

BEVEZETÉS:

HEINE HATÁSA A 19. SZÁZAD DALSZERZŐIRE

Heine fiatalkori verseinek irodalmi és zenei hatása

Heinrich Heine kötete, az 1827-ben publikált *Buch der Lieder*, megjelenése után nem sokkal világhírű lett. Ennek alapvető oka a korszellem kettősségét jellemző, egyszerre romantikus és deromantizáló hangulatvilág kifejezése: a szerelmi csalódás, a múltbeli és egzotikus világok iránti vágy, illetve a mindezt leleplező ironia egyidejű ábrázolása.

Mint irodalomtörténetében Babits Mihály rámutat, a heinei érzelmesség és ironia egyaránt a romantikából származik, de Heine esetében utóbbi már bomlasztó jellegű.¹ A költő az ellentétes érzelmek néhány versszakba sűrítésével olyan atmoszférát teremt, mely a kor érzelmvilágát minden más műfajnál jobban meg tudja jeleníteni.

„A *Buch der Lieder* az egyensúly legvégső pontján áll. Ez teszi különös varázsát. Heine igazi világa [...] a rövid dalokban tárul ki. [...] Az ébredő gúny csak arra való itt, hogy még jobban izgassa [...] a vágyat és nosztalgiát. Mint ahogy a vers apró pongyolaságai csak arra jók, hogy még élvezetesebbé tegyék a népi melódiák fülbemászóan édes zeneiségét. És a romantikában oly szokatlanul zárt, művészi tömör verskonstrukció csak arra, hogy szorító korlátaival a kiáradt érzelmek [...] erejét növelje.”²

A szentimentális vágyak és torzképek egyidejű ábrázolása nem lett volna elegendő a *Buch der Lieder* páratlan népszerűséghez, ha nem társul mindehhez a jellegzetes népdalhangvétel, mely – egyszerűsége, a felesleges pátosz és ünnepélyesség kerülése miatt – érthetővé vált a kevésbé iskolázottak számára, ugyanakkor elismerésre talált a művészvilágban is.

1. Babits Mihály, *Az európai irodalom története* (Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó, 1979), 334.

2. uo.

Turóczi-Trostler József szerint a *Buch der Lieder* sikerének titka a versek petrarcai természetességében és Heine szókimondásában is rejlik.

„ [Heine] van olyan merész, hogy feltárja legszemélyibb vágyakozásait és csalódásait, szeretetét és gyűlöletét, olyan leplezetlenül s olyan mértékben, mint előtte senki [...]. S teszi mindezt anélkül, hogy őszintesége művészietlen naturalizmussá [...] fajulna.”³

Heine fiataalkori verseinek a század zeneszerzőire gyakorolt hatása a közéleti és irodalmi népszerűséghez hasonlítható. Günter Metzner *Heine in der Musik* című munkájában háromezret jóval meghaladó *Buch der Lieder*-megzenésítést gyűjtött össze a 19. századból, míg a költő későbbi alkotásaira írt zeneművek száma a tanulmány szerint ennek felét sem éri el.⁴ A versek közül a „Du bist wie eine Blume”, kilencszáznál több feldolgozásával, szinte érzelmi szimbólummá vált, de figyelemre méltó az „Ein Fichtenbaum steht einsam” ötszázhoz közelítő és az „Ich hab‘ im Traum geweinet” csaknem négyszáz megzenésítése is.⁵

Heine költeményei a nagyszámú fordítás révén Észak-, Kelet- és Dél-Európa, illetve – a francia, angol és spanyol szövegeknek köszönhetően – az amerikai kontinens zeneszerzőihez is eljutottak, s a versek zenei hatása olyan erős volt, hogy a megzenésítések száma csak az 1920-as évektől csökkent számottevően. Az idő előrehaladtával a zeneszerzők dalszerzői alapélménye így egyre inkább eltért a kor aktuális művészeti irányzataitól, ám ez nem befolyásolta az alkotók témaválasztását.

A Heine-kultusz hatására a 19. században azok a kiemelkedő zeneszerzők is írtak Heine-dalokat, akik zenei törekvéseiben e versek megzenésítése nem játszott jelentős szerepet. Ilyen, egyebek közt, Bruckner, Csajkovszkij, Gounod, Hummel, Meyerbeer, Muszorgszkij, Nicolai, Ponchielli, Reger, Wagner – illetve Johann és Josef Strauss, vagy Suppé.

3. Turóczi-Trostler József, „Heinrich Heine”,
In *Heine. Versek és prózai művek I.* [Versek]
(Budapest: Európa Könyvkiadó, 1960), XXI.

4. Metzner, Bd. 11., 532-538.

5. uo.

A karakterdarab, a dal és a *Buch der Lieder* műfaji és hangulati rokonsága

A fenti adatok rávilágítanak a *Buch der Lieder* zenei szempontból különlegesen inspiratív tulajdonságaira, melyek Heine következő évtizedekben írt költeményeit nem, vagy nem annyira jellemzik. Babits a *Neue Gedichtét* „könnyű, reálistikus [sic!] líra”-ként határozza meg (itt valószínűleg a *Neuer Frühling* verseire gondol [1828-31]), bár, mint írja, ezt a hangvételt romantikus stílusú alkotások követték (*Romanzen* [1839-42] és az *Atta Troll* eposz [1841-42]).⁶ E művek azonban a *Buch der Lieder*hez képest archaizálóbbrak, nyelvezetük nehezkesebb. Heine utolsó lírai alkotása, a *Romanzero* – Turóczi-Trostler elemzése szerint – nem dal-, hanem litániaszerű költszet.⁷

A szerelmi témájuk és rövid terjedelmük miatt lírai miniatúráknak is nevezhető fiatalkori versek legtöbbször két-három, néha mindössze egyetlen versszakba foglalva jelenítenek meg intenzív, mégis bensőséges érzelmeket. Ezek a költemények olyan vonásokat hordoznak magukban, melyek a 19. század dalszerzői számára a megzenésítési ideált jelenthették: a népdal-karakterből származó improvizatív jelleget és ritmikai szabadságot, a szavak betoldásának, vagy a sorok megrövidítésének – ezáltal a zenei kifejezés sokféleségének – lehetőségét. Tovább növelte a versek népszerűségét, hogy népies hangulatuk és közérthetőségük a populáris jellegű, jelképgazdagságuk és szenvedélyességük a művészi indíttatású feldolgozást egyaránt lehetővé tette.

A *Buch der Lieder* leggyakrabban megzenésített alkotásainak ábrázolásmódja rendkívül lényegretörő. Az egyetlen, központi érzelmet megjelenítő vers gyakran már első sorában megteremti az egész műben uralkodó alaphangulatot, s ez a hatásos és gyors atmoszféra-teremtő képesség a 19. század első felének két meghatározó zenei műfaját, a lírai karakterdarabot és a dalt is jellemzi. A *Lyrisches Intermezzo* hasonló témájú és hangvételű alkotásai – például a bontakozó szerelemmel, veszteség-érzettel, álmokkal, vagy halál-gondolattal foglalkozó verscsoportok – kifejezőmódjukban a karakterdarab-sorozattal és a dalciklussal rokoníthatók: mindig az adott érzelmkört jelenítik meg, ám más-más megvilágításban.

6. Babits, *Az európai irodalom története*, 374.

7. Turóczi-Trostler, „Heinrich Heine”, In *Heine. Verse és prózai művek* I., XLV.

A rövid vers, a dal és a karakterdarab több módon is összefügghet. A karakterdarab rendelkezhet költői indíttatással, mely a hangulat kifejezését segíti, ilyen a *Davidsbündlertänze* (op. 6, 1837) egészének, vagy a *Waldszenen* zongoradarab-sorozat „Verrufene Stelle” című művének (op. 82. No. 4, 1850) költői mottója. Mendelssohn szöveg nélküli dalai hangszeres karakterdarabbá lényegült dalként is felfoghatók, melyekben az egyes zongoraművek alaphangulatát már nem konkrét vers, hanem a zene karaktere alapján elképzelt vers-hangulat adja. Az ilyen jellegű műveket összefogó *Lieder ohne Worte* elnevezés sem a szövegtelen dalok tetszőleges sorozatára, hanem a darabok ciklikus elrendezésére utal.

Charles Rosen – többek között a *Davidsbündlertänze* és a *Waldszenen* esetében – a „dalciklus szöveg nélkül” kifejezést is használja: e terminussal azokat a hangszeres sorozatokat jelöli, ahol a különböző karakterdarabokat a dalciklusokhoz hasonló zenei eszközök fogják össze.⁸ Schumann jellegzetes témáinak elemzésekor Eric Sams hívja fel a figyelmet a *Davidsbündlertänze* és az op. 24-es *Heine-Liederkreis* közötti motivikus hasonlóságra (lásd a 18/c-d és a 21/c kottát – 42. és 47. old.).⁹ A *Liederkreis* 6. dala kapcsán („Warte, warte wilder Schiffsmann”) szintén ő mutat rá, hogy egy eredetileg zongorára elképzelt karakterdarab – az énekszólam utólagos hozzátoldásával – dalciklus részévé is válhat.¹⁰

A *Buch der Lieder* lírai miniatúráinak sokszínű érzésvilága a legkülönbözőbb karakterek ábrázolására alkalmas, ezért használhatta fel a verseket számos zeneszerző, különféle zenei hangulatok kifejezésére. Schubert, Mendelssohn, Liszt, Schumann, Brahms és Wolf egyes Heine-dalai új zenei hangulatvilágot teremtettek, más feldolgozások – mint Heller, Franz, Grieg, Borogyin, vagy Rachmanyinov művei – különleges, egyéni hangjuk miatt figyelemreméltók. Röviden említendő a 19. század néhány magyar Heine-megzenésítése, valamint Ives és Berg egy-egy dala, mely a zenei romantikától való elszakadás folyamatát jeleníti meg.

8. Rosen, 220-236.

9. Sams, 22-23.

10. uo., 44.

Stílus-teremtő Heine-dalok

Franz Schubert Heine-dalai

A *Schwanengesang*ban rejtőző hat dal (D. 957. No. 8-13, 1828), az egyetlen „Das Fischermädchen” kivételével, egyszerre hordoz feszültséget, idegenség-érzetet és mély csalódottságból fakadó gyászt. Schubert csatlakoztatlan érzékkel választotta ki a nem sokkal azelőtt megjelent Heine-kötetből azokat a verseket, melyek magukban rejtették a saját kedélyvilágával is egyező, szorongó, melankolikus hangulatokat. Az általánosan ismert „Der Atlas”, „Ihr Bild”, „Das Fischermädchen”, „Die Stadt”, „Am Meer”, „Der Doppelgänger” sorrendben azonban a dalok nem alkotnak zenei egységet, s ily módon történő előadásuk hangulati folyamatosságot sem eredményez. Richard Kramer szerint az eredeti, *Buch der Lieder*-beli rend követése esetén („Das Fischermädchen”, „Am Meer”, „Die Stadt”, „Der Doppelgänger”, „Ihr Bild”, „Der Atlas” [*Die Heimkehr* 8., 16., 18., 22., 25., 26.]) a költeményekből képzelt szerelmi történet körvonalazódik, melyben fontos karakterábrázoló szerepet kap a dalok hangnemi-harmóniai összetartozása.¹¹ Ebben az összefüggésben a „Das Fischermädchen” a *Winterreise* nyitódalához hasonló bevezetővé válik, míg az „Am Meer”, „Die Stadt”, „Der Doppelgänger”, „Ihr Bild” alkotta belső dalcsoport kisszekund-kapcsolódásokkal ötvöződik tonális egységbe.*

E négy dal zenei folyamatában a C-dúr „Am Meer”-t keretező akkordpár (*c-disz-fisz-asz*, *c-e-g*) első harmóniájának *asz* hangja kisszekunddal megemelkedve hozza létre a c-moll „Die Stadt” neutrális karakterű, fel nem oldódó szűk négyeshangzattá módosult alapharmóniáját (*c-esz-fisz-a*). A kezdő *c*-basszushang a következőkben kromatikusan továbblép a hangnem-bizonytalanságot sugalló, terc-, kvint-, majd alaphiányos hármashangzatokkal bevezetett h-mollra („Der Doppelgänger”), és a b-moll „Ihr Bild” bevezetőjének egymagában álló *b*-jére. Kisszekund-kapcsolat fedezhető fel a zenei történetet keretező két dal, a „Das Fischermädchen” és a „Der Atlas” hangnemeinek viszonylatában is (Asz-dúr – g-moll). A Kramer által ajánlott sorrendben a hat Schubert-dal a dalciklusokra jellemző zenei és érzelmi energiát nyer (**1. kotta**).

11. Richard Kramer, „Schubert’s Heine”, *19th Century Music* 8/3 (1985. Spring): 213-225.

* A magyar és idegen nyelvű névelők ütközésénél nincs kötelező jellegű szabályozás. A szokásjog alapján rendszerint megmarad mindkét névelő, de ún. „reáliák” esetében az idegen nyelvű el is hagyható.

1. Schubert Heine-dalainak hangnemi összefüggései (Kramer nyomán)

Das Fischer- mädchen	Am Meer	Die Stadt	Der Doppelgänger	Ihr Bild	Der Atlas
-------------------------	---------	-----------	------------------	----------	-----------

(Asz-dúr) (C-dúr) (c-moll) k2 (h-moll) k2 (b-moll) k2 (g-moll)

N3 k3 k2

Felix Mendelssohn-Bartholdy: Neue Liebe

Mendelssohn tizenöt Heine-dala közül – az op. 9. No. 10-es „Und wüßten’s die Blumen, die kleinen” Fanny Mendelssohn-Hensel szerzeménye – az 1832-ben írt „Neue Liebe” (op. 19/a No. 2, *Neue Gedichte* [*Neuer Frühling* 32.]) a *Szentivánéji álm* tündérscherzo hangulatával teremt új stílust a dalirodalomban, főként a hangszeres keretjáték repetáló alsó hangokra épülő, vissza-visszalépő *staccato* tercmenei és magas regiszterű, szekundtremolós, vibráló akkordjai révén. A zeneszerző a vers kezdősorát is megváltoztatta a zene karakteréhez való alkalmazkodás érdekében: a gyors tempóban nehezebben kimondható „Durch den Wald im Mondesscheine” helyett a dallamvonal nyolcadmozgásához illeszkedő „In dem Mondesschein im Walde” szövegre.

Mendelssohn mintha már címválasztásával el szerette volna dönteni Heine cím nélküli versének megválaszolatlan kérdését („Galt das meiner neuen Liebe / oder soll es Tod bedeuten?”), ám előzetes döntése érvényét veszti a mű utolsó formarészében, mikor az addig rejtélyes izgalmat teremtő, a mesebeli lények titokzatos suhanását ábrázoló dal tempója fokozatosan lelassul, s a költői kérdés elhangzásakor szinte állóképpé dermed. A „halál” szón megszólaló, vészjósló szűk akkord feszültségét végül csak a dal kezdeti hangulatának visszaidézése oldja (**2. kotta**).

2. Mendelssohn: Neue Liebe

Galt das mei-ner neu - en Lie - be? O - der soll es Tod be - deu - - - - - ten?

A keretjátékot és közjátékot egyaránt jelentő hangszeres anyag, a versszakoknak megfelelően, három formarészre tagolja a művet. Ezek közül az első két rész egyező felépítésű, míg a harmadik – a fent említett változtatás miatt – eltér az addigiaktól és továbbfejleszti a megelőző formarészek anyagát.

Eric Werner szerint ez a szerkesztésmód a *bar*-formát idézi, hasonlóan az „Auf Flügeln des Gesanges” formai struktúrájához (op. 34. No 2, 1837; *Lyrisches Intermezzo* 9.). Mendelssohn a protestáns korálokban ismerhette meg ezt a zenei formát, felhasználásában megelőzve Wagnert.¹²

Schumann 1839 és 1840 fordulóján sok időt töltött Mendelssohn társaságában, Sams szerint az ekkor szerzett zenei inspirációk hatására fordult a dalkomponálás felé.¹³ Mendelssohn háromrészes vegyeskari műve, a „Tragödie” (op. 41. No. 2-4.) Schumann számára a vers daltrilógia formájában történő megzenésítéséhez szolgálhatott példaként.

12. Eric Werner, *Mendelssohn. A New Image of the Composer and his Age* (London: Collier-Macmillan Limited, 1963), 357.

13. Sams, 32.

Liszt Ferenc: Die Lorelei

Liszt alaposságára utal, hogy Heine-megzenésítései előtt átírta zongorára Schubert hat, és Mendelssohn három Heine-dalát („Auf Flügeln des Gesanges”, „Der Herbstwind rüttelt die Bäume”, „Durch den Wald im Mondesscheine”. Később saját hét Heine-dalából is átdolgozott ötöt, közülük a legjelentősebbet, a monumentális, nagy hatású „Die Lorelei”-t (opus-szám nélkül, *Die Heimkehr* 2.) az 1841-es keletkezés után két évvel, majd – zenekari változatban – 1860-ban.

A hangvételében, formálásában a jelenet és a ballada vonásait egyesítő „Die Lorelei” a költemény többrészes szerkezetét hangulati törés nélkül, mégis sokszínűen és az ismétlődéseket kerülve ábrázolja. A dal bevezetője jóval a *Trisztán és Izolda* keletkezése előtt teremti meg azt a zenei atmoszférát, melyet – a lebegő tonalitás legjellegzetesebb példajaként – az utókor a Trisztán-akkordhoz kapcsolva tart számon. Alan Walker a dal és az opera kezdőütemeinek döbbenetes hasonlóságát Liszt részéről a „jövő zenéjéből történt lopás”-ként jellemzi.¹⁴ Christopher Headington külön elemzi ezt a *recitativo*-szerű részt, ahol a zongora és az ének finom, szinte észrevétlen egymásra rezdülése a szöveg legtitkosabb árnyalatait fejezi ki.

„[...] a zongora két frázisa szűkszeptim-ugrással kezdődik” [valójában a második lépés a szűkszeptimmal enharmonikus esz¹-c² nagyszext – B. G.]. „Az énekszólam azonban kvarttal kezd, mely nem a zongora hangközére várt visszhang-lépés. S ennek jó oka van. A tagadó kijelentést: »nem tudom«, állítás követi: »oly szomorú vagyok«. És Liszt erre a pillanatra tartogatja a kifejezőbb, valóban szenvedélyes trisztáni szextugrást, mely a zongora szűkszeptimjével enharmonikusan azonos. Egy végső érv: az ének belépése előtt felhangzó késleltetés, [...] amit a zongora »vágyakozó« harmóniájának visszhangja kísér.” (3. kotta)¹⁵

14. Alan Walker, *Liszt Ferenc. I. A virtuóz évek, 1811-1847*, ford. Rácz Judit (Budapest: Zeneműkiadó, 1986), 377.

15. „[...]we find] the two piano phrases beginning with a leap of the diminished seventh. The voice, however, begins with a fourth, not the expected leap which would echo the piano. And there is a good reason. The negative statement – »I don't know« – is followed by a positive one, that »I am so unhappy«. And it is for that moment that Liszt reserves the more expressive, and indeed passionate and Tristanesque leap of sixth, identical in enharmonic terms of the piano's diminished seventh. A final point: there is a delay before the voice enters, [...] haunted by the echo of the piano's »longing« harmony.”
Headington, „The Songs”, In *Franz Liszt, The Man and His Music*, edited by Alan Walker (London: Barrie & Jenkins, 1970), 232.

3. Liszt: Die Lorelei

The image shows a musical score for Liszt's 'Die Lorelei'. It consists of three systems of music. The first system is a piano introduction in G major, 3/4 time, marked *mf*. The second system is the vocal entry, marked *p* *parlando*, with the lyrics: 'Ich weiss nicht, was soll's be - deu - ten, dass ich so trau - rig.' The third system is the piano accompaniment for the vocal part, marked *p*. The score is written for voice and piano.

Liszt négy olyan Heine-verset zenésített meg, mely Schumann dalciklusában is szerepel („Im Rhein, im schönen Strome” [első megzenésítés: 1840, 2. változat: 1856], „Morgens steh’ ich auf und frage” [1843, 1855], „Du bist wie eine Blume” [1843, 1859], „Anfangs wollt’ ich fast verzagen” [1862]; valamennyi opus-szám nélkül). A megzenésítések jellege a két zeneszerző eltérő kompozíciós stílusát és a versek hangulatának különböző átélését tükrözi, egyben bizonyítja a Heine-szövegek többféle feldolgozási módra való alkalmasságát.

Schumann, Heine gondolatmenetéhez hasonlóan, a verssorokat rendszerint szorosan egymáshoz fűzi, megtartja a szöveg tömörségét és mondanivalójának koncentráltságát. Ám az „Im Rhein, im heiligen Strome” esetében ez elsősorban az énekelt részre vonatkozik: a zongoraszólam ennek lezárása után önálló szerepet kap. (A *Buch der Lieder* Schumann által használt első kiadásában a versben a „schön” szó helyett még „heilig” szerepel.)

Liszt viszont, egyéniségének megfelelően, hosszú közjátékokkal, új zenei gondolatokkal és szöveg-ismétlésekkel bővíti a zenei anyagot, így a lírai miniatúra-jellegű verseket több esetben jelenet-szerű dallá változtatja.

Johannes Brahms: Der Tod, das ist die kühle Nacht

Jack M. Stein szerint a zeneszerző hat Heine-dala közül az op. 96. No. 1-es „Der Tod, das ist die kühle Nacht” (1884, *Die Heimkehr* 87.) „Brahms legkiválóbb szöveg-zene szintézise”, ahol a szöveg, „eltérően Heine legtöbb versétől, [...] nagyon jól viseli az idő kiterjesztését”.¹⁶ Az idő brahmsi végtelenségét, könyörtelen monotóniáját szimbolizáló zongoraakkordok, és a ráépülő, mégis vele kontrasztáló dallami kitörések együtt adják a dal egyszerre szorongó, nyomasztó és örömtelen, ugyanakkor éles fájdalmat ébresztő hangulatát.

Az alapvető hangulati elemek – melyek közül a legjellegzetesebb a zongora hangsúlyos ütemrészen kezdődő, osztinátó-jellegű ritmusképlete – már a verssor-párok alapján tagolt zene első dallamsorában megjelennek. A 2. ütem második akkordjában a domináns orgonapont felett megszólaló szűkszeptim-fordítás ($G-a-c^1-esz^1-fisz^1$) a tritónusz halál-képzetét hordozza, s ezt a nagyszeptim disszonanciája még jobban kiemeli.

Az énekszólam első motívuma a hangszeren megszólaló tonikai, illetve szűkszeptim-akkord hangjaiból épül (e^1 , illetve $fisz^1-a^1-c^2$), a kezdődallam ezért kiindulópont-nélküliséget és bizonytalanságot kelt. A dallamsor második felében, a „das Leben” szöveg alatt a basszus alapritmusa megfordul, s fölötte előtűnik az a vészjósló, nyolcadmenetes motívum, mely később az egész mű végső, tragikus kicsengését adja. A $c-g$ basszus osztinátó-szerű váltakozása, néhány ütem kivételével, a dal egészét jellemzi.

A vers jambikus ritmusát követő, ezért – egy esetet kivéve – felütéssel kezdő énekszólam, a kezdődallamhoz hasonlóan, mindegyik verssor-párban felfelé ível, s az adott dallamsor végén alászáll (**4. kotta**).

16. „Brahms’ finest word-tone synthesis”.

„[...] unlike most poems of Heine [...] has great tolerance for extension of time”.

Jack M. Stein, „Johannes Brahms”, In *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf* (Cambridge: Harvard University Press 1971), 135-136.

4. Brahms: Der Tod, das ist die kühle Nacht

The image shows a musical score for Brahms' 'Der Tod, das ist die kühle Nacht'. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a bass line at the bottom. The vocal line is in G major and 4/4 time, with lyrics: 'Der Tod, das ist die kühl - le Nacht, das Le - ben ist der schwü - le Tag.' The piano accompaniment features a prominent left-hand bass line with a 'p' dynamic marking and a right-hand part with chords and a 'pp' dynamic marking. The bass line has a 'p' dynamic marking.

Hugo Wolf: *Liederstrauß*

Wolf már 16 évesen, 1876-ban megzenésített három Heine-verset, majd két évvel későbbi tizenkét Heine-dalából *Liederstrauß* címen fogott össze hét művet (opus-szám nélkül). A sorozat dalaiban megtalálhatók a későbbi ciklusok legfontosabb stíuselemei, azokhoz hasonló érettségi fokon és kidolgozottságban. Különösen figyelemreméltó az „Ich stand in dunkeln Träumen” (*Die Heimkehr* 25.) tonalitás-érzet nélkül induló, kromatikus-imitációs zongoraszólama, melyre a későbbiekben magas fekvésű, rendkívüli feszültséget létrehozó énekszólam épül. A sorozatot záró „Es blasen die blauen Husaren” (*Die Heimkehr* 76.) makacsul ismétlődő, komikus zongora-motívumai, hirtelen hangnem- és dinamika-váltásai a *Liederbuch*-dalok iróniáját idézik (**5. kotta**).

Wolf további három Heine-megzenésítése közül csak az 1888-ban komponált „Wo wird einst...” vált ismertté, mint a *Vier Gedichte* című sorozat nyitódala (opus-szám nélkül [*Gedichte aus dem Nachlaß*]). Sams Wolf-dalokról írt könyve szerint a valószínűleg Heine sírjánál megfogalmazott mű a költő iránti kegyeletet fejezi ki.¹⁷

17. Sams, *The Songs of Hugo Wolf*
(London: Ernst Eulenbutg Ltd., 1983), 373.

5. Wolf két dala a *Liederstrauß* ciklusból

5/a. Ich stand in dunkeln Träumen

p sehr ausdrucksvoll

15

pp *zart*

48

und das ge - lieb - te Ant - - - - litz

und ach, ich kann's nicht glau - - - - ben,

pp *sf* *sf* *ff*

Detailed description: This musical score is for the piece 'Ich stand in dunkeln Träumen' from the 'Wolf két dala' cycle. It is in 3/4 time and B-flat major. The score is written for voice and piano. The piano part features a prominent arpeggiated accompaniment. The vocal line includes lyrics in German. The score is divided into two systems. The first system covers measures 15 to 47, and the second system covers measures 48 to 62. Dynamics include piano (*p*), very piano (*pp*), and fortissimo (*ff*). Performance instructions include 'sehr ausdrucksvoll' and 'zart'.

5/b. Es blasen die blauen Husaren

p 7

da komm' ich, Ge - lieb - te und brin - ge dir ei - nen Ro - - - - sen - strauß.

p

f *ff* *f*

Das war ei - ne wil - de Wirt - schaft! Kriegs - volk und Lan - des - plag!

Detailed description: This musical score is for the piece 'Es blasen die blauen Husaren' from the 'Wolf két dala' cycle. It is in 3/4 time and D major. The score is written for voice and piano. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth notes. The vocal line includes lyrics in German. The score is divided into two systems. The first system covers measures 7 to 21, and the second system covers measures 22 to 36. Dynamics include piano (*p*) and fortissimo (*ff*). Performance instructions include 'sehr ausdrucksvoll' and 'zart'.

Különleges hangulatú Heine-dalok

Stephan Heller: Das Fischermädchen

A magyar születésű Stephen Heller (Heller István) 1838-tól Párizsban élt, ahol Heinével baráti kapcsolatba került. A költő zongoraművészként és zeneszerzőként is sokra tartotta őt – 1843 márciusában így írt róla a *Lutetiában*:

„Stephan Heller inkább komponista, mint virtuóz [...]. Összes zenei alkotása az elsőrangú tehetség jegyét hordozza [...]. Heller valódi, modorosság és túlzások nélküli művész; klasszikus formák közt megnyilvánuló romantikus szellem.”¹⁸

Heller zongoraművei az első romantikus karakterdarabok közé sorolhatók, néhány karakter-megjelölése – arabeszk, albumlap – műfajtörténeti jelentőségű. *Morceau*, vagy *Étude caractéristique* címadásai hozzájárultak a karakterdarab fogalmának meghatározásához és elterjedéséhez is.¹⁹

Az öt Heine-verset tartalmazó *Sieben deutsche Lieder* (opus-szám nélkül, 1836-37) legérdekesebb darabja az *ad libitum* csellószólammal ellátott „Das Fischermädchen” című dal (No. 2). Heller műve már kezdetekor idézi Schubert ugyanerre a versre komponált művének hangulatát, hatnyolcados *siciliano*-ritmikájával és a hangszeres bevezetés jellegzetes, felfelé lépegető nyolcadaival. A záró rész viszont a schumanni atmoszférát előlegezi: az „...in seiner Tiefe ruht” I. fokú kvartszextjének *fisz-f* lépése az „Aus meinen Tränen sprießen” (*Dichterliebe*, No. 2. [*Lyrisches Intermezzo* 2.]) befejezésének hasonló hangulatát jeleníti meg, s a cselló *h* hangjával megszólaló szekundakkord csak fokozza az „édes fájdalmat”. A szöveg ismétlésének dallamvonala az op. 39-es *Eichendorff-Liederkreis* negyedik dalának („Die Stille”) befejezésével rokonítható – itt Schumann illeszt a zárlati kvartszextakkordba idegen (*c*¹) hangot (**6. kotta**).

18. „Stephan Heller ist mehr Komponist als Virtuose [...]. Seine musikalischen Erzeugnisse tragen alle den Stempel eines ausgezeichneten Talentes [...]. Er ist ein wahrer Künstler, ohne Affektion, ohne Übertreibung; romantische Sinn in klassischer Form.”

Idézi Metzner, Bd. 4., 294.

19. Maurice J. E. Brown, „Characteristic piece”,

In *The New Grove Dictionary for Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, Volume 4 (London: Macmillan Publishers Ltd. 1980), 154.

6. Heller „Das Fischermädchen” című dalának Schubert-hatása és a mű befejezésének hangulati megfelelője két Schumann-dalban

6/a. Schubert: Das Fischermädchen (bevezetés)

5

6/b/I. Heller: Das Fischermädchen (bevezetés)

Violoncello (ad libitum)

6/b/II. Heller: Das Fischermädchen (az énekszólám befejezése)

32

in sei - ner Tie - - - fe ruht, in sei - ner Tie - - - fe ruht.

6/c. Schumann: Aus meinen Tränen sprießen 6/d. Schumann: Die Stille

13

und vor dei - nem Fen - ster soll klin - gen

33

kein Mensch es sonst wis - sen soll!

Robert Franz: Ja, du bist elend

Hatvannyolc Heine-dalát Robert Franz ízléssel és a költemények alaphangulatára mindig figyelemmel komponálta. Finom szövés módú szerzeményeiben gyakran figyelhető meg – az általa igen nagyra tartott – Schumann-t idéző atmoszféra, bár későbbi Heine-dalai a Bach- és Händel-tanulmányaiból merített imitációs stílust is tükrözik.

A dalok szinte példatárát adják a költemények lehetséges megzenésítési irányainak. Liszt 1855-ös tanulmányában így ír a zeneszerző sokoldalúságáról:

„Franznál általában a tragikus témák kerülnek túlsúlyba [a lábjegyzetben megnevezett Heine-dalok: „Abschied”, „Ja du bist elend”], a naivak közé az alábbiak számítanak („Lehre”, „Sterne mit den goldnen Füßchen”); ezután következnek az epikusan elbeszélő és leíró jellegűek („Childe Harold”, „Durch den Wald im Mondesscheine”, „Frühlingsfeier” [„Adonis”], „Im Rhein im heiligen Strome”), s végül a humorosak és komikusak, melyek azonban csak elvétve találhatók [...]”.²⁰

A felsorolt dalok közül kiemelkedik a „Ja, du bist elend” című, (op. 7. No. 6, *Lyrisches Intermezzo* 19.; 1848), melynek szövegét Heine az „Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht” továbbgondolásaként írta („Ja, du bist elend, und ich grolle nicht”). A vers hangulatának zaklatottságát és az érzelmek kavargását Franz kromatikusan felfelé moduláló struktúrával érzékelteti. A C-dúrból kiinduló modulációs folyamat háromütemes egységeiben a kezdő tonalitás gyorsan megváltozik (C-dúrról cisz-mollra, cisz-mollról d-mollra [stb.]), s bár az egyes szakaszok az új hangnemet megerősítik – a kadenciális menetek mellett *pianó*ból *forte* dinamikára való fokozással is –, az állandó hangnenváltások miatt a dal tonalitás-érzete bizonytalanná válik. A harmóniai vonulat így állandó feszítettséget és talajtalanság-érzést kelt (**7. kotta**).

20. „Durchschnittlich überwiegen bei Franz die tragischen Stoffe [in der Fußnote genannte Heine-Lieder: »Abschied«, Ja du bist elend«], die naiven möchten der Zahl nach die nächsten sein [»Lehre«, »Sterne mit den goldnen Füßchen«]; dann folgen die episch erzählenden und beschreibenden [»Childe Harold«, Durch den Wald im Mondesscheine«, »Frühlingsfeier (Adonis)«, »Im Rhein im heiligen Strome«], und endlich humoristische und komische, welche jedoch sich nur vereinzelt vorfinden [...]”.
Idézi Metzner, Bd. 3., 481-482.

7. Franz: Ja, du bist elend

Ja, du bist e - lend, und ich grol - le nicht, mein
Lieb, wir sol - len bei - de e - lend sein!

Kilépés Nyugat-Európából (Grieg: „Hvor er’ de nu”, orosz nyelvű Heine-dalok)

Edvard Grieg nyolc Heine-dalt írt, melyek közül a legjellegzetesebb és leginkább egyéni hangú az 1863-64-ben komponált „Hvor er’ de nu” („Wo sind sie hin”, op. 4. No. 6, *Neue Gedichte [Verschiedene]*). A dal bevezetőjének elhaló kiáltás-motívumai az énekszólamban riadókürt-hangzássá formálódnak. A kompozíció egészét összefogó, közbekiáltásként hangzó, folyamatos, rövid zenei motívumok megnyugvás nélkül jutnak el az utójáték kromatikus meneteihez. A zene egyszerre sugároz bizonytalanságot és kétségbeesést, egyúttal megjeleníti a vad, távoli vidékek félelmes hangulatát (8/a kotta).

Oroszországban Heine verseit nagy számban, de főként orosz nyelven zenésítették meg. A nevesebb zeneszerzők közül – Csajkovszkij és Muszorgszkij, valamint a következőkben említendő Borogyin és Rachmanyinov mellett – többek közt Balakirev, Dargomizsszkij, Grecsanyinov, Kjuj, Ljadov és Rimszkij-Korszakov is írt Heine-dalt.

Alekszandr Borogyin egyéni hangvételű, ugyanakkor dallamvonalában jellegzetesen oroszos műve az 1873-ban komponált „Из слёз моих” („Aus meinen Tränen sprießen”, opus-szám nélkül, *Lyrisches Intermezzo 2.*). A dalban a zongora-basszus hangsúlytalan, orgonapontszerű oktávjai és a felső szólam *arpeggió*i ellenpontozzák az ének hosszú dallamívekből álló, modális karakterű szólamát.

A hangnem a kezdő- és befejező sorban érezhető legkevésbé, így a H-dúr záróakkord sem oldja fel a kíséret harmóniáinak *e¹-fisz* szeptimjéből eredő tonalitás-bizonytalanságot (**8/b kotta**).

A lírai miniatúra-jelleget új karakterben jeleníti meg Szergej Rachmanyinov „Речная лилия” („Die schlanke Wasserlilie”) című műve (op. 8. No. 1, *Neue Gedichte* [Neuer Frühling 15.]; 1893). A zongora keretjátéka között az énekszólam felváltva magasabb és mélyebb regiszterben mozog, s az egyes formarészek egymástól markánsan eltérő, jellegzetes hangulata szinte *avantgarde*-jellegűt ad a dalnak (**8/c kotta**).

8. Grieg, Borogyin és Rachmanyinov különleges hangulatú Heine-megzenésítései

8/a. Grieg: Hvor er' de nu?

The musical score for Grieg's "Hvor er' de nu?" is presented in three systems. The first system shows the vocal line starting with a whole rest, followed by a half note 'En' (E-n) on a treble clef staff. The piano accompaniment begins with a *pp* dynamic and a steady eighth-note pattern in the right hand, while the left hand plays a simple harmonic accompaniment. The second system contains the vocal line with lyrics: "Ru - ne - sten i Ha - vet staar van - - - - dre." The piano accompaniment features a *f* dynamic and a more active eighth-note pattern. The third system continues the piano accompaniment with a *stretto e con fuoco* marking. The score includes various performance instructions such as *f*, *pp*, *cresc.*, *rit.*, *a tempo*, and *stretto e con fuoco*.

8/b. Borogyin: Из слёз моих

p
Из слёз мо-их вы-рос-ло мно-го ду-ши-стых и неж-ных ще-ток. И звуч-ну-ю

pp

29 (Befejezés)

пес-нь под о-кош-ком те-бе за-по-ют со-ло-вы.

p *pp* *ppp*

8/c. Rachmanyinov: Речная лилея

(Bevezetés)

pp *f*

(Az énekszólam kezdete)

p 7 *accel.* *rit.* *ten.* *mf* *meno mosso* *f* *espressivo*

Реч - на - я ли - ле - я, го - лов - ку под - нив - ши, на не - бо гля - дит. А

rit. *ten.* *ten.*

мес - яц влюб - лен - ныи лу - ча - ми у - ны - ло е - ё се - ре - брит...

Heine-megzenésítések Magyarországon

Sok zeneszerzőnk írt Heine-dalt a 19. században, a nagyszámú magyar fordítás ellenére legtöbbször német nyelven. A zenetörténeti vonatkozásban ismertebb alkotók (Adler György, Aggházy Károly, Beliczay Gyula, Buttykai Ákos, Frid Géza, Joachim József, Kacsóh Pongrác, Nemes Hegyi Béla, Radó Aladár, Tarnay Alajos, Thern Károly, Vavrincez Mór) szerzeményei közül kiemelendő Volkmann Róbert és Mihalovich Ödön műve – valamint Bartók Béla egy korai dala.

Volkmann 1866-os kiadású „Mir träumte von einem Königskind” című dalának (op. 52. No. 1, *Lyrisches Intermezzo* 41.) legjelentősebb pontja az „ich will dich selber...” szöveg alatti kromatikus akkordsor, mely hatásosan készíti elő a visszatérés zongorán játszott, ének-recitativóval gazdagított dallamát (**9/a kotta**).

Mihalovich „Du bist wie eine Blume”-megzenésítése (opus-szám nélkül, *Die Heimkehr* 47.; 1872) – mint Virág Emese a szerzőről szóló értekezésében írja – a vers legjobb feldolgozásai közé tartozik. A tanulmány kiemeli a befejezés egyedi megoldását: az Esz-dúr hangnemű dal záróakkordjára *h*-ra épülő dominánsszeptimként írt IV. fokú bővített kvintszext vezet, majd a szoprán – *fisz*-ről *fiszisz*-re lépésével – szintén enharmonikusan előlegzi az I. fok tercét (**9/b kotta**).²¹

Bartók 1898-as műve, az „Im wunderschönen Monat Mai” (opus-szám nélkül, *Lyrisches Intermezzo* 1.), „kora-romantikus ujjgyakorlat” jellege miatt figyelemre méltó: a dallam a vers jambikus soraihoz alkalmazkodik, s a diatonikus harmóniasort csak ritkán színesíti alterált akkord (**9/c kotta**). Múltat idéző gesztus a grófnőnek szóló ajánlás („gewidmet der Comtesse Mathilde von Wenckheim”) és a zeneszerző „Béla von Bartók” megnevezése.²²

21. Virág Emese, *Mihalovich Ödön dalai*,
DLA doktori értekezés, kézirat
(Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2003), 34.
22. Bartók Béla (*levelek, fényképek, kéziratok, kották*),
közr. Demény János
(Budapest: Magyar Művészeti Tanács, 1948), 203.

9. Három 19. századi magyar Heine-megzenésítés

9/a. Volkmann: Mir träumte von einem Königskind

20 *poco accelerando* *dolce* *a tempo* *p* *Etwas langsamer.*

ich will dich sel - ber, du Hol - de." Das kann nicht sein, sprach sie zu mir,

mf *p* *p* (dallami visszatérés)

The score is in G major, 6/8 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a section marked 'dallami visszatérés' (ritardando).

9/b. Mihalovich: Du bist wie eine Blume

24 *rit.* *smorz.* *rit.* *smorz.* *p dolce* *cresc.* *p* *pp*

und schön und hold.

The score is in B-flat major, 6/8 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes sections marked 'smorz.' (ritardando) and 'cresc.' (crescendo).

9/c. Bartók: Im wunderschönen Monat Mai

p B. von Bartók

Im wun - der schö - nen Mo - nat Mai Als al - le Kno - spen spran - gen

pp

The score is in B-flat major, 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is characterized by a constant sixteenth-note accompaniment in the right hand.

A századforduló (Ives és Berg egy-egy különleges hangulatú Heine-dala)

A Heine-költemények megzenésítés-tervében a lírai miniatúra a 19. század végén alkotó zeneszerzők jó részének már nem elsőrendű formai ideál. Ezért, noha a rövid karakterdarab sem tűnik el teljesen, Heine műveiből gyakran születik nagyobb ívű alkotás. Figyelemre méltó, hogy Debussy két korai szerzeményét (*Tragédie* [1881-82], *Zuleima* [1885-86]), valamint Puccini és Mascagni első operáját (*Le Villi* [1884] és *Guglielmo Ratcliff* [1885]) Heine-szövegre komponálta. Richard Strauss jelentős megzenésítései – bár 1879-ben is írt egy fiataalkori Heine-dalt – már a következő században keletkeztek.

Stílusában tartozik a 20. századhoz Charles Ives 1899-es „Ich grolle nicht” című műve (opus-szám nélkül, *Lyrisches Intermezzo* 18.), mely szokatlan hangulat-ábrázolásaival felborítja a romantikus normákat. Az *adagio* tempójelzésű darab elejének sztoikus nyugalomát csak egy *gisz-hisz-ciszisz* harmónia bontja meg, míg a második rész tetőpontját ismétlődő, lefelé lépő, kvart-terjedelmű dallam adja („...das weiss ich längst”), melynek lendületét az említett *gisz-hisz-ciszisz* akkorddal kezdődő motívum állítja meg. A következő részben a zene a „...Herzens Raume” szövegtől négy ütemig „romantikussá” válik, dús harmóniáiban nónával, szűk oktávval, szeptimmal és tritónusszal, a befejezéskor visszatérő „Ich grolle nicht...” azonban ismét a dal kezdetének hangulatát jeleníti meg. Az utolsó két ütemben a zongora háromvonalas oktávban befejeződő felső szólama a vezetőhangok oldásának különös, szabálytalan menetével zár: az E-dúr domináns harmóniájának nónáját az akkord szeptimére, majd a szeptimet az I. fok kvintjére vezeti (*cisz²-a³-h³*) **(10/a kotta)**.

Jellegzetesen antiromantikus példa Alban Berg 17 évesen írt dala, a „Vielgeliebte schöne Frau” (op. 5. No. 1, *Neuer Frühling* 43.; 1902). Az előjegyzés nélküli kompozíció hangneme G-dúr és g-moll között ingadozik, de a dal végén felhangzó váratlan Fisz-dúr harmónia az addigi – G-d basszus-osztinatóval hangsúlyozott – g-tonalitást is bizonytalanná teszi. Berg alternatív befejezést is írt művéhez, melyben a darab fisz-tonalításban zárul. Ezzel a megoldással a zeneszerző a kétpólusú dúr-moll hangnemrendszert és a 19. század tonális gondolkodásmódját egyaránt megkérdőjelezi **(10/b kotta)**.

10. A századforduló két különleges Heine-megzenésítése

10/a. Ives: Ich grolle nicht

5 *mp*
Ich grol-le nicht, und wenn das Herz auch bricht das weiss ich längst, das weiss ich

21 *pp* *ff*
längst, das weiss ich längst. in dei - nes Herz - - ens Rau - me, und

43 *pp rit.* *ppp*
sah die Schlang' Ich grol - le nicht.

legato *f* *pp* *ppp*

10/b. Berg: Vielgeliebte schöne Frau

Spät - herbst - ne - bel, kal - te Träu - me

This system shows the beginning of the piece in 3/4 time. The vocal line starts with a whole rest, followed by the lyrics. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

(Befejezés) 34 ritard. Largo

das ist dein Bild - nis, viel - ge - lieb - te schö - ne Frau.

f *p marc.* *ppp*

This system contains the first ending. It begins with a 'ritard.' marking and a 'Largo' tempo. The piano part includes dynamic markings of *f*, *p marc.*, and *ppp*. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

(Alternativ befejezés) 34 ritard. Largo

das ist dein Bild - nis, viel - ge - lieb - te schö - ne Frau.

f *p marc.* *ppp*

This system provides an alternative ending for the piece. It follows the same tempo and dynamic markings as the first ending, ending with a double bar line and repeat signs.