

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

RICHARD STRAUSS MÚZSÁJA,
PAULINE DE AHNA

BÁTORI ÉVA

TÉMAVEZETŐ: KERÉKFY MÁRTON PHD

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2022

Tartalomjegyzék

Bevezetés	V
1. fejezet: Pauline Strauss-de Ahna élete és személyisége	1
1.1. Életrajz	1
1.2. Személyiség	9
1.2.1. A kortársak jellemzése alapján.....	11
1.2.2. Richard Strauss és a családtagok jellemzése alapján	14
2. fejezet: Pauline Strauss-de Ahna művészetének megítélése	21
2.1. Énekesi tanulmányok	21
2.2. Az operaénekes.....	24
2.3. A dalénekes	28
2.3.1. A mai értelemben vett dalest kialakulása.....	28
2.3.2. Közös koncertek Richard Strauss-szal	29
2.3.3. Pauline dalénekesi kvalitásai Richard Strauss dalainak tükrében.....	38
3. fejezet: Pauline alakja Richard Strauss zeneműveiben.....	45
3.1. Szimfonikus költemények	45
3.2. <i>Intermezzo</i>	47
Függelék	54
Bibliográfia	68

Bevezetés

Pauline de Ahna szoprán énekesnőt Richard Strauss feleségéként jegyzi az utókor. Pedig szerepe nem korlátozódott a házastárséra: annál sokkal mélyebb volt – habár máig csak igen kevésbé feltárt – a két művészember kapcsolata. Pauline de Ahna férje, a századforduló egyik legmeghatározóbb zeneszerzője, Richard Strauss révén kerül a kutatások látókörébe. Neki, mint énekesnőnek írja Strauss több mint 200 darabból álló daléletműve jelentős részét, róla mintázza számos operahősnőjének alakját, és vele él 55 évig olyan lelki társként, ami a 83 éves zeneszerzőt festői összegzésként a *Vier letzte Lieder* (Négy utolsó ének) megírására inspirálta.

Pauline de Ahnáról írni elsősorban a Straussról szóló dokumentumok, irodalmak és a tőle fennmaradt idézetek alapján lehet. Számomra legérdekesebbek a levelezései, legértékesebb Barbara A. Petersen: *Ton und Wort* című könyve és legfrissebb Katharina Hottmann: *Bühne und Ehe* című cikke volt. Magától Pauline Strauss-de Ahnától olyan forrásértékű dokumentumok, melyekre támaszkodva bepillantást nyerhetnénk művészi és magánéletének körülményeibe, nem állnak rendelkezésre. A Strauss-család ma is Garmisch-ban élő leszármazottjainak a tulajdonában vannak, de ezeket még kutatási célra sem tették nyilvánossá.

Pauline Strauss-de Ahna szeszélyes, szélsőséges természete jobban érdekelte az utókort, mint énekesnői, művészi értékei. A kortársak, sőt később az életrajzírok figyelmét is az amúgy valós negatív személyiségjegyek vonzották, és a Strauss-házaspárról magánéleti szenzációk híján ezekre fókuszáltak, ezeket örökítették az utókorra. A Strauss-szal foglalkozó életrajzi szakirodalom írói, mint pl. Norman Del Mar, Georg Mareck, alig tesznek említést Paulinéről, mint művésze. Még Alan Jefferson *The Lieder of R. Strauss* című könyvében sem szól sokat az énekesnő Paulinéről. Sőt *Richard Strauss* című könyvében, ahol egy teljes fejezetet szentel Straussnak és feleségének (*Strauss and his Wife*), sem a művészeiről írott mondatok dominálnak. Az általam ismert Strauss-életrajzok közül a ma Magyarországon a leginkább közkézen forgó kötet szerzője, Matthew Boyden ítéli meg a legnegatívabban Pauline Strausst. Az asszony szeszélyességéről természetesen sok más írás is megemlékezik. De olyan messzemenően lesújtó értékelést, mint amelyet Boyden fogalmaz meg, máshol nem olvashatni.

Kétségtelen azonban, hogy Strauss számára Pauline szeszélyessége és szélsőséges hangulati ingadozása ellenállhatatlanul vonzó volt. Ezt egyszer így fogalmazta meg: „Feleségem gyakran durva, de tudják mit, nekem szükségem van erre.”¹

Értekezésemmel szeretnék hozzájárulni ahhoz, hogy a Pauline Straussról a köztudatban máig élő kép objektívebbé váljék, valamint igyekszem feltárni az énekesnő előadó-művészetét. Dolgozatom megírásához ösztönzést jelentett, hogy a dalénekléshez Strauss-dalokon keresztül jutottam el, sőt mikor elkezdtem komolyan tanítani a felsőoktatásban, rájöttem: ha Strauss-dalok interpretálásával ismertetem meg a növendékeimet, onnan előre egészen a kortárs zenéig, de vissza is a német *Lied* vonulatán Brahmsig, Schumannig és Schubertig alapvető stilisztikai ismeretek birtokába juthatnak, hiszen a Strauss-dalok énekléséhez széles spektrumú, kifinomult stilisztikai eszköztár van szükség. Saját énekesi tapasztalatomból állíthatom, hogy a straussi dal és operairodalom megismerése, elemzése és a megszólaltatásukhoz szükséges előadásmód kidolgozása nélkülözhetetlen ahhoz, hogy egy énekes a mai operaszínpad és koncertpódium repertoárját ki tudja szolgálni. Az ehhez szükséges eszköztár megszerzéséhez a straussi dalirodalom óriási segítséget nyújt. Dalai előadásán át megtanulhatjuk a dalokat előadóművészként kezelni, hangunkkal pedig úgy bánni, hogy a mű tartalmát akarjuk elsősorban életre kelteni.

Ha Pauline Strauss-de Ahna meg tudott felelni a Strauss-dalok által támasztott összetett zenei és előadói követelményeknek – és ez a források tükrében nem lehet kétséges –, sőt hangja és személyisége ilyen inspirálóan hatott a zeneszerzőre, akkor ebből arra kell következtetnünk, hogy egy igazán nagyformátumú művész lehetett.

Számomra hihetetlennek tűnik az a kép, hogy a századforduló egyik legjelentősebb zeneszerzője egy hárpíával, egy boszorkánnyal élt együtt 55 évet. Hiszen neki írta első operájának női főszerepét, dalainak nagy részét, koncertező művésztársként bejárja vele az egész világot, róla mintázta nagy női főszerepeit, őt ábrázolta több „Tondichtung”-jában. Pauline Strauss igazi múzsa volt.

Hogy teljesebb képet alkothassak Pauline Straussról, megpróbáltam róla szóló új értekezéseket felkutatni, utánanézni a kor társadalmi változásainak, utánaolvasni a nő a társadalomban elfoglalt helyének a 19. század végén és a 20. század első felében. Megismerni a századfordulón bekövetkezett változásokat a koncertéletben és az énekes képzésben, és mindezek hatását vizsgálni Pauline pályájára. Értékes tanulmány volt a férje

¹ „Meine Frau ist oft arg ruppig, aber wissen S'i brauch des!” Ernst Krause: *Richard Strauss. Gestalt und Werk*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1956). 85.

által neki írt és éveken át közös koncerteken megszólaltatott dalok énekes szempontú elemzése. A dalokon kívül két opera, a korai *Guntram* és az önéletrajzi *Intermezzo* beható megismerése is rengeteg információval szolgált Paulinéről, a művésztől és az emberről. A *Guntram* az énekesnő fiatalkori hangi adottságairól, az *Intermezzo* pedig a személyiségéről, illetve a Strauss család mindennapi életéről.

1. fejezet:

Pauline Strauss-de Ahna élete és személyisége

1.1. Életrajz

Pauline de Ahna 1863. február 4-én született Ingolstadtban. Származása igen előkelő. Édesapja, Adolf de Ahna (1830–1906) a német hadügyminisztérium vezérőrnagya, édesanyja Marie Huber (1837–1923).¹ Apai ágon a nagyszülők a kor társadalmi ranglétráján igen előkelő helyet foglaltak el, hiszen Pauline apai nagyanyja nemesi származású (von Odelga) volt. Családjának társadalmi rangjára Pauline de Ahna mindig igen büszkén hivatkozott. Több fennmaradt leírás megemlíti, hogy emiatt elég lekezelően és lenézően bánt a környezetével.² Édesanyjáról a számomra elérhető forrásokban ez eddig további adatokat nem találtam.

Pauline de Ahna hangját és muzikalitását is családi örökségként kapta. Katonatiszt édesapjának igen szép bariton hangja volt, és családja körében és baráti összejöveteleken szívesen és mívesen énekelt dalokat, sőt operarészleteket is.³ A de Ahna családban apai ágon több hivatásos muzikus is akadt. Pauline nagybátyja, Heinrich Karl Hermann de Ahna (1835–1892) csodagyerekként már 12 évesen föllépett Bécsben és Londonban is, mint hegedűvirtuóz. Többévi katonai szolgálat letöltése után a berlini Hofkapelle koncertmestereként és a Königliche Hochschule für Musik (Királyi Zeneművészeti Főiskola) elismert hegedű professzoraként tevékenykedett, valamint sokáig Joseph Joachim vonósnégyesének második hegedűse volt.⁴ Pauline a hangját édesapja mellett nagynénjétől, Eleonore de Ahna (1838–1865) énekesnőtől örökölte, aki évekig a berlini Königliche Oper (Királyi Opera) vezető mezzoszopránja volt, és rövid karrierje alatt számos operaszerepet elénekelt a magasabban fekvő szerepektől (Donizetti: *Lucrezia Borgia* – címszerep) a Wagner-hősnőkön át (*Tannhäuser* – Erzsébet, *Lohengrin* – Ortrud) az alt szólamokig

¹ Lütteken, Laurenz: *Strauss*. New York: Oxford University Press, 2019.

² Josef Focht (hg.): *Bayerisches Musiker-Lexikon Online*. <http://www.bml.o.lmu.de/> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. október 13.).

³ Willi Schuch: *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864-1898*. (Zürich: Atlantis, 1976). 152.

⁴ A. Ehrlich, Albert Payne, Heinrich Ehrlich: *Berühmte Geiger der Vergangenheit und Gegenwart*. (Leipzig: A. H. Payne, 1893). 2.

(Meyerbeer: *A próféta* – Fidès). Eleonore de Ahna nagyon fiatalon, 27 évesen hunyt el, így Pauline pályafutását nem segíthette.⁵

Pauline de Ahna szép hangú, muzikális fiatal szoprán volt, aki 1883-ban a müncheni Königliche Musikschulében (Királyi Zeneiskola) kezdte meg tanulmányait magánének szakon.⁶ Énekesi tanulmányai kezdetén 20 éves, ami foniátriai értelemben nem nevezhető korainak. A hang érettségét biológiai értelmében véve, a hangosztályok kialakulását tekintve viszont – énekmesteri tapasztalataim alapján – előnyösnek tartom a késői kezdést. Ennek pozitív következménye a hang nagyfokú terhelhetősége, amivel Pauline de Ahna rövid operaénekesi pályája alatt a színházak által rá bízott szélsőséges énekesi repertoárját különösebb hangigények nélkül ki tudta szolgálni. Főtárgytanára Adolph Schimon volt,⁷ aki nem elsősorban hangképzéssel foglalkozott, hiszen karmesterként, zeneszerzőként és dalesteken közreműködő zongorakísérőként állt a közönség elé legtöbbször, inkább a vokális zeneirodalom alapjainak megismertetésével indította útnak de Ahna kisasszonyt. Az 1884. április 28-án az Odeonsaalban Agatha áriájával debütáló énekesnőről május 1-jén a *Münchener Allgemeine Zeitung*-ban megjelenik élete első, kedves, de semmitmondó kritikája.⁸ Pauline de Ahna később Emilie Herzog (1859–1923) szoprán énekmesterhez került,⁹ aki egykor maga is Adolph Schimon növendéke volt. Franziska Ritter mezzoszoprán színpadi mesterség tanáraként állt a kezdő szoprán mellett, a zeneelmélet területén pedig Max Steinitzer (aki majd 1911-ben az első Strauss-életrajzot fogja megírni) foglalkozott a fiatal énekesnővel. Ő ismerteti össze Strauss-szal 1887 augusztusában, mikor is a nála valamivel több mint egy évvel fiatalabb, 23 éves zeneszerző-karmester Feldafingben a Starnberger-tónál nyaral édesanyja családjánál, Pschorr családbéli rokonainak villájában. Steinitzer arra kéri Strausst, segítse de Ahna kisasszonyt a szerepek betanulásában, s ő folytassa a fiatal énekesnő fölkelését a színpadi karrier megkezdésére.¹⁰ Straussnak kedvére való volt a fiatal tehetséges énekesnővel való foglalkozás. Mikor 1889-ben karmesterként Weimarba szerződik, a lány követi őt.¹¹

⁵ Joseph Kürschner: „De Ahna, Eleonore”. In: *Allgemeine Deutsche Biographie* 4. (H.n.: K.n., 1876). 790. <https://www.deutsche-biographie.de/pnd134086058.html#adbcontent> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. október 13.).

⁶ Katharina Hottmann: *Bühne und Ehe. Pauline Strauss-de Ahna*. (Kézirat, kiadás alatt). 2.

⁷ *Zehnter Jahresbericht der K. Musikschule in München. Veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1883/84* (München: K.n., 1884). Oldalszám nélkül.

⁸ Katharina Hottmann, *Bühne und Ehe*, i.m.

⁹ I.h.

¹⁰ Matthew Boyden: *Richard Strauss*. Ford. Borbás Mária. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004). 64.

¹¹ Walter Deppisch: *Richard Strauss*. (Hamburg: Rowohlt, 1977). 45.

Weimarban Pauline de Ahna – amellet, hogy Strauss begyakorolta és kidolgozta vele szerepeit – két énekmesterrel csiszolta tovább vokális tudását. Emilie Merian-Genast (1833–1905) mezzoszoprán, kora híres koncerténekese és Rosa von Milde (1827–1906) szoprán, aki a weimari Hoftheater Wagner-szopránjaként tett szert hírnévre, segítette hangji fejlődését. Érdekességként megjegyzendő, hogy Frau Genastot szoros baráti kapcsolat fűzte Liszt Ferenchez, aki több dalát és a *Szent Erzsébet legendáját* is neki ajánlotta.¹² Pauline énekmesterei tehát kivétel nélkül az új német énekiskola követői voltak, és a jelentős Wagner-operák előadóiként terelték Paulinét a német vokális zene útjára, mely operaénekesi repertoárja nagy részét tette ki.

Az operaszínpadon Pauline de Ahna 1890. május 22-én, Weimarban debütált Paminaként. Hans von Bronsart, aki ez időben a weimari opera intendánsa volt, ötéves szerződést ajánl a fiatal énekesnőnek lírai-drámai (lyrisch-dramatisch) szoprán szerepkörre.¹³ Ma ezt jugendlich-dramatisch hangfaji meghatározóval azonosítjuk. Pauline de Ahna operaénekesi pályája nem mondható hosszúnak. A források csupán 24 vagy 25 szerepét említik.¹⁴ Repertoárján a kor elvárásainak megfelelően megtalálható – Paminától Izoldáig – sok, igencsak különböző előadásmódot és a szoprán hangfaj szélsőségeit kiaknázó különböző szerep. Így írt erről visszaemlékezéseiben Richard Strauss: „Nagyszerű Pamina, Elvira, Elza, Erzsébet, Evchen egészen a Fidelióig és Izoldáig (természetesen túl korai, de igen bátor, és fiatalságán és színészi tehetségén keresztül bizonyos értelemben különösen vonzó volt).”¹⁵

Strauss első operájának, a *Guntram*nak a weimari Hoftheaterben 1894. május 10-én lezajlott ősbemutatóján Pauline a darab női főszerepét, Freihildet énekelte. A premier sikere nemcsak szakmai, hanem magánéleti örömeit is hozott mindkettejük életébe. A *Guntram* próbái alatt elmélyülő emberi kapcsolatuk egy életre szóló közös „alkotás” kezdetévé vált. A premiert megelőző próbákön történekről szóló legendát több forrásban is olvashatjuk. Eszerint Pauline az egyik próbán összeszólalkozott Strauss-szal, a darab karmesterével, melynek végkifejleteként az énekesnő a kezében lévő zongorakivonatot hozzá akarta vágni a pulpituson álló zeneszerzőhöz. Ez azonban nem sikerült, és igen nagy derűtséget kiváltva a

¹² Hamburger Klára: „Franz Liszts Briefe an Emilie Merian-Genast.” *Studia Musicologica* 49/2 (2008): 143–192.

¹³ Ludwig Eisenberg: „De Ahna, Pauline”. In: uő: *Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert*. (Leipzig: Paul List, 1903). 17.

¹⁴ Swantje Koch-Kanz: „Pauline Strauss.” In: *Fembio. Frauen-Biografieforschung*. <http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/pauline-strauss/> (utolsó meglekintés: 2022. május 25.).

¹⁵ Idézi Deppisch: *Richard Strauss*, i.m., 45.

második hegedű első pultján landolt. Erre a mester félbeszakította a próbát, és a színpadot hevesen elhagyó művésznőt követte az öltözőbe. Mikor kijött onnan, a zenekari muzsikuskok képviselőjében a zenekar elöljárósága közölte, hogy karmesterük iránti lojalitásból de Ahna kisasszonnyal viselkedése miatt nem kívánnak a továbbiakban együtt muzsikálni. „Kár – mondta Strauss –, épp most kértem meg a kezét.”¹⁶

Strauss házassági szándékának bejelentése nem csak a zenekari muzsikusból váltott ki csodálkozást, a házasság gondolata Paulinében is ambivalens érzelmeket ébresztett. Fennmaradt 1894. március 24-i levele Strauss-hoz, melyben közlő házasságukkal kapcsolatos aggodalmairól ír. A levelet teljes terjedelmében eredeti nyelven közlöm a függelékben. Itt csak a jelen téma szempontjából legfontosabb részleteket idézem:

Ön tudja a legjobban, milyen sok hibám van [...] az ön szülei és Hanna is ismerik az én szeszélyességemet [...] és akkor most nekem egy pillanat alatt igazi példás háziasszonnyá kellene válnom [...] ilyen gyorsan, kedves barátom, nincs szükségünk összeházasodni: ha előbb mindegyikünk külön-külön hozzászokhatna, és megtalálná a boldogságát a saját hivatásában [...]. Kérem, hagyjon engem legalább itt sok szerepet élelni; az legalább átsegítene engem a dolgokon.¹⁷

De Ahna kisasszony nem volt könnyű helyzetben. Kérdéses volt számára, hogyan fogja összeegyeztetni a társadalmilag elfogadott erkölcsi normákkal művészi hivatását és magánéletét, és hogy egyáltalán mit vár el tőle maga Strauss. Közismert, hogy mikor Gustav Mahler feleségül vette Alma Schindlert, ez mondta neki: „Mostantól fogva egyetlen hivatása van: hogy engem boldoggá tegyen.”¹⁸ Strauss azonban nem várta el hitvesétől művészi hivatásának feladását, amit a zeneszerző kései, 1947-es nyilatkozata is mutat: „Kár, hogy ezt a szép hivatást túl korán a példás háziasszony és anya szerepére cserélte.”¹⁹

Közvetlen környezetében több, különböző példát láthatott, melyek bizonyára befolyásolták is vívódását az érzelmek és a racionális döntés között. Pauline de Ahna első énekmestere, Adolph Schimon 1872-ben feleségül vette Anna Regan énekesnőt, aki házasságkötésük után is tovább koncertezett és magas szinten tanított, mint hangképző énekmester. A hangját tovább képező Schimon-növendék, Emilie Herzog 1890-ben feleségül ment Heinrich Welti zenetörténészhez, de pályáját nem adta föl és továbbra is

¹⁶ Boyden: *Richard Strauss*, i.m., 135.

¹⁷ Idézi Deppisch: *Richard Strauss*, i.m., 52.

¹⁸ Boyden: *Richard Strauss*, i.m., 133.

¹⁹ „Schade, daß sie sich zu früh dem schönen Beruf einer vorbildlich ausgezeichneten Hausfrau und Mutter zugewand hat.” Deppisch: *Richard Strauss*, i.m., 52.

énekesnőként élt hivatásának. Pauline weimari tanárnője, Emilie Merian-Genast viszont 1863-ban, amikor feleségül ment egy svájci biztosítótársaság vezérigazgatójához, felhagyott énekesi hivatásával, ám férje halála után újra folytatta azt.²⁰

A fent idézett levélrészletben Pauline az életmódbeli bizonytalanságon kívül önkritikának is hangot ad, ami magas intelligenciára vall. Ismerte saját, nem éppen simulékony természetét, amelyről a kortársak visszaemlékezéseiben is sokat olvashatunk.

Strauss hivatalosan 1894. május 10-én is kéri meg de Ahna kisasszony kezét, és szeptember 10-én összeházasodnak.²¹ Nászútjukat Velencében töltik. Nászejándékként Strausstól négy csodálatos dalt kap a menyasszony. Az op. 27-es dalok a zeneszerző leghíresebb és máig legtöbbször műsorra tűzött dalai közé tartoznak. Pauline de Ahna fölveszi férje nevét: Pauline Strauss lesz.

1897. április 12-én megszületik egyetlen fiúgyermekük, Franz Alexander (1897–1980), akit a családban mindenki egy életen át Bubinak szólít. Világra jötté az anyának és gyermeknek egyaránt nehéz volt. Erről Strauss szüleinek április 16-án írt levelében számol be. „Különösen a 6 utolsó éjszaka lehetett borzalmas” – írja.²² Leveléből az is kiderül, hogy Pauline altatáson esett át, fiuk pedig életveszélyben volt. Az utolsó, legnehezebb napokban ráadásul Paulinének férje szerető jelenlétét is mellőznie kellett, mert Strauss egy Frankfurt–Stuttgart–Nürnberg turnén vett részt. Fiuk születésének hírére a stuttgarti Marguardt Hotelba táviratozta meg férjének a boldog anya. A szülés körüli életveszély bizonyára mélyen összekovácsolhatta az ifjú párt. Ha 55 évnyi házasságuk titkát keressük, ez biztosan az egyik. Több gyermeke nem is született a házaspárnak. Bubi volt az egyetlen, a szemük fénye. Franz személyiségét így jellemzi a Strauss-életrajzíró Kurt Wilhelm:

Nyugodt, megnyugtató lelkületű, jószándékú ember, érzékeny és sebezhető, ösztönösen jó emberismerettel, aki minden bizonnyal többet hozott volna ki a saját életéből, ha a szüleihez kötődő szeretett nem lett volna nagyobb, mint a saját akarata.²³

²⁰ Hottmann: *Bühne und Ehe*, i.m.

²¹ Walter Werbeck (hg.): *Richard Strauss Handbuch*. (Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag, 2014). Zeittafel-XVII.

²² „Besonders die letzten sechs Nächten müssen fürchterlich gewesen sein.” Idézi Deppisch: *Richard Strauss*, i.m., 61.

²³ „Er war ein ruhiger, gelassener, gutmütiger Mensch, sensibel und verletzlich, von intuitiver Menschenkenntnis, der gewiss aus seinem Leben mehr gemacht hätte, wäre nicht die beherrschende Liebe seiner Eltern stärker als sein Wille gewesen.” Kurt Wilhelm: „Strauss und die Familie”. In: *Richard Strauss*. <http://www.richardstrauss.at/strauss-und-die-familie.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. október 13.)

A zeneszerző fiuk születésére feleségének ajánlja az op. 37-es dalokat, valamint a *Meinem Kinde* című dalt, melynek zenekari változata is elkészül 1897 júliusára. Ez a dal, a *Muttertändelei*-jal és a *Wiegenlieddel* együtt „Drei Mutterlieder”²⁴ címen vált elmaradhatatlan műsorszámmá az elkövetkezendő időkben Pauline Strauss dalestjein.

Pauline Strauss fia születése után elhagyja az operaszínpadot, de nem hagyja abba az éneklést. Már 1897. november 30-én arról tudósítja szüleit a zeneszerző, hogy felesége Párizsban sikerrel lépett fel.²⁵ Pauline kimagasló dalinterpretátorként, a Strauss-dalok legavatottabb tolmácsolójaként a zeneszerzővel szimbiózisban muzsikált a koncertpódiumon. A neves zenekritikus, Eduard Hanslick, első bécsi koncertjük után Paulinét Strauss szebbik énjének nevezi.²⁶ A kritikusok rendre hangsúlyozzák előadásmódjának őszinteségét és kifejező erejét a Strauss-dalok művészi megformálásában.

A századfordulón teret hódító, mai értelemben vett dalest kialakulása új korszakot nyitott meg Pauline énekesi pályáján. A szimfonikus koncerteken megszólaló zenekari dalok és a kamaratermekben adott zongorakíséretes dalestek különválása és az utóbbiak megnövekvő gyakorisága lehetővé tette számára, hogy – elhagyva az operaszínpadot – teljesen a daléneklésnek szentelje magát.²⁷ 1897 és 1904 között férjével végigtornézza Európát, sőt 1904-ben egy nagy USA-turnét is lebonyolítanak. Ezt követően azonban Pauline visszavonul a koncertpódiumtól. 1905-ben föllép ugyan még egy-két koncerten, de ezt követően már csupán egyszer, 1908. január 10-én a müncheni Lehrergesangverein összejövetelén énekel.

Ezt követően Pauline Strauss, a múzsa új szerepkörbe lép: nem hangja, hanem személyisége ihleti meg zeneszerző férjét. Richard Strauss így ír Hermann Bahrnak: „A feleségemről akár tíz darab is születhetne: ezt most látom csak, ahogy elkezdtem őt költőileg elemezni.”²⁸

A Strauss-házaspár 55 éven át tartó, szinte mindvégig harmonikusnak mondható életközösségében egyetlen házassági krízisről tudunk, de ez is egy félreértésen alapult. 1902-ben egy Mieze Mücke nevű, kétes hírű hölgy Kapellmeister Stranky helyett tévedésből

²⁴ Barbara A. Petersen: *Ton und Wort. Die Lieder von Richard Strauss*. (Pfaffenhofen: W. Ludwig Verlag, 1986.) 200.

²⁵ Richard Strauss: *Briefe an die Eltern. 1882-1906*. Hg. Willi Schuh. (Zürich: Atlantis Verlag, 1954.) 208.

²⁶ „Wir dürfen sie wohl seine schönere Hälfte nennen.” Idézi Gabriella Hanke-Knaus: „Neuschöpfung durch Interpretation. Richard Strauss’ Eintragungen in die Handexemplare seiner Lieder aus dem Besitz von Pauline Strauss-de Ahna.” *Musiktheorie* 11 (1996): 17–30.

²⁷ Petersen: *Ton und Wort*, i.m., 196–197.

²⁸ „Aus meiner Frau kann man zehn Stücke machen: das sehe ich jetzt, wo ich anfangen, sie poetisch zu analysieren.” Franz Grasberger, Franz Strauss, Alice Strauss: *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen* (Tutzing: Hans Schneider Verlag, 1967.) 224.

Straussnak küldött levelet a Joachimsthaler Strassera. Pauline heves vérmérsékletéhez híven, állítólag, amint felbontotta és elolvasta a levelet, azonnal beadta a válópert. Ez egyszer Strauss is felháborodottan reagált. 1902. május 26-án kelt levele feleségének szokatlan módon kimondottan rendreutasító hangvételű.²⁹ A félreértés rövid úton elsimult, majd két évtized múltán ebből az eseményből kiindulva írja meg a zeneszerző az *Intermezzo* című önéletrajzi vígoperát.

1906 júniusában megveszik a Bajor-Alpokban fekvő üdülővároskában, Garmisch-ban azt a telket, amelyre új, közös otthonuk fog épülni. 1908. május 30-án költözik be a háromtagú család.³⁰ Az, hogy ebből a házból otthon lesz, Paulinének köszönhető, aki a legendák szerint a ház ellentmondást nem tűrő, katonás úrnője volt. Ez az otthon nagy jelentőséggel bírt mindkettejük életében. A férj 1930. október 31-én írott leveléből egyértelműen kitűnnek mély érzései a számára oly értékes otthon és a ház úrnője, az ő „Pauxerl”-je iránt.³¹

Fiuk 1924 januárjában feleségül veszi Alice von Grabot (1904–1991). A von Grab családdal Straussék egy *Salome*-előadáson ismerkedtek meg 1907-ben, Prágában. Alice édesapja Emanuel von Grab (1968–1929) zsidó nagytőkés volt. Az ifjú házaspár Egyiptomba megy nászútra, ahol Franz tífuszfertőzést kap. Pauline fia születése óta most először újra az életveszélyben lévő Bubiért aggódik.³² Az ifjú pár a Richard és Pauline Strauss 1925 őszére elkészült második otthonaként szolgáló bécsi, a Jaquingassében álló villájába költözik be.³³ Két fiuk születik: 1927-ben Richard (Max Emanuel Hermann), 1932-ben Christian (Franz Adolf).³⁴ Richardot megérinti a színház világa, és rendezőnek tanul, Christian pedig orvosi pályára lép. A ráuk maradt több órányi, Richard Strausst mutató filmfelvételek megörökítették, amint a zeneszerző és felesége, mint évtizedek alatt összeszokott, harmóniában élő idős pár, láthatóan természetes örömmel veszik ki részüket a nagyszülői feladatokból.³⁵

A II. világháború alatt fiuk, Franz Strauss családja komoly veszélynek volt kitéve. Az 1935 szeptemberében életbe lépett nürnbergi faji törvények következtében Franz feleségét,

²⁹ I.m., 141.

³⁰ Werbeck: *Richard Strauss Handbuch*, i.m., 9.

³¹ „[...] daß es am schönsten in Garmisch und nirgends so schön als im eigenen Haus beim lieben Pauxerl, das innigst umarmt ihr treuester R[ichard].” Christian Wolf, Jürgen May: *Bei Richard Strauss in Garmisch-Partenkirchen*. (München: Prestel, 2008.)

³² Boyden: *Richard Strauss*, i.m. 341.

³³ Werbeck: *Richard Strauss Handbuch*, i.m., 9.

³⁴ Ernst Krause: *Richard Strauss. Gestalt und Werk*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1956.) 226.

³⁵ „Richard Strauss Remembered”. In: Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=O0ImK5CpSmo&t=2818s> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. október 13.).

aki teljesen zsidó származású volt, és fiait, akiket az „első fokú kevert faj”-hoz (Mischling I. Grades) tartozóknak nevezte a törvény, életveszély fenyegette. Richard Strauss többször is a hivatalokhoz fordult családtagjai védelmében. A háborús éveket Straussék főként Bécsben töltik, ahol egy magas rangú náci tisztségviselő, Baldur von Schirach védelme alatt álltak.³⁶ Még 1941-ben is sikerül Richard Straussnak, hogy menyét mentesítse a rá vonatkozó törvények alól, és sikerrel akadályozza meg a fia elleni hivatali fellépéseket, de 1942-ben Alice családját már nem tudja kiszabadítani a koncentrációs táborból.³⁷

Attól kezdve, hogy Alice bekerül a Strauss családba, pótolhatatlan titkárnőként dolgozik a zeneszerző mellett.³⁸ Ettől fogva két nő segíti – úgy tudjuk, a legnagyobb harmóniában – a későromantika legnagyobb mesterének életét. Haláluk után az idősebb unoka és második felesége, Gabriele Hotter (a nagy énekes, Hans Hotter lánya) értő kezelésébe kerül Strauss hagyatéka.

A II. világháború után, 1945 októberében a Strauss-házaspár a romokban heverő Németországból Svájcba költözik, és csak 1949. május 10-én térnek vissza Garmisch-ba, ahol aztán szeptember 8-án elhunyt a zeneszerző.³⁹ Életük svájci időszakáról fennmaradtak ugyan koncertbeszámolók és Strauss szakmai életét érintő leírások, de magánéletükről forrásokat eddig nem találtam. Pauline Strauss csupán nyolc hónappal élte túl férjét, 1950. május 13-án követte őt.⁴⁰

Az együtt töltött 55 év alatt Pauline Strauss-de Ahna Richard Strauss szerelme, felesége, fiának édesanyja, egészségének őrzője, az alkotáshoz szükséges nyugalom és otthon megteremtője, társa a társadalmi életben és nem utolsósorban zeneszerzői munkásságának műzsája volt. Straussnak a nagy művészelékek „divatjaival”, a depresszióval, a meg nem értettséggel, a kívülállósággal sosem kellett küzdenie. Aligha kétséges, hogy mindebben feleségének kulcsfontosságú szerepe volt. Unokája szavai szerint „nagy mama nélkül egyharmadát sem alkotta volna Strauss annak, amit véghezvitt”.⁴¹

³⁶ Kurt Wilhelm: „Biografie”. In: *Richard Strauss*. <http://www.richardstrauss.at/biographie.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. május 25.).

³⁷ Werbeck: *Richard Strauss Handbuch*, i.m., Zeittafel, XXXII.

³⁸ Krause: *Richard Strauss*, i.m., 226.

³⁹ Boyden: *Richard Strauss*, i.m. 475.

⁴⁰ Deppisch: *Richard Strauss*, i.m. 156.

⁴¹ „Ohne sie hätte Strauss nicht einmal ein Drittel von dem leisten können, was er geleistet hat.” Kurt Wilhelm: „Erinnerungen”. In: *Richard Strauss*. <http://www.richardstrauss.at/erinnerungen.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. május 25.).

1.2. Személyiség

Ha Pauline Strauss de Ahna személyiségéről próbálunk képet alkotni, elsősorban férje összegyűjtött leveleire, visszaemlékezéseire, a róla szóló életrajzi írásokra, valamint a kortársak visszaemlékezéseire támaszkodhatunk.

A köztudatban róla élő kép igen ellentmondásos; az egymásnak részben ellentmondó értékeléseket a források hiányossága miatt jelenleg aligha erősíthetjük vagy cáfolhatjuk meg egy objektíven megalapozott bemutatáshoz. A Pauline Strausstól származó, esetlegesen forrásértékű dokumentumok a Strauss család ma is Garmisch-ban élő leszármazottainak tulajdonában vannak, s ezeket még kutatási célra sem bocsájtják a nyilvánosság elé. Kitérhetnénk itt arra az igen érdekes kérdésre, hogy minek a megismeréséhez van és mihez nincs joga az utókornak. A Richard Strauss Gesellschaft tisztségviselőinek álláspontja szerint minden, ami a világ zeneirodalmában Strauss zenei hagyatékának jobb megértését segítheti elő, nyilvános és tanulmányozás, elemzés célját képezheti. Pauline Strauss magánlevelezése férjével viszont már kettejük intim szférájába engedne betekintést, amelyről az örökösök úgy vélekednek – joggal tartva korunk szenzációhajhászó hozzáállásától –, hogy az nem tartozik a nyilvánosságra, és nem segítené Strauss zenéjének vagy zeneszerzői személyiségének jobb megértését.

A számunkra elérhető források tanulmányozása után nem kétséges, hogy Pauline Strauss-de Ahna szélsőséges személyiség volt. Hogy de Ahna kisasszony nem volt simulékony természetű, ezt saját családja, sőt ő maga is elismerte. A lánykérés körüli bonyodalmakról szóló korabeli források és visszaemlékezések jól tükrözik ezt:

1) 1894. április 9-i levelében Pauline édesapja, Adolf de Ahna megrovó szavakkal ír lányának. Ekkor Richard és Pauline már a házasságot tervezgeti, ám a lányt megijeszti a jövő ismeretlensége, és nem tud a tőle minden oldalról elvárt lelkesedéssel reagálni. Apja figyelmezteti, viselkedjen korának megfelelően. (Ekkor a lány már 31 éves.) Ezt írja többek között neki: „és ha ma megígéri, jó és hűséges feleség lesz, nem jelenti ki másnap, hogy meggondolta magát”. Valamint: „ha árnyékot akarsz vetni egész családodra, ám tedd meg, de ezután nem akarok többet tudni rólad”. Van azonban egy ennél még keményebb mondat is ebben a levélben: „Vedd figyelembe, belefáradtam, hogy idős koromat megkeserítsd!”⁴²

2) Húga, Mädi (Wilhelmine Maria de Ahna) is figyelmezteti Paulinét 1894. március 25-i levelében, ne viselkedjen továbbra is ilyen meggondolatlanul: „hagyj fel ezzel a

⁴² Boyden: *Richard Strauss*, i.m., 130.

merőben felületes szereppel, és ne told magad állandóan előtérbe”. Mädi azt is megindokolja, miért ő válaszol édesapjuk helyett: „Papa igazán bosszankodott, és nem volt megfelelő állapotban, sem hangulatban, hogy válaszoljon neked...”⁴³

3) A fentiekből úgy is tűnhet, saját családja olykor talán túlzottan kritikus hangvételt ütött meg Paulinéval szemben. Valójában a Strauss családdal sem volt felhőtlen Pauline viszonya. Strauss édesapja hasonlóan kritikusan szemlélte menyé lobbanékony természetét, és sokszor kritizálta amiatt, hogy semmiféle tiszteletet nem tanúsít öiránta és a Strauss család iránt. Ennek a kritikának valós alapja lehetett, hiszen Pauline de Ahna származását tekintve magasabban állt a társadalmi ranglétrán, mint a Strauss család, amit az asszony hangoztatott is. A Strauss-szülők és menyük mindennapos nézeteltéréseinek az ifjú férj 1896 őszen szüleinek írt levele vetett véget, melyben Richard békülékenységre szólította fel őket, és kilátásba helyezte: ha nem fogadják el feleségét és nem kezdenek el alkalmazkodni hozzá, megszakítja velük a kapcsolatot.⁴⁴ Különösen figyelemre méltó és tudomásom szerint egyedülálló e levél rendre utasító hangvétele attól a Strausstól, aki élete végéig tanácsadójaként tekintett édesapjára, és aki állandó, érdemi levelezésben állt szüleivel.

4) Fentebb már idéztem Pauline 1894. március 24-i önkritikus és tépelődő levelének részleteit, melyben Richard lánykérő levelére válaszolt. Eme leplezetlenül őszinte sorokból jól kitűnik Pauline de Ahna ambivalens karaktere. Érdekes mindazonáltal megvizsgálni, hogy Marianne Reisinger első teljes közlését megelőzően mely részleteket idézett a Strauss-irodalom a levélből. Ez alátámasztaná Barbara A. Petersen föltevését, miszerint az életrajzírók tudatosan befolyásolni kívánták az utókort Pauline jellemének negatív vonásainak hangsúlyozásával.⁴⁵ Mennyire más a színezete a gyakran idézett félmondatnak – „az ön szülei és Hanna is ismerik az én szeszélyességemet” –, ha az előtte álló félmondatot is hozzáolvassuk: „Kérem, ne becsüljön túl engem”.⁴⁶ Vagy ha a másik, szintén sokszor idézett mondathoz – „Istenem, és akkor most nekem hirtelen igazi példás háziasszonnyá kellene válnom” – hozzáolvassuk a folytatást: „hogy ön ne érezze magát becsapva”.⁴⁷ Az idézett félmondat nem kérdő mondat, mint ahogyan azt sugallani szokták. Pauline nem kérdi

⁴³ I.m., 134–135.

⁴⁴ I.m., 145.

⁴⁵ „Spätere Autoren eher eigennützige Zwecke verfolgen.” Petersen: *Ton und Wort*, i.m., 190.

⁴⁶ „Überschätzen Sie mich denn nicht”. KIEGÉISZÍTENI

⁴⁷ „[...] damit sie sich nicht enttäuscht fühlen”.

Strausst. Nem hárítja rá a felelősséget.⁴⁸ (A levelet eredeti nyelven teljes egészében közlöm a Függelékben.)

Természetesen nem vitatom, hogy Pauline de Ahna természete szélsőséges és ellentmondásos volt, hiszen ez a fenti idézetekből is kiolvasható. Egyik oldalon ott van a karrier vágya és az ehhez szükséges – otthonról, a szülői házból hozott, származásából fakadó – magabiztosság és büszkeség, amely az adott pillanatban úgy tűnik, labilissá teszi Strausshoz fűződő érzelmi kötődését. Négy hónap múltán mégis oltár elé áll, és ezzel választ ad a vőlegényének feltett kérdésére: „Azzá tudok-e válni, akit Ön akar, és akit Ön megérdemel?”⁴⁹

1.2.1. A kortársak jellemzése alapján

A kortársak feljegyzései Pauline Straussról ellentmondásosak. Van olyan, aki egyenesen egy hárpiát, egy házi sárkányt fest le. Csípős nyelvéről sok följegyzést találunk. Sokan zsémbesnek, tapintatlannak, egyenesen durvának, hangosnak, sőt agresszívnek tartották megnyilvánulásait.⁵⁰ Richard Dehmel költő felesége, Ida Dehmel így nyilatkozik: „Még nőnél ilyen tapintatlansággal, közönségességgel nem találkoztam.”⁵¹ Harry Graf Kessler 1910. február 21-i naplóbejegyzésében pedig ezt olvashatjuk: „Strauss asszonynak újra hisztérikus rohama volt.”⁵²

Hogy környezetét szerette megbotráncoztatni, az bizonyos. Otto Strasser hegedűművész felidézi, hogy Pauline Strauss egy társaságban 1941-ben arról beszélt, hogy szülei nem támogatták, sőt ellenezték Strauss-szal való házasságkötését.⁵³ Pauline édesapjának és húgának fennmaradt, részben már idézett levei azonban ennek épp az ellenkezőjéről vallanak. Pauline bizonyára csak meg akarta botráncoztatni hallgatóit, majd jót mulathatott fondorlatának eredményén. Nem ez lehetett az egyetlen ilyen alkalom, híres volt erről.

⁴⁸ Marianne Reisinger: „Und die Schokolade nehmen wir im blauen Salon”. *Zu Gast bei Pauline und Richard Strauss*. (München: Mary Hahn Verlag, 1999). 18.

⁴⁹ „Werde ich das sein können, was Sie verlangen und was Sie verdienen?” I.h.

⁵⁰ A „Fuchtel” [pallós], „Taktlosigkeit” [tapintatlanság], „Gezeter” [zsémbes, zsémbelő] szavakkal többször is találkozunk a róla szóló jellemzésekben. Ld. pl. Alma Mahler-Werfel: *Mein Leben*. (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1960.) 223.

⁵¹ Boyden: *Richard Strauss*, i.m., 131.

⁵² „Frau Strauss hatte wieder einen ihrer halbhysterischen Unartigkeits-Anfälle.” Werbeck: *Richard Strauss Handbuch*, i.m., 6.

⁵³ Boyden: *Richard Strauss*, i.m., 133.

De vajon lehet-e egy hárpíával 55 évig látszólag csodálatosan kiegyensúlyozott házasságban együtt élni? Lehet-e róla a későromantikus operairodalom legmeghatározóbb női főszerepeit, sőt egy teljes operát (*Intermezzo*) mintázni, neki több mint 100 dalt írni, köztük olyanokat, amelyek máig a világ legjelentősebb énekesnőinek repertoárján megtalálhatók? Nem lehet-e, hogy a Pauline Straussról a köztudatban élő kép átértékelésre szorul? Hiszen Európa-szerte több, zenetörténettel és társadalomtörténettel foglalkozó tudóstól olvashatunk tanulmányokat a kor nagyasszonyairól, köztük róla is. Helga Schmidt-Neusatz⁵⁴ és Katharine Hottmann⁵⁵ 2020-ban megjelent írása szolgáltatja számunkra a legújabb nézőpontok összesítését.

Oliver Hilmes 2005-ben megjelent *A Fekete özvegy* című könyvében⁵⁶ – ellentétben Francoïse Giround *Alma Mahler avagy a hódítás művészete* című, 1988-ban kiadott könyvével⁵⁷ – Alma Mahlerről már nem mint a kor nagy feminista hősnőjéről olvashatunk. Az Alma-mítosz megdőlt. Szeszélyessége a leírások szerint csak alig maradt el Pauline Straussétól. Pedig Alma Mahlertől sok idézetet használnak a Richard Straussról szóló életrajzi szakirodalom szerzői Pauline Strauss jellemzésére. Eme új irodalmakban megjelenteket figyelembe véve kellene Alma Mahlertől származó idézetekre támaszkodni.

Alma Mahler emlékirataiban olvashatunk egy látogatásukról a Strauss családnál, melyen Pauline Strauss – Alma Mahler szerint – egy elképesztően őszintén és igen kínos jelenettel érte el, hogy a két zeneszerző ne társaloghasson különvonulva.⁵⁸ Tőle származik a következő idézet is – amelynek a végén viszont elismerően szól Pauline Straussról:

Az embernek nagyon résen kell lennie, nehogy valami tapintatlanságot vágjon a fejéhez. [Pauline Strauss] mindent kimondott, amit és ahogyan gondolt. [Richard Straussnak] ez tetszett. Ami engem illet, csodáltam őt [Paulinét] igazságszeretetéért és óriási muzikalitásaért.⁵⁹

⁵⁴ Helga Schmidt-Neusatz: „Pauline Strauss-De Ahna: Weg und Wirkung als Sängerin”, *Richard Strauss Blätter* Neue Folge 44 (2000): 3–45.

⁵⁵ Katharina Hottmann, Matthew Werley: „Pauline De Ahna.” In: Morten Kristiansen, Joseph E. Jones (ed.): *Richard Strauss in Context*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2020). 20–29. doi:10.1017/9781108379939.005.

⁵⁶ Oliver Hilmes: *Witwe im Wahn. Das Leben der Alma Mahler-Werfel*. (München: Siedler, 2004.) Magyarul: *A Fekete özvegy* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2005).

⁵⁷ Francoïse Giroud: *Alma Mahler ou l'art d'être aimée* (Paris: Pocket, 1988). Magyarul: *Alma Mahler avagy a hódítás művészete*. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2001).

⁵⁸ Boyden: *Richard Strauss*, i.m., 131.

⁵⁹ „Man muss sehr auf der Hut sein, um nicht irgendeine Taktlosigkeit an den Kopf geworfen zu bekommen. Sie sagte alles heraus, was und wie sie es dachte. Er hatte es gern. Ich selber habe sie bewundert für ihre Wahrheitsliebe und ihre große Musikalität.” Mahler-Werfel: *Mein Leben*, i.m., 223.

Lotte Lehmann pedig arról számol be, hogy a *Frau ohne Schatten* egyik előadásának szünetében úgy megsértette őt Strauss asszony, hogy alig bírta folytatni az előadást.⁶⁰ Bár évek múlva Lehmann arról szól, hogy szerinte Pauline kirohanásaival csak meg akarta botránkoztatni a kívülállókat. De bármilyen szélsőséges kirohanás, szeszélyes megnyilvánulás után is, ha férje odaült a zongorához és játszani kezdett dalaiból vagy operái részleteiből, megható volt, ahogyan Pauline mindig a legszeretetteljesebben ölelte meg férjét. Lehmann szerint ilyenkor látható volt, hogy „úgy szerették egymást, mint két kamasz”.⁶¹ Egy másik elbeszélése is ezt támasztja alá. Lehmann elmondja, hogy az *Intermezzo* ösbemutatója után, mikor ő Pauline asszonnyal az általa alakított Christinéről beszélgetve – amely szerepet Strauss köztudottan feleségéről mintázta – megjegyezte: csodálatos lehet, ha valakinek ilyen ajándékot ad a férje, Pauline Strauss felcsattanva csak annyit mondott: „Fütyülök rá!” Erre kínos csönd támadt. Csak Strauss mosolygott, meséli Lehmann.⁶²

Figyelemre méltónak találom, hogy az oly sokszor idézett negatív vélemények többsége nőktől származik. Ennek megértéséhez szót kellene ejteni a nő szerepének a társadalomban elfoglalt helyéről a századfordulón és annak jelentős megváltozásáról az első világháborút követő hatalmas társadalmi átrendeződés során. Szemben a XIX. századdal, a XX. században a női életút már csak akkor számít jelentékenynek, ha van saját alkotás, saját teljesítmény – a nagyasszonyi szerep kevésbé imponáló. Pauline de Ahnának minden adottsága megvolt ahhoz, hogy énekesnőként fényes karriert fusson be, de ő – mint említettük – 1904 után visszavonult, és addigi hivatását feladva Frau Strauss lett, jóllehet ezt férje nem várta el tőle, amit az is bizonyít, hogy fiuk születése után még hét évig együtt koncerteztek.

Ha Pauline Straussról azt állítjuk, hogy a nagyasszony szerepét öltötte magára, akkor hangsúlyoznunk kell, hogy ezt nem a múlt, a XIX. századi, hanem a következő, a XX. századi értelemben értjük. Férje mellett szellemi társként, vele egyenrangú társadalmi partnerként és a zenei világban jártas tanácsadóként élt. Saját elhatározásból hagyta ott az operaszínpadot, és folytatta pályáját koncerténekesnőként, majd ezt is saját elhatározásából fejezte be. Környezetük tisztában volt azzal, mekkora hatással van Pauline a kor

⁶⁰ Petersen: *Ton und Wort*, i.m., 191.

⁶¹ Boyden: *Richard Strauss*, i.m., 137.

⁶² I.m., 348.

nagyhatalmú dirigens-zeneszerzőjére, hogy férje mennyire adott az ő véleményére. Nem csoda, ha emiatt sokan irigykedtek rá társasági köreik hölgyei között.

A Straussról régebben megjelent életrajzi írásokban Paulinéről szólva főleg a szeszélyességét hangsúlyozták. Bár Norman Del Mar megjegyzi: „Fanyarsága ellenére varázslatos fantáziája és szikrázó humora volt, amivel csalhatatlanul kivívta férje elragadtatását, egészen a csodálatig”.⁶³

Richard Straussról rendszerint úgy írnak, mint a kor egyik legintelligensebb zeneszerzőjéről. Richard Petzoldt szerint olyan ember volt, aki a humanista műveltségű, széles látókörű polgár típusát testesítette meg. Pauline de Ahna ennek a polgárnak kellett, hogy a társa legyen – intelligenciában, olvasottságban, műveltségben éppúgy, mint a társasági életben, a társadalmi érintkezés terén. A karmester Karl Böhm szerint igen tájékozottnak kellett lennie annak, még hozzá nemcsak a zene, hanem az irodalom, és nemcsak a német irodalom, hanem például az orosz, a görög és az angol irodalom területén is, aki a Strauss házaspárral beszélgetve lépést akart tartani velük.⁶⁴ Böhm egy másik leírásából is őszinte szimpátia érződik Pauline Strauss iránt. A *Daphne* 1938-as ősbemutatójának nyilvános főpróbája után Pauline a karmestert megölelve ezt mondta: „Több puszit most nem kap, mert nagyon izzad.”⁶⁵ Úgy vélem, ezek nem lehetnek egy köszívű asszony szavai.

Fontosnak tartom továbbá felhívni a figyelmet arra a tényre, hogy Strauss akadályoztatása miatt feleségét küldte a *Daphne* főpróbájára, ami méltón tükrözi felesége iránti szakmai bizalmát. Karl Böhm könyvéből tudjuk azt is, hogy a *Rózsalovag* híres zárótercettje szintén felesége kívánságára nyerte el hosszabb, mai formáját.⁶⁶

1.2.2. Richard Strauss és a családtagok jellemzése alapján

Egyesek szerint Richard Strausst a saját zenéjén kívül más nemigen érdekelt. Ez persze túlzás, de hogy kevesen hatottak rá, az biztos. Úgy tűnik, erre igazán csak a felesége volt képes. Katonás, kemény, szókimondó természetére férjének bizonyára szüksége volt. A kor művészi köreiben gyakran ambivalens érzéseket váltott ki az a látszólagos ellentmondás, amely Strauss bajor polgári énje és a későromantika zseniális komponistája között feszült. A

⁶³ „Denn trotz all ihrer Herbheit hatte sie eine bezaubernde Phantasie und einen sprühenden Witz, die unfehlbar ihren Mann entzückten und zur Bewunderung hinrissen.” Petersen: *Ton und Wort*, i.m., 204.

⁶⁴ Karl Böhm: *Pontosan emlékszem*. Ford. Boros Attila (Budapest: Zeneműkiadó, 1977). 77.

⁶⁵ I.m., 86.

⁶⁶ I.m., 76.

kívülálló számára nehezen tűnt összeegyeztethetőnek a *Salome* és az *Elektra* zeneszerzője Strauss néha tisztviselőket megszégyenítően előírásos és fegyelmezett kinézetével és gondolkodásával. Ernst Roth, a Boosey & Hawkes kiadó vezetője és a Strauss család jó barátja találóan fogalmaz több helyen is olvasható jellemzésében:

[Pauline Strauss] ösztönösen és impulzív módon igazi feladatának tekintette az egyensúly megteremtését a valóság és a gyanús hízélgés, a határt nem ismerő tehetség és a polgári rend között.⁶⁷

Richard Straussnak szüksége volt Paulinére. Felesége szélsőséges természetét – szakmai környezetükkel ellentétben – nem átokként, hanem áldásként élte meg. Lehmannak így festi le feleségéhez fűződő kötődését:

Tapasztalatom szerint a nagy izgalom, méreg, harag különösen élénkítően hat a művészi fantáziára. Nem az érzéki benyomások, természeti szépségek és ünnepi hangulatok, ahogy azt gyakran gondolják.⁶⁸

Ide kívánczik a Bevezetésben már idézett Richard Strauss-mondat, amely a *Feuersnot* bécsi premierje után, Pauline egy asszonyi kirohanásának elsimítását követően hangzott el: „A feleségem gyakran durva, de tudják mit, nekem erre van szükségem.”⁶⁹

A *Hősi élettél* kapcsolatban ezt mondja Strauss feleségéről szólva Romain Rollandnak:

A feleségemet akartam megjeleníteni. Ő igen összetett [személyiség], kissé perverz, kissé kokett, sosem hasonlít önmagára, percről perce változó.⁷⁰

Úgy hiszem, itt meghökkentő őszinteséggel vallja meg Strauss, miért kötődött feleségéhez oly határtalanul.

⁶⁷ „[...] die sich instinktiv und impulsiv Ihre Aufgabe widmete und erschlossen war, das Gleichgewicht zwischen Wirklichkeit oder beargwöhnter Schwärmerei und Ungebundenheit des Genies und bürgerlicher Ordnung herzustellen.” Ernst Roth: *Musik als Kunst und Wahrheit*. (Zürich: Atlantis Verlag, 1966). 192.

⁶⁸ „Nach meiner Erfahrung setzt bei großen Erregungen, Ärger oder Zorn eine besonders lebhaft Tätigkeit der künstlerischen Phantasie ein. Nicht, wie oft geglaubt wird, nach sinnlichen Eindrücken, Naturschönheiten, feierlichen Stimmungen.“

⁶⁹ „Meine Frau ist oft arg ruppig, aber wissen S'i brauch des!” Krause: *Richard Strauss*, i.m., 224.

⁷⁰ „Meine Frau ist es, die ich darstellen wollte. Sie ist sehr komplex, ein wenig pervers, ein wenig kokett, sich selbst niemals ähnlich, von Minute zu Minute wechselnd.“ I.m., 225.

Lotte Lehmann-nak pedig a következő – már szintén idézett – mondattal festi le Strauss feleségéhez fűződő mély kötődését: „Az egész világ csodálata sokkal kevésbé érdekelt, mint Pauline egyetlen dühkitörése.”⁷¹

A zeneszerzőtől fennmaradt idézeteken kívül van egy másik, igen jelentős forrásunk Pauline Strauss személyiségének feltárásához: a házaspár nyilvánosságra hozott, nyomtatásban is megjelent levelezése.⁷² A kívülálló azt gondolhatná, hogy szerelmes levél csak egy kapcsolat elején születik. Bár a házaspár levelezésében stilisztikailag bizonyára változó eszköztárat találna egy irodalmi elemző, hiszen múltak az évek, sőt az évtizedek, a szerelmes levél műfaja mégis megmaradt. Ha összegyűjtenénk a Strauss által feleségének leírt megszólításokat, melyek a kedvességet és a határtalan szeretetet voltak hivatva kifejezni, olyan gazdag érzelmi skálát kapnánk, amelyet bármely irodalmár vagy költő megirigyelhetne: „Geliebte Frauchen” [Szeretett asszonykám], „Pauxerl”, „Bauxelchen” (a Pauline becézései), „Meine geliebte, süße, reizende Frau!” [Szeretett, édes, izgató feleségem!], „Auf und in Deine Arme!” [Gyerünk a karjaidba!], „Nur 2 Nächte alleine” [Már csak 2 éjszaka egyedül], „Ich habe solche Sehnsucht nach Dir!” [Olyan vágyakozást érzek irántad!], „1000 Küsse, bis ich Dich endlich wieder habe” [1000 csók, amíg végre újra Veled lehetek]. És ez így is marad: „Mein innig Geliebtes” [Mélységesen szeretett feleségem] – szólítja meg feleségét Strauss 1938. június 8-i levelében.

Úgy hiszem, elmondható, hogy mind magánéleti, mind művészi szempontból ideális társra leltek egymásban. Straussék házasságáról sokat elmond, hogy az igen sokszor távol lévő mester volt, hogy naponta két levelet is küldött feleségének. Az idős zeneszerző így ír feleségének a hozzá fűződő szeretetről 1930 októberében Párizsból: „Nem tudom Te is így vagy-e ezzel, de az én belső kötődésem hozzád egyre nagyobb lesz.”⁷³

Pauline levelei pedig olyan igazi asszonyi mondatokkal vannak teletűzdelve, mint „Hier muss du frisch und ohne Husten ankommen” [Frissen és köhögés nélkül érkezz], „Mit recht vielen, langatmigen Busserln” [Nagyon sok, hosszantartó csókkal], „Ich bin brillant und sehe famos aus!” [Ragyogok és mesésen nézek ki!].

A házaspár levelezése azonban nemcsak a nő és a férfi közti szerelem és szeretet teljességéről tesz tanúbizonyságot, hanem egy 55 évnyi, mindenben egymást támogató, mély érzésű embertársi együttlét leírásai is. Igazán tartalmas bizonyítékai ennek azok a

⁷¹ Idézi Boyden: *Richard Strauss*, i.m., 326.

⁷² Grasberger, F. Strauss, A. Strauss: *Der Strom der Töne trug mich fort*, i.m.

⁷³ „Ich weiß nicht, ob es Dir ebenso geht, - meine innere Zugehörigkeit zu Dir wird immer größer.” Krause: *Richard Strauss*, i.m., 226.

levélváltások, amelyek a kettejük szakmai életét érintő döntések meghozatalában támogatják egymást, s amelyekben Pauline Strauss határozott természete segíti át a házaspárt a döntések nehézségein.

Straussnak 1897-ben 3 éves szerződést ajánl Bernhard Pollini, a hamburgi opera intendánsa. Strauss szerződésének aláírását ahhoz a feltételhez szerette volna kötni, hogy feleségét is szerződtesék, hiszen csak így élhetett volna továbbra is együtt az immár háromtagú család. Pauline 1897. szeptember 1-jei levelében azt tanácsolja férjének, koncentráljon csak a saját szerződésére, és ne nehezítse meg a dolgát azzal, hogy az ő szerződteséséért harcol. A férfi hálás köszönő szavakkal válaszol: „szavaid igazi megerősítést adtak elmém jelenlegi válságában.”⁷⁴ Pauline önzetlen szavaira tehát nagy szüksége volt Straussnak. A család ekkor végül is Münchenben marad. Ugyanilyen megértőn és határozottan állt Pauline férje mellett, amikor Strauss 1919-ben Berlinből Bécsbe szerződött. Ez nagy fordulatot jelentett a család életében. Az 1918-as év végi levelek már erről szólnak. Pauline ekkor is határozottan foglal állást férje oldalán. Levelezésüket végigolvasva valójában életük minden nagy horderejű változását végigkísérhetjük.

Pauline Strauss muzsikusként is igazi társa tudott lenni férjének. Richard Strauss külföldi vendéjátékokról küldött leveleiben rendszerint szakmailag magas szintű leírásokat találunk, ami kétségtelenné teszi, hogy felesége tisztában volt a zenei stilisztika, a zenekar, a zenekari hangzás problematikájával. Leveleikből kitűnik, hogy Richard Strauss őszintén adott és támaszkodott felesége véleményére. Mikor operái premierjeinek próbáiról ír, minden részletre kitérően számol be feleségének. Egy ilyen részletes leírás végén, melyet Nürnbergből küld Strauss feleségének *Az egyiptomi Helenára* készülődvén, írja: „úgyhogy remélem, nem sok kivetnivalót talál sz majd”.⁷⁵

Felesége énekesnői múltjának köszönhetően Richard Strauss nagyszerűen tudott bánni a kor nagy primadonnáival. Az 1920-as évek nagy sztárjai, mint Maria Ivogün, Elisabeth Schumann, Lotte Lehmann biztos diplomáciai érzéket kívántak. 1921 februárjában Otto Fürstnernek küldött levelében Strauss Ivogünt ajánlja Zerbinetta szerepére a new yorki Metropolitannek. Korrekt és lényegre törő levele mutatja maximális jártasságát az énekesek világában.⁷⁶ Kiváló diplomáciai érzékről tett tanúbizonyságot Schumann művésznő egy *Don Pasquale*-előadás szereposztásában fölmerülő problémája kapcsán, melyet melegszívű,

⁷⁴ „[...] wahrhafte Stärkung die ich in gegenwärtigen Krisis in meinem Hirn herumzuarbeiten habe.” Grasberger, F. Strauss, A. Strauss: *Der Strom der Töne trug mich fort*, i.m., 107.

⁷⁵ „[...] so dass Du, wie ich hoffe, nicht viel auszusetzen haben wirst”. I.m., 322.

⁷⁶ I.m., 258.

szeretetteljes szavaival sikerült elsimítania. Schumann méltánytalannak érezte, hogy második szereposztásban, Ivogün mögött kell énekelnie. Strauss viszont egyik énekesnőt sem szeretne volna elveszíteni. Pauline tanácsaira bizonyára nagy szüksége volt ilyen alkalmakkor is.⁷⁷

Lotte Lehmann-nal kimondottan baráti viszonyba került a Strauss házaspár az együtt muzsikálás évei alatt. Lehmann héthónapos bécsi szerződésével és az *Intermezzo* bécsi bemutatóján való részvételével kapcsolatban is olvashatunk egy mindenre kiterjedő levelet Strausztól. A levélváltások azt sugallják, hogy ekkor is jól jöttek a feleségétől tanultak.⁷⁸

Végül tegyünk említést még egy levélről. Az *Egyiptomi Heléna* drezdai és bécsi bemutatója körül komoly diplomáciai nehézségek merültek fel, ami az osztrák és a német kormányt is érintette. Maria Jeritza a kifejezetten neki írt Helenát le akarta mondani, mert a bécsi premier 5 nappal később volt, mint a drezdai ősbemutató. Jeritzának írt háromoldalas levelében Strauss olyan tisztán, őszintén, intuitíven, az énekesnő érveit megértve, de a szakmaiságot mindenképp elé helyezve ír, ami bizonyára szintén lehetetlen lett volna felesége, mint volt primadonna énekesnői segítségével nélkül.⁷⁹

Strauss kifejezésein jól érezhető, hogy az énekesekkel kapcsolatos problémák megoldásában a feleségétől kapott szakmai segítség állt a rendelkezésére: értette és megértette az énekesek lelkét. A feszültségeket nem erőből, hanem intuitíven oldotta meg. Mindig tudta, mit kell írnia egy énekesnek, hogy elérje célját, és a cél mindig az volt, hogy konstruktív megoldás szülessen.

A kemény és határozott természetű Pauline pótolhatatlan támaszt, afféle „háterszín” jelentett Richard Straussnak két világháborúban és az 1929–30-as nagy gazdasági világválság idején is. Az I. világháború alatti levelezésük igen érdekes olvasmány, és sokat elárul az asszonyról. Férje, akinek műveit továbbra is bemutatják a világ nagyvárosaiban, rengeteget utazik, dirigál, de a tudat, hogy gondolataikat, aggodalmaikat őszintén megoszthatják egymással, mindkettejüknek erőt ad. Sajnos Pauline Strauss levelei közül mind ez ideig keveset hoztak nyilvánosságra, de Richard Strauss válaszaiból sok mindenre következtethetünk. Strauss figyelmeztetése – „Kérlek, ne izgasd föl szükségtelenül magadat!”⁸⁰ – arra utal, hogy feleségével a háborút történéseit, a „bismarcki Traum” összedőlését és annak politikai következményeit elemezik. „A háborúnak vége. Végleg

⁷⁷ I.m., 268.

⁷⁸ I.m., 279.

⁷⁹ I.m., 310.

⁸⁰ „Rege Dich bitte nicht unnötig auf!” I.m., 231.

vége. De vajon mi jön utána?” – kérdezi Strauss 1918. október 31-én kelt levelében.⁸¹ A háború végéhez közeledve megszaporodnak Strauss aggódó levelei. A tágabb család dolgait, Garmisch-t és nem utolsósorban fiuk, Franz heidelbergi beiskolázását felesége egyedül intézi. Úgy hiszem, Pauline határozott és kemény egyéniségére ekkor is mindenképpen szüksége volt a házaspárnak.

1920-ban Strauss Rio de Janeiróba utazik koncertezni, ahová magával viszi fiát. Feleségének írott hosszú, mindenre kiterjedő, a társadalmi és zenei kérdéseket, az európai kultúrát a tengeren túli kultúrától megkülönböztetően elemző levelei további bizonyítékok arra, hogy a zeneszerző Paulinében megtalálta meg azt a személyt, aki az általa képviselt színvonalon társa tudott lenni egy életen át.

Idővel Pauline Strauss apósához fűződő viszonya is konszolidálódott. Franz Strauss így ír fiának utolsó levelében: „legutóbbi ittlétekor [Pauline] nagyon kedves volt és nyugodt. Reméljük, most már ez így is marad. Ez előnyére válna.”⁸²

Pauline fia családjával harmonikus viszonyban élt. Úgy látszik, idős korára az asszony szelídebbé és megértőbbé vált másokkal is. Franz-nak édesapjához írt szavai jól tükrözik, hogy nemcsak Richard Strauss találta meg Paulinében élete párját, hanem Pauline is Richardban: „Tudom nagyon jól, hogy Mama és Te teljesen egy ember és gondolat vagytok.”⁸³ Úgy is mondhatnánk: egy test és egy lélek.

Végül álljon itt a zeneszerző és író Alois Melichar (1896–1976) leírása Richard Strauss temetéséről (1949. szeptember 12., München, Ostfriedhof), amely érzékletesen festi le Pauline Strauss férjéhez való ragaszkodását és fájdalmát:

A 87 éves kicsi, törekeny idős asszony igyekszik az egész életében kiharcolt keménységéről híres jelzőkhöz hűen viselkedni. De arca hófehér, teste megtört. Könnyei szünet nélkül folynak, és egyfolytában maga elé mormol: „Wer hätte das gedacht?” Pauline Strauss egészségi állapota nem volt jó egy ideje. Bizton hitte, hogy ő hagyja el a földet kettejük közül elsőnek. Folyamatos zokogása szívszaggató volt. Mikor a Richard Strauss végrendelete szerint felhangzó Rózsalovag-tercett megszólal, az özvegy kezei görcsös mozdulatait látva mindenki megrendül.

⁸¹ „Das Krieg ist aus. Definitive aus. Aber was kommt nach?” i.m., 230.

⁸² „Pauline war bei ihrem letzten Hiersein sehr liebenswürdig und ruhig, worüber wir hochofreut waren. Hoffentlich wird es so bleiben, da es nur zu ihrem Vorteil ist.” I.m., 156.

⁸³ „Ich weiß doch genau, daß Mama und Du vollständig eine Person und eine Ansicht sind.” I.m., 271.

Ó te nagy és csodálatos asszonyi szív! El sem tudtam képzelni, hogy ilyen magas életkorban ilyen fájdalmat és ilyen szerelmet érezni lehet, hiszen mi ezt csak fiatal, életteli teljességekhez tudjuk társítani. Te szerencsés Richard Strauss, Te nemcsak egy nagytehetségű szellemi herceg voltál, hanem lelkileg gazdagon megajándékozott voltál a szeretet teljességén keresztül téged és a te génuszodat egyenlőn értékelő szív által. Hajtsunk fejet ez előtt az asszony előtt, kinek szeretete a földi otthona volt egy génuszoknak. Richard Strauss, te boldog Orpheus – hisz te a te Eurydikéd előtt mehettél el – ég áldjon, ég áldjon!⁸⁴

⁸⁴ I.m., 480.

2. fejezet: Pauline Strauss-de Ahna művészetének megítélése

2.1. Énekesi tanulmányok

Amikor Pauline de Ahna 1883-ban megkezdte magánének-tanulmányait a müncheni Königliche Musikschulében, Németország legjelentősebb felsőfokú zenei intézményeiben még meglehetősen konzervatív szellem uralkodik, az „új német iskola” (*Neudeutsche Schule*) zenei irányzatának még nem mindenütt engednek teret. De Ahna kisasszony tanulmányi idejében Münchenben a zeneszerzés professzora Joseph Rheinberger (1839–1901) volt. Más németországi nagy zeneiskolákhoz hasonlóan a Königliche Musikschule sem tartozott a reformer zeneoktatási intézmények közé, bár egyes források Rheinbertert mint mindkét táborral jó kapcsolatot fenntartani tudó professzort említik.¹ Ellentétben azokkal, akik vagy a brahmsi vagy a wagneri irányzat hívévé váltak, tanítványait nyitottan oktatta, és ennek eredményeként olyan zeneszerzők végeztek nála, mint Engelbert Humperdinck, Ermanno Wolf-Ferrari, Max von Schillings, Hans Koessler, Horatio Parker és Wilhelm Furtwängler.²

Ami az énekoktatást illeti, a Pauline de Ahna tanulmányait megelőző években radikális változások történtek Németországban. A 19. század közepéig, miként Európa nagy részében, német földön is az olasz énekiskola dominált. 1853-ban Wagner megírja a *Wesendonck-dalokat*, és operáit elkezdik Európa-szerte játszani. Ez azonban az addig az olasz énektechnikán iskolázott német operaénekesek számára nagyon komoly problémát vetett föl: az éneklésben nem tudtak megbirkózni a német nyelv egyes sajátosságaival, elsősorban a mássalhangzókkal, emiatt még a német ajkú publikum számára is érthetetlen volt a szöveg, hiszen ez a technika nem tette képessé az énekeseket a wagneri énekbeszéd (*Sprechgesang*) megszólaltatására. Wagner zenedrámái és Wagner követőinek vokális zenéje megkövetelték a kétszáz évnyi olasz énektechnikán nyugvó énekoktatás reformját Németországban. 1865-ben Wagner mecénásának, II. Lajos bajor királynak egy hosszú jelentésben tett javaslatot egy Münchenben felállítandó német zeneiskola, illetve énekiskola

¹ Anton Würz, Siegfried Gmeinwieser: „Rheinberger, Joseph (Gabriel)”. In: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23317> (utolsó megtekintés: 2022. május 25.).

² I.m.

létrehozására, mely meghonosíthatná a német nyelven való énektanítást.³ Nem Wagner volt az első, aki rámutatott egy német énekiskola szükségességére, már a század első felében megfogalmazódtak erre vonatkozó gondolatok. 1824-ben *Vollständige Singschule* címmel Peter von Winter (1754–1825) zeneszerző és zenepedagógus fogalmazott meg gondolatokat a német vokális zene énektechnikai kérdéseivel kapcsolatban, de az olasz énekiskola alapjait ő még nem vetette el.⁴ 1854-ben jelent meg Friedrich Schmitt (1811–1884) tenor énekes és énekpedagógus *Große Gesangsschule für Deutschland* című könyve, melynek alapjául szerzőjének az a meggyőződése szolgált, hogy teljesen szakítani kell az olasz énekiskolával, a német énekiskolának – ellentétben a cantilenán és bel cantón alapuló olasszal – a megemelt beszédre (*erhabene Form der Sprache*) kell épülnie.⁵ A növendékeket rövid szavak kiejtésével, majd szótagok énekeltetésével kell egy mondat kiejtésén keresztül eljuttatni az éneklés képességéig. Ezt a képzési formát és Schmitt könyvét sokan támadták. Növendéke, Julius Hey (1831–1909) viszont továbbfejlesztette mestere gondolatait 1884 és 1886 között megjelent háromkötetes *Deutscher Gesangs-Unterricht* című munkájában, amely már igen kedvező fogadtatásban részesült. Hey munkáját a mai napig használják német nyelvterületen az énekpedagógiában.⁶

Julius Hey 1867-ben lett a Hans von Bülow vezette müncheni Königliche Musikschule énekmestere, ahol 1883-as nyugalomba vonulásáig számos Wagner-énekest nevelt ki. Wagner 1875–76-ban Bayreuthba hívta énekmesternek. Együttműködésük hatására Hey könyvet írt *Richard Wagner als Vortragsmeister* címmel, mely nyomtatásban csak halála után, 1911-ben jelent meg.⁷ Ebben kifejti, hogy mindenekelőtt egy Németország-szerte elfogadott egységes színpadi kiejtés, az úgynevezett „Bühnendeutsch” alapjait kell lefektetni, hiszen országszerte több dialektus volt használatos. A helyes színpadi kiejtés elsajátításának egyik legidőtállóbbnak bizonyuló módszerét Heinrich Oberländer *Übungen zum Erlernen einer dialektfreier Aussprache* című könyve tartalmazza, melyet még 1917-ben is újra kiadtak 20.000 példányban.⁸

³ Richard Wagner: *Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule* (1865). Lásd Edward F. Kravitt: *Das Lied. Spiegel der Spätromantik*. (Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2004). 87.

⁴ Peter von Winter: *Vollständige Singschule*. (Mainz: K.n., 1824, 2/1874).

⁵ Friedrich Schmitt: *Große Gesangsschule für Deutschland*. (München: K.n., 1854, 2/1864).

⁶ Julius Hey: *Deutscher Gesangs-Unterricht. Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags*. 3 kötet (Mainz: K.n., 1884, 1885, 1886). Legújabb utánnomása: Norderstedt: Hanse, 2022.

⁷ Julius Hey: *Richard Wagner als Vortragsmeister. Erinnerungen*. Hg. Hans Hey. (H.n.: K.n., 1911.)

⁸ Kravitt: *Das Lied*, i.m., 89.

A német énekiskola alapjaiban tér el az olasztól. Ez egyértelműen visszavezethető a két nyelv hangzóinak különbözőségére. A nagy ívű frázisokból építkező cantilena és bel canto az olasz nyelv magánhangzóban gazdag adottságán alapul. A német nyelvről ez nem mondható el. És itt nem csak a mássalhangzók mennyiségi különbségeire gondolok, hiszen éneklni csak magánhangzókon lehet. A német nyelv magánhangzóinak sokszínűsége, diftongusai, mint pl. a sötét a és világos i, vagy az ä, ö, ü, nagyban különbözik az olasz magánhangzóktól. A zárt német o és a nyitott olasz o kiejtésének különbözőségével a mai napig nehézségeink vannak még a felsőfokú vokális oktatásban is.

A kemény német mássalhangzók gyakran problematikussá teszik a melódiavezetést. Magas énektechnikai iskolázottság szükséges ahhoz, hogy ezek a mássalhangzók ne törjék meg a legatót, a frázisok folyékonyságát. Kiemelt kérdéssé vált a német nyelvű éneklésben a frázisok különbségének kiszolgálása, a lírát vagy éppen a szenvedélyt képviselő legato megszólaltatásához szükséges neutralizált magánhangzók használata vagy az új német iskola vokális műveinek beszédcentrikus, artikuláció központú előadásmódja. A mássalhangzók túlzott hangsúlyozása könnyen tévútra viheti az énekeseket. Azonban a *Sprechgesang* és a *Sprechstimme* kifejezések nem keverendők össze sem az énektechnika, sem az előadásmód jelzésére. A dallamformálást teljesen a beszédhez hasonlatos előadásmódra cserélni hibás. „Halljuk tehát, ahogy némely Wagner-énekesek Bayreuth jóváhagyásával szerepük eléneklésekor helyenként inkább beszélnek, mint énekelnek, amiért nem emeljük ezt a Sprechgesangot az éneklés elvévé”⁹ – írta Georg Münzer kritikus. A mássalhangzók túlzottan kemény használata szóközben és főleg a szóvégeken a szavakat keménnyé és ennek következményeként az éneklést, az énekhangot is keménnyé változtatja. Lilli Lehman *Meine Gesangkunst* című, az énekesek és az énekpedagógusok számára egyaránt igen jelentőségteljes könyvében ki is tér erre. „Amióta Richard Wagner befolyását érezteti, a legtöbb énekes arra törekszik, hogy a mássalhangzókat eltúlozva ejtse ki, evvel gyakran az egész szót keménnyé és élessé, csúnyává és zengés nélkülivé téve.”¹⁰

A 19. század vége felé mindenesetre a deklamáció a német felsőfokú énektanításban kiemelkedő jelentőséget kapott. Németország-szerte elkezdtek az énekszakokon színészek tanítani. Feladatuk a színészmesterség oktatása mellett versek elemzése és szavalásuk

⁹ „Hören wir wie manche Wagnersänger unter Billigung von Bayreuth ihre Partien zum Teil mehr schprechen als singen, warum denn diesen Sprechgesang nicht zum Prinzip erheben?” I.m., 92.

¹⁰ „Seit Richard Wagner seinen Einfluss geltend machte, sind die meisten Sänger bemüht, die Konsonanten übermäßig deutlich und mit ihnen oft das ganze Wort hart und scharf, unschön und klanglos herauszuwerfen.” Lilli Lehman: *Meine Gesangkunst*. (Berlin: Verlag der Zukunft, 1902.) 115.

betanítása volt. Az előadandó dal szövegét a növendékekkel először önálló költeményként dolgozták ki és adták elő színésziileg megformált módon.¹¹

Pauline de Ahna már a fenti szisztéma szerint tanult. Tanárai mind az új német énekiskola irányzatát követték, és a jelentős Wagner-operák előadóiként (olasz repertoár nem is énekeltek!) terelték őt a német vokális zene útjára, mely azután operaénekesi repertoárja nagy részét tette ki. Mint már említettem, Franziska Ritter személyében külön tanár foglalkozott Pauline színészi felkészítésével a Königliche Musikschulében.

2.2. Az operaénekes

Pauline de Ahna operaénekesi pályájának kezdetét nagyban segítette, hogy zeneelmélet-tanára, Max Steinitzer 1887 augusztusában összeismertette Richard Strauss-szal, aki akkor a müncheni Hofoper harmadik karmestere volt. Ettől kezdve a lány Strauss növendékeként készül az operai pályafutásra. Strauss már az első zeneórák után úgy nyilatkozik Steinitzernek: „[A kiasasszony] sokkal tehetségesebb, mint gondolod, csak elő kell csalogatni [a tehetségét].”¹²

Strauss naplójából megtudhatjuk, mely szerepek kidolgozásával kezdték közös munkájukat: Agathe (Weber: *A bűvös vadász*), Elsa (Wagner: *Lohengrin*) és Gretchen (Gounod: *Faust*). Ebből rögtön két dologra nézve vonhatunk le következtetést. Egyrészt Pauline hangszínére és énekesnői karakterére, másrészt fiatal tanára okos pedagógiájára: nem ad neki olyan szerepet, amely hangjának sötétítésére ösztönözné, sőt a francia repertoár érintése révén bizonyára a hang mozgékonyágát, technikai és kifejezésbeli finomítását kívánta edzeni. A szerepek betanulása és kidolgozása során Strauss nagy hangsúlyt helyez a színészi kifejezőerőre, és a lány színészi képzését Franziska Ritter keze alatt nagyban pártolja. A fiatal zeneszerző fáradhatatlanul dolgozik Paulinével a szerep, illetve a szöveg tartalmának minél jobb kifejezésén, amivel a fiatal énekesnőt újra és újra kimozdítja az elégedettség kényelméből, egyre nagyobb teljesítmények elérésére sarkallva.¹³ Strauss e téren teljes sikerrel járt, hiszen Pauline de Ahna egész pályája során rendkívül önkritikus volt. Ezt írta például egy alkalommal saját Donna Elvirájáról (Mozart: *Don Giovanni*): „Túl

¹¹ Kravitt: *Das Lied*, i.m., 93.

¹² „Die ist viel talentvoller als Du denkst, man muss es nur herausholen.” Hans-Peter Rieschel: *Komponisten und ihre Frauen*. (Düsseldorf: Droste Verlag, 1994.) 170.

¹³ I.m., 172.

finom és túlonatlag duruzsoló, kifejezésben és játékban túl bájos és német – nem pedig egy bosszúszomjas spanyol nő.”¹⁴

Az énekléshez értő, operakedvelő édesapa, Adolf de Ahna elismerte Strauss tanítását, azonban aggódott, hogy vajon eléggé erős és terhelhető-e lányának hangja az operaénekesi karrierhez. 1890. február 13-án így ír Straussnak:

Még inkább elgondolkodtat az a körülmény, hogy Pauline hangja már az első ária után fáradtnak hangzott, és ha ugyan az egész kifáradás nem épp a kevéssel korábban megszenvedett influenzára vezethető vissza, fel kell tenni a kérdést, telik-e majd Pauline erejéből, hogy egy egész szerepet végigénekeljen a szerep alakítására nézve hátrányos kifáradás nélkül. Ebből adódik az első kérésem: Karnagy úr volna szíves figyelmét erre a pontra, az erőre és a kitartásra irányítani, és amennyiben e téren balsikertől kellene tartanunk, megtenné, hogy lebeszéli [Paulinét az operai karierről]?¹⁵

Megjegyzendő, hogy a fenti kérdés gyakorlatilag végig fogja kísérni Pauline de Ahna énekesi pályáját.

Mint az 1. fejezetben említettem, Pauline követi Strausst Weimarba, ahol első, ötéves operaénekesi szerződését aláírja. 1890. május 22-én debütál a weimari Hoftheaterben Paminaként, majd ugyanezen év decemberében Evchent énekli *A nürnbergi mesterdalnokokban*. Fizetése az első évben 100 márka, majd ezt 150 márkára emelik, ami anyagi és szakmai megbecsülését jelzi. Pauline de Ahna weimari szerepei: Donna Elvira (*Don Giovanni*), Elisabeth (*Tannhäuser*), Leonore (Beethoven: *Fidelio*), Marzellina (Mozart: *Figaro házassága*), Elsa (Wagner: *Lohengrin*), Evchen, Fricka (Wagner: *Die Walküre*), Venus (*Tannhäuser*), második Rheintochter (Wagner: *Das Rheingold*), Blumenmädchen (Wagner: *Parsifal*), Ada (Wagner: *Die Feen*), Mignon (Thomas: *Mignon*), Königin (Ritter: *Fauler Hans*), Constanze (Cherubini: *A vízhordó*), Grófnő (*Figaro házassága*). Ezenkívül koncerten énekli Izolda szerelmi halálát.¹⁶

¹⁴ „Zu zart und zu sehr geflötet, im Ausdruck und spiel zu lieblich und deutsch – kein rachsüchtige Spanerin.” I.m., 176.

¹⁵ „Bedenklicher macht mich der Umstand, daß Paulines Stimme schon nach der ersten Arie ermüdet klang, und wenn sich nicht etwa die ganze Ermüdung auf die kurz vorher überstandene Influenza zurückführen läßt, so muß man sich fragen, ob die Kraft Paulines ausreicht, eine ganze Partie ohne für die Wiedergabe der Rolle schädliche Ermüdung durchführen zu können. Hieraus formuliert sich meine erste Bitte, Herr Kapellmeister möchten Ihr fragliches Augenmerk auf diesen Punkt „Kraft und Ausdauer der Stimme“ richten und abraten, wenn ein Mißerfolg aus diesen Gründen zu befürchten stünde.” Franz Grasberger, Franz Strauss, Alice Strauss: *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*. (Tutzing: Hans Schneider Verlag, 1967.) 51

¹⁶ Barbara A. Petersen: *Ton und Wort. Die Lieder von Richard Strauss*. (Pfaffenhofen: W. Ludwig Verlag, 1986.) 189.

A weimari időszak kiemelkedő lehetősége volt Pauline de Ahna számára, hogy Cosima Wagner meghívta Bayreuthba, ahol 1891-ben a Felix Mottl dirigálta *Tannhäuser*-ben Erzsébet szerepét bízták rá.¹⁷ Nem meglepő, hogy az ifjú énekesnő előadása nem győzte meg a bayreuthi Festspielhaus vezetését, hiszen a szerep nem kezdő énekesnek való. Pauline legnagyobb csalódására a következő évben nem hívják vissza Bayreuthba. Később azonban elégtételül szolgálhatott neki, hogy 1894-ben Strauss vezénylete alatt, miután a weimari opera színpadán eltöltött évek garanciát nyújtottak az énekesnő színpadi gyakorlottságára és a Strauss-szal folytatott munka a magasabb szintű muzikális és hangiskolázottságra, újra lehetőséget kapott a szerep eléneklésére a Wagner-operák fellegvárában.¹⁸ A Wagner-szerepekhez elengedhetetlen a hang vivőereje, amely azonban jó technika és színpadi gyakorlat, a szerepek által megszerzett edzettség nélkül nem kifejelezhető. 1894-re bizonyára már elegendő gyakorlatot és edzettséget szerzett Pauline ahhoz, hogy immár sikerrel oldja meg Erzsébet szerepét. Erre közvetett bizonyítékot szolgáltat az énekesnő egy 1902-es grazi dalestjéről szóló kritika, melynek írója „az 1892-es Bayreuth mintaszerű Erzsébetje”-ként hivatkozik rá.¹⁹ Jóllehet az 1892-es évszám bizonyos téves, a hivatkozás azt jelzi, hogy Pauline Erzsébet-alakítása nagyon is emlékezetes kellett, hogy legyen.

A weimari évek alatt Pauline más német operaházban is fellép vendégművészként. 1891–92-ben Karlsruhéban Agathe, Leonore, Donna Anna (*Don Giovanni*), Charlotte (*Werther*), Fricka (*Das Rheingold*), 1896-ban Münchenben Ada, majd 1897-ben Elisabeth (*Tannhäuser*) szerepét énekli.²⁰

A fiatal énekesnő szakmai életrajzában a bayreuthi bemutatkozással egyenértékű, hogy Weimarban Strauss vezényletével 1893. december 23-án Humperdinck *Jancsi és Juliska* (*Hänsel und Gretel*) című operájának ősbemutatóján főszerepet énekelhetett. Jancsi szerepe – nadrágszerepként is és mélyebb hangú fekvése okán is – bizonyára érdekes kihívást

¹⁷ Megjegyzendő, hogy Strauss 1889 nyarán zenei asszisztensként működött Bayreuthban, ahol jó viszonyt alakított ki Cosima Wagnerrel. Lásd Bryan Gilliam, Charles Youmans: „Richard Strauss”. In: *Grove Music Online* <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40117> (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. május 26.)

¹⁸ Katharina Hottmann, Matthew Werley, „Pauline De Ahna.” In: Morten Kristiansen, Joseph E. Jones (ed.): *Richard Strauss in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. 20–29. doi:10.1017/9781108379939.005.

¹⁹ „[...] mustergiltige Elisabeth von 1892 in Bayreuth [...]”. Dr. Wilh. Reizl kritikája: *Grazer Tagblatt* 12/80 (1902). *ANNO – AustriaN Newspapers Online*. <http://anno.onb.ac.at/> (utolsó megtekintés: 2022. május 26.).

²⁰ „Ahna Pauline de”. In: *Operissimo*. <https://web.operissimo.com/triboni/exec?method=com.operissimo.artist.webDisplay&xsl=webDisplay&id=ffcyoieagxaaaaabawgw> (utolsó megtekintés: 2022.02.15.).

jelentett számára. Sajnos azonban kevéssel a premier előtt megsérült a lába, ezért csak később állt be a szerepbe, a premier estéjén Ida Schubert énekelt helyette.²¹ Egy kezdő énekes pályáján egy ősbemutató meghatározó és fontos esemény. A bemutatóra készülve sajátíthatta el Pauline de Ahna korának kortárszenei frazeológiáját.

Az 1. fejezetben már említettem, hogy Strauss első operájának, a háromfelvonásos *Guntram*nak a weimari Hoftheaterben 1894. május 10-én lezajlott ősbemutatóján Pauline de Ahna alakította a darab női főszerepét, Freihildet. Strauss ezt a mind énektechnikai szempontból, mind a hosszát tekintve énekest próbáló szerepet kifejezetten Pauline hangjára írta, ami azt jelzi, hogy ezeknek a komoly követelményeknek a fiatal énekesnő ekkor már eleget tudott tenni. (Megjegyzendő, hogy amikor Strauss 1892. január 17-én életében először dirigálta a *Trisztán* egy részletét, Pauline énekelt Izolda szerelmi halálát.) Freihild szólamából következtethetünk Pauline hangjához adottságaira. A szerep hangterjedelme két teljes oktávot ölel fel, és azt alaposan ki is aknázza. A mély és a magas regiszterben való éneklés, a nagy ugrások, a dinamikai szélsőségek, a deklamáló és a hosszú hangokat megszólaltató frázisok megéneklésének váltakozása, a nehezen abszolválható kromatikus menetek, a csúcsmagasságokon pianótól fortéig történő crescendók mind-mind komoly kihívást jelentenek egy szoprán énekesnőnek.

Strauss első operáján a wagneri örökség dominanciája végig érezhető, maga Freihild szerepe is egy Wagner-szoprán szerephez hasonlatos. A szólam rögtön az első belépésekor 10 ütemen belül bejárja a két oktávot, nagy ugrással a magas H-ra („Tod: Erlöser”) és nagyszerű, hosszú, „támaszt” igénylő frázisokkal (I. felvonás áriája), tartott magas hangokkal állítva mindezt a dráma kifejezésének szolgálatába („so furchtbahr elend” – énekli Freihild egy magas Asz-ra felugorva). Strauss úgy a második felvonás monológjában, mint a harmadik felvonás 2. jelenetében (Guntram és Freihild párbeszéde) vagy a III. felvonás tercettjében igen nehéz énekelni valót írt 31 éves jegyesének. Az egyetlen könnyebbséget az jelenthette a fiatal énekesnőnek e nehéz szerep alakításakor, hogy nem folyamatos a színpadi jelenléte, az egyes jelenetek közt pihenésre van lehetősége.

A weimari szérián kívül Pauline Strauss egyetlenegyszer énekli még Freihild szerepét, a *Guntram* 1895. november 16-i müncheni premierjén.²² A konzervatív ízlésű müncheni közönség előtt azonban a darab megbukott, és a további előadásokat lemondták.²³ Ezt

²¹ Matthew Boyden: *Richard Strauss*. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004.) 114.

²² ANNO – *AustriaN Newspapers Online*.

²³ Gilliam, Youmans: „Strauss, Richard”, i.m.

követően az énekesnő hamarosan befejezi operai pályafutását, egyúttal Strauss is évekre elveszíti érdeklődését a műfaj iránt. Következő operáját, a *Feuersnot*-ot 1900–1901-ben komponálja, és 1901. november 21-én kerül színre Drezdában. Pauline Strauss 1896-ban még fellép Adaként Münchenben, utolsó opera szerepét a Marzellinát a *Fidelió*-ban is itt énekli 1896. augusztus 11-én,²⁴ de a következő évben végleg visszavonul az operaszínpadtól.²⁵

2.3. A dalénekes

2.3.1. A mai értelemben vett dalest kialakulása

A daléneklés nagyjából 1830 táján lép ki a házimuzsikálás keretei közül, és kezdi lassanként meghódítani a koncertpódiumot. Ezt megelőzően a zenekari hangversenyek énekes számai szinte kizárólag áriák voltak, dalokat csupán elvétve énekeltek. 1856-ból olvasni az első énekesről, aki nyilvános koncerten egy teljes dalciklust egészében elénekelt: a híres bariton, Julius Stockhausen (1826–1906) szólaltatta meg a *Schöne Müllerin*-t.²⁶ Gustav Walter volt ezután az első, aki 1879-ben egy teljes Schubert-dalestet tartott, majd Raimund von Zur Mühlen (1854–1931) tenorista, aki elsőként adott olyan dalestet, amelyen nem hangzott el közjátékként hangszeres muzsika. A dalesteken az énekesek jellemzően kottából énekeltek, és szokás volt, hogy a költemények szövegét nyomtatásban kézhez kapta a közönség.²⁷ Ezt követően azonban a nyilvános koncertek programján megsokasodnak a dalok. Pauline de Ahna énekesi karrierjének kezdetén, a 19. század utolsó negyedében – mint azt Edward F. Kravitt a késő romantikus dalról szóló monográfiájában kifejti – egy általában „vegyes”-nek („Mischform”) nevezett koncerttípus dominált, ami azt jelentette, hogy a zenekari koncertek programján a zenekari számok között dalokat szólaltattak meg, eleinte inkább zongorakísérettel, majd egyre gyakrabban zenekari (esetleg zongora- és zenekari) kísérettel, valamint hangszeres szólisták által megszólaltatott művek is elhangoztak.²⁸ A mai értelemben vett dalestektől, zenekari koncertektől több mindenben különbözött ez a

²⁴ Katharina Hottmann: *Bühne und Ehe. Pauline Strauss-de Ahna*. (Kézirat, kiadás alatt.)

²⁵ Elizabeth Forbes: „De Ahna(-Strauss), Pauline”. In: *The New Grove Dictionary of Opera*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O901507> (utolsó megtekintés: 2022. május 26.). Koncerten még kivételesen énekel operarészleteket, így például 1898 februárjában Madridban Erzsébet imáját és Izolda szerelmi halálát.

²⁶ Kravitt: *Das Lied*, i.m., 41.

²⁷ I.m., 46.

²⁸ Lásd egy tipikusan vegyes műsor plakátját a Függelékben.

koncerttípus. Például a ráadást nem a végén adták a művészek, hanem az elhangzó darabok után: ha kérte a közönség, akár többször is megismételték egymás után ugyanazt a dalt. Valamint nem teljes dalciklusokat adtak elő, hanem különböző ciklusokból válogattak össze dalokat.²⁹ A zenekari programok szerkezete a századfordulón ismét megváltozik, amikor a mai formában értendő zongorás dalest önálló típusná válik, s a szimfonikus koncerteken a zenekari művek mellett már csak zenekari dalok (vagy zongorakíséretes dalok zenekari átiratai) kerülnek műsorra.

Pauline Strauss dalénekesi pályafutása abban az időszakban zajlik, amikor ez a „Mischform” mind a zeneszerzők és előadók, mind a közönség számára kezd esztétikai értelemben zavaróvá válni. Mahler például egy Straussnak írott levelében kifejti, hogy dalait kis előadótérbe szánta, és csakis oda illenek: szerinte „határozottan ízléstelen” azokat nagyobb teremben előadni.³⁰ Pauline énekesi karrierjét vizsgálva nyomon követhető ez az átalakulás. A századfordulótól az első világháborúig tartó másfél évtizedben a mai értelemben vett dalestek teljesen elválnak a zenekari koncerten megszólaltatott daloktól, és előbbieik iránt a lelkesedés olyan nagy volt, mint soha azelőtt vagy azóta: a dalest „divattá” vált. Egyes feljegyzések szerint például a 20. század elején Bécsben hetente akár húsz dalest is megrendezésre került. Tudjuk, hogy csak a bécsi Bösendorfer-teremben 1901 novembere és 1902 márciusa között húsz Strauss-dalestre került sor.³¹ Ezeken természetesen Pauline Strauss mellett más énekesek is felléptek, mint Emilye Herzog vagy Ferdinand Jäger.

Ez a „divat” tette lehetővé Pauline Strauss számára, hogy 1897-től elhagyva az operaszínpadot kizárólag dalénekesként működjék, és ekként voltaképpen egy második karriert is befusson.

2.3.2. Közös dalestek Richard Strauss-szal

Ha Pauline Strauss dalénekesi pályáját, repertoárját és kvalitásait akarjuk feltérképezni, elsősorban a Strauss-házaspár közös hangversenyeiről szóló kritikákra támaszkodhatunk. Nem szabad azonban szem elől tévesztenünk két tényt. Először is az operákhoz és a szimfonikus költeményekhez képest Strauss dalairól feltűnően kevesebb kritikát találni a szakirodalomban. Másodsor a kritikákat olvasva általában nagyon nehéz, sok esetben pedig

²⁹ Petersen: *Ton und Wort*, i.m., 202.

³⁰ „Ich habe hier diese Lieder (trotz allen Drängens aus geschäftlichen Gründen) aus künstlerischen Gründen nur im Kleinen Saale gemacht, und sie haben nur dahin gepasst. Sie in einen großen Saal zu bringen ist entscheidend geschmackslos.” Idézi Kravitt: *Das Lied*, i.m., 52.

³¹ Petersen: *Ton und Wort*, i.m., 195.

egyenesen lehetetlen szétszálazni, hogy a Pauline Straussról szóló értékelések mennyiben szólnak az énekesnőről, illetve az ő művészi teljesítményéről, és mennyiben a zeneszerző, Richard Strauss feleségéről. Tanulságos például áttekinteni az 1895-96-os müncheni kritikák hangvételének változását. Amikor a házaspár a bajor fővárosba költözik, a Hofoper intendánsa évi 40 vendégfellépéssel kecsegtette az énekesnőt. Strauss levelében azt írja, hogy az intendáns nem tartja a szavát, és „ellene [ti. Pauline ellen] és ellenem hecceli a sajtót”.³² Ahogyan nő a feszültség Strauss és a Hofoper vezetése között, úgy romlik Pauline Strauss megítélése a sajtóban.

Pauline és Richard Strauss 1897 és 1904 között végigtornézzák Európát, sőt 1904-ben nagy USA-turnét is tesznek. A hangversenyeken Richard részint zongorán kíséri feleségét, részint vezényel. Megjegyzendő, hogy Pauline Strauss nyilvános koncerten tudomásom szerint férjén kívül soha nem lépett fel más zongorakísérővel, és más karmesterrel is csak elvétve. Említsünk meg néhány koncerthelyszínt turnéikból: 1897 Párizs, Brüsszel, 1898 Madrid, Bécs, 1900 Berlin, 1901 Lipcse, München, Bécs, Berlin, Düsseldorf, Prága, 1903 Nagy-Britannia, 1904 USA. A Richard Strauss-szal közös 1904-es nagy amerikai turné után Pauline visszavonul a koncertpódiumtól. 1905-ben föllép ugyan még egy-két koncerten, de ezt követően már csupán egyszer, 1908. január 10-én a müncheni Lehrergesangverein összejövetelén énekel.

A Strauss-házaspár közös koncertjei részint a fent leírt vegyes műsorú koncertek voltak, részint a mai értelemben vett dalestek.³³ Előbbire még 1905-ből is találunk példát: január 27-i lipcsei koncertjük műsorát, amelyet a másnapi *Leitmeritzer Zeitung* teljes egészében leközölt:

1. Don Juan
2. Lieder mit Orchesterbegleitungen: Das Rosenband, Morgen, Cäcilie
3. Sonata für Violine und Klavier op. 18 (Gerhard Dessau, Hofkonzertmeister)
4. Lieder mit Klavierbegleitungen: Ein Obdach gegen Sturm, Traum durch die Dämmerung, Heimliche Aufforderung
5. Tod und Verklärung³⁴

³² „[...] hetzt die Presse auf sie und auf mich”. Idézi Marianne Reissinger: *„Und die Schokolade nehmen wir im blauen Salon.” Zu Gast bei Pauline und Richard Strauss.* (München: Mary Hahn Verlag, 1999). 27.

³³ 1898. január 24-i zürichi és egy 1899. február 27-i brémai koncert hirdetéséből egyértelműen látható, hogy zenekari és zongorás dalok egyaránt elhangoztak: „theils mit Orchester-, theils mit Clavierbegleitung”. *Signale für die musikalische Welt* 11. 20. Egy ANNO - AustriaN Newspapers Online.

³⁴ *Leitmeritzer Zeitung* 35/8. ANNO - AustriaN Newspapers Online.

Figyelemre méltó, hogy ebben a kritikában Pauline Strausst kifejezetten koncerténekesnek („Konzertsängerin”) nevezik.

Ami pedig a Strauss-házaspár dalestjeinek műsorát illeti: rendszerint különböző ciklusokból válogattak, ami megfelelt a kor szokásának.³⁵ Teljes ciklusokat alig adnak elő, inkább – színpadi előadóművészekhez méltón – dramaturgiai szempontok szerint válogatják össze dalestjeik műsorát. Igen fontosnak tartották a dalestek zenei és költői sokszínűségét és hangulatát, amelyet – az énekesnő előadóművészi tehetségére támaszkodva – meg is tudtak valósítani.

Több olyan hangversenyműsorról van adat, amelyen Pauline Strauss mind operaáriákat, mind dalokat megszólaltatott. Például 1896. március 4-én Lipcsében Mozart *Ideomeneó*jából énekelt egy áriát Strauss-dalok mellett, március 14-én Frankfurtban pedig Wagner *A tündérek* című korai operájából. Az utóbbi hangversenyről szólva a kritikus a Wagner-áriát szerencsétlen választásnak tartja a dalok mellé, az előbbi hangverseny ítése pedig az énekesnő „orgánumának technikai félreképzettségé”-t emlegeti.³⁶ Énekesként olvasva ezeket a kritikai megjegyzéseket nem csodálkozom: a két műfaj (az opera és a dal) művelése egyetlen koncerten majdhogynem lehetetlen egyforma színvonalon, főleg ennyire különböző zenei stílusokban.

A legnagyobb nevű – és sokak által rettegett – bécsi zenekritikus, Eduard Hanslick, aki finoman szólva sem rajongott Richard Strauss zenekari műveiért, meglepő módon többször is a legnagyobb elismeréssel nyilatkozott Pauline Strauss hangversenyeiről. 1902. január 23-i írásában megnevezi az előadott dalokat is. Eszerint az énekesnő az általa összefoglalóan „Drei Mutterlieder”-nek nevezett *Muttertändelei* (op. 43 no. 2), *Wiegenlied* (op. 41 no. 1) és *Meinem Kinde* (op. 37 no. 3) című zenekari dalokat, valamint a *Befreit* (op. 39 no. 4), *Ein Obdach gegen Sturm* (op. 46 no. 1), *Traum durch die Dämmerung* (op. 29 no. 1) és *Heimliche Aufforderung* (op. 27 no. 3) című zongorakíséretes dalokat szólaltatta meg. Így ír Hanslick:

Mily barátságos, forró napsugarat ragyogtatott föl eme harctér [ti. a *Hősi élet* előadása] fölött Strauss-de Ahna asszonynak, Richard bájos hitvesének éneke. [...] Mily üdítő volt de Ahna asszony mesterien képzett, lágy, édes szopránhangja. Richard Strauss

³⁵ Petersen: *Ton und Wort*, i.m., 202.

³⁶ „[...] technische Misbildung ihres Organs [...]” *Signale für die musikalische Welt* 1/25 (1896). *ANNO - AustriaN Newspapers Online*.

összehasonlíthatatlanul szép kíséretével felesége előadásai lelkes fogadtatásban részesültek.³⁷

Ezt a kritikát azért tartottam fontosnak idézni, mert ez esetben biztosan tudjuk, hogy egyes hangzottak el zenekari és zongorás dalok, e két daltípus egy koncerten való megszólaltatása pedig komoly énektechnikai kihívás elé állítja az előadót. Finom hangszínekben, intimitásban gazdag kamaraéneklést egyfelől, de másfelől a zenekari hangzás megkövetelte volument és légzéstechnikát is. Hanslick nem emeli ki sem a zenekari dalok előadását, sem a zongorás dalokét. Pedig ha az egyiket kiemelné, akkor egyetlen negatív jelző nélkül is az olvasók tudtára adhatná, melyik daltípust tartja az énekesnő erősségének és melyiket a gyengéjének. Az előadott dalokat megvizsgálva megállapítható, hogy egymás mellé helyezésük az igényes műsorszerkesztés és az énekest nem kímélő művészi maximalizmus mintapéldája.

Hasonlóan elragadtatott kritikusi értékelést olvashatunk Paulinéről a házaspár 1902. január 31-én, a bécsi Bösendorfer-teremben tartott zongorás dalestje kapcsán, amelyben a kritikus „szellemdús és mélyen muzikális énekesnő”-ként jellemzi az énekesnőt.³⁸

A *Grazer Tagblatt* 1902. március 22-én megjelent egész oldalas, elemző kritikája ismerteti a Strauss-házaspár grazi dalestjének műsorát is: *Morgen, Traum durch die Dämmerung, Befreit, Winterweihe, Ich schwebe, Freundliche Vision, Junghexenlied, Der Wald beginnt zu rauschen, Cäcilie, Heimliche Aufforderung, Ach Lieb, ich muß nun scheiden, Ständchen, All mein Gedanken, Ein Obdach gegen Sturm*. Ezek Strauss legnehezebb dalai közé tartoznak, ami önmagában jelzi, milyen hangi és technikai szinten volt az énekesnő ebben az időszakban. A kritikus leírja, hogy Pauline Strauss olyan kiművelt énekesi tudással rendelkezik, amellyel még az érezhető indiszponáltságát is sikerrel győzte le.³⁹

A Pauline Straussról szóló kritikák egyik gyakran visszatérő megállapítása, hogy az énekesnő remek előadóművészi képességekkel bír. Idézzünk ezek közül kettőt:

³⁷ „[...] wie ein freundlicher, warmer Sonnenstrahl erglänzte über diesem Schlachtfeld (Heldenleben) der Gesang der Frau Strauss-de Ahna, der anmutigen Gattin Richards. [...] Wie labte uns Frau de Ahnas meisterhaft geschulte, weiche, süße Sopranstimme. Von Richard Strauss unvergleichlich schön begleitet, fanden die Vorträge seiner Frau enthusiastischen Beifall.” Idézi Rieschel: *Komponisten und ihre Frauen*, i.m., 180.

³⁸ „[...] geistvolle und tiefmusikalische Sängerin [...]”. *Grazer Tagblatt* 12/80 (1902. március 22.). A teljes cikket lásd a Függelékben.

³⁹ „[...] die über ein so vollendetes gefangliches Können verfügte, daß sie damit selbst eine merkliche Indisposition [...] erfolgreich besiegte”. I.h.

2. Pauline Strauss-de Ahna művészetének megítélése

Strauss asszony az egyik legtehetségesebb dalénekesnő, aki hangjának erejét és tisztaságát ötvözi az előadása érzékenységgel.⁴⁰

[...] és felesége életteli kifejezőmódja⁴¹

Richard Strauss alábbi visszaemlékezése is alátámasztja ezt:

Az én dalaimat is olyan kifejezéssel és poézissal adta elő, amelyet soha többé nem hallottam. A *Morgent*, a *Traum durch die Dämmerung*ot, a *Junghexenlied*et senki nem énekelte még csak megközelítően sem olyan jól.⁴²

Azonban az a megállapítás is időről időre visszaköszön a kritikákban, hogy Pauline hangja nem elég nagy és fényes. Édesanyjának írt 1900. április 5-i levelében egy lübecki és egy hamburgi koncertjükről beszámolva maga Strauss is megemlíti, hogy a kritikusok mindig hiányolják Pauline hangjának vivőerejét és fényét.

Pauline és Richard Strauss közös előadóművészi pályájának csúcspontja 1904-es, kéthónapos észak-amerikai turnéjuk volt. A házaspár február 13-án szállt vonatra Cuxhaven felé, ahonnan a Moltke nevű gőzhajóval indultak New Yorkba. Március 1. és április 26. között 14 városban 35 koncertet adtak: turnéjuk állomásai New York, Philadelphia, Boston, Cleveland, Pittsburgh, Morgantown, Providence, Milwaukee, Chicago, Detmor, Cincinnati, Minneapolis, Buffalo és Washington voltak. A hangversenyek nagyjából háromnegyede zenekari koncert volt (összesen 20 különböző zenekarral), a többi zongorakíséretes dalest. A zenekari hangversenyek legtöbbször Pauline is fellépett zenekari vagy zongorás dalokkal. Megjegyzendő, hogy ennek a turnénak a keretében volt a *Symphonia domestica* ősbemutatója március 21-én a New York-i Carnegie Hallban.

A házaspár első hangversenye március 1-jén volt a Carnegie Hallban. Három csoportban összesen 12 dalt adtak elő:

Ich trage meine Minne, op. 32/1

Ich schwebe, op. 48/2

⁴⁰ „Frau Strauss eine der begantetste Liedsängerin welche mit Kraft und Reinheit des Organs eminentes Feingefühl des Vortrages vereint.” *ANNO - AustriaN Newspapers Online*:Dport &Salon 1902.január.11.Wien 5/2

⁴¹ „...und dessen Gattin lebhaftesten Ausdruck”. *Signale für die musikalische Welt* 58 (1899.november 18.) *ANNO - AustriaN Newspapers Online*.

⁴² „Sie hat auch meine Lieder mit einem Ausdruck und einer Poesie vorgetragen, wie ich sie nie mehr gehört habe, Morgen, Traum durch die Dämmerung, Jung Hexenlied hat ihr niemand auch nur annähernd nachgesungen.” Richard Strauss: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Hg. Willi Schuh (Zürich: Atlantis, 1981.) 205.

Freundliche Vision, op. 48/1

Junghexenlied, op. 39/2

Du meines Herzens Krönelein, op. 21/2

Ach Lieb, ich muß nun scheiden, op. 21/3

All mein Gedanken, op. 21/1

Winterweiche, op. 48/4

Ein Obdach gegen Sturm und Regen, op. 46/1

Gefunden, op. 56/1

Traum durch die Dämmerung, op. 29/1

Heimliche Aufforderung, op. 27/3

A dalokon kívül az *Enoch Arden* (op. 38) is elhangzott David Bispham előadásában.⁴³ Ez a műsor nagyon jól példázza, hogyan válogatták össze a dalestek számait jellemzően különböző ciklusokból. Több beszámoló szerint olyan nagy volt a siker, hogy négy dalt is meg kellett ismételniük.

A második Carnegie Hall-beli koncert március 3-án volt a Wetzler Symphony Orchestrával. A program a következő volt:

Don Juan, Op. 20 (1889)

(Hermann Hans Wetzler vezényletével)

Don Quixote, Op. 35

Das Rosenband Op. 36/1

Liebeshymnus Op.32/3

Morgen op.27/4

Cäcilie op.27/2

(Pauline és Richard Strauss)

Tod und Verklärung, op.24⁴⁴

(Richard Strauss vezényletével)

Egy kritikus, aki mindkét koncerten jelen volt, így ír március 4-én:

⁴³ Petersen: *Ton und Wort*, i.m., 202. A hangverseny plakátját lásd a Függelékben.

⁴⁴ https://www.carnegiehall.org/About/History/Performance-History-Search?q=&dex=prod_PHS&pf=Richard%20Strauss (utolsó megtekintés: 2022. június 3.)

2. Pauline Strauss-de Ahna művészetének megítélése

Strauss asszonyról csak annyit mondhatunk, hogy a másodszori meghallgatás éppúgy megerősítette hanganyagának hiányosságát, mint előadasmódjának szépségét és művészségét, amellyel férje dalait énekli.⁴⁵

Próbáljuk meg most értelmezni a kritikákban rendre előforduló, Pauline Strauss hangerősségi hiányosságára vonatkozó megállapításokat. Áttekintve Pauline operaénekesi repertoárját olyan Wagner-szerepeket látunk (Evchen, Elsa, Fricka, Isolde), amelyek fényében kevésbé tűnik hihetőnek a hangerő hiányossága. A kritikusok hiányérzete véleményem szerint másra vezethető vissza. Richard Strauss az *Intermezzo*hoz írt 1924-es előszavában hosszan ír a szöveg érthetőségének fontosságáról, és arról, hogy ezt hogyan érhetik el az énekesek a mássalhangzók szabatos ejtésével. Kijelenti:

A gyakorlati tapasztalat azt tanítja, hogy teljes hangadás esetén a szövegkiejtés érthetősége, különös tekintettel a mássalhangzók képzésére, jelentős mértékben romlik. Erre világít rá az a minden színházi szakember előtt jól ismert tény, miszerint a zenekari próbákön – még az akusztikailag előnytelen, üres házban is – a „markírozó” énekesek rendszerint minden szava érthető, míg este, amikor teljes hangon énekelnek, jó, ha a szöveg felét érteni lehet. Ezért tehát, kedves énekeseim: ha jó színészek is akartok lenni, *félhangon és érthető kiejtéssel énekeljete*k [...].⁴⁶

Ez alapján joggal feltételezhetjük, hogy a nem teljes hangon való éneklés Richard Strauss kérése volt.

Beszélnünk kell még egy tényről. Az amerikai nagyvárosok nagy koncerttermei rendszerint jóval nagyobbak az európaiaknál. A chicagói Auditoriumban például több mint 3700 néző fért el.⁴⁷ Ez minden európai énekest sokkolni szokott, amikor először énekel az Egyesült Államokban. Pauline Strauss azokat a nüanszokat, amelyeket korábban kidolgozott és európai koncerttermekben többször ki is próbált, a nagy amerikai termekben nem tudja alkalmazni. Tekintettel arra, hogy kifejezetten jó előadóművészek tartották,

⁴⁵ Német fordításban idézi Petersen: *Ton und Wort*, i.m., 205. „Von Frau Strauss kann nur gesagt werden, daß ein zweites Anhören ebenso ihren Mangel an stimmlichem Material wie die Schönheit ihrer Interpretation und ihrer Art, die Lieder ihres Mannes zu singen, betätigt.”

⁴⁶ „Die praktische Erfahrung lehrt, daß bei Orchesterproben – sogar in dem akustisch unvorteilhaften, leeren Hause von 'markierenden' Sängern gewöhnlich jedes Wort, am Abend von mit voller Stimme singenden kaum die Hälfte des Textes verstanden wird. Also, meine liebe Sänger: wenn ihr auch gute Schauspieler sein wollt, *mit halber Stimme singen und deutlich aussprechen* [...]”. Dr. Richard Strauß, „Vorwort”, in uő, *Intermezzo op. 72: Vollständiger Klavierauszug mit Text* (Berlin: Adolph Fürstner, copyright 1924). Oldalszám nélkül. Kiemelések az eredetiben.

⁴⁷ „Richard Strauss appeared at the Auditorium yesterday afternoon, and for over two hours some 3,700 persons sat beneath.” <https://www.glessnerhouse.org/story-of-a-house/tag/Pauline+Strauss+de+Ahna>

elképzelhetőnek tartom, hogy ez lehet a volumenre vonatkozó kritikai megjegyzések egyik oka. A másik valószínű ok fiziológiai lehetett: a hosszú tengeri utazás következtében az énekesnő nyálkahártyája szárazzá vált, ami diszkomfort érzést okozhatott, a tengeribetegség következményeként pedig a „támasz” és az énekléshez szükséges erőnlét hiánya is megnehezíthette a turné elején Pauline életét.

Feltűnő, hogy New Yorkban a Strauss-házaspár összességében sokkal rosszabb kritikákat kapott, mint a többi amerikai városban. Egyes vélemények szerint azonban ennek két, New Yorkban különösen ünnepelt primadonna volt az oka, Nellie Melba (1861–1931) és Marcella Sembrich (1858–1935), a Met ünnepelt sztárja. Pauline Strauss ezt írja szüleinek:

Mindenhol nagyon jó, ragyogó kritikákat kapok, csak New Yorkban húz le két újság, melyeket maga Melba és Samba fizet.⁴⁸

Egy március 10-i New York-i kritikában azt olvassuk, hogy Pauline Strauss légzéstechnikája hibás, a nyelve merev, és hallható zöreje van a torkában.⁴⁹ Ezek a kritikai észrevételek a Pauline által énekelt dalok tükrében nem állhatják meg a helyüket. Az *Ich trage meine Minne* hosszú, kiegyensúlyozott légzést kíván. A *Freundliche Vision* hibátlan légzéstechnikát követel meg és széles hangterjedelmet; a piano föllépések csak flexibilis torok- és nyelvével szólaltathatók meg. A *Junghexenlied* szintén elénekelhetetlen volna a kritikus által felsorolt énektechnikai hibákkal.

Ahogy a házaspár elhagyja New Yorkot, a kritikák hangvétele jóval kedvezőbbre fordul. Március 10-én Clevelandben adnak koncertet a Pittsburgi zenekarral. A hangversenyen két szimfonikus költemény mellett hat dal hangzik el.⁵⁰ A március 11-i és 12-i Pittsburgh-i koncerteken már más programmal lépnek föl:

Tod und Verklärung, op. 24
Cäcilie, op. 27/2
Beethoven: 7. szimfónia
Till Eulenspiegels lustige Streiche, op. 28
Morgen, op. 27/4

⁴⁸ „Ich habe überall sehr gute, famose Kritiken, nur in New York reißen mich zwei Zeitungen herunter, die selber [...] von der Melba und Samba bezahlt sind.” Idézi Reissinger: *Und die Schokolade*, i.m., 42.

⁴⁹ Petersen: *Ton und Wort*, i.m., 205.

⁵⁰ <https://www.clevelandorchestra.com/discover/archives/stories/strauss-tone-poems/> (utolsó megtekintés: 2022. június 3.). A programot lásd a Függelékben.

Mekkora bátorság kellett ahhoz mind Paulinétől, mind Richardtól, hogy a *Till* után kiálljanak és megszólaltassák a *Morgen*! Ez a különös, Strauss dramaturgiai vénája által sugallt záró szám bizonyára meghökkentette a közönséget.

A házaspár április 1. és 14. között Chicagóban ad számos koncertet. Ugyan az április 1-i és 2-i zenekari koncertekről megjelent kritikák is említik Pauline hangvolumenének hiányosságát, de fenntartás nélkül elismerik előadásmódjának sokszínűségét, és az is kiderül, hogy a közönség ünneplése miatt több ráadást is kellett adnia.⁵¹ A Chicago Symphony Orchestra kíséretével ezeken a hangversenyeken Pauline a kedvenc „Drei Mutterlieder”-je mellett egy négy dalból álló csokrot énekelt, melyeket kifejezetten az ő számára írt át férje zenekarra: *Liebeshymnus*, *Das Rosenband*, *Cäcilie* és *Morgen*. Április 4-én jótékonyági hangversenyt adnak férjével ahol a koncert nagy részében Pauline énekel Strauss dalokat. Rajta kívül csak Paul Meyer, a chicagói zenekar második koncertmestere lép fel.⁵² Chicagóban 14-én lépnek föl utoljára, majd elutaztak Washingtonba, ahol utolsó koncertjüket követően visszatérnek Németországba.⁵³

Amerikai turnéjuk utolsó koncertjét április 26-án Washingtonban, a National Theaterben adták. Programja jó példája a „Mischform”-nak:

Ich trage meine Minne, op. 32/1

Himmelsboten, op. 32/5

Einkehr, op. 47/4

Cäcilie, op. 27/2

Morgen, op. 27/4

Traum durch die Dämmerung, op. 29/1

Ein Obdach gegen Sturm und Regen, op. 46/1

Heimliche Aufforderung, op. 27/3

⁵¹ „Her singing proved interesting and satisfactory from an interpretative viewpoint. The voice has lost its richness in the upper middle register and in the high tones, but it is of no inconsiderable beauty in the lower half, and it is used throughout with so much of discretion and understanding that it seems adequate for all that is undertaken. The seven songs heard were beautifully interpreted, and the exquisite accompaniments, played, as they were, in the finest style by the orchestra, made the performance of them in high measure gratifying.” <https://www.glessnerhouse.org/story-of-a-house/tag/Pauline+Strauss+de+Ahna> (utolsó megtekintés: 2022. június 3.).

⁵² „The first, second, and fourth parts of the program were by Mme. Strauss de Ahna, soprano, and the third part was by Paul Meyer, violinist, second concertmeister of the Chicago orchestra.” <https://www.glessnerhouse.org/story-of-a-house/tag/Pauline+Strauss+de+Ahna> (utolsó megtekintés: 2022. június 3.).

⁵³ „The final performance by Dr. Strauss and his wife in Chicago was given at the Auditorium on the evening of Thursday April 14th. He traveled to Washington to give his final American concert on April 26th before returning to Germany.” <https://www.glessnerhouse.org/story-of-a-house/tag/Pauline+Strauss+de+Ahna> (utolsó megtekintés: 2022. június 3.).

(Pauline és Richard Strauss)

Enoch Arden, op. 38

(Sidney Lloyd Wrightson és Richard Strauss)

Hegedűszonáta, op. 18

(Anton Kaspar és Richard Strauss)⁵⁴

Pauline Strauss színpadi és társasági megjelenését a sajtó a következő jelzőkkel illette: „bájos, barátságos és természetes asszony, szinte túl természetes”.⁵⁵ Társasági eseményeken gyakorta tradicionális bajor népviseletben, Trachtelben, Dirndlben jelent meg, nagy feltűnést keltve.

2.3.3. Pauline dalénekesi kvalitásai Richard Strauss dalainak tükrében

A *Lied* műfaja Richard Strauss egész pályáját végigkísérte. Hosszú élete folyamán több mint 200 dalt komponált, a legelsőt hatévesen (*Weihnachtslied*), az utolsót 84 évesen (*Malven*). Strauss első, 1884-ig tartó dalszerző korszakában közel 40 dalt írt, elsősorban a család házimuzsikálási alkalmaira, többségüket nagynénjének, Johanna Pschorrnak. Az op. 10-es sorozat (benne olyan közkedvelt dalokkal, mint a *Zueignung* vagy az *Allerseelen*) nyitja meg 1885-ben a zeneszerző érett kori dalainak sorát és egyúttal második dalszerző korszakát. Ettől kezdve 1891-ig évente több új opusszal gazdagítja a dalrepertoárt (op. 15, 17, 19, 21, 22, 26). 1894-ben nászajándékként írja feleségének az op. 27-es sorozatot, amely máig talán a legnépszerűbb dalciklusa a szerzőnek (*Ruhe, meine Seele!*, *Cäcilie*, *Heimliche Aufforderung*, *Morgen!*). Ettől kezdve 1906-ig folyamatosan ír új zongorakíséretes dalokat (op. 29, 31, 32, 36, 37, 39, 41, 43, 46, 47, 48, 49, 51, 56), és közülük számosat zenekarra is meghangszerel. Ebben az időszakban több mint 70 új dal születik Strauss műhelyében.

A Strauss-dalokról szóló szakirodalom egyöntetűen úgy tartja, hogy ennek az igen gazdag és jelentős daltermésnek a létrejöttében Pauline Straussnak meghatározóan fontos szerepe volt. Nem túlzás azt állítani: Pauline, mint énekesnő és mint házastárs, Strauss dalainak legfőbb műzsája és ihletője volt.⁵⁶ Richard Strauss számos zongorakíséretes és

⁵⁴ Petersen: *Ton und Wort*, i.m., 202.

⁵⁵ „[...] reizende, freundliche und natürliche Frau, fast zu natürlich”. I.m., 206.

⁵⁶ Reinhold Schlötterer Pauline Strausst „a dalírás állandó ösztönzője”-nek nevezi. („ein beständiges Stimulans zur Liedkomposition”) Lásd Reinhold Schlötterer: *Die Texte der Lieder von Richard Strauss. Kritische Ausgabe*. (Pfaffenhofen: W. Ludwig Verlag, 1988). 22.

zenekari dalát kimondottan feleségének írta, illetve az ő számára készített zenekari változatot több zongorás dalából. Mint azt az előző fejezetben bemutattam, 1904-ig a házaspár folyamatosan koncertezett Európa-szerte, sőt Amerikában is Strauss-dalokkal. Hogy Strauss dalszerzői munkássága milyen szorosan kötődött feleségéhez, azt az is mutatja, hogy miután Pauline 1906-ban visszavonult, Richard Strauss egészen 1918-ig nem írt több új dalt. Az op. 56-os sorozat utolsó dala, a *Frühlingsfeier* 1906. szeptember 22-én készült el. A következő opusz, az 1918-ban írott *Krämerspiegel* (op. 66), amely 12 szatirikus-karikaturisztikus hangvételű dalt tartalmaz, voltaképpen egy másfél évtizeddel korábbi szerződéses kötelezettség beváltásaként keletkezett, Strauss ugyanis 1903-ban elvállalta, hogy a berlini Bote & Bock kiadó számára dalokat komponál. Kérdés, hogy egyáltalán elkezdett-e volna felesége visszavonulását követően újra dalokat írni, ha ez a szerződés nem kényszeríti rá.

Ebben a fejezetben azonban elsősorban nem arra szeretnék összpontosítani, hogy hogyan hatott vagy hathatott az énekesnő feleség a zeneszerző férjre, hanem inkább arra: mit tudhatunk meg Strauss dalaiból Paulinéről, a dalénekesről. Előre kell bocsátani: Pauline Strauss előadó-művészetét sajnos nem őrizte meg hangfelvétel, ezért csak közvetett forrásokból következtethetünk az énekesnő hangjára és előadásmódjára. (Itt kell megjegyezni, hogy még ha fenn is maradt volna hangdokumentum Pauline Strauss énekléséről, a századforduló kezdetleges hangfelvétel-technikája miatt egyáltalán nem biztos, hogy az hű képet nyújtana előadó művészetéről.) Melyek ezek a források – túl a korabeli hangversenykritikákon, amelyeket az előző fejezetben már elemeztem? Először is maguk a dalok, amelyeket Strauss kimondottan a feleségének írt. Másodszor Richard és Pauline Strauss bejegyzései azoknak a daloknak a kottáiban, amelyeket közös hangversenyeiken előadtak. Harmadszor pedig azoknak a szoprán énekesnőknek az előadásmódja, akiket Strauss a dalai megszólaltatása során feleségéhez hasonlóan „ideális előadóknak” tartott.⁵⁷

Vegyük számba először azokat a dalokat, amelyeket a zeneszerző kifejezetten a feleségének írt. Az esküvőjükre írt op. 27-es ciklust már említettem. Ennek ajánlása a szerzői kéziratban így szól: „Meiner geliebten Pauline zum 10. September 1894”. (Aznapi

⁵⁷ Mint Andreas Pernpeintner fogalmaz: „Richard Strauss számára Pauline hosszú ideig dalai ideális előadójának számított [...] az 1918-as daloktól kezdve más énekesnői és énekesi típusok lebegtek Strauss előtt, amit az olykor jóval virtuózabbnak ható énekszólások is mutatnak.” Andreas Pernpeintner: „Vorwort”. In Richard Strauss: *Lieder mit Klavierbegleitung op. 10 bis op. 29*. Hg. Andreas Pernpeintner. <http://www.richard-strauss-ausgabe.de/band/?volume=b40106&chapter=el#ftn2-text>. (Utolsó megtekintés: 2022.05.25.)

házasodtak össze.) Az op. 37-es hat dalt (*Glückes genug, Ich liebe dich, Meinem Kinde, Mein Auge, Herr Lenz, Hochzeitlich Lied*) 1898-ban fiuk első születésnapja alkalmából ajánlja feleségének: „Meiner geliebter Frau zum 12. April”. Egyes elemzők idesorolják továbbá az 1898-ban írt *Lied an meinem Sohn* (op. 39/5), valamint az 1899-es *Wiegenlied* (op. 41/1) és *Muttertändelei* (op. 43/2) című dalokat is.

Az op. 27-es négy zongorakíséretes dal kortárs költők verseire készült. A ciklust nyitó *Ruhe, meine Seele!* Karl Henckell szövegére 1894. május 17-én íródott. Statikussága ellenére igen expresszív zene, a kísérete nem igazán zongoraszerű. Különös, hogy zenekari változata ennek ellenére több mint fél évszázaddal később, 1948-ban készül csak el, mikor Strauss a *Négy utolsó éneken* dolgozik – mintha csak a kései ciklus lezáró darabja lenne. A dal akkordjai súlyosak, messze csengők. A zongoraváltozat 7. ütemében a jobb kéz lélekharangszerű hangzása a zenekari változatban igazi értelmet nyer és teljesen más színezetet kap a fuvolán és piccolón. Érdekes, hogy a zenekari változatban mind az elő-, mind az utójáték meghosszabbodik. A dal csúcspontja az egész ciklus legdrámaibb pontja. Előadói szempontból lényeges és kényes a „Ruhe” finomsága a dal kezdetén, illetve a szó sötét és jelentőségteljes visszatérése a végén.

A ciklus második dala, a *Cäcilie* Heinrich Hart költeményére íródott, aki azt – akár Strauss a dalt – a feleségének, Cäcilie-nek írta. A zongorakíséretes változat 1894. szeptember 20-ára datált, a zenekari változatot 1897. szeptember 20-án szintén Pauline számára készítette el a zeneszerző. Az első dal melankolikus hangulata után a *Cäcilie* fortissimójával és „Sehr lebhaft und drängend” tempójelzésével valósággal robban.

A *Heimliche Aufforderung*ot 1894. május 22-én veti papírra Strauss. Ez a ciklus egyetlen dala, amelyből nem készült zenekari változat. A szöveg John Henry Mackay skótnémet származású, Németországban élő és németül író költő munkája, amelyet Strauss végigkomponált formában zenésített meg. Közös hangversenyeiken a zongorán kísérő zeneszerző gyakorta elhagyta a gyönyörű utójátékot.

A ciklust záró *Morgen!* egy nappal korábban, május 21-én készült, szintén Mackay versére. Zenekari változata a *Cäcilie*-ével egyszerre, 1897. szeptember 20-án készült Pauline számára. Az eredeti költemény címében a záró felkiáltójelet három pont követi. Úgy érzem, Strauss ezt a három pontot komponálta meg a dal előjátékában. Legalábbis számomra a dal súlytalan kezdésének megfelelő interpretációjához ez a felfedezés adott kulcsot. A zenekari változat énekese számára úgyszólván egy életre szóló énektechnikai és kifejezésbeli feladatot jelent a kezdeti csodás hegedűszóló utáni súlytalan „beúszás”: megérteni, hogy az énekszólam itt mellékszólam. Olyan egyszerűséggel kell a szavakat formálni, a hangszínt

kikeverni, a vibratóval vagy éppen a non vibratóval bánni, pianissimo magas hangra föllépni, majd egy igazi straussi portamentóval megformálni a „Niedersteigen” szót, hogy a közönség úgy érezze, álmodik. Barbara A. Petersen szerint ezt a dalt Pauline csaknem minden alkalommal meg kellett ismételje a dalestjein.⁵⁸

Mint az előző fejezetben már említettem, Pauline Strauss dalestjeinek gyakori műsorszáma volt „Mutterlieder” címmel a *Muttertänchelei*, a *Wiegenlied* és a *Meinem Kinde* című dalokat tartalmazó összeállítás, amelyet Strauss zongora- és zenekarkíséretes változatban is megkomponált. Pauline az 1900. július 6–8. között Elberfeldben megrendezett Bergisches Musikfesten mutatta be, amit szorosán követték további előadások: december 3-án Berlinben, 1901. március 14-én Prágában és március 23-án Frankfurtban.⁵⁹

A *Muttertänchelei* a *Drei Gesänge älterer deutscher Dichter* (op. 43) középső dala. A G. A. Bürger versére komponált dal zongorás változata 1899. augusztus 14-én, zenekari változata egy nappal később keletkezett. Az egyszerűségében, 3/8-os löktetésével, strófikus szerkezetével német népdalra hajazó dalban a zeneszerző érdekes előadói lehetőséget kínál a szöveg karikaturisztikus kiemelésével. Könnyed hangvétellel ez a dal hangulati kontrasztot képez a másik két „Mutterlied”-del.

A Gustav Falke versére írt *Meinem Kinde* az op. 37-es sorozat 3. dala, amelyet Strauss fiuk születésére komponált feleségének 1897. február 7–8-án, zenekari változatát pedig 1900. július 8-án készítette el. Csodálatos lírai dal, az anyaság érzelmeinek varázslatos lefestése.

A Richard Dehmel versére írt *Wiegenlied* az op. 41-es ciklus nyitó dala, 1899. augusztus 22-én keletkezett, majd a következő évben zenekarra is meghangszerelte a szerző. A dal igen nagy légzéstechnikai kihívás elé állítja az énekest. Elena Gerhardt énekesnő nagy elismeréssel nyilatkozott Pauline Strauss interpretációjáról, főleg a légzéstechnikáját emelve ki. Gerhardt légzéstechnika szempontjából a legnehezebb Strauss-dalnak tartja a *Wiegenlied*-et. A zongoraszólam sem könnyű. Bár Strauss dalainál általában sem beszélhetünk a szó eredeti értelmében vett zongorakíséretéről, sokkal inkább kamarazenélésről, a *Wiegenlied*-hez különösen is szólista képességű zongoristára van szükség, ráadásul olyan kamarapartnerre, aki teljesen együtt lélegzik az énekessel – mint ahogyan bizonyára Pauline és Richard Strauss is „egy test és egy lélek”-ként adták elő a dalt.

⁵⁸ Petersen: *Ton und Wort*, i.m., 204.

⁵⁹ I.m., 200.

Strauss nemcsak saját dalait hangszerelte meg zenekarra felesége számára, hanem más zeneszerzőkét is: 1897-ben Schubert *Ganymedjét*, amelyet a zeneszerző centenáriumán, 1897. október 31-én adtak elő közösen, 1898-ban pedig két Beethoven-dalt (*Ich liebe dich*, *Wonne der Wehmut*).

A házaspár Richard Strauss számos dalából kidolgozta a saját interpretációját. Ezeknek az interpretációknak a lenyomatát őrzik Pauline, illetve Richard Strauss bejegyzései az énekesnő saját példányaiban, amelyek ma a Richard Strauss Archivban, illetve a Richard Strauss Institutban (Garmisch-Partenkirchen) található. Ezeket a példányokat – amelyek nagy része első kiadás, kisebb része autográf vagy más kéztől származó kézirat –, illetve a bennük található előadói bejegyzéseket elsőként Gabriella Hanke Knaus vizsgálta részletesen 1996-ban megjelent tanulmányában.⁶⁰ Richard Strauss műveinek 2011-ben elindult kritikai összkiadása ugyancsak feldolgozza ezeket a forrásokat, és a sorozat eddig megjelent, dalokat tartalmazó három kötetének kritikai apparátusa teljes körűen dokumentálja a Pauline Strauss példányaiban található releváns előadói bejegyzéseket.⁶¹

Pauline és Richard Strauss a dalok kottájába tett bejegyzései két típusba sorolhatók: vannak köztük az előadást segítő bejegyzések (pl. levegővételi helyek jelzése), és vannak tartalmi jellegű, azaz a kottaszöveget érintő módosítások (pl. dinamikai jelzések áthelyezése vagy hangmagasságok módosítása). Fontos megjegyezni, hogy rendszerint ez utóbbi módosítások sem jelentik kottaszöveg szerzői revízióját, csupán a házaspár saját interpretációjával összefüggő variánsokról van szó.⁶² A legtöbb bejegyzés természetesen a levegővételek helyének meghatározásával és a frazeálást jelző ívek kezdetének és végének, valamint a dinamikai jeleknek a módosításával kapcsolatos. Ezek a bejegyzések egy előadó- és egy alkotóművész kölcsönös egymásra hatásának tanúi.

⁶⁰ Gabriella Hanke Knaus: „Neuschöpfung durch Interpretation. Richard Strauss' Eintragungen in die Handexemplare seiner Lieder aus dem Besitz von Pauline Strauss-de Ahna.” *Musiktheorie* 11 (1996), 17–30. A Hanke Knaus által felsorolt példányokat megadom a Függelékben.

⁶¹ A *Richard Strauss Werke. Kritische Ausgabe* II. sorozatában (*Lieder und Gesänge für eine Singstimme*) eddig három kötet jelent meg, amely az Op. 10-től kezdődően az Op. 56-ig bezárólag időrendben közli a dalokat. Lásd Richard Strauss: *Lieder mit Klavierbegleitung op. 10 bis op. 29*. Hg. von Andreas Pernpeintner. (Wien: Verlag Dr. Richard Strauss, 2016). Richard Strauss: *Lieder mit Klavierbegleitung op. 31 bis op. 43*, hg. von Andreas Pernpeintner (Wien: Verlag Dr. Richard Strauss, 2018); Richard Strauss: *Lieder mit Klavierbegleitung op. 46 bis op. 56*, hg. von Andreas Pernpeintner (Wien: Verlag Dr. Richard Strauss, 2020). A kötetek kritikai apparátusa online is elérhető: <http://richard-strauss-ausgabe.de> (utolsó hozzáférés: 2022. május 25.).

⁶² Vö. Andreas Pernpeintner: „Lieder mit Klavierbegleitung op. 31 bis op. 43. Kritischer Bericht”, <http://www.richard-strauss-ausgabe.de/band/?volume=b38514&chapter=kb#div-452> (utolsó hozzáférés: 2022. május 25.).

Hanke Knaus tanulmányából tudjuk, hogy Pauline Strauss nem mindig az eredeti hangnemben énekelt a dalokat. A Richard Strauss Institutban és a Richard Strauss Archivban őrzött példányokban található bejegyzésekből kiderül, hogy dalokat olykor középhangra való kiadásban („für mittlere Stimme”) vagy pedig az eredetihez képest egy hanggal mélyebben énekelt. Például az op. 32 két dalát (*Sehnsucht* és *O süße Mai*) A-dúr helyett G-dúrban, az *An Sie*-t Esz-dúr helyett Desz-dúrban, a *Morgenrot*ot pedig C-dúr helyett B-dúrban.⁶³ Mi lehet ennek az oka? Saját énekesi tapasztalataimon alapuló véleményem szerint nem kényelmi szempontok, és nem is az, hogy ne lett volna elég ereje a hangjának vagy, hogy hangi adottságai korlátozottak lettek volna, mint azt Hanke Knaus is feltételezi.⁶⁴ Ha Pauline hangja nem lett volna elég átütő, akkor épp az lett volna az érdeke, hogy magasabb fekvésben énekeljen, hiszen ott a hang „nagyobbat szól”. Strauss pedig nem kezdett volna el zenekari dalokat írni számára, és semmiképpen nem hangszerelt volna át neki zongorás dalokat zenekarra.

De menjünk tovább. Ha légzéstechnikai gondjai lettek volna, akkor aligha énekelt volna majd minden dalestjén a *Wiegenlied*et. Ha a magassággal lettek volna nehézségei, akkor férje nem írt volna számára utólag egy hosszabb kétvonalas A-t az *Apollopriesterin* című zenekari dal (op. 33/2) kéziratába.⁶⁵ Sőt, egyáltalán nem énekelt volna ezt az *Ariadne auf Naxos* előtanulmányának is nevezhető 8 perces „Operngesang”-ot. A dal gerincét alkotó középfekvésű melódiák mellett a nem egyszer megjelenő hosszú tartott magas hang abszolválása csak jó adottságokkal és technikával lehetséges.

Azért ellenpéldát is találunk Pauline Strauss bejegyzéses példányaiban. A két oktáv hangterjedelmet (kis A-tól kétvonalas Asz-ig) felölelő *Morgenrot*ban (op. 46/4) Richard Strauss mind a magas, mind a mély hangokat átírja felesége számára.⁶⁶ Azonban ebben a 3 perces dalban a zeneszerző olyan hangi ugrásokat kívánt meg, hogy nem elképzelhetetlen, hogy az előadói gyakorlat ezen elvárások revideálására készítette őt.

Az 1. világháború után Strauss megtalálta azokat a dalénekeseket, akik felesége méltó utódai lehettek dalainak interpretálásában. Őket gyakran maga a zeneszerző kísérte. Közülük elsőként az ideális dalénekesnek tartott szopránt, Elisabeth Schumannnt kell megemlíteni, akinek nemcsak új ciklusokat írt a zeneszerző (mint a Clemens Brentano verseire írott op. 68-at 1918-ban), hanem aki számára régebbi dalai közül többet meghangszerelt zenekarra

⁶³ Hanke Knaus: „Neuschöpfung durch Interpretation”, i.m., 30.

⁶⁴ „[...] nicht zu voluminöse Stimme”, i.m., 18, illetve „Beschränkung der stimmlichen Mittel”, i.m., 25

⁶⁵ I.m., 23.

⁶⁶ I.m., 20.

(összesen 6 dalt az op. 39-es, 47-es, 48-as és 49-es sorozatokból 1918-ban). Meg kell azonban említeni Viorica Ursuleac (Clemens Krauss felesége) nevét is, akit a zeneszerző kiemelkedő előadói intelligenciája, muzikalitása és színészi képességei miatt igen nagyra becsült. Az 1930-as és 40-es években ő volt Strauss első számú szoprán-daléneke. Az op. 68 első öt dalának zenekarkíséretes változatát 1940-ben az ő számára készítette el a zeneszerző.

Több történet és anekdota is megerősíti, hogy Richard Strauss igencsak szabadon kísérte saját dalait. Alfred Orel elbeszéléséből – aki ez időben a Wiener Stadtbibliothek zenei gyűjteményének vezetője volt – tudjuk, hogy egy csupa Strauss-dalból álló dalesten, amelyen Elisabeth Schumann énekelt és ő lapozott a zongoránál ülő zeneszerzőnek, Strauss figyelmeztette őt: „ne nézze a kottát, mert egészen máshogy játszom”.⁶⁷ Orel azt írja, hogy amikor dalait kísérte, Strauss rendszerint nagyon szabadon játszott: improvizált. Állítólag egyszer a *Lied an meinem Sohn* (op. 39/5) kíséretét Ludwig Wüllnerrel olyan szabadon játszotta, hogy majdnem szétesett az előadás.⁶⁸

Ennek az előadói (és alkotói) szabadságnak, ennek a szünni nem akaró komponálási, improvizálási vágnak a bizonyítéka a *Breit über mein Haupt* (op. 19/2) két, Strauss kísérte hangfelvétele. Az 1921/22-es elsőn, amelyen Robert Hutt énekel, a dal az eredeti, 1888-as kottaképnek megfelelően hallható. Az 1942/43-ban készült másodikon, amelyen Anton Dermota énekel, teljesen más kíséretet hallhatunk. Két évvel később Strauss le is írta ezt a kései változatot, amely azonban életében kiadatlan maradt, nyomtatásban csak a közelmúltban jelent meg a Richard Strauss-összkiadásban.⁶⁹

⁶⁷ „Sie dürfen aber nicht in die Noten schauen, denn ich spiel’s ganz anders.” Idézi Alfred Orel: „Richard Strauss als Begleiter seiner Lieder. Eine Erinnerung.” *Schweizerische Musikzeitung* 92/1 (1952): 12sköv. 13.

⁶⁸ Petersen: *Ton und Wort*, i.m., 192.

⁶⁹ Andreas Pernpeintner: „Einleitung”. In: Richard Strauss: *Lieder mit Klavierbegleitung op. 10 bis op. 29*. Hg. von Andreas Pernpeintner. (Wien: Verlag Dr. Richard Strauss, 2016). <http://www.richard-strauss-ausgabe.de/band/?volume=b38514&chapter=kb#div-452> (utolsó hozzáférés: 2022. május 25.). Mindkét felvétel megjelent CD-n: Richard Strauss: *Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter* (Membran Music, é.n.)

3. fejezet: Pauline alakja Richard Strauss zeneműveiben

Az 1. fejezetben már idéztem Richard Strauss sokatmondó kijelentését, amelyet 1917-ben tett Hermann Bahrnak: „A feleségemről akár tíz darab is születhetne: ezt most látom csak, ahogy elkezdtem őt költőileg elemezni.”¹ Straussra, mint komponistára, nagy hatással volt felesége karakteres személyisége. A zeneszerző Lotte Lehmann-nak írt mondata sok mindent elárul: „Az egész világ csodálata sokkal kevésbé érdekelt, mint Pauline egyetlen dühkitörése.”² Pauline személyiségét Strauss több művében megjeleníti. Felesége egyfajta modellként szolgál a nagy straussi operahősnők karakterének a legnagyobb plasztikussággal való zenei és színpadi ábrázolásához. Önéletrajzi operája, az *Intermezzo* főhősnőjét, Christine Storch, Strauss egyértelműen feleségéről mintázta, mint ahogy Hoffmannsthal is *Az árnyék nélküli asszony* (*Frau ohne Schatten*) Färberinjét. De nemcsak az operákban, hanem a szimfonikus költeményekben is kimutatható Pauline Strauss személyiségének jelenléte (*Hősi élet*, *Symphonia Domestica*).

3.1. Szimfonikus költemények

Az 1897–98-ban komponált, nagyszabású (közel 50 perces, monstre zenekarra írt) *Hősi élet* (*Ein Heldenleben*, op. 40) zárja Richard Strauss „Tondichtung”-nak nevezett műveinek sorát. A mű nyíltan önéletrajzi jellegű. Hat szakaszának címe: „Der Held” (A hős), „Des Helden Widersacher” (A hős ellenfelei), „Des Helden Gefährtin” (A hős társa), „Des Helden Walstatt” (A hős küzdőtere), „Des Helden Friedenswerke” (A hős békés művei), „Des Helden Weltflucht und Vollendung” (A hős elvonulása a világtól és kiteljesedése). A mű két olyan alapvető témát dolgoz fel, amelyek Strauss korábbi szimfonikus költeményeiben is megjelentek: az egyén küzdelmét a belső és külső világgal, valamint a házastársi, illetve családi szeretetet. Strauss nyíltan elismerte, hogy a mű harmadik szakaszában, „A hős társa”-ként saját feleségét ábrázolta. Így írt Romain Rolland-nak:

¹ „Aus meiner Frau kann man zehn Stücke machen: das sehe ich jetzt, wo ich anfangen, sie poetisch zu analysieren”(saját fordítás). Richard Strauss levele Hermann Bahrnak 1917. július 12-én. Idézi Franz Grasberger, Franz Strauss, Alice Strauss: *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen* (Tutzing: Hans Schneider Verlag, 1967.) 224.

² Matthew Boyden: *Richard Strauss*. (Budapest: Európa könyvkiadó, 2004). 326.

A feleségemet akartam megjeleníteni. Ő igen összetett, kissé perverz, kissé kokett, sosem hasonlít önmagára, percről perce változó.³ A mű önéletrajzi jellegét aláhúzza, hogy az utolsó előtti szakaszban, a hős műveinek bemutatásakor Strauss folytonosan saját műveiből idéz, konkrétan a *Guntramból*, a *Don Quixotéból*, a *Don Juanból*, a *Halál és megdicsőülésből*, a *Macbeth-ből*, a *Zarathustrából*, a *Till Eulenspiegelből*, valamint a *Traum durch die Dämmerung* és a *Befreit* című dalokból (op. 29/1 és op. 39/1). Figyelemre méltó, hogy ezeknek az önidézeteknek a többsége Paulinéhez kapcsolódó szerelmi téma. A művet a zeneszerző feleségének ajánlotta.

A *Hősi élet* önéletrajzi jellegét folytatja Strauss következő szimfonikus műve, az 1902–1903-ban komponált *Symphonia Domestica* (op. 53), amelynek ajánlása így szól: „Meiner lieben Frau und unserem Jungen gewidmet” (Drága feleségemnek és fiunknak). Sokatmondó, hogy a zeneszerző eredetileg a következő címet szánta a kompozíciónak: „Mein Heim: ein sinfonisches Selbst- und Familienporträt” (Az otthonom: szimfonikus önarckép és családi portré).⁴ A mintegy háromnegyedórás, szintén hatalmas zenekarra hangszerelt mű négy része lazán megfeleltethető egy szimfónia négytétéles szerkezetének: 1. Bevezetés (a szereplők és témáik bemutatása), 2. Scherzo (a gyermek játszik, a szülők boldogsága) és bölcsődal, 3. Adagio, 4. Finale. Az első részben sorrendben a férj, a feleség és a gyermek témái szólalnak meg. A zeneszerző mindegyik témát egy-egy szóval jellemzi a partitúrában: a férj témacsoportjának az első témája „gemächlich” (kedélyes), a második „träumerisch” (álmodozó), a harmadik „mürrisch” (mogorva), a negyedik „feurig” (heves). A feleség témacsoportja három témából áll: egy élénk tempójú, *forte* induló, majd *piano grazioso* folytatódó témából, egy „gefühlvoll” (érzelemmel teli), végül pedig egy „zornig” (dühös) témából. A gyermek témája „ruhig” és „sehr zart” (nyugodt és nagyon gyengéd).

A *Symphonia domestica* teljességgel zenei eszközökkel, zenében festi le, hogyan látta Strauss a saját családját: önmagát, feleségét és fiukat, hármuk egyéniségét, személyiségét és viszonyát a családi élet folyton változó szituációi és körülményei között. Egy önálló disszertációt érdemelne a műben megjelenő témák karaktereinek, a témák egymáshoz való viszonyának és feldolgozásuk módjának – amelyben a Wagnertől és Lisztől eredeztethető *Leitmotiv*-technika és tématranszformációs eljárás kitüntetett szerepet kap – elemzése és

³ „Meine Frau ist es, die ich darstellen wollte. Sie ist sehr komplex, ein wenig pervers, ein wenig kokett, sich selbst niemals ähnlich, von Minute zu Minute wechselnd.“ Ernst Krause: *Richard Strauss. Gestalt und Werk*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1955). 225.

⁴ Bryan Gilliam, Charles Youmans: „Strauss, Richard (Georg)”. In: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40117>. (Utolsó megtekintés: 2022. május 25.)

mintegy pszichológiai értelmezése, különös tekintettel a témák kombinálásának sokféleségére – amelynek legbravúrosabb példája a Finale kettősfűgája. Úgy vélem, hogy egy ilyen szempontú elemzés nemcsak arról fedhetne fel sokat, hogyan látta Strauss önmagát és családját, hanem a zenei gondolkodásáról is valami lényegit árulhatna el, nevezetesen arról, hogyan feleltette meg a mindennapi élet, az úgynevezett külvilág helyzetait és viszonyait zenei történéseknek.

Strauss a *Symphoniában* – talán elsőként a nyugati zenetörténetben – a mindennapi családi élet örömeinek és nehézségeinek állít emléket. Mint ahogy ő maga fogalmazott a mű kapcsán:

Mi lehet komolyabb dolog, mint házasságban élni? A házasság a legmeghatározóbb esemény az életben, és a házassági egység okozta lelki örömet csak fokozza egy gyermek érkezése. A házaseletnek van persze humoros oldala is, amit szintén befecskenedeztem ebbe a műbe, hogy ezáltal életszerűbbé tegyem.⁵

3.2. Intermezzo

Az *Intermezzo* című kétfelvonásos operában (op. 72) Richard Strauss a saját házasságának állít emléket, egyúttal egy ízig-vérig modern, a szó szoros értelmében véve realista zenés színpadi házassági komédiát alkot. A szöveggönyvet bevált alkotótársával, Hugo von Hoffmansthallal szeretne volna megírtni, de Hoffmansthal idegenkedett az önéletrajzi opera tervétől és visszautasította a felkérést. Maga helyett Hermann Bahr osztrák író ajánlotta, aki bár nem utasította el rögtön a felkérést, végül szintén nem vállalta a librettó megírását. Így végül maga Strauss készítette el a szöveggönyvet. A librettó és a zene megalkotása hosszabb időt vett igénybe: 1918-tól 1923-ig dolgozott rajta Strauss. Az ősbemutató 1924. november 4-én volt a drezdai Staatstheaterben. A női főszerepet Lotte Lehmann alakította, állítólag azért, mert a zeneszerző az ő hangját tartotta Pauline hangjához a leginkább hasonlónak.⁶ Az *Intermezzót* – mint afféle, mai kifejezéssel élve családi *home video*-t – Strauss fiának ajánlotta: „Meinem lieben Sohne Franz” (Drága fiamnak, Franznak).

⁵ I.h.

⁶ „Strauss keine andere Sängerin kannte, deren Stimme Paulines so ähnlich war wie ihre” – írja Barbara A. Petersen. Lásd Barbara A. Petersen: *Ton und Wort. Die Lieder von Richard Strauss*. (Pfaffenhofen: W. Ludwig Verlag, 1986). 205.

Az opera cselekménye megtörtént eseten alapul, Pauline és Richard Strauss 55 évnyi házasságának egyetlen igazán komoly kríziséen. Mint azt az 1. fejezetben leírtam, 1902-ben egy Mieze Mücke nevű kétes hírű hölgy Kapellmeister Stranky helyett tévedésből Straussnak küldött levelet a Joachimsthaler Strasséra. Pauline heves vérmérsékletéhez híven állítólag, amint felbontotta és elolvasta a levelet, azonnal beadta a válópert. A félreértés azonban végül viszonylag hamar elsimult.

Az operában a főszereplő házaspár Christine (szoprán) és Robert Storch udvari karmester (bariton). Nyolcéves fiukat Franzlnak hívják (prózaszerep). További fontosabb szereplők: Anna, a Storch család szobalánya, valamint Lummer báró, Christine udvarlója. A cselekmény részben a Grundlsee-nél, részben Bécsben játszódik.

Strauss az *Intermezzót* „Eine bürgerliche Komödie mit sinfonischen Zwischenspielen”-nek nevezte (Polgári vígjáték szimfonikus közjátékokkal), amivel a darab műfaji újítását is hangsúlyozni kívánta. Olyannyira újszerűnek tartotta ezt az operaformát, hogy szükségét érezte, hogy egy terjedelmes előszót írjon a darab elé.⁷ Az *Intermezzo* újszerűsége a realisztikus, kortárs cselekményen kívül a párbeszédes és lírai szakaszok teljes elkülönítésében, valamint a filmszerűen gyors dramaturgiában áll, hiszen a két felvonás nem kevesebb, mint 13 rövid jelenetet foglal magában. Az énekszólamok kevés kivételtől eltekintve beszédszerűek, a lírai reflexiókat Strauss elsősorban zenekari közjátékokban komponálja meg (közülük négyet később önálló műként is megjelentet). Ez is egy kapcsolódási pont az *Intermezzo* és a Pauline Strauss személyéhez köthető szimfonikus művek, a *Hősi élet* és a *Symphonia domestica* között.

Az *Intermezzo* újdonsága már abban is megmutatkozik, hogy nincs nyitánya. A cselekmény *in medias res* kezdődik, egyből belecsöppenünk a Storch karmester elutazását megelőző percek ideges készülődésébe. Az énekszólamokat tekintve a legszembevetőbb, hogy a mű szinte végig egy megkomponált recitativo. Leírt hangmagasságon ugyan, de lényegileg beszélnek a szereplők, s csak a két felvonás zárójelenetében váltanak cantilenára. Bár Strauss kiírja az ütemmutatókat, a recitáló énekszólamok oly mértékben szövegközpontúak, hogy még a szavak hangsúlyos vagy hangsúlytalan kezdete is pontosan leolvasható a kottából. Sőt, ahogyan egy hétköznapi beszélgetésben sem mindig várjuk meg, hogy beszélgető partnerünk befejezze és lekerekítse a mondandóját, itt is egymásba folynak

⁷ Richard Strauss: „Vorwort.” In uő: *Intermezzo op. 72. Vollständiger Klavierauszug mit Text.* (Berlin: Adolph Fürstner, cop. 1924). Oldalszám nélkül.

a szereplők mondatai. Pauline személyiségére utal, hogy az opera Christinéje jóval gyakrabban vág férje szavába, mint fordítva.

A szereplők olykor prózában is megszólalnak, például a darab elején a szakácsnő, de férje elutazását követően Christine is prózában telefonál barátnőjével. Megjegyzendő ezzel kapcsolatban, hogy az *Intermezzo* előszavában Strauss kifejezetten kéri a művet műsorra tűző intendánsokat, hogy a szerepeket ne hangnagybirtokosokra osszák, hanem olyan énekesekre, akik színészi jelenlétükkel és muzikalitásukkal képesek hitelesen megformálni a szerepeket.⁸ Tény, hogy Pauline színészi adottságait, előadóművészi tehetségét a kritikák mindig maximálisan elismerték.

Még valami, ami első látásra feltűnik Christine szólamának tanulmányozásakor: a szólam elsősorban a szoprán hangfekvés középső tartományát használja, valamint a váltóhang környékét. Kétvonalas G fölé nagyon ritkán megy a szólam, kizárólag olyan *cantabile* részekben, ahol nincs párbeszéd, nem megy előre a cselekmény. Ennek minden bizonnyal az az oka, hogy Strauss – mint azt számtalanszor hangsúlyozta – alapvetően fontos követelménynek tartotta a szöveg érthetőségét. Ebben az operában különösen is minden szónak értetőnek kell lennie. Azt is tudjuk, hogy Strauss az *Intermezzo* előadásához legfeljebb 1000 fő befogadóképességű színházat ajánlott,⁹ minden bizonnyal azért, hogy a cselekmény előadásmódjának intimitása ne szenvedjen csorbát. Egy ekkora előadói térben ugyanis egy szoprán nyugodtan énekelhet középhangon, és még a finom mimikán és gesztusrendszeren alapuló színészi játék is képes érvényesülni. Mindezekből talán arra is következtethetünk, hogy Pauline Strauss középhágéja kiemelkedően szép és erőteljes lehetett.

Az opera kezdetén a Strauss-családot képviselő Storch-család életének egyik gyakori jelenetébe nyerünk betekintést: a családfő elutazik, és az elutazását idegeskedés és a házaspár civódása előzi meg. Úgy látszik, a házaspár vitái bármikor kirobbanhatnak, elég egy rossz(kor kimondott) szó. A házaselek gyakori távollétével kapcsolatban Strauss ezt adja alteregója szájába, miután a felesége megnyugtatója: se kedve, se ideje nincs levelet írni neki, és ő is nyugodtan megspórolhatja magának a fáradságot: „Schreiben muss ich, mir ist’s ein Bedürfnis, mit dir aus der Ferne wenigstens zu plaudern.” (Kell, hogy írjak, szükségem van rá, hogy a távolból legalább fecseghessek veled). Mire a feleség: „Mir gar

⁸ I.h.

⁹ Richard Strauss: „Nicht veröffentlichtes Vorwort zu 'Intermezzo'”. In uő: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Hg. von Willi Schuh. 2., erweiterte Ausgabe. (Zürich: Atlantis, 1957). 139.

nicht.” (Nekem ugyan nincs.) Annak ismeretében, hogy mind Richard, mind Pauline számára milyen létszükséglet volt egymással levelezni, és ismerve levelezésük hangnemét és tartalmát, nyilvánvaló, hogy itt Christine-Pauline csak bosszantani akarja a férjét. A froclizás, a meghökkentés Pauline alaptermészetéhez tartozott.

Már az első jelenetben felmerül a kor emancipációra törekvő, helyüket a társadalomban kereső asszonyainak problémája: a férfiak a háziasszonyi munkát nem becsülik eléggé (11. próbajel előtt 6-tal). Ez feltehetően Paulinét is igencsak foglalkoztatta. Viszont a férj is megkapja a magáét a feleségtől: „Du – du – du bist ein Musikant.” (Te, te, te [csak] egy zenész vagy.) Mire a férj: „Weiss schon, also in deinen Augen so etwas Minderwert’ges.” (Tudom, azaz a te szemedben valami alacsonyabbrendű.) (36. és 37. próbajel között.) Pauline és Richard társadalmi különbsége gyakran visszatérő probléma volt házasságukban. Ebben a veszekedési jelenetben a zene egyre sűrűbbé válik, jól leképezve, hogyan lovalja bele magát a feleség a „Du” szó ismétlésével, majd a férj válasza alatt elakad a zene, jelezve, hogy a tekintély nála van.

A következő jelenetben – miután a férj elutazott – a feleség a szobalánnyal társalog. Itt feltűnik egy finom és humoros utalás Pauline antiszemita érzelmeire, mikor azt mondja Christine gúnyosan a férjéről: bizonyára azért utazik annyit, mert zsidó vér csörgedez az ereiben (60. próbajel). Amikor a szobalány erre a férfi „szép foglalkozását” és „hírességét” emlegeti, a feleség kifakad: „Na, ich danke für die Ehre! Dass nachdem Tode noch wildfremde Leute aus purer Neugier urteilen, ob sich die Gemahlin ihrerandren besseren Hälfte würdig erwiesen hat. Mein Mann hat seinem Herrn Biographen ausdrücklich verbieten müssen, meiner zu erwähnen, man muss doch noch das Recht haben, Privatperson bleiben zu dürfen.” (Nahát, köszönöm a megtiszteltetést! Hogy a halálom után vadidegen emberek pusztán kíváncsiságból megítélik, hogy a feleség méltó volt-e a jobbik feléhez. A férjemnek meg kellett tiltania az életrajzírójának, hogy megemlítsen engem, az embernek csak kell, hogy joga legyen magánembernek maradhatni.) (63. próbajel.) Íme, a mondat, amelyet – jobb híján – annak magyarázatként szokás idézni, miért áll rendelkezésre olyan kevés forrás Pauline Strauss életéről. Persze ennek a mondatnak erősen ironikus színezetet kölcsönöz az a tény, hogy egy olyan operában hangzik el, amely éppenséggel a Strauss-házaspár magánéletéről szól. A „bessere Hälfte” kifejezés pedig utalás a Strausst enyhén szólva nem kedvelő Eduard Hanslickra, aki az énekesnő Paulinét nevezte egy alkalommal Strauss jobbik felének.

És ezen a ponton lép be először a fiú, Bubi – mire a módosítójelek eltűnnek, a zene játékos, egyszerűvé válik, Christine pedig kisimul. Egyértelmű zenei megfogalmazása ez Pauline elemi imádatának fia iránt.

A darabban szép sorban tovább követhetjük a házaspár életének meglepő őszinteséggel ábrázolt problémáit. Miért nem kíséri el férjét a feleség az utazásokra? A válasz: „[...] ich gehöre nicht zu diesen leichtsinnigen Weibern, die nur ihre Kleider und Hüte spazierentragen und zu Hause alles liegen und stehen lassen” (én nem vagyok egy olyan könnyelmű asszony, aki csak a ruháját és a kalapját sétáltatja, otthon meg sem törődik) (77. próbajel előtt). Otthon kell lennie a gyerek és a háztartás miatt. „Ich bin immer allein, entweder ist er auf Reisen oder, wenn er zu Hause – in Gedanken und bei der Arbeit” – panaszozza a szobalánynak (Mindig egyedül vagyok. Vagy utazik, vagy ha otthon van – a gondolataiba merül és dolgozik.) (82. próbajelnél.) Önkritika Strauss részéről?

Amikor a szobalány azzal igyekszik csitítani a nagyságos asszonyt, hogy az úr milyen jó és engedelmes, az megint kifakad: „Diese ew’ge Güte und Nachgiebigkeit – das ist es ja, was mich so rasend macht. Wenn er nur mal richtig grob und brutal wäre, wie ein richtiger Mann [...]” (Ez az örökös jóság és engedelmesység – ez az, ami annyira megőrjít. Ha csak egyszer igazán durva és brutális volna, mint egy igazi férfi...) (89. próbajel előtt). De nem, ő mindig képes megőrizni az önuralmát, mindig tud viselkedni. „Da werde ich immer wütender, finde nicht die richtigen Worte – da gibt’s dann diese scheusslichen Szenen.” (Erre én egyre dühösebb leszek, nem találok a megfelelő szavakat – és aztán jönnek ezek a szörnyű jelenetek.) Ez mintha Pauline hírhedt dühkitöréseinek „anatómiai” leírása volna. Ezen a ponton, mint annyiszor, amikor valamilyen fontos kijelentés, konklúzió hangzik el, a zenekar elhallgat, az énekszólam pedig egyetlen hangon recitál. „Ach, Anna, ich bin recht unglücklich!” (Ah, Anna, olyan boldogtalan vagyok!) – konstatálja a feleség.

Ekkor azonban csörög a telefon, Frau Huss hívja Christinét szánkozni. A feleség erre egy pillanat alatt kivirul, felvillanyozódik – a Paulinére jellemző szélsőséges hangulatváltás lefestése. Szánkozás közben a feleség megismerkedik Lummer báróval, aki finoman, de határozottan elkezd neki udvarolni, de – mint hamarosan gyanússá válik – csak azért, hogy pénzt csikarjon ki az asszonyból. Strauss itt a felesége hűségének állít emléket, és annak, hogy bár otthon folyton folyvást zsörtölődik vele, a kívüllág előtt a legnagyobb elismeréssel és büszkeséggel beszél férjéről. A következő jelenetben egy újabb humoros utalás történik Pauline tisztaságmániájára.

Ekkor jön a tragikus konfliktus. Levelet hoz a postás Mieke Maier kisasszonytól, mire Christine féltékenységi rohamban tör ki. A zene – „stürmisch bewegt” (viharos tempóban),

néhol az énekszólamban sikoltozó hangokkal – hüen festi le Pauline hisztérikus reakcióját. A konklúzió elhangzásakor a zenekar ismét kiszáll, Christine pedig az egész szólamának legmagasabb hangján kiáltja dühödten: „Ich habe es längst geahnt.” (Már régen sejtettem.) Majd mintha megijedt volna saját szavaitól, két oktávot lép le.

Az első felvonás egy gyönyörű zenekari közjátékot követő szomorú jelenettel végződik. Christine válni akar, fiával el akar költözni otthonról. Csodálatos énekelnivalót, gyönyörű lírai szólamot ad Strauss Christinének. Hosszú magas hangok, lefelé vezető dallamívek érzékeltetik a feleség mély bánatát.

A második felvonás kezdetén Storch-Strauss kártyapartnerei (Strauss szenvedélyes skatjátékos volt) beszélgetnek a karmester feleségéről. A beszélgetés egyértelmű utalásokat tartalmaz arra nézve, milyen szúrósnak látta a külvilág Paulinét. Ám Robert-Richard védelmébe veszi a feleségét, és kijelenti: „für mich ist sie grade das Richtige [...] was aus mir geworden, danke ich ihr, besonders die Gesundheit! Sie hat mich aufgepulvert.” (számomra ő az igazi [...] ami belőlem lett, azt neki köszönhetem, különösképpen az egészségemet! Ő élénkített fel.) És tovább: „Mir tut das gut, ich muss Leben und Temperament um mich haben. Jeder Mensch hat seine zwei Seiten, der Unterschied ist nur, dass der eine nur das Gute zeigt, das sind die Menschen mit der angenehmen Fläche. Während sie, – sie ist eine von den ganz zarten, schamhaften Naturen mit rauher Schale [...]. Ein Igel, nach aussen mit Stacheln gepanzert.” (Nekem így jó, kell, hogy élet és temperamentum legyen körülöttem. Minden embernek két oldala van, a különbség csak az, hogy az egyik csak a jó oldalát mutatja, ezek a kellemes felszínű emberek. Míg ő, – ő egyike az egészen gyengéd, szemérmes természeteknek, de érdes héjjal [...]. Egy sündisznó, kifelé tüskékkel felfegyverkezve.)

Ebben a pillanatban (27. próbajel) Robert táviratot kap feleségétől, melyből megtudja: az asszony válni akar. A férfi semmit sem ért, teljesen összetörik annak a lehetőségétől, hogy elvesztheti az asszonyt. De ugyanez történik Christinével is. Amikor viszont felcsillan a remény, hogy talán csak tévedés történt, a zene puhává válik, ő pedig bizakodóvá. Nem véletlen, hogy Strauss a helyzet megoldását Anna, a hűséges szobalány kezébe adja: ő olvassa fel Robert táviratát, ami tisztázza a helyzetet. (Straussék nagyon hosszú időn át szolgáló szobalányát valóban Annának hívták.)

Amint az első felvonás, úgy a második is lírai dallamokba torkollik: ott Christine fájdalmának ad hangot a zene, itt pedig a házasság egymás iránti összetett, kavargó érzelmeinek, amelyek végül a helyükre kerülnek, kisimulnak. Az utolsó jelenet a férj és a feleség egymás iránti egészen mély kötődéséről tanúskodik: Feleség: „Warst du sehr böse

auf mich?” (Nagyon mérges voltál rám?). Férj: „Das glaube ich, und du?” (Meghiszem azt, és te?). Feleség: „Alles war ausgelöscht, erstorben.” (Minden eltörlődött, kihalt.). Férj: „[...] ich lebte bereits drei Tage in allen Schrecken des Junggesellendaseins, die meine Phantasie mir nur ersinnen konnte.” ([...] három napig az agglegénylét olyan rettenetében éltem, amit csak a fantáziám képes volt kitalálni).

Ironikus, ahogy a férj a báróról kérdezzeti az asszonyt: Ugye nagyon kedves volt? Mindig volt rád ideje! Bámulatos volt minden sportágban? Előkelő család? Jó társalgó? De az asszony elismeri: „Na, eigentlich nicht – ein bisschen langweilig.” (Hát éppen nem – kissé unalmas.) És még egy jót sem lehetett vele veszekedni. Mire a férj: „Zum Streiten taugen also wohl nur Ehemänner?” (Veszekedni ugyebár csak férjekkel lehet?). A feleség válasza: „Nun ja, Menschen, die man genau kennt, sonst hat man ja keinen int’ressanten Stoff: es macht auch gar keinen Spass!” (Nos igen, olyanokkal, akiket az ember jól ismer, máskülönben nem érdekes a dolog, és nem is szórakoztató!)

Az opera befejezése az idősödő házaspár gyönyörű, kölcsönös szerelmi vallomása és bocsánatkérése. „Du bist mein schöner, reiner, prachtvoller Mann! Ich liebe dich allein und immer und ewig” – vallja meg a feleség. (Te vagy az én szép, tiszta, nagyszerű férjem! Téged szeretlek egyedül és mindig és örökké.) És végül megállapítja: „Gelt, mein lieber Robert, – das nennt man doch wahrhaftig eine glückliche Ehe?” (Ugye, drága Robertem, – ezt nevezik igazából boldog házasságnak?)

Függelék

Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar » Generalintendanz
des Deutschen Nationaltheaters und der Staatskapelle Weimar

Nr: 2103

Blatt: 198

https://archive.thulb.uni-jena.de/staatsarchive/receive/ThHStAW_archivesource_00002147

Nutzungsbedingungen

Die Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek (ThULB) und ihre Partner bieten im Rahmen von UrMEL den Zugang zu digitalisierten Dokumenten. Diese Dienste dienen wissenschaftlichen Zwecken und unterliegen dem Schutz des Urheberrechts. Die Systeme in UrMEL sind geschützte Datenbanken im Sinne von §§ 87a ff. UrhG. Die darin veröffentlichten Dokumente aller Art sind das geistige Eigentum des jeweiligen Urhebers. Es bestehen Leistungsschutzrechte. Eine gewerbliche Nutzung der Digitalisate ist ohne die Zustimmung der Rechteinhaber ausgeschlossen.

Jede vom Urheberrecht nicht zugelassene Verwertung ist untersagt. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Bearbeitung, Übersetzung, Einspeicherung, Verarbeitung bzw. Wiedergabe von Inhalten in andere Datenbanken oder in elektronischen und anderen Medien, soweit nichts anderes ausdrücklich schriftlich vereinbart ist. Wenn Sie Materialien zitieren, geben Sie bitte die Quelle an.

Mit dem Gebrauch von UrMEL und der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.



1989
Weimar.

Großherzogl. Hof-Theater.

Donnerstag den 10. Mai 1894.

Mit aufgehobenem Abonnement,
zum Vortheil des Chorpensionsfonds:

Zum ersten Mal:

Guntram.

In drei Aufzügen.

Dichtung und Musik von Richard Strauß.

In Scene gesetzt von Herrn Regisseur F. Wiedey.

Personen:

Der alte Herzog	Dr. Karl Bucha.
Freihild, seine Tochter	Hrl. de Alina.
Herzog Robert, ihr Gemahl	Dr. Schwarz.
Guntram	Dr. Keller.
Freihilds Söbner	Dr. Wieden.
Der Knecht des Herzogs	Dr. Wiesen.
Ein alter Frau	Hrl. Edel.
Ein alter Mann	Dr. Vog.
Zwei jüngere Männer	Dr. Barth.
..... arme Leute	Dr. Hermann Bucha.
.....	Dr. Kicher.
Drei Burschen	Dr. Schuster.
Ein Bote	Dr. Hennig.
.....	Dr. Hermann Bucha.
.....	Dr. v. Springer.
.....	Dr. Krieger.
.....	Dr. Witsch.
.....	Dr. Weyrauch.

Burschen des Herzogs, Knecht, Bote und Krieger.

Die Handlung spielt in Deutschland um die Mitte des verflochten Jahrhunderts.

Textbücher sind an der Kasse für 80 Pfg. zu haben.

Preise der Plätze wie gewöhnlich.

Vorverkauf und Abgabe der Plätze vormittags von 11-12 und nachmittags von 3-4 Uhr.

Die Kasse wird 6 Uhr geöffnet.

Anfang 7 Uhr, Ende nach 10 Uhr.

Der freie Eintritt ist ohne Ausnahme nicht gestattet.

Verkauft: Hl. Schmitt, Hl. Thiermann, Professor Dr. Wied.

Sonntags den 13. (H. 67.) Krieg im Frieden, Aufzug in drei Aufzügen von H. v. Meyer und Dr. v. Schöcher. (Hl. Schmitt) — Dr. Wied. von Stadtpark in Göttingen als Gast. (Anfang 7 Uhr.)

Weimar.

96

Großherzogl. Hof-Theater.



Sonntag den 7. Januar 1894.
Abonnement A. Nr. 33.
Zum ersten Mal:

Bastien und Bastienne.

Singspiel in einem Aufzuge. Mit neuem Text und Dialog von Max Kalbeck.
Musik von W. A. Mozart (componirt im Jahre 1788).
In Scene gesetzt von Herrn Obertegestaur Professor Freih. Brandt.

Personen:

Bastien	Hr. Schwarz.
Bastienne	Hr. de Wina.
Colas	Hr. Karl Puch.

Darauf:

Hänsel und Gretel.

Märchenspiel in zwei Akten und drei Bildern von Adelheid Wette.
Musik von Engelbert Humperdinck.

Personen:

Peter, Zehntkinder	Hr. Karl Puch.
Gertrud, sein Doll	Hr. Fiedl.
Hänsel } dem Kinde	Hr. de Wina.
Gretel }	Hr. Kasper.
Die Kuchensche	Hr. Fiedl.
Schneewittchen }	Hr. Schuber.
Die vierzehn Engel; Kinder.	

Textbücher zu „Hänsel und Gretel“ sind an der Kasse für 50 Pfg. zu haben.

Preise der Plätze wie gewöhnlich.

Stückverkauf von 3–4 Uhr.

Kassenöffnung 6¹/₂ Uhr. Anfang 7 Uhr, Ende 9¹/₂ Uhr.

Der freie Eintritt ist erst um 7 Uhr gestattet.

Besetzung: Hr. Schmittler, Hr. Puch, Hr. Selzer. Kapellm.: Hr. Schuber.

Donnerstag den 9. (A. 33.) Zum ersten Mal wiederholt: Bastien und Bastienne, Singspiel in einem Aufzuge von W. A. Mozart. (Musik 7 Uhr.) — Mittwoch den 10. Auswärtiges Abonnement A. (Musik: Beethoven's Weimar, Herr Weitz, Heinrich Meier, Bläserkapelle-Weimar) Vorverkauf 7: Bastien und Bastienne, Singspiel in einem Aufzuge von W. A. Mozart. (Musik: Hänsel und Gretel, Märchenspiel in zwei Akten und drei Bildern von E. Humperdinck. (Musik 6 Uhr.) — Donnerstag den 11. (A. 34.) Auswärtiges Abonnement B. (Musik: Mozart-Weimar aus Leiden-Weimar) Vorverkauf 7: Die Verlobung des Pieren zu Genua. (Musik: in drei Aufzügen von G. v. Schiller. (Musik 6 Uhr.) — Donnerstag den 12. (A. 35.) Auswärtiges: Der Weiberhändler, Oper in drei Aufzügen von N. Wagner. (Musik 6 Uhr.)

B e i m a r.



Großherzogl. Hof-Theater.

○ Sonntag den 22. Mai 1892.

Abonnement B. Nr. 67.

Tannhäuser

0100

Der Sängerkrieg ^{über} auf Wartburg.

Oper in drei Aufzügen von Richard Wagner.

Personen:

Hermann, Kurfürst in Thüringen Landesherr Wolftram von Eichenbach Walter von der Vogelweide Walraf Heinrich der Schreiber Meister von Jüterbo Elisabeth, Nichte des Kurfürsten Ernst Ein Girl Thüringische Ritter, Grafen, Gellckere, Gellckere, Edelknechten; Alt- und jüngere Pilger; Erzen: Kainden; Rumpfen; Nachkommen.	Ritter und Sänge	Dr. Gemig. Dr. Keller Dr. Robert. Dr. Gieseler. Dr. Wisch. Dr. v. Spring. Dr. Fuchs. Hr. Streichen. Adel de Alina. Karl. Roßler.
---	-------------------------	---

Textbücher sind an der Kasse für 50 Pf. zu haben.

Reihe der Klänge:

Profeniums-Voge I. Rang	4	Mart —	Hg.	Barten-Voge	2	Mart 60	Pf.
Bartel-Profeniums-Vog	3	"	50 "	Barten-Sperfly	3	"	50 "
Pollan, I. Reihe	3	"	50 "	Barten-Eichfl.	2	"	"
Pollan, übrige Reihen	5	"	"	I. Barten	1	"	50 "
Pollan-Voge	3	"	"	Gallerie-Vog	1	"	80 "
Parkett-Sperfly	3	"	"	Gallerie-Profeniums-Vog	1	"	"
				Gallerie — Markt 70			Pf.

Bilderbericht von 3—4 Mär.

Die Kasse wird 6 Uhr geöffnet.

Anfang 6¹/₂ Abr. Ende 10 Abr.

Der freie Eintritt ist erst 6½ Uhr gestattet

Shurley: Dr. Semata.

[illegible]

1984

Spence, — E. Williams.

Pauline de Ahna válaszlevele Richard Strauss lánykérésére, 1894.március 24. Idézi Marianne Reisinger: „*Und die Schokolade nehmen wir im blauen Salon*”. *Zu Gast bei Pauline und Richard Strauss*. (München: Mary Hahn Verlag, 1999). 18.

Mein lieber Herr Strauss!

Das kommt ja alles wie ein Sturzbad; ich bitte Sie um Gotteswillen, sich nicht so übermäßig zu freuen, Sie wissen selbst am besten, wie viele Fehler ich habe und ich sage Ihnen aufrichtig, es ist mir trotz allem Glücksgefühl, was mich überkommt, manchmal entsetzlich bang. Werde ich Ihnen das sein können, was Sie verlangen und was Sie verdienen? Darf ich nicht zuerst in Hamburg gastieren, um wenigstens voll Stolz meinem verehrten Lehrer auch einen schönen Erfolg aufweisen zu können? Leider wird's aus der Montag-Elisabeth nichts. Überschätzen Sie mich denn nicht und Ihre Eltern und Hanna kennen ja auch meine Laune: ah Gott, und nun soll ich plötzlich ein wahres Muster von Hausfrau werden, damit Sie sich nicht enttäuscht fühlen. Lieber Freund, ich fürchte, es wird scheitern, und je mehr sich alles freut, desto gedrückter wird meine Stimmung. Von Papa ist's nicht hübsch zu ragen, ich machte ihm Sorgen mit meinem Theaterleben; ich verstehe das nicht; bis jetzt ging alles glatt und würde es auch weiter gehen.

Wird dar viele Dirigieren heuer im Sommer Sie nicht überanstrengen? Ach Gott, ich habe soviel Sorgen und Kummer. Haben mich denn Ihre verehrten Eltern lieb und Hanna, wenn sie nur wüßte, wie ich Ihnen von allem abredete. So schnell, lieber Freund, brauchen wir wirklich nicht zu heiraten; wenn sich jedes zuerst-einzelne gewöhnen- könnte, in seinen Beruf alles Glück zu finden: Sie in München und ich in Hamburg; bringen Sie bitte meinen contract mit verzeihen Sie diesen Brief, aber ich bin von zwei Gefühlen - des Glückes und der Angst vor einem neuen Leben - so befangen, daß ich nur halb zurechnungsfähig bin. Bitte lassen Sie mich wenigstens hier noch recht viele Partien singen; das wird mir über manches hinweghelfen. Ich bin ungemein fleißig im Studium der Freihild mit Klatte und Gutheil; das größte Glück ist eben doch unsere Kunst, lieber Freund, vergessen Sie das nicht. Für heute kann ich nicht mehr. Nehmen Sie bitte gar nichts übel. An die teuren Ihrigen die ergebensten Grüße; ich küsse Ihrer verehrten Maman die Hand und bitte alle, Geduld mit mir zu haben.

Leben Sie wohl und werden Sie so glücklich, als Sie es verdienen

Ihre aufrichtige Pauline de Ahna

Richard Strauss-dalok kottái Pauline Strauss-de Ahna hagyatékában. Közli: Gabriella Hanke Knaus: „Neuschöpfung durch Interpretation. Richard Strauss' Eintragungen in die Handexemplare seiner Lieder aus dem Besitz von Pauline Strauss-de Ahna." *Musiktheorie* 11 (1996): 17–30.

- op. 10: *Acht Gedichte aus „Letzte Blätter“ von Hermann von Gilm für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung*
- op. 17/2: *Ständchen* (Adolf Friedrich von Schack)
- op. 19: *Sechs Lieder aus „Lotosblätter von Adolf Friedrich von Schack, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*
- op. 21: *„Schlichte Weisen“ — Fünf Gedichte von Felix Dahn für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*
- op. 26: *Zwei Lieder — Gedichte von Nicolaus Lenau für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*
- op. 27/3: *Heimliche Aufforderung* (John Henry Mackay)
- op. 29/1: *Traum durch die Dämmerung* (Otto Julius Bierbaum)
- op. 29/3: *Nachtgang* (Otto Julius Bierbaum)
- op. 31/1: *Blauer Sommer* (Carl Busse)
- op. 31/3: *Weißer Jasmin* (Carl Busse)
- op. 32/2: *Sehnsucht* (Detlev von Liliencron)
- op. 32/4: *O süßer Mai* (Karl Henckell)
- op. 33/1: *Verführung* (John Henry Mackay)
- op. 33/2: *Gesang der Apollopriesterin* (Emanuel von Bodmann)⁸
- op. 36/2: *Für fünfzehn Pfennige* (Aus *Des Knaben Wunderhorn*)
- op. 37/1: *Glückes genug* (Detlev von Liliencron)
- op. 37/2: *Ich liebe dich* (Detlev von Liliencron)
- op. 37/3: *Meinem Kinde* (Gustav Falke)
- op. 37/6: *Hochzeitlich Lied* (Anton Lindner)
- op. 39/2: *Junghexenlied* (Otto Julius Bierbaum)
- op. 41: *Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte*
- op. 43/1: *An sie* (Friedrich Gottlieb Klopstock)
- op. 43/3: *Die Ulme zu Hirsau* (Ludwig Uhland)
- op. 46/3: *Die sieben Siegel* (Friedrich Rückert)
- op. 46/4: *Morgenrot* (Friedrich Rückert)
- op. 47/2: *Des Dichters Abendgang* (Ludwig Uhland)
- op. 48: *Fünf Lieder — nach Gedichten von Otto Julius Bierbaum und Karl Henckell für eine Singstimme mit Klavierbegleitung componied*³
- op. 49/1: *Waldseligkeit* (Richard Dehmel)
- op. 49/2: *In goldener Fülle* (Paul Remer)
- op. 49/3: *Wiegenliedchen* (Richard Dehmel)
- op. 49/5: *Sie wissen's nicht* (Oscar Panizza)
- op. 49/6: *Junggesellenschwur* (Aus *Des Knaben Wunderhorn*)
- op. 49/7: *Wer lieben will, muß leiden* (Aus *Elsässische Volkslieder* gesammelt von Curt Mündel)
- op. 49/8: *Ach was Kummer, Qual und Schmerzen* (Aus *Elsässische Volkslieder* gesammelt von Curt Mündel)
- op. 56/1: *Gefunden* (Johann Wolfgang von Goethe)
- op. 56/2: *Blindenklage* (Karl Henckell)
- op. 56/4: *Mit deinen blauen Augen* (Heinrich Heine)
- op. 56/5: *Frühlingsfeier* (Heinrich Heine)

Kritika a *Guntram* 1895. november 16-i müncheni előadásáról
Allgemeine Zeitung 97/320 (München, 1895. november 18.)

kein Vorzug sein. In diesem Falle aber war es (für die Auf-
führung) ein Glück. Frau Strauß-de Alna hatte die Freihild
schon in Weimar gesungen. Was war natürlicher, als daß sie
sich für ihren Gatten opferte und die ursprünglich den Damen
Ternina und Moran-Olden zuge dachte Rolle sang und schrie? Das
leptere soll beileibe kein Vorwurf sein: die Freihild kann stellen-
weise nur geschrien werden. Verstehen kann man sie auch da nicht.
Frau Strauß war namentlich nach Seite der Darstellung vorzüglich;
sie hat uns bisher noch durch keine ihrer Leistungen so imponirt
wie durch diese. Den Guntram hat Hr. Vogl zu seinem Heile
abgelehnt, nun sang ihn Hr. Mikorey — mit bewundernswerther
Ausdauer und Aufopferung. Wir wüßten an diesen beiden Haupt-
darstellern überhaupt nicht das Mindeste auszusagen, aber sie thaten
uns so leid, sind ja Tristan und Isolde gegen Guntram und Frei-
hild die reinsten Waisen Kinder. Sehr würdig gab und sang
Hr. Bertram den alten Herzog, dessen Schlußanrede im
zweiten Act musikalisch zu den Lichtpunkten des Werkes ge-
hört; den jungen sang Hr. Bauberg er, er wird zu
seinem Glück bald erschlagen und schmeckt stark nach Theaterbje-
wichtern. Oberregisseur Fuchs gab den Sänger Friedhofs, Hr.
Knote sehr erfreulich den Narren, der ganz närrische Einsätze
hat. Für eine wirkungsvolle Inszenirung war Alles gethan worden,
am Dirigentenpult saß der Dichter-Componist und führte seine
Schaa ren zum Siege, denn ein Sieg mußte es in seinen Augen
sein, da das zahlreiche Publicum es an Beifall, Hervorrufen und
Lorbern für den in jungen Jahren zu Ruf und Namen gekommenen
Landemann nicht fehlen ließ. Wir möchten das „Weh' mir, ich
habe gesiegt!“ nicht gerade in Anwendung bringen, aber einen
bleibenden Sieg bedeutet die Münchener Aufführung so wenig wie
die von Weimar; die Gewähr jedoch bietet sie uns, daß ein so
frühreifes Formtalent, das mit etwa 25 Jahren einen „Guntram“
schreiben kann und das alle Farben der Instrumentation gleich
willig auf seiner Palette hat, wenn sich der Most auch noch so
absurd geberdet, einmal den eigenen, den richtigen Weg zur Höhe
finden kann und wird.

Alfred v. Mensi.

Saint-Saëns' „Danse macabre“, Borodin's „Steppenstizze aus Mittel-Asien“ und ein Capriccio über die „Jota Aragonesa“ von Glinka vervollständigten das orchesterale Programm, die beiden erstgenannten mußten Da Capo gespielt werden. Frau Pauline Strauß-de Ahna aus München vertrat den vocalen Theil des Abends. Sie hat uns in einer nachcomponirten Arie mit obligater Violine aus Mozart's „Idomeneus“, wo sich in der technischen Ausbildung ihres Organs mancherlei Mängel bemerkbar machten, weniger zugesagt als in den Liedern ihres Gatten, die sie stimmungsvoll und warm empfunden zum Vortrag brachte. Auch die Rappoldi-Grüzmacher-Kammermusikabende sind vor einigen Tagen zu Ende geführt worden. Im Mittelpunkt des Interesses der Hörer stand Draeske's zweites Streichquartett in Emoll, das vorzüglich gespielt, lebhaften Beifall erntete. Wenig Erfolg hatte dagegen ein als Novität gebotenes Esdur-Claviertrio von Henri Reber, aber hohen Genuß erweckte am Schluß die Ausführung des Schumann'schen Clavierquintetts mit Frau Rappoldi, die auch den Clavierpart im Reber'schen Trio übernommen hatte. Von der Bußtags-Aufführung in der Dreikönigskirche, Mendelssohn's „Paulus“, haben wir nachträglich noch zu sagen, daß der Chor der unter Herrn von Baßner's Leitung vereinten drei Singakademien sich im Allgemeinen recht tüchtig benahm und daß von den Solisten namentlich Frau Wittich und Herr Perron sehr Befriedigendes leisteten. Frau Ricklaß-Kempner, die im letzten Philharmonischen Concert so erfolgreiche Gesangssolistin, gab einen eigenen sehr genussreichen Liederabend, desgleichen auch Frau Amalie Joachim. Auch ein bis dato hier noch nicht gehörter Pianist, Herr August Stradal, concertirte selbstständig, er zeichnete sich hauptsächlich als Liszt-Spieler aus und wurde auch in dieser Eigenschaft vom Publicum auf das Lebhafteste applaudirt. — Im Hoftheater hatten wir zwei interessante Reprisen: Donizetti's „Lucia“ mit Fräulein Wedekind in der Titelrolle und Gounod's „Romeo und Julie“ mit Fräulein Teleky und Herrn Anthes als Liebespaar. Sehr guten Eindruck hinterließ das Gastspiel des vom Lübecker Stadttheater kommenden Heldentenors Herrn Forchhammer. Er sang den „Lannhäuser“ und „Lohengrin“, und wenn nicht Alles trügt, hat unsere Hofbühne in dem jungen stimmbegabten und intelligenten Sänger die geeignete Zukunftskraft für das wichtige Fach der Heldenpartien ausfindig gemacht.

(Viederabend Richard und Pauline Strauß.)
Es braucht wohl nicht erst gesagt zu werden, welch hervorragendes künstlerisches Ereignis es ist, daß unsere Stadt in diesen Tagen den Besuch des großen Componisten Richard Strauß empfängt. Daß Strauß heute eine, ja die führende Persönlichkeit auf dem Gebiete der deutschen Musik ist, weiß jedermann. In den letzten Jahren hat man endlich auch in Graz seine großen Orchesterwerke mit geringen Ausnahmen kennen und würdigen gelernt: seinen „Zill Eulenspiegel“, „Zarathustra“, „Don Juan“, „Tod und Verklärung“. Diesmal kommt er uns als *Lyriker*, und zwar in Begleitung seiner als Sängerin bekannten und geschätzten Gemahlin, geb. de Ahna, die am 20. d. M. im Stephaniensaal eine ausgezeichnete Auswahl der schönsten, wertvollsten und meist gesungenen *Lieder und Gesänge* des berühmten Tondichters vortragen wird, wobei sie dieser am Flügel selbst begleiten wird. Strauß, der bekanntlich auch auf dem Gebiete des Liedes in der ersten Reihe der Componisten der Gegenwart steht, ist überdies einer der vorzüglichsten Gesangsbegleiter. Es steht zu erwarten, daß diesem erlesenen Genuße, den uns Herr Hofmusikalienhändler Tandler vermittelt, kein Grazer Musikfreund ferne bleiben wird.

Dr. Wilhelm Kienzl.

überall zu hören und zu singen nicht müde wird, ins Programm aufnahm, dem er allerdings auch einige weniger bekannte hinzufügte. Die ersteren fanden natürlich auch den weitaus stärksten Beifall, und drei von ihnen mußten sogar wiederholt werden. Wie edel Strauß den Volkston trifft, bezeugte das innige, schlichte Lied „Ach Lieb', ich muß nun scheiden“. Den größten Gegensatz dazu bildet das bereits erwähnte „Jung Hegenlied“, das im meisterhaften Vortrage der Gattin des Componisten zündend wirkte. Frau Pauline Strauß-de Ahna (den Bayreuther Pilgern von 1892 durch ihre mustergiltige Elisabeth im „Tannhäuser“ bekannt) ist eine hochachtbare Künstlerin, die über ein so vollendetes gesangliches Können verfügt, daß sie damit selbst eine merkliche Indisposition, die bei den größtentheils hoch liegenden und schwer zu intonierenden Liedern ihres Gatten geradezu gefährlich hätte werden können, erfolgreich besiegte. Besonders hervorgehoben zu werden verdient ihr schönes *mezza voce*, ihr ruhiges Ausspinnen des Tones und ihre tadellose Aussprache. Ihr Temperament scheint mehr auf das Zarte und Liebliche als auf das Leidenschaftliche, Aufwühlende gestimmt. Deshalb gelangen ihr auch am besten: das „Ständchen“, „All meine Gedanken“, „Traum durch die Dämmerung“, „Jung Hegenlied“, „Ein Obdach“, „Ich schwebe“, „Freundliche Vision“. Schade, daß so viele Männerlieder darunter waren. Daß Richard Strauß auch ein Meister im Begleiten ist, wird jeder zugeben, der dieses seltenen Genußes theilhaftig geworden. Sein Anschlag ist von bezauberndem Dufte und — musikalisch ist Strauß ja immerhin auch ein wenig! Dadurch entstand ein musterhaftes eheliches Zusammenwirken. Die brausenden Ovationen für den berühmten Meister wollten schier kein Ende nehmen.

Dr. Wilh. Kienzl.

Brünn (Mähren). Der Männergesangsverein veranstaltete am 22./3., Abends, im großen Festsaale des Deutschen Hauses bei Mitwirkung der Frau Pauline Strauß-de Ahna aus Berlin unter Leitung des Vereins-Chormeisters, Musik-Directors Otto Kitzler, eine concertmäßige Aufführung, wobei Richard Strauß die Clavierbegleitung zu sämtlichen Liedern und die Leitung seines Chores besorgte. Der Vortragsplan lautete: Reinick: „Dem Vaterlande“, Chor mit Orchesterbegleitung von Hugo Wolf. In vierhändiger Bearbeitung von Rich. Widenhauser. Lieder von Richard Strauß, vorgetragen von Frau Pauline Strauß-de Ahna: Henckell: „Ich trage meine Minne“. Mackay: „Morgen“. Demel: „Wiegenlied“. „Frühlingsnäh“, Chor von Conradin Kreutzer. (Letzte Aufführung am 22./4. 1883.) „Altenglische Ballade“, Chor von F. Debois. (Neu, Handschrift.) Stieler: „Eine Winternacht“, Chor von Hugo Hutter. Lieder von Richard Strauß, vorgetragen von Frau Pauline Strauß-de Ahna. Ant. Aug. Raaff: „Zwei Herzen voll Treue“, Chor von Camillo Horn. Evers: „Jugend“, Chor von Ludwig Thuille. S. Dach: „Brauttanz“, Chor von Richard Strauß. Lieder von Richard Strauß, vorgetragen von Frau Pauline Strauß-de Ahna.

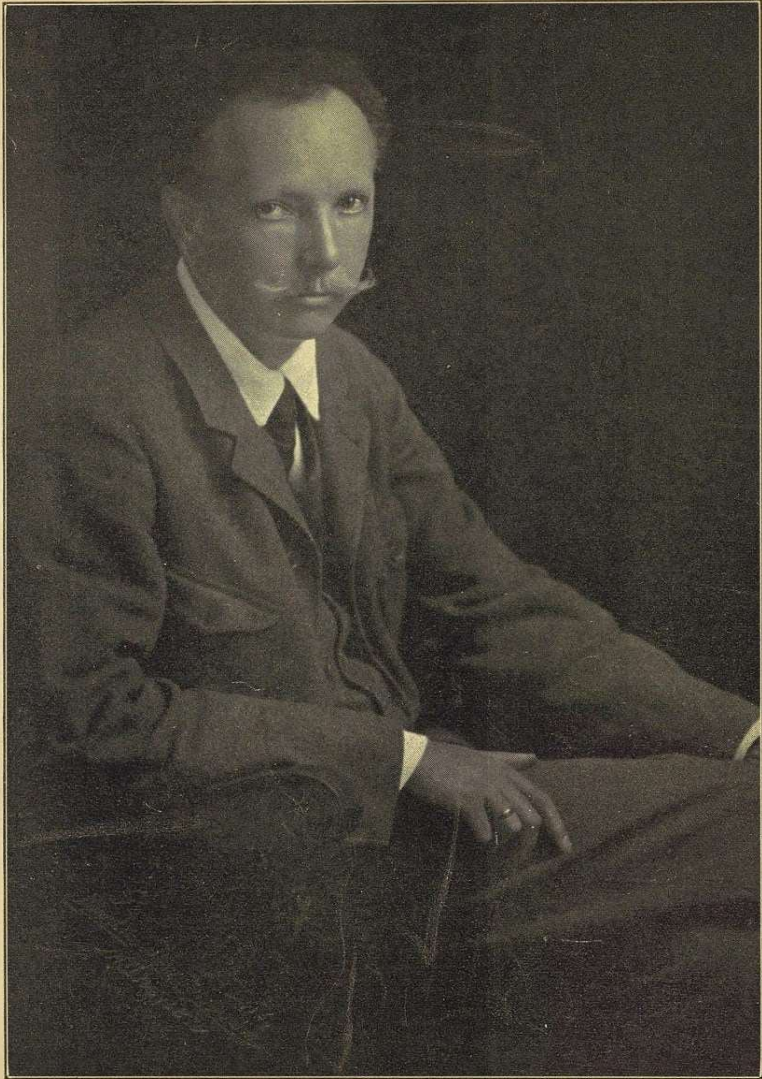
Billi Am 19./2. fand die Hauptversammlung des Männergesangsvereines statt. Im letzten Vereinsjahre fanden 4 Liedertafeln statt. Für dass neue Vereinsjahr wurde Karl Teppe zum Vorstand, zum Chormeister R. Markhel gewählt. In der Versammlung wurde der Beschluß gefaßt, den Wiedereintritt des Vereines beim Steirischen Sängerbunde anzumelden.

Az USA-turné első koncertjének plakátja (1904. március 1., New York)

30

SPECIAL ANNOUNCEMENT

Carnegie Hall. Tuesday Afternoon, March 1st
at three o'clock



A black and white portrait of Richard Strauss, a man with a mustache, wearing a dark suit and a white shirt with a dark tie. He is seated and looking slightly to the right of the camera.

ONLY
Richard Strauss Recital

IN CONJUNCTION WITH

Mme. Pauline Strauss de Ahna
(SOPRANO)
(FIRST APPEARANCE IN AMERICA)

Tennyson's Melodramatic Poem, "ENOCH ARDEN"
Mr. David Bispham, Reader & **DR. RICHARD STRAUSS at the Piano**

MANAGEMENT - - - - HENRY WOLFSOHN
Steinway Piano Used

Az 1904. március 10-i clevelandi koncert plakátja és programja

UNDER THE AUSPICES OF
THE FORTNIGHTLY MUSICAL CLUB.

Dr. Richard Strauss in Cleveland

He conducts the Pittsburgh Orchestra of 70 players
on March 10, 1904, at Gray's Armory.
Mme. Strauss-de Ahna, Soprano, will be the soloist.




DR. RICHARD STRAUSS.

MME. STRAUSS-DE AHNA.

It is not too much to say that the coming of Richard Strauss to Cleveland to conduct the Pittsburgh Orchestra at Gray's Armory on March 10, 1904, constitutes the most important musical event of the present season, and in many respects we have had nothing in our musical life to compare with it in artistic value.

Richard Strauss stands before the world to-day as the most consummate master of the orchestra: a man who in the field of strictly instrumental music has done what Richard Wagner did for the musical stage. Strauss is less than forty years old, and has never been in the United States. In the last ten years, his "Tone Poems" have been played in every concert hall of importance in the musical world, and even ambitious societies in Calcutta and Japan have felt it a responsibility to present the works of this great innovator. He demands an augmented orchestra and the concerts in Cleveland will be given with every detail required by the composer.

"Strauss fingers his Orchestra with a wizard-like touch. A wave of the baton, and the soul of each instrument responds. Strauss' astounding faculty and his intuition for novel orchestral effects are due to his intimate knowledge of the individuality of every instrument, for he has studied them all. Therefore, while he has given new technical difficulties to every instrument in the orchestra, of none has he asked the impossible. He requires his string orchestra to climb an octave higher than Beethoven dared score. But he does this not to be bizarre, but to produce weird and beautiful effects on the strings, their increased register enabling him to divide and sub-divide them into numerous groups, so that he can combine many themes and add greatly to the richness of tone.

In addition to his fame as a composer, he is noted as a conductor. In fact, he is that unknown thing here, a 'star' conductor, receiving invitations to conduct concerts in many cities, including Brussels, Moscow, Amsterdam, Barcelona, Madrid, London and Paris."

Program for March 10, 1904. *Cleveland*

Last of the third season of Symphony Orchestra Concerts under the auspices of The Fortnightly Musical Club.

DR. RICHARD STRAUSS, Conductor.
MME. STRAUSS-DE AHNA, Soprano Soloist.

Symphony No. 7, in A Major,
Poco Sostenuto: Vivace.
Allegretto.
Presto.
Allegro con brio.

Songs with Orchestra:
a. "Das Rosenband,"
b. Morgen,
c. Cécile,

Tone Poem, "Till Eulenspiegel's Merry Pranks,"

Intermission.

Songs with Piano:
a. Ein Oedach,
b. Traum durch die Dämmerung,
c. "Ständchen."

Tone Poem, "Tod und Verklärung," ("Death and Apotheosis,")

Beethoven

Strauss

Strauss

Strauss

Seat sale at Burrows' Bros. Co., March 7, 8, 9 and 10. Prices: \$1.00, \$1.50 and \$2.00.

OVER.

*** Viertes philharmonisches Konzert in Teplitz.**
Am 27. Jänner wird das vierte philharmonische Konzert mit nachstehendem Programme veranstaltet:
1. „Don Juan“, symphonische Dichtung. 2. Lieder mit Orchesterbegleitung: a) Das Rosenband, b) Morgen, c) Cäcilie. 3. Sonate für Violine und Klavier, op. 18. 4. Lieder mit Klavierbegleitung: a) Ein Obdach, b) Traum durch die Dämmerung, c) Heimliche Aufforderung. 5. „Tod und Verklärung“, symphonische Dichtung. Sämtlich: zum Vortrage gelangenden Piecen sind Kompositionen von Richard Strauß, dessen Gattin, die Konzertsängerin Pauline Strauß-de Ahna, als Solistin auftritt. Das Violinkonzert spielt der Hofkonzertmeister Bernhard Dessau. Nach der Zusammenstellung des Programmes zu schließen, soll sich das Konzert zu einem Richard Strauß-Abend gestalten. Der Hofkapellmeister Hr. Richard Strauß wohnt der Aufführung seiner Kompositionen bei.

Bibliográfia

- „Ahna Pauline de”. In: *Operissimo*.
<https://web.operissimo.com/triboni/exec?method=com.operissimo.artist.webDisplay&xsl=webDisplay&id=ffcyoieagxaaaabawgw> (utolsó megtekintés: 2022.02.15.).
- ANNO – *AustriaN Newspapers Online*. <http://anno.onb.ac.at/> (utolsó megtekintés: 2022.06.03.).
- Batta András: *Richard Strauss*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1984.
- Bie, Oscar: *Das deutsche Lied*. Berlin: S. Fischer Verlag, 1926.
- Borchard, Beatrix: *Stimme und Geige: Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*. Wien: Böhlau Verlag, 2005.
- Boyden, Matthew: *Richard Strauss*. Ford. Borbás Mária. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004.
- Deppisch, Walter: *Richard Strauss*. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1977.
- Ehrlich, A. – Payne, Albert – Ehrlich, Heinrich: *Berühmte Geiger der Vergangenheit und Gegenwart*. Leipzig: A. H. Payne, 1893.
- Eisenberg, Ludwig: „De Ahna, Pauline”. In: uő: *Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert*. Leipzig: Paul List, 1903. 17.
- Fábián Imre: *Richard Strauss*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1962.
- Focht, Josef (hg.): *Bayerisches Musiker-Lexikon Online*. <http://www.bmlo.lmu.de/> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. október 13.).
- Forbes, Elizabeth: „De Ahna(-Strauss), Pauline.” In: *The New Grove Dictionary of Opera*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O901200> (utolsó megtekintés: 2022. május 25.).
- Gilliam, Bryan – Youmans, Charles: „Strauss, Richard (Georg).” In: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40117> (utolsó megtekintés: 2022. május 25.).
- Giroud, Francoise: *Alma Mahler out l’art d’être aimée*. Paris: Pocket, 1988. Magyarul: *Alma Mahler avagy a hódítás művészete*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2001.
- Grasberger, Franz – Strauss, Franz – Strauss, Alice: *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*. Tutzing: Hans Schneider Verlag, 1967.
- Hamburger Klára: „Franz Liszts Briefe an Emilie Merian-Genast.” *Studia Musicologica* 49/2 (2008): 143–192.
- Hanke Knaus, Gabriella: „Neuschöpfung durch Interpretation. Richard Strauss’ Eintragungen in die Handexemplare seiner Lieder aus dem Besitz von Pauline Strauss-de Ahna.” *Musiktheorie* 11 (1996): 17–30.
- Hey, Julius: *Deutscher Gesangs-Unterricht. Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags*. 3 kötet. Mainz: K.n., 1884, 1885, 1886.
- : *Richard Wagner als Vortragsmeister. Erinnerungen*. Hg. Hans Hey. H.n.: K.n., 1911.
- Hottmann, Katharina: *Bühne und Ehe. Pauline Strauss-de Ahna*. Kézirat, kiadás alatt.

- : „Richard Strauss.” In: *Musik und Gender im Internet*. https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000802.jsessionid=84CB25A98CAD834D56A19832F28997A9?lang=de (utolsó megtekintés: 2022. május 25.).
- Hottmann, Katharina – Werley, Matthew: „Pauline De Ahna.” In: Morten Kristiansen, Joseph E. Jones (ed.): *Richard Strauss in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. 20–29. doi:10.1017/9781108379939.005.
- Jefferson, Alan: *The Lieder of Richard Strauss*. London: Cassell, 1971.
- Koch-Kanz, Swantje: „Pauline Strauss.” *Fembio. Frauen-Biografieforschung*. <http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/pauline-strauss/> (utolsó megtekintés: 2022. május 25.).
- Krause, Ernst: *Richard Strauss. Gestalt und Werk*. Leipzig: Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1956.
- Kravitt, Edward F.: *Das Lied. Spiegel der Spätromantik*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2004.
- Kutsch, Karl Josef – Riemens, Leo (szerk.): *Großes Sängerlexikon*. 4., erweiterte und aktualisierte Auflage. Berlin: Walter de Gruyter, 2004.
- Lehman, Lilli: *Meine Gesangkunst*. Berlin: Verlag der Zukunft, 1902.
- Kürschner, Joseph: „De Ahna, Eleonore”. In: *Allgemeine Deutsche Biographie* 4. H.n.: K.n., 1876. 790. <https://www.deutsche-biographie.de/pnd134086058.html#adbcontent> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. október 13.).
- Lütteken, Laurenz: *Strauss*. New York: Oxford University Press, 2019.
- Mahler-Werfel, Alma: *Mein Leben*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1960.
- Orel, Alfred: „Richard Strauss als Begleiter seiner Lieder. Eine Erinnerung.” *Schweizerische Musikzeitung* 92/1 (1952): 12sköv.
- Ott, Alfons: „Frauengestalten im Werk von Richard Strauss.” *Mitteilungen der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft* 43 (1964): 2–9., 16–19.
- Pernpeintner, Andreas: „Lieder mit Klavierbegleitung op. 31 bis op. 43. Kritischer Bericht”. <http://www.richard-strauss-ausgabe.de/band/?volume=b38514&chapter=kb#div-452> (utolsó megtekintés: 2022. május 25.).
- Petersen, Barbara A.: *Ton und Wort. Die Lieder von Richard Strauss*. Pfaffenhofen: W. Ludwig Verlag, 1986.
- Reissinger, Marianne: „Und die Schokolade nehmen wir im blauen Salon.” *Zu Gast bei Pauline und Richard Strauss*. München: Mary Hahn Verlag, 1999.
- Reitterer, Hubert: „Schimon, Adolf.” In: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*. Band 10. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1994.
- Rieschel, Hans-Peter: *Komponisten und ihre Frauen*. Düsseldorf: Droste Verlag, 1994.
- „Richard Strauss Remembered”. In: *Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=O0ImK5CpSmo&t=2818s> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. október 13.).
- Roth, Ernst: *Musik als Kunst und Wahrheit*. Zürich: Atlantis Verlag, 1966.
- Schlötterer, Reinhold: *Die Texte der Lieder von Richard Strauss. Kritische Ausgabe*. Pfaffenhofen: W. Ludwig Verlag, 1988.

- Schmidt-Neusatz, Helga: „Pauline Strauss-De Ahna: Weg und Wirkung als Sängerin.” *Richard Strauss Blätter* Neue Folge 44 (2000), 3–45.
- Schmitt, Friedrich: *Große Gesangsschule für Deutschland*. München: K.n., 1854, 2/1864.
- Schuch, Willi: *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864-1898*. Zürich: Atlantis, 1976.
- Steinitzer, Max: *Richard Strauss*. Berlin: Schuster & Loeffler, 1911.
- Strauss, Richard: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Hg. von Willi Schuh. 2., erweiterte Ausgabe. Zürich: Atlantis, 1957.
- : *Briefe an die Eltern. 1882–1906*. Hg. von Willi Schuh. Zürich: Atlantis, 1954.
- : *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. Szerk. Ernst Krause. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980.
- : *Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter*. Membran Music, é.n. 232597.
- : *Lieder mit Klavierbegleitung op. 10 bis op. 29*. Hg. von Andreas Pernpeintner. Wien: Verlag Dr. Richard Strauss, 2016.
- : *Lieder mit Klavierbegleitung op. 31 bis op. 43*. Hg. von Andreas Pernpeintner. Wien: Verlag Dr. Richard Strauss, 2018.
- : *Lieder mit Klavierbegleitung op. 46 bis op. 56*. Hg. von Andreas Pernpeintner. Wien: Verlag Dr. Richard Strauss, 2020.
- : „Vorwort.” In uő: *Intermezzo op. 72. Vollständiger Klavierauszug mit Text*. Berlin: Adolph Fürstner, cop. 1924. Oldalszám nélkül.
- Walker, Alan: *Hans von Bülow*. Ford. Fejérvári Boldizsár. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018.
- Werbeck, Walter: *Richard Strauss Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag, 2014.
- Wilhelm, Kurt: „Biografie”. In: *Richard Strauss*.
<http://www.richardstrauss.at/biographie.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. május 25.).
- : „Erinnerungen”. In: *Richard Strauss*.
<http://www.richardstrauss.at/erinnerungen.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. május 25.).
- : „Strauss und die Familie”. In: *Richard Strauss*.
<http://www.richardstrauss.at/strauss-und-die-familie.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. október 13.).
- Winter, Peter von: *Vollständige Singschule*. Mainz: K.n., 1824, 2/1874.
- Wolf, Christian – May, Jürgen: *Bei Richard Strauss in Garmisch-Partenkirchen*. München: Prestel, 2008.
- Würz, Anton – Gmeinwieser, Siegfried: „Rheinberger, Joseph (Gabriel)”. In: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23317> (utolsó megtekintés: 2022. május 25.).
- Zehnter Jahresbericht der K. Musikschule in München. Veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1883/84*. München: K.n., 1884.