordulata is sétát, bandukolást, és nem largissimót sejtet; és a „*noch ruhiger*” és „*immer langsamer*” kottainstrukciónak ekképpen lehetetlen eleget tenni, hiszen nincsen hová lassulni. A tempó csodálható, de nyilván nem másolandó vagy másolható, mert másnál csak szétfolyó unalommal és szenvelgéssé válhat. Ám Norman esetében vokális képességeinek és lélekkel telt interpretációjának hála e nagypátosú, olykor az önnön elmúlásvágyába belefeledkező Ariadnét idéző tónus nem marad üres gesztus és „művészetcsinálás”.

Felicity Lott és Neeme Järvi (1986)

Norman és Masur nagyhatású lemeze mellett Felicity Lott 1986-ban, Neeme Järvi vezényletével készült felvételét⁷³ elengedhetetlen kiemelni, egyrészt az időbeli közelség, másrészt a megközelítés kontrasztja miatt. Lott és karmestere visszatér az ösbemutató és a Della Casa–Böhm-lemez sorrendjéhez: a *Frühling* a harmadik, a *Beim Schlafengehen* az első helyre kerül. A húszperces időtartam a dalok líráját magától értetődővé teszi, egy pillanatra sem keltve az „énekesi produkciót hallunk” érzetét. Lott, ellentétben Normannel, nem röpit mágikus szférákba, tartózkodik a nagy gesztustól, de karcsú szopránja, remek hangfókusz, levegőkontrollja elégikus, érzékeny és szemlélődő – pontosabban: érzékenyen szemlélő – atmoszférát teremt.

Italianità – szárnyalások és kisiklások

Martina Arroyo 1967-ben Günter Wand pálcája alatt felvett lemezén⁷⁴ a lendületes tempó (a felvétel tizenkilenc percet tesz ki), az ereje teljében szárnyaló és ragyogó hang remekül talál egymásra. Maga az interpretáció és az éneklés nem éppen a Strauss-stílusban fogant, de a legnehezebb frázisokat is erőfeszítés nélkül abszolváló *voce* nem is pacsirtaként vagy lélekmadárként, hanem biztos röptű sárkányrepülőként szeli biztos szárnyakon a levegőt. Leontyne Price 1973-as, Erich Leinsdorf vezényletével⁷⁵ rögzített *Négy utolsó dala* szintén nem a Strauss-tónus iskolapéldája, de a megszólaltatás *grande dame*-hangvétele kétségkívül impresszív. Price nagy rallentandóival (*Langsam tut er...*) és áradó crescendóival (*Und die Seele unbewacht...*) inkább operai, mint a *Lied*-stílust idéz, ám ezen élőfelvételt a nagyívű drámaiság, a hang alsó regiszterének sfumatója mindenképp a markánsan egyéni interpretációk közé engedi sorolni.

⁷³ Felicity Lott – Richard Strauss: *Orchestral Songs*, Vol. 1. (v.: Neeme Järvi) Chandos (1986) 1992.

⁷⁴ Martina Arroyo – Günter Wand Edition, Vol. 16. Hänssler (1967) 2007.

⁷⁵ Leontyne Price Sings Richard Strauss (v.: Erich Leinsdorf) RCA (1973) 1974.



Martina Arroyo

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

A szintén nem Strauss-specialista Montserrat Caballé 1976-os élőfelvétele⁷⁶ Arroyo lemezének ellenpontja: a huszonhárom perces hossz mindössze vontatottá teszi a megszólaltatást, a *voce* mintha zselatinon csúszkálna, a szólista és a zenekar zavaros, ragacsos masszává vegyül, amiben a karmester, Alain Lombard felelőssége sem csekély. Hasonló léptékű stiláris melléfogás Mirella Freni és Václav Smetacek lemeze⁷⁷ 1973-ból. A dalokon arányosan elosztott egyenbárat kevéssé volna zavaró – ha ehhez a hallgató már más, jórészt a későbbi évtizedekben készült felvételen már hozzáedződött –, de a kéztördelő-szívfacsaró Puccini-tónus (*Sommer lächelt...; vom Wandern; in die Luft; Oooh! weiter, stiller*), az ívtrancsírozás (*wollen sich / in Schlummer / senken; ist / es Schlafenszeit*) és a csak olykor, de akkor groteszkül idegenszerű kiejtés provinciális összhatást teremt.

INSPIRÁCIÓ-SZINTÉZIS, PENZUM ÉS GENERALIZÁCIÓ (1991–2024)

Renée Fleming és Christoph Eschenbach (1995) / Christian Thielemann (2008)

Renée Fleming 1995-ben, Christoph Eschenbach pálcája alatt felvett *Vier letzte Lieder*-interpretációjának eredetisége szintetizáló karakterében áll. A kor alighanem legjelentősebb Strauss-énekesnője mintha a Norman–Masur-lemez és a két klasszikus Schwarzkopf-felvétel erényeit igyekezne ötvözni: a Norman-féle pátoszt, a széles tempót (amihez olykor némi generalizálás társul) és a Schwarzkopf-féle *Klangmalerei*t (a generalizálás tökéletes ellentétét). A megszólaltatás bő huszonnégy perce vontatottsággal fenyegethetne, ám ezt Fleming a mesterien és nagy tudatossággal kezelt hangszínpalettával elkerüli.⁷⁸

⁷⁶ Montserrat Caballé – Richard Strauss: Vier letzte Lieder (v.: Alain Lombard) Erato (1976) 1978.

⁷⁷ Mirella Freni – Richard Strauss: Vier letzte Lieder (v.: Václav Smetacek) Legato 1973.

⁷⁸ Renée Fleming – Strauss: Four Last Songs; Songs with Orchestra; Rosenkavalier Suite (v.: Christoph Eschenbach) RCA (1995) 2004.

A *Frühling* énekese a kripta homályában álmodik a tavasz illatáról, a „*Von deinen Bäumen...*” sorok fojtott sötétsége is e börtönben fogant. A pillantás – a kivételesen lassú tempó okán (három és háromnegyed perc) – *slow-motion*nel vándorol körbe a „*Du kennst mich wieder*” örömteli felismerése előtt. A „*Du lockst mich zart*” csábhangjában erőteljes a Schwarzkopf–Ackermann-felvétel hatása. A *September* szürreálisan lassú tempója (közel öt és fél perc) mellett is képes – vokálisan és interpretációs szempontból is – nemcsak hiteles, de élő atmoszférát teremteni. A Norman felvételével azonos tempót ismét a Schwarzkopf–Ackermann-lemez ihletését sejtető árnyalatok (*Sommer lächelt; erstaunt und matt; müdgewordenen Augen zu*) teszik színessé, és óvják a monolitikus interpretáció veszélyétől. A *Beim Schlafengehen*ben Fleming – akárcsak a Schwarzkopf–Széll-felvétel – a *September* lecsukódó pilláinak hangulatát vetíti rá a dalra: a megismételt *tausendfach* boldogságmosolya, mely a teljesebb élet ígéretének beteljesültét hordozza, és a *leben* álomba olvadó, szépséges pianissimója sok tucat felvétel tükrében is remeklés. Az *Im Abendrot* szintén a nagyszerűen alkalmazott inspirációk egyénített megvalósításának remeke: a „*Not und Freude*”, a „*Rings sich die Täler neigen*”, a „*Zwei Lerchen nur noch steigen*” mintha az Ackermann-féle felvétel színeit ötvözné a Széll-féle felvételt is túllépő tempóválasztással (nyolc és háromnegyed perc). A „*So tief im Abendrot*” tónusa a vártnál kevésbé intim, az ideálisnál egy fokkal vitálisabban szárnyaló, de az „*etwa der Tod?*” a levegőben hagyott kérdése így is meggyőző.



Renée Fleming

(Forrás: <https://stanmed.stanford.edu>)

Fleming 2008-as, Christian Thielemann vezényletével rögzített dalainak⁷⁹ tempója lendületesebb, mint az Eschenbach-felvételé, az időtartam huszonnégy perc alatt marad, így a korábbi megszólaltatás olykor valószerűtlen tempói – korunk első Strauss-karmesterének hála – kompaktabbá válnak. Fleming hiperexpressívója, erőteljes színhasználata és hangsúlyai – énekesei karakterének összetéveszthetetlen egyénítései, illetve (ugyanazon jelenséget leíró) bírálói szerint manírjai – jórészt az összhatás javára válnak. A „*Von deinen Bäumen*” sóhaja, a „*Von Licht übergossen*” fényáradata, a „*Du*

⁷⁹ Renée Fleming – Richard Strauss: Four Last Songs; Songs and Arias (v.: Christian Thielemann) Decca 2008.

lockst mich zart” már a korábbi Fleming- és a Schwarzkopf–Ackermann-lemezen is hallott csábítása az egyik legszínompásabb *Frühling*-atmoszférát teremti meg. A „*golden tropft*” óaranya, a kifakított *matt*, a *Gartentraum* jókora crescendói és diminuendói – az inkább sztoikus, mint intim dalzárás ellenére – jó megoldások, akárcsak a *Beim Schlafengehen* lassú léptei (*müd gemacht*), a „*Hände, laßt von allem Tun, / Stirn vergiß du alles Denken*” egyre kimértebb pulzálása, a „*freien Flügen*” szárnycsapás-melizmái, a „*Zauberkreis der Nacht*” jellegzetes Schwarzkopf-portamentója.

Az *Im Abendrot*ban Fleming kevésbé remekel, amit a kezdősor panaszos hangja, a *Duft* édeskés mellékíze, a *Schlafenszeit* hangakrobatikája példáz. A dalra ráaggatott Schwarzkopf-eszközöket hallunk azok lélektani, a kifejezőeszköz célnak alárendelt, hipnotikus kényszerítőereje nélkül – remek inspiráció (amilyen Fauré *Mandoline*-ja⁸⁰) vagy páratlan imitáció (amilyen a *Nehmt meinen Dank* koncertária⁸¹) helyett paródiát (mint Fleming *Frauenliebe*-lemezen⁸²). Épp az *Alkonyfényben* tónusa miatt a Fleming–Thielemann-interpretáció erősen viszonylagos, az abszolút és a relatív mérce szerint eltérő horderejű megszólaltatás marad, de az utóbbi két évtized egyenfelvételei közül karakterisztikus tónusával mindenképp kiemelkedik.

A penzumá váló *Négy utolsó dal*

A *Négy utolsó dal*t csak a nagy Schubert- és Schumann-ciklusokkal összevethető mértékben érintette azon – korántsem újkeletű – jelenség, miszerint adott énekesi rang felett, vagy akár azt elérendő, elvárás, hogy az énekessel elkészüljön e mű lemez- vagy élőfelvétele. Elfogadható magasság, vokális agilitás és némi melankólia-tónus mellett menthetlenül eljön a pillanat, amikor a *Vier letzte Lieder* bekerül egy szoprán repertoárjába. Még akkor is, ha a dal műfajához az énekesnőt semmi egyéb nem köti. *Orchesterliedek*ről lévén szó, a gyakorlat nem ritkán azt mutatja: a nem csekély vokális próbatétel szerencsés esetben sikeres abszolválása feladatnak épp elég, az interpretáció megmarad az általánosítás szintjén. Gyakorta a lemezekhez mellékelt füzetekben vagy a megjelenést kísérő interjúkban az énekesnő, a karmester, a zongorakísérő vagy a kiadó elmondja, milyen színek, árnyalatok, hangulatok rejlenek a *Négy utolsó dal*ban – mintegy pótlendő, amivel a megszólaltatás adós marad. E körülmény szimptomatikus: a dalokat megszólaltató énekes a *Lied* klasszikusainak mesterkurzusaiból megtanulta, hogy „színeket kell énekelni” – és ezt leckeként fel is mondja, de a megvalósítás rendszerint elmarad.

⁸⁰ Renée Fleming – Night Songs (z.: Jean-Yves Thibaudet) Decca 2001.

⁸¹ Renée Fleming – Mozart Arias (v.: Charles Mackerras) Decca 1996.

⁸² Renée Fleming – Brahms; Schumann; Mahler: Lieder (z.: Hartmut Höll) Decca 2019.

Az elmúlt két és fél évtized felvételei közül a kiválótól (Soile Isokoski⁸³) a kielégítőn (Anne Schwanewilms,⁸⁴ Anja Harteros,⁸⁵ Dorothea Röschmann⁸⁶) és az elhibázotton át (Nina Stemme⁸⁷) a méltatlanig (Anna Netrebko,⁸⁸ Lise Davidsen⁸⁹) számtalant fel lehetne sorolni. Az utóbbi lemezeken, akár a Wagner–Strauss-repertoárban ígéretes, akár a *Fach*-váltás előtt jelentős énekesnő esetében a penzum-jelleg, az egyéni vagy a karmesteri ambíció, netán a lemezkiadói becsvágy félresiklott felvételeket eredményezett. Davidsen 2019-es lemezén a disztonálás és a fojtott préseltség, a mélységek huhogása és a magasságok síkító élessége mellett a dalokat fedő alól, egysíkú gyászalként hallani. Netrebko 2014-ben vette fel a dalokat, hallhatóan különösebb megfontolás nélkül azt illetően, mit is szeretne bennük és általuk megjeleníteni. A helyenként túl erős vibrato éppoly kevésbé segíti az atmoszférát, mint az olykor verista hangadások (*Wunder vor mir; Zauberkreis der Nacht; so tief im Abendrot*), a koherencia nélkül túldramatizált gesztusok (*in den sterbenden Gartentraum*), a csöpögős-érzelmes frázisok (*langsam tut er*), a hang csekély modulációs képessége és az éneklést olykor helyettesítő, illetve nem helyettesítő skandálás.

Asmik Grigorian és Mikko Franck (2024)

Az utóbbi két évtized egyre generalizálőbb felvételeinek sorra vétele felesleges, hiszen az eltérő vokális színvonalon megvalósított, nem kivétel nélkül, de a nagy számok törvénye alapján – az említett kétszáz felvételből száznál is több ebben a húsz-huszonöt évben keletkezett – oly sokszor közhelyes megszólaltatások e tünetét taglalni szintúgy közhely. Ehelyett a világviszonylatban jegyzett énekesnők megszólaltatásai közül a legfrissebben kiadott érdemel figyelmet. Asmik Grigorian zenekari kíséretes felvétele⁹⁰ 2024-ből több erényt is mutat: az énekesnő, akinek elsődleges, illetve kizárólagos terrénuma az opera, jól alkalmazkodik a zenekari dal stílárís követelményeihez, hangvételében – kiegyensúlyozott tempó, húszperces időtartam mellett – nem duzzasztja a darabokat áriaszerűvé, sőt, hangvétele kifejezetten lírai és intim. Egyúttal egynémely gyenge pontja is akad a megszólaltatásnak. A néha elharapott frázisvégek

⁸³ Soile Isokoski – Richard Strauss: *Orchestral Songs; Vier letzte Lieder* (v.: Marek Janowski) Ondine (2001) 2002.

⁸⁴ Anne Schwanewilms – Strauss: *Vier letzte Lieder; Arabella; Capriccio; Der Rosenkavalier* (v.: Markus Stenz) Orfeo 2011.

⁸⁵ Anja Harteros – Richard Strauss: *Eine Alpensinfonie; Vier letzte Lieder* (v.: Fabio Luisi) Sony 2007; Richard Strauss: *Rosenkavalier-Suite; Till Eulenspiegel; Vier letzte Lieder* (v.: Mariss Janson) BR Klassik 2010.

⁸⁶ Dorothea Röschmann – Strauss: *Ein Heldenleben; Vier letzte Lieder* (v.: Yannick Nézet-Séguin) BIS 2011.

⁸⁷ Nina Stemme – Richard Strauss: *Four Last Songs; Final Scene from Capriccio & Salome* (v.: Antonio Pappano) 2007.

⁸⁸ Anna Netrebko – Richard Strauss (v.: Daniel Barenboim) Deutsche Grammophon 2014.

⁸⁹ Lise Davidsen – Richard Wagner; Richard Strauss (v.: Esa-Pekka Salonen) Decca 2019.

⁹⁰ Asmik Grigorian – Richard Strauss *4+4=∞* (v.: Mikko Franck) Alpha Classics 2024.

(*Regen; Blatt*) és az olykor kevésbé idiomatikus kiejtés mellett komolyabb hiányérzetet hagynak a választott színek: a hang ott sem ragyog fel, ahol örömet, derűt, éteri fényt várnánk, vagyis a *Frühling* érzéki tavaszébredésében és egymásra ismerésében (*Gleiß und Zier; du locks mich zart*), a megélt örömpillanatok felidézésében (*Freuden gegangen*) és a pacsirtapár szárnyalásában (*laß sie schwirren*). Mindezek ellenére a lemez – a zongorakíséretre áttett változatról nem e ponton esik szó – intelligens, átgondolt és átérzett, személyes hangvételi, bizonyosan nem korszakos, de a penzumszerű megszólaltatásokon messze túllép.

KÍSÉRLETEK TENORRA, BARITONRA ÉS ZONGORAKÍSÉRETTTEL

Szopránok zongorakísérettel

Az énekesnők zongorakísérettel felvett *Vier letzte Lieder*-interpretációi valóban inkább kísérletnek tekinthetők: e dalokhoz a zenekari kíséret elvétele semmit nem ad hozzá, ahogy egy Schubert-dal orkesztrálása is csak csorbítja, nem gazdagítja a művet. Bár az ősbemutató énekesnője, Flagstad is lemezre énekelt a dalokat (a *Frühling* kivételével) Edwin McArthurrel,⁹¹ és Lois Marshall egy 1962-es televízióműsorban szólaltatta meg a *Beim Schlafengehen* Glenn Goulddal,⁹² az utóbbi évtizedekben a zongorakíséretes megszólaltatások száma megnövekedett. Barbara Bonney 1999-ben Martin Martineau,⁹³ valamint és Waltraud Meier 2007-ben Joseph Breinl kíséretével⁹⁴ példásan találja meg a *Klavierlied*-tónust a dalokban: mindkét énekesnő túldimenzionálás nélkül teremt intimitást, Bonney egyenesen *Hausmusik*-hangulatot. Ugyanez nem mondható el Gabriele Fontana 2006-os felvételéről:⁹⁵ a hangvétel zenekari dalhoz van méretezve, de csak a külsődleges gesztus szintjén, az ahhoz szükséges tömörség és stabilitás nélkül.



Barbara Bonney

(Forrás: <https://schubert.org>)

⁹¹ The Flagstad Recitals, Vol. 1. (z.: Edwin McArthur) Decca (1954) 2009.

⁹² Lois Marshall – Glenn Gould on Television: The Complete CBC Broadcasts, 1954–1977. Vol. 3. Sony (1962) 2011.

⁹³ Barbara Bonney – Strauss: Vier letzte Lieder; 15 Lieder (z.: Malcolm Martineau) Decca 1999.

⁹⁴ Waltraud Meier – Richard Strauss; Franz Schubert: Lieder (z.: Joseph Breinl) Farao 2007.

⁹⁵ Gabriele Fontana–Peter Werba – Letzte Lieder von Schubert, Wolf, Strauss (z.: Erik Werba) Preiser 2006.

Asmik Grigorian 2024-ben a zenekari változat mellett, egyazon lemez számára, Markus Hinterhäuser zongorakíséréssel⁹⁶ is felénekelte a dalok Max Wolff-féle átíratát. Hogy a kétszeres rögzítés értelme és célja mi lehetett, azon – a megfejtés esélye nélkül – legfeljebb töprengeni lehet. Vajon az énekesnő érzett a dalokban olyan színt, árnyalatot, mondandót, amit az eredeti hangszereléssel nem tudott kifejezni? Ha igen, akkor ez a zenekari változat rögzítésének értelmét kérdőjelezi meg. Vagy zongorakíséretes felvétellel valami többletet kívánt hozzátenni a dalok interpretációjához? Ha igen, úgy rossz arányérzékkel alkalmazta a zongoradal vokális megfestéséhez színpadon jól érvényesülő interpretációs adottságait. A végeredmény egy végtelenbe nyúló, huszonnégy percet kitevő felvétel, még zenekarhoz is bántóan éles magasságokkal, amelyeket a zongora végképp nem bír el.



Ljuba Welitsch

(Forrás: <https://de.wikipedia.org>)

Ljuba Welitsch 1953-as élőfelvétele Paul Ulanowsky zongorakíséréssel⁹⁷ (a zenekar és zongora kísérete interpretációk között is rekordsebes tempókkal, a *Frühling* bő két és fél, a *Beim Schlafengehen* négy percével) rendhagyó jelenség: a legendás Salome olykor a hallgathatatlanúságig disztonál, kiejtése néhány ponton megmosolyogatóan nem idiomatikus, a leghetlenebb helyeken vesz levegőt és tör szét frázisokat, rubatónak nem nevezhető aritmiával ki-kiesik a taktusból. Ám mindezen ötletszerűsége, elnagyoltságon, pontatlanságon és kimunkálatlanságon egy-egy pillanatra átragyog az ösztönös zsenialitás: az *Im Abendrot* utolsó két sorának színe hideglelősen katartikus.

Tenorok és baritonok

A szopránra komponált *Négy utolsó dalt* más női hangfajok képviselői nemigen szólaltatták meg, legalábbis mezzoszoprántól vagy altól származó megszólaltatás a

⁹⁶ Asmik Grigorian – Richard Strauss *4+4=∞* (z.: Markus Hinterhäuser) Alpha Classics 2024.

⁹⁷ Ljuba Welitsch – *The Complete Columbia Recordings* (z.: Paul Ulanowsky) Sony (1953) 1997.

diszkográfiában is alig akad, illetve az alábbi kettő is mellőzi a transzpozíciót. Az egyik kivételt Meier említett lemeze jelenti, ám esetében operai szólamainál is gyakorta szopránba hajló hangot hallhattunk, noha az énekesnőt markáns szerepformálása és művészi karaktere mezzoszoprán szerepkörre predesztinálta. A másik kivétel, Marilyn Horne felvétele⁹⁸ Mario Rossi vezényletével a kuriózumok sorába tartozik. A tempó a vontatottságig lassú, az hang erősen küzd a magasságokkal, jórészt jellegtelen, csak mélységeinél ismerhető fel. Az egyébként *Liedénekesként* is nagyszerű altmezzó esetében nem a túl késői lemez jelenségével állunk szemben: a felvétel 1959-ből származik, a pályája legelején járó, huszonöt esztendő, nemcsak előadóművészetét, de hangfaját is még keresgélő Horne szoprán-korszakából.

Alt- és mezzoszoprán-átiratok hiányában annál meglepőbb, hogy egy-két énekes tenor vagy bariton hangfekvésre transzponálva koncerten és/vagy lemezen előadta a dalokat, illetve legalábbis a négyből egy *Liedet*. Jonas Kaufmantól a 2010-es évek második feléből egy *Vier letzte Lieder*-élőfelvétel hallgatható meg zenekarral, Jochen Rieder vezényletével.⁹⁹ A gomolygó homály hangjainak hitelessége mellett az inkább erőfeszítéssel és erőszakosan, mint légies könnyedséggel és ragyogó fénnel megszólaló magasságok a szorongás, nem a szabad szárnyalás érzetét erősítik. Az *Im Abendrotot*, amelynek tempója bő nyolc perccel a legszélesebbek felső ötödében helyezkedik el, a transzponálás csak vontatottabbá teszi. A megszólaltatás ekként nem áll a zeneszerzői szándék szolgálatába, és jóval alatt marad a Kaufmann által lemezeire énekelt „női dalok”, a *Wesendonck-Lieder* felvételének.¹⁰⁰ A zenekar kísérté felvételek közül René Kollo¹⁰¹ meglehetősen sematikus *Im Abendrotja* más fogyatékoságban szenved: a magasságok nem szenvedésszülték, mint Kaufmann-nál, de a hang szüntelen lebegése, a hírhedt *wobble* nehezen értékelhető felvételt eredményez.



Roman Trekel

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

⁹⁸ Marilyn Horne – Strauss: *Vier letzte Lieder* (v.: Mario Rossi) RAI 1959.

⁹⁹ Jonas Kaufmann – Strauss: *Vier letzte Lieder* (v.: Jochen Rieder) Barbican Centre (koncert) 2017.

¹⁰⁰ Jonas Kaufmann – Wagner (v.: Donald Runnicles) Decca 2013.

¹⁰¹ René Kollo singt Wagner & Strauss (v.: Christian Thielemann) EMI 1992.

Konrad Jarnot 2005-ben Helmut Deutsch,¹⁰² Roman Trekel néhány évvel később, Oliver Pohl zongorakíséretével¹⁰³ vette fel mind a négy dalt, Matthias Goerne pedig 2021-ben Seong-Ji Cho kíséretével az *Im Abendrot*-ot.¹⁰⁴ A Goerne által alkalmazott *voix mixte* remekül kiküszöböli a Kaufmann-nál félresikerült magasságok problémáját; Jarnot esetében mikrofon-baritenort hallani – a stúdióban a zongora nem takarja be – egyénibb árnyalatok nélkül. Trekel markáns tónusa remekül érvényesül az erős színeket és expresszív szónyomatékokat megkívánó Loewe-balladákban, némelyikben éppenséggel korszakos interpretációt nyújtva.¹⁰⁵ A *Négy utolsó dal*ban egy-egy szép pianója, impozáns mélysége ellenére olykor fenyegető, zord, „*in dämmrigen Grüften*” fogant atmoszférát teremt, viszont az *Im Abendrot* „*Daß wir uns nicht verirren / In dieser Einsamkeit*” soraiban az elhagyatottság félelme megindító.

Ekképp a tenorok és baritonok transzpozíciói szintúgy kísérletek maradnak, egyik interpretáció – a vokálisan kielégítő, Trekel és Goerne lemeze – sem képes azt a szárnyalás megvalósítani, mint a szopránok felvételei. A versek szövege egyetlen ponton sem tenné a dalokat „női dallá”, s ha tenné is, ez a határ átjárható volna, akárcsak a *Müllerin*,¹⁰⁶ a *Winterreise*, a *Dichterliebe*,¹⁰⁷ a *Vándorlegény*- és a *Gyermekgyászdalok*¹⁰⁸ vagy akár (inkább kivételként, de nem példa nélkül) a *Frauenliebe*¹⁰⁹ esetében. Jarnot egyik interjújában arról beszélt, hogy szerinte Strauss utóbb alighanem áttette volna tenorra vagy baritonra is e *Liedeket*. Ezen ábrándnak ellentmond, hogy a legszívesebben szopránra komponált, illetve, hogy – s ezt a zeneszerző anélkül is tudta, hogy megérte volna az ősbemutatót – e dalok csak szoprán lágéban képesek a zenekar hullámaival túlragyogó, tavaszi, szeptemberi vagy alkonyati fényben csillogni. Az esetleg tenor transzpozíció lehetőségének – bár a kérdés csak *casus irrealis*ban vethető fel – ellentmond a Lotte Lehmann által ránk hagyományozott Strauss-kiszólás is: „*A tenor ... egy borzasztó dolog.*”¹¹⁰

A TEMPÓ KÉRDÉSE ÉS A FELVÉTELEK SZIMPTOMATIKUS IDŐTARTAM-KÜLÖNBSÉGEI

¹⁰² Konrad Jarnot – Richard Strauss: Vier letzte Lieder; Vier Lieder Op. 27; Neun Lieder Op. 10 (z.: Helmut Deutsch) Oehms Classics 2005.

¹⁰³ Roman Trekel – Heimkehr: Lieder von Wagner und Strauss (z.: Oliver Pohl) Oehms Classics 2011.

¹⁰⁴ Matthias Goerne – Im Abendrot: Wagner–Pfitzner–Strauss (z.: Seong-Ji Cho) Deutsche Grammophon 2021.

¹⁰⁵ Nótári Tamás: *Carl Loewe balladái*. Parlando 2025/3.

¹⁰⁶ Nótári Tamás: *200 éves A szép molnárlány*. Parlando 2023/4.

¹⁰⁷ Nótári Tamás: *A Dichterliebe mint Schumann Heine-félreértelmezése? (Liederkreis Op. 48)*. Parlando 2024/3.

¹⁰⁸ Nótári Tamás: *Mahler-témák*. Parlando 2023/3.

¹⁰⁹ Nótári Tamás: *A Frauenliebe und -leben (Schumann, Op. 42) felvételeiből*. Parlando 2024/4.

¹¹⁰ Lotte Lehmann: *Eighteen Song Cycles*. London, 1971.

A dalciklussá formált *Vier letzte Lieder* a komponista által szándékolt, ideális (a *Frühling* allegretto, a *September*, a *Beim Schlafengehen* és az *Im Abendrot* andante) tempójához – már ha létezik efféle „ideális tempó” – viszonyítási pontot jelent, hogy Strauss miként szólaltatott meg egy *Strauss-Orchesterlied*et. 1947. június 11-én Luganóban a komponista pálcája alatt az Orchestra Svizzera Italiana-val és Annette Brun hangján utolérhetetlen tökélyel csendült fel az *Allerseelen*.¹¹¹ Ehelyütt nem is annyira a remek, a *timbre* okán – nem csupán a svájci születés és a Strauss-szerepek kínálta asszociáció révén – Lisa Della Casára emlékeztető svájci szopránt kell méltatni, hanem az énekesnő, a karmester-komponista és a zenekar teremtette hangulatot. A felvételen a dal hossza néhány másodperc híján három perc, az összhatás egyszerre kiegyensúlyozott és sodró. A szentimentalizmus és a gyászdal-tónus kísértésnek az *Allerseelen* sok megszólaltatása képtelen ellenállni: akárcsak a *Vier letzte Lieder*, úgy számtalan Strauss-dal is érthetetlen megfontolásból terebélyesedik, lesz egyre súlyosabb, túlsúlyosabb. Brun és Strauss felvételén érzelmesség, önsajnálát, bánatfürdő és gyászmerengés nélkül, derűsen, könnyeden és elegánsan nagyívű, áradó reménydalként halljuk az egyszerre a búcsúról és a viszontlátásról szóló *Allerseelent*.

A kevésbé ismert lemezeket sem hagyva figyelmen kívül – de a zongorakíséretes változatokat e ponton mellőzve –, a felvételek időtartama közötti eltérés túlzás nélkül nevezhető jelentősnek. Hanne-Lore Kuhse 1964-es felvételén Václav Neumann vezényletével a négy dal tizenhét és háromnegyed, Janowitz 1969-es felvételén Celibidache pálcája alatt huszonöt és negyed percet tesz ki. A különbség hét és fél perc. A mérvadó, viszonyítási pontnak számító lemezek – az 1953-as Della Casa–Karl Böhm- (tizennyolc és bő negyed perc), a szintén 1953-as Schwarzkopf–Ackermann- (tizennyolc és szűk fél perc) és az 1982-es Norman–Masur-felvétel (bő huszonöt perc) – közti különbség valamivel hét perc alatt marad. Összességében: a legszélesebb tempójú interpretációk a leglendületesebbek időtartamának harmadával hosszabbak.



Az *Im Abendrot* autográfjának egy lapja
(Forrás: <http://operalia-verdi.blogspot.com>)

¹¹¹ Annette Brun – Richard Strauss: *Der Bürger als Edelmann; Duett Concertino; Strauss Conducts Strauss* (v.: Richard Strauss) CPO (1947) 2016.

A tempóeltérések az egyes daloknál értelemszerűen nem állnak egyenes arányban a felvételek teljes hosszával. A *Frühling* leglendületesebb megszólaltatása az 1950-es ösbemutató felvételén, a Flagstad–Furtwängler-acetátlemezen hallható (két perc és negyven másodperc), a legszélesebb tempó pedig az 1969-es Janowitz–Celibidace-felvételén (négy és fél perc), amit a referencialemezek közül az 1974-es, Karajan vezényelte Janowitz-felvétel követ a maga bő négy percével. A két végpont közti tempóeltérés bő másfélszeres.

A *September* legtempósabb interpretációját Schwarzkopf 1956-os, Karajan vezényelte koncertfelvételén (szűk három és háromnegyed perc), a stúdiófelvételek közül Della Casa és Böhm 1953-as lemezén (nem egészen négy perc) hallani, a legkimértebbet pedig az 1969-es Janowitz–Celibidache-felvételén (öt és háromnegyed perc), illetve az ismertebbek közül az 1995-ös Fleming–Eschenbach- és az 1982-es Norman–Masur-lemezen (mindkettő szűk öt és fél perc). A leglendületesebb megszólaltatások e dalnál a legszélesebbre vettek időtartamának harmadával rövidebbek.

A *Beim Schlafengehen* egyik tempóvégpontját az 1953-as Schwarzkopf–Ackermann-felvétel nem egészen négy és fél perce jelzi, a másikat az 1969-es Janowitz–Celibidace (hat perc és ötven másodperc), illetve a referenciafelvételek közül az 1974-es Janowitz–Karajan-lemez (hat és bő negyed perc) – az eltérés közel másfélszeres. Az *Im Abendrot* egyik szélső tempója az 1970-es Grümmer–Kraus-koncertfelvételén (öt perc és negyven másodperc), a stúdiófelvételek közül az 1953-as Della Casa–Böhm-lemezen (hat perc) hallható, a másik a Norman–Masur-felvételén (néhány másodperc híján tíz perc) – a lejátszási idő majdnem kétszeres.

A Strauss-dalok kottái, partitúrái viszonylag kevés instrukciót tartalmaznak, s így az énekes és karmestere/kísérője számára nagyobb interpretációs szabadságot engednek. Viszont a Strauss kísérté és vezényelte felvételek orientációs pontok annak tekintetében, hogy a szerző hogyan kívánta hallani a dalt. Legalább egy, nem is mellékes körülményre fény derül e felvételekből: Strauss dirigensként és kísérőként is került a szét- és elfolyó tempókat, a szépelgő interpretációkat. Visszaidézve az *Allerseelen*-felvételek időtartamának arányát: a Brun–Strauss-felvétel szűk három percéhez képest a legszélesebb tempót Rose Pauly és Fritz Reiner megszólaltatása¹¹² hozza négy perccel.¹¹³ (A *tranquillo* az *Allerseelen* kottájában persze éppoly kevésbé metronómjelölés – és éppúgy hangulatjelölő instrukció –, mint a *Vier letzte Lieder* esetében az *allegretto* és az *andante*, de valamit jelezhet abból, a zeneszerző mit érthetett

¹¹² Rose Pauly – Live and Complete Studio Recordings (v.: Fritz Reiner) Eklipse (1938) 1992.

¹¹³ Nótári Tamás: *Válogatás Strauss-dalok felvételeiből*. Parlando 2025/5.

a nyugodt, mérsékelt hangvétel alatt.) Az időtartamok aránya a Strauss vezényelte *Allerseelen* és a dal legszélesebb tempójú felvétele és a Kraus, Böhm vagy Ackermann és a Masur pálcája alatt játszott *Négy utolsó dal* között igencsak hasonló.



Richard és Pauline Strauss
(Forrás: <https://www.br-klassik.de>)

A *Vier letzte Lieder* cím magyar fordításaként olykor a *Négy utolsó dal* helyett a *Négy utolsó énekkel* is találkozni. A fordítás kérdése ehelyütt nem kardinális, de az utóbbi átültetés, a *Négy utolsó ének* – szándékoltan vagy szándékolatlanul – további pátoszéeggel terheli meg a művet, óhatatlanul Brahms *Vier ernste Gesänge* szakralitásának szférájába vonva. Mintha (a kronológián kívül nagy jelentőséggel nem bíró *Malventől* és a töredékektől eltekintve) az életművet záró kompozíció, a posztumusz bemutató, a kiadó által remek érzékkel eltalált, az év- és életszakaszokat mintázó sorrend, összességében a „Strauss utolsó üzenete” és a „német daltradíció utolsó darabja” nem rakna elegendő – vagy inkább felesleges – ballasztot az előadói tradíció háromnegyed évszázada során (amint ezt a tempóválasztások és hangvétel változásának tendenciája is mutatja) egyre nagyobb súlyt cipelő *Liedekre*.

Tátrai Vilmos ekként idézte fel egyik emlékét Otto Klempererről: „[...] *Mozart Esz-dúr szimfóniájának utolsó tétele után a főpróba végeztével elmondtam neki, úgy éreztem, hogy ez ennek a tételnek a tökéletes tempója... Erre nevetett és én akkor még nem tudtam, hogy ez mit jelent. Este a koncerten jóval lassabban dirigált és egész idő alatt rám mosolygott, mutatván, hogy tanuld meg, hogy ezt a tételt lehet lassabban is nagyon jól játszani. Utána bementem hozzá és megmondtam, hogy most is ugyanolyan tökéletesnek éreztem a tempót. A dolog nyitja ugyanis az: nincs abszolút jó, vagy abszolút rossz tempó. A tempónak és a tartalomnak kell egyensúlyban lennie; de erre csak a legnagyobbak képesek.*”¹¹⁴ Hogyan függhet össze a tempó és a tartalom csak a legnagyobbak által megteremtteni képes egysége az interpretációk hangvételén az évtizedek során növekvő – kivételek által megtört, de tendenciájában a tempóválasztásban is tetten érhető – álpátoszal, a *Dichterliebe*-kórral, ugyanazon tünetegyüttessel, amely a Schumann-ciklus 1950 utáni felvételeinek tónusát is hosszú évtizedekre meghatározta?

¹¹⁴ Boros Attila: *Klemperer Magyarországon*. Budapest, 1973.

A két dalnovella, a *Müllerin* és a *Frauenliebe* végpontján a halál várakozik: a patak megváltó habja és a férj halálával az özvegyre hulló fátyol. Hogy a *Vándorlegény-dalok* és a *Winterreise* végpontja mi lehet, azon muzikológusok és muzsikuskok generációja töprengett már: vajon a vándor a hárs arányán örök álomba merül; vajon a lantot a halál csontkeze tekeri, vagy az csak a szüntelen rotáló létkerék? Legyen bár a *Négy utolsó dal* valódi dalciklus, avagy a kiadói szándék és az előadóművészi hagyomány által egybekapcsolt dalfüzér, a fixálódott *Frühling–September–Beim Schlafengehen–Im Abendrot*-sorrend végkifejlete is belefoglalja a dalirodalom e tradíciójába.

Ám az „*Ist dies etwa der Tod?*” kicsengése nyitott: az *Alkonyfényben* utolsó mondatát kérdőjel zárja, zenei válaszát a *Halál és megdicsőülés* átváltozás-motívuma adja meg. Christian Thielemann frappánsan fogalmaz: „*Nem, nem a halál közeleg – ez Strauss válasza –, hanem egy másik világba való betekintés, a transzcendálás. És ezt Strauss bizonyosan nem keresztény értelemben gondolja.*” A metamorfózis, az átlépés, a felülemelkedés, az önmeghaladás és az átlényegülés vitathatatlanul a Strauss-életmű egyik legfőbb témája. Az *Im Abendrot* az előző dalokénál sötétebb hangszerelése is hozzájárulhat, hogy a legtöbb interpretáció hangszíne a zárósor kérdését a kijelentés bizonyosságává formálja át. Ezzel óhatatlanul is elvéve a nyitott vég – a halál általi metamorfózis – lehetőségét, amit a zenekari utójáték a trillákkal sugall. Ez pedig „*olyan reminiscencia Strauss ifjúságára, az élet teljességére, hogy azt hihetjük, itt kokettál. Kokettál a helyzet komolyságával, kokettál a hallgatók megrendültségével.*”¹¹⁵

Minél kevésbé épül be e gondolat a dalok megszólaltatásába, a hangvétel annál nehezkesebb lesz, a tempó és a tartalom egyensúlya megbomlik, az űrt generalizáló alpátosz és érzelmesség tölti ki, a lendület és a koherencia elvész, a végeredmény pedig mind távolabb kerül a Strauss-tónustól, a Schwarzkopf–Ackermann-lemez ezerszínű pompájától, a Grümmer–Kraus-felvétel lélek- és béketelt tónusától, a Kupper–Jochum-megszólaltatás drámaiságától, a Della Casa–Böhm-felvétel elegáns lendületétől, a Marshall–Beecham-felvétel csillogásától, a Schwarzkopf–Szell-lemez megrendítő erejétől.

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

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

¹¹⁵ Christian Thielemann: *Richard Strauss – Ein Zeitgenosse*. München, 2024.