

**A *DICHTERLIEBE* MINT SCHUMANN HEINE-
FÉLREÉRTTELMEZÉSE? (*LIEDERKREIS* OP. 48)²**

Százhusz év, harminc énekes

A költő szerelme, Schumann *Dichterliebéje* a dalirodalom leggyakrabban előadott művei közé tartozik. A lemezen rögzített interpretációk száma a legóvatosabb kalkuláció alapján is meghaladja a 120-at, tehát a valós szám nyilván magasabb. Ez, ha a két nagy Schubert-dalciklus, a *Die schöne Müllerin* és a *Winterreise* felételeinek mennyiségét nem is múlja felül, a többi Schumann-dalciklusból készült lemezekét biztosan. Bár nagyobb részben férfi énekesek szólaltatták meg, a *Dichterliebe* vagy annak egyes dalait előadó énekesnők száma sem elenyésző, s ez nemcsak az elmúlt néhány évtizedre, de a 20. század első felében keletkezett felvételekre is áll.

A szerény becslés szerint is legalább 120 lemezből – a legkorábbi, egy-egy dalt rögzítő lemezek mellett – 19 már reprezentatív válogatást jelent. A 20. század első felét a legkorábbi, akusztikus felvételek énekesei (többek között Therese Behr-Schnabel, Elena Gerhardt és Jeanne Gerville-Réache) mellett – 1928-tól, az első teljes felvétel keletkezésétől – Thom Denijs, Charles Panzéra, Gerhard Hüscher, Lotte Lehmann, Alexander Kipnis, Aksel Schiøtz, Susanne Danco és Walther Ludwig képviseli. A 20. század második felét, amely a *Dichterliebe* interpretációjában is korszakváltást hozott, Gérard Souzay, Hans Hotter, Dietrich Fischer-Dieskau, Eberhard Waechter, Peter Pears, Fritz Wunderlich, Peter Schreier és Brigitte Fassbaender, a ma is aktív énekesek időszakát Nathalie Stutzmann, Ian Bostridge és Christine Schäfer.

Az interpretációk az énekesi habitus, de legalább annyira a kor lenyomatai is. Kivált igaz ez a *Dichterliebére*, amely – akárcsak az első *Heine-Liederkreis* (op. 24) – inkább hangulatok, fantáziaképek sora, semmint lineáris történetet elbeszélő dalnovella. Ám ez a tény önmagában indokolná ugyan a felfogások közti markáns eltéréseket, de csak részben. Az ok egyúttal azon ítéletekben is keresendő, amelyet a kor és az énekes e kérdések kapcsán alkotott: miként értelmezte vagy értelmezte át Schumann Heine verseit, vagyis viszonyult a

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

² A jelen írásban elemzett felvételek a Liedinterpretationen youtube csatorna 3/5. számú lejátszási listáján hallgathatók <https://www.youtube.com/@liedinterpretationen/playlists>

zeneszerző a heinizmushoz, s ennek fényében mennyiben találkozott Heine iróniája, szentimentális malíciája és Schumann romantikája?

I. A *Dichterliebe* születése

Schumann az első *Heine-Liederkreis* (op. 24)³ megkomponálása után három hónappal – 1840-ben, a hozzávetőleg 130 dalt termő *Liederjahr*ban járunk – ismét Heine versei, ezúttal a *Dalok könyvének Lírai közzjáték* című fejezete felé fordult. A *Lyrisches Intermezzo* először a Dümmler kiadónál jelent meg 1823-ban; végső, 1844-es változata 66 verset számlált, a schumanni kompozíció megalkotása idején 63-at. A terjedelem már önmagában is szétfeszítette volna egy dalfüzér kereteit, így a komponista tartalmi, hangulati, stiláris szempontok szerint is erősen megrostálta a költeményeket. Eredetileg 29-et választott ki megzenésítésre, végezetül bő egy hét alatt, 1840. május 24-e és június 1-je között született meg a második *Heine-dalciklus* (op. 48) a maga 20 dalával. Mintegy házihasználatra a „*Gedichte von Heinrich Heine, 20 Lieder und Gesänge aus dem lyrischen Intermezzo im Buche der Lieder*” címet kapta.⁴



A kézirat első oldala

(Forrás: <https://openmusic.academy/docs>)

Kiadót Schumann nehezen talált. Már a kézirat lezárása utáni napon, június 2-án felajánlotta a művet a Bote & Bock kiadónak, ahonnan alig három hét múlva meg is érkezett a diplomatikus elutasítás: frissen alapított (mindössze két éve létező) kiadóként nem vállalkozhatnak ilyen jelentős és nagylélegzetű opus közzétételére. A mű lerövidítését, bizonyos dalok mellőzését Schumann a

³ Nótári Tamás: *Schumann Heine-értelmezése (Liederkreis Op. 24). Kilenc dal, hetven év, húsz énekes*. Parlando 2024/2.

⁴ Rufus E. Hallmark: *The Genesis of Schumann's Dichterliebe. A Source Study*. Ann Arbor, 1976; Sonja Gesse-Harm: *Zwischen Ironie und Sentiment. Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart–Weimar, 2006.

Breitkopf & Härtelnek írott levélben 1843 augusztusában már kilátásba helyezte, de rá két hétre vissza is vonta ajánlatát. Ugyanezen év októberében Carl Friedrich Peters lipcsei kiadójánál kezdett tapogatózni, immár sikerrel: Peters elfogadta a kéziratot, és ki is fizette a 20 dalért járó honoráriumot. Végül 1844 augusztusában jelent meg Lipcsében Peters kiadásában a *Dichterliebe* címet viselő dalciklus – 16 dallal.

Lévén a heinei *Lyrisches Intermezzo* inkább hangulati blokkok halmaza, mint feszes dramaturgiájú történet, így Schumann szabadon válogathatott a versek közül.⁵ A cím Friedrich Rückert verséből származik: „*Dichterliebe hat eignes Unglück stets betroffen, / Hohe Götter, lasset mich das Beste hoffen*”. Az első öt, a beteljesült szerelmet megéneklő dal (*Im wunderschönen Monat Mai; Aus meinen Tränen sprießen; Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne; Wenn ich in deine Augen seh’; Ich will meine Seele tauchen*) után a fordulópontot a hatodik jelenti (*Im Rhein, im heil’gen Strome*), amely a szakrális fenség és a földi érzés kontrasztjával készíti elő a szerelmi csalódást. A következő öt *Lied* a fájdalom és annak reflexiója köré csoportosul (*Ich grolle nicht; Und wüßten’s die Blumen; Das ist ein Flöten und Geigen; Hör’ ich das Liedchen klingen; Ein Jüngling liebt ein Mädchen*). Ezek közül az utolsó dal, a ciklus tizenegyedik darabja a „*fabula docet*”, a *Dichterliebe* tanulsága. A tizenkettedik dal (*Am leuchtenden Sommermorgen*) ismét fordulópontot jelez, átvezet az utolsó, háromrészes egyébe, az álmok világába (*Ich hab’ im Traum geweinet; Allnächtlich im Traume; Aus alten Märchen winkt es*).⁶ Bár Schumann Heine *Prologus*át kiiktatta, az utolsó dal (*Die alten, bösen Lieder*) egyúttal a *Lyrisches Intermezzo* záródarabja, kvázi-epilógusa is.

⁵ A *Lyrisches Intermezzo* 66, illetve a Schumann által használt kiadás szerint 63 darabja közül végül (zárójelek között a versciklus végleges változata szerinti sorszámokkal) a következő 16 alkotta a *Dichterliebét*: 1. (1) *Im wunderschönen Monat Mai*; 2. (2) *Aus meinen Tränen sprießen*; 3. (3) *Die Rose, die Lilie, die Taube*; 4. (4) *Wenn ich hin deine Augen seh’*; 5. (7) *Ich will meine Seele tauchen*; 6. (11) *Im Rhein, im heiligen Strome*; 7. (18) *Ich grolle nicht*; 8. (22) *Und wüßten’s die Blumen*; 9. (20) *Das ist ein Flöten und Geigen*; 10. (40) *Hör’ ich das Liedchen klingen*; 11. (39) *Ein Jüngling liebt ein Mädchen*; 12. (45) *Am leuchtenden Sommermorgen*; 13. (55) *Ich hab’ im Traum geweinet*; 14. (56) *Allnächtlich im Traume*; 15. (43) *Aus alten Märchen*; 16. (65) *Die alten, bösen Lieder*. (Heine sorrendjéhez képest Schumann a 8. és a 9., a 10. és a 11., valamint a 15. verset áthelyezte.)

⁶ Pernye András: *Néhány észrevétel Schumann „Dichterliebe” ciklusáról*. In: *Fél évezred fényében. Írások a zenéről*. Budapest, 1988; Bodnár Gábor: *Schumann Heine-dalai a dalciklusokban*. Doktori értekezés (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem) Budapest, 2005.

Az 1840-ben komponált, húsz dalból álló ciklus magában foglalt négy további dalt, amely végül nem vált a *Dichterliebe* részévé. A *Dein Angesicht so lieb und schön* kísérteties hangulatú: a lány álombeli arcára hamarosan a halál lehel csókot. Az *Es leuchtet meine Liebe* a lovag és a szűz sétája a sötét rengetegben: erdei óriás jelenik meg, a lány elfut, az óriás vérbe fagyva hagyja a lovagot, majd – bár a vadon lakója, így a kép groteszk – szépen hazabotorkál (*Es stolpert der Riese nach Haus*). E két dal 1854-ben jelent meg.⁷ A *Lehn deine Wang'* egy tüzes ölelés, amit könnyár forraszt egybe. A *Mein Wagen rollet langsam* a romantikus fantáziák és kísértethistóriák paródiája. Az utazó szerelmes ábrándozását három fényes nappal a semmiből előbukkanó árny gúnyos kuncogása zavarja meg. Az utazó – a kísértettörténetek szokásos lefolyásával ellentétben – nem hagyja magát kizökkenteni nyugalmaiból, a kísértetekről sem derül ki, mit is akarnának közölni, s ahogy jöttek, úgy tova is suhannak. Mindkét *Lied* az 1858-as posztumusz kötetben került közzétételre.⁸



Robert és Clara Schumann
(Forrás: <https://www.br-klassik.de>)

Miért maradtak ki e darabok a publikált dalciklusból? A Peters kiadóval folytatott levelezésben Schumann is *Dichterliebe* címen emlegette a művet, de két évvel későbbi naplóbejegyzésében ismét *húsztételes dalfüzérről* (*Liederkreis von zwanzig Stücken*) írt. Így nem valószínű, hogy a húsz dalból álló egységet csupán a tizenhat *Liedet* felölelő *Dichterliebe* ösváltozatának tekintette volna.

A szakirodalom számos megokolást kínál,⁹ valamennyi elfogadható, de egyik sem meggyőző. Rufus Hallmark szerint a narratíva koherenciája indokolta

⁷ A *Lieder und Gesänge von J. Kerner, H. Heine, Graf Strachwitz und Shakespeare* című gyűjteményben (az op. 127. második és harmadik dalaként).

⁸ A *Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Robert Schumann* című gyűjteményben (az op. 142. második és negyedik dalaként).

⁹ Gábor Bodnár: *About the Four Songs Omitted from the Dichterliebe*. Ars inter Culturas 2018.

Schumann részéről a kihagyásokat.¹⁰ A *Dichterliebe* valóban rendelkezik valamiféle narratívával – a schumanni válogatás okán összefüggőbbel, mint a heinei versciklus –, de inkább fantáziaképek sora, így a négy dal aligha vitte volna mellékvágányra a még így sem túl feszes szövésű „történetet”. Dietrich Fischer-Dieskau szerint a *Lehn deine Wang’* túlzott szentimentalizmusa miatt maradt ki a végleges változatból.¹¹ Ha Schumann ennyire viszolygott volna a szentimentalizmustól – és annak karikatúrájától –, akkor aligha Heine költészetéhez fordul dallá komponálható versekért. Albert Dümling szerint Clara Wieck (a dalciklus megszületése után két hónappal már Clara Schumann) hatására mellőzte e darabokat, aki zavarónak és túl kísértetiesnek érezte a dalok halálszimbolikáját.¹² Ám ebben az esetben Clara az *Ich hab’ im Traum geweinet* és a *Die alten, bösen Lieder* ellen is kifogást emelhetett volna. A hipotézisek dacára a valós indok – mivel sem a napló, sem a levelezés nem nyújt kielégítő magyarázatot – homályban marad. Talán nem is kell mélyenszántó indokokat keresni a négy dal elhagyására, elvégre a kiadás pillanatában Schumann vagy a kiadó aligha tudta, hogy a dalirodalom egyik legtöbbet énekelt és elemzett dalciklusát teszi közzé.



Carl Friedrich Peters, a *Dichterliebe* kiadója
(Forrás: <https://www.wisemusicclassical.com>)

A dalciklust Schumann a híres szopránnak, Wilhelmine Schröder-Devrient-nak ajánlotta. Hiába lévén szó „férfi-dalciklusról”, amelyek énekesnők általi előadásáról már a *Müllerin* kapcsán esett, és a *Winterreise* kapcsán még esik szó,¹³ a dedikáció okán bizonyos: a zeneszerzőben az énekesnők általi

¹⁰ Rufus E. Hallmark: *The Genesis of Schumann's Dichterliebe. A Source Study*. Ann Arbor, 1976.

¹¹ Dietrich Fischer-Dieskau: *Robert Schumann. Das Vokalwerk*. München, 1985.

¹² Albrecht Dümling: *Heinrich Heine vertont von Robert Schumann*. München, 1981.

¹³ Nótári Tamás: *200 éves A szép molnárlány. Válogatás 120 év és 40 énekes felvételeiből*. Parlando 2023/4.

megszólaltatás is felmerült. Erre viszonylag hamar sor is került. Livia Frege, a Lipcsei Városi Színház szopránja, akinek Mendelssohn és Schumann is több dalt dedikált, 1844-ben Clara Schumann kíséretével énekelt a ciklusból egy dalt (*Ich grolle nicht*) a lipcsei Gewandhausban. Grieg, aki az 1850-es évek végén Lipcsében tanult, beszámol egy dalestről, amelyen Schröder-Devrient a *Dichterliebe*t énekelte.¹⁴ Hogy az énekesnő a teljes dalciklust előadta volna, kérdéses, de az *Ich grolle nicht* a kutatás szerint többször is elhangzott az ajánlás címezettjétől.¹⁵ A teljes *Dichterliebe* első énekeseként Julius Stockhausent tartják számon: a bariton 1861-ben Hamburgban Brahms, rá egy évre pedig Zürichben Clara Schumann kíséretével énekelte a dalciklust.¹⁶

II. A heinei „irónia” – Schumann immunitása/affinitása

„Senki nem ragadta meg zenéjében jobban Heine keserű iróniáját, mint Schumann”¹⁷ „A finom pátosz, humor és szenvedély, ami Heine költészetének lényegét adja, csorbíthatatlanul jelenik meg Schumann dalaiban.”¹⁸ Vélemények a 19. század végéről. „Nem Schumann Heine-dalainak értékét akarjuk csökkenteni, csak azt az általános tévedést cáfolni, miszerint Schumann teljes hűséggel megőrizte volna Heine lírájának szellemiségét, akinek hazug poézisét teljes jóhiszeműséggel a legnemesebb érzelmek szférájába emelte.”¹⁹ Újabb vélemény a 19. század végéről. „Schumannból eleve és gyökerestül hiányzott minden, ami – ahogy a zeneszerző a zsidó irónia szellemi alapállását körülírja – alkalmassá tette volna a heinizmus megragadására.”²⁰ Vélemény abból a korból, amikor Heinétől csak *A Loreley* maradt benne a tankönyvekben, de szerző nélkül, mint „népköltészet”.²¹ A századforduló romantizáló olvasata és az ideológiai téboly után ismét kimutatta az irodalom, hogy Schumanntól távol állt

¹⁴ Thomas Synofzik: *Heinrich Heine – Robert Schumann. Musik und Ironie*. Köln, 2006.

¹⁵ Felix Diergarten: *Ich grolle nicht... Zum Wechselverhältnis von Musikforschung und musikalischer Praxis*. In: *Beredete Musik. Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt*. Basel, 2019.

¹⁶ Gerd Nauhaus: *'Dichterliebe' – und kein Ende?* In: *Das letzte Wort in der Kunst. Heinrich Heine und Robert Schumann zum 150. Todestag*. Stuttgart 2006; Kailang Zhan: *A Foundation for Collaboration. An Analysis of Robert Schumann's Dichterliebe, Op. 48*. DMA Thesis (West Virginia University) Morgantown, 2021.

¹⁷ Philipp Spitta: *Ein Lebensbild Robert Schumann's*. Leipzig, 1882.

¹⁸ J. A. Fuller Maitland: *Robert Schumann 1810–1856*. London, 1884.

¹⁹ Richard Batka: *Schumann*. Leipzig, 1891.

²⁰ Werner Korte: *Robert Schumann*. Potsdam, 1937.

²¹ Thomas Synofzik: *'Urdeutsche' Musik und jüdische 'Lügenpoesie'*. In: *Das letzte Wort in der Kunst. Heinrich Heine und Robert Schumann zum 150. Todestag*. Stuttgart 2006.

az irónia. Pontosabban: hogy a mindent átható és alámosó iróniával, az iróniával mint világszemlélettel szemben viszolygás (*distaste for irony*) töltötte el,²² de helyette meglátta Heine ironikus maszkja, jelmeze alatt az érző lelket, így csak a maszkjától fosztotta meg.²³ A még újabb irodalom pedig azt bizonyítja (nem ritkán inkább bizonygatja), hogy Schumann Heine iróniáját teljes egészében értette, és kompozícióiba mindenestül át is emelte.²⁴ Az állítás első része még akár helytálló is lehet, második része viszont – legalábbis a *Dichterliebe* struktúrája, a versek kiválasztása és dallá komponálása tekintetében – aligha.

Hogy éppenséggel Heine az, akinek Schumann általi értelmezésére vagy félreértelmezésére a kérdés irányul, nem könnyítette meg a zenetudomány dolgát sem. Vajon a szélsőséges álláspontok háttérében kizárólag – vagy akár elsősorban – a Schumann Heine-olvasata körüli vita áll? Nem pedig sokkal inkább maga a Heine-jelenség?

„Németországban Heinéről írni még mindig kínos és fonák dolog. Aki túlértékelésétől óv, aki kétségbe vonja vagy elutasítja, ma sem tartja feleslegesnek, hogy legalább egy mellékmondatban elhatárolódjék azoktól, akik elsősorban a zsidó Heinét támadták. Aki viszont nagyságáról és kivételességéről beszél, annak változatlanul attól kell tartania, hogy összetévesztik azokkal, akik – bármely okból is – az irodalmi jóvátétellel üzletelnek. Így homályosítja el még ma is a könyvégetések és a gázkamrák füstje a tisztánlátást. Mindenesetre az előjelek, amelyek mellett 1945 után a Heine-kutatás ismét megkezdődhetett, igencsak távol estek a kritikus józanságtól és a tudományos tárgyilagosságtól. Hisz’ akárcsak a zsidógyűlölet, természetesen a jóvátétel – legyenek bár indítékai a legtisztességesebbek – sem alkalmas kategória egy irodalmi jelenség tisztázására. Mindemellett szembeötlő, hogy a Heine-diskurzust már ötven vagy száz éve sem a józanság és a tárgyilagosság jellemezte, hanem a harsány indulat és a mély ellenérzés. Ha Heinéről volt szó, Németországban eleve éles lőszerral lőttek: az eset Auschwitz nélkül is pengeélen táncolt. Ami viszont a Heine-párbeszédet hajdan rendkívül megnehezítette és még ma is megnehezíti, nem választható el (ahogy semmi sem, ami rá vonatkozik) zsidóságtól, de az ok másik síkon keresendő, túl az antiszemita eretneküldözésen és túl a filozemita

²² Rufus E. Hallmark: *The Genesis of Schumann's Dichterliebe. A Source Study*. Ann Arbor, 1976.

²³ Eric Sams: *The Songs of Robert Schumann*. London, 1975.

²⁴ Sonja Gesse-Harm: *Zwischen Ironie und Sentiment. Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart–Weimar, 2006.

*dicsőítésen.*²⁵ Így Marcel Reich-Ranicki zseniális lényeglátású és stílusú Heine-könyvében kifejtett gondolatmenetét további két bekezdésben érdemes summázni.



Heinrich Heine (Hans Kugler rajza)

(Forrás: <https://www.deutschlandfunk.de>)

A német zsidóság emancipációja Heine korában kezdődött, és vontatottan haladt, az ő generációja léphetett ki először a középkori gettók falai mögül. Német akart lenni, de nem engedték – a nyelv lett számára az, ami őseinek a *Tóra*, a *portatives Vaterland*, a hordozható hon, mert az otthonosság érzését, „*a hazát az ostobaság és a rosszakarát megtagadta tőle*”. A társadalomban zsidóként betöltött helyét szublimálta és kompenzálta, és teremtett belőle életművét – tudatosan vagy ösztönösen erényt kovácsolva a szükségből –, akárcsak Kafka. Kívülállóságát érezte vele a világ, mintegy kényszerítette a kritikus távolságtartásra. Nem engedték német költővé integrálódni, kiűzték, válaszul európai hatású szerző lett, és e hatás Goethéével és Thomas Mannéval mérhető.

Nyílt sisakkal támadott és védekezett, provokált és rendbontott – számkivetésbe ment, hogy ne kelljen fedezékbe vonulnia. Átvezette a német romantikát a modernitásba, megfosztotta a költészetet a fenségtől, a méltóságteljes, himnikus emelkedettségtől, a ködtől, de adott helyette valami mást: a könnyed eleganciát, a bájt és a szellemességet, az urbánus racionalitást, a frivolitást. Beemelte humort a „magas irodalomba”, méghozzá a korábbi német költőgenerációk után elsőként. Egyszerre mert költő és gondolkodó lenni, egységbe olvasztotta a poézist és az intellektust, de anélkül, hogy a lírát bölcsélettel terhelte volna meg. Meglazította a német nyelv fűzőjét, méghozzá (Karl Kraus szerint) annyira, hogy bármelyik inas a mellét tapogathatta – de a korabeli német nyelv egyébre sem várt, mint hogy valaki megkönyörüljön rajta, és kiszabadítsa a fojtogató miderből. Okkal nem hitt az objektivitásban, szeretett és gyűlölt egyszerre,

²⁵ Marcel Reich-Ranicki: *Der Fall Heine*. München, 1997.

még hozzá ugyanazokat: legjobban a németeket és a zsidókat szerette és gyűlölte. Kéjes örömmel mondta egyidejűleg mindenkinek a szemébe az igazságot, az igazságát: a zsidóknak és az antiszemitáknak, a németeknek és a franciáknak, a nemeseknek és a polgároknak, a katolikusoknak és a protestánsoknak, az üldözöknak és az üldözötteknek, a romantika és az „ifjú Németország” költőinek – mindig talált két széket, ami közé ülhet. Rajongtak érte és gyűlölték; csodálói ezt meg tudták okolni, ahogy ellenségei is, csak éppen az utóbbiak a valódi okot nem mondták ki: azért tomboltak, mert szüntelenül az orruk alá dörgölte, amit a legtöbben képtelenek voltak elérni, a függetlenséget. Máig nem pihenhet időnként kegyelettel portalanított nyughelyén, ahogy Heiner Müller fogalmazott: a seb, amit Heinének hívnak, kezd összeforrni – ferdén. Máig sem lett múzeumi darab: írni csak mellette vagy ellene lehet – ez a groteszk kapocs Heine és Wagner között.



Marcel Reich-Ranicki
(Forrás: <https://www.dnb.de>)

Mi következik a fentiekből Schumann Heine-interpretációja tekintetében? Akárcsak az irodalom- és a zenetudomány, az énekesek, még hozzá avatott és komoly intellektuális háttérrel rendelkező énekesek véleménye is megoszlik azt illetően, hogy Schumann zenéjének és Heine költészetének szelleme összhangba került-e valaha. Peter Schreier szerint Schumann félreértette és túl komolyan vette Heine verseit. Ezzel szemben Fischer-Dieskau számos példával bizonyítja (olykor kényszeresen), hogy Heine keserű szarkazmusa és csillogó iróniája igenis visszatükröződik Schumann kompozíciójában.

Miben áll ez az irónia? A klasszikus iróniafogalom (amikor „az író mást gondol, mint amit mond”) nincsen átfedésben Friedrich Schlegel „romantikus irónia” definíciójával.²⁶ Heine iróniája talán nem is irónia,²⁷ vagy csak nagyon tágran

²⁶ Lauri Suurpää: *Schumann, Heine, and Romantic Irony: Music and Poems in the First Five Songs of Dichterliebe*. Intégral 10. 1996.

²⁷ Erich Mayer: *H. Heines „Buch der Lieder” im 19. Jahrhundert*. Stuttgart, 1978.

értelmezve az.²⁸ És valóban, Heine sem iróniáról beszél, verseit a „maliciózus-szentimentális” jelzővel illeti. Az irónia és a malícia fogalmát – elméleti distinkciós igény nélkül – a schumanni Heine-értelmezés kapcsán tehát érdemes szinonimaként használni ugyanazon jelenség, a heinizmus, a hangulattörés megjelöléseként.

Thomas Hampson idézi Schumann mondatát: „*Bizonyos pontokon e költészet azért ölti az irónia álarcát, hogy elfedje fájdalmát; talán egy másik géniusz baráti keze egy percre leveheti róla a maszkot, hogy a könnyek gyönggyé váljanak*”.²⁹ A megfogalmazás kétségkívül költői, és a könnygyöngyök a *Dichterliebe* 14. dalából a *Perletränenröpfchen*re engednek asszociálni – ha Heine kritikai írásában olvasnánk a mondatot, várnánk a csattanót. Ha ezt Schumann valóban így gondolta, akkor a legnemesebb szándék vezette baráti kéz sokszor attól fosztotta meg a heinei lírát, ami érdekessé teszi: a maszktól, amelynek híján csak a könny marad – mintha a német romantika egyébként is ne készült volna belefulladásba a zuhogó könnyárba.

Még egyszerűbben megfogalmazva: a maszk legalább olyan érdekes, sőt, sokszor érdekesebb, mint ami mögötte rejtőzik. A kérdés inkább az: miért ezt a maszkot ölti a költő? Szerelmi lírája a viszonzatlanságról, a hiábavalóságról szól. Heine szerint, mit az angyalok mennyei öröme, az ördögök pokolbeli kínnak neveznek, azt az emberek szerelemnek (*Die Engel, die nenn es Himmelfreud, / Die Teufel, die nenn es Höllenleid, / Die Menschen, die nenn es Liebe!*). Lírájában a menny és a pokol folyamatos átjárhatósága, a mennypoklok és a pokolmennyek egyidejű jelenvalósága kelt nyugtalanító érzetet. A heinei szerelmi/erotikus poézis a goethei *Freudvoll und leidvoll* kulcsmondatának (*Glücklich allein ist die Seele, die liebt*) az ellenpontja. Mindez összefügg-e zsidóságával, a kívülállással? Elsőre azt hihetnénk, nem. A boldogtalan szerelem, a csalódás érzése egyetemes, nem nép-, nemzet- vagy vallásfüggő. Több német, francia és orosz ismert a *Dalok* könyvében a maga érzéseire az elmúlt két évszázadban, mint zsidó – egyszerűen a populáció összetétele okán. Alaposabban meggondolva: igen, összefügg. Ha férfiként

²⁸ Thomas Synofzik: *Heinrich Heine – Robert Schumann. Musik und Ironie*. Köln, 2006.

²⁹ Thomas Hampson – Renate Stark-Voigt – Carla Maria Verdino-Süllwold: „*A Great Song Work...*” *Notes on the Genesis of Schumann's Dichterliebe*. 1996. (<https://hampsongfoundation.org>)

visszautasították és kudarcot vallott, az csak az alapkudarc és az őskitaszítottság kulcsélményét erősítette és emelte sokadik hatványra.³⁰

Hogy mégis ennyire népszerű lett, ennyien olvasták és rajongták költészetét? A versek tetszetős és a legegyszerűbb kedélyek számára is befogadható, szentimentalizmustól túlcsonduló síkja képes volt ellensúlyozni a másik réteget. De épp ez az álarcosbál, a maszk és az arc felcserélhetősége, a folyamatos ambivalencia a heinizmus egyik leglényegibb vonása. A *Dalok könyvében* végig a szerelemről van szó, vagy ahogy Adorno megfogalmazza: Heine sztereotip témája a reménytelen szerelem. De összességében a kötet témája mégsem a szerelem, hanem annak lehetetlensége, a kitaszítottság, az idegenség. Tehát a heinei maszk legalább annyira, egyenrangúan fontos, mint ami mögötte van. Így a maszk eltávolítása – ha erre Schumann részéről sor került – kétesértékű szívesség volt.

III. Schumann távolságtartása a heinizmustól

A „heinei irónia és Schumann immunitása/affinitása” kérdés megválaszolásához a dalok alapjául szolgáló versek kiválasztása vihet közelebb, de ennek kapcsán érdemes kanyarodni Schubert *Die schöne Müllerin*jéhez.

A húsz dalból álló *Molnárlány* alapjául Wilhelm Müller huszonhárom darabból, valamint egy *Prologusból* és *Epilógusból*, vagyis összesen huszonöt költeményből álló versciklusa szolgált. Schubert három verset (*Das Mühlenleben; Erster Schmerz – letzter Scherz; Blümlein Vergißmeinn*) nem épített be dalnovellába, valamint a *Prologot* és az *Epilogot* is elhagyta. A három vers mellőzése nem érdemi átértelmezés, az elő- és az utóhang elhagyása viszont annál inkább. A költő által – a pásztorjátékok analógiájára – „molnárjátéknak” szánt versciklust *Prologusa* és *Epilógusa* idézőjelbe teszi, egyszerre komoly és ironikus szerepjátékká lényegíti át.

Schubert nem idézőjelben értelmezte a verseket, kiiktatta az iróniát, nem akart elidegenítést, hangulattörést, a molnárlegény sorsát komolyan vette.³¹ A saját *Müllerinjét* akarta megalkotni, de a versek realista olvasatát, és nem parodisztikus kontextusát véve alapul. A molnárlegény öngyilkossága, a patak

³⁰ Marcel Reich-Ranicki: *Der Fall Heine*. München, 1997.

³¹ Richard Capell: *Schubert's Songs*. London, 1957.

örök álomba ringató bölcsődala után az *Epilogban* a költő vitriolos hangját halljuk: „*De már ha művembe rontott a patak, / Csobbantott vízihulla-hangokat. / Míg dagályosan víziorgonál, / Kire-kire fröccsen külön morál.*”³² E rövid idézet alapján nem lehet kérdéses, Schubert miért mellőzte a *Prologust* és az *Epilógust*. Schubert tehát egyszerűen azzal „értelmezte át” Müller verseit, hogy kiemelte őket az elő- és az utóhang keretéből, egyebekben viszont érdemi változtatás nélkül teremtette meg a maga dalnovelláját, mivel a versciklus egyrészt lineáris eseménysort mondott el, másrészt az ironikus keretből kiemelve valódi történetet adott ki.



Wilhelmine Schröder-Devient, a dalok címzettje (Carl Joseph Begas festménye)
(Forrás: <https://www.europeana.eu>)

Schumann nehezebb feladattal szembesült, amikor a maga ízlésére akarta alakítani a heinei *Lyrisches Intermezzo* verseit. Ellentétben a 24-es opusszámot viselő *Heine-Liederkreisszal*, ahol a zeneszerző nem rostálta meg a verseket, a hatvanöt (a dalciklus megalkotásakor hatvanhárom) versből nyilván válogatnia kellett. Szintén ellentétben a Chamisso-verseken alapuló, nyolc dalt felölelő, 42-es opusszámú *Frauenliebe und -leben* (ahol a kilenc darabból álló versciklusból csak az utolsót hagyta el), a *Lírai közzjáték* a *Prologgal* együtt sem ad ki lineáris, sőt, semmiféle történetet. Ehhez képest Schumann történetet, vagy legalábbis koherens hangulati ívet akart a hallgató elé tárni a *Dichterliebében*.

A heinei ironia iránti affinitás, azzal szembeni immunitás kérdésére – olykor ideológiai indíttatásból, zenén és irodalmon kívüli szempontoktól motiválva – koronként eltérő válaszok születtek. Ám e magasszintű szakmaisággal levezetett okfejtések, amelyek általában a schumanni kompozíció mikroelemzésére fókuszáltak, figyelmen kívül hagytak egy igencsak perdöntő szempontot.

³² Tandori Dezső ford.

Nevezetesen a zeneszerző válogatását. Nem is annyira azt, hogy mely verseket emelte be a *Dichterliebébe* (legyen szó akár a végleges bekerült tizenhat, akár az eredetileg a ciklusba szánt húsz dalról), hanem hogy a *Lyrisches Intermezzo* mely verseit mellőzte.

Heine a *Prologban* a Don Quijote-szerű lovagköltő nevében szólal meg, versciklusát népdalos, humoros alkotásként jellemezte. Épp e humoros jelleg, az entellektüel szentimentális-maliciózus és szkeptikus távolságtartása a népdaltól adja a hangvétel újszerűségét, és teszi a versciklust a romantika köntösébe bújtatva a romantika paródiájává is –akárcsak a Wilhelm Müller által a molnárlegény története köré vont keret. „*Volt egy lovag, szomorú, hallgatag, / Beesett, sápatag arca, / Csak bolyongott, tántorgott lankatag, / Bús kábulat rabja, / Oly ügyetlen bánatos legény, / Kuncogtak a lányok, amikor szegény / Elcsetlett-botlott arra. / Egy sötét zugba bevette magát, / Hogy ember színét se lássa, / ... / De amikor éjféltre járt az idő / Halk zengés és pengés hullámozott elő, / Zengés, kopogás, csuda lárma. / Jön édese titkon, besuhan remegőn, / ... / Ölel a lovag tüzesen, igazul, a fajankó most felérez, / Az álmodó ébred, a sápadt kigyúl, / A báva egyre merészebb. / ... / Áll egy kristálypalota közepén, / A lovag nem hisz a szemének, / ... / A lovag szerelembe veszi esztét, / Mind szorosabb vad karolása. / A lámpák kihunynak gyors egymásután, / Ott ül a lovag dideregve, sután, / Az árva poéta-szobában.*”³³

A *Prológusként* szolgáló verset Heine 1822-ben írta, és nem véletlen, hogy ezt választotta a *Lyrisches Intermezzo* előhangjául. A versciklus tónusa is csak a *Prolog* eredeti címének ismeretében érthető és értékelhető igazán: *Das Lied vom blöden Ritter*. Tehát a versciklus, akárcsak Wilhelm Müller alkotása, szerepciklus, az álmodozó, életidegen, a világ szemében ütődöttnek tűnő figura megnyilvánulása. És a versciklus záródarabja, a *Die alten, bösen Lieder*, hiába

³³ Hajnal Anna ford. (*Es war mal ein Ritter trübselig und stumm, / Mit hohlen, schneeweißen Wangen; / Er schwankte und schlenderte schlotternd herum, / In dumpfen Träumen befangen. / Er war so hölzern, so täppisch, so links, / Die Blümlein und Mädlein die kicherten rings, / Wenn er stolpernd vorbeigegangen. / Oft saß er im finstersten Winkel zu Haus; / Er hatt sich vor Menschen verkrochen. / ... / Kam aber die Mitternachtsstunde heran, / Ein seltsames Singen und Klingen begann, / An die Türe da hört er es pochen. / Da kommt seine Liebste geschlichen herein, / ... / Der Ritter umschlingt sie mit Liebesmacht, / Der Hölzerne steht jetzt im Feuer, / Der Blasse errötet, der Träumer erwacht, / Der Blöde wird freier und freier. / ... / Ist plötzlich gezaubert der Ritter. / Er staunt, und die Augen erblinden ihm fast / ... / Dem Ritter dem wollen die Sinne vergehn, / Und fester umschließt er die Süße. / Da löschen auf einmal die Lichter aus, / Der Ritter sitzt wieder ganz einsam zu Haus, / In dem düstern Poetenstübchen.*)

nem viseli az *Epilog* címet (semmilyen címet, ahogy a *Dalok* könyvének egyetlen verse sem), mégiscsak utóhang, a mérgező illúziók és az ezek szülte szenvedés sírba eresztése.

Schubertnek elegendő volt a keretből kiemelnie a *Müllersknecht* históriáját, hogy megalkossa *A szép molnárlányt*. Schumann – bár naplójában, levelezésében nem reflektál Schubertre, nemcsak a *Müllerinre*, jóformán egyetlen művére sem – dalciklust akart alkotni, még hozzá sikeres dalciklust. (Nyilván ezt a szándékot a napló nem rögzíti, de a vélelemhez nem szükségeltetik annyira egyértelmű megfogalmazás, mint az ismert Richard Strauss-anekdótában: „*Hochverehrter Meister, miről szól a Danae?*” „*Nekem nem mellesleg a jogdíjról.*”) A kvázi-történeté formálást szintén a siker zálogának tekinthette, akárcsak a *Frauenliebe* esetében. Hogy a dalciklus címet is kapott, még hozzá nem a kiadótól, hanem Schumanntól, világosan jelzi ezt a nagyon is legitim igényt. *A költő szerelme* sikerrel kecsgetőbb cím, mint a *Liederkreis op. 48*. Hogy a *Frauenliebe* mellett Schumann *Dichterliebéje* máig a zeneszerző legnépszerűbb – még hozzá a legalábbis azonos rangú, sőt, talán jelentősebb *Eichendorff-Liederkreis*nál (op. 39) és *Heine-Liederkreis*nál (op. 24) népszerűbb – dalciklusa, a címnek is köszönheti.

Annak érdekében, hogy a *Lyrisches Intermezzo* verseiből romantikus dalciklust alkothasson, Schumann mellőzte Heine legvitriolosabb verseit. Ezek közül néhányat nem felesleges idézni és felidézni az *Ich will meine Seele tauchen* és az *Ich grolle nicht* kapcsán. Pregnáns ellenpontot képeznek a *Dichterliebe* dalainak – minden csalódottságuk ellenére is – „gyengéd érzeményeket” zengő világához, és épp az ellenpont révén mutatják meg azt a maróan gúnyos és frivol kontextust, amelyben a Schumann által választott versek értelmezendők.



Julius Stockhausen, a *Dichterliebe* első énekese
(Forrás: <https://www.ub.uni-frankfurt.de>)

Hogy milyen kritériumok alapján válogatta ki a *Dichterliebébe* szánt dalokat, nem a napló vagy a levelezés, hanem a végeredmény adja meg a feleletet. Alapvetően a versciklus szelídebb darabjait gyűjtötte együvé, néhány erőteljesebbel, ironikusabbal, humorosabbal színesítve a csokrot. Utóbbiak esetében dalonként eltérő mértékben a kompozícióban hol leképezte (*Das ist ein Flöten und Geigen; Ein Jüngling liebt ein Mädchen; Allnächtlich im Traume*), hol tompította (*Aus meinen Tränen sprießen; Hör' ich das Liedchen klingen*), hol kiiktatta (*Im Rhein, im heiligen Strome; Und wüßten's die Blumen*) a szövegben rejlő heinizmust.

A kiindulópont dilemmájához visszatérve, miszerint: értette-e Schumann Heine iróniáját, malíciáját, hangulattöréseit? Maximálisan értette. Bizonyos műveiben, így például az *Es leuchtet meine Liebe*ben – amelyet eredetileg a dalciklus részének szánt, ám végül csak bő egy évtizeddel később publikált – a heinei verssel teljességgel adekvát dalt komponált. Hogy azonosult-e ezekkel a heinizmusokkal? Nem, illetve csak erős megszorításokkal. Tehát összességében helytálló Hallmark megállapítása, miszerint Schumann az iróniával mint világszemlélettel szemben viszolygást érzett. A *Dichterliebébe* felvett versek hatásukat elsődlegesen a kontextus révén, a megelőző és következő versek szövetében fejtik ki.³⁴ Ám e hatás nem finom és udvarias, nem kell utalásokból és célzásokból kihámozni, hanem közvetlen és maró. Ez a két elem, a romantika/szentalizmus és a malícia/irónia adja a versciklus folyamatos ambivalenciáját.

Schreier idézett véleménye szerint Schumann túl komolyan vette Heinét, Fischer-Dieskau szerint minden ízében értette és kompozícióiban visszaadta. Ám egyik nézet sem állja meg teljesen a helyét. Nem „túl komolyan vette”, hanem (legalábbis a *Dichterliebébe*ben) túl komollyá, túl egyértelművé és túl „szalonképessé” tette. A „minden ízében értette” gondolattal csak egyetérteni lehet – éppen mert nagyon is jól értette, szerkesztette át „romantikus történeté” az eredetileg jóval élesebb hangulati váltásokat, merészebb töréseket felvonultató versciklust.³⁵

³⁴ Néhány éve Rafael Fingerlos dalciklus-interpretációját egészítette ki, ha nem is a vitriol, de az ironikus ambivalencia szellemében Edith Mathis, aki az esten Heine verseiből olvasott fel.

³⁵ Ennek fényében már érthető, hogy Schumann, noha megküldte Heinének a verseire komponált dalokat, visszajelzést nem kapott, akárcsak Schubert Goethétől. Ha Goethe vagy Heine hallotta a schuberti vagy a schumanni dalokat, öröme – ismerve mindkét költő

A nagy „szépészeti beavatkozást” a zeneszerző nem kizárólag és nem elsősorban a dalokon belül hajtotta végre. A versek kiválasztásával húzta ki a méregfogát, és csonkította meg, tette „*ad usum Delphini*”, a biedermeier zenei szalonélete számára elfogadhatóvá az összhatást. A „kifehérített” struktúrába már tetszése szerint csepegtethetett annyi könnyedséget, finom iróniát és humort, amennyivel nem keltett olyan megütközést, nem vált olyan provokatív, mint Heine, és ami a vájtabb fülű hallgató számára érthető, a felületesebb által pedig ignorálható volt.

V. A dalok

Im wunderschönen Monat Mai

A májusi rügyfakadás és a madárdal a költő szívében is szerelmet értelt. Az idillen még nem mutatkozik repedés, de az igeidők és a reflexivitás sejteti: a régmúlt harmóniájáról dalol. A *Lied* mélységesen bánatos megszólaltatása ezzel együtt számos interpretáció sajátja, amivel épp a dalciklus hangulati ívének lehetősége vész el.

Aus meinen Tränen sprießen

A költő könnye virágot, sóhaja csalogányéneket szül: ha a lány viszonszereti, valamennyi virág és a madárdal is az övé lehet. A vers persze bőven túllépi a giccszhatárt, de a szövegben ott lapul az irónia: a virág könnyet illatozik, a lány ablaka előtt daloló csalogány (sőt, egy egész csalogánykórus) a bánat sóháját visszhangozza. A költő bájos, de hosszabb távon émelyítő ajándékát – a lány talán jobban teszi, ha kétszer is meggondolja, érdemes-e elfogadnia – a komponista lebegő, leheletfinom melankóliává transzformálja.

Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne

Valaha a költő a rózsát, a liliomot, a galambot, a Napot szerette szerelmes szenvedéllyel, ma már csak a lányt, akiben mindez egyesül. A mindössze hatsoros remekmű (amit Meyerbeer is megzenésített) a közlés

fontosságát – aligha volt felhőtlen, mert nem Goethét vagy Heinét, hanem Schubertet és Schumann-t hallhatta ki a dalokból.

szenzimentalizmusával és kifejezésmódjának iróniájával önmaga paródiája is. Rondót idéz, az első és utolsó (*Ist Rose und Lilie und Taube und Sonne*), ismétlésszerű sor a lányt, az édes, kedves, tiszta egyetlen öleli körül. Ám a sorközi négyes, összességében ötös rím (*alleine / Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine*) poentírozása túlzó, szándékoltan infantilis, megmosolyogtató. Ugyanígy a hasonlatok is annyi erénnyel ruházzák fel a nőt, amennyit bármelyik *Minnesänger* is elirigyelne: a szerelem rózsája mellett felbukkan az ártatlanság lilioma, a biedermeier galamb (a hűség mellett a jámbor elégedettség madara is, de a szimbólumkatalógus nem a legeszebb madárként tartja számon) és az öröm Napja.

A hangvétel, a rímek, az egymásra halmozott közhelyek maró iróniája a kontextusból világlik ki: az előző két versből sejthető, a költő hiába eped a lányért, az utóbbiakból pedig kiderül, hogy a *Kleine, Feine, Reine, Eine* a ráköltött kiválóságok töredékével sem rendelkezik. A lelkesen, sőt, lélekszakadva rohanó melódia a középső sor dalzáró megismétlésében kulminál diadalmasan. A dal (a *Lied*irodalom talán legrövidebb darabja) a legtöbb megszólaltatásban alig tart tovább harminc másodpercnél. Ahogy Gerald Moore írja: olyan gyorsröptű madárként suhan el előttünk, hogy még a szárnytollak színét sem tudjuk azonosítani.³⁶

Wenn ich in deine Augen seh'

A kedves szemébe nézni bánatúzó, csókja gyógyír, keblén megpihenni mennyei gyönyör – s ha a lány azt mondja „szeretlek”, költőnk keserű könnyekre fakad. A hangvétel egyre emelkedettebb, ám amikor a csúcspontot várnánk, rá kell jönnünk: már magunk mögött hagytuk. A mennyei gyönyört (*Kommt's über mich wie Himmelslust*), a lány ritardandóval épp csak elsuttogott vallomását (*Doch wenn du sprichst: ich liebe dich!*), ha felismerjük, milyen csalárd és hamis, csak kétségbeesés követheti: a „*So muß ich weinen bitterlich*” sort Schumann csattanóként ejti le.

Ich will meine Seele tauchen

A költő lelke a liliom kelyhébe merülne, a virág a lányról dalol; a dal remegően és borzongva száll, mint ajkáról egykor a csók. Schumann tompítja a heinei

³⁶ Gerald Moore: *Dichterliebe. Schumanns Lieder und Liederzyklen*. Tübingen, 1981.

költemény erotikus utalását, ahogy a poéta lelke be akarna hatolni az ártatlanság kelyhébe (*Kelch der Lilie*). A liliom daláról szól a dal (*Die Lilie soll klingend hauchen*), a „dal a dalban” legatója alatt a kíséret változatlanul gyöngysorként pereg, a vágy erősen idealizált.

A *Lyrisches Intermezzo* szerelemfelfogása – talán helyesebb volna erotikafelfogásról beszélni – azért távol van ettől az idealizmustól. A 12. vers (*Du liebst mich nicht*) lehántja a szerelemről a romantika utolsó rétegét is. Mondhatja a szájacska: „gyülöllek” – ha csókra nyújtják, épp elég (*Du hassest, du hassest mich sogar / So spricht dein rotes Mündchen; / Reich es mir nur zum Küssen dar; / So tröst ich mich, mein Kindchen*). A *Mündchen* és a *Kindchen* kicsinyítőképzőinek gügyögése és a direkt testiség kontrasztja önmagáért beszél. A 13. vers (*O schwöre nicht und küsse nur*) ugyanezen kettősséget viszi tovább: az eskünél többet ér a csók, az utóbbi a „most és itt”, az előbbi csak pára, köd (*Den hab' ich, und dran glaub ich auch, / Das Wort ist eitel Dunst und Hauch*), az a ködpára, amely majd a 15. dalban oszlik el az álom múltával (*Zerfließt' wie eitel Schaum*).

Im Rhein, im heil'gen Strome

A vers eredeti címe *Gruß eines Engels*, tehát ha nem is *Angyali üdvözlés*, de *Egy angyal üdvözlése*. A Rajna szent hullámtükre (*im heil'gen Strome*) a kölni dóm szent képét (*Das große, heilige Köln*) mutatja – a jelző kétszeres alkalmazása látszólag méltóságteljes kulisszát vetít a jelenet mögé. (Liszt e versre komponált dalában inkább a Rajna hullámozása, a *Dichterliebében* viszont a dóm fensége dominál.) A dóm aranypergamenre festett, a Miasszonyunkat virágok és angyalok között ábrázoló képét – Stefan Lochner *Madonna im Rosenhagját* – nézve a költő rádöbben: a szem, a száj, az orca (*Die Augen, die Lippen, die Wänglein*) szakasztott a lányé. A dóm képe zeneileg is orgonahangzást idéz, monumentális és nagypátoszú, a romantika középkorképébe illő, az újra felfedezett Bach hatását mutató tabló. A Máriát körülvevő virágok, angyalok és a Szűz képének tónusa már közvetlenebb, lebegő és éteri, a zárósor intim és személyes. Az irónia – a 19. századi kritikái szerint blaszfémia – a szent és a profán kontrasztjában rejlik, amit Schumann éppen csak érzékeltet.

Ami a dalban még kevésbé jelenik meg, a heinei költészet lényege: az ideálok és a trivialitás ütközése, amely az ideálok számára halálos kimenetelű. A

kezdőképet csak egy villanás, egy strófa erejéig látjuk: a dóm a folyóban tükröződik, a jelzők megcserélődnek, a dóm nagy, a Heine által rühellett, bigott, nyárspolgár-város, Köln szent – a kép fejtetőre állt. „*Szíveskedjék terpezállásba állni, mélyen előrehajolni, s ebben a pozitúrában maradván, a két lába közt hátratekinteni. Köszönöm. Most nézzünk körül, adjunk számot a látottakról. Íme, a világ fejtetőre állt.*”

Ich grolle nicht

A ciklus első igazán keserű hangvétellű dala a költő haragjáról szól – Moore nem véletlenül javasolja a szöveg diktálta hangsúlyok okán a tempo rubato fokozott alkalmazását³⁷ –, bár az ellenkezőjét bizonygatja. Örökre elvesztette a lányt (*Ewig verlor 'nes Lieb!*), akit gyémántragyogás vesz körül (*Wie du auch strahlst in Diamantenpracht*), de lelkébe a fény már nem hatol be (*Und sah die Nacht in deines Herzens Raume*), szívét kígyó marja (*Und sah die Schlang', die dir am Herzen frißt*), összességében nyomorult teremtés (*Ich sah mein Lieb, wie sehr du elend bist*). De elvben rég tisztában van a lány romlottságával (*Das weiß ich längst*), amit a heinei versciklus 15. és 16., Schumann által nem megzenésített darabjából az olvasó is megtudhat.

A 15. (*Die Welt ist dumm, die Welt is blind*) a világ butaságán gúnyolódik, hogy az a lány rossz jellemét bírálja (*Sie spricht von dir, mein schönes Kind, / Du hast keinen guten Charakter*). A rágalmat a költő sem tudja, nem is akarja cáfolni, de egy biztos: a világ a lányt tévesen ítéli meg, hisz' nem tudja, csókja mily édes (*Sie weiß nicht, wie süß deine Küsse sind*). Nyilván a költőt sem a személyiség varázsa ejtette rabul. A 16. (*Liebste, sollst mir heute sagen*) épphogy megerősíti a világ „rágalmait”: a lány szépsége nem a képzelet műve (*Solch ein liebes, süßes Kindchen, / Das erschafft der Dichter nicht*). A fantázia szülhet ugyan baziliszkuszt, vámpírt és egyéb meseszörnyeket (*Solche schlimmen Fabeltiere / Die erschafft des Dichters Feur*). Ám efféle álnok bűbájt, álszemérmes pillantást még a költő sem teremt (*Aber dich und deine Tücke, / Und dein holdes Angesicht, / Und die falschen frommen Blicke, / Das erschafft der Dichter nicht*).

A dalciklus szerkesztésében Schumann kontrasztja erős, de előkészítetlen. Feltéve persze, ha az előző dalban a madonnaszerű idealizálást komolyan

³⁷ Gerald Moore: *Dichterliebe. Schumanns Lieder und Liederzyklen*. Tübingen, 1981.

vesszük, mint a zeneszerző, és nem gúnyos ellenpontnak, aminek Heine szánta.³⁸ Az „*Ich grolle nicht*” előtörténetét és szóválasztását a 17. vers (*Wie die Wellenschaumgeborene*) mondja el: a habszülte lány (a vénuszi *epithetonból* csak úgy lövell a gúny) más mátkája lett. A költő magát és szívét nyugtatja: a balga árulására nem lehet válasz a harag (*Herz, mein Herz, du vielgeduldiges, / Grolle nicht ob dem Verrat; / Trag es, trag es, und entschuldig es, / Was die holde Törin tat*). A lány tehát a dóm Szűz Máriájának szakasztott mása, de szíve kígyófészek, több köze van tehát Évához és az ösbűnhöz, mint az áteredő büntől mentes istenszülőhöz. A kép óhatatlanul a *Warte, warte wilder Schiffmann*, a kisebb *Heine-Liederkreis* dalát idézi.

Ezen a ponton kínálja magát az önéletrajzi ihletés, Heine unokatestvére, Amalie iránti viszonzatlan szerelme, aki a költő helyett a jómódú königsbergi birtokost, Jonathan Friedländert választotta.³⁹ Hogy a lány vőlegénye kicsoda? A *Lyrisches Intermezzo* 29. verse (*Und als ich so lange*) szerint a világ legnagyobb fajankója (*Und hat mit zärtlichen Armen umschlungen, / Als Bräutigam, den dümmsten der dummen Jungen*). Hogy a költőt miért tartotta oly soká lázban az ibolyakék szempár és a rózsaozca? Ugyanazért, amit a lány a vőlegényben, az újabb érzelmi prédában is meglátott: a butaság (*Daß ich von solchem Lieb konnt weichen, / War der dümmste von meinen dummen Streichen*). A nő azonban – ahogy a 30. versből kihallik – nem a butaság áldozata, számítás vezérelte: szemecskéje, orcácskája, kezecskéje tökéletes, mint volt (*Die blauen Veilchen der Äugelein, / ... / Die blühen und blühen noch immerfort*). A becézgetés pofonként csattan: épp csak a szívecske korhadt (*Und nur das Herzchen ist verdorrt*).

Schumann kompozíciója már az első ütemmel és a dal zárásaként kétszer megismételt „*Ich grolle nicht*” sorral rácáfolni látszik a megbékélt pózra. Thomas Hampson gondolata, miszerint a költő nem a lányra, hanem a helyzetre haragszik, csak kontextus nélkül meggyőző. Szerinte a lelket maró kígyó a balsors (*bad fate*), a lány pedig éppoly nyomorultul érzi magát, mint a költő.⁴⁰ A „*wie sehr du elend bist*” valóban nem morális ítélet, hanem pszichés állapot, de a heinei versciklus invektívái nem hagynak kétséget afelől, hogy a lány nem

³⁸ Thomas Synofzik: *Heinrich Heine – Robert Schumann. Musik und Ironie*. Köln, 2006.

³⁹ Gerald Abraham – Eric Sams: *Schumann*. Stuttgart–Weimar, 1994.

⁴⁰ Thomas Hampson – Renate Stark-Voigt – Carla Maria Verdino-Süllwold: „A Great Song Work...” Notes on the Genesis of Schumann’s *Dichterliebe*. 1996. (<https://hampsongfoundation.org>)

„félig áldozat”, ahogy Hampson láttatni szeretné. Schumann válogatása okán arról értesülünk, hogy a lány álnokul nem a költőt választotta – de „áruba bocsátott szívről” és a „házassági piacon” kötött előnyös üzletről csak Heinénél olvashatni.

A *Lyrisches Intermezzo* 25. verse (*Die Linde blühte, die Nachtigall sang*) a szerelem fellángolását és kihűlését beszéli el az összes toposszal, virágzó hárssal, csalogánydallal, duzzadó kebelrel, levélhullással, varjúkárogással. Majd a búcsú pillanatában jön a heinei hidegzuhany: a fagyos adieu után a lány élete legudvariasabb pukedlijét produkálja (*Da sagten wir frostig einander: Lebwohl! / Da knickstest du höflich den höflichsten Knicks*). A 28. versből (*Die Erde war so lange geizig*) csak úgy süt a társadalomkritika, ami a lányra is rávetül: az indítás madárdalos tavaszi idill (*Die Blumen sprießen, die Glöcklein schallen, / Die Vögel sprechen wie in der Fabel*), ami a költőnek nincs ínyére. A világ undorítja, az emberek irritálják – s itt a népdalos nyelvről szalonstílusra vált (*Mir aber will das Gespräch nicht gefallen, / Ich finde alles miserabel. / Das Menschevolk mich ennuyieret, / Sogar der Freund, der sonst passabel*) –, az ok egyszerű: a kedvesből asszonyom lett (*Das kömmt, weil man Madame titulieret / Mein süßes Liebchen, so süß und aimabel*). Az 50. versben (*Sie saßen und tranken am Teetisch*) visszaköszön a jó társaságba került *Madame* képe: tea mellett az udvari tanácsos és neje, a kanonok, a grófnő és a báró csevegnek a szerelemről – már csak a költő egykori kedvese hiányzik, pedig „ő aztán mesélhetne” (*Du hättest so hübsch, mein Schätzchen, / Von deiner Liebe erzählt*).

Hogy az „*Ich grolle nicht*” mit is jelent, elgondolkodtató. A *grollen* Heine korának nyelvhasználatában haragot, dühöt jelentett, de nem kimutatott vagy kimondott, hanem belülről emésztő, fojtott vagy elfojtott indulatot. Az újra és újra megismételt „*Ich grolle nicht*” mondat éppúgy lehet tehát fájdalmas vagy gúnyos, mint világgá kürtölt. Az énekesi értelmezések a legkorábbi felvételek idejétől fogva markáns különbségeket mutatnak.

Az „*Ich sah die Schlang' die dir am Herzen frißt*” utolsó két szavának magas *a*-ja a dalciklus csúcshangja. Az első, Schumann által jóváhagyott kiadásban az *a* mint kvártos fellépés ossziaként szerepelt, de a kéziratban nem találni nyomát. Hogy az *a* miért és miként került a kottába, kideríthetetlen. A 20. század második felében keletkezett felvételeken az énekesek jórészt az ossziás *a*-t

éneklik, de a legkorábbi lemezekon a kézirat és az első kiadás alapváltozatát hallani, tehát mindkét megoldás legitim és kottahű.

Und wüßten's die Blumen

Az első három strófa panasza csúcsra ér a negyedikben: ha a virág, a csalogány, az ég csillaga tudná, milyen bánat rágja a költő lelkét, sietnének vigasztalni, de fájdalmát csak egyvalaki ismeri: aki szívét összetörte. Az egyre rezignáltabb panasz az utolsó strófa közepéig halkul – ám űzött lendületéből mit sem veszít –, s így a „*Sie hat ja selbst zerrissen, / Zerrissen mir das Herz*” még vádlóbb lesz.

Das ist ein Flöten und Geigen

A lány lakodalmi táncát járja (*Da tanzt wohl im Hochzeitreigen / Die Herzallerliebste mein*); a síp-dob hangzavarában az angyalok szipogó sóhaja hallik. A kitzasztott szerelmes és a menyegzőt ülő lány romantikus toposza már a *Winterreisén* is átsejlik (*Die Wetterfahne*), majd Mahler *Vándorlegény-dalaiban* (*Wenn mein Schatz Hochzeit macht*) a maga teljességében áll előttünk. A *Dichterliebében* a *Ländler*, a „népies valcer” disszonáns zenebonát sugall, a jelenetet a faképnél hagyott szerelmes szemén, fülén át látjuk, halljuk. Schumann „zongorára orkesztrál”, a furulya és a hegedű szólamába éles, torz gúnykacajjal zeng bele a trombita (*Trompeten schmettern darein*), a dob üti a taktust, a nádsíp visít (*Ein Pauken und ein Schalmein*). A kép eddig csak az örület (legalábbis az örült féltékenység) határán tántorgó szerelmest mutatja, akiről – hiszen csak árnyalakként van jelen – a násznép tudomást sem vesz. Itt belép Heine iróniája a szipogó, hüppögő és sóhajtozó – a kedveskedő kicsinyítőképző sem véletlen –, bájos angyalkákkal (*Dazwischen schluchzen und stöhnen / Die lieblichen Engelein*). Felületesen hallgatva/olvasva: az angyalok akár a szerelmessel együtt is zokoghatnának, balsorsát gyászolva. Mint a *Müllerin* utolsóelőtti dalában (*Der Müller und der Bach*) az élettől búcsúzó molnárlegényt sirató, vigasztaló angyalok (*Da halten die Engelein / Die Augen sich zu, Und schluchzen und singen / Die Seele zu Ruh'*), vagy Mozartnál a *Das Lied der Trennung* kezdősorainak angyalai (*Die Engel Gottes Weinen, / Wenn Liebende sich trennen*).

A szipogás (*schluchzen*) és az angyalok deminutivuma (*Engelein*) közös a *Müllerin* szóhasználatával, de Heinénél az angyalok meghatott hüppögése és örömkönnye az ifjú pár „boldogító”, a főhőst boldogtalanító igenjének szól. Schumann itt valóban érti és vissza is adja a heinei tónust: a zongora- és az énekszólám hangvétele mit sem változik az utolsó két sorban. Ugyanaz a csúfondáros zenebona kíséri az angyalszipogást is, mint a táncot, a frivol *cupidók* – talán a Máriakép körül lebegők – bekapcsolódnak a táncolók kórusába. Az utójáték reminiszenciája néhány évtizeddel később visszacseng⁴¹ Mahler vitriolos *Des Antonius von Padua Fischpredigtjében*.⁴²

Hör' ich das Liedchen klingen

Bár Schumann húsz verset átugrik a *Lyrisches Intermezzo*ban, dramaturgiaiilag kapcsolódik az előzőhöz: a lárma után a szerelmes fülében a lány hajdani dala visszhangzik, menedéket csak a vadonban talál, ahol végre kisírhatja magát. Hogy a képen átüt-e a heinei irónia? A romantikus közhelyek (*Schmerzendrang, dunkles Sehnen, Waldeshöh', übergroßes Weh'*) olyan koncentrációban jelennek meg a két strófában, ami már túllépi a komolyanvehető szintet, és Heine *Der arme Peterjének* második versét (*In meiner Brust da sitzt ein Weh'*) idézi.

A Schumann által megzenésített miniciklus (op. 53. No. 3) főszereplőjét szintén faképnél hagyták, kedvese szintén máshoz ment nőül, a külvilág a sután bánkódót szintén csak kacagja, végül a sírban lel enyhet (a *Müllersknecht*hez hasonlóan, a *Dichterliebe* és a 24-es *Liederkreis* főszereplőjével ellentétben). Az említett versben/dalban Peter a hegytetőre hág, hisz' „ott végre magában lehet az ember” (*Ich steig' hinauf des Berges Höh', / Dort is man doch alleine*), s ha felért és megállt, „akkor áll és sír” (*Und wenn ich still dort oben steh', / Dann steh' ich still und weine*). A jelenet elvben megható is lehetne, de a stílus szándékolt együgyűsége inkább csak egy szánakozó félmosolyt enged.

Ein Jüngling liebt ein Mädchen

A lakodalmi jelenet reflexiója egy szerelmi négyszögről szól. A fiú szereti a lányt (*Ein Jüngling liebt ein Mädchen*), aki más férfit választ (*Die hat einen Andern erwählt*), ám az nem viszonzozza a vonzalmat (*Der And're liebt eine*

⁴¹ Dietrich Fischer-Dieskau: *Robert Schumann. Das Vokalwerk*. München, 1985.

⁴² Nótári Tamás: *Mahler-témák. Harminc dal – száz év – ötvenöt énekes*. Parlando 2023/3.

And're), és mással kél egybe (*Und hat sich mit dieser vermählt*). A lány mérgében az első útjába akadónak nyújtja a kezét (*Das Mädchen nimmt aus Ärger den ersten besten Mann*), a fiú cudarul érzi magát (*Der Jüngling is übel dran*). Egészen eddig a sorig a dal erőltetetten harsány, árad belőle a (megjátszott) cinizmus, ám az *übel drannál* már kiderül, amit eddig is sejtettünk: személyes történetet mond el. Ám újabb lendületet vesz, hogy színlelt iróniába vonja az eddigieket: régi história, de örök (*Es ist eine alte Geschichte, / Doch bleibt sie immer neu*), s akivel épp most esik meg, annak belehasad a szíve (*Und wem sie just passiert, / Dem bricht das Herz entzwei*).

Az első két strófa hangvétele olyan triviális, mintha a „*Minden vízbe mártott test...*” és az „*-o, -or, os, -er végű szó / a hímnembe tartozó*” tónusában természeti vagy grammatikai törvényt memorizáltatna. A „rég, de örök história” nemkülönben iskolamestert idéz, ám heinei hangulattöréssel lehull a tárgyszerűség fátyla, és megpillantjuk a vérző szívű szerelme. Ismerte a szabályt, bebiflázta a tanulságot, és íme: nemcsak a nemtudás, a tudás éppúgy nem mentesít a következmények alól.

Az énekszólam és a taktus részvétlenül halad el a vérző szívű szerelmes mellett, ahogy az *Es ist ein Flöten und Geigen* szentimentális-cinikus, frivol angyalai is *Ländler*-ütemre pergetik a könnyüket. Schumann szinkópás, vásári bohózatot idéző kompozíciója a dal műfajának egy későbbi ágát előlegezi meg, a kuplét. Fischer-Dieskau ezt a *Liedet* hozza fel annak cáfolataként, miszerint Schumann érzéketlen lett volna Heine iróniájára.⁴³ Ezen a ponton egyet kell érteni okfejtésével, a dalban a poéta és a komponista szelleme valóban találkozott. A *Müllerin* költője, Wilhelm Müller roppant találóan írja recenziójában: „*Ebben a versben rejlik a Lyrisches Intermezzo gondolati magva.*”⁴⁴

Am leuchtenden Sommermorgen

A férfi – alighanem a menyegző után – némán rója sétáját a napfényes kertben, a virágok együttérző pillantással követik lépteit, s így suttognak: „*Sápadt, bánatos férfi, ne haragudj nővérünkre*” (*Sei unsrer Schwester nicht böse, / Du trauriger,*

⁴³ Dietrich Fischer-Dieskau: *Robert Schumann. Das Vokalwerk*. München, 1985.

⁴⁴ Wilhelm Müller: *Rezension zu Tragödien, nebst einem lyrischen Intermezzo*. Literarisches Conversations-Blatt, 13. Juni 1823. Idézi Eberhard Galley – Alfred Estermann: *Heinrich Heines Werk im Urteil seiner Zeitgenossen, I. Rezensionen und Notizen zu Heines Werken von 1821–1831*. Hamburg, 1981.

blasser Mann). A kompozíció lírája átsegíti az énekest a vers közhelyein, ha képes meghallani és elhinni a virágnővérek szavát. Heine szövegében a sápadt férfi romantikus közhelyén – a *Müllerin* 17. dalában (*Mich armen, armen weißen Mann*) is felbukkan –, átsejlik annak karikatúrája is, amit Schumann melódiájából alig lehet kihallani. Hasonló toposz a „lány mint a virágok nővére” is: az *Auf Flügeln des Gesanges* második strófájában szintúgy Heine lótoszvirágai várják testvérüket (*Die Lotosblumen erwarten / Ihr trautes Schwesterlein*).

Ich hab' im Traum geweinet

Költőnk álmában sír, halva látja a lányt – felébred, könnye még mindig patakszik; azt álmodja, elhagyták – ébren is még hosszan zokog. A harmadik strófa elvben feloldhatná a feszültséget: azt álmodja, a lány még mindig szereti. De a kép heinei bizarrba fordul: hiába az ébredés, a könnyár csak nem apad el. Az énekes acapella szólama és a zongoraszólam párbeszédet folytat, ám az énekes (az elbeszélő) érzéseivel magára hagyatva áll.

A kompozícióból kicsendül a vers egyik hangulati vetülete, a kétségbeesés, a reménytelenség, a riadt feszültség. A másik oldal, a jelenet abszurditása elsikkad, ami a versciklus párdarabjából, a 32. versből (*Mein süßes Lieb, wenn du im Grab*) világlik ki. A lány már a sírban fekszik, a férfi leszáll mellé, hogy a holttesttel csókban forrjon össze (*Ich küsse, umschlinge und presse dich wild, Du Stille, du Kalte, du Bleiche*), s ő is, ujjongó zokogás közepette, hullaként végezhesse (*Ich jauchze, ich zittre, ich weine mild, / Ich werde selber zur Leiche*), és sem éjjel kísértetni, sem az utolsó ítéletre ne kényszerüljön kikelni a gödörből. Ha a morbid jelenetet komolyan vesszük, mindössze gyomorforgató, egyébként pedig a groteszk gyöngyszeme.

Allnächtlich im Traume

A költő ismét álmodik: éjjelente látja, ahogy a lány kedvesen köszönti, mire hangos zokogással lába elé veti magát – a láb még *édes* jelzöt is kap (*Zu deinen süßen Füßen*). A lány bánatosan rápillant, megrázza szőke fejecskéjét (az archaikus *wehmütiglich* és a kicsinyítőképzős *Köpfchen* szintén az ironikus túlzás gyanúját ébreszti), szeméből könnygyöngyecskék peregnek alá (a *Perlentränentröpfchen* igazolja is a gyanút, innentől a vers csak a fonákjáról

értelmezhető). Titkon súg valamit a férfinak, átnyújt egy cipruscsokrot, a halálszimbolika félreérthetetlen – a költő felébred, a csokor eltűnt, a szót elfeledte. A vers a romantikus álmjelenetek zseniálisan ízléstelen fordulatokkal és képekkel tarkított paródiája. Schumann eszközei nem érik a heinei karikatúra szintjét, de a dal könnyedsége jelzi: a komponista sem hitt az álombeli jelenésnek.⁴⁵

Aus alten Mürchen winkt es

Hajdani mesék csodavilága integet, tarka, lányarcú virágok illatoznak, zöldellő fák régi melódiát dalolnak, felszálló ködképek járnak kartáncukat, kék parázs izzik rügyön és levélen, vöröslő fény kavargó, a márványból forrás tör elő – költőnk a szívnek enyhet adó álmvilágba vágyik, ami a Nap első sugarára páráként foszlik szerte.

Die alten, bösen Lieder

A vers eredetileg a *Sylvester-Abend* címet viselte – ebben Heine az 1821-es esztendő tiszteletére írt, s utóbb vált a *Lyrisches Intermezzo* kvázi-epilógusává. A végleges változat már a régi, gonosz dalok, a lidérces álmok (*Die alten, bösen Lieder*, / *Die Träume böse und arg*, / *Die laßt uns jetzt begraben*, / *Holt einen großen Sarg*) gigantikus temetését készíti elő. A koporsó nagyobb, mint a heidelbergi hordó (*Der Sarg muß sein noch größer / Wie's Heidelberger Faß*) – a városban az első, közel 130 ezer literes óriáshordót a 16. század végén állították fel, Heine és Schumann korában annak 220 ezer literes űrtartalmú utódja volt látható. A ravatal hosszabb, mint a mainzi híd (*Auch muß sie sein noch länger / Als wie zu Mainz die Brück*) – a Rajna leghosszabb hídja elődjeként Heine idején egy többszáz méteres pontonhíd szolgált. A koporsót tizenkét óriás viszi, erősebbek, mint a 6. dal kölni dómjának nagyerejű Kristófja (*Und holt mir auch zwölf Riesen*, / *Die müssen noch stärker sein / Als wie der starke Christoph / Im Dom zu Köln am Rhein*) – a legenda révésze a világ összes terhet, bűnét hordozó gyermek Krisztust vitte át a folyón. A minden korabeli rekordot megdöntő méretű koporsót befogadó sír is impozáns: a világ összes bűneinek, a végtelennek sokszorosa – egy ekkora szarkofágot csak a tengerbe

⁴⁵ Wolf Rosenberg: *Paradox, Doppelbödigkeit und Ironie in der Dichterliebe*. Dissonanz 1988/Februar.

lehet alámeríteni (*Die sollen den Sarg forttragen, / Und senken in's Meer hinein*).

Már a második strófában elhangzik: a dalok mellé mást is tesz a koporsóba, de hogy mit, még titok (*Hinein leg' ich gar manches, / Doch sag' ich noch nicht was*). Végül kimondja, amit sejteni lehetett: szerelmét és fájdalmát (*Ich leg' auch meine Liebe / Und meinen Schmerz hinein*). A teátrális sforzatókon, a dalciklusban csak itt jelzett énekespróbáló fortissimókon, a *Trauermarschon* átcsendülő gúnyt, a bizarr végtisztesség ceremóniáját megtöri a melankólia, amit a megelőző groteszkéria tesz idézőjelek közé.

A régi, gonosz dalok nemcsak a klasszikus *Lied*irodalmat termékenyítették meg, amint ezt egy merőben más zenei zsánerű album címe is jelzi. Georg Kreisler, a bécsi kabaré egyik utolsó nagy alakja, a Heinéhez méltóan gyilkos szatíra zenében és szövegben egyaránt zseniális művelője 1997-es (gyűjteményes) lemezének a *Die alten bösen Lieder* címet adta.

E „könnyű műfajú” alkotások fogadtatását a zene és a nyelvművelés klasszikusai részéről jelzi, hogy Edda Moser egy 2021-es rádióinterjúban, ahol műfaji megkötés nélkül válogathatott a lemezek között, két saját felvétele (*Der Hölle Rache; Von ewiger Liebe*), valamint Nicolai Geddától a *Bildnisarie*, Dietrich Fischer-Dieskautól az *Erlkönig* és Anneliese Rothenbergertől a *Von Sternen umgeben* mellett kérte Georg Kreislertől a *Frühlingslied*et (*Tauben vergiften im Park*) is lejátszani.

VI. A legkorábbi lemezek és az első teljes felvétel

Therese Behr-Schnabel, Elena Gerhardt, Jeanne Gerville-Réache

Amennyire kideríthető, a *Dichterliebe* dalaiból a két legkorábbi lemez nem német nyelvű felvétel. A 13. dalt (*Ich hab' im Traum geweinet*) Nikolaj Figner, *A pikk dáma* 1890-es ősbemutatójának Hermanja (Lizát felesége, Medea Meifigner énekelte) orosz nyelven vette lemezre 1901-ben.⁴⁶

⁴⁶ Nikolaj Figner – Schumann & Brahms: Lieder on Record 1901–1952 (z.:?) EMI (1901) 1983.



Félia Litvinne (Alekszej Harlanov festménye)
(Forrás: <https://en.wikipedia.org>)

Az *Ich grolle nicht*, a ciklus 7. dala már a 19. században önálló életre kelt, a dalciklus leggyakrabban előadott dala lett, a kiadás évében Livia Frege, majd a dedikáció címzettje, Wilhelmine Schröder-Devrient is többször énekelt koncertpódiumon. Ezt az önálló létet dokumentálják a 20. század első éveitől születő felvételek, amelyek dal a teljes *Dichterliebe* első, 1928-as felvételénél két és fél évtizeddel korábban kezdődő lemezhagyományra tekint vissza.

A legkorábbi, 1903-as felvételen francia nyelven az orosz-francia származású drámai szoprán, Félia Litvinne énekelt lemezre⁴⁷ – a jóval később Charles Panzérát és Gérard Souzay-t kísérő – Alfred Cortot-val a zongoránál. Az interpretáció tempója a következőkként említett énekesnőkéhez képest kifejezetten gyors, a dal áradása és hangvétele operai.



Alfred Schnabel és Therese Behr-Schnabel
(Forrás: <https://schnabelmusicfoundation.com>)

Az első németnyelvű felvétel egy évvel később, 1904-ben született: Therese Behr-Schnabelt – a *Dichterliebe* első énekese, Julius Stockhausen tanítványát – férje, Alfred Schnabel kísérte.⁴⁸ A mindenkori interpretáció egyik kardinális pontja a tempó és a dinamika. Behr-Schnabel felvétele a maga 2 perc 51

⁴⁷ The Complete Félia Litvinne (z.: Alfred Cortot) Marston (1903) 2006.

⁴⁸ Therese Behr-Schnabel – The Anthology of Songs, Vol. I. (z.: Alfred Schnabel) Symposium (1904) 2011.

másodpercével a tempóválasztás egyik végpontját jelenti, és Fritz Wunderlich 1965-ös felvételének 1 perc 13 másodperce a másikat.⁴⁹ A felfogás a mai megszólaltatásoktól – és a tegnapiaktól is – annyira eltérő, mintha nem is ugyanazt a dalt hallanánk. A tempók végtelenül szabadok, a fix metrum „ötletszerűen” gyorsul és lassul, a pulzálás helyett arpeggiós akkordokat hallani, a hang a dráma helyett melodramát, indulat helyett beletörődő panaszt közvetít.



Elena Gerhardt

Nikisch Artúr

(Forrás: <https://www.youtube.com>)

Elena Gerhardt 1911-es felvétele Nikisch Artúr kíséretével⁵⁰ alig néhány másodperccel rövidebb Behr-Schnabelénél, szintén melodramát tár elénk, a csúcspont (*Und sah die Schlang', die dir am Herzen frißt*) a tehetetlen kétségbeesés sikolyaként hat, ám a hangsúly a tehetetlenségen marad. Jeanne Gerville-Réache francia alt felvétele⁵¹ zenekari kísérettel több szempontból is revelációként hat. A hang – akárcsak az énekesnő fennmaradt, túlnyomórészt a francia operarepertoárt képviselő lemezén – telt és természetesen áradó, regiszterei kiegyenlítettek, törésmentesek. Bár a felvétel hossza Gerhardtéval másodpercre megegyezik, a hangban izzó szenvedély miatt lendületesebbnek tűnik. Az interpretáció drámai, de nem deklamáló; a fájdalmas veszteségről és annak méltóságteli viseléséről szól, anélkül, hogy az érzelmes önsajnálát (vagy a másik véglet, az ószövetségi átokzsoltár) felé mozdulna el.

⁴⁹ Felix Diergarten: *Ich grolle nicht... Zum Wechselverhältnis von Musikforschung und musikalischer Praxis*. In: *Beredete Musik. Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt*. Basel, 2019.

⁵⁰ A Centenary Tribute to Elena Gerhardt (z.: Arthur Nikisch) EMI (1911) 1983.

⁵¹ Jeanne Gerville-Réache – *Lebendige Vergangenheit* (v.: ?) Preiser (1911) 2010.



Jeanne Gerville-Réache (Irvin Ramsey Wiles festménye)
(Forrás: <https://collections.louvre.fr>)

Erik Schmedes⁵² 1906-ban keletkezett felvétele nagyjából 40 másodperccel rövidebb az említett énekesnők felvételeinél. Az interpretáció az operai dimenziókhoz közelít, az „*am Herzen frißt*” a-ja inkább a vokális adottságokat, mint a frázis értelmét mutatja meg. A következő évtizedekben még számos énekes vette lemezre a dalt. Az ausztrál bariton, John Brownlee⁵³ 1926-ban saját zongorakíséretével, érdemibb árnyalás nélkül, áriaszerű áradással, de remek vokális adottságokkal. George Henschel⁵⁴ 1928-ban – szintén magát kísérve zongorán – parlandózva, de egy nyolcvanadik évéhez közelítő énekeshez képest nagyszerű hangi kondícióban. Heinrich Schlusnus 1929-ben⁵⁵ Franz Rupp kíséretével vokálisan kiegyenlítően és féken tartott szenvedéllyel. Friedrich Schorr korának alighanem legkiválóbb Wagner-basszbaritonjaként Ivor Newton kíséretével 1930-ban⁵⁶ minden túléneklés nélkül: a hangból – akárcsak Schorr többi felvételéből – megsejteni valami abból, mit is jelenthet a sokszor emlegetett *sacro fuoco*.

Hogyan kapcsolódik az örök kérdés – hogy Schumann áttemelte-e a dalokba a heinei hangulatot/iróniát – a korai felvételekhez, azok közül is a legjobbakhoz, Gerville-Réache, Behr-Schnabel és Gerhardt lemezéhez? Ha egyrészt az *Ich grolle nicht* haragja, a *Groll* a belsőben dülő, a külvilág elől rejtve maradó harag, másrészt az irónia a „kettős beszéd”, a kifejezés és a tartalom ellentétje, akkor a 20. század második felétől a dalban a dühöt expresszíven, kendőzetlenül feltáró

⁵² Erik Schmedes – Schumann & Brahms: Lieder on Record 1901–1952 (z.: ?) EMI (1906) 1983.

⁵³ John Brownlee – Ich grolle nicht (z.: John Brownlee) HMV 1926.

⁵⁴ Sir George Henschel (z.: George Henschel) Symposium (1928) 2011.

⁵⁵ Heinrich Schlusnus – Lebendige Vergangenheit (z.: Franz Rupp) Preiser (1929) 1999.

⁵⁶ Friedrich Schorr – Lebendige Vergangenheit, II. (z.: Ivor Newton) Preiser (1930) 1998.

interpretációk nem tesznek eleget az ambivalencia igényének. Épp e kendőzetlenséggel eltűnik el a dal lényegét jelentő kettősség, amit a korai felvételek – legyen szó akár a századelő, akár a '30-as és '40-es évek lemezeiről – közvetítenek.

Richard Tauber

Richard Tauber 1921-ben énekelt lemezre a dalciklus első öt és 7. dalát,⁵⁷ valamint 1935-ben a 13-ikat⁵⁸ – zongorán mindkét felvételen Percy Kahn kísérte. A hang színei, a líra könnyed intimitása, Tauber kivételes piano- és legatotechnikája – amelyet a pályatársak beszámolóí szerint utolsó fellépéséig, az 1947-es londoni, már fél tüdővel énekelt Don Ottavioig megőrzött – az 5., a játékosan elegáns hangulatteremtés a 3. dalban érvényesül a legtökéletesebben. A 7. szenvedélye és drámája minden érzelmes hatásvadászat nélkül szólal meg (amire pedig a dal csábítana, és nem egy énekest csábított is), és akárcsak a 20. század első fele felvételeinek, neki is el lehet hinni: a harag legfeljebb a mélyben lappang, szavait bánat, a reménytelenség, és nem a felszínre törő düh szülte.



Richard Tauber

(Forrás: <https://kuenste-im-exil.de>)

Tauber a stílus mestere is: a Schumann-dalok esetében sem az opera, sem az operett eszköztárából nem merít, valódi *Liedersänger*ként interpretál, színesen, árnyaltan, tökéletes hangszépséggel. Veszteség és mulasztás, hogy nem a teljes dalciklust rögzítették vele lemezre, a felvett dalok – kiváltképp az 1921-es hat *Lied* – alapján biztosra vehető: interpretációja a legjobbak sorát gazdagíthatta volna.

⁵⁷ The Richard Tauber Collection, Vol. 21. (z.: Percy Kahn) Jube (1921) 2014.

⁵⁸ Richard Tauber – Ich hab' im Traum geweinet (z.: Percy Kahn) Odeon 1935.

Thom Denijs

A *Dichterliebe* első teljes felvétele Thom Denijs holland baritonnal készült 1928-ban, akit felesége Emmy Denijs-Kruyt kísért zongorán.⁵⁹ A dalciklus – a korabeli technikának megfelelően – három lemezen jelent meg, ami összességében 24 percet tett ki, s így nemcsak a legkorábbi, de a legrövidebb felvétel is. Ahogy haladunk előre az időben, egyik-másik dal – így például az *Ich grolle nicht* (7) – tempója gyorsul ugyan, de az egész *Dichterliebe* tempója összességében lassul. Denijs 24, Charles Panzéra 25, Gerhard Hüsch és Lotte Lehmann 27 percéhez képest Dietrich Fischer-Dieskau, Hermann Prey, Peter Schreier és Brigitte Fassbaender felvétele már 30 perc körül jár. A tempó nyilván az énekes és kísérőjének döntése, nem kizárólag és nem is törvényszerű kortünet, de sokszor a dalciklus elnehezülését eredményezi.



Thom Denijs

(Forrás: <https://www.wikidata.org>)

Denijs felvétele magán viseli a kor számos stílusjegyét, elsősorban a nagyon szabad (mai mérce szerint már önkényes) hangérték-kezelést, ami, kivált a könnyedebb dalokban, nem megy a kifejezés rovására. Az interpretáció visszafogott, mindvégig stílusos – bár az álomdalokban és a záródalban már kifejezetten távolságtartó –, a hangvezetés biztos, a *timbre* kellemes és meleg.

VII. Érzelem és irónia, elegancia és szenvedély – a *Dichterliebe*-interpretációk aranykora

⁵⁹ Thom Denijs – Schubert & Schumann: Schwanengesang, Dichterliebe; Hans Duhan, Thom Denijs (z.: Emmy Denijs-Kruyt) Pristine (1928) 2014.

Charles Panzéra

Charles Panzéra a *Dichterliebét* Alfred Cortot zongorakíséretével 1935 júniusában énekelte lemezre,⁶⁰ létrehozva a dalciklus második és egyúttal a következő kilenc évtized során néhányszor megközelített, de alighanem felülmúlhatlan tökéletességű interpretációját.

Az első öt dal hangvétele érzékeny és kecses, a 7. hangsúlyai drámaiak. de szívtépő hatáselemek nélkül. Utóbb (8) a bánat könnyed mosolyú álarcot ölt. Az eddigi lírai tónusba mindvégig egy csepp érzelmesség vegyült, épp annyi, hogy a könnyedséget ne veszélyeztesse. Ez az érzelmesség nemhogy nem elhibázott, de egyenesen szükséges és kívánatos, mivel a heinei szentimentális maliciának, romantikaparódiának az egyik oldala. A másik oldal – éles váltással – a 11. daltól jelenik meg. A szerelmi négyszög régi története mint maliciózus, frivol kuplé szólal meg, a szentimentális érintettséget felváltja a reflexív kívülállás. A „*Dem bricht das Herz entzwei*” – ebből a sorból derül ki nem egy énekesnél, miként is értelmezi a költő szerelmét – ugyanebben a hangulatban marad. Panzéra, bár ráismer a maga történetére, nem érzelmes vagy drámai fájdalomkiáltással reagál, hanem kacagó öngúnyral reflektál az érzésre.



Charles Panzéra

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

A 12. dalban a „*Geh' ich im Garten herum*” elnyújtott hangzói iróniát sejtetnek, akárcsak a „*schau'n mitleidig mich an*” túlhajtott azonosulás önnön bánatával: a virágok részvételébe fölényes mosoly vegyül, a „*Sei unsrer Schwester...*” sorok

⁶⁰ Charles Panzéra with Alfred Cortot and Magdeleine Panzéra-Baillet – Schumann: *Dichterliebe*; Fauré: *La bonne chanson*; Duparc and Fauré Songs (z.: Alfred Cortot) Pearl (1935) 1992.

szintén empátiamentesek. A „*Strömt meine Tränenflut*” (13) hangszínéből az érzelmesség és az önsajnálát nyoma is hiányzik, a keserű, fölényes cinikus konstatálja saját ébredését – álmai, még ha könnyesek voltak is, az ébredés pillanatában megtörték a valóságon. A 14. dal gúnyos frivolitása (*Zu deinen süßen Füßen / ... / den Strauß von Zypressen*) átvezet a 15. kuplét idéző hangulatába: az „*Ach, könnt' ich dorthin kommen*” nem az idealista romantikusé; a „*Zerfließt's wie eitel Schaum*” a „nincs mit tenni” sajnálkozó-fejcsóváló hümmögésével engedi szertefoszlni a mesét. A záródal (16) hangszíne kemény és elszánt, az első strófa erőteljes r-jei (*Lieder, arg, Sarg*), az ötödik (*Die sollen den Sarg forttragen...*) heroikus hangsúlyai nyomatékosítják az elhatározást, és épp e hangsúlyok jelzik a heinei képek groteszkériáját. Ám az utolsó két sor (*Ich senkt' auch meine Liebe / Und meinen Schmerz hinein*) olyan mély, pózon túli fájdalommal szólal meg, mintha a költőről valóban lehullott volna az álarc, s az előző dalok szerepjátéka után valóban pőrén és esendően, valami tényleg fontostól végső búcsút véve állna előttünk.

A dalciklus mindössze 25 percet tesz ki, valamennyi későbbi felvételnél rövidebb, és mind az énekes, mind a zongorista által megtalált stílus garantálja, hogy a kötélranc, amit a *Dichterliebe* ambivalenciája megkíván, sikeres legyen. A vokális ívek és a kuplés énekbeszéd váltakozása szintén fenntartja a folyamatos lebegést, aminek köszönhetően a szentimentalizmus mögött érezhető marad az irónia, és a malícián is átsejlik az érzékenység.

Schumann naplójában és Clarához írott leveleiben is felbukkan a szarkasztikus Florestan és a mélyérzésű Eusebius alakja,⁶¹ egyazon személyiség – Schumann, a komponista és a kritikus személyiségének – két, egyszerre jelenlévő reprezentánsa. Ez az álarcöltő-álarcletevő tónus a dalciklus kulcsa, ahogy a Schumann által oly sokra tartott Jean Paulnál sem oldja szintézis az ellentmondást. Heine szerelmi lírájának lényege – bár *Dichterliebébe* a versciklus legártatlanabb dalait öleli fel, a szöveget átsüt, és ebben az interpretációban Schumann zenéjén is átsejlik – a lehetetlenség. De azzal a könnyed, elegáns, kesernyés mosollyal prezentálva, ahogy (messzebről hozott példával élve) a *Così fan tutte* megmutatja az emberi kapcsolatok reménytelenségét.

⁶¹ Judith Chernaik: *Schumann's Doppelgängers: Florestan and Eusebius revisited*. The Musical Times 152/1917. 2011.

Gerhard Hüsch

Gerhard Hüsch lemeze – Udo Müller zongorakíséretével – 1936-ból a *Dichterliebe* első teljes felvétele német énekessel (Denijs holland, Panzéra svájci volt).⁶² A felvétel – Heine, és nem Hüsch személye okán – nem Németországban, hanem Londonban készült. Épp a költő *Almansor* című tragédiájában hangzik el – a kasztíliai érsek 1499-es granadai átokfutása, a Korán mellett a természettudományi és történetírói műveket sem kímélő könyvégetése kapcsán – ama bizonyos mondat, miszerint: „*Ez előjáték volt csupán, ott, ahol könyveket égetnek, végül embereket is fognak égetni.*”⁶³



Gerhard Hüsch

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

Hüscht a felvételen fénykorában halljuk, a hang gazdag és nemes lírai bariton. Interpretációit – nem is annyira a *Dichterliebét*, hanem az énekesi felfogást illetően – az '50-es évektől gyakran állították szembe a Fischer-Dieskau képviselte, teremtette iskolával. Hüsch megközelítése valóban természetesebb, közvetlenebb és egyszerűbb, a szöveget erőteljesebben olvasztja egygé a dallamvezetéssel, értelmezése nem a részletek érzékelhető kimunkálásán, hanem a töretlen hangulati íven alapul, hangsúlyai, nyomatékai nem annyira kényszerítő erejűek. Mindezt a kritika erőteljes általánosítással hol Fischer-Dieskau intellektuális és előadóművészi erényének és Hüsch interpretációs differenciálatlanságának, hol Hüsch énekesi többletének és Fischer-Dieskau vokális hiányosságának tekintette. Ezen ítéletekben persze a korábbi énekesgeneráció iránti elkötelezettség éppúgy szerepet játszott, mint az újítási

⁶² Gerhard Hüsch – Schumann: *Dichterliebe* (z.: Hanns Udo Müller) Pristine (1936) 2008.

⁶³ *Das war ein Vorspiel nur; dort wo man Bücher verbrennt, verbrennt man auch am Ende Menschen.*

igény keltette lelkesedés. Általánosítás helyett érdekesebb az adott dal tekintetében megragadni az interpretáció lényegi eltéréseit, amelyekkel mindketten eltérő hangulati világot képesek teremteni.

A hang mindvégig tökéletesen fókuszált, a dikció példaértékű. A színek változatosak: nem az egyes kifejezések, sorok, szavak kapnak önálló színt, hanem az adott dal nyer egy-egy önálló alaphangulatot. A rózsás-liliomos játékoság (3) és az 5. dal lendülete után a 6. (a dóm képe ellenére, ami sokakat túléléklésre csábít) nem lesz túldimenzionált. A 7. bánata és dühe a *Lied* keretei között marad, nem válik teátrálissá, a lakodalmas kép (9) is minden külön expresszivitás nélkül engedi érezni a belső vihart. A 10. dal finom líráját a „régí nóta” (11) iróniája kontrasztálja, de a „*Dem bricht das Herz entzwei*” is inkább csak jelzi a szívhasadást, de a kulisszahasadás veszélye nélkül. A mesevilág (15) nem könnyed, a képek nem játékosak – nem mintha komorak vagy nehézkesek volnának, csak éppen nagyon is valóságosak. A záródal (16) nem indulatos, a búcsú a gonosz daloktól és a mérgező érzésektől határozott, de épp a düh, a heroizálás hiánya jelzi: a halott érzések bizton a tengerfenékre süllyednek.

Hüsch interpretációjának alighanem a 15. *Lied* a kulcsa, ebből bontja ki, építi fel visszafelé haladva a ciklust. A történet mindössze álmokép, ahogy a heinei *Prolog*ban is: a lovag csak álmodja a nő jöttét, a jelenés hajnalra semmivé válik. Hüsch hangvétele is „lovagias”, vagy ha úgy tetszik, elegáns. Nem fűti a szenvedély, nem fürdik a bánatban, nem gunyoros, nem is könnyed vagy drámai, de – maradva az előbbi szónál – rendkívül elegáns, a ciklus valamennyi férfi énekese közül Panzéra mellett a legelegánsabb. Míg Panzéra eleganciája könnyed, pikáns és ironikus, addig Hüsch eleganciája komoly és kimértebb. Hüsch a versciklus lovagpoétájaként a maga álmát beszéli el, ezért olyan valóságosak a 15. dal képei, valóságosabbak, mint a megelőző dalok bármelyikének hangulata. Teszi mindezt jelen időben, realitásként, gúny és öngúny nélkül, racionális távolságtartással. Hiszen az elbeszélő már ébren van, ezért köszön el olyan biztonsággal, de harag nélkül – miért is haragudnék egy álombeli képzelgésre? – az egész fantáziaszüleménytől.

Lotte Lehmann

Lotte Lehmann nem is annyira a dalciklust interpretálja, hanem egy személyes történetet önt zenébe. Az énekesnőt Bruno kísérte zongorán az 1941-es felvételen, amely abban az időszakban keletkezett, amikor Lehmann a nagy dalciklusokat lemezre énekelte.⁶⁴

A 3. dal megkapóan naiv rajongása után az 5. nem játékos, epedő vagy frivol, hanem érzéki, méghozzá a zeneirodalom nagy egybeolvadásainak érzékiségével. Lehmanné az egyetlen felvétel, ahol a vers szimbolikájába rejtett egyesülés a virág és csodálója, a nő és a költő között meg is történik, méghozzá az égi és földi szerelem síkján egyaránt. A 7. dal a bánatos indítástól az örületig, de legalábbis hisztériáig fokozódik, ám ez nem a düh – szó szerint érthetjük: *Ich grolle nicht* –, hanem a fájdalom kontrollálatlan kirobbanása. Ugyanez a meghasadt szív szól a virágokhoz (8), méghozzá – a lehmanni nagyromantika tükrében nem túlzás a kifejezés – szívszakasztóan. A menyegzői dalban (9) az indulat ismét kicsap a medréből, a hang hisztérikus kétségbeesése a kifosztott szerelmes jajkiáltása a lakodalom pokolzsivaja közepette; az angyalok (*Dazwischen schluchzen und stöhnen...*) hüppögő könnyhullatása is csak a részvétlen külvilág vízióinak egyike. A 10. dal bémult fájdalma után a „régóta nótá” (11) elbeszélésében nem a vásári komédiát halljuk, és az „*Und wem sie just passiert...*” a lakodalmi dal (9) kétségbeesését idézi vissza. A 14. dal hangvétele az 5-ikre rímeli: az álomban a hajdani egyesülés emléke tér vissza.



Lotte Lehmann

(Forrás: <https://fr.wikipedia.org>)

A 16. dalból a groteszk elem mindenestül eltűnik, valódi fájdalomtemetést látunk. Nem egy dalban felfigyelhetni Lehmann rendhagyó levegőire, amelyek

⁶⁴ Lotte Lehmann – Schumann: Frauenliebe und -leben, Dichterliebe (z.: Bruno Walter) Pristine Audio (1941) 2010.

Marcel Prawy visszaemlékezései szerint már bécsi fénykorában is jellemzőek voltak rá, így például az Ariadnéban az egylevegős „*Ein Schöööones war*” helyett az „*Ein Schönes,*” levegő és szóismétlés „*ein Schönes war*” megoldása.⁶⁵ Ezek technikai mankóként szolgálnak ugyan, de a „mankó” kellékké válik, funkciót kap, a technikai szükségszerűségből kifejezőeszköz lesz. A záródalban az „*Ich senkt' auch meine Liebe / Und meinen Schmerz hinein*” sorokban két ilyen lopott – jól hallhatóan lopott – levegő is interpretációs eszközzé szerveződik: az *auch* és a *meine Liebe*, valamint a *Schmerz* és a *hinein* közötti levegővétel olyan, mint a ledobott teher után a megkönnyebbült sóhaj.

Lehmann romantikus, gátakat áttörően rajongó tónusa olyan őszinte és élő, a dalok annyira jelen időben és első személyben szólalnak meg, hogy megfélekedünk a szöveg ironikus villanásairól. Méghozzá teljesen más okból és módon, mint a legtöbb énekesnél, aki a dalok romantikáját és közvetlenségét igyekszik megragadni. A különbség éppenséggel annyi, mint az „igyekszik megragadni” és az „éli” között. A „romantikusra vett tónus” mesterkéltége csak azt eredményezi, hogy a dalciklus hiteltelenné, a szakadék a költő és a komponista között áthidalhatatlanná válik. Márpedig a valódi romantika és a heinei szentimentalizmus között épp az a különbség, hogy az előbbi „elhiszi magát”, az utóbbi pedig nem. Lehmann – a későbbi énekesektől eltérően – nem kiiktatja az iróniát, számára az egyszerűen nincsen jelen a dalokban. Ha kiiktatná, űr maradna a helyén, amit álromantikával lehet betölteni. Abból indul ki, hogy Schumann mindenestül elhagyta a dalokból az iróniát, így nem neki, az énekesnek kell balanszot találnia, vagy választania a komponista és a költő között, hanem „autentikus Schumannt” énekelhet, aki olykor könnyed, de nem ironikus, romantikus, de nem szentimentális.

És megdöbbenő módon mindez nem hagy hiányérzetet a hallgatóban, éppen mert sodró és excentrikus, személyes és meggyőződéses, „*himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt*”, nem pedig szenvedő, szépeltető, vontatott, szétfolyó és lagymatag. Ha a *Dichterliebe* egy valódi, belső dráma idézőjelek nélküli története/hangulatfolyama, akkor jóformán Lehmann az egyetlen énekes, akinek minden fenntartás nélkül, idézőjelek hiányában is el lehet hinni ezt a drámát.

⁶⁵ Marcel Prawy *erzählt aus seinem Leben*. Wien, 1996.

Alexander Kipnis

Alexander Kipnis *Dichterlieb*jét egy 1943-as rádióközvetítés alkalmával rögzítették Wolfgang Rose kíséretével.⁶⁶ Az első dalok (1–5) nem bánatos emlékképek vagy belső monológok. Közvetlenül a jelenlévő címzettet, a lányt szólítják meg, reális vággyal és igénnyel. A dóm monumentalitása (6) keveseknél hangzik impresszívebben, mint Kipnis basszusán. A 7. dal hangvétele egyszerre áriaszerű és árnyalt: az „*Ich sah dich ja im Traume*” könnyes meghatottságát a „*die Nacht in deines Herzens Raume*” zord kirobbanása követi, a záró „*Ich grolle nicht*” sort a balvégzet feletti fájdalom járja át, ami a nőt is feloldozza. A 9. dalban éles kontrasztot teremt a strófák első két sorának haragja, a menyegzői tánc és az angyalsírás sorainak lesújtottsága között; a 11. a cinikus vásári kikiáltó harsányságával zeng.

Az első három álomdal (12–14) végtelenül lassú tempója ismét kontrasztelelem: az álom valóban álom – azt megelőzően a főhős a realitás talaján állt, még hozzá két lábbal, és oda is tér vissza, így páratlan elánnal és elszántsággal készítheti elő a gyászceremóniát (16), és bár az utolsó két sor erejéig megrendül, nem kétséges, megerősödött túlélőként hagyja el a szerelmi pástot.



Alexander Kipnis

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

A felvétel időtartama meghaladja a 32 percet, és furcsa mód – ellentétben a következő évtizedek éppily hosszúra nyújtott vagy akár rövidebbre vett bánatfürdőivel – mégsem májbajos, elkent és vontatott. Az időtartam mindössze néhány dal (12–14) rendkívüli lassúságának tudható be. Ez a nagyon egyéni tempóválasztás és a rubato bőséges alkalmazása a kor – pontosabban Kipnis dalénekesi pályafutásának kezdetének – szokását tükrözi, amit szabadon kezelt

⁶⁶ Alexander Kipnis – Schubert: Lieder; Schumann: Dichterliebe (z.: Wolfgang Rose) Discocorp (1943) 1983.

ívek (*Auf goldenem Leder gemalt*) egészítenek ki. Kipnis a *Lied* és az opera hangvételét változtatja, de nem öncélú hangfitogtatásként: színművet formál a műből, szenvedéllyel, dühvel, bánattal és felépüléssel, méghozzá – Astrid Varnay Kipnisre alkalmazott, ironikus és elismerő kifejezésével – valódi rivaldatigrisként erőteljes hatáselemekkel, szinte scenírozva.

*Aksel Schiøtz*⁶⁷

Aksel Schiøtz 1946-os – Gerald Moore kísérte – interpretációja⁶⁸ a legkorábbi, vagy legalábbis a legkorábbi jelentős tenor felvétel. A hang egy leheletnyit fátyolos, nem a Wunderlich-csengésre, hanem inkább a Dermota-sfumatóra emlékeztető (e két énekes nevét azért érdemes említeni, mert színpadon Schiøtz is elsősorban Mozart-tenorként vált ismertté), ami a dalciklus álomképszerűségéhez jól illik. Színei pasztellek, tempóváltásai és hangsúlyai nem expresszívek.

Az interpretáció finoman differenciált és visszafogott, intellektuális és intim. Mind a szentimentalizmus, mind a malícia idegen tőle, inkább lírai, túlegyénítés nélkül értő és érző. A heinei idézőjelet, az elidegenítő effektust és az atmoszfératorést mindenestül figyelmen kívül hagyja, de alapfelfogásában következetes, a hangulati árnyalások terén pontos, vokálisan és stílusának koherenciájában kikezdhetetlen, egy pillanatra sem felületes vagy elnehezült.



Aksel Schiøtz

(Forrás: <https://henrikengelbrecht.dk>)



Susanne Danco

(Forrás: <https://audite.de>)

⁶⁷ Fotója a 40. oldalon

⁶⁸ The Complete Aksel Schiøtz Recordings 1933–1946, Vol. 3. (z.: Gerald Moore) Danacord (1946) 2006.

Susanne Danco

Susanne Danco 1949-es,⁶⁹ Guido Agosti kísérte *Dichterlieb*ének első öt dala maga a felhőtlen ragyogás. E szerelmes rajongásra nem vetül árnyék, és bár könnyekről énekel (2), az egyetlen felvétel, ahol a csalogány boldogságról dalol. A 4. dal is Dancónál nyeri el a Heine és Schumann által szándékolt tartalmat: a „*Dann muß ich weinen bitterlich*” elvben bánatkönnyeket sejtetne, de igazából a viszonzott szerelem örömkönnye. A 6. és a 7. dal hangszínéből egyértelműen kiderül: szentimentalizmusra a ciklus további dalaiban sem lehet számítani. Danco *Dichterlieb*ének költője nincsen híján a szenvedélynek, de érzéseit mederben tartja, és csak a klasszika fegyelmén átszűrve engedi megnyilvánulni. A következő dal (8) tempója az első öthöz képest nem lassul, élénk, pergő marad, csak a hangszínt lengi be némi bánat, de a „*Zerrissen mir das Herz*” nem csap át a későbbi évtized interpretációinak verismójába.

A „régis nóta” (11) öniróniája éppen ilyen stilizált marad, elkerülve a trivialitás ábrázolásának harsányságát. A 13. dal könnyes drámát sugall: Danco remek arányérzékkel erre a dalra tartogatja a megrendülés és megrendítés eszközét, a kedélyváltozások ekként kapnak ívet, és jutnak el a napfényes kezdés után a hangulati mélypontra. Erről a mélypontról új hangulati ív indul: a 14. dal ellenállhatatlan humorával, az összes képtelen kép negédjének elegáns félmosolyával a főszereplő leküzdötte a krízist, „gyógyultan ébred”. A „*Wißt ihr warum der Sarg wohl...?*” kérdésével Danco kilép a „szerepből”, és – akárcsak egy *Singspiel* fináléjában, amikor a szereplők levonják a tanulságot – közvetlenül a hallgatóság felé fordul, hogy derűs, lemondó mosollyal engedje sírba szállni a szerelem és a fájdalom illúzióját.

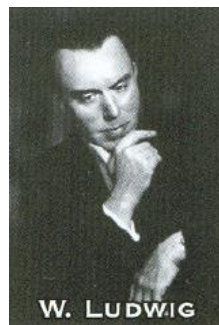
Mi emeli Danco interpretációját a legjobbak, legstílusosabbak közé? Elsőre a hangszín – erős fókuszával, minimális vibratójával – inkább hűvösnek tűnik, mint áradóan romantikusnak, de ez csak felületes benyomás. A szenvedély és az érzés ott parázslék a felszín alatt – nem kap lángra, de a parázs sem huny ki. A látszólagos hűvösség nem rideg kívülállás, hanem második természeté vált fegyelem; az öröm és a bánat egyaránt jelzésszerű kifejezésmódot nyer. Az összhatás – a vokális megvalósítás okán klasszikusabban, mint Panzéránál – a Danco repertoárjában is bőségesen szereplő Mozart-vígoperák atmoszféráját hordozza: hol szomorú, hol vidám, hol a szerelemről, hol a reménytelenségről

⁶⁹ Susanne Danco – The Decca Recitals, 2. (z.: Guido Agosti) Decca (1949) 2020.

szól, de elegánsan és kifinomultan, hogy az etikett mögül átszillanó tartalommal az egyik mosolyból a másik fájdalomba ejtsen.⁷⁰

Walther Ludwig

Walther Ludwig – Michael Raucheisen zongorakíséretével⁷¹ az 1940-es és '50-es évek fordulóján felvett – *Dichterliebėje* nemcsak a Mozart-tenor hangszépsége, a kiváló fókusz, hanem a stiláris biztonság, a „túl-súly” nélküli értelmezés okán is említést érdemel. Az első öt dal megkapóan romantikus és álmodozó – anélkül, hogy bármit a majdani csalódásból, bánatból előrevetítenie. A 7. dal tónusa megbékélt és beletörődő, a Fischer-Dieskau utáni/hatása alatt álló interpretációkhoz képest túlságosan is, vagyis a felfogás a korábbi felvételek lírája, nem a későbbiek túldimenzionált, egyértelműsítő expresszivitása felé mutat.



Walther Ludwig

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

A 8. és a 9. dal a felvétel legkiválóbb darabjai: a tónus mindkét esetben lendületes, könnyed és lebegő marad – az utolsó strófa/sorok (*Sie alle können's nicht wissen... / Dazwischen schluchzen und stöhnen...*) hangszínén átszendül a szívfájdalom, de ellágyuló önsajnálattal, stiláris törés nélkül. A következő dal (10) legatója példaértékű, akárcsak a „*Da löst sich auf in Tränen...*” pianójának hangszíne. A szándékoltan a kívülálló szemszögéből előadott 11. dal nagyon is szabados hangértékkezelése, erős rubatója szintén a korai felvételekkel rokonítja Ludwig interpretációját. A 13. és a 14. dal ugyanazon érem két oldalát mutatja meg, rádöbbenve a hallgatót, hogy a két dal ugyanazon helyzet színét és fonákját képezi le. A 15. dal miniatűr ariosója és a 16. ironikus mássalhangzónyomatékokkal, hetyke hangvétele – akárcsak a kezdődalok – nem

⁷⁰ Szinetár Miklós: *Operán innen, operán túl*. Budapest, 2007.

⁷¹ Walther Ludwig – Schumann: *Dichterliebe* op. 48; Schubert: *Drei Lieder* (z.: Michael Raucheisen) Deutsche Grammophon (1950?) 1989.

a bánat, hanem a szépség és a nosztalgia jegyében fogant, épp annyi komolysággal és idézőjellel, amit a ciklus ambivalenciája megkíván.

VIII. A „komolyan vett” *Dichterliebe* – líra és dráma idézőjelek nélkül

Gérard Souzay

Gérard Souzay legkorábbi *Dichterliebe*-lemeze 1953-ban Jaqueline Bonneau kíséretével⁷² készült, a későbbi felvételeken Alfred Cortot (1956),⁷³ illetve Souzay állandó partnere Dalton Baldwin (1960) kísérte.⁷⁴



Gérard Souzay

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

Az 1953-as felvételen az első dalok (1–5) tökéletes hangi és interpretációs frissességgel csengenek, lírai vágyódással, előrevetített bánat nélkül. A „*die Blumen all*” (2) közvetlen gyengédsége, az 5. dal diszkrét türelmetlensége a legszebb megoldások közé tartozik. Az „*Ich grolle nicht*” (7) a Souzay előtti kor felfogásához áll közelebb a bánat és a morális felmentés, nem pedig a düh és a vád dalaként. A 9. *Lied* üde, a lakodalom valódi zenéje tükröződik a hangban és a kíséretben egyaránt, nem az elhagyott férfi torzító érzékelésén átszűrődő, baljós lárma, a bánat csak az angyalok képénél (*Dazwischen schluchzen und stöhnen / Die lieblichen Engelein*) vet árnyékot a jelenetre, de olyan finom pasztellel, amin az angyalok együttérzése csendül át – összességében rendkívül eredeti, a legtöbb értelmezés markáns és sötét színeivel ellentétes felfogás. A 11. dal szarkazmusa az történet elbeszélő részében nem

⁷² Gérard Souzay – Schubert: *Lieder*; Schumann: *Dichterliebe* (z.: Jaqueline Bonneau) Decca (1953) 1994.

⁷³ Gérard Souzay – Schumann: *Dichterliebe* (z.: Alfred Cortot) Turnabout (1956) 1978.

⁷⁴ Gérard Souzay – Schumann: *Dichterliebe*, *Sechs Gedichte op. 90*, *Requiem*, *Widmung*, *Aus den „Östlichen Rosen”*, *Die beiden Grenadiere* (z.: Dalton Baldwin) Decca (1960) 2014.

nehezül el, nem előlegezi meg a szívhasadást. A mesebeli álomvilág (15) üdeségét a záródal (16) mássalhangzónyomatékokkal megerősített, keményebb tónusa váltja, de Souzay nem von éles határt a két dal közé, a kvázi-epilógust nem vágja le a dalciklusról. Az utolsó strófa „*Wißt ihr warum...*” sötétsége és a „*So groß und schwer mag sein*” elhaló kétségbeesése, az utolsó két sor bánata az interpretáció legdrámaibb pontja – de az énekes ezt nem a hangerő vagy a hangsúly, hanem a hangszín révén éri el, itt sem megtörve a melódiára ráfektetett interpretáció stílusát.

Souzayt inspirálhatta Panzéra lemeze is, de felfogása eltérő. Megtartja a francia (illetve Dancót is idesorolva frankofón) interpretációk könnyedségét, de Panzéra ironikus, olykor az énekbeszédbe hajló, „kettős fedelű”, pikantériát sem nélkülöző tónusa nélkül, a dalciklus lírájára, közvetlen és intim hangulatát helyezve előtérbe, az „értelmezést” emögé rejtve.

Hans Hotter

Hans Hotter 1954-es felvételén⁷⁵ (Hans Altmann kíséretével) az első öt dalban a hangvezetés gyengéd, az énekes (kivált a 4. és az 5. dalban) teljes meggyőződéssel azonosul a költő álomvilágával. A dráma pillanataiban, 7., a 8. és a 13. dal hangszínén átszűrődik a búcsúzó Wotan megrendültsége. Érdekes kivételt képez a számos énekesnél maróan keserű 9. dal, amelyet Hotternél egyszerű elbeszéléssé válik. Az „*Und der Strauß ist fort*” (14) és a „*Zerfließt's wie eitel Schaum*” (15) csalódottsága nem tolakodó, de félreérthetetlen. Interpretációja összességében empatikus, ironia, distancia nélküli és mélyen melankolikus, e hangulatot Altmann kísérete még borúsabbá teszi.

Dietrich Fischer-Dieskau

Dietrich Fischer-Dieskautól, akárcsak oly sok dal és dalciklus esetében több felvétel áll rendelkezésre. Az első 1956-ból való Gerald Moore⁷⁶ és 1957-ből Jörg Demus,⁷⁷ az utolsó 1992-ből Hartmut Höll,⁷⁸ a köztes időre pedig legalább

⁷⁵ Hans Hotter – Schumann: Dichterliebe op. 48; Schubert: Ausgewählte Lieder (z.: Hans Altmann) Preiser (1954) 1999.

⁷⁶ Dietrich Fischer-Dieskau – Schubert: Schwanengesang; Schumann: Dichterliebe (z.: Gerald Moore) Orfeo (1956) 2019.

⁷⁷ Dietrich Fischer-Dieskau – Schumann: Dichterliebe, Liederkreis op. 24 (z.: Jörg Demus) Deutsche Grammophon (1957) 1965.

három datálható, 1976-ból Vladimir Horowitz,⁷⁹ 1979-ből Christoph Eschenbach⁸⁰ és 1986-ból Alfred Brendel⁸¹ kíséretével.



Dietrich Fischer-Dieskau és Gerald Moore
(Forrás: <https://schubert.org>)

A Moore és a Demus kíséretével rögzített énekesi interpretáció között – az előbbi egy salzburgi dalesten, az utóbbi Bécsben stúdiófelvételnél készült – alig akad érdemi eltérés (az időtartam mindkét esetben a 30 perchez közelít). Az első öt dal hangszíne érzékeny és gyengéd, olvadóan romantikus (a 3. önfeledten rajongó), tehát a dalciklus eleje nem előlegezi meg a végét. A 6. dalban a dóm drámai dimenziót kap, amit a Mária-kép intimitása kontrasztál – a nő és a Szűz vonásainak hasonlósága is ebben a hangulatban marad, vagyis a külső és a jellem heinei ellentétjét a schumanni romantika felülírja. A 7. dal újraértelmezése, a düh egyre nyilvánvalóbb kifejezése alighanem Fischer-Dieskauval kezdődik, ahogy a 8. dal „*Sie hat ja selbst zerrissen, / Zerrissen mir das Herz*” sorai is az egyre meghasadtabb érzésvilágot, az elvesztett illúziók feletti késégbeesést zengik. A 9. leplezetlenül gúnyos hangja átvezet a 11. harsányságához. Az álom-dalok közül a 13. bénult gyásza a kotta és a korábbi interpretációk fényében recitativót idéz, Fischer-Dieskau – ahogy későbbi interpretációiban is – az utolsó sor fortéjával (*Strömt meine Tränenflut*) ariosót formál belőle. A feszültség a következő darabban (14) sem oldódik, a dalban rejlő groteszk humor mindenestül elsikkad. A mese képének (15) hangvétele lendületes, de inkább üzöttséget sugall, az ironikus distancia és az álomvilág realitásába vetett hit nélkül. A záródal (16) is igencsak keserű, a főszereplő –

⁷⁸ Dietrich Fischer-Dieskau – Schumann: Liederkreis op. 24, Dichterliebe op. 48 (z.: Hartmut Höll) Erato (1992) 1995.

⁷⁹ Dietrich Fischer-Dieskau – Concert of the Century (Vladimir Horowitz) Columbia 1976.

⁸⁰ Dietrich Fischer-Dieskau – Schumann: Dichterliebe op. 48, Liederkreis op. 39 (z.: Christoph Eschenbach) Deutsche Grammophon 1979.

⁸¹ Dietrich Fischer-Dieskau – Schumann: Liederkreis op. 39, Dichterliebe op. 48 (z.: Alfred Brendel) Philips (1986) 1987.

mintha nem érezné a szituáció trivialitásához képest a temetési kellékek groteszk túlméretezettségét – nehezen engedi el (ha egyáltalán elengedi) a szerelmet és a szerelem szülte fájdalmat.

Az Eschenbach kíséretével felvett lemezen Fischer-Dieskau a korábbiakhoz képest a hangsúlyok, nyomatékok intenzívebbek, ha úgy tetszik, az érett „DFD-eszköztár” vonul fel. Az interpretáció összességében egyrészt expresszívabb és intellektuálisabb, másrészt a túlhangsúlyok és túlnyomatékok okán erősen deklamatorikus és kissé hűvös. Ugyanakkor remek, a korábbiakhoz képest eredetibb és érdekesebb megoldásokat is hallani a ciklusban. A 11. dal tónusa vásári komédiát idéz, a „régii történetet” a kikiáltó gúnyos hangján zeng. A 15., amely immáron megkapja a heinei idézőjelet, hogy a mesevilág kissé komolytalan, iróniába burkolt fantazmagóriaként jelenjék meg. A záródal (16) egészen az utolsó stróféig keserű szarkazmussal szólal meg, tehát a főszereplő immáron képes kellő distanciával tekinteni érzéseire, ami az utolsó strófa búcsúfájdalmán is enyhít. A visszavonulás évében Höll kíséretével adott koncert interpretációja már jóval a hangi zeniten túl született. A dalok felfogása alapjaiban nem változott, de épp a vokális eszközök kopásával a '70-es évek felvételeinél intimebben és közvetlenebbül szólaltak meg.

Fischer-Dieskau *Dichterliebe*-felvételei épp rétegzettségükkel hoztak gyökeresen újat a korábbi énekesgenerációk interpretációs hagyományához képest. A fordulópont – nemcsak a dalciklusban, hanem annak értelmezésében is – a 7. dalnál érhető leginkább tetten. Az énekes itt vált át a ciklus lírájából annak drámájába. Méghozzá azon, írásaiban is kifejtett meggyőződése okán, miszerint Schumann nemhogy félreértette volna Heine iróniáját (malíciáját) a *Lyrisches Intermezzo*ban, hanem azt tökéletesen átültette a *Dichterliebébe*.

Eberhard Waechter

Eberhard Waechter – Alfred Brendel kísérete – interpretációja⁸² 1962-ből Fischer-Dieskau két, az '50-es években született felvételének felfogására emlékeztet, ám az összhatás kevésbé intellektuális és analitikus, cserébe közvetlenebb és személyesebb. Ami viszont leszögezhető: a vokális megvalósítást tekintve az osztrák bariton sem Fischer-Dieskau, sem Souzay mögött nem maradt el. Az 5. dal érzéki vágyódása, a 7. túlénklés és túldramatizálás nélküli szenvedélye és

⁸² Alfred Brendel – Schumann: *Dichterliebe*, Lieder (z.: Alfred Brendel) Decca (1962) 1991.

erőfeszítés nélküli *a*-ja, a 9. sodró lendülete, a 13. felriadást idéző, szikár zárósora a legjobb megoldások között említhető.

Peter Pears

Peter Pears felvétele – Benjamin Britten kíséretével 1965-ből⁸³ – az olykori vokális tökéletlenségek, fókuszhiányok és hanglebegések ellenére is meggyőző, elégikus hangulatot teremt túlzó érzelmesség nélkül. Pearsre jellemző tónusban a *Dichterliebe* főszereplője is az angol *upper class* tagja, entellektüel, ami az interpretációnak pózmentes visszafogottságot kölcsönöz. A 11. dal, ahogy a kupléból a fájdalmas önreflexióig eljut, és a 12. melankóliája (nála ez lehet a ciklus kulcsdala, amelyből az atmoszférát felépíti) a felvétel legsikerültebb darabja.

Fritz Wunderlich

Fritz Wunderlich 1965-ben egy salzburgi koncerten (Hubert Giesen kíséretével) rögzített *Dichterliebéje*⁸⁴ nem mellesleg a *voce*, a 20. század egyik legkiválóbb lírai tenorjának hangja okán vált korszakossá. A felvétel egyik legeredetibb megoldása a 7. dal száguldó tempója (amely az utolsó, dühtől remegő *nichtjével* nem hagy kétséget a harag reális volta felől), amely alighanem valamennyi *Ich grolle nicht* közül a leggyorsabb a maga 1 perc 13 másodpercével. Ami az interpretációt illeti, a recitativószerű dalok (a 2. és a 13.) a legmeggyőzőbbek. A 9., a 11. és a 14. dal hangulattörése elsikkad, de az irónia, az elegáns humor egyébként sem sajátja Wunderlich interpretációjának.



Fritz Wunderlich
(Forrás: <https://www.pizzicato.lu>)

⁸³ Peter Pears – Schumann: *Dichterliebe*; Schubert: *13 Lieder* (z.: Benjamin Britten) Decca (1965) 1996.

⁸⁴ Fritz Wunderlich – Schumann: *Dichterliebe*; Beethoven; Schubert (z.: Hubert Giesen) Deutsche Grammophon (1965) 1997.

Amit könnyedségnek hallunk, az a hangvezetés, a *timbre* erénye. Wunderlich – ez nemcsak az interpretációból derül ki, hanem a kortársak visszaemlékezéseiből is – a dalciklust annak lírája felől közelítette meg, az ironikus reflexiót, vagyis a további és mélyebb rétegeket, árnyalást kiiktatva. Joachim Kaiser nem véletlenül ajánlotta Wunderlich figyelmébe, és hallgattatta meg vele Panzéra és Cortot lemezét, elsősorban a zongorajáték miatt – Wunderlich atyai barátját és tanárát, Giesent nem tartván megfelelő kísérőnek a műhöz –, és nyilván az interpretáció okán is. Az énekes – érthető lojalitásból – kitartott Giesen mellett, s a lemezt hallgatva Panzéra „régimódi” éneklésén gúnyolódott, mondván: ettől a *Dichterliebe* komolyanvehetetlen lesz. E minősítéssel afelett siklott el, ami a dalciklus lényege, az érzés és a gondolat színének és fonákjának, az egyidejű komolyanvehetőség és -vehetetlenség.

Peter Schreier

Peter Schreier – 1972-ben Norman Shelter,⁸⁵ majd utóbb Wolfgang Sawallisch,⁸⁶ Christoph Eschenbach⁸⁷ és Schiff András⁸⁸ kíséretével – a melankólia, a mélységes szomorúság irányából közelíti meg a dalciklust. A Shelter kísérete interpretáció alapállása az elvesztett boldogság visszavágyódó felidézése, amiből a 8. dal lendülete és a 9. remekül eltalált, keserű, maró iróniája ragadja ki. A legkorábbi, Shelter kísérete felvétel a maga 32 percével a leghosszabbak egyike, némelyik dal (kivált az 1., a 12., a 13. és a 16.) kifejezetten vontatottá válik.



Peter Schreier

(Forrás: <https://www.br-klassik.de>)

⁸⁵ Peter Schreier – Schumann: *Dichterliebe* op. 48; *Liederkreis* op. 24 (z.: Norman Shelter) Deutsche Grammophon (1972) 1976.

⁸⁶ Peter Schreier – Schumann: *Dichterliebe* op. 48, Brahms, Prokofiev (z.: Wolfgang Sawallisch) Philips 1990.

⁸⁷ Peter Schreier – Schumann: *Dichterliebe* op. 48 (z.: Christoph Eschenbach) Teldec (1991) 2015.

⁸⁸ Peter Schreier – Schumann: *Liederkreis* op. 24 & 39; *Dichterliebe* op. 48 (z.: András Schiff) Orfeo (2002) 2005.

Az Eschenbach kísérte felvétel tónusát a 7. daltól már nem annyira a bánat, mint inkább az önmarcangolás dominálja. A kifejezetten lassúra vett 11. dal torz fájdalomkiáltásba (*Dem bricht das Herz entzwei*) torkollik. A 14. dal humora jórészt elsikkad, az „*Und's Wort hab' ich vergessen*” önróniája helyett sértődött csodálkozást hallani, amiért a balsors még a szó emlékét is elragadta. A mesevilág (15) megvalósulatlan fantáziakép, az „*Ach*” keserősége olyan átható, mintha a költő már álmában sem merne hinni az álomnak. A záródal (16) összeszorított fogú dühe sejteti: bár a múlt elvben tenger mélyére süllyed, még sokáig kísértetni fogja a főszereplőt. A neurotikus feszültség egyik dalban sem oldódik, a költő kényszeresen komolyan veszi magát, erősen sérült lélek, és mazochista kéjjel élvez ki bánata és keserősége minden pillanatát. Mindkét felvétel híven tükrözi Schreier gondolatát, miszerint Schumann a *Dichterliebében* túl komolyan vette Heine verseit, és a főhős poéta cipelte terhen az énekes sem látja jónak könnyíteni.

Brigitte Fassbaender

Brigitte Fassbaender 1983-as – Aribert Reimann – lemezén⁸⁹ a tempók igen szélesek, az interpretáció hiperexpresszív. Az 1. dal bánatos hangvétele és tempója legalábbis meglepő: nyilván múltidőben szól a szerelem ébredéséről, de az interpretáció már meg is előlegezi annak halálát. A 3. dal tempója élénk, ám a tónusból hiányzik a kedély és a játék. Az első öt dal tónusa, a hangszínen rejlő drámaiság összességében túldimenzionált, a hangulati ív a bánat- és az álomdalokban emelkedik, de egy könnyedebb indítással a kontraszt még hatásosabb lehetett volna.



Brigitte Fassbaender
(Forrás: <https://www.klassikakzente.de>)

⁸⁹ Brigitte Fassbaender – Schumann: *Dichterliebe*; Schönberg: *Das Buch der hängenden Gärten* (z.: Aribert Reimann) Odeon 1983.

A dóm képe (*Das große, heilige Köln*) baljóslatú (6), ami a nő vonásainak felismerésénél inkább bánatba, mint örömteli meglepetésbe olvad át. E felfogás mindenképp újszerű, és annyiban indokolt lehet, hogy a külső hasonlóság felismerése a belső különbségek, a mennyei tisztaság és a csalárd hűtlenség közti szakadéokra is rádöbbsenheti a szemlélőt. A 7. dal a maga túlméretezettségével a modernebb, dühös felfogásban fogant, a századfordulós felvételek ambivalenciája nélkül: a harag nemcsak emészti a szerelmezt, de ezen érzését a csalfa nőt átkozva és kárhóztatva világgá is kiáltja. A lakodalmi (9) kép hangja keserű és önmarcangoló; az *Ein Jüngling liebt ein Mädchen*ben (11) már a mese dühös, izgatott hangja is sejteti annak kimenetelét, a „tanulság” a felháborodás summája. Az álom-dalok (13–15) és a kvázi-utóhang (16) az interpretáció legsikerültebb darabjai: itt már okkal hallani a csalódás, a reményvesztettség és a temetési jelenet zord szarkazmusának hangját.

IX. A dalciklus újra megtalált ambivalenciája

Nathalie Stutzmann

Nathalie Stutzmann – 1993-ban Catherine Collard kíséretével⁹⁰ rögzített – interpretációja az énekesnői megszólaltatások között is ritkaságértékkel bír. A néhány szoprán és elenyészően kevés mezzoszoprán mellett Stutzmann jóformán az egyetlen alt, aki lemezre énekelt a teljes dalciklust. (Az utóbbi arányban természetesen szerepe van annak az egyszerű ténynek is, hogy a női hangfajok közül az alt a legritkább.)



Nathalie Stutzmann
(Forrás: <https://www.bso.org>)

⁹⁰ Nathalie Stutzmann – Schumann: Dichterliebe, Frauenliebe und -leben (z.: Catherine Collard) RCA Victor 1993.

A 2. dal hangszíne (*Aus meinen Tränen sprießen*) rügy- és virágfakadást ígér, a hangulat – számos interpretációval ellentétben – nem ezek gyökeréből, a könnyes sóhajból táplálkozik. A *Kindchen* megszólítás túlságosan is kedveskedő, becézgető, ami a dal komolyságát azonnal idézőjelbe is teszi, és nem engedi a kép túlburjánzó szentimentalizmusát ironikus ellensúly nélkül eluralkodni. A 3. dal Stutzmann androgün mélységeivel (így például a megismételt „*die Eine*”) könnyedsége játékos kedélyű poétát idéz. A remegő izgalom (5) a dal végére (*In wunderbar süßer Stund*) Lehmann-t idéző érzékiséggel telik meg. A düh (7) a megadásnak adja át a helyét, a „*Wenn das Herz auch bricht*” – ha nem is extatikus örömmel, mint a *Frauenliebe* 2. dalában, de ugyanazzal az – alázattal telik meg. A *Diamantenpracht* és a *Herzensnacht* harmadik szótagjainak nyomatékai gúnyosak és fájdalmasak, az utolsó „*Ich grolle nicht*” sorból pedig kiviláglik: a nő éppúgy a sors áldozata, mint a költő.

A lakodalmi kép (9) nem szenvelgő vagy drámaian szenvedő, a jelenet iróniája, az angyalszipogás hiteltelen póza a „*schluchzen und stöhnen*” sor *schluchzen*jének túlnyomatékosított ch-iből (*schluchhhzen*) félreérthetetlen. A 11. dal frivol hangvételnél beszél el a világ legősibb történetét: az utolsó sorban (*Dem bricht das Herz entwei*) az *entzwei*ban átcseng a személyes érintettség, de – eredeti és alighanem a heinei szándékot tükröző megoldással – az énekesnő megmarad a mesélő szerepében, és nem zúdítja rá a publikumra a maga színfájdalmát. A 14. dal hangsúlyai, a *süßen Füßen* túldimenzionált mellhangja, a *schüttelst* utolsó szótagjának fürtrázást idéző kacérsága, a már mint szó is groteszk iróniába forduló *Perlentränentröpfchen* gyöngypergése, a *Zypressen* mint halálvirágok értetlenkedő kifejezése a dalzáró *vergessen* iróniájában csúcsosodik ki – összességében a dal egyik legeredetibb és legszínesebb megszólaltatását köszönhetjük Stutzmannnak, akár csak a következő (15) esetében. A mámoros ujjongásig fokozódó hangulatot (15) ködös ébredés váltja, a megismételt *zerfließt's* után – bár a kotta nem jelzi – épp egy gondolatnyi szünetet következik, a „*wie eitel Schaum*” m-jének utórezgésével az álom a semmibe olvad. A záródal (16) mássalhangzónyomatékai (*größer, breiter, länger*) humora, a kép groteszkériája után a „*Wißt ihr, warum...?*” kérdése másnál nem hallható sejtelmességgel hangzik el, a válasz pedig nem a külvilágnak szól, hanem a belső monológ lezárása.

Az interpretáció legfőbb erénye a szentimentalizmus, a túlsúly és túlhangsúly nélküli érzékenység, a líra és dráma közti arányérzék. A vokális minőség tekintetében – bár a két hangfaj és a két interpretáció között rokonságot nemigen lehet felfedezni –, ami az instrumentum frissességét és kiegyenlítetttségét illeti, Stutzmann felvétele Susanne Danco lemezével vetekszik. A dalciklus felépítésének kulcsa az álmoldalokban és az epilógusban keresendő: reális történetről Stutzmann *Dichterliebéjében* aligha lehet szó, csak fantáziaképek soráról.

Ian Bostridge

Ian Bostridge 1998-as (Julius Drake kísérte) felvételén⁹¹ az első dalokban a hang mintha mézzel volna bekenve, émelyítően sok mézzel, de a kontraszt okán ennek még lesz funkciója, akárcsak a gyengéd gügyögésnek, amivel a komolyanvehetetlen „*Und wenn du mich lieb hast, Kindchen*” mondat (2) végképp a helyére kerül. A 3. dal rajongása infantilis ugrándoaszt idéz, így a belső rímek játéka funkciót nyer. A 7. nyitva hagyja a harag és a megbocsátás ambivalenciáját, amiben eltér a század második felétől szokásos – kivált a Fischer-Dieskau hatása alatt álló –, dühtől tajtékzó interpretációktól. A 11. történetének trivialitása a történetmesélő szinte kárörvendő hangján szólal meg (*...mit dieser vermählt. / ... / Der Jüngling ist übel dran*), és nem fordul drámába, az ironikus distancia a „*Dem bricht das Herz entzwei*” zárásban is megmarad. A „*Sei unsrer Schwester nicht böse*” (12) – másnál nemigen hallható, vagy legalábbis nem ilyen szinten kivitelezett megoldással – nem is pianissimóban, hanem háromszoros pianóban a virágok hangján. A következő dalban (13) ugyanez a suttogásba hajló éneklés – de még mindig éneklés! – jeleníti meg az álombeli víziót, amit az ébredés (az előző strófáknál erőteljesebb) crescendója ellenpontosz.

⁹¹ Ian Bostridge – Schumann: Liederkreis op. 24, Dichterliebe op. 48 & 7 Lieder (z.: Julius Drake) EMI 1998.



Ian Bostridge

(Forrás: <http://www.bruceduffie.com>)

A 14. dal a ciklus legjobb interpretációja: a keserűség nélküli mosoly mindvégig ott bujkál a hangban, az „*Und 's Wort hab' ich vergessen*” csattanó, az álom pedig frappánsan előadott vicc lesz. A mesevilág-fantázia (15) ugyanebben a tónusban marad, és amikor a ködkép eloszlik, a „*Zerfließt's wie eitel Schaum*” sorral sem telepszik búskomorság a főhősre. Így válik logikussá, miért készíti elő olyan könnyed eleganciával a régi, gonosz dalok végtisztességét (16), és hangoznak a zárósorok is inkább eltöprengő, lírai vágyódással, mint fájdalomtelten. Hangsúlyos értelmet kap a mondat (*Ich senkt' auch meine Liebe...*) feltételes módja: a temetés alkalmával a koporsóban a tengerfenékre süllyesztené (*senkt'*, és nem *senk'*) szerelmét és bánatát is. Ha az utolsó dalban a feltételes módra interpretációs hangsúly kerül, akkor a történet, ami ekként lezárul, aligha lehetett más, mint álomkép, mint a versciklus heinei *Prologjában*.

Bostridge igyekszik megszabadítani a dalciklust a majd fél évszázad alatt ráakódott tehertől, „túl-súlytól” – ami sikerül is neki. Egyúttal megpróbál valamiféle egyensúlyt teremteni a szentimentális malícia két végpontja között, pontosabban szólva: a perspektívákat kellő arányérzékkel váltogatni – amiben jórészt sikerrel is jár. Érzékeny és érzelmes, de épp mert érzelmes, ezt túlméretezett dráma és hiperexpresszivitás helyett humorral és könnyedséggel ellensúlyozza. Felfogása teljesen más természetű, mint Panzéra pikáns iróniája vagy Danco mozarti eleganciája, összességében tempója is valamivel kimértebb (az említett két énekesnél mindenképpen, olykor pedig a kelleténél is). Ha nem éri el teljesen, de megközelíti azt a – Panzéra és Danco felvételén hallható – tónust, amit a dalciklus „hangok közötti” *esprit*-je megkíván.

Christine Schäfer

Christine Schäfer 2000-ben az Oliver Herrman rendezte filmben⁹² a vizualitás szférájába emelte át a *Dichterliebét*, pontosabban, a vizuális elemet is beemelte a dalciklus Natascha Osterkorn kísérte megszólaltatásába. Schumann művének ilyesfajta értelmezése beleillik a *Lied* képi megjelenítésének irányzatába. Hasonló szellemben fogant két *Winterreise*-film: 1997-ben David Alden rendezésében Ian Bostridge és 1999-ben Petr Weigl rendezésében Brigitte Fassbaender énekhangjával és főszereplésével. Jessye Norman – 2008-as, André Heller rendezte – portréfilmjében korábbi hangfelvételeit felhasználva formálta jelenetekké többek között Schumann, Schubert, Mahler és Berg dalait.



Christine Schäfer

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

A helyszín egy berlini bár. A dalok hol a zongora mellett hangoznak el az üres, majd a 3. dalnál varázsütésre benépesülő helyiség közönségéhez fordulva. A modern öltözetű bárközönség mellett az énekesnő marabutollas gallérja épp csak asszociálni enged az 1920-as évekre. Az ének és a zongora hangja mellett elvéve egyéb akusztikus elemek is beépülnek a filmbe, olykor a villamos zaja hallik (az 1. dal után), vagy egy rossz álomból felriadó nyögés (a 8. dal után). Klipszerűen, fekete-fehérben hétköznapi jelenetek (teázás, munkahelyi megbeszélés) tűnnek fel – e képek józansága és felületessége éles ellentétben áll a bár füledt hangulatával, sejtelmes fényeivel és buja színeivel.

A 6. dalnál, amelyben a költő/énekes (Schäfernél nem örömmel, hanem lehangoltan) felismeri a Mária-kép és kedvese vonásai közötti hasonlóságot, ledér öltözetű nő jelenik meg a bárban: a hasonlóság az ellentétére fordul, a vers

⁹² Christine Schäfer – Arnold Schönberg: Pierrot lunaire; Schumann: Dichterliebe (z.: Natascha Osterkorn) Arthaus Musik (2000) 2002.

fejtetőre állt groteszkériáját tükrözve. Az „*Ich grolle nicht*” diadalittas elégtétellel zeng, miközben Schäfer felírja egy táblára: „*Es ist leichter, sich am Arsch zu kratzen, als am Herzen.*” Elsőre a mondat túl vulgárisnak tűnhet, de a heinei cinizmustól nem idegen, egyik-másik erőteljes kifejezés pedig már a goethei *Götz von Berliching*nel bevonult a német klasszikába (*Vor Ihro Kayserliche Majestät, hab ich, wie immer schuldigen Respect. Er aber, sag's ihm, er kann mich im Arsch lecken*). A 9. dalnál az énekesnő a zongorához ül, játszani kezdene, de a zongora magától játssza tovább a dalt – a költő is csak hallja, nem alakítója, csak elszenvedője a lakodalmi zenebonának. A régi történetet (11) a ledér öltözetű nőnek meséli, gesztusai nem nélkülözik a nemi ambivalenciát, bizonytalanná válik, a szerelmi négyszögnek ki melyik pontján helyezkedik el. A hang úgy cseng, mintha rég érlelt elégtételt élne ki, lerázva, sőt, átdobva a történet moráljának terhét. Az álom-dalokat (13–15) az ébrenlét szüli, józan, kiábrándult, keserű visszaemlékezések, ahogy ez a 14. dal szarkasztikus és a 15. erőltetetten vidám, gúnyos, a dal végén szinte könnyes kétségbeesésbe hajló tónusán átcseng. A 16. dal első taktusainál a (talán csak a főszereplő képzeletében létező) közönség varázsütésre eltűnik. Az álmok és a gonosz dalok temetésének hangjaira a hétköznapi képkockái peregnek. Az énekesnő a megélt álomból az utolsó dalban keserű ébredéssel ébred, kabátot vesz, taxin – kiégetten és illúzióvesztetten – távozik.

A képi világ integráns része az alkotásnak, de ha csak az énekesi megvalósítás felől értékeljük Schäfer *Dichterliebe*jét, akkor is a legeredetibbek közé sorolható. Ebben az értelmezésben sem a romantikának, sem a könnyed iróniának nincs helye, ám ez nem okoz hiányérzetet. Ehelyett precíz, metsző hangsúlyjaival, feszes interpretációt és koherens, tárgyilagos, kesernyés és szikár interpretációt – a dalciklushoz pedig abszolút nóvumot – ad.

--

Nyilván valamennyi, az adott korszak legkiválóbb dalénekeseitől származó interpretációnak megvan a maga igazsága (akárcsak az elmúlt néhány évtized több, vokális szempontból mindenképpen színvonalas, az értelmezést tekintve kevésbé revelatív felvételének⁹³). A bevezetésben említett „énekesi habitus” és

⁹³ Mindenképpen ezek közé sorolható Olaf Bär a korai Fischer-Dieskau hatását mutató interpretációjával: Olaf Bär – Schumann: *Dichterliebe*; *Liederkreis* Op. 39 (z.: Geoffrey Parsons) EMI 1986. Thomas Hampson lemeze visszafogott líraiságával és lassú tempóival, amit a hang könnyedsége és hajlékonysága részben ellensúlyoz: Thomas Hampson –

„korszellem” mellett azonban jól érzékelhető ív rajzolódik ki az interpretációk tendenciájában.

A 20. század első felének több felvétele (Charles Panzéra és Susanne Danco) megmutatta a dalciklus könnyedségét és ambivalenciáját, lírája eleganciáját (Gerhard Hüsch és Aksel Schiøtz), valamint sodró szenvedélyét (Lotte Lehmann). Ennek helyét a század második felében valamiféle „egyértelműsítés” vette át, amely a közvetlen líraiság (Gérard Souzay, Eberhard Waechter) mellett a *Dichterliebét* komoly, olykor mosolytalanul keserű drámává formálta (Dietrich Fischer-Dieskau, Peter Schreier). Ezen két irány a 20. század végére és a 21. elejére bánatban úszó, a líra mögött az iróniát, a dráma mögött az eleganciát – és egyúttal a keserűség mögött a könnyedséget – ignoráló *Dichterliebe*-interpretációkká olvadt egybe. Ettől a ballaszttól az elmúlt évtizedekben néhány énekes (Nathalie Stutzmann, Ian Bostridge, Christine Schäfer) interpretációja képes volt megszabadítani a dalciklust, és mutatta meg a heinei-schumanni opus újabb oldalát.

Schumann: *Dichterliebe*; Beethoven: *An die ferne Geliebte* (z.: Georffey Parsons) EMI 1994. Barbara Bonney felvétele jelzésszerű szenvedélyével és lírájával, a dalciklusra rakódott súlyon az *alaptimbre* jóvoltából könnyítve: Barbara Bonney – Schumann: *Dichterliebe*; *Scandinavian Songs* (z.: Malcolm Martineau) Chatelet 2001. Christoph Prégardien előadása az impresszionista tenor tradícióba illeszkedő, de Schreiernél könnyedebb felfogásával: Christoph Prégardien – Schumann: *Dichterliebe* Op. 48; *Lenau-Lieder und Requiem* Op. 90; Wagner: *Wesendonck Lieder* (z.: Michael Gees) Challenge Classics 2019. Matthias Goerne két éve kiadott lemeze genuin melankóliájával – amely a főhőst szerencsére legalább az utolsó dal erejéig elhagyja – és hangszínének ünnepélyes komolyságával: Matthias Goerne – Berg, Schumann, Wolf, Shostakovich, Brahms (z.: Daniil Trifonov) Deutsche Grammophon 2022. A listát még hosszan lehetne folytatni, de sok értelme nem volna – a vokális kiválóság ellenére az interpretáció tekintetében igazi revelációval, valóban egyéni értelmezéssel e felvételek kevéssé szolgálnak.