

RICHARD STRAUSS *KRÄMERSPIEGEL* (OP. 66)

Tizenkét dal – hetven év – tizenkét felvétel

1916 első felében, *A rózsalovag* diadala után Strauss, új témán töprengve – a tragédiában megnyilvánuló talentumát elapadni, a világháború idején a színpadon látható és hallható sorscsapásokat gyermeketegnek érezvén –, realista és humoros, operettszerű librettót kért Hofmannstahl-tól: „*Manapság én vagyok az egyetlen zeneszerző, akinek van humora, érzéke a szellemességhez és kellő tehetsége a paródiához. Igazából úgy érzem, mintha egyenesen arra volnék hivatott, hogy a 20. század Offenbachja legyek.*” Utóbb így elmélkedik: „*Offenbach Helénája és Orpheusa az abszurdig lepárolta, ami a grand opérában nevetséges.*” „*Az érzelmesség és a paródia azok az érzések, amelyekre a tehetségem a legerősebben és legermékenyebben reagál.*”²



A *Krämerspiegel* címlapja
(Forrás: <https://bcul.lib.uni.lodz.pl>)

Két esztendővel később idézetekben, parafrázisokban, más szerzők és saját műveinek travesztijában bővelkedő hangja – nem Hofmannstahl szövegére ugyan – meg is szólalt, megalkotva a német dalirodalom leggroteszkebb

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

² Willi Schuh (Hrsg.): *Richard Strauss und Hugo von Hofmannstahl – Briefwechsel*. Zürich, 1964.

ciklusát. Nem a vágy és az elvágyódás, a szerelmi öröm és bánat, az élet és a halál, a természet és a természetfeletti megéneklésének fennkölt, vagy a jövedelemszerzés hétköznapi, ám a komponistaéletben sem ritka indítéka vezérelte. Még csak nem is a szokásos dalkomponálási folyamat – a verset olvasva szólalt meg benne a zene, vagy a zenei ötlethez keresett verset – zajlott le Straussban. A poémák, amikor a dalok gondolata megfogant, még nem álltak rendelkezésére. Alighanem a szövegre vonatkozó pontos instrukciókkal rendelt meg tizenkét verset, hogy azokból dalciklust komponáljon. A cél pedig az intellektuális bosszú, a kiadónak szánt kelepce volt, mert az be akarta hajtani a zeneszerzőn másfél évtizeddel korábbi vállalását, amelynek Strauss – mivel a szerzői érdekvédelemért folytatott küzdelem során viszonyuk elmérgesedett – ódzkodott eleget tenni. A dalciklus, a *Krämerspiegel* (Op. 66), a *Szatócstükör / Kalmártükör* címen megjelent *Liederkreis* haragból és jogvitából született, majd bírósági pert teremt, amiből szerződésteljesítés gyanánt, ám szintúgy maliciózus elégtételként a három *Ophelia*- és három *Goethe-dal* (Op. 67) sarjadt ki.

A ZENEMŰVEK ELŐADÁSÁNAK JOGA ÉS JOGDÍJA

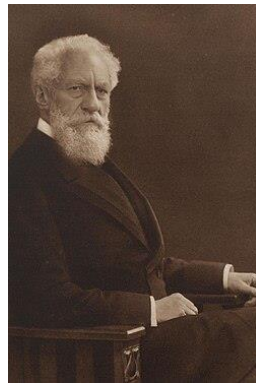
A zeneművekért járó jogdíj – Strauss és a Német Zeneszerzők Egylete

A Franciaországban 1851-ben megalapított, az írók, zeneszerzők és zeneműkiadók jogait kezelő társaság (*Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique*) mintájára a 19. század végén Németországban is megfogalmazódott az igény egy hasonló, a közös jogkezelés feladatait ellátó szervezet felállítására. A törekvés észszerűnek tűnt, hiszen a szerzői jog kodifikációja már évtizedekkel korábban megtörtént: 1870-ben az Északnémet Szövetség, majd egy év múlva a *Kaiserreich* területén hatályba lépett a törvény, amely az írásművek, képek, zene- és színpadi művek szerzőinek jogait definiálta és védte (*Gesetz betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Kompositionen und dramatischen Werken*).

E törvény – alapvonásaiban a ma is érvényesülő jogelveknek megfelelően³ – a zeneművek nyilvános előadása tekintetében e sarkalatos pontokat rögzítette: a mű védelme létrejöttével kezdődik, vagyis annak a nyilvántartásba vétel, kiadás nem előfeltétele; a felhasználás (többszörözés, terjesztés, előadás)

³ Nótári Tamás: *A magyar szerzői fejlődése*. Szeged, 2010.

engedélyezése a szerző joga; a szerző e jogainak védelmét vagy maga látja el, vagy átruházhatja e feladatot jogkezelő szervezetre, amely esetben az ad felhasználásai engedélyt jogdíj fejében, és gondoskodik a bevételek felosztásáról. A zeneművet a vagyoni jogok a szerző életében és halála után még harminc évig illették meg, ezt követően a jogutódok számára a felhasználás engedélyezésének vagy megtiltásának lehetősége és a jogdíjigény is elenyészett. A szándék, amely a zeneművek jogkezelésének kereteit célzott felállítani, 1898-ban intézményesült: létrejött a zeneművek előadásának jogi és pénzügyi háttérét felügyelő *Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht*, amelyet lipcsei alapítása okán leginkább *Leipziger Anstalt*ként emlegettek. A szervezet elnökéül Oskar von Hase könyv- és zeneműkiadót választották – neve a *Krämerspiegel* harmadik dalában bukkan majd fel.⁴



Oskar von Hase

(Forrás: <https://de.wikipedia.org>)

Ezzel egyidőben Strauss és barátai, Friedrich Rösch ügyvéd-zeneszerző és Hans Sommer dal- és operakomponista elhatározták, hogy megalapítják az épp születőben lévő *Leipziger Anstalt* ellenszervezetét, s egyúttal egy ambiciózus jogszabály-módosítási tervet mögé sorakoztatják fel pályatársaikat. Sommer 1898 tavaszán megjelent írását (*Die Wertschätzung der Musik*) alapul véve Strauss százhatvan zeneszerzőhöz juttatta el júliusban első körlevelét. Ebben a szerző halála utáni harmincéves védelmi idő helyett az „örökös szerzői jog” – a szerző vagyoni jogai időkorlát nélküli érvényesülésének – követelését fogalmazta meg, a kiadók helyett a zeneszerzők befolyásának és érdekeinek érvényre juttatását, valamint a kortárs zene presztízsének erkölcsi és anyagi emelkedését szorgalmazva. Egységet és aktív fellépést kért pályatársaiktól a

⁴ Manuela Schmidt: *The Genossenschaft Deutscher Tonsetzer*. In: Morten Kristiansen–Joseph E. Jones (eds): *Richard Strauss in Context*. Cambridge, 2022.

szerzői jogi reform megvalósításához – e reményét a közel százhusz támogató válaszevél vissza is igazolta.⁵

Második körlevelében Lipcsébe hívta össze pályatársait, akikkel együtt szeptember 30-án megalapította a Német Zeneszerzők Egyletét (*Genossenschaft Deutscher Komponisten*). Ezzel létrejött a német komponisták első szakmai szervezete, ami december elejére több mint kétszázharminc tagot számlált; az 1899. februári ülésen Strausst elnökké, Röscht főtitkárrá választották. Eugen Spitzwegnek írott, 1898 novemberében kelt levelében Strauss kiáltványszerűen fogalmazta meg álláspontját: „A kiadói jogok a kiadót illetik. A szerzői jogok a szerzőt. Innentől nincs más járható út.”⁶

Az előadási jogok sorsa – a vizsály kezdete a Bote & Bock kiadóval

A zeneszerzők 1903 januárjában egyesületük nevét *Genossenschaft Deutscher Tonsetzerre* (GDT) változtatták, melynek elnöke ismét Strauss lett, ügyvezetésében pedig Rösch és Humperdinck, felügyelőbizottságában d’Albert, Mahler, Felix Mottl és Ludwig Thuille is helyet kapott. Az irodalmi élet jelesei közül Karl Friedrich Henckell, John Henry Mackay – Strauss legismertebb dalainak költői – és Christian Morgenstern vett részt az egylet munkájában. 1909-ben a GDT új szervezet alapításának idejét látta elérkezettnek, amely az AMMRE (*Anstalt für mechanisch-musikalische Rechte GmbH*) nevet viselte, s kizárólagos feladata a zeneszerzők jogainak védelme volt az egyre fejlődő hanglemezzgyártás terén.⁷

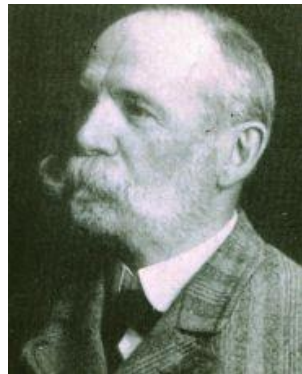
Válaszul Hugo Bock, a Bote & Bock kiadó vezetője 1910-ben életre hívta a GEMA-t (*Genossenschaft zur Verwertung der Aufführungsrechte*), amely a zeneműkiadók érdekeinek összefogását tűzte célul; az egyesület neve 1915-ben a lemezkiadásra utalóan módosult (*Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte*). Ezen új szervezet frontot nyitott Strauss (illetve a GDT) és a Hugo Bock, Oskar von Hase és Robert Lienau –

⁵ Barbara A. Petersen: *Die Händler und die Kunst: Richard Strauss as Composers’ Advocate*. In: Bryan Gilliam (ed.): *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work*. Durham–London, 1992.

⁶ Franz Grasberger–Alice Strauss: *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*. Tutzing, 1967.

⁷ Manuela Schmidt: *Die Anfänge der musikalischen Tantiemenbewegung in Deutschland*. Berlin, 2005.

egytől egyig a majdani dalciklus célpontjai – vezette kiadói lobbí (illetve a GEMA) között.⁸



Robert Lienau

(Forrás: <https://de.wikipedia.org>)

Az összeütközés fókuszában, a lemezkiadásból származó zeneszerzői és kiadói jogok körüli vitában két tényező állott: egyfelől a jogdíjak mértéke, másfelől a védelmet élvező, érdemlő művek és szerzők köre. A Strauss vezette GDT és jogkezelő szervezeteinek gyakorlata szerint a mű felhasználásából, a nyilvános előadásból származó bevétel hetvenöt százaléka a zeneszerzőt illette (aki ezen a szövegíróval osztozott), huszonöt százaléka pedig a zeneműkiadót. A GDT tagjai csak komolyzenei komponisták lehettek, a Strauss által írásaiban oly sokat ostromozott operett- és slágerszerzők előtt a tagság, s ekképpen a szervezet nyújtotta jogvédelem és jogkezelés lehetősége nem nyílt meg.⁹

A lemezkiadás bevételeiből a zeneműkiadók nagyobb részesedést követeltek, mint a koncertelőadásokból, amiben Strauss értelemszerűen a zeneszerzői jogok és érdekek csorbítását látta. Azt pedig, hogy a GEMA tagjai közé fogadta a lemezadás terén egyre nagyobb arányt képviselő könnyűzenei szerzőket is, akikben a GDT a közízlés megromtóit és a komolyzene piaci riválisait látta, Strauss óhatatlanul provokációnak érezte. A sértettségen túl aligha lett volna további következménye a Strauss és Bock közti konfliktusnak, ha nem fűzi őket egymáshoz régi szövetség, üzleti viszony és szerződéses kötelelem.¹⁰

⁸ Manuela Schmidt: *The Genossenschaft Deutscher Tonsetzer*. In: Morten Kristiansen–Joseph E. Jones (eds): *Richard Strauss in Context*. Cambridge, 2022

⁹ Barbara A. Petersen: *Die Händler und die Kunst: Richard Strauss as Composers' Advocate*. In: Bryan Gilliam (ed.): *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work*. Durham–London, 1992.

¹⁰ Michael Shane Hurst: *Interpreting Richard Strauss's Der Krämerspiegel from the Perspectives of the Performers and the Audience*. DMA Thesis. University of North Texas,

A SZATÓCSTÜKÖR SZÜLETÉSE

Strauss 1903-ban harmincötezer birodalmi márka honoráriumot kapott a Bote & Bock kiadótól a *Symphonia Domesticáért* (Op. 53); jelentős összeget, amit Berlinben *Hofkapellmeister*ként másfél év alatt keresett meg. (Az összehasonlítás alapján persze ezen összeg igazodott Strauss komponistaként realizált bevételeihez: Joseph Aibltől a *Hősi életért* tíz-, a Leuckart kiadótól az *Alpesi szimfóniáért* ötvenezer *Reichsmark* tiszteletdíjat könyvelhetett el.¹¹) A szerződésbe bekerült egy záradék – határidő megjelölése nélkül –, amely nem tűnt különösebben terhesnek: tizenkét dalt kell még a kiadó rendelkezésére bocsátania. E kötelezettségét 1906-ban felerészt teljesítette is: az 56-os opusszám alatti hat dal – amelyek közül az utolsó (*Die heiligen drei Könige*) autográfján az 1906. október 7-i dátum olvasható – annak rendje és módja szerint meg is jelent.¹²

Ekkor azonban egy időre elapadt Strauss dalszerzői kedve, amit több ok is magyaráz. Az opera műfaja, a *Salome*, az *Elektra*, *A rózsalovag*, az *Ariadne* két változata és *Az árnyék nélküli asszony* nem csupán nagy horderejű feladatot jelentett számára, de vokális kompozíciós igénye is kielégülést talált a művekben. Felesége, Pauline de Ahna – hiszen addigi dalait jórészt számára, az ő szopránjára alkotta – ugyanebben az időben vonult vissza a pódiumtól,¹³ így ezen ihletforrás is megszűnt. Másfél évtized múlva ismerkedett meg egy hanggal és annak birtokosával, Elisabeth Schumann-nal, akiben – a közös turnék és a visszaemlékezések egyaránt igazolják – ismét méltó, sőt, eszményi művészre lelt *Liedjei* számára. Schumann hangja nem csekély szerepet játszott benne, hogy 1918 január utolsó napjai és február 21-e között hat, koloratúrszopránt kívánó dal (*An die Nacht; Ich wollt' ein Sträußlein binden; Säusle, liebe*

2007; Matthew Hoch: *The Position of Strauss's Krämerspiegel, Op. 66 within the German Liederkreis Tradition*. *Journal of Singing* 71/2. 2014.

¹¹ Barbara A. Petersen: *Die Händler und die Kunst: Richard Strauss as Composers' Advocate*. In: Bryan Gilliam (ed.): *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work*. Durham–London, 1992.

¹² Michael Shane Hurst: *Interpreting Richard Strauss's Der Krämerspiegel from the Perspectives of the Performers and the Audience*. DMA Thesis. University of North Texas, 2007.

¹³ Bátori Éva: *Richard Strauss műzsája, Pauline de Ahna*. Doktori értekezés. LFZE, Budapest, 2022.

Myrthe!, *Als mir dein Lied erklang*; *Amor*; *Lied der Frauen*) született Clemens Brentano verseire – az ajánlás az énekesnőnek szólt.¹⁴



Hugo Bock

(Forrás: <https://en.tchaikovsky-research.net>)

A *Brentano-dalok* (Op. 68) akár a Bote & Bock felé már jó ideje esedékes teljesítést is szolgálhatták volna, hiszen Strauss immáron tizenhat esztendeje tartozott az 1903-as szerződés alapján még hat *Lieddel*. 1918 elején perrel fenyegető felszólítást is kapott a kiadótól az elmaradt dalok leadására. Ám a GEMA 1915-ös megalapítása a GDT ellenében, a lemezbevételek kiadó és szerző közti megosztása feletti vita és a könnyű műfaj képviselőinek felvétele az új jogkezelő szervezetbe végképp éket vert a zeneszerző és Hugo Bock közé. A *Brentano-dalokat* Strauss joggal ítélte túl sikergyánúsnak, hogysen a Bote & Bock számára is bevételt hozzanak; nem is ott, hanem egy évvel később Adolph Fürstner kiadójánál jelentette meg őket.¹⁵

Strauss kerülőúton vélte kihúzni a helyzet méregfogát és magát a szerződés szorításából. Alfred Kerr, a kor zseniális színikritikusa és esszéistája 1913-ben küldte meg a zeneszerzőnek *Die Harfe* című verseskötetét. Strauss őt kérte fel tizenkét vers megírására, amelyek a Bote & Bocknak szállítandó dalok alapját képeznék. Az író jól ismerte Strauss életművét, a rivalizáló egyesületek helyzetével is tisztában volt, ám a zeneszerző nyilván (a vonatkozó levelek nem maradtak ránk) pontos instrukciókkal és a GEMA tagjegyzékével látta el Kerrt, mely személyekre, kiadókra löje ki verseiben a mérgezett nyilakat.¹⁶ A poémák

¹⁴ Barbara A. Petersen: *Ton und Wort. The Lieder of Richard Strauss*. Ann Arbor, 1980.

¹⁵ Hartmut Schick: *Musikalische Satiren über Kunst und Kommerz. Richard Strauss' Liederzyklus Krämerspiegel op. 66*. In: *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste*, 26. Göttingen, 2013; Elisabeth Schmierer: *Klavierlieder*. In: Walter Werbeck (Hrsg.): *Richard Strauss Handbuch*. Stuttgart, 2014.

¹⁶ Deborah Vietor-Engländer: *Alfred Kerr. Die Biographie*. Reinbek bei Hamburg, 2016.

1918. március 8-án megérkeztek Strausshoz, aki ezek közül négyet március közepén Amszterdamban, további nyolcat pedig két hónappal később Garmischban komponált dallá. A mű május 25-ére végleges formát öltött, egyelőre *A kereskedők és a művészet (Die Händler und die Kunst)* címet kapta.¹⁷



Alfred Kerr

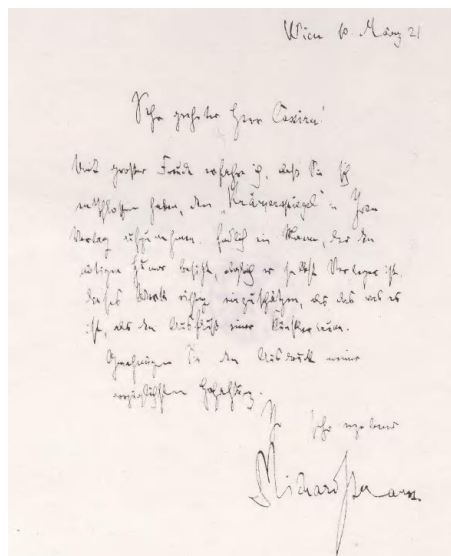
(Forrás: <https://www.wikidata.org>)

A (ciklus záródarabját idézve) Till Eulenspiegel-csínnyel Strauss válaszút elé állította a kiadót: ha elfogadja a dalciklust szerződésszerű teljesítésnek, vagy kinyomtatja, jövedelmezően értékesíti, és a zeneműkiadókra gúnykacaj zúdul; vagy a fiók mélyére süllyeszti, elesik a bevételtől – de az 1903-as vállalás mindkét esetben nyugvópontra jut. A személyre szabottan gyilkos szatírárt a Bote & Bock kiadó nem értékelte, és meglehetősen prózai, peres utat választott: a bírósággal köteleztette Strausst hat „megfelelő” dal komponálására. E hat dal a zenetörténet számára komoly, ám a kiadó számára csekély nyereséget hozott, mivel a zeneszerzőt a bosszú újabb, merész cselre sarkallta: hat nem éppen piacképes, közönségsikerrel alig kecsegtető, keletkezésük korában – amint a korai lemezfelvételek hiánya is jelzi – az előadóművészek számára sem túl csábító dalt (Op. 67) adott le. A három *Goethe-dal* gyűjtőcímeiben (*Drei Lieder aus den Büchern des Unmut des Rendsch Nameh*) és a dalok zenei világában szintúgy haragosabb tekintetét villogtatta a kiadó felé: *A rosszkedv könyvéből*, a *West-östlicher Divan* epés fejezetéből válogatta a verseket (*Wer wird von der Welt verlangen; Hab' ich euch denn je geraten; Wanderers Gemütsruhe*).¹⁸ Az erősen atonális *Ophelia-dalok* (*Wie erkenn' ich mein Treulieb?; Guten Morgen, 's ist Sankt Valentinstag; Sie trugen ihn auf der Bahre bloß*) az örület hangján szólaltak meg. De újabb per esetén aligha akadt volna bíróság, amely Goethe és

¹⁷ Matthew Hoch: *The Position of Strauss's Krämerspiegel, Op. 66 within the German Liederkreis Tradition*. *Journal of Singing* 71/2. 2014.

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

Shakespeare szövegeit és a belőlük született dalokat ne lett volna kénytelen kifogástalan és vitathatatlan szerződésteljesítésnek minősíteni.¹⁹



(Forrás: <https://bcu.l.lib.uni.lodz.pl>)

A Kerr-dalciklus számára – nem meglepő, hiszen nem csupán néhány személyt vagy céget vett célba, de bizonyos darabjaival a zeneműkiadók teljes táborát – Strauss nehezen talált publikálási lehetőséget. Végül a ma ismert *Krämerspiegel* címmel – a *Till Eulenspiegel* (Op. 28) allúziójaként és a szatócsokat, a zene kalmárjait leleplező görbe tükörként – 1921-ben Berlinben, Paul Cassirer művészeti kiadójánál jelent meg százhusz példányban, Friedrich Röschnek ajánlva, valamennyi Strauss és az illusztrátor, Michel Fingesten aláírásával.²⁰ A címlaprajzon tükör látható, melyből egy disznó néz vissza, felette kifeszített kötélén Strauss a poézis, a művészi ihlet pegazusán lovagol; a kötél egyik tartóoszlopát Hugo Bock fűrészeli, miközben egy majom mászik fel az oszlopra, egy másik pedig ostorral fenyegeti a lovast.

A példányokba bekerült facsimilében Strauss 1921. március 10-én kelt levele is, amelyet Cassirerhez intézett: „Tisztelt Herr Cassirer! Nagy örömmel értesülök róla, hogy úgy döntött: befogadja kiadójához a Szatócstükröt. Végre egy férfi, akinek megvan hozzá a kellő humora – ha mindjárt kiadó is –, hogy e művet a

¹⁹ Yi-Yeon Park: *A Study of German, French and English Vocal Settings of Ophelia from Shakespeare's Hamlet*. DMA-Thesis. Indiana University, 2013.

²⁰ Helmut Federhofer: *Die musikalische Gestaltung des Krämerspiegels von Richard Strauss*. In: Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Richard Baum und Wolfgang Rehm. Kassel, 1968; Matthew Hoch: *The Position of Strauss's Krämerspiegel, Op. 66 within the German Liederkreis Tradition*. *Journal of Singing* 71/2. 2014.

maga valójában értékelje: a művészi kedély terméseként. Fogadja nagyrabecsülésemet! Híve, Dr. Richard Strauss.”

A DALOK

1. Es war einmal ein Bock

Látszólag naiv, bukolikus és nem éppen rövid (tizennyolc ütemnyi), komikusan hamisnak tűnő, kromatikus előjáték után az énekes népmesei „egyszer volt, hol nem volt” kezdéssel lép be. Mintha phaedrusi állatmesébe csöppennénk: a bak csámcsogva falatozik a zene virágdíszén (*Es war einmal ein Bock, ein Bock / Der fraß an einem Blumenstock, der Bock. / Musik, du lichte Blumenzier, / Wie schmatzt der Bock voll Schmausegier*). De dalciklus születésének körülményeit ismerve az első verssor bakjában megpillantjuk a kiadó vezetőjét, Hugo Bockot. Mohón felzabálná a kiadó a zenei termést, vagyis a virágot (*Er möchte gar vermessen / die Blüten alle, alle fressen*) – te, drága virág, véd magad, te, bélpoklos bak, takarodj (*Du liebe Blüte wehre dich, / Du Bock und Gierschlung schere dich! / Schere dich, du Bock!*)



(Forrás: <https://bcul.lib.uni.lodz.pl>)

A kedélyes tempó (*ruhig und sehr behaglich*), az énekes első hangjainak *Till Eulenspiegel*-idézete – ami az elején zenei, a végén szövegszintű hivatkozással keretezi a ciklust –, a jobbkez rágcsáló-csámcsogó ostinatója és az énekszólam nagy lelépései (*wie schmatzt, fressen*) ironikusan kontrasztálják Kerr hangulatfestő szóválasztásait (*schmatzt, Schmausegier, Gierschlung*) és indulatos odaförmedését (*Schere dich...*).²¹ A rajz is egyenrangúan kifejező: a címlap pegazusának tetemén bakkecske ágaskodik.

²¹ Hartmut Schick: *Musikalische Satiren über Kunst und Kommerz. Richard Strauss' Liederzyklus Krämerspiegel op. 66*. In: *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen*

2. *Einst kam der Bock als Bote*

A bak nem tágít, sőt, követként felkeresi a rózsalovagot (*Einst kam der Bock als Bote / Zum Rosenkavalier an's Haus*); patájával bekopog (*Er klopft mit seinger Pfote*), ám egy rózsacsokor útját állja (*Den Eingang wehrt ein Rosenstrauss*), és tüskéit tüstént a vastagbőrű jószágba mélyeszi (*Der Strauss sticht seine Dornen schell / Dem Botenbock durch's dicke Fell*) – vonszold el az üleped, te, bak, ó, bakkövet (*O Bock, zieh mit gesenktem / Sterz hinterwärts, hinterwärts! / O Bock, O Botenbock, zieh mit gesenktem / Sterz hinterwärts!*)! A Phaedrus-fabulákban csak a nevet kell kicserélni, hogy bárki magára ismerjen – Kernél a *mutato nomine*-instrukció elhagyható: a kiadó (Bote & Bock) teljes nevével, hatalmával érkező bak (*Botenbock*) immár a *Rosenkavalier*, vagyis szerzője, (*Rosen*)Strauss házát ostromolja, de fülét-farkát behúzza, sajgó hátsóval kénytelen menekülőre fogni.

A groteszk és naturális képeket a zene ellenpontozza: Sophie és Octavian közösen szenved el a fajankó Och zaklatását. A báró a szöveg síkján majd csak a tizedik dalban bukkan fel, de zeneileg, akárcsak a majdani pár, már itt is jelen van, méghozzá a harmadik felvonás „*Mit mir, mit mir*” és a másodikból a *Rosenüberreichung* motívumában. Az előjáték komor és könnyed figuráinak felelgetése után Ochs valcerparódiája az ellenséges kiadó felé mutatott szamárfül: az énekszólamot, a szöveget elhagyva, a Bote & Bock komoly összeget fizetett és még többet keresett volna a darabon. Így, a Kerr-poéma tüskéjével a dallá formált keringő fájdalmasat szűrt.²²

3. *Es liebte einst ein Hase*

A harmadik dal főszereplője már nem a bak, hanem egy kenetteljes frázisokban kéjelgő nyúl, akinek feje – mily különös – kemény, egyre keményebb (*Es liebte*

Künste, 26. Göttingen, 2013; Michael Shane Hurst: *Interpreting Richard Strauss's Der Krämerspiegel from the Perspectives of the Performers and the Audience*. DMA Thesis. University of North Texas, 2007; Matthew Hoch: *A Musical Overview of Strauss's Krämerspiegel, Op. 66*. Journal of Singing 71/3. 2015.

²² Hartmut Schick: *Musikalische Satiren über Kunst und Kommerz. Richard Strauss' Liederzyklus Krämerspiegel op. 66*. In: Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, 26. Göttingen, 2013; Michael Shane Hurst: *Interpreting Richard Strauss's Der Krämerspiegel from the Perspectives of the Performers and the Audience*. DMA Thesis. University of North Texas, 2007; Matthew Hoch: *A Musical Overview of Strauss's Krämerspiegel, Op. 66*. Journal of Singing 71/3. 2015.

einst ein Hase / Die salbungsvolle Phrase, / Obschon wie ist das sonderbar, / Sein Breitkopf hart und härter war). De a nyúl komponistavért szív (Hu, wißt ihr, was mein Hase tut? / Oft saugt er Komponistenblut), hogy aztán a nagylelkűségtől kipukkadjon (Hu, wißt ihr, was mein Hase tut? / Oft saugt er Komponistenblut, / Und platzt hernach / Und platzt hernach vor Edelmüt). A dalciklus háttére nélkül a vers mindössze abszurd, ám annak ismeretében többretegű paródiát kapunk.



(Forrás: <https://bcul.lib.uni.lodz.pl>)

A nyúl nem más, mint a jogdíjmozgalomból más ismert Oskar von Hase; kobakja pedig azért széles és egyre keményebb, mert a Breitkopf & Härtel kiadó vezetőjéről van szó. E kiadónál jelent meg 1881-ben a *Festmarsch* (Op. 1), Strauss öt évvel korábban, tizenkétévesen komponált műve, amelynek publikálást még nagybátyja, a müncheni sörgyáros Georg Pschorr támogatta anyagilag.²³ A rokoni szubvenció elmaradtával a kiadó kevésbé mutatkozott készségesnek az ifjú komponista felé: a 2-es opusszámú vonósnégyes és egy szimfónia (AV 69) publikálása elől már elzárkózott.²⁴ Az egyletek körüli konfliktusok mellett ez is közrejátszhatott a groteszk vámpírnyúl megteremtésében. Norman Del Mar szerint a szarkazmusra és a reklámra immúnis Breitkopf & Härtel még a '80-as években is igyekezett a szöveg közlését a műsorfüzetekben és a lemezborítókön betiltatni.²⁵ A szerfelett kimért (*sehr gemächlich*) tempó mellett a zongoraszólam a magasztos – Wagnert és az első Strauss-operát, a *Gruntramot* idéző – operatónus paródiája is, hiszen a

²³ Andreas Pernpeintner–Stefan Schenk: *Richard Strauss. Ein junger Komponist in Interaktion mit seinen Verlegern*. In: Kathrin Kirsch–Armin Raab (Hrsg.): *Edition zwischen Komponist und Verleger*. Baden-Baden, 2023.

²⁴ Barbara A. Petersen: *Die Händler und die Kunst: Richard Strauss as Composers' Advocate*. In: Bryan Gilliam (ed.): *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work*. Durham–London, 1992.

²⁵ Norman Del Mar: *Richard Strauss, III*. New York, 1986.

magát vérrel degeszre szívó nyúl is fennköltségében pukkan szét, mint Phaedrus békája: a zongoraszólam *Az istenek alkonyának Brünnhilde-Leitmotivjára* épül, majd szakrális zárlattal fejeződik be.²⁶ Fingesten illusztrációjának átszellemült, hárfázó nyula mellett az egyik áldozat koponyája hever.

4. *Drei Masken sah ich am Himmel stehn*

Három lárva-maszk az égen (*Drei Masken sah ich am Himmel stehn, / Wie Larven sind sie anzusehn*), s mögöttük, ó, rettenet: Friedmann úr (*O Schreck! dahinter sieht man... / Herrn Friedmann*)! Az énekes hosszú, atonális ugrásokkal tarkított előjáték után lép be: az első két sor zenei Schubert-allúzió nélkül ugyan, de Wilhelm Müller szövegének (*Die Nebensonnen*, D 911/23) átköltése. Míg a *Winterreiséban* a vándor az égen feltűnő három Napot nézi meredten (*Drei Sonnen sah ich am Himmel steh'n, / Hab' lang' und fest sie angeseh'n*), addig Kernél a *Drei Masken* kiadó logója jelenik meg a szemlélő előtt.

A hallgató a *Larven* két jelentése között választhat, de igazából a szöveg nem kényszeríti választásra: a maszkok lehetnek akár a *larvae*, a római hitvilágból a holtak ártó szellemei, akár rovarlárvák az állathasonlatok folytatásaként. Az énekszólam baljóslatú deklamációja a negyedik sor közepéig kitart, s ekkor a lassú (Max Reger-paródiát sejtető) fuga a müncheni kiadó ügyvezetője, Ludwig Friedmann nevével – a heinei hidegzuhanyhoz méltó ironikus töréssel – polkára, a drámai homály pedig kacagtató komikumra vált.²⁷

5. *Hast du ein Tongedicht vollbracht*

Szimfonikus költeményed, ha megírtad – inti az ötödik dal a zeneszerzőt –, a rókákkal jól vigyázz (*Hast du ein Tongedicht vollbracht, / Nimm vor den*

²⁶ Hartmut Schick: *Musikalische Satiren über Kunst und Kommerz. Richard Strauss' Liederzyklus Krämerspiegel op. 66*. In: Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, 26. Göttingen, 2013; Michael Shane Hurst: *Interpreting Richard Strauss's Der Krämerspiegel from the Perspectives of the Performers and the Audience*. DMA Thesis. University of North Texas, 2007; Matthew Hoch: *A Musical Overview of Strauss's Krämerspiegel, Op. 66*. Journal of Singing 71/3. 2015.

²⁷ Hartmut Schick: *Musikalische Satiren über Kunst und Kommerz. Richard Strauss' Liederzyklus Krämerspiegel op. 66*. In: Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, 26. Göttingen, 2013; Michael Shane Hurst: *Interpreting Richard Strauss's Der Krämerspiegel from the Perspectives of the Performers and the Audience*. DMA Thesis. University of North Texas, 2007; Matthew Hoch: *A Musical Overview of Strauss's Krämerspiegel, Op. 66*. Journal of Singing 71/3. 2015.

Füchsen dich in Acht): a Reinecke-fivérek fajtája felfalja járandóságodat (*Denn solche Brüder Reinecke, / Die Fressen dir das Deinige!*)! Hogy ki írhatta a *Tongedichtet*, s kin nyereszkedett a kiadó, nem tudni. De az is meglehet, hogy a Gebrüder-Reinecke-Verlag a GDT–GEMA-küzdelemben Hugo Bock mellé állt, s ezért vált Kerr és Strauss céltáblájává.



(Forrás: <https://bcul.lib.uni.lodz.pl>)

A Reinecke név mint a ravaszdi róka megfelelője a késő középkor, ám legismertebben Goethe *Reinecke Fuchs* eposza óta; s a kiadó neve kínálta nyelvi játékból nemcsak Kerr hozza ki a legtöbbet. Strauss scerzo-jellegű, fürge, kürtszerű jelzésekkel tarkított zenéje – az énekszólam többszörös, feszültséget fokozó ismétléseivel (*Das Deinige, das Deinige! / Die Brüder Reinecke, die Brüder Reinecke!*) – rókavadászatot idéz.²⁸

6. O lieber Künstler sei ermahnt

Te, drága művész, jól ügyelj (*O lieber Künstler sei ermahnt, / Und übe Vorsicht jedenfalls*): némely csónakban evezve a víz hamar nyakadig ér (*Wer in gewissen Kähnen kahnt, / Dem steigt das Wasser bis zum Hals*)! Ha homályos lidércfény imbolyog a ködön át, ne andalogj a Lienaun, mert ott a hosszú Róbert árnya jár (*Und wenn ein dunkel trübes Licht / Verdächtig aus dem Nebel lugt, / Lustwandle auf der Lienau nicht, / Weil dort der lange Robert spukt. Der lange Robert*)! Bizony, a hosszú Róbert, ki erszényed elorozza (*Dein Säckel wird erobert / Vom langen Robert*)!

²⁸ Michael Shane Hurst: *Interpreting Richard Strauss's Der Krämerspiegel from the Perspectives of the Performers and the Audience*. DMA Thesis. University of North Texas, 2007; Matthew Hoch: *A Musical Overview of Strauss's Krämerspiegel, Op. 66*. *Journal of Singing* 71/3. 2015.



(Forrás: <https://bcul.lib.uni.lodz.pl>)

Az élc tárgya két személy, illetve cég: Christian Friedrich Kahnt lipcsei és Robert Lienau berlini kiadója. Az utóbbinál 1909-ben Strauss egy kisebb jelentőségű, számot csak a későbbi összkiadásokban nyerő műve (*Feierlicher Einzug der Ritter des Johanniter-Ordens*, AV 103; TrV 224) jelent meg, az előbbivel szakmai kapcsolatáról nem tudni, az ellenszenv tehát a szerzői egyletek közti küzdelemből fakadhatott. A Kahnt Verlag nevéből Kerr találékonyan, *figura etymologicá*val igét is alkot (*in ... Kähnen kahnt*) – e neologizmus nélkül a név nem volna beépíthető a versbe. A Lienau személynévből – eredetének megfelelően – helyszín, kies mező lesz; az éjjel portyázó Robert jelzője nyilván a zeneműkiadó nyurga termetével ironizál. Érdemibb utalásként a Ringből a *Naturmotiv* jelenik meg a köd leszálltanak taktusaiban (*Nebel lugt*); egyebekben a zenei összhatás könnyeden ringó: a második dal keringője és a negyedik polkája után mazurkát hallunk.²⁹

7. *Unser Feind ist, großer Gott*

Ellenségünk, nagy Isten, mind a brit már, mind a skót (*Unser Feind ist, großer Gott, / Wie der Brite so der Schott*), ki sokakat kínpadra vont (*Manchen hat er unentwegt / Auf das Streckbett hingelegt*). Napról napra vakmerőbb, ó, te pribék (*Täglich wird er kecker. / O du Strecker*)! A kompozíció ideje, a világháború utolsó éve okán érthető: a brit és a skót nemzet a németiség ellensége.

²⁹ Michael Shane Hurst: *Interpreting Richard Strauss's Der Krämerspiegel from the Perspectives of the Performers and the Audience*. DMA Thesis. University of North Texas, 2007; Matthew Hoch: *A Musical Overview of Strauss's Krämerspiegel, Op. 66*. *Journal of Singing* 71/3. 2015.



(Forrás: <https://bcul.lib.uni.lodz.pl>)

A nyíllal azonban Kerr és Strauss nem a szigetország, hanem Mainz felé céloz: a Schott kiadóra és annak vezetője, Ludwig Strecker személyére, aki – nevének jelenéséhez híven – kínpadon nyújtja, gyötri a zeneszerzőket. Ahogy a negyedik dalban, a sötét, drámai és deklamáló hangvételt az utolsó dalsorban itt szintén játékos, triviális ütemek követik – akárcsak Herr Friedmann, úgy Herr Streckert is komikus figurává téve.

8. *Von Händlern wird die Kunst bedroht*

A hetedik dallal lezárul a sor, melyben Strauss és Kerr az egyes kiadókat, személyeket ostromozza – a ciklus második része a zeneműkiadói világ egésze, a kereskedői szellem ellen bont zászlót. A kalmárok a művészet létét fenyegetik, az eredmény pedig: a zenének halált szánnak, maguknak megdicsőülést (*Von Händlern wird die Kunst bedroht, / Da habt ihr die Bescherung. / Die bringen der Musik den Tod, / Sich selber die Verklärung*). A *Tod und Verklärung* (Op. 24) motívuma a zenében is visszatér, mintegy ráfelelve a szövegszerű idézetre. Ám a hosszú – a tizenkét *Lied*-ből álló ciklus időtartamának hatodát kitevő – dalban a szöveg csekély, ötödnyi részt foglal el.

Az előjáték önálló zongoradarab: maga a *Krämerspiegel*-téma, amely transzponálva és variációkkal a záródal utójátékként hangzik fel. Zenei világa Strauss évtizedekkel korábbi dalait, a 10-es és 27-es opust idézik. Vajon újabb fricska a Bote & Bock felé, amely ilyesfajta tónusban várta volna a féltucat dalt? A ciklus legmelodikusabb zenei darabját zongoraszólóként, a gyilkos szatíra közepébe rejtve kapta meg a kiadó. A *Krämerspiegel*-téma bő két évtized múltán, az utolsó operában, a *Capriccio*-ban hangzik fel mint *Mondscheinmusik* – ismét évekkel később Strauss, amikor utoljára vezényelt filmfelvételen, két

hónappal halála előtt, 1949. július 13-án ezzel a zenével zárta le karmesteri pályáját.

9. *Es war mal eine Wanze*

Visszatérünk a fabulák állatszimbolikájához, de a dal a baknál és a nyúlnál csúfabb élőlényről szól, egy telhetetlen, agresszív poloskáról (*Es war mal eine Wanze, / Die ging, die ging auf's Ganze*), amely, miközben csak szívja és szívja a vért, soha nem múló szagot áraszt (*Gab einen Duft, der nie verflog, / Und sog und sog*). Ám a muzsikushad – nyilván a *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* tagsága Strauss-szal az élen – elkapja és összeroppantja (*Doch Musici, die packten sie und knackten sie*), s míg bűzölögve elpusztul, az ég felé hálaének száll (*Und als die Wanze starb und stank, / Ein Lobgesang zum Himmel drang*).



(Forrás: <https://bcul.lib.uni.lodz.pl>)

Az orrfacsaróan naturalisztikus szöveghez erősen disszonáns zene társul. Kromatizmusa hemzseg a „poloskáktól és bolháktól” (a zenei zsargonban a *Wanzen* és *Flöhe*, a keresztek és bék garmadájától), a sforzatók és accacciaturák élesek, akár a rovarcsípések. A zárósor (a *Himmel* éteri magasságával) harmóniája is csak látszólagos: a valóságban a művészek és a kiadók küzdelme még nem zárult le.³⁰

³⁰ Michael Shane Hurst: *Interpreting Richard Strauss's Der Krämerspiegel from the Perspectives of the Performers and the Audience*. DMA Thesis. University of North Texas, 2007; Matthew Hoch: *A Musical Overview of Strauss's Krämerspiegel, Op. 66*. *Journal of Singing* 71/3. 2015.

10. Die Künstler sind die Schöpfer

A teremtőn, a művészen csak csapás az élősködők raja (*Die Künstler sind die Schöpfer, / Ihr Unglück sind die Schröpfer*): ki tör be Ochs báróként a művészet szentélyébe (*Wer trampelt durch den Künstlerbau / Als wie der Ochs von Lerchenau?*), ki vet vadászként hálót (*Wer stellt das Netz als Jäger?*), ki ül a pénzeszsákon (*Wer ist der Geldsackpfleger?*), ki a vizsályszító, a bacilusgazda (*Wer ist der Zankerreger? / Und der Bazillenträger?*) A derék, a drága, a jeles, a nemes kiadó (*Der biedere, der freundliche, der treffliche, der edle Verleger!*)



(Forrás: <https://bcul.lib.uni.lodz.pl>)

A dal *Rosenkavalier*-idézetei a szöveg és a zene szintjén – a harmadik és negyedik dalsor esetlen, suta ugrásaival – félreérthetetlenek: ökörléptekkel Ochs von Lerchenau dülöngél át a színen. A zárósor nemes klasszicizmusa, az *edle* szépségesen behízelt melizmája maga a tömény szarkazmus.

11. Die Händler und die Macher

A kereskedők és a nagyokosok, akik csak a profitért kufárkodnak, a HŐS ellenlábasai (*Die Händler und die Macher / Sind mit Profit und Schacher / Des „HELDEN” Widersacher*). De ő oly szózatot hallat, mint Götz von Berlichingen (*Der läßt ein Wort erklingen / Wie Götz von Berlichingen*). A hős köznevet Kerr kapitálissal emeli ki és műcímként idézi, a zongorán pedig megszólal az *Ein Heldenleben* (Op. 40) hős-témája.

A harmadik dalsor után felhangzik Beethoven 5. *szimfóniájának* nyitómotívuma, ami zeneileg – a német muzikuszsargonban bevett szinonimaként – helyettesíti

a ki nem mondott, azonos prozódiajú fordulatot.³¹ De ha esetleg a hallgató nem ismerné e szinonimát – miközben az énekszólam alatt a zongora összesen tízszer mintegy maga elé dűnnyögi a mondatot – a szöveg megadja az irodalmi hivatkozás forrását is. Ekképp Goethe drámájának harmadik felvonásában Götz a császár katonáinak – Strauss és Kerr a kiadóknak – kiáltja oda: „*Vor Ihro Kaiserliche Majestät, hab ich, wie immer schuldigen Respekt. Er aber, sag's ihm, er kann mich im Arsch lecken!*”

12. *O Schröpferschwarm, o Händlerkreis*

Ó, vérszívó-nép, ó, kalmárhad, ki vet hát nektek gátat (*O Schröpferschwarm, o Händlerkreis, / Wer schiebt dir einen Riegel*)? Ím, már megtette új csibészfortélyal Till Eulenspiegel (*Das tat mit neuer Schelmenweis / Till Eulenspiegel*).



(Forrás: <https://bcu.lib.uni.lodz.pl>)

A valcer, a polka és a mazurka után újabb táncot, lassú *Ländler*t hallunk, a szöveg síkján pedig – a ciklus zenei nyitómotívumában már jelzett – Till Eulenspiegel, a furfangos mesefigura köszön vissza. Az utójáték variációkkal idézi a nyolcadik dal előjátékát, a *Krämerspiegel*-témát, a majdani *Capriccio* emelkedett és lírai holdfény-zenéjét.

³¹ Michael Shane Hurst: *Interpreting Richard Strauss's Der Krämerspiegel from the Perspectives of the Performers and the Audience*. DMA Thesis. University of North Texas, 2007; Matthew Hoch: *A Musical Overview of Strauss's Krämerspiegel, Op. 66*. *Journal of Singing* 71/3. 2015.

A „BEAVATOTTAK” DALCIKLUSA

A dalciklus ősbemutatójára egy zártkörű esten – Alfred Kerr jelen- és Strauss távollétében – került sor 1921-ben a berlini Hotel Kaiserhofban; Sigrid Johansont zongorán Michael Raucheisen kísérte. Rádióadásba a ciklus először 1949. június 11-én, Strauss nyolcvanötödik születésnapján került a Nordwestdeutscher Rundfunkban – pontosabban nem a teljes ciklus, csupán annak hét dala. Az ötödik és a hatodik *Lied* bizonyosan nem hangzott el, ugyanis (*mutantur tempora*) a Gebrüder-Reinecke és a Robert Lienau kiadó tiltakozott a rádiónál, amiért épp az őket gúnyoló – és ezzel a legjelentősebb zeneműkiadók sorában népszerűsítő – dalok kimaradtak a válogatásból.³² A *Krämerspiegel* első felvétele szintén éveket váratott magára: Julius Patzak 1955-ben énekelte lemezre a dalciklust.

A *Krämerspiegel* nem vált, nem válhatott igazán sikeres dalciklussá, nem lett az énekesi repertoárok állandó darabja, s azon felül, hogy Strauss nem is annak szánta, e sorsának okai többrétűek. Kerr versei egyfelől lefordíthatatlanok, hiszen a szöveg bővelkedik a szójátékokban. Ez önmagában nem állta volna a ciklus elterjedésének útját, hiszen a német dalirodalom darabjai csak kivételként szólalnak meg fordításban, s nemcsak azóta, hogy az operák és az oratóriumok – hol okkal, hol csak megindokolva – eredeti nyelven adatnak elő, hanem a hanglemezek (h)őskorától fogva.

Másfelől – s ez már nyomósabb érv, miért találnak nehezen utat e dalok a közönségéhez – a szatirikus, allegorikus utalások annyira személyekhez és kiadókhoz kötődnek, oly mértékben egy kor pillanatképei, hogy a szöveg az anyanyelvi énekes és hallgatóság számára is alapos magyarázatot igényel. A ciklus utolsó öt darabjának megértéséhez elegendő felfedezni a szövegben az áthallást a *Tod und Verklärung* (8), az *Ein Heldenleben* (11) és a *Till Eulenspiegel* (12) címével, a *Rosenkavalier*-ből Och báró (10) szerepével, illetve a *Götz von Berlichingen* (11) ominózus mondatával. De az első hét darab szövege sorról sorra haladó lábjegyzetelést igényel – még akkor is, ha a negyedik dal *Winterreise*-idézete egyértelmű – mind a mű keletkezési körülményeit, mind a kiadók (Bote & Bock, Breitkopf & Härtel, Drei Masken,

³² Hartmut Schick: *Musikalische Satiren über Kunst und Kommerz. Richard Strauss' Liederzyklus Krämerspiegel op. 66.* In: *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste*, 26. Göttingen, 2013.

Gebrüder-Reinecke) és a vezetőik (Hugo Bock, Oskar von Hase, Ludwig Friedmann, Christian Friedrich Kahnt, Robert Lienau) nevét és szerepét illetően.

„*Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis...*” – a versek némelyike ekképpen megragad valamit az egyetemesből, némelyike viszont nem lesz „*Ereignis*”, mivel poentírozása elválaszthatatlan születési idejétől és körülményeitől, a századelő német zeneműkiadói világától, s az aktualitás múltával történeti kuriózummá válik. Ekképp az énekes és kísérője részéről nem csekély kísérletezési kedv szükségeltetik, hogy egy dalest félórás blokkjául a *Krämerspiegelt* válassza.

A zenei önidézetek, valamint a Beethoven- és Wagner-citátumok, akárcsak a keringő-, polka-, mazurka- és *Ländler*-taktusok evidenciafoka nyilván hallgatófüggő. A zenei rétegzettség és utaláshalmaz, a referencia-komikum okán a célközönség eleve igen szűk lehetett. Strauss, ha úgy vélte, hogy e dalciklussal szabadul a szerződésből, és az előadásra – ha egyáltalán – csak később, zártkörű esten kerül sor, úgy annak publikumaként a bennfentesekre, az életművet ismerő rajongókra gondolhatott: a Till Eulenspiegel-csínnyel egyúttal a kiválasztottaknak is csemegét akarhatott feltálalni.

A ZONGORA- ÉS AZ ÉNEKSZÓLAM VISZONYA

Az ősbemutató énekese szoprán, az első teljes lemezfelvételé tenor volt, ám a későbbi felvételeken több baritont is hallani. A megkívánt hangterjedelem két és fél, de még az ossziákat figyelmen kívül hagyva is bő két oktáv; a legmélyebb és a legmagasabb hangok egyaránt exponáltak; a fel- és lelépések nem ritkán kényelmetlenek, az adott hangfaj szélső hangjait veszik igénybe. Ahogy Dietrich Fischer-Dieskau megfogalmazza: „*Az Op. 66 új vokális stílust alakít ki: nagy hangközugrásokkal, szélesre terített hangterjedelemmel kényszeríti hatalmas hangintervallumokba a tartalmat és az előadói gesztust.*”³³

Az énekes számára kevésbé csábító azon körülmény, hogy a dalciklus egyes részeiben „*a vokális szólam majdnem mellékes*”,³⁴ a zongorának alárendelt. A

³³ Dietrich Fischer-Dieskau: *Töne sprechen, Worte klingen. Zur Geschichte und Interpretation des Gesangs*. Stuttgart–München, 1985.

³⁴ Barbara A. Petersen: *Die Händler und die Kunst: Richard Strauss as Composers' Advocate*. In: Bryan Gilliam (ed.): *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work*. Durham–London, 1992.

tizenkettedik dalban a *Nachspiel* hossza a *Dichter*- és a *Frauenliebe* zárását idézheti fel a hallgatóban. Schumann az utójátékban jelentősen megnövelte a zongoraszólam súlyát, s így fél évszázad leforgása alatt a zongora szerepe megnőtt Zelter, Zumsteeg vagy Reichardt valóban csak a kíséretre szorítózkodó – de még akár Schubert és Loewe olykor egyszerűbb, olykor virtuozitást kívánó – zongoraszólamaihoz képest is. Strauss a *Krämerspiegel*ben e tendenciát *ad extremum* fokozza: nem a vokális szólam dominál, s a zongora már nem is egyenragú partnere az énekhangnak, úgyszólván az énekes szorul kísérői szerepbe.³⁵

A komoly, de nem kiemelkedően hálás énekesi feladatot jelentő és nagy alázatot követelő kottából kitűnik: Strauss magas fekvésre írta a dalokat – hogy szopránra-e vagy tenorra, aligha eldönthető. Köztudott, a szoprán volt Strauss kedvelt hangfaja, amelyre legtöbb dalát komponálta. A *Guntram*ot leszámítva operáiban a tenoroknak jórészt másodrangú szerep jut, *A rózsalovag* olasz énekesét is elnyomja a *Marschallint* körülvevő forgatag; ám a *Krämerspiegel* énekesi tónusa némiképp emlékeztet Herodes és Aegisth groteszk szólamára.

Strauss életműve nem bővelkedik a dalciklusokban. A Felix Dahn verseire komponált négydalos ciklus (Op. 22) nem sorolható a legismertebbek közé. Az *Ophelia-Lieder* (Op. 67/1–3), a mindössze három dalból álló és nagyjából nyolc percet kitevő, rövidke ciklus esetében két és fél évtizednek kellett eltelnie, mire az énekesnők felvették repertoárjukba.³⁶ Ezzel szemben a *Négy utolsó dal*, bár Strauss aligha szánta egységnek, azonnal bevonult a halhatatlanságba, és az előadói praxisban dalciklussá vált.³⁷ A *Krämerspiegel* ciklus-jellegét a terjedelem is erősíti: legfeljebb hat *Liedet* felölelő dalopusaihoz képest a Kerr verseire komponált *Liederkreis* tizenkét dala mindenképpen jobban emlékeztet a Schubert- és Schumann-ciklusok terjedelmére és koherenciájára.

Az utóbbi, a Schumann-dalciklusok és a *Krämerspiegel* közötti hasonlóságok szembeűnők: tánczene-paródiák és az elő- és utójátékok schumanni koherenciával fogják össze a ciklust. Akárcsak a *Dichter*- és a *Frauenliebe* esetében, a *Krämerspiegel* záródalának *Nachspielje* is utólagos reflexiónak, egy korábbi dal (a *Frauenliebében* az első, a *Dichterliebében* a tizenkettedik, a

³⁵ Matthew Hoch: *The Structural and Dramatic Role of the Piano in Strauss's Krämerspiegel*, Op. 66. *Journal of Singing* 71/4. 2015.

³⁶ Nótári Tamás: *Richard Strauss: Ophelia-dalok (Op. 67/1–3)*. *Parlando* 2025/4.

³⁷ Nótári Tamás: *Richard Strauss: Négy utolsó dal*. *Parlando* 2026/1.

*Krämerspiegel*ben a nyolcadik) tematikus reminiszcenciának tekinthető. Az elő-, köz- és utójátékok terjedelme meghaladja az énekhangnak időt, messze túllépve a schumanni, akár a *Dichter-*, akár a *Frauenlieb*ében megjelenő arányt. Valamennyi dal ütemeinek legalább negyven-ötven százalékát a zongoraszólam teszi ki, hat dalban (4., 6., 7., 8., 11. és 12.) ez a mérték hetven-nyolcvan százalékra emelkedik. Azzal, hogy a *Krämerspiegel*ben a hangszeré a főszerep, és Kerr versei inkább kommentárként magyarázzák a zongoraszólamot, az énekesi interpretáció óhatatlanul kötöttebbé és deklamatórikusabbá válik, mint bármely dalciklusban. A szerepek felcserélődnek, s az egyes szám első személy hiánya okán óhatatlanul – ám Kerr és Strauss szándékainak megfelelően – a narrátor személytelenebb hangja egészíti ki az olykor vitriolosan maró, olykor játékosan ironikus, olykor líraian ellágyuló zongoraszólamot, amelyre a zeneszerző a mondandót és a kifejezőerőt átruházza.³⁸

A DALCIKLUS ÉNEKESEI

Az első lemezfelvétel – Julius Patzak (1955)

A legkorábbi lemezfelvételen 1955-ből Julius Patzakot halljuk Walter Klien zongorakíséretével.³⁹ A megszólaltatás elbeszélő, de ahogy a dalok sorában haladunk, a narratívát jelzésszerű hangsúlyok árnyalják: az alaphangvételt a panaszos-riadt hangszín után a maszkok mögül előbukkanó Herr Friedmann kedélyes (4), a poloska ravasz és alattomos karaktere, bűzének kellemetlen (9) tónusa színezi. Patzak – magasságaiban szinte *voix blanche* – tenorja e ciklusban is összetéveszthetetlenül egyéni. Egynémely vokális sajátosság a hang korlátait is jelzi: fedés nélküli hangadása nem mindig kellemes, mélysége, kivált a *Sterz* (2) sem példaértékű, a melizmákat (6) csak elnagyoltan vázolja, olykor inkább a hangok körül énekel.

³⁸ Matthew Hoch: *The Structural and Dramatic Role of the Piano in Strauss's Krämerspiegel*, *Op. 66*. *Journal of Singing* 71/4. 2015.

³⁹ Julius Patzak – Richard Strauss: *Krämerspiegel*; Franz Salmhofer: *Heiteres Herbarium* (z.: Walter Klien) Preiser (1955) 1989.



for. Johann Strauss Vater beglückelt!

Julius Patzak

Julius Patzak

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

Mindezt világos szövegejtése és muzikalitása ellensúlyozza: a dalciklus közvetlenül, Alexander Girardi *Volkstheater*-hangvételt idézve szólal meg. E keresetlenséghez igazodik a tempó is: a rendszerint harminc percet kitevő dalciklus időtartama Patzak és Klien interpretációjában nem egészen huszonöt perc. Az eltérés a *Krämerspiegel*-téma dalaiban, a – későbbi felvételekhez képest bő egy perccel lendületesebb – nyolcadik és a tizenkettedik *Lied*ben a legfeltűnőbb: Klien kísérői szerepbe helyezkedik, a majdani *Mondscheinmusik* nem tárul fel a maga ragyogásában. Ám az összhatás épp ekként nem bomlik meg: Patzak olykor kuplészerű hangvételt tiszteletben tartva a zongoraszólam is pátoszmentes és szikár marad.

Korszakos felvételek – Dietrich Fischer-Dieskau (1964, 1969), Elizabeth Watts (2012)

Dietrich Fischer-Dieskau két alkalommal énekelte lemezre a *Krämerspiegel*: 1964-ben Jörg Demus,⁴⁰ 1969-ben Gerald Moore zongorakíséretével.⁴¹ A felvételek között az énekesi interpretáció tekintetében kevés az érdemi eltérés. Ellentétben – a dalciklusoknál maradva – a bariton Schubert-, vagy Schumann-felvételeivel, amelyeket pályája különböző szakaszaiban rögzített, s amelyek a megközelítés változásának nagy ívét engedik felvázolni, e két *Krämerspiegel*-lemez időben igen közel esik egymáshoz; mindkettő Fischer-Dieskau ugyanazon korszakának termése. Ami a felvételek között különbségként rögzíthető, az a

⁴⁰ Dietrich Fischer-Dieskau – Richard Strauss: *Krämerspiegel*; Lieder (z.: Jörg Demus) Deutsche Grammophon (1964) 2000.

⁴¹ Dietrich Fischer-Dieskau – Richard Strauss: *Krämerspiegel* (z.: Gerald Moore) EMI (1969) 1970.

záródal időtartama, ám ezen eltérés nem az énekési megszólaltatásnál jelentkezik. A Demus-felvétel bő harminc, a Moore-ral közösen rögzített megszólaltatásé harmincegy és fél perc: Moore jó egy perccel hosszabb időt hagy magának, hogy a *Krämerspiegel*-téma teljes szépségét megmutassa, ahogy a legtöbb dalban is Demusnál egy leheletnyivel, néhány másodperccel szélesebben engedi a zongoraszólam líráját kibontakozni, ám ez azon részekenél, ahol az énekszólámot kíséri, nem eredményez érdemi hangulat- vagy tempómódosulást. A vokális végeredmény mindkét lemezen kiemelkedő: a *Krämerspiegel*-felvételek között nem gyakori jelenség, hogy a dalciklus kényelmetlen magasságai és mélységei, amelyeket exponált helyzetük és funkciójuk miatt lehetetlen diplomatikusan kendőzni, integráltan, erőfeszítés nyoma és technikai kényszermegoldás érzete nélkül szólalnak meg.



Dietrich Fischer-Dieskau és Jörg Demus

(Forrás: <https://austria-forum.org>)

Fischer-Dieskau nem választ – nem kényszerül választani – a makulátlan hangvezetés és a kifejezőerő között: a hangulatfestés mindvégig expresszív, de nem téved olyan túlzásokba, amelyek a vokális megvalósítást csorbítanák. A *fressen* és a *schere* nyomatéka, a *Blüte* gyengédsége (1), a „*Der Strauß sticht seine Dornen schnell*” tövisszúrást festő staccatója (2), a „*wißt ihr*” rácsodálkozása a nyúl természetellenes táplálkozási szokásaira (3), a „*Sieht man... / Herrn Friedmann!*” játszi könnyedsége éppúgy beolvad az adomázásba, mint a „*Vom langen Robert*” kisstíliú tolvajt sejtető, stíluselemként alkalmazott aspirálása (7). A „*Von Händlern wird die Kunst bedroht...*” (8) tónusát nem mossa alá az irónia: a művészetet fenyegető veszély komolysága, a „*Da habt ihr die Bescherung*” csalódottsága és a „*der Musik den Tod*” fájdalma – akárcsak a következő dalban (9) az „*Ein Lobgesang zum Himmel drang*” – elegáns *Verklärung*ba olvad át mesteri *voix mixte*-tel. Ochs von Lerchanau lépteit lesötétített, a vizsályszító bacilusgazdák képét dühös, a *biedere, freundliche, treffliche, edle* jelzőket álságosan negédes hangszín festi meg (10). Az utolsó dal

(12) a „*Till Eulenspiegel*” zárósorában éteri harmóniába, a magasabb szférában meglelt feloldásba emeli át a ciklus perlekedését és iróniáját.

Elizabeth Watts megszólaltatása (a Roger Vignoles kísérte Strauss-dalok összkiadásából) az a *Krämerspiegel*-lemez,⁴² amely a vokális megvalósítás, a stílusérzék és az interpretáció tekintetében egyaránt méltóképp állítható a dalciklus referenciacéljával, Fischer-Dieskau két lemezével egyazon sorba. Watts lírai szopránja, ami az alaptimbre jellegét illeti, nem ritkán Anneliese Rothenberger hangszínére emlékeztet; a második *Lied*ből kibontakozik a ciklus elején már jelzett narrátor alakja: a hol pajkos, hol ravasz, hol komoly, hol komolykodó szubrett. A tizenkét dalban végig remek magasságok és középregiszter mellett a mélységek interpretációs megvalósítása is rokonszenves: ezeket nem drámai teltség, hanem jól alkalmazott játékosság hatja át.



Elizabeth Watts és Roger Vignoles

(Forrás: <https://www.bbc.co.uk>)

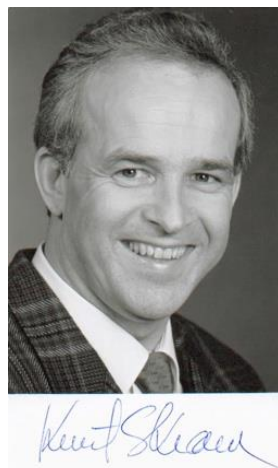
Az első dalban – teljesen eredeti hangvétellel – a bakot nem utasítja, hanem szinte kérleli (*schere dich*); a másodikban mind a négy *hinterwärts* új és új szintet kap, mindezt a dal megszólaltatásának alaptónusába, az álarcos, komikus állatfabulába integrálva. Az „*Oft saugt er...*” nem vészjósló, inkább a szürreális jelenségre tágra nyílt szemmel rácsodálkozó (3), a *Larven* panaszos – de a buffatónusban megjátszott bánat árnyalatával –, Herr Friedmann megjelenését pedig mintha egy Despina-pukedlivel jelentené be (4). A hatodik dal lassabbra vett tempója sem funkciótlan: kedélyes, tánclépéses ringásra elmesélt románcot hallunk; a hetedik marciális hangvételében megtörténik a zászlóbontás – pont úgy, ahogy a leckéztető Norina a maga fegyvereivel csatát készül nyerni –, majd az „*O du Strecker!*” szívből kacag a bamba ellenségén. A nyolcadik dalban – akárcsak Fischer-Dieskaunál – komolyságot hallunk, amely a valós veszélyben,

⁴² Elizabeth Watts – Strauss: The Complete Songs, Vol. 6. (z.: Roger Vignoles) Hyperion 2012.

a művészet létét fenyegető kalmárszellemben megjelenő tragikumra reagál (*den Tod*). A poloska története groteszk rémmese a Mozart-énekesnőhöz méltóan remek melizmákkal (9). Ochs lépteinek parodisztikusan lesötétített hangja (10), a *Helden* megjátszott heroizmusa és a Götz-mondat említésének mosolya (11) egyaránt a szubrett-narrátor történetében, tónusában marad.

Baritonok – Knut Skram (1976), Andreas Schmidt (1999)

Knut Skram norvég bariton Eva Knardahl kísérete felvételén⁴³ szintén remekül ötvözi a vokális szépséget és a kifejezés árnyaltságát. A poentírozás a dalciklusban egyre merészebbé válik – az „*aus dem Nebel lugt*” rút ármányosságával (6), a *Streckbett* rettenetével és az „*O du Strecker*” csúfondáros hangjával (7), a „*Sich selber die Verklärung*” fojtott megvetésével (8), az orrfacsaró „*starb und stank*” fintorgásával (9), a „*Sind mit Profit und Schacher*” lesajnáló mosolyával (11) –, ám egyetlen nyomaték és szín sem megy át a zeneiséget megtörő hiperexpressívóba. Az első és az utolsó dalban Skram tartózkodik az erőteljesebb hangsúlyoktól – bel cantóval nyitja és zárja a ciklust. A felvétel érdeme továbbá a nagyfokú autonómia: a lemez néhány évvel Fischer-Dieskau Moore-ral közös interpretációja után született, ám egyetlen ponton sem veti fel a viszonyítás szükségességét, ami nemcsak a kortárs, de sok évtizeddel későbbi baritonok dalfelvételei esetében is szükségképpen felmerülhet.



Knut Skram

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

⁴³ Knut Skram – Strauss: *Der Krämerspiegel* Op. 66; Grieg: *5 Lieder*, *Den Bergtekne* Op. 32 (z.: Eva Knardahl) Teldec 1976.

Andreas Schmidt interpretációja⁴⁴ – Rudolf Jansen kíséretével – a rendkívül korrekt megszólaltatás példája: a hangvezetés hibátlanul kiegyenlített, a vokális összhatás harmonikus, a hangsúlyok nem túl erőteljesek. Néhány megoldástól – a kilencedik dal lomha (négy perc feletti), a kifejezőerő rovására elnyújtott tempójától – eltekintve a végeredmény autentikus, jórészt Fischer-Dieskau-utánérzés.

Tenorok – Peter Schreier (1981), Brenden Patrick Gunnell (2014), Daniel Behle (2021)

Peter Schreier és Norman Shelter felvétele⁴⁵ Patzak lemeze után negyedszázaddal az első – vagy legalábbis első mérvadó – tenor interpretáció. Schreier a vokálisan precíz megvalósítás ellenére sem riad vissza – az „*O du Strecker!*” kedélyes és gunyoros (7) vagy a „*Lobgesang zum Himmel drang*” magasztos (9) tónusa mellett – a torz hangsúlyoktól. A „*schere dich*” csúf hangszíne (1), a „*platzt hernach*” (3) torokból feltörő kiáltása, az „*aus dem Nebel lugt*” (6) groteszk elnyújtása mind kellemetlenül éles és bántó, ám stílusosan tökéletesen indokolt. A tempók a Fischer-Dieskau által választottakhoz közelítenek, a dalciklus időtartama valamivel harmincegy perc feletti. Patzak narratívabb, olykor a pillanatszültének tűnő és néhol elnagyolt, nem ritkán kupléhangvételi interpretációja helyett Schreier alaposan kimunkált, erősen expresszív tónust választ, amely azonban a klasszikus énekesi idióma keretein belül marad.



Brenden Patrick Gunnell

(Forrás: <https://marignyoperahouse.org>)

⁴⁴ Andreas Schmidt sings Richard Strauss, Vol. 6. (z.: Rudolf Jansen) RCA (1999) 2014.

⁴⁵ Peter Schreier – Richard Strauss: Krämerspiegel Op. 66; Ausgewählte Lieder (z.: Norman Shelter) Eterna 1981.

Az amerikai tenor, Brenden Patrick Gunnell 2014-es, Malcolm Martineau kíséretével rögzített interpretációjának⁴⁶ hiperespressívója első hallásra megdöbbentő. Az „*alle, alle fressen*” és az „*und Gierschlung*” prózában, gorombán ordítva hangzik el (1), a „*wißt ihr...*” előtt a *Hu!* hisztérikusan felszisszen, az *Edelmut* pedig ismét inkább torz kiáltás, mint zenei hang (3). Ám az énekes eszköztára nem merül ki ennyiben: a második dal keringős atmoszférája triviális, szinte vásári; a negyedikben a drámai tónus krakélerre vált; a színleg hajbókoló *edle* és a *Verleger* között (11) a protagonista mintha levegőért kapkodna elfojtott dühében; majd a ciklus a *Till Eulenspiegel*-sorban (12) a megtisztult emelkedettség szférájába lép. Az – akár Patzak elbeszélőbb, akár Skram belcantista felfogásához képest mindenképp – eredeti hangvétel az első dal szülte megrökönyödés után legitimálja magát, nem csekély részben a precízió okán. Ennek hiányában aligha lelt volna rá a nem német anyanyelvű énekes az „*Ois wie*” – nem először általa, de általa is jó poentírozással alkalmazott – dialektusárnyalatára.



Oliver Schnyder és Daniel Behle
(Forrás: <https://www.stadttheater-olten.ch>)

Ahogy Fischer-Dieskau megszólaltatása Schmidt felvételén talált recepcióra, úgy Daniel Behle – Oliver Schnyder kísérte – lemezén⁴⁷ Schreier interpretációja lelt követőre. Az első dal még mindenestül Schreier-utánérzésnek hat, de ahogy a dalciklus halad előre, a kötődés a nagy elődhöz egyre lazul. A harmadik dal (*platzt hernach*) nem oly éles torzítása, a „*dahinter sieht man*” riadt, szót elakasztó meghökölése (4), a „*großer Gott*” csatakiáltása (7), a kilencedik dal elszánt, poloskaroppantó lendülete egyaránt egyéni hangulatot kölcsönöz a felvételnek.

⁴⁶ Brenden Patrick Gunnell – Richard Strauss: Complete Works for Voice and Piano, 1870–1948 (z.: Malcolm Martineau) TwoPianists 2014.

⁴⁷ Daniel Behle – Richard Strauss: Krämerspiegel and Other Songs (z.: Oliver Schnyder) Prospero 2021.

Karaktertenorok – Heinz Zednik (1991), Thomas Ebenstein (2018)

Heinz Zednik lemezén⁴⁸ – Konrad Leitner kíséretével – a dalciklus groteszkériája a maga teljességében nyilvánul meg. A *Hase* kenetteljessége, az *Edelmut* hőstenor-imitációja (3), a *trübes Licht* alattomos ködgomolygása (6), az „*Ois wie der Ochs von Lerchenau*” első szavának bécsies dialektusa és csak odasúgott Götz-idézet (11) mellett a hangadás mindvégig kissé nazális, *Wienerlied*-hangulatú. Zednik – csupán leghíresebb alakítását említve: a Pierre Boulez vezényelte és Patrice Chéreau rendezte *Ringben Mime* és *Loge* – itt is a *Spieltenor* kvintesszenciája: nem hangszépséggel, hanem a kifejezés csúfondárosságával hat.⁴⁹



Heinz Zednik

(Forrás: <https://operaplus.cz>)

A Bécsi Staatsoperben szerepkör- és hangfaj-utódja, Thomas Ebenstein – a zongoránál Charles Spencerrel, Christa Ludwig utolsó éveinek kísérelőjével⁵⁰ – a dalciklus megszólaltatásában is Zednik nyomdokain jár. Közös jellegzetességeik: a „*gegen Himmel drang*” (9) és a „*Till Eulenspiegel*” (12) nála sem száll fennkölt szépséggel az ég felé, a *timbre* szintúgy nem kellemes, a mélységek és a magasságok nem elvéve éppoly bizonytalanok, a disztonálás éppúgy nem ritka. Ha bármely más dalciklusban kényszerülne a hallgató e korlátokat elviselni, azok az interpretációt az értékelhetőség határára sodorná. De a lehetőségeiket operai szerepkörükben is jól ismerő *Spieltenorok*at hallunk: Ebenstein – akárcsak Zednik – *Krämerspiegel*je ekképp nem vokális remeklés, de az összhatásnak mégis saját atmoszférája, hiteles hangulata van.

⁴⁸ Heinz Zednik – Alma Mahler: *Ausgewählte Lieder*; Arnold Schönberg: *Brettl-Lieder*; Richard Strauss: *Krämerspiegel* (z.: Konrad Leitner) Preiser (1991) 2012.

⁴⁹ Heinz Zednik: *Mein Opernleben*. Wien, 2008.

⁵⁰ Thomas Ebenstein – Schönberg, Zemlinsky, R. Strauss, Korngold (z.: Charles Spencer) Capriccio 2018.

Felvételek az értelmezhetőség határvidékéről – Gerhard Siegel (2016), Joo Cho (2023)

Gerhard Siegel felvétele⁵¹ Gabriel Dobner zongorakíséretével a felületen számos hasonlóságot mutat Zednik és Ebenstein lemezével, lényegét illetően pedig egy lényegi eltérést. A rokonvonások a vokális összképben nyilvánulnak meg: az erőteljes nazalitás, a préselt, fojtott magasságok, az olykori disztonálás a két – határsértés nélkül *Fachjában* maradó – karaktertenor hangvezetésének korlátjaira emlékeztet. A különbség azonban szembe- és fülbeötlő: a kifejezés teljes hiánya. *Fachja* szerint a hang szintén karaktertenor, és tulajdonosa e szerepkört vitte is, Herodest, Midast alakítva. Ám Lohengrin és Trisztán szolamában utolérte a kor szimptomatikus csapása: Lauritz Melchiorok híján a jó volumennel bíró Mime-hangokat *Heldentenorként* prezentálják a közönségnek – és e téveszmének olykor az instrumentum birtokosa is áldozatul esik. A folyamat végeredménye: valódi Trisztán vagy Lohengrin még nem lesz az énekesből, hiszen a hanganyag textúrája és a *timbre* nem adott, de a vibrato *wobble*-lé, „saját zenekarrá” szélesedik – amint ezt Siegel alig néhány évvel későbbi lemeze⁵² is mutatja –, és már a Miméhez szükséges fókusz, valamint a *Spieltenor* hang karaktere is elvész.

A koreai szoprán, Joo Cho – az adatbázisok tanúsága szerint Contessa Almaviva, Fiordiligi, Pamina, Agathe, Musetta és Violetta alakítójának – felvétele Marino Nahon kíséretével⁵³ elsősorban parodisztikus. Ám e vonás nem a dalciklus interpretációs eszköze, hanem az énekesnő Strauss-lemezének összhatása. A megszólaltatás expresszív akarna lenni, de a kifejezés nincsen a hangra helyezve; a vokális megnyilvánulás nem annyira klasszikus éneklésre, mint klasszikus hangképzéssel elkövetett sikkantásokra, öblögetésre és (részben talán a nagy visszhanggal dolgozó hangmérnököknek „hála”) préselt kiabálásra emlékeztet; mindez – a szoprán életkorát meghazudtoló, a pálya delelőjén messze túlhaladt, fáradt, agyonerőltetett hangokra jellemző – lebegéssel, élességgel, disztonálással párosítva. Íveket a leglíraibb frázisokban sem hallani, mert akárcsak a melizmák, amorf zúzalékká transzírozódnak; az átmenetek plaszticitását hiábavaló volna keresni: minden hang új, a hallgatót próbatétel elé

⁵¹ Gerhard Siegel – Arnold Schönberg: Brettli-Lieder; Richard Strauss: Krämerspiegel; Kurt Hessenberg: Lieder eines Lumpen (z.: Gabriel Dobner) Profil 2016.

⁵² Gerhard Siegel – Richard Strauss / Wagner (z.: Gabriel Dobner) Hänssler 2020.

⁵³ Joo Cho – Richard Strauss: Lieder (z.: Marino Nahon) Da Vinci Classics 2023.

állító nekilendülés eredménye. Ennek tükrében ez a *Szatócstükör* az értelmezhetőség és értékelhetőség terepén kívül helyezkedik el.

A KRÄMERSPIEGEL UTÓÉLETE A CAPRICCIÓBAN

A válogatást Strauss dalaiból a szöveg és a zene primátusának a *Capriccióban* kibontakozó kérdése vezette be.⁵⁴ A *Krämerspiegel* kapcsán írottakat is az előző évszázadok operai világát summázó *Capriccio* zárja. Annál is inkább, mert a nyolcadik dal elő- és a tizenkettedik dal utójátéka, a dalciklus dühén, vitriolján és ökölrázásán felülemelkedő, magasabb szférába lépő *Krämerspiegel*-téma a *Capriccióban* két kulcsfontosságú ponton tér vissza.



(Forrás: <https://www.discogs.com>)

Az opera kilencedik jelenetében a nyolcadik dal előjátékának részlete csendül fel, miközben Madeleine grófnő, fivére, valamint a költő (Olivier), a zeneszerző (Flamand) és a színésznő (Clairon) a librettó és a zene viszonyáról társalog. A melódiát a grófnő mondai vezetik fel: „A színház feltárja a valóság titkát. Mintegy varázstükörben ismerünk magunkra.” (*Die Bühne enthüllt uns das Geheimnis der Wirklichkeit. Wie in einem Zauberspiegel gewahren wir uns selbst.*) A zárójelenetben – mielőtt Madeleine tükörképétől kér választ, milyen befejezést találjon két hódolójának darabja számára, s kit válasszon kettejük és az általuk képviselt művészetek közül – ismét visszatér a *Krämerspiegel*-téma mint *Mondscheinmusik*, s elhangzik a tizenkettedik dal teljes utójátéka. (*Du Spiegelbild der verliebten Madeleine, kannst du mir raten, kannst du mir helfen den Schluß zu finden für ihre Oper?*)

⁵⁴ Nótári Tamás: *Válogatás Strauss-dalok felvételeiből*. Parlando 2025/5.

A zenei téma mellett a kapcsolat a szöveg, a tükörmotívum síkján is félreérthetetlen: a *Krämerspiegel* a zene kufárjainak tart tükröt, a *Capriccióban* a színpad varázstükröként (*Zauberspiegel*) mutatja meg a valóság esszenciáját, s feloldhatatlan dilemmájában a grófnő is tükörképétől (*Spiegelbild*) kér tanácsot. A dalciklus *Krämerspiegel*-témájában a művészet glóriával általlépi a trivialitás tátongó mélységeit; a *Capriccióban* a zene és a szöveg egysége emeli a tökéletesség ideájához a műalkotást. Hogy Strauss mindössze azért támasztotta fel *Mondschein* musikként utolsó operájába a *Krämerspiegel*-témát, mert nem akarta a Münchenben bemutatott *Capriccio* mögött ismertségben nyilvánvalóan elmaradó, akkoriban még nyilvánosan alig megszólaltatott dalciklus sorsára bízni e miniatűr remeket,⁵⁵ vagy pedig ezzel a zene a valóságot feltáró és leleplező varázshatalmának kívánt-e emléket állítani,⁵⁶ biztonsággal aligha dönthető el. De a végeredmény fényében a kérdésre adott bármely válasz csak csorbítaná a talány szépségét: „*Gibt es einen, der nicht trivial ist?*”

A jelen írásban elemzett felvételek a Liedinterpretationen YouTube csatorna 4/5. számú lejátszási listáján hallgathatók meg:

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

⁵⁵ Alexander Witeschnik: *'Geht all's recht am Schnürl'* oder Richard Strauss in der Anekdote. Wien, 1983; Michael Kennedy: *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma*. New York, 1999.

⁵⁶ Matthew Hoch: *The Musical and Philosophical Relationship between Richard Strauss's Krämerspiegel, Op. 66 and Capriccio, Op. 85*. Opera Journal 47/3. 2014.