

10.18132/LFZE.2022.11

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

DRAMATIKUS ELEMEEK
ROBERT SCHUMANN
A CAPELLA KÓRUSMŰVEIBEN
ÉS
ZENEKARI KÍSÉRETES BALLADÁIBAN

FŰRI ANNA

TÉMAVEZETŐ: DR. KAMP SALAMON

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2022

10.18132/LFZE.2022.11

Tartalomjegyzék	I
Köszönetnyilvánítás	III
Bevezetés	IV
1. Irodalmi háttér	1.
1.1 A dramatikus elem fogalma	1.
1.2 Ballada és románc	2.
1.3 A két műfaj különbségei	3.
1.4 A ballada fejlődéstörténete	8.
1.5 A románc és a ballada bevezetése a műköltészetbe	11.
2. Történelmi, filozófiai háttér	16.
2.1. Herder és a francia forradalom, mint a német romantika meghatározó előzményei	17.
2.2. Jénai romantika	20.
2.3. Romantika a valóság talaján – Kleist, Hoffmann, Jean-Paul	28.
2.4. A romantikus irónia	30.
2.5. Romantika és görög antikvitás	31.
2.6. Romantika és mítosz, a heidelbergi kör	32.
2.7. A színpad	35.
3. Schumann és Wagner	38.
3.1. A két művész alkati különbségei	38.
3.2. Genoveva és Lohengrin	39.
4. Kórusballadák	45.
4.1. A négy ballada keletkezési körülményei	45.
4.2. A kórusballadák ismertetése, elemzése	47.
4.2.1. Der Königssohn	47.
4.2.2. Des Sängers Fluch	62.
4.2.3. Vom Pagen und der Königstochter	67.
4.2.4. Das Glück von Edenhall	76.
5. A capella kórusművek	79.
5.1. Sechs Lieder für vierstimmigen Männergesang op. 33	79.
5.2. Nőikari sorozatok, Romanzen für Frauenstimmen op. 69 és 91	104.
5.2.1. op. 69	105.
5.2.2. op. 91	122.

5.3. Vegyeskari sorozatok, op. 67 és op. 75	151.
5.3.1. op. 67	152.
5.3.2. op. 75	182.
Összegzés	196.
Függelék	199.
Bibliográfia	237.

Köszönetnyilvánítás

Köszönöm Dr. Kamp Salamon tanár úrnak a konzultációk során nyújtott önzetlen segítségét, a fordításokra és a megfogalmazásra vonatkozó hasznos megjegyzéseit és tanácsait. Köszönettel tartozom drezdai tanárainknak, Hans-Christoph Rademann-nak és Georg Christoph Sandmann-nak, akik a vezénylés órákon számtalan olyan információt osztottak meg velem, melyekre csak a gyakorlatban tehettem szert, valamint amiért bepillantást engedtek a német kórus- és zenekari vezénylés tradícióiba. Köszönöm Eric Weisheitnek és barátjának, Alexnek, hogy segítségemre voltak a német versek fordításában és értelmezésében. Köszönettel tartozom Dallos Annának, aki elsősorban doktori tanulmányaim alatt nélkülözhetetlen tanácsokkal látott el a formai elvárásokkal kapcsolatban. Köszönöm Darázs Renátának az építő hozzászólásokat, és Kiss Judit Ágnesnek, hogy bármikor fordulhattam hozzá helyesírási kérdésekkel. Köszönöm édesapámnak, Fűri Rajmondnak a javaslatokat, illetve a hosszú és tartalmas beszélgetéseket, melyek arra ösztönöztek, hogy ne elégedjek meg felszínes következtetésekkel; öcsémnek, Fűri Rajmundnak és édesanyámnak, Fűri Máriának a szerkesztésben nyújtott segítséget, illetve együttgondolkodást. Köszönöm a családom többi tagjának, barátaimnak és kollégáimnak a támogatást, valamint a Chorus Matricanusnak az irántam tanúsított türelmet.

Fűri Anna

2022. március 27.

10.18132/LFZE.2022.11

Bevezetés

A Doktori Iskolába való beiratkozásomat több éves fontolgatás előzte meg, végül 2014-ben értek olyan impulzusok, melyek hatására beadtam a jelentkezésemet a nappali képzésre. Még egy évre volt szükségem ahhoz, hogy kikristályosodjon a téma, amivel behatóbban szándékoztam foglalkozni, és azt, hogy végül Robert Schumann kórusra írt művei mellett döntöttem, nagyban befolyásolták a zeneakadémiai tanulmányaimat lezáró diplomakoncertre való készülés során szerzett tapasztalataim. A hangversenyen általam vezényelt művek között szerepelt két Schumann a capella mű, a *Schön-Rohtraut* és a *John Anderson*, mindkettő az op. 67-es sorozat része. A *Schön-Rohtraut*-ban szereplő miniatűr párbeszéd szellemes megoldása, az egész darabon végigvonuló ötletesség, illetve az azok kidolgozását jellemző alaposság és gondosság mellett a nőikarra írt *Der Wassermann*-ban fellelhető hasonló sajátosságok inspiráltak arra, hogy a dramatikus szempontot felerősítve mélyrehatóbban vizsgáljam Schumann a capella kórusműveit.

Szintén a *Schön-Rohtraut*-nak köszönhető, hogy a zenekari kíséretes balladák is a látószögembe kerültek. Az a tény, hogy az op. 140-es, *Vom Pagen und der Königstochter*-ben feldolgozott történet nem más, mint az említett vegyeskari mű meséjének kibővített verziója, arra ösztönzött, hogy a kórusballadákat is közelebbről vegyem szemügyre. A disszertáció írásakor azonban be kellett látnom, hogy miután ezek a művek Magyarországon szinte teljesen ismeretlenek, a róluk szóló irodalom pedig nemzetközi viszonylatban is elenyésző, valójában ez a téma egy sokkal alaposabb és kiterjedtebb tanulmányt érdemel, mint amennyit ennek a disszertációnak a keretei megengednek. Épp ezért jelen tanulmányban a kórusballadákat rövidebben tárgyalom, az elemzések fókuszában az a capella kórusra írt füzetek állnak.

Ezeknek az a capella műveknek az elemzésekor további kérdések merültek fel, többek között az, hogy kizárólag a dramatikus elemeket tartalmazó művekre koncentráljak, vagy azt vizsgáljam, hogy ezek milyen szerepet játszanak az egyes gyűjteményekben? Végül az utóbbi mellett döntöttem, több okból. Ha az életmű a capella kórust érintő részét nézem, azon belül a dramatikus művek aránya nem mondható jelentősnek, ugyanakkor az alaposabb, és egy-egy teljes sorozatra kiterjedő elemzés rávilágít Schumann zeneszerzői gondolkodásmódjára, arra, hogy mennyire és milyen módon volt fontos számára a szöveg és a zene kapcsolata, és milyen zenei kifejezőeszközöket talált ezek megjelenítésére. Szintén a dolgozat keretei kényszerítették arra, hogy limitáljam a tanulmányozott gyűjtemények számát, így végül az op. 33-as férfikari sorozat mellett az op. 69-es és op.

91-es nőikari, valamint az op. 67-es és op. 75-ös vegyeskari füzet elemzésére vállalkoztam. Az analízisben helyet kapnak más szerzők művei is, elősegítve a schumanni gondolkodás jellegzetességeire vonatkozó megállapításokat.

A szegényes magyar nyelvű szakirodalom nemcsak a kórusballadákkal kapcsolatban igaz, általában véve kevés a magyar nyelven született vagy arra lefordított Schumann-tanulmány. Ebből kifolyólag az általam használt Schumann-nal foglalkozó értekezések idegen – német és angol – nyelvűek, ezek mellett a kórusművek szövegéül szolgáló versek fordításával is foglalkoztam. Ahol lehetett, ott már létező műfordításokat használtam, azonban számos alkalommal a saját fordításaimat közlöm. Ezekben az esetekben nem törekedtem műfordítói minőségre, sokkal inkább arra, hogy a szöveg szó szerinti jelentését adjam vissza.

A bibliográfiában felsorolt irodalmon kívül a német romantikáról, illetve Robert Schumann zeneszerzői munkásságáról kialakult nézeteimet befolyásolták E. T. A. Hoffmann, Johann Wolfgang Goethe, Jean-Paul Richter, George Byron, Heinrich von Kleist és a német romantikus költők írásai, valamint drezdai vezénylés tanárain, Georg Christoph Sandmann és Hans-Christoph Rademann óráin elhangzó idevonatkozó megjegyzések.

1. Irodalmi háttér

1.1. A dramatikus elem fogalma

Értekezésem elején az tűnik legcélszerűbbnek, ha körüljáróm a dramatikus elem fogalmát. A dramatikus szó nyilvánvalóan a drámából ered, de ez utóbbiból származik a drámai kifejezés is, aminek jelentése nem feltétlen homogén. A kifejezés vonatkozhat egyrészt színpadi műre, másrészt a köznyelvben elsősorban olyankor használjuk, amikor egy helyzet vagy akár egy személy érzelmileg nagy hatással van ránk.

Az irodalom háromféle költői elemet különböztet meg: lírait, epikait és drámaid. A líra az érzelmekre összpontosít, a lélek logikáját követi. Ezért is lehet a líra a költészet szinonimája, hiszen a maga tömörségével a vers formája a legalkalmasabb arra a sűrítésre, amivel nemcsak, hogy visszaadható a lélek hullámozása, hanem a sűrítésből fakadó elvonatkoztatásokkal az olvasóból is emocionális reakciókat tud kiváltani.¹ Emellett megjelenik az elbeszélő mód is a költészetben, azaz az epikai, leíró elem. Ilyenkor a fókusz a külvilágra helyeződik, egyfajta szemlélődésből fakad. A drámai elem jelenléte pedig azt jelenti, hogy az adott történet szereplői szólalnak meg, párbeszéd formájában. Nem beszélhetünk dramatikus elemről akkor, amikor csak egy személy szólal meg – a Schumann által kórus számára megzenésített versek között szép számmal akad ilyen, például az op. 69-es és 91-es nőikari gyűjteményben –, ez inkább lírai terep, akkor is, ha nem a költő szólal meg egyes szám első személyben. Dramatikus elemről akkor beszélhetünk, ha legalább két szereplő közt párbeszéd valósul meg.

A drámai elem hasonlít a líraihoz annyiban, hogy szintén sűrít, ezáltal képes ugrásra a történetben, ugyanakkor a belső konfliktus helyett a szereplők egymáshoz való viszonyulásán, a köztük levő feszültségen van a hangsúly, ez pedig a másik két elemhez képest nagyobb dinamizmust eredményez.

A drámai előadás különösen abban áll, hogy a szereplők lelki állapotának egymást követő váltakozásai híven, hézagtalanul s mégis gyorsan tünedezzenek föl, minek legalkalmasabb formája a beszélgetés, de nem lassú és elnyújtott beszélgetés, [...] hanem siető, sőt rohanó, az egyén érzületét mintegy óvatlan perceiben, indulata s szenvedélye őszinte kifakadásaiban föltáró.²

¹ A német nyelvben a Dichter (költő) szó a dichten (sűríteni) igéből származik.

² Greguss Ágost: *A balladáról*. (Budapest: Franklin-társulat, 1907.) 178.o.

1.2. Ballada és románc

A capella kórusműveinek egy részét Schumann balladaként, illetve románcként jelöli meg, így tesz az op. 67, 69, 75, 91, 145/11-13 és 146/16 és 18 számú műveiben. Az op. 69 és 91 számú füzet nőikarra íródott, itt csak a *Romanzen* kifejezést használja. A többi kíséret nélküli kórusmű címében a *Lied*, illetve *Gesang* jelölés szerepel. Feltűnő, hogy egyneműkarra írott gyűjteményeiben egyszer sem tüntet fel balladákat, ahogy szembetűnő az is, hogy a románcok és balladák megjelölés együtt jelenik meg a címben konkrét megfeleltetés nélkül. Felmerül a kérdés, hogy mindez azért történt így, mert Schumann nem látta értelmét a pontos meghatározásnak és a hallgatóra bízta a szétválogatást, vagy ő maga sem tudta pontosan, mi a különbség a kettő között. Utóbbit támasztja alá Goethe és Schiller levelezése, melyből kiderül, hogy a költőóriások sem következetesen használták ezeket a műfaji megjelöléseket, ez alapján pontosan ők sem definiálták a két fogalmat.

Wenn Sie mir den Text vom Don Juan auf einige Tage schicken wollten, würden Sie mir einen Gefallen erweisen. Ich habe die Idee, eine Ballade draus zu machen, und da ich das Märchen nur vom Hörensagen kenne, so möchte ich doch wissen, wie es behandelt ist.³ (Schiller levele Goethének, Jéna, 1797. május 2.)⁴

Auch schicke ich den zweiten Theil des Vieilleville und den verlangten Don Juan. Der Gedanke, eine Romanze aus diesem zu machen, ist sehr glücklich.⁵ (Goethe levele Schillernek, Weimar, 1797. május 3.)⁶

Előbbivel kapcsolatban ugyanakkor elgondolkodtató, hogy a nőikari ciklusoknál Schumann kizárólag románcokat jelöl meg a címben, utalva arra, hogy ez alkalommal nem kevert balladákat is a sorozatba.

De mi a különbség ballada és románc között, és miért fontos mindez a dramatikus elemek szempontjából?

³ „Ha elküldené nekem a Don Juan szövegét néhány napon belül, szívességet tenne nekem. Az az ötletem, hogy balladát csináljak belőle, és mivel a mesét csak hallomásból ismerem, szeretném tudni, hogyan kezelik.” (saját fordítás)

⁴ <https://www.friedrich-schiller-archiv.de/briefwechsel-von-schiller-und-goethe/1797/306-an-goethe-2-mai-1797/>

⁵ „Küldöm a Vieilleville második részét és a kért Don Juant is. Igazán szerencsés gondolat románcot csinálni belőle.” (saját fordítás)

⁶ <https://www.friedrich-schiller-archiv.de/briefwechsel-von-schiller-und-goethe/1797/307-an-schiller-3-mai-1797/>

1.3. A két műfaj különbségei

Magyarországnak az Osztrák-Magyar Monarchiában, mint birodalomban betöltött alárendelt szerepéből következett a német irodalom felé fordulás, és ezen belül a német ballada fejlődésének vizsgálata, valamint a ballada és a románc közti különbségek meghatározása, amelyekről alapos tanulmányok születtek a 19. század második felében, illetve a 20. század elején.⁷ Ezt a feltételezést a Monarchia meghatározó szerepére vonatkozóan az irodalomban erősíti az a tény, hogy Schwerer István *A német ballada fejlődése* című tanulmányában a német nyelvű idézetekhez nem közölt fordításokat, feltehetően azért, mert nem volt rá szükség.

Greguss Ágost a balladára és a románcra egyaránt használja a „regedal” meghatározást.⁸ Ez a fogalom mára kikopott a nyelvből, pedig igazán beszédes: a regéről a mesére és a mesélésre asszociálunk, egyfajta elbeszélő módra, a dal pedig a zenét, a táncot és egyben a lírát juttatja eszünkbe, utalva arra, hogy nem egységes műfajról van szó. Greguss ezekből levezetve találóan „vegyfajként” jelöli meg a balladát.⁹

A ballada meghatározását nehezíti, hogy nem is csak egy műfajt értünk alatta. Az egyik a 12. századi ballada, illetve ballata, mely megjelölés alatt kisebb szerelmi költeményeket ismertek Olasz-, Spanyol- és Franciaországban. A másik a 14. században Angliában és Skóciában elterjedt epikai dal, Greguss és a korabeli irodalom meghatározásával élve regés dal.¹⁰ Ez a két műfaj nem rokon egymással, a német ballada és Schumann megzenésítései szempontjából az utóbbi lesz számunkra figyelemre méltó.

Az északi balladákkal nagyjából egy időben délen is keletkeztek epikai dalok, ezeket azonban románcoknak nevezték.¹¹ Az elnevezésbeli különbség eredete tehát földrajzi jellegű, a két műfaj két különböző helyszínen keletkezett, azonban mindkettő hatással volt az európai irodalomra, és mint látjuk, más művészeti ágakra is.

A két műfaj különbségei első ránézésre egyértelműnek tűnnek, a hosszabb vizsgálódás azonban rámutat, hogy nem is olyan könnyű elválasztani őket egymástól. A ballada inkább strófikusnak mondható, szereti a refrént, ezáltal tömörebbé válik a forma,

⁷ Greguss Ágost: *A balladáról*;

Schwerer István: *A német ballada fejlődése. Bölcsészetdoctori értekezés.* (Budapest: Buschmann F. utódai könyvnyomdája, évszám hiányzik.)

⁸ Greguss, *A balladáról*, i.m., 11.

⁹ I.m., 8.

¹⁰ I.m., 4.

¹¹ I.m., 11.

míg a románcból ezek többnyire hiányoznak és jellemző rá a leíró beszédmód.¹² Mindezek azonban nem zárják ki, hogy ne találkozzunk strófikus, refrénes románccal, illetve olyan balladával, mely ezekkel nem rendelkezik.¹³

Ez azt jelenti, hogy a forma alapján nehéz eldönteni, hogy az adott költemény melyik műfajba tartozik, ebből a szempontból sokkal inkább döntő a stílus, a tárgyalás módja.

Míg a románc tárgyalása lassúbb, kényelmesebb, a balladé gyorsabb, sietősebb; a románc megpihen, szünetel, áll, a ballada szünetlenül halad, nyomul előre; a románc képeket festget, a ballada jeleneteket tárogat; a románcban a leírás, a balladában a beszélgetés szerepel; szóval a románc inkább epikai, a ballada inkább drámai jellemű. Ott előkészítve következik egy kép után a másik, itt hirtelen bukkan elő egy jelenés a másik után.¹⁴

A románc nyugodtabb, közelebb van az elbeszéléshez, míg a ballada nyugtalan, párbeszédesebb, ugrik a történetben, borongósabb, komorabb, rejtélyesebb.

A ballada feldolgozásának rejtelmesnek kell lennie, hogy általa az olvasó kedélye és képzelődése azon sejtelmes hangulatba merüljön, mely a gyengébb embert mindig elfogja, ha a csodással és a hatalmas természeti erővel áll szemben.^{15 16}

Ezen a ponton lesz érdekes disszertációm szempontjából a két műfaj meghatározása. Ha ugyanis kimondjuk, hogy a ballada a párbeszédesebb műfaj, azzal egyúttal azt is kijelentjük, hogy a ballada megzenésítésekor több lehetőség adódik dramatikus elemek zenei kifejezésére. Több kérdés is felmerül Schumann feldolgozásaival kapcsolatban, az egyik például, hogy az op. 69 és 91 nőikari románc-sorozat darabjai közül vajon mind a románc kategóriájába sorolható-e ezek alapján. Mit gondoljunk például a Wassermannról – op. 91/3 –, ami egyrészt párbeszédesebb, másrészt meglehetősen komor, sőt tragikus, ami a befejezést illeti? Mit gondoljunk azokról a szintén nőikari művekről, ahol

¹² I.m., 14.

¹³ I.m., 13. – Greguss Schiller elbeszélő románcait hozza fel példaként, melyeket a költő versszakokba rendezett, mint például a *Taucher*, a *Bürgschaft* vagy a *Graf von Habsburg*.

¹⁴ I.m., 14.

¹⁵ Goethe, eredeti: „Der Ballade kommt eine mysteriöse Behandlung zu, durch welche das Gemüt und die Phantasie des Lesers in diejenige Stimmung versetzt wird, wie sie sich der Welt des Wunderbaren und den gewaltigen Naturkräften gegenüber in schwächeren Menschen notwendig entfalten muss.”

¹⁶ Schwerer: *A német ballada fejlődése*, i.m. 8. (német), illetve 45-46. (magyar fordítás), valószínűleg a szerző fordítása.

párbeszéd ugyan nem fordul elő, de megszólal a női szereplő, akinek az elbeszéléséből szerzünk tudomást tragikus sorsáról, mint az op. 91/1 *Rosmarien*, 4 *Das verlassene Mägdlein*, 5 *Der Bleicherin Nachtlid* vagy az op. 69/3 *Klosterfräulein* darabokban? Hasonlóan felmerül a kérdés néhány másik nőikari mű kapcsán is, ahol ugyan végig elbeszélő módon marad a szöveg, de a tartalom tragédiáról számol be, és a vers hangulata komor.

Greguss a költészetet a festészethez hasonlítja annyiban, hogy a festő egy kép alkotásakor egy pillanatba igyekszik belesűríteni múltat, jelent és jövőt. A jelen megfestett pillanata utal a múltra és sejteti a jövőbeni következményeket. A költő ehhez hasonlóan egy történetnek egy mozzanatát ábrázolja úgy, hogy abban a mozzanatban a történet eleje és vége is benne foglaltatik.¹⁷ Ezeket a képszerű költeményeket, ahol „hiányzik a történeti fejlődés”, Greguss balladás, illetve románcos képeknek nevezi, a műfajra utaló stílusjegyeiktől függően,¹⁸ és ebbe a meghatározásba pontosan beleillenek azok a Schumann kórusművek, melyekben nem alakul ki párbeszéd, csak úgymond monológ formájában, „magánbeszédben” nyilvánul meg a történet szereplője.¹⁹ Ez a magánbeszéd lírai karaktert kölcsönöz a műnek, mert az „önleges érzelmek kifakadásának és ömlengésének formája”.²⁰ A nőikari sorozatokban több ilyen darab is előfordul, ezek a már említett op. 69/2 *Klosterfräulein*, vagy az op. 91/1, 4, 5 – *Rosmarien*, *Das verlassene Mägdlein*, *Der Bleicherin Nachtlid* művek.

Ezekről a balladás képekről – Greguss kifejezésével *regeképekről* – a ballada abban különbözik, hogy szereplői között beszélgetés alakul ki, mely alkalmat ad a szereplők indulatainak föltárására a párbeszéd siető, sőt rohanó tempójában.²¹

A balladai előadás nem lírai ömlengés, mert nem a valódi vagy képzelte költői ön érzelmeit és vágyait zengi általában, hanem mindenkor egyént jellemez; s nem is mond el merő eseményt, ilyen vagy olyan külső okokból vagy körülményekből származó érdekes történetet, mint az eposz és kisebb rokonfajai, hanem mindenkor cselekvényt, belső indokokból eredőt, készakarva végrehajtott, indulat és szenvedély sugallta tetteket, mint a dráma.²²

¹⁷ Greguss, *A balladáról*, i.m. 33-34.

¹⁸ I.m., 36.

¹⁹ A *magánbeszéd* kifejezést szintén Greguss használja többször is tanulmánya során, pl. a 37. oldalon.

²⁰ Greguss, *A balladáról*, 37. (Véleményem szerint az *ömlengés* szónak itt még nem volt pejoratív felhangja, inkább az érzelmek áradására, kiömlésére utal.)

²¹ Lásd az idézetet az 1. oldalon. 3. lábjegyzet.

²² Greguss, *A balladáról*, i.m., 178.

Goethe és Schiller is vegyfajként tekintett a balladára, az 1797-es év balladáinak előzménye is az volt, hogy a dramatikus és epikus elem közti különbséget tárgyalták.²³

A ballada, mint elbeszélő költemény egyesíti az epikus elbeszélői hangnemet dramatikus effektekkel, legyenek azok meglepő zárófordulatok vagy párbeszédes kontrasztok.²⁴

Schwerer István a következő megállapítást teszi tanulmányában:

A balladának egyedüli, tiszta meghatározását Goethe adja, amennyiben oly fogalmat állít elénk, amely három költői elemnek (drámai, lyrai, epikai) összeműködéséből származott. Mindig a körülményektől függ, hogy a három elem közül melyik lép legjobban előtérbe.²⁵

Az idézetekből látszik, hogy a ballada meghatározása nem egységes, de abban egyezik, hogy többféle költői elem keveredik benne, és ami jellegzetesen balladai jegy, az a drámai elem jelenléte. Greguss értelmezése alapján a drámai ez esetben jelenti a dramatikus forma megjelenését és a komor, tragikus hangnemet is. Ezek alapján végső következtetésként a balladát úgy határozza meg, hogy az nem más, mint „dráma dalban elbeszélve”, vagyis „drámai dal”.²⁶

Schumann a capella kórusműveit, illetve zenekari kíséretes kórusballadait tekintve a megzenésített szövegeket illetően vannak egyértelműen a ballada műfajába sorolható költemények, és olyanok is, amelyekről nehéz biztonsággal megállapítani, hogy a románc vagy a ballada csoportjába tartoznak, ráadásul a balladás, valamint románcos képek is nehezítik a besorolást.

A már említett op. 91/3 *Wassermann* Schumann például a *Romanzen* gyűjtőfogalom alatt adta ki,²⁷ de sem a hangulata, sem a stílusa – az elhangzó párbeszéd miatt – nem vall kimondottan románcra. Igaz ugyanakkor, hogy nincs jelen benne a balladára jellemző refrén, ezenfelül a sorok hosszabb strófák helyett rímes kétsoros párokba rendeződnek.

²³ Rüdiger Safranski: *Goethe & Schiller. Geschichte einer Freundschaft*. (Frankfurt am Main: FISCHER Taschenbuch, 2011.) 178.

²⁴ Safranski, *Goethe & Schiller*, i.m. 179-180.

²⁵ Schwerer, *A német ballada fejlődése*, i.m., 4.

²⁶ Greguss, *A balladáról*, i.m., 181.o.

²⁷ A vers írója Justinus Kerner

Nem célom pontos meghatározást adni az irodalmi műfajra vonatkozóan, mindössze szeretnék rámutatni arra, hogy a romantika korabeli költők, zeneszerzők sem feltétlenül igazodtak ki a műfajokat jellemző megkülönböztető jegyekben, ezt példázza a fentebb idézett levelezés Schiller és Goethe között,²⁸ és erre a képlékenységre példa Schumann két különböző, de azonos történetre épülő darabja, az op. 67/2 és az op. 140.

Az op. 67/2 a vegyeskari románcok és balladák közül a *Schön-Rohtraut* (Szép Rohtraut) címet viseli, az op. 140-es pedig egy zenekari kíséretes kórusballada, mely a zenekaron és a kóruson kívül szólistákat is igénybe vesz, a címe *Vom Pagen und der Königstochter* (Az apródról és a királylányról). Előbbi szövegének írója Eduard Mörike, utóbbié Emanuel Geibel, melynek szövegébe azonban Schumann belenyúl, „szerepszerűen aktivizálja” azt,²⁹ vagyis dramatizálja a narratív részeket. Szép-Rohtrautba, a királylányba beleszeret az apród, aki egy vadászat alkalmával egyedül találja magát az imádott hölgygel, és kihasználva a lehetőséget mindjárt szerelmet is vall. És bár elsőre meglepődik, hogy a hercegkisasszony nem utasítja el a közeledését, megcsókolja szerelmét, majd boldogsággal és büszkeséggel eltelve lovagol hazafelé a királylánnyal. Geibel négy jelenetből álló költeményében ez a történet teszi ki az elsőt – anélkül hogy az ő verziójában megtudnánk a királylány nevét –, a következő három jelenet azonban tragikus fordulatot vesz, mivel a király nem törődik bele, hogy lánya esetleg elkötelezze magát egy rangon aluli kapcsolatban, ezért megöli az apródot és a tengerbe veti. Holttestét sellők találják meg, akik a tenger lakójával, a Meermann-nal hárfát készíttetnek az apród csontjaiból.³⁰ A Meermann aztán megjelenik a királyi kastélynál, ahol épp a királylány és egy idegen királyfi menyegzőjét ünneplik, ám a menyasszony a sellő hárfáján felzendülő zenét meghallva összeesik a fáklyákkal kivilágított csarnok közepén és meghal. Tehát míg Mörike verse derűs, optimista kicsengésű, Geibel költeménye az érzelmes, szerelmes hangulatú első balladát leszámítva titokzatos, baljós karakterű, és végül kétszeresen tragikus kimenetelű. Ha elfogadjuk, hogy a ballada nemcsak a dramatikus elemek jelenléte miatt, hanem hangulatában is drámai, sőt gyakran tragikus, akkor Mörike versét nehéz ebbe a kategóriába sorolni.

²⁸ Lásd a 4-7. lábjegyzeteket

²⁹ Hansjörg Ewert: „Die großbesetzten vokal-instrumentalen Werke. Vom Pagen und der Königstochter op. 140 (1852).” In: Ulrich Tadday (szerk.): *Schumann: Handbuch*. (Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2006.) 518-519., 518.

³⁰ Meermann – tulajdonképpen férfi sellő, a magyar nyelvben így ritkán használjuk.

Hansjörg Ewert egyértelműen balladákról beszél az op. 140 esetében,³¹ ami pedig a *Schön-Rohtraut*ot illeti, Thomas Synofzik magát Schumann-t idézi, aki az op. 67-es sorozat első két tételét úgy vezette be a *Haushaltbuch*-ba (háztartási könyv), hogy „2 ballada kórusra”.³² Bár eredetileg a teljes gyűjtemény balladákból állt volna, Schumann végül románcokból és balladákból álló vegyes sorozat mellett döntött, de kiadójának, Whistlingnek írt levelében hangsúlyozta, hogy „a Ballada kórusra címben a ballada szót [...] különösen, és jobban, mint a románc szót” emeljék ki nyomtatáskor.³³ Synofzik arra is felhívja a figyelmet, hogy a románc szó ebben az időben, Németországban a népi költészet fajtáit jelentette, tehát amikor a műfajok közti különbségeket tárgyaljuk, figyelembe kell venni, hogy más az irodalmi és a német köznyelvben használatos meghatározás.³⁴ Azonban ennek tudatában is támadhat kétség afelől, hogy Schumann mennyire következetesen használta ezeket a fogalmakat a kórusművek címadásakor, ugyanis a nőikaroknál csak a románcok szerepelnek a címben, a szövegek között pedig szép számmal akadnak olyanok, melyek nem népi eredetűek, sőt ezek vannak többségben.

1.4. A ballada fejlődéstörténete

A német népköltészetnek már egészen korai korszakában is voltak olyan dalok, amelyek nagyon hasonlítanak a későbbi balladákhoz és románcokhoz, elsősorban lírai és epikai elemek keveredtek bennük. Ezeket azonban mégsem nevezhetjük balladának, hisz maga a név akkoriban még nem volt használatban.³⁵

A német népköltészetet évszázadokon át a dalok, dicsőítő énekek, kardalok határozták meg, melyek később epikai jelleget kaptak, a kardalokat ének és tánc kísérte, az egyes énekesek a karnak voltak alárendelve. A kardalokban mindhárom költői elem – epikai, lírai, drámai – megtalálható, csakúgy, mint a balladában.³⁶

Kisebb epikus dalaikból alig maradt fenn valami, ezek tárgyuktól függően kétfélek voltak: mitikusak vagy történetiek. A népvándorlás nyomán eltűntek a költészet régi formái, ugyanakkor a mitikus hagyományok mellett kifejlődött a hősmonda. Ennek terjedelme és köre sejteti, hogy a népvándorlás után milyen mértékű virágzásnak indult a

³¹Ewert, „Die großbesetzten vokal-instrumentalen Werke” (*Schumann Handbuch*), i.m., 519.

³²Thomas Synofzik: „Weltliche a capella-Chormusik. Romanzen und Balladen für Chor op. 67, 75, 145/14-15, 146/17 und 20 (März 1849).” In: Ulrich Tadday (szerk.): *Schumann: Handbuch*. (Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2006.), 469-472., 470.

³³I.h.

³⁴I.h.

³⁵Schwerer, *A német ballada fejlődése*, i.m., 3.

³⁶I.m., 13-14.

költészet, sajnos azonban ezek a dalok is elvesztek. Két emlék maradt fenn mindössze: a Hildebrand-ének és a két merseburgi ráolvasás.³⁷

A Hildebrand-énekben az epikai bevezetés után gyors, drámai párbeszéd vetíti előre a tragikus véget: apa és fiú egymás elleni harcát, miután az apa felismerte ellenfelében gyermekét, de az ravasz cselnek hiszi apja békejobbát. A drámai előadásmód megfelel Greguss jellemzésének, tanúi vagyunk a „szenvedély őszinte kifakadásának”:³⁸

Világ Istene! (szóla Hildebrand) ott fenn az égben!

Sosem vívtál világeletedben ily rokon vérrel.³⁹

Bár a népvándorlás eltörölte a költészet régi formáit, teljesen megsemmisíteni nem tudta a pogány kor mondáit. A kereszténység hatása alatt átalakulva, de tovább éltek a nép körében.⁴⁰ A keresztény vallás felvétele a balladaszerű dalokat is átformálta, tartalmuk megváltozott, stílusuk finomabbá vált,⁴¹ és a későbbi formák szempontjából is meghatározó: románccal és balladával csak a keresztény népeknél találkozunk majd.⁴² A költészet és zene művelői kicserélődtek, költők helyett inkább komédiások énekeltek és táncoltak. A keresztény uralkodók és a papság elleneztek a rusztikus népköltészetet, és a keresztény költészet lassan elhallgattatta azt.⁴³

A 13. században aztán a lovagi líra válik uralkodóvá, középpontban a szerelemmel és az imádott nővel. Ebből a korszakból sem maradt fenn sok, csak annyi, amennyi eljutott Skandináviába és ott lejegyezték. Ennek a kornak a hanyatlását többek között az idézte elő, hogy a közönség egy idő után a saját életéről szóló dalokat, és a saját élményeiből fakadó meséket akart hallani. A polgári rend erősödése a lovagi kultúra hanyatlását hozta magával. A polgári költészet ugyan nem azonos a népköltészettel, de magával hozta annak feléledését.

A 13-14. századi virágzás nyomán keletkezett népdalokat történeti és általános érvényű dalok csoportjába lehet sorolni, ez utóbbin belül számos típus különböztethető meg, úgymint vándor- és talánydalok, koszorúdalok, hazugság-, kívánság-dalok (Wunschlieder) álszerlem-dalok (Tagelied), a különböző állatokat megszemélyesítő

³⁷ I.h. 15-16.o.

³⁸ Lásd a 3. lábjegyzetet

³⁹ Ismeretlen szerző: *Hildebrand-ének.*, fordította Képes Géza. In: (szerk.: Halász Előd) *Klasszikus német költők I. kötet.* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1977.), 8.

⁴⁰ Schwerer, *A német ballada fejlődése*, i.m., 16.

⁴¹ I.m., 17.

⁴² Greguss, *A balladáról*, i.m., 47.

⁴³ Schwerer, *A német ballada fejlődése*, i.m. 16-18.

dalok, azon belül a madáresküvők és más állati lakodalmak: farkas-, róka-, bagoly-, varjú-, bogár- és darulakodalom.⁴⁴

Fontos szerepet játszottak a szerelmi dalok, melyeket általában tánc kísért.⁴⁵ Külön rendeltetés jutott ezekben a dalokban a virágoknak, „minden virágnak, melyet a szerelmes szeretőjének küld, színe után bizonyos belső érzelmi jelentősége van”.⁴⁶ A mai napig él egyfajta virágszimbolika, nemcsak a szerelmi kapcsolatok vonatkozásában, de egyéb emberi kapcsolatokat, valamint alkalmakat illetően is, de az először 1857-ben megjelent *A pesti művelt társalgó* című illemtankönyv egész virágszótárt közöl, melyből kiderül, hogy egészen konkrét üzenetet hordozott egy-egy virág kézbesítése:

Aranyos ritkaréj. Goldruth. – Fékezsd csacsakáságodat, vészt hozasz reánk. [...]

Árnő. (Ebnyelv.) Hundszunge – Szabadságomat nem fogom tudni őrizni, kényszerítettetni nem hagyom magam. [...]

Borostyán. Efeu. – Nincs a földnek oly hatalma, mely tőled elszakasztana. [...]

Rozmarin. Rosmarin. – Közel a pillanat, melyben elválaszthatatlanul egymáséi leszünk – addig türelem! [...]

Rózsabimbó. Rosenknospe. – Szerelmem irányodban mindinkább növekszik; minél többször látlak, annál inkább érzem, hogy nélküled nem élhetek.⁴⁷

Amellett, hogy szórakoztató kicsit elmélyedni ebben a virágnyelvben, egyben hasznos is elidőzni ennél a témánál, mert a német romantikus költészetben szintén előkelő helyet foglaltak el a virágok, így Schumann vokális műveiben is említésre méltóak. Az op. 91/1 *Rosmarien* című nőikari tételben például egy lány az esküvőjére készül, ezért rózsát akar szedni a kertben, de rózsa helyett rozmaringot talál. A vörös rózsa mai napig a szerelem jelképe, a rozmaring azonban – szemben a *Pesti művelt társalgó* illemtankönyvének virágszótárával ebben a közegben a halál jelképe volt. A *Dichterliebe* 14. *Allnächtlich im Traume* kezdetű dalában szereplő cipruskoszorú jelentése szintén a halálhoz, illetve a gyászhoz kapcsolódik.

⁴⁴ I.m., 23-32.

⁴⁵ I.m., 32.

⁴⁶ I.m., 33.

⁴⁷ Egy pesti arslán: *A pesti művelt társalgó*. [=Matolcsy Ildikó, Sebestyén Lajos, Szalay Károly (szerk.): *Magyar Hírmondó*.] (Budapest: Magvető Kiadó, 1986.) 384-415.

1.5. A románc és a ballada bevezetése a műköltészetbe

A népballada-költészet a 16. században ismét háttérbe szorult, és csak a 18. században kapott új erőre Johann Gottfried Herdernek (1744-1803) köszönhetően.⁴⁸ Herder – aki elsősorban nem szépíró, hanem gondolkodó volt – döntő hatást gyakorolt a német irodalom fejlődésére egészen a romantikáig,⁴⁹ és mind a ballada, mind a románc német műköltészetbe való bevezetésében döntő szerepet játszott.

A románc elnevezés eredetileg a spanyol népdalt jelenti, *romanzo* nyelven énekelték, innen a név, később azonban az epikai dalokat hívták így.⁵⁰

Az északi ballada és a déli románc a népköltészetben a maga útján haladva kikristályosodott és idővel élesen elkülönült egymástól. Ezekhez az eltérésekhez nagyban hozzájárulhatott az éghajlati különbség, ami egyben a nemzeti karaktert is befolyásolhatta: a meleg, napsütéses déli országokban könnyebben születhettek nyugodt, elbeszélő, a prózához közelebb álló költemények, míg a borongós, ködös, felhős északon a balladák maguk is rejtélyesek, homályosak, gyakran tragikusak.⁵¹

A ballada nevét Herder először 1777-ben említette, miközben angol népdalokból vett példákkal igyekezett a népies fogalmát tisztázni.

A műköltészettől (Herder) azt kívánta, hogy térjen vissza az ősköltészethez, azaz a népköltészethez, ha célját el akarja érni.⁵²

Az ő nevéhez fűződnek a *Cid-románcok* is, melyek valójában spanyol eredetű románcok a híres Rodrigo Díaz de Vivarról – más néven El Cidről, a többek között mórok ellen harcoló hadvezérről – Herder feldolgozásában.⁵³ Herdert a szó valódi értelmében felfedezett népköltészet tanulmányozása vezette a Cidről szóló spanyol románcokhoz is. Míg Herder inkább csak idegen népek balladáit ültette át német nyelvre, az első német műballada Gottfried August Bürger (1747-1794) nevéhez köthető.⁵⁴ Egy angol püspök, Thomas Percy 1765-ben kiadott balladagyűjteménye, illetve Herder népdalgyűjtései

⁴⁸ Schwerer, *A német ballada fejlődése*, i.m., 35.

⁴⁹ Györffy Miklós: *A német irodalom rövid története*. (Budapest: Corvina Kiadó, 1995.) 42-43.

⁵⁰ Greguss, *A balladáról*, i.m., 84.

⁵¹ I.m., 85-86.

⁵² Schwerer, *A német ballada fejlődése*, i.m., 36.

⁵³ Heinrich Gusztáv: *Herder Cid-románczai*. (Budapest: Franklin-társulat, 1880.)

⁵⁴ Schwerer, *A német irodalom fejlődése*, i.m., 37.

ösztönözték. Az 1774-ben keletkezett *Lenore* című balladája az egész 19. századi balladairodalom őisének tekinthető.⁵⁵

A csatában elesett kedvesét a halálba is követő nő történetét Bürger tizenöt versszakos balladában dolgozza fel. Nincs ugyan refrén a versben, de a sorok szótagszámai és a rímszerkezet hasonló érzetet keltenek az olvasóban:

	szótagszám	rím
Lenóra virradat felé	8	a
nehéz álombul ébredt;	7	b
„Holt vagy-e, Vilmos, hűtlen-é?	8	a
Meddig remegjek érted?”	7	b
Frigyes király hadához állt,	8	c
és Prágában táborba szállt,	8	c
s bár írni elfogadta,	7	d
hogyan él, jelét sem adta. ⁵⁶	7	d

Tehát ami a refrén eredeti szerepe – „a szakadozott egészben az egységet fenntartani”⁵⁷ –, azt a következetes forma és rímszerkezet tölti be. A verset sürgető párbeszéd jellemzi, és a leíró részekre is jellemzőek az olyan szavak, amik erősítik a siető, rohanó karaktert:

A lány egyet ugorva hát
szökött paripára
...
S port rúgva, mint a szélroham
futnak, velük a föld, ég rohan
...
És jobbra tűnt és balra tűnt
fa, róna hegytetővel.
És balra, jobb- s meg balra tűnt
falu, város mezővel.

⁵⁵ Györffy, *A német irodalom története röviden*, i.m., 47.

⁵⁶ Gottfried August Bürger: *Lenore.*, Reviczky Gyula fordítása, *Klasszikus német költők a XX. századig, I. kötet*, i.m., 295-298.

⁵⁷ Schwerer 7. o.

Látható, hogy mindazok a lényeges jellemzők, melyeket Greguss említ – dramatikus párbeszéd, siető, rohanó cselekmény, drámai, sőt tragikus hangvétel –, megtalálhatók Bürger balladájában. Nála találkozunk először a három költői elem összeforrasztásával, és ő az, aki először emeli ki a drámai elemet.⁵⁸ Hasonlóan híres balladáit *Der wilde Jäger* (A vadász), *Das Lied vom braven Manne* (A derék ember) vagy *Die Entführung* (Szöktetés).

Goethét szintén Herder inspirálta és befolyásolta, akivel Straßburgban találkozott jogi tanulmányai alatt. Ő irányította a figyelmét Shakespeare-re, Homéroszra,⁵⁹ de éppígy a kelet költészetét, az angol, a skót és a spanyol népballadákat, a regéket és mondákat, a népköltészetet is ő ismertette meg vele.⁶⁰ Goethe hatalmas életművének köszönhetően balladaművészete is több korszakra osztható, első korszakában még érezhető Herder és Bürger hatása, olyan balladák születtek ekkor, mint az *Erlkönig*, vagy *Der König von Thule* (A thulei király), ez utóbbi Schumann is megihlette. Ezt a verset dolgozta fel op. 67/1 a capella vegyeskari művében. Goethe második korszakába beletartozik a Schillerrel közös 1797-es alkotó év, melyben közösen fejtegették a balladában egyesülő költői elemeket. Olyan műveket köszönhetünk ennek az időszaknak Goethétől, mint *A korinthusi menyasszony*, *A bűvészinas*.

Schiller ebben az időszakban írja *A bűvár*, *Polykrates gyűrűje*, *Ibykus darvai*, *A kesztyű* című műveit, melyek bár balladának készültek, később „az esztétikusok egyhangulag románczoknak ismernek”.⁶¹ Utóbbi, *A kesztyű* című balladáját Schumann megzenésítette, az op. 87-es dalváltozat az ismert, készült azonban egy feldolgozás kórusra is, melyet posztumusz opusszámmal jelölnek, és amelyről azt írja Thomas Synofzik, hogy „Schumann kórusballada-stílusa a legtisztább kifejezést ebben a kórusváltozatban élte át”.⁶² Goethe harmadik balladakorszakát könnyed, mesészerű hangnem jellemzi, idetartozik a *Hochzeitlied* (Lakodalmi dal).⁶³

Schumann kórusművei között kevés olyat találunk, melyet Goethe vagy Schiller szövegeire komponált. A már említett Schiller-vers mellett az op. 61-es vegyeskari sorozatban a *Thulei királyt*, valamint a *Heidenrösleint* (A pusztai rózsza) is feldolgozta

⁵⁸ Schwerer, *A német ballada fejlődése*, i.m., 38.

⁵⁹ Györffy, *A német irodalom rövid története*, i.m., 50.

⁶⁰ Schwerer, *A német ballada fejlődése*, i.m., 44.

⁶¹ Greguss, *A balladáról*, i.m., 14.

⁶² Thomas Synofzik: „Weltliche a capella-Chormusik. Romanzen und Balladen für Chor” (In: *Schumann Handbuch*), 471.

⁶³ Schwerer, *A német ballada fejlődése*, i.m., 45.

Goethe versei közül, illetve az op. 141-es két kórusra írt sorozatban a *Talizmán* című versét.

Az a capella kórusművekben ugyan kevésszer – például az op. 69/6 *Die Kapellénél* –, viszont a zenekari kíséretes balladáknál annál nagyobb előszeretettel nyúl Schumann Ludwig Uhland (1787-1862) költeményeihez. A négy ballada közül hármat – op. 116 *Der Königssohn* (A királyfi), op. 139 *Des Sängers Fluch* (A dalnok átka) és op. 143 *Das Glück von Edenhall* (Edenhall végzete) – az ő szövegeire komponál, egyedül az op. 140-es *Vom Pagen und der Königstochter* (Az apródról és a királylányról) címűt írja Emanuel Geibel versére.

Uhlandra nagy hatással volt a népköltészet és Bürger, Herder, Goethe, valamint Schiller nyomdokain jár, megőrizve eredeti hangját.⁶⁴ A romantika rajongását az ónémet és népies iránt átszűri „a maga tárgyilagos, korrekt, szenvedélymentes egyéniségén”.⁶⁵

A Schumann által kórusművei esetében leginkább preferált költők közül meg kell említeni Friedrich Rückert (1788-1866), Adalbert von Chamisso (1781-1838), Justinus Kerner (1786-1862), Eduard Mörike (1804-1875), Joseph von Eichendorff (1788-1857), Julius Mosen (1803-1867), Robert Reinick (1805-1852) és Heinrich Heine (1797-1856) nevét.

Rückert neve ismerős Mahler *Gyermekgyászdalok*, Chamissoé pedig Schumann *Fraueliebe und – leben* dalciklusa miatt. Mörike magánéletében nem tudott kiteljesedni, talán ez is az oka, hogy igazán a lírában volt otthon.⁶⁶ Reinickre egyrészt Schumann-nal való közös munkája miatt emlékezhetünk, őt kérte fel Schumann, hogy Hebbel *Genoveva* változatából színpadi librettót alkosson, mellyel aztán nem volt elégedett; másrészt pedig leginkább mesekönyve révén maradt fenn a neve, de irodalomtörténeti könyvekben nemigen lehet találkozni vele, ahogy Julius Mosenével sem. Eichendorff számos műfajban kipróbálta magát, „írt verset, drámát, kritikát, irodalomtörténetet, elbeszélést, politikai, jogi és életrajzi műveket egyaránt”, de Mörikéhez hasonlóan „leginkább a lírában volt otthonos”.⁶⁷ Justinus Kerner „Uhlanddal szemben [...] a buja, mozgékony képzelet s a késői romantika irracionálisának képviselője”.⁶⁸ Róla tudható, hogy hosszú élete végén is, a romantika hanyatlása után is őrizte a romantikus álmokat és spiritiszta szeánszokat szervezett, szőlőhegyi házába pedig a romantika túlélői zarándokoltak el: Ludwig Tieck,

⁶⁴ Schwerer, *A német ballada fejlődése*, i.m., 51.

⁶⁵ Halász Előd: *A német irodalom története*, (Budapest: Gondolat, 1987.) 456.

⁶⁶ Györfly, *A német irodalom rövid története*, i.m., 95.

⁶⁷ I.m., 86.

⁶⁸ Pukánszky Béla: *A német irodalom kis tükre*. (Budapest: Magyar Szemle Társaság, 1930.) 54.

Nikolaus Lenau, Mörike és mások.⁶⁹ Schumann szintén felfedezte magában a spiritisista hajlamot, barátjának, Ferdinand Hillernek 1853-ban arról számolt be egy levelében, hogy asztaltáncoltatás közben a „csodálatos erő” kikopogta Beethoven Sors-szimfóniájának ritmusát.⁷⁰ Ma már talán rosszallással vegyes csodálkozással vesszük ezt tudomásul, azonban abban a korban ez pikáns volt, de nem megbotránkoztató.⁷¹

A felsorolás végére maradt Heine, akit nemcsak dalciklusához választott Schumann szerzőtársnak, hanem bizonyos kórusművek is az ő szövegeire születtek, úgymint az op. 33-as férfikari sorozatban a *Lotosblume* és a *Minnesänger*, igaz, ez a ciklus nagyjából a *Dichterliebe*-vel egy időben keletkezett.

⁶⁹ Györffy, *A német irodalom rövid története*, i.m., 87.

⁷⁰ Martin Geck: *Robert Schumann. Mensch und Musiker der Romantik*. (München: Pantheon-Verlag 2012), 246.

⁷¹ I.h.

2. Történelmi, filozófiai háttér

A magyar hangversenytermek repertoárján elsősorban olyan Schumann-művek szerepelnek, amiket korábbi életszakaszaiban írt, úgymint a dalok, a zongoraverseny, a szólózongorára írt kompozíciók és a szimfóniák. Ha ki is maradt valami ebből a felsorolásból, a tendencia akkor is szembeötlő. Talán az a capella kórusra írt művei azok, amelyek használatban vannak, azok is elsősorban amatőr együttesek jóvoltából. A későbbi korszakaiban keletkezett művek, mint például a *Missa sacra* (op. 147), a *Manfred* (op. 115), a *Faust-jelenetek* (WoO 3) vagy a *Genoveva* (op. 81) színpadi előadása kuriózumnak számít. A zeneszerző hazájában valószínűleg nagyobb arányban találkozhatunk a hangversenytermekben Schumann késői műveivel, amit az is bizonyít, hogy a még Martin Geck szerint is feledésbe merült úgynevezett kórusballadák⁷² közül hármat 2020-ban műsorra tűzött a Német Koncertkórusok Egyesülete karöltve a Német Zenei Tanáccsal és Zwickau városával.⁷³

A Schumann-életműben bekövetkezett változás – a fiataalkori lírikus hangvételi művek után a dramatikus műfajok felé fordulás, a különböző felállású énekegyüttesekre való komponálás⁷⁴ – háttérben egyrészt konkrét életesemények állnak,⁷⁵ másrészt olyan történelmi folyamatok, politikai fordulatok húzódnak meg, melyek Schumannra arra ösztönözték, hogy a maga módján, saját hitvallása szerint és lelkialkatának megfelelően reagáljon. Ebben nagyban befolyásolták azok a filozófiai és irodalmi irányzatok, melyekkel azonosult, és amelyek a 19. századi német törekvésekre is hatással voltak. Ezt a háttérben meghúzódó folyamatot kísérem meg végigkövetni a következő fejezetekben.

⁷² Martin Geck: *Robert Schumann. Mensch und Musiker der Romantik*. (München: Pantheon-Verlag 2012), 267.

⁷³ <https://www.schumann-zwickau.de/de/aktuelles/pressemitteilungen/2019/07/294.php?s=a14ec20d0530ac3a0228ff2a93835139>

A koncert végül a koronavírus járvány miatt elmaradt.

⁷⁴ Itt elsősorban a férfikarra, vegyeskarra és nőikarra írt kórusművekre gondolok.

⁷⁵ Például a Drezdai Dalárda megöröklése barátjától, Ferdinand Hillertől, illetve saját vegyeskarának megalapítása szintén Drezdában 1848. január 5-én.

2.1. Herder és a francia forradalom, mint a német romantika meghatározó előzményei

Rüdiger Safranski, 2010-ben megjelent *Romantika – Egy német affér* című könyvét,⁷⁶ melyben a romantikus német eszmék alakulását és hatását egészen a II. világháborúig vezeti végig, azzal a Johann Gottfried Herderrel kezdi, akinek nevével már a német ballada és románc tárgyalásakor találkozunk, még pontosabban szimbolikusan Herder 1679-es rigai hajóraszállásával. A tengeri utazás célja a világ felfedezése volt, ehelyett azonban arról lett emlékezetes, hogy a filozófus, költő, író Herder önmaga gondolataival, eszméivel találkozott ezen a hajóúton, melyek aztán nemcsak a saját életére voltak hatással.⁷⁷ „Minden történelem” – vallotta, és ez a gondolata nagyban kihatott a történelemszemlélet alakulására.⁷⁸ „Dinamikus és empatikus történelemfelfogásnak” nevezi Safranski Herder hozzáállását,⁷⁹ melynek azonban része a természet is. Ha minden történelem, akkor annak az ember nemcsak elszenvedője, hanem alakítója is.

Az embernek az a kitüntetett szerepe, hogy a természetben munkálkodó teremtmény képességet saját rendező elvévé alakíthatja, sőt feladata, hogy alakítsa. Ezt intelligenciája és nyelve teszi lehetővé, szüksége pedig azért van rá, mert gyengék az ösztönei, és ezért védtelen. A kultúrateremtő képesség tehát mind az erő, mind pedig a gyengeség kifejeződése.⁸⁰

Ez különösen figyelemre méltó felvetés, miszerint az ember számára a kultúrateremtés, a művészet valójában létszükséglet, és „a humanitás nem áll szemben a természettel, hanem az emberi természet igazi megvalósítását jelenti”.⁸¹

Az a gondolat is a hajóútján érte Herdert, hogy gyűjteni kell a népek dalait, ami szintén előfutára a későbbi romantikus eszméknek, és azzal, hogy ezt meg is valósította, a romantikusok példaképévé vált.⁸² Elkezdődött ezzel egy folyamat, melynek későbbi betetőzése az 1806 és 1808 között Clemens Brentano és Achim von Arnim által három kötetben megjelentetett *A fiú csodakürtje* című népdalgyűjtemény.⁸³

⁷⁶ Rüdiger Safranski: *Romantika . Egy német affér*. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2010.)

⁷⁷ Safranski, *Romantika*, 6.

⁷⁸ I.m., 21.

⁷⁹ I.m., 24.

⁸⁰ I.m., 22.

⁸¹ I.h.

⁸² I.m., 26.

⁸³ Györffy Miklós: *A német irodalom rövid története* (Budapest: Corvina Kiadó, 1995.), 78.

A romantika korának másik jelentős eszmeáramlata volt az individuum felfedezése. Az egyén lehetőségeinek kibővülése, saját sorsában játszott szerepének hangsúlyozása beleillett azokba a történelmi, eszmei folyamatokba, melyek végül a francia forradalom kirobbanásához vezettek.

Ilyen szellemi előzmények után nem csoda, hogy „a francia forradalom [...] olyan hatással volt a német kulturális életre, mint addig semmilyen más politikai esemény”.⁸⁴ Megrengette az országban fennálló társadalmi berendezkedést, megingatta a német feudális rendszer bástyáit is.⁸⁵

Visszatekintve a francia forradalom társadalmi vulkánkitörésnek tűnik fel előttünk, azonban amit mi egy sűrített történelmi pillanatnak látunk, azt valós idejében a kortársak hosszú folyamatnak élték meg.⁸⁶ És bár Franciaországban a gazdagok és szegények közötti szakadék annak ellenére megmaradt, hogy „az előkelő születés önmagában nem adott többé előjogokat”, a nép, a harmadik rend ráébredt a – ha úgy tetszik történelemformáló, sorsát alakító – erejére, mellyel azonban – ahogy a vérengzés és a tömeges kivégzések bizonyítják – bánni egyelőre nem tudott. Mindenesetre a jakobinus diktatúra bukása után, Napóleonnak a direktórium elleni államcsínye egész Európa számára egy új történelmi korszak kezdetét jelentette.⁸⁷

Mint fentebb említettem, már az 1789-es év megingatta a német rendszert, és „a Bastille bevételének napjától kezdve egész Németország feszült figyelemmel leste a francia eseményeket, s azok minden fordulatára gyorsan és élénken reagált”.⁸⁸ A folyamat eredményeképpen megszűnt a német-római birodalom, és három erő jött létre Németországban: a Habsburg-birodalom, Poroszország és Dél-Németország.⁸⁹ Ezzel ugyan csökkent az ország szétaprózottsága, de még messze volt a német egység megteremtése, az erre való törekvés a következő időszakban meghatározó lesz mind a politika, mind a kulturális élet szempontjából.

Safranski a Sturm und Drang korszakával azonosítja a kora romantika kezdetét,⁹⁰ azonban nem ejt szót a német klasszikáról. Feltehetőleg evidenciaként kezeli, hogy Goethe és Schiller a klasszika óriásai, és ez alkalommal az ő művészetüket is a romantika

⁸⁴ I.m., 30.

⁸⁵ Tokody Gyula – Niederhauser Emil: *Németország története*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1972.), 135.

⁸⁶ Safranski, *Romantika*, i.m., 32.

⁸⁷ Poór János: „Nyugat-Európa a 16-18. században”; In: Kertész István (szerk.): *Korszerű történelem sorozat érettségizőknek és felvételizőknek. Nyugat-Európa és a gyarmatbirodalmak kialakulásának kora (1500 – 1800)*. (Budapest: IKVA Kiadó, 1990.), 130-131.

⁸⁸ Tokody-Niederhauser, *Németország története*, 135.

⁸⁹ I.m., 141.

⁹⁰ Safranski, *Romantika*, 30.

szemüvegén keresztül vizsgálja, illetve ha csak azt vesszük, hogy Goethe életműve átöleli a Sturm und Drang, a klasszika és a romantika korszakát, úgy valóban nehéz éles határvonalakat húzni a korszakok között, és ahogy például a zenei romantika időszaka nem esik egybe az irodalmi romantikával, úgy a filozófiai és az irodalmi irányzatok korszakolása sem feltétlenül esik mindig azonos megítélés alá. Mindenesetre a német irodalomtörténetben Herdert a Sturm und Drang előkészítőjeként tartják számon,⁹¹ és mint azt a gondolkodót, aki meghatározóan befolyásolta Goethe művészi kibontakozását.⁹²

Denn das bedeutendste Ereignis, was die wichtigsten Folgen für mich haben sollte, war die Bekanntschaft und die daran sich knüpfende nähere Verbindung mit Herder. [...] Was die Fülle dieser wenigen Wochen betrifft, welche wir zusammen lebten, kann ich wohl sagen, dass alles, was Herder nachher allmählich ausgeführt hat, im Keim angedeutet ward und dass ich dadurch in die glückliche Lage geriet, alles was ich bisher gedacht, gelernt, mir zugeeignet hatte, zu komplettieren, an ein Höheres anzuknüpfen, zu erweitern.⁹³

Goethe elutasítja a forradalmat, mint társadalmi mozgalmat, számára a forradalom a tömegek korának kezdetét jelentette. A fokozatosság, az evolúció vonzotta, az erőszakos változás, a revolúció taszította.⁹⁴

Vele ellentétben az ifjú romantikusok kezdetben lelkesedtek a francia forradalomért, és bármennyire tisztelték Goethét, bírálták, amiért elzárkózott a forradalmi eseményektől. Novalis például túl passzívnak és kényelmesnek találta, és hiányolta belőle a „poétikus merészséget”.⁹⁵ A német értelmiség azonnal látta, hogy a francia forradalommal egy új kor vette kezdetét, a napvilág- vagy hajnalpír-metaphora az 1790-es évek elején szinte az összes írónál előfordul. A három egyetemi szobatárs,⁹⁶ Hegel,

⁹¹ Hans Gerd Rötzer: *Geschichte der deutschen Literatur*. (Bamberg: C. C. Buchners Verlag, 1992.), 88.

⁹² I.m., 89., ezt egyébként Safranski is hangsúlyozza, lásd *Romantika*, 15-20.

⁹³ I.m., 89.o.

„Mert a legjelentősebb eseményt, ami számomra a legfontosabb következményekkel járt, a Herderrel való megismerkedésem és az azt követő szorosabb kapcsolatom jelentette. [...] Ami az együtt töltött néhány hét tartalmának teljességét illeti, nyugodtan állíthatom, hogy mindaz, amit Herder később fokozatosan kidolgozott, csírájában már akkor sejthető volt, és hogy én ezáltal abban a szerencsés helyzetben voltam, hogy mindent, amit korábban gondoltam, tanultam, elsajátítottam, ezáltal kiteljesíthettem, hogy aztán egy magasabb eszméhez kapcsolódhassak és azt tovább fejleszthessem.” (saját fordítás)

⁹⁴ Safranski, *Romantika*, 42.

⁹⁵ I.m., 46.

⁹⁶ I.m., 220.

Schelling és Hölderlin szabadságfát állít fel Tübingenben, az ekkor gimnazista Ludwig Tieck pedig drámát ír a népfelkelésről.⁹⁷

Ugyanebben az időszakban, a francia forradalom utáni években alkotta meg Friedrich Schiller a játékelméletét, mely „az 1800 körüli romantikus irodalmi forradalom előjátéka”.⁹⁸ Kezdetben ő is támogatta a forradalmat, de a vérengzések kiábrándították, ennek hatására kezd el dolgozni esztétikai terápiáján, melyben megfogalmazza, hogy „csak a művészet szabadíthatja fel igazán az embert”.⁹⁹ Ez a gondolat mintegy folytatása Herder megállapításának, miszerint a kultúra és a művészet létszükséglet az ember számára, és hatását felfedezhetjük a jénai romantikusok esztétikához való vallásos viszonyulásában.

2.2. Jénai romantika

A jénai romantikusok körébe tartozott például a már említett Ludwig Tieck (1773-1853), aki könnyen és sokat írt, és ezt a képességét igencsak tudta kamatoztatni, mivel a 18. század végén robbanásszerűen megnőtt az igény az olvasásra, és ezáltal az újabb és újabb olvasnivalókra. Schiller ezt az időszakot tintanyaló századnak nevezte, és az olvasás, illetve az irodalom iránti érdeklődés Tieck nemzedékének megjelenéséig csak fokozódott. A 19. század elejére megkétszereződött az olvasni tudók száma, ekkorra a lakosságnak mintegy negyede számított potenciális olvasónak.¹⁰⁰ A francia forradalomból való fokozatos kiábrándulás, majd Napóleon világhatalmi törekvései pedig arra fogják majd ösztönözni a német értelmiséget, hogy a német egységre irányuló törekvéseiket egyelőre a kultúrán keresztül igyekezzenek megvalósítani, így az írás és az olvasás nemcsak népszerű, de egyre inkább fel is értékelődik.

Jellemzőek erre az időszakra az úgynevezett szövetség-regények, ahol a főhős mindenféle viszontagságon megy keresztül, majd mindezek után kiderül, hogy egy bizonyos szervezet tagjai mozgatták a háttérből a szálakat, és a viszontagságok csak a központi szereplő fejlődését szolgálták. Az egyik leghíresebb szövetség-regény Goethe *Wilhelm Meistere*, a kortársak körében pedig Karl Grosse (1768-1847) *A génusz* című regénye (1791) volt különösen kedvelt.¹⁰¹ A titkos szövetségek tagjai voltak a titkok tudói és őrzői, a titkokhoz való viszonyulás pedig különösen érzékeny területe a romantikus kor

⁹⁷ I.m., 35.

⁹⁸ I.m., 47.

⁹⁹ I.m., 47-48.

¹⁰⁰ I.m., 57-58.

¹⁰¹ I.m., 69.

művészetének. A felvilágosodás sorra rántotta le a leplet az addig homályba vesző dolgokról, a világ egyre kiismerhetőbbé vált, és ehhez társult az a folyamat, amit a francia események követése váltott ki az emberekből: a kezdeti lelkesedést követő kiábrándulás, mely szinte törvényszerűen magával hozta nemcsak az irodalom, hanem a misztikum iránti vágyakozást is.

A kora romantikusok magasröptű elképzelései csak egy ilyen, az irodalomért megszállottan rajongó miliőben, ebben az irodalomra és ígéretes titkokra fókuszáló környezetben születhettek meg, ahol irodalom és élet áthatja egymást, ahol a titok olyan csábító, mint egy homályos földréz, amelynek csak a peremén él az ember, és sokat vár önnön belső világától, amit csak felhasználói szinten ismer.¹⁰²

A jénai kör központi alakjai a Schlegel fivérek voltak. Az idősebb, August Wilhelm Schlegel (1767-1845) volt kettejük közül a színtelenebb, de megbízható és nagy műveltségű, akinek Shakespeare-fordításai maradandónak bizonyultak.¹⁰³ Öccse, Friedrich Schlegel (1772-1829) csapongó, szertelen természetű volt, neve elsősorban nem regénye – *Lucinde* (1799) – után maradt fenn, hanem a romantika mozgalmában betöltött szerepe miatt, melyben mint az eszmék erjesztője és terjesztője vett részt. Az ő nevükhöz köthető az *Athenäum* irodalmi folyóirat kiadása is 1798 és 1800 között Jénában,¹⁰⁴ melyben olyan, az idő távlatában is hatásos gondolatok láttak napvilágot, mint:

A romantikus költészet az egyetemesség haladó költészete. Rendeltetése nemcsak az, hogy a költészet szétkülönült műfajait ismét egyesítse, és a költészetet összekapcsolja a filozófiával és a retorikával. Szándéka és feladata költészetet és prózát, zsenialitást és kritikát, műköltészetet és természetes költészetet hol keverni, hol vegyíteni, a költészetet élővé és társassá, az életet és a társadalmat költőivé tenni [...]¹⁰⁵

Horváth Géza visszatekintve ugyanezt a gondolatot fogalmazza meg E. T. A. Hoffmann *Fantáziadarabok Callot modorában* című novellakötetéhez írt utószavában:

¹⁰² I.m., 71.

¹⁰³ Györffy, *A német irodalom rövid története*, 71.

¹⁰⁴ I.m., 70.

¹⁰⁵ Safranski, *Romantika*, 73., Rónay György fordítása

A romantikus költészet progresszív, univerzális poézis, mert állandó alakulásban és fejlődésben van, be nem teljesülhet, és áthatja az élet minden, még a legapróbb területét is.¹⁰⁶

Ezek a gondolatok csengenek vissza Martin Geck Schumann-életrajzában is, amikor a *Neue Zeitschrift für Musik* indulásáról ír:

Természetesen csoda lenne, ha egy újonnan alapított és rövid időközönként megjelenő folyóiratnál minden a terv és szándék szerint haladna. De habár Schumann tudja, hogy újra és újra kompromisszumot kell kötnie, megingathatatlanul ragaszkodik az elhatározáshoz, hogy a projektet minden sokszínűség és véletlenszerűség ellenére összetéveszthetetlen vonásokkal ruházza fel: mindent át kell, hogy itasson a költői szellem, ami tekintve a gyorsan váltakozó témákat és tárgyakat „a fiatal, költői jövő előkészítését” kell, hogy segítse, melyről álmodik.¹⁰⁷

Schumann nemcsak a folyóirattal kapcsolatban tartotta fontosnak, hogy a költői szellemnek mindent át kell hatnia. Clarához írt leveleiben „a valós élet személyei és eseményei kitalált alakokkal és képzeletbeli ábrázolásokkal mosódnak össze”,¹⁰⁸ és a Dávid-szövetség életre hívásával is hasonló játékot űz, nem csupán álarcok mögé rejtőzik, hanem megkettőzi saját személyiségét Florestan és Eusebius alakjában.

A képzelet és valóság elegyítésének nagy mestere volt Schumann egyik irodalmi példaképe, E.T.A. Hoffmann (1776-1822). Gondoljunk például a naplót író macskára a *Murr kandúr életszemlélete* című könyvében, illetve a szerepjáték is nagy jelentőséggel bír nála, a *Brambilla hercegnő*ben valósította meg legszebben a „zűrzavar élvezetét”, melyet saját maga legmerészebb meséjének tartott.¹⁰⁹

Az elbeszélésben képzelet és valóság keveredik egymással, ám mindent beragyog a *minden lét kettősségének* derűs felismerése. Ennek fényében kezdődhet a játék, mely nem szakad el a földtől, mégsem mond le a szárnyalásról, a mindent átváltoztató képzeletről.

¹⁰⁶Horváth Géza: „Utószó”. In: E.T.A. Hoffmann: *Fantáziadarabok Callot modorában I. Lapok egy utazó rajongó naplójából*. [Horváth Géza (szerk.): *E. T. A. Hoffmann válogatott művei*] (Budapest: Cartaphilus, 2007.)

¹⁰⁷Geck, *Robert Schumann*, 69.

¹⁰⁸I.m., 52.

¹⁰⁹Safranski, *Romantika*, 307.

Ez régi játék, nem Hoffmann találmánya: a karnevál átváltoztató játéka.¹¹⁰

A karnevál elviseli a megsokszorozott személyt. Az átváltozás öröme, amit a polgári életben az ellentmondásmentes identitás kényszere elfojt, ekkor végre felszabadulhat. A karnevál kacaja megvált ettől a kényszersztől.¹¹¹

De hogy ne szaladjak ennyire előre: a poétika és az élet összeszövésének gondolata először tehát a Schlegel fivérek folyóiratában, az *Athenäumban* jelent meg, ezzel akarták az élet széttöredezettségét megszüntetni.¹¹² Szintén a fiatalabbik Schlegel testvér volt az, aki felfedezte az iróniát a romantika számára. Maga a fogalom már létezett, de ő volt az, aki az irónia segítségével egy meghatározott kijelentést új perspektívába helyezett, ezáltal relativizálta, vagy akár cáfolta is azt.¹¹³ Bár ő maga a már említett *Lucinde* című regényét szánta a romantikus irónia mintaképének, azt sokkal inkább képviselni tudta E.T.A. Hoffmann, Jean Paul vagy Ludwick Tieck, aki *Csizmás kandúr* című színdarabjában „mesterien viszi színre a játékot a játékban”,¹¹⁴ vagyis a darabban egy színi előadás elevenedik meg, így a közönség funkciója is megkettőződik. Ez a fajta kettőzés eszünkbe juttathatja az imént említett karneváli személyiségsokszorozást.

A jénai körhöz tartozott Friedrich Leopold von Hardenberg (1772-1801), aki az utókor számára Novalis művésznéven ismert, és akiről Goethe úgy vélte, hogy „Németországban a szellemi élet imperátora lehetett volna, s annak is kellett volna lennie”.¹¹⁵ ¹¹⁶ Novalis alakja korai halála után vált mitikussá, befejezetlen regényének, a *Heinrich von Ofterdingennek* első fejezetében szereplő kék virág a romantika és a vágyakozás szimbólumává lett.¹¹⁷ Neki köszönhetjük a *romantizálás* fogalmának definícióját:

Romantizálni annyit tesz, mint az alantasnak magasabb értelmet, a közönségesnek titokzatos megjelenést, az ismerősnek az ismeretlen méltóságát, a végesnek a végtelen látszatát adni.¹¹⁸

¹¹⁰ I.h.

¹¹¹ I.m., 309.

¹¹² I.m., 74.

¹¹³ I.m., 77.

¹¹⁴ I.m., 124.

¹¹⁵ I.m., 143.

¹¹⁶ Ő volt az, aki Goethét túl kényelmesnek tartotta, lásd a 18. oldalt.

¹¹⁷ Györffy, *A német irodalom rövid története*, 72.

¹¹⁸ I.m., 68-69.

Novalis számára az illúzió nem negatív színben tűnt fel, úgy vélte, a képzelet aktivizálása az élet fokozottabb megélését jelenti, a valóságban meg nem élhető dolgok a képzelőerő által átélhetővé válnak, és az, hogy ezek nem történtek meg valójában, nem vont le az események értékéből, mert az átélt érzelmek valósak voltak. Ezt a „produktív imaginációt” a szerelemben is alkalmazza a másik lényre és az érzelem fokozására, melyet „minőségi hatványozásként” értékel.¹¹⁹

A forradalomtól való elfordulás a múlt iránti vágyakozást is magával hozta, különösen a középkor romantizálását, mely Novalis mellett jellemző volt Tieckre és barátjára, Wilhelm Heinrich Wackenroderre (1773-1798) is, akivel megteremtették a Nürnberg-romantikát és életre hívták a Dürer-tiszteletet.¹²⁰ Kroó György a kora romantika művészetére, mint reakciós művészetre utal, és találkozhatunk ezzel a kifejezéssel Safranskinál és Gecknél is. Kroó ebben a tekintetben elég kategorikus:

A „romantikus iskola” a „művészi korszak” utolsó évtizedeiben bontakozik ki, tehát jóval a júliusi forradalom előtt.¹²¹ Nem sokkal a nagy francia forradalom után született, s a forradalomra – még Napóleon uralomra jutása előtt – visszaható feudális reakciót támogatta. [...] A „romantikus iskola” reakciós tendenciája nem Napóleon ellenzésében, hanem a forradalom és a demokrácia eredményeinek és céljainak tagadásában mutatkozik meg. A hazafiság eszméje, a patriotizmus ebben a vonatkozásban korlátozott nacionalizmus, amely keresztény-katolikus jellegének hangoztatásával a középkorba visszahúzó erő.¹²²

Safranski ennél árnyaltabban fogalmaz, mintegy megértéssel viszi végig azt a fonalat, hogy mi volt a magyarázat a kora romantikának a történelmi eseményekre adott válaszára még akkor is, ha ez a válasz nem volt feltétlenül előremutató. Novalis 1799-es *A kereszténység, avagy Európa* című beszédével kapcsolatban például felteszi a kérdést:

Novalis elképzelése reakciós utópia volna? A jénai barátok, akiknek felolvasta beszédét igencsak zavarba jöttek. Heves vita támadt közöttük.¹²³

¹¹⁹ Safranski, *Romantika*, 152.

¹²⁰ I.m., 116.

¹²¹ Kroó itt az 1830-as forradalomra utal.

¹²² Kroó György: *Robert Schumann*. (Budapest: Bibliotheca, 1958.), 62-63.

¹²³ Safranski, *Romantika*, 167.

A csalódottság, a kiábrándultság, az ember és az emberiség addig nem ismert, de most kifakadt bugyraiba való betekintés, ennek valóságától és a szembesüléstől való menekülés érthető reakciónak mondható. Menekülés a múltba, abba a múltba, ami már olyan távolságban van, hogy romantizálható, és ezzel együtt a vallásba is, mely irracionálisával szintén szolgálni tudta a romantikusoknak azt a törekvését, hogy ami nem élhető át a realitásban, az egy másik dimenzióban magukévá tehető. „Novalis varázsló és mágus, egyfajta vallásalapító” – írja Safranski,¹²⁴ majd néhány oldallal később: „Novalis vallása esztétikai jellegű”.¹²⁵ Ennek a vallásnak a középpontjában a vallási ihletettség áll, a közvetítőnek pedig nem kell feltétlenül Krisztusnak lennie, hanem bármi szolgálhat ablakként, melyet áthat a poézis szelleme, és amelyen keresztül a transzcendens dimenzióba pillanthatunk. Ebben a szellemben írta a lelkeszcsaládból származó Friedrich Schleiermacher (1768-1834) is *A vallásról. Beszéd a vallást megvető művelt közönséghez* című művét. Schleiermacher kapcsolódott a jénai romantikusokhoz és Novalis, valamint Schlegel mellett „azon buzgólkodott, hogy a vallást esztétikává alakítsa át”.¹²⁶ Az általa hirdetett érzelmi alapú romantikus vallás aspektusai – az istennel való egység, illetve a befogadás hangsúlyozása; az intézményellenesség; a szeretet előtérbe helyezése a bűnnel szemben; a keresztény dogmatika hiánya; a vallás esztétikai jellege – különösen hatottak a romantikusokra.¹²⁷

Jóllehet, egy olyan szakértő is, mint Bernhard Appel indokoltan beszélt Schumann „szellemi hajléktalanságáról”: hiába volt megkeresztelt és konfirmált protestáns, azonban felekezetiileg nem volt különösebben elkötelezett. De ezen a ponton [...] egyfajta művészetben való vallásos hitről beszélhetünk [...]”¹²⁸

Ezeket a sorokat Martin Geck életrajzi könyvében olvashatjuk, és tisztán látszik ennek a romantikus vallási szemléletnek a továbbélése Schumann viszonyulásában, a művészet iránti elkötelezettségében. Geck az idézett bekezdést a következőképpen fejezi be:

Schumann gondolataiban tovább él az az elképzelés, hogy a zeneszerző ihlete vezeti a tollat – és ezáltal valami isteni.¹²⁹

¹²⁴ I.m., 144.

¹²⁵ I.m., 173.

¹²⁶ I.m., 180.

¹²⁷ I.m., 191-195.

¹²⁸ Geck, *Robert Schumann*, 262.

¹²⁹ I.h.

A múlt felé fordulás, az élet és a poézis összekapcsolása, az esztétikumhoz való vallásos viszonyulás mellett a kora romantikában új vonás a földalatti világ felfedezése is. Amikor Tieck és Wackenroder 1793-ban felkerekedett, hogy bejárja Frankhont, akkor nemcsak Nürnberg favázas házaira és kanyargó utcáira leltek, hanem útjuk során bányákat is látogattak. Ezekkel a látogatásokkal veszi kezdetét a föld alatti romantika, mely visszaköszön Ludwig Tieck *A Runahegy* című regényében és folytatódik később Novalis és E. T. A. Hoffmann munkásságában.¹³⁰

A *Novalis* művésznév azt jelenti: szűzföldet művelő. Novalis apja földbirtokos és bányaigazgató, az ő kívánságára tanult közigazgatást és bányamérnökséget. Nagybátyja viszont, aki Novalis nevelésében nagy szerepet játszott, nagyvilági, frivol ember, tartományi komtur volt, és világfit akart nevelni unokaöccséből,¹³¹ aki végül mindkét hatást integrálta személyiségében és művészetében.

Földalatti világ – a megismerhetetlen, a titkok és a rejtélyek szimbóluma, melyről könnyű az ember tudatalattijára, a személyiség homályban levő, kifürkészhetetlen oldalára asszociálni. Ezt a sejtelmes, misztikus vonalat viszi tovább Novalis a *Himnuszok az éjszakához* című ciklusában. A harmadik himnuszban „szabadult meg az éjszakától való félelemtől, és mindattól, amit az éjszaka általában jelent: a haláltól, az értelmetlenségtől, a távolléttől, az ürességtől, a sötétségtől”:¹³²

Ahogy ott segítségért körülnéztem, s nem volt többé előre, se hátra, de végtelen vággyal csüggttem közben az elszálló, kihamvadt életen: akkor a kéklő messzeségből - hajdani boldogságom magasából lesuhamlott egy borzongató szürkület - és egyszerre letépte rólam a születés köteleit - a napvilág bilincset. A föld minden nagyszerűsége eltűnt, és vele gyászom is - honvágyam új, mérhetetlen világba omlott - Éj mámora, menny szendere, rám harmatoztál - a környék lágyan fölemelkedett; ott lebegett fölötte bilincstelen, újszülött szellemem.¹³³

Transzcendencia és tudatalatti – két olyan dimenzió, melyek túl vannak a racionális megismerés határain. Schumann az utóbbi felfedezése is vonzotta, ez meglátszik téma- és versválasztásain – *Träumerei*, *Ich hab' im Traum geweinet*, *Zwielicht*, hogy csak néhány címet említsek –, de ami igazán figyelemreméltó, az a tudatosság, amivel ezt vagy ennek

¹³⁰ Safranski, *Romantika*, 134.

¹³¹ I.m., 147.

¹³² I.m., 160-161.

¹³³ Novalis: *Himnuszok az éjszakához. Amikor egyszer keserű könnyeket* (Budapest: Magyar Helikon, 1974.), 9., Rónay György fordítása

hatását kifejezte. Martin Geck az életrajz IV. Intermezzójában hosszan elemzi a *Zwielichtet* (op. 39/10.), illetve ecseteli annak hatását többek között Thomas Mannra. A „pontatlan unisono”,¹³⁴ mellyel a zongoraszólam követi az énekszólamot, pontatlanságával félhomályban tartva azt, illetve ennek tudatos elhagyása a dal végén a „Tartsd magad, légy okos, éber!” szövegrésznél, ahol zongora nélkül, kitisztult fejjel szólal meg az énekes, arra utal, hogy önreflexív módon reagál azokra az irracionális élményekre, melyekben része volt.

A jénai romantikus eszmék formálódásának folyamatából kihagyhatatlan Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) alakja és filozófiája. Amikor 1794-ben Jénába érkezett, már híres volt. Hírnevét annak köszönhetette, hogy a *Kísérlet minden kinyilatkoztatás kritikájára* című, névtelenül megjelent írását, melynek kiadásában Kant is közbenjárt, az olvasóközönség Kantnak tulajdonította, aki később maga igazította helyre nyilvánosan a tévedést. Ennek hatására Fichte egy csapásra Németország egyik leghíresebb filozófusává vált.¹³⁵

Ő volt az, aki révén az *Én* súlya megnőtt, azt nem tényként vagy dologként, hanem eseményként értékelte, mely mindig mozgásban van bennünk. Legendás volt az úgynevezett falkísérlete, mely során felszólította hallgatóit, hogy nézzék a szemközti falat – így akarta kioldani a hétköznapi tudatot megmerevedett állapotából.¹³⁶ A Gonoszt az emberi szabadságot megbénító tehetetlenségben határozta meg.¹³⁷ Alakja és filozófiája megosztó volt, egy idő után mindenért Fichte Én-filozófiáját tették felelőssé.¹³⁸ Filozófiájában később a hangsúly a belső szabadságról áttevődik a külsőre, és megfigyelhető, ahogy az univerzalizmus nacionalizmussá alakul át.¹³⁹

Ezt a változást és hangsúlyeltolódást Fichte filozófiájában elsősorban történelmi események okozták. Ahogy a francia forradalom megítélésében lejátszódott egy folyamat, mely egyre negatívabb hozzáállást eredményezett, úgy a Napóleonhoz való viszonyulással kapcsolatban is hasonló tendenciáról beszélhetünk. Beethoven „meg volt róla győződve, hogy Napóleon egy teljesen új korszakot nyitott a világtörténelemben”, és kora Prométheuszának látta csakúgy, mint Hegel, Hölderlin és Goethe.¹⁴⁰ A jénai romantikusok

¹³⁴ „A kifejezés Theodor W. Adornótól ered, Schumann dalaira való alkalmazása pedig Reinhold Brinkmanntól.” Lásd Geck, *Robert Schumann*, 156.

¹³⁵ Safranski, *Romantika*, 91.

¹³⁶ I.m., 93.

¹³⁷ I.m., 100.

¹³⁸ I.m., 102.

¹³⁹ I.m., 239.

¹⁴⁰ Geck, *Robert Schumann*, 17.

a szent forradalom megtestesítőjeként ünnepelték,¹⁴¹ és mindenütt Napóleon-mellszobrokat árultak.¹⁴² A helyzet akkor változott meg, amikor 1806-ban a német-római birodalom gyakorlatilag megszűnt, és Napóleon létrehozta a Rajnai Szövetséget, majd nem sokkal később kontinentális zárlatot rendelt el, azaz a kereskedelmi és levélbeli érintkezés megtiltását Angliával. A tilsiti béke megkötésére 1807-ben került sor, mely után Németország helyzete kilátástalannak látszott.¹⁴³ A német társadalmat egyszerre feszítették a feudális rendszer megdönthetetlennek látszó intézményei és a francia térhódítás. Ilyen körülmények között nem csoda, hogy az eddig az egyéni szabadságot hirdető Fichte a német nemzetet kezdi individuumként kezelni. Azzal pedig, hogy a német népet a germán szabadságvágy ősnépeként dicsőíti, az egyetemesség vonása tűnik el a kora romantikából.¹⁴⁴

2.3. Romantika a valóság talaján – Kleist, Hoffmann, Jean-Paul

A Napóleon iránti csodálat lassan gyűlöletbe fordult át, ennek egyik legszélsőségesebb képviselője Heinrich von Kleist volt.

KÉRDÉS	Kik a te ellenségeid, fiam?
FELELET	Napóleon, és amíg ő a császár, a franciák.
KÉRDÉS	Nincs rajta kívül senki, akit gyűlölsz?
FELELET	Senki az egész világon. ¹⁴⁵

[...]

KÉRDÉS	Mit tartasz Napóleonról, a korzikairól, a franciák híres császáráról?
[...]	
FELELET	Megvetésre méltó embernek; minden rossz kezdetének, és minden jó végének; bűnösnek, akit vádolni nincs elég szó az emberek nyelvében, de az angyalokéban sem, ki az ítéletnapon elkárhozik majd. ¹⁴⁶

¹⁴¹ Safranski, *Romantika*, 253.

¹⁴² I.m., 254.

¹⁴³ Tokody-Niederhauser, *Németország története*, 142.

¹⁴⁴ Safranski, *Romantika*, 240.

¹⁴⁵ Heinrich von Kleist: „A németek katekizmus, spanyol minta után, gyermekek és öregek használatára. Negyedik fejezet.” In (szerk: Földényi F. László): *Próza. Politikai írások*. (Pozsony: Kalligram, 2013.) 263.

¹⁴⁶ I.m., Hetedik fejezet, 265.

Jean Paul és E. T. A. Hoffmann mellett Kleist a harmadik romantika korabeli író, akit nem sorolnak a tipikus romantikus írók közé.

A romantikus nemzedék magányos alakja volt Heinrich von Kleist (1777 – 1811). Nem tartozott egyik írói csoportosuláshoz sem, és munkásságát nem is lehet teljesen beleszorítani a romantika kategóriáiba. [...] Kereste azt az eszményt, amely összebékíthető a valósággal, de azért alku nélkül megvalósítható, és ezt az eszményt végeredményben a költészetben találta meg. Mindenesetre sem alá nem rendelte a valóságot az eszménynek, mint a klasszicisták, sem föl nem adta, sok romantikushoz hasonlóan, hanem a realizmus előfutáraként számolt vele, de a mélyen rejtőző, belső, eszményi igazságról semmi áron nem mondott le.¹⁴⁷

Safranski azonban Carl Schmitt definíciójára utal, miszerint „romantikusok azok, akik a mindenkori valóságot arra használják, hogy saját énjüket képzeletben megszabadítsák béklyóitól”,¹⁴⁸ és ez alapján Kleist „zseniális romantikus” volt. Schmitt meghatározása szerint Hoffmann és Jean Paul is romantikus volt, hogy mégsem közéjük sorolják őket, annak az az oka, hogy ha meg is szabadulnak a képzelet béklyóitól, a valósággal való kapcsolatuk nem szakad meg, ez pedig többek között annak az ironikus látásmódnak köszönhető, melyet korábban említettem.

Jean Paul végeredményben egész pályáján a felvilágosodás és a romantika, a valóság és az eszmények közti ellentét feloldását kereste, és ezt leginkább a hol idilli, hol groteszk vagy akár morbid humorban találta meg. Bámulatosan sokoldalú és sokszínű életműve mindenesetre elszigetelt jelenség, különös zárvány maradt kora irodalmában.¹⁴⁹

Míg Kleist eszmény és valóság pólusai között hanyódott, Hoffmann világában élet és művészet, valóság és képzelet ütközött össze. [...] A romantika leszállt vele az absztrakciók világából a hétköznapi szintjére, és önironikusan megkérdőjelezte önmagát.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Györffy, *A német irodalom rövid története*, 74.

¹⁴⁸ Safranski, *Romantika*, 255-256.

¹⁴⁹ Györffy, *A német irodalom rövid története*, 66.

¹⁵⁰ I.m., 82.

2.4. A romantikus irónia

„Schlegel azzal a trükkel alakítja át az iróniát [...], hogy egy mindenkori meghatározott kijelentést a véges-re vonatkoztat” – írja Safranski,¹⁵¹ Gecknél pedig ezt olvashatjuk:

A Schumann által játékba hozott humor kategóriája kulcsot jelent nemcsak a korai zongoraműveihez, hanem dalesztétikájához is. Ez abból ered, hogy a szubjektív tapasztalat csak a pillanatban lehetséges és utána is csak oly módon tapasztalható meg, ahogyan a véges a végtelenben végződik.¹⁵²

Az irónia vagy ironikus karakter Schumann-nál elsősorban a Heine-versek megzenésítéseivel kapcsolatban merül fel. Kroó György szerint Schumann az egyetlen, aki Heine iróniáját zenébe tudja foglalni,¹⁵³ Geck pedig úgy nyilatkozik, hogy „Schumann kifejezésbeli skálája sokkal nagyobb, mint annak a Heinének, aki a *Lyrische intermezzó*ban, amelyre épül a *Dichterliebe*, végig egy szentimentális, ironikusan megtört, többnyire szélsőségektől mentes hangot üt meg”.¹⁵⁴ Néhány sorral lejjebb Schumannt idézi:

A költészet, néhány pillanatra az örökkévalóságban, elrendelte az irónia álarcát, hogy fájdalmas arcát ne lehessen látni; talán hogy egy barátságos kéz egyszer majd leoldja, és a vadul hulló könnyeket gyönggyé változtassa.¹⁵⁵

Érdekes, hogy a Schumannra legnagyobb hatást gyakorló két irodalmi alakot – Jean Pault és Hoffmann – nem sorolják az igazi romantikusok közé, és Heine is, akinek jó néhány versét – elsősorban fiatalabb éveiben – Schumann megzenésítette, elutasítja a történelmi romantika reakciós jellegét. Heine kétféle romantikát különböztet meg, a „csalogányok romantikáját”, mellyel azonosul, és a „hátrafelé tekintető, vallásos, az érzékiséget elutasító, aszketikus romantikát”, melyet kritikával szemlél.¹⁵⁶

Schumann zenéjének irodalmi kapcsolatai is világosan mutatják, hogy világnézetének lényegében semmi köze az irodalmi romantikus iskolához, hogy

¹⁵¹ Safranski, *Romantika*, 78.

¹⁵² Geck, *Robert Schumann*, 142.

¹⁵³ Kroó, *Robert Schumann*, 141.

¹⁵⁴ Geck, *Robert Schumann*, 147-148.

¹⁵⁵ I.m., 148., Schumann írta Byron, Heine, Hugo és Grabbe költeményeiről.

¹⁵⁶ Safranski, *Romantika*, 345.

zongorájával csakúgy, mint tollával azt a másik romantikát szolgálta, amelyet a német irodalomban legtisztábban s egyértelműen Heine képviselt. [...] Azt a két író, aki legjobban hatott rá, maga Heine emeli ki a restauráció alakjai közül. E. T. A. Hoffmann fantasztikus novelláiban éppen a realista író törekvéseit látja és becsüli meg [...] A másik nagy példaképet és ihletőt, Jean Paul Richtert, Heine mint a humanizmus, az ember-testvériség gondolatának, a „kozmpolitizmus” nagy német hagyományának folytatóját [...] említi.¹⁵⁷

Heine magát görög értelemben tartja romantikusnak, saját irányultságát realistának nevezi, ami Safranski szerint „semmi mást nem jelent, mint epikureusi értelemben vett lélekjelenlétet”.¹⁵⁸

2.5. Romantika és görög antikvitás

A görög antikvitáshoz való viszonyulás is figyelemre méltó változáson megy keresztül a romantika idejében. Goethe életművét átszövik az ókori görög témák és formák, Schiller megírta a *Görögország istenei* című híres versét, melyet „hosszú szakaszokon át úgy olvasunk, mint a görög istenek „who’s who”-ját”.¹⁵⁹ Friedrich Hölderlin (1770-1843) számára, aki talán leginkább hatása alá került a görög istenvilágnak, meghatározó élmény volt Schiller költeménye, és az ókori klasszikusok mellett jelentős szerepet játszott mitikus képzeletének kialakulásában is.¹⁶⁰

A romantikusok a görög antikvitásban egyre inkább felfedezik a pogányság jellegzetességeit, és bár továbbra is zseniális kultúrának tartották, „de még messze járt a megváltástól, az üdvözüléstől”.¹⁶¹

Sem Goethe, sem Hölderlin nem hagyta, hogy megfosszák saját antikvitásképétől, de a görögséghez való viszonyulásuk más alapokon nyugodott. „Hölderlin hívó odaadással és költői erővel fordult a görögség felé”.¹⁶² Az ő vallásos szemlélete eltér a kora romantikusokétól vagy a nagy klasszikusokétól, Goetheétól és Schillerétől is. Számára az istenek jelenvalók voltak, akik az élet különleges, felfokozott pillanataiban tevékenyen részt vesznek. Egy isten nem lenne képes megfelelő intenzitással jelen lenni ezekben a

¹⁵⁷ Kroó, *Robert Schumann*, 65-66.

¹⁵⁸ Safranski, *Romantika*, 347.

¹⁵⁹ I.m., 222.

¹⁶⁰ I.m., 221.

¹⁶¹ I.m., 218.

¹⁶² I.h.

pillanatokban, ezért sok, különböző hatású ókori isten létezett számára, akik biztosították, hogy ezek a kivételes mozzanatok ne silányuljanak el, hogy a végtelen megnyilvánulhasson a végesben. Hölderlin nem azonosította a természetet istennel, „hanem különleges alkalmakat, helyzeteket, viszonylatokat él át isteniként”.¹⁶³ Végül magára maradt isteneivel,¹⁶⁴ csaknem negyven évig tartó toronybeli „éjszakai életéről” Schumann már fiatalon tudott és nagy tisztelettel beszélt róla.¹⁶⁵

Hölderlin 1800 táján megírta *Archipelagus* című nagy költeményét, melyben „újra kitalálta az egész görög istenvilágot”.¹⁶⁶ Mitikus képzelete azonban sokkal korábban kialakult, és a mítoszteremtés sem ekkor foglalkoztatta első alkalommal. Az iskolában, majd később az egyetemen görög szerzőket olvas, Homéroszt, Pindaroszt, Szophoklész, a görög istenek közül különösen Dionüszosz fontos a számára.¹⁶⁷ Tübingeni szobatársaival, Georg Wilhelm Friedrich Hegellel (1770-1831) és Friedrich Wilhelm Joseph Schellinggel (1775-1854) pedig 1797-ben közösen felvázolnak egy új mitológiát, amit önmagukban akartak megtalálni, és amelyet később „a német idealizmus legrégibb rendszerprogjámjának” neveztek.^{168 169} Írásukban erről a következő olvasható:

Az első eszme természetesen az önmagamról, mint abszolút szabad lényről alkotott képzet. A szabad, öntudatos lényvel egyszerre egy egész világ jön létre a Semmiből – az egyetlen igaz és elgondolható teremtés a Semmiből.¹⁷⁰

2.6. Romantika és mítosz, a heidelbergi kör

A mítoszteremtés a romantika képviselői közül másokat is foglalkoztatott. Tieck, aki szinte minden irodalmi műfajhoz értett,¹⁷¹ *A hű Eckart és a Tannhäuser* című elbeszélésében több népmondát fűz össze, hű Eckartét a Vénusz-barlang mítoszával és a minnesänger Tannhäuser alakjával kapcsolta össze.¹⁷² Tieck ezt közvetlenül az után írta, hogy 1799 nyarán megismerkedett Novalisszal, aki tervezett regényciklusával „nem kevesebb

¹⁶³ I.m., 224.

¹⁶⁴ I.m., 230.

¹⁶⁵ Geck, *Robert Schumann*, 29., 275.

¹⁶⁶ Safranski, *Romantika*, 227.

¹⁶⁷ I.m., 220.

¹⁶⁸ I.m., 105.

¹⁶⁹ A szöveg vázlat csak 1927-ben került elő, lásd Safranski, *Romantika*, 205-206.

¹⁷⁰ I.m., 105.

¹⁷¹ I.m., 117.

¹⁷² I.m., 134.

vállalkozott, minthogy költészetével romantikus mítoszt teremtsen a németek számára”.¹⁷³ Regényét, a *Heinrich von Ofterdingen*t, melyben a főhős a kék virágról szóló álma után útra kel a beláthatatlan messzeségbe, már nem tudja befejezni, a regény írása közben meghal. 29 éves ekkor, de már négy évvel korábban, 1797-ben, fiatal szerelme halála után vágyik a halálra, és „mágikus idealizmusát” alkalmazva akarja követni menyasszonyát a túlvilágra.^{174 175}

Schleiermacher vallásmeghatározásában a mítoszt és a mitológiát is újraértelmezte. A mitológiákat azáltal különböztette meg egymástól, hogy a szabadságból vagy a kötöttségből származnak-e, és úgy vélte, hogy a teremtő univerzumhoz csak a szabadság tapasztalatából eredő mitológia illik.¹⁷⁶ Ennek értelmében a görög istenekről szóló történetek számára „végtelenre nyíló ablakok”,¹⁷⁷ mert efféle felszabadításokról szólnak,¹⁷⁸ és azt mondhatjuk, hogy a tübingeni barátok mitológia-programjának szellemét vitte tovább mitológia-értelmezésében.

Tíz évvel azután, hogy Hölderlin, Hegel és Schelling megalkotja az ész mitológiájának szabadságra igényt tartó programját, Joseph Görres (1776-1848), immár a heidelbergi romantika központi alakja, az eredet mítoszát kutatja. Az emberi kultúra eredetét igyekszik feltárni, Hegel nyomdokain haladva összehasonlítja Japán, Kína és az európai észak mitológiáit. Arra a következtetésre jut, hogy a forma és a nyelv ugyan különbözik, valójában a tartalom nagyon hasonló, és a különböző népek mitológiái ugyanarról a történetről szólnak. Az ősi egység az ember tudatra ébredésével szűnik meg, „az univerzum csak akkor törik szilánkokra, amikor a mítosz kultúrává változik”.¹⁷⁹

Nem nehéz elképzelni, hogy az ősi-eredet kutatása, a népek egységes történetének felfedezése párhuzamosan magával hozta a német nép eredetének kérdését. Az aktuális politikai helyzetben, Napóleon hódításai idején, Poroszország kilátástalan helyzetében felerősödtek az egységet óhajtó hangok. A politikában két elképzelés állt egymással szemben, a nagynémet egység víziója, mely a Habsburg Birodalommal együtt képzelte az egyesítést, illetve a kismémet egység, mely az osztrák birodalmat nem foglalta magában.¹⁸⁰ Eközben a heidelbergi romantikusok kulturális egységet, sőt a kultúrán túlmutató, vagy

¹⁷³ I.m., 146.

¹⁷⁴ I.m., 155.

¹⁷⁵ Novalis az ösztönös, teremtő erőket hívja akaratnak, ami szerint mágikus jelenség. Lényegében az akarat mágiája Novalis mágikus idealizmusa. Lásd Safranski, *Romantika*, 154-155.

¹⁷⁶ I.m., 204.

¹⁷⁷ I.m., 203.

¹⁷⁸ I.m., 205.

¹⁷⁹ I.m., 213-214.

¹⁸⁰ Tokody-Niederhauser, *Németország története*, 171-172.

kultúrán inneni egységet kerestek, valamit, amibe mint közös gyökérbe lehet kapaszkodni. Ahogy Görres a mítosz kutatásával Herder nyomdokain haladt, úgy Achim von Arnim (1781-1831) és Clemens Brentano (1778- 1842) – aki már Jénában is jelen volt –, a heidelbergi romantika másik két központi alakja is ezt tette, mikor 1806 és 1808 között kiadta *A fű csodakürtje* című dalgyűjteményt.¹⁸¹ A könyvbe, melyet Goethe is dicsért,¹⁸² a német népdalok mellé Brentano és Achim von Arnim is belecsempész néhány saját költeményt, illetve a Grimm testvérek meséi is jelentős részben saját kitaláción alapulnak.¹⁸³ Ezzel együtt a kötet a német irodalom ikonikus könyvévé vált, számtalan zeneszerzőt megihletett, Schumann is sok költeményt megzenésített, például a capella kórusra írt románc- és balladagyűjteményeiben.

Hölderlin még egyedül maradt az isteneivel és újrateremtett mitológiájával,¹⁸⁴ 1800 után azonban a romantikusok egyre inkább közösségben gondolkodtak, a mitológiának közösségalkotó szerepet szántak.¹⁸⁵ „Ennek az új, mesék, mítoszok, népdalok és egyéb történeti hagyomány iránt érdeklődő romantikának 1806 és 1808 között Heidelberg lesz a főhadiszállása”.¹⁸⁶ A heidelbergi romantika fő alakjai Brentano, Arnim és Görres voltak, de ehhez a körhöz tartozott Friedrich Carl Savigny, Georg Friedrich Creuzer, a Grimm fivérek, Sophie Mereau, Brentano felesége¹⁸⁷ és Joseph von Eichendorff (1788-1857) is.

Eichendorff szemlélete annyiban eltért az általános romantikus szemlélettől, hogy különbséget tett az élet és a szavak poézise között. Azt vallotta, hogy a költészetet először az életben kell felfedezni, csak utána lehet szavakba foglalni, viszont a költészet az, ami megmenti a fontos pillanatokat az elmúlástól. Hasonlóan Hoffmannhoz, neki is volt polgári foglalkozása, magát alkalmi költőnek tartotta. Ahogy Novalisnál, úgy Eichendorffnál is jellegzetes motívum az útra kelés, az úton levés és vele a vágyakozás.¹⁸⁸ *Úti kedv* című versét így fejezi be:

Ezer hang csábítva csendül,
Auróra lánggal lobog –
menj! s nem kérdem, min keresztül,

¹⁸¹ Györffy, *Német irodalomtörténet*, 78.

¹⁸² Safranski, *Romantika*, 245.

¹⁸³ I.m., 248.

¹⁸⁴ I.m., 230.

¹⁸⁵ I.m., 208.

¹⁸⁶ I.m., 243.

¹⁸⁷ Leánykori neve Schubart, Brentano a második férje volt.

¹⁸⁸ Safranski, *Romantika*, 288-289.

s végcélomhoz hogy jutok.¹⁸⁹

„Eichendorff nem a hon, hanem a honvágy, nem a beteljesült pillanat, hanem a vágyakozás, nem a megérkezés, hanem az útra kelés költője.” – írja róla Safranski.¹⁹⁰

A heidelbergi romantikus időszak után évtizedek telnek el, és a mítoszteremtés még mindig napirenden van a német művészetben. Ez egy olyan kulcskérdés, hogy hiába a távolodás az irodalomban a romantikus szólamoktól, hiába a hegeli dialektika, a marxi kritikus kritika és valódi valóság, a német egységet szimbolizáló és aktivizáló német mítosz megteremtése utáni vágy tovább él. Ennek nyilvánvalóan az az oka, hogy a történelmi erők tovább forrongnak. 1830 júliusában újra forradalom tör ki Franciaországban, melynek hatása ismét végigsöpör a német államokon is.

2.7. A színpad

Természetesen a felsorolt – és a felsorolásból kimaradt – új eszmék, illetve irányzatok hatottak a mítoszteremtés mikéntjére. Napóleon bukása magával hozta a könnyed és talmi színházi előadásokat, az operaszínpadok káprázatos bemutatóit.¹⁹¹ Weber Bűvös vadászát 1821-ben mutatják be,¹⁹² Spontini Olimpiáját Berlinben szintén ebben az évben, élő elefánttal a színpadon, E. T. A Hoffmann fordításában.¹⁹³

„Ismeri a reggeli és esti művészi imádságomat? Német operának hívják.” – ezt Schumann 1842-ben írja Carl Koßmalynak.¹⁹⁴ Alig vagyunk túl a Dalok és a Szimfóniák évén, már operában gondolkodik, sőt már egész fiatalon, 1830-ban így írt anyjának: „A nagy operával kapcsolatban igaza van; tűz és láng vagyok és egész nap édes, csodálatos hangok közt tombolok. Az operát Hamletnek hívják, a dicsőség és a halhatatlanság gondolata erőt és képzeletet ad nekem.”¹⁹⁵ A 40-es években felerősödik a tömeg hangja, szerveződik a munkásosztály, és a tömegmegmozdulások végül az 1848-as forradalmakhoz vezetnek.

Schumann már az iskolai tanulmányai alatt irodalmi kört alakított, színjátszó csoportot vezetett, majd lényegében ő teremtette meg és szerkesztette 10 évig a *Neue*

¹⁸⁹ Tandori Dezső fordítása

¹⁹⁰ Safranski, *Romantika*, 292.

¹⁹¹ I.m., 323.

¹⁹² Szabolcsi Bence – Tóth Aladár: *Zenei Lexikon. III. kötet.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965.), 646.

¹⁹³ I.m., 22.

¹⁹⁴ Geck, *Robert Schumann*, I.m., 226.

¹⁹⁵ I.h.

Zeitschrift für Musik zenei folyóiratot. A képzeletében megalakult Dávid-szövetség alakjait valós emberek ihlették, akikkel Schumann-nak valódi kapcsolata, beszélgetései, vitái voltak. Mindez arra enged következtetni, hogy Schumann számára fontosak voltak az emberi kapcsolatok, volt mondanivalója, és érdekelt volt abban, hogy az üzenete eljusson a megszólított rétegekhez. Folyóiratát nagy gonddal szerkesztette, minden számhoz mottót illesztett, vitákat generált, és a német zeneművészet megújítása és jobbítása lebegett a szeme előtt. Az opera műfaja nemcsak azért izgatta, mert a legösszetettebb zenei műfaj, hanem mert a mítoszteremtés eszméje, a német egység ideája, a német nép edukálásának víziója találkozott a zeneszerzői ambícióival. „Valamilyen néporatórium lebeg a szeme előtt, a hagyományokba visszanyúló és rendkívül egyszerűsége törekvő kifejezés, s erre a törekvésre utal a mű stílusa is.” – írja Kroó az 1843-ban bemutatott *A Paradiesom és a Periről*,¹⁹⁶ melynek sikere után nem sokkal Schumann valóban új oratóriumot tervez Lutherről, és a szövegkönyvvél kapcsolatban Richard Pohlnek szedi pontokba javaslatait:

1. Az elbeszélő, reflektáló részleteket a minimumra kell korlátozni, mindenütt a drámai forma kerüljön előtérbe.
2. A lehető legnagyobb történeti hűségre törekedjék.
3. Adjon alkalmat kórusok írására. Legyen mintája Händel *Israelje*. Kettős kórusokra is szükség van, elsősorban az egyes részek végén.
4. Az „Erős várunk...” kezdetű korált ne használja fel idő előtt, ez csak a zárókórusban szerepeljen.
5. A német misét nem lehet beszélni az oratóriumba, annál megfelelőbb lesz a korál.
6. Ne hagyja említés nélkül, hogy Luther mennyire szerette a zenét. Ennek kifejezésére áriákat írjon.
7. A mű hangja népies – ó-német jellegű lesz.
8. A zene nemigen törekszik majd művészi finomságokra, inkább rövidsége, ereje és érthetősége révén fog hatni.¹⁹⁷

1851-ben, egy júniusi levelében pedig így fogalmaz:

¹⁹⁶ Kroó, *Robert Schumann*, 171-172.

¹⁹⁷ Schumann levele Richard Pohlnek 1851. június 25-én, kelt Düsseldorfban.

Heike Jacobsen: *Robert Schumanns Chorballaden nach Texten von Ludwig Uhland*. Inaugural-Dissertation. Heidelberg: Ruprecht Karls Universität, 2001. (Kézirat), 11.

Az oratóriumnak egészen népiesnek kell lennie, olyannak, hogy a parasztok és a polgárok is megértsék, hiszen a hőse is egy nagy népi hős. És ehhez fogok alkalmazkodni a komponálásnál is; zeném a legkevésbé sem lesz mesterségszerű, komplikált, kontrapunktikus, hanem egyszerű és hathatós, ritmusával és dallamával fog hatni.¹⁹⁸

A *Peri* bemutatása után nem sokkal Schumannék a családdal Drezdába költöznek, ahol először 1847-ben a barátjától, Ferdinand Hillertől megörökölt férfikart vezeti, majd 1848 januárjában Clarával együtt vegyeskart alapít, és ez a kis kórus lesz egyik legkedvesebb zenei tevékenysége.¹⁹⁹ A *Genovevát* és a *Manfrédot* is ugyanebben az évben írja. 1849 tavaszán tör ki Németországban a forradalom, áprilisban megkomponálja Fürst *Szabadságdalát*, néhány nappal később pedig Freiligrath *Schwartz-Roth-Gold* című költeményét.²⁰⁰ A májusi drezdai felkeléseket Kreischában vészeli át, Drezdába való visszatérésük után indulókat ír, melyek kiadását sürgeti. Az augusztusi megjelenés után, mire a *Neue Zeitschrift für Musik* novemberi számában olvasható lesz a kritika, a forradalom már elbukott.

Ne a szokásos indulókra gondoljunk az előttünk levőket illetően, inkább nevezhetjük induló-karakterben írt rapszodiáknak. Az 1849-es évszám, melyet „homlokzatán visel”, nemcsak keletkezésének és megjelenésének idejét jelenti; enélkül is látná az ember, hogy egy magasabb tudatosság szintjén állnak, nem a kiéltek és legyőzöttek talajában gyökereznek.²⁰¹

¹⁹⁸ I.m., 173-174.

¹⁹⁹ I.m., 199.

²⁰⁰ I.m., 204.

²⁰¹ Joahim Draheim: „Vier Märsche op. 76”. In (szerk.: Helmut Loos): *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke II.* (Lilienthal: Laaber-Verlag, 2005.) 32.

3. Schumann és Wagner

3.1. A két művész alkati különbségei

Schumann nem ment az utcára a felkelés idején, hanem műveivel foglalt állást. Richard Wagner azonban, aki szintén Drezdában élt ebben az időben, a felkelők vezetőjével, Mihail Bakunyinnal együtt készítette elő a fegyveres harcot, röpiratokat osztogatott a katonáknak, majd a forradalom leverése után Liszt segítségével Zürichbe menekült.²⁰²

Amikor Wagner meghallgatja Schumann felolvasásában a *Genoveva* szövegkönyvét, és javaslatokat tesz bizonyos módosításokra, már sikeres operaszerzőnek mondhatja magát, ráadásul saját maga által írt szövegkönyvekkel.²⁰³

Schumann meg akarta írni *A* német operát, a *Genoveva* lipcsei bemutatója 1850-ben azonban nem hozta meg a várt elismerést.²⁰⁴ Helyette Richard Wagner az, akire ma a német opera megújítójaként gondolunk, és akinek neve összeforrt a zenedráma fogalmával, bár ő maga nem volt elégedett a meghatározással.

[...] az a legnehezebb, hogy a „zenét” megfelelő viszonyba hozzuk a „drámával”, ahol az előbbi [...] nem állítható egyenrangú viszonyba az utóbbival, és vagy sokkal többet, vagy sokkal kevesebbet kell jelentenie a számunkra, mint a drámának. Ennek oka alkalmasint abban áll, hogy zene alatt egy *művészetet*, sőt eredendően egy minden művészetet általában véve magában foglaló fogalmat, míg dráma alatt voltaképpen pusztán egy művészeti *tettet* értünk.²⁰⁵

Aki mármost egyszer is részt vesz majd ezen a színpadi ünnepi játékon, [...] talán még egy név is eszébe ötlik majd ahhoz, amit most névtelen művészeti tettként bátorkodom felkínálni a barátaimnak.²⁰⁶

Az új mitológia iránt támadt igényt két motívum táplálta, egyrészt a kiüresedett vallást kellett volna pótolnia a művészetnek, majd a társadalmi változások nyomán fellépő hiány egy átfogó eszmére vonatkozóan.

²⁰² Safranski, *Romantika*, I.m., 356-357.

²⁰³ Peter Jost: „Schumanns und Wagners Opernkonzeptionen. *Genoveva* versus *Lohengrin*. In (szerk.: Ulrich Tadday): *Der späte Schumann* [Ulrich Tadday: *Musik Konzepte. Neue Folge. Die Reihe über Komponisten. Sonderband.*] (München: Richard Boorberg Verlag, 2006), 133-134.

²⁰⁴ Geck, *Robert Schumann*, I.m., 229.

²⁰⁵ Richard Wagner: „A »zenedráma« elnevezéséről”, In (szerk.: Ignác Ádám): *Richard Wagner. Válogatott elméleti írások.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020.) 150. Fejérvári Boldizsár fordítása

²⁰⁶ I.m., 152.

A hagyomány arra tanította a romantikusokat, hogy mítoszok nélkül nem boldogul az ember, a modernség szelleme – a „gyártás” szelleme – pedig arra buzdította őket, hogy szükség esetén akár maguk „gyártsanak” mítoszokat.²⁰⁷

Wagner a Niebelung-mondához visszatérve kezd az új mitológia megvalósításához, célja a hallgatók megváltoztatása a mitikus élményen keresztül. Ehhez pedig „bekapcsolja a hatáskeltés minden regiszterét”. Kortársai művészetét úgy értékelték, mint „össztámadást az érzékek ellen”, őt magát pedig az „európai zenés színház Napóleonjaként tartották számon”.²⁰⁸

Láthatjuk, hogy két nagyon különböző lelki alkatú zeneszerző tűzött ki maga elé hasonló célt. Mindketten figyelemmel követik a politikai és történelmi változásokat, szívügyük a nemzet fejlődése. Wagner konfliktuskereső természetével aktív résztvevője az eseményeknek, forradalmár alkat, sőt úgy tartja, hogy művészet és forradalom egymásra vannak utalva.²⁰⁹ Schumann ezzel szemben távolabbról követi a folyamatokat, szemlélődik. Wagner lételeme az élet sűrűje, Schumann inkább a partvonalon alkot. Wagner a hús-vér fizikai dimenzióban, Schumann a transzcendens síkon mozog otthonosan. Wagner színpadi darabjaiban a szereplők és a különböző csoportok közti konfliktus van a középpontban, Schumann-nál az egyén belső drámáján van a hangsúly. Ezek a különbségek megfigyelhetők operáik összehasonlítása során is.

3.2. Genoveva és Lohengrin

Ezért kellett, hogy megbukjanak az operáink, Schumann. Ahhoz, hogy valaki operát komponáljon, nyíltan kell az embereket szeretni, vagy nyíltan kell őket utálni, harcolni a társadalommal, keresni a konfliktust, kedvet érezni ahhoz, hogy az egót feszültségbe helyezze, amíg el nem törik és darabokra nem osztódik, olyan tervet kockáztatni a világgal szemben, amit maga a lelkesedés biztosít.²¹⁰

Ezeket a szavakat Hans Neuenfels operarendező mondatja Schuberttel a *Wieviel Musik braucht der Mensch?* (Mennyi zenére van szüksége az embernek?) című könyvében. Schumann 1847-48-ban írta a *Genovét*, azonban már 1844-ben, az oroszországi utazásuk során így jellemezte Schumannnt egy Arnold nevű muzsikusz:

²⁰⁷ Safranski, *Romantika*, 358.

²⁰⁸ I.m., 376.

²⁰⁹ I.m., 361.

²¹⁰ Hans Neuenfels: *Wieviel Musik braucht der Mensch?* (München: Pantheon, 2009.), 137.

Schumann egész este, mint mindig hallgatag és zárkózott volt. Nagyon keveset beszélt, Vielgorszkij gróf kérdéseire is csak érthetetlen morgással válaszolt. A híres hegedűssel, Molique-kal – aki akkor csak néhány napja érkezett Pétervárra – valami olyasmit művelt, amit már beszélgetésnek lehet nevezni, de fojtott hangon beszélt, élet és tűz nem volt a hangjában. Legtöbbször egy sarokban ült a zongora mellett [...], ott ült Schumann lehajtott fejjel, haja az arcába hullott, arcvonásai azé az emberé, aki súlyos gondolatokba merült, úgy látszott, mintha magában füttyörészne.²¹¹

Ezek alapján nem mondhatjuk, hogy Schumann nyíltan viszonyult volna az emberekhez, ellenben a jellemzés arra enged következtetni, hogy a belső monológból nehezen váltott dialógusra. Az intenzív belső lelki világ fiatalkorában abban mutatkozott meg például, ahogy felépítette a Dávid-szövetséget valós embereken alapuló, de kitalált személyekből, cikket írt, beszélgetéseket jegyzett le a nevükben; vagy a Clarával folytatott kényszerű levelezésében, ahol valós élmények híján a képzeletük segítségével tartották fenn az érzelmi felfokozottságot; vagy az irodalomhoz való mély és szenvedélyes kötődésében. Az orosz turné alatt még csak 34 éves, ugyanebben az évben adja át a *Neue Zeitschrift für Musik* szerkesztését Oswald Lorenznek,²¹² ami egyértelműen utal a Schumannban zajló változásokra, ez azonban nem jelent kevésbé intenzív belső folyamatokat, annál inkább utal arra, hogy energiáit a komponálás és az alkotás területére összpontosította.

Martin Geck Schumannról szóló életrajzi könyvében szentel egy fejezetet, egy úgynevezett intermezzót a Genovevának, ahol Wagner állásfoglalásának felidézése után úgy fogalmaz, hogy Schumann „nem tud mást, mint egy olyan drámát írni, amelyben inkább lelki belső tereket kutat, mintsem plakatív módon hajtja előre a cselekményt”.²¹³ Nicolaus Harnoncourt az opera zürichi színrevitelekor a művet lélekdrámának tekintette, egyetlen nagy szimfóniának, ahol a vezérmotívumok „nem színházi személyeket jellemeznek, hanem »egy személyiség magatartásait, részeit, egy ember részleteit«”.²¹⁴ Ennek a 2008-as zürichi előadásnak a rendezése feltűnően modern,²¹⁵ de ez a modernség

²¹¹ Kroó György: *Robert Schumann*. (Budapest: Bibliotheca, 1958.), 180.

²¹² Lorenz nem bizonyult megfelelő utódnak, a következő év januárjában Franz Brendel vette át a lap vezetését. (Kroó, *Robert Schumann*, 182.)

²¹³ Geck, *Robert Schumann*, 229.

²¹⁴ I.m., 230.

²¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=YzmFe3Pxrfs>

elsősorban nem arra vonatkozik, hogy nem látunk korabeli kosztümöket vagy a grófi kastélyt idéző díszletet, hanem arra, hogy egy rendkívül leegyszerűsített színpadi környezetbe helyezi a rendező az operát semleges, fekete-fehér jelmezekkel (kivéve Genoveva halványrózsaszín ruháját az elején, melynek nyilván jelentősége van), hófehér háttérrel és minimális berendezéssel. Ebben a végtelenül letisztult térben minden mozdulat hozzáadott jelentéstartalommal bír, és az opera cselekménye átkerül egy szimbolikus síkra, ha úgy tetszik egy lelki térbe, ahol nem a konfliktusok ok-okozati sorrendje az elsődleges, hanem ennek lenyomata a lélekben.

Ma már természetes az, hogy a színművészetben belül léteznek színpadi rendezők és filmrendezők, és hogy ez a két terület két különböző látásmódot igényel. Ugyanígy természetes, hogy egy színész nem ugyanazokat az eszközöket alkalmazza a színpadon, mint a filmben. A film területe olyan szakmákat hívott életre, mint például az operatőr, aki a néző helyett lát, illetve akinek a szemével követjük az eseményeket, az ő érzékenysége nagyban befolyásolja egy adott film vizualitását, azt, hogy végül milyen hatással lesz a mű a nézőre.

Schumann idejében nem voltak még meg a feltételek egy másfajta vizuális szemlélethez, mint a színpadi látásmódhoz, az érzékelés különböző dimenziói az akkor létező művészeti ágak között felosztva jelentek meg, és talán nem elhamarkodott a kijelentés, hogy a lelki rezdüléseket a zene tudta leginkább visszatükrözni. Wagner az előző fejezetben idézett írásában hosszan taglalja, hogy a zenedráma, mint fogalom nem fedi le valójában az ő színpadra írt alkotásait, mert „ha nyelvünk szellemében ésszel és értelemmel kapcsolunk össze két főnevet egyetlen szóvá, akkor a kifejezés első tagját valamilyen módon mindig a hozzákapcsolt második céljaként jelöljük meg [...]”.²¹⁶ Ezek alapján a zenedráma a zene célját szolgáló drámaként magyarázható Wagner szerint.

Peter Jost *Genoveva versus Lohengrin* című összehasonlító tanulmányában Theodor Uhlig 1851-ben megjelent recenziójából idéz, melyben a szerző szintén Wagner Lohengrinjével veti össze Schumann operáját. Ezek szerint már a két opera bemutatása után nem sokkal foglalkoztatta a zenekritikusokat, hogy mi okozta egyik oldalon a kudarcot, a másikon a sikert:

²¹⁶ Wagner, *Válogatott elméleti írások*, 146.

Schumann abszolút muzsikusként a zenét nem másként szereti felfogni, mint bizonyos formákon belül, amik az abszolút, azaz instrumentális zenében kialakultak és most erre átvizsgálja a szöveget.²¹⁷

Ezzel összhangban Geck úgy fogalmaz, hogy „Schumann számára a zene nem a nő, aki a zenei drámát életre segíti; az egy sui generis (önálló) erő – autonóm és nem szolgál senkit”.²¹⁸

Ezen az alapon felmerülhet a gondolat, hogy Wagner értelmezése szerint inkább Schumann *Genovevájára* illik a zenedráma elnevezés. Schumann – aki azt a tanácsot adta 1848-ban Carl Wettignek, hogy „vegye a kezébe Shakespeare-t, Calderont, esetleg Boccaccio-t, hozzon rendbe egy részt zeneileg és színpadilag, aztán kerítsen egy költőt, aki a szöveget versbe szedi magának” – Jost következtetése szerint a librettót alárendelte a zenének, alábecsülve ezzel a szövegkönyv szerepét az operában, ami azonban a drámai tervezés alapjaként kellene, hogy funkcionáljon.²¹⁹ Wagnernél ezzel ellentétben a zene együtt halad a szöveggel, Uhlig szavaival:

(Wagner) közvetlenül a szövegből komponál, anélkül, hogy egy különleges zenei forma lebegne a szeme előtt. Nála egy zenei egész (sic!) keletkezik csak úgy és magától, ahol a szavak költészete inkább líraian elidőzik, mint drámaian halad előre; azonban mindig jelen van nála igazi dallam, viszont soha nem abszolút zene.²²⁰

Ennek a különbségnek egyrészt megvannak a maga gyökerei, másrészt számos egyéb eltérés fakad belőle. Wagner ugyan komponálás előtt feltérképezte az adott témát, elmerült a vonatkozó irodalomban, alkotói folyamatának azonban szerves része volt a szöveg saját maga általi megfogalmazása. Schumann ezzel szemben egy-egy konkrét irodalmi műbe szeretett bele, ezt hozta rendbe színpadilag és szedette aztán versbe.²²¹ Rückerttel többek között emiatt szakadt meg a Genoveva közös munkafolyamata: Schumann ragaszkodott a hebbeli verzióhoz, míg Rückert a Tieck-féle népi változat mellett

²¹⁷ Jost, „Genoveva versus Lohengrin”, *Der späte Schumann* – 144.o.

²¹⁸ Martin Geck: *Robert Schumann. Mensch und Musiker der Romantik*. (München: Pantheon-Verlag 2012), 230.

„nem a nő” – ezzel Wagnerre utal, aki az *Opera és dráma* című írásában a különböző nemzetek operáit különböző nőtípusokhoz hasonlította.

²¹⁹ Jost, „Genoveva versus Lohengrin”, *Der späte Schumann*, 140.

²²⁰ I.m., 144., Idézet innen: Theodor Uhlig: „Kammer- und Hausmusik.” *Neue Zeitschrift für Musik* 35/21. (1851.november): 219-221. 221.

²²¹ I.m., 140.

tette le a voksát, így végül arra kényszerült a zeneszerző, hogy saját feldolgozását egészítse ki Rückert verseinek egy részével.²²² Ennek a szövegalkotási különbségnek, a szöveghez való viszonyban megfigyelhető eltérésnek köszönhető az is, hogy nem egyforma mértékben tudnak azonosulni a szereplők jellemével. Geck hívja fel a figyelmet arra, hogy kétféle operaszerző van abban a tekintetben, hogy hogyan viszonyul a librettóhoz: az egyik távolságot tart, mint Mozart, Verdi vagy Strauss, a másik azonosul, mint Beethoven, Wagner vagy Schumann.²²³ Előbbi típusnál, mivel eleve adott a távolságtartás a szövegre vonatkozóan, ez értelemszerűen átvődik a szereplőkre is. Az utóbbinál azonban problémát okozhat az, ha a szerző nem tud minden szereplővel egyformán azonosulni. Az, hogy Schumann egy létező, kész irodalmi szöveget választott, megnehezítette az azzal való összeolvadást. „Legkönnyebben Genovevával tudna azonosulni; de mivel a három partner, illetve ellenfél közül egyik sem fekszik Schumann-nak, a címszereplő is megfakul: nincs igazán kidolgozott drámai arca”.²²⁴ – állapítja meg Geck. Wagner viszont azzal, hogy a szöveggönyvet teljesen önállóan írja, megteremti annak a lehetőségét, hogy minden szereplő az ő hangján szólaljon meg, ezáltal azt domborítsa ki egy adott karakterből, ami számára igazán fontos, vagyis ezáltal van mód a teljes azonosulásra.²²⁵

Zenei törekvéseikben azonban hasonlóságok is megfigyelhetők: mindketten lépéseket tettek abba az irányba, hogy feltörjék az opera zárt recitativo-ária szerkezetét, illetve különleges szereppel ruházták fel a zenekart. Mindkét operában megfigyelhető, hogy a zenekar olykor ellentmond az elhangzó szavak jelentéstartalmának, rávilágítva a szereplő belső vívódására vagy a háttérben meghúzódó, ellentétes gondolatára.²²⁶

Érdekesnek tartom, hogy Jost szerint meglepő ennek a „modern techniká”-nak a jelenléte a Genovevában.²²⁷ „Das »wissende« Orchester”,²²⁸ írja, vagyis a „tudó” zenekar, mely birtokában van bizonyos ismereteknek és a zenén keresztül át is adja ezeket, melyek tehát eltérhetnek a verbális mondanivalótól. Meglepő, hogy ez Jost számára meglepő,

²²² I.m., 141.

²²³ Geck, *Robert Schumann*, 226.

²²⁴ I.m., 231.

²²⁵ „Az egész álomalkotás alapvetően szubjektív, és az álom az a színház, ahol az álmodó maga a jelenet, a színész, a sugó, a rendező, a szerző, a közönség és a kritikus egyszerre. Ez az egyszerű igazság az alapja annak az álomérzékelésről alkotott felfogásnak, melyet szubjektumszintű értelmezésnek neveztem. Ahogy a fogalom sugallja, ez az értelmezés az álom összes alakját az álmodó személyiségének megszemélyesített vonásaként fogja fel.” – írja Carl Gustav Jung álomértelmezéséről szóló könyvében. Azzal, hogy Wagner operáinak írásakor minden volt egy személyben, saját személyiségének kivetüléseit vitte színpadra, ezért tudott annyira koherens lenni.

Carl Gustav Jung: *Traum und Traumdeutung*. (München: DTV Verlag, 2013.), 118.

²²⁶ Jost, „Genoveva versus Lohengrin”, *Der späte Schumann*, i.m., 145-151.

²²⁷ I.m., 150.

²²⁸ I.h.

ugyanis Schumann a dalokban pontosan ilyen szerepet szánt a zongorának: amit az énekes nem tud szavakkal átadni, azt megteszi helyette a zongora szólama. Lehet, hogy ez csak ritkán jelent ellentmondást, de jellemzően egy új dimenziót nyit a hangszeres szólam, Geck szavaival lelki tereket tár fel Schumann már a dalokban is. A különbség azonban az, hogy míg a zongora egy szál magában partnere tud lenni az énekszólamnak, a zenekar hasonló szerepben könnyen elnyomó helyzetbe kerül akusztikus értelemben. Épp ez az többek között, amit kritikával illettek a *Genoveva* kapcsán, a túl sok szimfonikus ballasztot, illetve a túltengő zenekart. „Csodálatos részletek [...], egy túlradó zenekar, egy valójában a háttérben tovább folytatott nyitány, az akarat és az eszközök kiválasztásának legnagyobb nemessége, minden, amit az ember akar, csak éppen nem opera”. – írta a *Genoveváról* Schumann tanítványa, Louis Ehlert.²²⁹

Geck egy helyen így fogalmaz: „Ha van feladata a modern idők művészetének, úgy az, hogy megkérdőjelezze a normalitás megértését”.²³⁰ Vagyis felveti annak a lehetőségét, hogy egy létező fogalom jelentését bíráljuk felül és adott esetben kitágítsuk ahelyett, hogy nem normálisnak bélyegezzünk valamit vagy valakit, ha bizonyos vonatkozásokban nem fedí le a fogalom használatban levő jelentéstartalmát. Számomra kérdés, hogy Schumann meg akart-e felelni azoknak az elvárásoknak, amelyek fennálltak és -állnak az operával szemben, vagy pedig a német opera megújítását sokkal tágabban értelmezte. Eltekintve a megkérdőjelezhető – és Wagner által meg is kérdőjelezett – dramaturgiai megoldásoktól, Harnoncourt felfogása, miszerint a *Genoveva* „egy nagy szimfónia”, illetve „lélekdráma”, figyelemre méltó.

²²⁹ I.m., 152.

²³⁰ Geck, *Robert Schumann*, 57.

4. Kórusballadák

4.1. A négy ballada keletkezési körülményei

Schumann kórusballadái időben ugyan később keletkeztek, mint a továbbiakban általam tárgyalt a capella kórusra írt darabjai, mégis, Schumann és Wagner operájának rövid összevetése után ésszerűnek tűnik ezen a ponton a nagyobb szabású, zenekart és szólistákat is felvonultató műveivel folytatni a dolgozatomat. A kórusballadákat gyakran tekintik Schumann ambiciózus operatervei melléktermékének vagy az azt helyettesítő kis formátumú műfajnak.²³¹ Négy ilyen művet alkotott, mindet 1850 után Düsseldorfban, városi zeneigazgatóként töltött szolgálati ideje alatt.²³²

A négy ballada és keletkezési idejük:

- op. 116, Der Königssohn, Ludwig Uhland azonos című balladája alapján, 1851. április 25-27 (vázlatok), 1851. május 7/12, illetve május 26-tól június 30-ig (partitúra), bemutató: 1852. május 6., Düsseldorf,²³³
- op. 139, Des Sängers Fluch, szintén Ludwig Uhland azonos című költeménye alapján, 1851. júniustól decemberig (szöveg), 1852. január 1/2-től 6-ig (vázlatok), január 10-től 19-ig (partitúra), bemutató: 1857. február 28., Elberfeld,²³⁴
- op. 140, Vom Pagen und der Königstochter, Emanuel Geibel azonos című balladája nyomán, 1852. június 6., illetve 18-tól 22/23-ig (szöveg és vázlatok), július 19-től szeptember 7-ig (kidolgozás), majd október 2-ig (zongorakivonat két kézre, No. 2-4.), bemutató: 1852. december 2., Düsseldorf,²³⁵
- op. 143, Das Glück von Edenhall, Ludwig Uhland azonos című balladája nyomán, 1853. február 27-től március 9-ig (vázlatok), március 12-ig kidolgozás, március 15-től 18-ig (zongorakivonat két kézre), bemutató: 1854. október 23., Lipcse.²³⁶

²³¹ Eva Maria von Adam-Schmidmeier: „Vom Pagen und der Königstochter. Vier Balladen nach Emanuel Geibel für Solostimmen, Chor und Orchester op. 140”. In (szerk.: Helmut Loos): *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke II.* (Lilienthal: Laaber-Verlag, 2005.) 333. o.

²³² Mind a négy kórusballada szövegkönyve megtalálható fordítással együtt a függelékben.

²³³ Onno Tiemens: „Der Königssohn. Ballade nach Ludwig Uhland für Soli, Chor und Orchester op. 116”. In (szerk.: Helmut Loos): *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke II.* (Lilienthal: Laaber-Verlag, 2005.) 226.

²³⁴ Markus Waldura: „Des Sängers Fluch. Ballade nach Ludwig Uhland für Soli, Chor und Orchester op. 139”. In (szerk.: Helmut Loos): *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke II.* (Lilienthal: Laaber-Verlag, 2005.) 329.

²³⁵ Eva Maria von Adam-Schmidmeier: „Vom Pagen und der Königstochter”, I.m., 333.

²³⁶ Helmut Loos: *Das Glück von Edenhall. Ballade nach Ludwig Uhland für Männerstimmen (Soli und Chor) und Orchester op. 143.* In (szerk.: Helmut Loos): *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke II.* (Lilienthal: Laaber-Verlag, 2005.) 344.

Ezekből az adatokból látszik, hogy az első, op. 116-os ballada felvázolása és az utolsó op. 143-as zongorakivonatának befejezése között kevesebb, mint két év telt el úgy, hogy erre az időszakra esik többek között az op. 147-es Missa sacra és az op. 148-as Requiem születése is.

Amellett, hogy a balladák bizonyos értelemben helyettesíthették az opera grandiózus műfaját Schumann számára, e művek keletkezésének háttérében gyakorlati szempontok is mérvadóak. Ezekkel a kompozíciókkal a düsseldorfi zenei élet „nem teljes estét kitöltő világi kórus-zenekari művek” iránti igényét elégítette ki, „ami a kórus egyesületek együttműködését szolgálta a városi hangversenybérletekben”.²³⁷ Az ilyen bérletes koncerteken elvárás volt egy olyan kórustétel, ami a helyi amatőr kórusok számára hangilag győzhető volt, és amely alkalmas volt arra, hogy gyakorlott, ám kevésbé képzett szólisták is közreműködjenek benne. Ma már nehéz elképzelni, de ezeknek a koncerteknek velejárója volt az élőképek állítása az elhangzó zenéhez, ez szintén befolyásolhatta mind a szövegválasztást, mind a megzenésítés módját.²³⁸

„A megzenésítendő szövegeknek a társasági és a politikai miliőnek egyaránt meg kellett felelniük” – írja Hansjörg Ewert a *Schumann Handbuch*-ban. Ennek fényében különösen elgondolkodtató, hogy Schumann a négy balladából háromhoz Ludwig Uhland költeményt választott. Heike Jacobsen²³⁹ disszertációjában hosszan foglalkozik a kérdéssel, hogy igazuk van-e azoknak a kritikusoknak, akik Schumannt politikai értelemben passzívnak látják élete utolsó éveiben, a forradalom leverése után. A tény, hogy Schumann Uhland szövege mellett döntött háromszor is, Jacobsen szerint önmagában felér egy cáfolattal, mert amennyiben apátiába esett volna, úgy a forradalom kudarcába való beletörődés lenne kiérezhető ezekből a művekből.²⁴⁰ Uhlandról tudjuk, hogy költőként 1820 körül visszavonult, de politikailag aktív volt, 1848/49-ben képviselőként dolgozott a frankfurti össznémet parlamentben.²⁴¹ Tehát abban az időszakban, amikor Schumann az ő költeményeihez nyúlt, Uhland nevéhez feltétlenül hozzákapcsolódott politikai tevékenysége.

²³⁷ Hansjörg Ewert: „Die großbesetzten vokal-instrumentalen Werke. Chorballaden.” In: Ulrich Tadday (szerk.): *Schumann: Handbuch*. (Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2006.) 514.

²³⁸ I.h.

²³⁹ Heike Jacobsen: *Robert Schumanns Chorballaden nach Texten von Ludwig Uhland*. Inaugural-Dissertation. Heidelberg: Ruprecht Karls Universität, 2001. (Kézirat)

²⁴⁰ Jacobsen, *Robert Schumanns Chorballaden nach Texten von Ludwig Uhland*, i.m., 32.

²⁴¹ Györffy Miklós: *A német irodalom rövid története* (Budapest: Corvina Kiadó, 1995.), 86-87.

A meghiúsult forradalom után, a kémkedés és cenzúra időszakában, a kórusballadák megzenésítéséhez egy közismerten demokratikusan orientált költőt választani – véleményem szerint Schumann részéről már önmagában felért egy üzenettel a kortársai számára [...] ²⁴²

4.2. A kórusballadák ismertetése, elemzése

4.2.1. Der Königssohn

Schumann első balladájában, a *Königssohn*ban a politikai dimenzió egyértelműen kimutatható. ²⁴³ Jacobsen három lehetséges allegóriát vázol fel, ezek közül egy a politikai, de az ő meglátása szerint is ez a meghatározó.

A ballada cselekménye: az öreg király élete alkonyán úgy dönt, hogy birodalmát két idősebb fia között osztja fel, a harmadik, legkisebb királyfinak pedig kérésére három hajót és egy rozsdás koronát ad. A legfiatalabb fiú útra kel, hogy meglelje saját királyságát, ám a viharban hajótörést szenved. Csodával határos módon megmenekül, és ismeretlen partra úszik, és az idegen földre úgy tekint, mint új birodalmára, melyet a tenger választott számára. A parton egy halással találkozik, aki nem érti, miért kutatja a tengert, ha nem fog halakat. Ám az ifjú királyi kincseket pillantott meg a tenger mélyén. Előrevetíti, hogy legyőzi az oroszánt, majd a sast. A következő részben azonban már a nőikar elbeszéléséből tudjuk meg, hogy a királyfi betörte az erdőben száguldó vadlovat, és ez a tette meggyőzte az idegen ország népét, hogy ő az az uralkodó, akire oly régóta várnak. Itt azonban nincs vége a történetnek, mert a királyfinak még meg kell törnie egy átkot: egy hatalmas, rögsz sziklára mászik fel, aminek tetején egy sárkány alszik. Az ifjú megcsókolja háromszor a sárkányt, ami visszaváltozik azzá a szépséges nővé, aki az átok beteljesülése előtt volt. A királyfi menyasszonyával tér vissza az emberek közé, a romok alól gyönyörű királyi palota emelkedik. A felkelő nap sugaraiban izzó trón előtt egy öreg vak énekes, a fényességtől visszanyerve szeme világát, hattyúdalában dicsőíti a királyi párt.

A balladák keletkezési idejének felsorolásából kitűnik, hogy Schumann április 25. és 27. között készítette el a *Königssohn* vázlatait. Moritz Hornnak (1814-1874) írt leveléből azonban az is kiderül, hogy csak a fináléig készült el, amihez segítséget kért:

²⁴² Jacobsen, Robert Schumanns Chorballaden nach Texten von Ludwig Uhland, i.m., 4.

²⁴³ Hansjörg Ewert: „Die großbesetzten vokal-instrumentalen Werke. Der Königssohn.” In: Ulrich Tadday (szerk.): Schumann: Handbuch. (Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2006.) 515.

Nemrég komponáltam a Königssohn című balladát Uhlandtól, szólóénekesekre, kórusra és zenekarra, - de csak a végéig, amelyen változtatni kellene. Talán ismeri a költeményt, vagy el is küldhetem. A jobb zenei hatás érdekében ugyanis az énekesnek az *und wird nicht satt der Herrlichkeit und Fülle* (és nem lesz elege a dicsőségből és a bőségből) szövegrész után magának kell énekelnie, de nem haldokolva, hanem a gyógyulásának és az imént látott pompának magasztalásában – és a kórus csatlakozzon a végén a dicsérethez. Összességében ne legyen több mint 3 négysoros versszak.^{244 245}

Az, hogy Schumann Horn közreműködését kéri a zárójelenet szövegének megalkotásában, nem jelenti azt, hogy a korábbi részekben ne eszközölt volna kisebb módosításokat. Ezek az átalakítások részben a szöveg ritmusába való beavatkozást jelentettek, mint például az elíziós *Sonn'* (nap) szó *Sonné*-re történe kiegészítése a kórus első versszakában, vagy egy ezzel ellentétes irányú rövidítés a 43. ütemben, ahol az eredeti „rostige” (rozsdás) szót „rost'gé”-re korrigálta.²⁴⁶ A szöveg dramatizálása szempontjából fontos változtatás még, hogy a 6. versszakban, a 78. ütemben Schumann elhagyja az *inquit* formulát, vagyis az „azt mondta” szövegrészt, helyette rögtön direkt beszédben szólaltatja meg a királyfit. Ezáltal az elbeszélő beszédmódot aktivizálja, dramatizálja. Ezekhez hasonló módosításokkal a darab folyamán később is találkozhatunk.

Visszatérve a mű végének átalakításához, Horn mindenesetre eleget tett Schumann kérésének és május 29-én kelt levelében konkrét javaslattal állt elő, melyet Schumann helyeselt és június 9-i válaszában tovább pontosította elképzeléseit:

Az „és nem lesz elege a dicsőségből és a bőségből” szövegrész után az énekesnek - a már befejezett darab zenei felépítése szerint - négy versszakot kell kezdenie Uhland költeményének 8. számú részével azonos metrumban, majd egy általános kórus következik, amelyet szintén más versmértékben lehetne írni, és amelynek tartalma is a királyi pár dicsérete lenne. Ha lehetséges, hogy közelebb kerüljenek Uhland modorához a nyelvi kifejezésben, ami bevallottan nagyon sajátos, az minden bizonnyal az egész javát szolgálná.²⁴⁷

²⁴⁴ F. Gustav Jansen (Szerk.): *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge.* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904.) 34.

²⁴⁵ Kiemelés Schumanntól

²⁴⁶ Jacobsen, *Robert Schumanns Chorballaden nach Texten von Ludwig Uhland*, i.m., 9.

²⁴⁷ Jacobsen, *Robert Schumanns Chorballaden nach Texten von Ludwig Uhland*, i.m., 7.; idézet innen:

A két idézett levélrészlet rávilágít arra, hogy Schumann-nak mennyire fontosak voltak a befejezések és a kórus e helyeken játszott szerepe. Uhland versében a tömeg csak a 6. rész végén szólal meg, Schumann művében a 4., 5. és 6. részt is kórus zárja.

Az eredeti tervekhez képest aztán az öreg énekes hatyúdálának említése közvetve mégiscsak szerepel a szövegben: „A szem most meglátta a legnagyobb pompát, most éneklem utolsó, legszebb dalomat [...]”. Ettől eltekintve Schumann tartotta magát abbéli korábbi elképzeléséhez, hogy az énekes valóban előlép és maga énekli dalát, a végső megvalósításban a kóruskal karöltve.

A másik beavatkozás a szerkezetbe a szöveg felosztásában mutatkozik meg. Uhland balladája nyolc számozott részből áll, Schumann ezt hatra csökkenti úgy, hogy összefogja a 2. és 3., illetve a 4. és 5. részeket.

Az említett nagy szerkezeti változtatások és a kisebb módosítások mellett még egy fontos technikát alkalmaz Schumann. Azokban az esetekben, amikor valamit hangsúlyozni szeretne, bizonyos szövegrészleteket rövidebb-hosszabb ideig ismételtet, elsősorban a kóruskal. Ezzel egyrészt eléri, hogy ezek a kiemelések nagyobb nyomatékot kapjanak, másrészt arra a jelenségre enged asszociálni, mikor a tömeg kiabálásában bizonyos szavak jobban kiválnak a többi közül. Erre példa az 5. számú, a sárkány kiszabadítását ábrázoló jelenet, melyet a kórus ujjongása zár. Ezen a ponton Uhland költeményében nem szerepel a tömeg, ennek megfelelően ez a szöveg sem hangzik el. Schumann megzenésítésében visszanyúl az előző jelenet befejezéséhez, és az uhlandi „Heil uns! er ist's, der König ist's, Den wir erharret so lange!” (Üdv! Ő az, a király, kire oly régóta vártunk!) szöveget így bővíti ki: „Heil! Heil, unser König ist's, Heil, unser König ist's, Heil, unser König ist's, Heil, unser König, Heil! Heil! Heil! den wir so lang, den wir so lang erharret, Heil, unser König ist's, Heil, unser König ist's, Heil! Heil! Heil, Heil, er ist's, Heil! Heil, unser König ist's!”²⁴⁸

Azáltal, hogy kibővült az 5. jelenet a kórus dicsőítő énekével, illetve amiatt, hogy egy melankolikus-introvertált, narratív befejezés helyett Schumann megszólaltatja az énekest, majd a kórus szájába adja a záró sorokat, a hangsúly eltolódik a zenei feldolgozásban az eredeti balladához képest.²⁴⁹ A kórus megnövekedett jelentősége megfelel Schumann azon törekvésének is, hogy olyan művet alkosson, mellyel nagyobb tömegeket tud megszólítani.

Hermann Erler (szerk.): Robert Schumanns Leben. Aus seinen Briefen geschildert, II. (Berlin: Verlag Ries & Erler, 1887.), 142.

²⁴⁸ A szöveg hasonlóképpen folytatódik még további 56 ütemen keresztül.

²⁴⁹ Jacobsen, *Robert Schumanns Chorballaden nach Texten von Ludwig Uhland*, 11.

Jacobsen a következőképpen foglalja össze a librettónak azokat a szövegfeldolgozási típusait, melyek a Hornnal való levelezésben nem kerülnek említésre:

1. Elízió – motivikus-logikus, illetve hangzás szempontjából megalapozott,
2. az *inquit* formula („azt mondta:”) kihúzása – a dramatizálást szolgálja,
3. a váltakozó párbeszéd-versszakok egymásba fűzése – a szöveg realista, természetes eleveenségét idézi, a szöveget dramatizálja,
4. A kettőzés és ismétlés szövegismétlő eszközei – a dramatizálást és a szemléltetést szolgálják, lelkesítőnek, igenlőnek hatnak, és ezen a helyen értelmező hangsúlyként kell érteni Schumann-nál,
5. egész szövegblokkok betoldása (nép kórusa) – a hallgató számára egyfajta vetítővászonként funkcionál az azonosításhoz, dramatizálja a jelenetet, rámutat Schumann balladaértelmezésére.²⁵⁰

Mint említettem, Jacobsen három értelmezési lehetőséget vázol fel a Königssohnnal kapcsolatban. Kísérletet tesz arra, hogy a balladát keresztény, politikai és romantikus allegóriaként magyarázza.

A balladára meseballadaként tekint, egyrészt a mágikusnak a valóság dimenziójába való bevonása miatt, másrészt a szerkezet hármas tagolódása okán, mely megfelel a mesék szerkezeti sablonjának:

- bevezetés – a királyfi útra kel,
- tárgyalás – hajótörés, megmenekülés, az állatok megszelídítése,
- befejezés – a sárkánnyá változtatott lány megmentése, az új királyság megtalálása.²⁵¹

A hármas szám szimbolikája az egész művön végigvonul – három fiú, három hajó, három csók –, ami a keresztény allegóriának megfelelően szent számként utal a Szentháromságra. A vadlóval vívott, valamint a sárkány megmentéséért folytatott küzdelem apokaliptikus képeket idéz. Az oroszlán és a sas kettős állatként jelenik meg Dante *Isteni színjátékában*. A halász Jézus fiatalkori alakjára, az ujjongó fogadtatás, melyben a nép részesíti a királyfit, ugyanakkor Jézus jeruzsálemi bevonulására emlékeztet. A fényesség motívuma a ballada végén szintén egyfajta megdicsőülésként értelmezhető.²⁵²

²⁵⁰ I.m., 10.

²⁵¹ I.m., 12.

²⁵² I.m., 13.

Amennyiben politikai allegóriaként tekintünk a balladára, úgy a lemenő nap által megvilágított birodalom, majd a hajók elsüllyedése a régi rend letűnését szimbolizálják, míg a romokból felemelkedő palota és a hajnali pírban izzó trón képe a dicsőséges jövőt, az új rendet jeleníti meg.^{253 254}

Az új királyt mindenekfelett az különbözteti meg, hogy nem odahelyezett tekintély által (örökletes monarchia), hanem a személyes morális tekintélye és a nép elismerése által válik királlyá (választókirályság). Ez megfelel Uhland saját politikai elképzelésének, amiért egész életében kiállt.²⁵⁵

Uhland maga így fogalmazott:

Ez a sötét oldal, ahogy hiszem, abban áll, hogy a felelőtlen, örökletes uralkodó csak az egységes és állandó állami tekintély megszemélyesített fogalma, allegorikus lény, a kormányzás fikciója, nem természetes igazság. Mivel nem személyes jellemzői, hanem öröklési joga miatt hívják hatalomra, ezért a felelős tanácsosoknak ki kell állniuk az utóbbiak helyes használata mellett.²⁵⁶

A történet tehát, melyben a legkisebb királyfi nem öröklés útján, hanem saját érdemei alapján válik egy birodalom királyává a nép akaratával egyetértésben, hűen tükrözi Uhland és egyben Schumann álláspontját is.

A harmadik értelmezési lehetőség a romantikus allegória, mely alapján a „Königssohn balladája ezoterikus »mesés képi nyelven« írja le a személyiségfejlődés útját a szabad egyéniségig, melynek legmagasabb lépcsője a szív felébresztése, azaz a romantika értelmében: a költői ember”.²⁵⁷ Ebben az összefüggésben a mese alakjai a lelki és szellemi erők megszemélyesítői, míg az állatok az ösztönök megtestesítői.²⁵⁸

Az atyái trónján ülő király a tradíciókhoz való ragaszkodást képviseli, az alkonypírban fénylő köntös, a lemenő napként ragyogó korona pedig azt jelenti, hogy valami újnak kell következni, mert a régi elfáradt. A legkisebb királyfi döntése, hogy

²⁵³ I.m., 14.

²⁵⁴ Korábban utaltam rá, hogy a hajnalpír-metaphora, mint a forradalom szimbóluma az 1700-as évek végén nagyon elterjedt volt. Lásd Safranski, *Romantika*, 35.

²⁵⁵ Jacobsen, *Robert Schumanns Chorballaden nach Texten von Ludwig Uhland*, 14.

²⁵⁶ I.m., 14. (Lásd a 38. lábjegyzetet.)

²⁵⁷ I.m., 15.

²⁵⁸ Friedel Lenz: *Bildsprache der Märchen* (Stuttgart: Verlag Urachhaus, 1976.), 15.

három hajó és egy rozsdás korona birtokában felkerekedik és új birodalmat keres, az autonóm személyiség kifejezése.

A fiú a szabad személyiséget jelenti, mely az ősi énből fejlődik ki: az Ént. A fiúnak ki kell menni a világba – ki kell alakítania a saját véleményét a világról –, feladatokat és próbákat kell kiállnia, tapasztalatokat szereznie, megtalálni a lélek birodalmát, feleségül venni a szüzet. Modern kifejezéssel: az Énnak magasabb Énné kell válni és átlényegülni. A mese néha három fiúról szól, három bátyról szól. A szabad Én-személyiség kibontakozásához az emberiségnek bizonyos időre volt szüksége, mint ahogy az egyes emberben is hosszabb fejlődési időszakot igényel. Az individualizálódás először az érzékelésben kezdődik, az érzésekben. Az érzékelő, érző ember az első fiú és báty – az Én az érzésekben. Aztán kialakult a gondolat. A megértő-gondolkodó ember a második fiú és báty – az Én a gondolkodásban. Az akaró ember a harmadik és legfiatalabb fiú és báty – az Én az akarásban.²⁵⁹

A királyfi vízre szállásával egy új ős-szimbólum jelenik meg.

Víz: A lélek elemének szimbóluma, egy olyan tudatra utal, amely túlmutat az érzéki korlátokon. A lélek ős-ölében érzések "kavarognak", szenvedélyek "dúlnak".²⁶⁰

A felszabadult lelki erők a vihar képében legyőzik a királyfit, aki újjászületik a tenger öléből.

A hazámat azonban
Rég elvesztettem.
Először gyenge anyám,
A földi szült meg engem:

De most megszült második anyám,
Az erős tenger, újra.
Óriás karjaiban ringatott
Engem és bátyáimat.²⁶¹

²⁵⁹ I.m., 295.

²⁶⁰ I.m., 276.

²⁶¹ Uhland: *Der Königssohn*. 3. rész, 3-4. versszak, saját fordítás

Az, hogy „a rozsdás korona arany koronává változott, egy belső érés döntő jelei”,²⁶² ám a királyfi mégsem válik még királlyá, ahhoz további próbatételek várnak rá. Még le kell küzdenie az ösztöneit képviselő királyi állatokat, „a gondolatok és érzelmek lelki erejét”²⁶³ szimbolizáló oroszlánt és a sast:

Mily fenségesen lépked az oroszlán!
Rázza sörényét a levegőben.
Királyi parancsa keresztülzúg
Erdőkön és szakadékokon.

De le fogom győzni
Lándzsával az erős kézben,
Vállam köré tekerem
Arany köpenyét.

A sas, a király, felemelkedik,
Boldogan suhan,
Koronaként lenyújtózkodik
az aranyló nap.

De a felhők közt magasan
Fog rá vadászni és leszúrja
Szárnyas nyilam,
Hogy aztán lábaimhoz ereszkedjen.²⁶⁴

Ezután pedig az erdőben száguldó vadlovat kell betörnie. „A ló uralása az intelligencia erejének szimbólumaként azt jelenti, hogy szabadon tudja kezelni a gondolatot.”²⁶⁵ A királyfi tehát tudatának irányítása alá hajtotta lelki és szellemi erejét, így alkalmas arra, hogy a nép királyaként ismerje el. Ahhoz azonban, hogy elfoglalhassa helyét a trónon, meg kell találnia királynéját és birodalmát. A sárkány megváltása az átok alól vezeti el végül a királyt igazi sorsához, csak ezután emelkedik ki a romokból a birodalmat, az Ént jelképező királyi palota.

„Ha ezen a helyen véget érhetne a meseballada, akkor mese lenne”²⁶⁶ – és valóban, a királyfi történetét illetően nincs hiányérzetünk, szellemi-lelki fejlődésének arra a pontjára ért, ahol képes a szabad és felelősségteljes döntések meghozatalára. Innen azonban „a

²⁶² Jacobsen, *Robert Schumanns Chorbballaden nach Texten von Ludwig Uhland*, i.m., 16.

²⁶³ I.m., 17.

²⁶⁴ Uhland: *Der Königsohn*. 5. rész, saját fordítás

²⁶⁵ Jacobsen, *Robert Schumanns Chorbballaden nach Texten von Ludwig Uhland*, i.m., 18.

²⁶⁶ I.h.

tekintet iránya a királyfi új királlyá való fejlődésének következményeire irányul”,²⁶⁷ a trón a felkelő nap sugaraiban izzik, melynek képében egy fényes jövő sejlik föl. A vak öreg gyógyulása emellett azt jelképezi, hogy a „költői szabad ember nemcsak önmagát szabadítja fel [...], hanem »az az átfogó feladata van, hogy mint felkent és szeretetet sugárzó művész foglalkozzon a természettel, azt megváltsa, a merev formákba való dermedtségéből megszabadítsa és átalakítsa a szellemi szabadság működési módjává«”.²⁶⁸

A ballada tehát egyrészt politikai nyilatkozat, másrészt a szabad emberré váló személyiség fejlődéstörténete is egyben.

Schumann hitt benne, hogy a kórusballadával új utakat nyitott. Valóban, ebben a műfajban Mendelssohn *Első Walpurgis-éje* volt az egyetlen kortárs darab, „bár az rendelkezett vallásos felhangokkal, még ha ezek pogány és öskelta leírások voltak is”.²⁶⁹ Ebben az időszakban viszont született más alkotás is ebben a műfajban, Niels Gade dán zeneszerző (1817-1890) 1854-ben írta az *Erlkönigs Tochter* (op. 30) című balladáját, Max Bruch német komponista (1838-1920) *Schön Ellen* című műve pedig 1867-ben keletkezett.²⁷⁰

Elisabeth Mott tanulmányában rámutat, hogy bár a műfaj újdonságnak számított, Schumann számos olyan megoldást alkalmaz a művön belül, amivel korábbi kompozícióiban is találkozni lehet. A nyitókórus népdalszerű megfogalmazása például nagyon hasonlít az op. 67/1. *Der König von Thule* karakteréhez (lásd 1a és 1b kottapélda), az azt követő párbeszéd pedig a *Paradicsom és a Peri* II. részének narratíváját idézi.²⁷¹

Nº 1. Der König von Thule.
(J. W. v. Goethe.)Componirt 1849.

Langsam, ernst.

Sopran.
Alt.
Tenor Solo.
Tenor.
Bass.

Es war ein Kö-nig in Thu-le gar treu bis an das Grab, dem ster-bend sei-ne Ruh-le ei-nen

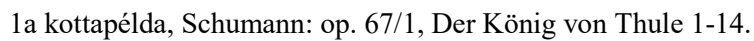
²⁶⁷ I.h.

²⁶⁸ I.m. 19., idézet innen: Pietro Archiati: *Karma. Gnade und Freiheit im täglichen Leben*. (Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1998.), 98.

²⁶⁹ Maxine Elisabeth Mott: *The Choral Works of Robert Schumann (1810-1856)*. PhD disszertáció. Birmingham: University of Birmingham. 1991. (Kézirat) 312.

²⁷⁰ Loos, *Das Glück von Edenhall, Robert Schumann Interpretationen II.*, i.m., 344.

²⁷¹ Mott, *The Choral Works of Robert Schumann*, i.m., 312.



Mein erster und mein zweiter Sohn, auch

wiesin.kende Sonne die Kro.ne.

wiesin.kende Sonne die Kro.ne.

dim. **B**

R. S. NN.

1b kottapélda, Schumann: op. 116, Der Königssohn/1., nyitókórus 12-32. (részlet)

További példaként említi a 2. szám nőikari duettjét, mely a *Rose Pilgerfahrt Ei Mühle* kezdetű, hasonló szólambeosztású duettjére, illetve a *Requiem für Mignon* 2. számú, szoprán és alt szólóra írt kettősére enged asszociálni; valamint szintén a 2. jelenet vihart megjelenítő ütemeit, mely a *Manfred*-ből idézi Arimánész szellemeinek himnuszát (No.7.).²⁷²

A ballada zeneileg nem folyamatos, a tételek nem kapcsolódnak szorosan egymáshoz, azonban Schumann biztosít egyfajta harmóniai összefüggést azáltal, hogy a tételek záróakkordjának legfelső hangját a következő tétel hangneméhez közös tengelyként használja. Így a következő hangnemi kapcsolatok jönnek létre: B – d, C – a, A – fisz, Fisz – h, H – G. Mott szerint Schumann igazi vívmánya a zenekar használatát, a harmóniai újításokat és a motivikus egységet érintik. Schumann itt visszatér ahhoz a zenekar-kezelési irányhoz, amelyet már a *Periben* alkalmazott, és amelytől például az *Adventsliedben*, illetve a *Neujahrsliedben* eltért. Ez a zenekar-kezelési mód lehetővé tette, hogy a zenekar a vokális szereplőktől független szerepet játszasson a zenei folyamatokban, és ne csak kettőzze adott esetben a kórus szólamait.²⁷³

A zenekar kórustól való független kezelése már vizsgálat tárgya volt Wagner és Schumann operáinak összehasonlításakor. A többlet, amit a *Königssohn* esetében a zenekar hozzátesz a vokális szólamokhoz, nem feltétlenül jelent hátsó gondolatokat vagy elfojtott érzéseket, inkább egyfajta hangfestő, ábrázoló szerepet tölt be. Albert Dietrich a következőképpen emlékszik vissza Schumann-nal 1852-ben, a *Königssohn* próbája után folytatott beszélgetésére:

Május 4-e [...] esti koncertpróba a Kürt'schen Saal-ban. – A B-dúr szimfónia próbái alatt Schumann asszony mellett ültem. Utána énekeltük először a *Königssohn*t (op. 116) zenekarral. [...] Próba után Schumann-nal maradtam Cürtéknél vacsorára. – Egy üveg pezsgő mellett megünnepeltük a *Königssohn* első nagy próbáját. – Schumann sokat beszélgetett velem a műről. A kezdet a tartott harsonákkal és a 3 trombita-akkorddal olyan számára, mint egy ünnepélyes állami esemény, miután a hajó elsüllyedt, és mialatt a királyfi kiúszik a partra, néhányszor rövid, csodálatos oboa, klarinét stb. akkordok hangzanak fel a basszus zúgásából, mintha időről időre a királyfi fehér vállai bukkannának fel a tenger hullámaiból. Végül a fényes trombitahangzatoknál teljesen kiemelkedik a hullámokból és énekel: Egy királyfi stb. A nőikarban (fisz-moll), ahol a királyfi hőstetteit (a vadló

²⁷² Mott, *The Choral Works of Robert Schumann*, i.m., 315-321.

²⁷³ Mott, *The Choral Works of Robert Schumann*, i.m., 325-330.

megszelídítése) stb. írják le, Schumann kornettekét és pisztonokat alkalmaz. – Ezek hangzásában van valami vad, félig állati, ami itt meglehetősen hatásos. És így osztott meg velem a mester egy derűs, eleven beszélgetésben olyan dolgokat, amelyek engem nagyon érdekelnek.²⁷⁴

1839-ben, amikor Ludwig Rellstab (1799-1860) zenekritikus a Kinderszenen (op. 15) programszerű mozzanatáról elítélően nyilatkozott, Schumann tiltakozott:

Ez bizonyára azt jelenti, hogy odaállítok egy visító gyereket, és utána kikeresem a hangokat. Fordítva van. De nem tagadom, hogy komponálás közben néhány gyerekfej lebegett előttem; a feliratok azonban természetesen később keletkeztek, és nem többek, mint finom útmutatás az előadáshoz és a megértéshez.²⁷⁵

Ez egyrészt azt jelenti, hogy alapvetően nem programszerűen gondolkodott a zenéről, hanem az úgynevezett abszolút zenét képviselte, másrészt azt, hogy a szöveg és a zene kapcsolata viszont nagyon fontos volt számára, erre igyekszem rávilágítani majd az a capella kórusművek elemzésekor.

A következő kottapélda a Dietrich beszámolójában körülírt szakaszt mutatja be, ahol az emelkedő fúvós akkordok a királyfi vízből kibukkanó vállait jelenítik meg.

The image shows a musical score for a piano and voice. The piano part is written for the right and left hands. The right hand has a prominent, rising melodic line, which is described in the text as representing the rising waves of the water. The left hand provides harmonic support. The voice part is a solo, with lyrics in German. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, f), articulation (accents), and performance instructions (Solo, p dolce). The lyrics are: "Ver-sunken, wehe, Mast und Kiel, der".

²⁷⁴ I.m., 334.o., Albert Dietrich naplójából, idézet innen: Wolfgang Boetticher: *Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk*. (Berlin: Hahnfeld, 1941.), 336.

²⁷⁵ Geck, *Robert Schumann*, i.m., 94.o.,

Fl.
Hob.
Cl.
Fag.
Pos.
Perk.
pian.
Sopr.
Alt.
Tenor.
Bass.

SchifferRufverscholl - len! Doch sich! werschwimmt dort her - bei, um den die Wo - gen

R.S. 88.

2a kottapélda, Schumann: op. 116, Der Königssohn/ 2., 69-88.

Mott logikusan jegyzi meg, hogy ebből a beszámolóból arra lehet következtetni, hogy Schumann egyéb helyeken is hasonlóan járt el, és példákkal is szolgál erre vonatkozóan.²⁷⁶

Sehr lebhaft.

Violine I.
Violine II.
Bratsche.
Sopran.
Alt.
Tenor.
Bass.
Violoncell.
Contrabass.

Im Wal - de - läuft ein wil - des

Sehr lebhaft.

²⁷⁶ Mott, *The Choral Works of Robert Schumann*, i.m., 337-340.

2b kottapélda, Schumann: Der Königssohn/ 4., 1-5., részlet

Mott további példákkal is szolgál, például a 2. számban a tengeri vihar jelenetét kísérő vonós tremolókat és a csellószólam rohanó tizenhatodait, vagy az 5. tétel széles ugrásait, melyek a zord szikla röögösségére utalnak.

Ezekhez hasonló zenei megoldás a 2. számban a szoprán szólam feltűnően nagy hangközökben bővelkedő dallama, ahol a kórus a királyfi fuldoklásáról számol be. (2c kottapélda)

2c kottapélda, Schumann: Der Königssohn/ 2., szoprán szólam 49-62.

Schumann Mott által említett újításai közül a motivikus egységet emelném még ki, melynek kiterjedtsége jelentősebb a többi kórusballadához képest. A téma előfordulásait a következőképpen veszi számba Mott:



3a kottapélda, Der Königssohn/ 1. 38. ütem, a királyfi-motívum első megjelenése a királyfi színrelépésekor.



3b kottapélda, Der Königssohn/ 2. eleje, a királyfi útra kel.



3c kottapélda, Der Königssohn/ 2., 78. ütem, a motívum „kimerült verziója, ahol a királyfi a partra úszik.



3d kottapélda, Der Königssohn/ 2. vége, 55. ütem, ahogy a király fia jogot formál új királyságára.



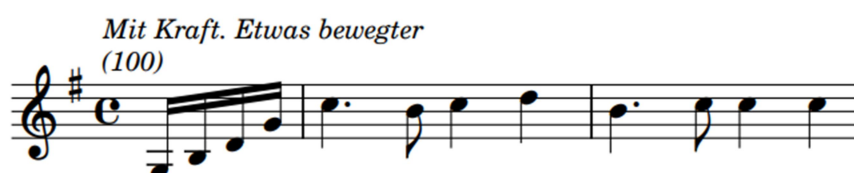
3e kottapéllda, Der Königssohn/ 3., 133. ütem, bevezetés



3f kottapéllda, Der Königssohn/ 3., 2. ütem, a motívum kíséri a királyfit a magabiztos jóslatokkal egy időben.



3g kottapéllda, Der Königssohn/ 5., 29. ütem, a motívum az örvendező kórus előtti átvezető szakaszban.



3h kottapéllda, Der Königssohn/ 6., 100. ütem, a motívum a fináléban (újabb örvendező kórus)²⁷⁷

²⁷⁷ Mott, *The Choral Works of Robert Schumann*, i.m., 342-345.

4.2.2. Des Sängers Fluch

A második, op. 139-es *Des Sängers Fluch* (Az énekes átka) című ballada szintén nem mentes politikai felhangoktól. Schumann második balladáját az alt szóló visszaemlékezése foglalja keretbe, a narratív első szám után a szereplők megelevenednek, és az elbeszélő pozícióból a direkt beszéd formáján keresztül közvetít Schumann. Az előhangon és az utóhangon kívül az alt szólista egyedül a harmadik számban jut elbeszélő szerephez, egyébként ezt a funkciót a történet további részében a kórus, illetve az egyik szereplő, az öreg hárfás tölti be. Az emlékezés, mely körülöleli a cselekményt, egyben biztosítja a balladai homályt: mindez „régiben történt”.²⁷⁸

A történetben egy kegyetlen király zenészeket hívat felesége országából, hogy felvidítsák asszonyát, aki az idegen birodalomban rideg férje mellett elvesztette életkedvét. Egy ifjú énekes, és egy öreg hárfás érkezik az udvarba, apa és fia. Az ifjú szorong, hogy hangja nem éri el a hatást, mestere azonban bátorítja. Kettőjük párbeszédéből kiderül, hogy az énekes ismeri a királynőt ifjúkorukból:

Ihr mahnt mich recht,
ich kenne wohl ihr Leid,
das klingt so bang herüber
aus unsrer Jugendzeit!
Dahin die sel’gen Träume,
mich fasst ein tiefes Weh,
da sich die Stunde naht,
wo ich sie wiederseh’!

*Igazat mondasz,
jól ismerem a fájdalmát,
olyan nyugtalanul visszhangzik
az ifjúságunk idejéből!
Odalettek a boldog álmok,
mély fájdalom kerít hatalmába,
most hogy közeleg az óra,
amikor újra láthatom!*²⁷⁹

²⁷⁸ „Es stand in alten Zeiten” – a ballada kezdősora.

²⁷⁹ Részlet a második jelenet szövegéből, saját fordítás.

Elsőnek a fiatal énekes az öreg hárfakísérete mellett egy provance-i stílusú dalt énekel, mellyel elvarázsolja az udvar népét. A király megelégedi, és olyan dalt rendel, mely a férfikeblet megborzongatja, amelyben a kard szava dönt, és vérre vérrel válaszolnak. Az öreg bárd engedelmeskedik és egy olyan dalt énekel, amely leleplezi a király egy korábbi gyilkosságát, melyről elvileg senki sem tudhat. A király árulást emleget és a kórus narrációjából tudjuk meg, hogy elsápad, és „ennek nem lesz jó vége”.²⁸⁰ A királynő menteni próbálja a helyzetet, és azt kéri, ezúttal énekeljenek a férfi erényről és a hősi hírnévről. A két zenész duettje azonban „forradalmi szabadságnyilatkozatra ragadtatja a hallgatóságot”.²⁸¹ A király természetesen éktelen haragra gerjed és el akarja zavarni a zenészeket, de a királynő ismét békíteni próbál. Ezúttal meg is nevezi a dalt, ami oly kedves a fiatakorából – *Entsagung* (Lemondás) –, és most hallani szeretné az ifjútól. A király figyelmezteti a fiút, hogy ezúttal gondolja meg, mit énekel, majd felszólítja, hogy kezdje el. Az énekes belekezd a szerelmes dalba, melybe aztán bekapcsolódik maga a királynő, és a közös éneklés közben elfeledkeznek a nyilvánosságról. Mindezt az öreg bárd kommentálásából tudjuk meg, ahogy azt is, hogy a király dühében megragadja a kardját. A duett végére az ifjú egyedül marad beleloallva magát a szerelmi vallomásba, mely tragédiába torkollik: a király leszúrja. A tömeg – kórus – és a királynő megrendül, ezután már csak az alt énekes elbeszéléséből tudjuk meg, hogy az ifjú mestere karjában hörögve meghalt. Az ráborítja kabátját és lovára fekteti, így hagyja el a palotát, de a kapuban még hárfáján kísérve a pusztulás és feledés átkát énekli a királyra és annak birodalmára. A művet a kórus homofón, gyászzenét idéző ritmikájú hangjai zárják, az átok beteljesülését megjelenítve.

Schumann azt a Richard Pohl (1826-1896) kérte meg Uhland balladájának átdolgozására, aki a tervezett Luther-oratórium szövegén is dolgozott. Pohl érezte, hogy ez a Lutherhez képest mellékes dolog, 25 évvel később viszont úgy fogalmazott, hogy a „Sängers Fluch nagy és hálátlan” feladat volt.²⁸²

Az eredeti Uhland-költeményben párbeszéddek egyáltalán nincsenek, a hárfás jut szóhoz kétszer: először a negyedik versszakban beszél az ifjúhoz, másodszor a végén három versszakban szór átkot a királyra és birodalmára. Rajta kívül a királynak van mindössze egy mondata. Mindez azt jelenti, hogy jelentős átdolgozásra volt szükség ahhoz,

²⁸⁰ Az alt szóló első szavai: *Es stand in alten Zeiten*

²⁸¹ Hansjörg Ewert: : „Die großbesetzten vokalinstrumentalen Werke. Des Sängers Fluch.” In: Ulrich Tadday (szerk.): *Schumann: Handbuch*. (Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2006.), 517.

²⁸² Mott, *The Choral Works of Robert Schumann*, i.m., 348.

Fűri Anna: Dramatikus elemek Robert Schumann a capella kórusműveiben és zenekari kíséretes balladáiban

hogy Schumann-nak dramatizált szöveg álljon rendelkezésére. A Pohnak küldött tervezetből kitűnik, hogy milyen változtatásokra gondolt, és hogy ezekből később mi valósult meg.

I. Kórus és szólók

Es stand in alten Zeiten - bluhender Genoss.

II. Duett (körülbelül 10 sor összesen)

Öreg ember és fiatal

Nun sei bereit - steinern Herz.

III. Recitativo – szoprán

Schon stehen - zum Ohre schwoll.

Együttes

Öreg ember. Fiatal. Király. Királynő. Kórus.

(Alaposan kiterjeszteni.)

IV. Recitativo

Und wie vom Sturm zerstoben - Gärten gellt:

V. Hárfa

Weh Euch!

VI. Kórus

Alte hat's gerufen - Das ist des Sangers Fluch.²⁸³

Ez a vázlat sok egyezést mutat a tényleges librettóval. A II., IV. és VI. jelenet ebben a formában valósult meg, az I. jelenet végül az alt szóló elbeszélése lett, eleinte talán a *Königssohn*hoz hasonlóan a kórusnak szánta a bevezetés narrációját. Ehhez hasonlóan a III-ban is az alt kapja a recitativót a végső verzióban, a szoprán szólót meghagyja a királynő hangjának.²⁸⁴

Uhland verziójában a királynő egy rózsát dob az énekesnek, ez váltja ki a király féltékenységi rohamát, melynek hevében megöli az ifjút. Schumann ehelyett egy nagy együttest kér ezen a helyen Pohl-tól, ahol a szólisták és a kórus is szerephez jut. Pohl kötelességének érezte, hogy teljesítse Schumann kívánságát, későbbi visszaemlékezésében így ír erről:

²⁸³ Mott, *The Choral Works of Robert Schumann*, i.m., 349.

(A német szövegek az adott részek kezdő és záró sorait jelzik.)

²⁸⁴ I.h.

Az elsőt ő adta fel; a másodikat én magam;²⁸⁵ úgy éreztem, fogadalmat tettem, hogy ezt a harmadik kísérletet véghezviszem, hogy Schumann bizalmát igazoljam; persze tudtam előre, hogy kevés köszönetet kapok majd érte és még kevesebb lesz a velejáró hírnév.²⁸⁶

Az eredeti versben nem esik szó annyi dalról, mint amennyi Schumannék változatában megszólal, és egybe is mosódnak, nincs olyan hangsúlyos szerepük, mint a zenei feldolgozásban.

Húrjába csap a Vén most, a csapás mesteri,
Mind gazdagabb a hangzat, amint a húrt veri;
Aztán az Ifju Dalnok égtiszta hangja szól,
A Véné szellemek mély kórusa – oly komor.

Dalukban boldog aranykor, tavasz és szerelem,
Szabadság, férfierény és minden mi jó, mi szent,
Mind az, mi jeles, mitől csak feszül emberkebel,
Mind az, mi nemes, magasztos, emberszivet nevel.

Az udvari nép körben minden gúnyt félrelők,
Sok nagylegény letérdel mind Istenünk előtt;
A királyné keblében vágy és nosztalgia,
S róla a lantosoknak egy rózsát dob oda.

"Népem csábígtattatok, most meg a nőmet is?"
A király teste reszket, tombol, őrvöng, dühös.
Kardját odahajítja, ifjú kebelbe hat,
Abból nem arany ének: buzog most vérpatak.²⁸⁷

Ami Uhlandnál négy versszak, az Schumann-nál a 4-10. jelenetet felölelő részt jelenti, tehát sokkal nyomatékosabb és kidolgozottabb, mint a versben. Ez alatt a hét szám alatt hallhatunk egy provance-i stílusú dalt az ifjú előadásában (No.4), majd az öreg bárd egy „férfias, véres” gyilkosságról énekel (No.7), ezt követi a szabadságról szóló himnikus,

²⁸⁵ Utalás a meghiúsult *Braut von Messina* projektre és a tervezett, de szintén meg nem valósult Luther-oratóriumra

²⁸⁶ Mott, *The Choral Works of Robert Schumann*, i.m., 350.

²⁸⁷ Israel Efraim fordítása, teljes szöveget lásd a Függelékben.

lázító duett (No.9), és végül a gyilkosságba torkolló szerelmi kettős (No.11). A közbeeső számok átvezető szerepet töltenek be, továbbblendítik a cselekményt: egyszer a kórus kommentál, aztán a király reagál, illetve utasít, máskor a királynő próbálja menteni a menthetőt.

Pohl átköltésében a politikai tendencia világosan felerősödik, az énekes pár által előadott Szabadság-dalban ez áll:

Mikor körös-körül felzeng „Szabadság! Anyaföld!”,
Nincs ének, mely szebben hangzik az ember fülének;
A harcban, ahol szent zászló lobog,
Ott választja a férfi magának a legszebb sorsot.
A népnek megváltás, ahol ez a dal felzeng!
Jutalom a hőseknek, akik ennek a népnek születtek!
Hamarosan virágzik a tavasz, hamarosan az arany béke,
Lágy szellőkkel és szelíd dalokkal.²⁸⁸

A „Szabadságdal a régi időkből” valójában a jelenre utal.²⁸⁹

Ezek a zárt betétek kifejezetten hosszúak – 84, 60, 114, illetve 64 ütemesek, a két középsőhöz a király és a királynő, valamint a kórus reakciója is hozzáadódik –, némelyikük több versszakos. Joggal érezheti tehát a hallgató túl terjengősnek, mintha a fókusz nem lenne annyira céltudatos, mint például a *Königssohn*-nál, jóllehet Schumann így is magára haragította Pohl azzal, hogy jelentősen megrövidítette az idevonatkozó részeket.

[...] a Sängers Fluchhoz készített szövegem ismételt rövidítése nem volt elfogadható számomra. Schumann egyszerűen kívágta a nagy együttest a középső jelenetből (a király, a királynő, az ifjú és a hárfás kvartettje kórusral), azt az együttest, mely előrevetíti a katasztrófát – véleményem szerint a drámailag legkiéleztettebb számot – és a helyére néhány szót illesztett prózában, amit már nem volt lehetőségem megváltoztatni, mert Schumann már megzenésített, de valahogy versemértékbe kellett rendeznem, a verssorokba rendezésről nem is beszélve.²⁹⁰

A fentiek alapján elmondhatjuk, hogy Schumann komoly erőfeszítéseket tett annak érdekében, hogy egy alapvetően elbeszélő szöveget dramatizáljon, ezért szólalnak meg

²⁸⁸ saját fordítás

²⁸⁹ Geck 11. fejezet közepe

²⁹⁰ Mott, *The Choral Works of Robert Schumann*, i.m., 355.

maguk a szereplők, ezért osztja a narratív szerepet hol az alt szólóra, hol a kórusra, hol a hárfásra és ezért halljuk kihangsúlyozva a király belső gondolatait is. A zárt dalbetétek kifeszített pillanatként funkcionálnak, és bár az arányokat illetően kétségeket ébresztenek, a rendeltetésüket betöltik. Ezek a dalok indítanak el egy folyamatot az érzelmi dimenzióban, egy reakcióláncot, mely a szerelmi duett hatására fokozódik fel a tettelegességig. A *Genovevában* hasonló szerepet szánt Schumann a dalbetétnek: itt Genoveva és Golo kettőse válik az elfojtott érzelmek katalizátorává, ez után vall szerelmet Golo és fordítja azt gyűlöletbe az elutasítás hatására.²⁹¹

4.2.3. Vom Pagen und der Königstochter

Az időrendben harmadik ballada az egyetlen, amelyhez Schumann nem Ludwig Uhland költeményt választott. Emanuel Geibel (1815-1884) *Vom Pagen und der Königstochter* című, négy balladából álló alkotását Richard Pohl ajánlotta Schumann figyelmébe düsseldorfi látogatása során, még mielőtt elkészült volna a *Sängers Fluch*.²⁹² Schumannt a vers azért is érdekkelhette, mert a történet első részét Mörike költeménye alapján már korábban megzenésítette a capella vegyeskarra az op. 67-es *Romanzen und Balladen* sorozat második darabjaként.²⁹³ Pohl úgy vélte, Geibel verse úgy, ahogy van, megzenésíthető és nem szorul átdolgozásra. Végül jó pár hónappal később kezdett csak Schumann komolyan foglalkozni a ballada komponálásával, és bár a szerkezeten nem változtatott, a szöveget illetően számos módosítás végrehajtására volt szükség, mielőtt a vázlatok írásába kezdett.^{294 295}

Az első ballada cselekménye: míg a király vadászik az erdőben, a királylány és az apród eltévednek. Az apród, kihasználva, hogy kettesben maradt a királylánnyal, szerelmet vall. A lány „nem mond se igent, se nemet”, de rózsát szakít a fiúnak, és „az apród karjai közt a világról és a királyról elfeledkezett”.²⁹⁶

Az első nagy változás az eredeti szöveghez képest, hogy Schumann betold egy férfikari vadászórúst. Ehhez egy korábban már feldolgozott szöveget használ fel Heinrich Laube vadászbreviáriumból.^{297 298} Az első feldolgozás az 1849-ben született op. 137-es

²⁹¹ Ewert, „Die großbesetzten vokale-instrumentalen Werke. Des Sängers Fluch.”, i.m., 518.

²⁹² Mott, *The Choral Works of Robert Schumann*, i.m., 430.

²⁹³ Lásd bővebben az 5.3.1. fejezetben, a 161. oldaltól.

²⁹⁴ Mott, *The Choral Works of Robert Schumann*, i.m., 430-431.

²⁹⁵ Az eredeti vers és Schumann változata megtalálható fordítással együtt a Függelékben.

²⁹⁶ Idézet a szövegből.

²⁹⁷ Heinrich Laube: *Jagdbrevier*. (Lipscse: Georg Wigand's Verlag, 1841.); 197.

Fűri Anna: Dramatikus elemek Robert Schumann a capella kórusműveiben és zenekari kíséretes balladáiban

férfikari *Jagdlieder* füzet első darabja, melyben az öt versszakból négyet zenésített meg. Geibel balladájába csak egy versszakot illesztett be.

A második nagy változás már az eredeti Geibel-szöveg átstrukturálását jelenti, ugyanis a királylány és az apród jelenetét párbeszéd formájában dolgozza fel.

Geibel:

Sie schreiten hinein in den tiefen Wald,
Da sind so schattig die Lauben,
Da singt von Liebe die Nachtigall,
Und girren die Turteltauben.

Da sprießt die rote, die wilde Ros'
In grünen Finsternissen;
Da beut am Grund das frische Moos
Der Lieb' ein Ruhekissen.

*Besétálnak a sötét erdőbe,
Ott oly árnyékosak a lugasok,
Ott a csalogány a szerelemről énekel,
És gerlék búgnak.*

*Ott nyílik a piros, a vad rózsza
A zöld sötétségben,
A talajon friss moha kínál
Pihenőpárnát a szerelemnek.*²⁹⁹

Ugyanez ez a rész Schumann balladájában:

Prinzess

Komm, lass' uns wandeln im tiefen Wald!

Page

Wie sind so schattig die Lauben!

Prinzess

Und hörst du die süsse Nachtigall?

²⁹⁸ Mott, *The Choral Works of Robert Schumann*, i.m., 432.

²⁹⁹ Geibel 1. rész 8-9. versszak, saját fordítás

Page

Und die girrenden Turteltauben?

Prinzess

O schau' die rothe wilde Rose,
Wie im grünen Moos sie blüht,...

Page

O gleich der rothen wilden Ros'
Mein Herze brennt und glühet!

Prinzess

...schau' die rothe wilde Ros',
Ich pflück' sie dir, geliebter Mann!

Page

An meinem Herzen heft ich sie an!

Prinzess

Und hörst du die süsse Nachtigall?

Prinzess und Page

O traulich Minnen, selig Loos!

Hercegnő

Gyere, sétáljunk az erdő mélyén!

Apród

Mily árnyasak a lugasok!

Hercegnő

És hallod az édes csalogányt?

Apród

És a bűgő gerléket?

Hercegnő

*Ó, nézd, a piros vadrózsák
Hogy virítanak a zöld mohában...*

Apród

*Ó, a piros vadrózsához hasonlóan
Ég és izzik a szívem!*

Hercegnő

*...nézd a piros vadrózsát,
Leszakítom neked, szeretett férfi!*

Apród

A szívemre tűzöm!

Hercegnő*És hallod az édes csalogányt?****A hercegnő és az apród****Ó, édes szerelem, áldott sors!*³⁰⁰

Schumann feldolgozásában tehát a két nyolcsoros, elbeszélő versszak egy tizenöt soros dramatizált párbeszéddé válik.

Azt, hogy pontosan ki végezte a módosításokat, nem lehet biztosan tudni. A tény, hogy Schumann a saját neve mellett nem tüntetett fel senkit, aki a végső szövegváltozatért felelős lett volna, elvileg jelentheti azt, hogy Schumann maga alakította át a szöveget. Ennek ellentmond Schumann eddigi gyakorlata, miszerint a kis korrekciókon kívül csak legvégső esetben vállalta maga a szöveg mélyebb átdolgozását, ahogy például a *Genoveva* esetében történt, illetve a *Peri* írásakor vállalkozott erre. Mindenesetre kérdés, hogy ha valaki közreműködött a szöveg összeállításában, akkor miért nem került fel a neve a címlapra? Mott Dietrich von Nielót nevesíti, mint lehetséges szerzőtársat, egy düsseldorfi énekest, akinek a neve 1852 júniusában felbukkan Schumann naplójában a balladával összefüggésben. Reinick nevét Schumann annak idején nem tüntette fel a *Genoveva* címlapján, mert csalódott a munkájában. Feltételezhető, hogy itt is valamilyen incidens van a háttérben. Egy lehetséges magyarázat szerint Nielo azért volt nemkívánatos személy Schumannéknál, mert köze volt ahhoz a bizottsághoz, mely megpróbálta rávenni Schumannra, hogy adja fel karmesteri állását.³⁰¹

A második részben a király kilovagol az apróddal a sziklás partra és faggatni kezdi. Először a rózsáról érdeklődik, aztán a hajtincsről, melyet a mellkasára tűzve visel, majd végül a gyűrű kerül sorra. Az első két alkalommal még sikerül kibújni a gyanúsítás alól, de a gyűrűt felismeri a király, és haragjában megöli, majd lelöki a fiút a szikláról a tengerbe, „mostantól udvaroljon a sellők királynőjének”.³⁰²

Ahogy az első részben, úgy itt is az alt szólistái a narratív szerep, mintegy keretszerűen bevezeti és lezárja a tételt. Schumann változatában szerepel egy hozzáadott második versszak az elején, ami még vészjóslóbbá teszi az előttünk álló jelenetet:

³⁰⁰ Schumann op. 140/1. 139-155.ü., saját fordítás

³⁰¹ Mott, *The Choral Works of Robert Schumann*, i.m., 435-436.

³⁰² Robert Schumann: *Vom Pagen und der Königstochter*, No. 2, 105-109.ü.

Sie sind hinauf am Ufersteg
 In Schweigen dumpf geritten;
 Blutrunden aus uralter Zeit
 Steh'n droben eingeschnitten.

*Lovagoltak felfelé a parti úton
 Tompa hallgatásban;
 Ősidők vérrúnái
 Vannak rávésve.³⁰³*

A továbbiakban egészen a gyilkosságig nincs szerepe a mesélőnek. Schumann végig a király és az apród párbeszédére fókuszál, az inquit – „azt mondta” – formulát teljesen kiiktatja.

Geibel:

Der König spricht zum Pagen sein,
 Er spricht's in finsterem Mute:
 »Wer gab das Röslein dir, Gesell,
 Das Röslein auf deinem Hute?«

»Das Röslein gab die Mutter mir,
 Da sie mich ließ in Sorgen!
 Ich stell's in Wasser jede Nacht,
 So blüht es jeden Morgen.«

Sie reiten entlang an der blauen Bucht,
 Die Woge murr't eintönig,
 Die Möwen fliegen kreischend auf,
 Zum andern fragt der König:

»Wes ist die Locke, die ich sah
 An deine Brust geschlungen,
 Da dir vorhin vom scharfen Ritt
 Das Reitwams aufgesprungen?«

³⁰³ Saját fordítás.

»Das ist meiner Schwester lichtbraun Haar,
So fein und weich wie Seiden!
Es duftet süß wie Rosenöl,
Sie weinte drauf beim Scheiden.«

*A király az apródjához beszél,
Baljós hangon szólítja meg:
„Ki adta neked azt a rózsát, legény,
a rózsát a kalapodon?”*

*„Azt a rózsát az anyám adta nekem,
Mikor aggódva búcsúzott tőlem!
Minden éjjel vízbe teszem,
Így minden reggel újra virágzik.*

*Lovagolnak végig a kék öböl mentén,
Egyhangúan morog a hullám,
A sirályok vijjogva felrepülnek,
Másodszor ezt kérdi a király:*

*„Kié a hajtincs, amit
Mellkasodra kötve láttam,
Amikor az imént a vad lovaglástól
szétnyílt a lovagló lebernyeged?”*

*„Ez a nővérem világosbarna haja,
Oly finom és lágy, mint a selyem.
Oly édesen illatozik, mint a rózsaoaj,
Ráhullatta könnyeit, mikor elváltunk.”³⁰⁴*

Ez a rész Schumann-nál:

Király (komor kifejezéssel)
*Királyodnak, te apród,
Mondd most el bátran:
Ki adta neked azt a rózsát, legény,
A rózsát a kalapodon?*

³⁰⁴ Geibel 2. rész, 2-6. versszak, saját fordítás.

Apród

*Azt a rózsát az anyám adta nekem,
Mikor aggódva búcsúzott tőlem!
Minden éjjel vízben teszem,
Így minden reggel újra virágzik.*

Király

*Kié a hajtincs, amit
Mellkasodra kötve láttam,
Amikor az imént a vad lovaglástól
Szétnyílt a lovagló lebernyeged?*

Apród

*Ez a nővérem világosbarna haja,
Oly finom és lágy, mint a selyem.
Oly édesen illatozik, mint a rózsaoaj,
Ráhullatta könnyeit, mikor elváltunk.³⁰⁵*

Ha jelen vannak a szereplők, nincs szükség arra, hogy minden esetben jelezzük, ki fog épp megszólalni, mert feleslegesen lassítaná a cselekményt, emiatt rövidült a párbeszédész rész, míg a bevezető kibővült. A tragédia után az alt szoló zárja le a tételt.

Még egy érdekesség, hogy a második rész szövegi változtatásai között megjelenik az úgynevezett bowdlerizálás.³⁰⁶ Schumann egy helyen a *Lust* (vágy, kék) szót *Muth*-ra (bátorság) cseréli – „und wagtest du in frecher Lust” (És te arra vetemedtél, pimasz kék közepette) helyett „Ha! Wagtest du in frechem Muth” (Úgy! Ha te pimasz bátorságodban...) szerepel –, mert „olyan szöveget keresett, amely női fülek számára alkalmas volt”.³⁰⁷

A harmadik ballada a vízben úszkáló tengeri sellők körében játszódik, akik játék közben rátalálnak az aranyhajú apród holttestére. A sellők királynője Nádszakállt, egy sellő férfiút kér meg, hogy a csontokból hárfát készítsen, aki a húrokhoz a királynőtől kér majd aranyhaját.

³⁰⁵ Saját fordítás.

³⁰⁶ bowdlerizálás: Thomas Bowdler (1754-1825) orvos nevéből származik a kifejezés. Bowdler *Family Shakespeare* című kötetéről ismert, amelyet családi használatra készített, elhagyva, illetve kicserélve az olyan kifejezéseket, amelyekről úgy vélte, hogy nem valók női, valamint gyermeki füleknek. Lásd: <https://www.britannica.com/biography/Thomas-Bowdler>

³⁰⁷ Mott, *The Choral Works of Robert Schumann*, i.m., 433., idézet Richard Pohltól

Az előzőekhez hasonló változtatások mellett új szövegbeli módosulások is megjelennek a harmadik részben. Az első tételben a férfikar jutott szerephez a vadászórusban, itt a nőikar jeleníti meg a sellőrajt, ez egyben azt is jelenti, hogy részben átveszi a mesélő szerepét, másrészt folyamatos interakcióban marad a Meermann-nal – „Dank, Meermann!” (Köszönet, sellő!) –, amíg az készíti a hárfát, és a végén a hárfa hangja által megbabonázott hallgatóságot is a kórus testesíti meg. A mesélő szerepében egy basszus szóló is közreműködik, ő jelenti be Nádszakállt, illetve Nádszakáll maga kommentálja később a hárfakészítés fázisait szemben az eredeti verzióval, ahol az elbeszélőtől tudtuk meg az ezzel kapcsolatos részleteket.

A zárótétel a királyi palotában játszódik, sűrögnek a szolgák, nagy ünnepség zajlik épp: a királylány esküvője egy idegen királyfival. A hercegnő sápadt és visszafogott, a királyfi pedig bármily délceg és csinos, az apród nyomába se érhet. Hirtelen minden elnémul, mert a kastély előtt a Meermann hárfázik, akinek utat kell engedni. A tenger felől érkező zene hallatán a királylány szíve megszakad, a király remeg, az idegen királyfi pedig elmenekül a palotából.

Ebben a negyedik balladában minden olyan szövegmódosítást alkalmaz Schumann, amit már az előzőekben is. Ahol lehetőség van rá, ott rögtön megszólaltatja az adott szereplőt, az elbeszélő részt direkt beszédre változtatja, a kórus továbbra is narrál, de visszatér az alt szólista is hasonló szerepben. Ő lesz majd, aki a *Sängers Fluch*hoz hasonlóan közreműködik a búcsúzásban és lekerekíti a történetet. Ami újdonság, hogy Schumann egy helyen fel is cseréli a versszakokat. Geibel versében a harmadik versszakban az elbeszélő mondja el, hogy bármily szép is a vőlegény, az apród sokkal szebb volt nála. Schumann-nál ez átkerül a ballada végére, amikor a királylány meghallja a sellő hárfá-zenéjét, és ő maga mondja ki ezeket a szavakat, így félreérthetetlenül az okozza a halálát, hogy szembesült az érzéseivel és a fájdalomtól meghasadt a szíve.

Nem említettem azokat az apró változtatásokat, amikkel már a korábbi balladáknál is találkoztunk, úgymint bizonyos szótagok elnyelése, illetve kiéneklése, valamint számos esetben szavak kicserélése, felcserélése elsősorban ritmikai szempontok miatt.

A négy ballada teljesen elkülönül egymástól nemcsak azért, mert formailag zártak, hanem mert zeneileg teljesen különböző karakterűek. Schumann balladáival kapcsolatban kifogásként merül fel a zene hangfestő funkciója. Ewert így fogalmaz:

A balladák hangját egy áttetszően rétegzett és Schumannra nem jellemző módon zenekari hangfestés fogja meghatározni, ami bizonyos esztétikai fenntartásokat ébreszt.³⁰⁸

Majd néhány sorral lejjebb hozzáteszi:

Éppen ebben a műben azonban a képszerűség annyira alapvetően hozzátartozik a kompozíciós tervezéshez, hogy Schumann Geibel négy összetartozó balladáját egy képeskönyvként négy zenei, éppen a mindenkori hangjuk által precízen egymástól elhatárolt képből állítja össze.³⁰⁹

Érdekes, hogy Ewert a képeskönyv metaforát alkalmazza, és nem állítja párhuzamba a saját megállapításával, amit az előző bekezdésben tesz, miszerint az akkori előadások velejárója volt, hogy a zeneművekhez élőképeket állítottak. Tehát annak, hogy Schumann balladáinak hangját tőle szokatlan módon a hangfestés határozza meg, lehet az is az oka, hogy egy vizuális élményt kellett fokoznia és kiegészítenie a zenével, bizonyos értelemben alkalmazott zenét kellett komponálnia. Az operák összehasonlításakor tettem azt a megjegyzést, hogy ma már természetes, hogy megkülönböztetünk színházi és filmes látásmódot, és ha csak közvetve is, de utaltam arra, hogy elképzelhető, hogy Schumann látásmódja egy olyan vizuális dimenzióknak felel meg, amely nem fedi le teljesen a színpadi látásmódot. Az operájával kapcsolatban ez inkább az erős szimbolika miatt merült fel bennem, itt viszont számomra úgy tűnik, hogy egyfajta zenei operatőri láttatásról van szó, melynek jelenlétét megmagyarázzák a műfaj – élőképek állítása – sajátos elvárásai.

Egy apa ellenzi a lánya kapcsolatát, és ha kell, erőszakkal is távol tartja egymástól a szerelmeseket. Nehéz elképzelni, hogy Schumann-nak ne jutott volna eszébe a balladák olvasása során saját küzdelme Friedrich Wieckkel, Clara apjával; melynek végén egészen a bíróságig kellett menniük, hogy végül hivatalosan is egy pár lehessenek.

Ebben a történetben is hangsúlyosan jelenik meg a víz-elem, mint a tudatalatti szimbóluma: ide taszítja a király az apród holttestét, így fojtja el ezzel kapcsolatos lelkiismeret furdalását. Az, hogy az utolsó részben a Meermannnt nem lehet feltartóztatni, utat kell engedni neki, azt jelzi, hogy olyan erővel állunk szemben, melyek ideig-óráig megkerülhetők, de végül utolérnek.

³⁰⁸ Hansjörg Ewert, *Schumann: Handbuch*, i.m., 513.

³⁰⁹ I.h.

Hatásosan működik kétfajta művészet szembeállítása: az egyik funkcionális megerősítő művészet, ami a társadalmat igazolja, a másik egy önálló művészet, ami máshonnan ered, öntörvényűen szól, ahogy a hullámok zúgása, és a természet lelketlen közömbösségét játssza ki az emberi értékrenddel szemben.³¹⁰

4.2.4. Das Glück von Edenhall

Schumann negyedik és egyben utolsó kórusballadája írásakor visszatért Ludwig Uhlandhoz, akinek *Das Glück von Edenhall* című költeményét Richard Hasenclever düsseldorfi orvos közreműködésével zenésítette meg.³¹¹

A történetnek ezúttal van annyi valóságalapja, hogy a címadó *Glück von Edenhall* – eredeti angol nevén *The Luck of Edenhall* – egy létező, színes rajzolattal díszített üveg pohár, mely a Közel-Keleten készült és a 15. század közepén került házasság révén a cumbriai székhelyű Musgrave család birtokába, Edenhallba. A legenda szerint a család akkori lakója meglepett egy csapat tündért, amint egy forrás közelében játszadoztak. A nem várt látogató megijesztette őket, a tündérek eltűntek hátrahagyva a festett kristály poharat, és távoztukban azt jövendölték, hogy ha a serleg eltörik vagy leesik, akkor oda Edenhall boldogsága – „If this cup should break or fall, Farewell the luck of Eden Hall”.³¹²

Schumann-nak ez a balladája több szempontból is eltér az előzőektől. Jóval rövidebb, mint elődei, és egy egybefüggő tétel az egész. Csak férfi szereplők vannak benne, ami igaz a kórusra is, Schumann csak férfikart használ ez alkalommal. Ez természetesen a történet jellegéből is fakad. Semmilyen elbeszélő szerepet nem oszt ki, párbeszédek és monológok fordulnak elő a darabban. Az eredeti angol verzióban a lord fájdalommal, de beleegyezik, hogy a vendégek igyanak a serlegből, mert úgy hitték, ez jobban segíti megőrizni a szerencsét, mintha elzárva tartják a kristályt. Uhland költeményében erre nincs utalás, itt a mulatozás csúcspontján kerül elő a serleg, a lord öreg szolgájának határozott tanácsa ellenére. Az urat arra buzdítják, hogy koccintson a pohárral,

³¹⁰ Hansjörg Ewert, *Schumann: Handbuch*, i.m., 519.

³¹¹ Mott, *The Choral Works of Robert Schumann*, i.m., 456. Hasenclever szervezte meg Schumann Endenichbe való távozását. (Lásd ugyanitt.)

³¹² Glyn Davies: „New Light on the Luck of Edenhall.” *Burlington Magazine* 152/1282 (2010. január): 4-7.

4. https://www.academia.edu/24321457/New_Light_on_the_Luck_of_Edenhall

amitől megreped a kristály, leomlik a fal és ezzel egyidejűleg ellenség ront be a várba, akit Schumann meg is szólaltat.³¹³

Az az említett tény, hogy Schumann nem alkalmaz elbeszélőt, hanem végig direkt beszédmódban énekelteti szereplőit, arra engedne következtetni, hogy a szövegen mélyreható átalakításokat kellett végezni. Ezzel szemben viszonylag egyszerűen oldották meg ezt a kérdést. A második versszak például, ami Schenk (öreg szolga, csapos) reakcióját írja le, a következőképpen néz ki a két változatban:

Uhland:

Der Schenk vernimmt ungern den Spruch,
Des Hauses ältester Vasall,
Nimmt zögernd aus dem seidnen Tuch
Das hohe Trinkglas von Kristall,
Sie nennen's: das Glück von Edenhall.

*A csapos kelletlenül hallgatja a beszédet,
A ház legidősebb vazallusa
Habozva veszi elő a selyemből
A magas kristálypoharat,
Mit úgy hívnak: Edenhall szerencséje.*

Schumann:

Mit Zagen, Herr, erfüllt dein Spruch
mich, deinen altesten Vasall!
Sieh', wohl verhüllt in seidnem Tuch
birgt sich das Trinkglas von Krystall,
wir nennen's: Das Glück von Edenhall.

*Uram, félelemmel teljesítem szavad,
Én, legidősebb vazallusod,
Lásd, selyemkendőbe burkolva
rejtőzik a kristálypohár,
mit úgy hívunk: Edenhall szerencséje.*

Schumann, illetve Hasenclever hozzátold egy versszakot a balladához:

³¹³ Mott, *The Choral Works of Robert Schumann*, i.m., 455.

Vertilgt, vertilgt, ist Edenhall's Geschlecht
in Trümmern liegen Schloss und Wall,
Lasst künden nun nach Siegers Recht
mit schmetternder Trommete Schall
das Ende des Glückes von Edenhall.

*Elpusztult, elpusztult, Edenhall népe,
Vár és sáncok romokban hevernek,
Hirdessük hát a győztes törvénye szerint
Harsogó trombitahanggal, hogy
Edenhall boldogságának vége.*³¹⁴

Az új versszakhoz Schumann kifejezetten derűs, optimista zenét komponál impozáns fűvós állásokkal, ami kissé bizarrá teszi a befejezést, mintha hirtelen az ellenség oldalán találnánk magunkat.

Ha erről az utolsó kórusballadáról nem is mondható el, hogy konkrét politikai üzenete van, „a vokális és kórusművek komponálására és azok előadására való törekvésének indítékával együtt már világos lesz, hogy Schumann-nak »a kor politikai irányelveire adott művészi válasza« a nyilvánosság számára hatékony, nagy vokális formákban megnyilvánuló »népiességre, hatékonyságra és általános érthetőségre« való törekvésében látható”.³¹⁵

³¹⁴ Saját fordítás.

³¹⁵ Jacobsen, *Robert Schumanns Chorballaden nach Texten von Ludwig Uhland*, i.m., 25.

5. A capella kórusművek

5.1. Sechs Lieder für vierstimmigen Männergesang op. 33

Az op. 33-as *Sechs Lieder für vierstimmigen Männergesang* (Hat dal négyszólamú férfiénekre) 1840-ben, a közismerten Dalok évének nevezett időszakban keletkezett Schumann első kórusművéként, ez után az alkotói periódusa után jó ideig nem írt sem szóló énekhangra, sem énekegyüttesre.³¹⁶ Az is bizonyos ma már, hogy ezen a kórusfüzeten még az első dal – *Du bist wie eine Blume* – keletkezése, vagyis 1840. január 23-a előtt elkezdett dolgozni.³¹⁷ Annak, hogy miért épp ekkor fordult a férfikari kompozíciók felé, több oka van. Az egyik az 1839/40-ben, Schumann folyóiratában, a *Neue Zeitschrift für Musik*-ban zajló vita, melyet Eduard Krüger (1807-1885, zenetudós) robbantott ki azzal, hogy az „elburjánzott négyszólamú férfidalokat” „gyomként és túlzásba vitt divathóbortként” szidalmazta, és ezen véleményének kinyilvánítása után a kritikus olvasói reakciók nem sokáig vártak magukra. Schumann is hangot adott véleményének, mely szembehelyezkedett Küglerével, azzal, hogy ezekben a lapszámokban a vitára utaló mottókat választott az aktuális szám élére. 1840 januárjában Ferdinand Adolf Gelbcke (1812-1892) írt válaszlevelet Küglernek, akivel két ponton szállt vitába. Az egyik, hogy a világi dalok dalárdák formájában nem ártalmasak, hanem zenepedagógiaiilag épp ellenkezőleg, nagyon értékesek. A másik, hogy a használatos repertoár rossz példát ad, nem mond semmit az egész műfajról. „Amíg jobb nem lesz, amik a jobb célt követik, nincs mit veszíteni.”³¹⁸ A művészileg nem elég igényes repertoár felemlegetése bizonyára kihívást jelentett Schumann számára, aki nyilvánvalóan úgy érezhette, hogy képes lehet a jelenleginél magasabb színvonalú férfikari művek írására. Ezt az inspirációt erősíthette fel az a tény, hogy Mendelssohn is ebben az időszakban épp férfikari művek írásával foglalkozott, melynek egyrészt az állt a háttérben, hogy tagja volt a Lipcsei Dalkörnek, másrészt Ferdinand Hiller barátjának többhónapos látogatása, akivel egy tréfás vetélkedésbe fogtak:

Mendelssohnnek az a mulatságos ötlete támadt, hogy ugyanazt a költeményt kellene megzenésítenünk és az énekeseknek kell kitalálni, melyikünk írta az egyiket, melyikünk a másikat. Így is lett. [...] csak néha törte meg néhány vidám szó a csendet, a zongorát

³¹⁶ Thomas Synofzik: „Weltliche a capella-Chormusik. Kompositionen für den Leipziger Liederkrantz 1846.” In: Ulrich Tadday (szerk.): *Schumann: Handbuch*. (Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2006.), 462.

³¹⁷ Thomas Synofzik, „Weltliche a capella-Chormusik”, 460.

³¹⁸ I.h.

nem használtuk. [...] Elérkezett az este és a vállalkozás tökéletesen sikerült. [...] Később Mendelssohn elnézést kért, a dalok kiadásánál (Liebe und Wein op. 50/5) titokban egy másik befejezést komponált.³¹⁹

Ez a vers Julius Mosen *Der Zecher als Doctrinair* címmel megjelent költeménye volt, és lehetőséget adott a zeneszerzőknek humoros oldaluk bemutatására. Hiller visszaemlékezéséből kitűnik, hogy Mendelssohn ezt a művet megjelentette op. 50-es férfikari ciklusában. Ez volt az a sorozat, melyen ebben az időszakban (1839-1842) dolgozott, majd 1842-ben adtak ki Lipcsében, és amelyre egyfajta válaszként érkezett Schumann op. 33-as gyűjteménye, melyet az *Allgemeinen musikalischen Zeitung* kritikusa nem fogadott egyértelmű lelkesedéssel.³²⁰ Erre, valamint Mendelssohn és Schumann művének összehasonlítására a későbbiekben térek ki.

1. *Der träumende See* (Julius Mosen)

Der See ruht tief im blauen Traum
von Wasserblumen zugedeckt.
Ihr Vöglein hoch im Fichtenbaum,
Dass ihr mir nicht den Schläfer weckt!

Doch leise weht das Schilf und wiegt
Das Haupt mit leichtem Sinn,
Ein blauer Falter aber fliegt
Darüber einsam hin.

Az álmodó tó

*A tó vízi-virágokkal fedve
mélyen alszik kék álmában.
Madarai magasan fenn a lucfán,
hogy az alvót fel ne ébresszék!*

*De a nád finoman fűj
és a fej könnyed elmével ring,
ám egy kék lepke magányosan
átrepül felette.³²¹*

³¹⁹ I.m., 461.

³²⁰ I.m., 462.

³²¹ saját fordítás

A kötet kezdő darabja mindössze 18 ütem, mondhatni zenei fuvallat rövidségű. Ennek ellenére strófikus – a kötet egyetlen ilyen szerkesztésű tétele –, és a könnyedségét több zeneszerzői megoldásnak köszönheti. Mindkét versszak imitációsan indul, méghozzá a magasabb fekvésű tenor szólamokban, a szövegben szereplő vízi-virágok súlytalan lebegését megjelenítve. A darab legmélyebb pontját viszont meglepő módon már a második ütem második negyedén elérjük, ezt minden bizonnyal a basszus szólamban elhangzó „ruht tief” szöveg inspirálja. A nyújtott, illetve a $1 \over 7 \flat$ ritmus szinte végig jelen van, ami következik a német nyelv felütéses jellegéből, ugyanakkor egyfajta természetes hullámzást kölcsönöz a zenének. A négyszólamú legato karakter mindössze négy ütem hosszú, pontosan addig tart, amíg a vers a tavat láttatja alvó állapotában. Majd három ütem hosszan staccatot ír elő, utalva a szövegben megjelenő madarakra. Ennek fényében még izgalmasabb a kezdeti vízszerű lebegést ábrázoló legato és az azt követő ritmikus karakter szembeállítás.

Der träumende See.

Nº 1. *Zart, langsam. legato = a to leírása* J. Moser. Componirt 1840.

Tenor I. Der See ruht tief im blau-en Traum, von Was-ser-bla-men zu ge-derkt. Ihr

Tenor II.

Bass I. Der See ruht tief im Traum,

Bass II. Der See ruht tief im blau-en Traum, im blau-en Traum.

staccato = álom

Vöglein hoch im Fichten-baum, dass ihr mir nicht den Schlüfer weckt! Doch lei-se weht das Schilf und wiegt das

Doch lei-se wiegt das Schilf das

Doch lei-se wiegt das

4. kottapélda, Schumann: Der träumende See 1-10.

A nyolcadszünetek, illetve az ütem-egyen elhelyezett negyedszünetek – lásd a 7., 15. és 16. ütemeket – szintén az álom súlytalanság-érzetét hivatottak megteremteni.

Érdeemes megfigyelní más feldolgozásokat is. Carl Reinecke (1824-1910) háromszólamú, zongorakíséretes megzenésítésében az átkötések mellett a nyújtott ritmus szintén nagy szerepet játszik (5. kottapélda), Charles T. Griffes (1884-1920) pedig, aki 6/4-be helyezi szólódalát, egyrészt a jobb kéz szólamát negyed szünettel kezdí, másrészt összeköti az ütemvonalak előtt és után elhelyezkedő negyedeket, ami által elveszítjük első esetben a fő-, második esetben a melléksúly érzetét. Ezzel teremti meg a víz hullámlzásának súlytalan állapotát. (6. kottapélda)

Der träumende See.

Julius Moser.

(Zweistimmiger Canon in der Gegenbewegung mit einer freien Stimme.)

Carl Reinecke, Op. 100. Heft 1.

Lento.

1^{te} Stimme. *p* Der

2^{te} Stimme.

3^{te} Stimme. *p* Der

PIANO. *pp*

See ruht tief im blau - en Traum, von Wasser-blumen zu - ge - deckt. Ihr

Der See ruht tief im Traum, von Was - ser - blumen zu - ge - deckt. Ihr

See ruht tief im blau - en Traum, von Blu - men zu - ge - deckt. Ihr

5. kottapélda, Reinecke: Der träumende See 1-15.

To Miss Geraldine Farrar

Der träumende See

(Mosen)

The Dreamy Lake

English version by
Nathan Haskell Dole

Charles T. Griffes

Tranquillo, ma non troppo

Voice

Der See ruht tief im
An o - pal dream - en -

Piano

p dolce

blau - en Traum, von Was - ser - blu - men zu - ge - deckt; ihr Vög - lein hoch im
chants the lake, Where wa - ter - lily - ies gent - ly lie. Sing low! the slum - ber - er

6. kottapéllda, Griffes: Der träumende See 1-7.

2. Die Minnesänger (Heinrich Heine)

Zu dem Wettgesange schreiten
Minnesänger jetzt herbei;
Ei, das gibt ein seltsam Streiten,
Ein gar seltsames Turnei!

Phantasie, die schäumend wilde,
Ist des Minnesängers Pferd,
Und die Kunst dient ihm zum Schilde,
Und das Wort, das ist sein Schwert.

Hübsche Damen schauen munter
Vom bet Teppichten Balkon,
Doch die rechte ist nicht drunter
Mit der rechten Lorbeerkrone.

Andre Leute, wenn sie springen
In die Schranken, sind gesund;
Doch wir Minnesänger bringen
Dort schon mit die Todeswund.

Und wem dort am besten dringet
Liederblut aus Herzensgrund,
Der ist Sieger, der erringet
Bestes Lob aus schönstem Mund.

Dalverseny

*Dalnoknép gyűl össze most itt
S dal után dal zengedez;
Ez lesz csak a furcsa verseny,
Ez már furcsa torna lesz!*

*Képzelet a paripájuk,
Szilaj vérű, tomboló,
Védő pajzsuk a művészet,
Metsző kardjuk: büszke szó.*

*Szép nők állnak érdeklődve
Az erkélyen odafenn,
De a legszebb koszorúval
A legszebb nő nincs jelen.*

*Másnak, ha versenyre készül,
Lelke rendbe', teste ép, –
Ám sápadtan jó a dalnok,
Szíve halálsebben ég,*

S a ki ekkor, dala közben,

Lassan el tud vérzeni –

Az a győztes! koszorút a

Legszebb lányka nyújt neki...³²²

A *Minnesänger* az egyik olyan darab a gyűjteményben, ami alkalmat ad a humoros pillanatokra. Ennek természetesen Heine költeménye ágyaz meg, „aki kacsintó gúnnyal szenteli magát *Minnesänger* című költeményében (1820) egy olyan motívumnak, amivel a középkori dalköltészetben mindenhol találkozhatunk: az énekes sebzett szívével”.³²³ Cornelia Herberichs Manuel Braunnal közösen kiadott könyvében fejtegeti a szerelem és az erőszak motívumának összekapcsolódását a középkorban, ami az elérhetetlen szerelem miatt érzett kínok kettősségéből vezethető le: az átélt kínok testi képekkel való leírása, mint vérző, sebzett szív, melyek át nem élt élmények iránti vágyból táplálkoznak.³²⁴ Heine ezt figurázza ki versében, amit Endrődi Sándor fordítása csak részben ad vissza, ugyanis Heine – Endrődi fordításával ellentétben – többes szám első személyben fogalmaz az utolsó előtti versszakban, és ez a fajta behelyezkedés még mulatságosabbá teszi a dalversenyen való elvérezést, és megzenésítéskor, illetve előadáskor is több alkalmat kínál a játékra.

Az alapszituáció tehát egy dalverseny a lovagi tornák mintájára, ahol a költők képzeletükkel és szavaikkal sebzik saját magukat halálra, és aki a leghalálosabb sebet elszenvedve elvérez, a legszebb, azaz a legelérhetetlenebb nőtől megkapja a győztesnek járó koszorút.

Schumann, aki a *Dichterliebe* dalciklussal bizonyította, hogy Heine iróniáját méltó módon képes zeneileg kifejezni, már itt is hasonló eszközöket alkalmaz. Lendületes 2/4-ben indul a tétel, halkán, mintegy a közönség izgalmát kifejezve. A második versszakban azonban, a „képzelet” szónál ütemmutatót vált, innen egy versszak erejéig 3/4-ben folytatja, amitől teatrálisabbá válik a hangvétel, erre erősít rá *forte* dinamikai jelzéssel, a versszak végén pedig a sforzatóval, a hangsúlyokkal és a tempó kiszélesítésével. A harmadik versszakban a figyelmünk ismét a közönségben helyet foglaló hölgyekre irányul, ennek megfelelően visszatérünk 2/4-be, de a negyedik versszak újra a torna halálos sebet szenvedett résztvevőiről szól, így nemcsak hogy visszatérünk a 3/4-es ütemmutatóhoz, de a

³²² Fordította: Endrődi Sándor

³²³ Cornelia Herberichs: „Auf der Grenze des Höfischen”. In (Hrsg.: Manuel Braun - Cornelia Herberichs): *Gewalt im Mittelalter*. (München: Wilhelm Fink Verlag, 2005.), 341.

³²⁴ I.m., 341-343.

második versszak G-dúr hangneme helyett ezúttal e-mollban folytatja Schumann a művet, ami így kap némi szentimentális színezetet. Az utolsó versszakban visszatérünk az eredeti hangnemhez és ütemmutatóhoz, és ez meg is marad a darab végéig. Schumann az „ei” diftongus játékosságát kihasználva, ennek ismételtetésére helyezi a hangsúlyt az utolsó frázisokban, megerősítve az ironikus és játékos hangvételt.^{325 326}

3. *Die Lotosblume* (Heinrich Heine)

Die Lotosblume ängstigt
Sich vor der Sonne Pracht,
Und mit gesenktem Haupte
Erwartet sie träumend die Nacht.

Der Mond, der ist ihr Buhle
Er weckt sie mit seinem Licht,
Und ihm entschleiert sie freundlich
Ihr frommes Blumengesicht.

Sie blüht und glüht und leuchtet
Und starret stumm in die Höh’;
Sie duftet und weinet und zittert
Vor Liebe und Liebesweh.

A lótuuszvirág

*A lótuusz összevonja szirmát
Ha rátűz a hív napsugár –
És álmodozó, csüggedt fejjel
A szelid éjszakára vár.*

*A bús hold az ő szeretője,
Fényétől ébred a virág
És arczáról leejti halkan
Szirmai sűrű fátyolát.*

³²⁵ A fellelhető felvételek nagyon különböznek abban a tekintetben, hogy mennyire voltak merészek az előadók és a dinamikai, illetve tempó-előírásokat mennyire végtelenen kezelték.

³²⁶ Kottát lásd a függelékben.

Villogva, illatozva, égve
Némán az ég felé mered,
S szerelmi kéjtől, fájdalomtól
*Sokáig sír, zokog, remeg.*³²⁷

A kötet harmadik darabja ismét egy Heine-megzenésítés, és egyike Schumann azon kevés férfikarainak, melyek az 1906-ban megjelent úgynevezett *Kaisersliederbuch*ba, a „19. és 20. század többszólamú férfiénekeinek kiemelkedő antológiájába bekerültek”.^{328 329} Az *Allgemeine musikalische Zeitung* kritikusa szerint „a modulációs részek nem fejlődnek elég természetesen”, kifogásolja „a disszonáns akkordok halmozását az E-dúrból Desz-dúrba való átmenet helyén”, ma viszont már „a romantikus harmonizáció egyik mesterműveként” tekintenek a *Lotosblume* férfikari változatára.³³⁰ Ez több dolognak köszönhető, például éppen a disszonáns akkordok kifogásolt halmozásának, vagy az átértelmezéssel Desz-dúrból E-dúrba való modulációnak, ami egybeesik azzal a pillanattal, ahol a virág „arczáról leejti halkán/ Szirmai sűrű fátyolát”, így harmóniailag átélhetővé válik ez a momentum. A hangnemi visszatalálás előtt hallható szekvencia is figyelemre méltó, ahol Schumann különböző késleltetésekkel és eltolásokkal hozza létre a disszonanciát és az enharmonikusan domináns szeptim-fordításnak értelmezhető harmóniákkal, a félszűkített, illetve a szűkített négyeshangzat különböző értelmezési lehetőségeinek kihasználásával építi fel a szekvenciát és tér vissza az eredeti hangnemhez.³³¹ (Lásd a 7. kottapéldát.)

³²⁷ Fordította: Endrődi János

³²⁸ Friedhelm Brusniak: „Sechs Lieder für vierstimmigen Männergesang op. 33” In (szerk.: Helmut Loos): *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke I.* (Lilienthal: Laaber-Verlag, 2005.) 172.

³²⁹ Összesen hét tétel került be az antológiába Schumanntól, az op. 33-ból a *Lotosblume* mellett a *Minnesänger*.

³³⁰ Synofzik, „Weltliche a capella Chormusik”, i.m., 462.

³³¹ Természetesen nemcsak Schumann-nál fordul elő ez az átértelmezett harmónia, például Bach *h-moll* miséjének „Confiteor unum baptisma” tételének utolsó, 145. ütemében is ugyanez a kétszeresen szűkített akkord vezet át az „Et expecto” tételbe.

ihm entschleiert sie freundlich ihr frommes Blumenge-sicht, sie blüht und glüht und leuch-tet, und starret stumm in die

Hoh- sie duf-tet und weinet und zit-tert vor Lieb und Lie-bes- weh! vor Lieb und Lie-bes- weh!

ritard.

7. kottapélda, Schumann: Die Lotosblume 13-26., kiemelt rész 17-22.

Érdeemes felidézni Carl Loewe azonos című és szövegű zongorakíséretes szólódalát, melyben a lótuszvirágban megszemélyesített nő és a hold képében megjelenő férfi zeneileg egyértelműen elkülönül egymástól. A dal első része gisz-mollban és 6/4-ben indul, a hold megjelenésekor a hangnem A-dúrba vált és a negyed-es-félhangos mozgás helyett triolák hallhatók a zongora jobb-kéz szólamában, és miután a virág lehullajtja fátylát, a triolás lüktetés átkerül a bal-kézbe, a jobb-kézbe visszatér a negyed-es-félhangos ritmus, és vele együtt a vezetőhangszerű alsó váltóhangok is, ezzel mintegy zenei egyesülés jön létre a női és férfi minőségek között. (8. kottapélda)

4

(Ihre Liebe zu ihm.)

Sie blüht,

p *cresc.*

und glüht,

s

und leuch - tet,

s *dim.*

8. kottapélda, Carl Loewe: Die Lotosblume, 3. versszak eleje (21-26.)

Schumann-nál ennyire egyértelmű utalást nem találunk a különböző jellegekre, ennek nyilván az is az oka, hogy mások a lehetőségek egy kórusnál, mint zongorakíséret esetében, de a páros hajlítások szépen visszaadják a vízen ringó lótoszvirág mozgását, amihez képest az összesen hat alkalommal elhangzó felfelé irányuló kisszeptim ugrás „a hold” imitációjakor kifejezetten férfias karaktert sejtet.

Die Lotosblume.
H. Heine.

Nº 3. *Langsam, aber nicht schleppend.*

Die Lo - tos - blu - me äng - stigt sich vor der Son - ne Pracht und mit ge - senk - tem Haupte er -
 ang - stigt und mit ge - senk - tem
 Die Lo - tos - blu - me äng - stigt sich und
 Die Lo - tos - blu - me äng - stigt sich vor der Son - ne Pracht und
 wartet sie träumend die Nacht.
 Der Mond ist ihr Buhle, mit sei - nem Licht, und
 Der Mond ist ihr Buh - le, er weckt sie mit sei - nem Licht, und
 Der Mond der ist ihr Buh - le, er weckt sie mit sei - nem Licht, und

R. S. 109.

9. kottapéllda, Schumann: Die Lotosblume, eleje

Schumann saját, op. 25/7-es Lotosblume-dalával összehasonlítva elmondhatjuk, hogy ott is inkább a harmóniai és hangnemi változásokra helyezi a hangsúlyt. Itt a hold megjelenése, szemben a kórusművel, új hangnemet hoz magával – Esz-dúrból Gesz-dúrba modulál –, ami után, ahogy a szövegben a fátyol lehullása a vágy megmutatkozását eredményezi, a dalban a felkavarodó érzelmek a bizonytalan tonalitásban fedezhetők fel. Feltűnő, hogy mind a dalban, mind a férfikari műben lényegét tekintve azonos tempóbeli instrukciót ad Schumann: *nach und nach schneller* (7. kottapéllda), illetve *Von hier etwas schneller nach und nach* (10. kottapéllda), ami figyelembe véve a ritmikai azonosságot nem jelenthet mást, minthogy hasonlóan kell értelmezni a tempóbeli módosulást mindkét esetben.³³²

³³² Ezt azért tartom fontosnak megjegyezni, mert zongora nélkül sokkal nehezebb a gyorsítást megvalósítani.

from - mes Blu - men - ge - sieht. Sie blüht und glüht und leuch - tet, und
nach und nach schneller -
nach und nach schneller -
star - ret stumm in die Höhl; sie duf - tet und wei - net und zit - tert vor
ritard. p
ritard.

10. kottapélda, Schumann: Die Lotosblume, op. 25/7, 16-23.

4. Der Zecher als Doctrinair (Julius Mosen)

Was quälte dir dein banges Herz?

"Liebesschmerz!"

Was machte dir dein Auge roth?

"Liebesnoth!"

Was gab dir Sorgen ohne Zahl?

"Liebesqual!"

Ei, das hast du schlimm bedacht;

Denn schon manchesmal

Hat gar grausam umgebracht

Liebesschmerz und Qual!

Was heilte dich von deiner Pein?

"Alter Wein!"

Was gab dir dann den besten Trost?

"Frischer Most!"

Was stärkte wieder deinen Muth?

"Traubenblut!"

Fűri Anna: Dramatikus elemek Robert Schumann a capella kórusműveiben és zenekari kíséretes balladáiban

Ei, so bringt uns schnell herbei
Dieses edle Gut!
Denn nun bleibt es doch dabei:
Wein erfrischt das Blut!

*A mulatozó, mint doktrinér*³³³

Mi kínozza aggódó szíved?

"Szerelmi fájdalom!"

Mitől lett vörös a szemed?

- „Szerelmi bajtól”!

Mi okozta számtalan gondodat?

- „Szerelmi kín!”

Ó, ezt rosszul gondoltad;

Mert néha már

Kegyetlenül megölt

a szerelmi kín és fájdalom!

Mi gyógyított meg a fájdalomadból?

- „Régi bor!”

Akkor mi adta a legjobb vigaszt?

- „Friss must!”

Mi erősítette megint a bátorságodat?

– „Szőlővér!”

Nos, hozza nekünk ide gyorsan

Ezt a nemes jót!

Mert ez most már így marad:

*A bor felfrissíti a vért!*³³⁴

A *Zecher als Doctrinair* a másik olyan kórusmű a sorozatban, ami alkalmat ad Schumann-nak arra, hogy zenei eszközöket találjon a vers humorának kifejezésére. Ez a szöveg szolgált alapul a Mendelssohn és Hiller közötti vetélkedésre, az ebből született

³³³ doktrinér: a normákhoz ragaszkodó, tudálékos, vaskalapos ember

³³⁴ Saját fordítás

alkotást Mendelssohnnál megtaláljuk az op. 50-es férfikari sorozat 5. számú énekeként *Liebe und Wein* címmel, Hiller pedig *Trinklied* elnevezéssel jelentette meg.³³⁵

Schumann és Mendelssohn feldolgozásában közös vonás a metrumváltás és a hangnemi változás – mollból dúrba –, mindkét esetben a szövegbeli fejleményeket követve, valamint a szóló- és tutti részek váltakozása. Mendelssohnnál ez utóbbi a sorozat korábbi tételeiben is előfordul, Schumann itt alkalmazza először, innen viszont megtartja a hátralevő három énekre. A capella kórusműveiben ez később kevésbé lesz jellemző, inkább az unisono és többszólamú részek váltanak majd ki hasonló hatást.

A különbségeket érdemes alaposabban szemügyre venni, már csak azért is, mert ez alkalommal egy párbeszédre van szó, tehát dramatizált szövegről, ebből adódik a szóló-tutti megoldás mindkét szerzőnél. A különbség – azon túl, hogy a kezdő ütemmutató Schumann-nál 3/4, Mendelssohnnál 4/4, a váltást követően pedig 2/4, illetve 6/8 – abban rejlik, hogy Schumann az első metrumváltás után már nem vált vissza a kezdő 3/4-re, míg Mendelssohn igen. Ebből az következik, hogy Schumann-nál a fokozás két lépcsőben valósul meg: c-moll –3/4, c-moll – 2/4, C-dúr 2/4. Mendelssohn viszont eggyel több lépésben jut el a végső stádiumig: g-moll – 4/4, g-moll – 6/8, G-dúr – 4/4, G-dúr – 6/8. Bár a harmadik versszakban Mendelssohnnál megtörténik a mollból dúrba váltás, mégis azzal, hogy visszatér a 4/4, érezhető egyfajta visszalépés, ami elgondolkodtató abból a szempontból, hogy a tempó- vagy a hangnemi változással jöhet-e létre nagyobb mértékű fokozás. A tetőpontot aztán mindketten a „Wein erfrischt” fordulat ismételtetésével érik el.

Mendelssohn verziója ütemszámra szinte pontosan kétszer annyi, mint Schumann műve (109, illetve 54). Ez elsősorban abból adódik, hogy a tutti részeknél Schumann – a vége fokozástól eltekintve – ismétlések nélkül zenésíti meg a szöveget, míg Mendelssohn nemcsak, hogy ismételi, de egy imitációs részt is betold, és így a mű jobban kiteljesedik.³³⁶

5. *Rastlose Liebe* (Johann Wolfgang von Goethe)

Dem Schnee, dem Regen,
Dem Wind entgegen,
Im Dampf der Klüfte,
Durch Nebeldüfte,

³³⁵ Thomas Synofzik, „Weltliche a capella-Chormusik”, 461.

³³⁶ Mindkét mű megtalálható a függelékben. Mendelssohn: 231., Schumann: 233.

Immer zu! Immer zu!
Ohne Rast und Ruh!

Lieber durch Leiden
Möcht ich mich schlagen,
Als so viel Freuden
Des Lebens ertragen.
Alle das Neigen
Von Herzen zu Herzen,
Ach, wie so eigen
Schaffet das Schmerzen!

Wie soll ich fliehen?
Wälderwärts ziehen?
Alles vergebens!
Krone des Lebens,
Glück ohne Ruh,
Liebe, bist du!

Nyugtalan szerelem

*A ködnek, a szélnek,
száz szörnyű veszélynek,
sziklás meredeknek,
hónak, vad ereknek,
hajrá! Nekimenni!
És sose pihenni!*

*Jobb volna körömmel
tépetni, veretni,
mint ennyi örömmel
tetézve szeretni,
ha égve a vágyban
szívhez közelítünk,
jaj, mily csodalágyan
sajdul meg a szívünk.*

De hát hova essek?

Erdőkbe siessek?

Nincs béke velem.

Minden hiába!

Élet koronája

*te vagy, Szerelem!*³³⁷

A nyugtalan szerelem témája Goethe megközelítésében ismét olyasmi, ami sok zeneszerzőt megihletett. Elsőként Carl Friedrich Zelttert (1758-1832), aki levelezésben állt Goethével és a költő benne találta meg azt a zeneszerzőt, akit keresett.³³⁸ Zelter az 1812-ben szólóénekekre írt dalát 2/4-ben képzelte el, ami azért érdekes, mert első olvasásra a szöveg inkább 6/8-os lüktetésűnek tűnik. A tizenhatod-triolákban száguldó zongora szólam fölé azonban egy zilált, széttöredezett dallamot komponált, ami eleve távol esik a szöveg folyamatos olvasásának élményétől. A 6/8 egyébként megérkezik a második versszakra éles karakterváltásként, majd az utolsó versszakban visszatér a 2/4, és bár nem töredezett a dallam úgy, mint az első strófában, ezúttal a felfelé irányuló nagy hangközugrások gondoskodnak a hajszojt, nyugtalan karakterről.

³³⁷ Kosztolányi Dezső fordítása

³³⁸ Lorraine Byrne Bodley: *Goethe and Zelter: Musical Dialogs*. (London: Routledge, 2017.), 26.

Raftlofe Liebe.

Nº I.
Gesang.

Rasch und kräftig.

Fortepiano.

Dem Schnee dem Re-gen, dem

Wind ent-ge-gen, im Dampf der Klüf-te, durch Ne-bel

503

11. kottapéllda, Zelter: Rastlose Liebe 1-14.

Franz Schubert dala három évvel később született. Ma szélesebb körben ismert, a zongoraszólam viharossága eszünkbe juttathatja Zelter dalát, azonban Schubertnél a balkéz sima tizenhatodokban mozog. A zaklatottságot a virtuóz kíséret, az alterált hangok és akkordok mellett a modulációk sokasága jeleníti meg. A dal E-dúrban indul, majd e – fisz – H – G – a – e – cisz hangnemeket érint, mielőtt visszatér E-dúrba, így fejezve ki a nyughatatlanságot.

Luise Greger (1862-1944) szintén dalt komponált, azonban 9/8-ban, ami egyrészt alkalmas arra, hogy visszaadja a szöveg lüktetését, másrészt a 6/8-nál kevésbé táncos jellegű. Zelter feldolgozásához annyiban hasonlít, hogy itt is találkozunk metrumváltással, illetve jelen van egyfajta töredezettség, ezúttal inkább a dal vége felé, a kissé teátrális befejezés előtt.

Sehr bewegt.

GESANG.

PIANO.

Leidenschaftlich.
mf

Dem Schnee, dem Re - gen, dem Wind ent -

p

mf sempre cresc.

ge - gen, im Dampf der Klüf - te, durch Ne - bel - düf - te

dim.

12. kottapélda, Luise Greger: Rastlose Liebe 1-9.

Carl Adolf Lorenz (1837-1923) Luise Gregerhez hasonlóan egy későbbi generációhoz tartozik és ő is a 9/8-ot választotta kiinduló ütemmutatónak. Lorenz nevét sajnos nem ismerjük igazán, ez a vegyeskari műve nagyon szép példája szöveg és zene szoros összefonódásának. A fel-le hullámzó, felkavaró unisonók, a szűkített szeptim- és egyéb alterált akkordok használata, a hangnem- és tempóváltások mind aprólékosan végiggondolt koncepcióra utalnak.

C. Ad. Lorenz, Op.46. Nr.2.

**Tief leidenschaftlich,
anfangs lebhaft bewegt.**

SOPRAN.
ALT.
TENOR.
BASS.

Dem Schnee, dem Re-gen, dem Wind ent - ge-gen, im Dampf der
 Dem Schnee, dem Re-gen, dem Wind ent - ge-gen, im Dampf der
 Dem Schnee, dem Re-gen, dem Wind ent - ge-gen, im Dampf der
 Dem Schnee, dem Re-gen, dem Wind ent - ge-gen, im Dampf der

Klüf - te, durch Ne - bel - düf - te, *ff* im-mer zu!
 Klüf - te, durch Ne - bel - düf - te, *ff* im-mer zu! *ff* im-mer
 Klüf - te, durch Ne - bel - düf - te, *ff* im-mer zu!
 Klüf - te, durch Ne - bel - düf - te, *ff* im-mer zu!

im-mer zu! oh - ne Rast und Ruh! Dem Schnee, dem
 zu! oh - ne Rast und Ruh! Dem Schnee, dem
 im-mer zu! oh - ne Rast und Ruh! Dem Schnee, dem
 im-mer zu! oh - ne Rast und Ruh! Dem Schnee, dem

13. kottapéllda, Carl Adolf Lorenz: Rastlose Liebe 1-8.

Louis Spohr (1784-1859) férfikari feldolgozását szándékosan hagytam a felsorolás végére, annak ellenére, hogy 1818-ban íródott. Az általam említett feldolgozások zeneszerzői közül Spohr az egyetlen Schumann mellett, aki 6/8-ban kezdi a művet, azonban a tempóra vonatkozó instrukció meglehetősen eltér: előbbinél *Allegretto*, utóbbinál *Rasch und sehr markiert* az előírás. Ez egy fontos különbség, ugyanis az *allegretto*-nak van egy játékosága, míg a *rasch* (sebesen) jelzőből ez nem következik.

Spohr darabja (14. kottapéllda) épp ezért kissé táncos karakterű és talán kevésbé érezzük át a szöveg által sugallt zaklatottságot, Schumann-nál (15. kottapéllda) – jó tempóválasztás esetén – ez az élmény megszületik. A tempóválasztás azért kényes, mert ha nem elég gyors, akkor a 6/8 jellegéből adódóan ez a darab is kap egy táncos jelleget. Egyedül az *Immerzu* (szüntelenül) szövegrész visszatérésénél fékezi le a zenét három ütemig 2/4-es ütemmutatóval, egyébként a darab végig megőrzi az elsöprő, fékezhetetlen karaktert, sőt a végén a *Schneller* kiírással még magasabb fokozatra kapcsol. A változatosságot a szóló és tutti részek váltakozása jelenti, illetve a tenor és basszus szólam egymásnak válaszolgatása a versszakok elején.

Rastlose Liebe

Text: J. W. v. Goethe Op. 44,2 Louis Spohr

Allegretto

System 1 (Measures 1-3):

Tenor 1: *mf* Dem Schnee, dem Re - gen, dem Wind ent - ge - gen, im Dampf der Klüf - te, durch

Tenor 2: *mf* Dem Schnee, dem Re - gen, dem Wind ent - ge - gen, im Dampf der Klüf - te, durch

Bass 1: *mf* Dem Schnee, dem Re - gen, dem Wind ent - ge - gen, im Dampf der Klüf - te, durch

Bass 2: *mf* Dem Schnee, dem Re - gen, dem Wind ent - ge - gen, im Dampf der Klüf - te, durch

System 2 (Measures 4-6):

Tenor 1: *f* Ne - bel - düf - te, im - mer zu! Im - mer zu! oh - ne Rast und

Tenor 2: *f* Ne - bel - düf - te, im - mer zu! Im - mer zu! oh - ne Rast und

Bass 1: *f* Ne - bel - düf - te, im - mer zu! Im - mer zu! oh - ne Rast und

Bass 2: *f* Ne - bel - düf - te, im - mer zu! Im - mer zu! oh - ne Rast und

14. kottapéllda, Louis Spohr: Rastlose Liebe 1-6.

6

Nº 5. Rastlose Liebe.
J. W. v. Goethe.

Rasch und sehr markirt.

Dem Schnee, dem Re-gen, dem Schnee, dem Wind ent-ge-gen, dem Wind, im Dampf der Klüfte, durch
Dem Schnee, dem Schnee, dem Re-gen, dem Wind, dem Wind ent-ge-gen, im
Ne-bel-düf-te, dem Schnee, dem Re-gen, dem Wind ent-ge-gen, im-mer zu, im-mer zu oh-ne Rast und
im-mer zu, im-mer zu oh-ne Rast und

15. kottapélda, Schumann: Rastlose Liebe 1-11.

6. *Frühlingsglocken* (Robert Reinick)

Schneeglöckchen tut läuten:

Was hat das zu bedeuten? –

Ei, gar ein lustig Ding!

Der Frühling heut' geboren ward,

Ein Kind der allerschönsten Art;

Zwar liegt es noch im weissen Bett,

Doch spielt es schon so wundernetz,

Drum kommt, ihr Vögel, aus dem Süd'

Und bringet neue Lieder mit!

Ihr Quellen all,

Erwacht im Tal!

Was soll das lange Zaudern?

Sollt mit dem Kinde plaudern!

Maiglöckchen tut läuten!

Was hat das zu bedeuten? –

Frühling ist Bräutigam:

Macht Hochzeit mit der Erde heut'

Mit grosser Pracht und Festlichkeit.

Wohlauf denn, Nelk' und Tulipan,
 Und schwenkt die bunte Hochzeitfahn'!
 Du Ros' und Lilie, schmücket euch,
 Brautjungfern sollt ihr werden gleich!
 Ihr Schmetterling'
 Sollt bunt und flink
 Den Hochzeitreigen führen,
 Die Vögel musizieren!
 Blauglöckchen tut läuten!
 Was hat das zu bedeuten? –
 Ach, das ist gar zu schlimm!
 Heut' nacht der Frühling scheiden muss,
 Drum bringt man ihm den Abschiedsgruss:
 Glühwürmchen ziehn mit Lichtern hell,
 Es rauscht der Wald, es klagt der Quell,
 Dazwischen singt mit süßem Schall
 Aus jedem Busch die Nachtigall,
 Und wird ihr Lied so bald nicht müd',
 Ist auch der Frühling schon ferne –
 Sie hatten ihn alle so gerne!

Tavaszi harangok

Cseng a hóvirág:
Mit jelentsen ez? -
Ó, vicces dolog!
Ma megszületett a tavasz,
A legszebb fajta gyermek;
Bár még mindig a fehér ágyban van,
De olyan csodálatosan játszik
Jöjjetek tehát, madarak, délről
És hozzatok magatokkal új dalokat!
Ti források mind,
Ébredjete a völgyben!
Mire való a hosszú halogatás?
Beszélgetni kell a gyerekkel!
Gyöngyvirág harangozik!

Mit jelentsen ez? -

A tavasz a vőlegény:

Ma lesz az esküvője a földdel

Nagy pompával és ünnepélyességgel.

Jól van, hát, nefelejcs és tulipán,

Lengessétek a színes esküvői zászlót!

Rózsa és liliom, díszítsétek magatokat,

Hamarosan koszorúslányok lesztek!

A pillangótoknak

Színesnek és fürgén kell

Vezetnie az esküvői táncot,

A madarak zenélnek!

Zeng a kékharang!

Mit jelentsen ez? -

Ó, ez nagyon rossz!

Ma éjjel a tavasznak indulnia kell,

Ezért hozzuk el neki a búcsúköszöntőt:

A szentjánosbogarak fényesen rajzanak,

Zúg az erdő, panaszkodik a forrás,

Közben édes hanggal énekel

Minden bokorból a csalogány

És a dala nem fog egyhamar elfáradni,

A tavasz is messze van -

*Mindannyian nagyon szerették őt!*³³⁹

Robert Reinick költeménye tavaszköszöntő és tavasz búcsúztató egyben. A hóvirág az első hírnök, mely még a „fehér ágyban csenget”, majd egymás után nyílik a gyöngyvirág, nefelejcs, tulipán, rózsza, liliom és végül a kék harangvirág zendülése jelzi a tavasz végét és egyben a nyár közeledtét. A hóvirágok csengése adja a darab alapkarakterét, a hangfestő „kling-kling” szócska, ami egyébként a versben nem fordul elő, a mű első részében többször felhangzik hol a szóló, hol a tutti részben. Érdekessége, hogy a különböző hangközökben, a tenor szólamokban felzendülő harang mellett a basszus szólamok mindig tartott, illetve ismételtetett kvintben szólnak, így felidéződik a harangozásra jellemző

³³⁹ Saját fordítás

zúgás, mikor az épp megkonduló hang összezseng az előző még el nem halkult felhangjaival.

Frühlingsglocken.
R. Reinick.

Nº 6. Nicht zu schnell.

16. kottapélda, Schumann: Frühlingsglocken 1-11.

A másik ilyen Schumann által kitalált, a gyöngyvirágot utánzó hangfestő szótagpár a „bim-baum”, ami hasonló felrakásban jelenik meg, mint a „kling-kling” a hóvirágnál. A szokásos *bam* helyett tehát *baumot* ír, ami jobban emlékeztet a harang kondulására, és egyértelműen mélyebb zengésre utal. Ezt támasztja alá, hogy ezúttal nem felfelé kvartban, hanem lefelé kvintben szólal meg a harang. A tavasz végét jelző harangvirág hangfestő szótagpárja a „bim-bim”, és inentől több mint tíz ütemen át a-mollban vagyunk, majd C-dúr érintésével tér vissza a zene a kiinduló A-dúrba.

Schumann több oldalról is biztosítja a változatosságot:

- szóló és tutti részek váltakozásával,
- 3/8-os és 2/4-es ütemmutatók váltakozásával,
- modulációkkal,
- tempóváltozásokkal.

Ami a modulációkat illeti, a darab alaphangneme a már említett A-dúr, innen mozdul ki először az első 2/4-es részben a-moll és C-dúr felé, de néhány ütem után visszatalál a kiinduló hangnembe. Ezzel mintegy előrevetíti a tavasz végét majd előrejelző

harangvirág hangnemváltását. A második 2/4-es résznél – „[...] Macht Hochzeit mit der Erde heut' [...]” – a szövegben szereplő esküvő ünnepélyességét jeleníti meg a módosított hangok sokasága – d-ből disz, a-ból aisz, e-ből eisz –, és a fényes hatkeresztes Fisz-dúr hangnem megszólalása. Innen aztán könnyen vezet vissza az út A-dúrba. Ez után következik a már tárgyalt, a tavasz végét jelentő a-moll rész, a darab befejezése pedig a triolákkal távolodó tavasztól augmentált kadenciával és Codával vesz búcsút.

Se ez a tétel, se a sorozat többi darabja nem bővelkedik párbeszédekben, így igazán dramatikus helyzet sem jön létre, azonban a Schumannra jellemző, szöveg és zene között kiépített szoros kapcsolat itt is több helyen tetten érhető. Ebben az utolsó tételben példa erre az esküvő szövegrészre történő Fisz-dúr moduláció, a hangfestő szótagpárok, a kvint orgonapontok a két basszus szólamban, a távolodó tavasz képe a szólókvartett trioláiban, vagy az olyan finom megoldások, mint a kidolgozott kadencia a 72. ütemben a „musicieren” (zenélnek) szóra. (17. kottapélda)



17. kottapélda, Schumann: Frühlingsglocken 70-76.

6.1. Nőikari sorozatok, Romanzen für Frauenstimmen op. 69 és 91

Bár két különböző, egymástól meglehetősen távol álló opusszámot visel a két sorozat, valójában egy gyűjteményről van szó, ezért is szerepel az új összkiadásban 1-12 számozással. Schumann 1849 márciusában írta a románcokat mindössze néhány nap alatt,³⁴⁰ ráadásul a vegyeskarra írt románcokkal és balladákkal felváltva.³⁴¹ Még ez év júliusában eladta a nőikari darabokat Nikolaus Simrocknak kiadásra, és egyetértettek abban, hogy két külön füzetben, különböző opusszámok alatt jelenjenek meg. Valószínűleg

³⁴⁰ Janina Klassen: „Romanzen für Frauenstimmen mit Klavier ad libitum, Heft I. op. 69. Romanzen für Frauenstimmen mit Klavier ad libitum, Heft II. op. 91.” In (szerk.: Helmut Loos): *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke II.* (Lilienthal: Laaber-Verlag, 2005.), 2.

³⁴¹ Thomas Synofzik: „Weltliche a capella-Chormusik. Romanzen für Frauenstimmen op. 69 und 91.” In: Ulrich Tadday (szerk.): *Schumann: Handbuch.* (Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2006.), 472.

a Schumann család Düsseldorfba költözése okozhatta, hogy végül a számok ilyen messze kerültek egymástól.³⁴²

A két füzet külön-külön a hangnemek sorrendjében (a – A – d – a – a – F, illetve g – B – g – a – d – a/A) és a szövegek kiválasztását illetően is egységesnek mutatkozik. A két füzet abban is hasonlóságot mutat, hogy az utolsó tétel mindkettőben kifejezetten kontrapunktikus, és terjedelmében – az *In Meeres Mitten* esetében a szólamok számában is – felülmúlja az előző tételket.

Az op. 69-es füzet darabjait végighallgatva, mintha egy női portrészorozat elevenedne meg előttünk. Az első négy tétel szövege egyes szám első személyben íródott, négy nő mutatkozik be, illetve vall magáról vagy a kedveséről. Az ötödik női alak egy tengeri tündér, akit kívülről látunk, amint halálba énekli a hajósokat, és talán ezért is zárja a gyűjtemény első felét a *Die Capelle* kettős kánonja zúgó gyászharangokkal és mormoló gyászzsolozsmával. Párbeszéd híján nincs lehetőség dramatikus formálásra, ám a szöveg és a zene kapcsolatát kifejező zenei eszközök itt is minden esetben figyelemre méltóak.

6.1.1. op. 69.

1. *Tamburinschlägerin* (Joseph von Eichendorff)

Schwirrend Tamburin, dich schwing ich,
Doch mein Herz ist weit von hier.

Tamburin, ach könntst du's wissen,
Wie mein Herz von Schmerz zerrissen,
Deine Klänge würden müssen
Weinen um mein Leid mit mir.

Weil das Herz mir will zerspringen,
Laß ich hell die Schellen klingen,
Die Gedanken zu versingen
Aus des Herzens Grunde mir.

Schöne Herren, tief im Herzen
Fühl ich immer neu die Schmerzen,

³⁴² Klassen, „Romanzen für Frauenstimme”, i.m., 2-3.

Fűri Anna: Dramatikus elemek Robert Schumann a capella kórusműveiben és zenekari kíséretes balladáiban

Wie ein Angstruf ist mein Scherzen,
Denn mein Herz ist weit von hier.³⁴³

Tamburin játékos(nő)

*Zörgő tamburin, lengetlek,
de a szívem messze van.*

*Ó, tamburin, hogyha tudnád,
hogyan szakad meg szívem,
a hangjaid velem sírnának
a fájdalomam felett.*

*Mert a szívem meg akar szakadni,
hagytam, hadd csengjenek a csengők,
hogy kiénekeljem a gondolatokat
mélyről, a szívemből.*

*Szépséges urak,
szívem mélyén mindig újra érzem a fájdalmat,
a tréfálkozásom valójában segélykiáltás,
mert a szívem messze van.³⁴⁴*

A vers címe Eichendorffnál *Die Musikantin*, azonban a *Tamburinjátékos(nő)* sokkal plasztikusabb, és első hallásra segít felismerni a zene hangszert utánzó effektjeit. A szöveg eredetileg spanyol nyelven íródott, szerzője Alvaro Fernandez de Almeida, Eichendorff fordítása az *Aus dem Spanischen* című gyűjteményében jelent meg.

Schumann a vers első két sorát nyitó és záró refrénként használja:

Schwirrend Tamburin, dich schwing ich,
Doch mein Herz ist weit von hier.

³⁴³ Az eredeti spanyol vers: Tango vos, el mi pandero,/ tango vos y pienso en al.// Si tu, pandero, supieses/ mi dolor y le sintieses,/ el sonido que hicieses/seria llorar mi mal.// Cuando taño este instrumento/ es con fuerza de tormento,/ por quitar del pensamiento/ la memoria de este mal.// En mi corazon, Señores,/ on continos los dolores,/ los cantares son clamores:/ tango vos y pienso en al.

³⁴⁴ Saját fordítás

A tételt szillabikusan – ez az egész sorozatra érvényes – és homofón ritmikával komponálja meg, amit egyedül a páros kötések színeznék, rögtön például az elején a „schwirrend” szóra, mely felidézi a csörgődob fémlemezeinek zörgését. A német nyelv „schwirrend” szóra, mely felidézi a csörgődob fémlemezeinek zörgését. A német nyelv tökéletesen alkalmas arra, hogy fokozza ezt a hangutánzást, a sok *s*, *sch*, *z* – magyar megfelelőik az *sz*, *s*, *c* – a zörgés, a keményebb hangzók, mint a *t*, *d*, *k* az ütés utánzását teszik lehetővé. Előzőre példa lehet az ötödik ütem „könnt’st du’s wissen” szövege. Tovább erősíti a hangszer felidézését a súlytalan helyre írt hangsúlyok és *sforzato*-k. Míg a ritmika, a hangsúlyok és jó esetben a szövegmondás a csörgődobot jeleníti meg, egy mélyebb síkon a tartalom is megtalálja a maga kifejezőeszközét. A szövegben a tamburinon játszó nő minden bizonnyal szerelmi bánattól szenved, mert a szíve messze van innen és megszakad a fájdalomtól.³⁴⁵ A lelki távollétre a nápolyi szextakkord utal (3-4. ütem) – a-moll B-dúr kapcsolat –, míg a fájdalom tetten érhető a már említett ötödik ütemben a *disz-f* lépésben. Később, a záró refrén előtti ütemben egy hiányos mellékdomináns II₅⁶-re érkezik Schumann, viszont az ad libitum választható zongorakíséretben ott a *fisz*, tehát itt egyértelműen domináns hangzásra egészíti ki Schumann az egyébként hiányos harmóniát, viszont az ötödik ütemben *fisz* helyett *f*-et ír a két alt szólamnak, ami sokkal fájdalmasabb hangzású (lásd a 18. számú kottapéldát). A 11. ütemben a szólamok közötti szétfeszített távolság (*a''* – *cisz'*) a lelki szenvedésre tett zenei utalás.

³⁴⁵ „Ó, tamburin, hogyha tudnád,/ hogyan szakad meg szívem,/ a hangjaid velem sírnának/ a fájdalommal felett.” – saját fordítás

Schmerz zer - ris - sen, dei - ne Klän - ge wür - den müs - sen wei - nen um mein
 Schel - len klin - gen, die Ge - dan - ken zu ver - sin - gen aus des Her - zens
 neu - die Schmer - zen, wie ein Angst - ruf ist mein Scher - zen, denn mein Herz ist

Leid mit mir, schwir - rend Tam - bu - rin, dich schwing'ich, doch mein Herz ist weit von hier!
 Grün - de mir, schwir - rend Tam - bu - rin, dich schwing'ich, doch mein Herz ist weit von hier!
 weit von hier, schwir - rend Tam - bu - rin, dich schwing'ich, doch mein Herz ist weit von hier!

18. kottapéllda, Schumann: Die Tamburschlägerin 8-17.

2. Waldmädchen (Joseph von Eichendorff)

Bin ein Feuer hell, das lodert
 Von dem grünen Felsenkranz,
 Seewind ist mein Buhl' und fordert

Mich zum lust'gen Wirbeltanz,
 Kommt und wechselt unbeständig,
 Steigend wild,
 Neigend mild,
 Meine schlanken Lohen wend' ich:
 Komm nicht nah' mir, ich verbrenn' dich!

Wo die wilden Bäche rauschen
 Und die hohen Palmen stehn,
 Wenn die Jäger heimlich lauschen,
 Viele Rehe einsam gehn.
 Bin ein Reh, flieg' durch die Trümmer,
 Über die Höh',
 Wo im Schnee
 Still die letzten Gipfel schimmern,
 Folg' mir nicht, erjagst mich nimmer!

Bin ein Vöglein in den Lüften,
 Schwing' mich übers blaue Meer,
 Durch die Wolken von den Klüften
 Fliegt kein Pfeil mehr bis hieher.
 Und die Au'n, die Felsenbogen,
 Waldeseinsamkeit
 Weit, wie weit,
 Sind versunken in die Wogen –
 Ach, ich habe mich verflogen!

Erdei lány

*Fényes tűz vagyok,
 mely a zöld sziklakoszorúból lángol fel,
 a tengeri szél az én szeretőm
 és vidám örvény-táncra hív.
 Gyere és mozdulj hajlékonyan,
 vadul emelkedve,
 vadul meghajolva,
 karcsú lángomat megfordítom:
 Ne gyere közel hozzám,
 megégetlek!*

*Ahol a vad patakok susognak
és a magas pálmafák állnak,
Amikor a vadászok csendben fülelnek,
sok szarvas vonul magányosan.
Én is szarvas vagyok,
átrepülök a romokon,
a magasság felett,
ahol a hóban csendben csillognak
az utolsó csúcsok.
Ne kövess engem,
nem ejtesz el soha!*

*Madár vagyok a levegőben,
lebegek a kék tenger felett,
A szakadék felhőin át már
nem repül ide több nyíl.
És a ligetek, a sziklaívek,
az erdei magány
messze, milyen messze,
elmerültek a hullámokban.
Ó, eltévedtem!³⁴⁶*

A második portré egy *Erdei lányé*, aki először tűz, majd szarvas, végül madár képében mutatkozik. A hívogatás, ezt követően az elérhetetlenség; a tűz, az erdei vad, a vadász és a vadászat, a szabadon repülő madár képei egyfajta erotikus töltést adnak a dalnak. A második füzetben ugyanezen a helyen szintén az erdő és a vadászat jelenik meg, mint erotikus kép, azon a helyen megtörténik a beteljesülés, itt viszont a madár eltéved repülés közben,³⁴⁷ ami ez esetben zavarodottságot, az irányzék elvesztését jelentheti. Kérdés, hogy ez a beteljesülés utáni zavarodottság egyfajta megbánás inkább – ez esetben az elején az örvény-tánc a bujaság metaforája, valami erkölcstelenre való buzdítás. Mindenesetre Schumann zenéjében egyik esetben sem történik változás, az előadó

³⁴⁶ Saját fordítás

³⁴⁷ Madár vagyok a levegőben,/ lebegek a kék tenger felett,/ A szakadék felhőin át már/ nem repül ide több nyíl./ És a ligetek, a sziklaívek,/ az erdei magány/ messze, milyen messze,/ elmerültek a hullámokban./Ó, eltévedtem! – 3. versszak, saját fordítás

értelmezésén múlik, hogy a mögöttes tartalomnak a zenében meg nem jelenő részét hogyan érzékelteti.

Ugyanezt a szöveget később Wolf is megzenésítette,³⁴⁸ *äusserst rasch und feurig* instrukcióval az elején,³⁴⁹ ami tekintettel a zongorakíséretben végigvonuló harmincketted-mozgásra nagy kihívást jelent a hangszeresnek, de ugyanígy az énekesnek is, különösen azokon a helyeken, ahol tizenhatod-triolákat kell a harmincketted-csoportok felett énekelni – ez hallhatóan próbára teszi az előadókat. (19. kottapélda)



19. kottapélda, Wolf: Waldmädchen 15-19.

Talán épp ez volt Wolf célja, hogy amellet, hogy a tűz, a természet és a vadászat vadságát kifejezi a gyors és szinte lejátszhatatlan-leénekelhetetlen szólamokban, benne van az elérhetetlenség is.

Egy kórusműnél ilyen típusú zenei kifejezőeszközöket nyilván nem lehet alkalmazni, különösen, ha tudjuk, hogy az amatőr kórusok repertoárjának gazdagítása és minőségi feljavítása is célja volt Schumann-nak,³⁵⁰ azonban sikerül olyan szemléletes megoldásokat találnia, amelyek egyszerre érzékeltetik az elérhetetlenséget és az összezavarodottságot is. A darabban váltogatja a 3/8 és 2/8 ütemmutatókat és viszonylag kis ritmusértékekben mozog – ezt akár tekinthetjük hasonlóságnak is a Wolf-féle feldolgozással –, azonban a 3/8-on belül szinte soha nem érezzük az ütemsúlyokat a helyükön, folyamatosan keveredik a 2/8-os érzettel.

³⁴⁸ Hugo Wolf: Eichendorff-Lieder Nr. 20, 1887

³⁴⁹ „rendkívül gyorsan és tüzesen”

³⁵⁰ Klassen, „Romanzen für Frauenstimme”, i.m., 3.

4

Waldmädchen.
(J. v. Eichendorff.)

No 2. Flüchtig, schlüpfend. Für Solostimmen.

Bin ein Feuer hell, das lo-dert von dem grünen Fel-sen-kranz, — See-wind ist mein Buhl' und

Bin ein Feuer hell, das lo-dert von dem grünen Fel-sen-kranz, — See-wind ist mein Buhl' und

Flüchtig, schlüpfend.

fo-dert mich zum lust'gen Wirbeltanz, — kommt und wechselt un-be-ständig, steigend wild, neigend mild, meine

fo-dert mich zum lust'gen Wirbeltanz, — kommt und wechselt un-be-ständig, steigend wild, neigend mild, meine

20. kottapéllda, Schumann: Waldmädchen 1-12.

20. Klosterfräulein (Justinus Kerner)

Ich armes Klosterfräulein!

O Mutter! was hast du gemacht!

Lenz ging am Gitter vorüber,

Hat mir kein Blümlein gebracht.

Ach, wie weit, weit dort unten

Zwei Schäflein gehen im Tal!

Viel Glück, ihr Schäflein, ihr sahet

Den Frühling zum erstenmal!

Ach, wie weit, weit dort oben
 Zwei Vöglein fliegen in Ruh'!
 Viel Glück, ihr Vöglein, ihr flieget
 Der besseren Heimat zu!

Az apáca

Én szegény apáca!
Ó, anyám, mit tettél!
A kikelet elmúlt a rácsok mellett,
És nekem nem hozott virágot.

Ó, mily messze, messze ott lent
Két juh sétál a völgyben.
Sok szerencsét, kis juhok,
Ti először láttátok a tavaszt!

Ó, mily messze, messze ott fent,
Két madár repül békében.
Sok szerencsét, madarak,
Repüljete egy jobb hazába!³⁵¹

Kerner verse egy, a kolostor rácsai közül elvágyódó apáca képét vetíti elénk, és ez a kép már rögtön a szólambeosztásban megjelenik Schumann-nál: a dallamot az alt1-nek osztja ki, mely így a többi szólam közé zárva énekel egy olyan magasságban, ami eredetileg nem a saját fekvése, végig a szoprán szólamok felett mozog, míg azok jóval a saját fekvésük alatt énekelnek. Ha összehasonlítjuk a tétel hangterjedelmét a többi daléval, akkor az is feltűnik, milyen szűk ambitusba préselte bele Schumann ezt a 8 ütemes versszakot, minimálisra csökkentve az énekesek mozgásterét: az összes többi tételben eléri vagy meghaladja a két oktáv hangterjedelmet, míg itt *f* és *d''* között mozog.

Magának a dallamnak az ambitusa csak egy oktáv, a második ütem első negyedén eléri csúcspontját, a kétvonalas *d*-t, amit még a következő ütem elején meg tud tartani, onnan viszont egy folyamatosan lefelé tartó dallammozgással törődik bele a megváltoztathatatlanba – erre rímel az unisono *d*-ről való indulás és érkezés is.

³⁵¹ Saját fordítás

A harmónia használatnál feltűnő, hogy váltogatja az összhangzatos és természetes mollt (21. kottapélda), ennek megfelelően többször előfordul a vezetőhang nélküli V^6 és III, gyakran találkozunk szűkített szeptimakkorddal – 4, 5, 6. ütem –, illetve a bővített III. fok és fordításai – ha csak átmenetként is, de – gyakran hallhatóak.

Klosterfräulein .
(J. Körner.)

Nº 3.
Langsam.

Dallam

1. Ich ar - mes Klo - ster - frä - u - lein, o Mut - ter! was hast du ge - macht! Lenz
1. Ich ar - mes Klo - ster - frä - u - lein, o Mut - ter! was hast du ge - macht! Lenz

(der 3te Vers pp)
ging am Git - ter vor - ü - ber, hat mir kein Blümlein ge - bracht. 2. Ach wie weit, wie weit dort un - - ten zwei
ging am Git - ter vor - ü - ber, hat mir kein Blümlein ge - bracht. 3. Ach wie weit, wie weit dort o - - ben zwei

21. kottapélda, Schumann: Klosterfräulein (1-11.)

A *Klosterfräulein* tipikus példája a Greguss Ágost által jellemzett balladás képnek, más szóval regeképnek, mert nincs történeti fejlődés, ugyanakkor az ábrázolt pillanatban összesűrűsödik múlt, jelen és jövő, és a történet főszereplője „magánbeszédben” nyilvánul meg.

21. *Soldatenbraut* (Eduard Mörike)

Ach, wenns nur der König auch wüsst,
Wie wacker mein Schätzelein ist!
Für den König, da liess, er sein Blut,
Für mich aber eben so gut.

Mein Schatz hat kein Band und kein' Stern,
 Kein Kreuz wie die vornehmen Herrn,
 Mein Schatz wird auch kein General;
 Hätt' er nur seinen Abschied einmal!

Es scheinen drei Sterne so hell
 Dort über Marien-Kapell;
 Da knüpft uns ein rosenrot Band,
 Und ein Hauskreuz ist auch bei der Hand.

A katona menyasszonya

*Ó, ha tudná a király,
 hogy mily bátor az én kedvesem!
 A királyért a vérét adja,
 énértem éppúgy.*

*Kedvesemnek nincs szalagja, se csillaga,
 se keresztje, mint a nagyságos uraknak,
 a kedvesem tábornok se lesz;
 Bárcsak egyszer elbúcsúzna!*

*Három csillag ragyog fényesen
 ott a Mária-kápolna felett;
 Rózsapiros szalag köt itt össze minket
 és egy házi kereszt is kéznél van.³⁵²*

Schumann Mörike versét a katona menyasszonyáról kétszer is megzenésítette: először 1847-ben dal formájában, az op. 64-es szólóhangra írt *Románcok és balladák* között, másodszer pedig a nőikarra komponált op. 69-es *Románcok* 4. tételeként. Ha összevetjük a két feldolgozást, bizonyos különbségek és hasonlóságok szembeötlőek.

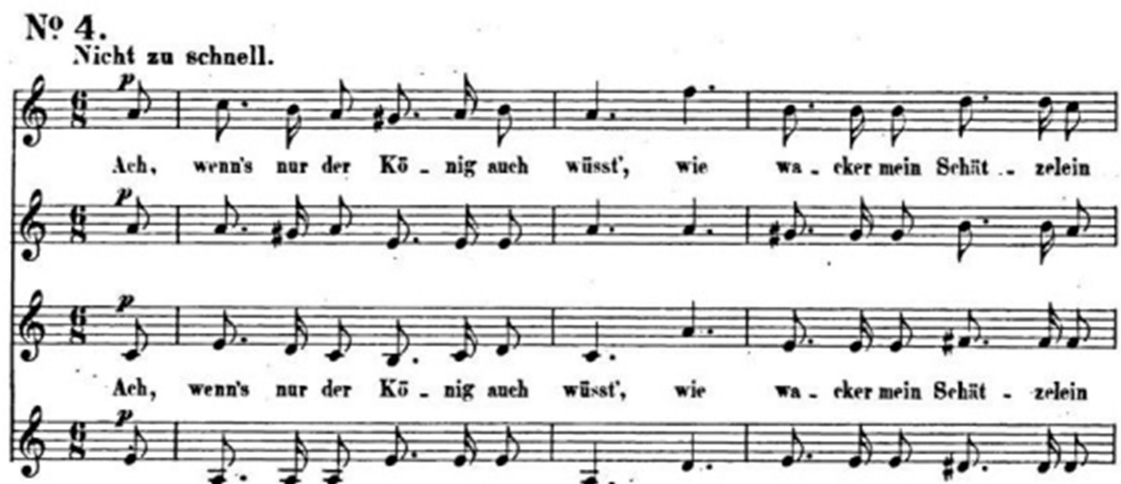
Mindkét dal rendelkezik karakteres ritmikával, a szólódalban ez egy 4/4-es negyed és kis nyújtott ritmus váltakozása,

³⁵² Saját fordítás



22a kottapélda, Schumann: Soldatenbraut op. 64, 1-3.

a kórusműben hasonlóan ott van a kis nyújtott ritmus, de a kevésbé katonás 6/8-os ütemmutatóval.



22b kottapélda, Schumann op. 69/4, 1-3.

Ebben a verzióban a versszakok végét leválasztja Schumann, és itt megjelenik a peckesebb 2/4. Mindkét dalban eltérő karaktert kap a harmadik versszak, ahol a menyasszony az esküvőről álmodozik: a dalban egy tempóváltás található a legato előadásmóddal, a kórusváltozatban marad a 2/4, viszont az azonos alapú A-dúrba helyeződik ez a rész.³⁵³ Hasonlóság még, hogy mindkét feldolgozásban az első versszak tér vissza befejezőként, mintha az álmodozásból visszatérnénk a jelenbe, ami egyik esetben sem drámai, de talán a moll hangnem miatt a többszólamú verzió melankolikusabbnak tűnik.

³⁵³ A szólódalban ugyan nincs hangnemváltás, de a versszakokon belül B-dúrból Esz-dúrba, majd visszamodulál Schumann.

22. *Meerfey* (Joseph von Eichendorff)

A szöveg szerzője ismét Eichendorff, ezúttal viszont egy elbeszélés tanúi vagyunk, nem pedig monológot vagy vallomást hallunk. Meerfey, vagyis a tengeri tündér egy zátonyon ülve énekli halálba az arra hajózó férfiakat, akik a zátonynak ütközve belefulladnak a tengerbe.

A vers eredetileg két versszakos, Schumann maga egészíti ki egy középső versszakkal,³⁵⁴ így válik a szöveg balladaszerűbbé és teremti meg annak a lehetőségét, hogy a hallgató maga is bele vesszen a középszólamok imitációs, folyondárszerű tizenhatod-dallamaiba.

Az eredeti vers:

Verloren

Still bei Nacht fährt manches Schiff,
Meerfey kämmt ihr Haar am Riff,
Hebt von Inseln an zu singen,
Die im Meer dort untergingen.

Wann die Morgenwinde wehn,
Ist nicht Riff noch Fey zu sehn,
Und das Schifflein ist versunken,
Und der Schiffer ist ertrunken.

És a Schumann által betoldott versszak:

Purpurrot, smaragdengrün
Sieht's der Schiffer unten blühn,
Silberne Paläste blinken,
Holde Frauenmienen winken

³⁵⁴ Klassen, „Romanzen”, i.m., 5.

Elveszve

*Éjszaka néhány hajó utazik csendesen,
Meerfey a haját fésüli a zátonyon,
Énekelni kezd a szigetről,
mely a tenger alá süllyedt.*

*Mikor fúj a reggeli szél,
nem látszik se a zátony, se Fey,
És a kis hajó elsüllyedt,
és a hajós megfulladt.³⁵⁵*

Schumann versszakának fordítása:

*Lilát, smaragdöldet
lát a kapitány lent virágozni,
ezüst paloták villannak,
szende asszony-arcok intenek*

A már említett középszólamok – a szoprán³ megjelenésével ez az egy tétel ötszólamú a fűzetben – imitációs belső kettőse mellett egy homofón szerkesztésű, háromszólamú zenei anyag vonul végig a tételen, mintha két különböző kórus énekelne. Ez az egységes ritmikájú tercett a versszakok végén, átvéve a tizenhatodos hullámmozgást, belefolyik a hínárszerű karakterbe, elveszítve ezzel saját jellegét, míg a befejező versszak elején a középszólamok állnak meg és illeszkednek a homofón külső szólamokhoz, megfelelően a pillanat drámaiságának.

Ezt a kétkórusos két-arcúságot nem egyszerű pasztikussá tenni, mert könnyen összemosódnak a szólamok: egyfajta hangszeres gondolkodásra vall a belső szólamok melodikus szerephez juttatása.

³⁵⁵ Saját fordítás

Meerfey.
(J. v. Eichendorff.)

Nº 5. **Für Solostimmen.**
Sehr leise.

Sopran I. *pp* Still bei Nacht fährt manches Schiff, Meer - *fp* - fey kämmt ihr Haar am Riff,

Sopran II. *pp* Still bei Nacht fährt manches Schiff, Meer - *fp* - fey kämmt ihr Haar am Riff,

Sopran III. *pp* Still bei Nacht fährt manches Schiff, Meerfey kämmt ihr Haar am

Alt I. *pp* Still bei Nacht fährt manches Schiff, Meerfey kämmt ihr Haar am Riff, hebt von

Alt II. *pp* Still bei Nacht fährt manches Schiff, Meer - *fp* - fey kämmt ihr Haar am Riff, hebt von

23. kottapélida, Schumann: Meerfey 1-4.

6. Die Capelle (Ludwig Uhland)

Droben stehet die Kapelle,
Schauet still ins Tal hinab.
Drunten singt bei Wies' und Quelle
Froh und hell der Hirtenknab'.

Traurig tönt das Glöcklein nieder,
Schauerlich der Leichenchor,
Stille sind die frohen Lieder,
Und der Knabe lauscht empor.

Droben bringt man sie zu Grabe,
Die sich freuten in dem Tal.
Hirtenknabe, Hirtenknabe!
Dir auch singt man dort einmal.

A kápolna

*Fent a csúcson kis kápolna,
Néz a völgybe hallgatag;
Pásztorgyermek dalt dalolva
Őrzi lent a nyájakat.*

*Gyászharangot, gyászsolozsmát
Völgy zokogva visszaver,
Víg nótákat túlharsogják,
S a fiúcska felfigyel.*

*Újra sírba tér egy ember,
Tegnap élve - már halott.
Pásztorgyermek! Szólnak egyszer
Néked is e gyászdalok!³⁵⁶*

Uhland versében temetésre harangoznak, és nehéz nem gondolni a tengeri tündér áldozataira, mintha nekik állítana emléket a tétel, értük szól a harang, és mintha miattuk hangzana el az intelem a kisfiúnak a végén: „Pásztorgyermek! Szólnak egyszer/ Néked is e gyászdalok!”

Ez az egyetlen kontrapunktikus tétel a sorozatban: egy kettőskánonról van szó, ahol a mélyebb szólamok egy kvarttal lejjebb imitálják a szopránokat. A harmadik versszak közepéig pontosan szerkesztett kánon egyrészt áhítatot kölcsönöz a műnek, másrészt egészen addig nincs igazi zárlat, mert az imitáló szólamok mindig továbbgördítik a zenét. Először itt, az utolsó versszakban találkoznak a szólamok és egyesülnek homofón harmóniákká, majd állnak meg egy mellékdomináns III. fokon – ezzel mintegy kihangsúlyozva az intelmet. Ez az A-dúr akkord lehetne d-moll dominánsa is, de a folytatás és befejezés megmarad F-dúrban, sőt az imitációs szerkesztés is visszatér az utolsó ütemekre.

³⁵⁶ Dsida Jenő fordítása

Hir.tenkna.be, dir auch singt man dort ein-mal, dir auch singt man dort, auch dir ein-mal!

Hir.tenkna.be, dir auch singt man dort ein-mal, dir auch singt man dort ein-mal!

Hir.tenkna.be, dir auch singt man dort ein-mal, dir auch singt man dort ein-mal!

Hir.tenkna.be, dir auch singt man dort ein-mal, dir auch singt man dort ein-mal!

Hir.tenkna.be, dir auch singt man dort ein-mal, dir auch singt man dort ein-mal!

24. kottapéllda, Schumann: Die Capelle 33-39.

Az eddig tárgyalt tételek közül három végig strófikus szerkezetű, a másik három részben az, és ha nagy eltérésekről ezekben az esetekben sem beszélhetünk, mindig fontos pillanatokban tér el Schumann az alap zenei gondolattól és helyezi azt új perspektívába. Ez a tendencia a nőikari gyűjtemény második felében is folytatódik, de itt már találkozunk olyan feldolgozással, ami legalább részben átkomponált.³⁵⁷

Ennél a tételnél meg kell említeni a kíséretet is. Mivel az előző tételknél nem ad hozzá sokat a zongorakíséret, így ez a tétel is gyakran hallható a capella, de ennél az egynél Schumann a harmóniumhoz hasonló hangzású physharmonikát is megadja lehetséges kísérohanszerként,³⁵⁸ ami különleges hangszínével emelkedetté teszi a dal hangulatát. Ez az emelkedettség a második füzet záró tételénél is megfigyelhető, bár nem a kísérohanszer miatt – az *In Meeres Mitten* az egyetlen olyan mű a gyűjteményben, ahol egyáltalán nem ír kíséretet Schumann.

³⁵⁷ A német nyelvben a *durchkomponiert* jelzőt használják, amikor a strófikus szerkezet helyett a zene végig követi a szöveg változásait. Erre Schumann a capella kórusműveiben kevés példa akad.

³⁵⁸ Klassen, „Romanzen”, i.m., 5.

5.2.2. Op. 91

1. *Rosmarien*

Es wollt die Jungfrau früh aufstehn,
Wollt in des Vaters Garten gehn,
Rot Röslein wollt sie brechen ab,
Davon wollt sie sich machen,
Ein Kränzelein wohl schön.

Es sollt ihr Hochzeitskränzlein sein:
"Dem feinen Knab, dem Knaben mein,
Ihr Röslein rot, ich brech euch ab,
Davon will ich mir winden,
Ein Kränzelein so schön."

Sie gieng im Grünen her und hin,
Statt Röslein fand sie Rosmarien:
"So bist du, mein Getreuer hin!
Kein Röslein ist zu finden,
Kein Kränzelein so schön."

Sie gieng im Garten her und hin,
Statt Röslein brach sie Rosmarien:
"Das nimm du, mein Getreuer, hin!
Lieg bei dir unter Linden,
Mein Totenkränzlein schön."

Rozmaring

*Korán akart kelni a (szűz)lány,
az apja kertjébe akart menni,
piros rózsát akart szakítani,
abból akart magának
szép koszorút fonni.*

Esküvői koszorú lesz belőle:

*„a finom fiúnak, az én kedvesemnek,
ti piros rózsák, letörlek titeket,
abból kötök magamnak
egy szép koszorút.”*

Ide-oda járt a zöldben,

*ám rózsza helyett rozmaringot talált:
„Így menj te is, hűségesem!
Nem található rózsza,
se szép koszorú.”*

Ide-oda járt a kertben,

*rózsza helyett rozmaringot szedett:
„Fogadd el ezt, hűséges társam!
Melléd fektetem,
szép halálkoszorúm.”*

Altdeutsch – áll a cím alatt, vagyis régi, azaz ónémet szöveg. A vers megtalálható a Ludwig Achim von Arnim és Clemens Brentano által kiadott *Des Knaben Wunderhorn* irodalmi szöveggyűjteményben. Ugyanezt a szöveget később Brahms is feldolgozta op. 62-es *Sieben Lieder* című vegyeskari kötetében, illetve Christian Sinding norvég zeneszerző (1856-1941) op. 15-ös dalciklusában.

Schumann és Brahms a strófikus szerkezetet választja, és ezt a szerkesztési elvet következetesen végig is viszi, míg Sindingnél a harmadik versszak mind hangnemében – F-dúrból d-mollba modulál –, mind karakterében – a zongora szólamában a negyedes mozgást félhangok váltják fel, valamint a versszak végén az énekszólam deklamáló jelleget kap – megváltozik.

The image displays three systems of a musical score for 'Rosmarien' by Robert Schumann. Each system consists of a vocal line (soprano and alto) and a piano accompaniment. The lyrics are in German and English.

System 1:

von wollt sie sich ma - - chen Ein Krän - ze - lein so
 she might - weave a gar - - land To crown her tres - ses

System 2:

3. vs 2
 schön. Sie ging im Gar - ten her und hin, Statt
 fair. She wan - dered ev - 'ry - where a - round, But

System 3:

Rös - lein fand sie Ros - ma - rin: „So bist du, mein Ge - treu - - er,
 rose - ma - ry a - lone she found: „So art thou, my be - loved one

25. kottapélda, Sinding: Rosmarien 9-17.

A versszakok öt sorosak, a sorok szótagszáma érdekesen alakul: 8, 8, 8, 7, 6. Schumann az első három sorban ritmikailag párhuzamosan vezeti a négy szólamot, az első kettőben a szoprán 1 és az alt 1 unisono halad, a harmadik sorban a két alt közös orgonapont d-hangon repetál, míg a szopránok tercmenetben mozognak. A szótagszám változásnál megmaradnak a párok, de megszűnik a ritmikai párhuzam és a magas illetve mély szólamok válaszolgatnak egymásnak, majd találkoznak a versszak végén – ezzel az úgynevezett Küchenlied³⁵⁹ jelleg helyett beszédszerűvé válik a karakter.³⁶⁰

³⁵⁹ Küchenlied: Általában háziasszonyok vagy a konyhai személyzet által, nem nyilvánosság előtt énekelt szentimentális, népies dalok. Lásd: <https://www.volksliederarchiv.de/kuechenlieder/>

³⁶⁰ Klassen, „Romanzen”, i.m., 5.

Rosmarien.
(Altdeutsch)

Nº 7.

Sopran I. 1. Es wollt' die Jungfrau früh aufstehn und in des Va. ters Gar. ten geh'n, Roth-

Sopran II.

Alt I. 2. Es sollt' ihr Hochzeitskränzelein sein, dem fei. nen Knab, dem Kna. ben mein, ihr

Alt II.

Pianoforte
(ad libitum).

Röslein wollt' sie bre. chen ab, da. von, da. von wollt' sie sich machen ein Krän. zelein wohl schön.

Rös. lein roth, ich bre. cheuch ab, da. von, davon willich mir winden ein Krän. zelein so schön.

26. kottapéllda, Schumann: Rosmarien 1. versszak (1-11.)

Brahms Schumann páros lüktetésű zenéjével szemben 3/4-ben képzelte a versszakok első két sorát, ütemenként azonos ritmussal, ami kissé álmodozóvá teszi a darab hangulatát, de még a szótagszám változása előtt vált a páros 4/4-re, ezzel nála is egy izgatottabb, szövegszerűbb karakter jelenik meg, és ő is megbontja az addig jellemző ritmikai párhuzamot: a nőikart imitálva követi a férfikar egy negyed eltéréssel. Érdekesség még, hogy mindketten g-mollban zenésítették meg a verset.

Fűri Anna: Dramatikus elemek Robert Schumann a capella kórusműveiben és zenekari kíséretes balladáiban

Gehend

Sopran *p* *dolce*
1. Es wollt die Jung - frau früh auf - stehn, wollt in des Va - ters Gar - ten gehn. 1. Rot
2. Ihr

Alt *p* *dolce*
2. Es sollt ihr Hoch - zeits - kränzlein sein: „Dem fei - nen Knab, dem Kna - ben mein. 3. „So
4. Das

Tenor *p*
3. Sie ging im Grü - nen her und hin, statt Rös - lein fand sie Ros - ma - rin:

Baß *p*
4. Sie ging im Gar - ten her und hin, statt Rös - lein brach sie Ros - ma - rin:

1. Röslein wollt sie bre - chen ab, da - von wollt sie sich ma - chen ein Kränze - lein wohl schön.
2. Röslein rot, ich brech euch ab, da - von will ich mir win - den, ein Kränze - lein so schön.“

5
3. bist du, mein Getreu - er, hin! Kein Röslein ist zu fin - den, kein Krän - ze - lein so schön.“
4. nimm du, mein Getreu - er, hin! Lieg bei dir un - ter Lin - den, mein To - tenkränzlein schön.“

dolce
1. Rot Röslein wollt sie bre - chen ab, — da - von wollt sie sich ma - chen ein Krän - ze - lein so schön.
2. Ihr Röslein rot, ich brech euch ab, — da - von will ich mir win - den, ein Krän - ze - lein so schön.“

dolce
3. „So bist du, mein Getreu - er, hin! Kein Röslein ist zu fin - den, kein Krän - ze - lein so schön.“
4. Das nimm du, mein Getreu - er, hin! Lieg bei dir un - ter Lin - den, mein To - tenkränzlein schön.“

27. kottapéllda, Brahms: Rosmarin 1-9.

2. Jäger Wohlgemuth

Eredeti vers:

Es jagt ein Jäger wohlgemut,
Er jagt aus frischem freien Mut
Wohl unter grünen Linden,
Er jagt derselben Tierlein viel,
Mit seinen schnellen Winden.

Er jagt über Berg und tiefe Tal,
Unter den Stauden überall.
Sein Hörnlein tät er blasen,
Sein Lieb wohl auf den Jäger harrt,
Dort auf der grünen Straßen.

Er spreit den Mantel in das Gras,
 Bat, daß sie zu ihm nieder saß,
 Mit weissem Arm umfassen:
 „Gehab dich wohl mein Trösterin,
 Nach dir steht mein Verlangen.

Uns netzt kein Reif, uns kühlt kein Schnee,
 Es brennen noch im grünen Klee,
 Zwei Röslein auf der Heiden,
 In Liebesschein, in Sonnenschein,
 Die zwei soll man nicht scheiden.”

Schumann néhány helyen változtatásokat eszközöl a szövegben.

1.versszak: „Er jagt aus frischem freien Mut” helyett „Er jagt aus frischem frohen Mut”

2.versszak: „Er jagt über Berg und tiefe Tal, Unter den Stauden überall” helyett „Er jagte über Berg und Thal, er jagte fröhlich überall”.

4.versszak: „uns kühlt kein Schnee” helyett „uns netzt kein Schnee”

A jó kedélyű vadász

*Egy vadász jókedvűen vadászott,
 frissen és boldogan
 a zöld hársfák alatt,
 ugyanazt az állatot űzte hosszan
 sebes iramával.*

*Űzte hegyen-völgyön át,
 hajtotta boldogan mindenütt,
 megfújta a kürtjét;
 szerelme a vadászra várt
 ott a zöld úton.*

*Kabátját a fűbe terítette,
 kérte, üljön le mellé,
 fehér karjával átkarolta:
 „Megvagy hát, vigasztalóm,
 utánad vágyakozom.*

*Nem áztat minket sem zúzmara, sem hó,
a zöld lóhere közt még izzik
két rózsza a réten
a szerelem fényében, a nap fényében,
ők ketten el nem választhatók.*³⁶¹

A füzet második darabjának szövege szintén Brentanoék szöveggyűjteményéből származik. Látszólag ártatlanul kezdődik, egy vadász űzi ugyanazt a vadat már régóta árkon-bokron át, ám hamar kiderül, hogy az erdő a szexuális veszély terepeként szerepel,³⁶² az űzött vad pedig nem más, mint egy hölgy, akit a harmadik versszakban sikerül is megszelídíteni a vadásznak. A szövegben a mesélőn kívül csak a vadász szólal meg, ahogy a ciklus első darabjában is csak az esküvőjére készülő lány. Ennek megfelelően Schumann itt is a strófikus szerkesztést választja, a különböző karakterek (mesélő – vadász), érzelmek, indulatok megjelenítését a kórusra bízva. A vers erotikus töltetű ugyan, sok utalással, de semmi konkrét megjegyzéssel, épp ezért a szöveg mellett a szünetek is sokatmondóak. Így például a harmadik versszakot záró „nach dir steht mein Verlangen”³⁶³ szövegrész után a negyediket már a „szerelem fényével” és az összetartozással fejezi be, ami arra enged következtetni, hogy a versszakok közötti eseményeket a szerző az olvasó, illetve a hallgató fantáziájára bízta.

A ciklusnak ez a legdinamikusabb darabja töretlen intenzitásával, erőteljes dinamikájával – minden versszaknál *forte* az előírás –, sosem lankadó lendületével.

3. *Der Wassermann* (Justinus Kerner)

Es war in des Maien mildem Glanz,
Da hielten die Jungfern von Tübingen Tanz.

Sie tanzten und tanzten wohl allzumal
Um eine Linde im grünen Tal.

Ein fremder Jüngling, in stolzem Kleid,
Sich wandte bald zu der schönsten Maid;

³⁶¹ saját fordítás, mely követi Schumann változtatásait.

³⁶² Klassen, „Romanzen”, i.m., 5.

³⁶³ „Utánad vágyakozom”

Er reicht ihr dar die Hände zum Tanz,
Er setzt ihr auf's Haar einen meergrünen Kranz.

"O Jüngling! warum ist so kalt dein Arm?"
"In Neckars Tiefen da ist's nicht warm."

"O Jüngling! warum ist so bleich deine Hand?"
"Ins Wasser dringt nicht der Sonne Brand!"

Er tanzt mit ihr von der Linde weit:
"Lass', Jüngling! horch, die Mutter mir schreit!"

Er tanzt mit ihr den Neckar entlang:
"Lass', Jüngling! weh! mir wird so bang!"

Er fasst sie fest um den schlanken Leib:
"Schön' Maid, du bist des Wassermann's Weib!"

Er tanzt mit ihr in die Wellen hinein:
"O Vater und du, o Mutter mein!"

Er führt sie in seinen krystallinen Saal:
"Ade, ihr Schwestern allzumal!"

A vízi rém

*Május enyhe fényében történt,
Ott táncoltak a tübingeni leányok.*

*Csak táncoltak és táncoltak mindannyian
Egy hársfa körül a zöld völgyben.*

*Egy idegen ifjú, büszke ruhában,
Nemsokára a legszebb lányhoz fordult;*

*Kezét nyújtva táncba hívja,
Tengerzöld koszorút tesz a hajára.*

*„Ó, ifjú! Miért olyan hideg a karod?”
„A Neckar mélyén nincs meleg.”*

Fűri Anna: Dramatikus elemek Robert Schumann a capella kórusműveiben és zenekari kíséretes balladáiban

„Ó, ifjú! Miért olyan sápadt a kezéd?”
„A nap tüze nem hatol át a vízen!”

Eltáncol a lánnyal messze a hársfától:
„Hagyj, ifjú! Hallgasd, értem kiált anyám!”

Táncol a lánnyal a Neckar mentén:
„Hagyj, ifjú! Jaj! Annyira félek!”

Az ifjú megragadja szorosan a karcsú testet:
„Szép leány, te már a vízi ember felesége vagy!”

Betáncol vele a hullámok közé:
„Ó, apám, és te, ó, anyám!”

Az ifjú kristálycsarnokába vezeti:
„Viszontlátásra, Ti nővérek, mindahányan!”³⁶⁴

A Wassermann nyilvánvalóan az a darab a cikluson belül, ami a dramatikus elemek tekintetében hosszabb és részletesebb elemzésre szorul.

A történet egy mini dráma, egy horror történet, melyre a német romantikusok nagyon fogékonyak voltak, ez a fajta misztikum Schumannt is vonzotta. Azt, hogy a német romantikus írókat ennyire foglalkoztatta minden, ami rejtélyes, a mindennapitól eltérő, Rüdiger Safranski azzal magyarázza, hogy a felvilágosodás szürkése ellen hadakozva próbáltak megőrizni valamit a titokból a művészet erejével.³⁶⁵

Nem az a filiszter, aki értékeli a hétköznapi és a szabályszerűt [...], hanem az, aki leértékel mindent, ami csodálatos és titokzatos és mindezt hétköznapi mércével méri.³⁶⁶

A Wassermann-történet ismert volt akkoriban, később Dvořák is írt belőle egy szimfonikus költeményt,³⁶⁷ illetve Carl Millöcker (1842-1899) egy operettet *Apajune der Wassermann* címmel. Jelen értekezés szempontjából talán Carl Evers (1819-1875) feldolgozása a legérdekesebb, ugyanis ő a dalához ugyanazt a Justinus Kerner (1786-1862) verset használta, mint Schumann a nőikari művéhez. Érdemes sorra venni a vers meghatározó elemeit és összevetni a két zeneszerző zenei kifejezőeszközeit.

³⁶⁴ Saját fordítás

³⁶⁵ Rüdiger Safranski: *Romantika . Egy német affér.* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2010.), 262-275.

³⁶⁶ I.m., 270.

³⁶⁷ Antonin Dvořák: *Vodník*, op. 107

a) Az események helyszíne egy májusi szabadtéri táncmulatság:

- Eversnél 6/8 az ütemmutató, negyed és nyolcad váltakozik a kíséretben (28. kottapélda),
- Schumann ezzel szemben 4/4-ben gondolkodik, és a tánc jelleg helyett a forgatag jelensége ragadja meg, ezt leginkább a nagy hangterjedelmű dallamok támasztják alá, mint például az 5. ütemben a szoprán1 és az alt2 dallama, mely szólamok az unisono g hangról egy fél ütem alatt két oktávnyira nyílnak szét. Mintha rögtön az események kellős közepén találnánk magunkat (29. kottapélda).

Es war in des Maien lindem

Glanz, da hielten die Jungfrau'n von Tübingen Tanz, sie

28. kottapélda, Evers: Der Wassermann 4-13.

Ziemlich lebhaft.

Es war in des Maien mildem Glanz, da hielten die Jungfern von Tübingen Tanz. Sie tanzten und tanzten wohl

Es war in des Maien mildem Glanz, da hielten die Jungfern von Tübingen Tanz. Sie tanzten und tanzten wohl

Ziemlich lebhaft.

29. kottapélda, Schumann: Der Wassermann 1-5.

b) A Wassermann megjelenése:

- Eversnél már a dal legelején megjelenik egy kisszekundós, trillaszerű motívum, ami mintha a vizet, és ezzel együtt a Wassermann-t szimbolizálná. A konkrét színre lépésekor nem jelenik meg ez a tizenhatodos motívum, viszont a negyednyolcad mozgást felváltják a hármashangzat felbontásban folyamatosan mozgó nyolcadok, illetve a jobb kézben az egész ütemet kitöltő harmóniák, mintegy a büszkeséget jelképezve.

Der Wassermann.
Ballade von Justinus Kerner.

Allegretto.

Singstimme.

Pianoforte.

30. kottapélda, Evers: Der Wassermann 1-3.

- Schumann-nál nincs a Wassermann-nak ilyen jellegzetes motívuma, ez talán abból is fakad, hogy kórusműről van szó, és bár ad libitum játszható hozzá

zongorakíséret, ez kevésbé kidolgozott és valószínűleg elsősorban betanuláshoz használták.³⁶⁸ Az első két versszak strófikus szerkesztésű, a zenei anyag teljesen megegyezik, egyedül a szövegbeli eltérés okoz különbséget itt-ott a ritmikában, ami egyébként nagyon érzékeny módon követi a szöveget, hiszen például a „sich wandte bald” fordulat kis nyújtott ritmusa plasztikusan jeleníti meg a délceg ifjú belépőjét.



31. kottapélda, Schumann: Der Wassermann 6-11.

c) Párbeszéd a lány és a Wassermann között – félelem kontra fenyegetés:

- Eversnél a modulációk mellett – az eredeti e-mollból először G-dúrba, majd C-dúrba, végül a párbeszédre a-mollba – a víz-motívum is átalakul: a diatonikus hangok mellett megjelennek az adott hangnemben módosított hangok is, valamint a kiírt trillák irányai is különbözőek. A lány félelemmel teli kérdéseit tremoló kíséri a jobb kézben, míg a vízi rém válaszáinál a víz-motívum jelenik meg – innen tudható, hogy ez valóban a Wassermannhoz kapcsolódó motívum, mely megelőzte magát a szereplőt a dal elején. A párbeszéd második felében a feszültség emelkedését újabb moduláció kíséri, ezúttal a-mollból d-mollba (32. kottapélda).
- Schumann itt elhagyja a strófikus szerkesztést, a párbeszédhez egészen új zenei fordulatokat használ, élesen megkülönböztetve a két karaktert: a lány megszólalásai akkordikusak, szünetekkel és staccato előadásmóddal válnak töredezetté, kissé ziháló jellegűvé; a Wassermann ezzel szemben a mély szólamokban hallható, legato, unisono, szinte mindvégig lefelé törekvő dallamban jelenik meg, mintha ő maga lenne a lefelé húzó örvény (33. kottapélda).

³⁶⁸ Klassen, „Romanzen”, i.m., 4.

ist's nicht warm... „O Jüngling! warum ist so bleich deine
Hand?“ „In's Was = = ser dringt nicht der
Son = ne Brand!“ Er tanzt mit ihr vonder Lin = = de

softly-race
f p
p sempre
f
p
cresc.

32. kottapélda, Evers: Der Wassermann 51-62.

O Jüngling! warum ist so kalt dein Arm? O Jüngling! warum
O Jüngling! warum ist so kalt dein Arm? „In Neckars Tiefen da ist's nicht warm.“ O Jüngling! warum

p

33. kottapélda, Schumann: Der Wassermann 17-20.

d) A következő versszakban már lelki szemeink előtt látjuk az elkerülhetetlen végzetet, ahogy a pár táncol a Neckar folyó mentén:

- Carl Evers dalában a fenyegetettség elsősorban az unisono zongora szólamban mutatkozik meg, ahol a jobb kéz mindig egy tizenhatoddal marad le a bal kéz szólamától, mintha egy szellemkép követné; illetve az énekszólam feltűnően mély fekvése is felerősíti a vészjósoló hangneme.

Son = ne Brand!" Er tanzt mit ihr von der Lin = de
weit. „Lass' Jüngling! horch, die Mut = ter schreit!" Er

p *cresc.* *f* *pp* *molto cresc.* *f* *p*

34. kottapélda, Evers: Der Wassermann 58-68.

- Schumann kórusművében visszaidézi az első két versszak dús, együtt mozgó szólamait, de nagyobb feszültségtartalmú harmóniákkal – szűkített, illetve domináns szeptimfordítások – és dinamikai kitörésekkel – *p-sf-f-p-sf-pp*.

ist so bleich deine Hand? Er tanzt mit ihr von der Lin _de weit:
ist so bleich deine Hand? „In's Wasser dringt nicht der Sonne Brand.“ Er tanzt mit ihr von der Lin _de weit:

p *sf* *f* *p* *sf* *pp*



35. kottapélda, Schumann: Der Wassermann 21-30.

e) *Er fasst sie fest*³⁶⁹

- Evers itt szinte megbénítja a zongorakíséretet, amely együtt halad az énekszólammal fokozatosan felfelé, majd *c* hangra érkezik, amit az előző a-moll és az érkező Asz-dúr akkord közös terceként értelmez.

36. kottapélda, Evers: Der Wassermann 74-85.

³⁶⁹ Szorosan fogja a lányt

- Schumann a szorítást zeneileg a *sforzato* utasítás mellett egy kisszekund, illetve nagyszekund súrlódással fejezi ki, mely aztán késleltetésként értelmezhető.



37. kottapélda, Schumann: Der Wassermann 31-35.

f) „Schön Maid, du bist des Wassermanns Weib!”³⁷⁰

- Miután Evers az Asz-dúr akkordból csak az alaphangot és a kvintet ismétli a zongoraszólamban, könnyen átértelmezi ezeket az enharmonikus keresztes hangokká, és a *giszt* megtartva a felső szólamban máris egy E-dúr akkordban találjuk magunkat. Ezekkel a hirtelen harmóniai váltásokkal – *a-Asz-E-e* – akarja szemléltetni, ahogy a lány egyik döbbenetből a másikba esik, hirtelen megfordul vele a világ. (Lásd a 36. kottapéldát.)
- Ugyanez a szövegrész Schumann kórusművében hangról hangra idézi az első-második versszak ötödik ütemének szoprán szólamát, ami úgy hat, mintha a Wassermann kigúnyolná a gyanútlan táncosokat. (Lásd a 37. kottapéldát.) Bár nincs kiírva *stringendo*, mégis az az érzésünk, hogy innentől egyre gyorsabban, immár kontrollálhatatlanul rohanunk a tragédia felé, szinte látjuk a szédítő forgást, ahonnan a lány visszakiált a szüleinek: „O Vater und du, o Mutter mein!”³⁷¹ Ez a két ütem különösen érdekes a harmóniák felrakása szempontjából, ugyanis a két alt szólam oktávban mozog, ezáltal a magasabbik alt a szoprán2 fölé kerül, ami – különösen egy amatőr énekkarban – ennek a szólamnak már egyáltalán nem kényelmes. Schumann tudatosan osztotta be így a szólamokat, mert így a hangszín sokkal inkább visszaadja a kétségbeesést. Ugyanakkor az intonáció szempontjából veszélyes ez a felrakás, mert ha nem elég erős a g alaphang, akkor nagyon hamisnak hat a koronás g-moll kvartszext

³⁷⁰ „Szép lány, te már a vízi ember felesége vagy!”

³⁷¹ „Ó, Apám, és Te, ó, anyám!”

akkord (38. kottapéllda). Eversnél itt először visszaidéződik a tánc, újra halljuk a vers nyitó motívumát, majd kissé szabadjára engedi az énekest, hogy végül beletörődve a megmásíthatatlanba eltáncoljon a Wassermann-nal, és a végén csak a fodrozódó trillák emlékeztetnek minket, hogy itt járt a táncmulatságon.

38. kottapéllda, Schumann: Der Wassermann 36-40.

g) Búcsú

Míg Eversnél az utolsó motívum a vízi rémre emlékeztet minket, Schumann-nál a lány tűnik el utoljára a szemünk elől. A két utolsó ütemet összehasonlítva egy látszólag kis különbség figyelhető meg: a szoprán szólamok az utolsó előtti ütemben negyed hangot énekelnek a félhang után, a legutolsó hangjuk viszont csak nyolcad értékű az analóg helyen. Ezek az apró különbségek mindig üzenet értékűek Schumann esetében, hiszen miért bajlódott volna a nyolcadszünet kiírásával, ha valami lényegtelenről lenne szó. Számomra dramaturgiaiilag az egyetlen magyarázat erre az apró különbségre az, hogy a lány másodjára már nem tudja befejezni az „Ade” szót, mert elnyeli a víz.

39. kottapéllda, Schumann: Der Wassermann 41-45.

Összességében elmondhatjuk, hogy Evers dala színpadias elemekben gazdag, kihasználja a zongorakíséret adottságait a teátrális megoldásokhoz, míg Schumann megtalálja az eszközöket, hogy az amatőr kórusok számára is énekelhető és intonálható, ám az előadásmódban sok lehetőséget kínáló kórusművet alkosson. Innen már csak a karnagyon és az énekkaron múlik, hogy a hangszínek kidolgozásával, a dinamikai különbségek megvalósításával átélhetővé teszik-e ezt a borzongató történetet a hallgatóság számára.

4. *Das verlassene Mägdlein* (Eduard Mörike)

Früh, wann die Hähne krähn,
Eh' die Sternlein verschwinden,
Muß ich am Herde stehn,
Muß Feuer zünden.

Schön ist der Flammen Schein,
Es springen die Funken;
Ich schaue so drein,
In Leid versunken.

Plötzlich, da kommt es mir,
Treuloser Knabe,
Daß ich die Nacht von dir
Geträumet habe.

Träne auf Träne dann
Stürzet hernieder;
So kommt der Tag heran –
O ging' er wieder!

Az elhagyott lányka

*Kakas szól, az egek
sok csillaga fogytán,
s én máris tüzet
szítom a konyhán.*

*Láng gyullad lobogón,
szikrái szállnak,
én meg csak bámulom,
s elönt a bánat.*

*Szívem is megre meg:
hűtlen legénnyel,
úgy tűnik, teveled
álmodtam éjjel.*

*S megindul arcomon
könnyeim árja.
Így kél az én napom.
Bár már leszállna!³⁷²*

Eduard Mörike verse az elhagyott lányról számos zeneszerzőt dalírásra ihletett, közülük talán Hugo Wolfé a leghíresebb, de Schumann is komponált dalt 1847-ben a nőikari románc mellett. A szöveg végig egyes szám első személyben marad, ezért is született valószínűleg több dal, mint kórusmű. A vers monológ jellege miatt dramatikus párbeszédre nincs lehetőség a megzenésítés során.

A dalok alapján a zeneszerzők képzeletét elsősorban a melankolikus monotónia fogta meg, ahogy a szerelmi bánattól szenvedő szolgálólány gépiesen végzi a házimunkát nap nap után: „so kommt der Tag heran/ – O ging’ er wieder!”, illetve a harmadik versszak érzelmi kilengése, amikor eszébe jut, hogy éjjel a fiúval álmodott: „Plötzlich, da kommt es mir,/ Treuloser Knabe,/ daß ich die Nacht von dir/ geträumet habe.“

A monotónia ismétlődő motívumokban köszön vissza, a melankólia pedig lefelé irányuló dallamfordulatokban.

³⁷² Rónay György fordítása

Hans Pfitzner (1869-1949) dalában ez a kettő egyesül:

Hans Pfitzner, Op. 30 No 2.

Einfach, langsam. *pp*

Singstimme. *pp*

Klavier. *pp*

Früh, wann die Häh - ne krähn, eh' die Sternlein ver-

40. kottapéllda, Hans Pfitzner: Das verlassene Mägdlein 1-5.

Ugyanez elmondható Franz Ries (1846-1932) feldolgozásáról is, nála azonban világosan elkülönül a monotóniát és a melankóliát képviselő motívum:

Franz Ries, Op. 12. No 3.

Nicht schleppend. *p*

Singstimme. *p*

Pianoforte. *p*

Früh wenn die Häh-ne
Ris - ing at dawn of

kräh'n, eh' die Sternlein ver-schwinden, muss ich am Heer-de stehn, und
day, While pale stars still are twink'ling, The fire on hearth I lay, And

41. kottapéllda, Franz Ries: Das verlassene Mägdlein 1-10.

Hugo Wolfnál a dalon végigvonuló $\text{I} \quad \text{II}$ ritmus adja vissza az egyhangúságot, és az elején az ereszkedés is megfigyelhető:

Langsam. *pp*

Früh, wann die Häh-ne krähn,
When stars are shining yet,

42. kottapélda, Hugo Wolf: Das verlassne Mägdlein 1-6.

Schumann dalában nem találkozunk ennyire nyilvánvaló ismétlődéssel – bár a versszöveg ritmikája eleve behatárolja a lehetőségeket –, viszont ennyire egyértelműen senki nem használta az ereszkedő dallamvonalat a szomorúság ábrázolására, mint Schumann teszi a zongora bal kéz szolamával:

N^o 2. Nicht schnell. (E. Mörike.) Composit 1857.

Früh wann die Häh-ne krähn, eh' die Sternlein schwinden, muss ich am Heer-de steh'n,
muss Feu-er zün-den. Schön ist der FlammenSchein, es spring-en die Fun-ken;

43. kottapélda, Schumann: Das verlassene Mägdlein op. 64/2, 1-13.

A harmadik versszak érzelmi kimozdulását minden zeneszerzőnél moduláció vagy hangnemi elbizonytalanodás kíséri, Wolfnál feltűnő még a bővített hármashangzat előtérbe helyezése.

Schumann nőikari darabjában motivikus ismétlődést nem találunk, viszont itt is a strófikus szerkesztést alkalmazza, ami ad egyfajta monotonitást a műnek. Az egyhangúságot és a melankóliát sokkal inkább olyan finom zenei megoldások képviselik, mint például a mély alt szólam orgonapontja az első két ütemben, illetve az ötödik és hatodik ütem elején a szólamvezetés az alt szólamokban: ebben a felrakásban a-mollban V2-ről érkezünk I64-re, de mivel az alt1 énekli a szeptimhangot, késleltetésnek tűnik, vagy ismét egy, az alt2 *e* nyugvópontja körüli harmóniaváltásnak. A zongora szólamában nem is jelenik meg ez a szekundsúrlódás. (Lásd a 44. kottapéldát)

A többi tétellel ellentétben itt a zongora megkülönböztetett szerepet kap, folyamatos nyolcadmozgás jellemzi, mely komplementer halad a két kézben és a versszakok végén sem nyugszik meg, ezzel is a gépiességet hangsúlyozva.

A szöveg különbségeit a zene apró, de kifejező változásokkal követi le, így a második versszak második sorában azzal, hogy nyolcadra rövidíti az *es* névmást, a szoprán mintegy felszökken a magas *g*-re felidézve a szikrák pattogását, vagy a negyedik versszak harmadik ütemében elhagyja a *b* hangot az alt1 szólamában, valamint a magas *g*-re ugrást a szopránban, ehelyett a harmadik negyeden egy szűkített hármashangzat-fordítást hallunk a könnyek kitörését ábrázolandó.

A harmadik versszakban semmilyen változtatás nincs az előzményekhez képest, mégis, az egyszerű ritmikának köszönhetően, itt szépen meg lehet mutatni a 3/4-be bújtatott páros lüktetést, mert a súlyos és súlytalan szótagok váltakozva követik egymást, ami újdonság az első két versszakhoz képest:

3. Vsz. 11

ich schau_e so da_rein in_ Leid_ver_sun_ken. Plötzlich da kommt es mir, treu_lo_ser_

ich schau_e so da_rein in_ Leid_ver_sun_ken. Plötzlich da kommt es mir, treu_lo_ser_



44. kottapéllda, Schumann: Das verlassene Mägdlein op. 91/4, 13-26.

5. *Der Bleicherin Nachtlied* (Robert Reinick)

(2. versszakról)

Bleiche, bleiche weißes Lein,

In des stillen Mondes Hut,

Bist du bleich, dann bist du gut,

Bist du bleich, dann bist du rein. --

Bleiche, bleiche, weißes Lein!

Bleich muß alles Ende sein!

Sonne gibt zu lichten Schein,

Lässt dem Herzen keine Rast;

Ist der Tag nur erst erblaßt,

Wird das Herz auch ruhig sein. --

Bleiche, bleiche, weißes Lein!

Bleich muß alles Ende sein!

War ein töricht Mägdlein,

Rot und frisch mein Angesicht;

Rote Wangen taugen nicht,

Locken Unglück nur herein. --

Bleiche, bleiche, weißes Lein,

Bleich muß alles Ende sein!

Eile dich und bleiche fein!
 Hab' ja treu gewartet dein;
 Legt man mich ins Grab hinein,
 Deck' in Frieden mein Gebein!
 Bleiche, bleiche weisses Lein!
 Bleich muss alles Ende sein!

A fehértőnő éji dala

*Fakulj, fakulj, fehér vászon
 a csendes hold oltalmában!
 Ha kifakulsz, jó leszél,
 Ha kifakulsz, tiszta leszél.
 Fakulj, fakulj, fehér vászon!
 Végül mindennek ki kell fakulnia.*

*Fénnyel világít a nap,
 nem hagy nyugtot a szívnek;
 ahogy elmúlik a nap,
 úgy nyugszik meg a szív.
 Fakulj, fakulj, fehér vászon!
 Végül mindennek ki kell fakulnia.*

*Ostoba leány voltam,
 Az arcom piros és friss;
 A piros orcák csak ártanak,
 Szerencsétlenséget hoznak.
 Fakulj, fakulj, fehér vászon!
 Végül mindennek ki kell fakulnia.*

*Siess, fakulj ki gyorsan!
 Hűségesen vártam rád;
 Ha majd a sírba fektetnek,
 takard be békével a csontjaimat!
 Fakulj, fakulj, fehér vászon!
 Végül mindennek ki kell fakulnia.³⁷³*

³⁷³ Saját fordítás. A *bleichen* szó többféle jelentéssel is bír, mint például *elhalványul*, *kifakul*, *elsápad*. A magyar nyelvben nincs olyan szó, amely ehhez hasonlóan sokrétű jelentéstartalmat hordoz.

A sorozat ötödik darabja szintén egy fiatal nő monológja, ennek okán itt sem találkozhatunk dramatikus elemekkel. Mégis érdemes kicsit elidőzni ennél a műnél is, mert fontos információkkal szolgál Schumann zeneszerzői gondolkodásmódjáról.

A verset Robert Reinick (1805-1852) írta, akinek csak kevés költeményét olvashatjuk magyarul, a néhány versfordításon kívül egy kétnyelvű mese-gyűjtemény jelent meg tőle a 2000-es évek elején.³⁷⁴

Der Bleicherin Nachtlied – magyarra talán úgy fordíthatnánk, hogy *A fehéritőnő éji dala*, ami nem túl meggyőző fordítás, de ez esetben fontos, hogy a vers középpontjában egy nő áll. Reinick egy 1844-ben kiadott kötetben jelentette meg, címe *Lieder von R. Reinick, Maler*.³⁷⁵ Néhány évvel később újra megjelenik egy terjedelmes gyűjteményben: *Deutschland's Balladen- und Romanzen-Dichter von G. A. Bürger bis auf die neueste Zeit*.³⁷⁶ Mindez azért érdekes, mert a két kiadás eltérő, az utolsó versszak szövege nem egyezik a két verzióban.

Az önálló kötetben megjelent vers ötödik versszaka:

Eile dich und bleiche fein!

Hab' ja treu gewartet dein;

Legt man mich ins Grab hinein,

Deck' in Frieden mein Gebein!

Bleiche, bleiche weisses Lein!

Bleich muss alles Ende sein!

Siess, fakulj ki szépen!

Hűségesen vártam rád;

Ha majd a sírba fektetnek,

Takard be békével a csontjaimat!

Fakulj, fakulj, fehér vászon!

*Végül mindennek ki kell fakulni.*³⁷⁷

³⁷⁴ Robert Reinick: *Mesék*. (Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2007.)

³⁷⁵ Festőnek készült eredetileg, figyelme később fordult az irodalom felé

³⁷⁶ Ignaz Hub: *Deutschland's Balladen- und Romanzen-Dichter von G. A. Bürger bis auf die neueste Zeit*. (Karlsruhe: Verlag von Wilhelm Creuzbauer, 1849.)

³⁷⁷ saját fordítás

A gyűjteményben megjelent vers záró versszaka:

Bleichet denn, ihr Wangen mein!
 Bleiche meiner Augen Schein!
 Bleiche, bleiche, weißes Lein!
 Sollst umhüllen mein Gebein! –
 Bleich muß alles Ende sein!
 Bist du bleich, dann bist du rein!

Sápadj hát, orcám!
Húnyj, szemem fénye!
Fakulj, fakulj, fehér vászon!
El kell rejtened csontjaimat! –
 Végül mindennek ki kell fakulni!
 *Ha kifakulsz, tiszta leszel!*³⁷⁸

Schumann – és később Rheinberger is – az előbbi változatot használta, de például Julie von Webenau (1813-1887) a gyűjteményben kiadott verziót zenésítette meg. Schumann részéről az újítás abban rejlik, hogy a vers első versszakát teljes egészében elhagyja, és rögtön a második versszakkal indít, így rögtön a lány lelkiállapotában tudja kezdeni a művet, és egyben azt az illúziót kelti, hogy az előző tételhez szorosan kapcsolódik cselekményében, mintha ugyanazt a lányt látnánk, hallanánk.

Az első versszak az eredeti versben:

Wellen blinkten durch die Nacht,
 Blaß der Mond am Himmel stand,
 Mägdlein saß an Ufers Strand,
 Hielt bei ihren Leinen Wacht,
 Sang in wilden Melodei'n
 In die weite Nacht hinein:

³⁷⁸ Saját fordítás

Hullámok pislogtak az éjszakában,

A hold sápadtan állt az égen,

Egy leány ült a parton,

Virrasztott vászna mellett,

Vad dallamokat énekelt

A tágas éjszakába.³⁷⁹

A verset indító kép meglehetősen misztikus: éjszaka, hullámok, hold, virrasztó lány. Schumann-nak nincs arra szüksége, hogy narráció segítségével teremtsen meg ezt a titokzatos atmoszférát, mert mindezt zenébe foglalja: egy *f* alapú bővített hármashangzat szext fordításával kezdi a művet, teljes bizonytalanságot teremtve ezzel, függetlenül attól, hogy hamar kiderül, ez a harmónia III⁶_# d-mollban. Ezt a harmóniai fordulatot aztán egy kvinttel lejjebb megismétli, kisebb változtatással. A bizonytalanságérzetet fokozza, hogy a homofón részeket unisono dallamok követik harmonikus alátámasztás nélkül, illetve a nyolcadik ütemben hirtelen szólal meg az *A*⁷ akkord, nehéz intonációs feladat elé állítva ezzel a szoprán² és alt² szólamokat. D-dúrra zárja ezt az ütemet, amit így továbbra is g-moll dominánsaként értelmezhetünk, ezt tovább erősíti a *D-g-D-g* harmóniaváltásokkal, a 11. ütemben azonban egy h-moll kvartszextet egy *E*⁷ követ, mintha a-moll felé venné az irányt, de végül a *d* szeptimhangról folytatja egy unisono dallammal, amit aztán d-moll első fokaként értelmez. A strófikus szerkesztésnek köszönhetően egészen az utolsó ütemig átélhetjük ezt a kínzó és kilátástalan bizonytalanságot, minden versszak végén felcsillan a remény a *h-E*⁷ fordulattal, hogy aztán annál jobban fájjon a d-mollba történő visszakanyarodás és lezárás.

A vers narrációs első versszaka ugyan ad némi információt arról, hogy éppen mi történik, azonban semmi pontosat nem tudunk az előzményekről. Egy lány vásznat – lepedőt? – mos az éj leple alatt, tehát valami olyat kell eltávolítania az anyagról, amit egyébként titkolnia kell, átkozza saját szépségét és butaságát – naivságát? –, és minden versszak végén azt énekli, hogy végül mindennek ki kell fakulni. Schumann azzal, hogy a 11. ütemben megismétli a „bleich” szót és szünettel leválasztja a mondat hátralevő részéről, új értelmet ad a mondatnak: Fakulj, fakulj, egyszer minden véget kell, hogy érjen. Ezzel megerősíti azt az érzésünket, hogy ha a lány nem tudja kimosni a vásznat, akkor valami szörnyű dolog fog történni, mert nem tudja lemosni magáról a szégyent, amivel – ha helyes a következtetés – a házasság előtti együththalás árulkodó nyomai bélyegzik meg.

³⁷⁹ Saját fordítás

6. *In Meeres Mitten* (Friedrich Rückert)

In Meeres Mitten ist ein off'ner Laden,
 Und eine junge Kaufmannsfrau darinnen,
 Die feil hat golden Band und Seidenfaden.

In Meeres Mitten ist ein Ball von Golde,
 Es streitet drum der Türke mit dem Christen.
 Wem wird zuletzt der edle Schatz zu Solde?

In Meeres Mitt' ist ein Altar erhaben,
 Mit Rosenkränzen kommen alle Frauen;
 O bittet ihn für mich, Jesum den Knaben!

A tenger közepén

*A tenger közepén van egy nyitott üzlet,
 benne egy fiatal kereskedőnő,
 aki aranyzalagot és selyemszálat árul.*

*A tenger közepén van egy aranygolyó,
 a török a keresztennyel vitatkozik róla.
 Kinek a zsoldja lesz végül a nemes kincs?*

*A tenger közepén van egy fenséges oltár,
 minden asszony rózsafüzérrel érkezik;
 ó, kérjétek meg őt számomra, Jézust, a fiút.³⁸⁰*

A ciklus hatodik, egyben utolsó darabja hosszát és a szólamok számát tekintve az előzőekhez képest szinte monumentálisnak mondható: 81 ütem és hat szólam, ami azért is fontos különbség, mert egy amatőr kórus számára ez a legnehezebben kivitelezhető tétel, nemcsak a mennyiségbeli különbségek miatt, hanem mert hangterjedelmében és zenei kidolgozottságában is kihívást jelent.

Szövegíróként Friedrich Rückertet (1788-1866) jelöli meg Schumann, valójában három olyan ritornellről van szó,³⁸¹ melyeket Rückert olaszországi tartózkodása alatt

³⁸⁰ Saját fordítás

gyűjtött és adott ki a *Hundert Ritornelle von Ariccia* című kötetben 1817-ben. Később aztán maga is írt ritornelleket.³⁸² Különálló, rövid versekről van tehát szó, azonban a száz ritornellből többet is összeköt a hasonló felütés. A gyűjteményt olvasva feltűnik a könnyed hangvétel, ez a három kis mértékben el is üt a többi ritornell stílusától, a szimbolikája is különleges, kiváltképp a harmadik vers vallásos kontextusa.³⁸³

Schumann kánontechnikát alkalmaz, de olyan módon, hogy a két felső szopránhoz képest a kórus többi része egy ütemmel később kezd, mintha elfelejtenének időben belépni: néhány hang kivételével a hat szólam egyszerre játszható – a szoprán3 lényegében a szoprán2-t ismétli –, így viszont izgalmas disszonanciák alakulnak ki.

Mivel a mű elbeszélő jellegű, dramatizálásra nincs lehetőség. Az első két versszak a-moll hangneme után a harmadikat A-dúrban folytatja Schumann, ezzel nemcsak ezt a tételt emeli meg, hanem az egész ciklusnak egy himnikus, ünnepélyes befejezést biztosít. A harmadik versszak hatodik ütemétől megjelenik egy motívum, ami amellet, hogy nehéz a kórusnak technikailag, végigvonul a négy alsó szólamon, így emlékeztet az előző versszakok szólamelosztására:

Ro - sen - kränzen kommen al - le Frau - en, mit Ro - sen - kränzen al - le Frau -
Ro - sen - kränzen kommen al - le Frau - en, mit Ro - sen, Ro - sen - krän -
Ro - sen - kränzen kommen al - le Frau - en, al - le Frau -
Ro - sen - kränzen kommen al - le, al - le Frau'n, al - le
Ro - sen - kränzen kommen al - le Frau - en, mit Ro - sen - krän -
Ro - sen - krän - zen kom - men al - le Frau - en, mit Ro - sen -

R. S. 103.

45. kottapéllda, Schumann: In Meeres Mitten 48-54.

Egy ütem alatt a nónára vagy a decimára érkezik ez a rövid dallam, és a záróhang ehhez még – szólamtól függően – hozzátesz egy tercet vagy egy szekundot, illetve a mély

³⁸¹ Ritornell: olasz verstípus, mely egyetlen terzinából áll. Lásd: Greguss Ágost: *Magyar verstan*. (Pest: Esti Napló, 1854.) 75.

³⁸² Ez a három ritornell a 64., 65., ill. 66. szám alatt található Rückert összegyűjtött versei között.

Friedrich Rückert: *Gesammelte Gedichte I.* (Frankfurt am Main: Verlag von Johann David Bauerländer, 1843.) 583.

³⁸³ Klassen, „Romanzen“, i.m., 6.

alt a végén egy nagyszeptimet ugrik lefelé. A motívum a tenger hullámaint idézi, a vízben gyöngyöző buborékokat, ugyanakkor a vallásos téma miatt minden bizonnyal asszociálhatunk az ég felé törekvő áhítatos imára is – „o bittet ihn für mich, Jesum, den Knaben”³⁸⁴ –, melyet kiszélesít a végén, és szinte különálló zenei versszakká válik. Ezzel a kiemeléssel az egész ciklus egy olyan transzcendens színezetet kap, ami az előző tételre nem volt jellemző. A harmadik alt szólam a darab végén mindenki fölé emelkedve kétvonalas cisz-en zár, két ütem alatt bejárva a darab – rá vonatkozó – teljes hangterjedelmét.³⁸⁵

5.3. Vegyeskari sorozatok, op. 67 és op. 75

Lényegében egy gyűjtemény két füzetéről van szó, ahogy majd a nőikari op. 69 és op. 91 esetében is látni fogjuk, a Schumann-irodalomban is így hivatkoznak rá, 1-től 10-ig terjedő számozásban.³⁸⁶ Ezeket a vegyeskari műveket Schumann párhuzamosan írta az imént említett nőikari kötetek darabjaival, és keletkezésük története szorosan kapcsolódik a zeneszerző Drezdában kórusvezetőként betöltött szerepéhez, szűkebb értelemben a Clara Schumann-nal alapított és vezetett kórus élén folytatott tevékenységéhez. Ki tudta próbálni a kóruson, hogy hogyan szól, amit írt, és nyilván ezzel összefüggött, hogy az énekkarral való foglalkozás inspirálta a kórusra írt művek megszületését.³⁸⁷

„Robert most románcokat és balladákat komponál vegyeskarra, egy műfaj, amiben még nem írtak semmit” – írja Clara Schumann a naplójába 1849. március 13-án.³⁸⁸ Schumann ez év március-áprilisában összesen tizenhét darabot szerez vegyeskarra, ezek közül jelent meg tíz az op. 67-es és az op. 75-ös füzetben, amik közül csaknem mindet befejezte még márciusban. A sorrend az eredeti tervekhez képest sokat változott, eleinte például a „Jäger Wohlgemuth” vegyeskari változatát a 75-ös füzetbe szánta második darabnak, később azonban kérte a kiadóját, Friedrich Whistlinget, hogy kicserélhesse egy

³⁸⁴ Ó, kérjétek őt nekem, Jézust, a fiút!” (saját fordítás)

³⁸⁵ Hasonlóan bánik a *Vier doppelchörige Gesänge* kétkórusos ciklus *Zuversicht* című harmadik tételében a szöveggel, ahol a végén már csak a „Nach oben musst du blicken” és a „wenn dir die Liebe bleibt” sorokat ismétli, Istenre és a szeretetre futtatva ki a tételt.

³⁸⁶ Thomas Synofzik: „Weltliche a capella-Chormusik. Romanzen und Balladen für Chor op. 67, 75, 145/14-15, 146/17 und 20 (März 1849)” In: Ulrich Tadday (szerk.): *Schumann: Handbuch*. (Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2006.), 471.

³⁸⁷ Irmgard Knechtges-Obrecht: „Romanzen und Balladen für gemischten Chor, Heft I op. 67. Romanzen und Balladen für gemischten Chor, Heft II op. 75.” In (szerk.: Helmut Loos): *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke II*. (Lilienthal: Laaber-Verlag, 2005.), 425.

³⁸⁸ Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Ehejahre 1840-1856*. (Hamburg: Severus, 2019.) 161.

másik műre. Így ez a verzió a füzet mellékleteként jelent meg, viszont a nőikari változat bekerült az op. 91-be.³⁸⁹ Schumann mindkét füzetet még 1849-ben szeretne volna kiadatni, végül az op. 75 csak 1850 januárjában jelent meg.³⁹⁰

5.3.1. op. 67.

1. *Der König von Thule* (Johann Wolfgang Goethe)

Es war ein König in Thule
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldnen Becher gab.

Es ging ihm nichts darüber,
Er leert' ihn jeden Schmaus;
Die Augen gingen ihm über,
So oft er trank daraus.

Und als er kam zu sterben,
Zählt' er seine Städt' im Reich,
Gönnt' alles seinen Erben,
Den Becher nicht zugleich.

Er saß beim Königsmahle,
Die Ritter um ihn her,
Auf hohem Vätersaale,
Dort auf dem Schloß am Meer.

Dort stand der alte Zecher,
Trank letzte Lebensglut,
Und warf den heil'gen Becher
Hinunter in die Flut.

Er sah ihn stürzen, trinken
Und sinken tief ins Meer.
Die Augen täten ihm sinken;
Trank nie einen Tropfen mehr.

³⁸⁹ Knechtges-Obrecht, „Romanzen“, i.m., 426.

³⁹⁰ I.m., 427.

A thulei király

*Thule messze partinál
Élt egy király, hű király;
Mikor meghalt ágyas párja,
Arany pohárt hagyott rája.*

*Ezt szerette szerfelett,
Másba sohse töltetett,
Könybe borúlt szeme tőle,
A hányszor ivott belőle.*

*S hogy halála közelít,
Megolvassa várait;
Mind örökbe, másra hagyja,
De a poharát nem adja.*

*Királyi ebédhez ült,
Zászlós úr mind egybegyűlt
Apák magas tornáczába,
Tengerparti sziklavárba.*

*Ott a vén ivó kiállt,
Felköszönté a halált,
Végsőt ivott és ledobta
Szent poharát a habokba.*

*Nézte, a hogy leröpült,
Fordúlt, csordúlt, elmerült...
Beborúlt szeme világa -
Akkor ivott utoljára.³⁹¹*

Schumann Goethe verseit kórusműveihez ritkán használta,³⁹² azokat leginkább dalok formájában zenésítette meg, ebben a kórus-gyűjteményben mégis kettővel is találkozhatunk. A nyitó *Der König von Thule* mellett a *Heidenrösleint* választotta

³⁹¹ Dóczy Lajos fordítása

³⁹² Knechtges-Obrecht, „Romanzen”, i.m., 429.

Fűri Anna: Dramatikus elemek Robert Schumann a capella kórusműveiben és zenekari kíséretes balladáiban

Schumann, mindkét költemény rendkívül népszerű Németországban, annyira, hogy egy-egy változata népdalként is elterjedt.³⁹³

A thulei király története Carl Friedrich Zelter (1758-1832) fülbemászó 6/4-es dallamával vált ismertté, mely épp csak érinti a kezdő c-moll hangnem párhuzamos dúrját, a nyitó unisono dallam után pedig főleg hármashangzatokkal kíséri azt, mindössze egyszer fordul elő benne V⁷, a dallam párhuzamosan halad a basszussal.

19. Der König von Thule.

Carl Friedrich Zelter, 1812. (1758 - 1832.)

Sanft und frei.

1. Es war ein Kö - nig in Thu - le, gar treu bis an das Grab, dem
 2. Es ging ihm nichts da - rü - ber, er leert' ihn je - den Schmaus, die
 3. Und als er kam zu ster - ben, zählt' er sei-ne Städt' im Reich, gönnt'

ster-bend sei - - ne Buh - le ei-nen gold - nen Be - cher gab. (Die übrigen
 Au - gen gin-gen ihm ü - ber, so oft er trank da - raus. Textstrophen
 al - les sei - nen Er - ben, den Be - cher nicht zu gleich. siehe unter N^o 20.)

46. kottapélda, Carl Friedrich Zelter: Der König von Thule

Philipp Friedrich Silcher (1789-1860) is ezt a dallamot használja saját férfikari feldolgozásában, nála a dallam már csak a basszusban hallható, elrejtve a többi szólam alatt.³⁹⁴

³⁹³ Synofzik, „Weltliche a capella-Chormusik.”, i.m., 470.o.

³⁹⁴ kotta forrása: http://www.liederlexikon.de/lieder/es_war_ein_koenig_in_thule/editionc

Sanft und frei, nicht schleppend

1. Es war ein Kö-nig in Thu - le, gar treu bis an das Grab, dem ster-bend sei - ne

Buh - le einen gold - nen Be - cher gab

47. kottapélda, Philipp Friedrich Silcher: Der König von Thule

Sigmund Freiherr von Seckendorff (1744-1785) szólódalként komponálta meg a verset, megmaradt a hatos – és ezzel a kétszer hármas – lüktetésnél, de negyedek helyett nyolcadokban gondolkodott, ami egy királyi bevonuló zenére emlékeztető unisono bevezetést eredményezett.

48a kottapélda, Sigmund Freiherr von Seckendorff: Der König von Thule, zongorakíséret 1-2.

A kottaképek információi alapján Seckendorff harminc évvel korábban írta dalát (1782), mint Zelter saját többszólamú feldolgozását (1812). Seckendorff megzenésítésének az az egyik érdekessége, hogy nem az elterjedt szövegváltozatot, hanem Goethe eredeti, első verzióját alkalmazza.³⁹⁵ Seckendorff feldolgozása abban az értelemben is progresszívebb, hogy strófikus szerkezet helyett a szövegre végig reflektálva komponál, ennek eredménye a maggiore-minore váltás a harmadik versszakban – G-dúrból g-mollba –, vagy a „hinunter in die Flut”, illetve az „und stürzen tief ins Meer” szövegrészeknél ugyanannak a széttört, lefelé zuhanó g-moll hármashangzat-felbontásnak a használata különböző hangokról.

³⁹⁵ Eduard Engel: *Goethe. Der Mann und das Werk*. (Paderborn, Salzwasser Verlag, 2012.), 161.



48b kottapélda, Seckendorf: Der König von Thule 62-63.

Franz Schubert szintén dalt komponált a versre (op. 5/5), felfogása ettől függetlenül is több ponton eltér elődeiétől. A hatos felosztás kissé táncos karaktere helyett a katonásabb, feszesebb 2/4-et választja, és aszimmetrikus periódusokban gondolkodik. Ahelyett, hogy a 4. ütem második ütése lenne a felütés a periódus második feléhez, azt csak az ötödik ütem végén hozza, megnyújtva ezzel az első mondatrészt és lerövidítve a másodikat.

86. *Etwas langsam. (♩ = 66.)* Op. 5. No 5.

Singstimme. *Es war ein König in Thu - le, gar treu bis an — das Grab, dem*

Pianoforte. *pp*

49. kottapélda, Schubert: Der König von Thule 1-8.

Az első két sor megegyezik, így a sorok szerkezete *AABC*. Bár a szerkezet strófikus, egy versszakon belül többször is modulál a következőképpen: d – a – d – a – C – F – d.

Mivel ez a vers egyben Goethe *Faust*jában is szerepel, mint Gretchen bemutatkozó dala, Berlioz is megzenésítette a *Faust elkárhozásában*. Berlioz dalában a hat versszakot párosával fogta össze, és a kromatikus, ide-oda moduláló dallammal inkább Gretchen alakját helyezi előtérbe, nem pedig a történetet.

A dalok sorából nem maradhat ki Liszt Ferenc műve sem. Az első változatot 1843-ban írta, nyomtatásban a második jelent meg 1856-ban. A dal 3/4-ben íródott, f-mollban indul és egy A-dúr betét, valamint innen egy merész Desz-dúrba váltás után végül ott is fejeződik be. A fenséges karakter igazán csak akkor jelenik meg, amikor az uralkodó

„királyi ebédhez ült”,³⁹⁶ körbevéve jó lovasaival, egyébként a dal kezdettől fogva a tragikus véget vetíti előre: f-moll szerint az emelt alapú szűkített VII⁷ és az emelt IV⁷ fordításait váltogatja, ezáltal semmiféle tonalitás érzet nem alakul ki a hallgatóban, egy baljós sejtelem annál inkább.

Franz Liszt.
(Zweite Fassung, Veröffentlicht 1956.)
(Erste Fassung 1843.)

Allegretto.

Singstimme.
Mezzosopran.

Klavier.

p dolce

50a kottapéllda, Liszt: Der König von Thule 1-5.

Ezt a motívumot kétszer is halljuk később, másodszor a negyedik versszak bevezetőjében triolás lüktetéssel a drámai pillanat előtt, mikor a király a tengerbe dobja a serleget.³⁹⁷

riten.

die Au-gen tä - ten ihm

riten.

dim.

p

sin - ken, trank

dim.

p

Ed.

50b kottapéllda, Liszt: Der König von Thule 81-89.

³⁹⁶ Er sass beim Königsmahle,/ Die Ritter um ihn her,/ Auf hohem Vätersaale,/ Dort auf dem Schloss am Meer.

Királyi ebédhez ült,/ Zászlós úr mind egybegyült/ Apák magas tornáczába,/ Tengerparti sziklavárba. – Dóczi Lajos fordítása

³⁹⁷ A szűkített szeptimben rejlő többértelműséget itt ki is használja azzal, hogy felcseréli a két akkordot.

A minden értelemben mozgalmas dal innentől egy lendülettel halad a végkifejlet felé, az arany pohár triolákban mozgó kromatikus skála kíséretében süllyed el a tenger vizében, és mielőtt végleg elmerül, még halljuk a bevezető motívum töredékeit a zongora bal kézben, eredeti ritmusban.



50c kottapélda, Liszt: Der König von Thule 94-98.

Vaclav Jindřich Veit (németül Wenzel Heinrich Veit néven vált ismertté, 1806-1864) férfikari műve ugyan nem kimondottan strófikus szerkezetű,³⁹⁸ de érezhetően – hasonlóan Berliozhoz – nagyobb egységekben gondolkodott, mert a páratlan versszakokat ugyanazzal a motívummal kezdi, csak másfelé vezeti tovább, a végén pedig visszahozza abban a formában, ahogy a darab elején hallottuk. Ennek a motívumnak az ismétlésén kívül a versszakok különböznek egymástól, de a zenei anyag annyira homogén, hogy szinte strófikusnak érezzük. Ez az érzetünk valószínűleg abból fakad, hogy például a ritmusképletek végig nagyon hasonlóak: kis és nagy nyújtott ritmusok hivatottak kifejezni az uralkodói jelleget, a tempóban nincs eltérés a darab folyamán, és a közép-rész modulációja sem túl merész: c-mollból a párhuzamos Esz-dúrba tér ki.³⁹⁹

Már Schumann halála után, 1859-ben írta dalát Joseph Gabriel Rheinberger (1839-1901) Goethe versére.⁴⁰⁰ Húsz éves volt ekkor, tehát mondhatjuk, hogy fiatalkori műről van szó, mely teljes mértékben strófikus szerkezetű, egyszerű ritmikájú, a hangnemi kitéréssel együtt – a-mollból d-mollba – nem túl bonyolultan harmonizált. Érdekesség az orgonapontszerűen komponált dallamrészlet az énekes szólamának 6-7-8. ütemében, ez már Schumann-nál is megfigyelhető.

Schumann – csakúgy, mint Veit és Rheinberger – 4/4-ben értelmezi Goethe szövegét, de Veittől eltérően nem alkalmaz kis nyújtott ritmusokat, ettől kissé szélesebbnek érezzük a dallam ívét, mely a felugró szext miatt rögtön impozánsnak hat,

³⁹⁸ Veit op. 37/4, 6 Songs for Mens Chorus

³⁹⁹ A mű kottája megtalálható a függelékben. 235.

⁴⁰⁰ Rheinberger JWV 124/2

mintha megelőlegezné azt a pillanatot, amikor a király végigtekint a birodalmán. Az első két versszak zeneileg megegyezik, csak utána kezdődik a változás. Ugyanez a szerkezet lesz érvényes a második, Schön-Rohtraut című darabra – és például az op. 91/3-as Wassermannra is –, ezzel a következő tétellel amúgy is szoros a kapcsolat, hiszen a kezdő motívum ugyanaz, mint az első tételben, csak dúrban.

A változások tehát a harmadik versszakban kezdődnek, megjelennek az apróbb ritmusértékek – tizenhatodok –, és a versszak elején a szopránban és a tenorszólóban felhangzó dallamot pár ütemmel később imitálja az alt és a basszus, míg a másik három szólam orgonapontszerűen ismétli az *a* hangot.

Ez a tenorszólóval kiegészített felrakás különlegességnek számít a gyűjteményen belül,⁴⁰¹ és azt bizonyítja, hogy a hangszerelés a kórus esetén is fontos volt Schumann-nak. A tenorszóló ugyanis soha nem énekel olyan hangot, amelyik valamely másik szólamban ne szerepelne: többnyire – főleg a darab első felében – a szopránnal mozog párhuzamosan, aztán néhol a tenorral, sőt olyan is van, hogy nem jut szerephez. Ám a legizgalmasabb mégis az a rész, ahol harmóniánként más szólamhoz csatlakozik – lásd ötödik versszak –, ezáltal egy önálló dallamhoz jut, ráadásul egy olyan helyen, ahol a női kar és a férfi kar is három szólamra oszlik.



51a kottapélda, Schumann: Der König von Thule 5. versszak, 34-38.

Az első két strófa szilárd a-moll tonalitása után a harmadikat dominánson fejezi be, amit aztán A-dúr dominánsaként értelmez – legalábbis ezt hisszük addig, amíg meg nem

⁴⁰¹ Hasonló megoldás azonban többször is előfordul az a capella kórusra írt sorozatokban.

jelenik a *hisz*, mint vezetőhang, innentől néhány ütem erejéig a négy keresztes cisz-moll és E-dúr tonalitás lesz meghatározó. Az E-dúr zárlat után a *d* szeptimhang segít visszatalálni a-mollba, hogy aztán az utolsó versszakban a VI. fokú unisono *f*-et B-dúr V. fokaként értelmezze. Így az *Er sah ihn stürzen und trinken* szövegre nem egyszerűen csak nápolyi akkordot használ, hanem a nápolyi B-dúr hangnemben egy domináns-tonika fordulatot hallunk, ezt követi a-mollban ugyanez a harmóniakapcsolat. Ez így egy merész $F^7 - B - E^7 - a$ szekvenciális akkordsort eredményez, és úgy tűnik, mintha folytatná C-dúrban a domináns G^7 -mel, de már nagyszeptimes $C_{5\#}^7$ -mel folytatja, ami III⁷ a-mollban, így vissza tudja idézni a kezdő motívumot és be tudja fejezni a kiinduló hangnemben.

gluth, und warf den heiligen Becher hinunter in die Fluth. Er sah ihn stürzen und trinken und
 sinken tief ins Meer, die Augen thaten ihm weh, trank nie einen Tropfen mehr!

R. S. 114.

51b kottapéllda, Schumann: Der König von Thule 34-48.

2. Schön-Rohtraut (Eduard Mörike)

Wie heißt König Ringangs Töchterlein?

Rohtraut, Schön-Rohtraut.

Was tut sie denn den ganzen Tag,

Da sie wohl nicht spinnen und nähen mag?

Tut fischen und jagen.

O daß ich doch ihr Jäger wär'!
 Fischen und Jagen freute mich sehr.
 - Schweig stille, mein Herze!

Und über eine kleine Weil',
 Rohtraut, Schön-Rohtraut,
 So dient der Knab' auf Ringangs Schloß
 In Jägertracht und hat ein Roß,
 Mit Rohtraut zu jagen.
 O daß ich doch ein Königssohn wär'!
 Rohtraut, Schön-Rohtraut lieb' ich so sehr.
 - Schweig stille, mein Herze!

Einsmals sie ruhten am Eichenbaum,
 Da lacht Schön-Rohtraut:
 < Was siehst mich an so wunniglich?
 Wenn du das Herz hast, küsse mich!>
 Ach! erschrak der Knabe!
 Doch denket er: «Mir ist's vergunnt»,
 Und küsset Schön-Rohtraut auf den Mund.
 - Schweig stille, mein Herze!

Darauf sie ritten schweigend heim,
 Rohtraut, Schön-Rohtraut;
 Es jauchzt der Knab' in seinem Sinn:
 «Und würdest du heute Kaiserin
 Mich sollt's nicht kränken!
 Ihr tausend Blätter im Walde wißt,
 Ich hab' Schön-Rohtrauts Mund geküßt!
 - Schweig stille, mein Herze!»

Schumann – elsősorban ritmikai okokból – változtat a szövegen néhány helyen, például a 2. versszakban túl hosszú lett volna a „Königssohn”, ezért „König”-re változtatja, illetve ennél is látványosabb a refrén módosítása. A „Schweig stille, mein Herze!” szöveg helyett a játékosabb „Schweig stille mein Herz, schweig still!” fordulatot alkalmazza.

Az alábbi fordítás tartalmazza Schumann változtatásait:

Szép Rohtraut

Hogy hívják Ringang király lányát?

Rohtraut, Szép Rohtraut

De hát mivel tölti a napot,

ha nem szeret se fonni, se varrni?

Halászik és vadászik.

Ó, bárcsak vadász lennék!

Nagyon szerettem halászni és vadászni.

- *Csitt, szívem, csitt!*

Egy kis idő múlva,

Rohtraut, Szép Rohtraut,

így szolgál a fiú Ringang udvarában

vadászruhában, és van egy lova.

Ó, bárcsak király lennék!

Rohtrautot, Szép Rohtrautot oly nagyon szeretem.

- *Csitt, szívem, csitt!*

Egyszer, mikor megpihentek egy tölgyfánál,

Felnevet Szép Rohtraut:

„Mit nézel olyan vágyakozva?

Csókolj meg, ha van szíved!”

Jaj, megijedt a fiú,

de azt gondolja magában:

„Hát megadatott”,

És szájon csókolja Szép Rohtrautot.

- *Csitt, szívem, csitt!*

Aztán csendben hazafelé lovagoltak

Rohtraut, Szép Rohtraut,

Örvendezik a fiú magában:

„Ha ma császárnő lennél,

az se érdekelne!

Ti levelek mind, az erdőben, tudjátok,

hogyan szájon csókoltam Szép Rohtrautot!

- *Csitt, szívem, csitt!”⁴⁰²*

⁴⁰² saját fordítás

Ahogy az előző tételnél már említettem, a ciklus első két darabja szorosan összefügg. Schumann ezt az összefüggést a szoros hangnemi kapcsolattal és az azonos kezdő motívummal fejezte ki. Ezúttal a párhuzamos A-dúrban hallhatjuk ugyanazt a dallamot, mint ami bevezette a thulei király balladáját.

Annak ellenére, hogy a *Schön-Rohtraut* nem végigkomponált, hanem részben strófikus szerkesztésű, nemcsak ennek a ciklusnak, hanem a teljes Schumann a capella kórusélelműnek egy kis ékköve. Köszönhető ez annak, hogy a szövegben rejlő lehetőségeket finoman, szellemesen és a lehető legnagyobb mértékben kihasználja, a dialógok több síkú megjelenéséhez megfelelő zenei eszközöket talál. Ezek a párbeszéddek teszik dramatikussá a művet, emiatt is érdemel külön figyelmet ez a gyöngyszem.

Mörike nem jelzi külön gondolatjellel az új megszólalásokat – kivéve a refrénnek felfogható „Schweig’ stille mein Herze!” záró sorokat –, de végig követhető, hogy éppen mi történik, még ha esetenként nem is azonosítható személy szerint a beszélő. Ez elsősorban a versszakok második sorára igaz, ami a harmadik versszak kivételével mindig ugyanaz – „Rohtraut, Schön-Rohtraut” –, és a szövegkörnyezettől függően változik az értelmezés.

Mindjárt az első versszakban az apród kérdésére adott válaszként értelmezhető:

„Wie heißt König Ringangs Töchterlein?

Rohtraut, Schön-Rohtraut.”

A másodikban mintha visszhangozna a fiúban a szerelme neve:

„Und über eine kleine Weil’,

Rohtraut, Schön-Rohtraut”

A harmadikban Mörike változtat a szövegen, ezzel előmozdítja a cselekményt:

„Einsmals sie ruhten am Eichenbaum,

Da lacht Schön-Rohtraut”

A negyedikben ismét egyfajta, a fiú lelkében megszólaló szerelmes visszhangként foghatjuk fel a királylány nevének újbóli ismétlését:

„Darauf sie ritten schweigend heim,

Rohtraut, Schön-Rohtraut”

Schumann ezt a belső ismétlődést zenében adja vissza – ez is indokolja a strófikus szerkesztést –, és egyben megragadja a lehetőséget, hogy előrevetítse a cselekmény színhelyét, mely alkalmat ad majd a királylány és az apród kettőséhez. A szoprán és az alt kürtmenetben énekel, mintha már a vadászat hangjai szűrődnének be a távolból. Ahogyan a versben az ötödik sor a szerkezeti párja a másodiknak, úgy a zenében is visszatérnek a szext hangközök az adekvát helyen egy kvarttal lejjebb.

Im frischen Tempo.

Sopran. 1. Wie heisst Kü-nig Rin-gangs Töch-ter-lein? „Roh-traut, Schön - Roh-traut!“ Was thut sie denn den

Alt. gan-zen Tag, da sie wohl nicht spin-nen und nä-hen mag, thut fi-schen und ja-gen!“ O dass ich doch ein Jä-ger

Tenor.

Bass.

52a kottapéllda, Schumann: Schön-Rohtraut 1-11.

A finom megoldásokhoz tartoznak a versszakok kezdő ütemei. Az első kettőben ezek teljesen megegyeznek, azonban a harmadik és a negyedik versszak indulása eltér. Felmerül a kérdés, hogy miért bajlódott Schumann ezekkel az apró változtatásokkal, miért nem volt jó neki egy az egyben átmásolni az első két versszak első ütemét? Az, hogy nem elégedett meg a szimpla ismétléssel, azt bizonyítja, hogy nagyon tudatosan nyúlt a megzenésítésre szánt szövegekhez, és pontosan tudta, mikor és miért alkalmazza az adott szerkesztési elvet. Jelen esetben a harmadik versszak jelenti a kimozdulást, itt a korábbi ábrándozással szemben valóban történik valami: kettesben marad az apród a királykisasszonnyal. A basszus lelépő, majd fellépő A-ja, illetve az altban megjelenő terc ezt a kimozdulást követi le, ahogy a rondószerűen visszatérő ismétlődő második szöveg- és dallamsorban is – „da lacht Schön Rohtraut” – új hang jelenik meg, méghozzá a szeptim g, ami egész más irányba vezet. Ez az A⁷ lesz a dominánsa a D-dúrnak – emellett a teljes kórus énekel, nemcsak a nőikar –, így mindkét változtatás a királylány provokáló megszólalását készíti elő.

Schön-Rohtraut.
(E. Mörike.)

Nº 2.
Im frischen Tempo.

Sopran.
Alt.
Tenor.
Bass.

52b kottapélda, Schumann: Schön-Rohtraut 1. versszak, 1-5.

4

still!“ 3. Einst mals sie ruh-ten am Ei-chenbaum, da lacht Schön-Roh-traut:
„Was siehst mich an so wun-nig-lich?“

52c kottapélda, Schumann: Schön-Rohtraut 3. versszak 32-38.

Kézenfekvő lenne, hogy a királylány szövegét a nőikar énekelje, ezzel szemben Schumann ezt a szerepet a férfikarra osztja. Ez a megoldás igazán ötletes és szellemes, hiszen így nemcsak a királylány felhívását halljuk, hanem mindezt *úgy* halljuk, *ahogy* az apródban visszhangzik, így mintha egyszerre látnánk-hallanánk a két szereplőt. És ha már a férfikar énekelt női szerepet, akkor Schumann következetesen egy női szólamnak, az altnak adja az apród szövegét – „mir ist’s vergunnt” –, az utána következő csókjelenetben pedig megszólal a darab egyetlen nagy triolája, mely szentimentális és kissé ironikus felhangot kölcsönöz a jelenetnek.

A negyedik versszak első ütemében aztán ismét megváltoztat egy hangot a basszusban, az orgonapontszerű *a* helyett *d* szerepel a kottában, így a szextfordítást alaphelyzetű negyedik fokra cseréli Schumann. Ismét az a kérdés, hogy miért? Nehéz másra gondolni, minthogy a lovaglással függ össze a változatosabb basszus szólam. Ez a kizökkenő basszus dallam, melyhez nyújtott ritmus társul, visszaadja a ló mozgását, ezen a

Füri Anna: Dramatikus elemek Robert Schumann a capella kórusműveiben és zenekari kíséretes balladáiban

helyen az orgonapont túlságosan sík felületre emlékeztetne. Emellett az ütem-egyen kiteljesedik az *A*-dúr akkord, a kvint az altban, a terc a tenorban szerepel.



52d kottapélda, Schumann:Schön-Rohrtraut 4. versszak eleje, 50-51. (lásd: sor vége)

A versszak további részében is – csakúgy, mint a harmadikban – eltér az első két versszaktól, és a zene hűen tükrözi az apród érzelmileg felszabadult lelkiállapotát.

Ez a köztes szerkesztési mód – strófikus is meg nem is – jellemzi a nőikarra írt *Wassermann* is, azzal a különbséggel, hogy ott nincsenek ismétlődő sorok a szövegben, se refrén, ami előírányozná a versszakonkénti tagolást és a zenei repetíciót. A *Wassermann*ban Schumann meg tudja oldani, hogy a harmadik – zenei – versszaktól felhagy a négysoronkénti tagolással,⁴⁰³ itt azonban a refrén ezt nem teszi lehetővé. Azt, hogy mégis lennének ilyen szándékai, jelzi a korona elhagyása a versszak végén.⁴⁰⁴

A másik eszköze Schumann-nak a versszakok különbözőségének érzékeltetésére a refrén dallamának és hangnemének megváltoztatása. A ritmusban is van eltérés, de itt valamivel kisebb a mozgáster. Az első két versszakban a refrén a-mollban szól és dominánsan ér véget, a harmadikban a *c* és *f* hangok miatt szintén a-moll a refrén hangneme, de *A*-dúr akkorddal zár, csak az utolsó refrén van egyértelműen *A*-dúrban. Tehát egyfajta hangulati változás figyelhető meg a refrének hangnemeit illetően is: a pesszimista a-moll után a harmadik refrénben következik be a változás: a-mollból *A*-dúrba vált, és ez az optimizmus megmarad a vége *A*-dúr refrénben is. A ritmussal kapcsolatban is hasonló jelenség tapasztalható: a kezdeti sóhajtozó félhangokat felváltják az ütem második ütésén induló negyedhangok, ráadásul a legvégén staccatoval fejezi be.

⁴⁰³ A *Wassermann* abban is különbözik a *Schön-Rohrtraut*tól, hogy a szöveg eredetileg kétsoronként tagolódik, Schumann vonja össze az első és második négy sort egy-egy zenei versszakká.

⁴⁰⁴ Zeneileg nem könnyű ezt éreztetni, mert ha teljesen tempóban megy tovább a negyedik versszak, akkor nagyon összezúszik a kettő és nincs idő felfogni az eseményeket, ugyanakkor mégis éreztetni kell Schumann szándékát, hogy a harmadik és negyedik versszak egy ív alá tartozik.

wär! Fi.schen und Ja.gen freu.te mich schweigs'til.le, mein Herz, schweigs'till. 2. Und ü.ber ei.ne klei.ne Weil;

52.e kottapéllda, Schumann: Schön-Rohtraut, refrén az első és második versszak végén

küs.set Schön-Rohtraut auf den Mund... schweigs'til.le, mein Herz, schweigs'till! Da.rauf sie rit.ten schweigend he.im,

52f kottapéllda, Schumann: Schön-Rohtraut, refrén a harmadik versszak végén.

kränken: Ihr tausend Blät.ter im Wal.de wisst, ich hab'Schön-Roh.traut's Mund geküsst. schweigs'til.le, mein Herz, schweigs'till!

52g kottapéllda, Schumann: Schön-Rohtraut, refrén a negyedik, egyben utolsó versszak végén.

Fontos itt is megemlíteni, hogy ez a történet visszaköszön az op. 140-es kórusballadában. Emmanuel Geibel négy képből álló költeményében ez a pozitív kicsengéssel végződő rövid jelenet csak a kezdete egy tragikus kimenetelű hosszabb történetnek, ahol az apród és a királylány társadalmi státuszbeli különbsége miatt nem lehet egymásé.

50. *Heidenröslein* (Johann Wolfgang Goethe)

Sah ein Knab ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell, es nah zu sehn,
Sahs mit vielen Freuden.
Röslein, Röslein. Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Knabe sprach: Ich breche dich,
Röslein auf der Heiden!
Röslein sprach: Ich steche dich,
Daß du ewig denkst an mich,
Und ich wills nicht leiden.
Röslein, Röslein. Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Und der wilde Knabe brach
s Röslein auf der Heiden;
Röslein wehrte sich und stach,
Half ihm doch kein Weh und Ach,
Mußt es eben leiden.
Röslein, Röslein. Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Pusztai rózsza

*Pajkos ifjú rózsát lelt,
Rózsát a pusztában,
Ki sem nyílt, még bimbó volt,
Kit a szellő megcsókolt
Pusztá szép virága
Rózsá, rózsá, harmatos,
Rózsá a pusztában!*

*Ifjú szólt: letéplek én,
Édes, édes rózsám!
Rózsa szólt: megszárlak én,
Lelked rajta kis legény,
Száz tövisem szúr ám!
Rózsa, rózsá, harmatos,
Rózsa a pusztában!*

*És az ifjú kebelén
Hervad már a rózsá
Bárhogy küzdött is szegény,
Mert erősebb a legény
Betellett a sorsa
Rózsa, rózsá, harmatos,
Rózsa a pusztában!*

A *König in Thule* mellett a *Heidenröslein* Goethe másik olyan verse, amely népdallá vált Németországban.⁴⁰⁵ Ez a vers Heinrich Werner (1800-1833) dallamával vált népszerűvé, mely hasonlóan Zelteréhez – *König in Thule* – a párhuzamos hangnem érintésén kívül nem tesz hangnemi kitérőt.

Poem by Goethe

HEIDENRÖSLEIN

Heinrich Werner (1800-1833)

The musical score is for the song 'Heidenröslein' by Heinrich Werner. It features three vocal parts: Soprano, Alto, and Bass. The lyrics are in German and are repeated for each part. The music is in 8/8 time and G major. The lyrics are: 'Sah ein Knab' ein Rös -lein steh'n. Rös -lein auf der Hei - den, Kna - be sprach: "ich bre - che dich, Rös -lein auf der Hei - den!" Un - der wil - de Kna - be brach 'sRös -lein auf der Hei - den,'

⁴⁰⁵ Synofzik, „Weltliche a capella-Chormusik”, i.m., 470.

Füri Anna: Dramatikus elemek Robert Schumann a capella kórusműveiben és zenekari kíséretes balladáiban

5

S. war so jung und mor - gen schön, lief er schnell es nah zu seh'n
Rös - lein sprach: "ich ste - che dich, dass du e - wig denkst an mich,
Rös - lein wehr - te sich und stach, half ihr doch kein Weh und Ach,

A. war so jung und mor - gen schön, lief er schnell es nah zu seh'n
Rös - lein sprach: "ich ste - che dich, dass du e - wig denkst an mich,
Rös - lein wehr - te sich und stach, half ihr doch kein Weh und Ach,

B. war so jung und mor - gen schön, lief er schnell es nah zu seh'n
Rös - lein sprach: "ich ste - che dich, dass du e - wig denkst an mich,
Rös - lein wehr - te sich und stach, half ihr doch kein Weh und Ach,

war's mit vie - len Freu - den. Rös - lein, Rös - lein,
und ich will's nicht lei - den." Rös - lein, Rös - lein,
musst' es e - ben lei - den. Rös - lein, Rös - lein,

A. war's mit vie - len Freu - den. Rös - lein, Rös - lein,
und ich will's nicht lei - den." Rös - lein, Rös - lein,
musst' es e - ben lei - den. Rös - lein, Rös - lein,

B. war's mit vie - len Freu - den. Rös - lein, Rös - lein,
und ich will's nicht lei - den." Rös - lein, Rös - lein,
musst' es e - ben lei - den. Rös - lein, Rös - lein,

12

S. Rös - lein rot, Rös - lein auf der Hei - den
Rös - lein rot, Rös - lein auf der Hei - den
Rös - lein rot, Rös - lein auf der Hei - den

A. Rös - lein rot, Rös - lein auf der Hei - den
Rös - lein rot, Rös - lein auf der Hei - den
Rös - lein rot, Rös - lein auf der Hei - den

B. Rös - lein rot, Rös - lein auf der Hei - den
Rös - lein rot, Rös - lein auf der Hei - den
Rös - lein rot, Rös - lein auf der Hei - den

53. kottapélda, Heinrich Werner: Heidenröslein

Werner dalát azonban megelőlözte Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), Peter Grönland (1760-1834), sőt feltehetőleg Johann Christoph Kienlen is (1770-1830) saját dalkompozíciójával.

Ahogy haladunk előre az időben, úgy válnak a dalok egyre összetettebbé. Reichardt dala G-dúrban íródott, jellegzetessége, hogy a zongora jobb kéz szolamát sokszor magára hagyja, és így a bal kéz támasza nélkül a dallam védtelennek, törékenynek tűnik. Grönland

ezzel szemben mollban zenésíti meg a verset, ami előre vetíti a rózsa számára a szomorú véget. A hangnemválasztás gazdagabb harmonizációt eredményez: többször használ szűkített VII⁷-et, illetve bővített IV⁷ is előfordul a dalban. Mindkét dal 2/4-ben íródott, ehhez képest újdonság, hogy Kienlen a táncos lejtésű 6/8-ot választja, kiemelve a szöveg játékos népdalszerűségét.

Johann Wenzel Tomaschek (1774-1850) műve 1821-es keltezésű, tehát valószínű, hogy ez a kompozíció is korábban született, mint Werneré. A dal 3/8-os löktetésű, ennek megfelelően egészen kis ritmusértékekben mozog. Hasonlóan Kienlenhez Tomaschek is a játékos karaktert hangsúlyozza, azonban – amellet, hogy a szövegi eltéréseket dallam- és ritmusvariációkkal fejezi ki – nála a cselekmény változásait zenei fordulatok kísérik. Az A-dúr alaphangnemű dal a harmadik versszakban nemcsak, hogy mollra vált, de három különböző – fisz, cisz, h – moll hangnemet is érint, mielőtt visszatér a kiinduló A-dúrba, tükrözve a történet drámaiságát.

Az egyszólamú feldolgozások közül Schubert dala emelkedik ki. Hasonlóan a thulei király dalához, ezt a verset is strófikusan szerkeszti, és csakúgy, mint a másik dalban, egy versszakon belül zeneileg olyan sok minden történik – hangnemi kitérő, sorvégi megállások, lassítások –, hogy nem marad hiányérzete a hallgatónak. A kíséret töredezetté válik azáltal, hogy a bal kéz basszushangjai és a jobb kéz akkordjai időben eltolva, külön-külön szólalnak meg, ez a játékos karakter mellett a rózsa letörésére tett zenei utalás is lehet.

Kórusra írt feldolgozásból sokkal kevesebb lelhető fel, mindamellett érdemes összehasonlítani Moritz Hauptmann (1792-1868) és Robert Schumann többszólamú verzióját. Sem a dalok, sem a kórusművek között nem találunk olyan megzenésítést, amely kihasználta volna a párbeszéd adta dramatikus lehetőségeket, egyedül Tomaschek kísérli meg, hogy a legdrámaibb pillanatokban új zenei fordulatokat alkalmazzon. Ennek az lehet az oka, hogy a szöveg népdalszerűsége mélyen beágyazott, a refrén és a ritmika determinál bizonyos megoldásokat. Ennek megfelelően Hauptmann és Schumann is következetesen strófikusan írja meg saját feldolgozását. Az egyik szembeötlő különbség, hogy Hauptmann gyakran bíz szólófeladatot egy-egy szólamra, illetve a nőikart egész hosszan énekelteti a férfikar nélkül (54. kottapélda), míg Schumann egy pillanatra sem szakad el a szigorú négyszólamúságtól (55. kottapélda).⁴⁰⁶ Schumann kreativitása – nemcsak Hauptmann feldolgozásával, hanem a

⁴⁰⁶ Egyébként sem jellemző Schumannra, hogy egy-egy szólamot, vagy a férfi-, illetve nőikart önmagában szólaltasson meg, sokkal hamarabb nyúl unisono betétekhez az a capella kórusműveiben. (Synofzik, „Weltliche a capella-Chormusik”, i.m., 464.)

dalokkal összehasonlítva is⁴⁰⁷ – abban nyilvánul meg, hogy módot talál a rózsa letörésének ábrázolására azzal, hogy tizenhatod szünetekkel szakítja meg az amúgy nagyon kötött ritmust.⁴⁰⁸

Nº 4. HEIDENRÖSLEIN.
Allegretto. (♩ = 66.)

SOPRAN.
ALT.
TENOR.
BASS.

tutti
1. Röslein auf der
2. Röslein auf der
3. Röslein auf der
tutti

solo
1. Sah ein Knab ein
2. Knabe sprach: ich
3. Und der wil - de
Röslein stehn,
breche dich,
Knabe brach
tutti

tutti

5 *solo*
Heiden, war so jung und morgen - schön, lief er schnell es
Heiden! Röslein sprach: ich ste - che dich, dass du e - wig
Heiden, Röslein wehr - te sich und stach, half ihr doch kein
solo

10
nah zu sehn, sah's mit vie - len Freu - den, Röslein,
denk an mich, und ich will's nicht lei - - den.
Weh und Ach, muss' es e - ben lei - den.
solo
solo

⁴⁰⁷ Schubertet kivéve

⁴⁰⁸ Synofzik, „Weltliche a capella-Chormusik”, i.m., 470.

Rös - - lein, Röslein roth,
 Rös - - lein, Röslein, Röslein roth,
 Rös - - lein, Röslein roth, *a tempo*
 Rös - lein auf der
 Rös - lein auf der Hei - - den.
 Rös - lein auf der Hei - - den, Rös - lein roth.
 Hei - - den.

54. kottapélda, Moritz Hauptmann: Heidenröslein

3. Heidenröslein

Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)

Nicht schnell. [Allegretto ma non troppo.]

p

Sopran

1. Sah ein Knab' ein Rös-lein steh'n, Rös - lein auf der Hei-den, war so jung und
 2. Kna - be sprach: ich bre - che dich, Rös - lein auf der Hei-den! Rös - lein sprach: ich
 3. Und der wil - de Kna - be brach 's Rös-lein auf der Hei-den; Rös - lein wehr - te

Alt

p

Tenor

1. Sah ein Knab' ein Rös-lein steh'n, Rös - lein auf der Hei - den, war so jung und
 2. Kna - be sprach: ich bre - che dich, Rös - lein auf der Hei - den! Rös - lein sprach: ich
 3. Und der wil - de Kna - be brach 's Rös-lein auf der Hei - den; Rös - lein wehr - te

Baß

p

6

mor - gen - schön, lief er schnell, es nah zu seh'n, sah 's mit vie - len Freu - den,
 ste - che dich, daß du e - wig denkst an mich, und ich will's nicht lei - den,
 sich und stach, half ihm doch kein Weh' und Ach, muß't es e - ben lei - den,

11

1. sah 's mit vie - len Freu - den.
 1.-3. Rös-lein, Rös-lein, Rös-lein rot, Rös-lein auf der Hei - den, 2. und ich will's nicht lei - den!
 3. muß't es e - ben lei - den!

1. sah 's mit vie - len Freu - den.
 1.-3. Rös-lein, Rös-lein, Rös-lein rot, Rös-lein auf der Hei - den, 2. und ich will's nicht lei - den!
 3. muß't es e - ben lei - den!

55. kottapéllda, Schumann: Heidenröslein

4. Ungewitter (Adelbert von Chamisso)

Auf hohen Burgeszinnen
 Der alte König stand,
 Und überschaute düster
 Das düster umwölkte Land.

Es zog das Ungewitter
 Mit Sturmesgewalt herauf,
 Er stützte seine Rechte
 Auf seines Schwertes Knauf.

Die Linke, der entsunken
 Das gold'ne Zepter schon,
 Hielt noch auf der finstern Stirne
 Die schwere goldne Kron'.

Da zog ihn seine Buhle
 Leis' an des Mantels Saum:
 Du hast mich einst geliebet,
 Du liebst mich wohl noch kaum?

Was Lieb' und Lust und Minne?
 Laß ab, du süße Gestalt!
 Das Ungewitter ziehet
 Herauf mit Sturmesgewalt.

Ich bin auf Burgeszinnen
 Nicht König mit Schwert und Kron',
 Ich bin der empörten Zeiten
 Unmächtiger, bangender Sohn.

Was Lieb' und Lust und Minne?
 Laß ab, du süße Gestalt!
 Das Ungewitter ziehet
 Herauf mit Sturmesgewalt.

A vihar

*Magas bástyán áll
 az öreg király,
 és elnéz komoran
 a komor, felhős vidék fölött.*

*Fergeteges erővel
 közeledett a vihar,
 a király jobbját
 kardja markolatán támasztotta.*

*A bal, az már leeresztette
az arany jogart,
a nehéz arany koronát
még sötét homlokán tartva.*

*Ekkor felesége halkán
meghúzta kabátja szegélyét:
Egykoron szerettél,
szeretsz még egy kicsit?*

*Mit ér a szerelem, a kedély, az udvarlás?
Hagyd abba, Te szép alak!
A vihar már közeledik
fergeteges erejével.*

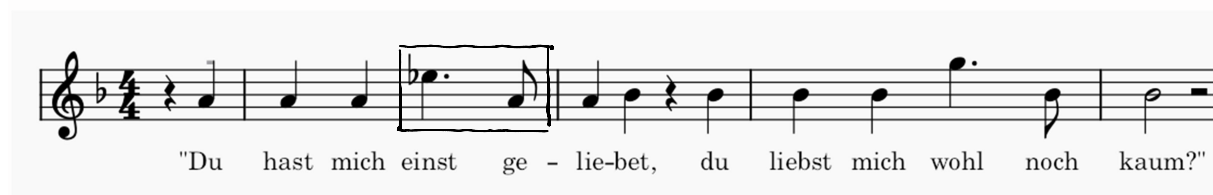
*A vár bástyáján állva
nem király vagyok karddal és koronával,
a háborgó idők
tehetetlen, aggódó fia vagyok.*

*Mit ér a szerelem, a kedély, az udvarlás?
Hagyd abba, Te szép alak!
A vihar már közeledik
fergeteges erejével.⁴⁰⁹*

Chamissónak ez a verse a megzenésítések számát illetően kevésbé volt népszerű, mint Goethe költeményei, de érdekesség, hogy Friedrich Nietzsche (1844-1900) komponált egy dalt erre a szövegre. Nietzsche művében a bal kéz súlyos félhangjai képviselik a király komor uralkodó karakterét, míg a jobb kéz szinkópálva egészíti ki. Ez a szinkópás érzet végig dominál a kíséretben, hol nagyobb, hol kisebb léptékben. A dal alapvetően strófikus szerkezetű, de Nietzsche két versszakonként fogja össze a szöveget, az első mindig ugyanúgy indul zeneileg, aztán a szövegtől függően változik a folytatás. Hangnemi szempontból változatosnak mondható – d-mollban indul és több kitérő után az előjegyzés megváltoztatása nélkül f-mollban zár. Figyelemre méltó, hogy a „Da zog ihn seine Buhle/ Leis' an des Mantels Saum” szövegrésznél dúrba vált, ahogy Schumann is dúrban lépteti színre ugyanennél a

⁴⁰⁹ Saját fordítás

résznel a női szereplőt, sőt az esdeklő kérélelésnél – „Du hast mich einst geliebet,/ Du liebst mich wohl noch kaum?” – mindkét feldolgozásban megjelenik a szűkített kvint:



56. kottapélda, Friedrich Nietzsche: Ungewitter 29-32.

57a kottapélda, Schumann: Ungewitter 27-32.

Schumann megzenésítése azon ritka a capella kórusművei közé tartozik, melyben végig követi a cselekményt, és a szöveg szerkezete nem köszön vissza a zenében abban az értelemben, hogy nincsenek zeneileg azonos versszakok. Kiinduló hangnemnek Schumann is a d-mollt választja, viszont a lüktetés páratlan, ezért az első periódus nem hat annyira komornak, inkább tűnik figyelemfelkeltőnek a *piano* dinamika miatt, ami után robbanásszerűen tör ki a második periódus *fortéja*. Az olyan szavak, mint az *Ungewitter*, a *Sturmesgewalt* vagy a *Schwert*⁴¹⁰ a dinamikai skálán való ugráson kívül más változásokat is előidéznek: a szoprán magasabb fekvésben szól, és a szűkített szeptim is megjelenik, először egy triola kíséretében a tenorban.

57b kottapélda, Schumann: Ungewitter 6-12.

⁴¹⁰ Vihar, fergeteges erő, kard

Feltűnőek az eddigieknél jóval nagyobb hangközugrások – oktáv, nagy szeptim –, néhány ütemen belül pedig többször is modulál: először g-, majd c-mollba Esz-dúr érintésével, aztán újra g-mollba, ahonnan G-dúrban folytatja. Az azonos alapú dúr hangnembe váltást a már említett női szereplő – a király kedvese – megjelenése indokolja. A párbeszéd által teremtett dramatikus helyzetet Schumann kihasználja, a hangnem mellett karaktert és dinamikát is vált: hajlékony, lefelé tartó dallamok, sőt melizmatikus dallam a tenorban (lásd a 57c kottapéldát) – ami egyébként nem jellemző Schumann kórusműveire – és *piano* dinamikai instrukció, amit kétszer egymás után is kiír.



57c kottapélda, Schumann: Ungewitter 27-32.

A király megszólalása élesen vált vissza mind hangnemben, mind dinamikában, és a lendületesen felfelé ívelő dallam is újra megjelenik.



57d kottapélda, Schumann: Ungewitter 35-36.

Ebből kiderül, hogy a vihar és a király karaktere összekapcsolódik, az ő szemén keresztül észleljük mi is az ítéletidőt, és innentől megállíthatatlanul közeledünk a befejezéshez. Gyorsítást nem kér ugyan a szerző, de 2/4-re változik az ütemmutató. Lehetne 4/4 is, de így sokkal sűrűbben követik egymást az ütemsúlyok, amit a vihar feltartóztathatatlanságának megjelenítésére tett kísérletként foghatunk fel.

5. *John Anderson* (Robert Burns)

John Anderson, my jo, John,
 When we were first acquent,
 Your locks were like the raven,
 Your bonnie brow was brent;
 But now your brow is beld, John,
 Your locks are like the snow;
 But blessings on your frosty pow,
 John Anderson, my jo!

John Anderson, my jo, John,
 We clamb the hill thegither;
 And mony a cantle day, John,
 We've had wi' ane anither:
 Now we maun totter down, John,
 But hand in hand we'll go,
 And sleep thegither at the foot,
 John Anderson, my jo.

Wilhelm Gerhard (1780-1858) német fordítása:

John Anderson, mein Lieb!
 Wir haben uns gesch'n,
 Wie rabenschwarz dein Haar,
 die Stirne glatt und schön!!
 Nun Glätte nicht noch Locke
 der schönen Stirne blieb;
 Doch segne Gott dien schneeig Haupt,
 John Anderson, mein Lieb.

John Anderson, mein Lieb!
 Wir klommen froh bergauf,
 Und manchen heitern Tag
 begrüßten wir im Lauf.
 Nun abwärts Hand in hand,
 froh wie's bergauf uns trieb,
 Und unten sel'ges Schlafengeh'n,
 John Anderson, mein Lieb!

Dr. Kocsis András magyar fordítása:

*Együtt, a kéz a kézben
Siettünk fel a hegyre.
Az arcod bársonysima volt,
Fejed holló haj fedte.
Most csupa ránc az arcod,
S a hajad, mint a hó.
Minden szálán áldás legyen,
Szerelmem, drága Jo.*

*John, itt az idő, mennünk kell.
Majd visszanezünk a hegyre.
Szép volt ott minden nappalunk
És szép volt minden este.
Add a kezed, s ballagjunk lassan
Oda a völgybe, lentre,
Hol kihűlt kezed rásimul
Az én kihűlt kezemre.*

Robert Burns neve többször is feltűnik Schumann a capella kórusművei kapcsán, egy egész sorozatot szentelt a verseinek – op. 55 –, a John Andersont pedig kétszer is feldolgozta, másodszor az op.145-ben. Ez egy lírai vallomás a kedveshez, így dramatikus elemek nem találhatók benne, ugyanakkor sokatmondóan egyszerű, és bizonyos megoldásai egyáltalán nem általánosak Schumann kíséret nélküli kórusműveiben. Nagyon ritkán kapnak Schumann-nál a szólamok szólófeladatot, itt pedig a szoprán és az alt is magára marad egy-egy motívum erejéig, amit a másik három szólam visszhangszerűen követ, épp ezért nem is olyan könnyű megtartani az arányokat úgy, hogy ne tolakodjon az ekhó az előtérbe. A már említett egyszerűség több szempontból is megmutatkozik: elsősorban hármashangzatokat és azok fordításait használja Schumann, szeptimakkorddal csak elvétve találkozunk, a disszonanciák elsősorban a különböző késleltetésekből fakadnak. Ritmikailag szinte teljesen együtt mozognak a szólamok, kivéve az imént példaként felhozott szóló-visszhang játékot, illetve egy triolát a szopránban és egy szinkópát a tenorban a végén. Ezek az apró

függetlenedések éppen azért olyan fontosak, mert különben egyáltalán nem jellemzőek.⁴¹¹ Ez az egyszerűség, ami az egész darabot jellemzi, részben a szöveg népdalszerűségéből fakad. Van azonban egy olyan aspektus, ami egyrészt magyarázat a sallangmentességre, másrészt új megvilágításba helyezi azt. A szöveg egy idős ember vallomása a kedveséhez, visszaemlékezés az élet szépségére és egyben felkészülés a közelgő elmúlásra. Az időhöz való viszonyulásunk az életünk folyamán változik: gyerekként az időnek van egyfajta végtelensége, ahogy pedig öregsünk, egyre jobban megbecsüljük, nemcsak, mert egyre kevesebb van hátra, hanem mert mintha exponenciálisan gyorsulna. Ha úgy tekintünk a nyitó – egyébként triviális – V-I fordulatra, hogy az egy idős ember mozdulata, akkor egész más jelentést kap, és rácsodálkozhatunk arra, hogy csak viszonyulás kérdése, mennyi szépséget találunk a legegyszerűbb zenei fordulatokban. Ugyanígy a harmadik ütem basszus orgonapontja is mintha a felesleges mozdulatoktól való megkímélés jegyében született volna, hisz miért is ugrana le a basszus *g*-ről *d*-re, ha ott is maradhat, és a késleltetések is értelmezhetők az időhöz való kapcsolatban bekövetkezett változásnak.

5.3.2. op. 75

1. *Schnitter Tod* (ónémet dal)

Es ist ein Schnitter, der heißt Tod,
 Hat Gewalt vom höchsten Gott,
 Heut wetzt er das Messer,
 Es schneidt schon viel besser
 Bald wird er drein schneiden,
 Wir müßens nur leiden.
 Hüte dich schöns Blümelein!

Was heut noch grün und frisch da steht,
 wird morgen schon hinweggemäht:
 Die edlen Narzissen,
 Die Zierden der Wiesen,
 Die schön' Hyazinthen,
 Die türkischen Binden.
 Hüte dich schöns Blümelein!

⁴¹¹ Schumann a capella kórusművészetére egyébként is a homofón szerkesztésmód a jellemző. Lásd Synofzik, „Weltliche a capella-Chormusik”, i.m., 476.

Viel hundert tausend ungezählt,
Was nur unter die Sichel fällt:
Ihr Rosen, ihr Liljen,
Euch wird er austilgen
Auch die Kaiser-Kronen,
Wird er nicht verschonen.
Hüte dich schöns Blümelein!

Das himmelfarbe Ehrenpreis,
Die Tulipanen gelb und weiß,
Die silbernen Glocken,
Die goldenen Flocken,
Senkt alles zur Erden,
Was wird daraus werden?
Hüte dich schöns Blümelein!

Ihr hübsch Lavendel, Rosmarein,
Ihr vielfärbige Röselein,
Ihr stolze Schwertliljen,
Ihr krause Basiljen,
Ihr zarte Violen,
Man wird euch bald holen.
Hüte dich schöns Blümelein!

Trotz! Tod, komm her, ich fürcht dich nicht,
Trotz, eil daher in einem Schnitt.
Werd ich nur verletzt,
So werd ich versetzt
In den himmlischen Garten,
Auf den alle wir warten.
Freu dich du schöns Blümelein.

Kaszás halál

*Van egy kaszás, a neve halál,
hatalmát a legfensőbb Istentől kapta,
ma élesíti a kést,
már sokkal jobban vág,
hamarosan belevág,
csak szenvednünk kell.
Óvd magad, szép kisvirág!*

*Ami ma még zöld és friss,
holnap lekaszálják:
a nemes nárciszokat,
a rétek díszzeit,
a gyönyörű jácintokat,
a turbánliliomokat.
Óvd magad, szép kisvirág!*

*Sok százezer számtalan,
ami a sarló alá esik:
ti rózsák, ti liljomok,
ti is megsemmisültök,
a császárkoronákat
sem fogja kímélni.
Óvd magad, szép kisvirág!*

*Az égszínű veronika,
a sárga és fehér tulipánok,
az ezüst harangvirágok,
az arany imolák,
minden a földre süllyed,
és mi lesz belőle?
Óvd magad, szép kisvirág!*

*Ti kedves levendulák, rozmaringok,
ti sokszínű rózsák,
ti büszke íriszek,*

Fűri Anna: Dramatikus elemek Robert Schumann a capella kórusműveiben és zenekari kíséretes balladáiban

*ti fodros bazsalikomok,
gyengéd violák,
hamarosan elhoznak titeket.
Óvd magad, szép kisvirág!*

*És mégis! Jöjj halál,
nem félek tőled!
Siess ide egyetlen vágásban.
csak megsérülök
és átkerülök
a mennyei kertbe,
melyre mindannyian várunk.
Örülj hát, szép kisvirág!⁴¹²*

A *Schnitter Tod* is azon darabok közé tartozik, amely nem találta meg rögtön a végleges helyét a gyűjteményben. Schumann eredetileg tizenhét összefüggő kórustétellel képzelte a sorozatot, ebben a *Schnitter Tod* még az utolsó helyen szerepelt.⁴¹³

A címet talán úgy lehetne a legpontosabban lefordítani, hogy „Arató halál”, mely rímel a magyar „kaszás” szinonimára a halálra vonatkozóan. A szöveg lényegében annak felsorolása, hogy minden virág, egytől-egyig az arató áldozatává válik, ebből nem nehéz arra asszociálni, hogy mi emberek is mindannyian meghalunk, akármennyire különbözőek a körülményeink és az életben betöltött társadalmi és egyéb szerepünk. Ennél fogva szinte magától értetődő, hogy a harmadik versszaknak – a császárkoronák miatt – politikai felhangot tulajdonítottak, és Brahms például eleve kihagyta ezt a strófát népdalverziójából.⁴¹⁴

A többi Schumann a capella kórusművel összehasonlítva mindenképp feltűnő, hogy a legtöbb harmóniát alaphelyzetben használja, amivel mintha a halál könyörtelen megmásíthatatlanságára akarna rámutatni. Ezt támasztja alá az unisono dallamok sokasága, melyek az ötödik és hatodik ütemben az akcentuált nyolcadokkal élesen metszőek.

⁴¹² Saját fordítás

⁴¹³ Knechtges-Obrecht, „Romanzen”, i.m., 426.

⁴¹⁴ Synofzik, „Weltliche a capella-Chormusik”, i.m., 471.

Schnitter Tod.
(Altdeutsches Lied.)

Nº 6.
Langsam.

Componirt 1849.

Sopran.
Alt.
Tenor.
Bass.

1. Es ist ein Schnitter der heisst Tod, hat Gewalt vom höchsten Gott, aufwetzt er das Messer, es schneidt schon viel besser,
bald, bald wird er drein schneiden, wir müssen's nur lei - den, hü - te dich, hü - te dich, schön's Blüme - lein!

58. kottapélda, Schumann: Schnitter Tod 1-12.

Az első négy versszak zeneileg teljesen megegyezik, csak a szótagszám eltérésekhez alkalmazkodik, amikor szükséges. Az ötödik versszak viszont egy csattanós válasz az eddigiekre: bár az unisonót elhagyja Schumann, a homofón szerkesztés és az egyszerű harmóniai felrakások megmaradnak. Az igazi nagy változást a mollból dúrba váltás jelenti, szinte fanfárszerű ez a záró versszak, melyben nem a halál, hanem a félelem felett győzedelmeskedik, és az utolsó crescendo utáni váratlan *piano*-val mintha visszatérne az élet apró örömeihez.

2. *Im Walde* (Joseph von Eichendorff)

Es zog eine Hochzeit den Berg entlang,
ich hörte die Vögel schlagen,
da blitzten viel Reiter, das Waldhorn klang,
das war ein lustiges Jagen!

Und eh ichs gedacht, war alles verhallt,
die Nacht bedeckt die Runde,
nur von den Bergen noch rauschet der Wald
und mich schauert im Herzensgrunde.

Az erdőben

*Esküvői menet vonult végig a hegyen,
hallottam a madarak csattogását,
felvillant sok lovas, szólt a vadászkürt,
micsoda vidám vadászat volt ez!*

*És mielőtt belegendoltam, minden elhalkult,
az éj beterítette a környéket,
már csak az erdő susog a hegyek felől,
és megborzongok a szívem mélyén.⁴¹⁵*

Schumann a balladák megzenésítésénél előnyben részesítette a kórust a szólóhanggal szemben. „Azáltal, hogy a balladai karaktert ezzel a kórusfelfogással kezeli, egy sokkal hatékonyabb kiejtés keletkezik, mint egyetlen énekhanggal”⁴¹⁶ – írta Whistlingnek 1849. március 23-án. Elképzelhető, hogy ezzel saját dalára utalt, melyet ugyanerre a költeményre komponált 1840-ben.⁴¹⁷ Hasonlóan a *Meerfey* című nőikari darabhoz, Schumann ez esetben is belenyúlt a szövegbe és a két versszak közé egy harmadikat írt. Az eredeti versben a két versszak két teljesen különböző hangulatot tükröz, anélkül, hogy magyarázatot kapnánk a hirtelen változásra.⁴¹⁸

Schumann a közéékelt harmadik versszakkal, a balladának megfelelő sejtelmes karakterben megadja ezt a hiányzó láncszemet:

Der Bräutigam küsste die blasse Braut,
die Mutter sprach leis’: „Nicht klagen!”
Fort schmettert’ das Horn durch die Schluchten laut,
es war ein lustiges Jagen;

*A vőlegény megcsókolta a menyasszonyt,
az anya súgta: „Ne panaszkodj!”
A kürt hangosan harsogott a szakadékokon át,
micsoda vidám vadászat volt;⁴¹⁹*

⁴¹⁵ Saját fordítás

⁴¹⁶ Synofzik, „Weltliche a capella-Chormusik”, i.m., 472.

⁴¹⁷ op. 39/11

⁴¹⁸ Lásd a fordítást.

⁴¹⁹ saját fordítás

Az eredeti versben nincsenek dialógusok, Schumann azonban megteremti a dráma lehetőségét egyrészt a már említett saját versszakkal, amiben megszólal az örömanya, másrészt azzal, hogy visszhang effektust alkalmaz: a sorok végét szólistákkal megismételteti. A szövegben az ekhó nincs megemlítve, ellenben kiderül, hogy az esküvőt a hegyek közt tartják – ezt használja ki Schumann. Amellett, hogy mindez a zeneszerző élénk fantáziájának bizonyítéka, az is kiderül, hogy drámai érzékkel nyúl a szöveghez, ugyanis a *piano* ismétlődő motívumok a vidám esküvőt rögtön más kontextusba helyezik, és végig a tétel folyamán egyfajta reflexióként értelmezhetők.

59. kottapélda, Schumann: Im Walde 24-34.ü., ekhó 27-28., ill. 30-31.

3. Der traurige Jäger (Joseph von Eichendorff)

Zur ew'gen Ruh sie sangen
Die schöne Müllerin,
Die Sterbeglocken klangen
Noch übern Waldgrund hin.

Da steht ein Fels so kühle,
Wo keine Wanderer gehn,
Noch einmal nach der Mühle
Wollt dort der Jäger sehn.

Füri Anna: Dramatikus elemek Robert Schumann a capella kórusműveiben és zenekari kíséretes balladáiban

Die Wälder rauschten leise,
Sein Jagen war vorbei,
Der blies so irre Weise,
Als müßt das Herz entzwei.

Und still dann in der Runde
Ward's über Tal und Höhn,
Man hat seit dieser Stunde
Ihn nimmermehr gesehn.

A szomorú vadász

*A szép molnárlányt
énekszó mellett helyezték örök nyugalomra,
Még szólnak a halálharangok
az erdő alján.*

*Hűvösen áll ott egy szikla,
hol a vándorok nem járnak,
a vadász még egyszer odament,
hogy megnézzze a malmot.*

*Az erdők halkán susogtak,
A hajsza számára véget ért,
olyan őrült hangon szólt,
hogy meg kellett hasadnia a szívnek.*

*Aztán csend lett körben
a völgyek s dombok felett,
ezen óra óta őt
nem látta többé senki sem.*⁴²⁰

A második füzet negyedik tételében Schumann ismét bizonyítja, hogy kórusra is hangszerel: ugyanazt a technikát alkalmazza, mint az op. 67-es nyitó darabjában – *Der König von Thule* –, beiktat egy ötödik szólamot, ami oktávban erősíti valamelyik másikat. Az ötödik szólam itt az

⁴²⁰ Saját fordítás

alt2, mely először a szopránt kopulázza, majd a darab második felében az alt1-et unisono támasztja meg, innen lényegében négyszólamú a mű, a záróakkordot leszámítva.

Az oktávpárhuzamot a szöveg indokolhatta, a tömör, sötét hangzás megfelel a gyászmenet hangulatának:

Zur ew'gen Ruh sie sangen
Die schöne Müllerin,
Die Sterbeglocken klangen
Noch übern Waldgrund hin.

Bár egy *b* az előjegyzés, a tonalitást mégis lebegtetí az első ütemben: csak *a* és *c* szól kezdetben, nem tudjuk, hogy egy *F*-dúr akkord tercét és kvintjét vagy egy *a*-moll alaphangját és tercét halljuk.⁴²¹ Majd mikor azt gondoljuk, hogy megértettük – a 3-4. ütemben hallunk egy teljes *F*-dúr zárlatot –, rögtön modulál *a*-mollba, és az első versszakot ott fejezi be, majd az első nyolc ütemet ismétli a második versszakban.

Eddig úgy tűnik, hogy strófikus szerkesztésű lesz a tétel, de mint annyi másik kórusra írt kompozíciójában, itt is csak egyfajta felvezetésként használja ezt a technikát, és ahogy belekerülünk a történetbe, Schumann különböző zenei fordulatokat alkalmaz. Csak a vers legvégén derül ki, hogy a molnárlány kedvese, a vadász eltűnik. Itt még csak olyan titokzatos mondatok hangzanak el, mint például „der blies so irrer Weise, als müsst' das Herz entzwei”.⁴²² Schumann a vadász bolyongását zenei bolyongással ábrázolja: a második versszak *a*-moll zárata után, mely valójában egy unisono *a*-ra érkezést jelent, egy *D*⁷-mel megy tovább, melyet kiegészít a kis nónával. Ezt egy *Esz*-dúr hármashangzat követi, amit érzékelhetünk tonikaként, a megelőző harmóniát pedig értelmezhetjük VII. fokként, azonban a következményeket tekintve inkább *g*-moll dominánsáról és VI. fokáról van szó. Mindenesetre a folytatásban az *Esz*-dúr akkord kiegészül egy *cisszel*, az örült módon szóló vadászat egy szűkített kvint képében jelenik meg a szopránban. Ám az igazán érdekes megoldás ezután következik: Schumann a szopránban megtartja a *ciszt*, azonban a tenorban ugyanez a hang enharmonikusan *deszként* jelenik meg, sőt az *esz* alaphang mellé kapunk egy *e*-t is. Ahhoz, hogy megértsük, mi volt Schumann szándéka, a szöveget kell közelebbről megfigyelni: „meg kellett hasadnia a szívnek”. Schumann kettéhasítja a kórust: itt már ugyanazt énekli az alt1 és az alt2, és akár össze is vonhatta volna őket a kottaképben, így

⁴²¹ Hasonló jelenség figyelhető meg a *Dichterliebe* 2. dalában, ott sem tudjuk rögtön, hogy *A*-dúr vagy *fisz*-moll az alaphangnem.

⁴²² „olyan örült hangon szólt,/hogy meg kellett hasadnia a szívnek.” – saját ford.

azonban látszik, hogy az alt1 g-je a Szopránhoz tartozik, és egy *ciszre* épülő hármashangzat kvintje, míg az alt2 g-je a férfi szólamok dallamával egy *Esz-re* épülő domináns szeptim terce. Valójában ugyanúgy, mint néhány ütemmel korábban, egy domináns szeptimet hallunk kis nónával kiegészítve, de Schumann a leírás módjával, melyet indokol a szólamok ellentétes irányú mozgása, a szív kettéhasadását akarta kódolni.⁴²³ Ez ismét egy olyan pillanat, amely nem dramatikus, mert nincs párbeszéd, de annál inkább drámai.



60. kottapélda, Schumann: Der traurige Jäger 20-25.

4. Der Rekrut (Robert Burns)

John, Cock Up Your Beaver (Burns eredeti verse):

When first my Johnnie lad came to this town,
he had a blue bonnet that wanted the crown,
but now he has gotten a hat and a feather,
hooray, my brave Johnnie lad, cock up your beaver!

Cock up your beaver, and cock it full spruce;
we'll over the border and give them a brush;
there's somebody there we'll teach better behaviour,
hooray, my brave Johnnie lad, cock up your beaver!

Bullets are whistling, they fly past your head,
but think of your sweethearts and don't be afraid!

⁴²³ Schumann azok közé a zeneszerzők közé tartozik, akik számára a zenei leírásmód mindig külön jelentéssel bírt, példa erre a *Dichterliebe* 12. (*Am leuchtenden Sommermorgen*) dala, melyben 8-9. ütemben ugyanaz a hang az énekben b-vel, míg a zongorában #-tel jelenik meg. Ott is a szöveg adja meg a magyarázatot: a dal második felében, mikor a virágok szólalnak meg, megjelenik a #-es G-dúr, ennek egy előzménye, mikor a költő a virágokról énekel, és ezért jelennek meg a #-ek a zongora szólamában.

And if your cheek's wounded where the bullets have bruised you,
hooray, my brave Johnnie, the more I will love you!

Wilhelm Gerhard fordítása:

Sonst kam mein Johnnie zur Stadt vom Land
In schäbiger Mütze mit schäbigem Rand!
Nun hat er 'nen Hut, die Feder darüber,
Juchhei, braver Johnnie, stutz' auf deinen Biber!

Stutz' deinen Biber und stutz' mir ihn fein,
's geht über die Grenze durch feindliche Reih'n!
Dort pfeifen die Kugeln hinüber, herüber,
Juchhei, braver Johnnie, stutz' auf deinen Biber!

Pfeifen die Kugeln dir um das Gesicht,
So denk an dein Mädchen und fürchte dich nicht!
Und bringst auch 'nen Hieb mit auf der Wange querüber,
Juchhei, braver Johnnie, ich hab' dich nur lieber!

Az újonc

*Amúgy Johnnie vidékről érkezett a városba,
kopott kalapban, kopott karimával!
Most van kalapja, rajta toll,
Juhé, jó Johnnie, emlékezz a hódra!*

*Nyírd meg a hódot, nyírd meg jól nekem,
tűlme gy határokon, át az ellenséges sorokon.
Ott a golyók ide-oda fűtyűlnek,
Juhé, jó Johnnie, emlékezz a hódra!*

*Fűtyűlnek a golyók az arcod körül,
úgyhogy gondold a lányra és cseppet se félj!
Te is odacsapsz egy szemben levő arcra,
Juhé, jó Johnnie, csak még jobban szeretlek!⁴²⁴*

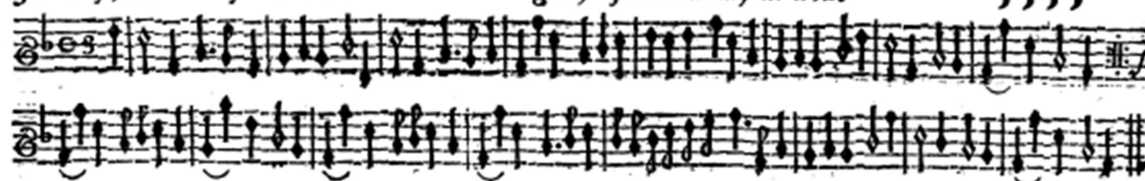
⁴²⁴ Saját fordítás

Fűri Anna: Dramatikus elemek Robert Schumann a capella kórusműveiben és zenekari kíséretes balladáiban

Robert Burns 1792-ben írta a verset skót dialektusban, azonban a dallam és a tánc leírása már John Playford 1686-ban megjelent *The Dancing Master* című kiadványában is megtalálható.⁴²⁵

[199]

Johnny, cock thy Beaver. *Longways for as many as will.* ○○○○
)))



First man and second wo. take left hands and turn quite round into their places again, and the second wo. cast up above the first wo. and go round below the second man, while the second man slips up into the first man's place, and the first man at the same time casts off into the second man's place, and casts up into the first wo. place, while the first wo. slips into the second wo. place; the other Cu. do the same Figure over. This to the first part of the Tune twice over.

First and second men lead between the first and second wo. and go the Figure, which brings the first man into the second man's place, and the second man into the first man's place, then each Cu. as they now stand change places with their own, and the two wo. being now on the men's side lead through the two men and go the Figure, and each Cu. take hands and turn their own, till they come into their places again; the other Cu. do the same Figure over. This to the second Strain of the Tune twice over.

61. kottapéllda a tánc leírásával

A szöveg arról szól, hogy a fiatalembernek a kedvese új hódpérmes kalapot készített, mert a régi már ócska volt, így most nagyon szívesen hordja és közben a lányra gondol.

Schumann a gyors hármás lüktetést választja, megőrizve a táncos karaktert. A versszakok végén a 3/8-on belül gyakran 2/8-os motívumokat alkalmaz, így 3/8 helyett 3/4 érzetét kelti.



62. kottapéllda, Schumann: Der Rekrut 32-40.

⁴²⁵ John Playford (kiadó): *The Dancing Master*. (London*, 1686.), 199.

5. *Vom verwundeten Knaben* (ónémet dal)

Es wollt ein Mädchen früh aufstehn
Und in den grünen Wald spazieren gehn.

Und als sie nun in den grünen Wald kam
Da fand sie einen verwundten Knab'n.

Der Knab, der war von Blut so rot.
Und als sie sich verwandt, war er schon tot.

Wo krieg ich nun zwei Leidfräulein,
Die mein feins Lieb zu Grabe wein'n?

Wo krieg ich nun sechs Reuterknab'n,
Die mein feins Lieb zu Grabe trag'n?

Wie lang soll ich denn trauern gehn?
Bis alle Wasser zusammen gehn?

Ja alle Wasser gehn nicht zusamm'n,
So wird mein Trauern kein Ende ha'n.

A sebesült fiúró

*Egy lány korán fel akart kelni
és sétára indulni az erdőben.*

*És mikor a zöld erdőbe ért,
ott talált egy sebesült fiút.
A fiú már vértől vöröslött.
Mire közben járt volna, már halott volt.*

*Hol szerzek most két siratóasszonyt,
akik a sírba éneklik a szerelmem?*

*Honnan szerzek hat lovast,
akik szép szerelmem sírba teszik?*

Fűri Anna: Dramatikus elemek Robert Schumann a capella kórusműveiben és zenekari kíséretes balladáiban

Meddig gyászoljam?

Míg minden folyó összeér?

De mert a vizek soha nem érnek össze,

*az én gyászom sem ér véget soha.*⁴²⁶

A gyűjtemény utolsó darabjához Schumann ismét népi szöveget választott. Ugyanezt a szöveget Brahms is megzenésítette,⁴²⁷ érdekes összevetni a két mű dallamát, ugyanis az első sor törzshangjai megegyeznek. Azonban a Konrad Scheierling 1962-es német népdalgyűjteményében szereplő változat egyrészt dúr hangnemben van,⁴²⁸ másrészt az első kvartszextfordítású hármashangzat-felbontáson kívül sem Schumann, sem Brahms dallama nem mutat különösebb hasonlóságot az eredetivel, viszont Brahms minden bizonnyal ismerte Schumann feldolgozását.



63. kottapélda, a Deutsche Volkslieder aus Hohenlohe mit ihren Weisen kötetből.



64. kottapélda, Brahms: op. 14/2 Vom verwundeten Knaben, 1-4.

⁴²⁶ Saját fordítás

⁴²⁷ Johannes Brahms: Acht Lieder Op. 14/2.

⁴²⁸ Konrad Scheierling (szerk.): *Deutsche Volkslieder aus Hohenlohe mit ihren Weisen*. (Berlin: Walter de Gruyter and Co., 1962.), 34.



65. kottapélda, Schumann: op. 75/5 Vom verwundeten Knaben 1-8.

Schumann megzenésítése is páratlan lüktetésű – legalábbis kezdetben –, ám a népdaltól eltérően 3/8-ban íródott, és nem 3/4-ben. Míg Brahms végig megőrizte a kiinduló 2/4-et, Schumann menet közben változtat az ütemmutatón, így a lány megszólalása már nála is 2/4-ben van. Ebben a második részben a zene gyászindulóra emlékeztet, ezért is kellett a metrumváltás, hiszen a kezdeti mesélést felváltja a gyász és az ezzel járó fájdalom közelsége. Mindezt alátámasztja a basszus mintegy húsz ütemen át tartó *a* orgonapontja, melyhez eleinte a tenor is csatlakozik, és amelyből csak akkor mozdul ki, amikor világossá válik az elkerülhetetlen.⁴²⁹ A másik olyan újdonság a második részben, ami erősíti a gyász-zene hangulatát, az a már ismerős hangszerelésbeli technika, mikor a szoprán dallamát egy oktávval lejjebb megkettőzi, ezúttal egy alt szólóval. Ettől sűrűbb szövésű, kevésbé szellős, sötétebb lesz a felrakás, mivel az alt szóló hosszú ütemekre beékelődik a basszus és a tenor közé, illetve az alt szóló fájdalmas dallama szintén beszorul a szoprán és az alt szóló közé a 34-37. ütemekben. A fájdalom egy unisono felfutás után egy E-dúr e-moll harmóniai fordulatban csúcsosodik ki. Az éles váltást a konkrét szöveg is indokolja – „de mert a vizek soha nem érnek össze”. A gyászt és a végső lemondást Schumann az olyan dallami és harmóniai diszsonanciákkal érzékelteti, mint a fermata utáni bővített C_4^6 , a basszus *gisz*-ről *g*-re való süllyedése, az A^2 -ban megszólaló bővített kvart feszültsége a basszus és a nőikar között, a szoprán szűkített kvart lépése és a nőikarban hallható *cisz-c* keresztállás.

Ebben a tételben ismét nincs dramatikus párbeszéd, Schumann mégis olyan zenei megoldásokat alkalmaz, amik a narráció után a szereplő megszólalásának drámai hatását jelentősen elmélyítik.

⁴²⁹ Ez az orgonapont már a tétel elején is megjelenik a basszusban, mintegy balsejtelemként a jövőre nézve.

Összegzés

A Schumann a capella kóruszenéjében és zenekari kíséretes balladáiban előforduló dramatikus elemekkel kapcsolatban értekezésem alapján a következő megállapításokat tehetjük.

Schumann a capella kórusműveit általában *Gesänge, Lieder, Romanzen*, valamint *Balladen* címmel látja el, ezek közül az utóbbi kettő irodalmi műfajt is jelöl. Bár a két műfaj nem különböztethető meg élesen egymástól, alapvetően a románc elbeszélőbb, a ballada dramatikusabb, illetve különböző elemek – úgymint lírai, epikus és dramatikus – keverednek benne. Schumann számára egyrészt fontos volt, hogy különbséget tegyen a kettő között – erre utal a Whistlinghez írt levelében megfogalmazott kérése, miszerint a vegyeskari sorozat borítóján a balladákat ki kell emelni a románcokkal szemben, továbbá az is, hogy a nőikarait csak románcokként határozta meg –, másrészt bizonyos jelek arra engednek következtetni, hogy nem volt pontos elképzelése arról, hogy mi a különbség a két műfaj között. Az ezzel kapcsolatos bizonytalanságot támasztja alá, hogy még Goethe és Schiller sem használta következetesen a műfaji meghatározást, emellett az a tény is, hogy a német kultúrában a népi szövegekre alkalmazták ezeket a műfaji megjelöléseket.

A feldolgozások sorában úgynevezett balladás képeket vagy regeképeket is találunk, ezekre a ballada hangulata jellemző, de nincs cselekmény, és gyakran egyes szám első személyben íródott a szöveg. A nőikari művek között szép számmal előfordulnak az ilyen típusú megzenésítések (például *Tamburschlägerin, Klosterfräulein, Waldesmädchen, Das verlassene Mägdlein, Der Bleicherin Nachtlied*).

A capella kórusműveiben a dramatikus elemekkel rendelkező szövegeket előszeretettel zenésíti meg olyan módon, hogy strófikus szerkesztéssel indít, majd ahogy a cselekmény bonyolódik, úgy változtat a szerkezeten, és a strófikus szerkesztést felváltja az átkomponált zeneszerzési mód (például *Der Wassermann, Schön-Rohtraut*, illetve ez a szerkesztési mód kevésbé dramatikus, de drámai hangvételű darabjainál is előfordul, mint a *Vom verwundeten Knaben* vagy *Der König in Thule*). A teljesen átkomponált kórusmű ritka, de nem példa nélküli Schumann-nál, lásd az op. 67/4 *Der Ungewitter*, illetve a *Handschuh* című darabját. Ez utóbbi dalváltozata ismert (op. 87), de eredetileg vegyeskarra zenésítette meg Schumann.⁴²⁹

Zenekari kíséretes balladáiban komoly erőfeszítéseket tett annak érdekében, hogy a szöveg minél inkább megfeleljen a színpadi követelményeknek, ennek érdekében a leíró

⁴²⁹ Schumann-nak ezt a művét nem elemeztem a disszertációban.

párbeszédeket dramatizálta, illetve erre kérte alkotótársait. Ezek a változtatások nyomon követhetőek, ha összehasonlítjuk az eredeti verseket a megzenésített librettókkal.

A színpadi művek felé fordulást elősegítette a politikai háttér, a német egység víziója, illetve Schumann-nak az az igénye, hogy hozzájáruljon a német nép felemelkedéséhez. 1834-től 1844-ig a *Neue Zeitschrift für Musik* főszerkesztőjeként sok erőfeszítést tett annak érdekében, hogy színvonalas zenei írásokkal, vitákkal, beszámolókkal és kritikákkal előmozdítsa a német zenei élet fejlődését. Később ezeket az energiáit próbálta egyesíteni zeneszerzői tehetségével, és olyan kompozíciók írására törekedett, melyek szélesebb rétegekhez találnak utat. Ilyen, a népnek szóló oratórium lett volna a *Luther*, mely végül nem született meg. A kórusballadák esetében amellet, hogy konkrét, a hangversenybérletekben jelentkező igény kielégítését is szolgálta, politikai állásfoglalásról is szó van. Ez elsősorban az Uhland szövegekre írt balladákra vonatkozik. Keletkezésükben olyan gyakorlati szempontok is szerepet játszottak, mint például a rendelkezésre álló apparátus.

Az a tény, hogy élőképeket állítottak a kórusballadák elhangzásakor, befolyásolhatta Schumann a megzenésítésben, és arra ösztönözhetette, hogy illusztratívabb zenei kifejezőeszközöket alkalmazzon.

Zenei kifejezőeszközeinek tárháza kimeríthetetlen a szöveg és a zene kapcsolatát illetően. Erre vonatkozóan a teljesség igénye nélkül megállapítható, hogy zenei megoldásainak része a ritmikára, ütemmutatóra, harmóniákra, hangnemi változásokra, enharmónikus értelmezésekre, hangszerelésre – a kórus esetében ez elsősorban a szólamkettőzésekre, unisonókra – vonatkozó újítások, adott esetben a szövegek kiegészítése például hangutánzó szavakkal, vagy akár új versszakokkal.

Schumann többnyire úgy választja ki az adott zenei kifejezőeszközt, hogy azzal egyúttal egy új értelmezési síkot is beemel a kompozícióba. Épp ezért a dráma, a dramatikus elem is a transzcendenshez köthetően jelenik meg, még egy olyan jelentéktelennek tűnő párbeszédben is, mint a *Schön-Rohtraut*-ban a királylány és az apród párbeszéde, ahol a királylány szavait a férfikar tolmácsolásában halljuk, tehát úgy, ahogy az apródban visszhangoznak, és ezáltal máris a fiú lelkivilága válik a zene színterévé, az ő „lelki tereibe” kapunk bepillantást.

Ha van olyan következtetés, amit a kutatás és az elemzések után levonhatunk, akkor az elsősorban ennek a transzcendens elemnek a jelenléte a dramatikus művekben is, a lelki tér kiterjesztése, illetve az abszolút zene képviselése az ilyen jellegű kompozíciókban.

A Wagnerrel való összehasonlítás is ezt erősíti meg, és ez alapján talán nem túlzás megállapítani azt a konklúziót, hogy Wagner a mitikus-szimbolikus világot lehozza a konfliktusok szintjére, nála a dráma marad előtérben, míg Schumann a konfliktusokat emeli egy elvont, absztrahált szintre. Nyilvánvalóan itt is szerepet játszott Schumann-nál az abszolút zene iránti elkötelezettsége és annak érvényre juttatása.

A Wagner és Schumann művészi attitűdjének összevetéséből következő másik fontos eltérés az irodalmi szűzsé feldolgozásának, illetve a librettó formába öntésének különbségéből fakad. Wagner a szöveggönyv végső formájához úgy jut el, hogy miután átszűrte magán a megzenésítésre szánt történettel kapcsolatban fellelhető irodalmat, a saját szavaival fogalmazza azt meg, így a színpadi alakok egytől egyig rajta keresztül szólalnak meg, lehetővé téve ezzel a teljes azonosulást szerző és szereplő között. Schumann azonban meglévő irodalmi művekhez nyúl, azokat alakítja vagy alakíttatja úgy át, hogy leginkább megfeleljen az elképzeléseinek. Ez a folyamat nem teszi lehetővé a teljes azonosulást még olyankor sem, amikor leginkább sikerül megközelíteni az ideális formát a szöveggönyvvel, ami a szereplők zenei jellemzésének kiegyensúlyozatlanságát eredményezi adott esetben.

A kórusballadák esetében, feltehetően a már említett élőképek miatt erősebb az illusztratívabb jelleg, mintha Schumann az új terek nyitását egyfajta vizualizáláson keresztül próbálta volna elérni. Mindenesetre a szöveg és a zene kapcsolata itt is megkérdőjelezhetetlen, a zenei kifejezőeszközeinek száma itt is végtelen, és minden bizonnyal itt is arra törekedett, hogy az általa teremtet világ több legyen a valóságnál.

Schumann romantikus volt, ami azt jelenti, hogy mint Rousseau, Tieck, Jean-Paul, Hölderlin, a Schlegelek, Weber, Schubert, Mendelssohn, Delacroix, talált egy világot, amely a valóságnál „több” volt. Ebben a világban az emberek nem futottak versenyt, nem játszottak, nem birkóztak, csak álmodoztak arról, ami „több”. [...]

Talán meg lehetett volna követelni Schumanntól, hogy szembeszálljon azzal a világgal, amelyben élt, el lehetett volna várni tőle, hogy ugyanazzal a képességgel, amivel megbetegítette magát, megkísérelje egészségessé tenni, nem a világot, talán a hangot, talán meg is volt benne az a lehetőség, hogy néhol mégis meglássa, mi a mánor – a játék, az olimpiai élet: de meg lehet gyógyítani az örültet? Meg lehet mutatni annak, aki elvesztette az eszét, hogy elvesztette? Meg lehet győzni a mai embert afelől, hogy Schumann zenéjében él?²

² Hamvas Béla: „Schumann”. In (szerk.: Palkovics Tibor): *Művészeti írások II.* (Budapest: Medio Kiadó, 2014), 20-22.

Függelék**Ludwig Uhland: Der Königssohn**Der Königssohn (1)

Der alte, graue König sitzt
 Auf seiner Väter Throne;
 Sein Mantel glänzt wie Abendrot,
 Wie sinkende Sonn die Krone.

»Mein erster und mein zweiter Sohn!
 Euch teil ich meine Lande.
 Mein dritter Sohn, mein liebstes Kind!
 Was laß ich dir zum Pfande?«

»Gib mir von allen Schätzen nur
 Die alte, rostige Krone!
 Gib mir drei Schiffe! so fahr ich hin
 Und suche nach einem Throne.«

Der Königssohn (2)

Der Jüngling steht auf dem Verdeck,
 Sieht seine Schiffe fahren,
 Die Sonne strahlt, es spielt die Luft
 Mit seinen goldnen Haaren.

Das Ruder schallt, das Segel schwillt,
 Die bunten Wimpel fliegen,
 Meerfrauen mit Gesang und Spiel
 Sich um die Kiele wiegen.

Er spricht: »Das ist mein Königreich,
 Das frei und lustig streifet,
 Das um die träge Erde her
 Auf blauen Fluten schweifet.«

A királyfi (saját fordítás)

*Az öreg, ősz király
 Atyái trónján ül;
 Palástja fénylik, mint az alkonypír,
 Koronája, mint a lemenő nap.*

*„Első és második fiam!
 Köztetek osztom fel országomat.
 Harmadik fiam, legkedvesebb
 gyermekem!
 Mit hagyjak Neked örökségül?”*

*„Minden kincs közül csak
 Az öreg, rozsdás koronát add nekem!
 Adj három hajót! így elutazom,
 és megkeresem a saját trónomat.”*

*Az ifjú áll a fedélzeten,
 Látja haladni a hajóit,
 Ragyog a nap, a szellő
 Belekap arany hajába.*

*Csobban az evező, dagad a vitorla,
 Repked a tarka árbocszalag/ lobogó,
 Sellők ringanak a hajó körül
 Énekelve és játszadozva.*

*Így szól az ifjú: „Ez az én királyságom,
 Ami szabadon és vidáman kószál,
 Ami a lassú Föld körül
 kék dagályokra/ áramlatokra kalandozik.*

Da ziehen finstre Wolken auf
Mit Sturm und mit Gewitter.
Die Blitze zucken aus der Nacht,
Die Maste springen in Splitter.

*Amott komor fellegek gyűlnek
Viharral és zivatarral.
Villám rándul az éjszakában,
Az árboc szilánkokra hasad.*

Und Wogen stürzen auf das Schiff,
So wilde, Bergen gleiche;
Verschlungen ist der Königssohn
Samt seinem lust'gen Reiche.

*És hullámok zúdulnak a hajóra,
Oly vadak, és mint a hegyek, akkorák;
Elnyelik a királyfit
Vidám birodalmával együtt.*

Der Königssohn (3)

Fischer:

Halász:

Versunken, wehe, Mast und Kiel!
Der Schiffer Ruf verschollen!
Doch sieh, wer schwimmt dort herbei,
Um den die Wogen rollen?

*Elsüllyedt, ó, jaj, árboc és gerinc!
A tengerész kiáltása eltűnt!
De nézd! ki úszik ott erre,
aki körül hullámok forognak?*

Er schlägt mit starkem Arm die Flut
Und fürchtet die Wellen wenig,
Trägt hoch das Haupt mit goldner Kron,
Er dünkt mir wohl ein König.

*Erős karral szeli a vizet
És alig féli a hullámokat,
A fej magasán viseli a koronát,
Nekem úgy tűnik, egy király az.*

Jüngling:

Ifjú:

Ein Königssohn, mir aber ist
Die Heimat längst verloren.
Erst hat die schwache Mutter mich,
Die irdische, geboren,

*Királyfi, a hazámat azonban
Rég elvesztettem.
Először gyenge anyám,
A földi szült meg engem:*

Doch nun gebar die zweite Mutter,
Das starke Meer, mich wieder.
In Riesenarmen wiegte sie
Mich selbst und meine Brüder.

*De most megszült második anyám,
Az erős tenger, újra.
Óriás karjaiban ringatott
Engem és bátyáimat.*

Die andern all ertrugen's nicht,
Mich brachte sie hier zum Strande.
Zum Reiche wohl erkor sie mir
All diese weiten Lande.

*A többiek nem bírták ki,
Engem idehozott a partra.
Birodalmamul így hát
Ezt a messzi országot választotta nekem.*

Der Königssohn (4)

Fischer:

Was spähest du nach der Angel
Von Morgen bis zur Nacht
Und hast mit aller Mühe doch
Kein Fischlein aufgebracht?

Halász:

*Minek fürkészed a tengert
Reggeltől estig,
Ha minden fáradozásod mellett
Egy halat sem fogtál?*

Jüngling:

Ich angle nicht nach Fischen,
Ich sah in Meeresschacht,
Wohl jeder Angel allzu tief,
Viel königliche Pracht.

Ifjú:

*Nem halakra horgászom,
Láttam a tenger fenekén,
Hová a horog nem ér le,
Sok királyi kincset.*

Der Königssohn (5)

Wie schreitet königlich der Leu!
Schüttelt die Mähne in die Lüfte.
Er ruft sein Machtgebot
Durch Wälder und Klüfte.

*Mily fenségesen lépked az oroszlán!
Rázza sörényét a levegőben.
Királyi parancsa keresztülzúg
Erdőkön és szakadékokon.*

Doch werd ich ihn stürzen
Mit dem Speer in starker Hand,
Um die Schultern mir schürzen
Sein Goldgewand.

*De le fogom győzni
Lándzsával az erős kézben,
Vállam köré tekerem
Arany köpenyét.*

Der Aar, ein König, schwebet auf,
Er rauschet in Wonne,
Will langen sich zur Kron herab
Die goldne Sonne.

*A sas, a király, felemelkedik,
Boldogan suhan,
Koronaként lenyújtózkodik
az aranyló nap.*

Doch in den Wolken hoch
Soll ihn fahen und speißen
Mein geflügelter Pfeil,
Daß er mir sinke zu Füßen.

*De a felhők közt magasan
Fog rá vadászni és leszúrja
Szárnyas nyílam,
Hogy aztán lábaimhoz ereszkedjen.*

Der Königssohn (6)

Im Walde läuft ein wildes Pferd,
Hat nie den Zaum gelitten,
Goldfalb, mit langer, dichter Mähne,
Schlägt Funken bei allen Tritten.

*Az erdőben rohan egy vad ló,
Kantárt soha nem tűrt magán,
Aranyfakó, hosszú, sűrű sörénnyel
Szikrát vet minden lépésnél.*

Der Königssohn, er fängt es ein,
Hat sich darauf geschwungen,
Es bläht die Brust und schwingt den
Schweif,
Kommt wiehernd hergesprungen.

*A királyfi befogja,
Fellendül rá,
A ló fűjtat, farkát lengeti,
Nyerítve ideugrik.*

Und alle horchen staunend auf,
Die in den Tälern hausen.
Sie hören's vom Gebirge her
Wie Sturm und Donner brausen.

*És minden csodálkozva figyel,
Mi benépesíti a völgyet.
Hallgatják a hegyek felől
Hogy zúg a vihar és a mennydörgés.*

Da sprengt herab der Königssohn,
Umwallt vom Fell des Leuen,
Des wilden Rosses Mähne fleugt,
Die Hufe Feuer streuen.

*Majd leugrik a királyfi
Oroszlánprémbe burkolózva,
Lobog a vadló sörénye,
Patája tüzet szór.*

Da drängt sich alles Volk herzu
Mit Jubel und Gesange:
»Heil uns! er ist's, der König ist's,
Den wir erharret so lange!«

*Összeecsődül a nép
Ujjongva és dalolva:
„Üdv! Ő az, ő a király,
Kire oly régóta várunk!”*

Der Königssohn (7)

Es steht ein hoher, schroffer Fels,
Darum die Adler fliegen,
Doch wagt sich keiner drauf herab,
Den Drachen sehen sie liegen.

*Áll egy magas, rögös szikla,
Körülötte sasok keringenek,
De senki nem merészkedik fel rá,
Hogy lássa a fekvő sárkányt.*

In alten Mauern liegt er dort
Mit seinem goldnen Kamme,
Er rasselt mit der Schuppenhaut,
Er hauchet Dampf und Flamme.

*Régi falak közt fekszik,
Arany tarajával,
Pikkelyes bőrével csörtet,
Füstöt és lángokat fúj.*

Der Jüngling, ohne Schwert und Schild,
Ist keck hinaufgedrungen,
Die Arme wirft er um die Schlang
Und hält sie fest umrungen.

*Az ifjú, kard és pajzs nélkül,
Vakmerően felmászik,
Karját a kígyó köré fonja,
És szorosan tartja.*

Er küßt sie dreimal in den Schlund,
Da muß der Zauber weichen,
Er hält im Arm ein holdes Weib,
Das schönst' in allen Reichen.

*Háromszor megcsókolja a nyakát,
Ez meg kell, hogy törje az varázst,
Egy szépséges nőt tart a karjában,
A legszebbet az egész birodalomban.*

Die herrliche, gekrönte Braut
 Hat er am Herzen liegen,
 Und aus den alten Trümmern ist
 Ein Königsschloß gestiegen.

*A gyönyörű, koronás menyasszonyt
 Szívére fektette,
 És a régi romok alól
 Egy királyi palota emelkedett.*

Der Königssohn (8)

Der König und die Königin,
 Sie stehen auf dem Throne,
 Da glüht der Thron wie Morgenrot,
 Wie steigende Sonn die Krone.

*A király és a királynő,
 A trónon állnak,
 A trón izzok, mint a hajnali pír,
 A korona, mint a felkelő nap.*

Viel stolze Ritter stehn umher,
 Die Schwerter in den Händen,
 Sie können ihre Augen nicht
 Vom lichten Throne wenden.

*Büszke lovagok állják körül,
 Karddal kezükben,
 Szemeiket nem tudják levenni
 A fénylő trónról.*

Ein alter, blinder Sänger steht,
 An seiner Harf gelehnet,
 Er fühlet, daß die Zeit erschien,
 Die er so lang ersehnet.

*Egy öreg, vak énekes feláll,
 Hárfájára támaszkodik,
 Úgy érzi, elérkezett az idő,
 Mely után oly régóta vágyakozott.*

Und plötzlich springt vom hohen Glanz
 Der Augen finstre Hülle.
 Er schaut hinauf und wird nicht satt
 Der Herrlichkeit und Fülle.

*És most hirtelen a nagy fényességtől
 A szemekről lehull a sötét lepel,
 Feltekint és nem tud betelni
 A gyönyörűséggel és a pompával.*

Er greifet in sein Saitenspiel,
 Das ist gar hell erklungen,
 Er hat in Licht und Seligkeit
 Sein Schwanenlied gesungen.

*Megragadja húros hangszerét,
 Az teljes fényében felzengett,
 Fényben és boldogságban
 énekelte el hattyúdalát.*

Ludwig Uhland: Des Sängers Fluch (German)

Es stand in alten Zeiten ein Schloß, so hoch und hehr,
Weit glänzt es über die Lande bis an das blaue Meer,
Und rings von duft'gen Gärten ein blütenreicher Kranz,
Drin sprangen frische Brunnen in Regenbogenglanz.

Dort saß ein stolzer König, an Land und Siegen reich,
Er saß auf seinem Throne so finster und so bleich;
Denn was er sinnt ist Schrecken und was er blickt ist Wut,
Und was er spricht ist Geißel und was er schreibt ist Blut.

Einst zog nach diesem Schlosse ein edles Sängerpaar,
Der ein' in goldnen Locken, der andre grau von Haar;
Der Alte mit der Harfe, der saß auf schmuckem Roß,
Es schritt ihm frisch zur Seite der blühende Genöß.

Der Alte sprach zum Jungen: »Nun sei bereit, mein Sohn!
Denk unsrer tiefsten Lieder, stimm an den vollsten Ton!
Nimm alle Kraft zusammen, die Lust und auch den Schmerz!
Es gilt uns heut, zu rühren des Königs steinern Herz.«

Schon stehn die beiden Sänger im hohen Säulensaal,
Und auf dem Throne sitzen der König und sein Gemahl,
Der König furchtbar prächtig wie blut'ger Nordlichtschein,
Die Königin süß und milde, als blickte Vollmond drein.

Da schlug der Greis die Saiten, er schlug sie wundervoll,
Daß reicher, immer reicher der Klang zum Ohre schwoll;
Dann strömte himmlisch helle des Jünglings Stimme vor,
Des Alten Sang dazwischen wie dumpfer Geisterchor.

Sie singen von Lenz und Liebe, von sel'ger goldner Zeit
Von Freiheit, Männerwürde, von Treu' und Heiligkeit,
Sie singen von allem Süßen was Menschenbrust durchbebt,
Sie singen von allem Hohen, was Menschenherz erhebt.

Die Höflingsschar im Kreise verlernet jeden Spott,
Des Königs trotz'ge Krieger, sie beugen sich vor Gott;
Die Königin, zerflossen in Wehmut und in Lust,
Sie wirft den Sängern nieder die Rose von ihrer Brust.

»Ihr habt mein Volk verführet; verlockt ihr nun mein Weib?«
Der König schreit es wütend, er bebt am ganzen Leib;
Er wirft sein Schwert, das blitzend des Jünglings Brust durchdringt.
Draus statt der goldnen Lieder ein Blutstrahl hoch aufspringt.

Und wie vom Sturm zerstoben ist all der Hörer Schwarm.
Der Jüngling hat verröchelt in seines Meisters Arm;
Der schlägt um ihn den Mantel und setzt ihn auf das Roß,
Er bind't ihn aufrecht feste, verläßt mit ihm das Schloß.

Doch vor dem hohen Thore, da hält der Sängergreis,
Da faßt er seine Harfe, sie, aller Harfen Preis,
An einer Marmorsäule, da hat er sie zerschellt;
Dann ruft er, daß es schaurig durch Schloß und Gärten gellt:

»Weh euch, ihr stolzen Hallen! Nie töne süßer Klang
Durch eure Räume wieder, nie Saite noch Gesang,
Nein, Seufzer nur und Stöhnen und scheuer Sklavenschritt,
Bis euch zu Schutt und Moder der Rachegeist zertritt!

Weh euch, ihr duft'gen Gärten im holden Maienlicht!
Euch zeig' ich dieses Toten entstelltes Angesicht,
Daß ihr darob verdorret, daß jeder Quell versiegt,
Daß ihr in künft'gen Tagen versteint, verödet liegt.

Weh dir, verruchter Mörder! du Fluch des Sängertums!
 Umsonst sei all dein Ringen nach Kränzen blut'gen Ruhms!
 Dein Name sei vergessen, in ew'ge Nacht getaucht,
 Sei wie ein letztes Röcheln in leere Luft verhaucht!«

Der Alte hat's gerufen, der Himmel hat's gehört,
 Die Mauern liegen nieder, die Hallen sind zerstört;
 Noch eine hohe Säule zeugt von verschwundner Pracht;
 Auch diese, schon geborsten, kann stürzen über Nacht.

Und rings statt duft'ger Gärten ein ödes Heideland,
 Kein Baum verstreuet Schatten, kein Quell durchdringt den Sand,
 Des Königs Namen meldet kein Lied, kein Heldenbuch;
 Versunken und vergessen! das ist des Sängers Fluch!

A Dalnok átka (Israel Efraim fordítása)³

*Valaha régen állott egy magas, büszke vár,
 Látták a hegyek s a völgyek s a kéklő tengerár.
 Dús illatkertek pompás világa övezi,
 Szökőkutak vizében szivárvány színei.*

*Ott ült a Gőg királya, győzelmes, gazdag, nagy,
 Fényárban úszó trónon, akár az Éj, a Fagy.
 Mert iszony kénye-kedve, s a pillantása düh,
 A szava kard csapása, mit ír, véres betű.*

*Két zengő szavú dalnok egyszer e várhoz ért,
 Aranyfürtös az egyik, másik ezüstfehér.
 A Vén kezében hárfa, a paripája ép,
 Az Ifjú hamvas arcú, fűgén mellette lép.*

³ https://www.magyarulbabelben.net/works/de/Uhland%2C_Ludwig-1787/Des_S%C3%A4ngers_Fluch

*És így beszél a Vén most: "Állj készen ám fiam!
A legmélyebbet zengd el, mi lelkünkben fogan!
Az Öröm szóljon benne, s vele a Fájdalom!
Indítson köszivet meg ma dalod és dalom."*

*Oszlopcsarnokban állnak, a Vén s az Ifju Bárd,
Középen, fent a trónon, látnak királyi párt.
A király rémpompában – véres északi fény! – ;
Akár a hold a királyné – ő a szelíd erény.*

*Húrjába csap a Vén most, a csapás mesteri,
Mind gazdagabb a hangzat, amint a húrt veri;
Aztán az Ifju Dalnok égtiszta hangja szól,
A Véné szellemek mély kórusa – oly komor.*

*Dalukban boldog aranykor, tavasz és szerelem,
Szabadság, férfierény és minden mi jó, mi szent,
Mind az, mi jeles, mitől csak feszül emberkebel,
Mind az, mi nemes, magasztos, emberszivet nevel.*

*Az udvari nép körben minden gúnyt félrelök,
Sok nagylegény letérdel mind Istenünk előtt;
A királyné keblében vágy és nosztalgia,
S róla a lantosoknak egy rózsát dob oda.*

*"Népem csábítgattátok, most meg a nőmet is?"
A király teste reszket, tombol, őrjöng, dühös.
Kardját odahajítja, ifjú kebelbe hat,
Abból nem arany ének: buzog most vérpatak.*

*Mesterének karjában lelkét kilehelé,
Szétszóródott az udvar népe ezerfelé.*

*Köpennyel betakarva s lóra téve a test,
Holt s élő kiviharzik a kapun egyenest.*

*De a nagykapu mellett a vén dalnok kiált,
Hárfáját megragadja, hárfák legjobbát,
Ezer szilánkra zúzza egy márványoszlopon,
S mindent betölt a hangja, amint szól gyászosan:*

*„Jaj nektek, büszke termek! Ne halljon falatok
Zeneszót soha többé, akkordot, dallamot,
Csak sóhaj, jajt, nyögést, és szolgalépteket,
Míg titeket a Bosszú egy romhalmazra vet!*

*Jaj nektek, illatkertek májusi fény alatt,
Nézzétek ezt az arcot, e holt vonásokat,
S száradjatok ki tőle, ti s forrásaitok,
Maradjatok örökre kő- s porsivatagok.*

*Jaj neked, aljas gyilkos! zenészek átka, te!
Törj csak véres babérra, de ne érd el sose!
Legyen neved feledve, nyelje el a Sötét,
Légy utolsó lehellet, szélben szóródni szét!"*

*Bevégezte a Vén Bárd, az Ég hallotta fenn,
Fal, mennyezet beomlott, nincs ép ott semmi sem,
Csak még egy árva oszlop, holt pompáról szaval,
De végig megrepedve, ledől az is hamar.*

*Nincs ott illatozó kert, csak nagy sivatagok,
Nincs forrás, nincs fa, nincs árny, csak aszott, holt homok,
Nem őrzi a királynak nevét se dal se hant;
Ez, ez a Dalnok Átka, s az Átok megfogant!*

Vom Pagen und der Königstochter

I. Der alte König zog zu Wald

Alt Solo

Der alte König zog zu Wald,
Das ist ein Jagen heute!
Der Renner schnaubt, das Hifthorn
schallt,
Im Busche bellt die Meute.

Chorus

Auf zur Jagd! Auf zur Jagd!
Ihr Jäger, auf zur Pirsch!
Wir woll'n den Hirsch erjagen,
Den edlen rothen Hirsch.

Der Tag steigt auf in Frische,
Der Hirsch kehrt heim vom Feldt;
Frisch auf denn ins Gebüsche,
Wo er den Wechsel hält!

Alt solo

Und als die Sonn' im Mittag steht,
Da hat im Buchengehege
Des Königs rosiges Töchterlein
Verloren sich vom Wege.

Sie reitet sacht, es reitet mit ihr
Der Pag' im gelben Haare
Und wäre sie nicht des Königs Kind,
Sie taugten zum schönsten Paare.

Er schaut sie an, sein Herz erbebt,
Der Forst wird immer dichter,

Az apródról és a királylányról

I. Az öreg király kilovagolt az erdőbe

Alt szóló

Az öreg király az erdőbe ment,
Vadászat van ma!
A ló horkant, zeng a kürt,
Ugat a falka a bokorban.

Kórus

Vadászatra fel! Vadászatra fel!
Vadászok! Üldözésre fel!
Szarvasra akarunk vadászni,
A nemes, rőt szarvasra.

A nap frissen kel fel,
A szarvas hazatér a földről;
frissen aztán a bokrok közé,
a szokásos ösvényére! (???)

Alt szóló

És mikor a nap delelőn áll,
Akkor épp a bükkösben
A király rózsás arcú leánya
Eltévedt útközben.

Lassan lovagol, s ott lovagol vele
Az aranyhajú apród,
És ha nem királyi gyermek lenne,
Ők lehetnének a legszebb pár.

A fiú a lányra néz, szíve megremeg,
Egyre sűrűbb az erdő,

Die Wangen brennen ihm bis zur Stirn,
Mit brennenden Wangen spricht er:

Page

Du hold holdselige Prinzeß,
Ich kann's nicht mehr verschweigen,
Mein junges Herz, das bricht vor Lieb',
Mein Herz, das ist dein eigen.

O dürft' ich auf den rothen Mund
Ein einzigmal dich küssen!
Ich wäre der seligste Mann von der Welt,
Sollt' ich drum sterben müssen.

Alt Solo

Sie sagt nicht Ja, sie sagt nicht Nein,
Sie hemmt des Rosses Zügel,
Und als sie sich vom Sattel schwingt,
Da hält er ihr den Bügel.

Prinzess

Komm, lass' uns wandeln im tiefen
Wald!

Page

Wie sind so schattig die Lauben!

Prinzess

Und hörst du die süsse Nachtigall?

Page

Und die girrenden Turteltauben?

*Arca izzik egészen a homlokáig,
S égő arccal így szól:*

Apród:

*Te bájos, kecses hercegnő,
Tovább nem hallgathatok,
Ifjú szívem, mely meghasad a szerelemtől,
A szívem csakis Tiéd.*

*Ó, ha piros ajkadra
Csak egyszer csókot adhatnék!
Én lennék a legboldogabb ember a
világon,
Még ha meg is kéne halnom ezért.*

Alt szóló

*A lány nem mondott igent, se nemet,
megfékezi lova gyeplőjét,
És mikor leszáll a nyeregből,
Az apród tartja neki a kengyelt.*

Hercegnő

Gyere, sétáljunk az erdő mélyén!

Apród

Mily árnyasak a lugasok!

Hercegnő

És hallod az édes csalogányt?

Apród

És a bűgő gerléket?

Prinzess

O schau' die rothe wilde Rose,
Wie im grünen Moos sie blüht,...

Page

O gleich der rothen wilden Ros'
Mein Herze brennt und glühet!

Prinzess

...schau' die rothe wilde Ros',
Ich pflück' sie dir, geliebter Mann!

Page

An meinem Herzen heft ich sie an!

Prinzess

Und hörst du die süsse Nachtigall?

Prinzess und Page

O traulich Minnen, selig Loos!

Alt Solo

Sie ruhn im Moos bei der wilden Ros',
Die Rosse sie lassen grasen;
Sie hören nicht mehr die Nachtigall
Und nicht der Jäger Blasen.

Du alter König, harre nicht!
Die schönste der Prinzessen
Sie hat in deines Pagen Arm
Dich und die Welt vergessen!

Hercegnő

Ó, nézd, a piros vadrózsák
Hogy virítanak a zöld mohában...

Apród

Ó, a piros vadrózsához hasonlóan
Ég és izzik a szívem!

Hercegnő

...nézd a piros vadrózsát,
Leszakítom neked, szeretett férfi!

Apród

A szívemre tűzöm!

Hercegnő

És hallod az édes csalogányt?

A hercegnő és az apród

Ó, édes szerelem, áldott sors!

Alt szóló

Pihennek a mohában a vadrózsa mellett,
Hagyják legelni a lovakat,
Már nem hallják sem a csalogányt,
Sem a vadászkürt hangját.

Te öreg király, ne várj!

A hercegnők legszebbje

Apródod karjai közt

Rólad és a világról elfeledkezett.

Chor aus der Ferne

Ihr Jäger, auf zur Pirsch,
Ihr Jäger, auf zur Jagd!

II. Zwei Reiter reiten vom Königsschloß**Alt Solo**

Zwei Reiter reiten vom Königsschloß,
Sie reiten hinab zum Strande;
In hohen Lüften pfeift der Wind,
Die Wellen schäumen zu Lande.

Sie sind hinauf am Ufersteg
In Schweigen dumpf geritten;
Blutrunen aus uralter Zeit
Steh'n droben eingeschnitten.

König (mit finsterem Ausdruck)

Nun mir, dem König, Page mein,
Thu' kund mit freiem Muth:
Wer gab das Röslein dir, Gesell;
Das Röslein auf deinem Hute?

Page

Das Röslein gab die Mutter mir,
Da sie mich ließ in Sorgen;
Ich stell's in Wasser jede Nacht,
So blüht es jeden Morgen.

König

Wess' ist die Locke, die ich sah
Um deine Brust geschlungen,
Da vorhin dir vom scharfen Ritt
Das Reitwamms aufgesprungen?

Kórus a távolból

Vadászok, üldözésre fel!
Vadászok, vadászatra fel!

II. Két lovas lovagol a királyi várból**Alt szóló**

Két lovas lovagol a királyi várból,
Lelovagolnak egészen a partra,
Fütyül a szél a magasban,
Habos hullámok nyújtóznak a földön.

Lovagoltak felfelé a parti úton
Tompá hallgatásban;
Ősidők vérrúnái
Vannak rávésve.

Király (komor kifejezéssel)

Királyodnak, te apród,
Mondd most el bátran:
Ki adta neked azt a rózsát, legény,
A rózsát a kalapodon?

Apród

Azt a rózsát az anyám adta nekem,
Mikor aggódva búcsúzott tőlem!
Minden éjjel vízben teszem,
Így minden reggel újra virágzik.

Király

Kié a hajtincs, amit
Mellkasodra kötve láttam,
Amikor az imént a vad lovaglástól
Szétnyílt a lovagló lebernyeged?

Page

Das ist meiner Schwester lichtbraun
Haar,
So fein und weich wie Seiden!
Es duftet süß wie Rosenöl,
Sie weinte d'rauf beim Scheiden.

König (*heftiger*)

Nun sag' und red' die Wahrheit mir,
Gesell, es gilt dein Leben:
Wer hat den Ring am Finger dir,
Den goldnen Ring gegeben?

Page

Die mir den Ring am Finger gab,
Gab mir ihr Herz desgleichen;
(*feurig*)
Das ist die allerschönste Maid
In allen deinen Reichen!

König

Der Ring ist meines Kindes Ring!
Sein Blinken muß ich kennen.

Page

Weh! Deine Stirn' furcht Zorn!
Blutrunen seh' ich brennen!

König

Ha! Wagtest du in frechem Muth
Um ihre Lieb' zu werben,
Schon' ich dein jung, frisch Leben nicht,
Des Todes musst du sterben!

Apród

*Ez a nővérem világosbarna haja,
Oly finom és lágy, mint a selyem.
Oly édesen illatozik, mint a rózsaoaj,
Ráhullatta könnyeit, mikor elváltunk.*

Király (*hevesebben*)

*Most felelj, és az igazat mondd nekem,
Legény, mert az életed függ tőle:
Ki adta neked a gyűrűt,
Az arany gyűrűt az ujjadon?*

Apród

*Aki az ujjamon levő gyűrűt adta,
Egyben a szívét is adta;
(tűzzel)
Ő a leggyönyörűbb leány
Az egész birodalomban.*

Király

*Az a gyűrű gyermekem gyűrűje!
Megismerem a villanásáról.*

Apród

*Jaj nekem! Homlokodon rettenetes
harag!
Látom égni a vérrúnákat!*

Király

*Úgy! Ha te pimasz bátorságodban
Csábítani merted testét,
Már én a te fiatal életed nem hagyom,
Halállal kell lakolnod!*

Page

Des Todes muss ich sterben!

König

Des Todes! Wohlauf, mein Schwert,
Kühl! 's Herzlein dem Gesellen!

Page

Weh! Weh! Weh!

König

Und deinen Leib verschling' die Fluth,
Und steht dein Sinnen so hoch,
So magst um die Königin jetzt
Der Wassernixen du minnen!

Alt Solo

Den Strand entlang zum Königsschloß
Heim reitet ein düst'rer Reiter;
Hinaus ins Meer die Leiche schwimmt,
Die Wellen rauschen weiter.

III.**Den Runenstein in der Sommernacht****Chor**

Den Runenstein in der Sommernacht
Umspielen die Wasserfrauen;
Das Wasser klingt, es singt die Luft,
Der Mond steht hoch im Blauen.

Das plätschert und lacht, das wogt und
taucht

Wie Lilien auf und nieder;

Apród

Halállal kell lakolnom!

Király

*Halállal! Ide, kardom,
Hűtsd ki a legény szívét!*

Apród

Jaj! Jaj! Jaj!

Király

*És az árvíz elnyeli a testedet
És ha érzékeid oly fejlettek,
Mostantól udvarolhatsz
A sellők királynőjének!*

Alt szóló

*A tengerpart mentén a királyi kastélyig
Egy komor lovas lovagol hazafelé;
A holttest kiúszik a nyílt tengerre,
A hullámok továbbrohannak.*

III. A rúnakövek körül, a nyári éjszakában**Kórus**

*A rúnakövek körül, a nyári éjszakában
Játszadoznak a sellők;
Zeng a víz, a levegő énekel,
A hold magasan áll a kékségben.*

*Fröcsköl és nevet, hullámszik és elmerül,
Mint a liliomok, fel és alá,*

Es schwimmt auf der Fluth das goldne
Haar,
Es schimmern die weißen Glieder.

Bass Solo

Mit schilfigem Bart der Meermann bläst
Die gewund'ne Muschelposaune,
Die Nixen schlingen den Reigen dazu,
Sie sind in der besten Laune.

Da schreit die Jüngste und kichert drauf:

Nixe (Sopran I)

Ei seht, was ich fand in der Welle!
Ein blinkendes, winkendes
Todtengebein,
Wie Silber glänzt es so helle.

Ich stieß mit dem Fuß an's Korallenriff
Beim lustigen Untertauchen,
Da lag's in den Ästen, ich zog's hervor,
Nun sagt, wie können wir's brauchen?

Königin

Was thun damit? Hei, feiner Fund!
Wer weiss von solchen Sachen?
Das beinerne Ding ist hübsch und fein,
Eine Harfe woll'n wir d'raus machen.

Komm Schilfbart, alter Musikant,
Du weißt von solchen Dingen;
Ich schenk' einen Schwertfisch dir zum
Roß,
Kannst du's zu Stande bringen!

*Úszik az aranyhaj a vízen,
Csillognak a fehér végtagok.*

Basszus szóló

*Egy nádszakállas férfi a tengerből
Megfújja csavaros kagylóharsonáját,
A sellők is odatekeregnek,
Legjobb kedvükben vannak.*

A legifjabb felkiált és nevet:

Sellő (Szoprán I)

*Nézzétek, mit találtam a hullámokban!
Egy villogó, imbolygó halotti csontvázat,
Mint az ezüst, oly fényesen ragyog.*

*Nekiütöttem a lábammal a
korallzátonynak,
Miközben vidáman alámerültem,
Ott feküdt az ágak között, kihúztam;
Most szóljatok, mire használhatnánk?*

Királynő

*Mit csináljuk vele? Nahát, de szép lelet!
Ki ért az ilyen dolgokhoz?
Ez a csontos dolog szép és finom,
Csináljunk belőle hárfát!*

*Jöjj, Nádszakáll, Te öreg zenész,
Te tudója vagy az ilyen dolgoknak;
Adok neked egy kardhalat, hogy azon
lovagolj,
Ha meg tudod valósítani.*

Meermann

Dem Meermann her gebt das Gebein,
Er fügt's mit schlauem Geklügel,...

Chor

Dank, Meermann!

Meermann

...Er macht aus den Fingern die Wirbel
gut,
Aus dem Brustbein macht er den Bügel.

Chor

Dank, Meermann!

Meermann

Leih', Königin, mir vom gold'nen Haar,
Das spann' ich darüber als Saiten.

Nun töne die Harfe wohl auf und ab,
Ihr Wellen, lasset das Rauschen;
Du Wind, halt' leise den Odem an,
Und schlumm're ein im Lauschen!

Ihr Möven, fliegt zu Strand,
Goldfischlein, steigt vom Grunde;
Es horcht die Luft, es horcht das Meer
Bezaubert in der Runde.

Chor

Bezaubert in der Runde.
Horch, horch,
Nun klinget die Harfe wohl auf und ab,
Es lassen die Wellen das Rauschen,
Der Wind hält leise den Odem an,

Sellő (férfi)

Add a sellőnek a csontvázat,
Okos elmélkedéssel összeilleszti...

Kórus

Köszönet, Sellő!

Sellő

Az ujjakból kulcsokat csinál,
A szegycsontból pedig a hárfa nyakát.

Kórus

Köszönet, Sellő!

Sellő

Adj nekem, királynő, az aranyhajból,
Azt feszítem át húrként.

Most zeng a hárfa fel-alá,
Hullámok, hagyjátok (abba) a zúgást;
Szél, fojtsd vissza lélegzeted halkan,
És szenderedj el hallgatás közben!

Sirályok, repüljete a partra,
Aranyhalak, ússzatok fel a mélyből;
Hallgatózik a levegő, fülel a tenger
Körben, megbabonázva.

Kórus

Körben, megbabonázva.
Hallgasd, hallgasd,
Most zeng a hárfa fel és alá,
A hullámok elhagyják a zúgást,
A szél csendesen visszafojtja lélegzetét,

Und schlummert ein im Lauschen.

És fülelés közben elszenderedik.

Die Möve fliegt zum Strand,
Goldfischlein steigen vom Grunde;
Es horcht die Luft, es horcht das Meer
Bezaubert in der Runde.

*A sirályok a partra repülnek,
Aranyhalak úsznak fel a mélyből;
Hallgatózik a levegő, fülel a tenger
Körben, megbabonázva.*

Meermann

Bezaubert in der Runde.

Sellő

Körben, megbabonázva.

Chor

Horch, horch, horch, horch auf, horch
auf,
Bezaubert in der Runde,
Horch auf, horch auf, horch auf!

Kórus

*Hallgasd, hallgasd, hallgasd,
Körben, megbabonázva,
Hallgasd, hallgasd, hallgasd!*

IV. Die Säle funkeln im Königsschloß

Chor

Die Säle funkeln im Königsschloß,
Kommt an mit Flöten und Geigen;
Das schöne Königstöchterlein
Tanz drinnen den Hochzeitsreigen.

IV. A királyi palotában szikráznak a termek

Kórus

*A királyi palotában szikráznak a termek,
Fuvolákkal és hegedűkkel érkezik,
A szépséges királyleány
Esküvői táncot jár odabenn.*

Alt Solo

Sie trägt im Haar den Myrthenkranz,
Doch wandelt sie stumm und befangen;
Sie trägt an der Brust die blühende Ros',
Doch sind so bleich die Wangen.

Alt szóló

*Hajában mirtuszkoszorút visel,
De némán és visszafogottan jár,
Virágzó rózsát visel a mellén,
De az arca oly sápadt.*

Sie tanzt mit dem fremden Königssohn,
Er geht in Purpur und Seide;
Doch schöner, tausendmal schöner war
Der Knab' im Pagenkleide.

*Az idegen királyfival táncol,
Aki bíborban és selyemben jár;
De szebb, ezerszer szebb volt
Az apródruhás fiú.*

Chor

Heil! Heil! der Braut! der Braut! der
hohen Braut!

Kommt an, kommt an mit Flöten und
Geigen!

Am gold'nen Tisch zwölf Jungfrau'n
steh'n,
Den perlenden Wein zu kredenzen;
Zwölf Pagen schwingen sich um das
Paar
Mit lodernden Fackeln und Kränzen.

Meermann (*aus der Ferne*)

Hei, leise! Feines Schloss am Meer,
Horch auf des Meermanns Harfen!

Chor

Die Fackeln verlöschen, die Geigen
verstummen --

König

Sagt an, was soll das Schweigen?

Spielmann

Herr König, nicht entbrenn' im Zorn,
Wir dürfen nicht blasen und streichen;
Der Meermann harft vor dem Schlosse
dein,
Dem Meermann müssen wir weichen.

Kórus

Üdv! Üdv! A vőlegény! A vőlegény! A
daliás vőlegény!

Gyertek, gyertek fuvolákkal és
hegedűkkel!

Tizenkét szűz áll az arany asztalnál,
Hogy habzó bort szolgáljon fel;
Tizenkét apród sűrög a pár körül
Lobogó fáklyákkal és koszorúkkal.

Sellő (férfi) (*a távolból*)

Hé, csendesen! Szép kastély a tenger
mellett,
Hallgassátok a sellő hárfáját!

Kórus

A fáklyák kialszanak, a hegedűk
elhallgatnak—

Király

Mondjátok, mit jelentsen ez a csend?

Zenész

Uram, király, ne gerjedj haragra,
Nem zenélhetünk;
A sellő hárfázik a kastély előtt,
Utat kell engedniünk neki.

Chor

Horch! Wie's empor von dem Meere
wallt!
O süßes, trauriges Schallen!
Es schleicht so sacht durch die Nacht
Herauf in die Hallen.
Es schleicht so sacht in das Ohr der
Braut,
Es ist als ob aus der Tiefe
Als ob aus der Tiefe mit Allgewalt
Der lieblichste Buhle sie riefte.

Prinzess

Mein arm Herz lässt des Lieds Gewalt
Im Tod zerfallen!

Prangt auch mein Ritter wunderbar
Im glänzenden Geschmeide,
Ach schöner, tausendmal schöner war
Der Knab' im Pagenkleide!

Chor

Es schleicht so sacht durch die
dämmernde Nacht
Hinauf in die festlichen Hallen.
Aus ihren Locken der Myrthenkranz
Fällt welk zu ihren Füßen.

Alt Solo

Dem König rieselt's durch Mark und
Bein,
Er fleucht entsetzt aus der Halle;
Es eilt der fremde Königssohn
Nach seinen Rossen im Stalle.

Kórus

*Hallgasd! Hogy száll fel a tengerből!
Ó, édes, szomorú hangzás!
Oly finoman lopózik át az éjszakán,
Be az termekbe.
Oly finoman kúszik a menyasszony
fülébe;
Mintha a mélységből,
Mintha a mélyből mindenható
hatalommal
A legkedvesebb szerető hívná.*

Hercegnő

*Szegény szívem utat enged a dal
hatalmának
És széttörik a halálban!
Az én lovagom is csodásan fest
A ragyogó ékszerekben,
De szebb, ezerszer szebb volt
Az apródruhás fiú!*

Kórus

*Oly finoman lopózik át a derengő
éjszakán,
Be az ünnepi termekbe.
Fürtjeiről a mirtuszkoszorú
Hervadtan hull a lábaihoz.*

Alt szóló

*A király borzong egész valójában,
Döbbenten száguld a hang elől,
Az idegen királyfi siet
Lovához az istállóba.*

Chor

Im Saale liegt die bleiche Braut,
Ihr ist das Herz zersprungen;
Der Morgen trüb' in die Fenster graut,
Des Meermanns Harf' ist verklungen.

Kórus

*A csarnokban ott fekszik a sápadt
menyasszony,
Szíve meghasadt,
Borúsan virrad a reggel az ablakban,
A sellő hárfája elhallgatott.*
(saját fordítás)

Ludwig Uhland: Das Glück von Edenhall

Von Edenhall der junge Lord
Läßt schmettern Festtrommetenschall,
Er hebt sich an des Tisches Bord
Und ruft in trunkner Gäste Schwall:
»Nun her mit dem Glücke von Edenhall!«

Der Schenk vernimmt ungern den Spruch,
Des Hauses ältester Vasall,
Nimmt zögernd aus dem seidnen Tuch
Das hohe Trinkglas von Kristall,
Sie nennen's: das Glück von Edenhall.

Darauf der Lord: »Dem Glas zum Preis
Schenk Roten ein aus Portugal!«
Mit Händezittern gießt der Greis,
Und purpurn Licht wird überall,
Es strahlt aus dem Glücke von Edenhall.

Da spricht der Lord und schwingt's dabei:
»Dies Glas von leuchtendem Kristall
Gab meinem Ahn am Quell die Fei,
Drein schrieb sie: kommt dies Glas zu Fall,
Fahr wohl dann, o Glück von Edenhall!

Ein Kelchglas ward zum Los mit Fug
Dem freud'gen Stamm von Edenhall;
Wir schlürfen gern in vollem Zug,
Wir läuten gern mit lautem Schall;
Stoßt an mit dem Glücke von Edenhall!«

Erst klingt es milde, tief und voll,
Gleich dem Gesang der Nachtigall,

Dann wie des Waldstroms laut Geroll,
Zuletzt erdröhnt wie Donnerhall
Das herrliche Glück von Edenhall.

»Zum Horte nimmt ein kühn Geschlecht
Sich den zerbrechlichen Kristall;
Er dauert länger schon als recht,
Stoßt an! mit diesem kräft'gen Prall
Versuch ich das Glück von Edenhall.«

Und als das Trinkglas gellend springt,
Springt das Gewölb mit jähem Knall,
Und aus dem Riß die Flamme dringt;
Die Gäste sind zerstoben all
Mit dem brechenden Glücke von Edenhall.

Ein stürmt der Feind, mit Brand und Mord,
Der in der Nacht erstieg den Wall,
Vom Schwerte fällt der junge Lord,
Hält in der Hand noch den Kristall,
Das zersprungene Glück von Edenhall.

Am Morgen irrt der Schenk allein,
Der Greis, in der zerstörten Hall',
Er sucht des Herrn verbrannt Gebein,
Er sucht im grausen Trümmerfall
Die Scherben des Glücks von Edenhall.

»Die Steinwand – spricht er – springt zu Stück,
Die hohe Säule muß zu Fall,
Glas ist der Erde Stolz und Glück,
In Splitter fällt der Erdenball
Einst gleich dem Glücke von Edenhall.«

Edenhall szerencsége (saját fordítás)

*Edenhall fiatal lordja
megfújatja a trombitákat,
Felemelkedik az asztal szélén
És a részeg vendégek özönében így kiált:
„Most elő Edenhall szerencséjével/végzetével!”*

*A csapos kelletlenül hallgatja a beszédet,
A ház legidősebb vazallusa
Habozva veszi elő a selyemből
A magas kristálypoharat,
Mit úgy hívnak: Edenhall végzete.*

*Erre a lord: „A pohárba
Adj egy kis portugál vöröset az árért!”
Remegő kézzel önt az öreg,
És bíbor fény lesz mindenütt,
Edenhall végzetéből sugárzik.*

*Majd szól a lord és lendíti karját:
„Ezt a fénylő kiristálypoharat
a forrásnál adta ősapámnak a tündér,
Ezt írta bele: „Ha ez a pohár leesik,
akkor tűnj messze, ó, Edenhall szerencsége!”*

*Egy serleg joggal lett a végzete
Edenhall örvendező törzsének;
Nagy kedvvel szeretünk inni,
Nagy zajjal szeretünk hangoskodni;
Koccintsunk Edenhall szerencséjére!*

*Először lágyan, mélyen és telten zendül,
Mint a csalogány éneke,*

*Aztán mint az erdei vihar hangos forгатaga,
Végül mennydörgésként zendül
Edenhall dicsőséges boldogsága!*

*Kincsként veszi magához a törékeny kristályt
Egy merész nemzedék;
Tovább tart, mint kellene,
Koccintsatok! Ezzel az erős ütközéssel
Edenhall szerencsáját teszem próbára.*

*És az ivópohár sikoltva megreped,
A boltozat hirtelen csattanással megreped
És a résből láng tör elő;
A vendégek mind szétszéledtek
Edenhall törékeny szerencsájével.*

*Tűzzel és gyilkos vággyal viharzik be az ellenség,
Aki az éjszaka felmászott a falon,
Az ifjú lord a kardtól elesik,
Kezében tartva még a kristályt,
Edenhall összetört boldogságát.*

*A csapos reggel egyedül bolyong,
Az öreg a romos teremben
Keresi ura összeégett csontvázát,
A szörnyű romhalmazban kutatja
Edenhall boldogságának szilánkjait.*

*„A fal – mondja – darabokra törik,
A magas oszlopnak le kell dőlnie,
Üvegéből van a Föld büszkesége és boldogsága,
Forgácsokra hullik a földgolyó,
Mi egykor egyenlő volt Edenhall boldogságával.”*

Die Minnesänger

Heinrich Heine

Op. 33,2

Robert Schuman

Leicht, kurz

Tenor 1
 Tenor 2
 Bass 1
 Bass 2

p Zu dem Wett - ge - san - ge schrei - ten Min - ne - sän - ger jetzt her - bei, ei, das gibt ei

6
f selt - sam Strei - ten, ein gar selt - sa - mes Tur - nei! Phan - ta - sie, die
f selt - sam Strei - ten, ein gar selt - sa - mes Tur - nei! Phan - ta - sie, die

10
 schäu - mend wil - de, ist des Min - ne - sän - gers Pferd, und die
 schäu - mend wil - de, ist des Min - ne - sän - gers Pferd, und die

13
ritard. *a tempo*
f Kunst dient ihm zum Schil - de, und das Wort, das ist sein Schwert. Hüb - sche
f Kunst dient ihm zum Schil - de, und das Wort, das ist sein Schwert. Hüb - sche

CPDL - Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0

17

Da-men schau-en mun-ter vom be - tep-pich-ten Bal - kon, doch die Rech-te ist nicht

22

drun-ter mit des Sie - ges Myr - ten - kron'. An - dre Leu - te, wenn sie

26

sprin-gen in die Schran - ken, sind ge - sund, a-ber Min - ne-sän-ger brin - gen dort scho'

31

ritard. *a tempo*

mit die To - des - wund'. Zu dem Wett - ge - san - ge schrei-ten Min-ne-sän-ger'

36

jetzt her-bei, ei, das gibt ein selt-sam Strei-ten, ein gar selt-sa - mes_ Tur-nei,

jetzt her-bei, ei, das gibt ein selt-sam Strei-ten, ein gar selt-sa - mes Tur-nei,

41

p ei, das gibt ein selt-sam Strei-ten, ein gar selt-sa - mes Tur-nei, *pp* ei, das gibt ein

p ei, ei, ei, ei, ei, ei, *pp* ei, das gibt ein selt-sam Strei-ten, ein gar

p ei, das gibt ein selt-sam Strei-ten, ein gar selt-sa - mes Tur-nei, *pp* ei, das gibt ein

46

selt-sam Strei-ten, ein gar selt-sa - mes Tur-nei, ei, ei, ei, ei,

selt-sa - mes, ein gar selt-sa - mes Tur-nei, ei, das gibt ein selt-sam Strei-ten,

selt-sam Strei-ten, ein gar selt-sa - mes Tur-nei, ei, ei, ei, ei,

51

pp ei, ei, ei, das gibt ein gar selt-sa - mes Tur-nei, *p* ei, ei, ei!

pp ei, ei, ei, das gibt ein gar selt-sa - mes Tur-nei, *p* ei, ei, ei!

sf ei, ei, ei, das gibt ein gar selt-sa - mes Tur-nei, *pp* ei, ei, ei!

Nº 5. Liebe und Wein.
(Im betrunkenen Ton zu singen.)

Maestoso. Composit 1829.

TUTTI Lie - bessmerz. **TUTTI** Lie. besnoth.

SOLO Was quälte dir dein armes Herz? **SOLO** Was machte dir die Augen roth? **SOLO** Was gab dir Sorgen

TUTTI Lie. besqual. **TUTTI** Ei, das hast du schlimm bedacht,

SOLO Lie. besqual. **TUTTI** Ei, das hast du

TUTTI oh. ne Zahl? was gab dir Sorgen oh. ne Zahl? **TUTTI** Lie. besqual. **TUTTI** Ei, das hast du

TUTTI schlimm bedacht, schlimm bedacht, ei, das hast du schlimm be. dacht, denn schon manches mal hat die Menschen

TUTTI Ei, das hast du schlimm bedacht, Ei, das hast du schlimm bedacht, Ei, das hast du

TUTTI um. gebracht Lie - bes - schmerz und Qual. Ei, das hast du schlimm bedacht, schlimm bedacht, Ei, das hast du

TUTTI Qual. Das hast du schlimm be - dacht, ei,

TUTTI ei, das hast du schlimm bedacht, denn schon manches mal hat die Menschen um. ge. bracht Lie - bes - schmerz und

TUTTI schlimm bedacht, schlimm bedacht, Ei, das hast du

M. B. 130.

Assai maestoso.

TUTTI
Qual, Lie - bes - schmerz und Qual. Al - ter Wein!
TUTTI
Qual, Schmerz und Qual.
SOLO Was heilte dich von deiner Pein? Al - ter Wein! Was
TUTTI
Lie - bes - schmerz und Qual.

SOLO Fri - scher Most! Trau - benblut! Was heilte dich von deiner Pein?
TUTTI gab dir dann den be - sten Trost? Fri - scher Most! Was stärkte wieder deinen Muth? Trau - benblut!

Allegro molto.

SOLO Was gab dir dann den be - sten Trost? Was stärkte wieder dei - nen Muth? Traubenblut!
TUTTI Ei, brin - get uns schnell her - bei,
SOLO Traubenblut!
TUTTI Ei, bringet uns
SOLO Ei, brin - get uns schnell her - bei,

ei, bringet uns schnell herbei die - ses ed - le Gut, die - ses ed - le Gut, denn es bleibt riamal da - bei: Wein er -
schnell herbei, ei, bringet uns
ei, bringet uns schnell herbei

frischt das Blut. Ei! Ei! Ei! Ei, bringet uns schnell herbei die - ses ed - le
Blut. Bringet uns schnell herbei, schnell herbei, ei;
Blut. Ei, bringet uns ei
Ei! Ei, bringet uns schnell herbei, ei, bringet uns
M. B. 130.

10

Gut, denn es bleibt ein-mal da - bei, denn es bleibt ein-mal da - bei: Wein - Wein er - frischt das Blut, denn es

bleibt ein-mal da - bei, denn es bleibt da - bei, Wein er - frischt das Blut, Wein er - frischt, Wein er -

bleibt ein-mal da - bei, es bleibt einmal da - bei, Wein er - frischt das Blut, Wein er - frischt, Wein er -

frischt, Wein er - frischt das Blut, Wein er - frischt, Wein er - frischt, Wein er - frischt, Wein er - frischt, Wein er -

frischt, Wein er - frischt das Blut.

SOLO TUTTI SOLO TUTTI SOLO TUTTI SOLO TUTTI SOLO TUTTI SOLO TUTTI SOLO TUTTI SOLO TUTTI

Julius Mosen **Der Zecher als Doctrinair** Robert Schumann
Mäßig Op. 33,4

Ten. 1 Solo
 Ten. 2 Solo
 Bass 1 Solo
 Bass 2 Solo
 Tenor 1
 Tenor 2
 Bass 1
 Bass 2

p *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

SOLO Was quäl-te dir dein ban-ges Herz? Was mach-te dir dein

TUTTI mit etwas tremolierender Stimme Lie - bes - schmerz!

Lie - bes - schmerz!

6 *ritard.*

Au - gerot? **SOLO** Was gab dir Sorgen oh - ne Zahl, oh - ne Zahl?

TUTTI wie vorher Lie - bes - not! Lie - bes - not, Lie - bes - qual!

Lie - bes - not! Lie - bes - not, Lie - bes - qual!

12 **Schnell** *p* **SOLO**

Ei, das hast du schlimm be - dacht, ei, das hast du schlimm be - dacht,

Ei, das hast du schlimm be - dacht, ei, das hast du schlimm be - dacht,

Ei, das hast du schlimm be - dacht, ei, das hast du schlimm be - dacht,

Ei, das hast du schlimm be - dacht, ei, das hast du schlimm be - dacht,

16

denn schon man-chesmal hat gar grau-sam um-ge-bracht Lie-bes-

22

ritard. *Schneller*

schmerz und -qual ja ja ja ja!

TUTTI Al - ter

TUTTI Was heil-te dich von dei-ner Pein? Al - ter

28

Wein, ja ja ja ja! Fri-scher Most! ja ja ja

Wein! Was gab dir dann den bes-ten Trost? Fri-scher Most! Was

33

ja! ja ja. ja Trau - ben - blut! Trau - ben - blut!
 stärk - te wie - der dei - nen Mut? ja Trau - ben - blut! Trau - ben -

38 *ritard. a tempo*

Trau - ben - blut! Ei, so bringt uns schnell her - bei die - ses ed - le Gut, denn nun
 blut, Trau - ben - blut! Ei, so bringt uns schnell her - bei die - ses ed - le Gut,

44

bleibt es doch da - bei: Wein er - frischt, er - frischt das Blut, Wein er - frischt, er - frischt das
 denn nun bleibt es doch da - bei: Wein er - frischt, Wein er - frischt, er - frischt das
 Wein_ er - frischt, er - frischt das Blut, Wein_ er - frischt,

49

Blut, Wein er - frischt, Wein er - frischt, Wein er - frischt_ das Blut!
 Blut, Wein er - frischt, Wein er - frischt, Wein er - frischt_ das Blut!

DER KÖNIG IN THULE

Johann Wolfgang von Goethe
1749-1832

Wenzel Heinrich Veit
1806-1864

Andante

f *p* *mf*

Es war ein Kö-nig in Thu-le, gar treu bis an das Grab, dem

p *mf*

ster - bend sei-ne Buh - le ei-nen gold - nen Be-cher gab. Es

p *mf*

ging ihm nichts dar - ü - -ber, er leert', er leert' ihn je-den

mf

Es ging im nichts dar - ü - -ber, er leert' ihn je-den

Der König in Thule/Goethe/Veit

12 *pp* Schmaus; die Au-gen, die gin-gen ihm ü - ber, so oft er trank dar -
pp Schmaus, so

16 *p* *mf* aus. oft er trank dar---aus, dar - aus. Und als er kam zu
p *mf* so oft trank er dar - raus.

20 *f* ster-ben, zählt' er sei-ne Städt im Reich, gönnt'
f gönnt' al - les sei - - nem

24 *ff* al - les sei - - nem Er-ben, den Be-cher nicht zu - gleich. Er saß, Er
ff Er-ben, sei - - nem Er-ben, den Be-cher nicht zu - gleich.

Der König in Thule/Goethe/Veit

27

saß beim Königs - mah - le, die Rit - ter um ihn her, auf
auf ho - hem,

31

ho - hem Vä - ter - saa - le dort auf dem Schloß am Meer. Dort

35

stand der al - te Ze - cher, trank letz - te Lebens - glut, trank

39

letz - te Lebens - glut und warf den heil' - gen Be - - cher hin -

energico *poco accel.* *f* *energico* *poco accel.*

Der König in Thule/Goethe/Veit

43 *a Tempo* *ritard.*

pp un-ter in die Flut. trin-ken und sin-ken tief ins

pp Er sah ihn stür-zen, *ritard.*

48 *poco Adagio*

pp Meer. Die Au-gen tä-ten ihm sin-ken, trank nie ei-nen Trop - fen mehr.

pp *poco Adagio*

JK 420.02.08 <http://icking-music-archive.org>

Bibliográfia

- Adam-Schmidmeier, Eva Maria von: „Vom Pagen und der Königstochter. Vier Balladen nach Emanuel Geibel für Solostimmen, Chor und Orchester op. 140”. In (szerk.: Helmut Loos): *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke II*. Lilienthal: Laaber-Verlag, 2005.
- Archiatì, Pietro: *Karma. Gnade und Freiheit im täglichen Leben*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1998.
- Boetticher, Wolfgang: *Robert Schumann: Einführung in Persönlichkeit und Werk*. Berlin: Hahnefeld, 1941.
- Brusniak, Friedhelm: „Sechs Lieder für vierstimmigen Männergesang op. 33” In (szerk.: Helmut Loos): *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke I*. Lilienthal: Laaber-Verlag, 2005.
- Davies, Glyn: „New Light on the Luck of Edenhall.” *Burlington Magazine* 152/1282 (2010. január): 4-7. 4.
- Lorraine Byrne Bodley, Lorraine: *Goethe and Zelter: Musical Dialogs*. London: Routledge, 2017.
- Draheim, Joahim: „Vier Märsche op. 76”. In (szerk.: Helmut Loos): *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke II*. Lilienthal: Laaber-Verlag, 2005.
- Egy pesti arszlán: *A pesti művelt társalgó*. [=Matolcsy Ildikó, Sebestyén Lajos, Szalay Károly (szerk.): *Magyar Hírmondó*.] Budapest: Magvető Kiadó, 1986.
- Engel, Eduard: *Goethe. Der Mann und das Werk*. Paderborn, Salzwater Verlag, 2012.
- Erler, Hermann (szerk.): *Robert Schumanns Leben. Aus seinen Briefen geschildert*, II. Berlin: Verlag Ries & Erler, 1887.
- Ewert, Hansjörg: „Die großbesetzten vokal-instrumentalen Werke. Vom Pagen und der Königstochter op. 140 (1852).” In: Ulrich Tadday (szerk.): *Schumann: Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2006.
- Geck, Martin: *Robert Schumann. Mensch und Musiker der Romantik*. München: Pantheon-Verlag 2012
- Greguss Ágost: *A balladáról*. Budapest: Franklin-társulat, 1907.
- Greguss Ágost: *Magyar verstan*. Pest: Esti Napló, 1854.
- Györfy Miklós: *A német irodalom rövid története*. Budapest: Corvina Kiadó, 1995.
- Halász Előd (szerk.): *Klasszikus német költők I. kötet*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1977.

- Heinrich Gusztáv: *Herder Cid-románczai*. Budapest: Franklin-társulat, 1880.
- Hamvas Béla: „Schumann”. In (szerk.: Palkovics Tibor): *Művészeti írások II*. Budapest: Medio Kiadó, 2014
- Herberichs, Cornelia: „Auf der Grenze des Höfischen”. In (Hrsg.: Manuel Braun - Cornelia Herberichs): *Gewalt im Mittelalter*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005.
- Horváth Géza: „Utószó”. In: E.T.A. Hoffmann: *Fantáziadarabok Callot modorában I. Lapok egy utazó rajongó naplójából*. [Horváth Géza (szerk.): *E. T. A. Hoffmann válogatott művei*] Budapest: Cartaphilus, 2007.
- Hub, Ignaz: *Deutschland's Balladen- und Romanzen-Dichter von G. A. Bürger bis auf die neueste Zeit*. Karlsruhe: Verlag von Wilhelm Creuzbauer, 1849.
- Jacobsen, Heike: *Robert Schumanns Chorbballaden nach Texten von Ludwig Uhland*. Inaugural-Dissertation. Heidelberg: Ruprecht Karls Universität, 2001. (Kézirat)
- Jansen, F. Gustav (szerk.): *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904.
- Jost, Peter: „Schumanns und Wagners Opernkonzeptionen. *Genoveva* versus *Lohengrin*. In (szerk.: Ulrich Tadday): *Der späte Schumann* [Ulrich Tadday: *Musik Konzepte. Neue Folge. Die Reihe über Komponisten. Sonderband.*] München: Richard Boorberg Verlag, 2006.
- Jung, Carl Gustav: *Traum und Traumdeutung*. München: DTV Verlag, 2013.
- Klassen, Janina: „Romanzen für Frauenstimmen mit Klavier ad libitum, Heft I. op. 69. Romanzen für Frauenstimmen mit Klavier ad libitum, Heft II. op. 91.” In (szerk.: Helmut Loos): *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke II*. Lilienthal: Laaber-Verlag, 2005.
- Kleist, Heinrich von: „A németek katekizmusa, spanyol minta után, gyermekek és öregek használatára. Negyedik fejezet.” In (szerk.: Földényi F. László): *Próza. Politikai írások*. Pozsony: Kalligram, 2013.
- Knechtges-Obrecht, Irmgard: „Romanzen und Balladen für gemischten Chor, Heft I op. 67. Romanzen und Balladen für gemischten Chor, Heft II op. 75.” In (szerk.: Helmut Loos): *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke II*. Lilienthal: Laaber-Verlag, 2005.
- Kroó György: *Robert Schumann*. Budapest: Bibliotheca, 1958.
- Laube, Heinrich: *Jagdbrevier*. Lipcse: Georg Wigand's Verlag, 1841.
- Lenz, Friedel: *Bildsprache der Märchen*. Stuttgart: Verlag Urachhaus, 1976.

- Litzmann, Berthold: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Ehejahre 1840-1856*. Hamburg: Severus, 2019.
- Loos, Helmut: *Das Glück von Edenhall. Ballade nach Ludwig Uhland für Männerstimmen (Soli und Chor) und Orchester op. 143*. In (szerk.: Helmut Loos): *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke II*. Lilienthal: Laaber-Verlag, 2005.
- Mott, Maxine Elisabeth: *The Choral Works of Robert Schumann (1810-1856)*. PhD disszertáció. Birmingham: University of Birmingham. 1991. (Kézirat)
- Neuenfels, Hans: *Wieviel Musik braucht der Mensch?* München: Pantheon, 2009.
- Novalis: *Himnuszok az éjszakához. Amikor egyszer keserű könnyeket* Budapest: Magyar Helikon, 1974.
- Playford, John (kiadó): *The Dancing Master*. London*, 1686.
- Poór János: „Nyugat-Európa a 16-18. században”; In: Kertész István (szerk.): *Korszerű történelem sorozat érettségizőknek és felvételizőknek. Nyugat-Európa és a gyarmatbirodalmak kialakulásának kora (1500 – 1800)*. Budapest: IKVA Kiadó, 1990.
- Pukánszky Béla: *A német irodalom kis tükre*. Budapest: Magyar Szemle Társaság, 1930.
- Rötzer, Hans Gerd: *Geschichte der deutschen Literatur*. Bamberg: C. C. Buchners Verlag, 1992.
- Rückert, Friedrich: *Gesammelte Gedichte I*. Frankfurt am Main: Verlag von Johann David Bauerländer, 1843.
- Safranski, Rüdiger: *Goethe & Schiller. Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt am Main: FISCHER Taschenbuch, 2011.
- Scheierling, Konrad (szerk.): *Deutsche Volkslieder aus Hohenlohe mit ihren Weisen*. Berlin: Walter de Gruyter and Co., 1962.
- Schwerer István: *A német ballada fejlődése. Bölcsészetdoctori értekezés*. Budapest: Buschmann F. utódai könyvnyomdája, évszám hiányzik.
- Synofzik, Thomas: „Weltliche a capella-Chormusik. Romanzen und Balladen für Chor op. 67, 75, 145/14-15, 146/17 und 20 (März 1849).” In: Ulrich Tadday (szerk.): *Schumann: Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2006.
- Szabolcsi Bence – Tóth Aladár: *Zenei Lexikon. III. kötet*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965.
- Tiemens, Onno: „Der Königssohn. Ballade nach Ludwig Uhland für Soli, Chor und Orchester op. 116”. In (szerk.: Helmut Loos): *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke II*. Lilienthal: Laaber-Verlag, 2005.

Tokody Gyula – Niederhauser Emil: *Németország története*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1972.

Uhlig, Theodor: „Kammer- und Hausmusik.” *Neue Zeitschrift für Musik* 35/21. (1851.november): 219-221.

Wagner, Richard: „A »zenedráma« elnevezéséről”, In (szerk.: Ignác Ádám): *Richard Wagner. Válogatott elméleti írások*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020.

Waldura, Markus: „Des Sängers Fluch. Ballade nach Ludwig Uhland für Soli, Chor und Orchester op. 139”. In (szerk.: Helmut Loos): *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke II*. Lilienthal: Laaber-Verlag, 2005.

Internetes források:

https://www.academia.edu/24321457/New_Light_on_the_Luck_of_Edenhall

<https://www.britannica.com/biography/Thomas-Bowdler>

<https://www.friedrich-schiller-archiv.de/briefwechsel-von-schiller-und-goethe/1797/306-an-goethe-2-mai-1797/>

<https://www.friedrich-schiller-archiv.de/briefwechsel-von-schiller-und-goethe/1797/307-an-schiller-3-mai-1797/>

http://www.liederlexikon.de/lieder/es_war_ein_koenig_in_thule/editionc

https://www.magyarulbabelben.net/works/de/Uhland%2C_Ludwig-1787/Des_S%C3%A4ngers_Fluch

[https://www.schumann-](https://www.schumann-zwickau.de/de/aktuelles/pressemitteilungen/2019/07/294.php?s=a14ec20d0530ac3a0228ff2a93835139)

[zwickau.de/de/aktuelles/pressemitteilungen/2019/07/294.php?s=a14ec20d0530ac3a0228ff2a93835139](https://www.schumann-zwickau.de/de/aktuelles/pressemitteilungen/2019/07/294.php?s=a14ec20d0530ac3a0228ff2a93835139)

<https://www.youtube.com/watch?v=YzmFe3PxrfS>

<https://www.volksliederarchiv.de/kuechenlieder/>