

Bodnár Gábor

ROBERT SCHUMANN HEINE-DALAI



Bodnár Gábor

Robert Schumann Heine-dalai

Bodnár Gábor

Robert Schumann Heine-dalai

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
Művészetközvetítő és Zenei Intézet

Budapest
2025

Szerző: Bodnár Gábor egyetemi tanár,
az ELTE BTK Művészetközvetítő és Zenei Intézet igazgatója

© Bodnár Gábor, 2025

ISBN 978-963-489-889-4

ISBN 978-963-489-890-0 (pdf)



ELTE | EÖTVÖS
KIADÓ
Az ELTE hivatalos könyvkiadója



ELTE | BTK | MŰVÉSZETKÖZVETÍTŐ
ÉS ZENEI INTÉZET

eltebook.hu

Felelős kiadó: az ELTE Bölcsészettudományi Kar dékánja

Projektvezető: Egresi Nóra

Kiadói szerkesztő: Cseh Réka

Borítóterv: Balázs Andrea

Tördelés: Molnár Zsolt

Nyomdai kivitelezés: Multiszolg Bt.

TARTALOM

Rövid előszó	7
I. SCHUMANN ÉS HEINE, A LÍRAI MINIATÚRA MESTEREI	9
1.1. Heine személyiségének és költői stílusának hatása Schumannra	10
1.2. A <i>Buch der Lieder</i> és a karakterdarab műfaji-hangulati rokonsága	13
1.3. A karakterisztikus motívumok szerepe a Heine-dalokban.....	14
1.3.1. A motívum/mottó karakterábrázoló tulajdonsága.....	16
II. SCHUMANN HEINE-DALCIKLUSAI.....	19
2.1. <i>Liederkreis</i> op. 24.	19
2.1.1. Az első <i>Heine-Liederkreis</i> dalai: összefüggések, sajátosságok.....	24
2.2. <i>Dichterliebe</i>	35
2.2.1. A ciklus-elv jellegzetes megjelenési formái a <i>Dichterliebében</i>	42
2.2.2. A <i>Dichterliebe</i> háromrészes felépítése	44
2.2.3. Első rész: szerelmes dalok.....	45
2.2.4. Második rész: a fájdalom dalai	52
2.2.5. Harmadik rész: álmódalok	58
III. ÖSSZEFÜGGŐ SOROZATOT NEM ALKOTÓ DALOK.....	63
3.1. A <i>Myrthen</i> Heine-dalai	63
3.2. Dalciklusba nem tartozó Heine-dalok.....	67
Rövid zárszó	73
Irodalomjegyzék.....	75
Források	79

RÖVID ELŐSZÓ

Jelen tanulmány a 2005-ben elkészült doktori értekezés rövidített és revideált változata. A témáról magyar nyelven azóta sem jelent meg számottevő mennyiségű publikáció, ezért az eredmények ismételt közreadása korrigált, áttekinthetőbb verzióban talán hasznos lehet az újabb kutatások szempontjából.

A dolgozat természetesen nem adhatott teljes képet az akkoriban jelentősnek tartott Schumann-irodalomról és annak problémáiról, a szakértők vitáiról. A válogatás ezért kizárólag a Heine-dalok tanulmányozásához nélkülözhetetlen, alapvető fontosságúnak ítélt művekre szorítkozott, s az eltérő véleményeket csak a legszükségesebb esetekben kommentálta.

Emellett a legfőbb elemzési szempont a ciklus-elv megjelenési formáinak bemutatása volt – ami nem változott, mivel a ciklus részeként írt művek erős összetartozása alapvetően megkülönbözteti az adott dalokat az ilyen sorozatba nem tartozó kompozícióktól. Ezt szem előtt tartva módosult egyes fejezetek sorrendje, és maradtak ki a témához szigorúan nem tartozó részek. A dalciklusokban lévő művek külön említésekor ezúttal próbáltam az egyes dalok ciklikus szerepére és néhány „egyéni” tulajdonságukra egyaránt hangsúlyt helyezni – értelemszerűen csak az utóbbi szempont volt lényeges a sorozatokba nem szánt, önálló alkotásként készült daloknál.

Mivel praktikus okokból a doktori értekezésben bőséggel elhelyezett kottapéldák számát korlátozni kellett, fokozott figyelmet fordítottam az elemzett dalrészletek helyének megadására, lehetőség szerint a verssor és az ütemszám együttes feltüntetésével. Amennyiben az idézett dallam és/vagy szöveg felütésen kezdődik, annak ütemét jelöltem kezdetként. Alapvetésnek tekintem emellett, hogy a tanulmány olvasásakor a Schumann- és Heine-kötetek rendelkezésre állnak.

I.

SCHUMANN ÉS HEINE, A LÍRAI MINIATÚRA MESTEREI

Heinrich Heine 1827-ben publikált kötete, a *Buch der Lieder*, megjelenése után nem sokkal világhírűvé vált. Ennek alapvető oka a korszellem kettősségére jellemző, egyszerre romantikus és deromantizáló hangulatvilág kifejezése: a szerelem és csalódás, múltbeli és egzotikus világok iránti vágy, valamint a mindezt leleplező irónia és önirónia egyidejű ábrázolása.

A szentimentális vágyak és torzképek megjelenítése azonban nem lett volna elegendő a *Buch der Lieder* páratlan népszerűséghez, ha nem társul ehhez a jellegzetes népdalhangvétel, amely egyszerűsége, a felesleges pátoz és ünnepélyesség kerülése miatt gyorsan érthetővé vált a kevésbé iskolázottak számára, de elismerésre talált a művészvilágban is.

Mint irodalomtörténetében Babits Mihály rámutat, a heinei érzelmesség és irónia egyaránt a romantikából származik, de Heine esetében utóbbi már bomlasztó jellegű. A költő ugyanakkor a különböző, időnként szélsőségesen ellentétes érzelmek néhány versszakba sűrítésével olyan atmoszférát teremt, ami a kor érzelmvilágát minden más műfajnál jobban, koncentráltabban tudja megjeleníteni.

A Buch der Lieder az egyensúly legvégső pontján áll. Ez teszi különös varázsát. Heine igazi világa [...] a rövid dalokban tárul ki. [...] Az ébredő gúny csak arra való itt, hogy még jobban izgassa [...] a vágyat és nosztalgiát. Mint ahogy a vers apró pongyolaságai csak arra jók, hogy még élvezetesebbé tegyék a népi melódiák fülbemászóan édes zeneiségét. És a romantikában oly szokatlanul zárt, művészien tömör verskonstrukció csak arra, hogy szorító korlátaival a kiáradt érzelmek [...] erejét növelje. (BABITS 1979: 334).

Turóczi-Trostler József szerint a versek sikerének titka petrarcai természetességükben és Heine szókimondásában rejlik.

[...] van olyan merész, hogy feltárja legszemélyibb vágyakozásait és csalódásait, szeretetét és gyűlöletét, olyan leplezetlenül s olyan mértékben, mint előtte senki [...]. S teszi mindezt anélkül, hogy őszintesége művészietlen naturalizmussá [...] fajulna (TURÓCZI-TROSTLER 1960: XXI).

Az érzelmi-szerelmi témájuk és rövid terjedelmük miatt lírai miniatúráknak is nevezhető alkotások legtöbbször két-három versszakba foglalva jelenítenek meg intenzív, mégis bensőséges érzelmeket. Ezáltal olyan vonásokat hordoznak magukban, amelyek a 19. század dalszerzői számára a megzenésítési ideált jelenthették: a népdalkarakterből származó improvizatív jelleget és ritmikai szabadságot, valamint a szavak betoldásának vagy a sorok megrövidítésének, így a zenei kifejezés sokféleségének lehetőségét. Tovább növelhette a népszerűséget a zeneszerzők körében, hogy a népies hangulat és közérthetőség a populáris jellegű, a jelképgazdagság és szenvedélyesség a művészi indíttatású feldolgozást tette lehetővé.

Az egyetlen, központi érzelmet felvonultató vers hatásos és gyors atmoszférateremtése révén gyakran már első sorában meghatározza az egész műben uralkodó alaphangulatot – mindez a század első felét uraló két zenei műfajt, a hangszeres lírai karakterdarabot és vokális „rokonát”, a *Liedet* is jellemzi. Ebből következően a *Buch der Liederben* lévő *Lyrisches Intermezzo* hasonló témájú és hangvételű alkotásainak különféle csoportjai kifejezőmódjukban a karakterdarab-sorozattal és a dalciklussal rokoníthatók, mivel az adott versek az aktuális érzelmekről jelenítik meg.

1.1. Heine személyiségének és költői stílusának hatása Schumannra

Az 1810-ben született zeneszerző korán megismerkedett Heine világával, valószínűleg már középiskolásként olvasta a *Reisebilder* 1826-os kiadását (APPEL 1991: 181). Kezébe kerülhetett továbbá az 1823-ban megjelent *Tragödien, nebst einem Lyrischen Intermezzo*, a *Lyrisches Intermezzo* korábbi változatának önállóan kiadott kötete, mint ezt Rufus Hallmark írja a *Dichterliebe*t elemző könyvében (HALLMARK 1979: 173–174). Schumann 1828-ban személyesen is megismerte Heinét: május 8-án, augsburgi ismerősei közvetítésével találkozott vele Münchenben. *Reisenotizen* című naplójának első füzetében bejegyzés szerepel beszélgetésükről:

Heine – geistreiche Unterhaltung – ironisches Männchen – liebenswürdige Verstellung – Gang mit ihm auf die Leuchtenbergische Gallerie [...] Brief an Kurrers (EISMANN 1971: 64).²

2 Heine – szellemes beszélgetés – ironikus emberke – szívélyes szerepjátszás – sétánk a *Leuchtenbergische Gallerie*-n [...] levél Kurrerekhez [A Schumanntól idézett szövegek betűhíven kerülnek közlésre.]

A naplóban említett levél részletesen beszámol a korábban mogorvának és embergyűlölőnek gondolt költőről. Ebben a leírásban már a „magasrendű mosoly” dominál:

Er kam mir freundlich, wie ein menschlicher, griechischer Anacreon entgegen, er drückte mir freundschaftlich die Hand u. führte mich einige Stunden in München herum – dies alles hatte ich mir nicht von einem Menschen eingebildet, der die Reisebilder geschrieben hatte; nur um seinen Mund lag ein bittres, ironisches Lächeln, aber ein hohes Lächeln über die Kleinigkeiten des Lebens u. ein Hohn über die kleinlichen Menschen; doch selbst jene bittere Satyre, die man nur zu oft in seinem Reisebildern wahrnimmt, jener tiefe, innere Groll über das Leben, der bis in das äußerste Mark dringt, machte seine Gespräche sehr anziehend³ (APPEL 1991: 180–181).

Nem sokkal ezután, a *Hottentottiana* című naplósorozat második füzetében tesz említést Schumann a *Buch der Lieder* első kiadásáról (EISMANN 1971: 123).

Fontos bejegyzés található 1833-ból a *Leipziger Lebensbuch* második füzetében:

Musikalische Gedichte, mit unterlegten Liedern von H. Heine, verfaßt u. Heine zugeeignet.⁴ (EISMANN 1971: 478).

Hallmark szerint a megjegyzés feltehetőleg egy költői mottókkal ellátott, kiadatlan zongoradarab-sorozatra utal (HALLMARK 1979: 8).

Kritikusi minőségben Schumann a *Neue Zeitschrift für Musik*ban többször foglalkozott Heinével, verseit számos alkalommal idézte mottóként, ezek forrása egy 1828-tól egészen 1846-ig írt gyűjtemény (APPEL 1991: 168). A magyar születésű kortárs, Heller István (Stephan Heller) szerint Heine szívesen olvasta a „*Neue Zeitschrift*” számait, s az újsággal kapcsolatos egyetlen ismert véleménynyilvánítása épp egy Heller-kritikára történt: a zeneszerző recenzióját „rendkívülien megírt”-ként jellemezte (APPEL 1991: 181).

Nem valószínű azonban, hogy a folyóirat a költő kedvencei közé tartozott volna, különösen, miután Schumann meglehetősen elmarasztalta a Heine által favorizált Giacomo Meyerbeert 1836-os tanulmányában (EISMANN 1956: 38). Igaz, a zeneszerző

3 Barátságosan jött felém, mint egy emberséges görög Anakreon, barátságosan megszorította a kezemet, és néhány órán át végigvezetett Münchenen. – Mindezt nem hittem volna el arról az emberről, aki az *Útiképeket* írta: csak a szája körül látszott keserű, ironikus mosoly, de magasrendű mosoly az élet jelentéktelen apróságai és gúny a kicsinyes emberek fölött. De még az a keserű szatíra is, amelyet az ember oly gyakran figyel meg az *Útiképek*ben, az a mélységes belső harag az élet iránt, amely mindent átjár, nagyon vonzóvá tette a beszédét (KROÓ 1958: 22–23).

4 Zenei költemények, H. Heine dalaival szövegezve; megkomponálva és Heinének ajánlva.

1838-ban több Heine-verset átmásolt mottógyűjteményébe, amint erről Bécsben írt naplójában beszámolt (NAUHAUS 1987: 83).

1840-ben újabb alkalom nyílt volna a személyes kapcsolatfelvételre, mivel a zeneszerző a később op. 24-ként megjelenő *Liederkreis*⁵ kottáját elküldte Heinének családi ismerőse útján, Hellerre hivatkozva:

Ein alter sehnsüchtiger Wunsch geht mir mit diesen Zeilen in Erfüllung, der, mich Ihnen etwas mehr nähern zu dürfen; denn eines Besuches in München vor vielen Jahren, wo ich noch angehender Mensch war, werden Sie Sich schwerlich noch erinnern. Möchte Ihnen meine Musik zu Ihren Liedern gefallen. [...]

Vielleicht gibt Ihnen der mir befreundete Stephan Heller Gelegenheit, von den Liedern zu hören (APPEL 1991: 181).⁶

A küldemény sorsáról nem tudni többet, valószínűleg sohasem jutott el a címzetthez. Az utolsó fennmaradt Heine- emlék az 1853-tól vezetett *Dichtergarten* című füzetben található, ahová Schumann a költő három versét vette fel (APPEL 1991: 167–168, 181).

Heine iróniája Schumann műveiben

Kompozíciói kapcsán gyakran érte vád a zeneszerzőt a heinei irónia állítólagos figyelmen kívül hagyása miatt. Schumann természeténél fogva került a „direkt” gúnyolódást, ám – Rufus Hallmark kifejezésével – „az irónia álarca” mögött meglátta a helyenként cinikusnak, megkeseredettnek tűnő versekben és írásokban a titkos, leplezett fájdalmat (HALLMARK 1979: 11). Kroó György az *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* (*Dichterliebe* op. 48., 11. dal)⁷ kapcsán írja: Schumann, „szinte egyetlenként a zeneirodalomban” megtalálta a sajátos önirónia „pregnans zenei kifejezését” (KROÓ 1958: 141).

5 Napjainkban többféleképpen említik a dalciklust, ezért e tanulmány azokat a megnevezéseket használja, amelyek egyértelműen megkülönböztetik a *Dichterliebétől*.

6 Régóta vágyott óhajom teljesül e sorokkal: valamivel közelebb kerülni Önhöz; mivel sok évvel ezelőtti müncheni találkozásunkra, amikor még kialakulatlan ember voltam, már aligha emlékezhet. Szeretném, ha verseire írt zeném tetszene Önnek. [...] Talán Stephan Heller barátom révén alkalmam lesz meghallgatni a dalokat.

7 A cím nélküli versekre és dalokra a teljes kezdősor kiírásával történik utalás. A szövegek forrása a *Buch der Lieder* első kiadása, a Heine-versek digitális gyűjteménye, valamint a Schumann-összkiadás vonatkozó kötete (az adatokat lásd a Forrásoknál.)

Az irónia kifejezése a zenei romantika időszakában alapvető kompozíciós eszköz volt, többek között mint a jellegzetes, rövid művek, az úgynevezett karakterdarabok egyik fontos ihletője.

Schumann a zongoraművek komponálásával töltött időszakban bizonyította rendkívüli fogékonyságát e területen. Szemlélete már 1828-ban kikristályosodott, amikor így írt Christian Dietrich Grabbe drámájáról:

[...] er erinnert oft an die Bizarrierie in den Heineschen Liedern, jenen brennenden Sarkasmus, jene große Verzweiflung, alle die Caricaturen von Hoheit u. Würde hat er mit Heine gemein⁸ (EISMANN 1971: 129).

A *Neue Zeitschrift für Musik* Heine írásaival kritikus szellemben foglalkozott: Schumann az időnként túlzottan éles, fölényeskedő ironizálás jellemzésére alkotta meg a *Heinismus* kifejezést (MANN 1971: 41). Zeneszerzőként szintén a maga módján értelmezte és használta fel dalaiban Heine iróniáját, mint minden jelentős alkotó.

1.2. A Buch der Lieder és a karakterdarab műfaji-hangulati rokonsága

A rövid vers, a dal és a hangszeres karakterdarab több módon függhet össze. Utóbbi rendelkezhet szöveges, akár költői indíttatással, amely a hangulat kifejezését segíti: Schumann munkásságában ilyen az op. 6-os *Davidsbündlertänze* egészének, vagy a *Waldszenen Verrufene Stelle* című darabjának (op. 82., No. 4) költői mottója.

De a tematikus sorozattá összeállt zeneművek esetében a vokális és hangszeres karakterdarab-láncolatok között szintén mutatkozhat hangulati összefüggés.

Charles Rosen, többek között a *Davidsbündlertänze* és a *Waldszenen* kapcsán, a „dalciklus szöveg nélkül” kifejezést használja: e terminussal azokat a hangszeres sorozatokat jelöli, ahol a különböző karakterdarabokat a dalciklusokhoz hasonló zenei eszközök fogják össze (ROSEN 1995: 220–236).

Schumann jellegzetes témáinak elemzésekor Eric Sams a motivikus hasonlóságra hívja fel a figyelmet a *Davidsbündlertänze* és az op. 24-es *Liederkreis* között. Utóbbi *Warte, warte, wilder Schiffmann* (No. 6) dalánál rámutat, hogy egy eredetileg zongorára elképzelt karakterdarab az énekszólam utólagos hozzátoldásával dalciklus részévé válhat (SAMS 1969: 22–23, 44).

8 [...] gyakran emlékeztet a heinei dalok bizarrságára, arra az égető szarkazmusra, arra a nagy kétségbeesésre, Heinével közös benne a fennkölt és a tekintély teljes kifigurázása.

A *Buch der Lieder* lírai miniatúráinak sokszínű érzésvilága a legkülönbözőbb zenei karakterek ábrázolására volt alkalmas. Schumann műveiben mindezt fokozza a sajátos kompozíciós technika, amely révén a karakterisztikus jelleget tovább erősíthetik a rövid darabok rendkívül markáns, a művek atmoszféráját egyértelműen meghatározó kezdőmotívumai – hangszeres és vokális sorozatok esetében ezek a karaktereket ábrázoló dallamok szoros motivikus összefüggésben állhatnak egymással.

1.3. A karakterisztikus motívumok szerepe a Heine-dalokban

Schumann alkotásainak gyakran visszatérő, stílusjegyek is tekinthető elemei a java-részt irodalmi-esztétikai, vagy magánéleti asszociációkból merített zenei alapötletek, amelyek tudatos, mégis improvizatív hatású variálása során az anyag állandó, rögtönzésszerű megújulása érezhető. E karakterisztikus motívumok az egyes dalok és dalciklusok fontos tartalmi-formai összetartó erejét is jelentik, kutatási eredményeik ismerete nélkül ezért a Heine-dalok és -ciklusok összefüggései sem érthetőek meg.

A motivikus kreativitáson alapuló zeneszerzői technika – a dallamok magánéleti asszociációkból vagy kevésbé ismert alkotásokból vett keletkezése miatt sokszor rejtve maradó – folyamatait elsősorban Wolfgang Boetticher, Eric Sams és Akio Mayeda munkái tárták fel. Írásaikat tanulmányozva megfigyelhető, hogyan tér át a Schumann-kutatás iránya a zene passzív, szimbólumábrázoló szerepének elemzéséről az egyes, lényegileg változatlan motívumok hangulat kifejezésének vizsgálatára, majd az immár mottónak nevezett, karakterében változó dallam által előidézett érzelmi állapotok bemutatására.

Boetticher: zenei motívumokkal ábrázolt szimbólumok

Schumannról szóló monumentális munkája harmadik részében Boetticher a zeneszerző jelképrendszerével foglalkozik, s az egyes motívumokat hangulati hatásuk alapján, érzékelés- és érzetszimbólumok – például akusztikus és vizuális érzékelés vagy feszültség- és oldódásérzet – kategóriába sorolja (BOETTICHER 1941: 399–511).

Az anyag Heine-dalokra fókuszáló áttekintésekor feltűnik az op. 24-es *Liederkreis* jelképgazdagsága: a ciklus egy-egy dala szinte mindegyik szimbólum példái között előfordul, néhány esetben az adott jelkép különösen fontos zenei megjelenési formájaként. Ilyen a *Mit Myrthen und Rosen, lieblich und hold* (No. 9) disz-moll és D-dúr hangnembváltásainak domináns-tonika szekvenciasora, amely a „rég-i tűz” újjáéledését ábrázolja (*Doch auf's neu' die alte Gluth sie belebt*, 40. ütem). A megelőző,

archaizáló hangulatot kifejező téma mollbeli IV. fokának g-moll mélypontja után (*Nun starret sie kalt und nebelbleich*) a kvintkörön távol lévő disz-moll betörése és a kettős hangnemmegerősítés diadalmassága elemi erővel hat (BOETTICHER 1941: 453, 461).

A dalciklus kifejezésvilágának egybetartozását mutatja még az életfunkciókat ábrázoló szimbólumok bemutatásánál a *Lieb Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein* (No. 4) kíséretének kopogó és az *Es treibt mich hin, es treibt mich her* (No. 2) utójátékának „extraszisztolés” szívverése, valamint a *Schöne Wiege meiner Leiden és a Berg' und Burgen schau'n herunter* (No. 5 és 7) tonikai orgonaponton nyugvó kíséretének csönd-jelképe a dalok visszatérő formarészeinek elején (BOETTICHER 1941: 408–409).

Sams: jellegzetes hangulatokhoz kapcsolható zenei motívumok

Sams már olyan zenei motívumokat helyez előtérbe, amelyekhez nem elsősorban szimbólumokat, inkább különféle, jórészt érzelmeket kifejező asszociációkat kapcsolhat, esetenként ezek összefüggő, több helyütt megjelenő láncolatait. Elképzelését azonos – részben korábbi zongoradarabokból eredeztethető – motívumok különböző dalokban, hasonló hangulatú helyeken történő gyakori felbukkanásának megfigyelésével támasztja alá (SAMS 1969: 11–26).

Kiemelt jelentőségűnek tartja az általa „Clara-téma”-ként elnevezett motívumokat⁹, amelyek megfigyelése szerint egy lefelé lépegető, majd a kiindulópontához visszatérő *hexachord* skála metszetei.¹⁰

Mayeda: azonos zenei motívumok, különböző hangulati tartalommal

Schumannról szóló könyvét Mayeda a központi dallamokra épülő *I. szimfónia* (op. 38.) elemzésének szenteli: tudatos, a zeneszerző egészen fiatal korától kezdődő tendenciaként mutatja be az akár többtétéles kompozíciók zenei szövetét össze-

9 Sams alapvetően „zenei titkosírást” feltételezett Schumann komponálási módszereiben, a különféle motívumok megjelenését is erre alapozta (SAMS 1965: 584–591). Később John Daverio élesen kritizálta az ötletet *Schumann: Cryptographer or Pictographer?* című írásában (DAVERIO 2002: 65–102). Valóban vita tárgyát képezheti, hogy egy-egy mű atmoszféráját mely esetben hozza létre az adott motívum felbukkanása, illetőleg hogy mikor illeszkedik az a más zenei eszközökkel megjelenített hangulatba.

10 Schumann több művében alkalmazott ilyen palindrom jellegű dallamokat, legismerteb közülük az op. 2-es *Papillons* nyitómotívuma.

fogó alapötletek komponálását.¹¹ A tanulmány az *Aus alten Märchen winkt es* (*Dichterliebe* No. 15) a karakterváltoztató mottó építésének fontos ritmikai eszközeként meghatározható *augmentáció-diminúció* folyamat jellegzetes példjaként említi (MAYEDA 1992: 501).¹² A szerző kiemeli továbbá, hogy az adott dalciklus *Hör' ich das Liedchen klingen* dalában (No. 10) az utójáték b^1 - a^1 - g^1 - $fisz^1$ - g^1 dallama az ugyancsak g -moll hangnemű *Klaviertríóban* és a d -moll *IV. szimfóniában* (op. 110. és 120.) más-más hangról indítva szintén megjelenik. Mayeda bemutatja, hogyan képes ugyanaz a motívum három, különböző műfajú alkotásban eltérő érzelmeket és alaphangulatot ábrázolni (MAYEDA 1992: 516–517).



1. kottapélda.

A mottó karakterábrázolásai – Schumann: *Klaviertrio és IV. szimfónia*

1.3.1. A motívum/mottó karakterábrázoló tulajdonsága

Az adott zeneműre jellemző motívum/mottó egyaránt alkalmas rövid dal vagy karakterdarab hangulatának tömör ábrázolására, valamint többtétéles, ciklikus művek tartalmi és formai összefüggéseinek megteremtésére. De a karakterisztikus motívum harmónia- és ritmusképző elemmé is válhat azáltal, hogy képes eltérő érzelmi állapotot kifejező akkordsort és ritmusképletet vonzani, ezáltal hangulatváltást teremteni.¹³ Schumann gyakran használt más zeneszerzőktől származó motívumokat is: közismertek Beethoven-idézetei, de más alkotók, például Bach és Schubert témái is többször megjelentek kompozícióiban. Ezek lehettek nyilvánosságnak szánt idézetek vagy rejtettebb utalások, így Bach esetében az *Anfangs wollt' ich fast verzagen* (*Liederkreis* op. 24., 8. dal) kezdő korálsora bizonyos befogadói közegekben ismert volt,

11 Az itt mottónak hívott, kiemelt jelentőségű zenei motívum Gerald Abraham megfogalmazása szerint ritkán fejlődik a szó klasszikus értelemben, ám folyamatosan újraformálódik (ABRAHAM 1980: 850). Ezért kell megkülönböztetnünk a romantikában később kiteljesedő, zenei programként a motivikus fejlesztésre alapuló formai építkezéstől.

12 A kezdőmotívum a mű utolsó szakaszában előbb ritmikailag szélesítve (*Ach, könnt' ich dorthin kommen*, 68. ütem), majd ismét eredeti formájában jelenik meg (104. ütem).

13 A *Hör' ich das Liedchen klingen* utójátéka során ugyanahhoz a motívumhoz társul felkavaró hangulatot kifejező diszsonáns és megnyugtató konszónáns harmónia: a 26. ütem *sforzato* akkordjában, majd az utolsó három ütem felső szolamának tonikai hangzatában

bár általánosságban kevésbé, mint a *Sechs Fugen über den Namen Bach* (op. 60.) népszerű *B-A-C-H* motívuma.

Az 1830-as évek zongoraműveinek karakterdarab-sorozatai strukturális rokon-ságban állnak a dalokkal és ciklusokkal, s ez a „motívumvándorlason” alapuló formaalkotó tendencia számos későbbi alkotásban is megjelenik. Ezért a Heine-dalok többségükben – legyenek egységes zenei és szövegi koncepcióval nem rendelkező dalgyűjtemény (*Myrthen*, op. 25.) részei vagy egyazon gondolati és motivikus alapokon álló ciklusok (*Liederkreis* op. 24. és *Dichterliebe*) alkotóelemei – Schumann lírai miniatúráinak, illetve erre a kompozíciós technikára épített sorozatoknak tekintendők, amelyek létrejöttéhez a kiválasztott versek és versciklusok ideális inspirációt adtak.

II.

SCHUMANN HEINE-DALCIKLUSAI

2.1. Liederkreis op. 24.¹⁴

Heine 1816 és 1820 között írta a kilenc verset, önálló, illetve egymáshoz többé-kevésbé közel álló alkotásokként, ciklussá csak a *Buch der Lieder* 1827-es első kiadásában rendezte őket. Itt a versek már egybefüggő, felismerhető történetet alkotnak *Lieder* néven, számokkal jelölten, a *Junge Leiden* sorozaton belül (MENDE 1970: 14–19).

A fiataalkori költemények megfelelő formába öntése hosszú, válogatással, szétválasztással és újraegyesítéssel járó folyamat eredménye, amely során több év alatt alkotott, egymáshoz néha csak hangulatilag kapcsolódó verseket kellett érzelmi és költői szempontból egységes, zárt struktúrába helyezni.

A ciklus-elv jelenléte a versekben: érzelmi ellentét, dramaturgiai egység

A dalsorozatról írt tanulmányában Christiane Westphal nagy teret szentel a *Lieder* ciklikus összefüggéseinek. Megfigyelése alapján a költő több „vers-stáción” keresztülvándorló lírai énjét és az annak szavait kifejező „vers-ént” az érzelmi-hangulati ellentmondások hangsúlyozása, az ellentétes emocionális töltésű fogalmak egyidejű jelenléte, az „oximoron-szerelem” jellemzi (WESTPHAL 1996: 11–29).

Az egyszerre reménykedő és csalódott hangulatú nyitóverset (*Morgens steh' ich auf und frage*) követően a megzavarodott lírai én a sorsszerűség foglya lesz (*Es treibt mich hin, es treibt mich her*).

14 1. *Morgens steh' ich auf und frage*, 2. *Es treibt mich hin, es treibt mich her*, 3. *Ich wandelte unter den Bäumen*, 4. *Lieb Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein*, 5. *Schöne Wiege meiner Leiden*, 6. *Warte, warte, wilder Schiffmann*, 7. *Berg' und Burgen schau'n herunter*, 8. *Anfangs wollt' ich fast verzagen*, 9. *Mit Myrthen und Rosen, lieblich und hold*.

Nem képes vigaszt lelteni sem az első két hangulatképet uraló időben, sem a természetet megjelenítő *Ich wandelte unter den Bäumen* égi madárhangjainak szózatában¹⁵, ezért az idő a *Lieb Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein* soraiban a halált hozó „Holzmeyer” alakjában tér vissza.¹⁶

A következő négy verset a közös szótagszám és ritmus is összefogja, lényegesebbek azonban az ellentétpárok. A már címében is *oximoront* hordozó *Schöne Wiege meiner Leiden* továbbviszi a kettős érzelmi folyamatot a *Warte, warte, wilder Schiffmann* végleteiig (előbbi: *Hätt ich dich doch nie gesehen / Schöne Herzenskönigin!*, utóbbi: *Ei, mein Lieb, warum just heute / Schauderst du, mein Blut zu sehn?*), majd a *Berg' und Burgen schau'n herunterhez*, amely az ártatlannak tűnő kedves Janus-arcúságát leplezi le (*Oben Lust, im Busen Tücken*).

Igen fontos ezután az *Anfangs wollt' ich fast verzagen* szerepe. A ciklus folyamatába emelés a szöveg eredeti jelentését is összetettebbé, emelkedettebbé teszi, de a többi verstől való stílusbeli eltérés az addigi ellentmondások szomorú beismerését is jelenti (WESTPHAL 1996: 19–20). Erre volt szükség a konklúzió levonásához, amely után a lírai én csak szótlanságba menekülhet:

[Das 8. Gedicht] formuliert ein Prozeß, an dessen Ende das lyrische Ich nicht mehr am Widerspruch zwischen Verzagtheit und Selbstbehauptung festhält. [...] Um zu erklären, wie sich dieser Prozeß vollzogen hat, wie schmerzlich er etwa gewesen ist, steht dem Gedicht-Ich keine Sprache mehr zur Verfügung¹⁷ (WESTPHAL 1996: 25).

A sorozatot záró *Mit Rosen, Cypressen und Flittergold*¹⁸ a szerelem feltámadásának ígéretével a szabadulás reményét is meghozza a lírai én számára, és új megvilágításba helyezi az *oximoron*párokat.

15 Az op. 24-es *Liederkreis* a Heine-versek sorrendjét követi, így a tanulmányban még nem említett két dal (*Morgens steh' ich auf und frage* és *Ich wandelte unter den Bäumen*) a dalciklusban is az első, illetve a harmadik dalt jelenti.

16 16. századi névadás, az erdőben lakó halál megszemélyesítésére (BÖHM 1982: 165).

17 [A 8. vers] olyan folyamatot fejez ki, amely végén a lírai én már nem tudja fenntartani az elcsüggedés és önuralom közti ellentmondást. [...] Annak megvilágítására, miként történt ez a folyamat, miféle fájdalommal járt, a vers-énnek már nincs szava.

18 Az első – Schumann által is használt – kiadásban a záróvers kezdősora még így hangzik: *Mit Myrthen und Rosen, lieblich und hold*.

Schumann első Heine-dalciklusa

A zeneszerző a *Buch der Lieder* 1827-es kiadásából dolgozott (HALLMARK 1979: 112), Heine végleges szövegkorrekciója csak jóval később készült el.

E tekintetben a legfontosabb változás a *Mit Myrthen und Rosen, lieblich und hold* első versszakának módosulása, kisebb eltérés a *Berg' und Burgen schau'n herunter* harmadik versszakának utolsó sorában lévő „*Birgt sein Inn'res Tod*” első szavának „*Bringt*”-re változtatása (21. ütem).¹⁹

Schumann néhány esetben módosította az első kiadásban lévő versek szövegét, de ezek nem jelentettek alapvető változtatást.

Így az *Es treibt mich hin, es treibt mich her* első versszakában „*Du treues Herz, was pochst du so schwer?*” helyett „*Du armes*”-t ír és a „so”-t kihagyja (22. ütem). Az *Ich wandelte unter den Bäumen* utolsó versszakának kezdetén a „*nicht mehr erzählen*” Schumann művében csak „*nicht erzählen*” (31. ütem).

A *Schöne Wiege meiner Leiden* és a *Warte, warte, wilder Schiffmann* szövegében betoldások szerepelnek: így előbbi „*Lebewohl*” szava az első versszak végén többször ismétlődik (18. ütem), utóbbi első versszakában a „*gleich*” ismételtetése formaépítő szerepű, a 3. és 4. versszak közé iktatott „*Oh!*” indulatszó egyenesen a dal dramaturgiai csúcspontja (10. és 53. ütem). Fontos zenei szerepet kap az *Anfangs wollt' ich fast verzagen* legvégén a megismételt „*nicht: wie*” kérdés.

A kézirat az első *Liederbuch* 63. és 90. oldala közötti részt foglalja el, 27-től 35-ig terjedő sorszámmal, kompozíciós dátum nélkül (BRINKMANN 1997: 81–83). A mű elkészültének idejét leghitelesebben a Breitkopf & Härtel kiadónak február 23-án küldött értesítés alapján lehet megállapítani. Schumann ebben már dalszerzői tevékenységét hangsúlyozza:

Beifolgend erlaube ich mir eine Sammlung zu schicken [...] Da man mich nur als Claviercomponisten kennt, so denke ich, daß sie [...] Interesse erregen wird²⁰ (McCORKLE 2003: 99).

19 A záróvers végleges szövege az alábbi lett: „*Mit Rosen, Cypressen und Flittergold / Möcht ich verzieren, lieblich und hold / Dies Buch wie einen Totenschrein*”. A *Berg' und Burgen schau'n herunter* esetében Schumann az első három versszak szövegét egymás alá írta, ezért az ütemszámok mindháromnál megegyeznek.

20 Engedje meg, hogy mellékelten küldjek egy gyűjteményt [...] Mivel eddig csak zongorakomponistaként ismertek, úgy gondolom, [...] ez érdeklődést kelthet.

Valószínű, hogy a *Heine-Liederkreis* keletkezése 1840. februárjának 17. és 22. napja közé eső időszakra tehető, a vázlatok azonban Sams szerint már jóval korábban is elkészülhettek (SAMS 1972: 133).

A ciklusalkotás tudatosságát bizonyítják a bejegyzések, amelyek a kompozíciós munka befejezése után történő megjelentetésre vonatkoznak (BRINKMANN 1997: 81). Nyomon követhető a dalciklus címének alakulása: az első ötlet a *Liederkreis nach H. Heine's Buch der Lieder* volt, ez *Liederkreis von H. Heine (aus dem Buch der Lieder)* alakra módosult, majd a zárójeles utalást Schumann elhagyta (McCORKLE 2003: 100).

A dalciklus tonális egybetartozása, a cselekmény zenei folyamata

Clara Wieckhez szóló egyik levelében Schumann kiemelte a dalok szoros összetartozását:

Die vorigen Tage hab' ich einen grossen Cyklus (zusammenhängend) Heine'sche Lieder ganz fertig gemacht.²¹ (TURCHIN 1985: 243).

A „*zusammenhängend*” szó Barbara Turchin szerint mindenképpen a zenei egybetartozást hangsúlyozhatta. A *Heine-Liederkreis* hangnemei (D-dúr, h-moll, H-dúr, e-moll, E-dúr, A-dúr, d-moll, D-dúr)²² teljesítik a tonális rendre vonatkozó akkorkorban elvárt követelményeket, amit egy korabeli, *Allgemeiner musikalischer Anzeiger*-ben megjelent recenzió is elismer (TURCHIN 1985: 232).

A cselekmény összefüggéseit a szakirodalom kétféle módon értelmezi. John Daverio szerint az egyirányú zenei folyamat áthatol az első dal népies egyszerűsége és az utolsó elmélkedő líraisága közötti távolságon (DAVERIO 1997: 214), Rosen a nyitott és zárt struktúrájú művek szabad váltakozását emeli ki mint függetlenség és folyamatosság különleges kombinációját, ami az *Anfangs wollt' ich fast verzagen* elhangzásával zárul le (ROSEN 1995: 215).²³

21 Az elmúlt napokban fejeztem be végleg egy nagy (összefüggő) Heine-ciklust.

22 Az E-dúr két egymást követő dal hangneme (*Schöne Wiege meiner Leiden* és *Warte, warte, wilder Schiffmann*). Berthold Hoeckner ezt az eredetileg tervezett kétkötetes megjelenési formával indokolja (HOECKNER 2001: 3.4.).

23 Az egyirányú folyamat elméletét erősíti a cselekmény vándorút-állomások szerinti tagolása ott-hon-erdő-vízpart felosztásban – szintén az *Anfangs wollt' ich fast verzagen*-ig. A tézis-antitézis szemléletmódot a páratlan és páros számú művek ellentétes hangulatai igazolhatják.

*A költői és zenei persona többes jelentése*²⁴

A *persona* fogalmának zenei értelmezése Edward Cone két tanulmányából származik. Első értelmezése az alábbiakban foglalható össze röviden:

[...] some critics wonder whether the poet ever really speaks in his own voice. They suggest that he is always assuming a role – a persona, as it is now fashionable to call it – even when a persona is an implied version of the poet himself. [...] each art in its own way projects the illusion of the existence of a personal subject [...] ²⁵ (CONE 1974: 1–5).

Álláspontja később valamelyest módosult. *Poet's love or composer's love?* című írásában már a három *persona* eggyéolvadásából létrejövő, a dal tényleges zeneszerzőjével azonos lényegű, egyesített vokális-instrumentális „főszereplő” (*protagonist*) figuráját tartja valósnak (CONE 1992: 181–182).

Berthold Hoeckner az op. 24-es *Liederkreis* alapján elemzi a Schumann-dalok többes szerep-személyiségét *Poet's Love and Composer's Love* címmel. Tanulmánya Cone *persona*-értelmezéseire reflektál.²⁶

Hoeckner inkább az eredeti koncepciót fogadja el, de ezt továbbfejleszti, amikor az egységesítés gondolatával ellentétben három független szereplőt vél megjelenni. Összességében „megháromszorozódott hangot hall”, ahol a költői persona önálló, lényeges szereplő marad:

24 A fogalom az ókori színjátszásban használt maszk nevéből került Jung lélektanába. A *persona* „...ami tulajdonképpen nem mi vagyunk, hanem amiről magunk és mások azt gondolják, hogy mi vagyunk az”. (JUNG 1987: 447)

25 [...] néhány kritikus megkérdőjelezi, hogy a költő valóban a saját hangján szólalna meg. Azt sugallják, hogy ez mindig szerep – persona, ahogy mostanában divatosan nevezik – akkor is, ha a *persona* maga a költő, ki nem mondott formában. [...] minden művészet, a maga módszereivel, kivetíti egy személyes szubjektum létezésének illúzióját [...].

26 Az eltérő álláspontot kifejezheti, hogy Hoeckner az op. 24-es *Liederkreist* vizsgálva érvel saját véleménye mellett, míg Cone a *Dichterliebe*-vel foglalkozott. A címadás szintén figyelemre méltó: a *Poet's Love and Composer's Love* „and” szava önmagában határozott válasz a Cone-tanulmány „or” kérdésére.

Even when a poem has been molded into a through-composed song; even when its words have lost the rhythm of their original meter; and even when its text has been altered by the composer: the poetic text still remains an independent component of a song.²⁷ (HOECKNER 2001: 2.6).

A „függetlenség” megtartásával jöhet létre a költő és a zeneszerző egységéből származó *multiple voice*.

2.1.1. Az első Heine-Liederkreis dalai: összefüggések, sajátosságok

Morgens steh' ich auf und frage

Hoeckner szerint Heine *Liederjéhez* hasonlóan a zenében az első dal adja meg a ciklikus összetartozás legfontosabb alapelemét, a „*Träumend wie im halben Schlummer*” szövegű szakasz „álommotívumát”, első megjelenésekor az „önmagához visszatérő kvartugrás” h^1 - e^2 - h^1 formájában (30. ütem). A hangszer, amelynek felső szólama az énekelt részben addig a vokális dallamot követte, szintén e helyen válik először önállóvá az énektől, majd az utójátékban a vers reménytelenségét meghaladó, alternatív befejezést ad (HOECKNER 2001: 2.1.).

Az első dalban ciklusformáló szerepet kap a zongoraszólam jellegzetes akkord-felbontás-sorozata is. Sams ezt az „álmodozó séta” ábrázolásaként értelmezi, amit a staccato jelleg tovább erősít (SAMS 1969: 15). Ugyanakkor a monoton hangzású kíséretre épülő vokális szólam dallamsorainak tetőpontjaiban h^1 – $cisz^2$ – d^2 – e^2 emelkedés figyelhető meg a szövegben rejlő nyugtalanság kifejezéseként (*auf – hin – [schlaf]los – wie:* 7., 15., 26., 30. ütem) – a dalciklusban később hasonló tendencia jön létre a *Schöne Wiege meiner Leiden* és a *Berg' und Burgen schau'n herunter* kezdődallamaiban.

Az utójáték végén azonban a zongora új dallama szólaltatja meg a kétvonalas Fiszt, a dal csúcspontját (44. ütem).

A *Morgens steh' ich auf und frage* egyidejűleg jelenít meg szimmetria- és aszimmetriaérzetet.

27 Még ha a vers fel is olvadt az átkomponált dalban, szavai el is veszítették az eredeti mértékből fakadó ritmusukat, és szövegüket a zeneszerző megváltoztatta: a költői textus mégis a dal független összetevője marad.

Előbbi a kíséret folyamatossága mellett elsősorban a zene szöveggel szembeni „mesterséges szimmetriája” segíti elő.

A 8+5-ös szótagszámú verssorpárok második tagját Schumann betoldásokkal formálja kiegyenlítetté, közülük a szövegismétlések hatásosak leginkább: az „*auch heut*” egymás után kétszeri megjelenésekor, valamint a „*lieg' ich*” és a „*träumend*” újrafelhangzásánál (18., 27. és 33. ütem). A rövid, modulációs szerepet is betöltő zongoraközjátékokból az első szintén „szimmetriapótló” (a „*heut*” szót követően, 11–12. ütem), mivel az ének 4+3 ütemes terjedelmét újabb ütemmel bővíti. A két versszak közötti viszont éppen ellenkező tendenciájú, mivel a 4+4 ütemes lüktetést egy újabbal bővíti (szintén a „*heut*” szó után, 20–21. ütem), amivel „mesterséges aszimmetriát” hoz létre.²⁸ Az arányosság érzete ezzel együtt végigvonul a dalban, az utójáték végén váratlanul megjelenő – új anyagból építkező, addigiaktól eltérő karakterű – motívum ellenére. Ennek felbukkanása, a korábbi hangszeres közjátékhoz hasonlóan, mégsem bontja meg az addigi szimmetriaérzetet. Stephen Walsh e jelenségek kapcsán ír a dal „érzékelhetetlen aszimmetriájáról” (WALSH 1971: 25).

Es treibt mich hin, es treibt mich her

A vers különlegességét a hagyományos jambus és az „aprózott” ritmusú szöveg versszakonként változó aránya adja. Az első versszak kezdősorában egy rövid és egy hosszú szótag váltakozik, a középsőkben a ritmus aprózódik, a zárósor ritmusa az előző sorok „keveréke”.²⁹

A második versszak kezdete az előző belső sorainak ritmusát veszi át, majd visszaáll a jambikus lüktetés, a harmadik versszakban az aprózott ritmus dominál. Schumann azonban megbontja a versszakok négyesoros egységeit, amivel – a nyitódalhoz hasonlóan – sajátos szimmetria-aszimmetria ellentétet hoz létre.

A felépítést Westphal A-B-A_v + E (Epilógus) alakjában jelöli, ami alapján könnyen átlátható, egyszerű forma lenne feltételezhető (WESTPHAL 1996: 33).

Ám mivel a zene „mesterséges aszimmetriája” értelmében az első versszak zárósora (*Du treues Herz, was pochst du schwer!*, 21. ütem) a B-hez csatlakozik, és az utolsó

28 A 3–4. versornál (*Abends sink' ich hin und klage / Ausblieb sie auch heut*, 13–20. ütem) a melódia terjedelme az előző rész hat hangjához képest öt hangra csökkent, *fisz*¹-től *cisz*²-ig. Ez a szimmetriaérzetet nem érinti, de – a „schumanni *fisz*-moll fájdalmas tónusával” együtt – szomorúságot kelt (WESTPHAL 1996: 30–31).

29 Schumann az utolsó verssorban a zenei struktúra elsődlegessége okán az eredeti „*Du treues Herz, was pochst du so schwer?*” szövegből a „*so*” szót kihagyta, így a negyedik sor ritmusa megegyezhetett az elsőével – emellett a „*treues*” „*armes*”-re változott a dalban, de ez a ritmikát nem befolyásolta (21–24. ütem).

versszak harmadik sorától (*Heimlich im grausamen Bunde verschworen*, 59. ütem) a szöveg már az Epilógushoz tartozik, a vers 3+5+2+2 soros formában hangzik el.

Az arányosságot szolgálja ugyanakkor, hogy a visszatérő A rész, az „*Aber wohl niemals liebten die Horen*” verssor variált ismétlésével (54. ütem) az elsővel hasonló terjedelművé válik.

A többször előforduló tempólassítás (8–17., 40–41., 50–58. ütem) viszont ismét az aszimmetriát fokozza, így összességében a kezdődallal ellentétben ennél a műnél az arányok felborulásának érzete dominál, és a szimmetria válik érzékelhetetlenné.

Az *Es treibt mich hin, es treibt mich her* zenéjének hangulatában a hangszeres és vokális szólam párbeszéde rendkívül lényeges. Az ének a formarészek kezdetén rendre a zongora négyütemes „mondandóját” ismétli (4., 21. és 46. ütem), míg a vokális dallam befejezésére a zongora utójátéka teljesen új anyaggal reagál (66. ütem). Az elcsúsztatott ritmusok itt mintha a megzavarodott időt jelképeznék.

Ich wandelte unter den Bäumen

A struktúrájában hídformára emlékeztető dal ($X - A - A_v - B - A_{2v} - X_v$) énekelt szakaszának két formarésze (*A* és *B*) más-más hangulatot képvisel.

A zongora keretjátékának zenei atmoszférája is eltér az énekkel együtt hangzó részekétől: „érzelmi kommentárral” készíti elő a vokális belépést, majd másodszori megjelenésekor ugyanígy zárja le a történeteket.

A két egymást követő A szakasz legfontosabb eltérése szintén a hangszeré: a záró nónakkord felbontásának utolsó hangja *gisz*¹, illetve *g*¹ (13. és 22. ütem) – utóbbi a madarak birodalmába nyíló ajtó „kulcsa”.

Az egyes részek azonban nem kapcsolódnak össze hangnemi kadenciákkal, szinte egymás mellett lebegnek, ennél fogva a dal szerkezetében „álságos” – nem érzékelhetlen, de nem is valós – formai biztonságérzet jelenhet meg.

A H-dúr dal G-dúr középrészében (*Es kam ein Jungfräulein gegangen*, 22. ütem) az álomvilág rendkívüliségét a zongora szólamában az új alapakkord domináns el-lensúly nélküli megjelenése is érzékelteti. A vokális dallamban a G hang egyetlenegyszer sem fordul elő, ami hasonló mértékben csökkentheti a tonalitásérzetet.

E tekintetben érdekes összehasonlításra nyílik alkalom a *B* rész madarainak égi szózata és a *Vogel als Prophet* című zongoradarab (*Waldszenen* No. 7) triója között. A g-moll alaptonalitású műben a madarak üzenete után felhangzó *maggiore* trió jelenti a valóságba történő visszatérést, majd a zene hirtelen, modulációs átmenet

nélkül transzformálódik a nagyterccel lejjebbi hangnembe (G-dúr – Esz-dúr). Ezzel az Ich wandelte unter den Bäumen középrészéhez hasonló légiességérzetet idéz elő – ami viszont a zongoradarabban ismét az álmvilágba vezet (lásd a 2. kottapéldát).



2. kottapélda.

A Vogel als Prophet (Waldszenen) középrésze

Lieb Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein

A dalciklus során először itt hallható nyíltan ironikus hangvétel. A Heinénél gyakran fellelhető rejtett, sok esetben az ironia mögé bújó fájdalom a zenében hasonló módon jelenik meg, az alábbiakkal érzékeltetve az ellentmondásból fakadó kísérteties kettősséget:

- Az alapkarakter könnyed hatású, ám a dalt az énekes-főszereplő teljes magánya keretezi, szólamának első és utolsó két hangja egymagában áll.
- Az egyszerűnek tűnő, *a-b-c-d* szakaszokra bontható, később teljes egészében megismétlődő dallam moll-tonalitásérzete önmagában nem egyértelmű, hiányzik belőle a vezetőhang. A zongorában már a második ütemben megjelenik az alaphangnem dominánsa, de a basszust nélkülözi, az csak a modulációs szakaszban jelenik meg (Zimmermann, 10. ütem).
- A nyugtalan szívdobogást imitáló hangszerszólam önmagában először erőteljesnek hat: jó ideig súlytalan ütemrészekben hangzik fel, majd háromszólamú akkordjai a b rész végén kettőre szűkülnek, és a *disz¹-fisz¹* terc kisszekundnyi lecsúszásával elvesztik tonalitásukat (a „Da” szónál, 8. ütem).
- A 10. ütemben belépő basszus az új hangnemet készíti elő, amelynek alaphelyzetű I. foka viszont csak egy nyolcad erejéig szólal meg (a „der” szónál, 12. ütem).

- A hirtelen elhallgató ének (az „*einem*” után, 15. ütem) teret enged a visszatérő e-moll tonalitást megerősítő kadencia két akkordjának, amely egyúttal a szöveg lényegét, a könnyörtelen kopácsolást imitálja.
- A hangszeres *persona* önállóan ebben a versszak végi e-moll kadenciában lép elő először: egyedül felhangzó két, ironikusan közhelyszerű akkordja már határozottan jeleníti meg a zenei hangsúlyokat, szinte kifigurázza a zongoraszólam addigi utánzó szerepét.

A *Lieb Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein* felidézi Schubert *Auf dem Flusse* (Winterreise No. 7) dalát, erre utal a dallami egyezés, a zongoraszólam *staccato*ja és mozgásformája, valamint a moduláció iránya.³⁰ A jellegzetes kvarttfordulat is elhangzik mindkét műben, közvetlenül a *h*-tól *c*²-ig ívelő melódiát követően: a Schumann-dal esetében a moduláció előtt, az „álommotívum” *h*¹-*e*²-*h*¹ dallamával (Ach, hörst du, wie's pochet, 4–6. ütem) Schubertnél az új hangnemben, *aisz*¹-*disz*²-*aisz*¹ alakban (lásd a 3. kottapéldát).

Az *Auf dem Flusse* hangulata kísérteties, bár más módon, mint Schumann dala: nincs benne könnyedség, a „szívszorító” érzés végigkíséri a művet, főként az idézett részben.

A *Lieb Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein* Heine szándékával egyezően elfedi a szenvedést, rejtett érzéseire a zeneszerző épp a Schubert-megjelenítéssel utalhat.

13

Mit har - ter, star - rer Rin - de hast du dich ü - ber - deckt, liegst

kalt und un - be - weg - lich im Son - de aus - ge - streckt.

ppp (disz-moll)

3. kottapélda.

Schubert: *Auf dem Flusse* – a dallammenet és a kvarttfordulat-motívum

30 Hangzás szempontjából nem jelent különbséget, hogy Schubert e-mollból disz-mollba, Schumann az enharmonikus esz-mollba tér ki.

Schöne Wiege meiner Leiden / Warte, warte, wilder Schiffmann

Ahogy Heine *Liederjében* az 5–6. vers, a *Heine-Liederkreis* folyamatában is csúcspont a két E-dúr mű. Szenvedélyességükben, terjedelmükben ezek a dalok különböznek előzményeiktől, a központba helyezett érzések egyértelműen megnyilvánulnak, az érzelemnyilvánítás időnkénti rejtettsége eltűnik.

E tendenciát a *Schöne Wiege meiner Leiden* esetében tovább erősíti, hogy Schumann a szöveg hangulati kicsengését megváltoztatta: a kezdő versszak zenéjének többszöri megismétlésével, valamint a poétikus hangszeres epilógussal az egyidejűleg jelen lévő fájdalmas panasz és szerelmet felmagasztaló remény uralhatja és keretezheti a dalt a költő csalódott, keserű befejezése helyett. A struktúra ezzel rondószerűvé alakul ($A-A_v - B - A - C - A +$ utójáték), de igazából csupán „ál-rondóérzetet” kelthet.

A visszatérő A formarészek szerepe ugyanis nem a „rondótéma” megerősítése, hanem két, felfokozott érzelmi hatást keltő rész – amelyek nevezhetők „közjáték”-nak, de szintén nem klasszikus értelemben –, a *minore* „Hätt’ ich dich doch nie gesehen” és a terjedelmes „Doch du drängst mich selbst von hinnen” (39. és 70. ütem) felvezetését, majd ellensúlyozását szolgálja.

A különböző hangulatú formarészek egyes helyein ugyanakkor megfigyelhető a dallami csúcspontokra szekundemelkedésekkel való fokozatos törekvés, ami a zenei mondanivaló emocionális egységére mutathat.

A vers első sorában lévő ellentétpár (*Wiege / Leiden*) a zongoraszólám elringató hangulata és az énekelt dallam egyre feljebb törekvése közötti ellentmondással mutatkozik meg a kezdő versszakban, utóbbi $h^1 - cisz^2 - disz^2 - e^2$ emelkedésével (*Wiege – Grabmal – Ruh – Stadt*, 4–12. ütem).

Az első „epizód” során a „*Nimmer wär*” szövegnél az ének és a hangszer dallama együtt emelkedik d^2 -ről e^2 -re – ezt Schumann a „*nimmer*” szó megismétlésével éri el –, de a következő ütemben már csak a zongora lép tovább f^2 -re (44–46. ütem).

Még jobban szembetűnő a „felsrófolás” a C részben, ahol az „*Und die Glieder matt und träge / Schlepp’ ich fort am Wanderstab*” szakasz ugyanerre az f^2 csúcspont-ra törekszik, amit immár az énekes szólaltat meg hármashangzatok, majd szeptimakkordok és fordításaik felbontásából álló kísérettel (81–89. ütem). E folyamat az előzőnél lényegesen hosszabb, időérzetét a „*schlepp’ ich*” újbóli kimondása, valamint a két hangszeres szólám tizenhatodkéséssel megszólaló skálamenet-sorozata tovább nyújtja.

Utóbbi jelenség a formarész befejező szakaszában is megnyilvánul (*Bis mein müdes Haupt ich lege*, 89–93. ütem), amely a lassuló tempó és az adagio rész recitativo jellege miatt a valóságosnál hosszabb terjedelműnek tűnhet.

A két különálló részben a rövid idő alatt elhangzó kezdő sorpár viszont gyorsítja az A részek utáni tempóérzetet. A „*Hätt' ich dich doch nie gesehen*” kezdetű „közjáték” lüktetése eleve gyorsabb, míg a „*Doch du drängst mich selbst von hinnen*” szöveggel kezdődőben ezt a ritmusértékek aprózódása okozza.

A *Warte, warte, wilder Schiffmann* a ciklus egyetlen nyílt iróniát és haragos indulatokat sugárzó műve, a *Schöne Wiege meiner Leiden* „párja”, egyben érzelmi ellentéte.

Formája az előző dal rondó jellegével szemben olyan szonátaszerkezetre emlékeztet, ahol a hosszú *coda* részben a „főtéma” anyaga variáltan tér vissza. Az „expozíció és repríz” mintha „feldolgozási szakaszt” fogna közre, amely változtatja és átalakítja a témákat.

Ám mindez, hasonlóan az előző mű struktúrájához, korántsem jelenti a klasszikus forma másolását. Az egyes részek átmenet nélkül sorolódnak egymás mellé, a G-dúr akkordon végződő első nagy formarész teljesen nyitott (*Meine Schmerzen niederschreib'*, 29–32. ütem), az E-dúr indulást követően a „melléktémák” hangnemei és hangnemirányai a klasszikus gondolkodás nyomát sem mutatva követik egymást előbb gisz-moll – fisz-moll és E-dúr (*Von zwei Jungfrauen nehm' ich Abschied*, 12. ütem, *Blutquell, rinn' aus meinen Augen*, 17. és 21. ütem), majd A-dúr – G-dúr sorrendben (*Daß ich mit dem heißen Blute*, 25. és 29. ütem).

A dal hangszeres szólama rendkívül karakterisztikus, ezért feltételezhető, hogy eredetileg önálló mű vagy annak terve lehetett, amelyet Schumann, dalkomponálási szándékának megfelelően, utólagosan átalakított.

Ennek megfelelően az egyes témákban is váltakozva dominál az instrumentális és vokális *persona*.

A mű elejének hangulatát a zongoraszólam határozza meg, a „*Von zwei Jungfrauen nehm' ich Abschied*” szöveggel kezdődő, „képzeletbeli második témát” az ének.

Innentől az álexpozíció felbomlik, a két szerep-személyiség szinte egymásra dobálja témáit. Az első nagy rész harmadik témájának (*Blutquell, rinn aus meinen Augen*) szekvenciamenetekbe kezd, majd az álfeldolgozásban rövidesen a kvartugrás-dallam is megjelenik, ezúttal az énekben és zongorában együtt (*Ei, mein Lieb, warum just heute*, 37. ütem), de tritónusra torzítva, ami metsző gúnyt sugároz a versbéli vágy „titokzatos tárgya” felé. Ez a folyamat rohan bele a mű kulminációs pontján megszólaló nónakkordba, amit az énekes „*Oh!*” indulatszóval kommentál (53. ütem).

A hangszeres kezdőtéma újból felhangzik, ezúttal egymagában, a vokális *persona* a második témánál (*Kennst du noch das alte Liedchen*, 66. ütem) kapcsolódik be a zene folyamatába. A harmadik téma gisz-mollra vált (*Unsern Ahn in's Elend stieß?*, 75. ütem),

s innentől kezdetét veszi a hosszú szekvencialánc (*Alles Unheil brachten Äpfel!*), amely a kezdetben önmagába visszatérő tercugrás motívumát kvintté, majd nónává szélesíti (*Eva bracht' damit den Tod*, 79–98. ütem). Utóbbival az ének, szólamának befejezésekor a dalciklusban megszólaltatott legmagasabb hangját, a kétvonalas A-t éri el.

Ezután a hangszeres kezdődallam megint felhangzik – a természet elsöprő erőit képviselő, egyben a hangszeres *persona* teljes „diadalát” megtestesítő, monumentális *coda* elindítójaként (99. ütem). Ennek száguldása váratlanul marad félbe a 115. ütemben, a zene fokozatos *ritardandó*val és *decrescendó*val érkezik vissza a megelőzőknél jóval nagyobb terjedelmű, katartikus hatású dalpár E-dúr nyugvópontjára.

Berg' und Burgen schau'n herunter

Az előző dal indulatkitörése teljes ellentétére fordul. A zongora- és énekszólam most látszatra egybeolvad, a kontrasztok eltűnnek a strofikus szerkezetű dal négy, gyakorlatilag egyforma részének *barcarola* hangulatú zenéjében. De ez ismét álnyugalom, valójában épp a szövegben lévő érzelmi változások folyamatának meg nem jelenítése okozza a költői és zeneszerzői szándék közötti ellentmondást. Heine a nyitóversszakban és a következő első felében festi le az idillikus, megnyugtató, felszabadító természeti képet, ezután a hangulat fokozatosan fordul a „fecseg a felszín” érzése, végül a kedves lelkében rejlő álnokság leleplezése felé. Ezzel szemben Schumann szinte teljességgel az előadóra bízta a szöveg értelmezését, az énekelt dallam mindössze az utolsó strófában, egyetlen alkalommal módosul az előzőkhöz viszonyítva (*Schiffchen: e²-gisz¹, auch so: e²-fiszisz¹-gisz¹, 14. és 38. ütem*),³¹ ami a zenei idill felszínének „borzolására” elegendő. A zongora köz- és utójátéka tovább erősíti a nyugodt, békés hangulatot.

A titkolt indulatok világa visszatért, csak „rejtett” jel mutat a mélyben rejtőző érzésekre. Erre utalhat, hogy a versszakok második felétől a ki nem mondható érzéseket képviselő instrumentális *persona* fokozatosan előtérbe kerül: a kezdetben imitativnak, önállótlanak tűnő belső zongoraszólam már a 10. ütemben megszólaltatja a kétvonalas *Fisz* hangot, amelyet az énekelt dallamsorok hullámozása csak fokozatosan, $d^2 - e^2 - fisz^2$ emelkedéssel ér el (*Burgen – Rhein – [um]glänzt*, 6–18. ütem). A vokális szólam ebben a *Morgens steh' ich auf und frage* és a *Schöne Wiege meiner Leiden* adott szakaszára hasonlít.

31 Az ütemszámozás az összkiadásnak megfelelően történik: az első három strófa szövegének egymás alatti feltüntetése után (5–28. ütem) a negyedik önálló lejegyzést kapott.

Anfangs wollt' ich fast verzagen

Rosen meglátása szerint a zárt, strofikus szerkezetű *Berg' und Burgen schau'n herunter* végső, tonikai akkordja a hangszeres utójáték befejező hat ütemében fokozatosan bomlik le, ezzel előkészíti a következő, nyitott struktúrájú dalt (ROSEN 1995: 215). Az A-dúr előzmény az *Anfangs wollt' ich fast verzagen* d-molljának dominánsát jelenti, de a ciklus tonális értelemben vett „legmélyebb” hangnemét a múltidéző, fríg jellegű befejezés szintén A-dúr nyugvópontja visszaemeli az addigi, keresztes előjegyzések sorába.

A mű statikus, tömörszerű kezdőharmóniáiban, majd a hozzá kapcsolódó, vele együtt haladó dallamban nem lelhetők fel a korábbi dalok szabadon mozgó szólamainak jellegzetes motívumai, akkordfelbontásai. Az *Anfangs wollt' ich fast verzagen* már induláskor egymagában áll a sorozatban: a Bach-korál idézése időben-térben elszakítja az addigi zenei, érzelmi és hangulati folyamatoktól.

Bach több művében használta fel a dallamot, ezek közül a *Siehe, ich will viel Fischer aussenden* kantáta zárókoráljában lelhető fel a domináns vezetőhangos, majd vezetőhang nélküli alkalmazása (lásd a 4. kottapéldát). Schumann számára felmerülhetett az „új és ó domináns” érdekessége, ami a barokk gondolkodásmódhoz képest más, tartalmat közöl – ez esetben talán a megszokott és archaizáló harmonizálás egyidejű lehetőségét.³²

Sing, bet und geh auf Got - tes We - gen,

4. kottapélda.

Bach: *Siehe, ich will viel Fischer aussenden*, zárókorál

Az idézet után megjelenő felfelé törő, kromatikus kvintszext-szekvencia (5. ütem) az „*Und ich glaubt', ich trüg es nie*” szöveg jelentését közvetlenül ábrázolja, hatása a *Schöne Wiege meiner Leiden* hasonló részével rokon, ahol szeptimakkordok és -fordítások felbontásai szólnak meg (*Und die Glieder matt und träge*, 81–89. ütem).

32 Westphal véleménye szerint Schumann a korálsor-idézettel már a darab elején megválaszolta Heine versvégi „*nicht, wie*” kérdését (WESTPHAL 1996: 55). Sams viszont úgy véli, a zeneszerző a dal legvégén, a „*nicht, wie*” megismétlésével tette a költő kérdését „valódivá” (SAMS 1969: 46).

Sams szerint a dallamsor alatti kromatikus menet Chopin *c-moll prelűdjére* is emlékeztet (lásd az 5. kottapéldát) – alátámaszthatja ezt, hogy a mű kottája akkoriban jelent meg Lipcsében (SAMS 1969: 46).



5. kottapélda.

Chopin: *c-moll prelűd* (op. 28., No 8.)

Az első formai szakasz tonikai lezárását követően (*ich trüg es nie*, 6. ütem) a továbbiakban sem változik a dal hangulata és zenei eszköztára, a hátralévő ütemek az addigi zenei történésekre adott reakciók sorozataként érzékelhetők.

Az *Anfangs wollt' ich fast verzagen* ezzel megszakítja a ciklus valamennyi érzelmi folyamatát. Önmagában, önálló műként viszont nem értelmezhető, mondanivalója csak az előzményekkel együtt érvényes – amint nyitva maradó, szövegi és zenei kérdőjellel végződő befejezése is folytatást kíván.

Mit Myrthen und Rosen, lieblich und hold

Míg a dalciklust nyitó *Morgens steh' ich auf und frage* megszólaltat a később elhangzó művekben is megjelenő néhány dallamot – a ciklusformáló szerepet betöltő „álom-motívumot” vagy a zongora karakteres, többször visszatérő, *staccato* akkordfelbontás-sorozatát –, a *Mit Myrthen und Rosen, lieblich und hold* felelevenít egyes motivikus és hangulati elemeket. A dal „zárójelbe teszi” az *Anfangs wollt' ich fast verzagen* baljós üzenetét: a lefojtott érzelmek felszabadításával és az ellentétes hangulatok ábrázolásával felidézi, egyúttal egyesíti az addigi művek sokszor egymással kontrasztáló világát.

Nagyívű, vulkánkitörésként felfelé tartó nyitódallama – amely már a harmadik versor *Totenschrein* szavánál eléri az énekszólam legmagasabb pontját, a kétvonalas G-t (10. ütem) –, és hangszeres anyagának melodikus-harmóniai gazdagsága élesen szemben áll a második téma (*O könnt' ich die Liebe sargen hinzu!*, 12. ütem) rövidségével, leszálló mozgásával, akkordikus tömörségével. A két ellentétes hangulatú rész után önálló, új karaktert adó szakasz következik, amely az addig elhangzottak érzelmi

szintézisét is adja: a zongoraszólam felfelé lépő triolái (14. ütem) az első, a *piano* dinamika és az ének lefelé ívelő hármashangzat-felbontása a második témára emlékeztet (*Auf dem Grabe der Liebe wächst Blümlein der Ruh*, 16. ütem).

Az előző két téma variált ismétlése után ismét akkordikus kíséretű, de hangulatában himnikus zene következik, kezdetén disz-moll – D-dúr domináns és tonikai akkordok egymásutánjával (*Doch aufs neu' die alte Glut sie belebt*, 40. ütem).

A következő nagy formarészt a zongora indítja (49. ütem), innen a dal tempójában és karakterében is elüt az addigiaktól. A hangszeres szólam a *Lieb Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein* jellegzetes kíséretét idézi, s az énekelt dallamban megjelenik az „álommotívum” $h^1-e^2-a^1-h1-e^2$ változata (*Einst kommt dies Buch in deine Hand*, 55. ütem).

Ezt követően hangzik el Schumann, minden bizonnyal Clarának szóló, fontos közlendője: „*Du süßes Lieb im fernen Land*” (58. ütem),³³ majd – a második formarész nyitótémájának variált ismétlésével – Heine verssorozatának talán leglényegesebb mondanivalója (*Dann löst sich des Liedes Zauberbann*, 62. ütem).

Westphal a záródal befejező nagy formarészét a képzeletbeli szereplők megbékélésének, egymásra találásának szimbólumaként jellemzi (WESTPHAL 1996: 61–62). Ezt ábrázolhatják a tempó- és karakterváltások, az énekes és hangszeres szólam egysege, valamint az utójáték – az *Ich wandelte unter den Bäumen* hangszeres keretjátékát idéző – álmodozó, feloldó, emlékező hangulata.

33 Sams értelmezésében a $fisz^2-e^2-d^2-cisz^2-d^2$ motívum az általa „Clara-témák”-nak elnevezett – lefelé lépegető, majd a kiindulópontához visszatérő *hexachord* skála metszeteiként kialakított – dallamok egyike (SAMS 1969: 48).

2.2. Dichterliebe

Heine Tragödien, nebst einem Lyrischen Intermezzo című sorozata 1823-ban jelent meg, ekkor még a később formaalkotó jelentőségű *Prolog*³⁴ és az *Im wunderschönen Monat Mai* (*Dichterliebe*, No. 1) nélkül (MENDE 1970: 32–33).

A dalciklus szempontjából fontos versek közül a *Die alten, bösen Lieder* és az *Und wüßten's die Blumen, die kleinen* (No. 16 és 8) 1820–'21 fordulóján készült el, ezt követte az *Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht* (No. 7). Ugyanaz év decemberében Heine 61 művet írt, amelyből 56-ot vett fel a *Tragödien, nebst einem Lyrisches Intermezzo* versei közé. A sorozatbeli megjelentetés előtt egyes alkotásokat a költő önállóan vagy összefogva is publikált, néhányukat szimbolizáló megnevezéssel látta el, máskor a műveket hangulati utalással kapcsolta egybe, de címként szolgálhatott a versek számára utaló csoport is (MENDE 1970: 26, 29–31).³⁵

Az 1827-es keltezésű *Buch der Lieder*ben a cím már csak *Lyrisches Intermezzo*. A gyűjtemény a *Prolog* ellenére sem vált dramaturgiailag felépített ciklussá, különböző csoportok meghatározott érzelmi tartalmak köré fonódó hangulatterületei jellemzik. Schumann válogatásában a kaleidoszkópszerű elemek egységes formává álltak össze, ennek következtében néhány érzelmetípus háttérbe szorult vagy szinte teljesen eltűnt, mások előtérbe kerültek. Hallmark szerint a zeneszerző az érzelmi sokféleség antológiáját drámává sűrítette (HALLMARK 1979: 115).

A versek kiválasztása

A *Prolog* megzenésítési tervéről nincs adat, feltételezhető, hogy Schumann eleve ellentétesnek találhatta azt saját koncepciójával. Ennek oka nem a lovagkori téma lehetett, hanem a későbbi verseket előzetesen kifigurázó önirónia.

Az elvetés gondolatát a többi műtől való formai eltérés is kiválthatta: Heine előljáró beszéde hétsoros versszakokból áll, a sorok szótagszáma váltakozik, a vers ritmusa eltér a sorozat legtöbb alkotásától.

A *Lyrisches Intermezzo* Schumann számára az *Im wunderschönen Monat Mai* hangulatvilágával kezdődhetett. Az *in medias res* indítás megszabadította a sorozatot a bevezető vers csalódottságától és keserű iróniájától, a kezdődalokat a múlt iránti

34 1822-ben *Das Lied vom blöden Ritter* elnevezéssel önállóan jelent meg (BÖHM 1982: 88–89).

35 Az *Ich hab' im Traum geweinet* (*Dichterliebe*, No. 13) a *Der Ausgang*, az *Im Rhein, im heiligen Strome* (No. 6) a *Der Grusz des Engels* [sic!] címet kapta. A *Fünf Frühlingslieder* csoportjába került az *Ich will meine Seele tauchen* (No. 5), a *Vierzehn Lieder*be az *Aus meinen Tränen sprießen* és az *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* (No. 2 és 11).

nosztalgia helyett az adott pillanatban is élő érzelmekkel telítette – a ciklus alaphangulatát ily módon a nyitóversek tiszta és őszinte érzelmei határozhatták meg.

A *Prolog* elhagyása lehetővé tette továbbá a befejező vers után megszólaló hangszeres epilógus megszületését, amely a ciklus korábbi dalainak költőiségét és gyengédségét idézi vissza.

Az első dalcsoport hangulatvilágának összetartozását mutatja, hogy Schumann a *Lyrisches Intermezzo* hét kezdőversének³⁶ egybefüggő megzenésítési tervével a vázlatok tanúsága szerint egyetlen nap alatt, 1840. május 24-én készült el (REINHARD 1989: 271).

A vázlatlap alján ezt követően újabbakat jelölt meg, a *Buch der Lieder* első kiadásának számozása alapján (HALLMARK 1979: 18).³⁷ Egyes versek kimaradásának minden esetben alapos oka lehetett, nincs bizonyíték arra, hogy Schumann az egész *Lyrisches Intermezzo* megzenésítésének gondolatával valaha foglalkozott. Az *Im Rhein, im heiligen Strome*ig³⁸ tartó újabb szakaszból – noha azok témája továbbra is a beteljesült szerelem érzése – a *Die Lotosblume ängstigt* már a *Myrthen* dalai közt szerepelt, az *Auf Flügeln des Gesanges* a Mendelssohn iránti tiszteletből maradhatott ki.

A terv ezután az *Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht*-től folytatódott. A fennmaradó versek elhagyásának indoka az adott érzemábrázolás elkerülése, illetve az érzések ellentmondásossága lehetett: hangulati skálájuk tréfálkozástól a kétkedő gondolatok elutasításán át a vad féltékenyséig terjed, ami nem felelhetett meg Schumann elképzeléseinek. A következő rész az árulás okozta gyötrő fájdalomról szól, ezért egyes versek ismét ellentmondásosságuk miatt kerülhettek ki belőle – megmaradt viszont a *Das ist ein Flöten und Geigen (Dichterliebe, No. 9)* és az *Und wüßten's die Blumen, die kleinen*. Hasonló okból maradhatott ki néhány, az elvesztett szerelmet gyászoló vers is, mivel az érzéseket Heine vádaskodással, nosztalgiával, gúnyolódással keverve fejezi ki. Schumann ezután megzenésítésre jelölte a *Lyrisches Intermezzo* érzelmi mélypontján lévő, halálvágyat ábrázoló költeményeket, de az utánuk jövő, ironikus hangvétellel rendelkezőket ezúttal sem.

36 A *Dichterliebe* elején, az *Im wunderschönen Monat Mait* követően, ezek közül az alábbiak szerepelnek: *Aus meinen Tränen sprießen, Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne, Wenn ich in deine Augen seh', Ich will meine Seele tauchen* (No. 2–5).

37 Az első kiadás a véglegeshez képest eggyel több művet tartalmaz. Heine a *Buch der Lieder* 1827 utáni kiadásaiban rendre végzett korrekciókat, köztük a *Lyrisches Intermezzo* verseiben is – Schumann dalaiban ezek nem jelennek meg.

38 A későbbiekben a vers kezdősora *Im Rhein im schönen Strome* szövegre változott.

A sorozat második részének első csoportja viszonylag egységes, ide tartozott a *Hör' ich das Liedchen klingen* és az *Aus alten Märchen winkt es*, valamint az *Am leuchtenden Sommermorgen* (No. 12). Az utolsó szakaszból a ma ismert dalciklus dalai közül egyik sem került megjelölésre.³⁹

A következő kompozíciós fázis azonban több jelentős változást hozott.

***20 Lieder und Gesänge aus dem lyrischen Intermezzo im Buche der Lieder*⁴⁰**

Összehasonlítva a vázlatban kijelölt verseket a június elsejére megkomponált húsz dallal, megállapítható, hogy Schumann a *Lyrisches Intermezzo* közepén található, korábban megjelölt műveket teljesen elhagyta, ezzel Heine sorozatát valósággal kettészakította.

A halálvágyat ábrázoló és végleges elválást szimbolizáló csoport mellett más versek kimaradását Hallmark hangulati hasonlósággal indokolja (HALLMARK 1979: 116–117).

Az első hét vers homogén hangulati tömbje és az azzal összefüggő *Im Rhein, im heiligen Strome* után következő csoportból a *Das ist ein Flöten und Geigen* az *Und wüßten's die Blumen, die kleinen* elé került, a sorrend felcserélését Schumann a május 25-én írt vázlatlapon jelezte (HALLMARK 1979: 113). A csere három különböző, de egymásból fakadó érzelmi állapotra bontja a *Lyrisches Intermezzo* adott verscsoportjának kavargó érzésvilágát.

Innentől Schumann jelentősen megváltoztatta eredeti terveit. Megzenésítette a közvetlen ironiát megjelenítő *Ein Jüngling liebt ein Mädchen*, majd azt, újabb sorrendcserével, a *Hör' ich das Liedchen klingen* utánra illesztette. Heine „álmódzó” hangulatú alkotásaiból végül egyetlen mű maradt, az *Aus alten Märchen winkt es*, amely a záródal elé sorolódott, két másik, újonnan kiválasztott verset követve (*Ich hab' im Traum geweinet, Allnächtlich im Traume seh' ich dich*). A befejező dal végül a *Lyrisches Intermezzo* utolsó verse lett (*Die alten, bösen Lieder*) az eredetileg tervezett két záróvers helyett (HALLMARK 1979: 121–123).

A vázlatlapra írt lista és a *20 Lieder und Gesänge aus dem lyrischen Intermezzo im Buche der Lieder* versválasztási koncepciója jelentősen különbözik. Az eredeti, Heinétől átvett elképzelés, amely alapján az adott érzelmi csoporthoz tartozó költemények

39 Az első elképzelés nem tartalmazta az *Ein Jüngling liebt ein Mädchen*, valamint a sorozatba később felvett versek közül az alábbiakat: *Ich hab' im Traum geweinet, Allnächtlich im Traume seh' ich dich* (No. 14) és *Die alten, bösen Lieder*.

40 A ki nem adott dalciklusterv kézírata szerint a mű ezzel a címmel jelent volna meg (HALLMARK 1979: 124).

lazán és nem mindig konzekvensen kapcsolódtak volna egymáshoz, itt már meghatározott irányú, követhető érzelmi folyamattá módosult. A kezdőversek beteljesült szerelmet kifejező érzésvilága megmaradt, az ironikus jelleg – a csalódás-fájdalom-gyász érzelemsorozat lezárójaként – új funkciót kapott, az álomhangulat a mű végére helyeződött. A *Lyrisches Intermezzo* verseiben gyakran megjelenő, meghatározó jellegű halálvágyat Schumann a záróvers kevésbé nyomasztó, összefoglaló jellegű hangulatképével helyettesítette, de a szerelem feltámadását kifejező epilógussal ennek érzelmi hatását is módosította (HALLMARK 1979: 121–122). A kilenc nap alatt komponált dalciklus 1844-ig várt a megjelentetésre – a *Dichterliebe* elnevezés csak a publikáció előkészítése alatt született meg, valószínűleg Friedrich Rückert *Liebesfrühlingje* nyomán (SAMS 1969: 107). A megjelentetés időszakában maradt ki a ciklusból négy további mű, ezeket később az op. 127-es és 142-es dalok (utóbbi posztumusz összeállítású) sorozatában adták ki.

A Dichterliebe négy kihagyott dala

Az utolsó revíziónál Schumann a dalciklus folyamatában az érzelmi csoportokat tovább egységesítette. A *Lyrisches Intermezzo* elején álló *Dein Angesicht so lieb und schön* és *Lehn' deine Wang an meine Wang* kihagyásával megbontotta Heine első hét versének folytonosságát, de döntésével teljesen mentesítette az első dalcsoportot a versek halálüzenetet hordozó hangulatától.

A *Dein Angesicht so lieb und schön* halálvágyát a szerelmet ábrázoló első versszak zenéjének visszatéréssel Schumann eredetileg is tompítani akarta. Így ez a közép-részben (*Und nur die Lippen, die sind rot*, 9. ütem) jelenik meg, az alaphangnemhez képest terctávolságú G-, majd az onnan újabb modulációval elért Gesz-dúr képviseli a földöntúli hatalmakat (*Erlöschen wird das Himmelslicht*, 13. ütem). Ebben a részben a hangszerszólam „mondja ki” a legfontosabbat: a zongora kétvonalas Asz hangja jelenti a mű csúcspontját, amit, talán a versben lévő „kialvó égi fény” miatt, az ének nem szólaltathatott meg (15. ütem).

A visszatérésben a középrész hangulatát az alaphangnem mollbeli akkordjai idézik fel (*Und doch so bleich, so schmerzenreich*, 23. ütem) – a *cesz* és *gesz*¹ a hangszeres utójátékban is megjelenik (27–28. ütem), de annak felfelé ívelő, majd újra kezdőhangjára ereszkedő dallama végül megerősíti a szerelem hangnemét jelentő Esz-dúrt.

A g-moll hangnemű, de D-dúrban záruló *Lehn' deine Wang an meine Wang* témája az életben elérhetetlen vágy.

A dal tonalitása az *Ich will meine Seele tauchen* h-molljához ezzel megfelelően kapcsolódott volna, de az archaikus, fríg jelleg a *Lyrisches Intermezzo* kiindulási témáját, a lovagkori szerelmet is idézheti.⁴¹

Az op. 24-es *Heine-Liederkreis* során többször megfigyelhető „kvarttfordulat-motívum” itt a mű elején, az énekszólamban jelentkezik a „zusammen” szónál (6–8. ütem), majd a dallamsor variált, szekvenciázó ismétlésekor a lefelé irányuló ugrás kvintre bővül (*die Flammen*, 14–16. ütem). Az elért Desz-dúr az alaptonalitástól tritónusz távolságra áll – egyben a dalciklus záróhangneme. A „hangközfordulat-dallam” az *Es leuchtet meine Liebe* során is hangsúlyozott: a zongora felső szólama hozza kvint-, majd szextugrással, ezt követően a folyamatot nagyszekunddal feljebből megismétli (*Die Jungfrau steht still wie ein Bildniß*, 11–14. ütem).

A két dal, bár terjedelmében jelentősen különbözik, a vágy csak halálban történő beteljesülését szimbolizáló mondanivalóban hasonlít – az *Es leuchtet meine Liebe* szövegében mesebeli szörny teszi elérhetetlenné a szerelmet. E dal szintén dúr befejezésű, amit az utójáték (30. ütem) végének *maggiore* fordulata valósít meg. A Heine-műben egymástól távol elhelyezkedő két vers kihagyásának egyik oka ezért az *Aus alten Märchen winkt es* szerepének előtérbe kerülése is lehetett: utóbbi a ciklus folyamatában ettől kezdve egyedülként képviseli a „lovagi stílust” a zenei történet végén.

További indokul szolgálhatott a *Lehn’ deine Wang an meine Wang* és az *Es leuchtet meine Liebe* elhagyására a g-moll hangnem, ami így a *Dichterliebe*-ben csak a *Hör’ ich das Liedchen klingen*hez tartozik.

A *Mein Wagen rollet langsam* B-dúrja és – az *Es leuchtet meine Liebe*hez hasonlóan – hosszú utójátéka az *Am leuchtenden Sommermorgen* miatt lehetett ok a kimaradásra. Emellett az álmvilágot idéző művek viszonylag magas száma is magyarázhatja a kihagyást.

Patrick Dinslage a különös dallamokkal átszőtt, meditatív hangulatú, elnyújtott időérzetű dal speciális vonására hívja fel a figyelmet: szerinte az álom és a fantazmagória a hangnemi tervben is szerepet játszik. A szövegnek megfelelően a zene a második versszak harmadik soránál lép át a fantázia és „rémlátomások” világába, amikor a B-dúr nyitótémát a zongora Desz-dúrban hozza (23. ütem). Az ének második témája (*Sie huschen und schneiden Gesichter*, 38–46. ütem) ezután E – *enharmonikusan* Fesz – hangokon szólal meg, majd F-dúr tonikán zár, ami Dinslage elképzelése alapján valójában Geszesz-dúr (DINSLAGE 1993: 40).

41 A félzáraton történő befejezés a zeneszerző utólagos elhatározása. A vázlat tanúsága szerint a melódia eredetileg az alaphangnemben maradt volna, Schumann azonban figyelmeztette magát a dúr befejezésre (*Schließt in Dur*), majd döntését a zongora utójátékának befejező motívumával még jobban hangsúlyozta (HALLMARK 1979: 53).

A dal rejtett, abszurd iróniája a kezdőtéma elején jelenik meg, ahol a látszatra egyszerű, 3/4-es metrumú lüktetésben a hangszer bonyolult ritmikai képleteket szólaltat meg (DINSLAGE 1993: 41).⁴²

Figyelemre méltó Schumann titokzatos „tévedéssorozata” is – amely akár szándékos átírás következménye lehetett. A csak a vers végén lévő „huschen” szó a zenében három alkalommal jelenik meg: az eredeti mellett (*und huschen vorbei*, 45. ütem) „*Da huschen drei Schattengestalten*” alakban a „grüßen”, illetve „*Sie huschen und scheiden Gesichter*”-ként a „hüpfen” helyett (31. és 39. ütem).

A versek és dalok szövegének eltérései

Mivel Schumann a *Buch der Lieder* első kiadását használta, a *Dichterliebe* több helyen eltér a később véglegesített verziótól. A legjelentősebb szövegi változás az *Aus alten Märchen winkt es* esetében történt. Heine túl hosszúnak és bőbeszédűnek érezhette a nyolc versszakot, ezért csak a bevezetőt, valamint az utolsó kettőt tartotta meg eredeti állapotában. A fennmaradókból a 4–6. kimaradt (*Und Nebelbilder steigen, Und blaue funken brennen, Und laute Quellen brechen*, 40–68. ütem) és egyetlen, teljesen új strófa került a helyükre. A második versszak 1. és 3. sorában is változás történt: „*Wo große Blumen schmachten*” és „*Und zärtlich sich betrachten*” szöveg lett a „*Wo bunte Blumen blühen*” és „*Und lieblich duftend glühen*” helyén (16. és 20. ütem). A harmadik versszak (*Und grüne Bäume singen*, 28. ütem) módosult, de jelentésében továbbra sem áll messze az eredeti szövegtől.⁴³

A korrekciók alkalmával Heine az *Im Rhein im heiligen Strome* kezdősorában a „heiligen”-t „schönen”-re cserélte, ugyanakkor a „heil’ge” szót a *Die alten, bösen Liederbe* tette be a „starke” [*Christoph*] helyett (32. ütem). Az *Ich hab’ im Traum geweinet* záróversszakában a „*wärest mich noch gut*” „*bliebest mir gut*”-ra változott (27. ütem). Kevésbé jelentős módosítás az *Am leuchtenden Sommermorgen* „*Ich aber wandle stumm*” szövegének „*Ich aber, ich wandle stumm*”-ra alakítása, ahol az eredeti szöveg az ének ritmusát is aprózta volna (10. ütem). A vers „*Traum / Raum*” rímpárjához hozzatott „e” betű (*Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht*, 24–26. ütem) viszont egy-egy hanggal meghosszabbította a dalt.

42 A második nyolcadra belépő felső szólamban a hét tizenhatod értékű kezdőegység után öt tizenhatodig tartó hang következik (f^2 és esz^2), s az adott szakasz eleve aszimmetrikus, terjedelme 3 negyed + 1 nyolcad.

43 Az új 3. versszak: „*Wo alle Bäume sprechen / Und singen, wie ein Chor / Und laute Quellen brechen / Wie Tanzmusik hervor*”. A „*Bäume*” mindkét verzió 1. sorában szerepel, az „*Und laute Quellen brechen*” az egyik kihagyott versszakban szó szerint megtalálható, de a „*Tanz*”-ra és a „*Chor*”-ra is történik utalás a kimaradt részekben (29., 56., 45. és 48. ütem).

Schumann a dalok szövegét több esetben egészítette ki szó-, szócsoporthoz, vagy verssorismétléssel. Ezek közül a „*freundlich*” és a „*schüttelst*” megismétlése (*Allnächtlich im Traume seh' ich dich*, 7. és 19. ütem) a dal egységes ritmusa, a „*die Lippen*”-é (*Im Rhein im heiligen Strome*, 37. ütem) a szekvenciamenet érdekeit szolgálta, hasonlóan az „*Ewig verlornes Lieb*”-hez (*Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht*, 8. ütem).

Utóbbi dalban az „*Ich grolle nicht*” hatszori előfordulása a versbéli kettőhöz képest érzelmi okokra vezethető vissza: Sams észrevétele szerint a módosítás oka a „zene és szöveg közti feszültség” ábrázolása (SAMS 1969: 114).⁴⁴

Elsősorban zenei-strukturális indíttatású lehet az *Aus alten Märchen winkt es* utolsó sorának ismétlése (*Zerfließt wie eitel Schaum*, 100. ütem) és két „*Ach!*” szócska betoldása a versszakok közé (65. ütem). Hasonló okból jelenhet meg kétszer egymás után a *Das ist ein Flöten und Geigen* első versszakának második sora (*Trompeten schmettern darein*, 12. ütem), illetve a következő kezdősora (*Das ist ein Klingen und Dröhnen*, 42. ütem).

Ugyanebben a dalban az első strófa utolsó sora szintén kétszer hangzik el (*Die Herzallerliebste mein*, 28. ütem), ellentétben a befejező szavakkal (*Die lieblichen Engelein*, 62. ütem). Utóbbi a versben „*Die guten Engelein*”-ként szerepel – Schumann számos helyen tarthatta előbbre valónak a dalszöveg ritmikus lüktetését a vers szó szerinti megjelenítésénél.⁴⁵

A megzenésítés során előfordult néhány, a szöveg tartalmát lényegesen nem érintő, valószínűsíthetően téves olvasat, például a versbéli „*die alle*” helyett „*sie alle*” (*Und wüßten's die Blumen, die kleinen*, 24. ütem), illetve „*vor wildem*” – „*von wildem*” (*Hör' ich das Liedchen klingen*, 10. ütem). A „*Liebe Bronne*” (*Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne*) a dal nyomtatott változatban „*Liebe Wonne*”-ként (10. ütem), a vázlatban még a helyes írásmóddal szerepel (HALLMARK 1979: 42, 44).

Talán tudatos, talán véletlen változtatás a befejező dal két módosítása (*Die Traume schlimm und arg* – *Die Traume bö's und arg* és *Von Brettern fest und dick* – *Und Bretter fest und dick*, 6. és 21. ütem). Akár „freudi elszólás” is lehet viszont az „*Ich legt' auch meine Liebe*” helyetti „*Ich senkt*” ugyanebben a dalban (47. ütem), valamint, az *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* szövegében a „*Das Mädchen heiratet*” helyén lévő „*Das Mädchen nimmt*” (16. ütem).

44 Első alkalommal Heine „ismétlésének ismétléseként” (10. ütem), majd a második zenei formarész kezdetén, végül az énekelt rész lezárásakor (19. és 30–33. ütem).

45 Például: „*darein*” – „*drein*”, „*da tanzt*” – „*da tanzt wohl*”, „*von Pauken und Schalmeyn*” – „*ein Pauken und ein Schalmeyn*” (10., 20., 46., ütem). Hasonló oka lehetett az *Am leuchtenden Sommermorgen* „*Sei unserer* – *Sei unsrer*” módosításának (17. ütem).

2.2.1. A ciklus-elv jellegzetes megjelenési formái a Dichterliebében

Jelen tanulmány abból a megállapításból indul ki, miszerint a *Dichterliebe* három, hangulatilag és tematikusan különálló dalcsoportra osztható (1–5., 7–11., 13–15.), s az egyes részek között fordulópontot jelentő dalok állnak (*Im Rhein, im heiligen Strome, Am leuchtenden Sommermorgen*), amelyek karakterükben az előző tematikus egység dalaitól eltérő alaphangulatú új sorozat előhírnökeivé válnak – utóbbi az összegző és lezáró tizenhatodik mű (*Die alte, bösen Lieder*) epilógusát is előlegzi. Mindezt megerősítheti a dalciklus tonalitásainak sorozata.⁴⁶

Pernye András *Dichterliebe*-elemzésében a dalok tonalitásáról tercoszlopábrát közöl, ahol jól szemlélhető a hangnemfolyamat zuhanása és az egyes csoportok végén történő „visszaemelkedése”, először a fordulópontdalt megelőzően, majd éppen akkor (PERNYE 1988: 61, lásd az 1. ábrát).

E koncepció logikája mindössze egy helyen, az *Im wunderschönen Monat Mai* esetében törik meg, annak fisz-mollként jelölt tonalitása miatt, ez az akkord azonban alaphelyzetben nem jelenik meg a műben.

A ciklus hangnemi szempontból legmagasabb pontja így a nyitódalt követő *Aus meinen Tränen sprießen* A-dúrja lenne.

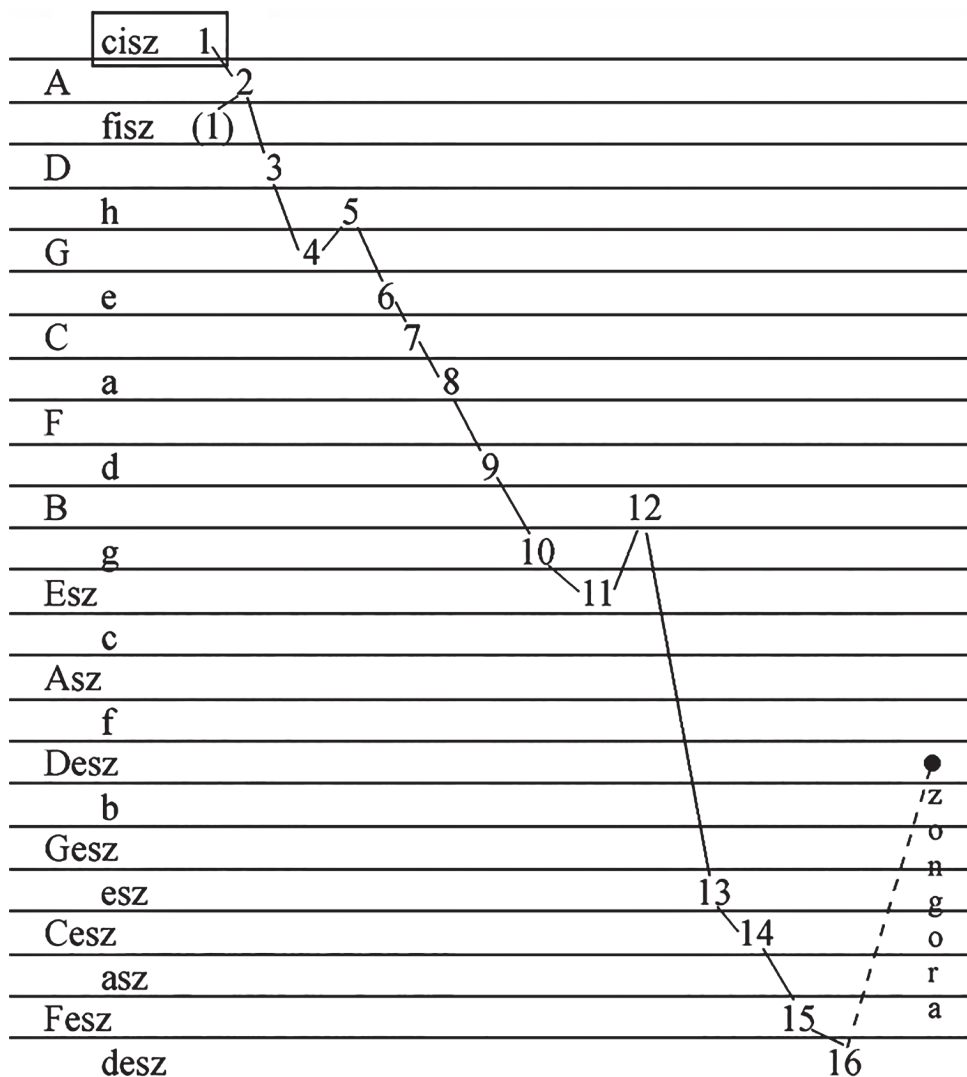
Ám ha az első dal kezdetében és zárásában nagyon jelentős Ciszt egy áhangnem dominánsa helyett a *Dichterliebe* meghatározó hangjának, s a rá épített dúr hármast a dalciklus „keretharmóniájának” tekintjük – nem dúr vagy moll alaphangnemként, inkább a 3 keresztes hangnemek fríg jellegű, de nagyterces akkordjaként –, akkor az *Im wunderschönen Monat Mai* a hangnemláncban az A-dúr fölé emelkedve valódi kezdőponttá válik.

E megoldással a tonalitások „vándorlása” is körbeér (*Desz = Cisz*).

Pernye tanulmánya kiemeli a 12–13. dal (*Am leuchtenden Sommermorgen, Ich hab’ im Traum geweinet*) B-dúr és esz-moll alaphangneme közötti kilencterces esést, illetve a következő művek enharmóniáját: Cesz-dúr, Fesz-dúr, desz-moll = H-dúr, E-dúr, cisz-moll (PERNYE 1988: 64–66).⁴⁷

46 A négy dal kihagyásának egyik oka ezért a hangnemterv előtérbe kerülése is lehetett, mivel a tonalitások következetes rendje csak így módon alakulhatott ki.

47 E megfigyelést erősíti, hogy Schumann a vázlatokban jelezte a befejező dalok hangnemeit – ekkor még a *Mein Wagen rollet langsam* B-dúrjától kezdve (HALLMARK 1979: 115).



1. ábra.

A Dichterliebe dalainak hangnemei
Pernye András tanulmánya alapján – az első dal esetében
a tonalitás javasolt módosításával

Más típusú felosztási koncepció a *Das ist ein Flöten und Geigen* központi szerepének kiemelése. Turchin a *Dichterliebe* „drámai centrumának” nevezi a dalt, a zongora és ének látszólagos egységét „leleplező”, mondanivalójában teljesen önálló hangszeres szólam szerepe okán (TURCHIN 1985: 235).

De a kétrészes felosztás koncepcióját az akkoriban népszerű kétkötetes forma is indokolhatja. A Peters 1844-es kiadásában az első kötetet az *Und wüßten's die Blumen, die kleinen* zárta, amelynek – a dal addigi zenéjéhez képest teljesen új anyagot hozó – hangszeres utójátéka a *Das ist ein Flöten und Geigen* zongoraszólamában elhangzó bevezetővel rokonítható.

A kétféle megközelítési mód azonban nem zárja ki egymást, hiszen az elsődleges formai okokból keletkezett tematikus rokonság a hangulati szempontból hasonló dalok között még erősítheti is a csoport motivikus összefüggését, hasonlóan a „drámai centrum” érzelmi összetartó erejéhez.⁴⁸

Dichterliebe-tanulmányának egy fejezetében Henri Pousseur az általa „baljóslatúnak” nevezett Cisz hang szerepét elemzi (POUSSEUR 1981: 80–85).⁴⁹

A Cisz „természetes” megjelenése adott a 2 és több keresztes előjegyzésű, valamint a d-moll dalokban és ilyen tonalitású részekben, de felbukkanása a G-dúr (*Wenn ich in deine Augen seh'*, 15. ütem) e-moll (*Im Rhein im heiligen Strome*, 21. ütem) vagy C-dúr esetében (*Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht*, 11. ütem) váratlan hatású. A hang enharmonikusan jelentkezik a g-moll *Hör' ich das Liedchen klingenben* (*Von wildem Schmerzendrang*, 10. ütem), míg az Esz-dúr *Ein Jüngling liebt ein Mädchen*, a B-dúr *Am leuchtenden Sommermorgen* és az esz-moll *Ich hab' im Traum geweinet* esetében „Desz-alakú Cisz”-ként Ceszre oldódik (*Es flüstern und sprechen die Blumen*, 11. ütem, illetve az énekelt rész végének „Tränenflut” szava után, a 32–33. ütemben). A befejező műben a C a Cisz vezetőhangjaként Hisz-re változik, a Desz-dúr epilógusban viszont eredeti alakjában lesz VII. fok – míg a Cisz, enharmonikus átváltozással, Desz-ként marad tonika.

2.2.2. A Dichterliebe háromrészes felépítése

Mivel a *Dichterliebe* csoportjait alkotó egyes dalok között zenei összefüggések is találhatók, feltételezhető, hogy Schumann ily módon utalhatott a *Lyrisches Intermezzo* hasonló hangulatú verscsoportok füzereiből építkező szerkesztési elvére. A négy kihagyott dal elmaradásával ezek az összefüggések követhetőbbé váltak, az adott

48 Hallmark szintén jogosnak tartja mindkét koncepciót: megfigyelése szerint a tematikus egységek utolsó tagjának tonikaiakkord-alaphangja hiányzik a következő mű I. fokú harmóniájából (4–5. dal: G-dúr és h-moll, 11–12. dal: Esz-dúr és B-dúr), ellentétben az addigi tendenciával – ugyanakkor megemlíti, hogy a ciklus „krízis-dalát” jelentő *Das ist ein Flöten und Geigen* első teljes kezdőakkordján, a nyitódalhoz és a befejező mű hangszeres epilógusához hasonlóan, domináns harmónia áll (HALLMARK 1979: 135, 142–143).

49 Pousseur franciául írt tanulmánya Magyarországon német nyelven hozzáférhető, a *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann II* kötetben

művekben ugyanis kevés olyan motivikus, tematikus, hangulati vagy strukturális tulajdonság mutatható ki, amely erősítette volna a csoportok összetartozását.

A dalok elhagyása ezért Schumann dramaturgiai igényessége mellett a zenei összefüggések átlátását és a ciklikus forma alkotásának egyre erősödő tudatosságát is bizonyítja.

2.2.3. Első rész: szerelmes dalok⁵⁰

Ciklikus szempontból rendkívül fontos a nyitódal, a hangszeres és a vokális szólamnál egyaránt. Feltételezhető, hogy előbbi bevezető *d-cisz* basszuslépéséből, valamint az ének *cisz²-h¹* indulásából kialakuló *H-Cisz-D* képletből a következő négy mű nyitódallamainak meghatározó motívumai formálódhattak.⁵¹

Az első, második és negyedik dal kezdőhangjai erre a hangkészletre épülnek, a harmadik és ötödik nyitómotívuma *a¹*, illetve *aisz¹* hanggal bővül.⁵²

Az *Im wunderschönen Monat Mai* belső hangnemei (A-dúr – h-moll – D-dúr, 6., 10. és 12. ütem) az *Aus meinen Tränen sprießen*, az *Ich will meine Seele tauchen* és a *Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne* tonalitását is jelzik.

A ciklus első és utolsó dalát kezdő és záró *Cisz* ellenpólusa, a G néhány esetben különleges szerepet kap a szólamok együttműködésében, amikor a vokális *persona* megvalósulatlan vágyát szimbolizálja különböző módokon. Az *Im wunderschönen Monat Mai* énekszólamának legmagasabb hangja a kétvonalas G (12. és 23. ütem, a „*Die Liebe aufgegangen*” és „*Mein Sehnen und verlangen*” szövegnél), amely a hangszeres részek bevezetésben megszólaló *gisz²* hangját nem képes elérni. A G-dúr hangnemű *Wenn ich in deine Augen seh'* C-dúr részében – Schumann eredeti szándéka szerint, és eltérően a kiadók által gyakran jelölt *ossia*-kottáktól⁵³ – viszont csak a zongora szólaltatja meg *g²*-t (*ganz und gar gesund*, 7. ütem), ami ismét a be nem teljesülő vágyat jelképezheti. Szintén a hangszer éri el a *g²* hangot az *Ich will meine Seele tauchen*ben

50 1. *Im wunderschönen Monat Mai*, 2. *Aus meinen Tränen sprießen*, 3. *Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne*, 4. *Wenn ich in deine Augen seh'*, 5. *Ich will meine Seele tauchen*.

51 Az elképzelést alátámasztja, hogy a vázlat szerint az első dal kezdősora, a *cisz²* felütést követően, *h¹-cisz²-d²-h¹-fisz¹-gisz¹-a¹* dallamú lett volna (HALLMARK 1979: 34).

52 A *Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne* felütéseként a vázlatlapon még kétvonalas D szerepelt (HALLMARK 1979: 42).

53 Az *ossia*-hangokat, amelyek az énekest szólisztikus előadásra ösztönzik, kritikával kell kezelni. E változatok Schumann eredeti elképzeléseiben nem szerepeltek, sokszor a hangszeren megjelentendő zenei mondanivalót érvényteleníték.

(a „*Die Lilie soll klingend hauchen*” és „*Den sie mir einst gegeben*” részeknél, valamint az utójátékban: 5., 13., 18. ütem).⁵⁴

A szerelmes dalokban igazi lírai miniatúrák kaptak helyet: terjedelmük rövid, hangulatukat egyetlen, jellegzetes motívum határozza meg, hangszeres utójátékuk nem hosszú. A dalciklusban a későbbiekben is előfordulnak hasonló művek, de nem határozzák meg egyértelműen a csoport karakterét.

Im wunderschönen Monat Mai

Mindkét szólam „nyitva maradó” dallamot indít, amelyet a másik egészít ki. Így a $[cisz^2-h^1-gisz^2-fisz^2-eisz^2]$ menetével a hangszer felfelé irányuló szepttel nyit, ami az ének lefelé ívelő szextes melódiájának utolsó hangján nyugszik meg ($d^2-fisz^1-gisz^1-a^1$, 5. ütem), majd a vokális szólamot befejező, de érzelmi feloldást nem hozó g^2-fisz^2 lépést (*[aufge]gangen*) a zongora visszatérő $gisz^2-fisz^2-eisz^2$ menete és Cisz-dúr harmóniája zárja le (12–13. ütem).

Schumann nagy zenei műveltsége és Beethoven-rajongása okán feltételezhető, hogy a zongora- és énekdallam kialakításában szerepet kaphatott az op. 31-es *d-moll zongoraszonáta* utolsó tétele, amelynek hasonló karakterű kezdőmotívuma több változatban is megszólal (lásd a 6. kottapéldát).



6. kottapélda.

Beethoven: *d-moll zongoraszonáta* op. 31., zárótétel

54 Kevésbé kiemelt, de fontos szerepe lehet a G hangnak az A-dúr *Aus meinen Tränen sprießen „Und wenn du mich lieb hast Kindchen”* sorában, ahol az ének *cisz*² hangja alatt a zongora egyvonalas G-jével indított menet az érzelmi csúcspontot jelenti (10. ütem).

A h^1 -gisz²-fisz²-eisz² dallamtöredék korábbi változatai több zongoradarabban felismerhetők: ilyen a *Florestan* (*Carnaval*, op. 9.), az *Aufschwung* (*Fantasiestücke*, op. 12.) és a *Der Dichter spricht* (*Kinderszenen*, op. 15.) (lásd a 7. kottapéldát).

Közülük, Hans Peter Simonett megfigyelése szerint, a *Florestan* és az *Im wunderschönen Monat Mai* fragmentum jellege egyezik a művek elejének és végének nyitottságában, a lazán kapcsolódó ütempárokra alapuló szerkesztésmódban, valamint a tonálisan le nem zárt motívumok ismétlésében (SIMONETT 1981: 201–219).⁵⁵



7. kottapélda.

Florestan, *Aufschwung*, *Der Dichter spricht*: az *Im wunderschönen Monat Mai* kezdetének dallamfordulata, korábban komponált zongoradarabokban

55 A „fragment” karakter zeneszerzői tudatosságát a vázlatok alapján Hallmark is megerősíti, amikor felhívja a figyelmet a lezárás előre tervezettségére a *Ciszre* épülő szeptimakkordon: Schumann az *Es leuchtet meine Liebe*hez hasonlóan a „Schluß” felirattal és alatta az akkordfelbontás lejegyzésével „figyelmezteti magát” erre (HALLMARK 1979: 34).

Aus meinen Tränen sprießen

Az előző mű hangszeres utójátékában a végső h^1 szeptimhang mintha újakezdené a – Rosen szavaival – *da capo senza fine* folyamatot (ROSEN 1995: 41).

Az *Aus meinen Tränen sprießen* a befejezetlenség érzetére „csatlakozik rá”, s a dal kezdetén folytatódik a tonális bizonytalanság: a megelőző záróakkorddal az a^1 -*cisz*² tercnek nincs kapcsolata, az alaphangnem fokozatosan, az első verssor végén válik érzékelhetővé, de csak a zongoraszólamban (4. ütem). Az ének dallama⁵⁶ önmagában véve töredék jellegű, ugyanazon az egyvonalas H hangon marad nyitva, mint az *Im wunderschönen Monat Mai* hangszeres utójátéka, első megjelenésekor és a darab végén is ([*her*]vor, illetve [*Nacht*]gall, 4. és 16. ütem).⁵⁷

A kezdő négyütemes egység megismétlődik, a harmadik verssor zenéje hoz változást (*Und wenn du mich lieb hast, Kindchen*, 8. ütem). Tonális kitérései a h-mollt és – az előző dalra emlékeztetően – a Ciszre épülő dúr hármashangzatot érintik, majd a dallami visszatérésnél a D-dúr rövid megjelenésével válik teljessé a kezdődal hangnemeinek újbóli „felvonultatása” (10–14. ütem). A sokadszor megszólaló hangszeres A-dúr zárlat az utolsó ütemben ismét megerősíti az alaphangnemet – ami a következő pillanatban már egy új dal dominánsaként hangzik.

Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne

A felhőtlen szerelem érzését képviselő dal a *Dichterliebe*-ben egyedi, meg nem ismétlődő hangulata mellett néhány vonatkozásában „visszatekintés” a korábbi Heine-ciklusra.

D-dúr tonálisában és a kíséret könnyed, *staccato*, akkordfelbontásos karakterében rokonságot mutat az op. 24-es *Liederkreis* nyitódallal és a *Mit Myrthen und Rosen, lieblich und hold* befejező formarészével (49. ütem), emellett a dal kezdetének zongoraszólama a *Lieb Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein* azonos részével is egyezik, „basszusszólam nélküli” hangzásában.⁵⁸

56 A vokális dallam Schubert „nagy” C-dúr szimfóniája *Scherzo* tételének – szintén A-dúr – triójára utal: annak fafúvósokon megszólaló, ismétlődő *cisz*³ hangjaira és az első dallamsor d^3 -*cisz*³ befejezésére, valamint a következő motívum *cisz*³- h^2 -*cisz*³- a^2 kezdetére [az 1. fuvola szólama szerint]. A szimfónia kéziratára 1838-ban talált rá Schumann Bécsben.

57 A dallamsorzáró h^1 hangok fölé a vázlatban még nem került *fermata* (HALLMARK 1979: 40). A zeneszerző vélhetőleg ezzel is hangsúlyozni akarta az ének önálló karakterét.

58 Mindkét művet jellemzi a hangszeres basszus szólamának későbbi megjelenése, majd fokozatos ereszkedése. Az op. 24-es *Liederkreis* 4. dalában a legmélyebb hang az „*Es hämmert und klopft bei Tag und bei Nacht*” szövegnél hangzik el (E_1 , 23. ütem), a *Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne* tendenciája e téren folyamatos: a kezdeti „basszusnélküliség” a 3. verssornál szűnik meg teljesen (*selber*, 9. ütem), majd az alsó szólam egyre mélyebbre ereszkedik, egészen az utójáték végén lévő A_1 megszólalásáig.

További hasonlóságot jelez az op. 24. kezdődálával a „mesterséges szimmetria és aszimmetria” játéka. A *Morgens steh' ich auf und frage* zenei szimmetriája az eredetileg kevesebb szótagszámú sorok zenei kiegészítésével jön létre, a *Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne* esetében a hatsoros vers nyolcsorossá bővítésében nyilvánul meg, az „*ich liebe alleine*” kezdetű szövegrész megismétlésével (12. ütem). Ám ez a szimmetria a *Dichterliebe* dalában csak látszólagos, mert a szövegi ismétléshez a korábbitól eltérő dallam társul. E tekintetben a hangszeres utójáték hoz szimmetriaérzetet az első zenei gondolat felidézésével (17. ütem).

A zongora befejező anyagának megjelenése viszont elfedi az ének valódi aszimmetriáját, az utolsó „*die Eine*” elnyújtott motívumát, amely az addigi négyütemes egységekhez képest megnöveli az adott formarészt (15–17. ütem). Ehelyett az utójáték hatütemnyire bővített terjedelmével a darab legvégén jön létre viszonylagos aszimmetria.

Wenn ich in deine Augen seh'

A rejtett szimmetria és aszimmetria egyidejűsége folytatódik, ezúttal a vers egyenletes ritmusú sorai és az énekszólam érzelmi hangsúlyra törő tendenciája közötti eltérésekben nyilvánul meg. A motívumok fő hangsúlya kezdetben a legjelentősebb emocionális töltésű szóra irányul, a zenei sorok szükségszerűen az adott szavakat megszólaltató hangokon érik el érzelmi és dallami tetőpontjukat. A kezdősor fő hangsúlya az „*Augen*” hosszú szótagjára esik (*Wenn ich in deine | Augen seh'*), d^2 csúcsponttal,⁵⁹ a megelőző dallam – nyolcadszünettel induló – hat nyolcadnyi egysége ezért $3/4$ -esnek értelmezhető. A harmadik sorban a „*Mund*” szó a legfontosabb: így előtte az f^2 -re törekvő melódia lüktetése alapján és szintén nyolcadszünetes indítással $4/4$ -es metrumú lenne (*Doch wenn ich küsse deinen | Mund*, 4–6. ütem). Az ének szabad ritmikáját a zongora egyértelmű $3/4$ -es lüktetése ellensúlyozza.⁶⁰

A melódia iránya a második versszak kezdetén (*Wenn ich mich lehn' an deine Brust*, 8. ütem) megváltozik, az előző formarész kontrasztjaként a h^1 hang megszólalása után lefelé mozdul, a felfelé törekvést átveszi a hangszeres dallam g^2 - a^2 - h^2 , majd g^2 - c^3 - h^2 menete (8–11. ütem). Ennek megfelelően a vokális szólam az utolsó, „*Brust*”, illetve „*Himmelslust*” szavakat zenei szempontból nem hangsúlyozza (10–12. ütem). A „*Doch wenn du sprichst: ich liebe dich!*” szövegben (12–14. ütem) viszont

59 A kezdődallam repetáló h^1 hangja, majd a d^2 -re ugrása és visszatérése talán az op. 24-es *Liederkreis Ich wandelte unter den Bäumen* dalának középrészét, illetve annak hangulatát is idézi (*Es kam ein Jungfräulein gegangen*, 22. ütem).

60 A vázlatok alapján valószínűsíthető, hogy a szöveg és zene metrikai eltérése alapján Schumann többféle megoldást képzelhetett el (HALLMARK 1979: 185).

a „*sprichst*” félkotta értékre nyújtása az időérzet meghosszabbítását szolgálja és enged teret a hangszeres *persona* legfontosabb közlendőjének.

Zenei szempontból ezzel a szó értéke egyenrangúvá válik az „*ich liebe dich*” jelentőségével.

A befejezés költői mondanivalója rendkívül lényeges – Heine, ahogy számos más alkalommal is, gyakorlatilag ellentétére fordítja verse üzenetét. Schumann azonban „levezető” hangulatú dallamot ad a szövegnek (*So muß ich weinen bitterlich*, 14. ütem), hiszen az előző sor kiemelésével a beteljesülő szerelem üzenetét teszi elsődlegessé, amit a hangszeres utójáték tovább erősít.⁶¹

Ich will meine Seele tauchen

Az első igazán moll karakterű dal a hangnemszínezet-váltás miatt a szomorúságot is jelképezhetné, s a zongora középszólamában a kezdő, majd a harmadik verssort indító, szűkített hármasra alapuló szeptimakkord-felbontások (*cisz-h-e¹-g¹, e-d¹-g¹-b¹*, 1. és 5. ütem) erősíthetnék az érzést. Ám az alaphangulatot jobban meghatározza a harmincketted értékekben mozgó, a vers szavai szerinti borzongást és remegést megjelenítő folyamatos menetük.

A másik két, egymással ellentétes irányban haladó hangszeres szólam közül a felső kezdetben önálló dallamot játszik, amely az éneknél magasabbra tör – a „*Lilie*” szó *d²*-jével egyidejűleg *g²*-t szólaltat meg (5. ütem), majd csatlakozik annak melódiájához.

A két versszak közötti különbség a formarészek nyitott, illetve zárt végződése (*Ein Lied von der Liebsten mein* és *In wunderbar, süßer Stund*, 7. és 14. ütem).

Ez az ének egyszerű, közvetlen, lépegető jellegű dallamában [*d²-e²-d²-cisz²-h¹-aisz¹*, illetve *e²-d²-cisz²-aisz¹-h¹*] zárást jelent.⁶²

Végül az előzményekből fakadó, mégis új karaktert hozó hangszeres utójáték (16. ütem) teljesíti ki az elringató hullámozást.

61 Az énekszólam első tervezete szerint még követni szándékozott a költő elképzelését, mivel a „*bitterlich*” szó különleges, kromatikus menetével ért volna véget. A *h¹-b¹-a¹-g¹-fisz¹* dallam valószínűleg az V. fokú harmónia tercén zárt volna (HALLMARK 1979: 49).

62 Sams „*palindrom-hexachord*” elképzelése e dalban megvalósul: az *aisz¹-fisz²-aisz¹* ambitusú melódia szekundlépései gyakorlatilag bejárják ezt az utat, metszeteikben (például *h¹-aisz¹-h¹-cisz²-d²* vagy *e²-d²-cisz²-aisz¹-h¹*) a „Clara-témáknak” nevezett fordulatok is megjelennek (SAMS 1969: 23–24).

A szerelmes dalok befejező művének „elsuhanó” jellege az odaadó vágy és a beteljesülés érzését, annak gyors múlását, egyben a pillanat örökérvényűségét testesíti meg. Itt ér véget az első dalcsoport miniatúráinak sorozata is.

Fordulópont: a 6. dal (Im Rhein, im heiligen Strome)

A későbbi kiadásokban már *Im Rhein, im schönen Strome* kezdősorú vers⁶³ folyó–város–ház–kép–arc–szerelem sorozata az elidegenített világ zord fenségességétől az emberi érzések felé irányul. A később bekövetkező érzelmi tragédiára a szöveg egyáltalán nem utal, ezért a gyász-, harag- és veszteségérzetet megelőző költemények csoportjához köthető.

Schumann, talán személyes élményeinek hatására, művének központi érzelmévé tette a múlt árnyainak félelmetességét, dala elszakad a *Dichterliebe* első tematikus egységétől, és megnyitja az utat a következő rész felé, ahol az alaphangulat a veszteség miatt érzett fájdalom.⁶⁴

A dal dramaturgiailag is jelentősen különbözik Heine költeményétől, amelynek legnagyobb része a Rajnáról és a dómról szól, csak az utolsó két sorban hangzik el a költő mondanivalójának lényege (*Die Augen, die Lippen, die Wänglein / Die gleichen der Liebsten genau*). A *Dichterliebe* dala egységes zenei materiából bomlik ki, ahol a vers végén megjelenő érzelmeket a dallam jellegének változása érzékelteti (*Es schweben Blumen und Englein*, 31. ütem), de az utójátékban (44. ütem) visszatérő alaphangulat ezt a szakaszt epizódyszerűvé változtatja.

A kompozíciós folyamat tudatosságát bizonyítják Hallmark megfigyelései: az „archaikusan könyörtelen” hangulatot sugárzó pontozott ritmusok Schumann kezdeti elképzelése szerint nem uralták a dallamot, az csak a később elkészített, zongoraszólamot is tartalmazó verzióban nyerte el a véglegeshez hasonlító formáját (HALLMARK 1979: 59–60).⁶⁵

63 Heine a változtatással, bár feltehetően csak a „heilig” szó ismétlését akarta elkerülni, a bevezető sor alaphangulatát is enyhítette.

64 A kölni dóm egyszerre ünnepélyes és szorongást keltő hangulata később a *III. szimfónia* IV. tételében is megjelenik.

65 A feltevést a „heilige Cöln” fríg fordulata is igazolhatja (14–15. ütem), a *fisz'* hang utólagos *f'*-re oldásával. Schumann ugyanakkor a korábbi „Köln” írásmódot a régies „Cöln”-re változtatta vissza.

2.2.4. Második rész: a fájdalom dalai⁶⁶

Az öt dalt magába foglaló második csoport öt különböző módon – vád, panasz, keserűség, melankólia és gúny-öngúny révén – jeleníti meg a veszteségérzet okozta fájdalmat.

A ciklus középső részébe Schumann a *Lyrisches Intermezzo* egymástól igen távol eső helyeiről válogatott három, illetve két verset, a megfelelő érzelmi sorrendet verscserékkel biztosította.

A művek zenei összetartozását jelzi ugyanakkor, hogy míg a *Dichterliebe* végleges formájának kialakítása során a többi csoportból egyaránt két-két mű esett ki, ez a rész változatlan maradt.

A dalok az előzőkhöz képest – az *Im Rhein, im heiligen Strome* által megkezdett folyamathoz hasonlóan – nagyobb terjedelműek, jelentős hangszeres utójátékkal, a hangszeres szólamokra jellemző a hosszabb skála-, vagy skála jellegű menet.⁶⁷ A vokális dallam patetikusabb, deklamatorikusabb jellegű, mint a beteljesülni hitt szerelemről szóló daloknál, az első motívumok megszólalásakor már eléri a szext vagy szeptim terjedelmet – az előző részben csak a kezdődal ilyen.

A csoportban jellegzetes szerepet kaphat egy-egy, a szubdomináns karakterét erősítő módosított hang, fontos szövegi közlendőt tartalmazó helyen. Ez az énekszólamban két moll dalnál a nápolyi hang – az *Und wüßten's die Blumen, die kleinen* a-moll kezdeténél a b^1 (a „Herz” szón, 4. ütem), a *Hör' ich das Liedchen klingen* c-moll modulációjakor a $desz^2$ (a „Von wildem Schmerzendrang” kezdetén, 10. ütem) –, míg a C-dúr *Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht* elején az asz^1 (szintén a „Herz” kimondásakor, 3. ütem). Az Esz-dúr *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* során a rövid, de zeneileg jelentős Gesz-dúr szakasz végén a zongora *sforzato cesz* hangja az alaphangnembe történő visszatérést indítja el, az ének már feloldott d^2 -jével együtt (*Dem bricht das Herz entzwei*, 30. ütem).

66 7. *Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht*, 8. *Und wüßten's die Blumen, die kleinen*, 9. *Das ist ein Flöten und Geigen*, 10. *Hör' ich das Liedchen klingen*, 11. *Ein Jüngling liebt ein Mädchen*.

67 Az *Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht* 22–28., az *Und wüßten's die Blumen, die kleinen* 5–8., a *Das ist ein Flöten und Geigen* 25–31., a *Hör' ich das Liedchen klingen* 26–30. ütemében. Az *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* 25–32. üteménél a basszus hangjaiból B_1 -C-Cisz-D-Esz-F-Gesz, az egyes szólamok hangjaival d -esz-e-f-g-asz-b – $cesz^2$ - d^2 -esz² menet alkotható.

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht

Zene és vers mondanivalója eltérő: előbbi, ellentétben a szöveg jelentésével, a megbocsátást helyezi mindenek fölé. Ennek legfőbb eszköze az „*ich grolle nicht*” szöveg többszöri megszólaltatása, az alábbi módokon:

- A kezdőversszakban az „*Ewig verlор’nes Lieb!*” kétszeri felhangzását ellensúlyozza (5–12. ütem).
- A második formarész elején (16–18. ütem) – Schumann a második versszakot nyitó „*Das weiß ich längst*” mondatot az első rész végére helyezi.
- A mű végén, amikor az „*ich grolle nicht*” még kétszer elhangzik (30. ütem), visszavezetve a megelőző, dinamikusabb szakaszt a kezdeti hangulathoz.

A dalciklusban itt jelenik meg először álcázott érzelem visszafojtott harag alakjában. A zene Heine gondolatmenetét veszi át: ahogyan a vers második sorában az „*ich grolle nicht*” megismétlése ellentétben áll a későbbi érzelmekkel, úgy ábrázolják a monoton és súlyos, ritmusukban változatlan zongoraakkordok a robbanni készülő, de végül teljesen kitörni nem tudó feszültséget már a darab kezdetétől. A hangszeres basszus lefelé tartó oktávjai szintén a gyűlölet „mélybe zárását” szimbolizálják.⁶⁸

Az örök szerelem reményéből fakadó megbocsátás és a kitörni vágyó, visszafogott harag együttes jelenléte adja a dal állandó feszültségérzetét.

Und wüßten’s die Blumen, die kleinen

A zongora harminckettedei, az *Ich will meine Seele tauchennel* ellentétben itt két, egymás felé tartó szólamban hangzanak fel, s annak vágyakozása helyett itt a fájdalomtól remegnek. A dal kezdetét, hasonlóan a megelőző dalcsoport második művéhez, hangnemi szempontból a bizonytalanság jellemzi, de amíg ott a kezdődal hasonló tendenciája folytatódik, ez esetben az előző mű utójátékában megerősített C-dúr nagyterce jelenik meg és válik hamarosan a párhuzamos moll alaphang nélküli felső tercévé.

A dalt indító két, lefelé lépő hangokból álló szekvenciális motívumot ($e^2-d^2-c^2-h^1-a^1$ és $f^2-e^2-d^2-c^2-b^1$) a zongora kezdi, a vokális „visszhangnál” két harmincketteddel előbb. A „*Sie würden mit mir weinen*” szövegtől a hangszer szólama többretegűvé

68 A második formarész hosszú szekvenciamenete során zenei tetőpontként felhangzó kétvonalas A hangot a zeneszerző szándéka szerint a zongora szólaltatja meg, az ének tovább „recitál” a d^2 -n (*am Herzen frißt*, 27. ütem). A néhány kottában megjelenő *ossia*-hangok, amelyekkel a vokális szólam csatlakozik a hangszeres dallamhoz, semmissé teszik az énekben ki nem fejezhető, visszafojtott érzelem ábrázolását.

válík: harminckettedekből álló részei önálló skálamenet-dallamba kezdenek, amely kiegészül egy újabb, az énekelt melódiához csatlakozó felső szólammal és az a-moll kadenciát létrehozó basszussal (4–8. ütem). A folyamat kétszeri megismétlése után Heine mondanivalójához hasonlóan a negyedik versszakban történik változás. A zongora kezdőmotívuma dúr tercre vált, majd a hangszer újabb önálló, szekvenciázó motívumsort indít (*Sie alle können's nicht wissen*, 24–29. ütem), de az énekelt rész befejezésénél, a végső konzekvencia kimondásakor a hangszeres és vokális persona dallami útjai ismét egyesülnek (*Sie hat ja selbst zerrissen*, 28–32. ütem).

A formarész végén a zongora eddigi folyamatos harminckettedeinek „megtorpanását” követően az új karakterű utójátékban szabadon törnek elő az addig panaszként megjelenő érzelmek. A következő dal hangszerszólamát is előlegező rész szövegi mondandójában megerősíti, hangulatában és indulataiban módosítja a záró versszak zenéjét.

Das ist ein Flöten und Geigen

A komponálási módszer az eddigiekhez képest itt megfordult, korábban a vázlat csak a dallamot tartalmazta, most a hangszer- és énekszólam már együtt szerepel (HALLMARK 1979: 74–75). A hangszeres és a vokális szólam karakterének különbözősége ellenére valószínűsíthető, hogy az ének – az op. 24-es *Liederkreis Warte, warte, wilder* Schiffmann dalához hasonlóan – a „zongoradarabhoz” való igazítással keletkezhetett.

A két persona zenéjének szembetűnő terjedelmi és hatásbeli különbsége miatt a dalban nem a rövid, egymástól elválasztott részekből álló énekelt melódia, hanem a hangszer jóval hosszabb terjedelmű szólama dominál.

A „végtelen zongoradallam”-hoz illeszkedő basszusban kezdetben a d-moll domináns orgonapontja, majd szekvenciamenet szól (8. ütem), a folyamat D-ről kezdve hangzik el újra, és a szekvenciát követően visszatér a kezdetekhez (16. és 34. ütem). A körforgás szinte bármeddig tarthatna, először az utójáték sem „reagál” az ének abbamaradására, mindössze egymás mellé illeszti a formarészek bevezető ütemeinek a és d basszusra épülő változatait (68. ütem), s utóbbi zárómotívumának ismételtetése után (76. ütem) kromatikus skálamenettel búcsúzik.⁶⁹

69 Az utójáték az első vázlatban jóval rövidebb volt. A kezdőmotívum először, már a soron következő ütem elején, „megtorpan” az A-ra épített nónakkordon, majd ismét elhangzott, ezúttal szeptimakkorddal megszakítva (HALLMARK 1979: 80–81).

Az énekes igazából passzív, csálódott szereplő, aki a távolból kommentál. Hangvételében alig érezhető Heine keserű haragja és gunyorossága, a vers lírai énje a *Lyrisches Intermezzo*-beli történetben sokkal inkább „jelen van”. Ehelyett a zongora szólama teszi a dalt kiemelkedő hatásúvá: a hangszeres zene diabolikus tánca magába olvasztja a vokális *persona* érzéseit.

Hör' ich das Liedchen klingen

Hasonlóan az előző dalhoz, a *Hör' ich das Liedchen klingen* zenéje is jelentősen változott az első tervekhez képest: a vázlatokban a hangszeres keretjáték hangsúlytalan ütemrészekre „eltolt” dallama – az ének „előzetes és utólagos imitációja” – kezdetben még nem szerepelt, a zongora dallamhangjai rendre súlyokon szólaltak meg. Az átfogalmazás az utójáték belső hangszeres szólamában megjelenő hangok ilyen tendenciájú kiemelésével kezdődött (21. ütem), majd a korrekció a többi formarészben folytatódott (HALLMARK 1979: 82–83).

A végleges változatban a zongora- és énekszólam egyaránt saját, karakteres melodikus vonalat ad. Előbbi szólaltatja meg az énekelt rész legmagasabb hangját, a kétvonalas *Eszt* (9. ütem), a vokális szólam *desz*²-ét így nem csúcspontként, inkább mint különleges hatást keltő hangot lehet érzékelni (a „*von*” szón, 10. ütem), amihez a szubdomináns moduláció és az új hangnem nápolyi akkordjának sötét színezete is hozzájárulhat.

A dal egészére a hullámzó mozgás jellemző. A basszus egyenletes negyedértékekből álló menete a dallamhoz képest gyakori ellentétes irányú haladásával kiemeli annak ívét, de a kiegyensúlyozottság érzetét a túlnyomórészt diatonikus harmóniákból álló kadenciális menetek is biztosítják. Ezek épp egyszerűségükkel teszik hatásossá a megjelenő nápolyi akkord, majd a belső hangszeres szólam *esz*¹-*d*¹ szekundúrlódásának (15. ütem) különleges pillanatát. Az utójáték második részében a melankolikus atmoszféra megváltozik, az *Und wüßten's die Blumen, die kleinen* zárórészéhez hasonlóan ekkor jelennek meg az elfojtott érzelmek (24. ütem) – de nem sokkal ezután az új karakterű, skálamenet-jellegű dallam (26. ütem) fokozatosan visszavezet a kezdeti hangulathoz.

A *Hör' ich das Liedchen klingen* szövege és zenéje között ellentmondás feszül: Heine érzelmi kitörései (*wilder Schmerzendrang, dunkles Sehnen / Waldeshöh', übergroßes Weh*, 11., 13–16., 19–20. ütem) beleilleszkednek a zene csendes hullámozásába. A fájdalom a dal teljességében, nem csak egyes részleteiben jelenik meg.

Ein Jüngling liebt ein Mädchen

A fájdalomssorozat végső állomása minden tragédia közhelyszerűségét ábrázolja, szokatlanul teátrális zenei eszközökkel, amelyek különösen kíméletlennek tűnnek a *Hör' ich das Liedchen klingen* követően, de az addig elhangzott valamennyi dalhoz viszonyítva is.

Ugyanakkor önmagában állva az *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* elveszítené mondanivalójának lényegét, hiszen a ciklus előző műveinek megjelenése nélkül nem képviselhetné azok kigúnyolt érzésvilágát. Rosen úgy látja, hogy a dal formai és harmóniai szempontból lezárt alkotás, de igazi jelentését csak egy nagyobb egység részeként nyeri el (ROSEN 1995: 58). A kompozíció alapeleme a paródia, még a szöveghez való, szinte túlzott alkalmazkodásban is. Vers és zene karaktere az előző dalhoz képest megfordul, most Heine él finomabb, közvetettebb megoldásokkal: a költő rezignált távolságtartással szemléli az eseményeket, a zeneszerző metsző gúnnyal ábrázolja az érzelmi tragédiát.

Az instrumentális és vokális persona egyik, a ciklust eddig jellemző tulajdonsága szintén felcserélődik. Az énekszólam a *Dichterliebe* számos korábbi dalában – főként az első csoportban, valamint az *Und wüßten's die Blumen, die kleinen* és a *Hör' ich das Liedchen klingen* során – kiegyenlített, sokszor kis lépésekből álló dallamvilágának karaktere itt megváltozik, gyakran jelenik meg benne nagyobb hangközugrás.

A legtöbbször szabadon, kötetlenül mozgó hangszerszólam viszont kisebb ambitusú „ellenmelódiákat” alakít ki. Közülük a zongora felső szólamának a közjátékban megjelenő f^2 - g^2 - f^2 szekundlépéses motívuma, amely az utójátékban alaphangnemben (b^1 - c^2 - b^1) ismét elhangzik, akár egy „fájdalommotívum” paródiája is lehetne (13. és 33. ütem).

Pousseur a jelenséggel kapcsolatban az op. 42-es *Frauenliebe und -leben* első dalának hasonló kezdődallamára asszociál (POUSSEUR 1981: 77), Sams számára az utójáték befejezésének végletessé fokozott közhelyei (40. ütem) tűnnek úgy, mintha a *Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne* zárórészét parodizálnák (SAMS 1969: 118).

A dal harmóniai szempontból legfontosabb része a rövid Gesz-dúr szakasz, amely jól érzékelhető változással teszi egyértelművé a szöveg személyesre fordulását (*Und wem sie just passiert*, 28. ütem). Megjelenését az addig diatonikus fordulatokkal építkező zene váratlan kromatikája jelzi előzetesen, a basszus *Cisz-D-Esz* lépéseivel (27. ütem).⁷⁰

70 A kromatika az első változat szerint még sűrűbb lett volna: a 28. ütem zongoraakkordjában Schumann G helyett Geszt írt, csak a végső változatban alkalmazott esz-moll helyett Esz-dúr harmóniát (HALLMARK 1979: 85).

Fordulópont és első epilógus: *Am leuchtenden Sommermorgen*

A bevezetésben a zongora szabadon mozgó, egymáshoz lazán kötődő akkordfelbontás-motívumokat szólaltat meg, dallamnak nem nevezhető, bár kiemelt felső szólammal ($b^1-b^2-f^2-a^1$), ami a közjátékokban megismétlődik (6., 11. ütem), a szöveggel harmonizáló hangulatot teremtvé.⁷¹

A hangszer funkciója az énektől nagyrészt független. Felső szólama az énekelt részben mindössze az utójátékot megelőző G-dúr szakaszban (*Sei unsrer Schwester nicht böse*, 17. ütem) követi a vokális dallam legfontosabb hangjait,⁷² majd az utójáték kezdetén ismét szabad szekvenciamenetekben áramló motívumokat szólaltat meg, amelyek ezúttal még nagyobb regisztert fognak át (20. ütem).

Ebből bontakozik ki az epilógus, a zeneszerző költői kinyilatkoztatása az örök érvényű szerelemről.

A lefelé ívelő harmóniafelbontások nagy ambitusú dallama innentől ismét „megszelídül”, a szekundlépésekből építkező új hangszeres melódiához igazodik (23. ütem).

Az *Am leuchtenden Sommermorgen* egyaránt kapcsolódik megelőző és követő művekhez. Zongoraszólamának szinkópált, lefelé irányuló akkordfelbontás-sorozata a *Hör' ich das Liedchen klingent*, elejétől végig tartó állandó mozgása és „folyondár” jellege az előbbi mellett a *Das ist ein Flöten und Geigent* idézi. A belső szólamok folyamatossága jelen van az *Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht* és az *Und wüßten's die Blumen, die kleinen* hangszeres anyagában is, bár ott a repetáló akkordok tömörszerűek, hangzásuk statikusabb. A hosszú utójáték szintén erre a csoportra jellemző, de az *enharmónia* okozta „kettős” vagy „rejtett” tonalitás, valamint a testet öltött ábrándképek és látomásos meghatározó, szövegi-zenei jelenléte már a következővel köti össze a fordulópont-dalt.

71 Schumann az első közjátékot a vázlat későbbi fázisában illesztette be a darabba, s ugyancsak utólagosan változtatta meg a következő két ütemben a zongora Cesz-dúrjának írásmódját H-dúrrá (HALLMARK 1979: 87–88).

72 Az új hangnem ezúttal is a „nem emberi” üzenetek megszemélyesítője. A korábbi Heine-ciklus *Ich wandelte unter den Bäumen* dalában a sorsfordító szózatot a madarak, az *Am leuchtenden Sommermorgen* kulcsmondatát a virágok mondják ki. Schumann mindkét helyen a $h^1-d^2-h^1$ nyitómotívumot alkalmazta, hasonlóan a *Wenn ich in deine Augen seh'* elejéhez, ahol a szöveg a szerelem gyógyító hatalmát jeleníti meg.

2.2.5. Harmadik rész: álomdalok⁷³

A hangszeres szólam akkordikus, sokszor szikár jellege az álomvilág idegenségérzetét ábrázoló fontos zenei eszköz. Látomás és valóság kettősségét szimbolizálja az esz-moll *Ich hab' im Traum geweinet* utáni dalok alaphangnemeinek keresztes előjegyzésre váltása – Schumann a teljes dalciklus eredetileg Cisz-dúrban elképzelt epilógusát is csak utólagosan helyezte Desz-dúrba, s a lap szélére írt bejegyzéssel figyelmeztette magát a váltásra (HALLMARK 1979: 110).

Szintén az álmok világára utal az időérzet elbizonytalanítása a dallamhangok nyújtásával vagy a metrum megváltoztatásával. Így az *Aus alten Märchen winkt* es kezdőtémája a befejező részben *augmentáltan* szól (*Ach, könnt' ich dorthin kommen*, 68. ütem), de az utójátékban visszatérő eredeti téma az előző felhangzáshoz képest már *diminuált* változatnak érezhető⁷⁴ – ami aztán ismét egyre nagyobb értékekben szólal meg (104. ütem).

Az *Ich hab' im Traum geweinet* során az addig szünetekkel megszakított dallam utolsó elhangzásának (*Mir träumte, du wärest mir noch gut*, 26. ütem) folyamatossága „idő-rövidítő”, a 2/4-es *Allnächtlich im Traume seh' ich dich* közbeékelte 3/4-es ütemének hasonló „gyorsítása” után a közbetétel végének hangsúlyeltolódásos, negyedértékű akkordjai „idővisszanyújtó” illúziót keltenek (*Und lautaufweinend stürz' ich mich*, 8–13. ütem).

Ich hab' im Traum geweinet

Az álmok és ébrenlét határát ábrázoló dalban a vokális és instrumentális szólamok szétszakadása, átmeneti egyesítése és újbóli elválása testesíti meg a különböző érzelmi síkok körforgásszerű önállóságát, újraegyesülését, majd ismét egyedül maradását. Mindhárom formarész indulásakor az *Aus meinen Tränen sprießen* kezdőhangon recitáló, majd kisszekundot emelkedő és visszatérő ének-dallam-kezdetének ellenpárja szólal meg – a ciklus második dalánál *cisz¹-d¹-cisz¹, itt b¹-cesz¹-b¹* –, de az *Ich hab' im Traum geweinet* első két versszakánál az ének önmagában áll. A hangszer először önálló „kommentet” közöl, a belső szólam [*gesz-*]asz-*gesz-f-gesz* menetével (3. ütem), utána már az ének *fesz¹-esz¹-desz¹-esz¹* hangjait imitálja (a „*Mir träumte, du lägest im*

73 13. *Ich hab' im Traum geweinet*, 14. *Allnächtlich im Traume seh' ich dich*, 15. *Aus alten Märchen winkt es*.

74 Hozzájárul ehhez a dalt kezdő-lezáró téma magas zongoraregiszterbe helyezése, amely következőtében a hangzás „testetlennek”, távolinak tűnhet, mintha álmomalakok játszanák.

Grab” szöveg után, 6. és 17. ütem). Ezt követően az énekelt motívumok rövid visszhangjaként szolgál.

Az együttes felhangzás a harmadik formarészben következik be (*Ich hab’ im Traum geweinet*, 24. ütem), ez alkalommal az instrumentális szólam kezdi a nyitódallamot (22. ütem), így az énekes saját korábbi melódiájára reagál.

Az utolsó szakaszban (*Ich wachte auf, und noch immer*, 28. ütem) a szólamok egyidejűleg hozzák létre a zenei folyamatot, amit a zongora fejez be, nyitómotívumával (35. ütem) – ezáltal a dal elején kommentárként érzékelt, néhány hangból álló menet végül formaalkotóvá lép elő. A fenti jelenségeket az elemzők többféleképpen értelmezik. Pernye a zongora- és énekszólam tudatos, konzekvens szétválasztását hangsúlyozza, amit a befejezés előtti *generálpauza* (34. ütem) tovább mélyít (PERNYE 1988: 65). Cone viszont a két *persona* egységét látja: a zongora szerepét az énekre adott reakcióként értelmezi, amelynek eredményeként a harmadik részben a szólamok szétválaszthatatlanul egymásba fonódnak (CONE 1992: 186).

A kétfajta látásmódot Rosen értelmezése kapcsolja valamelyest egybe, ő a zenei síkok szétesését a vers időbeli torzulásainak ábrázolásaként értelmezi. Koncepciója szerint a szövegben egymás után sírhant, elválás és egykori boldogság képében felsorakozó jövő, jelen és múlt közül csak az utóbbi felidézése okoz zenei változást (ROSEN 1995: 205–207).

Egyértelmű ugyanakkor, hogy a legnagyobb hatású rész – érzelmi mélypont és szövegi-zenei tetőpont – a harmadik versszak végén jön létre (*Ich wachte auf, und noch immer / Strömt meine Tränenflut*, 28–33. ütem) a vokális és instrumentális szólamok együttes megszólalásával. A szekvenciamenet hangulata az op. 24-es *Liederkreis Anfangs wollt’ ich fast verzagen* dalának „*Und ich glaubt’, ich trüg es nie*” szakaszára emlékeztet (5–6. ütem).⁷⁵

Allnächtlich im Traume seh’ ich dich

A hangszeres és vokális szólam a dalban együttműködik, Cone megfigyelése szerint a „főszereplők” közösen alakítják ki a nyitótémát, mindhárom esetben különböző variációkban (CONE 1992: 187).⁷⁶

75 A vázlatokban az ének nem lépett feljebb a *desz²*-ről (HALLMARK 1979: 99), Schumann első elképzelése szerint tehát a hangszer szerepe a vokális szólamhoz képest dinamikusabb volt.

76 Ezt az éneknél a szövegek módosulása okozza, a zongora esetében a második versszaknál történik változás, ami a „*wehmütiglich*” szó pontozott ritmusát emeli ki (16. ütem). A három hasonló formarészben a kétvonalas Diszt, az énekelt rész legmagasabb hangját a vokális szólam csak az utolsó versszakban szólaltatja meg („*ein leises Wort*”, 28. ütem).

Az első két formarész „oda-vissza” metrumváltásainál az egymásra utaltság folytatódik ([Und] *lautaufweinend stürz’ ich mich* és [Aus] *deinen Augen schleichen sich*, 9., illetve 22. ütem): a zongora egészen az ének befejezéséig dallami-harmóniai alátámasztást nyújt, a 2/4-ről 3/4-re váltáskor *sforzato*val is megerősíti a folyamatot.

Ezután a közjátékokban 2/4-es, majd 3/4-es löktetésű „ál-ütemeket” alakít ki h^1 -*aisz*¹-*e*²-*disz*² – *gisz*²-*fisz*²-*h*¹ dallammal (11–13. és 24–26. ütem). Harmadszorra viszont az eredeti löktetés megtartása (*Ich wache auf*) és az „Und’s Wort hab’ ich vergessen” szövegnél az ének dallamának *diminuálása* okoz meglepetést (34. és 37. ütem) – utóbbi ötlet az eredeti elképzelés módosításával került a műbe (HALLMARK 1979: 102).

Pousseur mutat rá, hogy a dal végén váratlanul megjelenő zongoramotívum (*aisz*²-*cisz*²-*h*¹) az első és második versszakot záró vokális dallam utolsó három hangjának ([Zu deinen sü]ßen Füßen, [Die Perlenträ]nentröpfchen, 10–11. és 23–24. ütem) oktávval feljebbi megismétlése. E motívum kapcsán az elemző a *Frauenliebe und -leben* hatodik dalának (Süßer Freund, du blickest) énekelt *fisz*¹-*a*¹-*g*¹ zárómotívumát is idézi. Ott a „*dein Bildnis*” szöveg ismételt megszólaltatása Clarának szóló üzenet lehetett, így a motívum hangszeres felidézése *Dichterliebe* dalában akár hasonló szándékból is fakadhatott (POUSSEUR 1981: 98–99). Schumann a „*dein Bildnis*” motívum idézésével az „Und’s Wort hab’ ich vergessen” zárósorra szintén reagálhatott. Megoldása változtat a vers hangulati kicsengésén, az elillanó boldogság képe helyett reményt ad – és egyben az előző dal „egyedül maradó” zongoramotívumának tragikus befejezésére is alternatívát nyújt.

Az *Allnächtlich im Traume seh’ ich dich* egészére jellemző könnyed, játékos hangulatot Pernye az álom önmagába forduló, valóságon kívüli létével magyarázza, ahol „sem a boldogság, sem a boldogtalanság szónak nincs értelme” (PERNYE 1988: 66). A problémamentesség (ál-)érzete ennél a dalnál nem a szerelem beteljesüléséből vagy annak reményéből, hanem a fantázia világába menekülésből fakad, részben hasonlóan a következő műhöz.

Aus alten Märchen winkt es

Ahogy az *Ich hab’ im Traum geweinet* befejező formarésze egyszerre érzelmi mély- és tetőpont, s az *Allnächtlich im Traume seh’ ich dich* felhőtlen hangulatú zenéje az álmokba menekülést is megjeleníti, az *Aus alten Märchen winkt es* hosszú folyamata a képzelet világába történő teljes elmerülést és az abból való kijövetelt egyaránt ábrázolja.

A szöveg történetmesélő jellege segíti ebben a zeneszerzőt, de a vers kötetlen szerkezete helyett a dal zártabb, rondószerű struktúrárt alkalmaz.⁷⁷

Hallmark A-B-A-C – A-B-X – A-C-A képlettel osztja fel a művet, amelynek „rondóját” jellemzően a hangszer szólaltatja meg, az ének az első két nagy formarészben később kapcsolódik be (*Aus alten Märchen winkt es*, 8. ütem), elmarad (24. és 36. ütem), illetve ellenszólámot alkot (*Und Nebelbilder steigen*, 40. ütem), és csak ezt követően csatlakozik a zongora dallamához. Az utolsó versszak zenéjében egyidejűleg jelenik meg a hangszer-szólámmal (*Ach, könnt’ ich dorthin kommen*, 68. ütem), de az utójátékban ismét a hangszeres szólám játssza a témát (104. ütem) (HALLMARK 1979: 104).

A „*Wo bunte Blumen blühen*” és „*Und blaue Funken brennen*” verssoroktól indított B részekben (16. és 48. ütem) viszont az ének az irányadó, a C részekben (*Und grüne Bäume singen, Ach! jenes Land der Wonne*, 28. és 84. ütem) a két szólám együtt szólaltatja meg a dallamot,⁷⁸ az X rész (56. ütem) az énekben és a zongorában is új, egymásba szövődő motívumokat hoz. Összességében a vokális és hangszeres persona által „uralt” részek összhangja figyelhető meg a dalban, amelynek érzetét a homogén metrikus anyag és karakter tovább erősíti.

Az X formarész igen erőteljes hatású, cisz-moll – disz-moll szekvenciáját követően alakul ki a mű csúcspontja, a Schumann által betoldott „*Ach*” szavakon (65. ütem). Innentől váratlanul és hirtelen szakad meg az álom: a harmadik nagy részben az A és C téma új alakban, megváltozott ritmussal jelenik meg, a vokális és hangszeres dallam egybeolvad a „*Zerfließt’s wie eitel Schaum*” sorig, a „szétesési” folyamat kezdetéig (96. ütem).⁷⁹

Jonathan Bellmann az *Aus alten Märchen winkt es* karakterét Schumann „lovagi stílusa” jellemző képviselőjének tekinti, amely az adott eszköztárból számos elemet felvonultat – például fanfármotívumok, repetáló hangok, 6/8-os lüktetés, *agitato* karakter (BELLMANN 1995: 119). Ez a világ azonban a mesékbe helyeződött a *Dichterliebe* vonulatában: az álomkalandot, egyben az egész történetet befejező dal visszaül Heine *Prologjára*, de ébredést is jelent az „őrült lovag álmából”.

77 Az op. 24-es *Liederkreis Schöne Wiege meiner Leiden* dalához hasonlóan itt sem valószínű, hogy Schumann rondóvá akarta alakítani művét, kompozíciós terveit belső indíték, nem a klasszikus képletekhez való igazodás szabályozta.

78 Schumann kezdeti szándéka szerint a 31–32. és 35–36. ütemben az ének és a zongora a megelőző két ütemhez képest új anyagot hozott volna (HALLMARK 1979: 105).

79 A költői és zenei mondanivaló ebben a dalban csak a harmadik formarésztől, a szövegbeli kommentártól kezdődően ugyanaz, addig a „zeneszerző álma” Heine képsor-leírásához képest dinamikusabb, zaklatottabb. Különösen feltűnő ez az X-szel jelölt részben (56–68. ütem), ahol a vers mondanivalója jelentősen eltér a szekvenciasor zenei erőteljességétől.

Második epilógus: *Die alten, bösen Lieder*

A szerelem és bánat temetésekor⁸⁰ a dal visszaidéz néhány, a ciklikus egység szempontjából fontos jellemzőt.

A fragmentum jelleget az énekelt rész végének nyitva maradása, illetve az epilógus (53. ütem) folytatás jellegű kezdése valósítja meg. Utóbbi az *Am leuchtenden Sommermorgen* fordulópont-dal utójátékát jeleníti meg ismét, míg a korábbi fordulópont, az *Im Rhein, im heiligen Strome* a pontozott ritmusok karakterében mutat egyezést a *Die alten, bösen Lieder* kezdetével.

Az *Im wunderschönen Monat Mai* kezdő-, egyben a dal különleges tonalitását meghatározó *d*-cisz lépése a záródal utolsó versszakában jelenik meg fontos szerepben (*Wißt ihr, warum der Sarg wohl*, 44–45. ütem), a hangszeres basszus alsó és az ének dallamának felső oktávjával megerősítve.

A befejező két sor mondja ki a *Lyrisches Intermezzo* búcsúüzenetét: „*Ich senkt' auch meine Liebe / Und meinen Schmerz hinein*” (47. ütem).

Itt Schumann a „*Liebe*” szót emeli ki az addigi, erősen hangsúlyozott *Cisz* alaphangról D-dúrba történő gyors modulációval és a vokális dallamban a *cisz²-e²-d²* motívum megjelenítésével – ami visszaidézheti az *Allnächtlich im Traume seh' ich dich* hangszeres zárómotívumát (*aisz²-cisz²-h¹*). Ez a rész a dal hangulati fordulópontja is, az addigi „vaskosan” ironikus zene innentől bensőséges és szelíd hangulatú lesz.

Az epilógus az *enharmóniát* is „helyrebillenti”, a Desz-dúr rész régi-új dallama, majd az abból kibomló zárószakasz (59. ütem) a szerelem és remény felidézésével válaszol Heine keserű befejező soraira.

80 Pousseur szerint a 4. ütemtől a kíséret nyolcadcsoportjainak első – egy esetben második – hangja (*e²-disz²-e²-cisz²-disz²-hisz¹-cisz²-cisz²*) a Dies irae variánsát jelenti (POUSSEUR 1981: 109).

III.

ÖSSZEFÜGGŐ SOROZATOT NEM ALKOTÓ DALOK

3.1. A Myrthen Heine-dalai⁸¹

Három Heine-megzenésítés került a Schumann számára személyes okokból különösen fontosnak tartott *Myrthen*be 7., 21. és 24. dalként. A sorozat jellegéről a kutatók meglehetősen eltérő véleményt alkotnak.

Julian Rushton „versek gyűjteményének” tartja a művet, amelyben „nincs ciklikus törekvés” (RUSHTON 2002: 161), míg Paula és Walter Rehberg a dalok jegyzékében a „Vegyes csoportok” elnevezésű kategóriában tünteti fel (REHBERG 1954: 810). Astra Desmond könyvében a Myrthen „szigorúan véve” nem dalciklusként szerepel, de dalaira „alapvetően jellemző a hangnemi összefüggés” (DESMOND 1972: 13), Alfred Einstein szerint a sorozat „kaleidoszkópszerű, mégis egységes” (EINSTEIN 1947: 188).

Schumann 1840 februárjában írt levelében fontos részlet szól a Myrthen egy daláról: „*Hier schicke ich Dir ein kleines Liedchen zum Trost*”.⁸² Turchin fontosnak tartja a meg nem nevezett dalra és az ugyanezen levélben az op. 24-es *Liederkreis* dalainak összefüggésére tett utalásokat (TURCHIN 1985: 243, 231).

Does it suggest that in his day a “cycle” did not necessarily imply a group of interrelated songs? Or was he perhaps intimating to Clara a manner of coherence not typical of the majority of song cycles by his contemporaries [...]?⁸³

A *Myrthen* szempontjából mindkét kérdésre adott igenlő válasz a dalciklus jelleget erősíti meg – korabeli normák szerint. A különálló, vizsgálatul szánt „*kleines Liedchen*” meghatározás viszont arra utal, hogy a sorozat dalai eredetileg valószínűleg nem egybefüggő koncepció alapján íródtak, még ha későbbi összeválogatásuk

81 *Die Lotosblume ängstigt, Was will die einsame Träne, Du bist wie eine Blume.*

82 „Itt küldök egy kis dalt vizsgálatul.”

83 Vajon azt sugallja ez, hogy az ő idejében a „ciklus” nem szükségszerűen utalt egymással összefüggésben lévő dalok csoportjára? Esetleg így módon tudatta Clarával, hogy a dalok más módon tartoznak össze, mint a kortárs dalciklusok többségében [...]?

természetesen tudatos folyamat eredménye is. Schumann az 1840-es év februárja és áprilisa között írt dalainak kéziratait tartalmazó első *Liederbuch*-ban pótlólagos bejegyzést írt a *Myrthen* dalainak sorrendjéről (BRINKMANN 1997: 81).

Ezzel együtt az op. 25. inkább a zongoradarab-gyűjtemények szabadabb, mint a későbbi dalciklusok zártabb szerkesztésmódját követi. A Clarának jegyajándékként szánt mű – ahogy a zeneszerző maga is írja – „mélyebb bepillantást enged a belső zenei műhelybe” (EISMANN 1956: 125).

A *Myrthen* Heine-dalaiban az énekszólam folyamatosságát hangszeres játék nem szakítja meg. A lassú tempójú dalok bensőséges, gyengéd érzelmeket jelenítenek meg a rendkívül színes érzésvilágú sorozatban.

A *Die Lotosblume ängstigt* és a *Du bist wie eine Blume* legfontosabb egyező tulajdonsága a kíséret repetáló akkordjainak szinte állandó jelenléte, amely Walsh szerint szívdobogást szimbolizál (WALSH [RC2.1][GB2.2]1971: 23). A *Was will die einsame Träne* és a *Die Lotosblume ängstigt* megzenésítésében közös, hogy a 6/8-os, illetve 6/4-es lüktetést a zongora harmóniai kétszer hárommá osztják – de hasonló „felezés” jellemzi a 2/4-es *Du bist wie eine Blume* kétszer négyes osztatú tizenhatodcsoportjait is. Hangnemrend szempontjából figyelemre méltó, hogy a *Du bist wie eine Blume* a *Myrthen* kezdő- és záródalának Asz-dúr tonálisát kapta, s oda a megelőző dalpár (No. 22–23) F-dúrjáról érkezik – utóbbi a *Die Lotosblume ängstigt* alaphangneme.

A 21-es számú *Was will die einsame Träne* viszont A-dúr, a következő dal az F-dúrt a felső nagyterc irányából éri el.⁸⁴

Die Lotosblume ängstigt

A *Lyrishes Intermezzo* tizedik versének megzenésítése 1840 februárjának első felében készült el, nem sokkal az op. 24-es *Liederkreis* előtt (BRINKMANN 1997: 80–81).

Három hónappal később Schumann, második Heine-dalciklusa komponálása-kor már a kiválasztott versek zenei karakterének megteremtése, valamint a ciklikus folyamat tervezése foglalkoztatta, így nem törekedett arra, hogy a *Die Lotosblume ängstigt* illeszkedjen új művéhez, illetve a frissen megírt dalok hasonlítsanak a korábbi-hoz. Ezért nem érdemes a *Myrthen* hetedik dalát a *Lyrishes Intermezzo* kezdőverseiből álló „szerelmes dalokkal” összevetni, hasznosabb a *Die Lotosblume ängstigt* sajátos zenei karakterének vizsgálata.⁸⁵

84 A dalok többsége kereszties előjegyzésű, közülük a *Was will die einsame Träne* az utolsó.

85 Néhány motívikus hasonlóság előfordulhat, például az *Und wüßten's die Blumen, die kleinen* énekszólamának befejezése (*Zerrißen mir das Herz*, 31–32. ütem) és a *Die Lotosblume ängstigt* nyitó-motívuma közötti egyezés. Ám ez – az alaphangulat és a harmonizálás eltérése miatt – inkább formai lehet, Schumann gyakran alkalmaz ehhez hasonló dallamvezetést.

Példa erre a fény sötéttséggel szembeállított, negatív szerepe, amit a zeneszerző a különböző hangnemekkel és a szólamok mozgásirányával ábrázol.

A dal elején, a nappalt képviselő F-dúr meghatározó jelenlétében, a szólamok általános mozgásának iránya az első három dallamsorban lefelé tart.

Az ének kezdőhangja egyben a nyitóréss legmagasabbja (c^2), a hangszer szólamai ugyanekkor egy oktávot süllyednek (c^2 - c^1 a szopránban, F - F_1 a basszusban), majd a tendencia a C-dúr modulációval megfordul (*Erwartet sie träumend die Nacht*, 7. ütem).

A második és harmadik formarészben az éj szövegbeli megjelenésével a zongoraszólamok mozgásiránya elveszti egyértelműségét. Felső szólama az Asz-dúr szakaszban (*Der Mond, der ist ihr Buhle*, 9. ütem) váratlanul az ének fölé magasodik, majd ismét visszaereszkedik, míg a záróversszakban (*Sie blüht und glüht und leuchtet*, 17. ütem) dallama együtt mozog az énekkel. A basszus beleolvad az akkordsorokba, önállósága megszűnik.

A harmadik versszak zenéjében a vokális melódia emelkedése a „zittert” szóig tart (23. ütem), innentől, az F-dúr újbóli tonalitásérzetének visszatérésével egyidejűleg, lefelé tendál, f^2 - f^1 oktáv terjedelemben – ezúttal a szövegi mondanivalóval ellentétben. A dal végének szólammozgás-tendenciája a hangszer tekintve is visszatér a mű kezdetén lévőhöz, az alaptonalitás szintén egyértelművé válik.⁸⁶

Was will die einsame Träne

A *Die Heimkehr*-ből válogatott dal alapvető jellemzője a tonalitásérzet bizonytalansága. Meglepő és feltűnő kezdése az A-dúr I. fok emelt alapú szűkszeptimén (*Asz-Cisz-E-G*), majd annak II. fokú, h-moll hangzású oldása már az első két akkordnál ezt okozza.

A következő két harmóniánál (V^7 -I) rövid időre jelentkezik az A-dúr tonalitás, de a hangnem a továbbiakban sem szilárdul meg, a cisz-moll, majd E-dúr modulációk miatt (a „Blick”, illetve „zurück” szón, 5. és 9. ütem).

A második formarészben (*Sie hatte viel leuchtenden Schwestern*, 9. ütem) az A-e kvint orgonapontként szólal meg, de a felette lévő dallam, valamint a hangszeres felső szólam harmóniasora az E-re, majd A-ra épülő dominánsseptim-akkord hatását erősíti. A jelenség megismétlődik a „Wie Nebel sind auch zerflossen” szövegtől (17. ütem).

86 Az F-dúr alaphelyzetű I. foka csak a dal utolsó harmóniáján jelenik meg, de a hangnemérzet biztos, a megelőző hosszú kadenciális folyamat miatt. Ennek ellentéte figyelhető meg a középrészben, ahol az alapakkord az „ihm” szón megszólal (14. ütem), ám csak egyetlen domináns funkciójú akkordot követően – a későbbi dominánsseptim után viszont III. fokú mellékdomináns szext, majd kvintszext következik ([ge]sicht, 16. ütem).

Az alaphangnem érzete igazából nem a kezdőrész visszatérését (*Ach, meine Liebe selber*, 25. ütem) és annak A-dúr lezárását (33. ütem) követően, hanem az ezt követően kezdődő utójátékban válik teljesen egyértelművé, a domináns-tonika ismételtetések során.

A befejező hangszeres rész közhelyszerű harmóniai és dallami megoldásában átsuhan némi heinei ironia: mintha a már tempójelzésében (*mit inniger Empfindung*) hangsúlyozottan érzelmes előadást kívánó dal végén felhangzó, szöveg nélküli „kommentár” kifigurázná a – figyelemfelkeltő *sforzato* hatásától ezúttal megfosztott – bevezető akkordot és oldását. A vers bagatellizáló befejezésére (*Du alte, einsame Träne / Zerfließe jetzunder auch!*, 29. ütem) utalhat a végső, terchelyzetű és *staccato* I. fok – de felfoghatjuk akár a könnycsepp legördülésének végső állomásaként.

Du bist wie eine Blume

A szöveg szintén a *Die Heimkehr*-ből származik – a dal legjellegzetesebb vonása a hangulati egyensúly és a méltóságteljes nyugalom ábrázolása.

Schumann már az ének első hosszú hangjának (*bist*) nyújtásával megtöri a vers jambikus sodrását, de az időérzetet lassító, bevezető Asz-dúr zongoraakkordok annak indulását eleve lefékezik.

A zenei hangsúlyok szintén a dallami kiegyensúlyozottág érzetét szolgálják, ezért azok néhány esetben függetlenek a szavak értelmétől, máskor erősíthetik a mondanivalót. Így a „*hold*” (4. ütem) a versben is hordoz jelentést, ellentétben az előző „*bist*”-tel, s ehhez hasonló példa a következő dallamsorban az „*an*” és a „*Wehmut*” szerepe (6–7. ütem).

A dal érzelmi tetőpontján viszont egyértelmű a szöveg-zene kapcsolat: a zongora mozgásfolyamatának megállása és a két jelentős dallamhangsúly kiemeli Heine zárógondolatát a „*betend*” és „*Gott*” szavakon (14. ütem).

A melódia íve a nagyobb hangközöket ellenkező irányba tartó lépésekkel és ugrásokkal ellensúlyozza. A dal kezdetén a „*so hold*” f^2 - g^1 szeptimét egészen az „*ich schau dich an*” szövegig tartó szekundsorozat vezeti vissza (3–6. ütem). Innen – talán a „*Wehmut*” szó miatt – tritónuszok szólalnak meg (des^2 - g^1 , esz^2 - a^1 , 6–7. ütem): ezek önmagukban a hullámzó mozgás érzetét keltik, de a jellegzetes hangközök hatását a „*Schleicht mir ins Herz hinein*” szekundjai és az Esz-dúr moduláció kadenciális lépései is feloldják (6–9. ütem).

A második formarész befejező szakaszában a zongora a kétvonalas Asz-ig viszi tovább a vokális szólam ívét, majd az ének ellentétes irányú mozgással juttatja vissza a dallamot az oktávval lejjebbi záróhangra (15–17. ütem).

Az utójáték a felfelé tartó hangközugrások után ugyancsak *asz*¹ hangon fejezi be a „szerelem himnuszát”.

3.2. Dalciklusba nem tartozó Heine-dalok

Az 1840 februárjában írt *Belsatzar* című, hosszabb terjedelmű ballada kivételével – amelyet Schumann 1846-ban, op. 57-es jelzéssel adott ki – az önálló alkotásként komponált Heine-dalok a különböző költők megzenésített verseit tartalmazó *Romanzen und Balladen* négy kötetében szerepelnek:

- I. kötet (op. 45., No. 3): *Abends am Strand*
- II. kötet (op. 49., No. 1–2): *Die beiden Grenadiere, Die feindlichen Brüder*
- III. kötet (op. 53., No. 3): *Der arme Peter*
- IV. kötet (op. 64., No. 3): *Tragödie*

A kötetek verseinek többsége, a *Belsatzar*hoz hasonlóan, a *Buch der Liederben* lévő *Junge Leiden* részének *Romanzen* ciklusából való, az *Abends am Strand* és a *Tragödie* kivételével.⁸⁷ A *Romanzen und Balladen* kötetek Heine-dalai között nincs alapvető zenei összefüggés, minden bizonnyal ciklusba emelés szándéka nélkül keletkeztek.

A *Belsatzar* éjféli történetének sötét tónusú zongorafutamai Martin Cooper szerint az op. 12-es *Fantasiestücke* központi darabjával, az *In der Nacht*tal állnak rokonságban (COOPER 1952: 111, lásd a 8. kottapéldát). A ciklusokban szereplő dalokhoz képest monumentális mű két részét a zongoraszólam mozgásintenzitásának mértéke különíti el.

Az első nagy formarészt szinte teljes egészében – csak a „gondolati és hangulati kettőspont” megszakításával (*Die Knechtschaar ihm Beifall brüllt*, 33–35. ütem) – a kavargó, tizenhatod értékekben mozgó skálamenetek, hármas- és négyeshangzat-felbontások, oktávrepetíciók uralják. A Heine-szöveg fordulópontját (*Jehova! Dir künd' ich auf ewig Hohn / Ich bin der König von Babylon!*, 54–58. ütem) Schumann a zongoraszólam mozgásának megállítással jelzi, a hangszeres kezdőtéma ezután szólal meg utoljára.

87 Ebből a Heine-sorozatból származik a férfikarra komponált *Die Minnesänger*, ami az op. 33-as 6 *Lieder* művei között épp a *Die Lotosblume ängstigt* kórusverzióját követi (No. 2–3). Az *Abends am Strand* a *Die Heimkehr*ben szerepel, *Wir saßen am Fischerhause* kezdősorral, a *Tragödie* a *Neue Gedichte Verschiedene* sorozatában.

A második nagy formarészben a kíséret alaplüktetését repetáló akkordok adják, a zárórész zongoraszólama csak az énekes *recitativo* harmóniai alátámasztására szolgál (*Der König stieren Blicks da saß*, 83. ütem).



8. kottapélda.

Az éjféli hangulat megjelenítése az *In der Nacht*ban

Az *Abends am Strand* meghatározó eleme a barokk prelúdiumra emlékeztető, folyondár hangszeres szólam, ami háttérteret ad az énekes történetmeselésének. Sams szerint a zongora szerepe a *Die schöne Müllerin Danksagung an den Bach* dalát idézi (SAMS 1969: 88) – a nyolcadlüktetés valóban végigvonul szinte az egész művön, fenntartását egyaránt adhatja *unisono* menet, repetáló akkordsor, vagy a harmóniak szólamok közötti felbontása (lásd a 9. kottapéldát).

Az ének többször bekapcsolódik ebbe a folyamatba, például az „*Im Leuchtturm wurden die Lichter*” verssornál (12. ütem).

Emellett a vokális melódiában szintén észlelhető más művekre történő „áthallás”, leginkább az „*Und schauten nach der See*” dallamívé ($h^1 \mid a^1-h^1-c^2-a^1-e^1-fisz^1 \mid g^1$, 6. ütem) kötődhet az *Im wunderschönen Monat Mai* énekszólamának kezdetéhez.⁸⁸



9. kottapélda.

A *Danksagung an den Bach* hangszeres bevezetője

A Heinénél *Die Grenadiere* címet viselő *Die beiden Grenadiere* fontosságát jelzi a zeneszerző számára a Clara által készített másolat, amit Schumann utólag kiegészített (APPEL 1991: 184–186).

88 Hallmark a dallam variánsát az *Album für die Jugend* cím nélküli, *Langsam und mit Ausdruck zu spielen* tempójelzésű darabja kapcsán szintén említi (HALLMARK 1979: 182).

A megzenésítés élesen eltérő formái és lehetőségei miatt érdemes összehasonlítani a művet Wagner 1839-ben írt darabjával, a francia fordítást felhasználó *Les deux grenadiers*-vel: ő hosszú jelenetet alkotott, ahol a különböző, közzjátékokkal tarkított képek zenei anyaga elkülönül, míg Schumann egybefüggő balladaként dolgozta fel a verset, egymásból kibomló zenei struktúrákkal, egységes hangulati vezetéssel.

Wagner énekes deklamációja az akkordikus menetet követi, vonalvezetése sokszor kromatikus. A szabadság indulója az instrumentális szólamban hangzik fel, az ének erre reflektál, majd a jelenet diadalittas „tuttival” zárul (lásd a 10. kottapéldát).

Schumann dalában a melódia vonzza a harmóniát, a mű végén megszólaló *Marseillaise* dallama az énekszólamban jelenik meg, a zongora csak a szünetekben idézi fel a bevezető rész egyik motívumát (64. ütem). Végül az utójáték (78. ütem) elhalkuló harmóniasorral „kommentálja” a balladát, amely egyaránt fejez ki vigaszt, együttérzést és megnyugvást.

10. kottapélda.

Les deux grenadiers: a *Marseillaise* megjelenése és a mű befejezése

The musical score for 'Les deux grenadiers' by Schumann is presented in two systems. The first system shows the vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'Peut-ê - tre bien qu'en ce choc meur - tri - er,'. The piano accompaniment starts with a piano (pp) dynamic and features a rhythmic bass line. The second system continues the vocal line with the lyrics 'la Franco - et l'empe - rour l'empe - rour l'empe - rour bien ai - mé.' and shows the piano accompaniment reaching a fortissimo (ff) dynamic with a more complex, chordal texture.

A *Die Feindlichen Brüder* – Heine verseben: *Zwei Brüder* – a lovagi múltat idézi, dallama időnélküliséget sugalló, de feszességet és tartást is adó pontozottritmus-sorozataival,⁸⁹ a hangszeres basszus mélybe lépő, egész és félértékű hangjaival. A rövid bevezető lefelé tartó, *unisono* dallama ennek hangulatát egyetlen ütem alatt megteremti.

89 E tekintetben az *Auf einer Burg* című dalhoz hasonlóan (*Eichendorff-Liederkreis* op. 39. No. 7). Karakterében azonban a szövegeknek megfelelően a két mű eltérő: visszaemlékező jellege miatt az Eichendorff-megzenésítés melankolikus hangulatú, a *Die Feindlichen Brüder* megeleveníti a „hősi múltat”.

A szövegben ábrázolt küzdelmet a zongora felső szólamában megjelenő *staccato* akkordfelbontás-sorozat és a dallamsoraiban túlnyomórészt felfelé ívelő vokális melódia zaklatottságot kifejező hangulata jeleníti meg.

A lovagkor atmoszféráját a mű egyszerűségével is érzékelteti. A költemény első két versszakát összefogó részt – a dallam ritmusát és irányát tekintve – hasonló, bár hangulatában líraibb szakasz követi a párhuzamos D-dúrban, majd a kezdőtéma még kétszer ismétlődik, alapvetőnek nem nevezhető változtatásokkal.

Talán épp a statikusság miatt, a *Die Feindlichen Brüder* sohasem lett igazán népszerű. Friedrich Schnapp, aki Schumann Heine-megzenésítéseiről az elsők közt írt, így jellemzi a dalt: „egy a kissé elhalványult románcok közül” (METZNER 1991: 252), ugyanakkor Walsh – a kevesek egyike – elismerően ír „elementáris harmóniai palettájáról” és „vad kegyetlenségéről” (WALSH 1971: 22).

Az önálló Heine-kompozíciókban a miniatúra-jelleg csak a három részre tagolt *Der arme Peter* és *Tragödie* esetében érezhető. E művek azonban egyetlen zenei egységként értelmezendők (előbbiben Schumann ezt az *attacca* lejegyzéssel jelzi), és dalaik sem a zenei matéria hasonlósága, hanem a szöveg folyamata alapján tartoznak egybe. Hangnemrendjük tekintetében a *Der arme Peter* G-dúrból e-mollba vezet, a *Tragödie* ennél változatosabb: a kezdődal E-dúrját a középső *minore* tonalitása követi, a záróduett C-dúrban fejezi be a művet.

A *Der arme Peter* jelenetsorából zenei és dramaturgi szempontból a középső dal emelkedik ki. Nyitótémája hangulatában az op. 4-es *Intermezzi* szintén e-moll hangnemű második darabjára emlékeztet, ahol a zeneszerző a „*Meine Ruh ist hin*” Goethe-szöveget idézte (lásd a 11. kottapéldát).

Az ének zaklatott, kezdését (*In meiner Brust da sitzt ein Weh / Das will die Brust zersprengen*) egyre lassuló, a reménytelenség érzetét tovább fokozó zenei folyamat követi. A dallam a-mollban végződik (*Dann steh' ich still und weine*, 30. ütem), ezért a vokális szólam, hasonlóan az *Im wunderschönen Monat Mai* A-dúr – D-dúr szubdomináns irányához, önmagában befejezetlennek hat.⁹⁰

A „főszereplő” végső szavait a dal elején felhangzó téma ismételt, zongorán történő megszólalása némítja el, az utójáték (33. ütem) egyben az alaphangnembe is visszavezet.

90 Ezt erősíti, hogy a verssorpáronként tagolódo énekszólam záratai mindig az előzőtől eltérő hangnemet adnak, G-dúr – h-moll – C-dúr – a-moll – e-moll – a-moll irányval ([zer]sprengen, drängen, heilen, eilen, [al]leine, weine, 6., 10., 14., 18., 25., 33. ütem). Ily módon az alaptónalitás érzete egészen a dal végéig bizonytalan, „nyugalmit veszített” marad.



11. kottapéllda.

A „Meine Ruh ist hin” hangulatábrázolása az *Intermezzi* második darabjában

A *Tragödie* trilógia érdekessége harmadik dalának szoprán-tenor duettje, valamint az 1841–’42-es *Tagebuch* (*Ehetagebuch II*) bejegyzésében említett zenekari változat – amely kiadatlan maradt, kézírata ugyanis elveszett. Naplójában Schumann egy korábbi jegyzetre hivatkozik, ami azt jelzi, hogy a mű fontos lehetett a zeneszerző számára, talán éppen a hangszerelés miatt.

Aus meinen kleinen Notizen finde ich zu den vorigen Wochen noch folgende:
27 October »Tragödie« v. Heine componirt für versch. Stimmen mit Orchester (mein erster Versuch von Gesangcomposition mit Orchester).⁹¹ (NAUHAUS 1987: 192).

A nyitódal jellegzetessége a második formarész harmóniasora. Különösen éles a hangszeres közjátékot záró H-dúr és az új szakaszt indító d-moll akkord közötti kontraszt, *fisz*¹-*f*¹ hangszeres dallammal (12. ütem), de a középrész kétütemes egységekre tagolható lezáratlan, a-moll, h-moll, G-dúr és e-moll felé vivő harmóniamenetei összességében is bizonytalanra teszik a metrikájában, majd dallamában is az addigiakhoz hasonló énekszólám tonalitásérzetét (*Entflieh’n wir nicht*, 12–20. ütem)⁹².

A *Tragödie*, Schumann utolsó Heine-dala [GB3.1] az egyetlen, amely nem a *Buch der Lieder* nyomán keletkezett.

Különállásával jelképesen lezár egy alkotói korszakot.

91 Kis jegyzeteimben az alábbiakat találom az elmúlt hetekből: Október 27. a „Heine-Tragödie” komponálása, kül. hangfajokra és zenekarra (első ének-zenekari kompozíció kísérletem)

92 Heine szövege itt: „Gehst du nicht mit” – Schumann, valószínűleg véletlenül, a kezdőversszak szövegét alkalmazta ebben a részben is.

RÖVID ZÁRSZÓ

Schumann, bár fiatal korától érdeklődött Heine versei és személyisége iránt, és verssorait gyakran idézte, költeményeinek megzenésítésére csak élete meglehetősen rövid szakaszában vállalkozott. Mindez magyarázható alkotói érdeklődésének periodicitásával, de valószínűbb, hogy saját sorsából fakadó, meghatározó érzelmei ekkor találkozhattak össze a versek érzés- és hangulatvilágával.

Az 1840-es év a köztudatban a Clarával kötött házasság és a szerelem beteljesülésének ideje, ez azonban csak a második felére igaz. A Heine-dalok döntő többsége február és május között, a Clarától való távollét és az érte folytatott harc egyik legnehezebb időszakában keletkezett, szorongás, bizonytalanság, elszakíttottság érzésének légkörében, egyben vágyakozás és reménykedés jegyében.

A versek szentimentalizmusból és gúnyból, illetve gyengédségből és fájdalomból fakadó belső ellentéte ideálisnak bizonyulhatott a szélsőséges érzelmi helyzet kifejezésére, valamint Schumann kettős személyiségének ábrázolására.

A zeneszerző egyszerre azonosulhatott Heine vágyaival és szenvedélyeivel, csalódottságával és veszteségérzetével, míg egyes költemények érzelmi folyamatának negatívról pozitívrá fordításával hangot adhatott saját reményeinek.

IRODALOMJEGYZÉK

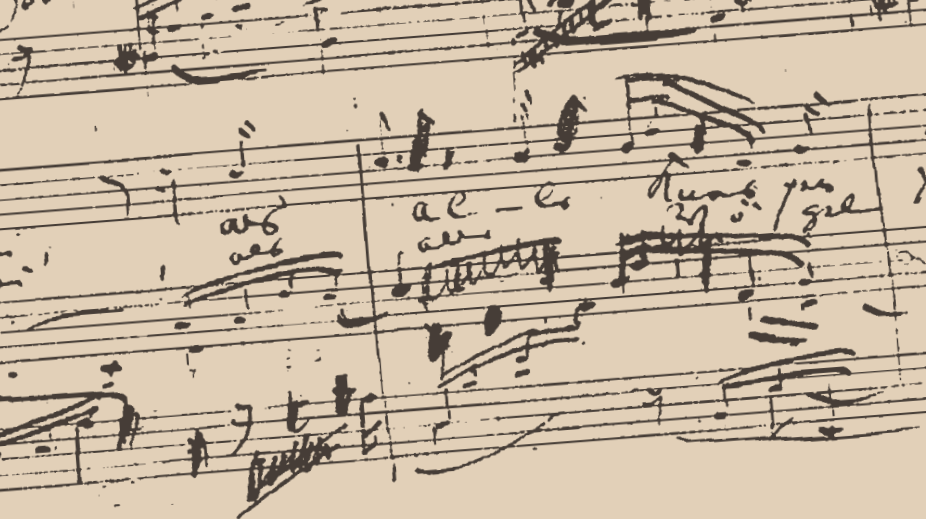
- ABRAHAM, G. (1980): Schumann. In: SADIE, S. (ed.): *The New Grove Dictionary for Music and Musicians*, Vol. 16. Macmillan Publishers Ltd., London, 831–870.
- APPEL, B. (1991): *Robert Schumann und die Dichter. Ein Musiker als Leser. Veröffentlichungen des Heinrich-Heine-Instituts*. Droste Verlag, Düsseldorf.
- BABITS Mihály (1979): *Az európai irodalom története*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- BELLMANN, J. (1995): *Aus alten Märchen: The chivalric style of Schumann and Brahms*. The Journal of Musicology 13(1). 117–135.
- BOETTICHER, W. (1941): *Robert Schumann*. Bernhard Hahnfeld, Berlin.
- BÖHM, H. (Hrsg., 1982): *Heinrich Heine Säkularausgabe, Bd. 1. Gedichte 1812-1827. Kommentar*. Akademie-Verlag, Berlin.
- BRINKMANN, R. (1997): *Schumann und Eichendorff. Studien zum Liederkreis Opus 39. Musik-Konzepte 95* (Hrsg. von METZGER, H. – RIEHN, R.). edition text+kritik, München.
- CONE, E. (1974): *The Composer's Voice*. University of Carolina Press, Berkeley.
- CONE, E. (1992): Poet's love or composer's love? In: Scher, S. (ed.): *Music and Text: Critical Inquiries*. Cambridge University Press, Cambridge, 177–192.
- COOPER, M. (1952): The Songs. In: Abraham, G. (ed.): *Schumann. A Symposium*. Oxford University Press, London, 98–137.
- DAVERIO, J. (1997): *Robert Schumann. Herald of a "New Poetic Age"*. Oxford University Press, New York.
- DAVERIO, J. (2002): *Crossing Paths. Schubert, Schumann, & Brahms*. Oxford University Press, New York.
- DESMOND, A. (1972): *Schumann Songs*. Whitefriars Press Ltd., London.
- DINSLAGE, P. (1993): Traum, Phantasmagorie und Ironie in den Heine-Liedern Robert Schumanns, dargestellt an „Mein Wagen rollet langsam“ op. 142/4. In: *Schumann und seine Dichter. Bericht über das 4. Internationale Schumann-Symposium am 13. und 14. Juni 1991. Schumann Forschungen, Bd. 4*. B. Schott's Söhne, Mainz. 33–42.
- EINSTEIN, A. (1947): *Music in the Romantic Era*. W. W. Norton, New York.
- EISMANN, G. (1956): *Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen*. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

- EISMANN, G. (Hrsg.) (1971): *Robert Schumann. Tagebücher, Bd. I.* VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.
- HALLMARK, R. (1979): *The Genesis of Schumann's Dichterliebe.* UMI Research Press, Ann Arbor.
- HOECKNER, B. (2001): Poet's Love and Composer's Love. *Music Theory Online* 7(5). <https://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.5/mto.01.7.5.hoeckner.html> (Letöltés ideje: 2025. 08. 20.)
- JUNG, C. (1987): *Emlékek, álmok, gondolatok* (Kovács Vera ford.). Európa, Budapest.
- KROÓ György (1958): *Robert Schumann.* Bibliotheca, Budapest.
- MANN, M. (1971): *Heinrich Heines Musikkritiken.* Hoffmann und Campe, Hamburg.
- MAYEDA, A. (1992): *Robert Schumanns Weg zur Symphonie.* Atlantis Musikbuchverlag, Zürich.
- MCCORKLE, M. (Hrsg.) (2003): *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis.* G. Henle Verlag, München.
- MENDE, F. (1970): *Heinrich Heine.* Akademie-Verlag, Berlin.
- METZNER, G. (1991): *Heine in der Musik, Bd. 7.* Hans Scheider, Tutzing.
- NAUHAUS, G. (Hrsg.) (1987): *Robert Schumann. Tagebücher, Bd. II.* VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.
- PERNYE András (1988): Néhány észrevétel Schumann „Dichterliebe” ciklusáról. In: Breuer János (szerk.): *Fél évezred fényében. Írások a zenéről.* Gondolat, Budapest. 60–67.
- POUSSEUR, H. (1981): Schumann ist der Dichter. Fünfundzwanzig Momente einer Lektüre der „Dichterliebe“ (Zeller, H. ford.). In: METZGER, H. – RIEHN, R. (Hrsg.): *Musik-Konzepte Sonderband. Robert Schumann II.* edition text+kritik, München. 3–128.
- REHBERG, P. – REHBERG, W. (1954): *Robert Schumann. Sein Leben und sein Werk.* Artemis Verlag, Zürich.
- REINHARD, T. (1989): *The Singer's Schumann.* Pelion Press Inc., New York.
- ROSEN, Ch. (1995): *The Romantic Generation.* Harvard University Press, Cambridge.
- RUSHTON, J. (2002): Music and the Poetic. In: SAMSON, J. (ed.): *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music.* Cambridge University Press, Cambridge.
- SAMS, E. (1965): Did Schumann Use Ciphers? *The Musical Times* 106(1470). 584–591.
- SAMS, E. (1969): *The Songs of Robert Schumann.* W. W. Norton, New York.
- SAMS, E. (1972): The Songs. In: Walker, A. (ed.): *Robert Schumann. The Man and his Music.* Berry and Jenkins Ltd., London. 120–161.
- SIMONETT, Hans Peter (1981): „Im wunderschönen Monat Mai“. In: METZGER, H. – RIEHN, R. (Hrsg.): *Musik-Konzepte Sonderband. Robert Schumann I.* edition text+kritik, München. 201–219.

- TURCHIN, B. (1985): Schumann's Song Cycles: The Cycle within the Song. *19th Century Music* 8(3). 231–244.
- TURÓCZI-TROSTLER József (szerk.) (1960): *Heine. Versek és prózai művek I.* Európa Könyvkiadó, Budapest.
- WALSH, S. (1971): *The Lieder of Schumann.* Praeger Publishers, New York.
- WESTPHAL, C. (1996): *Robert Schumann: Liederkreis von H. Heine op. 24. Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 30.* Emil Katzsbichler, München.

FORRÁSOK

- BACH, J. S. (1989–1993): *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kantaten. Serie I, Bd. 17.2.* Bärenreiter, Kassel.
- BEETHOVEN, L. van (1976): *Werke. Klaviersonaten II. Abteilung VIII, Bd. 3.* G. Henle Verlag, München.
- CHOPIN, F. (1949): *Összes művei I. Prelúdiumok zongorára.* Fryderyk Chopin Intézet, Varsó.
- HEINE, H. (1827): *Buch der Lieder.* Hoffmann und Campe, Hamburg. https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/heine_lieder_1827 (Letöltés ideje: 2025. 08. 20.)
- HEINE, H. (2025): *Heinrich-Heine-Net.* <https://www.heinrich-heine.net/haupt.htm> (Letöltés ideje: 2025. 08. 20.)
- SCHUBERT, F. (1975–1988): *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV. Lieder, Bd. 2/a, 4/a.* Bärenreiter, Kassel.
- SCHUMANN R. (1879–1887): *Schumanns Werke. Serie I. Symphonien. Serie V. Für Pianoforte und andere Instrumente, Bd. 1–2. Serie XIII. Für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte.* Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- WAGNER, R. (1976): *Sämtliche Werke, Bd. 17.* B. Schott's und Söhne, Mainz.
- BODNÁR Gábor (2005): *Schumann Heine-dalai a dalciklusokban.* Doktori értekezés (kézirat). Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest.



ELTE | BTK

MŰVÉSZETKÖZVETÍTŐ
ÉS ZENEI INTÉZET



ELTE | EÖTVÖS
KIADÓ

Az ELTE hivatalos könyvkiadója



9 789634 898894