

Heine-Liederkreis

A dalciklus keletkezése

Heine 1816 és 1820 között írta a kilenc verset, ciklussá azonban csak a *Buch der Lieder* 1827-es első kiadásában rendezte őket. A reménytelen szerelem hatására keletkezett költemények először önálló, illetve egymáshoz többé-kevésbé közel álló alkotásokként készültek, különféle címek alatt.¹

Így a legkorábban írt „Morgens steh’ ich auf und frage” az „Erwartung” elnevezést kapta, az „Es treibt mich hin, es treibt mich her” és a „Lieb’ Liebchen leg’s Händchen auf’s Herze mein” eredetileg az „Ungeduld” és „Holzmeyer” nevet viselte – utóbbi XVI. századi névadás, az erdőben lakó és munkálkodó halál megszemélyesítésére.² 1817 márciusában viszont e két vers már „Die Stunden” és „Der Zimmermann” címmel jelent meg, álnév alatt, a *Hamburgs Wächterben*.

Az „Anfangs wollt’ ich fast verzagen” 1819-ben keletkezett, „An Carl v. U. Ins Stammbuch” címmel, Carl von Unzer, ifjúkori barátnak szóló ajánlással.³ Ebben az évben íródott a „Mit Myrthen und Rosen, lieblich und hold”, „Nachhall” elnevezéssel, illetve, a költő Hamburgból történő elutazásával összefüggően, a „Schöne Wiege meiner Leiden” és a „Warte, warte wilder Schiffsmann”, mint „Lebewohl” és „Abfahrt” – előbbi nem sokkal később külön is megjelent, „Gedicht” néven. 1820-ban nyerve el teljes formáját a valószínűleg már 1816 őszén megfogalmazott „Ich wandelte unter den Bäumen”, „Das Wörtlein Liebe” címmel, de erre az évre datálható a későbbi ciklus legutolsóként alkotott verse, a „Berg’ und Burgen schau’n herunter” is (eredetileg „Auf dem Rhein”).

1821-22 fordulóján adta ki a berlini Maurersche Buchhandlung Heine első kötetét, a *Gedichtét*. Itt a *Lieder* verseiből nyolc a *Minnelieder* sorozatban szerepel, a *Buch der Lieder* sorrendjéhez már hasonló elrendezésben.

1. Fritz Mende, *Heinrich Heine. Chronik seines Lebens und Werkes* (Berlin: Akademie-Verlag, 1970) 14-19.
2. *Säkularausgabe* 1, Kommentar 1., 165.
3. uo. 170.

Három bevezető vers, a *Buch der Lieder*ből végül kimaradt „Minnegruß”, „Minneklage” és „Sehnsucht” után következik az „Erwartung”, „Ungeduld”, „Das Wörtlein Liebe”, „Holzmeyer” csoportja, majd egy újabb, a későbbiek során kihagyott mű („Die weiße Blume”). Ezt követi a „Lebewohl”, „Abfahrt”, „Auf dem Rhein” hármasa, az „Ahnung” című, a *Buch der Lieder*ben nem szereplő vers és a „Nachhall”. A *Minneliedert* a majdani *Romanzen* sorozatot indító „Der Traurige”, s a később a *Lyrisches Intermezzo* 17-19. verseként besorolt, háromrészes „Die Vermählte” zárja le – közepén az „Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht”-tel. Az „Anfangs wollt’ ich fast verzagen” a *Sonette und vermischte Gedichte* sorozatában kap helyet.⁴

A hamburgi Hoffmann und Campe 1827-ben adta ki a *Buch der Liedert*: itt a versek már egybefüggő, felismerhető történettel rendelkező ciklust alkotnak, *Lieder* néven, számokkal jelölve. A kilenc vers a *Junge Leiden* sorozat része lett – Heine ezzel a címmel foglalta össze 1821-ig írt költeményeinek nagy részét –, a névadás az 1817-es első publikációtól számított négyéves időszakra utal.⁵ Ekkorra a legtöbb szövegbeli változtatás is megtörtént, de a végleges forma csak az 1841-es negyedik kiadásra készült el. E tekintetben a Schumann-mű szempontjából leglényegesebb változás a „Mit Myrthen und Rosen, lieblich und hold” első versszakának módosulása, „Mit Rosen, Cypressen und Flittergold / Möcht ich verzieren, lieblich und hold / Dies Buch...” szövegre. Kisebb, de jelentősnek nevezhető eltérés a „Berg’ und Burgen schau’n herunter” harmadik versszakában lévő „Birgt sein Inn’res Tod...” kezdetű sorban az első szó „Bringt”-re változtatása.⁶

*

A *Heine-Liederkreis* kézírata az első *Liederbuch* 63. és 90. oldala közti részt foglalja el, 27-től 35-ig terjedő sorszámmal, kompozíciós dátum nélkül.⁷ Az „1840. február, március és április” alcímmel ellátott könyv bejegyzései a február 12-én megkezdett „Hauptmanns Weib” (*Myrthen*, No. 19) után meglehetősen következetlenek: a dátummal ellátott dalok keletkezési időpontja február és június között váltakozik.

4. uo., 85-86.

5. uo., 130.

6. uo., 168-169., 171.

7. Brinkmann, „Schumann und Eichendorff. Studien zum »Liederkreis« Opus 39”, 81-83.

A mű február 24. előtti elkészültének idejét így leghitelesebben a korábban már idézett, Clarának írt levél és a Breitkopf & Härtel kiadónak február 23-án küldött értesítés alapján lehet megállapítani.

„Engedtessek meg, hogy mellékelten küldjek egy gyűjteményt [...] Mivel eddig csak zongora-komponistaként ismertek, úgy gondolom, tán [...] felkelthetné az érdeklődést.⁸

Fenti komponálási időszakot valószínűsíti, hogy a „Mitte Februar” bejegyzéssel ellátott „Im Westen” és a 16-án megkezdett, Mosen szövegére írt „Der Nußbaum” című dalt követően (*Myrthen*, No. 23 és No. 3) kilenc napig nem található újabb, konkrét időpontra történő utalás. A levél írásának napján, 24-én született a „Hochländer-Wittwe” és talán a vele összefüggő, dátummal el nem látott, ám sorrendben előtte álló „Hochländisches Wiegenlied” (*Myrthen*, No. 10 és No. 14). „25/2/40” felirattal újabb Burns-dal, a „Jemand” következik (No. 4), s valószínűleg ekkor születhetett a dátum nélkül álló „Niemand” is (No. 23, „Seitenstück zu »Jemand«”) – a két vers egyébként, mint Astra Desmond írja, a költő szándéka szerint nem áll semmiféle kapcsolatban.⁹ Feltűnő, hogy a február első felében lévő kompozíciós időszakot főként Burns-megzenésítések jellemzik: Schumann az ő verseivel való foglalkozást szakíthatta meg a Heine-ciklus kedvéért.

Ennyi adat alapján valószínű, hogy a *Heine-Liederkreis* keletkezése 1840 februárjának közepe – talán a hónap 17. napja – és 22. közé eső időszakra tehető, a kompozíció vázlatai azonban Sams szerint, már jóval korábban is elkészülhettek.¹⁰ A dalciklus egybefüggő megírását nemcsak a Clara-levél és a kiadónak tett bejelentés – valamint a *Lieder* verseinek összetartozása – indokolja, hanem maga a *Liederbuch* is: a dalok az említett, egymást követő oldalakon eredeti sorrendben, 1-től 9-ig számozva találhatók.

A ciklus-alkotás tudatosságát bizonyítják a 63. és 90. lap között látható bejegyzések, melyek a kompozíciós munka befejezése után rövid időn belül megjelenő első kiadásra vonatkoznak.¹¹

8. „Beifolgend erlaube ich mir eine Sammlung zu Schicken [...] Da man mich nur als Claviercomponisten kennt, so denke ich, daß sie [...] Interesse erregen wird.”

Idézi McCorkle, *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, 99.

9. Desmond, *Schumann Songs*, 15.

10. Sams, „The Songs”, In *Robert Schumann. The Man and his Music* (London: Berrie & Jenkins Ltd, 1972), 133.

11. Brinkmann, „Schumann und Eichendorff. Studien zum »Liederkreis« Opus 39”, 81.

Nyomon követhető a dalciklus címének alakulása is: az első ötlet a *Liederkreis nach H. Heine's Buch der Lieder* lehetett, ez *Liederkreis von H. Heine (aus dem Buch der Lieder)* alakra módosult. A zárójeles utalás elhagyásával nyerte el a cím végleges formáját.¹²

A dalciklus, Pauline García mezzoszoprán-énekesnőnek szóló ajánlással, az év májusában nyomtatásban is megjelent, a lipcei Breitkopf & Härtelnél. A *Heine-Liederkreis* 24-es opus-száma, a Kistnernél kiadott 25-ös számú *Myrthen*nel együtt, beékelődik Schumann bécsi tartózkodása alatt írt két zongoradarab, a *Nachtstücke* és a *Faschingsschwank aus Wien* közé (op. 23. és 26.). Ennek oka, hogy a bécsi Mechetti kiadó az előbbi 1840-ben, utóbbit csak 1841-ben jelentette meg.

A Heine-ciklus elkészültéről a *Neue Zeitschrift* már márciusi számában tudósított. Ugyanitt jelentette be Schumann a dalciklus kiadását is, míg az első recenzió júliusban, a bécsi *Allgemeiner Musikalischer Anzeiger*ben volt olvasható. Előadásáról dokumentumokkal alátámasztható bizonyíték legkorábban 1853-ból áll rendelkezésre, ott is csak egy dal esetében.¹³ Ennek ellenére bizonyosra vehető, hogy az egész mű, vagy néhány részlete, többször is megszólalhatott koncertteremben, hiszen – mint Hallmark említi – a rendkívül kedvező fogadtatás még a *Dichterliebe* megírását is bátoríthatta.¹⁴

Schumann néhány esetben módosította Heine szövegét, így az „Es treibt mich hin, es treibt mich her” (No. 2) első versszakában „treues Herz” helyett „armes”-t ír. A következő dal („Ich wandelte unter den Bäumen”) utolsó versszakában a „nicht mehr erzählen” Schumann művében csak „nicht erzählen” – Sams szerint a vers régebbi változata, a „Das Wörtlein Liebe” hatására.¹⁵ A „Schöne Wiege meiner Leiden” és a „Warte, warte wilder Schiffsmann” (No. 5-6) szövegében viszont betoldások szerepelnek: az ötödik dal „Lebewohl” szava többször ismétlődik – igaz, a befejezésként megismételt első versszak utolsó sora hiányos. A hatodik műben az első versszak „gleich” szavának ismételtetése formaépítő szerepű, a 3. és 4. versszak közé iktatott „oh” indulatszó pedig a dal dramaturgiai csúcspontja. Fontos zenei szerepet kap az „Anfangs wollt' ich fast verzagen” (No. 8) megismételt „nicht: wie” kérdése is.

12. McCorkle, *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, 100.

13. uo., 99.

14. Hallmark, 21.

15. Sams, 40.

A ciklus-elv Heine és Schumann művében

Érzelmi ellentét – dramaturgiai egység

Heine fiatalkori költeményeinek formába rendezése hosszú, egybegyűjtéssel, válogatással, szétválasztással és újra-egyesítéssel járó folyamat eredménye, mely során több év alatt alkotott, egymáshoz néha csak hangulatilag kapcsolódó verseket kellett érzelmileg és költőileg egységes, zárt struktúrába helyezni. Christiane Westphal, Schumann dalciklusáról írt tanulmányában, nagy teret szentel a *Lieder* ciklikus összefüggéseinek.¹⁶

Megfigyelése szerint a költő, több vers-stáción keresztülvándorló „lírai énjét” és az annak szavait kifejező „vers-ént” („lyrisches Ich”, „Gedicht-Ich”) úgynevezett oximoron-szerelem („oxymorisches Liebe”) – az érzelmi-hangulati ellentmondások hangsúlyozása, ellentétes emocionális töltésű fogalmak egyidejű jelenléte – jellemzi. A ciklikus szempontból rendkívül fontos kezdővers („Morgens steh’ ich auf und frage” [1.]) az ellentétpárok fokozott használatával az egész mű alaphangulatát megadja, kontraszt nélkül mindössze a „bánat” és a „ma” szó marad – nem véletlenül.

„A bánat abszolút hatalom a lírai én világában. Emellett olyan világ, mely nem ismer tegnapot és – vélhetőleg – holnapot sem.”¹⁷

A lírai én megzavarodott világa a sorsszerűség foglya („Es treibt mich hin, es treibt mich her” [2.]). A gyanakvó, csalódott és passzív személyiség nem képes vigaszt lelteni az első két hangulatképet uraló időben, sem a természetet megjelenítő harmadik vers („Ich wandelte unter den Bäumen”) égi madárhang-szózatában («Ich aber niemandem trau’«). Így az idő a halált hozó Holzmeyer alakjában tér vissza („Lieb’ Liebchen, leg’s Händchen auf’s Herze mein” [4.]). Westphal koncepciója megerősíti az első négy mű valószínűsíthetően szoros tematikus összefüggését.¹⁸

16. Westphal, 11-29.

17. „Der Kummer ist in der Welt des lyrischen Ichs eine absolute Größe. Er ist überdies eine Welt, die kein Gestern kennt und – so ist zu vermuten – auch kein Morgen.” uo., 12.

18. uo.

A következő négy verset a közös szótagszám és ritmus is összefogja. Lényegesebbek azonban a már címében is oximoront hordozó „Schöne Wiege meiner Leiden” (5.) ellentétpárjai (például: „Hätt ich dich doch nie gesehen / Schöne Herzenskönigin!”), melyek továbbviszik az érzelmi folyamatot, egészen a „Warte, warte wilder Schiffsmann” (6.) végleteiig („Ei, mein Lieb, warum just heute / Schauerst du, mein Blut zu sehn?”). A „Schöne Wiege meiner Leiden” a kettővel utána következő „Berg’ und Burgen schau’n herunter” kezdetű vershez (7.) annak utolsó strófájával köthető („Oben Lust, im Busen Tücken...”). E két mű közös költői stratégiája az ártatlannak tűnő kedves Janus-arcúságának leleplezése – ez a költői kép első alkalommal a negyedik versben jelenik meg.¹⁹

Igen lényeges az önálló alkotásból egy összetett forma kulcselemévé vált „Anfangs wollt’ ich fast verzagen” (8.) szerepe. A ciklus folyamatába emelés a szöveg eredeti jelentését is összetettebbé, emelkedettebbé teszi, de a többi verstől való stílusbeli eltérés – az oximoronok megtagadása – az addigi önámító ellentmondás-sorozat szomorú beismerését is jelenti. Az érzelmek elrejtésének szándéka már az előző versben feltűnik (»...Still erwachen die Gefühle, die ich tief im Busen hegt’«), ám erre az utólag beillesztett versre volt szükség a konklúzió levonásához – mely után a lírai én már csak szótlanságba menekülhet („...Aber fragt mich nur nicht: wie?”).

„[a 8. vers] olyan folyamatot fejez ki, melynek végén a lírai én már nem tudja fenntartani az elcsüggedés és önuralom közti ellentmondást. [...] Annak megvilágítására, miként történt ez a folyamat, miféle fájdalommal járt, a vers-énnek már nincs szava.”²⁰

A sorozatot záró „Mit Rosen, Cypressen und Flittergold” (Schumann dalciklusában: „Mit Myrthen und Rosen, lieblich und hold” [9.]) a szerelem feltámadásának ígéretével a szabadulás reményét is meghozza a lírai én számára, s új megvilágításba helyezi az oximoron-párokat is (Glut – kalt, hervorstürzen – liegen, Funken versprühen – kalt starren stb.).

19. uo., 19-20.

20. „[das 8. Gedicht] formuliert ein Prozeß, an dessen Ende das lyrische Ich nicht mehr am Widerspruch zwischen Verzagtheit und Selbstbehauptung festhält. [...] Um zu erklären, wie sich dieser Prozeß vollzogen hat, wie schmerzlich er etwa gewesen ist, steht dem Gedicht-Ich keine Sprache mehr zur Verfügung.” uo., 25.

A költői és zenei *persona* többes jelentése

1993-ban jelent meg Berthold Höckner tanulmánya („Spricht der Dichter oder der Tondichter? Die multiple »persona« und Robert Schumanns »Liederkreis« op. 24.”) mely a *Heine-Liederkreis* alapján elemzi a Schumann-dalok többes szerepszemélyiségét.²¹ (A *persona* kifejezés magyar megfelelője Gyökössy Endrétől származik).²² Nyolc évvel ezután keletkezett az írás leglényegesebb gondolatait angol nyelven összefoglaló esszé, „Poet’s Love and Composer’s Love” címmel.²³

A két tanulmány Edward T. Cone *persona*-értelmezésére reflektál: elsődlegesen a „Poet’s love or composer’s love?” [sic!] című cikke, s ezen keresztül a Berkeley-i Egyetemen tartott előadásokat *The Composer’s Voice* néven összefoglaló, 1974-ben közreadott könyvre.²⁴ Az angol változat elnevezése figyelemre méltó: míg a „Spricht der Dichter oder der Tondichter?” elnevezése – írója gondolatmenetével ellentétben – nem cáfolja egyértelműen Cone koncepcióját, a „Poet’s Love and Composer’s Love” már önmagában határozott választ ad az eredetileg inkább költőinek szánt kérdésre.

A zenei szereplőt jelölő *persona* az ókori színjátszásban használt maszk nevéből került a jungi lélektanba, s valószínűleg ennek népszerűvé válásával vette át az irodalomkritika, majd innen Cone, említett könyvében. A pszichológiai és irodalmi definíció, bár ugyanazt a megnevezést használja, árnyalataiban eltérő megfogalmazást ad.

„*Persona*. [...] az a viselkedési mód, ahogy a világban mozgunk. [...] Némi túlzással [...]: ami tulajdonképpen nem mi vagyunk, hanem amiről magunk és mások azt gondolják, hogy mi vagyunk az” (Jung).²⁵

21. Berthold Höckner, „Spricht der Dichter oder der Tondichter? Die multiple »persona« und Robert Schumanns »Liederkreis« op. 24.”, In *Schumann und seine Dichter. Bericht über das 4. Internationale Schumann-Symposion am 13. und 14. Juni 1991. Schumann Forschungen Band 4.* (Mainz: B. Schott’s Söhne, 1993).

22. Carl Gustav Jung, *Emlékek, álmok, gondolatok*, ford. Kovács Vera (Budapest: Európa, 1987), 447.

23. Höckner, „Poet’s Love and Composer’s Love”, *Music Theory Online* 7/5 (October 2001) <http://smt.ucsb.edu/mto/issues/mto.01.7.5/mto.01.7.5.hoeckner.html>

24. Edward T. Cone, „Poet’s love or composer’s love?”, In *Music and Text: Critical Inquiries*. Edited by Steven Paul Scher (Cambridge: Cambridge University Press, 1974), 177-192.
Cone, *The Composer’s Voice* (Berkeley: University of Carolina Press, 1974).

25. Jung, *Emlékek, álmok, gondolatok*, 447.

„[...] néhány kritikus kételkedik benne, hogy a költő valaha is a saját hangján szólalna meg. Állításuk szerint ez mindig szerep – *persona*, ahogy mostanában divatosan nevezik – akkor is, ha a *persona* maga a költő, ki nem mondott formában” (Cone).²⁶

Cone szerint „[...] minden művészet, a maga módszereivel, kivetíti egy személyes szubjektum létezésének illúzióját”, és „[...] minden kompozíció egyfajta kifejezőmód, mely a megszemélyesítés cselekvő folyamatától függ”.²⁷ Höckner emellett a következő gondolatokat emeli ki a könyvből: hangszerkíséretes ének esetében a *persona* vokális és instrumentális – előbbi a dallamot és szöveget egyaránt megjeleníti –, romantikus daloknál viszont a zeneszerző szerep-személyisége irányítja mind a zenét, mind a szavakat.²⁸ Így jön létre a hangszeres, énekes és a teljes zenét meghatározó *persona* hármassága.²⁹

Cone később, „Poet’s love or composer’s love?” című írásában, már úgy véli, a fenti állítás számos esetben nem állja meg a helyét, ezért inkább a három *persona* egygyólvadásából létrejövő, „a dal tényleges zeneszerzőjével azonos lényegű, egyesített vokális-instrumentális főszereplő (»protagonist«)” figuráját tartja valósnak.³⁰ Ez utóbbi állítást kifogásolja Höckner, aki elfogadja Cone eredeti koncepcióját, de, ellentétben a főszereplő általi egységesítés gondolatával, továbbra is három független szereplőt vél megjelenni: „megháromszorozódott hangot hall” melyben a költői *persona* önálló, lényeges szereplő marad.³¹

„Még ha a vers fel is olvadt az átkomponált dalban; még ha szavai el is vesztették az eredeti mértékből fakadó ritmusukat; s ha szövegüket a zeneszerző meg is változtatta: a költői textus mégis a dal független összetevője marad.”³²

Így jön létre a költő és a zeneszerző egységéből származó, „többszólamú” hang („multiple voice”).

26. „[...] some critics wonder whether the poet ever really speaks in his own voice. They suggest that he is always assuming a role – a *persona*, as it is now fashionable to call it – even when a *persona* is an implied version of the poet himself.”

Cone, *The Composer’s Voice*, 1-2.

27. „[...] each art in its own way projects the illusion of the existence of a personal subject” [...] „every composition is an utterance depending on an act of impersonation”. uo., 3., 5.

28. uo., 9-10.

29. uo., 17-18.

30. Cone, „Poet’s love or composer’s love?”, 181-182.

31. „[...] I hear a triple voice”. Höckner, „Poet’s Love and Composer’s Love” [2.6].

32. „Even when a poem has been molded into a through-composed song; even when its words have lost the rhythm of their original meter; and even when its text has been altered by the composer: the poetic text still remains an independent component of a song.” uo.

Mivel Cone a „Poet’s love or composer’s love?”-ban a *Dichterliebe* egyes dalainak elemzésével mutatta ki megfigyeléseit, Höckner a „kis *Dichterliebe*”-ként emlegetett *Liederkreis*-ciklust vizsgálva érvel saját véleménye mellett.³³ Heine *Liederjéhez* hasonlóan, itt is az első dal („Morgens steh’ ich auf und frage”) adja meg a ciklikus összetartozás legfontosabb alapelemét, a „...träumend wie im halben Schlummer” szövegű szakasz álommotívumát. A kétrészes motívum – mely nem keverendő össze Sams, a dalban szintén kimutatható, hasonló nevű példájával (M32) – $h^1-e^2-h^1$, illetve $h^1-e^2-esz^2$ képleteinek variánsaival végigkíséri a dalciklust. A hangszeres *persona* itt válik először önállóvá az énektől, de később a két szólam dallamvonala ismét együtt halad, egészen az énekelt záróhangig (d^2).

Az utójátékban a hangszer immár teljesen független szereplőként éri el a dal legmagasabb pontját ($fisz^2$), s az ének befejező hangjánál egy oktávval magasabban zár. Höckner szerint a zene így a vers reménytelenségét («...ausblieb sie auch heut’») meghaladó, alternatív befejezést ad, s továbbvándorlásával megérkezik arra a magasságra, melyre a vokális szólam már nem tudott. A négy, egyenként két versorból álló zenei szakaszok legmagasabb pontja ugyanis, bár szekundonként emelkedett, h^1 -től csak e^2 -ig jutott el ($h^1-cisz^2-d^2-e^2$). A főhős három, egymással ellentétben lévő énje tehát nem ugyanazt mondja, amit énekel, illetve játszik (**31. kotta**).

31. A „Morgens steh’ ich auf und frage” verssor-párjainak, illetve a zongora utójátékának csúcspontjai

Mor-gens steh' ich auf A-bends sink ich hin lieg ich schlaf-los träu-mend wie im

A második és harmadik dal („Es treibt mich hin, es treibt mich her”, „Ich wandelte unter den Bäumen”) énekszólama az álommotívum lehajló kisszekundos második részével kezdődik ($fisz^1-h^1-aisz^1$). Míg azonban a második dalban az álommotívum végig ugyanolyan alakban jelenik meg, a harmadikban a motívum az egységesítés kényszere nélkül, önállóan vándorol: az első formarész végén az énekszólamban lehajló nagyszekunddal tűnik fel, majd a zongora anyaga – a régi álmok megjelenítőjeként – a vokális dallamba szövődik és az álommotívumot szekvenciálisan továbbépíti.

33. Höckner, „Poet’s Love and Composer’s Love”, [2.1]

A főszereplő, alkotó- és integráló erejének csökkenésével, az álmok és képzetek világának adja át magát, mely felett kevés a hatalma. A független szereplők szólamai közt vándorló álommotívum változó alakjai jelzik a szövegi és zenei *persona*-alakok közti – Höckner szerint az első dal óta a háttérben rejtőző – ellentétet.³⁴ Ez vezet az „Ich wandelte unter den Bäumen” középrészének szétesett, hallucinációkkal terhes világához, majd a „Lieb’ Liebchen, leg’s Händchen auf’s Herze mein” (4. dal) kezdetéhez, ahol a hangszeres szólam zenei anyaga alapakkordjaitól megfosztva, tetetlenül lebeg, s ahol az ének álommotívumának a nyitódalból idézett első részének ($h^1-e^2-h^1$) hangsúlyviszonyai is megváltoznak (32. kotta).³⁵

32. Höckner álommotívumának részletei az op. 24. első négy dalában

32/a. Morgens steh’ ich auf und frage

29

träu - mend wie im hal - ben Schlum - mer

32/b. Es treibt mich hin, es treibt mich her

9

Noch we - ni - ge Stun - den,

32/c. Ich wandelte unter den Bäumen

p

p

32/d. Lieb’ Liebchen, leg’s Händchen auf’s Herze mein

5

ach, hörst du, wie's po - chet

34. Höckner, „Poet’s Love and Composer’s Love”, [3.3].

35. uo., [3.4].

A „Schöne Wiege meiner Leiden” (5. dal) „Lebewohl” szavának kétszeres ismétlése – a kezdődal „träumend”-jéhez hasonlatosan – többletet jelent Heine szövegéhez képest: nemcsak a kulcsszó hangsúlyozását, hanem a zene és vers különállásának megnyilvánulását. Az álommotívumra itt annak legfontosabb hangja, a Lebewohl-motívumot is indító e^2 utal, mely a dal érzelmileg fontos részeinél újra és újra „megszúrja a fület”.³⁶ A motívum első része a hatodik dalban („Warte, warte wilder Schiffsmann”) bukkan fel ismét, ám kvartok helyett gúnyos tritónuszokkal, önmaga karikatúráját adva (**33/a kotta**). Ebben a műben, a vokális szólam lezárásának éles ellentétéként, a zongora-utójáték először oktáv-dübörgéseinek intenzitását vesztí el, (107. ütem), majd zenei anyaga az utolsó ütemekben szétesik. Höckner elemzésének logikája értelmében a szólamok ellentétes befejezése a két *persona* közötti teljes egyet nem értésről tesz tanúbizonyságot.³⁷ A hetedik dalban („Berg’ und Burgen schau’n herunter”) az eddig több hangon szóló szereplők látszólagos egysége a vers éles érzelmi kontrasztját leplezi. Höckner szerint Schumann, a béke illúziójának ábrázolásával egyben sajátos iróniáját is kifejezi.³⁸ A szólamok mozgása az előző műhöz képest itt statikus jellegű, s csak az álommotívumot jelző kétvonalas e -ről induló, kromatikus menet (e^2 - $eisz^2$ - $fisz^2$) mozdítja el a dalt az érzelmi holtpontról.

A hatodik dal egyértelmű és a hetedik bújtatott iróniája után, a nyolcadikban („Anfangs wollt’ ich fast verzagen”) – mint Höckner írja – az irónia újabb formája, a *parodia sacra* jelenik meg.³⁹ Az álommotívum ebben a műben nem kap szerepet, s e jelenség a dal különállását hangsúlyozza. Az ének- és zongoraszólamban egyaránt megjelenő koráldallam a zenei *persona* sajátosága: a tanulmány szerint ennek leple alatt gyűlnek álságos egységbe az eddig különálló szólamok. Az utolsó, megismételt kérdés („nicht: wie?”) a himnikus hangú paródia legvégső pontját jelenti, melynek patetikus elidegenítettsége hívja életre a záródalt bevezető zongoraszólót, a főszereplő hangszeres identitásának jelképét.⁴⁰

36. „piercing the ear”, Höckner, „Poet’s Love and Composer’s Love”, [3.5].

37. uo., [3.6].

38. uo., [3.7].

39. uo., [3.8].

40. uo.

Az álommotívum utoljára a „Mit Myrthen und Rosen, Lieblich und hold” nyitódalt visszaidéző részében jelenik meg (**33/b kotta**). A két zenei és a költői *persona* Höckner szerint igazából csak ez után (a »...du süßes Lieb'« szövegnél) tud együtt megszólalni.⁴¹

33. Az álommotívum alakváltozásai a *Heine-Liederkreis* 6. és 9. dalában

33/a. Warte, warte wilder Schiffsmann

37 *p*

Ei, mein Lieb, wa - rum just heu - te

The musical score for 'Warte, warte wilder Schiffsmann' is in G major (one sharp) and common time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic and includes the lyrics 'Ei, mein Lieb, wa - rum just heu - te'. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand.

33/b. Mit Myrthen und Rosen, lieblich und hold

55 *p*

einst kommt dies Buch in dei - - - ne Hand

The musical score for 'Mit Myrthen und Rosen, lieblich und hold' is in G major (one sharp) and common time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic and includes the lyrics 'einst kommt dies Buch in dei - - - ne Hand'. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand.

A dalciklus tonális összefüggései

Schumann – mint ezt Barbara Turchin a *Myrthen* kapcsán már idézett írásában említi (lásd a 49. oldalt) – Clarának szóló levelében kiemelte a *Heine-Liederkreis* dalainak összefüggését. A „zusammenhängend” szóval, Turchin szerint, a zeneszerző mindenképpen a zenei egybetartozást hangsúlyozhatta, hiszen a dalsorozatok szövegbeli koherenciáját abban az időben már alapvető feltételnek tekintették. A *Neue Zeitschrift für Musik* köre ennél tovább lépett, s elsőként határozta meg a zenei folyamat, ezen belül különösen a tonális rend nélkülözhetetlenségét a dalciklus-alkotásban.⁴²

41. uo., [3.10].

42. Turchin, „Schumann ’s Song Cycles: The Cycle within the Song”, 232.

A *Heine-Liederkreis* hangnemei (D-dúr, h-moll, H-dúr, e-moll, E-dúr [5. és 6.dal], A-dúr, d-moll, D-dúr) teljesítik a hangnemi rendre vonatkozó követelményeket – ezt az *Allgemeiner Musikalischer Anzeiger*ben megjelent recenzió is elismeri.⁴³ Höckner a megkettőzött E-dúrt a ciklus eredetileg tervezett kétkötetes formájával indokolja: ennek alapján az ötödik és hatodik dal záró-, illetve nyitószerepe a tonális lánc megszakítása nélkül is teljesülhetett volna.⁴⁴

Az „Anfangs wollt’ ich fast verzagen” d-mollja a *Heine-Liederkreis* tonális értelemben vett legmélyebb pontja, ám a dal múltat idéző, fríg-jellegű befejezésének A-dúr akkordja visszaemeli a tonalitást a keresztes előjegyzésű hangnemek közé. Ha a mű befejezését „második hangnemként” a dalok alapharmóniáiból összeállított, feltételezett akkord-sorozatba illesztjük – a harmóniasort D-dúr terchelyzetből indítva –, a felső szólamból kialakuló dallam Sams X-szel jelölt Clara-témájának dúr-változatát adja ($fisz^2-e^2-d^2-cisz^2-d^2$). Az így (természetesen csak hipotézisként) létrejövő X-téma, a ciklus belső folyamataiban megjelenő Y-változattal ellentétben, az op. 24-et kívülről, a tonális-lánc folyamatán keresztül fogja össze (**34/a kotta**).

Felvetődhet a *Heine-Liederkreis* és Schubert Heine-dalainak motivikus kapcsolata is: az „X” Clara-téma – legtöbbször moll, de az „Atlas” énekszólamában dúr alakban – az öt, tragikus hangvétellű Schubert-dal („Am Meer”, „Die Stadt”, „Der Doppelgänger”, „Ihr Bild”, „Der Atlas”) mindegyikében megtalálható, a szöveg szempontjából jelentős helyeken. A könnyedebb karakterű, Kramer tanulmánya szerint (lásd az 5. oldalt) az előbbi dalokhoz bevezetésül szolgáló „Das Fischermädchen” vokális szólamában a motívum két megjelenési formájának variánsa lelhető fel. Az „X” téma különböző színezeteinek egyenrangúságát a *IV. szimfónia* példája is igazolja, ahol a Clara-motívum az első tétel elején moll, míg a Finálé kezdetén dúr változatban szólal meg (**34/b-h kotta**). Mindez természetesen nem a Clara-hangsor Schumann „előtti” megjelenésére, inkább a Schubert-dalok inspiratív voltára utal.

43. uo.

44. Höckner, „Poet’s Love and Composer’s Love” [3.4].

34. Az „X” Clara-téma, mint a *Heine Liederkreis* dalainak „alaphangnem-dallama” - a téma schuberti eredete

34/a. Az „X” Clara-téma a *Heine-Liederkreis* hangnemeinek harmóniasorában

(1. 2. 3. 4. 5-6. 7. 8. [zárás] 9.)

34/b-g. A téma Schubert hat Heine-dalában

34/b. Am Meer

die Mö - ve flog hin und wie - der;

34/c. Die Stadt

Die Son - ne hebt sich noch ein - mal leuch - tend vom Bo - den

34/d. Der Doppelgänger

so man - che Nacht, in al - - - - ter Zeit?

34/e. Ihr Bild

Ich stand in dun - keln Träu - men

34/f. Der Atlas

Ich un - - - glück - sel' - ger At - las,

34/g. Das Fischermädchen

komm' zu mir und se - tze dich nie - der, wir ko - sen, Hand in Hand,

34/h. A téma a *IV. szimfóniában*

1. Violino II. 2. IV. Violoncello (1)

Sams, a Clara-hangsor mellett, az op. 24. jellegzetes témájaként írja le a séta- és vándorlás-motívumot (M18, M20), de a mű során több motívum akad, mely két-három esetben is felhangzik, gyakran egymás melletti dalokban. Szembetűnő a nyitó- és záródal motívumgazdagsága és témáinak rokonsága: mindkét műben megjelenik az álom-, az összetartozás-, az affektus és a szépség-motívum (M32, 57, 64, 65).⁴⁵ A motívum-változatok összetartó szerepének elvét megerősíti Turchin írása is, mely a dalciklust a „téma” – jelen esetben motívum-sor – és annak legfőbb tulajdonságait, lehetőségeit kibontó karaktervariációk együtteseként is ábrázolhatónak tartja.⁴⁶

A cselekmény folyamata a zenében

A dalciklusból kibontakozó cselekményt a szakirodalom kétféle módon értelmezi. John Daverio szerint a *Heine-Liederkreis* egyirányú zenei folyamata „[...] áthatol az első dal népies egyszerűsége és az utolsó elmélkedő líraisága közötti távolságon”.⁴⁷ Charles Rosen viszont a nyitott és zárt struktúrák váltakozását emeli ki, mint a „függetlenség és folyamatosság különleges kombinációját”, s elmélete igazolására a 7. és 8. dal sajátos összefüggését, valamint a 4. mű szokatlan befejezését idézi példaként.⁴⁸ Rosen meglátása szerint a zárt szerkezetű hetedik dal utolsó akkordja fokozatosan lebomlik – ezzel a nyitott, dominánsan záró nyolcadik művet készíti elő –, míg a szintén strófikus negyedik dal önállóság-érzete az ének- és zongoraszólam nem egyidőben történő befejezése miatt válik kétségessé. Az egy irányba tartó folyamat elméletét erősítheti a cselekménynek a vándorút állomásai szerinti tagolása – otthon, erdő, vízpart felosztásban –, a tézis-antitézis szemléletmódot viszont a páratlan és páros számú művek ellentétes hangulatainak kidomborítása igazolhatja. Ám mindkét koncepció csak a nyolcadik versig, illetve dalig alkalmazható: ekkor a vándorlás folyamata megszakad, s a hangulati kontraszt feloldódik. A *Lieder* költeményei közé utólagosan beékelte „Anfangs wollt’ ich fast verzagen” így jelenthet fordulópontot és célt a vers- és dalcikluson belül.

45. Sams, 37-38., 48.

46. Turchin, „Schumann’s Song Cycles: The Cycle within the Song”, 232-233.

47. „[...] *traversing the distance from the folklike simplicity of the first song to the reflective lyricism of the last.*”

John Daverio, *Robert Schumann. Herald of a „New Poetic Age”*
(New York: Oxford University Press, 1997), 214.

48. „[...] *extraordinary combination of independence and continuity*”. Rosen, 215-217.

A Heine-Liederkreis dalai

1. Morgens steh' ich auf und frage

Az első dalban – az eddig tárgyalt zenei folyamatok mellett – dalciklus-formáló szerepet kap a zongoraszólam jellegzetes akkordfelbontás-sorozata, mely a befejező három ütem kivételével a kíséretet teljes mértékben uralja. Sams a kezdődal kíséretében megjelenő „kisebb emelkedő hangközöket” az „álmodozó séta” ábrázolásaként értelmezi, konkrét motívumszám jelölése nélkül.⁴⁹ Ezt a hangulatot erősíti a zene *staccato*-jellege és a basszus szekundonként lefelé tartó lépkedése (M20).⁵⁰ Azok a dalok, ahol a „Morgens steh' ich auf und frage” mozgásformája megjelenik (2., 4., 5., 9.) a hangszeres anyagot mindig variáltan szólaltatják meg, így annak karakterét is jelentősen megváltoztatják.

(35/a-e kotta)

35. A „Morgens steh' ich auf und frage” karakteres zongora-anyagának kezdete és a mozgásforma változatai a Heine-Liederkreis 2., 4., 5. és 9. dalában

35/a. Morgens steh' ich auf und frage

35/b. Es treibt mich hin , es treibt mich her

35/c. Lieb' Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein

35/d. Schöne Wiege meiner Leiden

35/e. Mit Myrthen und Rosen, lieblich und hold

49. „[...] (smaller rising intervals, as in »Morgens steh [sic!] ich auf'«, [provide an equivalent] about walking in a daydream).” Sams, 15.

50. uo., 18.

Az ilyen mozgásformát nem tartalmazó dalok (3., 6-7-8.) az őket megelőző mű zenei anyagát sem folytatják, s inkább egyéb tematikus hasonlóságuk révén kötődnek a bevezető dalhoz. Kivételt képez az „Anfangs wollt' ich fast verzagen”, melyben a többi műre emlékeztető motívum nem lelhető fel – a 8. dal e szempontból is a különállást hangsúlyozza.

Az „Ich wandelte unter den Bäumen” és a „Morgens steh' ich auf und frage” elsősorban a Clara-téma, valamint a Höckner-féle álommotívum lehajló kisszekundos második részének változatai által kapcsolható össze (például az énekszólám belépésekor és a „...da kam das alte Träumen” szövegű résznél [8-10. ütem], illetve a dal kezdetén).

A „Warte, warte wilder Schiffsmann”, mint Westphal elemzése kimutatja, a bevezető dal „...träumend wie im halben Schlummer” szakaszával struktúrájában egyezik: a „Morgens steh' ich auf und frage” említett helyén a zongora- és énekszólám anyaga kétféle zenei mondanivalót fejez ki – s a szólamok mondanivalójának kettőssége az egész 6. dal legfontosabb jellemzője.⁵¹

A „Berg' und Burgen schau'n herunter” leginkább strukturális, ritmikai és dinamikai változatlansággal kifejezett érzelmi visszafogottságában rokonítható a „Morgens steh' ich auf und frage” hangulatával. (Sams szerint Schumann a kezdődalt uraló monotóniával „elbódította a költemény fájdalmát”).⁵²

Az állandóság- és a visszafogottság-érzetet segíti elő a „Morgens steh' ich auf und frage” zenéjének mesterséges szimmetriája is. Az eredetileg 8+5-ös szótagszámú verssor-párokat Schumann a zongora modulációja (11-12. ütem), majd szóismétlés révén létrehozott ütembetoldásokkal (»auch heut'«, „lieg' ich”, „träumend”, [19-20., 27., 33. ütem]) kiegyenlítetté formálja (**36. kotta**). Az arányosság érzete a dalban annak ellenére dominál, hogy a két versszak alkotta formarészek közé egy fisz-mollból e-mollba moduláló szakasz ékelődik (20-21. ütem), és az utójáték végén váratlanul megjelenik egy új anyagból építkező, lezáró jellegű motívum. Walsh e jelenségek kapcsán ír a dal „érzékelhetetlen aszimmetriájáról”.⁵³

51. Westphal, 31.

52. „The pain of the poetry is anaesthetized.” Sams, 37.

53. „Imperceptible asymmetry”, Walsh, *The Lieder of Schumann*, 25.

36. A zongora *h-e* kvintugrásának „verssor-hosszabbító” modulációja a *Heine-Liederkreis* első dalában

9

rit.

kommt fein's Lieb - chen heut?

rit.

A négy verssor-pár kétszer négyütemes részekre bontja a dalt, ezek közül az első D-dúr domináns, az utolsó tonikai végződésű. A második nyolcütemes egység, a megelőző zongora-moduláció révén, fisz-mollban kezd, majd ott is zár. Westphal megfigyelése szerint a jellegzetes schumanni fisz-moll fájdalmas tónusa mellett a szomorú hangulatot a melódia – az előző formarész hat hangjához képest – öt hangra csökkent terjedelme, valamint a megváltozott dallamív is okozhatja.⁵⁴ Sams két írásából derül ki az érzelmi fordulat másik oka. A D-dúr rész befejező három ütemében a zene irányítja a szöveget, a boldogság-motívum megjelenítésével (M4: »kommt fein's Liebchen heut'« [9-11. ütem]), míg a fisz-moll szakaszban a szöveg formálja a dallamot: a bánatot a „klage” szón lévő kisszekundos *appoggiatura* fejezi ki (16. ütem).⁵⁵

A „verssor-hosszabbító” h^1-e^1 kvintugrás-motívum dúrból mollba irányuló modulációjának hangulatfordító hatása Schumann zenéjében később is megjelenik: a motívum, A-dúr, majd a-moll harmonizálásban, a *Zongoraverseny* (op. 54., 1845) II. és III. tételének összekötésekor kap fontos szerepet. (Ha a „Morgens steh' ich auf und frage” h^1-e^1 kvintugrását egy akkorddal korábbról indítjuk [$e^1-h^1-e^1$], a hangnevek betűiből az „Ehe” [házasság] szó alakul ki.) A „kvintfordulat-dallam”, más hangról, de hasonló harmonizációban, a *II. szimfónia* (op. 61., 1845-'46) I. tételében is feltűnik, a vágyakozás érzelmének kifejezésére (**37. kotta**).

54. Westphal, 30-31.

55. Sams, 38.

Sams, „The Songs”, In *Robert Schumann. The Man and his Music*, 133.

37. A „kvintugrás-sorozat” és a „kvintfordulat-dallam” a Zongoraversenyben és a II. szimfóniában

37/a. Zongoraverseny

103

Cl. (A)

Fg.

Pno

Detailed description: This musical score is for the Piano Concerto, measures 103-105. It features three staves: Clarinet (A), Bassoon, and Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Clarinet (A) and Bassoon parts play a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The Piano part features a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a dense harmonic structure.

37/b. II. szimfónia

127

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fg.

Detailed description: This musical score is for the Second Symphony, measures 127-130. It features four staves: Flute, Oboe, Clarinet (B), and Bassoon. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Flute and Oboe parts play a melodic line with a slur over the first two measures. The Clarinet (B) and Bassoon parts play a rhythmic pattern of quarter notes and half notes.

A „Morgens steh' ich auf und frage” első részében a nappalt dúr, az estét moll rész ábrázolja (Morgens steh' ich auf... [5-7. ütem], Abends sink ich hin... [13-15. ütem]). Amikor a második versszakban a napszakok életritmus összekeveredik, „megzavarodik” a zene is: az „In der Nacht...” (21-22. ütem) még e-moll, de az éjszaka – álomtalanság általi – tagadása („...lieg' ich schlaflos” [25-26. ütem]) már G-dúr hangnemű. A félálom állapota először nem kap egyértelmű tonalitást (29-32. ütem), majd a „wandle” szó (34. ütem), mintha emlékeztető lenne, visszavezeti a zenét a kezdeti D-dúrhoz.

A megszokottól eltérő érzelmi állapotok nyugtalanságot okoznak a második rész dallamának vezetésében is. Az első nyolcütemes szakasz ritmusai az előző formarészhez képest megváltoznak („In der Nacht...”, illetve „...lieg' ich wach” [27-28. ütem]), s az énekszólambefejező részében felfelé irányuló kvartugrás („...[träumend] wie im halben Schlummer), majd ellenkező irányú terc- és kvintugrás figyelhető meg („...träumend wandle” [30-34. ütem]).

Az utójáték első hét üteme a megszokott ritmusban lépked, ám a dallamvezetés és harmonizálás szempontjából különbözik az addig elhangzott zenei anyagtól. A basszus iránya egyértelműen felfelé tart: a záró formarész első ütemének felütése még a szólamban legmélyebb, a (kezdőhanggal azonos) záróhang már a legmagasabb pontja. A hangszeres dallam összességében szintén felfelé irányul, harmonizálása a mindaddig nem szereplő h-mollba visz. A befejező háromütemes egység nyitóakkordján először szólal meg váltódomináns szeptim, mely egyben az addigi mozgásformát is megszakítja.

2. Es treibt mich hin, es treibt mich her

A *Buch der Lieder*ben ritkán előforduló, *abba* sorszerkezetű vers különleges ritmusát a hagyományos és aprózott jambus versszakonként változó aránya adja. Az első versszak szélső soraiban egy rövid és egy hosszú szótag váltakozik, a középsőkben a ritmus aprózódik. A második versszak kezdete az előző belső sorainak ritmusát veszi át, majd a ritmus visszaáll a megszokott jambikus lüktetésbe. A harmadik versszakban viszont az aprózott ritmus dominál.

A dal elején felhangzó, majd rendszeresen visszatérő mottó zongoraszólama megjeleníti a vers ritmikai kettősségét: a basszusban lévő alapülkötetés negyedeit a második nyolcadon belépő felső szólam tölti ki. Az ének e motívum megszólaltatásakor mindig a vers szavainak karakterét imitálja, ennek megfelelően első két alkalommal a rövid-hosszú szótagpárt, harmadszorra a folyamatos nyolcadmozgást erősíti, s azt nyújtott ritmussal kombinálja (5-8., 21-25., 46-49. ütem).

A három versszak négysoros egységeit Schumann megbontja, s a verset 3+5+2+2 soros formában zenésíti meg, de a harmadik formarészt az „Aber wohl niemals liebten die Horen” verssor variált szövegű ismétlésével („Niemand, niemals liebten die Horen [54-58. ütem]) az elsővel azonos terjedelművé teszi. (A zenei felépítést Westphal tanulmánya $ABA_v + \text{epilógusként jelöli.}$)⁵⁶ Az aszimmetria alapvető oka a két szélső versszak struktúrájának megbontása: az első versszak utolsó sora a *B* részhez, a harmadik versszak harmadik és negyedik sora az Epilógushoz csatlakozik. Ily módon a *B* formarész öt verssor terjedelmű lesz, míg az Epilógus két verssora a nyolcütemes zongora-utójátékkal bővül.

A formarészek mindegyike két különálló egységre bontható tovább, *ab-ac-ad-ef* képletet alkotva, s e szakaszok különböző mértékben erősítik meg, illetve bizonytalanítják el az alaptonalitást. Az *A* formarész első részeiben (*a*) alaphelyzetű I. fok csak a kétszer négy ütemes egységek második felében szólal meg (az első formarészben: 3-4. és 7-8. ütem), s az egész szakasz dominánsan zár. A karakterében lágyabb, befejezésével az előző dalra utaló *b* rész harmóniáit viszont kizárólag tonika-domináns váltakozások alkotják (9-17. ütem). A következőkben azonban mégis az *a* részek anyaga erősíti a h-moll tonalitás-érzetet.

A második nagy formarészben (*B*) ugyanis a visszatérő *a*-t követő *c* rész *unisono* szekvenciái G-dúr és e-moll felé viszik a zenét (30-37. ütem), majd a *C* formarészben, az ismét megjelenő *a* rész után, a *d* rész központi akkordjává a Fisz-dúr harmónia kvartszext-fordítása válik (50-58. ütem) – ennek a résznek a hangneme így nem határozható meg egyértelműen. Végül a 16 ütemes *e-f* Epilógus teljes autentikus zárlatokkal egyértelművé teszi a dal alaptonalitását.

A szöveget a verssorok felbontásával aszimmetrikussá tevő dal összességében szimmetrikus zenei formát ad, mely a következőképpen ábrázolható:

56. Westphal, 33.

formarész (betű)jele	terjedelme	további részekre bontása
A	17 ütem [15-17. ü.: augmentáció]	$a (\alpha + \alpha_v [8 \text{ ü.}]) + b (\beta_1 + \beta_2 [9 \text{ ü.}])$
B	24 ütem	$a (\alpha + \alpha_v [8 \text{ ü.}]) + c (\gamma_1 + \gamma_2 + \gamma_3 + \gamma_4 [16 \text{ ü.}])$
A _v	17 ütem [16-17. ü.: augmentáció]	$a (\alpha + \alpha_v [8 \text{ ü.}]) + d (\delta + \delta_v [9 \text{ ü.}])$
Epilógus	16 ütem	$e (\varepsilon [\text{ének: } 8 \text{ ü.}]) + f (\zeta [\text{zongora: } 8 \text{ ü.}])$

A formai arányosságot a gyakori tempóváltások és megállások ellensúlyozzák, így ebben a műben – a kezdődal aszimmetriájával ellentétben – a szimmetria válik érzékelhetetlenné.

A hangszeres és vokális szólam párbeszédének iránya az utójátékban megfordul: a zongora az A és B formarészek indulásakor, illetve az Epilógus második felében szólal meg önállóan. A dialógusok terjedelme 4+4, illetve 8+8 ütem (a befejező részt teljes egészében az ének és a hangszer közötti párbeszéd tölti ki). Az instrumentális *persona*, az ének-szekvenciák B formarészben lévő imitációjával és az utójáték elcsúsztatott ritmusaival, a megzavarodott időt gúnyolja.

3. Ich wandelte unter den Bäumen

A dal három különböző formarészének zenéje más-más nyelven beszél: a zongora keretjátékának világa eltér az énekkel együtt hangzó részétől, mely egy még jelentősebben megváltozott hangulatú, tonalitásában bizonytalan középrészt foglal magába. Utóbbi két formai elem kapcsolódása nem a megszokott modulációs folyamatokkal, hanem szinte átmenet nélkül megy végbe – Rosen meglátása szerint megingatva ezzel a hagyományos formaérzetet.⁵⁷ Az önálló funkciójú hangszeres elő- és utójáték a visszatérési háromtagúság (A[A]BA_v) helyett a hídforma struktúrájához teszi hasonlóvá a dal formai képletét (X–A[A]–B–A_[v]–X_[v]).

A háromféle zenei karakter közös jellemzője az oktávparalel-mozgás, mely, néhány ütemet leszámítva, az egész műben jelen van. E mozgásforma a bevezető rész imitációs jellegű szakaszától kezdődik (2. ütem), mely Rosen szerint csak „hamisított ellenpont”.⁵⁸

57. Rosen, 655.

58. „fake counterpoint”, uo., 651.

A nyitó formarészben Westphal még egy barokk elemet, a fájdalom-ábrázolásra is szolgáló *passus duriusculus* ismert fel, a felső szólam *gisz*²-től *e*²-ig kromatikusan ereszkedő dallamában.⁵⁹ E folyamat a szeptimakkord-lánc felső szólamaként jelenik meg, ám az így kialakuló dallam érzelmi hatása rendkívül fontos (**38. kotta**). A kvartkvint basszusú szeptimakkord-szekvencia, hasonlóan az ál-polifóniához, folytatás nélkül marad, sőt, az *A* rész első hat ütemének homofóniája az imitációs szakasszal hangsúlyozottan ellentétes karaktert képez (5-10. ütem).

38. Barokkos elemek az „Ich wandelte unter den Bäumen” bevezetőjében

A zongoraszólam dallama a vokális *persona* jelenlétében jóformán teljesen elveszti önállóságát. Amikor azonban az énekelt dallam az *A* rész vége előtt két ütemmel abbamarad, a hangszer újból előtérbe kerül, s az első formarész domináns záróakkordjái imitációsan továbbfűzi az énekszólam szubdomináns félbehagyott melódiáját (11-13. ütem). A két egymást követő *A* formarész egyetlen, ám rendkívül fontos különbsége a záró nónakkord-felbontás utolsó hangja (*gisz*¹, illetve *g*¹). A másodsorra megszólaló *g* hangot a középrész G-dúr akkordjai követik: ez a két formarész egyetlen kapcsolódási pontja.

A *B* részben – mely az előző dal „Aber wohl niemahls liebten die Horen” szakaszához hasonlóan kvartszextakkordon fejeződik be –, a zongora a G-dúr I. fokát és fordításait összesen húsz alkalommal szólaltatja meg, az énekben azonban a *g* hang egyetlenegyszer sem fordul elő. Az alapakkord domináns-ellensúly nélküli túlhangsúlyozása – ebben a formarészben csak tonikai és szubdomináns harmónia szerepel – a melódia alaphang-nélküliségéhez hasonló mértékben csökkentheti a hallgató tonalitás-érzetét. A középrész trioláinak légiessége egyben ellentétet képez az *A* részek kezdőütemeinek jól érzékelhető hangsúlyjaival.

59. Westphal, 37.

A *B* rész madarainak égi szózata és a „Vogel als Prophet” című zongoradarab (*Waldszenen*, No. 7) triója között párhuzamosság és ellentét is megfigyelhető.

Utóbbi mű G-dúr középrészében – a madár üzenetét szimbolizáló g-moll főrész I. fokon végződő, ám dallamilag nyitott és befejezetlenség-érzetet keltő lezárása után – a tonikai orgonapontos harmóniak épp a valóságba történő visszatérést ábrázolják. A zene azonban hirtelen, modulációs átmenet nélkül, az alaphangnemenél nagyterccsel lejjebb lévő Esz-dúrba transzformálódik, mellyel az „Ich wandelte unter den Bäumen” középrészéhez hasonló légiesség-érzetet idéz elő. Innen a zongoradarab már hangulati törés nélkül lép a visszatérő főrész g-molljába.

A *Heine-Liederkreis* harmadik dalában Schumann a formarészek harmóniai összekapcsolásának hiányával a G-dúr rész hangulati különállóságát hangsúlyozta: a „Vogel als Prophet”-tel ellentétben itt a madarak üzenete jelenti az alaphangulattól való eltérést. A két világ összekapcsolódását az első *A* rész után a vokális, a visszatéréskor a zongoraszólam befejezetlensége akadályozza meg (13. és 30. ütem – **39. kotta**).

Az utolsó énekes-hangszeres rész az előző *A* formarészek befejezésének mindkét alternatíváját felvonultatja: az első »trau'« szón megszólaló III. fokú mellékdomináns – g-vel enharmonikus – *fiszisz* szopránja, illetve a következő ütem megismételt „Niemandem” szavának *gisz*¹ hangja révén (38-39. ütem). Az ének- és zongoraszólam dallamának terchelyzetű lezárása befejezetlenség- és bizonytalanság-érzetet kelt.

39. Az „Ich wandelte unter den Bäumen” és a „Vogel als Prophet” középrészének összehasonlítása

39/a. Ich wandelte unter den Bäumen

22 *Langsamer* *p* *rit.* *3*

"Es kam ein Jung-fräu-lein ge-gan-gen, die sang es im-mer-fort, da ha-ben wir Vög-lein ge-fan-gen das hüb-sche, gold-ne Wort." Das sollt

pp *rit.* *3* *mf*

Detailed description: This is a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line in treble clef and the piano accompaniment in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Langsamer' and the dynamics range from piano (p) to pianissimo (pp). There are trills and triplets indicated. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with dynamics moving from piano (p) to mezzo-forte (mf). The piano part features a steady accompaniment with some triplet patterns.

39/b. Vogel als Prophet

13 *p* *Etwas langsamer* *pp* *Im Tempo* *pp* *p*

Detailed description: This is a piano score for a piece titled 'Vogel als Prophet'. It consists of two systems of staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Etwas langsamer' and the dynamics range from piano (p) to pianissimo (pp). The score features complex textures with many chords and moving lines in both hands. There are trills and triplets indicated. The piece concludes with a return to the original tempo, marked 'Im Tempo'.

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

A dalt az énekes-főszereplő teljes magánya keretezi: szólamának első és utolsó két hangja hangszerkíséret nélkül, egymagában áll. A verssor-párokként nyolcütemes részekre tagolható, majd *ab* és *cd* szakaszokra tovább bontható dallam – mintha az előző dal középrészének alaphang-nélküli melódiájára válaszolna – nélkülözi mind az e-moll, mind a későbbi esz-moll skála vezetőhangját. Legmagasabb pontján (e^2), melyre a kezdő-, egyben legmélyebb hangjától (h) öt ütem alatt jut el, a szöveg a kedveshez kiált („ach, hörst du...” [4-6. ütem]), s az álommotívum az ismétlődő kvartugrásoktól új, panaszos karaktert kap.

A nyugtalan szívdobogást imitáló zongoraszólam az első kilenc ütemben basszus nélkül, súlytalan ütemrészekben hangzik fel. A háromszólamú akkordok a *b* rész végén két szólamra szűkülnek, és a *disz*¹-*fisz*¹ terc kisszekundnyi lecsúszásával végképp elvesztik tonalitásukat. A következő részben belépő basszus (10. ütem) már az új, eszmoll hangnemet készíti elő, melynek I. foka azonban csak egyetlen nyolcad erejéig szólal meg. A *d* rész ismét e-moll hangnemű, határozott domináns-tonika megerősítéssel (13-17. ütem).

A hangszeres *persona* a 15. ütemben szólal meg először önállóan: két, ironikusan közhelyszerű akkordja ezúttal határozottan jeleníti meg a zenei hangsúlyokat, szinte kifigurázza a zongoraszólam addigi, utánzó jellegű szerepét. Sams itt úgy látja, mintha az ének visszariadna a „koporsó” szótól, s csak a zongora bátorítását hallva merné azt kimondani.⁶⁰

A *Heine-Liederkreis* negyedik dalának előképe Schubert „Auf dem Flusse” című dala is lehetett (*Winterreise*, No. 7). A két műben a zongoraszólam *staccato* jellege és a kíséret mozgásformája, valamint a moduláció iránya is azonos – csak formai különbséget jelent, hogy Schubert e-mollból disz-mollba, Schumann az enharmonikus esz-mollba tér ki.

A „Lieb’ Liebchen, leg’s Händchen auf’s Herze mein” kezdődallama (1-4. ütem), legfontosabb jellemzőit tekintve az „Auf dem Flusse” első, nyolcütemes szakaszának variált ismétlésekor megjelenő, *h*-tól *c*²-ig ívelő melódiával egyezik. Ezt követően hangzik el mindkét dal énekszólamában a jellegzetes kvartfordulat, Schubertnél *aisz*¹ és *disz*² között, a Schumann-mű esetében *h*¹-*e*²-*h*¹ dallammal (**40. kotta**).

60. Sams, 41.

40. Schubert „Auf dem Flusse” című dalának 13. és 22. ütem közötti része, a „Lieb' Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein” hasonló jelenségeinek jelölésével

40/a. Schubert: Auf dem Flusse

13

Mit har - ter, star - rer Rin - de hast du dich ü - ber - deckt, liegst
kalt und un - be - weg - lich im San - de aus - ge - streckt.

pp
ppp (disz-moll) (→ e-moll)

40/b. Lieb' Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein

21

Es häm - mert und klo - pfet bei Tag und bei Nacht; es hat mich schon längst um den Schlaf
Ach, spu - tet euch, Mei - - - ster Zim - - - mer - mann,

(e-moll → esz-moll) (→ e-moll)

A *Heine-Liederkreis* negyedik dalának két nagy formarésze közötti egyetlen lényeges különbség az *a* részekben mutatkozik: második alkalommal a felső szólamhoz a basszus három ütemig harmóniai támaszt ad (21-23. ütem). E hangok betűjeléből az első dalban már megjelenő „Ehe”- (házasság-) -motívum olvasható ki, ezúttal kétszer egymás után (*e-h-E[-H1-E1]*, illetve [*e-h-]E-H1-E1*).

5. Schöne Wiege meiner Leiden

A dal formai szerkezete (A[A]BACA + utójáték) természetesen nem azért alakult így, mert Schumann rondóformájú darabot szándékozott írni. A zeneszerző az első A rész megismétlésével és a poétikus hangulatú hangszeres epilógussal a vers saját érzései szerinti átértelmezését adta – utóbbival szelídre és reménykedőre változtatta Heine keserű, pesszimista befejezését. A zene és szöveg jelentése, az előző dallal ellentétben, itt elválik egymástól, s mintha a vokális *persona* feltűnő dallami függetlensége is az önállóság szándékát hangsúlyozná. Ez a különállás azonban nem akadályozza meg a két szereplő együttműködését, mely többféleképpen is megnyilvánul. Az A formarészekben a dallami csúcspontra való törekvés például a „Morgens steh' ich auf und frage” sémáját idézi, ahol a vokális szólam egyes dallamsorai egy-egy hanggal mindig feljebb emelkednek (h^1 - $cisz^2$ - $disz^2$ - e^2), de a dal legmagasabb pontját ($fisz^2$) a hangszer éri el, az utójáték során.

E törekvés a „Schöne Wiege meiner Leiden” énekszólamának esetében a kezdődalhoz hasonló (4., illetve 8-12. ütem: h^1 - $cisz^2$ - $disz^2$ - e^2), a hangszeres *persona* szándéka azonban nehezebben követhető. Az A rész első megjelenésekor a $fisz$ hang még a kis oktávban szólal meg (17-18. ütem), innen lép a zongora a következő két visszatéréskor egy-egy oktávval feljebb, s a vokális szólam fölé csak az első epizód után kerül (36-37., 67-68. ütem). Ez a rész a téma utolsó elhangzásakor már ki is marad a zongoraszólamból (**41. kotta**).

41. A „Schöne Wiege meiner Leiden” nyitó formarészének tetőpontra törekvése, illetve az erre válaszoló zongoramotívum három különböző megjelenése

The image displays three systems of musical notation for the song "Schöne Wiege meiner Leiden". Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system starts at measure 3 and ends at measure 12, with lyrics: "Schö - ne Wie - ge schö - nes Grab - mal schö - ne Stadt,". The second system starts at measure 16 and ends at measure 34, with lyrics: "le - be wohl! ruf' ich dir zu. wo ich sie zu - erst ge - schaut." The third system starts at measure 66 and ends at measure 74, with lyrics: "wollt' ich, wo dein O - dem weht,". The piano accompaniment features a prominent motif of ascending eighth notes in the right hand, which is the focus of the analysis.

A két szólam fenti együttműködéséhez hasonló zenei folyamat jelenik meg, ám lényegesen rövidebb idő alatt, az első epizód második részében: a 44-45. ütemben az ének és a hangszer dallama egyaránt d^2 -ről e^2 -re emelkedik, de a következő ütemben már csak a zongora lép tovább f^2 -re. A képzeletbeli szereplők egymásra utaltságát fejezi ki az első epizód végén lévő hangnemi és hangulati visszavezetés – ahol a vokális szólam félbehagyott dallamát a hangszer folytatja (49-52. ütem) –, illetve a második epizód két egymást követő része is. Itt előbb az énekelt dallam születik meg a zongora skálamenetéből, majd a kíséret veszi át a másik szólam hangjait (74., illetve 82. ütemtől – **42. kotta**).

A két epizód öt-öt ütem alatt elhangzó kezdő verspárja jelentősen gyorsítja az A rész tempóérzetét (40-44., illetve 70-74. ütem). Az első epizód ezt követően visszatér a megelőző rész lüktetéséhez, a másodikban viszont a következő két verspár terjedelme hosszabb: hat, majd – a „schlepp’ ich” szöveg ismétlésével – kilenc ütem (75-80. és 81-89. ütem). A zongora tizenhatod-késéssel megszólaló skálamenetei az utóbbi két rész időérzetét még hosszabbra nyújtják.

Ugyanez a jelenség nyilvánul meg a formarész befejező szakaszában („...bis mein müdes Haupt”), melynek négy üteme – az egyre lassuló tempó és az *adagio* rész recitativo-jellege miatt – a valóságosnál lényegesen hosszabb terjedelműnek tűnik (90-93. ütem).

Az első epizód négy kezdőütemének barokkos vonása a háromnegyedes ütem kétnegyedes egységekké bontása, melyet Westphal a szöveg érzelmi hangsúlyainak kiemelésével indokol („Hätt’ ich dich noch nie gesehen, / schöne Herzenskönigin!” [**43. kotta**]).⁶¹

A második epizód szintén barokk hangzást imitál: recitativo-keretben megszólaló (70-74., illetve 91-93. ütem) középső részének első, hat ütemes szakaszát Schumann *cisz-Fisz-H-E-Aisz-Disz* basszusra épülő, szeptimszekvenciát adó skálamenetre építette (75-80. ütem).

61. Westphal, 44.

42. A vokális és hangszeres szólám összefüggései
a „Schöne Wiege meiner Leiden” epizódjaiban

44

nim - - - mer, nim - mer wär' es dann ge - sche - hen,

48 *ritard.*

dass ich jetzt so e - lend bin.

ritard.

75 *p*

Wahn - sinn wühlt in mei-nen Sin - nen, und mein Herz ist

ritard. 81 *p*

krank und wund. Und die Glie - der matt

43. Schöne Wiege meiner Leiden: az első epizód elejének rejtett kétnegyedes beosztása Westphal megfigyelése szerint

mf 40

Hätt ich dich doch nie ge - sehn, schö - ne Her - zens - kö - ni - gin!

sf

Az utójáték első részében a zongora anyagához két, egymásba torlasztott ritmuselem társul (109-115. ütem). Az első pontozott félkottából és fél értékű hangból áll (*d-cisz*), utóbbi megszólalásával egyidejűleg lép be egy újabb, félkotta-negyedkotta képletű motívum (*eisz-fisz*) – majd a jelenség transzformálva megismétlődik (*a-gisz* és *hisz-cisz*¹ [ezt követően újra *d¹-cisz¹* és *eisz¹-fisz¹ + a¹*]). A második elem kezdőhangjait (*eisz*, *hisz* [és ismét *eisz*]) Schumann *sforzato*óval kiemeli, s a két anyagból önálló, felfelé ívelő dallamot: második „Lebewohl”-motívumsort alkot (*eisz-fisz-a*, *hisz-cisz¹-d¹* [majd újra *eisz¹-fisz¹-a¹*] – 44. kotta).

44. Schöne Wiege meiner Leiden: a hangszeres utójáték két új ritmusképlete és a belőlük alkotott dallam

109

sf

sf

6. Warte, warte wilder Schiffsmann

A dal formája olyan szonátaszerkezetre emlékeztet, ahol a *coda*-részben a főtéma anyaga variáltan visszatér: a háromrészes expozíció és a repríz feldolgozási részt fog közre, mely variálja és átalakítja a különböző témákat. Ám mindez, hasonlóan az előző mű struktúrájához, korántsem jelenti a klasszikus forma másolását. A témák mindenféle átmenet nélkül sorolódnak egymás mellé, s a G-dúr akkordon végződő első nagy formarész teljesen nyitott (32. ütem). A hangnemek (E-dúr, gisz-moll, fisz-moll, E-dúr, G-dúr) a klasszikus gondolkodás nyomát sem mutatva követik egymást. Az első három hangnem Sams szerint a kezdődal hasonló tonalitás-rendjének mintáját másolja (1. dal: D-dúr, fisz-moll, e-moll, 6. dal: E-dúr, gisz-moll, fisz-moll).⁶²

Westphal az első rész három témáját, a zongora és az ének zenei anyagának különválasztásával, kétszer háromra bontja (**45. kotta**).⁶³

A vokális szólam kezdőtémája három, a „feldolgozási részben” lévő, szinkópás változat már négy ütem terjedelmű (2-4., 6-8., illetve 41-44., 49-52. ütem). Ez a téma a visszatérés során nem jelenik meg. A hangszeres szólam első zenei anyaga a dal legfőbb mondanivalóját fejezi ki: a téma, mely a középső formarész bevezetőjévé is válik (32-35. ütem), a későbbiekben önállóan jeleníti meg a dal kezdőhangulatának visszatérését, majd az utójátékban összefoglalja az egész művet (55., illetve 99. ütemtől).

A kontraszt-téma eredeti formájában két, szinte teljesen egyforma, egymást követő motívumból áll, és mindkét szólamban egyszerre hangzik fel (12-16., illetve 66-70. ütem). Az ének a második témát is csak ebben az alakban hozza, a zongora viszont saját későbbi kezdőtémájával is kombinálja (17-24. ütem). Ugyanebben a részben az ének már harmadik témáját szólaltatja meg. Westphal szerint a „feldolgozási rész” jellegzetes, tritónuszos énekszólama a vokális szólam harmadik, míg az alatta hangzó akkord-repetíciós folyamat a zongora második témájának variánsa (37-40. és 45-48. ütem).⁶⁴ A harmadik hangszeres anyag az előző zenei gondolatok variált anyagának kombinációja, mely az első téma skálamenetei helyett négy hangból álló, kezdőhangjára visszatérő képletekből áll (24. ütem).

62. Sams, 44.

63. Westphal, 47-51.

64. uo., 49., 51.

45. A „Warte, warte wilder Schiffsmann” ének- és zongora-témái
(Westphal nyomán)

Ének

1. téma

41 War - te, war - te wil - der Schiffs - mann
49 schau - dert dich mein Blut zu sehn?
lan - ge 13 Jah - re vor dir stehn

2. téma

17 Von zwei Jung - frau nehme ich Ab - schied

3. téma

21 Blut - quell, rinn aus mei - nen Au - gen
37 Blut - quell, brich aus mei - nem Leib
Ei, mein Lieb, wa - rum just heu - te

Zongora

I. téma

f

II. téma

13 *p* *ritard.*

III. téma

24 *p*

A szinte teljesen önálló instrumentális és vokális szólam témáinak megszólalásakor az ének az első formarészben többször is együtemes késéssel indul. Ez a visszatérés egy pontján másfél ütemre nő (71. ütem), a középső formarészben viszont – az *ossia-kottákat* figyelmen kívül hagyva – két, illetve egy negyednyi különbséggé rövidül (44., illetve 41. és 49. ütem). Ez a jelenség figyelhető meg a visszatérés előtti részben is (53. ütem). Más-más harmóniai karaktert ad az énekszólamnak, ha a hangszeres anyag zenei folyamatával különböző helyeken kapcsolódik össze: így az első vokális téma először szubdomináns-domináns-tonika, majd tonika-domináns-tonika akkordsor felett szólal meg (2-5. és 6-8. ütem). Ugyanakkor az akkordikusan is egyező funkciós vonulatra (SD-T-D-T) épülő énekszólam ütemkéséssel, de a zongorával egyszerre is indulhat (5-8. ütem [E-dúr], illetve 12-14. ütem [gisz-moll]).

7. Berg' und Burgen schau'n herunter

Az előző dalban élesen elkülönülő és teljes mértékben önálló szólamok most látszatra egybeolvadnak: a szöveg érzelmi kontrasztja eltűnik a strófikus szerkezetű dal négy egyforma részének *barcarola*-hangulatú zenéjében. Ám valójában az ének és a kíséret is jelentős zenei folyamatok részese. Westphal a négyütemes bevezető után a *hoquetus*-technikára emlékeztető módszert figyel meg, melyben a statikusnak tűnő kezdődallam vokális és hangszeres ritmikai variánsai – az ütem különböző pontjain történő megszólalásukkal – szinte szétszabdalják a zenét (**46. kotta**).⁶⁵

A „Morgens steh' ich auf und frage” és a „Schöne Wiege meiner Leiden” énekszólamában a kezdő dallamsorok legmagasabb hangjai h^1 -től e^2 -ig terjedő, szekundonként emelkedő menetet adnak, s a kétvonalas *fisz* tetőpontot e dalokban csak a hangszer éri el. A „Berg' und Burgen schau'n herunter” vokális dallama – az első sor d^2 és a második-harmadik e^2 csúcspontjai után – a negyedik dallamsorban már eléri ezt a hangot (e^2 -*eisz*²-*fisz*² [16-17. ütem]). A hatást azonban jelentősen tompítja, hogy a zongoraszólamban a kétvonalas *fisz* már a tizedik ütemben elhangzik, majd egy ütemmel később a basszus A orgonapontjának szerepét a felső szólam e^2 hangja folytatja (**47. kotta**).

65. Westphal, 47-51.

46. A „Berg' und Burgen schau'n herunter” vokális és hangszeres felső szólama az 5. ütemtől, illetve a dallam különféle ritmusképletei (Westphal nyomán)

5

Berg' und Bur - gen schau'n her - un - ter

47. A „Berg' und Burgen schau'n herunter” vokális és hangszeres dallama a 10. és 18. ütem között

10

in den spie - gel - hel - len Rhein, und mein Schiff - chen se - gelt mun - ter, rings um - glänzt

A formarész második felétől az instrumentális *persona* fokozatosan előtérbe kerül. Az addig statikus belső zongoraszólam a 13. ütemtől kezdve egyre önállóbbá válik, s a hangszer felfelé ívelő melódiája a 18. ütemben eléri tetőpontját (*fisz²*). A zongora dallamának felfelé törekvése az utójátékban is fontos szerepet kap.

Az utolsó formarész hangulata Schubert – szintén vízhez kapcsolódó témájú – „Tränenregen” című dalának hangszeres közjátékára emlékeztet (*Die schöne Müllerin*, No 10.) A Schumann-mű végső lezárásaként megjelenő hatütemes *codetta*, Sams megfigyelése szerint, a „Jasminenstrauch” (op. 27. No. 4; 1840) befejezésével rokon: mindkét dal utolsó ütemei „a víz, vagy a szélről felkavart levelek hullámzó mozgásának” hatását keltik (48. kotta).⁶⁶

48. Schubert „Tränenregen” című dalának hangszeres közjátéka, illetve a „Berg’ und Burgen schau’n herunter” és a „Jasminenstrauch” befejező ütemei

48/a. Schubert: Tränenregen



48/b. Berg’ und Burgen schau’n herunter



48/c. Jasminenstrauch



Schumann A-dúr hangnemű dalai gyakran jelenítenek meg szelíd és gyengéd érzelmeket, a szövegtől függően bánatosabb, vagy boldogabb hangulatban („Was will die einsame Träne”, „Berg und Burgen schau’n herunter”, illetve „Jasminenstrauch”, „Aus meinen Tränen sprießen”). E dalok zenei folyamatai általában kitérnek a közeli moll-hangnemek – h-moll, cisz-moll, vagy fisz-moll – felé.

66. „[...] undulating movement of water or of wind-stirred leaves”.
Sams, „The Songs”, In *Robert Schumann. The Man and his Music*, 134.

8. Anfangs wollt' ich fast verzagen

Sams szerint Heine kérdése nem is valódi kérdés, de Schumann – a „nicht: wie” szöveg megismétlésével – a költő sorvégi három pontját kérdőjellé tette. Az „igazi” (nem retorikai) kérdés szubdomináns-domináns, félzártas motívuma (M43) az „Anfangs wollt' ich fast verzagen” mellett a *Heine-Liederkreis* első és második dalában is megjelenik (49. kotta).⁶⁷ A dal utolsó üteme a megelőző ütem első és harmadik akkordját ismétli meg, ez, a Sams által említett kérdés-motívum hangsúlyozása mellett, a fríg-jellegű zárlat kiemelését is szolgálhatta. Westphal viszont úgy látja, Schumann a Bach-korál idézésével („Wer nur den lieben Gott läßt walten”) megválaszolta Heine kérdését – ponttá változtatva az eredeti kérdőjelet.⁶⁸

Az idézett dallam az „Anfangs wollt' ich fast verzagen” megírásának idején csaknem 200 éves volt: az egyszólamú, *continuo*-kíséretes, kéthegedűs bevezetéssel ellátott művet Georg Neumark 1640 és 1641 fordulóján komponálta.⁶⁹ Bach több kantatájában is felhasználta Neumark dallamát (BWV. 84., 88., 93., 166., 179., 197.), különböző szövegekkel („Ich leb' indess in dir vergnüget...”, „Sing, bet und geh auf Gottes wege...”, „Ich armer Mensch, ich armer Sünder...”, „Wer weiß, wie nahe ist mein Ende...”, „So wandelt froh auf Gottes Wegen...”). Ezek közül a 88-as számú *Siehe, ich will viel Fischer aussenden* című kantáta zárókoráljának harmonizációjában lelhető fel a tonikát követő domináns akkordok vezetőhangos, majd vezetőhang nélküli alkalmazása. Neumark ezt a megoldást az V. és IV. fokú szextakkord basszusában létrejövő bővített szekund elkerülésére használta, míg Bach a másodsorra megjelenő, alaphelyzetű V. fok feloldott vezetőhangjával az alt szólam mozgását tette gördülékennyé (ez a szempont Schumann esetében már nem lehetett elsődleges). Neumarknál, a basszusmenet akadálytalansága érdekében, a vezetőhang feloldása természetes volt, s Bach harmonizációjában a belső szólam szabályos vezetése szintén fontosabb lehetett, mint a két különböző színezetű akkord egy ütemen belüli megszólalása. Schumann-számára, a liturgikus gyakorlat hangzó élményének visszaadása mellett, viszont felmerülhetett az „új és ó domináns” eltérő hangzásának érdekessége is (50. kotta).

67. Sams, 46.

68. Westphal, 55.

69. uo.

A vezetőhang nélküli V. fok a basszus belépése után jelenik meg. A szólam menetének egyenletessége Schumann számára fontosabbnak tűnhetett a felette hangzó akkordok helyzeténél: az énekelt dallam alatti vezetőhangos V. fok (3. ütem) inkább kvartszext fordításban szólal meg, minthogy a basszus-szólam lefelé tartó tendenciáját megszakítsa. Ez a tény felhívja a figyelmet a zongora-basszus egyenletes vonulatára, mely – ha a felső szólam és az ének egymással összefüggő anyagától külön szemléljük – önálló, saját mondanivalóval rendelkező szólamként tűnik fel. Súlyos indítású, négy hangból álló egységei jellegzetes dallamot és jelentést kapnak (**51. kotta**).

A korál-idézet utáni két ütem („...und ich glaubt’, ich trüg’ es nie”) felfelé törő kvintszext-szekvenciája már közvetlenül a szöveget ábrázolja: hatása az „Ich hab’ im Traum geweinet” (*Dichterliebe*, No. 13) harmadik részének „Ich wachte auf...” szövegénél felhangzó harmónia-menettel, valamint a „Schöne Wiege meiner Leiden” szeptimfordításokból álló, de az akkordokat felbontásban megjelenítő vonulatával rokon. Westphal a basszus, a középszólam és a hangszeres dallam viszonyában kromatizált *fauxbourdon*-technikát ismert fel (**52. kotta**).⁷⁰

Az „Anfangs wollt’ ich fast verzagen” Sams szerint Chopin op. 28-as c-moll prelüdjére is emlékeztet (No. 8) – a mű kottája akkoriban jelent meg Lipcsében.⁷¹ A Schumann-dal és a Chopin-prelüd hangulata különösen a két mű 9-10. ütemében hasonló (**53. kotta**).

70. uo., 58.

71. Sams, 46.

49. Az „igazi kérdés” motívuma a
Heine-Liederkreis három dalában

49/a. Morgens steh' ich auf und frage

9 *rit.*

kommt fein's Lieb - - chen heut'?

The score for 'Morgens steh' ich auf und frage' is in G major and 2/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a half note 'kommt', followed by quarter notes 'fein's', 'Lieb -', and 'chen', and ends with a half note 'heut?'. The piano accompaniment consists of a simple harmonic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the first measure and below the second measure. A fermata is placed over the final note of the vocal line.

49/b. Es treibt mich hin, es treibt mich her

22

Du ar - mes Herz, was pochst du schwer?

The score for 'Es treibt mich hin, es treibt mich her' is in G major and 3/8 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a quarter note 'Du', followed by eighth notes 'ar - mes Herz,', a quarter note 'was', eighth notes 'pochst', and a quarter note 'du schwer?'. The piano accompaniment consists of a simple harmonic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. A 'p' (piano) marking is placed below the first measure. A fermata is placed over the final note of the vocal line.

49/c. Anfangs wollt' ich fast verzagen

nicht: wie?

The score for 'Anfangs wollt' ich fast verzagen' is in G major and common time (C). It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a half note 'nicht:' and a quarter note 'wie?'. The piano accompaniment consists of a simple harmonic pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

50. A *Wer nur den lieben Gott läßt walten* dallama
és két „feldolgozása” (Westphal nyomán)

50/a. Neumark: *Wer nur den lieben Gott läßt walten*

Wer nur den lie - ben Gott läßt wal - ten

6 6 76 # #

50/b. Bach: *Siehe, ich will viel Fischer aussenden*, zárókorál

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

50/c. Schumann: *Anfangs wollt' ich fast verzagen*

An - fangs wollt' ich fast ver - za - gen

51. Az „Anfangs wollt' ich fast verzagen” basszus-szólama önálló dallamként

52. Az „Anfangs wollt' ich fast verzagen” 5-6. ütemének kromatikus akkordmenete

52/a. Az akkordmenetben megfigyelhető Fauxbourdon-technika (Westphal nyomán)

52/b-c. A harmóniasor által kifejezett hangulatot ábrázoló helyek két további Heine-dalban

52/b. Ich hab' im Traum geweinet

52/c. Schöne Wiege meiner Leiden

53. Az „Anfangst wollt' ich fast verzagen" és Chopin c-moll prelüdjének 9-10. üteme

53/a. Anfangst wollt' ich fast verzagen

9

a - ber fragt mich nur nicht: wie?

p *rit.*

53/b. Chopin: c-moll prelüd

9

pp

9. Mit Myrthen und Rosen, lieblich und hold

Míg a „Morgens steh' ich auf und frage” megszólaltatta a ciklus későbbi dalainak jelentős motívumait is, a „Mit Myrthen und Rosen, lieblich und hold” utólag idézi vissza az egybetartozás legfontosabb elemeit: Höckner álommotívumát és a kezdődal kíséretének mozgásformáját (lásd a 32. és 33. kottát – 73. és 75. old.), illetve a Sams által megfigyelt jellegzetes motívumokat. A záródal a lefojtott érzelmek felszabadításával és az ellentétes hangulatok ábrázolásával az első mű ellenpólusát képezi. Nyitórészének vulkánkitörésként felfelé mozgó, nagyívű dallama – mely már a 10. ütemben eléri az énekszólam legmagasabb pontját –, kezdőtémája hangszeres anyagának melodikus és harmóniai gazdagsága élesen szemben áll a kontraszt-téma (13-14. ütem) rövidségével, leszálló mozgásával és akkordikus tömörségével. A két egymást követő, ellentétes hangulatú formarész után a 15. ütemtől önálló, új karaktert adó rész következik, mely az addig elhangzottak szintézisét is adja. Ennek legfőbb jellegzetessége a zongoraszólam felfelé lépő triola-motívuma, mely a nyitórészre, illetve az ének lefelé tartó hármashangzat-felbontása, mely a kontraszt-témára emlékeztet (15-18. ütem). A 18. ütem utolsó hangjával kezdődő rész énekelt dallama a „Lieb' Liebchen leg's Händchen auf's Herze mein” álommotívumának variációja, míg a hangszeres anyag a dal jellegzetes kíséretét idézi.

Az előző két rész variált ismétlése után új, egyéni karakterű zenei anyag következik (40-44. ütem), melyet – h-moll és e-moll felé történő kitérésében, valamint dallami csúcspontjában (g^2) – a nyitó formarészre emlékeztető, de annak triola-motívumát már nélkülöző négyütemes rész követ. A 49. ütemtől kezdődő második nagy formarész tempójában és karakterében is más, egyaránt idézi az ötödik és a második dal kezdetét (lásd a 35. kottát – 79. old). Ugyanez az anyag a későbbiekben variáltan tér vissza, s Heine verssorozatának leglényegesebb mondanivalóját szólaltatja meg („Dann löst sich des Liedes Zauberbann...” 62-64. ütem). E két rész között hangzik el Schumann legfontosabb közlendője is, a „...du süßes Lieb” szöveg első megszólalásakor (58-60. ütem). A $fisz^2-e^2-d^2-cisz^2-d^2$ motívum nemcsak a *Heine-Liederkreis* hangnemeiből alkotott akkordsorozat felső szólamának „dallama”, hanem – Sams szerint – az „X” jelzésű Clara-témák közül is a legfőbb (lásd a 34. kottát – 77. old.).⁷²

72. Sams, 48.

Westphal a *Heine-Liederkreis* záródalának befejező nagy formarészét a képzeletbeli szereplők megbékélése, egymásra találása szimbólumaként jellemzi. Ezt ábrázolhatja a hirtelen tempó- és karakterváltás, az énekes és hangszeres szólam egysége és az utójáték – a harmadik dal hangszeres keretjátékát idéző – álmodó, egyben feloldó hangulata.⁷³

Az F-dúr Novellette és a „Mit Myrthen und Rosen, lieblich und hold” hasonlóságát Sams Schumann válaszaként értelmezi, melyet Heine „iróniával nem enyhített, tiszta szentimentalizmusára” adott.⁷⁴ A két, nagyjából megegyező tempójú, négynegyedes metrumban írt mű szembetűnő hasonlatosságát elsősorban a jellegzetes nyolcadtriola-sorozat és a szenvedélyes karakter adja. Rejtettebb közös vonás az „X” Clara-téma, illetve az *An die ferne Geliebte* című Beethoven-dalciklusból származó „távoli kedves” motívum változatainak megjelenése.

Az *An die ferne Geliebte* befejező dalát indító téma dallami-harmóniai variánsait Schumann több más művében is felhasználta, mint ezt Domokos Zsuzsanna elemzése, Szabolcsi Bencére hivatkozva, kimutatja.⁷⁵ Az F-dúr Novellette kétszer felhangzó triójában szereplő, rejtettebb változatban – az eredeti hangközlépésektől (prím, majd két emelkedő szekund) eltérően – az első öt hang felfelé tart, majd a Beethoven-téma második ütemében lévő, lefelé irányuló dallamú, nyújtott ritmusos képlet variánsa jelenik meg. A dallam „kiegyenesítésének” ötletét talán a dal harmadik ütemétől induló, öthangnyi, emelkedő menete adta.

A hangulati utalás Schumann művében a jelentősnek mondható különbség ellenére megmarad, elsősorban a kezdeti emelkedő irány, a nyújtott ritmus és a befejező, lehajló melódia révén. Schumann később újabb, burkolt dallami célzással is megerősíti szándékát: a felső szólam mondanivalóját a trió A-dúrban történő, újbóli megjelenésénél – a téma visszatérésekor – a basszus kettős „e-h-e” menetével teszi még egyértelműbbé.

Az op. 24. záródalának elején a „távoli kedves” téma variánsa az emelkedő triolacsoportok hangjai közé bújtatva jelenik meg, s egészen a nyújtott ritmus első hangjáig felfelé tart.

73. Westphal, 61-62.

74. „pure sentimentality, unrelieved by irony”. Sams, 46.

75. Domokos Zsuzsanna, „A zongorafantázia és a dal kapcsolata Schubert és Schumann C-dúr fantáziáiban”,
In *Zenetudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére*, szerk. Papp Márta
(Budapest: Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1996), 50-63.

A dallam, irányát tekintve, ellenpontoszza a basszus Clara-témáját, de – mivel tonalitását a kromatikus triolacsoportok elbizonytalanítják – hangsúlyozza annak moll-karakterét is. A motívum, a jelentős átalakulás ellenére, ebben a műben is megőrzi a beethoveni idézet hangulatát, elsősorban a felfelé törekvő melódia, a nyújtott ritmusos képlet és a befejezés lefelé irányuló íve miatt.

Az eredeti alakban lévő idézet és variánsai csak hat évvel később, a *II. szimfónia* fináléjában hangzanak fel egy tételen belül, szimbolizálva a dallam-változatok érzelmi jelentésének egységét. Jon Finson a különböző dallamú, mégis hasonló hangulatú témákat a zárótételt indító, egyben annak zenei anyagát is meghatározó mottóból eredezteti (**54 kotta**).⁷⁶

76. Jon W. Finson, „The Sketches for the Fourth Movement of Schumann’s Second Symphony, op. 61“. *Journal of American Musicological Society* 39/1 (Spring 1986): 166.

54. A „távoli kedves” téma ismert alakja és „rejtettebb” változatai

54/a. Beethoven: *An die ferne Geliebte*, a befejező dal kezdete

54/b. A *C-dúr fantázia* I. tételének végén megjelenő téma

54/c-d. A „távoli kedves” téma variánsai

54/c. F-dúr Novelletto: a Trió másodszeri megjelenése

54/d. *Mit Myrthen und Rosen, lieblich und hold*: a dal kezdete

54/e-g. *II. szimfónia*, IV. tétel: a tételt indító mottó és a belőle kialakuló kétfajta „távoli kedves” téma (Finson nyomán)

54/e. Mottó (1-4. ütem)

54/f. A téma ismertebb alakja (394-397. ütem)

54/g. A téma „rejtettebb” változatai (280-283., illetve 316-319. és 324-327. ütem)