

NÓTÁRI TAMÁS¹
VÁLOGATÁS BEETHOVEN-DALOKBÓL
Hét dal – százhusz év – negyven énekes

„*Ich schreibe nicht gerne Lieder.*” A mondatnak van egy apró szépséghibája; nem tudjuk bizonyosan, hogy Beethoven mondta-e: „*Nem szívesen írok dalt.*” Friedrich Rochlitz tulajdonította neki jóval később; az efféle mondások pedig olykor éppen azért maradnak életben, mert túl jól illenek ahhoz, akiről szólnak. És épp ezért különösen zavaró: Beethoven közel kilencven dalt hagyott hátra.²

És a *Lied* mégsem foglal el nála olyan helyet, mint a szonáta, a kvartett vagy a szimfónia. A sok darabból nem lesz nagy, kényelmes történet: *iuvenilia*, alkalmi és társasági darabok, egymástól távoli remekművek bukkannak fel a pálya különböző pontjain; nincsen lépcsősor, amelyen az ifjú Beethoven felsétálna a későihez. A szám nem cáfolja a mondást – csak furcsábbá teszi. Miért tér vissza újra meg újra ahhoz a műfajhoz, amely nem akar az életmű közepére rendeződni? Az utókor persze sokáig megoldotta a kérdést azzal, hogy egyszerűen máshová nézett: az instrumentális Beethoven akkora árnyékot vetett, hogy a dalok kényelmesen elfértek a peremen. De a peremhelyzet nem értékítélet. A *Lied*-nél a zeneszerző lépéshátrányba kerül: nem ő mondja ki az első szót.

A szonáta első hangja eljátszhatja: ő a teremtés első napja. A *Liedé* nem. Mire Beethoven odaér, valaki már beszélt. Megírta a mondatot, kiosztotta a hosszú és rövid szótagokat, a rímeket, a strófákat; még a jelentés rendje is készen várja. Az instrumentális műben a zene maga jelöli ki az útját – emitt idegen rend várja. A zene nem egyszerűen hozzáadódik a vershez, még kevésbé illusztrálja: újat kell létrehoznia abból, ami már készen áll előtte.³ Innen a régi kritika kínos kettőssége. Beethoven túlságosan kötődik a szóhoz – Beethoven túlságosan szabadon bánik a szóval.

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

² Friedrich Rochlitz: *Für Freunde der Tonkunst*. Leipzig: Carl Cnobloch, 1824–1832; Dietrich Fischer-Dieskau: *Das deutsche Klavierlied*. Berlin: Berlin University Press, 2012, 27; David Hamilton: *Beethoven*. In: Alan Blyth (ed): *Song on Record*, I. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, 17; Amanda Glauert: *Beethoven's Songs and Vocal Style*. In: Glenn Stanley (ed): *The Cambridge Companion to Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 186–199, 187; Leslie Orrey: *The Songs*. In: Denis Arnold–Nigel Fortune (eds): *The Beethoven Companion*. London: Faber and Faber, 1971, 411–439, 436; Albert Leitzmann: *Ludwig van Beethoven. Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen, I. Berichte der Zeitgenossen*. Leipzig: Insel-Verlag, 1921, 228–229.

³ Hans Böttcher: *Beethoven als Liederkomponist*. Augsburg: Dr. Benno Filser Verlag, 1928, 31–38; Dietrich Fischer-Dieskau: *Töne sprechen, Worte klingen. Zur Geschichte und*

Mindkettőt állították; mindkettőre találni bizonyítékot. A hiba nem a bizonyíték minősége – az állítás egyidejűsége. Mert Beethoven és a vers viszonya előbb kezdődik, mint hogy bármiféle kötöttség vagy szabadság hallhatóvá válna: ki kell választania a verset.

1817-ben egy versantológia kapcsán Beethoven azt tanácsolja a komponistának: ismerje a régi és új költőket, és maga válassza ki azt a szöveget, amely számára megfelelő. Választani azonban csak abból lehet, ami eljut hozzá. A vers almanachban érkezhetsz, folyóiratban, *Taschenbuch*-ban, kötetben; kölcsönadhatják, elküldheti szerző, barát, mecénás, kiadó. A Beethoven-könyvtár nem adhat számot mindarról, amit Beethoven olvasott: a könyv mozgott, a lapot továbbadták, a szöveg levált a kötetről. Ludwig Rellstab emlékezésében Beethoven felsóhajt: jó verset találni nehéz. Franz Grillparzerrel már tovább jut, hiszen az operaszöveget is ír számára, a *Melusiné*; de Beethoven szerint mást akar ő, mást a költő. Az almanach megmagyarázhatja, hogyan került a vers az asztalra. Azt nem, miért nem lapozott tovább.⁴

És itt az irodalomtörténet hirtelen elveszíti a térképét. Beethovennek nincs egyetlen olyan költője, akit egyszerűen mellé lehetne kötni, ahogy Schumann mellé Heinét vagy Eichendorffot, Wolf mellé Goethét vagy Mörikét szokás. Ha a választást a költő rangja irányítaná, most rend, Beethovennek pedig sok Schiller-dala volna. Hiszen Beethoven ítéletében ő áll a legmagasabb rangon. 1809-ben, Breitkopf & Härtelhez írott levelében Goethét és Schillert együtt nevezi „*meine Lieblings Dichter*”-nek, Osszián és Homérosz mellett. Csak éppen a daltermés nem hemzseg a Schillerre komponált *Liedektől*.

Ezzel szemben Karl Friedrich Wilhelm Herrosee, Samuel Friedrich Sauter, Christoph August Tiedge, Christian Felix Weiße, Heinrich von Loeben – ma jobbra másodvonalbelinek tartott, némelykor már csak Beethoven révén olvasott költők – ott vannak Beethoven dalai között. A megszokott magyarázat: Beethoven rossz versből jó zenét csinál. Vagyis pontosabban: Beethoven nem költői rangot zenésít meg – verset választ. Goethe kivétel, de nem azért, mert Goethe nagy, és Beethoven nagyra tartja. Schiller neve ezt a magyarázatot már előre megsemmisítette.⁵

Interpretation des Gesangs. Stuttgart–München: Deutsche Verlags-Anstalt – Piper Verlag, 1985, 58–60.

⁴ Matthew A. Pilcher: *Structure, Rhetoric, Imagery: Intersections of Literary Expression and Musical Narrative in the Vocal Works of Beethoven*. PhD Thesis, University of Manchester, 2012, 19–21; Shen-An Lin: *The Lieder of Beethoven: A Stylistic Analysis*. MA Thesis, North Texas State University, 1987, 7–8; Paul Reid: *The Beethoven Song Companion*. Manchester: Manchester University Press, 2007, 1–25.

Beethoven egy helyütt azt kívánja meg a szövegtől, hogy *musikalisch und poetisch* legyen.⁶ A második szóval könnyű együtt élni; az első hamar bajt csinál. 1817-ben azt is mondja: egyes versek alkalmatlanok éneklésre; csupán képet írnak le; inkább festőknek valók, mint zeneszerzőknek.⁷ Mintha ezzel megkaptuk volna a szabályt – amelyet a következő pillanatban saját dalai szegnek meg. Prózaszerű, szabálytalan, nehéz metrumú szövegek; kérdések, imperatívuszok, száraz kijelentések kerülnek zenébe – *Der Wachtelschlag*, *An die Hoffnung*, *Abendlied*. És a leíró költészet sem tiltható ki: az *Adelaide* tájképe zenévé válik. Ekkorra maga a *musikalisch* szó is megváltozott. Egy ellenálló mondat, egy retorikai törés, egy imperatívusz vagy egy kérdés éppúgy zenét kényszeríthet ki, mint a kész dallamosság. Beethovent nem az a szöveg vonzza, amely nélküle már muzsikál, hanem az, amelyikkel dolga akad.

De a választás csak a kezdet. Az *Adelaide* képei mozgássá válnak; a *Seufzer eines Ungeliebten* és a *Gegenliebe* állapotai dramaturgiává; a *Der Kuß* anekdotája jelenetté; az *Abendlied* metafizikája belső történetté. Ami a versben eredmény, a zenében folyamat lehet. A kérdés többé nem az, miért ezt választja – inkább, hogy mit tesz vele. Márpedig a kiválasztott versen belül is választ. Herrosee öt strófájából a *Zärtliche Liebe* körülbelül másfelet visz tovább. Bürger két külön költeménye, a *Seufzer* és a *Gegenliebe* egyetlen kompozíciós történetté nő össze. Másutt strófa tűnik el, szó változik, sor kerül új helyre, vagy egy beethoveni *Ja!* beleszól a költő mondatába.⁸ Közben létrejön egy harmadik alak: az a szöveg, amelyet Beethoven már a kompozíció számára rendezett be. Eddig mindez egyre nagyobb szabadságnak tűnik – aztán 1811. augusztus 23-án Beethoven maga fordítja meg a képet. A Breitkopf & Härtelnek arról ír, hogy ha egy szöveg a zenével már egésszé vált, akár egyetlen szó utólagos cseréje is tönkretelheti, mert az adott szó a zenében addigra nagy jelentést kapott. A komponálás előtt Beethoven szabadon bánik a szóval – a kész műben ugyanaz a szó érinthetetlené válhat. Szabadság és „*dem Wort verpflichtet*”? A szabadság nem szünteti meg a kötöttséget: újat teremt.

⁵ Dietrich Fischer-Dieskau: *Das deutsche Klavierlied*. Berlin: Berlin University Press, 2012, 28–29.

⁶ Matthew A. Pilcher: *Structure, Rhetoric, Imagery: Intersections of Literary Expression and Musical Narrative in the Vocal Works of Beethoven*. PhD Thesis, University of Manchester, 2012, 21; Hans Böttcher: *Beethoven als Liederkomponist*. Augsburg: Dr. Benno Filser Verlag, 1928, 48–50.

⁷ Matthew A. Pilcher: *Structure, Rhetoric, Imagery: Intersections of Literary Expression and Musical Narrative in the Vocal Works of Beethoven*. PhD Thesis, University of Manchester, 2012, 22.

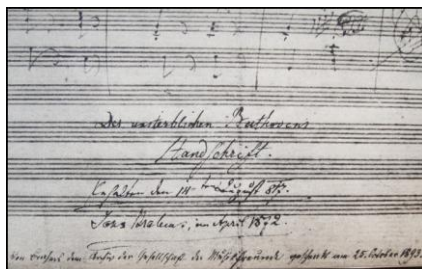
⁸ Hans Böttcher: *Beethoven als Liederkomponist*. Augsburg: Dr. Benno Filser Verlag, 1928, 50–53.

Innen már a formai sokféleség sem rendetlenség. Ha minden szöveg más feltételt teremt, a megoldásnak sincs oka azonosnak lennie. Az egyik dal strófáról strófára ugyanoda tér vissza, a másik variál, a harmadik átkomponált ívben halad; néha ária, kantáta, ballada vagy jelenet felé nő. A hang és a zongora viszonya is változik: nem mindig ugyanaz beszél, nem mindig ugyanaz kísér. Egyszer a művészi pompa, máskor a népdalszerű egyszerűség vonzza Beethovent – de az egyikből nem következik a másik mint magasabb fok. Az *An die Hoffnung* az Op. 32-ben szigorúan strófikus, az Op. 94-ben nagy átkomponált ívvé tágul. Ugyanazok a szavak; más zenei idő. A visszatérés nem jelent automatikusan fejlődést. Még egyetlen mű születése sem feltétlenül egyetlen pillanat: a *Der Kuß* dallamának vázlata 1798 körüli, kidolgozása 1822-ből való, megjelenése 1825-ös. Mi volna a dal „kora”? A kérdés már nem tehető fel válaszigénnyel.

Rochlitz mondata közben maga is megváltozott. „*Ich schreibe nicht gerne Lieder.*” A közel kilencven dal után bajos egyszerű önvallomásként olvasni. De félretenni is kár volna. A *Lied* ugyanis valóban különös helyzetbe hozza Beethovent: mire megérkezik, valaki már kimondta az első szót. A költőé a mondat, a metrum, a rím; Beethovené a választás, a kihagyás, az átrendezés – és végül a zene. Rochlitz mondatát így nem kell cáfolni. Elég mellé tenni a dalokat. Akár igaz lehet – csak már nem ugyanazt jelenti.

Zärtliche Liebe (WoO 123)

Öt strófából másfél maradt. Ennyit vett át Beethoven 1795-ben Karl Friedrich Wilhelm Herrosee költeményéből – hacsak nem már ebben a rövidített alakban ismerte meg. A drezdai-berlini lelkész-költő neve méltán merült feledésbe, a kenetes cím, *Duett eines sich zärtlich liebenden Ehepaares* sem ígért neki különösebb utóéletet. De másfél strófa megmaradt. Előbb a közös élet tüntető egyszerűsége: „*Ich liebe dich, so wie du mich, / Am Abend und am Morgen, / Noch war kein Tag, wo du und ich / Nicht teilten unsre Sorgen.*” Este és reggel, napról napra. Eddig jámbor vallomás – ám e szeretetnek már el kell bírnia valamit. „*Auch waren sie für dich und mich / Geteilt leicht zu ertragen; / Du tröstetest im Kummer mich, / Ich weint' in deine Klagen.*” A megosztott gond könnyebb, a vigasz oda-vissza jár, az egyik panasza a másik könnye. A harmadik, már a versben is elkülönülő dalstrófával más irány nyílik: „*Drum Gottes Segen über dir, / Du, meines Lebens Freude. / Gott schütze dich, erhalt' dich mir, / Schütz und erhalt' uns beide.*”



A dal kéziratának félfóliója

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

A dal 1803-ban megjelent; a kéziratra saját sors várt. Kétlapos fólió, négy oldal:

Beethoven a másodikra és a harmadikra írt. Az első és a negyedik üres maradt – egy ideig. Nem tudjuk, kitől és hogyan került a fólió Schuberthez; azt viszont igen, mit tett vele. A majdani *E-dúr szonáta* ösváltozatának Andantino-tételéhez keresetett sietve kottapapírt, és Beethoven autográfján talált két üres oldalt. Feljegyezte a vázlatot, a negyedik oldalra mindössze négy ütem jutott. Maradt még hely: 1817 júliusában, Schubert apja iskolájában, a Himmelpfortgrundon valamelyik növendék kottairásgyakorlata kitöltötte. Beethoven dala, Schubert szonátavázlata, egy iskolás penzuma: ami ma vitrinbe kívánczik, akkor még papír volt. Augusztusban Schubert kettétépte a fóliót, hogy az Andantino-vázlatot megtartsa; a harmadik és negyedik oldalt Anselm Hüttenbrennernek adta, aki odaírta: „*A halhatatlan Beethoven kézírása. 1817. augusztus 14-én vettem kézhez.*” A félfólió egy bécsi gyűjtőhöz került, aki Brahmsnak adta el 1870-ben. Két évre rá Schubert unokaöccsétől, Eduard Schneidertől a másik lap is Brahms-hoz jutott – a két fél ismét együtt volt. Brahms a maga nevét Hüttenbrenner sora alá jegyezte, és húsz év múlva az autográfot a Gesellschaft der Musikfreunde archívumának ajándékozta.⁹ Schubertnek még használható kottapapír, Hüttenbrennernek Beethoven-relikvia, Brahmsnak már zenetörténet. A fóliót eltépték, kétfelé került, egyesítették, megőrizték – mindez azon dal kottájával történt, mely a végén csak ezt kéri: „*Schütz und erhalt' uns beide.*” Túl pontos, hogy magyarázni kelljen.

Mire a *Zärtliche Liebe* elkezdődik, a találkozás, a fellobbanás már mögöttük van, nincs mit bevallani: két ember szereti egymást, régóta, a hétköznapiak rendjében. Az első három szó (*Ich liebe dich*) bármely szerelmi vallomás kezdete lehetne, csakhogy a sor még véget sem ér, már visszafordul (*so wie du mich*). Én téged, ahogyan te engem. Innen már minden párban jár: este és reggel, *ich* és *du*, végül a gond is, mert abból sem jutott külön. A következő strófa próbára teszi ezt a rendet. Az egyik vigasztal, a másik vele sír, aztán a szerepek megfordulhatnak. A párbeszédes vers két hangja egyetlen

⁹ Otto Erich Deutsch: *The Autograph of Three Masters: Beethoven, Schubert, Brahms*. London: Chiswick Press, 1942.

énekesben találkozik, a kölcsönösség már nem állítás, hanem tapasztalat. És következik valami, amit egyikük sem tud – a megszólított már nem a társ, hanem Isten. A múltból egyszerre jövő lesz, s vele együtt megjelenik, amiről addig hallgatni lehetett: a másik elvesztésének lehetősége. Két szó elég hozzá: „*erhalt' dich mir*” – őrizd meg nekem. A mondat birtokolni akar, közben kimondja a birtoklás tehetetlenségét; aki kér, már tudja: a megőrzés nincs a hatalmában. Az addigi *ich–du* egyensúly egyetlen szóval megbillen: *mir*; a következő sorban a *mir* eltűnik, helyén már *uns* áll: „*Schütz und erhalt' uns beide*”. Nem őt nekem: mindkettőnket; a két ember, aki eddig egymást tartotta meg a gondban, most együtt szorul megőrzésre. Az első szó *ich*, az utolsó *beide*.

A zongora szinte szakadatlan tizenhatodai halkan és természetesen mozognak, ahogyan este után reggel, egyik nap után a másik következik. Az andante itt járás: elég eleven ahhoz, hogy legyen honnan megállni. Ha elsietik, a bánatnak nincs súlya; ha már az elején elnehezítik, a harmadik strófa nem tud új teret nyitni. A gondokkal a kíséret is mozgalmasabb lesz, az első strófa idillje veszít zavartalanságából, az énekszólám közelebb húzódik a beszédhez. A „*Klagen*” már nem ugyanabban az időben szól, mint az „*Am Abend und am Morgen*”. Fermáta. A harmadik szakasz halk gyengédséggel indul, majd ének- és zongoraszólám együtt növekszik, utóbb szinte túlárad. Beethoven az arányokat is eltolja: az áldáskérés és a kóda több teret kap, mint amennyi Herrosee versében jutott e pillanatnak.



Alexander Heinemann
(Forrás: <https://en.wikipedia.org>)

Sophie Sedlmair – a *Fidelio*-Leonoreként debütáló, Sandrinát, Paminát és a Contessát is éneklő, utóbb elsősorban Wagner-énekesnőként jegyzett szoprán – 1902 és 1907 között készült lemezén¹⁰ két és háromnegyed percnél rövidebb idő alatt ér végig a dalon. A fohász hangja már ott van benne, de nem ül rá: a mozgás eleven, az alaptónus

¹⁰ Sophie Sedlmair – The Harold Wayne Collection, Vol. 6 (1902–1907) (z.:?) Symposium (1903) 2011.

határozott, a pátoszt nem húzza panasz vagy érzelmesség felé. Alexander Heinemann 1911-es felvételén¹¹ a pátoszt magára a dalra bízta: a hangvétel intim vallomás; csak a megismételt „*Gott schütze dich...*” sortól csillog a hangban az elvesztés félelmének könnye. Az altmezzó Sigrid Onegin 1919-ben¹² szélesebbre veszi a tempót, az „*Ich weint' in deine Klagen*” fermátája meghosszabbítja a pillanatot, amelyben a panasz még nem engedte át helyét az imának. A megállás is nagyromantikus gesztussá válik, és magával emeli a dalt a vallásos könyörgés határáig, komoly terhet helyezve rá, de az alap elbírja.

Onegin után könnyű volna úgy hinni: az emelkedettséghez idő kell. Heinrich Schlusnus 1932-ben Franz Rupp kíséretével¹³ pontosan két perc alatt cáfolja meg. Feszés tempó, nagy legato, Rupp szigorú tartása: Herrosee érzelmességgel fenyegető egyszerűségéből időtlen méltóság születik. Az árát is hallani. Schlusnus hűvösebb arisztokratizmusa nem engedi egészen személyes közelségbe a fohászt; ami Oneginnél barokká szélesedik, itt gótikaként tör felfelé. Négy évvel később két énekesnő ugyanazon dalban mutatja meg, milyen kevés következik még ebből is. Lotte Lehmann Balogh Ernő,¹⁴ Kirsten Flagstadot Edwin McArthur¹⁵ kíséri: mindkettőjük mellett régi, összeszokott partner áll, illetve ül a zongoránál. Flagstad felvétele meglepően kevésbé hat „történetinek”: intim, letisztult, finoman távolságtartó – mai, és a szó ezúttal nem a jellegtelenség udvarias neve. Lehmann másodpercre annyi idő alatt ér végig, mint Sedlmair, de nála az első két strófa békéje már az, amit el lehet veszíteni; a *Klagen* pianója megsebzí ezt a nyugalmat; a fermátán elidőz, de az igazán fontos pillanat ezután következik. Az „*Erhalt' uns beide*” első megismétlése meleg és bizakodó, aztán védtelenné válik a hang, féltetni kezdi, amit őriz: ami Herrosee soraiban csak lehetőség, Lehmann-nál megtörténik. Karl Erb 1939-ben Bruno Seidler-Winklerrel¹⁵ csaknem ugyanannyi időt kér, mint Schlusnus, de a hasonlóság e ponton véget is ér. Erb törékeny, fehér, szinte vibrátómentes tenorján a dal a parlandó felé hajlik; Schlusnus arisztokratikus tartása helyére oratórium és ima lép: két perc alatt az egyik énekes méltóságot teremt, a másik lemond minden reprezentációról – Beethoven mindkettőt elbírja.

¹¹ Alexander Heinemann – Ausgewählte Aufnahmen 1908–1913 (z.: Leo Braun) Frida-LeiderGesellschaft (1911) 2009.

¹² Sigrid Onégin – Lebendige Vergangenheit, III. (z.: Bruno Seidler-Winkler) Preiser (1919) 1975.

¹³ Heinrich Schlusnus Liederalbum (z.: Franz Rupp) Preiser (1932) 1993.

¹⁴ Lotte Lehmann – Lieder Recordings, I. (1935–1937) (z.: Ernő Balogh) Naxos (1936) 2006.

¹⁵ Flagstad in Song (Recorded 1935–1940) (z.: Edwin McArthur) Nimbus Records (1936) 1995.

¹⁵ Karl Erb Liederalbum (z.: Bruno Seidler-Winkler) Preiser (1939) 1999.



Edwin McArthur és Kirsten Flagstad
(Forrás: <https://www.bruceuffie.com>)

Dietrich Fischer-Dieskau 1955-ben Hertha Klust kíséri.¹⁶ A hangadás szép és kiegyenlítően fedett – olyannyira, hogy a líra lassanként maga alá temeti a különbségeket: semmi nem bánt, de kevés mozdul el. A tíz évvel későbbi salzburgi előfelvételen Gerald Moore mellett¹⁷ ugyanaz a körülbelül két és fél perc már nyugtalanabb: a líra mellé szenvedély lép, az első két strófa békéje nem jut el érintetlenül a harmadikig. Az 1966-os stúdiófelvételen, Jörg Demusszal¹⁸ a hang kevésbé hamvas; élénkebb a tempó; a *Klagen* fermátája azért állít meg, mert előtte már felépült, amit meg kell szakítani. Előtte panasz, utána kérés; Fischer-Dieskau nem tölti ki a kettő közti rést önmagával. 1984-ben Hartmut Höll-lel¹⁹ bő egy és háromnegyed perc alatt ér végig; az első strófa lendületes, parlandós törekénysége olykor Karl Erbet idézi; egy ideig úgy tűnik, az idősödő hang éppen közelebb vitte a dalhoz. A fohásznál azonban valami megkeményedik, az intenzitás deklamációba csúszik, a kérés követel – az énekes túlnövi a könnyörgést.

Svéd Sándor 1956-os, Petri Endrével készült felvétele²⁰ bő három percével nem egyszerűen lassú; Onegin óta ezt már nem lehetne vádként felhozni. A hang kellemetlen lebegését operai ívek nagyítják fel, a pátosz túlnő a szövegen, az intimitás látványosság lesz – Onegin a dal terét tágította ki, Svéd a dalt teríti szét. Mire elérkezik a fohász, nincs hová terebélyesedni, és a túlméretezett érzésből csak giccs marad. Fritz Wunderlich Hubert Giesennel²¹ más csapdába esik. Kevés hang alkalmasabb, hogy az ember megelégedjék azzal, amit hall – s éppen ez a veszély. A *Klagen* feszültség

¹⁶ Dietrich Fischer-Dieskau sings Beethoven Lieder (z.: Hertha Klust) Testament (1955) 1995.

¹⁷ Dietrich Fischer-Dieskau – Die Salzburger Liederabende 1956–1965 (z.: Gerald Moore) Orfeo (1965) 2005.

¹⁸ Dietrich Fischer-Dieskau – Beethoven: Lieder (z.: Jörg Demus) Deutsche Grammophon 1966.

¹⁹ Dietrich Fischer-Dieskau – Beethoven: Lieder (z.: Hartmut Höll) EMI 1984.

²⁰ Svéd Sándor – Beethoven: Lieder (z.: Petri Endre) Hungaroton 1956.

²¹ Fritz Wunderlich – Romantische Lieder (z.: Hubert Giesen) Deutsche Grammophon (1965) 1988.

nélkül múlik el; ha a panasz nem változtatott semmin, a fermáta sem tud mit megszakítani, és a fohásznak sincs miből megszületnie: Wunderlich hangja nem a dalé, Wunderliché.

Jennie Tourel 1970-es dalestjén James Levine mellett²² a hang már nem engedelmeskedik maradéktalanul, a dal mégis friss marad. Christa Ludwig 1994-ben, Charles Spencer kíséretével²³ a *Zärtliche Liebe* nyitotta búcsúkoncertjét, s ettől a régi kölcsönösség verse kilép a szerelmi helyzetéből: a pálya végén művész és közönség közös múltját is megszólítja. A fohász fölött a veszteség új árnyalata lebeg. Búcsúzik, mégis a beteljesülés derűje hallik: amit Herrosee még a jövőtől kér – hogy megmaradjanak egymásnak –, Ludwig és közönsége között már megtörtént. Ami ezután marad, az az emlékezet dolga.

Jonas Kaufmann 2020-ban Helmut Deutsch mellett nem egészen egy és háromnegyed perc alatt végez.²⁴ Kaufmann kedélyes alaptónusát azonban néhány operettbonvivánforte emeli meg, s mire a fohászhoz jut, Beethoven helyett csak egy bárgyú sláger marad. Ian Bostridge és Antonio Pappano hasonlóan fürge tempója sem a sebesség miatt téveszt célt:²⁵ a *Lied* szépelgő bölcsődallá puhul. A 21. századi lemezek közül nem egy éppen ott bukik el, ahol a dal a legártalmatlanabbnak tűnik: az egyszerűsége – túldimenzionál, vagy zsugorít.

Daniel Behle Jan Schultsz mellett közvetlenebb, hitelesen bízik a dalban.²⁶ Annál feltűnőbb az utolsó *beide* díszítése: éppen azon a szón kér magának egy pillanatnyi külön figyelmet az énekes, ahol az addigi *ich* és *du* már *uns beide* lesz – apróság, de a zene egész addigi mozgása ellenében hat. Elīna Garanča Malcolm Martineau-val²⁷ hűvösebb alaptónusból indul; megtartja azt a távolságot, amelyen túl az emelkedettség emlékmű lenne; nem zsugorít, de intim marad, nem duzzaszt, de tartja a pátoszt. A végén pedig ugyanaz marad, ami az első *Ich liebe dich* óta a dal tétje: maradjunk meg egymásnak.

²² Jennie Tourel at Alice Tully Hall (z.: James Levine) Desto (1970) 1971.

²³ Christa Ludwig – Tribute to Vienna (z.: Charles Spencer) RCA Victor Red Seal 1994.

²⁴ Jonas Kaufmann – Selige Stunde (z.: Helmut Deutsch) Sony Classical 2020.

²⁵ Ian Bostridge – Beethoven: Songs and Folksongs (z.: Antonio Pappano) Warner Classics (2019) 2020.

²⁶ Daniel Behle – Beethoven: Gegenliebe Lieder (z.: Jan Schultsz) Pan Classics (2020) 2022.

²⁷ Elīna Garanča – Musical Moments (z.: Malcolm Martineau) Deutsche Grammophon 2020.

Adelaide (Op. 46)

„*Einsam wandelt dein Freund im Frühlingsgarten*” – magányos férfi jár a tavaszi kertben. A 18. század végi olvasó erre aligha kapja fel a fejét. „*Mild vom lieblichen Zauberlicht umflossen, / Das durch wankende Blütenzweige zittert*” – szintén nem Matthisson költői felfedezése. Beethoven már az énekszólam előtt mozgásba hozza a teret: *largetto* hullámoz, lebeg a zongoraszólam. És ott az állítmány, a *wandelt*. Tehát aki ezt érzelmes állóképpé lassítja, már az első szóval szembekerül. A férfi még *dein Freund*, barátod. Mintha ezzel a szóval meg lehetne tartani azt a távolságot, amelyet a képzelete már lebontott. A mondat közeledik valakihez, akit még nem látunk, majd megszólítja: „*Adelaide!*” Friedrich von Matthisson 1790-ben megjelent verse négy szapphói strófa; négyszer *Adelaide* – legnagyobb poétikai invenciója, hogy rálelt az adoniszi sorba passzoló névre.



Friedrich von Matthisson
(Forrás: <https://commons.wikimedia.org>)

A kertben tehát nem volt ott; a férfi nem adja fel, kiterjeszti a keresést. A víztükörben véli látni: „*In der spiegelnden Flut*”. Az Alpok haván: „*im Schnee der Alpen*”. Az alkony felhőiben: „*in des sinkenden Tages Goldgewölken*”. Végül olyan messze tekint, ameddig csak lehet, a csillagboltozatig: „*Im Gefilde der Sterne strahlt dein Bildnis, / Adelaide!*” És itt van a döntő szó: *Bildnis*. Nem *Adelaide*; *Adelaide* képmása. A hullámozás sűrűbb, a harmóniák nyugtalanabbak, a dinamika nő; aztán hirtelen minden visszahúzódik, mintha abban a pillanatban távolodna el, amikor már majdnem el lehetne hinni, a képmás megragadható. Az 1795/96 fordulóján lezárt és Matthissonnak ajánlott dal ismétlései még egyszer végigjárják felhőt és csillagot, hogy ugyanoda érkezzenek: „*Adelaide!*”²⁸ A hölgy egyre több helyen látható. Hogy milyen, arról továbbra sem tudunk semmit.

²⁸ Jennifer Ronyak: *Beethoven within Grasp: The Nineteenth-Century Reception of 'Adelaide'*. *Music & Letters* 97/2 (2016), 249–276.

A szem már megtette, amit tudott; most a fülön a sor: „*Abendlüftchen im zarten Laube flüstern.*” Szellő jár a lombok között. „*Silberglöckchen des Mais im Grase säuseln.*” A füben megrezdül a gyöngyvirág csengettyűje. „*Wellen rauschen und Nachtigallen flöten: / Adelaide!*” Zúg a hullám, dalol a csalogány, és megint ugyanaz a név. Ez még lehetne csinos hangfestő költészet, abból a fajtából, amelyben a természet meglepően jól beszél németül. Beethoven azonban nyugtalanító méretűre növeli. Az *Abendlüftchen* pianissimója után elmozdulnak a harmóniák; a *Wellen rauschen* fortéja fortissimóvá dagad. A férfi ugyanazt hallja vissza benne, amit az imént látott bele vízbe, hóba és csillagba. A címlapon ez állt: zongorakíséretes kantáta. Egyetlen ember beszél, de lassanként mindent megszólaltat maga körül: monodrámakantátaformában.²⁹ Matthisson később nehezményezte, hogy Beethoven dallama háttérbe szorította a versét³⁰ – a sértett nem állított valótlant.

Három strófán át mindent megpróbált. A képek elfogytak. A hangok elfogytak. A hiány nem. „*Einst, o Wunder! entblüht auf meinem Grabe*”. Egyszer majd a sírján virág nő – a szíve hamvából. Igen, a kép ízléspróbáló. De Beethoven nem írja át – továbbviszi. És a következő sor már ráírja minden bíborszíromra ugyanazt a nevet: „*Deutlich schimmert auf jedem Purpurblättchen: / Adelaide!*” A jelen elfogyott, tehát jöhet a jövő, sőt a halál utáni jövő. Beethoven is vált: allegro molto. Zongoralüktetés, felkiáltások, növekvő dinamika; koncertária, szinte cabaletta. A név újra és újra megszólal. Most már érdemes számolni: Matthisson négyszer írta le, Beethoven tizennégyszer énekelteti el. És Adelaide hol van? Mindenhol és sehol. Nem tudjuk, milyen az arca, pedig mindenütt a képét láttuk; nem tudjuk, milyen a hangja, pedig az egész természet az ő nevét mondta – a név egyre nagyobb lett, a személy egyre megfoghatatlanabb. A crescendo után a zongora is visszatalál az első hullámmáshoz: calando, pianissimo. A jövő visszazárult, a sírvirág sem nyílt ki; a kert marad. És benne ugyanaz a férfi, aki annyiszor szólította azt, aki egyszer sem felelt.

Petrarca is keserédes lélekkel járta már a matthisoni utat: az első sziklára festve csalfa képzelettel Laura illanó képét, a vízen, fűvön, bükk törzsén, felhő gomolygásán egyre szépülő édes tévedést; hidegen, holt kőként élő kövön, gondolva, sírva, írva hagyatva – önnön árnyként.

Az 1908-ban, New Jersey-ben született felvételen Evan Williamst³¹ halljuk angol nyelven, zenekari kísérettel. A tenor hangja szépségesen árad; a dalból szűk négyperces koncertszerenád kerekedik, mindazon – a maga korában legitim és a

²⁹ Paul Reid: *The Beethoven Song Companion*. Manchester: Manchester University Press, 2007, 36–37.

³⁰ Friedrich von Matthisson: *Gedichte. Vollständige Ausgabe*. Tübingen: Cotta, 1811, 325.

³¹ Evan Williams – Beethoven: Adelaide (v.:?) Victor 1908.

szerenád-hangolás okán érthető – érzelmességgel, amiben Matthisson verse bővelkedik. Felix Senius 1911-ben, Bruno Weyersberg zongorakíséretével³² rögzítette a dalt. A közel nyolcperces időtartamba, akárcsak Williams esetében, a korabeli technika is beleszólt: az amerikai tenornál a dal egy, német *Fach*-társa két lemezoldalt tölt ki. A „*Wellen rauschen und Nachtigallen flöten*” ismétlésről ismétlésre erősödik, a harmadik strófa utolsó *Adelaide*-ja vágyódva vész a kozmikus térbe. A negyedik szakaszban az „*Einst, o Wunder!*” először rá is csodálkozik a csodára; az ismétlések átadják magukat a megrendülésnek. Csak a váltás marad el: a *largetto* után az *allegro molto* – vajon ez is a lemezoldalak kényszere? Tudor Davies lendületét – akárcsak a két rövid húzást – 1923-ban, Eugene Goossens pálcája alatt,³⁴ a Royal Albert Hall Orchestra kíséretével a négyperces lemezoldal magyarázza: a sehol nem lelt *Adelaidét* drámai hévvel, jól csengő magasságokkal megidézi, s ha már jelen van, elszántan ostromolja.

Heinrich Schlusnus 1930-as, Franz Rupp kísérete felvétele³³ a maga hat percével a megszokásosnál feszesebb. Schlusnus hangadása szabad, szóejtése, mint mindig, precíz és természetes; a strófák perspektívája tágul, ám a zárószakasz az álmokképhez képest robusztusabb a vártnál. Karl Erbnél – 1937-ben, Bruno Seidler-Winkler kíséretével³⁴ – a harmadik strófa mind sürgetőbb vágya a negyedikben nem elnehezül, transzcendenciába fordul.

Peter Anders 1942-ben – Michael Raucheisennel a zongoránál³⁵ – fiatal, de telt lírai tenorjával lágy szellőként szárnyal, operai túlzás nélkül kiszélesedve eleveníti meg a mind távolibb és nagyobb dimenziót öltő képeket. A záróstrófa kevésbé síron túli víziószerű, mint Erbnél, inkább vallomásos – az utolsó „*Adelaide*” pedig, amit szintén ritkán hallani, a perspektívát visszaszűkítve talál haza a kertbe. A korabeli sajtó által oly sokszor Anders-utódként emlegetett Fritz Wunderlich 1962-ben³⁶ ugyanebben a tenorvilágban szólal meg, ám interpretációja – részben kísérőjének, Rolf Reinhardtnak felróhatóan – alig árnyal, a harmadik és a negyedik strófa tempómódosítása pedig jórészt elsikkad.

³² Felix Senius – Beethoven: *Adelaide* (z.: Bruno Weyersberg) Anker 1911.

³⁴ Tudor Davies – Beethoven: *Adelaide* (v.: Eugene Goossens) HMV 1923.

³³ Heinrich Schlusnus *Lieder*album (z.: Franz Rupp) Preiser (1930) 1999.

³⁴ Karl Erb – *Lebendige Vergangenheit*, III. (z.: Bruno Seidler-Winkler) Preiser (1937) 1979.

³⁵ Peter Anders – *Der Mann am Klavier*, 24. (z.: Michael Raucheisen) Membran (1942) 2005.

³⁶ Fritz Wunderlich – *Lieder* (z.: Rolf Reinhardt) SWR Music (1962) 2018.

Jussi Björling 1939-es, Harry Ebert kísérté stúdiófelvételén³⁷ a hang Andersénél lágyabban, simogatóbban olvad, a portamentók olaszosabbak; Björling a futamok bel cantóját kiélvezi. A két évtizeddel későbbi, 1958-as, Frederick Schauwecker kísérté Carnegie Hall-i koncertfelvétel³⁸ már nem ifjonti hangállapotot őriz, viszont drámaibb és dinamikájában szabadabb; a „vokálisan legszebb *Adelaide*-felvétel” cím mégis a korábbi lemezt illeti. Az 1949-es felvételen – a Hollywood Bowl Orchestrával, Izler Solomon pálcája alatt³⁹ – a dal végképp cabalettává változik, az interpretáción előmlik az *Italianità*. Svéd Sándor felvétele⁴⁰ (nála már nem gyanúsíthatjuk a lemezoldalak hosszát) Senius hét és fél percével vetekszik; a hangadás erősen operai és – kivált a harmadik strófa hatalmas, hangrezegtető ismétlésénél – patetikus. A negyedik strófa előbb Falstaff-modorban zeng, majd a megismételt „*der Asche meines Herzens*” frázisa érzelmességbe fordul. Ha ez *Italianità*, úgy e dal tekintetében annak legstílustalanabb válfaja.



Jussi Björling

(Forrás:<https://www.opera-charm.com>)

Hermann Prey 1961-es lemezén – Gerald Moore kíséretével⁴¹ – a szokásos Prey *Gaumigkeit*, a gombócos hangadás összhatásán a komolykodó tónus sem sokat segít.

Az 1971-es, Leonard Hokansonnal közös felvétel⁴² védjegyszerű lágysága már monotóniát, fojtott hangadása kényszer-intimitást szül. Dietrich Fischer-Dieskau Jörg

³⁷ The Very Best of Jussi Björling (z.: Harry Ebert) EMI (1939) 2003.

³⁸ Jussi Björling at Carnegie Hall, New York City, March 2, 1958 (z.: Frederick Schauwecker) RCA (1958) 2016.

³⁹ Jussi Björling – Beethoven: Adelaide (v.: Izler Solomon) Immortal Performances IPCD 1134-3 (Hollywood Bowl, 1949) 2020.

⁴⁰ Svéd Sándor – Beethoven: Lieder (z.: Petri Endre) Hungaroton 1956.

⁴¹ Hermann Prey – Beethoven Songs including An die ferne Geliebte (z.: Gerald Moore) Columbia 1961.

Demusszal⁴⁵ az alaphangszínt nem sötétíti mesterségesen meghittre, így a harmadik dalstrófa ismétléseiben a „*Wellen rauschen*” heroizmus és a „*Silberglöckchen des Mais im Grase säuseln*”, „*Nachtigallen flöten*” intimitása megfér egymás mellett; az „*auf jedem Purpurblättchen*” – talán a szöveg giccsére reflektálva – játékosabb hangsúlyt kap.

Ian Bostridge⁴³ hangjához e dal mindenképp jobban illik, mint akár a *Flohlied*, akár az *Abendlied*. A szokatlanul gyors tempó a fáradtabb hangot sem terheli fölösleges súllyal. A „*Wellen rauschen*” szerencsére nem akar a strófa kulcsmomentuma lenni – aligha volna komolyan vehető Bostridge hangján holmi gigantikus hullámverés –, nem több rövidke lírai színezésnél. Kílóg viszont a strófazáró név és a negyedik strófa első *Purpurblättchen*-ismétlésének sötétítése; a dalt záró *Adelaide* calando-sugallatú öblögetése pedig éppenséggel nem vezet vissza a kerti képbe.

Jonas Kaufmann Helmut Deutsch kíséretével⁴⁴ énekelte lemezre a dalt: a magasságokat alulról el-elkapdosó, éles, kongó – vagy kevésbé kifinomult: pudvás – zengetéssel. A hangfaj sorsán itt már nem Anders vagy Björling felvételeivel összevetve érdemes eltöprengeni, hanem Bostridge ugyanabban az évben készült lemezével: ő egy-egy kisiklás ellenére reálisan mérte a tónust aktuális hangállapotához; Kaufmann megszólaltatásából éppen ez a vokális önjudícium hiányzik. Christian Gerhaher 2012-ben, Gerold Huberrel⁴⁵ kivételesen nem menekül steril kívülállásba, így a dal sem szürkül el teljesen.

Az elmúlt három évtizedben néhány énekesnő, így Anne Sofie von Otter is repertoárjára vette az *Adelaidét*. 2001-es lemezén,⁴⁶ Melvyn Tan fortepiano-kíséretével mindössze öt perc alatt énekli el a dalt; ha a *largetto*-t és az *allegro molto*-t egymáshoz mérjük, a karakterkülönbség félreérthetetlen. A dal melizmáit Beethoven mintha von Otter koloratúr mezzoszopránjára – pontosabban: lent mezzós sötétségű, fent szopránvilágosságú koloratúr *dugazonjára* – komponálta volna. A megismételt „*Wellen rauschen und Nachtigallen flöten*” mosolya nem oldja fel a vágyódást; a záróstrófa ujjongása táncot lejt.

⁴² Lied Edition Prey (z.: Leonard Hokanson) Deutsche Grammophon (1971) 2008. ⁴⁵

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

⁴³ Ian Bostridge – Beethoven: Songs and Folksongs (z.: Antonio Pappano) Warner Classics (2019) 2020.

⁴⁴ Jonas Kaufmann – Selige Stunde (z.: Helmut Deutsch) Sony Classical 2020.

⁴⁵ Christian Gerhaher – Ferne Geliebte – Beethoven, Berg, Haydn, Schönberg (z.: Gerold Huber) Sony 2012.

⁴⁶ Anne Sofie von Otter – Lieder / Mélodies (z.: Melvyn Tan) Archiv Produktion (1999) 2001.

Als die Geliebte sich trennen wollte (WoO 132)

Valère Angélique miatt párbajozott egy férfival, akit megölt, vagy legalábbis mindenki úgy tudja, hogy megölt; ezért barátja, Dupuis házában rejtőzik el, amiről Dupuis felesége, Cécile mit sem tud, de észreveszi, hogy férjének valami titka van, amiből levonja házasságára nézve a legkézenfekvőbb következtetést. Mindeközben Valère arról értesül, hogy Angélique két nappal a párbaj után eltűnt, és pont akkortájt eltűnt egy férfi is, amiből Angélique hűtlenségére vonja le a maga ugyancsak kézenfekvő következtetését. Magára marad, és dalra fakad – franciául: „*Je te perds, fugitive espérance...*”.

Vagy németül: „*Der Hoffnung letzter Schimmer sinkt dahin, / Sie brach die Schwüre all' mit flücht'gem Sinn*” – oda a remény, oda a nő, az eskü már a szélben; s ha így esett, vesszen a boldogság emléke is: „*So schwinde mir zum Trost auch immerdar / Bewußtsein, Bewußtsein, daß ich zu glücklich war!*” Négy sor elég a végleges lemondáshoz. A következő négy annak visszavonásához. „*Was sprach ich? Nein, von diesen meinen Ketten / Kann kein Entschluß, kann keine Macht mich retten*” – mit is beszéltem, nem, e láncot hatalom, szándék el nem oldhatja; sőt, hiába e szakadék (*Ach, selbst am Rande der Verzweiflung / Bleibt ewig, bleibt ewig süß mir die Erinnerung!*), a hajdani boldogság mindörökké édes. Ennél csak a remény állhatatosabb: „*Ha! holde Hoffnung, kehr' zu mir zurücke, / Reg' all mein Feuer auf mit einem Blicke*” – térjen vissza, egyetlen pillantás gyújtsa föl újra a tüzet; a szerelem szenvedése legyen bármekkora (*Der Liebe Leiden seien noch so groß, wer liebt, / Wer liebt, wer liebt, fühlt ganz unglücklich nie sein Los!*), aki szeret, mégsem egész boldogtalan. Most már csak a hűtlen nő hiányzik, hogy ő is kapjon valamit ebből a nagylelkűségből: „*Und du, die treue Lieb' mit Kränkung lohnet, / Fürcht' nicht die Brust, in der dein Bild noch wohnt*”. Nem kell félnie a szívtől, amelyben képe még ott lakozik. Hiszen „*Dich hassen könnte nie dies fühlend' Herz*” – gyűlölni képtelen. „*Vergessen, vergessen?*” – felejteni? „*eh' erliegt es seinem Schmerz.*” Inkább belehal.

Persze nem hal meg; kedvese sem hűtlen – Valère és Angélique végül egymáséi lesznek. François-Benoît Hoffmann *Le Secret* című darabja ugyanis egyfelvonásos, zenés vígjáték, melyet az Opéra-Comique 1796-ban mutatott be, Jean-Pierre Solié zenéjével. A titkos falrekesz éppúgy a gépezet része, mint Cécile féltékenysége és Valère kétségbeesése. Mire a fal kinyílik, a párbaj áldozata életben van, és Angélique ártatlansága is kiderül. A négy strófa ugyanaz marad, csak körülötte változott meg minden.

A falrekesz Párizsban marad; a vers eljut Bécsbe. Stephan von Breuning Bonn óta Beethoven barátja; 1806-ban épp Beethoven operájának szövegén dolgozik. A második *Leonore* librettóját Sonnleithner után ő igazítja, rövidíti, mozgatja; ugyanebből a színházi világból hozza magával Hoffmann románcát is, amelyből német szöveget ír. Beethoven valamikor 1806 májusa és 1809 novembere között zenésíti meg; a nyomtatásban még az *Empfindung bei Lydiens Untreue* cím is hozzátapad.



Stephan von Breuning
(Forrás: <https://www.discogs.com>)

Beethoven pontosan tudja, a vers milyen világból érkezik; csak hogy a *Lied*ben már nincs következő jelenet, amely közölné: választotta nem volt hűtlen. A színpad és a kontextus eltűnik, de a színpadszerű helyzet megmarad. Dúr és moll a hangulatcsapongással együtt váltakozik; a végére még jut egy kis pátosz is. De a zene nem akarja Breuning versezetét naggyá tenni; hagyja, hogy a jótét lélek főhős minden pillanatban kész, új, végső és nagyközhelyű igazságot találjon szerelmi életéhez.

Dietrich Fischer-Dieskau Jörg Demussal⁴⁷ komolyan kezd, nem siet a következő strófák elébe; a másodiknál ellágyul, hiszen az emlékezés már édes; a harmadik lírai fohásszá válik, a reményt szólítja vissza. A negyedik gyengédsége csak a végén tágul egy pillanatra heroikussá: ha felejtani kellene, inkább belehal. Hartmut Höll-lel⁴⁸ kevésbé énekel – a fáradtabb hang jót tesz a dalnak: egyszerre bekerül a színpadi szalonba. Töpreng, remél, kesereg. A „*bleibt ewig süß mir die Erinnerung*” jámborságából vajszívű szerelmes pillant ránk; az „*Ach, holde Hoffnung*” még fohász, a „*Reg’ all mein Feuer*” már tüzes nekihevülés – *dramolette* szalonméretben.

⁴⁷ Dietrich Fischer-Dieskau – Beethoven: An die ferne Geliebte; Lieder (z.: Jörg Demus) Deutsche Grammophon (1966) 2000.

⁴⁸ Dietrich Fischer-Dieskau – Beethoven Lieder (z.: Hartmut Höll) EMI 1984.

Hermann Prey⁴⁹ meri, amitől más Beethoven-dalokban sem tartózkodik: szentimentális. De itt a védjegyszerű *Ohrenschmeichelei* nem felpuhítja, hanem megteremti a dalt. A főhős olyan jóhiszeműen élvezi saját érzelmességét, hogy egyszer csak mulatságossá válik – anélkül, hogy Prey kinevetné. Így e dalban felülmúlja Fischer-Dieskau, hiszen az operett sem ismeretlen terep számára – tudja, meddig vegye komolyan a figurát ahhoz, hogy a néző már egyszerre vele és rajta mosolyoghasson.

Peter Schreier⁵⁰ két és fél perce lassabban bomlik ki, ezért lehet melodramatikusabb. A *Verzweiflung* súlyt kap, a „*Ha!*” színpadiasan elkülönül – Schreier a *Feuerre* már nem terhel pátoszt: a *Ha!* megtette helyette a hatást. A „*dich lassen könnte*” kimondottan zord: egy pillanatra eljártssza, hogyan gyűlölné a nőt, akit az előző és a következő pillanatban persze nem képes gyűlölni – ettől épp vígjátékibb lesz a figura. Az utolsó *seinem* pedig akkora, hogy a fennköltség már saját karikatúráját rajzolja.



Peter Schreier

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

Thomas Pfeiffer⁵¹ Valère minden mondatát elhiszi. Színpadon ez akár elég is volna. Ott a titkos falrekesz, Cécile tévedése, a halottnak hitt ellenfél és a későbbi *happy end* már köré építené a világot. Csakhogy itt nincs darab – a *Lied*nek magának kell megteremtenie a *doppelter Bodent*, amit Pfeiffer elmulaszt.

Roderick Williams⁵² három és fél percig időz Valère baján. Vontatott? Igen. Szinte giccses? Nem vitás. A „*süß mir die Erinnerung*” úgyszólván ragad? Az utolsó strófa

⁴⁹ Hermann Prey – Beethoven: Complete Songs for Voice and Piano (z.: Leonard Hokanson) Capriccio (1987–1989) 2012.

⁵⁰ Peter Schreier – Beethoven: Lieder (z.: Walter Olbertz) Berlin Classics (1970) 2020.

⁵¹ Thomas Pfeiffer – Beethoven und seine „unsterbliche Geliebte” Josephine Brunswick (z.: Felicitas Keil) RBM 1996.

⁵² Roderick Williams – Beethoven: Lieder und Gesänge (z.: Iain Burnside) Signum (2008) 2009.

jámborsága émelyítő? Szerencsére igen. Williams olyan türelemmel, olyan rendületlenül képes kiélvezni ennyi bárgyúságot, hogy a dal saját édessége fordul át komikumba. Nem tesz idézőjelet a főszereplő köré – annyi időt ad neki, hogy a férfi maga tegye ki.

Anne Sofie von Otternél⁵³ a lent mezzoszopránnak, fent szopránnak hangzó, koloratúrdugazon-hang mást mutat meg, mint a tenor vagy a bariton: az agilitás visszaviszi a dalt az arietta közelébe. Egy szerelmében megcsalt, jóra való vígoperafigura indulatait halljuk: sértés és veszteség, kétségbeesés, édes emlék, remény kergeti egymást; a negyedik strófán átcsendül még a hűtlennek szánt fenyegetés is, majd önfeláldozásba oldódik. Williams három és fél, von Otter egy és háromnegyed perce a két végpont. És mit mond erre a kotta? Beethoven instrukciója: *Sehr bewegt*. Nem *geschwind* vagy *lebhaft*. Egyik sem, és mindkettőből valami. Von Otternél egyszerre tempó- és hangulatelőírás.

***Der Kuß* (Op. 128)**

Christian Felix Weiße költeménye 1758-ban jelent meg a *Scherzhafte Lieder* gyűjteményben. Beethoven már 1798 végén elkészítette a dallam teljes vázlatát, majd közel negyedszázadra félretette; 1822 őszén tért vissza hozzá, a Schott Verlag 1825 elején jelentette meg *Ariette* műfajmegjelöléssel. Chloe, a dalban emlegetett nőalak neve, a biedermeier idejére letűnt korszakot hoz magával. Mozarttól az *An Chloe* (KV 524), a *Die Verschweigung* (KV 518), a *Der Zauberer* (KV 472) ugyanebből a világból ismerős: abból, amely etikettszerűen csókról beszél, a többit a társaság műveltségére bízta.

A cím persze előre elárulja a történetet: A csók. Tudjuk tehát, mire készül a férfi; szerencsére ő sem titkolja. Beethoven ehhez élenkséget kér (*mit Lebhaftigkeit*), de sietség nélkül (*jedoch nicht in zu geschwindem Zeitmaße*), és főként tréfát (*scherzend vorgetragen*).



Christian Felix Weiße
(Forrás: <https://saebi.isgv.de>)

⁵³ Anne Sofie von Otter – Lieder / Mélodies (z.: Melvyn Tan) Archiv Produktion (1999) 2001.

Egyedül maradt Chloéval, meg akarta csókolni (*Ich war bei Chloen ganz allein, / Und küssen wollt' ich sie*). Chloe azt felelte, sikoltani fog, hiábavaló minden igyekezet: „*Jedoch sie sprach, sie würde schrein, / Es sei vergebne Müh!*” Chloe következnek tehát, ha jelen volna. Nincs jelen; a férfi idézi. Nem éri be egyszer azzal, hogy a hölgy sikoltással fenyegetőzött. Újra elmondja, majd még egyszer; a crescendo gondoskodik róla, hogy Chloe tiltakozása idővel jelentősebb legyen, mint maga Chloe valaha is volt. Nem Chloe sikolyát halljuk – még nem –, hanem annak próbáját, karikatúráját, ígéretét. És mire ezt észrevesszük, már nem történetet mond: jelenetet játszik. „*Es sei vergebne Müh!*” Elsőre még tiltás; másodszorra ritardando – a figyelmeztetés ekkor már meglepően ráérős. A férfi mindenesetre úgy érzi, eljött az ő pillanata. Megkockáztatja: a csók elcsattan (*Ich wagt' es doch und küßte sie / Trotz ihrer Gegenwehr*).

És itt akár vége is lehetne. A férfi azonban kilép és kiszól a történetből: „*Und schrie sie nicht?*” Szinte színpadi „félre”. Maga mondja ki, amit a nézőtérről már valaki közbevetne: ugyan kérem, és a lány nem sikoltott? Beethoven pedig bőséges időt ad ennek a néhány szónak, mintha a válasz igencsak kényes volna. Majd a tempo: „*Jawohl, sie schrie*” – és fölötte: *lächelnd*. A férfi mosolyog. A mondat folytatódik. „*Doch lange hinterher*” – sokkal később. Eddig vígjáték. Majd megint: *lange*. Megint. Megint. A végtelenségig. A vígjáték bohózatba fordul. Közben forte, sforzando, az énekhang mind magasabban jár, a zongora tizenhatodai pedig olyan szorgalmasan lihegnek, hogy a címbeli csók kezd meglehetősen tágan értelmezhető fogalommal válni. Mire a *hinterher* megérkezik, a hallgatónak aligha a kronológia az első gondja. Az 1826-os *Caecilia* kritikusa okkal emelte ki a metrumváltást, az álpátoszt és a *lange* kotkodácsoló ismétlését.⁵⁴

Weißé eredetijében a férfi még ezt mondta: „*Wie oft? fällt mir nicht ein!*” – hányszor csókolta meg Chloét, arra már nem emlékszik. A Beethoven által használt változat nyersebb: *trotz ihrer Gegenwehr*. Szemérem? Kacérság? Valódi vonakodás? „*Pugnabit primo fortassis, et 'improbe' dicet: / Pugnando vinci se tamen illa volet*” – először tán küzd, s mondja: szemtelen! De küzdve is csak a győztesre vár. „*Oscula qui sumpsit, si non et cetera sumet, / Haec quoque, quae data sunt, perdere dignus erit*” – ki elvette a csókot, s ott megáll, a csókot is méltán veszti. „*Vim licet appelles: grata est vis ista puellis: / Quod iuvat, invitae saepe dedisse volunt*” – erőszaknak nevezd, kedves erőszak a lánynak, gyönyör bár neki is, vonakodva adja. Nem, Weißé semmi

⁵⁴ Ignaz Xaver von Seyfried: *Beethoven Ariette: 'Ich war bey Chloen ganz allein' mit Clavier- oder Guitarre-Begleitung*. *Caecilia* 5 (1826), 250–251. ⁵⁸ Ovidius: *Ars amatoria* 1, 665–666; 669–670; 673–674.

affélét nem mond, mint az *Ars Amatoria*.⁵⁸ És Beethoven? Attól függ, milyen Chloét idézett az énekes, és milyen férfit hallottunk.

Alexander Heinemann 1910-ben, Bruno Seidler-Winkler kíséretével énekelt lemezre a dalt. A két és fél perc komótosabban bontja ki Chloe és széptevője históriáját; a poentírozás az „*und küßte sie*” után az utolsó sorokban remek rubatoérzéssel tetőz: az elnyújtott, komikusan nagylevegős *langék* után a záró „*...lange, lange hinterher*” egyszer csak vágtnézni kezd.⁵⁵ Egy másik korai, 1912-ben Arthur Van Eweyk amerikai basszbaritonnal és Charles Albert Bakerrel felvett lemez⁵⁶ nem egészen két percétől a későbbi felvételek is mindössze néhány másodperccel térnek el. A könnyed hangadás és az idiomatikus szövegejtés bőven feledteti a rögzítés korát.

Lotte Lehmann-nal 1941 nyarán stúdióban,⁵⁷ illetve ősszel rádióadásban⁵⁸ is rögzítették a dalt, mindkét alkalommal Paul Ulanowsky kíséretével. A közeledés és a tiltakozás után a „*Jawohl sie schrie, sie schrie*” hangja nyitva hagyja, mi is lehetett a sikoly oka. A három *doch* mosolya a fokozást erősítő, nyomatékos szünetekkel a végtelen „*Doch lange, lange, lange, lange, lange, lange, lange, lange, lange, lange hinterher*” sort készíti elő: az ötödik, hatodik és hetedik *lange* színe már nem hagy kételyt sem a sikoly, sem a „csók” természete felől – Walter Legge *bon mot*-ját igazolva, mely szerint „Lehmann pályája során egyetlen szűzies hangot sem énekelt”. Lehmann után annál feltűnőbb, milyen kevés szereplő marad Walther Ludwig⁵⁹ színpadán. 1943-ban a férfierejében biztos, hetyke tónusában szólal meg a dal: a lány vonakodásának hangja differenciálatlan, a csók elcsattan, de a zárlatból csak egyhangú hengegés marad.

Dietrich Fischer-Dieskaunál Hertha Klusttal⁶⁰ a kezdés (*Ich war bei Chloen...*) nem csupán hamvas-üdén cseng, de egyenesen rajongó hévvel szólal meg; a lány mezzofortéban idézett tiltakozása aligha megjátszott – a „*küßte sie*” játszi öröme határozott *Gegenwehr*-akadályt győz le, s jut el a megszerzett diadal tanulságáig. A Jörg Demusszal⁶⁵ felvett dal alaphangja már anekdotikusabb, a sokszor lejátszott

⁵⁵ Alexander Heinemann – Ausgewählte Aufnahmen 1908–1913 (z.: Bruno Seidler-Winkler) Frida-Leider-Gesellschaft (1910) 2009.

⁵⁶ Arthur Van Eweyk – Beethoven: Der Kuß (z.: Charles Albert Baker) Victor 1912.

⁵⁷ A Tribute to Lotte Lehmann (z.: Paul Ulanowsky) Columbia (1941) 1963.

⁵⁸ Lotte Lehmann – The Complete 1941 Radio Recital Cycle (z.: Paul Ulanowsky) Archipel (1941) 2003.

⁵⁹ Walther Ludwig – Der Mann am Klavier, 25. (z.: Michael Raucheisen) Membran (1943) 2005.

⁶⁰ Dietrich Fischer-Dieskau sings Beethoven Lieder (z.: Hertha Klust) Testament (1955) 1995. ⁶⁵ Dietrich Fischer-Dieskau – Beethoven: An die ferne Geliebte; Lieder (z.: Jörg Demus) Deutsche Grammophon (1966) 2000.

játszmát summázza – hódítónk sok mindenben lehet már túl, akárcsak az énekes Almaviva gróf és Don Giovanni szerepén.

Fritz Wunderlichnél⁶¹ a jelenet korántsem *scena buffának* indul. A lány vonakodik, a „*Sie würde schrein*” mindegyike valódi felháborodást tükröz; a fiú sem éppen magabiztos, vagy legalábbis elbizonytalanodik. Az „*Ich küßte sie*” lírai vágybeteljesülés, talán részéről is az első csók naivitásának, nem az önelégültség vagy a jól sikerült csel hangján szólal meg – ebben a történetben a fiú is első lépéseit teszi az *ars amatoria* útján. A *Gegenwehr* itt valódi ellenállás, az első „*Sie schrie, sie schrie*” pedig még akár azt is sejtethetné, hogy a lány segítségért kiáltott. A komikum végül éppen az addigi visszafogottság miatt tör elő: Wunderlich a kilenc *lange* közül a nyolcadikat nyomatékosítja, a többit Beethovenre bízva. Gabriela Schubert-Trajkova 1972-es felvételén⁶² az „*Es sei vergebne Müh*” kacéran kacag: a lány színleg hárítja a közeledést, de aligha akarja elriasztani a fiút. A két „*küßte sie*” olyan villámsebes, odakapott gesztus, mint amikor valaki épp csak egy aprócska csókot lop, és ott meg is áll.



Walter Berry

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

Walter Berry 1965-ös felvétele⁶³ Gerald Moore-ral Wunderlich ellenpontja: az első hangtól pereg az arietta-film. A „*küssen, küssen, küssen wollt' ich sie*” ismétlések lábujjhegyen a lány háta mögé lopkodnak; az első „*sie würde schrei'n*” kokett, felszegett fejű, az utolsó viszont már olyan túlzó, hogy bizton tudni: csak a fiú hevületét akarja szítani – ahogy a második, elnyújtott, kissé doromboló *vergeb'ne Müh'* is. Chloe úgy hagyja magát meghódítani, hogy közben ő diktálja a hódítás menetét. A csók – kivált a megismételt „*küßte sie*” – jól sikerült, pajkos és pajzán csíny. A *Doch, doch, doch* egyre suttogóbb szavai közé nyomatékos szünetek ékelődnek; a második *lange hinterher* kényeskedően elvékonyodik, aztán a dal nevetve, bursikóz tónusban áradhat tovább. Wunderlichnél a zene húzza komédiába a jelenetet;

⁶¹ Fritz Wunderlich – Ich liebe dich (z.: Hubert Giesen) Deutsche Grammophon (1965) 1966.

⁶² Gabriela Schubert-Traykova: Opera Recital (z.: Elena Mindizova) Balkanton 1972.

⁶³ Walter Berry – A Most Unusual Song Recital (z.: Gerald Moore) Seraphim (1965) 1969.

Berrynél a két szereplő kezdettől buffa-figura.

Anne Sofie von Otter⁶⁴ tónusa – Melvyn Tan kíséretével – az első hangtól rokokó galantéria legjava. Amit az előző felvételek férfi és Chloe viszonyaként játszottak végig, nála visszaoldódik a gáláns játékba, a Mozart-dalok világába. Az „*Es sei vergebne Müh*” könnyed és tovaillanó kacérsága, a „*küßte sie*” a szalagtolvaj, szertelen *Cherubin d’amore* diadala; utána a „*Jawohl sie schrie*” sortól a dal az átlagos tempónál jóval frissebben kacag. Itt már aligha érdemes eldönteni, ki hódít meg kit: maga a szerepcsere a flört.

Seufzer eines Ungeliebten – Gegenliebe (WoO 118)

Valami hiba csúszott a világ rendjébe. Legalábbis az embernek, aki Beethoven dalának első hangjai után szót kér, ez a meggyőződése. Nem szerelmi vallomással kezd; panaszt tesz legfelsőbb helyen: „*Hast du nicht Liebe zugemessen / Dem Leben jeder Kreatur? / Warum bin ich allein vergessen, / Auch meine Mutter du! du Natur?*” – hát nem mértél szeretetet minden teremtménynek; kifelejtettél, miért épp engem? A címzett maga a Természet, aki ráadásul anya – s épp ezen adományt megtagadni méltatlan. Recitativo mollban, néhány zongoraakkord, kérdés, közbeszólás, újabb kérdés. A férfi megáll a *Naturnál*. A Természet nem válaszol – működése tárul fel.

A dúr andantinóval a világrend helyreáll: „*Wo lebte wohl in Forst und Hürde, / Und wo in Luft und Meer, ein Tier, / Das nimmermehr geliebet würde?*” – nincs oly állat, erdő-, karám-, lég vagy vízlakó, melyet senki ne szeretne. A zongoraszólam lendületben van, a Természet nem vitatkozik, teszi a dolgát. Ez persze a panaszosnak a lehető legrosszabb hír: „*Geliebt wird alles / wird alles außer mir, / ja alles außer mir!*”

A szeretet közös, mindenkié – de nem az övé: a világrend minden ismételéssel megbízhatóbb, s az egyetlen kivétel mind képtelenebb. Az állatok után még volna remény – talán a növényvilág... „*Wenngleich im Hain, auf Flur und Matten / Sich Baum und Staude, Moos und Kraut / Durch Liebe und Gegenliebe gatten*” – ligeten, mezőn, réten a fa, cserje, moha, fű mind szeret, viszontszeret, párra lel. Csak hozzá, a panaszoshoz nem lép ara: „*Vermählt sich mir doch keine Braut.*” A legédesebb ösztön mézgyümölcsöt nem terem (*Mir wächst vom süßesten der Triebe / Nie Honigfrucht zur Lust heran*); a viszontszerelem hiányzik: „*Denn ach! mir mangelt Gegenliebe*” – de csak az Egyetlené: „*Die Eine, nur Eine gewähren kann*”. A teljes élővilág és a kozmosz egyetlen személyre zsugorodik.

⁶⁴ Anne Sofie von Otter – Lieder / Mélodies (z.: Melvyn Tan) Archiv Produktion (1999) 2001.

Az előző rész utolsó nagy szava a *Gegenliebe*, a viszonzserelem – a következő rész címe: *Gegenliebe*. De Beethoven nem adja ilyen könnyen a menyasszonyt: „*Wüßt’ ich...*” – ha tudnám, bár tudnám... Zongora. Még egyszer: „*Wüßt’ ich...*”. A cím ígér, az első szó visszaveszi az ígéretet. A férfi továbbra sem tudja, szeretik-e. Csakhogy, amikor végre elindul az allegretto, nem a bizonyosság felé szökell – a feltételes mód kap zenét.

Ha tudnám, egy kicsit is szeretsz, egy parányit – „*Wüßt’ ich, wüßt’ ich, daß du mich / Lieb und wert ein bißchen hieltest / Und von dem, was ich für dich, / Nur ein Hundertteilchen fühltest*”. Csak századrésznit – ígéretes árfolyam a remény számára: válaszod félútig elem sietne (*Daß dein Dank hübsch meinem Gruß / Halben Wegs entgegen käme*). Majd az örömmel viszonzott csók esélye: „*Und dein Mund den Wechselkuß / Gerne gäb’ und wiedernähme*.” És közben Beethoven dúr-allegrettója úgy jár-kelel ebben a feltételes világban, mintha teljesen természetes lakóhely lenne. Bürger továbbra is azt írja: ha... – Beethoven úgy komponál, mintha igen volna. Két strófán át épül a feltételezés – s immár következményt követel. „*Dann, o Himmel, außer sich, / Würde ganz mein Herz zerlodern!*” – örömtűzben elporladt szív, extázis, testestül-lelkestül – „*Leib und Leben könnt’ ich dich / Nicht vergebens lassen fodern!*” Mire a szív fellobban, Beethoven már mindent eligazított: nem a „*Dann...*” találja fel a beteljesülés hangját – a „*Wüßt’ ich*” már meghozta.

És ha az álmodozó saját ügyét már képzeletben megoldotta, mások számára is megfogalmazza a tételt. „*Gegengunst erhöhet Gunst / Liebe nähret Gegenliebe / Und entflammt zu Feuersbrunst, / Was ein Aschenfünkchen bliebe*” – a viszonzás, a viszonzserelem fellobbantja, ami csak szikraként parázslana. Kívülállóként figyelte, hogyan működik a *Liebe* és a *Gegenliebe* – most már belülről véli tudni. És egyszer csak megint ott lebeg az a két szó, amelyből minden indult: „*Wüßt’ ich...*”



Gottfried August Bürger
(Forrás:<http://www.goethezeitportal.de>)

A beethoveni *Anlauf* még egyszer végigküldi a férfit az egész *Gegenliebe*n.

Megint „*Wüßt' ich...*”; megint elképzei, milyen volna, ha a nő „*lieb und wert ein bißchen*” tartaná, ha „*ein Hundertteilchen*” visszaérkezne; ha félútig elébe jönne a *Gruß*, oda-vissza járna a *Wechselkuß*. Aztán megint „*Dann, o Himmel...*”, a fellobbanó szív, az élet felajánlása, végül a *Gegengunst* és *Gegenliebe* tűz–szikra-törvénye. A szöveg feltételelességéből egy szó sem tűnt el, de a zene másodszor már hazatér a Cdúrba. Nem viszi vissza a férfit a nyitó c-moll vádirathoz; nem ébreszti föl, nem közli vele utólag: mindez csak képzelődés volt. A vége ráadásul nem szerelmi tűzijáték: a zongora diminuendóval, pianóban teszi ki a pontot – Beethoven mindenesetre ott hagyja abban a világban, amelyet a feltételes mód számára megnyitott. S hogy viszonszeretheti-e az Egyetlen? Nem tudjuk. A férfi sem. De még a költő sem tudja biztosan.

Merthogy Gottfried August Bürger nem ugyanabba a versbe foglalta a panaszt és a feltételes választ. A *Seufzer eines Ungeliebten* és a *Gegenliebe* két külön költemény. Mindkettő 1774 tavaszáról való, de nem együtt jelentek meg – a *Gegenliebe* 1775-ben, a *Seufzer* 1776-ban. 1778-ban a *Gedichte*-kötetben Bürger egymás mögé teszi őket – a *Seufzer* végi hiány már a *Gegenliebe* viszonzásesélye felé mutat. Beethoven azonban 1794–95 táján, a komponálás idején együtt gondolkodik a két szövegről; a Kafkavázlatkönyv ugyanazon kompozíció részeként mutatja őket. 1822-ben, amikor Petersnek műveket kínál, nem két Bürger-dalt ajánl fel: „*Hast du nicht Liebe zugemessen [...] und darauf Wüßt ich...*”.⁶⁵ *Darauf* – a kapcsolat nem kiadói ragasztás: Beethoven egyetlen kompozícióvá, egyetlen történetté teszi a kettőt; az énekhangnak színpadot teremtve. Recitativóval, lassú cavatinával, fürge cabalettával; az egész akár koncertária – Mozart *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte* (KV 520) operát idéző világa sincs messze –, a zongoraszólam egy zenekari partitúra átirata is lehetne.⁶⁶

Hermann Prey⁶⁷ recitativo lamentosóval nyit; a „*Wo lebte wohl...*” panaszosan kérdez. A zongora könnyedebb lesz, a tempó nem gyorsul: megmarad a gyengéd lamentotónus, sőt, az utolsó *Seufzer*-strófára (*Mir wächst vom süßesten der Triebe...*)

⁶⁵ Ludwig van Beethoven: *Briefwechsel. Gesamtausgabe, IV. 1817–1822*. München: G. Henle Verlag, 1996, Nr. 1468.

⁶⁶ Leslie Orrey: *The Songs*. In: Denis Arnold–Nigel Fortune (eds): *The Beethoven Companion*. London: Faber and Faber, 1971, 411–439, 419; Paul Reid: *The Beethoven Song Companion*. Manchester: Manchester University Press, 2007, 255–257.

⁶⁷ Hermann Prey – Beethoven: *Complete Songs for Voice and Piano* (z.: Leonard Hokanson) Capriccio (1987–1989) 2012.

még bánatosabb lesz. Így az első „*Wüßt' ich...*” lemondó sóhajában – a cabaletta élénkebb, de még aligha vidámabb – még a *casus irrealis* uralkodik. Az ismétlés már mer álmodni; a „*Dann, o Himmel...*” diadalmas *casus potentialis*ba fordul. A várva várt személy jelenlétét nem érezni – ellentétben fia, Florian Prey felvételével,⁶⁸ aki tudatosan nem az apa tónusát követi. Indulatos, drámai kezdés után az „*Auch meine Mutter du!*” tiszteletteljes, de vádló; a „*Wo lebte...*” tételes bizonyítéksorrá lesz, egészen a *keine Brautig*. A „*mir mangelt Gegenliebe*” pillanatában az indulat hátrébb húzódik, a hiány marad. A „*Wüßt' ich*”-nél megpillantja a belépő nőt – az allegretto mind sürgetőbben rohamoz; az ismétlésben közelebb lép; a záróstrófa alighanem célt is ér a választottnál.

Dietrich Fischer-Dieskau Jörg Demusszal⁶⁹ a „*Wo lebte wohl...*” alatt elgondolkodva járja végig a Természet rendjét; nem sajnálja magát, inkább tudomásul veszi, hogy minden új példa ellene szól. A „*Wenngleich...*” már a „*Vermählt sich mir doch keine Braut*” felé készíti a gondolatot. A „*Denn ach! mir mangelt Gegenliebe*” viszont vágyódik: a hiány mellett azt is hallani: ennek az embernek volna mit adnia. Az első „*Wüßt' ich...*” kérdőn, kissé követelőn indul. Aztán a cabaletta könnyebb mozgása egyszerűen átveszi a dalt: Fischer-Dieskau nem tesz hozzá külön derűt, de mire elér a „*Dann, o Himmel...*”-hez, a *dann* csak kimondja, amit az allegretto egy ideje tud. Hartmut Höll-lel⁷⁰ a dal parlandósabb, olykor deklamálóbb, de most sem engedi, hogy a szöveg kínálkozó önsajnálata ráüljön a *Seufzerre*. A két „*Wüßt' ich*” nagy lendülettel felível, aztán a gyors rész egyszer csak kecsesen lépni kezd, szinte táncol. Az ismétlés már nem bizonyít; lebeg, sodor, a második „*Dann, o Himmel...*” pedig mosolyog.

Peter Schreier Walter Olbertz mellett⁷¹ az első részben panaszos, olykor már önsajnáló; a „*Wo lebte wohl...*” szépen, pontosan leírja a Természet rendjét. A „*Denn ach!*” fájdalmas felkiáltás; a „*Wüßt' ich...*” nem annyira elképzei a viszonzást, mint inkább kéri, kiudvarolja, kegyként reméli. Schiff Andrással⁷⁷ a tónus oldottabb, nemcsak a dalban, az egész lemezen. A gyengéd hangsúly összenöveszti a *Liebet* és a *Gegenliebet* – a „*keine Braut*” csak az ismétléskor kap nyomatékot, elsőre nem áll a *Liebe* és a *Gegenliebe* közé. A „*Denn ach!*” drámai felkiáltása már nem a panaszhangból nő ki: mintha már volna mit, kit elveszíteni. Az allegretto – Schiffnek is hála – könnyedebb

⁶⁸ Florian Prey – Beethoven: Complete Works – Songs IV. (z.: Norbert Groh) Brilliant Classics 2007.

⁶⁹ Dietrich Fischer-Dieskau – Beethoven: An die ferne Geliebte; Lieder (z.: Jörg Demus) Deutsche Grammophon (1966) 2000.

⁷⁰ Dietrich Fischer-Dieskau – Beethoven Lieder (z.: Hartmut Höll) EMI (1982) 1984.

⁷¹ Peter Schreier – Beethoven: Lieder (z.: Walter Olbertz) Berlin Classics (1970) 2020. ⁷⁷ Peter Schreier – An die ferne Geliebte / Beethoven Lieder (z.: András Schiff) Decca (1994) 1996.

táncot lejt. De a *Liebe* és a *Gegenliebe* már egymásra talált – előbb, mint a férfi és az a bizonyos *Eine*.

Roderick Williams⁷² *Seufzer*jében a kezdés nem lamento, nem is számonkérés. A „*Wo lebte...*” sem válik vádbeszéddé; a „*doch keine Braut*” inkább saját sorsának csendes következménye. A *Wüßt' ich*-nél azonban Ann Murray veszi át a szólamot. Zeneileg könnyű elfogadni: a szubrett-hang jól áll a második résznek. A *Gegenliebe* nem a nő válasza; ugyanaz a férfi képzelet tovább, mi volna, ha viszonzszeretnék – két énekessel ez a belső feltétel külső párbeszéddé válik, szinte meg is szűnik egyetlen dal lenni. De ha nem mindenáron a dramatikát keressük a dalban, ha engedjük minden mély vagy annak vélt gondolattól függetlenül a recitativo–cavatina–cabaletta hármását kvázi öncélként, duettben hatni és élni, megél.



Anne Sofie von Otter
(Forrás: <https://myscena.org>)

Anne Sofie von Otternél és Melvyn Tannál⁷³ a *Seufzer* drámai kérdéssel, nem lamentóval kezdődik – Hermann Prey hét percével szemben a szűk öt és fél perc eleve más mozgást teremt. Az „*in Luft und Meer*” számonkérő; az első „*das nimmermehr geliebet würde*” panaszkodik, a második rácsodálkozik, milyen képtelen is a maga kivételes, szeretetlen helyzete. Az első „*außer mir*” apró melizmája kimozdítja a pusztá kesergésből – más énekesnél a díszítés elsikkad. A „*Wenngleich...*” már durcás felvetés; a „*Vermählt sich mir doch keine Braut*” elsőre duzzog, másodszorra szubrettöntudattal kér számon. A „*Nie wächst Honigfrucht zur Lust heran*” álnaivan sértett és kérdő: mintha a panasznak az volna a dolga, hogy végre kiprovokáljon valamilyen választ. Az első „*Wüßt' ich...*” szinte súgva hangzik el. A második már felderül, majdnem nevet, s a kettő között a hangváltás, a gesztus előbb történik meg, mint a szó. Innen von Otter kecsesen végigszökell a cabalettán; a hang cseng-bong, a „*Feuersbrunst*” és az „*Aschenfünkchen*” nagy tűzéből gracióz kerti tűzijáték lesz. A

⁷² Roderick Williams–Ann Murray – Beethoven: Lieder und Gesänge (z.: Iain Burnside) Signum (2008) 2009.

⁷³ Anne Sofie von Otter – Lieder / Mélodies (z.: Melvyn Tan) Archiv Produktion (1999) 2001.

teljes ismétlés már nem ugyanazt próbálja előlről: a „*wiedernähme*” melizmája már legyezőjáték. Nem egy reménytelenül vágyódó, szerencsétlen teremtes panaszkodott, hogy aztán a *Gegenliebe* hirtelen átlényegítse. Csábítani akar – ezért a panasz: a duzzogás, az álnaiv kérdések, a büszke számonkérés ugyanoda tartottak, ahová a cabaletta könnyed mozgása.

Andenken (WoO 136)

Hét ütem után már Friedrich von Matthisson világában vagyunk. „*Ich denke dein, / Wenn durch den Hain / Der Nachtigallen / Akkorde schallen!*” Liget, csalogányakkordok és a „rád gondolk” – eddig a kései 18. század lírájának kellékei. Amikor újra kimondja, „*Ich denke dein*”, már este van: „*Im Dämmerchein / Der Abendhelle / Am Schattenquelle!*” A világ elcsendesedett, de a másik még nem került közelebb. A harmadik „*Ich denke dein*” mögül eltűnik a világ is: „*Mit süßer Pein, / Mit bangem Sehnen / Und heißen Tränen!*” – csak az maradt, ami vele, benne történik, az édes kín, a reszkető vágy, a forró könny.

Mindegyik végén ugyanaz az ember áll a kérdéssel, amit az előjáték zenéje nem előlegezett. Gondolsz rám? „*Wann denkst du mein? / Wo denkst du mein? / Wie denkst du mein?*” Mikor? Hol? Hogyan? – Matthisson beszélője háromszor kérdez, negyedszer már kér. „*O denke mein!*” A német líra szerencsére még ekkor is tud fejtörést okozni az értelmezőnek. Az 1802-es *Flora* szerint ugyanis a negyedik strófa még „*Ich denke dein / Bis zum Verein...*” alakban áll. Szép volna mindezt a zeneszerző szövegmódosító leleményének tulajdonítani. De az „*O denke mein*” az 1803-as szövegben már megjelenik. Az apró módosítással a két ember közötti viszony megváltozott – a vers strófaalakja nem. Három strófán át Beethoven visszatér ugyanahhoz a zenéhez; a negyediknél új irányt vesz: az egyesülés, a jobb csillag felé.

„*O denke mein / Bis zum Verein / Auf besserm Sterne!*” – magaslatra ér. „*In jeder Ferne*” – a dallam hosszú lépcsőkön ereszkedik. A közös jövő kimondása nem tüntette el a távolságot; csak most hallható, milyen hosszú odáig az út. Matthisson visszahozza az első személyt: „*Denk ich nur dein.*” A *dein* a *denken* genitivusa: csak rád gondolk. Beethoven nem módosít szöveget – megszünteti a támaszt: az egész új strófát ismétli meg, majd a kódában eltűnik a *denk ich*. Ott marad: „*nur dein*”.⁷⁴ A hiányzó ige a háttérben lebeg, a „rád” mögül elővillan a „tiéd”.

⁷⁴ Paul Reid: *The Beethoven Song Companion*. Manchester: Manchester University Press, 2007, 73-74.

A dal közben maga is társasági életet kezdett élni; 1804/05 telén Brunszvik Karola tudja: „*Er hat ein Lied für Pepi komponiert...*”. Pepi, vagyis Jozefin továbbküldi a családnak, de olyan óvatossággal, amelyből világosan látszik, hogy nem a vasárnapi zenemelléklet terjesztéséről van szó: titoktartást kér, még a kotta birtoklását sem szeretné reklámozni. Teréz 1805 januárjában már nevén nevezi: *Andenken* – „*himmlisch schön*”. Ezen a ponton megkezdődhetne a Halhatatlan Kedves legendagyártása. De a dokumentumok jóval szerényebbek, és szerencsére érdekesebbek. 1808 őszén Beethoven már maga keresi a dalt. Seckendorfnak azt írja, valaha „*in ein paar schöne Hände*” adta: miután az eredeti e szép kezekbe került, neki csak egy „*höchst fehlerhafte Abschrift*” maradt – kénytelen saját művét egy rettenetesen hibás másolatból visszaírni.⁷⁵

Egy év múlva Beethoven már attól tart, az énekesek rosszul bánhatnak a dallal. 1809. szeptember 19-én a Breitkopf & Härtelnek ír: „*Bey dem lied aus D se[t]zen sie das tempo Allegretto – sonst singt mans zu langsam.*”⁷⁶ Az 1810-es kiadásban a kézirati *andante con moto* helyén ott áll: *allegretto*. „*Különben túl lassan éneklik.*”

Merthogy a felvételek közt pedig valóban nem néhány másodpercnyi a különbség. Gerhard Hüsch közel négy perce 1936-ban Hanns Udo Müllerrel⁷⁷ és Ian Bostridge másfél perccel rövidebb felvétele 2019-ban Antonio Pappanóval a zongoránál a két végpont. Hüsch igazi *Kavalier der alten Schule*: kissé színpadias, a hangszín és a dikció gyönyörű, a legato és a frazeálás kifogástalan; a pianókkal nem bíbelődik; a *bangen* erős b-je, a *Tränen* merészen pörgetett, nem a ma divatosan lenyelt r-je is a hiteles és bátran hihető pátoszt szolgálja. A negyedik strófában természetesen „*O denke mein*” áll – de az *ich* annyira kitölti a dalt, hogy a *du* és a *dein* csak asszisztálhat: a tempó nem bénította meg a dalt, de az emlékező önmagába feledkezett. Heinrich Schlusnusnál⁷⁸ az *ich* tetőtől talpig úriember – de annak is látszik: hogy hevül és vágyódik-e, az ő titka marad.

⁷⁵ Ludwig van Beethoven: *Briefwechsel. Gesamtausgabe, II. 1808–1813*. München: G. Henle Verlag, 1996, Nr. 400.

⁷⁶ Ludwig van Beethoven: *Briefwechsel. Gesamtausgabe, II. 1808–1813*. München: G. Henle Verlag, 1996, Nr. 337.

⁷⁷ Gerhard Hüsch sings Schumann, Beethoven, Brahms, Schubert (z.: Hanns Udo Müller) *Arabesque* (1936) 1983.

⁷⁸ Heinrich Schlusnus *Liederalbum, II.* (z.: Sebastian Peschko) Preiser (1938) 1999.



Lotte Lehmann

(Forrás: <https://schubert.org>)

Lotte Lehmann 1948-ban, a Town Hallban Paul Ulanowsky kíséri.⁷⁹ A három perc nem egyszerűen gyorsabb, mint Hüsck felvétele; nem is csupán élénkebb, mint a gyorsabb tempót választóké – lélegzik. Az első kérdés kedves és mosolyog – már a kérdést feltenni is öröm. A második strófa hangjára leheletnyi alkony ereszkedik, de a kérdés nem lesz súlyosabb. A harmadik szakasz megint világosabb, a *Tränen* megkapja a hangsúlyt, de nem kap nyomatékot: nem könnyhullás – a szöveg korának obligát boldogsággöngyö. Lehmann máshol arról beszélt, hogyan lehet a szükségből, a már nem tökéletes levegőből interpretációs eszköz – itt is igazolja: az „*O denke mein*” után vehetne levegőt – nem vesz. Egyben jut az „*O denke mein, bis zum Verein*” egységig, ott lop levegőt – nem a vessző, az evidens töréspont engedi levegőt venni: az *auf besserm Sterne* ezzel hangsúlyt, az énekesnő levegőt kap. Az „*In jeder Ferne, denk ich...*” pedig visz, visz a csillagig, könnyű szárnyon – ki ne érezné, hogy a dal neki szól, s érezné meg, amire mindig is vágyott? Gondoljanak rá – és így!

Dietrich Fischer-Dieskauál Hertha Klusttal⁸⁰ a pianissimók álmoképszerűvé teszik a hangulatképeket, a *besserm Sternét*, a messzibe haló *nur deint*, s közben a crescendók és diminuendók nem engedik egyenlőreba elfolyni a dalt. Fischer-Dieskau pontosan érti és érzi a mikrofont: olyan hármass pianissimókkal élhet, amelyeket egy közepes vagy rosszabb akusztikájú koncertterem elnyelne. Jörg Demusszal⁸⁷ szinte minden eszköz megmarad, de az álmokép szétfoszlik. Az elsőhöz képest túl evilági, mert aki énekel, éber: őt sem ringatja a képzelet, így a hallgatót sem. Hartmut Höll⁸¹ mellett szintén minden a helyén van, minden hangsúly, minden piano, és a dinamika is; csak a

⁷⁹ Lotte Lehmann, II. Odeon Electrical Recordings: 1927–1933, Appendix, CD 6. (z.: Paul Ulanowsky) Marston (1948) 2019.

⁸⁰ Dietrich Fischer-Dieskau sings Beethoven Lieder (z.: Hertha Klust) Testament (1955) 1995.

⁸⁷ Dietrich Fischer-Dieskau – Beethoven: An die ferne Geliebte; Lieder (z.: Jörg Demus) Deutsche Grammophon (1966) 2000.

⁸¹ Dietrich Fischer-Dieskau – Beethoven Lieder (z.: Hartmut Höll) EMI (1982) 1984.

hang már túl fáradt a dalhoz. Nem hűvös – száraz: a képek nem jönnek elő, így az illúzió sem.

Fritz Wunderlich 1956-os, Rolf Reinhardt kísérté felvételén⁸² a hang szépsége ezúttal is adottság – és ez marad az egyetlen történés. Egyenpiano – nem úgy, mint FischerDieskaunál; megtorpanás nélküli egyentempó – nem úgy, mint Hüschnél; crescendo, de nem a lélek emelkedik, mint Lehmann-nál – a kottajelzés teljesül. Nicolai Gedda 1969-ben⁸³ az első strófavégen *wann* helyett *wennt* énekel – más énekesnél előfordul; a szöveg hagyomány megengedi. Megszületik a *lirico*-tónus, de a *drammatico*-motor hiányzik – lineáris, kétely nélküli szerenád. Hermann Prey Leonard Hokanson kísérté felvétele⁹¹ sem hangulattalan. Nem túloz, líraian szép dalt énekel. Csakhogy Lehmannnál az időskori felvételen a könnyedség minden pillanatban döntést szül – Preynál csak lemezt; a dal végén a nekieresztett *jaaaa!* pedig már rombol.

Ian Partridge-nél 1984-ben, Richard Burnett-tel⁸⁴ nem történik nagy dolog, de mégis történik valami lényeges: sármja van. Wunderlichnél és Geddánál pódiumot hallani – Partridge-nál szalont, *Hausmusik*ot. Nem koncertzongora mellett, hanem 1800 körüli fortepianoval – kisebb hangzás kisebb gesztussal, és nem „*zu langsam*”.

Peter Schreier Walter Olbertz kísérté felvételén⁸⁵ az első kérdésnél valóban kérdez: tényleg, mikor? Az aggodás nem terjed tovább. A következő strófában úgymint megérkezik a „*mit bangem Sehnen*” – ha a zárókérdés már előre megtelne szorongással, nem volna mit mondania. A harmadik kérdésnél ugyanez a fegyelem.

Egyik strófa sem azon lírizál, hogy a beszélő mikor, hol és hogyan gondol – lírai exopozé, amely utat nyit és értelmet ad a kérdéseknek, s így azoknak súlya lesz. A második rész, a negyedik strófa szebben is megszólalt már, de ott az eddigi három szakasz oksági lánc: Schreier a földről nem repül, mint Lehmann, a jobbat ígérő csillag felé, csak felpillant rá. Schiff András mellett⁹⁴ 1994-ben aztán az előző felvétel erényeinek jó része megmarad, de az „*O denke mein*”-tól mégis más történik: lendületet, dinamikát, szabadságot nyer és felszabadít; dalt énekest, hallgatót egyaránt – ha nem repít el a csillagig, de reményt ad, hogy az létezik.

⁸² Fritz Wunderlich – Lieder (z.: Rolf Reinhardt) SWR Music (1956) 2018.

⁸³ Nicolai Gedda singt Liebeslieder von Beethoven (z.: Jan Eyron) EMI Electrola 1969. ⁹¹ Hermann Prey – Beethoven: Complete Songs for Voice and Piano (z.: Leonard Hokanson) Capriccio (1987–1989) 2012.

⁸⁴ Ian Partridge – Beethoven Songs (z.: Richard Burnett) Amon Ra 1984.

⁸⁵ Peter Schreier – Beethoven: Lieder (z.: Walter Olbertz) Berlin Classics (1968) 2020. ⁹⁴ Peter Schreier – An die ferne Geliebte / Beethoven Lieder (z.: András Schiff) Decca (1994) 1996.

Olaf Bär 1992-es felvételének⁸⁶ van lendülete, a kérdésekre vannak ötletei, az első *wo* parlando. Majd teljesen konvencionális romantizálások (*O denke mein*) következnek. Érdekes és vegyes megoldások, amelyek „érdekessé” akarnák tenni a dalt – de csak a felvételt teszik ötlettárrá. Daniel Behle 2020-ban, Jan Schultsz fortepianójával⁸⁷ túlmegy az „érdekessé tételen”. Eredetiség helyett inkohereus eredetieskedés születik, önkényes dinamikákkal, odaaggatott mezzofortékkal, miközben az ívek, a gondolati és a vokális ívek beomlanak.

„[...] *sonst singt mans zu langsam.*” Ian Bostridge említett felvétele⁸⁸ a Hüsche-lemez ellenpontja. A dal nyüzsög, nyafog és gügyög. A szélsőséges sebesség rengeteg mozgást produkál, csak a dal nem mozdul vele. Beethoven attól félt, túl lassan éneklük. Túl gyorsan is lehet egyhelyben maradni.

Abendlied unter gestirntem Himmel (WoO 150)

Az *Esti dal a csillagos ég alatt* kéziratán 1820. március 4-i dátum áll; a dal néhány héttel később a *Wiener Zeitschrift für Kunst* mellékletében jelent meg,⁸⁹ az utolsóként született dalok egyikeként. A vers Heinrich Goebler írói álnéven született, amely mögött Otto Heinrich von Loeben személye húzódik meg. A költő aligha követelne nagy helyet az irodalomtörténetben; legfőbb érdeme, hogy egyetemi éve alatt az Arnim–Brentano-körhöz tartozott, és hatott Eichendorffra; aztán elvégezte rajta az idő azt, amit oly sok poétán elvégez. Csakhogy volt egy verse, és ehhez a vershez Beethoven zenét írt. Néha ennyi elég a halhatatlansághoz.⁹⁰ Beethoven nem Loeben költői teljesítményét, nem is a vers közhelybe hajló képeit hallotta meg: mögéjük hallgatott. Ott volt mögöttük a föld és az ég, a jelen és a jövő, a test, amely itt marad, és a lélek, amely nem akar itt maradni; ott volt a szenvedés és az a rettenetes, makacs gondolat, hogy mindennek talán mégsem itt van vége.

⁸⁶ Olaf Bär – Beethoven: *An die ferne Geliebte & Other Lieder* (z.: Geoffrey Parsons) EMI (1992) 1993.

⁸⁷ Daniel Behle – Beethoven: *Gegenliebe Lieder* (z.: Jan Schultsz) Pan Classics (2020) 2022.

⁸⁸ Ian Bostridge – Beethoven: *Songs and Folksongs* (z.: Antonio Pappano) Warner Classics (2019) 2020.

⁸⁹ Barry Cooper: *Beethoven's 'Abendlied' and the Wiener Zeitschrift*. *Music & Letters* 82/2 (2001), 234–250.

⁹⁰ Theodore Albrecht: *Otto Heinrich Graf von Loeben (1786–1825) and the Poetic Source of Beethoven's Abendlied unterm gestirnten Himmel, WoO 150*. In: Bernhard R. Appel (Hrsg.): *Bonner Beethoven-Studien*, 10. Bonn: Verlag Beethoven-Haus, 2012, 7–32.



Otto Heinrich von Loeben
(Forrás: <https://www.literaturport.de>)

Az *Abendlied* nem az estéről szól. Nem is a halál kívánásáról. Arról a pillanatról szól, amikor az ember egyszer csak felismeri, hogy a világ, amelyben él, nem azonos mindazzal, ami számára lehetséges. A nap leereszkedik (*Wenn die Sonne nieder sinket / Und der Tag zur Ruh' sich neigt*), a hold int, megérkezik az éj (*Luna freundlich leise winket / Und die Nacht herniedersteigt*), előjönnek a csillagok, megsokszorozódik az ég (*Wenn die Sterne prächtig schimmern, / Tausend Sonnenstraßen flimmern*), s ekkor történik valami azzal, aki nézi. Nem az ég változott meg, ő változott meg: „*Fühlt die Seele sich so groß, / Windet sich vom Staube los.*” A lélek nagyobbnak érzi magát annál a pornál, amelyhez a test köti. A zongora basszusa és az énekszólam lenyugvó napként ereszkedik alá, majd a csillagragyogással a kíséret is lüktetőbbé sűrűsödik; a mennybolt, a szférák zenéje a szemlélő belvilágát rezonálja.

A csillagok ekkor már nem fények, hanem emlékeztetők. Hazát jelentenek. Azt, amelyből az ember talán jött, és azt, ahová talán visszamegy: „*Schaut so gern nach jenen Sternen, / Wie zurück ins Vaterland.*” A világló messzibe, a föld hívságát feledve (*Hin nach jenen lichten Fernen, / Und vergißt der Erde Tand*); oda törne, a porhüvelyt hátrahagyva (*Will nur ringen, will nur streben, / Ihre Hülle zu entschweben*). Abba a visszaidézett, vágyott hazába, amely már érezni engedi, milyen szűk a föld: „*Erde ist ihr eng und klein; / Auf den Sternen möcht' sie sein.*” A dallam is fölfelé tör, de nem azért, mert odalent megszűnt volna bármi. A vihar ugyanúgy tombol. A vakszerencse ugyanúgy felemeli a silányt: „*Ob der Erde Stürme toben, / Falsches Glück den Bösen lohnt.*” A lélek fölpillant a létviharból: „*Hoffend blicket sie nach oben, / Wo der Sternenrichter thront.*” És attól a pillanattól kezdve a földi hatalom parancsa nem parancs: „*Keine Furcht kann sie mehr quälen, / Keine Macht kann ihr befehlen; / Mit verklärtem Angesicht, / Schwingt sie sich zum Himmelslicht.*” Drámai csúcspont – nem pusztá fokozás: ítélet. A dallam lent kezd, a földi zűrzavar foglya, s ahogy a lélek fölfelé tekint, az énekszólam is felemelkedik. A megszabadulás heroikus akkordjai

megtagadják az engedelmességet a hatalom, a hitványság rendjének; a dráma belső fénné szelídül, majd újabb crescendo emel a *Himmelslicht* felé.

Az első három szakasz általános lélekképét az utolsóban személyes halálsejtés váltja: a lélek fölfelé tör, de az énekhang visszatér az alaphang földközeli régiójába. Mert a szemlélő még nem halt meg, még itt van; mert az égbe emelkedés addig csak látomás, amíg van, aki látja. A fókusz – jórészt azonos alapmelódiával, a kíséretben variációkkal – a bölcséletből a személyesre, a harmadik személyű lélekképről vallomásos első személyre fordul. Az életalkony reményének himnusza felcsendül – de különös himnus ez, mert első szava nem a bizonyosságé. Halk sejtelem üzen túlnanról (*Eine leise Ahnung schauert / Mich aus jenen Welten an*), a vándorút mind rövidebb (*Lange, lange nicht mehr dauert / Meine Erdenpilgerbahn*), karnyújtásnyira a cél (*Bald hab' ich das Ziel errungen, / Bald zu euch mich aufgeschwungen*), a mennyei trónusnál a szenvedések jutalma vár (*Ernte bald an Gottes Thron / Meiner Leiden schönsten Lohn*). A kozmikus látomás nem kinyilatkoztatásként csap le, észrevétlenül borzongat. És a megbékélt remény alig-bizonyossága dereng.

A „*ziemlich anhaltend*” instrukció nyugalmat ír elő, nem mozdulatlanságot. Ha a tempó elveszíti belső irányát, a dal könnyen szentimentális gyászénekké, temetési korállá nehezedik: a nyitás beszédszerűsége eltűnik, a csillagakkordok ráülnek a dallamra, a harmadik strófa kifogy a fokozás lehetőségéből, a zárlatnak pedig nincs honnan lassulnia.

Fischer-Dieskau-tól három, három évtizedet átívelő stúdiófelvétel maradt fenn: először 1955-ben Hertha Klust,⁹¹ majd 1966-ban Jörg Demus,⁹² utóbb pedig 1984-ben Hartmut Höll⁹³ kíséretével énekelte lemezre az *Abendlied*-et. A nagyjából ötperces felvételek időtartama között mindössze néhány másodperc az eltérés. A változás íve az *An die ferne Geliebte* egymást követő felvételeit idézi.⁹⁴ A Klust kísérte felvételen a harmincéves bariton megejtő hangszépségéhez már kész interpretáció társul; a *Falsches Glück* és az *Erdenpilgerbahn* egy-egy szerepdalos árnyalata mozdítja ki a magasba pillantó lélek lírai emelkedettségéből. A Höll-lel közös lemez már a vokális csúcson túl született, de Fischer-Dieskau nem próbálja visszakövetelni a hangtól azt, amit a harminc év elvett tőle. Más feladatra használja. Intimitással és a hangon előmlő alkonyfénnel pótolja mindazt, amit a három évtizeddel korábbi felvételen telt, fiatal

⁹¹ Dietrich Fischer-Dieskau sings Beethoven Lieder (z.: Hertha Klust) Testament (1955) 1995.

⁹² Dietrich Fischer-Dieskau – Beethoven: An die ferne Geliebte; Lieder (z.: Jörg Demus) Deutsche Grammophon (1966) 2000.

⁹³ Dietrich Fischer-Dieskau – Beethoven Lieder (z.: Hartmut Höll) EMI 1984.

⁹⁴ Nótári Tamás: *Beethoven: An die ferne Geliebte* (Op. 98). Parlando 68/3 (2026), 1–30, 15.

tónussal közvetített. A forték heroizmusa eltűnik, szerepdalos hangsúlyoknak nyomát sem hallani. Az utolsó strófát (*Eine leise Ahnung schauert...*) a célja felé haladó lélek mosolya ragyogja be: nem tudja, mi várja, de mintha már nem volna szüksége arra sem, hogy bizonyítsák neki az út létezését. A Demusszal felvett megszólaltatás nem félúton áll a fiatal és a késői Fischer-Dieskau között: egyszerre birtokolja azt, amit a két szélső felvétel külön-külön mutat meg. Nem jelenetek követik egymást, ugyanaz a lélek változtat állapotot; strófáról strófára veszt fölötté hatalmából mindaz, ami a földhöz köti.

A dal 1944-ben Hans Hotterrel⁹⁵ készült felvételének vokális egyenetlenségei alighanem az ismétlést nem engedő, olykor blattolást követelő stúdiómunka körülményeinek tudhatók be. A basszbariton készen hozza magával a dal magasabb szférájához szükséges tágasságot; az előadásnak ezt nem sikerül végig formába rendeznie.

Thomas Pfeiffer⁹⁶ (a lemezborító szerint bariton, a hang alapján inkább tenor) megszólaltatásában a késői Fischer-Dieskau és Peter Schreier hatása olyan erős, hogy saját hangvételének alig marad tere. Mark Padmore⁹⁷ jellegében Ian Bostridge-re emlékeztető – ám kortársának eredetiségét nélkülöző – *ephebos*-hangja aligha az az instrumentum, amelyen a dal létszféraon átröpítő emelkedettsége képes volna megszólalni: himnikus nagyság helyett kedves dalocskát hallunk, cseppnyi szépelgéssel. A kanadai basszbariton, Gerald Finley⁹⁸ nem ugyanazt az emelkedett alaphangot színezi négyféleképpen: külön hangot talál a kontemplációnak, a földlakókat háborgató viharoknak, a mennyei trónusnak és a halálsejtelemnek is.

Josef Traxel 1958-as, Hubert Giesen kísérté milwaukee-i élőfelvétele⁹⁹ a szokásos négy és fél–bő öt perc helyett közel hat és fél percig tart; a tempó elvben már vontatottnak tűnhet. A stopperóra Traxel ellen vall, a felvétel nem: nála a lassúság nem bénítja meg a strófák belső irányát; a frázisok nem állnak meg – hosszabb lélegzetet kapnak. Mozart-felvételeiről – többek között Tamino szólamából – ismert pianói és élesség nélküli magasságai biztosítják, hogy a hat és fél perc nem nehezeden rá a

⁹⁵ Hans Hotter – Der Mann am Klavier, 25. (z.: Michael Raucheisen) Membran (1944) 2005.

⁹⁶ Thomas Pfeiffer – Beethoven und seine „unsterbliche Geliebte” Josephine Brunswick (z.: Felicitas Keil) RBM 1996.

⁹⁷ Mark Padmore – Beethoven: An die ferne Geliebte (z.: Kristian Bezuidenhout) Harmonia Mundi (2014) 2015.

⁹⁸ Gerald Finley – Songs by Schubert’s Friends & Contemporaries (z.: Graham Johnson) Hyperion (2004) 2005.

⁹⁹ Josef Traxel Edition (z.: Hubert Giesen) Electrola (1958) 2008.

dalra. A nyitás megőrzi természetes mozgását, a harmadik strófának marad ereje fokozódni, a zárlatnak pedig marad ideje lelassulni.



Gilbert Kalish és Jan DeGaetani
(Forrás: <https://www.esm.rochester.edu>)

Iris Vermillion stúdiófelvétele korrekt;¹⁰⁰ viszont Jan DeGaetani koncertlemezén¹⁰¹ a frázisoknak, a mondatoknak következménye lesz. A strófák ugyanahhoz az alapformához térnek vissza, DeGaetaninál mégsem ugyanoda érkeznek. Az első sorok csendéletes nyugalma után a mennybolt képét (*Wenn die Sterne...*) csodálat hevíti át; a „*Will nur ringen, will nur streben*” lendületét a „*Wo der Sternenrichter thront*” ujjongása követi. A „*Bald hab' ich das Ziel errungen*” diadala már más természetű: személyessé teszi mindazt, amiről addig általánosságban volt szó.

A jelen írásban említett felvételek a Liedinterpretationen youtube csatorna 10/2. számú lejátszási listáján hallgathatók meg:

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

¹⁰⁰ Iris Vermillion – Beethoven: Lieder (z.: Peter Stamm) CPO (1997) 1999.

¹⁰¹ Jan DeGaetani and Gilbert Kalish in Concert (z.: Gilbert Kalish) Bridge (1987) 2011.