

**BEETHOVEN: AN DIE FERNE GELIEBTE (OP. 98)**  
**Kilencven év – harminc énekes**

Bár *A távoli kedveshez* címzett hat dal a szűk másfél évszázadot átfogó *Liederkreis*-műfaj legkorábbi darabja és az első valódi dalciklus (vagyis olyan mű, amely a dalfüzérek lazább struktúráján túllépve zenei narratívát alkot), felvételtörténete mégis viszonylag későn kezdődik. Míg a *Frauenliebe und -lebens* Julia Culp 1909-ben és a *Die schöne Müllerin* Paul Schmedes 1910-ben lemezre vette, addig az *An die ferne Geliebte* első rögzítésére Gerhard Hüsch 1937-es felvételéig kellett várni. A nem ciklusként, hanem azokból kiemelt, önállóan rögzített dalok diszkográfiáját áttekintve, az 1937-es dátum kivált későinek tűnhet, hiszen a *Müllerin*-ből a *Wohin?* fonográffelvétele már 1890-ben elkészült Karl Mayerrel, a *Schwanengesang*-ból az *Am Meer* pedig 1901-ben lemezre került Paul Knüpfer előadásában. Ám azon tény, hogy Beethoven ciklusának egyes dalait sem a felvételek hőskorában, sem később nem rögzítették a *Liederkreis*-ből kiragadva, a mű szerkezete magyarázza.

Az 1930-as évek második felétől azonban az *An die ferne Geliebte* – noha diszkográfiájának terjedelme nem vetekszik a *Die schöne Müllerin*, a *Winterreise*, a *Dichterliebe* vagy a *Vier letzte Lieder* felvételeinek számával – a gyakran lemezre vett dalciklusok sorába került. A stúdióban vagy koncerten rögzített megszólaltatások száma – óvatos becslés alapján is – közelít a nyolcvanhoz, így bő negyedszáz felvétel reprezentatív áttekintést ad a dalciklus interpretációtörténetének gazdag, a katartikustól és korszakostól a szimptomatikusan elhibázottig terjedő tárházából.

### **I. *A távoli kedveshez* – a műfajteremtő dalciklus**

A *Liederkreis*-t ihlető versfüzér 1815-ben a brünni rabbicsalád sarja, Alois Jeitteles tollából fakadt, ám az nem tisztázott és nem tisztázható, miként találkozott Beethoven a huszonegyéves orvostanhallgató verseivel. Személyük közti lehetséges kapocsként Ignaz Castelli – nevük emlékirataiban többször is

---

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

felbukkan, de soha nem együtt –, a bécsi irodalmi élet meghatározó alakja, a *Selam* folyóirat szerkesztője sejlik fel. Beethoven az ő lapjában publikálta *Merkenstein* (WoO 144) című dalát 1815-ben, és Jeitteles is itt közölt verseket 1815 és 1817 között. A források hallgatása okán valószínű, hogy a költemények (kéziratként vagy már publikált formában) személyes találkozás nélkül jutottak el Beethovenhez. A zeneszerző eleve vonzódott a távoli kedves tematikájához, amint az *Andenken* (WoO 136), a *Gesang aus der Ferne* (WoO 137) és az *An den fernen Geliebten* (Op. 75/5) is mutatja, így Jeitteles versciklusa elnyerte tetszését. S bár olvashatók olyan okfejtések, amelyek a dalciklus életrajzi vetületeire kívánnak fényt deríteni,<sup>2</sup> de az erősen hipotetikus következtetések tükrében<sup>3</sup> észszerűbbnek tűnik az *An die ferne Geliebte*t nem egyetlen személyhez vagy Beethoven valamely romantikus viszonyához kötni.



Az első kiadás címlapja (1816)

(Forrás: <https://de.wikipedia.org>)

A dalciklus kéziratán a befejezés idejeként „1816 im Monath April” olvasható, s a címben (*An die entfernte Geliebte: Sechs Lieder von Aloys Jeitteles*) a *Liederkreis* szó nem szerepel. Az első példányok 1816 októberében, A. S. Steiner és társa kiadójának gondozásában hagyták el a bécsi nyomdát. A kiadást, amely – részben a zeneszerző igencsak nehezen olvasható kézírata, részben a szedők figyelmetlensége miatt – hemzsegett a hibáktól, nagyon hamar javított követte: Beethoven október végén levelet írt Steinernek, új korrektúrákat kért, és javasolta, hogy a legsúlyosabb lapszusokat kézzel kellene emendálni a már kinyomtatott példányokban. Az ajánlás Joseph von Lobkowitz hercegnek szólt, ám az első, „aus der Barbarey” példányokból nem küldhettek a patrónusnak. A főúrhoz a dalciklus 1817. január 8-án érkezett meg, de késve: a mecénás már bő

<sup>2</sup> Barry Cooper: *Beethoven*. New York, 2008.

<sup>3</sup> Elena Klimenko–Pyotr Glubokiy: *Ludwig van Beethoven To the Distant Beloved (An die ferne Geliebte). The Story of Creation*. Advances in Social Science, Education and Humanities Research 144. 2017.

három hete halott volt. A mű a kiadási folyamat során új, a kéziratához képest eltérő címet kapott: *An die ferne Geliebte: Ein Liederkreis von Al. Jeitteles*.

A címváltoztatás feltehetően a kiadó döntése volt, ám a módosítás motivációja nem annyira a műfajteremtő szándék, mint inkább a kotta eladhatóságának növelése lehetett.<sup>4</sup> A Steiner und Companion előtt aligha a *Liederkreis* kifejezés mai, a zenetudományban használatos jelentése, hanem köznapi és általánosabb értelme lebeghetett. A 18. és a 19. század fordulóján a társaskörök megnevezéseként több szinonima is használatban volt, így a *Liederkreis*, a *Liederkrantz* és a *Liederzirkel*. E társaságok csekélyebb létszámuk okán nem alkothattak kórust, dalfüzéreket viszont előadtak: az egyes tagok a gyűjtemény egy-egy darabját szólaltatták meg. Ezen egyletek repertoárján – a *Lied* egyaránt takarhatott dalt és zenekíséret nélküli verset – természetesen versciklusok is szerepeltek: elegendő a berlini Stagemann-szalonna gondolni, ahol Wilhelm Müller versfüzére még Schubert zenéje nélkül, „molnárlány-játékként” hangzott el; zenés *Liederspiel*ként a *Liebe und Treue*, amelyet Reichardt 1800-ban Goethe verseire komponált, szintén ilyesféle összejöveteleken talált előadókra. Beethoven természetesen ismerte a *Liederspiel* műfaját, és gyakorlatából bizonyosan ízelítőt is kapott: 1811-ben Teplitzben szorosabb barátságot kötött egy, e nemes kedvtelésnek hódoló társaskör vezetőjével, Christoph August Tiedgével, akinek egy versét már 1805-ben dallá komponálta (*An die Hoffnung*, Op. 32).<sup>5</sup>

A ciklus több mint elismerő visszhangra talált, az *An die ferne Geliebte*t 1817-ben a lipcsei *Allgemeine Musikalische Zeitung* ismertetése ekként mutatta be: „*A recensens örömmel és hálával a mester iránt, ki bennünket e dalokkal megajándékozott, ad hírt e Liedekről, melyeket költőileg és zeneileg egyaránt szoros kapocs fűz együvé. Bizonyos, hogy mindazok, akik megismerkedtek ezekkel, egyetértenek majd vele, ha úgy ítéli: a legszebb dalok közé tartoznak, melyeket hosszú esztendőök óta kaptunk. Aligha mondanak neki ellent akkor sem, ha azt állítja: kivált a képzelet és az érzés mélysége tekintetében a legszebbek közé sorolandók azok közül, melyekkel egyáltalában rendelkezünk. A recensens*

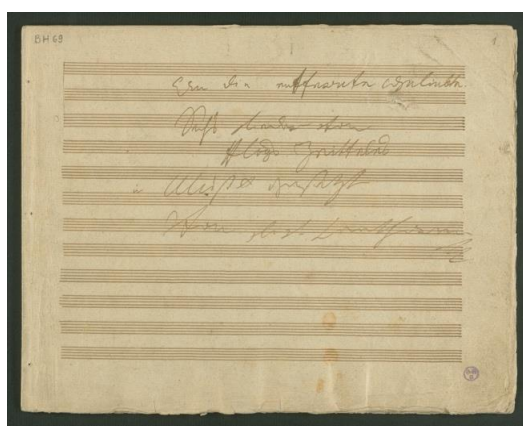
---

<sup>4</sup> Barbara Turchin: *Robert Schumann's Song Cycles in the Context of the Early Nineteenth-Century Liederkreis*. PhD-Thesis. Columbia University, 1981; Paul Reid: *The Beethoven Song Companion*. Manchester–New York, 2007.

<sup>5</sup> Luise Eitel Peake: *The Song Cycle: A Preliminary Inquiry into the Beginnings of the Romantic Song Cycle and the Nature of the Art Form*. PhD-Thesis. Columbia University, 1968.

nem tud ellenállni ama készítésnek sem, hogy a leglényegesebb vonásokról számot ne adjon, noha ezt Beethoven neve és e rövid, általános ismertetés önmagában is feleslegessé tehetné. A rövid kitérés c-mollba [az ötödik dal végén] csak fenségesebbé teszi az utolsó dalban az első hangnemének visszatérését, s vele együtt annak hangulatát és báját is. Valóban nagyszerű, hogy a zárás felé maga a költő is újra felismerhetővé engedi válni az első dalt, jóllehet sűrítettebb alakban, s egy szabadon áradó, szívből fakadó kódával fejezi be. Így az egész mű egyszersmind valódi *Lieder-Kreis*-ként zárul, maradéktalanul kielégítően s a tervnek megfelelően.”<sup>6</sup>

A cikk rámutat a hangnemi kapcsolatokra, az első dal melódiájának visszatérésére és a kódára, s a zárómegjegyzés, a „*valódi Lieder-Kreis*” elismerő minősítése egyúttal sejteti, hogy az olvasó előtt e fogalom s annak tartalma nem lehetett ismeretlen. Ha a korabeli irodalom nem is definiálta a dalciklus műfaját, e megfogalmazás vélelmezni engedi, hogy a kifejezés nemcsak a társaskörök előadási gyakorlatát takarta, hanem egy – még ha nem is éles határvonalakkal határolt, épp csak születőben lévő – zenei terminust is. Hiszen dalfüzérek, dalciklus-előzmények Beethoven műve előtt vagy azzal egy időben is születtek, amint ezt Reichardt *Musikalischer Almanach*-ja példázza 1796-ból, illetve Webertől a *Die Temperamente bei dem Verluste der Geliebten* 1816-ból. Ám a *Liederkreis*, a zeneileg felépített *dalciklus* fordulat a hat Jetteles-költeményből álló, zenei narratívát alkotó Beethoven-mű (bár nem az autográf, de a nyomtatott változat) címében jelent meg először.<sup>7</sup>



Az autográf címlapja  
(Forrás: <https://www.beethoven.de>)

<sup>6</sup> David Ferris: *Schumann's Eichendorff Liederkreis and the Genre of the Romantic Cycle*. New York, 2000.

<sup>7</sup> Ruth O. Bingham: *The early nineteenth-century song cycle*. In: James Parsons (ed.): *The Cambridge Companion to the Lied*. Cambridge, 2004.

A formális definíció a Koch-féle *Musikalisches Lexicon*ig váratott magára. Eszerint a dalciklus több lírai költemény összefüggő együttese; a dalok mindegyike önmagában zárt, és a többitől prozódíája szerint megkülönböztethető, ám kapcsolatban áll azokkal, mert ugyanazon alapgondolat húzódik végig valamennyin, lévén az egyes költemények egyazon alapeszme eltérő megnyilvánulásai változatos, olykor ellentétes képekben. Továbbá valamennyi költemény [nem a strófikus dal ellentétpárjaként] átkomponált; a dallam és a zenei forma minden dal esetében megváltozik, akár csak a hangnem; az egyes dalokat a kísérő hangszer ritornellói, átvezetései kötik össze. Nem nehéz felismerni, hogy a lexikonban Arrey von Dommer a *Liederkreis*-, illetve *Liedercyclus*-fogalmat az *An die ferne Geliebte* alapján alkotta meg.<sup>8</sup>

Hogy a Schubert-, Loewe- és Schumann-dalciklusok e meghatározásba nehezen volnának beilleszthetők, az már a definíció publikálásának idején, 1865-ben sem lehetett kétséges. Mivel a szakirodalom természetesen nem szívesen mondott le a műfaji besorolás feletti elmélkedés szellemi kalandjáról, az *An die ferne Geliebte* hol megkapta a dalciklus-jelleget, hol elvitatták tőle. Böttcher szerint nem valódi dalciklus, hanem egyetlen hatalmassá fejlesztett, duzzasztott dal (*gleichsam ein ungeheuer erweitertes Lied*), s bár minden darabja önmagában is egészet alkot, valamennyi kézen fogva vezeti be a következőt.<sup>9</sup> Peake szerint „Beethoven nem teremtette meg a romantikus dalciklust, sőt, még csak nem is készítette elő annak útját”.<sup>10</sup> Ferris a folyamatos dal (*continuous song*) koncepciója mellett foglal állást, bár következetesen dalciklusként említi a művet, amely szerinte „egyetlen, folyamatos tétel, nem pedig elkülönülő dalok sora”.<sup>11</sup> Reynolds, árnyaltabb álláspontot képviselve, a téma és a variációk elemzésén keresztül, a motivikus kapcsolatok alapján dalciklusnak minősíti a művet.<sup>12</sup> McCullough szintén a dalciklus-jelleget hangsúlyozza,<sup>13</sup> mivel az *An*

---

<sup>8</sup> William George August Mccullough: *Models for Beethoven's An die ferne Geliebte, Op. 98: A Stylistic Analysis*. PhD-Thesis. University of Nevada, 2015.

<sup>9</sup> Hans Boettcher: *Beethoven als Liederkomponist*. Augsburg, 1928.

<sup>10</sup> Luise Eitel Peake: *The Song Cycle: A Preliminary Inquiry into the Beginnings of the Romantic Song Cycle and the Nature of the Art Form*. PhD-Thesis. Columbia University, 1968.

<sup>11</sup> David Ferris: *Schumann's Eichendorff Liederkreis and the Genre of the Romantic Cycle*. New York, 2000.

<sup>12</sup> Christopher Reynolds: *The Representational Impulse in Late Beethoven, I: An die ferne Geliebte*. Acta Musicologica 60. 1980.

<sup>13</sup> William George August Mccullough: *Models for Beethoven's An die ferne Geliebte, Op. 98: A Stylistic Analysis*. PhD-Thesis. University of Nevada, 2015.

*die ferne Geliebte*t nem a későbbi ciklusok tekintetében felvethető modellfunkció, hanem az előzmények szemszögéből elemzi.

A *Die schöne Müllerin* vagy a *Die schöne Magelone* történetet mond el, akárcsak a *Frauenliebe und -leben*. A *Dichterliebe* dalai között a motivikus kapcsolat egyértelmű, de – akárcsak Schumann kisebbik *Heine-dalciklusa* (Op. 24) esetében – a cél nyilvánvalóan nem elsődlegesen a lineáris történetmesélés. Az *Eichendorff-Liederkreis* ugyanazon költő verseiből alkot egységet, de a *Myrthen* már számos forrásból meríti a költeményeket, miközben Schumann mindkettőt dalciklusnak komponálta. Bár Schubert nem szánta dalciklusnak, főképp nem egyetlen ciklusnak a *Schwanengesang* három költőtől származó dalait, abból a kiadói döntés alapján mégis az lett, amit az előadóművészi gyakorlat töretlenül követett. A *Vier letzte Lieder* Strausstól szintén a kiadói szándék – és főképp a sorrendet fixáló praxis – okán dalciklusként hangzik fel, noha valószínűtlen, hogy a komponista ciklusnak komponálta volna a dalokat. A példák és a szempontok sora tetszőlegesen bővíthető, s minél több (akár annak szánt, akár akként elhangzó) dalciklussal egészül ki, a meghatározás annál szikárabb lesz, a főszabályt annál több kivétel teszi viszonylagossá, s a metszéspontban végül nem marad más, mint a dalok közti „valamiféle kapcsolat”. A dalciklus, mint műfaj makacsul ellenáll a definíciós kísérleteknek, amelyek sem az *An die ferne Geliebte* másfél évszázada taglalt *Liederkreis*-természetéhez nem visznek közelebb, sem pedig az énekesi megszólaltatások tekintetében nem termékenyek.

Tény azonban: a szövegében és motivikusan körként záruló *An die ferne Geliebte*t dalciklusként kelti életre valamennyi énekes és zongorakísérő. Olyannyira, hogy míg a *Müllerin* vagy a *Winterreise* egyik-másik darabja (*Wohin?*, *Ungeduld*, *Der Lindenbaum*, *Der Leiermann*) az énekesi gyakorlatban olykor a ciklusból kiragadva is elhangzik,<sup>14</sup> az *A távoli kedveshez* esetében nem találni a felvételek között példát a *Liedek* önálló megszólaltatására. Ezt természetesen a Schubert-ciklusokhoz képest rövid terjedelem is indokolja, ám a kompozíció struktúrájában rejlő magyarázat kézenfekvőbb és kényszerítőbb: valamennyi dal megszakítás nélkül vezet át a következőhöz, nincsen köztük megszakítás, „vágópont”, a ciklus valóban körként zárul.

---

<sup>14</sup> Nótári Tamás: *200 éves A szép molnárlány*. Parlando 2023/4.

## II. A dalok

A dalciklus beszélője – jelenlétét nem előjáték, csak egyetlen akkord vezeti be – a dombtetőn ül, a táj kéklő ködét kémleli, s a távoli mezőt, ahol egykor kedvesére talált (*Auf dem Hügel sitz ich spähend / In das blaue Nebelland, / Nach den fernen Triften sehend, / Wo ich dich, Geliebte, fand*). Az első, reflexív hangulatában fogant dalszakaszban – a „*ziemlich langsam und mit Ausdruck*” nem vontatott, csak *illőn kimért* tempót jelöl – a zongora az énekszólamot kettőzésére szorítkozik. Ám a második, az elveszített szerelem felett bánkódó strófában a kíséret már pregnánsabbá válik: a sors messze sodorta, hegy és völgy választja el őket, békéjüket, boldogságukat, gyötrelmüket (*Weit bin ich von dir geschieden, / Trennend liegen Berg und Tal / Zwischen uns und unserm Frieden, / Unserm Glück und unsrer Qual*). A dinamika élénkül, a főhős bánata is mind kínzóbb: kedvese nem láthatja lángoló pillantását (*Ach, den Blick kannst du nicht sehen, / Der zu dir so glühend eilt*), sóhaját a köztük tatóngó űr nyeli el (*Und die Seufzer, sie verwehen / In dem Raume, der uns teilt*). A negyedik strófa fogalmazza meg a ciklus alapkérdését, programját: nincs hát semmi, ami hírt vihetne szerelméről (*Will denn nichts mehr zu dir dringen, / Nichts der Liebe Bote sein*)? A megoldást csak a dal kínálhatja, az vihet hír kedveséhez gyötrelmeiről: „*Singen will ich, Lieder singen, / Die dir klagen meine Pein!*” A *singen* a kottában *dolce* jelzést kap (a ciklusban Beethoven német és olasz előadási utasítások keverékét használja, a német instrukciók gyakran az érzelmi kifejezésre, az olaszok inkább a kíséretre és a tempóváltozásokra vonatkoznak). A záróstrófa mind sebesebb (*nach und nach geschwinder*) és sürgetőbb, feszesebb (*stringendo*) dinamikája okán biztosra vehetjük: a szerelem hangja előtt semmivé válnak a tér és az idő korlátjai (*Denn vor Liebesklang entweicht / Jeder Raum und jede Zeit*). Így, amit egyik szerelmes szív a másiknak szentelt, célba is érhet: „*Und ein liebend Herz erreicht / Was ein liebend Herz geweiht!*”

A második dal első strófájában a ködön át kéklő hegyek, a kihunyó napfény, a felhővonulás (*Wo die Berge so blau / Aus dem nebligen Grau / Schauen herein, / Wo die Sonne verglüht, / Wo die Wolke umzieht, / Möchte ich sein!*) a magaslat magánya felé hívja a költőt – a tempó *poco allegretto*, így a melankólia nem fojthatja meg a darabot. A második strófában a dallamot a zongora veszi át, az énekszólam monotóniája – egy kvinten belül marad – teljességgel passzív, csak

emlék- és vágyképeiben élő merengőt sejtet.<sup>15</sup> A völgy békéje elnyugtatja a kint, enyhe szellő jár, a szikla árnyán néma kankalin (*Dort im ruhigen Tal / Schweigen Schmerzen und Qual. / Wo im Gestein / Still die Primel dort sinnt, / Weht so leise der Wind, / Möchte ich sein!*). Hogy egy pillanatra megálljon az idő, csituljon a fájdalom, s nehogy a következő versszak sürgetését az énekes és kísérője megelőlegezze, a strofa végének öt ütemét pianissimo jelöli. Ám a kín feltámad, az erdő hívja (*Hin zum sinnigen Wald / Drängt mich Liebesgewalt, / Innere Pein*), s ha ott kedvesére lelhetne, már nem vágyódna máshová: „*Ach, mich zög's nicht von hier, / Könnt ich, Traute, bei dir / Ewiglich sein!*”

Míg az első és a második *Lied* közti határ – a pillanat, ahol a versek, dalok megszületésének motivációjából a kompozíció átlép a belső képek, az üzenet-dalok világába – jól érzékelhető, addig a következő három esetben a váltópontokat a ritmika és hangnem módosulásai jelzik ugyan, de a dalok tökéletes plaszticitással olvadnak egyetlen egységgé. A két ütemmel bevezetett harmadik dalban a triolák, a sebesen úszó felhők, a patakcsvevegés és a madarak szárnycsapásának ritmikája lendületesen repíti a melódiát. A természetre mint közvetítőre bízott vallomás toposzát követve: a felhők és a patak az üzenet hírnökei (*Leichte Segler in den Höhen, / Und du, Bächlein klein und schmal, / Könnt mein Liebchen ihr erspähen, / Grüßt sie mir viel tausendmal*), ők idézik a kedves elé a költő képét a mennybolton (*Laßt mein Bild vor ihr entstehen / In dem luft'gen Himmelssaal*), a madarak panaszozzák el balsorsát (*Klagt ihr, wie mir ist geschehen, / Klagt ihr, Vöglein, meine Qual*), a szellő viszi szárnyán elhaló sóhaját (*Stille Weste, bringt im Wehen / Hin zu meiner Herzenswahl / Meine Seufzer, die vergehen / Wie der Sonne letzter Strahl*), a patak habján csillannak meg könnyei (*Flüstr' ihr zu mein Liebesflehen, / Laß sie, Bächlein klein und schmal, / Treu in deinen Wogen sehen / Meine Tränen ohne Zahl*). A ritardantókkal mérsékelt lendületben a *Zahl* két és fél ütemnyi crescendója átúszik a negyedik dal első taktusaiba.

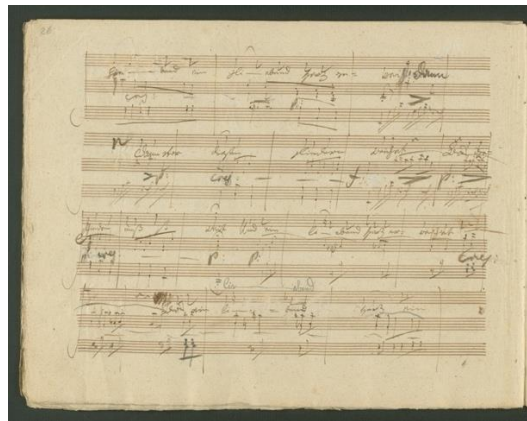
A negyedik *Lied* mintegy a harmadik közvetlen folytatása: a versmérték és a természeti képek azonossága akár egyetlen költeményt is sejtethetne.<sup>16</sup> A felhő, a madárraj, a szellő és a patak funkciója változatlan, de a kapcsolat a kedvessel közelivé, szinte az érintésig közvetlenné válik. A költő a felhőkkel, a madarakkal

---

<sup>15</sup> Dietrich Fischer-Dieskau: *Töne sprechen, Worte klingen. Zur Geschichte und Interpretation des Gesangs*. Stuttgart–München, 1985.

<sup>16</sup> Joseph Kerman: *An die ferne Geliebte*. In: Alan Tyson (ed.): *Beethoven Studies*, 1. New York, 1973.

vágyna szállni (*Diese Wolken in den Höhen, / Dieser Vöglein munterer Zug, / Werden dich, o Huldin, sehen. / Nehmt mich mit im leichten Flug!*), a kedves arcát, fürtjeit, keblét végigsimító szellővel osztozni e gyönyörben (*Diese Weste werden spielen / Scherzend dir um Wang' und Brust, / In den seidnen Locken wühlen. / Teilt' ich mit euch diese Lust!*), s a lány képét tükröző patak folyását is megfordítaná (*Hin zu dir von jenen Hügeln / Emsig dieses Bächlein eilt. / Wird ihr Bild sich in dir spiegeln, / Fließ zurück dann unverweilt!*). A ciklus legrövidebb, hozzávetőleg egy percet kitevő dala derűsen, nem túl gyorsan, bájosan és érzéssel (*nicht zu geschwinde, angenehm und mit viel Empfindung*), tánclépésben lüktet. Zárásul (*unverweilt, ja unverweilt*) a tempó gyorsul – átvezetve az ötödik dal *vivace* hangulatába –, s továbbviszi azt az öröm és bánat, mániás és depresszív hangulatok, szorongás és megnyugvás közti hullámzást, mely a hat versen végigvonul.



A záródal kéziratának egy lapja  
(Forrás: <https://www.beethoven.de>)

Az ötödik dal első négy strófájában – a ciklus leghosszabb, tizennégy ütemnyi, trillás (kakukk-motívumos), a madarakat (bár nem kakukk-, hanem fecskepárt) jelző előjátéka után – idilli zsánerkép tárul elénk: május, virágzó rét, lágy szellő és patakcsobogás (*Es kehret der Maien, / Es blühet die Au, / Die Lüfte, sie wehen / So milde, so lau, / Geschwätzig die Bäche nun rinnen*), hazatérő, fészket építő fecskék (*Die Schwalbe, die kehret / Zum wirtlichen Dach...*) – a tavasz egyesíti, amit a tél messze sodort (*Was Winter geschieden, / Verband nun der Mai, / Was liebet, das weiß er zu einen*). Az ötödik dalstrófa részben megismétli az elsőt, ám zárósora módosul: mindez főhősünknek nem adatik meg (*Nur ich kann nicht ziehen von hinnen*). E ponton visszahullik az első dalok merengésébe: szerelmére nem köszönt új évszak, társa a könny marad (*Wenn alles, was liebet, / Der Frühling vereint, / Nur unserer Liebe / Kein Frühling erscheint, /*

*Und Tränen sind all ihr Gewinnen*) – a megismételt „*all ihr Gewinnen*”, akárcsak az előző dalban az *unverweilt* elé Beethoven, mint dalszövegeibe nem ritkán,<sup>17</sup> beiktat egy affirmatív *ja* szócskát.

A főszereplő a hatodik dalban visszatér az első *Lied* világába: gondolataiban kedveséhez fordul, neki ajánlva dalait (*Nimm sie hin denn, diese Lieder, / Die ich dir, Geliebte, sang*), kérve, este énekelje ezeket a lant szavára (*Singe sie dann abends wieder / Zu der Laute süßem Klang!*). Már látja a képet: ha a tóra alkony borul, a hegyorom mögött a nap lebukik (*Wenn das Dämmerungsrot dann ziehet / Nach dem stillen blauen See, / Und sein letzter Strahl verglühet / Hinter jener Bergeshöh*) – itt visszatér az első dal kéksége és hegyorma, a második kihunyó napsugara<sup>18</sup> –, talán a kedves ajkán is felcsendül a szív sugallatára fogant dallam (*Und du singst, was ich gesungen, / Was mir aus der vollen Brust / Ohne Kunstgepräg erklingen, / Nur der Sehnsucht sich bewußt*). A feszültség a *bewußt* kupolás hangján ér csúcra, s rögtön fel is oldódik: a zongora ünnepélyesen az első dal nyitódallamát játssza. A ciklus visszajut a kiindulópontához, az énekes – ismét *stringendo* – új szöveggel csatlakozik az eredeti dallamhoz: e dalok áthatolnak a messzeségen, s az üzenet célba ér: „*Dann vor diesen Liedern weicht / Was geschieden uns so weit, / Und ein liebend Herz erreicht / Was ein liebend Herz geweiht!*” Az utolsó sorok, majd a záróstrófa megismétlése – *allegro molto e con brio* – már egyre biztosabb diadallal zeng: a költészet és a zene legyőzte az idő s a tér hatalmát.

### III. Az első bariton és tenor felvételek (1937–1950)

A dalciklus legkorábbi felvétele 1937 júliusában született meg az Electrola berlini stúdiójában. Gerhard Hüsch és (a stúdióviszonyok okán túlságosan háttérben maradó) zongorakísérője, Hanns Udo Müller – akárcsak a két esztendővel korábbi *Die schöne Müllerin*-felvétellel – máig érvényes mércét állított fel.<sup>19</sup> A tempó lendületes és kiegyenlített, a felvétel hossza tizenkét és fél perc. Az első dal hangvétele töprengő és intim, de – némely későbbi felvétellel ellentétben – nem melankolikus, főképp nem bánatban fürdő; a „*Trennend*

---

<sup>17</sup> Dietrich Fischer-Dieskau: *Das deutsche Klavierlied*. Berlin, 2012.

<sup>18</sup> Christopher Reynolds: *The Representational Impulse in Late Beethoven, I: An die ferne Geliebte*. Acta Musicologica 60. 1980; Paul Reid: *The Beethoven Song Companion*. Manchester–New York, 2007.

<sup>19</sup> Gerhard Hüsch sings *Die schöne Müllerin & An die ferne Geliebte* (z.: Hanns Udo Müller) Hänssler (1937) 2018.

*liegen Berg und Tal / Zwischen uns und unserm Frieden*” frazeálása képszerű és kifejező. A második dal méléző elvágódása érzékeny, de érzelmesség vagy önsajnálattal nélkül; a zárásnál az énekes kilép a parlandóból, s a „*Hin zum sinnigen Wald...*” strófája sebes szárnyakat kap. A harmadik *Lied*ben a negyedek, nyolcadok staccatók maradnak, ám az értelmet és hangulatot követő prozódia átkötéseivel elkerülik a kopogós pedantériát. A „*Meine Tränen ohne Zahl*” hangját nem szentimentális, de könny fed: utóbb e merész megoldást hasonló tökélyel csak Gérard Souzay lemezén hallani. A negyedik dal csupa szellőfuvallat és patakcevegés; az ötödik hangulatváltása a vágyképről a valóságra forduló tekintettel kivételesen plasztikus. A hatodik dal hangja – valódi ciklust, *Liederkreis*t teremtve – visszatér a kezdés tónusához; a „*Dann vor diesen Liedern weicht*” sortól a célba érés felszabadultságát halljuk, áriás stílustörés nélküli, diadalmas, fortissimós zárással. Hüscht dikciója mindvégig elegáns, de nem hűvös vagy retorikus, vokális megvalósítása a mára jószerivel kihalt „*operto-ma-coperto*” ideájának mintája, interpretációja – túlromantizálás vagy távolságtatás nélkül – életre kelti a távoli kedveshez címzett dalokat.



Gerhard Hüsch

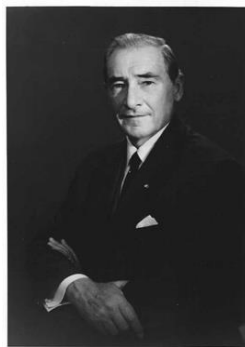
(Forrás: <https://www.bach-cantatas.com>)

A világháború éveiben született, *Das deutsche Lied* című, nagyszabású vállalkozás számára a dalciklust Karl Schmitt-Walter énekelte lemezre 1942-ben az antológia állandó kísérőjével és szerkesztőjével, Michael Raucheisennel.<sup>20</sup> A berlini opera lírai baritonja az első strófákban inkább különös, mint kellemes hatást tesz: a hangszín nem megkapó, az éneklés tremolós, néha furcsán nazális. Mindennek alapján olybá tűnhet: a lemez nem sok jóval kecsegtet. Ám strófáról strófára, dalról dalra haladva – amellet, hogy e vokális jellegzetességek jórészt megmaradnak – a rácsodálkozás helyét új érzés veszi át. A második dal

---

<sup>20</sup> Karl Schmitt-Walter – Michael Raucheisen: *Der Mann am Klavier*, 25. Membran (1942) 2005.

romantikus elvágyódása, a marciális erővel feltámadó fájdalmas az erre válaszul születő sürgetése után az igazi remeklést a harmadik dal tartogatja. A hírvivők megszólításában, az énekszólam és a kíséret mesteri agogikájában végig ott lebeg az iménti *innere Pein*; a harmadik dal utolsó és a negyedik első hangjai közti átkötésben (*ohne Zahl*) Schmitt-Walter merészen viszi át a frázisát az új dalba, Raucheisen pedig ezalatt hajtja végre a tempóváltást. Legkésőbb itt tudatosul a hallgatóban, hogy Schmitt-Walter korszakos interpretációval képes lenyűgözni. Az ötödik dalban a „*Nur unserer Liebe / Kein Frühling erscheint*” sorban remek invencióval – a lelki rezdülést megelőlegezve – már ott csillog a következő frázis könnye. Nem csupán ezen a ponton, de itt kivételesen jól hallható, hogy a bariton szinte egyedülálló pontossággal követi Beethoven dinamikai jelzéseit: a *nur unserer* diminuendója, a *Liebe* sforzatója, a *kein Frühling* pianója ritkán nyer ennyi értelmet és érzést. A hatodik dal előjátéka – Schmitt-Walter és Raucheisen interpretációjának alaptónusához híven – kivált romantikus (a dalciklus teljes időtartama eleve másfél perccel hosszabb, mint Hüscher lemeze). A „*Dann vor diesen Liedern...*” frázisától a hang áradni kezd, a vágykép beteljesülő vízióvá transzcendál. Hamiltonnal szólva: „*Az előadás fokozatosan nő az ember szemében: fantáziája, muzikalitása, összjátéka és arányérzéke felülmúlja magát az éneklést.*”<sup>21</sup>



Karl Schmitt-Walter  
(Forrás: <https://www.discogs.com>)

Ha nem is éri el az *An die ferne Geliebte* korai lemeztörténete korszakos interpretációinak – Gerhard Hüscher, Lotte Lehmann és Karl Schmitt-Walter megszólaltatásainak – színvonalát Heinrich Schlusnus 1939-es, Sebastian Peschko kísérette felvétele,<sup>22</sup> hiányosságai ellenére számos értéket mutat. Az első és a második dal – a „szerep” és az azon belül megszólaló *Liedek* – tónusa jól elkülönül. Az ötödik első sorait szerencsétlenül belengő melankólia – a *vivace*

<sup>21</sup> David Hamilton: *Beethoven*. In: Alan Blyth (ed.): *Song on Record*, I. Cambridge, 1986.

<sup>22</sup> Heinrich Schlusnus *Lieder*album, Vol. III. (z.: Sebastian Peschko) Naxos (1939) 2012.

instrukció alatt bizonyosan nem ez az összhatás értendő – ábrándozásba csap át, mielőtt a „*Nur ich kann nicht ziehen von hinnen*” mély szomorúságának adná át a helyét. Ugyanebben a dalban viszont az „*all ihr Gewinnen*” hangszíne jól láttatja, amint a boldogság illúziója a messzeségbe vész. A hatodik dal tónusa visszahelyezkedik az első, a Schlusnushnál meglehetősen *gentlemanlike* lovag szerepkörébe; a *vollen* melizmáján az énekes átsiklik, viszont a két *nur* (*Nur, nur der Sehnsucht...*) tagoló-átkötő megoldása – akárcsak sok évtizeddel később Iris Vermillion lemezén – mesteri. A záróstrófa kevéssé kifejező, a „közel a cél” diadalára, akárcsak a kóda *allegro moltó*jára hiába várunk.

Nem német, hanem francia, illetve orosz szöveggel énekelte lemezre a dalciklust Charles Panzéra 1938-ban (felesége, Magdeleine Panzéra-Baillet kíséretével),<sup>23</sup> valamint Ivan Kozlovskij 1950 táján (Pjotr Nyikityinnel a zongoránál).<sup>24</sup> Felvételeik egyúttal a dalciklus tempóválasztásainak két végpontját is jelölik. A svájci-francia bariton interpretációja (ahogy három esztendővel korábbi *Dichterliebéje* is<sup>25</sup>) elegáns és lendületes – a felvétel mindössze tizenegy és háromnegyed perc –, de összhatásában mégsem galoppot, hanem sodró intenzitást kapunk. Az ukrán származású énekes tempóválasztása épp ellentétes, a dalciklus hossza nála tizenöt és fél perc. Ám elfolyó álmatagság helyett a tenor vokálisan remek, megindítóan lírai, ritmikájában és hangsúlyjaiban éppoly árnyalt megszólaltatást kínál, akárcsak Schubert- és Schumann-felvételein.



Charles Panzéra és Magdeleine Panzéra-Baillet

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

---

<sup>23</sup> Charles Panzéra – Beethoven: *La bien aimée lointaine* (z.: Magdeleine Panzéra-Baillet) HMV 1938.

<sup>24</sup> Ivan Kozlovsky – Beethoven, Schubert, Liszt (z.: Pyotr Nikitin) Aquarius Classic (1950?) 2016.

<sup>25</sup> 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.

Lírai tenort hallunk Peter Anders korábbi, 1944-es felvételén – Michael Raucheisen kíséretével<sup>26</sup> –, ám a hang már sejteti a hamarosan kezdődő átmenetet a *jugendlicher Heldentenor* felé. Az első dal panaszos tónusa a kimért tempó ellenére nem szenvelgő; a második bémultsága – a pianók, mezzoforték és forték mesteri arányaival – meggyőzően élénül; a harmadik tempóváltásai Raucheisennek köszönhetően pregnánsak. A negyedik dal zárásának parancsoló (*unverweilt*) és az ötödikben a *Tränen* kifejező, de alig ellágyuló hangjában, valamint a ciklus heroikus zárásában megvalósul a telt lírai *voce* drámai hangadásának eszménye, ami a háromnegyed évszázaddal későbbi, botcsinálta hőstenorok dalfelvételein kásás-pudvás próbálkozássá silányul. Anders másik felvétele csupán hét évvel későbből, 1951-ből való, Hubert Giesennel a zongoránál.<sup>27</sup> A dalciklus e lemezen fél perccel rövidebb, az énekesi tónus expresszívabb – ám az expresszió kényszerszülte eszköz, nem interpretációs következmény. A vokális fókusz bizonytalan, a hangadás szélesebb és fénytelen, a kontúrok elmosódnak; a túlnyomatékolások (*im Gestein; innere Pein*) nem szervesülnek, olykor szentimentalizmussal próbálják elfedni a szükségmegoldásokat (*Und Tränen sind all ihr Gewinnen; Was geschieden uns so weit*).<sup>28</sup>

#### IV. Korszakos bariton felvételek (1951–2020)

Dietrich Fischer-Dieskau három lemezfelvételén – 1951-ből Gerald Moore,<sup>29</sup> 1966-ból Jörg Demus<sup>30</sup> és 1984-ből Hartmut Höll<sup>31</sup> kíséretével – az interpretáció megújuló irányai bő háromévtizedes távlatban bontakoznak ki. A felvételek

---

<sup>26</sup> The Unforgettable Voice of Peter Anders (z.: Michael Raucheisen) Sacem (1944) 1998.

<sup>27</sup> Peter Anders singt Arien und Lieder (z.: Hubert Giesen) Hänssler (1951) 2011.

<sup>28</sup> Anders generációjából egy rádiós dalesten Anton Dermota interpretációja hallható felesége és állandó koncertpartnere, Hilda (Berger von Weyerwald) Dermota kíséretével, de nem a korai felvételek időszakából, hanem az énekes hatvanas éveinek közepéről: Ein Liederabend mit Anton Dermota (z.: Hilda Dermota) Preiser (1974) 1975. A hang nem fényes – tenorjának *in floribus* sem ez volt a védjegye –, de technikájának köszönhetően a vokális fáradságot legtöbbször sikerül palástolnia, hangvezetése jórészt biztos. A harmadik dal (*Wie der Sonne letzter Strahl*) bánatfelhője, az ötödik derűs meghittsége és a záródal pátosza a vokális zeniten túl is a finom és stílusos árnyalás remek példája.

<sup>29</sup> Dietrich Fischer-Dieskau – Ludwig van Beethoven: An die ferne Geliebte; Schubert: Heine-Lieder (z.: Gerald Moore) HMV (1951) 1954.

<sup>30</sup> Dietrich Fischer-Dieskau – Beethoven: An die ferne Geliebte; Lieder (z.: Jörg Demus) Deutsche Grammophon (1966) 2000.

<sup>31</sup> Dietrich Fischer-Dieskau – Beethoven Lieder (z.: Hartmut Höll) EMI 1984.

időtartama közti eltérés elenyésző – mindhárom tizennégy perc körüli –, ám a kifejezés árnyalatváltozásai így is jelentős spektrumot fednek le. A Moore által kísért, huszonhat esztendőes Fischer-Dieskau baritonja bársonyosan lírai, makulátlan szépségű. Az első dal záróstrófájának tónusa reménykedő, de hősies elszánásnak nyomát sem hallani: e ponton a főszereplő még csak bízik a *Liebesklang* célt nem vétő hatalmában. A második dal tájfestő pasztellje átlép a dalcikluson belüli új egységbe; az utolsó strófát az *innere Pein* melankóliája, nem a sürgető elvagyódás hatja át. A harmadik *Lied* játékos és világos, közvetlen és mosolygó képeinek staccatói – a természetes prozódiaát követve – elkerülik a kopogást. A záródal hangja visszatér a ciklus alapszituációjába; a *Bergeshöh* *voix mixte*-je, a „*was ich gesungen*” hiteles pátosza, az utolsó strófa ismétléseiben a frázisok új és új színei, valamint a crescendók és decrescendók arányai avatottan készítik elő a heroikus, diadalmas célba érkezést. A Demus kísérté felvételen határozottabbak a középkorú énekesre védjegyszerűen jellemző, szövegértelmező „DFD-hangsúlyok”; az első és a második dal tónusában – utóbbi esetén a középső strófa introvertált, a külvilágról megfélelmező monológját követően – a sürgető, számonkérő nyomatók sem ritkák (...*nichts mehr zu dir dringen; Singen will ich...; innere Pein*). Az ötödik dal „*Manch wärmendes Stück für die Kleinen*” sora meghitt mosollyal festi meg az idillt, de – Fischer-Dieskautól nem meglepő – elkerüli a giccset, a csapdát, amelybe nem egy énekes belelép. Höll kíséretével a már közel hatvanéves énekes világosabb hangját halljuk. A tónus érzékeny, a hangsúlyok kevésbé erőteljesek, a nyitó- és a záródal kezdése narratív, némely sor (*Singen will ich...; Und du singst...*) szinte parlandós. A jó három évtizeddel korábbi hangszépség fakulásáért az interpretáció elmélyültsége és lendülete kárpótol; a záróstrófa közvetlen és személyes, egyetlen – immáron nem heroikus – áradásként sodor.



Dietrich Fischer-Dieskau és Jörg Demus  
(Forrás: <https://www.deutschegrammophon.com>)

Az első dal szokatlanul kimért tempójával okoz meglepetést Gérard Souzay 1962-ben rögzített, Dalton Baldwin kísérete felvétele:<sup>32</sup> az időtartam a szokásos két és fél perc helyett közel háromperces, ami, ha csak a lemezborítón látjuk, akár szkepszisre is hangolhat. Ám a fenntartások néhány taktus után továtűnnek: a végtelenül lágy, lírai kezdés előkészíti a költővé lényegülő szerelmes szerepét és a dalciklus programját, hogy a záródal elszántsága annál nagyobb kontraszttal juttassa célba a főhőst. A második *Lied* fájdalmas vágyódását a harmadik légies könnyedsége váltja, a megszólított üzenetvivőknek címzett strófák – a „*Leichte Segler...*” reményteljes, a „*Stille Weste...*” nyugtalanabb, a „*Flüstr ihr zu...*” aggodalmas hangjával – új és új tónust kapnak, a dal pedig feszes dinamikát, nagyszerűen felépített ívet nyer. Az ötödik dalban a derűs képek után a „*Nur ich kann nicht ziehen von hinnen*” sorától Souzay – újólga is igazolva helyét a 20. század legelső dalénekesei között –, akárcsak Gerhard Hüsch, a valószerűtlent valósítja meg: a hang anélkül úszik könnyárban, hogy a szenvedésnek akár az árnya is rávetülne. A hatodik *Lied* visszatér a kezdés hangvételéhez, a keret teljessé válik, a kör tökéletes pontossággal zárul. Az utolsó strófa ismétlései sodró folyammá duzzadnak – minden túléneklés vagy álpátosz nélkül –, a kép vízióvá emelkedik: a mindvégig lírai tónus után a drámai gesztus ledönti a tér és az idő falait.



Dalton Baldwin és Gérard Souzay  
(Forrás: <https://www.radiofrance.fr>)

Páratlan részletgazdagságával tűnik ki Thomas Hampson 1994-es – Geoffrey Parsons kíséretével felvett – lemeze.<sup>33</sup> A *verwehen* és a *Raume* erős r-jei a veszteségérzetet festik; a „*Will denn nichts mehr zu dir dringen...*” strófája a töprengéstől a megoldás megsejtéséig ível, ám az érzelmi-gondolati egység itt nem zárul le: a „*Denn vor Liebesklang entweicht...*” felismerésének éledő optimizmusában éri el csúcspontját. A harmadik dal légies eleganciája, a

<sup>32</sup> Gérard Souzay – The Early Years (z.: Dalton Baldwin) Philips (1962) 1995.

<sup>33</sup> Thomas Hampson – Beethoven: An die ferne Geliebte; Schumann: Dichterliebe (z.: Geoffrey Parsons) EMI 1994.

staccatók Hüsck felvételéhez mérhető átkötése, a „*Wird sie an den Büschen stehen*” megrendült, a „*Wie der Sonne letzter Strahl*” alkonyban elfakuló, az „*Und Tränen sind all ihr Gewinnen*” érzelmesség nélkül megindító színe miniatűr mestermű. A „*Manch wärmendes Stück für die Kleinen*” megoldása az invenció és a *Klangmalerei* remeke: Hampson az elvárható intimitáshoz a sor elején egy leheletnyi borzongás-árnyalatot kever, hogy a még üres lakótérből a sor végére melengető otthonná varázsolja a fészket. Parsons mindehhez méltó partner: a tizennégy és fél perc kellő időt biztosít a nüánszok kibontásához. A záródalban a semmibe olvadó *Bergeshöh*, a „*Nur der Sehnsucht sich bewußt*” mosolya, a megismételt „*Was geschieden uns so weit*” fájdalomtól megtört hangja szintén példásan hangulatfestő. A felvétel keletkezésének idejéből és a megvalósítás jellegéből, minőségéből egyaránt vélelmezhető, hogy Hampson a dalciklus kidolgozása során – egykor mesterkurzus-, majd állandó magántanítványként – nagyban támaszkodott Elisabeth Schwarzkopf instrukcióira, lévén a megszólaltatás a „*Farben singen und Lieder malen*” elvének és gyakorlatának kivételes elsajátításáról tanúskodik.



Thomas Hampson  
(Forrás: <http://www.mvdaily.com>)

Más és más erényeket mutat Matthias Goerne két lemeze, az Alfred Brendel kíséretével rögzített élőfelvétel 2005-ből,<sup>34</sup> valamint a 2020-as stúdiófelvétel, Jan Lisieckivel a zongoránál.<sup>35</sup> A korábbi megszólaltatás vokális nagyszerűségéhez nem férhet kétség: a pianók és pianissimók, valamint a *voix mixte* alkalmazása – ami a Fischer-Dieskau- és Schwarzkopf-tanítványt dicséri – végig, ám kivált az ötödik dalban, mesteri. Az interpretáció alaptónusát, mint Goerne esetében gyakorta, némi depresszivitás hatja át, ám ez nem gátolja az árnyalatok megjelenítésében: a harmadik *Lied* hírvivőinek megszólítása és az

---

<sup>34</sup> Matthias Goerne – Schubert: Schwanengesang; Beethoven: An die ferne Geliebte (z.: Alfred Brendel) Decca 2005.

<sup>35</sup> Matthias Goerne – Ludwig van Beethoven: Lieder (z.: Jan Lisiecki) Deutsche Grammophon 2020.

*ohne Zahl* remek átkötése, a negyedik dalban a „*Nehmt mich mit...*” és a „*Diese Weste werden spielen*” az atmoszférateremtés jó példája – bár a részletek minden nüánssra kiterjedő megfestése elmarad Thomas Hampson felvételének kimunkáltsága mögött. A 2020-as felvétel hangadása dinamikusabb, éppoly plasztikus átmenetek mellett szabadabban áradó, alaptónusa kevésbé mélabús: a negyedik dal „*Scherzend dir um Wang und Brust*” játékossága megkapó. Ellentétben a 2005-ös interpretációval, a záródal utolsó strófájának ismétlései kirobbanó, korlátokat szétfeszítő életerőtől duzzadnak, s ekképp a szerelmes már diadalmasan repülhet dalai szárnyán a távoli kedves felé.



Jan Lisiecki és Matthias Goerne  
(Forrás: <https://www.deutsche Grammophon.com>)

Az elmúlt évtized termése alapján nemzedékének dalénekesei közül is kiemelkedő André Schuen 2017-ben, Klara Haltenwanger (a Boulanger Trio zongoraművészenek) kíséretével rögzítette lemezre a dalciklust,<sup>36</sup> létrehozva a Fischer-Dieskau és Souzay utáni időszak egyik legjelentősebb bariton interpretációját. A hangulati árnyalatokkal már az első dal sem marad adós: a „*Der zu dir so glühend eilt*” lángolása éppúgy képszerű, mint az „*In dem Raume, der uns teilt*” frázisa, amelyben feltárul az összetartozókat elválasztó tér végtelenje. A második dal kontrasztjai (a „*Weht so leise der Wind*” suttogó-susogó hangja és a „*Hin zum sinnigen Wald*” erővel feltámadó sürgetése) hasonlóképp a hullámzó lelkiállapot kivetülései, mint a harmadik dalban az *ohne Zahl* kilehelt pianissimójából fortéig emelkedése. Az utolsó dalban a „*...verglühet / Hinter jener Bergeshöh*” mellhangos sötétségből a legvilágosabb, fejhangos tónusba szépen átolvadó regiszterkezelést dicséri. A „*Dann vor diesen Liedern weichet*” sorról felragyog a kitérülő horizont, a hang drámai erővel és kifejezéstelt bőséggel áradhat.

---

<sup>36</sup> André Scheun – Beethoven: Irish & Scottish Songs, In questa tomba oscura, Adelaide, An die ferne Geliebte (z.: Klara Haltenwanger) CAvi Music 2017.

## V. Korszakos tenor felvételek (1962–2020)

Nicolai Gedda 1970-es lemezén Jan Eyron kíséretével<sup>37</sup> nem szélsőséges, de dinamikus tempót választ – a dalciklus hossza így tizenhárom perc lesz –, s e döntés teljességgel egybecseng az interpretáció könnyed és elegáns alaptónusával. *Ars est celare artem* – szinte lehetetlen tetten érni, hogy az énekes és kísérője bármit is „csinálna”, eltekintve a kottajelzések példás követésétől. Ám e „követés” olyan avatott, hogy a megszólaltatás a tökéletes spontaneitás, a lenyűgöző természetesség benyomását kelti. Az enyhe melankólia, amikor szükséges, épp csak megfelhőz egy-egy frázist – könnyárnak, szentimentalizmusnak, szenvelgésnek, önsajnálatnak nyomát sem hallani –, de Gedda nem engedi, hogy az önkéntelennek tetsző áradásban a folyvást változó hangulatok bármelyike is eluralkodjék a dalokon. Az atmoszférafestő ecsetvonások Peter Schreier vagy Ernst Haefliger lemezein határozottabbak, részletszerűbben megragadhatók, de a vokális megvalósítás és a hangszépség terén egyikük sem kelhet versenyre a stockholmi születésű tenorral. Fritz Wunderlich felvétele az utóbbi kritérium tekintetében méltán említhető Geddával egy sorban, viszont az utóbbi interpretációja nem csupán vokális szépséget nyújt, de hangulatteremtő megjelenítőerőt is. Peter Anders romantikusabb tónusú első felvételét Gedda könnyed eleganciájával, Julian Prégardien lemezét vitalitásával és közvetlenségével múlja felül. Ekként – a középszerű vagy gyenge megszólaltatásokat itt említés nélkül hagyva – a legjobb tenor lemezek fölé magasodva teremti meg Gedda és Eyron kettőse a dalciklus egyik ideáltipikus interpretációját.



Nicolai Gedda

(Forrás: <https://interlude.hk>)

---

<sup>37</sup> Nicolai Gedda – Lyric Poet of the Tenor Voice, Vol. VII. (z.: Jay Eyron) EMI (1970) 2010.

Ernst Haefliger felvételén 1962-ből, Erik Werba kíséretével<sup>38</sup> már az első dal tempóválasztásából és a hangadás könnyedségéből kitűnik a tónus, amelyben az interpretáció fogant. A második dal biedermeier tájképe az *innere Pein* erejével válik köddé. A harmadik *Lied* csendéletes mosolyát (*Und du Bächlein klein und schmal, / ... / Hin zu meiner Herzenswahl*) a bánatfelhőzte *ohne Zahl* plasztikus átkötése lendíti tovább a játékos patakcevegés és szellőjáték uralta negyedikbe. A felvétel egyik csúcspontja az ötödik *Lied*. Az idill kedvessége azt sugallja, közel már a találkozás – s ebből tűnik ki az interpretáció egyik alapeszméje: a főszereplő a valóságot igyekszik hipnotizálni vágyteljesítő képzeletével. Ám a(z ön)hipnózisból keserves az ébredés: a „*Nur ich kann nicht ziehen von hinnen...*” dühéből kihalljuk: a valóság beérte, pillantása a mennyboltozatról a föld felé fordul. A ciklus zárása a nyitódal galantériájába tér vissza, heroikus attitűd nélkül. A szerepdalos felfogás következetessége, a hangulatok struktúrája feledteti a vokális megvalósítás apróbb tökéletlenségeit, a néhány disztonálást és aspirálást. S bár az instrumentum elmarad Fritz Wunderlich hangszépsége mögött – és Nicolai Gedda matériájával sem kel versenyre –, a svájci tenor interpretációja a kidolgozottság koherenciájával, a mesteri ívépítéssel felülmúlja az előbbi felvételét.



Ernst Haefliger  
(Forrás: <https://operavilag.net>)

Peter Schreier felvételei – az 1971-es Walter Olbertz<sup>39</sup> és az 1996-os Schiff András<sup>40</sup> kíséretével – ha nem is fognak át bő három évtizedet, mint Fischer-Dieskau lemezei, de a két megszólaltatás közötti huszonöt év szintén érdemi távlatot biztosít, hogy a stiláris jegyek és a vokális megvalósítás változását nyomon lehessen követni. A korábbi felvétel a dalciklus legjobb tenor interpretációi sorában érdemel helyet. Az első dal nyugalma nem hagy kétséget

<sup>38</sup> Ernst Haefliger Edition (z.: Erik Werba) Deutsche Grammophon (1962) 2019.

<sup>39</sup> Peter Schreier – Beethoven Lieder (z.: Walter Olbertz) Berlin Classics (1971) 1993.

<sup>40</sup> Peter Schreier – An die ferne Geliebte / Beethoven Lieder (z.: András Schiff) Decca 1996.

afelől, hogy a főszereplő – fizikailag és lelkileg egyaránt – magaslatról elmélkedik a távoli kedves felől: a „*Nichts der Liebe Bote sein?*” és a „*Die dir klagen meine Pein*” sorok pianója vontatottság nélkül kimért tempó mellett éteri. A második dalban a középső és a záróstrófa kontrasztja, a kontemplációból a fájdalom üzte kényszerbe fordulás bátor és határozott. A negyedik – inkább panaszosan türelmetlenre, mint kedveskedően játszira vett – *Liedben* a záró *unverweilt* felszólítása a kétségbeesés erejével zeng. A hatodik dallal – a kiemelkedő interpretációkhoz méltón – Schreier megalkotja a bezáródó kört, a dalcikluson belüli hangulati egységből visszatérve az „alapszerepbe”: a messzeségbe haló, lágy pianók (*Bergeshöh; bewußt*), az „*Und du singst...*” frázisban a nekilendülés és a mesteri melizmák után határozott, szinte élesség nélküli fortéval ér célba. A későbbi – az 1971-esnél egy perccel rövidebb, tizenhárom és fél perces – felvétel lendületesebb, olykor kifejezetten játékos (*Emsig dieses Bächlein eilt*) tónusa és Schiff ritmikai érzékenysége kárpótol a vokális üdeség múlásáért. A záródal pianói változatlanul meggyőzők, ám az összhatást az utolsó „*Was ein liebend Herz...*” fortéjának zord erőszakossága jelentősen lerontja.



Julian Prégardien

(Forrás: <https://www.schubertiade.at>)

Az elmúlt másfél évtized (hangfajtól függetlenül) egyik legkiemelkedőbb interpretációja Julian Prégardien 2014-es – Christoph Schnackertz kísérete – lemezén<sup>41</sup> hallható. A könnyű lírai tenor hang (többek között a crescendók és decrescendók rendkívül arányos és stílusos alkalmazásával) a másodiktól az ötödik dalig tökéletes álmvilágot láttat, a főszereplő hangulatának folyvást hullámzó, légies, illékony, fantáziaszülte képeit – mindezt anélkül, hogy az álmvilág álmataggá, elfolyóvá válna, vagy a dinamika rovására elmosódnának a kontrasztok. Az első dalba (*verwehen; klagen*) és az utolsóba (*bewußt; so weit*)

---

<sup>41</sup> Julian Prégardien – An die Geliebte (z.: Christoph Schnackertz) Myrios Classics 2014.

beiktatott többletmelizmák nem adnak hozzá a dalokhoz (e divatjelenség Barbara Hendricks *Beethoven-dalok*- és Konstantin Krimmel 2023-as *Müllerin*-lemezen<sup>42</sup> is hallható). Ha az interpretáció részletgazdag összképe nem volna ilyen nivós, valamiféle hiányosság elkendőzését lehetne mögöttük gyanítani, mivel azonban a felvétel mindenestül meggyőző, az efféle egyénítések létjogánál nem e lemez örvén kell hosszasabban időzni. A záródal vokális és interpretációs megvalósítása a legsikerültebbek között érdemel helyet: a *See* és a *Bergeshöh* diminuendóiból úgyszólván lehetetlen kihallani, melyik pillanatban hal az énekhang a távolba; a beethoveni *Anlauf* az „*Und du singst*” frázisban nemkülönben példaértékű. A zárás lendületes, de nem heroikus – ezt az énekhang karaktere nem is engedné –, ám e gesztust (kényszermegoldások helyett) az interpretáció egészét belengő álomszerűség pótolja: e felvétel kivételesen hitelessé teszi azon olvasatot, hogy csupán a főszereplő álma dalai üzenetével eltörölni a távolságot.

## **VI. *Lege artis* interpretációk – hiányérzetekkel (1961–2020)**

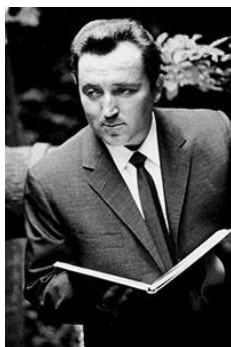
Ami a vokális szépséget illeti, Fritz Wunderlich 1963-as, Heinrich Schmidt kísérte, bécsi koncertfelvétele<sup>43</sup> nehezen túlértékelhető. A hangsúlyok – akárcsak Hermann Prey stúdiófelvételein – jórészt precízek, hibátlanok, ám a harmadik dal jelentés- és atmoszférához hangértékeihez sem az énekessel, sem a kísérőnek nincsen igazi affinitása. A negyedik *Lied* sürgető vágyódása (*Diese Weste werden spielen...*) remekül eltalált, ám a többi strófa differenciálása elmarad – Wunderlich, mint a páratlan hangszépségű énekesek közül nem kevesen, a színek alkalmazása terén nem túl innovatív. Néhány jó rész megoldás és a vokális élmény ellenére az interpretáció a felszínen marad.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Konstantin Krimmel – Schubert: Die schöne Müllerin (z.: Daniel Heide) Alpha 2023.

<sup>43</sup> Fritz Wunderlich – Beethoven, Haydn, R. Strauss (z.: Heinrich Schmidt) Philips (1963) 1988.

<sup>44</sup> Részben hasonló vokális nagyszerűség és csekély árnyaltság érzékelhető Mack Harrell lemezén: Beethoven: An die ferne Geliebte (z.: Coenrad V. Bos) Melotone 1950. A felvétel, pontosabban Harrell vokális nagyszerűsége tagadhatatlan; az intonáció mindvégig pontos, az énekes baritonja sötéten áradó, a ritmika nem kifogásolható. Az első dal túlon túl egyenletes elszántsága, a második záróstrófájának falakat ledöntő nekilendülése megelőlegezi a heroikus zárást, ám e küldetéses határozottságot nemigen ellensúlyozza líra és mélézás.



Fritz Wunderlich

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

Hermann Prey három felvétele közül kettő – az 1961-es Gerald Moore<sup>45</sup> és a 1974-es Leonard Hokanson kíséretével<sup>46</sup> – közös jellemzője a mesteri pontosság. Minden hangérték és hangsúly a helyén van, az 1961-es lemezen a második dal középső strófájának suttogása, a záródalban a *Bergeshöhn* decrescendója, a *Kunstgepräng* és a *Sehnsucht* szépsége megnyerő. Ám ugyanezen a felvételen a gombócos hangadás, az énekest sokszor jellemző *Gaumigkeit* útját állja a harmadik dal szárnyalásának, lefojtja annak légiességét; a negyedikben a „*Diese Weste werden spielen...*” tónusa is túlságosan szűzies és steril. Sajnos mindkét felvétel alaphangját belengi az érzelmes, önsajnálattal átítatott monotónia és passzivitás, ami az egyébként is kimért tempójú – tizenötperces időtartamú – interpretációkat megfosztja attól a lehetőségtől, hogy a líraian elénekelt dalfüzér szintjéről az életre varázsolt dalciklus síkjára emelkedjenek. A Wolfgang Sawallisch kíséretével rögzített, 1988-as élőfelvétel<sup>47</sup> nélkülözi a stúdiófelvételek precizitását, tónusa patetikus, szentimentális és lomha (*Und vor diesen Liedern weicht...*), a megszólaltatást eluralja az öblögető egyhangúság.



Roderick Williams

(Forrás: <https://www.brittenpearsarts.org>)

---

<sup>45</sup> Hermann Prey – Beethoven Songs including An die ferne Geliebte (z.: Gerald Moore) Columbia 1961.

<sup>46</sup> Lied Edition Prey (z.: Leonard Hokanson) Deutsche Grammophon (1974) 2008.

<sup>47</sup> Hermann Prey – Great Singers Live (z.: Wolfgang Sawallisch) BR Klassik (1988) 2012.

Nem jelentős, de stílusos és szép interpretációt rögzített Roderick Williams 2020-ban Iain Burnside kíséretével.<sup>48</sup> Bár a lírai bariton neve nem feltétlenül a beethoveni ciklus révén vonul be a zenetörténetbe, az egy lábjegyzet erejéig – egy évvel később megjelent lemeze okán, amelyen az énekesnők sorában férfiként bátor vállalással a *Frauenliebe und -lebent* szólaltatta meg<sup>49</sup> – alighanem jegyezni fogja. Kellemes *timbre* és jó ritmika mellett talán hangmérnöki döntés folytán takarja be olykor a zongora az énekest. Ahogy számos lemezen, úgy nála is erősen zavaró természetesen azon megoldás, amely a dalokat hat egységre, *trackre* tagolja, ekképp köztük az átmenetet – felülírva a ciklus egy hosszú dallá szervesülő egységét – a darabolással megtöri. Williams interpretációjának erénye a záródal első strófájának remek frázisátkötése, amely – ellentétben a szintén kortárs Daniel Behle felvételének darabosságával – szinte egyetlen legatívára fűzi össze a sorokat; eredeti és hangulatos az első „*Und du singst*” után épp egy gondolatnyival hosszabban tartott szünet, valamint a (nem éppen ideális volumenváltás ellenére) dekoratíván optimista végkicsengés.

Túl későn vette lemezre a dalciklust Ian Bostridge (Antonio Pappano kíséretével)<sup>50</sup> 2020-ban: az eleve leheletkönnyű hang levegősen szólal meg, a regiszterváltások mentén a törések nehezen elfedhetők. Ám mindezt Bostridge minden biznnyal feledtethetné, ha olyan előadóművészi nagyságról tanúskodna e felvétele is, amiről a két nagy Schubert-ciklusban<sup>51</sup> – igaz, sok évvel korábban, intakt hangállapotban – bizonyosságot tett. Ehelyett azonban, bár számos eszközzel *lege artis* él a dalokban, ezek inkább – olykor találomra – ráaggatott karácsonyfadísznek hatnak, nem szervesülnek egységgé. Az első dal álmodozó tónusa álmatag nyafogásba megy át, s noha a második dal középső strófájának monotóniája és a negyedik szellőjátéka és patakcsobogása hiteles, az ötödikben – a „*Nun wohnen die Gatten*” funkciótlan öblösítése után – a „*Kein Frühling erscheint*” hangja kínosan édeskésre sikerül. A záródal első strófáinak intimitása nem hagy kívánnivalót maga után, de az utolsó sorban a *Herz* csúf torokhangja, kivált stúdiófelvétel esetében, kellemetlen. Összességében – mindezen erények

---

<sup>48</sup> Roderick Williams – Schubert: Schwanengesang; Beethoven: An die ferne Geliebte (z.: Iain Burnside) Chandos 2020.

<sup>49</sup> Roderick Williams – Lieder by Brahms & Schumann; Four Songs from Havez by Sally Beamish (z.: Andrew West) Somm 2021.

<sup>50</sup> Ian Bostridge – Beethoven: Songs and Folksongs (z.: Antonio Pappano) Warner Classics 2020.

<sup>51</sup> Ian Bostridge – Schubert: Die schöne Müllerin (z.: Mitsuko Uchida) EMI 2005; Schubert: Winterreise (z.: Leif Ove Andsnes) EMI 2000.

és kisiklások mellett – professzionális daléneklést hallani, nem lenyűgözőt, s nem olyat, ami akár egy pillanatra is életre hívná a daléneklés mögött megbúvó dalciklust.<sup>52</sup>

## VII. Szimptomatikus kisiklások (1974–2022)

Jon Vickers 1974-es előfelvételén – Richard Weitach kíséretével<sup>53</sup> – kifejezetten komótosra veszi a dalciklust, ami így meghaladja a tizenöt percet. Ilyen tempó mellett az énekesnek és kísérőjének bőven lenne ideje olyan kimunkált szerkesztést és árnyalatgazdaságot a hallgató elé tárni, amilyennel Gérard Souzay hasonló időtartamú felvétele remekel. Tény, Vickers legendás *Heldentenorja* olykor lágy lírával szólal meg – a bántó végeredmény nem a materiából fakad. A második dal első strófájának stílustalan zárófortéja betudható a szövegimprovizáció keltette zavarnak (az első két sor helyett a negyedik és ötödik hangzik el), ám a dal túlon túl hősies befejezése kínosan elmázolódik. Az olykor kellemetlenül elkent, j-kkel megtűzdelt szövegejtésen (*an-j-den Büschen; gescheh-j-en*) a hanglemezyártás hőskorát idéző, hatalmas rubatók a harmadik dalban éppenséggel nem javítanak. A negyedik és az ötödik indokolatlanul operás, nem ritkán kifejezetten ízléstelen crescendói mellett a fecskepár-kép szépelgése az infantilizmus határát súrolja. A záródalban a „*Dann vor diesen...*” heroikus pacává, az utolsó *liebend Herz* nyers ordítássá torzul. Összhatásában a megszólaltatás kínosan stílustalan és strukturálatlan masszaként folyik szét.

Az első pillanattól félresiklottak közé sorolható Daniel Behle két (mind 2012-es, Oliver Schnyder,<sup>54</sup> mind a 2022-es, Jan Schultz<sup>55</sup> kísérte) felvétele. A merészen lendületes tempó akár ígéretes is lehetne: az első lemezen szűk, a másodikon bő tizenkét percet tesz ki a dalciklus – ami az időtartamot illeti, Charles Panzéra és Lotte Lehmann felvételét idézhetné a döntés. De a végeredmény sodrás helyett mindössze differenciálatlan iparkodás lesz. A második dal staccatói keményen

---

<sup>52</sup> Az oly jellegzetes tónusban megszólaló, szigetországi tenorok közül Bostridge interpretációjánál értékesebb és sikerültebb Peter Pears előfelvétele: *The Art of Noel Mewton-Wood*. Heritage (1953) 2014. Pears hangadása az angol kórustradíciót idézi, hangszépsége nem lenyűgöző, de a megszólaltatás közvetlensége, intelligenciája és lírai finomsága mindenképpen meggyőző.

<sup>53</sup> Jon Vickers – *My Song Resounds* (z.: Richard Weitach) CBC Records (1974) 2008.

<sup>54</sup> Renate & Daniel Behle – *Generation* (z.: Oliver Schnyder) Capriccio 2012.

<sup>55</sup> Daniel Behle – *Ludwig van Beethoven: Gegenliebe Lieder* (z.: Jan Schultz) Panclassics 2022.

kopognak; a negyedik *Lied* lélektelen rohanása és az ötödik hadarókuplészerű taktírozása után a hatodik záróstrófájában az árnyalatlan sorpár-ismételgetés forténak szánt kiabálással ér véget. Mellékesnek tűnhet – s bár ez volna a felvétel legsúlyosabb hibája –, de a korábbi lemez hangmérnöki munkája alig segít az énekesnek: a szóvégi sz-hangok szigmatizmusa nem ritkán bántó.<sup>56</sup>

Hűvös és színtelen interpretációval, intelligens, ám igencsak közepszerű vokális megoldásokkal kénytelen szembesülni a hallgató Christian Gerhaher 2012-es lemezén (Gerold Huberrel a zongoránál).<sup>57</sup> Hogy az énekesnek a vokális ívépítés nem az erőssége, már az első dal „*Trennend liegen Berg und Tal*” frázisa megmutatja. Hangulatárnyalásra várni szintúgy hiábavaló: a „*Denn vor Liebesklang...*” éppoly kulturált kívülállással csordogál, mint az előző strófák. Az *innere Pein* gyötrelmét és a *Liebesgewalt* hajtóerejét is mindössze elbeszélni halljuk; hasonlóképp lepereg a harmadik dal grafitszürke és a negyedik kedélytelen ideje is. Ez utóbbiban egyetlen árnyalatra lehet felfigyelni, a „*Wieder der Sonne letzter Strahl*” mosolyára, ami ebben a frázisban éppenséggel indokolhatatlan: nem gondtalan vagy lélekmelengető, hanem a reménység hajt elveszejtő napnyugtát kellene látnunk. Az ötödik *Lied* nemkülönben matt (bár tény, utolsó strófájában egy leheletnyit szomorkás) hangja kulcsot adhat a tünet megfejtéséhez: Gerhaher annyira fél az érzelmességtől, hogy az érzés illúzióját is kiiktatja. Mintha nem pontosan e mértanilag nem megvonható, inkább csak érezhető mezsgye felismerésében, az *innenső* terület feltárásában és a túlnan fekvő kerülésében állna a dalénekes egyik feladata. Az utolsó *Lied* képei és lelki folyamatai szintén a kottában maradnak, nem vándorolnak át a lemezre. A zárás nem visszafogott, ellentétben kortársa, Matthias Goerne korábbi felvételének fojtott feszültségével – amit csak a hatodik dal végén enged a felszabadító áradásban oldódni –, mivel Gerhahernek nincs mit visszafognia: az interpretáció nemhogy nem él, de nem is jelenít meg, nem is érzékeltet, pusztán értesítés, steril *Mitteilungsprosa*.

---

<sup>56</sup> Günther Groissböck lemeze inkább csak azért érdemel említést, mert a dalciklust basszisták ritkán tűzik repertoárjukra: Günther Groissböck – *Männerliebe und Leben* (z.: Malcolm Martineau) Gramola 2024. A felvétel vokális és interpretációs szempontból egyaránt kevésbé állja meg a helyét: a hangvezetés hol fojtott és préselt, hol erőfitogtató; az atmoszféra fakóságát klisészerű és néhol szentimentális hangsúlyok törik meg.

<sup>57</sup> Christian Gerhaher – *Ferne Geliebte* – Beethoven, Berg, Haydn, Schönberg (z.: Gerold Huber) Sony 2012.

Andreas Schager 2016-ban, a Frankfurter Operaházban készült – Matthias Fletzberger kísérte – élőfelvétele sokszorosan elhibázott és lehangoló.<sup>58</sup> Ízléspróbáló megoldásokat már az első dalban is hallani, ám a *spähend* crescendója – amitől a hegytetőn szemlélődés groteszk nyaknyújtogatássá torzul – és a *weichet* hangmagamutogatása, nemkülönben a *verwehen* szentimentalizmusa olyan tünetek, amelyekről jó tizenégy percen át szenved a ciklus. A szirupos érzelmesség valamennyi dalon mézeskalács-licércként vonul végig (*Wo die Berge so blau; Wie der Sonne letzter Strahl; Ihr bräutlich Gemach / Die Liebe soll wohnen da drinnen*), s felbukkan jóformán minden olyan képben, amelynél az énekes a gondolat és érzés közvetítése vagy az operettparódia között választhat – Schager döntése az utóbbi mellett következetes: a karzatnak játszik. A harmadik dal staccatói szótagköpködéssé, a negyedik szellőlebegése szótaglökődéssé fajul. A hatodik *Lied*ben az eddig sem szórványos stílusbalesetek összetorlódnak: az indulószerű kezdést a *Geliebte* melizmáinak felcserélése, majd az *abends wieder* és a *süßem Klang* széttrancsírozása után az első „*Nur der Sehnsucht...*” üres zengését követő ismétlés már valósággal ragad a cukormáztól, az első „*liebend Herz*” prózája után a többi csak öncélúan dörög, hogy a zárófrázis önálló esztrádműsorba fulladjon. Konklúzió gyanánt elegendő két stílusmester instrukciója, illetve aforizmaszerű mondata: „*Ne énekeljen egyetlen hangot se, amit előtte nem képzelt el!*” (Elisabeth Schwarzkopf), illetve „*Ordítani mindenki tud...*” (Melis György).

### VIII. Szoprán és mezzoszoprán felvételek (1947–1999)

Alig találni kivetnivalót Iris Vermillion 1999-es lemezfelvételén Peter Stamm kíséretével.<sup>59</sup> Az éneklés mindvégig karcsú és elegáns, egy-egy megoldás – ahogy a záródal „*Nur, nur der Sehnsucht...*” sorában a szoprán a két *nur* tagolása mellett „gondolatban” a hangon marad – egyenesen példaértékű; a harmadik dal hírvivőit arányos árnyalatok érzékeltetik, a crescendók, diminuendók finoman jelzik a hangulati hullámzást. És épp az *érezkeltetik* és *jelzik* állítmányok adják vissza a színvonalas megszólaltatás ellenére – és a záróstrófa diadalának óvatossága miatt – maradó hiányérzetet: a dalciklus alig kel életre, csak félig „történik meg”.

---

<sup>58</sup> Andreas Schager – Beethoven: An die ferne Geliebte (z.: Matthias Fletzberger) Frankfurt am Main, 2016. október 11.

<sup>59</sup> Iris Vermillion – Beethoven Lieder (z.: Peter Stamm) COP 1999.



Gabriela Schubert-Trajkova  
(Forrás: <https://www.discogs.com>)

Lendületos interpretációt hallani Gabriela Schubert-Trajkova 1972-es – Jelena Mindizova kísérete – Beethoven-lemezén,<sup>60</sup> s a sodrás nem is elsősorban a tizenhárom percnél rövidebb időtartamban, hanem a hangvétel intenzitásában rejlik. Olykor a tónus egyenesen megtévesztő, pedig a mezzoszoprán inkább lírai, mint drámai hang tulajdonosa. A vibrato mindvégig erős, szinte operai, de amikor szükséges – így például a második dal „*Möchte ich sein*” soraiban –, az instrumentum karcsún szólal meg. A mélységek mellhangjai szlávosan erőteljesekek, olykor túlságosan is, mert ezáltal néhol olyan frázisok kapnak drámai színeket, amelyek több lírát indokolnának. (Nem egy hang-nagybirtokos mezzoszoprán, például Jelena Obrazcova – többek közt *Frauenliebe und -leben*-lemezén<sup>61</sup> – oly karakterisztikus mellhangjait a kifejezésnek rendelte alá a *Lied*ben.) Ám e stiláris sajátosság mellett és ellenére Schubert-Trajkova felvétele sorsúzott szenvedélyével, széles gesztusú pátoszával, indulatfűtötte lendületével – a záróstrófa nagyívű heroizmusa ezen alaptónus mellett úgyszólván evidencia – figyelmet lankadni nem engedő megszólaltatás. Nem emelkedik ugyan Lotte Lehmann katartikus magaslatára, de a ciklust megszólaltató többi énekesnő – Elena Nikolaidi<sup>62</sup> dinamikailag jól árnyalt, Iris Vermillion professzionális, ám kissé hűvös és Barbara Hendricks némiképp későn rögzített, de jószándékú és rokonszenves, *Hausmusik*-hangulatú<sup>63</sup> – felvételénél (illetve nem kevés tenor vagy bariton lemezénél is) izgalmasabb és egyéniséggel telítettebb interpretáció.

---

<sup>60</sup> Gabriela Schubert-Trajkova – Ludwig van Beethoven Songs (z.: Elena Mindizova) Balkanton 1972.

<sup>61</sup> Elena Obraztsova – Schumann, Mahler (z.: Vazha Chachava) Melodia (1979) 2017.

<sup>62</sup> Elena Nikolaidi – Songs of Beethoven and Schubert (z.: Jan Behr) Columbia 1952.

<sup>63</sup> Barbara Hendricks – Ludwig van Beethoven: Lieder & Volkslieder (z.: Love Derwinger) Arte Verum 2009.



Paul Ulanowsky és Lotte Lehmann  
(Forrás: <https://lottelehmannleague.org>)

*Dichterliebe*-<sup>64</sup> és *Die schöne Müllerin*-felvétele<sup>65</sup> tükrében korántsem meglepő, hogy Lotte Lehmann repertoárjára vette, méghozzá (legalábbis a diszkográfia alapján) első énekesnőként Beethoven tradicionálisan tenorok és baritonok által énekelt dalciklusát – 1947. február 9-én, a New York-i Town Hallban tartott, Paul Ulanowsky kísérete dalestjét lemezen is rögzítették.<sup>66</sup> Lehmann – bő tizenkétperces időtartam mellett – megvalósítja, amit könyvében az *An die ferne Geliebte* interpretációjáról ír: a dalciklus esszenciális eleme a vágyakozó szerelmes művészé, poétává lényegülése. Az első dal „*Singen will ich, Lieder singen*” sorától a vágyódó lélek a képzelőerő szárnyán repülhet, megteremtve a kedvesének ajándékkul festett képeket, számára költött verseket.<sup>67</sup> A második dal középső strófájában a „*Möchte ich sein*” szinte az elveszettség érzésével remeg, a harmadik *Lied* alaptónusa egészen az utolsó sorig pezseg az örömtől. A staccatós és legatós sorok – azzal, hogy a staccatók éppenséggel nem keményen kopognak, hanem szárnylebegést mintáznak – a fantáziacsapongás és a lírai ellágyulás váltakozása után megeredő könnyek (*Meine Tränen ohne Zahl!*) nem önsajnálattal, hanem lelket könnyítve peregnek. A negyedik és az ötödik dal lelkesedése az „*Und Tränen sind all ihr Gewinnen*” sorral sem fordul mély melankóliába; Lehmann „poétává lényegült szerelmes” alapeszméje szerint a középső négy dalból kötött csokorral a költő nem szánalomra akarja hangolni vagy közös zokogásra kívánja bírni kedvesét: a dalokkal a kín tompul, a versek, ha boldogságot nem is hoznak, a fájdalmat – a lelket megtisztítva – alkotássá

---

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

<sup>65</sup> Lotte Lehmann – Schubert: *Die schöne Müllerin* (z.: Paul Ulanowsky) Columbia (1942) 1964.

<sup>66</sup> Lotte Lehmann – *The Town Hall Recitals: 1946, 1947, 1949 & 1950* (z.: Paul Ulanowsky) Eklipse (1947) 1995.

<sup>67</sup> Lotte Lehmann: *Eighteen Song Cycles. Studies in Their Interpretation*. London, 1971.

nemesítik. Az utolsó dal kezdősora, az ajándékátadás gesztusa (*Nimm sie hin denn, diese Lieder*) csendes méltósággal, az „*Und du singst...*” strófája pedig a lelki-szellemi síkon megtalált egyesülés örömeivel cseng. A zárás himnikus, a boldogságos szárnyalás nemcsak a távolságot teszi semmivé, hanem útjából a szerelmeseket elválasztó, zord sors is jobban teszi, ha félreáll. Tény: a viszonylag későn született előfelvétel (Lehmann ekkor hatvanadik évéhez közelített) nem minden ízében „tökéletes”, hiszen néhol feltűnik egy-egy lopott levegő, egy-egy magasságon megrövidülő hangérték, egy-egy jelző- vagy állítmánycsere. De Lehmann érzelmi intenzitása, a szöveg és a harmóniák iránti páratlan érzékenysége, lírai hangulatgazdagsága, lendületének sodrása okán mégis állítható: katartikusabb – s ekképp szellemében autentikusabb és „tökéletesebb” – *An die ferne Geliebte*t aligha találni.

-----

A jelen írásban említett felvételek a Liedinterpretationen youtube csatorna 10/1. számú lejátszási listáján hallgathatók meg:

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