

Dichterliebe

A dalciklus keletkezése

A Heine által „népdal-hangvételő, humoros versciklus”-ként jellemzett *Lyrisches Intermezzo* először 1823-ban jelent meg a berlini Dümmler kiadónál, *Tragödien, nebst einem Lyrischen Intermezzo* címmel.¹ A William Ratcliff és az Almásor közé ékelt sorozat 66 verse között még nem szerepel a *Buch der Lieder*-beli változatban formaalkotó „Prolog” és az „Im wunderschönen Monat Mai”.

Előbbi a költő 1822-ben, „Das Lied vom blöden Ritter” elnevezéssel, önállóan jelentette meg, míg utóbbi 1827-ben keletkezett.² A tragédiák a *Buch der Lieder*-ből már kimaradtak – csak két, hasonló megnevezésű vers került a *Heimkehr* végére – ezért a rájuk történő címbéli utalás is feleslegessé vált.

Noha a *Lyrisches Intermezzo* ciklikus rendje az első megjelentetésekor legnagyobb mértékben már kialakult, Heine egészen az 1844-es ötödik kiadásig számos korrekciót végzett a verseken és többször átalakította a sorozatot. A végleges verzióból az eredetihez képest öt mű maradt ki, illetve, a fent említettek mellett, három új vers került a ciklusba, köztük az „Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht” (18. vers).³

A *Dichterliebe* szempontjából fontos alkotások közül elsőként a ciklust záró „Die alten, bösen Lieder” (65.) és az „Und wüßten’s die Blumen, die kleinen” (22.) készült el, 1820-21 telén. Ezt követte, 1821 augusztusában, a 17-18-19. vers alkotta trilógia („Wie die Wellenschaumborene”, „Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht”, „Ja, du bist elend und ich grolle nicht”). Ugyanaz év decemberében Heine 61 művet írt, melyből később 56-ot vett fel a *Lyrisches Intermezzo* versei közé, ezek közül került ki a *Dichterliebe* további dalainak szövege is.⁴

1. „[...] ein Cyklus humoristischer Lieder im Volkstone”,
idézi Fritz Mende, *Heinrich Heine. Chronik seines Lebens und Werkes*, 32-33.

2. *Säkularausgabe* 1, Kommentar 1., 88-89.

3. Mende, *Heinrich Heine. Chronik seines Lebens und Werkes*, 21., 24.

4. uo., 26.

A versciklus 1823-as elkészültéig az egyes költemények többször önállóan is megjelentek, különféle folyóiratokban és gyűjteményekben. Néhány verset a költő egyesével, tartalmukat szimbolizáló címen is kiadott. Így az „Im Rhein, im schönen Strome” (11.) a „Der Grusz des Engels” [sic!], az „Ich hab’ im Traum geweinet” (60.) a „Der Ausgang” elnevezést kapta. Máskor a művek csak *Zwei Lieder*- (22., 65.), vagy *Vierzehn Lieder*ként, lazán kapcsolódtak össze, utóbbiban szerepel az „Aus meinen Thränen sprießen” [sic!] (2.), az „Ein Jüngling liebt ein Mädchen” (39.) és az „Es leuchtet meine Liebe” (46.).⁵ E két kategória között átmenetet képez a *Fünf Frühlingslieder* cím hangulati utalása – ebben a csoportban kapott helyet az „Ich will meine Seele tauchen” (7.) című vers is.

A *Lyrisches Intermezzo* a későbbiekben hozzácsatolt „Prolog” ellenére sem vált dramaturgiailag felépített ciklussá, inkább különböző verscsoportok egy-egy, meghatározott érzelmi tartalom köré fonódó hangulati területei jellemzik, bár néhány jellegzetes hangulat a sorozat több helyén is felbukkan. Schumann válogatásában ezek a kaleidoszkóp-szerű elemek egységes formává álltak össze, melynek következtében egyes érzelem-típusok háttérbe szorultak, vagy szinte teljesen eltűntek, míg mások fokozottan előtérbe kerültek. Hallmark meglátása szerint a zeneszerző az érzelmi sokféleség „heinei antológiáját drámává sűrítette”.⁶

A versek kiválasztása

Heine prológjának megzenésítési tervéről semmiféle adat sincs, így feltételezhető, hogy Schumann eleve ellentétesnek találhatta azt saját koncepciójával. Ennek oka nem a lovagkori téma lehetett, hiszen az „Es leuchtet meine Liebe” című dal még a *Lyrisches Intermezzo* verseire komponált dalciklus első változatába (*20 Lieder und Gesänge*) is bekerült, hanem a későbbi verseket már előzetesen kifigurázó önirónia. A „Prolog” elvetésének gondolatát a többi műtől való – szintén szándékos – formai eltérés is kiválthatta: Heine előljáró beszéde hét, egyenként hétsoros versszakból áll, s a váltakozó szótagszámú sorok ritmusa is jelentősen eltér a többi versétől.

5. uo., 26., 29-31.

6. „[Schumann] condense[d] a drama from Heine’s [...] anthology”.
Hallmark, 115.

A *Lyrisches Intermezzo* Schumann számára az „Im wunderschönen Monat Mai” hangulatvilágával kezdődött. Az „in medias res” indítás megszabadította a sorozatot Heine bevezető versének csalódottságától és keserű iróniájától, s a kezdődalokat a múlt iránti nosztalgia helyett az adott pillanatban is élő érzelmekkel telítette: a ciklus alaphangulatát ily módon a nyitóversek tiszta és őszinte érzelmei határozhatták meg. A „Prolog” elhagyása lehetővé tette a befejező vers után megszólaló hangszeres epilógus megszületését, mely a dalciklust nyitó művek költőiségét és gyengédségét idézi vissza.

A tervezett kezdő dalcsoport hangulatvilágának összetartozását mutatja, hogy Schumann a *Lyrisches Intermezzo* első hét versének egybefüggő megzenésítési tervével – a vázlatok tanúsága szerint – egyetlen nap alatt készült el (1840. május 24.). A Heine-ciklus komponálása közvetlenül kapcsolódott az *Eichendorff-Liederkreishoz*: a munka közvetlenül a későbbi op. 39-es mű befejezése után kezdődött, ugyanazon a vázlatpapíron.⁷ Ezután Schumann a vázlatlap alján újabb vers-számokat jelölt meg magának, a *Buch der Lieder* első kiadásának számozása alapján (11., 18-23., 31-33., 37. és 39., 41-44. és 46-47., 55., 58., 63-64.).⁸ Az egyes versek kimaradásának minden esetben alapos oka lehetett, hiszen, mint Hallmark írja, nincs bizonyíték arra, hogy Schumann az egész *Lyrisches Intermezzo* megzenésítésének gondolatával valaha is foglalkozott volna.⁹

A 7. és 11. vers („Ich will meine Seele tauchen”, „Im Rhein, im schönen Strome” [az első kiadásban: Im Rhein, im heiligen Strome]) között lévő három mű kihagyása – mivel a versek témája továbbra is a beteljesült szerelem érzése – más-más okkal magyarázható. A filológust és grammatikát emlegető 8-as számú vers („Es stehen unbeweglich”) az előzőkhöz képest túl ironizáló lehetett Schumann számára, az „Auf Flügeln des Gesanges” a Mendelssohn iránti tiszteletből maradhatott ki, a „Die Lotosblume” már a *Myrthen* dalai között szerepelt.¹⁰

Ezután, a hét kezdővers tematikus egységéhez hasonlóan, egészen a 47. (a *Buch der Lieder* második kiadásától 46.) számig („Es leuchtet meine Liebe”) a dalciklus egymást követő versek hasonló hangulatokat ábrázoló, kiragadott csoportjaiból építkezett volna.

7. Thilo Reinhard, *The Singer's Schumann* (New York: Pelion Press, Inc., 1989), 271.

8. Hallmark, 110.

9. uo., 112.

10. uo., 118., 191.

A fennmaradó versek kihagyásának indoka az adott érzelm-ábrázolás elkerülése, illetve az érzések ellentmondásossága lehetett. Így a 12. verstől („Du liebst mich nicht, du liebst mich nicht”) megjelenő visszautasítás-gondolat, majd a következő versek szélsőséges hangulati skálája – mely a tréfálkozástól (14.: Auf meiner Herzeleidster Aeugelein [sic!]), a kétkedő gondolatok elutasításán át (15.: Die Welt ist dumm, die Welt ist blind) egészen a vad féltékenyséig (17.: Wie die Wellenschaumgeborene) terjed – már nem felelhetett meg a zeneszerző elképzeléseinek.

Schumann a megzenésítés-tervet a 18. verstől folytatta („Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht”) – az itt megjelölt hat költemény már az árulás okozta gyötrő fájdalomról szól. A 24-es és 30-as számmal határolt csoport versei ismét ellentmondásosságuk miatt kerülhettek ki a tervezetből: a hét mű alapvetően az elvesztett szerelmet gyászolja, ám az érzéseket vádaskodással, nosztalgiával, gúnyolódással keverve fejezi ki. A 31-33. vers a *Lyrisches Intermezzo* érzelmi mélypontja: halálvágyat ábrázol (31.: Die Welt ist so schön und der Himmel so blau, 32.: Mein süßes Lieb, wenn du im Grab) és a teljes elválást szimbolizálja (33.: Ein Fichtenbaum steht einsam). A következő három mű (34-36.) viszont ismét ironikus hangvételű. (Innentől a szögletes zárójelbe tett számok a *Lyrisches Intermezzo* végleges vers-sorrendjének eltérő számozását jelzik, mely a 37. vers [„Schöne, helle, goldne Sterne”] későbbi elhagyásával alakult ki.)

A 37-től 46-ig [45.] terjedő sorozat egységét egy gunyoros (38. [37.]: Philister in Sonntagsröcklein), és egy túlzóan patetikus hangvételű vers kihagyása bontja meg (45. [44.]: Ich hab’ dich geliebet und liebe dich noch).

Schumann első megzenésítés-tervében a dalciklus több mint kétharmada Heine egymást követő vers-csoportjai alapján épült volna fel. Az „Es leuchtet meine Liebe” (47. [46.]) után azonban a zárásként jelölt négy költemény már nem alkot tematikus egységet (55. [54.]: Mein Wagen rollet langsam, 58. [57.]: Das ist ein Brausen und Heulen, 63. [62.]: Wo ich bin, mich rings umdunkelt, 64. [63.]: Nacht lag auf meinen Augen). A *Lyrisches Intermezzo* végén lévő csoportok nem bizonyultak alkalmasnak a tervezett dalciklus lezárására, valószínűleg a már bemutatott érzelmek ismétlődése, illetve a befejező halál-hangulat túldimenzionálása miatt.

20 Lieder und Gesänge

Összehasonlítva a vázlatban kijelölt verseket az 1840. június elsejére megkomponált húsz dallal (*20 Lieder und Gesänge aus dem Lyrischen Intermezzo*), megállapítható, hogy Schumann a *Lyrisches Intermezzo* közepén található két csoportot (31-33, 37. és 39. [38.]) teljesen elhagyta, s a vers-sorozatot ezzel valósággal kettészakította. A 31-33. vers kimaradásával a zeneszerző a halálvágy ábrázolását is elvetette a dalciklusban – Hallmark a 31. és 32. vers esetében erre külön felhívja a figyelmet.¹¹

A 37. vers elhagyását Hallmark az „Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht” (18.), a 39-es [38-as] számú versét az „Am leuchtenden Sommermorgen”-hez (46. [45.]) való hangulati hasonlósággal indokolja.¹² Ez történhetett az egymás mellett álló, hasonló hangulatú verspárok egy-egy tagjának esetében is: az „Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht” mellől így a 19. („Ja, du bist elend und ich grolle nicht”), az „Und wüßten’s die Blumen, die kleinen” mellől a 23. vers („Warum sind denn die Rosen so blaß”) került ki a tervezett dalciklusból.¹³

Az első hét vers homogén hangulati tömbje és az azzal összefüggő „Im Rhein, im heiligen Strome” után következő csoportból (18-23.) végül három vers maradt meg: az „Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht”, a „Das ist ein Flöten und Geigen” (20.) és az „Und wüßten’s die Blumen, die kleinen” (22.).

Utóbbi két mű sorrendjének felcserélését Schumann már a május 25-én írt vázlatlapon is jelezte.¹⁴ A csere egyben három különböző, de egymásból fakadó érzelmi állapotra – haragvó, titkolt és eltemetett fájdalomra – bontotta a *Lyrisches Intermezzo* vers-csoportjának kavargó érzésvilágát, s a folyamatot így hangulati törés nélkül vihette tovább a szerelmi csalódást tudatosító 41. [40.] vers („Hör’ ich das Liedchen klingen”).

Innentől kezdve Schumann jelentősen megváltoztatta eredeti terveit. Megzenésítette a közvetlen iróniát megjelenítő „Ein Jüngling liebt ein Mädchen”-t (40. [39]), melyet a „Hör’ ich das Liedchen klingen” után illesztett a dalciklusba, a fájdalmat ábrázoló érzelmi folyamat végső, a szenvedést tragikomédiába fordító stációjaként.

11. Hallmark, 116-117.

12. uo.

13. uo., 115-116.

14. uo., 113.

A csere megszakította Heine „álmodozó verseinek” egymásutánját (41-44. [40-43.]), s az ebből a csoportból egyetlenként meghagyott „Aus alten Märchen winkt es” (44. [43.]) közvetlenül a záródal elé sorolódott, két másik, szintén újonnan választott verssel együtt (56. [55.]: Ich hab’ im Traum geweinet, 57. [56.]: Allnächtlich im Traume seh’ ich dich). A ciklus befejező dalaként Schumann végül a *Lyrisches Intermezzo* utolsó versét választotta, az eredetileg tervezett két záróverset (63-64. [62-63.]) viszont kihagyta. Az 58. [57.] vers szintén kikerült a dalciklusból, Hallmark szerint a „Das ist ein Flöten und Geigen” hangulatához való hasonlatossága miatt.¹⁵

A vázlatlapra írt lista és a *20 Lieder und Gesänge* versválasztási koncepciója jelentősen különbözik: az eredeti, Heinétől átvett csoport-elképzelés – melyben az adott érzelemkörhöz tartozó költemények lazán és nem mindig konzekvensen kapcsolódnak egymáshoz – a dalciklusban meghatározott irányú, jól követhető emocionális folyamattá módosult. A kezdőversek beteljesült szerelmet kifejező érzésvilága megmaradt, de ebből a részből kikerültek a gunyoros hangvételi alkotások. Ugyanakkor az ironikus jelleg, a csalódás-fájdalom-gyász érzelemsorozat lezárójaként, a dalciklusban új funkciót kapott, s az álom-hangulat a mű végére helyeződött. A *Lyrisches Intermezzo* verseiben gyakran megjelenő halálvágyat Schumann a záróvers kevésbé nyomasztó, összefoglaló jellegű hangulatképeivel helyettesítette, de az örök szerelmet megjelenítő hangszeres epilógussal a befejező dal érzelmi hatását is módosította.

A kilenc nap alatt komponált dalciklus egészen 1844-ig várt a megjelentetésre. Az eredetileg Mendelssohn-nak, majd Wilhelmine Schröder-Devrient énekesnőnek ajánlott mű kiadását a Peters kiadó vállalta. Schumann végül az op. 41-es vonósnégyes-sorozatot ajánlotta zeneszerző-barátjának – Reinhardt szerint a dedikáció megváltozása Heine Mendelssohn iránti kritikája miatt történhetett.¹⁶

A *Dichterliebe* cím, csak a publikáció előkészítése alatt született meg, valószínűleg Rückert *Liebesfrühlingje* nyomán.¹⁷ A megjelentetés időszakában maradt ki a ciklusból négy további mű, melyek csak jóval később kerültek kiadásra.

15. uo., 117.

16. Reinhardt, *The Singer's Schumann*, 273.

17. Sams, 107.

A négy kihagyott dal

A „Dein Angesicht so lieb und schön” és a „Lehn’ deine Wang an meine Wang” (5-6. vers, op. 127. No. 2 és op. 142. No. 2 [posztumusz]) kihagyásával a zeneszerző megbontotta az első hét vers folyamatosságát, de döntésével mentesítette a dalciklust a versek halál-víziót hordozó hangulatától.

Schumann a „Dein Angesicht so lieb und schön” halál-üzenetét a szerelmet ábrázoló első versszak zenéjének visszatérésével már eredetileg is tompítani akarta. Szándékát még egyértelműbbé teszi a zongoraszólam utolsó tíz üteme, mely a vokális anyagból kel életre, de attól független utat jár be. Az utójáték felfelé ívelő hangszeres dallama újra eléri az énekszólamban négy ütemmel korábban megszólaltatott kétvonalas *eszt*, majd a halált szimbolizáló – *cesz* és *gesz*¹ hangokkal felidézett – rész után a záróakkordokkal megerősíti a szerelem hangnemét jelentő Esz-dúrt (**55/b kotta**).

A dal középrészében az Esz-dúr alaphangnemhez és annak azonos alapú molljához képest tercrokron G-dúr képviseli a földöntúli hatalmakat. Ez a tendencia hasonló az „Ich wandelte unter den Bäumen” és a „Vogel als Prophet” H-dúr és G-dúr, illetve és G-dúr és Esz-dúr fordulatához (**lásd a 39. kottát** – 88. old.), de a „Dein Angesicht so lieb und schön” középrészének zenéje Gesz-dúrba modulál.

Ebben a formarészben szintén a hangszeres *persona* mondja ki a legfontosabbat: az „...erlöschen wird das Himmelslicht” szövegben a zongora kétvonalas *asz* hangja jelenti a mű csúcspontját, melyet – a versben lévő „kialvó égi fény” miatt – az énekszólam nem szólaltathatott meg (**55/a kotta**).

55. A zongora dallamának szerepe a „Dein Angesicht so lieb und schön” középrészében és a dal befejezésében

55/a. Középrész

14

er - lö - - - schen wird das Him - mels - licht, das aus

55/b. Utójáték

26

ritard.

A g-mollban induló „Lehn’ deine Wang an meine Wang” D-dúr befejezése többjelentésű: a dal tonálisan így kapcsolható a 7. vers („Ich will meine Seele tauchen”) hangneméül választott h-mollhoz, de a fríg jellegű, archaikus zárás – az „Auf einer Burg” című dalhoz hasonlóan –, a *Lyrisches Intermezzo* egyik alaptémáját, a lovagkori szerelmet is idézi.

Az úgynevezett lovagi stílust a *20 Lieder und Gesänge* dalai közül az „Es leuchtet meine Liebe” és az „Aus alten Märchen winkt es” (*Dichterliebe*, No. 15) is képviseli (a stílus részletesebb leírását lásd ennél a dalnál [175 oldal]). Utóbbi mű így a dalciklus végleges változatában ezt a zenei és érzelmi területet egyedül jeleníti meg.

A „Lehn’ deine Wang an meine Wang” vokális zárómotívuma („...sterb’ ich vor Liebesehnen”) a szintén g-moll hangnemű és háromnyolcadonként felosztott kíséretű „Es leuchtet meine Liebe” első verssorának végén is feltűnik („Es leuchtet meine Liebe in ihrer dunkeln Pracht”). Schumann a lovagi múltat idéző „Die feindlichen Brüder”-ben többször használja a motívumot, egy alkalommal *ritardando*-val kiemelve („Wehe! Wehe! Blut’ ges Thal!” – 56. kotta).

56. A „Lehn’ deine Wang an meine Wang” befejezése; az ének zárómotívumának megjelenése két másik Schumann-dal vokális szólamában („Es leuchtet meine Liebe”, „Die feindlichen Brüder”)

56/a. Lehn’ deine Wang an meine Wang

56/b. Es leuchtet meine Liebe

56/c. Die feindlichen Brüder

Mindegyik vers témája az elérhetetlen vágy (az „Es leuchtet meine Liebe” esetében a boldogtalan házasság gondolatának önéletrajzi jellegű indíttatását Sams is felveti).¹⁸ A „Lehn’ deine Wang an meine Wang” énekszólamának D-dúr lezárása a zeneszerző utólagos döntése: a vázlat tanúsága szerint a melódia eredetileg az alaphangnemben maradt volna, Schumann azonban figyelmeztette magát a dūr befejezésre („Schließt in Dur”), majd döntését a zongora utójátékának befejező motívumával még jobban megerősítette.¹⁹ Az „Es leuchtet meine Liebe” szintén dūr végződésű, ám az új hangnemet (G-dūr) itt csak a hangszeres utójáték hozza létre.

E dalt kezdettől fogva az instrumentális *persona* irányítja: „ő” indítja a dallamokat és adja azok karakterét. Az énekszólam iránya a hangszertől igen ritkán tér el, akkor sem igazán jellegzetes melódiával, s az alaptéma c-moll, majd g-moll visszatérésében a vokális szólam a basszust kopulázza. A zongora felső szólamában a középrész során új anyagként jelenik meg a korábban már említett kvintfordulat-dallam (lásd a 37. kottát – 82. old.). A felfelé tartó kvintugrás később szext hangközre bővül – majd az első motívum és a másodikat kezdő szextugrás nagyszekunddal feljebből megismétlődik.

18. Sams, 126.

19. Hallmark, 53.

A *II. szimfónia* első tételében a motívum szeptimugrással is megjelenik, s a dal hangszeres kezdőtémája is feltűnik egy hangszeres műben: az a-moll kvartett (op. 41. No. 1; 1842) szerzője egyértelműen az „Es leuchtet meine Liebe” karakterét és hangulatát idézi (57., 58/a, 58/c kotta).

A „Lehn’ deine Wang an meine Wang” akár az „Es leuchtet meine Liebe” másik pólusa lehetne: végig a vokális *persona* irányítása alatt áll, míg a zongoraszólam csak kísér és megerősíti a hangnemeket. A Höckner álommotívumára emlékeztető „kvartfordulat-dallam” szintén az énekszólamban jelentkezik, majd – a motívum kisterccsel feljebből indított ismétlésekor – a kvartugrás kvintre bővül (58/b kotta). Az így elért Desz-dúr az alaptonalitástól tritónusz távolságra áll, s egyben az egész dalciklus záróhangneme.

57. Az „Es leuchtet meine Liebe” kezdőtémája és annak variánsa az a-moll vonósnégyesben

57/a. Es leuchtet meine Liebe

57/b. a-moll vonósnégyes

58. A „kvint-” és „kvartfordulat-dallam” változatai az „Es leuchtet meine Liebe” hangszeres és a „Lehn’ deine Wang an meine Wang” vokális szólamában, valamint a II. szimfónia zárótételében

58/a. Es leuchtet meine Liebe

11

Die Jung - frau steht still wie ein Bild - niss. der Rit - ter vor ihr kniet.

This musical score is for the song 'Es leuchtet meine Liebe'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal line enters at measure 11 with the lyrics 'Die Jung - frau steht still wie ein Bild - niss. der Rit - ter vor ihr kniet.'

58/b. Lehn’ deine Wang an meine Wang

5 *ritard.* 13 *ritard.*

dann flies - sen die Thrä - nen zu - sam - - - men dann schla - gen zu - sam - men die Flam - - - men.

This musical score is for the song 'Lehn’ deine Wang an meine Wang'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal line enters at measure 5 with the lyrics 'dann flies - sen die Thrä - nen zu - sam - - - men dann schla - gen zu - sam - men die Flam - - - men.' The score includes markings for 'ritard.' (ritardando) at measures 5 and 13.

58/c. II. szimfónia

127 *p* 135 *fp*

Fl. Ob. Cl. Fg.

This musical score is for the II. szimfónia. It features four staves for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score includes markings for 'p' (piano) at measure 127 and 'fp' (fortissimo) at measure 135.

A „Mein Wagen rollet langsam” a két újonnan felvett, sorrendben utána következő verssel együtt („Ich hab’ im Traum geweinet”, „Allnächtlich im Traume seh’ ich dich”), a tervezett dalciklusban az álom-hangulat verscsoportját képviselte. (Az első hét dal összetartozó tematikus egysége mellett – mint Patrick Dinslage a dalról szóló tanulmányában kiemeli – egyedül ez a csoport állt három egymást követő versből.)²⁰ A „Mein Wagen rollet langsam” kimaradását talán az „Aus alten Märchen winkt es” utolsó előtti dalként való elhelyezése is okozhatta – ezzel az álmvilágot idéző, egymás utáni művek száma már négyre emelkedett volna –, de indok lehetett a korábban felhangzó, szintén B-dúr hangnemű „Am leuchtenden Sommermorgen” hasonlóan hosszú zongora-utójátéka is. A dal kihagyására azonban, mint Dinslage írja, nincs egyértelmű magyarázat.²¹

Az elemzés címe („Traum, Phantasmagorie und Ironie...”) a „Mein Wagen rollet langsam” három különleges vonására hívja fel a figyelmet. (A dal, skálamenet- és repetíció-jellegű melódiáival sokak számára közhelyszerűnek, fantáziátlanoknak tűnhet – a megzenésítés még Sams szerint is a vers teljes félreértésén alapszik.)²²

Az álom és a fantazmagória, mint Dinslage kimutatja, főként a hangnemi tervben játszik szerepet. A három versszakos költemény a második strófa második sora után, tehát a vers felénél lép a fantázia világába („Da grüßen drei Schattengestalten...”). A dalban ugyanitt történik váltás: a zongora a nyitótémát – a realitást jelképező B-dúr helyett – az álmokat és látomásokat szimbolizáló Desz-dúrban szólaltatja meg. A hangulat- és állapot-változásokat kisterc-váltásokkal megjelenítő zene ezután továbblép a megkezdett úton, s a második, Desz-dúrból induló téma a Fesz-dúrral enharmonikus E-dúrba transzformálódik. Az énekszólam azonban, nem sokkal ezután, az eddigi folyamat logikájából következő G-dúr helyett F-dúr tonikán zár. Dinslage szerint ez a hangnem valójában Geszesz-dúr, vagyis „(rém)látomás-szerűen eltorzított G-dúr”.²³

20. Patrick Dinslage, „Traum, Phantasmagorie und Ironie in den Heine-Liedern Robert Schumanns, dargestellt an »Mein Wagen rollet langsam« op. 142/4”, In *Schumann und seine Dichter. Bericht über das 4. Internationale Schumann-Symposion am 13. und 14. Juni 1991*. Mainz: B. Schott’s Söhne, 1993, 34.

21. uo.

22. „[He] misunderstand[s] it completely.” Sams, 127.

23. „[...] phantasmagorisch verzerrtes G-dur”,

Dinslage, „Traum, Phantasmagorie und Ironie in den Heine-Liedern Robert Schumanns, dargestellt an »Mein Wagen rollet langsam« op. 142/4”, 40.

A „Mein Wagen rollet langsam” iróniája a többször visszatérő kezdőtémában jelenik meg, ahol a hangszeres szólam az eleve aszimmetrikus (2:1 arányú), négy nyolcad + négy tizenhatod lüktetéshez további, rejtett ritmikai képleteket ad. A második nyolcadra belépő felső szólam hét tizenhatodnyi kezdőegysége után öt tizenhatodig tartó, a következő ütembe is átnyúló hang következik, s ha az ütem alaplüktetését adó, kezdőhangsúlyon megszólaló alaphangot is számításba vesszük, az adott ütemen belül 9:3-as arányt is hallunk (nyolcadérték, negyedérték + egy tizenhatod, illetve pontozott nyolcad – **59. kotta**).²⁴

A dal rejtett iróniája mellett figyelemre méltó Schumann titokzatos „tévedéssorozata” – mely akár a vers szándékos átfogalmazása is lehetett. A Heine által csak a vers végén használt „huschen” szó a zenében három alkalommal jelenik meg: az eredeti szöveghez képest („...und kichern und huschen vorbei”) a „(herein)grüßen”, illetve a „hüpfen” ige helyett is.²⁵

24. uo., 41.

25. uo., 36-37.

59. A „Mein Wagen rollet langsam” témái az utójátékig és az énekszólam befejezése - a kezdőtéma ritmusainak aránya (Dinslage nyomán)

59/a. 1. téma (B-dúr, Desz-dúr)

59/b. 2. téma (Desz-dúr, E-[Fesz]-dúr)

Ich si - tze und sin - ne und sin - - - ne und träu - me

sie hu - schen und schnei-den Ge - sich - ter so spöt - tisch und doch so scheu

59/c. Az énekszólam befejezése

und ki - chern und hu - schen vor - bei.

A ciklus-elv a *Dichterliebe*-ben

A dalciklus tonális rendje

A négy dal kimaradásával a dalciklus konzekvens hangnemi rendje is kialakult: a *Dichterliebe* dalainak ily módon létrejött tonalitás-sorozata három, egymástól hangulatilag és tematikusan is különálló részre osztja a ciklust (1-5., 7-11., 13-15.). Az egyes részek között hangulati fordulópontot jelentő dalok állnak (6., 12.), s utóbbi a 16. mű epilógusát is előlegzi. Hallmark megfigyelése szerint a tematikus egységek egyes dalainak tonikaiakkord-alaphangja a következő dal I. fokú harmóniájában is megtalálható, de a fordulópontok előtt ez a folyamat megszakad (4-5.: G-dúr és h-moll, 11-12.: Esz-dúr és B-dúr).²⁶ Ugyancsak ő hívja fel a figyelmet arra, hogy az így kialakult három rész a ciklus narratív fejlődését témabemutató-krisis-megoldás formájában ábrázolja, s hogy az első dal, a befejező mű hangszeres epilógusa és a krízis mélypontját jelentő „Das ist ein Flöten und Geigen” (No. 9.) kezdőakkordjaként egyaránt domináns harmónia szólal meg.²⁷

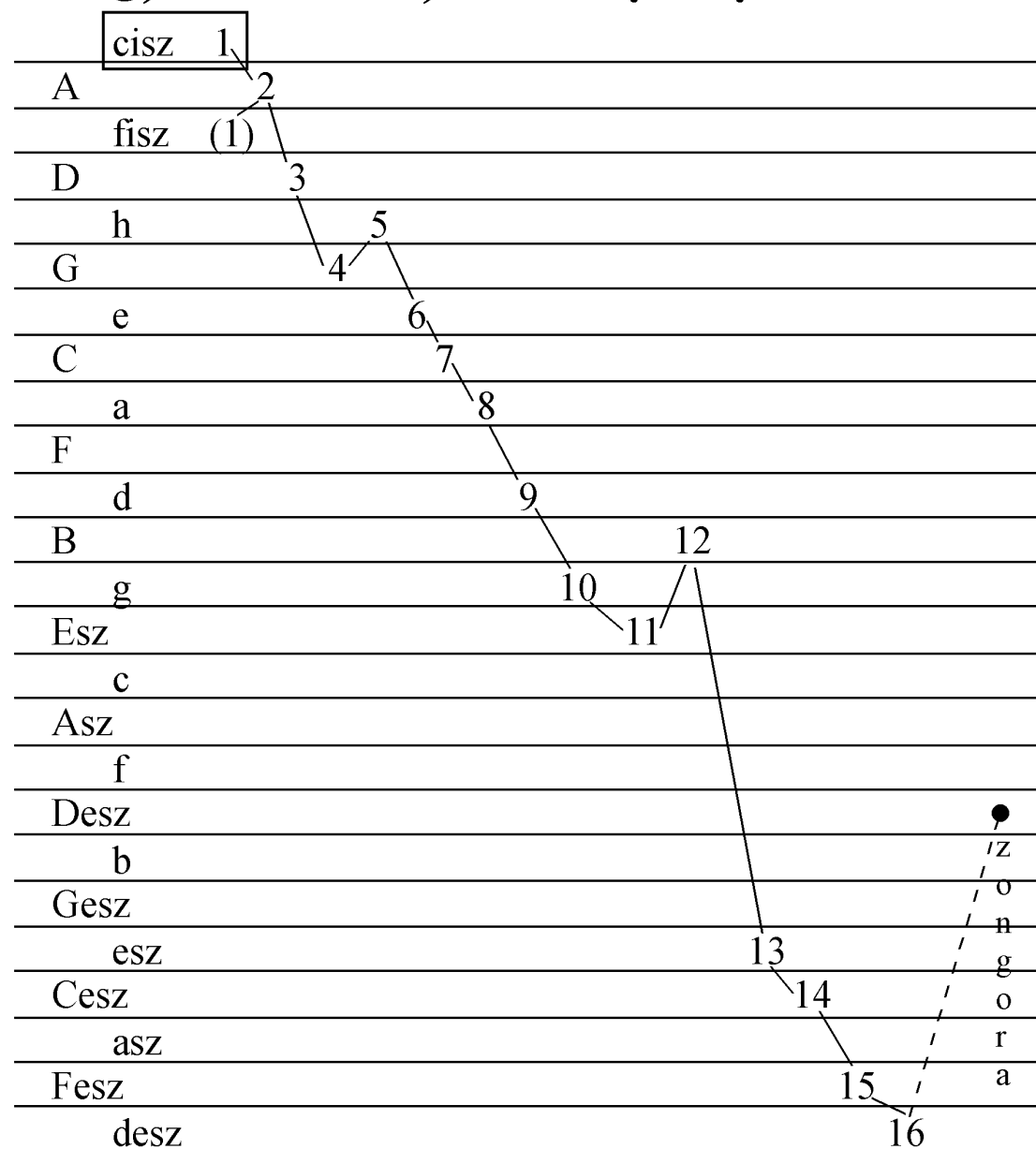
A Pernye András tanulmányában közölt tercoszlop-ábrán jól szemlélhető a hangnemi folyamat zuhanása, mely az 5. és 12. dalnál, illetve a zongora utójátékában rendre visszaemelkedik.²⁸ A koncepció logikája mindössze egy helyen, az „Im wunderschönen Monat Mai” esetében törik meg, annak fisz-mollként jelölt hangneme miatt – mely alapharmóniájában a mű során soha nem jelenik meg. Így a dalciklus hangnemi szempontból legmagasabb pontja az „Aus meinen Tränen sprießen” (No. 2) A-dúrja lesz, a nyitódal viszont elkülönül a tonális folyamat logikájától. Ám ha az „Im wunderschönen Monat Mai” kezdő és záró Cisz-dúr szeptimakkordját nem egy álhangnem dominánssként értelmezzük, hanem a *cisz* hangot és a ráépített dúr hármast a dal – s egyben az egész ciklus – alaphangjának és keret-harmóniájának tekintjük, az első mű „tonalitása” az A-dúr fölé emelkedik, s a hangnem-egyenesen is a *Dichterliebe* kezdőpontjává válik. E megoldással az alaphangnemek „vándorlása” is körbeér (*desz* = *cisz* – **60. kotta**).

26. Hallmark, 135.

27. uo., 142-143.

28. Pernye András, „Néhány észrevétel Schumann »Dichterliebe« ciklusáról”, In *Fél évezred fényében. Írások a zenéről* (Budapest: Gondolat, 1988), 61.

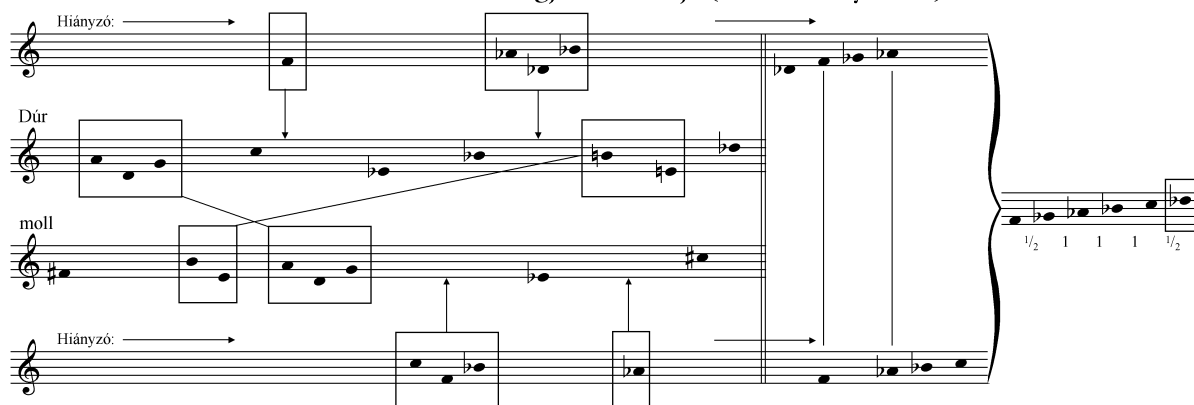
60. A *Dichterliebe* dúr és moll tonalitás-hangjainak ábrája (Pernye nyomán)



Pernye tanulmánya kiemeli a 12. és 13. dal közötti kilencterces esést (B-dúr és eszmoll), illetve a következő dalok enharmóniáját (Cesz-dúr, Fesz-dúr és deszmoll helyett H-dúr, E-dúr és cizmoll).²⁹ E megfigyelést alátámasztja, hogy Schumann, a dalciklus vázlataiban, külön jelezte magának a befejező dalok hangnemeit – ekkor még a „Mein Wagen rollet langsam” B-dúrjától kezdve.³⁰

Henri Pousseur a *Dichterliebe* egyes dalaira és egészére is kiterjedő elemzésének „Majdnem *Reihe*” című fejezete a dalok alaphangjait önálló struktúráként vizsgálja.³¹ Megközelítésének kiindulópontja a tizenhat mű különböző hangneme (a kezdődal tonálisát Pousseur fiszmollnak tekinti). Megfigyelése szerint, ha az alaphang ismétlődik, a ráépülő akkord színezete tér el. A nyolc dúr és moll tonálisú alaphangból így – a két terület elkülönítésével – 1, 2 és 3 hangból álló csoportok hozhatók létre (fisz-A-D-G-h-e-C-a-d-g-Esz-B-esz-H-E-cisz), melyek között az *a-d-g*, *h-e* illetve *esz* tonális dúrban és mollban egyaránt megjelenik. A nyolc hiányzó alaphang közül (a hangszeres epilógus Deszdúrját önálló hangnemként nem számítva) az *f* és az *asz* ismétlődik, ezért e csoport hat hangból álló, kisszekunddal induló és végződő, belsejében nagyszekundokból álló sort alkothat (*f-gesz-asz-b-c-desz* – **61. kotta**).

61. A *Dichterliebe* dúr és moll tonális-hangjainak ábrája (Pousseur nyomán)



29. uo., 64-66.

30. Hallmark, 114.

31. „(2) Fast eine Reihe”. Henri Pousseur, „Schumann ist der Dichter. Fünfundzwanzig Momente einer Lektüre der »Dichterliebe«”. Ford. H. R. Zeller. In *Musik-Konzepte Sonderband. Robert Schumann II*. (München: edition text + kritik GmbH, 1981, 13-20.).

A *bar*-forma, mint a *Dichterliebe* meghatározó képlete

Hallmark tanulmánya a *20 Lieder und Gesänge* – így a *Dichterliebe* – csaknem mindegyik dalában kimutatja a *bar*-forma valamilyen megjelenését. Hallmark nyolcféle alakzatot különít el, ezeket a 20 dalra vonatkozóan részletesen leírja, és összesítő táblázatba foglalja.³² A *bar*-forma megnyilvánulásai közül legegységesebb, ha a dal egy versszaka alkot ilyen struktúrát: az első két sor a *Stollen*-pár, majd a harmadik-negyedik az *Abgesang* („Ich will meine Seele tauchen” [5.]). A szerkesztésmód több esetben – például a 12. dalban – az egész műre is vonatkozhat, a két énekelt versszak és a hangszeres utójáték viszonylatában. Az *aab* szerkezet kialakulhat háromstrófás vers megzenésítésekor, ahol a harmadik versszak zenéje eltér az előző kettőétől („Ich hab’ im Traum geweinet” [13.]), de több *bar*-formájú képlet is megjelenhet egy dalon belül, így a befejező, hosszabb terjedelmű műben („Die alten, Bösen Lieder” [16.] – **62. kotta**).

A „Das ist ein Flöten und Geigen” központi szerepe

Barbara Turchin Schumann dalciklusait elemző írása kiemeli az „Im wunderschönen Monat Mai” és a „Das ist ein Flöten und Geigen” zenéjében lévő összefüggéseket.³³ A két mű szembetűnő hasonlatossága a tonális bizonytalanság: a meglehetősen hosszú (84 ütem terjedelmű) 9. dalban a d-moll alaphelyzetű akkordja összesen kétszer hangzik el. Figyelemre méltó, hogy az első dal után ez a mű indul először hangszeres bevezetéssel.³⁴

Fentieknél valamivel rejtettebb hasonlatosság az „Im wunderschönen Monat Mai” jellegzetes, négy hangból álló motívumának ($h^1-gisz^2-fisz^2-eisz^2$) nagyterccsel lejjebbi megjelenése a „Das ist ein Flöten und Geigen” elején ($g^1-e^2-d^2-cisz^2$ – **63. kotta**).

32. Hallmark, 137-141.

33. Turchin, „Schumann’s Song Cycles: The Cycle within the Song”, 232-236.

34. uo., 235.

62. A *bar*-forma néhány megjelenési formája a *Dichterliebe* dalaiban (Hallmark nyomán)

62/a. Ich will meine Seele tauchen

p (a) (a) (b)

Ich will mei-ne See - le tauchen in den Kelch der Li-lie hin - ein; die Li-lie soll klin - gend hau chen ein Lied von der Liebsten mein.

62/b. Ich hab' im Traum geweinet

p (a)

Ich hab' im Traum ge - wei - net, mir träum - te, du lä - gest im Grab. Ich wach-te auf, und die
hab' im Traum ge - wei - net, mir träumt', du ver - lie - best mich. Ich wach-te auf, und ich

1. Trä - ne floß noch von der Wan - ge her - ab. Ich wein - te noch lan - ge bit - ter - lich.

2.

pp (b)

Ich hab' im Traum ge - wei-net, mir träum-te, du wärst mir noch gut. Ich wach-te auf, und noch im-mer strömt mei-ne Trä-nen - flut.

62/c. Die alten, bösen Lieder

f (a) (a)

Die al-ten, bö-sen Lie-der, die Träu-me bö's und arg, die laßt uns jetzt be - gra-ben, holt ei-nen gro-ßen Sarg. Hin-

(b)

ein leg' ich gar man-ches, doch sag' ich noch nicht was; der Sarg muß sein noch grö - ßer wie's Hei - del-ber - ger Faß. Und

(a) (a) (b)

holt ei-ne To - ten - bah - re und Bret-ter-fest und dick; auch muß sie sein noch län - ger, als wie zu Mainz die Brück'.

44 (a) (a) (b)

Wisst ihr, wa-rum der Sarg wohl so groß und schwer mag sein? Ich senkt' auch mei-ne Lie - be und mei-nen Schmerz hin - ein.

63. A *Dichterliebe* kezdódalában lévő négyhangos zongoramotívum megjelenése a 9. dalban (Turchin nyomán)

63/a. Im wunderschönen Monat Mai

p

63/b. Das ist ein Flöten und Geigen

p

p

Turchin megfigyelése szerint a múltat idéző nyitódal, a dalciklus drámai centrumát („dramatic center”) jelentő 9. dal jelenidejűsége és a jövőről szóló befejező mű szövege a *Dichterliebe* cselekményének különböző idősíkjait fogja össze. A „Das ist ein Flöten und Geigen” és a dalciklust záró „Die alten, bösen Lieder” epilógusa egyaránt megváltoztatja az addigi zenei folyamatokat: a 9. mű vokális és instrumentális szólamának eltérő karaktere a két *persona* közötti korábbi egységet bontja meg, míg az epilógus a 16. dal első részének negatív hangulatát fordítja ellenkezőjére.³⁵

A *Dichterliebe* és Beethoven cisz-moll vonósnégyesének összefüggése

A „Das ist ein Flöten und Geigen” meghatározó szerepét Nicholas Marston is kiemeli, „Schumann’s Monument to Beethoven” című tanulmányában, melyben a jól ismert „távoli kedves” témánál rejtettebb Beethoven-idézetre hívja fel a figyelmet.³⁶ Schumann, aki már 1838-ban foglalkozott a vonósnégyes-komponálás gondolatával, egy évvel később a *Neue Zeitschrift für Musik*ban tette közzé Herrmann Hirschbach esszéjét Beethoven kései kvartettjeiről.³⁷ A zeneszerző valószínűleg ennek az írásnak a hatására kezdte behatóbban tanulmányozni az op. 131-es cisz-moll vonósnégyest, melynek egyes részleteit és a mű bizonyos szerkesztési elveit – Beethoven iránti tiszteletének kifejezésére – a *Dichterliebében* is alkalmazta.

A vonósnégyes zenei középpontját egy A-dúr tétel jelenti, s Marston szerint a *Dichterliebe* közepén lévő „moll-trió” (8-9-10. dal) zeneileg és érzelmileg legfontosabb helye, a „Das ist ein Flöten und Geigen”-t kezdő A-dúr nónakkord. Ily módon mindkét mű *cisz-a-cisz* metszetet ad. Rejtett Beethoven-idézet lehet a dalciklus „keretjátéka”: a kvartett elején és végén megjelenő $gisz^1-hisz^1-cisz^2-a^1 - cisz^2-hisz^1-a^1gisz^1$ motívumpár a *Dichterliebe* első és utolsó dalában lévő $h^1-gisz^2-fisz^2-eisz^2 - h^1(-a^1)-gisz^1-fisz^1-eisz^1$ dallampárral harmonizál, míg az „Im wunderschönen Monat Mai *d-cisz* basszusmenete a záródal végén megfordítva, *cisz-d*-ként is felhangzik, *cisz-eisz-cisz-gisz-cisz-cisz*¹ folytatással.

35. uo.

36. Nicholas Marston, „Schumann’s Monument to Beethoven”, *19th Century Music*, 14/3 (Spring 1991): 247-264.

37. uo., 249.

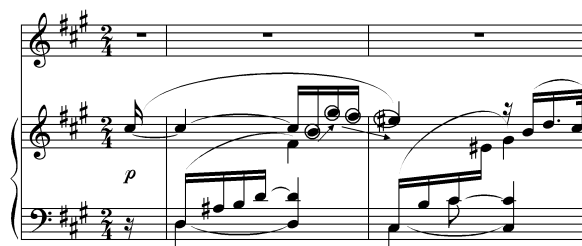
Utóbbi, Cone szerint, az *Eroica* második tételéből származó idézet (64. kotta).³⁸ Az énekszólam ezután következő, befejező részében a Beethoven-téma változata (cisz²-hisz¹-cisz²-a¹) hallható

64. Beethoven op. 131-es cisz-moll vonósnégyese és a *Dichterliebe* dallami azonosságai a zongora- és énekszólamban - analóg téma az *Eroica* második tételében és a „Die alten, bösen Lieder” basszus-szólamában (Marston és Cone nyomán)

64/a. Beethoven: op. 131, első és utolsó tétel



64/b/I. Im wunderschönen Monat Mai



64/b/II. Die alten, bösen Lieder



64/c. Die alten, bösen Lieder - *Eroica*, II. tétel



38. Cone, „Poet’s love and composer’s love?”, 191.

A *cisz* hang kiemelt szerepe a dalciklusban

Henri Pousseur, *Dichterliebe*-tanulmányának egyik fejezetében, a *cisz* hang szerepét elemzi: az írás végigköveti a „baljóslatúnak” nevezett hang útját a dalciklusban.³⁹ A *cisz* jelenléte és feloldása a legalább két keresztes hangnemű, illetve eltűnése és felbukkanása az egy keresztes, az előjegyzés nélküli, illetve a *b*-s hangnemekben lévő dalokban Pousseur megfigyelése szerint rejtett üzenetet hordoz.

A *cisz* hang természetes megjelenésére – például a 3. és 5. mű D-dúr és h-moll hangnemében – „c (Clara?) + feloldójel alakú” válasz következik [Pousseur kifejezése], de a *cisz* váratlan felbukkanása az e-moll 6., vagy a C-dúr 8. dalban ugyanezt az oldást merőben más hangulatúvá teszi. A 9. mű d-molljának a *cisz* vezetőhangja, ám a dalban az uralkodó szerepet a *c* hang kapja. A g-moll hangnemű 10. dal zenei anyagában először jelentkezik az enharmonikus *desz*, ismét „c+feloldójel” oldással. A 12. és 13. dalban (B-dúr és esz-moll) a „*desz*-alakú” *cisz*t *cesz*, illetve *c* és „*d* + feloldójel” követi, az enharmonikus váltással keresztes előjegyzésűvé tett hangnemű dalokban (14-15.) viszont a *c* hang kap másodlagos szerepet.

A befejező mű *cisz*-molljában a *c*, vezetőhangként, *hisz*-re változik, a Desz-dúr epilógusban viszont a *c* hang eredeti alakjában lesz VII. fok, míg a *cisz*, ismét enharmonikusan átváltozva, *desz*-ként marad tonika.

A *Dichterliebe* tonális folyamatának áttekintése, valamint Marston és Pousseur megfigyelése rávilágít a *cisz* hang kiemelt szerepére a dalciklusban, mely a műnek különleges, egyedi jelleget ad. A vizsgált összefüggések sorozata rejtettebb a korábbi zongoradarab-ciklusok figyelemfelkeltő hangnév-kombinációnál (például: A-B-E-G-G, vagy A-S-C-H), s a *Dichterliebe* struktúráját egyszerre fogja össze zeneileg és szimbolikusan.

39. „(6) Ein unauslöschliches Unfallsymbol”,
Pousseur, 80-85.

A versek és dalok szövegének eltérései

Mivel Schumann a *Buch der Lieder* első kiadását használta a versek megzenésítésére, a *Dichterliebe* több helyen eltér Heine költeményeinek később véglegesített verziójától. Legjelentősebb változás az „Aus alten Märchen winkt es” szövegében történt: itt csak a bevezető és az utolsó két versszak maradt meg eredeti állapotában, a fennmaradó hatból kettőt Heine teljesen elhagyott („Und blaue Funken brennen...” és „Und laute Quellen brechen...”) a további négyet viszont jelentősen megváltoztatta.⁴⁰

Az „Im Rhein, im heiligen Strome” első sorában a költő az eredeti „heiligen” szót később „schönen”-re, az „Ich hab’ im Traum geweinet” utolsó versszakában a „...wär’st mir noch gut” szöveget „...bliebest mir gut”-ra cserélte. A „heil’ge” szó a befejező versből is kimaradt: „starke [Christoph]” alakra változott. Kevésbé jelentős, de megemlíthető módosítás az „Am leuchtenden Sommermorgen” „...ich aber wandle stumm” szövegének „...ich aber ich wandle stumm”-ra változtatása, mely az adott dallamot meghosszabbította volna. Az „e” betű leghagyása a „Traume-Raume” rímpár végéről („Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht”) viszont egy-egy hanggal megrövidítette volna a melódiát. Nem okozott volna módosulást a zenében a „Lilie” helyett alkalmazott „Lilje” írásmód használata („Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne” és „Ich will meine Seele tauchen”).

Schumann a dalok szövegét több esetben megváltoztatta szó-, szócsoporthoz, vagy akár verssor-ismétléssel. Ezek közül a „freundlich” és a „schüttelst” ismétlése („Allnächtlich im Traume seh’ ich dich”) a dal egységes ritmusának, a „die Lippen” szavaké („Im Rhein, im heiligen Strome”) a szekvencia-menet érdekeit szolgálta, hasonlóan az »Ewig verlornes Lieb’« szöveg újbóli megszólaltatásához („Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht”). Ugyanebben a dalban az „Ich grolle nicht” hatszori megjelenése már elsősorban érzelmi okokra vezethető vissza: Sams észrevétele szerint a módosítás oka a „zene és szöveg közti feszültség” ábrázolása.⁴¹

40. *Säkularausgabe* 1, 80-81.

Säkularausgabe 1, Kommentar 1, 263-264.

41. „tension between music and words”,
Sams, 114.

Inkább zenei, mint emocionális indíttatású lehet az „Aus alten Märchen winkt es” utolsó sorának ismétlése („...zerfließt’s wie eitel Schaum”), valamint egy „Ach” szócska betoldása két versszak közé. Hasonló okból jelenhet meg kétszer egymás után a „Das ist ein Flöten und Geigen” versszakainak első sora. Figyelemre méltó viszont, hogy ugyanabban a dalban az első strófa utolsó verssora („...die Herzallerliebste mein”) kétszer hangzik el, ellentétben a befejező szavakkal („...die lieblichen Engelein”).

A „Das ist ein Flöten und Geigen” zenéjében a változtatások másik fajtája, a vers konkrét módosítása is megjelenik: itt a Schumann által használt „...die lieblichen Engelein” szöveg eredetileg „...die guten Engelein”-ként hangzott. Az ok – Sams szerint – ezúttal is zenei: az adott műben a zeneszerző számos helyen tarthatta előbbre valónak a vers ritmikus lüktetését a szöveg szó szerinti megjelenítésénél. Ennek következtében a dal szövege a vershez képest többször megváltozott ([vers – zene:] drein – darein, da tanzte – da tanzte wohl, von Pauken und Schalmeln – ein Pauken und ein Schalmeln).⁴² Hasonló oka lehetett a 12. dal „sei unserer – sei unsrer” módosításának.

A megzenésítés során előfordult néhány, a szöveg tartalmát lényegesen nem érintő, téves olvasat, például „die alle – sie alle” („Und wüßten’s die Blumen, die kleinen”) és „vor wildem – von wildem” („Hör’ ich das Liedchen klingen”). A „Liebe Bronne” kifejezés („Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne”) a nyomtatott változatban „Liebe Wonne”-ként, a vázlatban azonban még a helyes írásmóddal szerepel.⁴³

Talán tudatos, talán véletlen változtatás a befejező dal két módosítása („...die Träume schlimm und arg” – ...die Träume böse und arg” és „...von Brettern fest und dick – ...und Bretter fest und dick”).

„Freudi elszólás” is lehet viszont ugyanott a befejező „Ich legt auch meine Liebe...” helyetti „Ich senkt’ auch meine Liebe”, valamint, az „Ein Jüngling liebt ein Mädchen” szövegében a „Das Mädchen heiratet...” helyén szereplő „Das Mädchen nimmt”.

42. Sams, 116.

43. Hallmark, 42., 44.

A *Dichterliebe* háromrészes felépítése

A Pernye-tanulmányban ábrázolt hangnem-egyeses törésvonalait követve (lásd a 60. kottát – 125. old.) a *Dichterliebe* három, tonálisan és érzelmi szempontból is különálló egységre bontható, az egyes részek közt hangulati fordulópontot jelentő dalokkal (6. és 12.), melyek karakterükben az előző tematikus egység dalaitól eltérő alaphangulatú, új sorozat előhírnökeivé válnak.

A fordulópont-dalok megjelenését mindkét esetben a tonalitás-rend lefelé irányuló, lineáris folyamatának megszakítása előzi meg: a 6. és 12. mű előtti dal hangneme az őt megelőzőhöz képest eggyel följebb emelkedik a hangnem-egyesesen (4-5.: G-dúr és h-moll, 11-12.: Esz-dúr és B-dúr [lásd a dalciklus tonális rendjéről írottakat]). Mivel az így kialakuló egységek dalai között zenei összefüggések is találhatók, feltételezhető, hogy Schumann – aki Heinénél lényegesen koncentráltabb struktúrát alkalmazott – ezzel a megoldással a *Lyrisches Intermezzo* hasonló hangulatú verscsoportok füzereiből építkező szerkesztési elvére utalt.

Figyelemre méltó, hogy míg a négy, végül kihagyott dal a ciklus hangnem-logikáját megtörte, a dramaturgiai folyamat lényege a *20 Lieder und Gesänge* esetében is megmaradt volna, bár kevésbé egyértelműen. Ezt főként a „Lehn’ deine Wang an meine Wang” és az „Es leuchtet meine Liebe” szenvedélyessége és „halálvágya” okozta, mely tulajdonságok nem illenek az adott csoport szerelmes, illetve álmodozó karakterébe. A négy dal utólagos elhagyása Schumann dramaturgiai igényességét és tudatosságát bizonyítja.

Első rész: szerelmes dalok (1-5. dal)

Az első rész hangnemei nemcsak a *Dichterliebe* dalainak tonális folyamata alapján függenek össze: az „Im wunderschönen Monat Mai” közbülső hangnemei (A-dúr, h-moll, D-dúr) a 2., 5. és 3. mű tonálisát is előre jelzik. A 4. dal G-dúrja, bár a kezdődalban hangnemként nem szerepel, az „Im wunderschönen Monat Mai” jelentős *g* hangjaiból: a két zenei formarész második részét indító zongora-basszus kis oktávban megszólaló *g*-jéből (9. és 20. ütem) és az énekszólam legmagasabb, egyben legjelentősebb hangjából, a kétvonalas *g*-ból eredeztethető (12. és 23. ütem).

A *g* hang – mely a ciklikus forma szempontjából kiemelt jelentőségű *cisz* ellenpólusa – ebben a részben különleges szerepet kap. Az „Im wunderschönen Monat Mai” énekszólamának tetőpontjaként (g^2) a vokális *persona* megvalósulatlan vágyát szimbolizálja („...die Liebe aufgegangen”, „...mein Sehnen und verangen”), mely a hangszeres szólam *gisz*² hangját már nem képes elérni.

A 2. dalban, az ének *cisz*² hangjai alatt, a zongorán felhangzó egyvonalas *g* által indított menet a mű érzelmi csúcspontját jelenti („...wenn du mich lieb hast, Kindchen,” [10. ütem]), majd a visszatérő nyitódallam alatti harmóniát változtatja mellékdominánssá (12-13. ütem).

A harmadik dalban a *g* hang épp a kíséretben való igen gyakori megjelenésével emelkedik ki – az utójáték végén lévő nónakkordokban ez a szerep külön hangsúlyozódik, mivel az A basszus feletti *g-h* terc a domináns és szubdomináns egyidejű jelenlétét érezteti.

A G-dúr hangnemű »Wenn ich in deine Augen seh'« C-dúr részében – Schumann eredeti szándéka szerint, és eltérően a kiadók által jelölt *ossia*-kottáktól – az énekes helyett a zongora szólaltatja meg a kétvonalas *g*-t (7. ütem), mely így ismét az elérhetetlen vágyat jelképezi. Szintén csak a hangszeres dallam éri el a g^2 -t az ötödik dalban.

A *g* hang tehát a *Dichterliebe* első részében a képzeletbeli főszereplőt megszemélyesítő énekszólam betöltetlen vágyát jelképezi, melyet mikor kimond (1. dal), eleve többre áhítozik (*gisz*²), de később már az eredeti „vágyat” („...mein Sehnen und Verlangen”) sem képes elérni (4-5. dal – **65. kotta**). A zeneszerző szándéka e hang kiemelésére az 1., 4. és 5. műben a hallgató számára is egyértelmű, de a 2. és 3. dal hangszeres szólamában megjelenő, különleges szerepet betöltő akkordok szeptime is elég feltűnően szólal meg, előadó és befogadó számára egyaránt.

65. A g hang különleges szerepe a *Dichterliebe* első öt dalában

65/a. Im wunderschönen Monat Mai

11

die Lie - be auf - ge - gan - gen

65/b. Aus meinen Tränen sprießen

9

Und wenn du mich lieb hast, Kind - chen

13

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

mf

Die Ro - se, die Li - lie, dei Tau - ben, die Son - ne

65/c. Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne

19

65/d. Wenn ich in deine Augen seh'

7

so werd' ich ganz und gar ge - sund.

65/e. Ich will meine Seele tauchen

5

die Li - lie soll klin - - - gend hau - - - chen

17

A kezdődal hangszeres bevezetőjének *d-cisz* basszus-lépéséből, az ének *cisz*²-*h*¹ indulásából és a két szekundlépésből kialakuló *d*²-*h*¹ tercből formálódik a következő négy mű nyitódallamainak meghatározó motívuma. Az első három mű kezdőhangjai – a „Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne” felütését nem számítva – a *d*²-*cisz*²-*h*¹ menetből épülnek fel, bár Schumann, mint Hallmark kutatása kimutatja, eredetileg a 3. dal bevezető hangjaként is kétvonalas *d*-t írt a későbbi *a*¹ helyett.⁴⁴ A »Wenn ich in deine Augen seh'« nyitómotívumából a *cisz* hang – a dal G-dúr hangneme miatt – hiányzik, de a dallam vonalvezetését az is befolyásolhatta, hogy Schumann ezzel a szakasszal az „Ich wandelte unter den Bäumen” középrészének hangulatát akarta visszaidézni (lásd a 39. kottát – 88. old.). A *Dichterliebe* első részének jellegzetes dallami képlete az 5. dalban *aisz*¹ hanggal bővített változatban jelenik meg (66. kotta).

66. A *d-cisz*, *cisz-h* és *d-h* motívumból eredő nyitódallamok az első rész dalainak énekszólamában

66/a. Im wunderschönen Monat Mai



66/b. Aus meinen Tränen sprießen



66/c. Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne - a dallam vázlatja (Hallmark nyomán)



66/d. Wenn ich in deine Augen seh'



66/e. Ich will meine Seele tauchen



A lehajló szekundlépés, lefelé irányuló kvintugrással kiegészülve, vágymotívummá alakul (például: *b-a-d* [1. dal, zongoraszólam], vagy *h*¹-*a*¹-*d*¹ [3. dal, énekszólam]), mely az öt dal során különböző formákban – jól felismerhetően, vagy rejtettebben – jeleníti meg a vágyakozó hangulatot. A Pousseur által is említett dallammenet ismert változata a *Zongoraverseny* I. tételében szintén megszólal (67. kotta).⁴⁵

44. Hallmark, 42.

45. Pousseur, 43.

A vágymotívum hol egyértelmű, hol némileg bújtatott, de hallható és meghatározó jelenléte némileg a „távoli kedves” témájának szerepére emlékeztet: hol a felszínen jelenik meg, hol csak mélyebb rétegekben mutatható ki (lásd az 54. kottát –109. old.).

67. A lehajló szekundlépés alsó kvintes kiegészítésével létrejövő motívum különféle formái a *Dichterliebe* első öt dalában - a motívum megjelenése a *Zongoraverseny* I. tételében

67/a. Im wunderschönen Monat Mai

11
die Lie - be auf - ge - gangen

67/b. Aus meinen Tränen sprießen

p
Aus mei - nen Trä - nen sprie - ßen viel blü - hen - de Blu - men her - vor,
p
pp

**67/c. Die Rose, die Lilie,
die Taube, die Sonne**

16
die Ei - - - ne!

67/d. Wenn ich in deine Augen seh'

15
su - muß ich wei - nen bit - - - ter - lich.

67/e. Ich will meine Seele tauchen

p
Ich will mei - ne See - - - le tau - - - chen
pp

67/f. Zongoraverseny, I. tétel

3

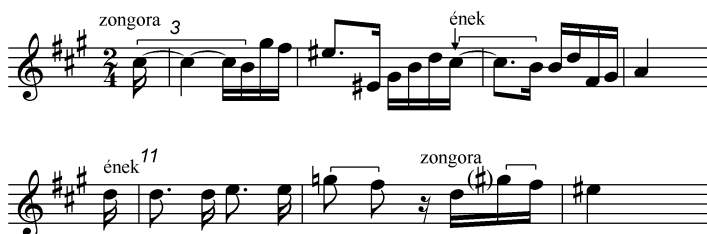
1. IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI

A dalról szóló számos tanulmány közül három elemzés is központi gondolatául választja a mű Rosen által töredéknek („fragment”) nevezett jellegét, melynek legfontosabb ismertetője a dominánsszeptim-keret miatti nyitott indulás és a lezáratlanság, valamint a fisz-moll hangnem alaphelyzetű I. fokának hiánya és a gyakori tonalitás-váltás (A-dúr, h-moll, D-dúr).

Rosen szerint a *Dichterliebe* első dala „[...] középen kezdődik, és úgy végződik, ahogy elkezdődött”.⁴⁶ Az „Im wunderschönen Monat Mai”, mint tökéletes romantikus töredék („perfect Romantic fragment”), zárt struktúra, ám keretei látszólagosak. A dal belső koherenciája, Rosen véleménye szerint, a zongora- és az énekszólam egymásra utaltságában rejlik. Mindkét szólam nyitva maradó zenei anyagokat indít, melyeket a másik egészít ki: így a bevezetés hangszeres dallama az ének a^1 hangján nyugszik meg, míg az énekszólamot befejező, de feloldást nem hozó g^2 - $fisz^2$ lépést a zongora, $gisz^2$ - $fisz^2$ - $eisz^2$ menete és Cisz-dúr harmóniája zárja le – mely egyúttal újakezdi a *da capo senza fine* folyamatot (**68. kotta**).

A *fragment* fogalmáról Rosen Schlegelt is idézi, aki szerint az „[...] határolja el magát a környező világtól, és legyen önmagában zárt, mint egy sündisznó”.⁴⁷ Schumann – ezek szerint – túllépett a „tüskék által határolt” világon, a dalt egyszerre tette zárttá és nyitottá.

68. Az „Im wunderschönen Monat Mai” zongora- és énekszólamának egybefonódása (Rosen nyomán)



46. „[...] begins in the middle, and ends as it began”. „Fragments”, In Rosen, 41.

47. „[Ein Fragment] muss [...] von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet wie ein Igel.” uo., 48.

Pousseur, aki szerint talán az egész dalciklus is töredékekből áll össze, az instrumentális és vokális dallam összefüggései kapcsán hívja fel a figyelmet a zongora (h^1 -)gisz²-fisz²-eisz² motívumára. A hangszer dallama a következő ütemben h^1 -d²-cisz²-(cisz²) alakra módosul, melyre az ének d²-fisz¹-gisz¹-a¹ választ ad. Az első két képletből alkotott, 3-3 hangból álló sorok (gisz²-fisz²-eisz², h^1 -cisz²-d²) hangközarányai megegyeznek (nagyszekund és kisszekund), míg a h^1 -gisz²-fisz²-eisz² és d²-fisz¹-gisz¹-a¹ esetében a hangszer motívumát kezdő nagyszext az énekelt dallamban kisszextre változik. Ha a zongora és az ének nyitódallamait skálává formáljuk, szintén ellentétes mozgású, de hangközarányaiban eltérő sort kapunk.⁴⁸ A hangszeres kezdőmotívum a *Fantasiestücke* második darabjából („Aufschwung”) és a *Kinderszenen* befejező művéből ismerős („Der Dichter spricht” [No. 13]), de kialakulásában szerepet kaphatott Beethoven op. 31. No. 2-es, d-moll zongoraszonátájának utolsó tétele is, ahol a két dallammenethez hasonló anyag több változatban is megszólal (**69. kotta**).

Hans Peter Simonett megfigyelése szerint az „Im wunderschönen Monat Mai” *fragment*-jellege – a mű elejének és végének nyitottsága, a lazán kapcsolódó ütempárok egymásutánján alapuló szerkesztésmód, a motívumismétlés technikája és a tonális bizonytalanság – a *Carnaval* „Eusebius” és „Florestan” tételére egyaránt emlékeztet, s a dal a két ellentétes zenei személyiséget szimbolikusan egyesíti. Különösen figyelemre méltó a Florestan ábrázoló zongoradarab és az Eusebius karakterét idéző „Im wunderschönen Monat Mai” harmóniai hasonlósága: a g-moll, illetve fisz-moll alaphangnemű művekben az I. fokú akkord nem szólal meg alaphelyzetben (a „Florestan” 21. ütemének *Papillons*-idézetében az akkord a B-dúr VI. foka – **70. kotta**).⁴⁹

Az „Im wunderschönen Monat Mai” zenei összefüggéseinek megértéséhez nem hagyható figyelmen kívül Hallmark kutatása, mely kimutatta a dalt kezdő énekmotívum vázlatát és a dallam végleges változata közötti jelentős eltéréseket, valamint a dal Cisz-dúr szeptimakkordon történő lezárásának előre tervezettségét (**71. kotta**).⁵⁰

48. „(1) Ein Kreis aus Fragmenten?”, „(I) Liebesverlangen”, Pousseur, 3-5., 7.

49. Hans Peter Simonett, „»Im Wunderschönen Monat Mai«”

In *Musik-Konzepte Sonderband. Robert Schumann I.*

(München: edition text + kritik GmbH, 1981), 201-219.

50. Hallmark, 34.

69. Az „Im wunderschönen Monat Mai” nyitómotívumának esetleges beethoveni eredete, illetve korábbi megjelenése a *Fantasiestücke*-ben és a *Kinderszenen*-ben - összefüggések a zongora- és az énekszólamban (Pousseur nyomán)

69/a. Beethoven: d-moll zongoraszonáta, III. tétel

Musical score for Beethoven's d-minor Sonata, III. movement. The score is in 3/8 time and features a piano (p) dynamic. It shows measures 1 through 124, with a repeat sign at the end. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

69/b. Aufschwung (*Fantasiestücke*)

Musical score for Aufschwung (*Fantasiestücke*). The score is in 6/8 time and features a forte (f) dynamic. It shows measures 1 through 4. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, and A-flat).

69/c. Der Dichter spricht (*Kinderszenen*)

Musical score for Der Dichter spricht (*Kinderszenen*). The score is in 6/8 time and features a pianissimo (pp) dynamic. It shows measures 1 through 4. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The key signature has three sharps (F-sharp, C-sharp, and G-sharp).

69/d. Im wunderschönen Monat Mai (Pousseur)

Musical score for Im wunderschönen Monat Mai (Pousseur). The score is in 6/8 time and features a piano (p) dynamic. It shows measures 1 through 4. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The key signature has two sharps (F-sharp and C-sharp).

70. Összefüggések az „Im wunderschönen Monat Mai” és a *Carnaval* „Florestan” tétele között (Simonett nyomán)

70/a. Im wunderschönen Monat Mai

p Nyitott kezdés

Motivumismétlés

Ütempárok

da ist in mei - nem Her - zen die Lie - be auf - ge - gan - gen.

h-moll D-dúr

70/b. Florestan

p Nyitott kezdés

Motivumismétlés

Ütempárok

B-dúr g-moll

71. Az „Im wunderschönen Monat Mai” énekszólamának vázlata és a hangszeres befejezés terve (Hallmark nyomán)

Schluß

2. AUS MEINEN TRÄNEN SPRIEßEN

Schumann a két versszakból álló szöveget egyetlen, *aabav* formájú részbe foglalta, melynek középpontja a *b* formarész harmóniasora. Hallmark a vázlatok alapján kimutatja, hogy az itt elhangzó „Schenk’ ich dir die Blumen all” szöveg eredetileg más dallamot, ritmust és valószínűleg eltérő harmonizálást kaphatott, melynek következtében a dallamsor utolsó akkordján Cisz-dúr (A-dúr III. fokú mellékdomináns) helyett A-dúr dominánsszeptim hangzott volna. A későbbi változtatás tette lehetővé, hogy a harmadik dallamsor, hasonlóan az előtte és utána lévőkhöz, a zongora motívumával záródjon, s így az énekelt dallam sorai különváljanak (72. kotta).⁵¹

72. Az „Aus meinen Tränen sprießen” harmadik sorának feltételezett eredeti formája (Hallmark nyomán)



A vázlatához képest változást jelent az ének dallamsor-záró hangja fölé kerülő *fermata*, mely – Rosen szerint – túl későivé teszi a zongora tonikai befejezését, így az inkább a következő formarész felütésének tűnhet.⁵² Rosen ennél a dalnál is megfigyeli a romantikus *fragment* jellemzőit: az önmagában különállónak és teljesnek tűnő mű, bizonytalan harmóniaérzetű kezdete és szabályos, ám mégsem eléggé megerősített lezárása miatt nem nevezhető önálló egységnek.⁵³ A kezdetben is csak *a'-cisz*² terccel jelzett A-dúr alaphangnem még bizonytalanabbá válik az *a*-val jelzett rész visszatérésénél, a 12. ütemben lévő I. fokú mellékdomináns szeptim, majd a 14. ütem átmenő *f*¹ hangja miatt. Az *a* részek énekszólamának záróhangja szintén a tonalitás-érzetet gyengíti.

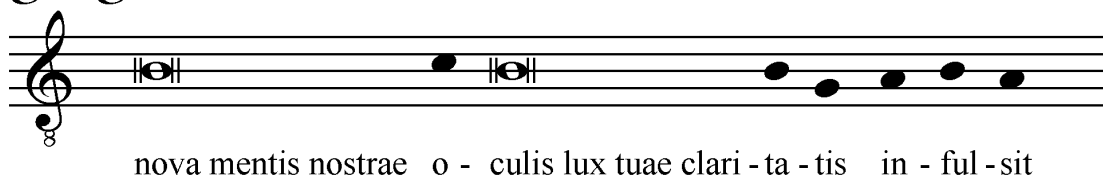
51. Hallmark, 40.

52. Rosen, 54.

53. uo.

Pousseur ezt a dallamot recitálásként értelmezte, *h*¹ finálissal.⁵⁴ A recitáló hang utáni kisszekundos emelkedés a gregorián dallamokban ritkán fordul elő, de megjelenik például a mise *Sanctus* előtti *praefatio*jában – a Schumann-műhöz hasonlóan (lásd a 66/b kottát – 138. old.) a kezdőhanghoz képest nagyszekunddal lejjebbi záróhanggal (73. kotta).⁵⁵

73. A *Sanctus* előtti *praefatio* a gregorián misében



3. DIE ROSE, DIE LILIE, DIE TAUBE, DIE SONNE

A D-dúr hangnemű dal nemcsak tonalitásában, de a kíséret jellegében és a Höckner-féle álmotívum megjelenésében (13. ütem) is rokonságot mutat az op. 24. nyitódallával. A *Heine-Liederkreis* első és a *Dichterliebe* harmadik dalának álmotívumában a motívum egy szótagra éneklése is közös vonást jelent (lásd a 32/a. kottát – 73. old.).

A „Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne” esetében számos összekötött tizenhatodpár csak utólag került a dallamba, a vázlatokban még nem szerepelt. A korrekció valószínűleg az énekszólam gördülékenyebbé tételét szolgálhatta, hiszen az egyes dallamsorok – a versben sorpárok – utolsó hangsúlyai (-wonne, Eine, Sonne), hosszítást igényelhetek. Ezt Schumann a dal végén lévő, megismételt „Eine” szónál már eleve megvalósította, bár a vázlatban, a későbbi, illetve végleges verzió pontozott negyed + átkötött tizenhatodával szemben, még csak pontozott negyed értékben.

54. Pousseur, 21.

55. Idézi Peter Gülke, *Szerzetesek, polgárok, trubadúrok. A középkor zenéje*, ford. Szigeti Kilián és Rácz Judit (Budapest: Zeneműkiadó, 1979).

A zenei gondolatok vázlatbeli befejezései („[Liebes]wonne” és „Sonne”: két tizenhatod, „Eine”: *fermatával* meghosszabbított nyolcad [4. és 12., illetve 8. ütem]) valószínűleg nem jelenthettek igazi megoldást (**74. kotta**).⁵⁶

74. Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne: átkötött tizenhatodpárok a 4., a 8. és 12. ütemben, illetve az adott helyek dallama a vázlatban és a későbbi változatban (Hallmark nyomán)

Vázlat	Későbbi változat	Végleges változat
4 Lie - - bes - won - ne ich	4 (-won - ne)	4 ugyanaz
8 Rei - ne, die Ei - ne	8 (Ei - ne)	8 ugyanaz
12 Tau - be die Son - ne	12	12 Son - ne

A *Heine-Liederkreis* kezdődalával való további hasonlóság jele a két mű mesterségesen előidézett szimmetriája: a „Morgens steh’ ich auf und frage” esetében ez a kevesebb szótagszámú sorok zenei kiegészítésében, a *Dichterliebe* 3. dalánál az eredetileg hatsoros vers nyolcsorossá bővítésében nyilvánul meg (a harmadik és negyedik verssor szövegének felhasználásával). A „Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne” szimmetriája – az op. 24. kezdődalához hasonlóan – szintén csak látszólagos (előbbiről lásd a 80. oldalt), mert a szövegi ismétléshez az addigiaktól eltérő zenei anyag társul.

Az igazi szimmetriát a hangszeres utójáték hozza, az első zenei gondolat felidézésével. A befejező rész fedi el az ének aszimmetriáját is: az „Eine” szó elnyújtott motívumát, mely az addigi négyütemes egységekhez képest egy ütemmel megnöveli az utolsó vokális formarészt (16-17. ütem). Ehelyett, az utójáték öt és fél ütemnyire bővített terjedelmével, a darab legvégén jön létre viszonylagos aszimmetria.

56. Hallmark, 42-43.

4. WENN ICH IN DEINE AUGEN SEH'

A vers egyenletes, négy rövid és négy hosszú szótagból álló jambikus sorai az énekszólamban olyan zenei egységek sorozatára változnak, melyek hangjai az egyes verssorok legjelentősebb emocionális töltésű szavai, mint fő hangsúlyok köré csoportosulnak. Mivel a költői mondanivaló érzelmi hangsúlyai alapvetően a verssorok utolsó, illetve utolsó előtti szavára esnek, a dallamsorok zenei folyamata szükségszerűen az e szavakat megszólaltató hangokra irányul.

Ezt a tendenciát legjobban az első három sor repetáló kezdőhangjai érzékeltetik (1., 3., 5. ütem). Így, ha a fő hangsúly az utolsó előtti szó hosszú szótagján van (»wenn ich in deine Augen seh'«) az ezt megelőző dallam nyolcadszünettel induló, hat nyolcadnyi egysége 3/4-es lüktetésűnek értelmezhető. Ahol viszont az utolsó, egytagú szó a legfontosabb („...doch wenn ich küsse deinen Mund” [4-6. ütem]), ott a melódia, lüktetése alapján, 4/4-es metrumú lenne. Ezt a hatást Schumann az érzelmi hangsúllyal rendelkező szó („Mund”) előtti hosszú szótag („deinen”) nyomatékosításával küszöböli ki, ezért az adott sor két zenei hangsúlyt kap. E megoldás harmonizálhat a szöveg jelentésével („...so schwindet all mein Leid und Weh” [3-4. ütem]), de lehet a vers szempontjából kevésbé indokolt, mint épp a „...doch wenn ich küsse deinen Mund” esetében.

A 3/4-es, illetve 4/4-es alaplüktetésre egyidejűleg épülő dallamalkotási folyamat, valamint az egyes zenei sorok fő hangjainak megnyújtása miatt az énekszólam – önmagában nézve – változó metrumú (öt-, hat-, hétgyedves) ütemek láncolatát alkotná. Amikor az utolsó szó nem hordoz érzelmi töltést, az utolsó előtti megelőző, hosszú szótaggal rendelkező szó lép elő másodhangsúlyként („...so werd' ich ganz und gar gesund” [6-8. ütem – a „ganz” szónál a zongora g^2 -je helyettesíti az ének hangsúlyát], illetve: „...doch wenn du sprichst: ich liebe dich! So muß ich weinen bitterlich” [12-16. ütem]). Így a vokális szólam zenei folyamata ebből a szempontból mindig kétféleképpen értelmezhető (**75. kotta**).

75. A »Wenn ich in deine Augen seh'« énekszólamának feltételezett „ütembeosztása” a szövegen alapuló zenei hangsúlyok figyelembevételével, kétféle dallamséma szerint

The musical score is presented in three systems. The first system shows the beginning of the song with the lyrics 'Wenn ich in deine Augen seh', so schwin - det all mein Leid und Weh; doch'. The second system continues with 'wenn ich küs - se dei - nen Mund; so werd' ich ganz und gar ge - sund. Wenn ich mich lehn' an dei - ne Brust, komm't's ü - ber mich wie Him - mels -'. The third system concludes with 'lust; doch wenn du sprichst: ich lie - be dich; so muß ich wei - nen bit - ter - lich.' The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines, and is annotated with rhythmic values (e.g., 3/4, 2/4, 4/4, 5/4, 1/4) and a 'Nem értelmezhető' (Not interpretable) label for some sections.

A második versszak első két sorában a dallam, az előző formarész kontrasztjaként, a repetáló hangok sora után lefelé mozdul. Az első esetben a szöveggel harmonizáló hangsúlyt („...an deine Brust” [9-10. ütem]) a zenei anyag ismétlése a költői mondanivaló szempontjából lényegtelen szótagra irányítja (vers: „...wie Himmelslust” – zene: „...wie Himmelslust” [10-12. ütem]). A következő sorban a zongora akkordfelbontása miatt kétnegyed értékűre nyújtott „sprichst” szó, hosszúsága miatt, egyenértékűvé válik a legjelentősebb érzelmet kifejező „...ich liebe dich” hangsúlyával (13-14. ütem). A befejező dallamsor viszont egyszerre szólaltatja meg a negatív és pozitív (lefelé és felfelé irányuló dallammenetben lévő) hangsúlyt, összefoglalva a két rész különböző mozgásfolyamatát („...so muß ich weinen bitterlich” [15-16. ütem]).

A zongora egyenletes, 3/4-es lüktetése a szabadon mozgó vokális szólam ellentétét képezi, egyben a dal egészének ritmikai biztonságát is megadja. Bár a hangszeres dallam az énekszólam anyagát veszi át, a második formarész kezdetén ezt új motívummal gazdagítja (8-11. ütem). A $g^2-a^2-h^2$, majd $g^2-c^3-h^2$ menet az énekelt dallamhoz alkalmazkodik: a középső és a záró hang mindkét esetben az éneket kopulázza. E hangszeres motívum később az utójátékban is feltűnik, de ekkor már különvált a vokális dallamból származó ritmustól (17-20. ütem – 76. kotta).

76. A »Wenn ich in deine Augen seh'« zongoraszólamának önálló motívuma a második formarészben és az utójátékban

9

Wenn ich mich lehn' an dei - ne Brust, kommt's ü - ber mich wie Him - mels - lust;

17

p *pp*

Hallmark – aki a »Wenn ich in deine Augen seh'« elképzelt, 2/4-es formáját is felvázolta könyvében – felhívja a figyelmet a melódia 3/4-es ritmikába való beillesztésének folyamatára és az egyes dallamsorok indításakor kialakult hangsúly-problémákra. A vázlatok elemzésekor Hallmark az énekszólam első tervezetének különleges, kromatikus befejezését is kiemeli, mely alapján a dallam az V. fok tercén zárt volna (77. kotta).⁵⁷

77. A »Wenn ich in deine Augen seh'« első dallamvázlata (Hallmark nyomán)

Wenn ich in dei-ne Au-gen seh', so schwin-det all mein Leid und Weh; doch wenn ich küs-se dei-nen Mund so werd' ich ganz und gar ge-sund. Wenn ich mich lehn' an dei-ne Brust, kommt's ü-ber mich wie Him-mel-lust; doch wenn du sprichst: ich lie-be dich! so muß ich wei-nen bit-ter-lich, bit-ter-lich.

57. Hallmark, 45-46., 185.

5. ICH WILL MEINE SEELE TAUCHEN

A *Dichterliebe* első igazi moll-karakterű dala a hangnemszínezet-váltás miatt a szomorúságot jelképezné, s az első három motívum kezdőakkordjának szűkített hármásra alapuló szeptime (*cisz-e-g-h*, majd *e-g-b-d* [1., 3., 5. ütem]) még erősítené is ezt az érzést. Ám az „Ich will meine Seele tauchen” alaphangulatát jobban meghatározza a zongora középszólamában lévő, felfelé ívelő akkordfelbontás-sorozat, melynek harminckettedei a vers szavai szerinti borzongást és remegést („schauern und beben”) jelenítik meg.

A harminckettedek mozgása az énekelt rész alatt a basszus motívumaival egyező irányba tart, de a hangszeres utójáték során ez az együttműködés megszűnik, a felső és alsó szólam addig ellentétes iránya viszont innentől koordinálódik. Az ének kiegyenlített, hullámzó jellegű dallama a többi szólam ellentétes tendenciáit egyensúlyozza.

A dal minden vokális motívuma szubdomináns akkordon kezdődik, s az egyetlen moduláció (17-18. ütem) a h-mollhoz képest szintén szubdomináns irányba, e-mollba visz. A zongora befejező három üteme megerősíti a szubdomináns hangnem szerepét, a h-moll és e-moll akkordok ismételtetésével.

A vokális dallam két formarésze nyitott, illetve zárt végződésű, mely a versszakok alapján tagolt részek egyetlen különbségét is jelenti. Schumann a vázlatban *prima volta*, *seconda volta* formában jegyezte le az énekszólamot.⁵⁸ A melódia egésze „Clara-témákból” áll: az op. 24-ben is gyakran megjelenő „Y” (h^1 -*aisz*¹- h^1 -*cisz*²- d^2 és d^2 -*cisz*²- d^2 - e^2 -*fisz*²) motívum után a Sams által P¹-gyel jelölt motívum következik (e^2 - d^2 -*cisz*²- h^1 -*aisz*¹ – **lásd a 18/c kottát** [42. old.]).

A hangszeres utójátékban az ének kétféle dallamvégződése együtt jelenik meg. A basszus dallamát (d -*cisz*- H -*Aisz*), a felső szólam átveszi, majd az énekelt részhez hasonlóan zárja le (d^2 -*cisz*²-*aisz*¹- h^1 – 16-17. és 19-20. ütem).

58. uo., 56.

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

A *Lyrisches Intermezzo* 11. verse Heine sorozatában a „Die Lotosblume ängstigt” és a „Du liebst mich nicht, du liebst mich nicht” kezdetű mű között áll – utóbbiban a költő először említi a szeretett lény elvesztésének lehetőségét. A vers alaphangulatában azonban csak a Rajna és a Dóm zord fenségessége utal a később bekövetkező érzelmi tragédiára, a szöveg struktúrájának közeledés-sorozata – folyó, város, ház, kép, arc, szerelem – az elidegenített világtól az emberi érzések felé irányul. Az „Im Rhein, im schönen Strome” így inkább az előző költemények csoportjához köthető.

Schumann viszont, talán személyes élményeinek hatására – a Kölni Dóm egyszerre ünnepélyes és nyomasztó hangulata később a *III. szimfónia* IV. tételében is megjelenik – művének központi érzelmévé tette a múlt árnyainak félelmességét. Az „Im Rhein, im heiligen Strome” így elszakad a *Dichterliebe* első tematikus egységétől és megnyitja az utat a következő rész felé, ahol a dalok alaphangulata a szerelem elvesztése miatt érzett fájdalom.

A Schumann-dal dramaturgiailag is jelentősen különbözik Heine költeményétől. A vers legnagyobb része, egészen a harmadik versszak első két soráig a Rajnáról és a Dómról szól, s csak az utolsó két sorban hangzik el a költő mondanivalójának lényege („Die Augen, die Lippen, die Wänglein / die gleichen der Liebsten genau”). A *Dichterliebe* 6. dala viszont egységes zenei materiából kibontott karakterdarab, melyben a vers végén megjelenő érzelmeket csak a dallam jellegének változása érzékelteti (36. ütemtől), ám a hangszeres utójátékban visszatérő kezdeti hangulat ezt a szakaszt epizód-szerűvé változtatja.

A kompozíciós folyamat tudatosságát bizonyítják Hallmark megfigyelései: az osztinátó-jellegük miatt könnyörtelen hangulatot sugárzó pontozott ritmusok, Schumann eredeti elképzelése szerint, nem uralták teljes mértékben a dallamot, mely csak a későbbi, zongoraszólamot is tartalmazó verzióban nyerte el a véglegeshez hasonló formáját (**78. kotta** – a hangjegyekhez írt jelzések Schumanntól származnak).⁵⁹

59. Hallmark, 57-60.

78. Az „Im Rhein, im heiligen Strome” dallamvázlatának részletei és az adott helyek ritmusváltozásai a későbbi, zongorás verzióban (Hallmark nyomán)

Vázlat

Későbbi verzió

Vázlat

9

Későbbi verzió

Vázlat

12

Későbbi verzió

Vázlat

16

Későbbi verzió

A módosítás oka – a zenei folyamat egységességének ábrázolása mellett – az archaikus jelleg hangsúlyozása is lehetett. Ezt a feltevést a „...heilige Cöln” fríg fordulata igazolja (14-15. ütem), mely a *fisz* hang utólagos *f*-re oldásával jött létre. Schumann itt az eredeti „Köln” írásmódot is a heinei, régies „Cöln”-re változtatta vissza.⁶⁰

A dal modulációit a szubdomináns hangnemek felé haladás jellemzi. A domináns irány kevésbé jelentős: a zenei folyamat az a-moll megjelenése után – az oltárkép felidézésekor (16-19. ütem) – visszatér ugyan az alaphangnemmel párhuzamos G-dúrba, de az Esz-dúr, majd Desz-dúr „zuhanást” (27-30. ütem) már csak C-dúrral ellensúlyozza. Az énekszólam barokkos, félzárlaton történő befejezését követően az utójáték ismét a-moll felé visz, s a *Gisz* hang még az e-moll befejezés előtt két ütemmel is megszólal.

60. uo., 59-60.

Második rész: a fájdalom dalai (7-11. dal)

Az öt dalt magába foglaló második rész öt különböző módon – vád, panasz, keserűség, melankólia és (ön)gúny révén – jeleníti meg a veszteség-érzet okozta fájdalmat. A dalciklus középső részébe Schumann a *Lyrisches Intermezzo* egymástól igen távol eső helyeiről válogatott három, illetve két verset, s a megfelelő érzelmi sorrendet verscserékkel biztosította. A fájdalom-dalok összetartozását jelzi, hogy míg a *Dichterliebe* végleges formájának kialakítása során a másik két részből egyaránt két-két mű esett ki, ez a tematikus egység változatlan maradt. Terjedelmüket tekintve a dalok az előző rész műveihez képest hosszabbak, énekszólamuk befejezését minden esetben jelentős hangszeres utójáték követi. (Ezt a folyamatot már az „Im Rhein, im heiligen Strome” megkezdi.)

Meghatározó kezdődal, az adott rész minden dalában jelen lévő központi hangok, vagy néhány hangból álló motívumok helyett a *Dichterliebe* második részében egy-egy, szubdomináns irány felé vivő, módosított hang kap jelentős szerepet. Ez a moll hangnemű daloknál a nápolyi hang (8.: *b*, 9.: *esz*, 10.: *desz*), a C-dúr „Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht” esetében pedig a skála leszállított hatodik hangja (*asz*). A 11. dalban jelen van ugyan a *cesz*, ám csak mint a nála jelentősebb *gesz* dúrakkordjára irányuló domináns szeptimhangja. Az „Ein Jüngling liebt ein Mädchen”, mintha igazolná ironikus jellegét, a második rész többi dalával közös zenei jellemzők terén is rendre kivételt jelent.

A fájdalom-dalok vokális szólamai már az első, vagy első két motívumukkal kisszext hangterjedelmet érnek el – mely később természetesen változik (7.: c^1 - asz^1 , 8-9.: a^1 - f^2 , 10.: d^1 - b^1). A szext-ambitus szerepe az „Ein Jüngling liebt ein Mädchen” esetében ismét kivételes: nem az ének-, hanem a hangszeres felső szólamban mutatható ki. E szólam hangterjedelme nagyszext, ám a folyamat itt az előző dalokhoz képest hosszabb idő alatt alakul ki, így a hallgató a nagyszext (kisszexttől eltérő) hangulati hatását nem érzékeli – a jelenségben ismét a hasonlóság és különbözőség egyidejű megnyilvánulása figyelemreméltó (**79. kotta**). További érdekesség, hogy az instrumentális dallam hangterjedelme az egész mű során ugyanaz marad.

79. Az „Ein Jüngling liebt ein Mädchen” hangszeres bevezetőjéből és közjátékából kialakuló nagyszext-ambitusú dallam



A dalciklus második részének hangszeres szólamára jellemző a zenei és érzelmi szempontból jelentős helyen lévő, lefelé irányuló skála-, vagy skála jellegű menet – a 11. dalban ezek mozgása felfelé irányul, ám a folyamat egyidejűleg több szólamban is megjelenik. (A lefelé tartó skálamenetek már az 5. és 6. dal zongoraszólamában feltűnnek, szeptim-, illetve decima-terjedelmű, ereszkedő basszusmenet formájában [16-18., illetve 47-55. ütem]).

Az „Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht” második részében a basszus mozgása – folytatólagosan olvasva a szólam felső, majd alsó hangjait – 13 hangból álló sort alakít ki (c-E₁ [22-28. ütem]). Az „Und wüßten’s die Blumen, die kleinen” f²-e¹ menetét a nyitó formarész felső zongoraszólamában lévő tercmozgások kezdőhangjai adják, de a sort az alsó tercmenetet záró d¹ egy hanggal tovább bővíti (5-7. ütem). A „Das ist ein Flöten und Geigen” és a „Hör’ ich das Liedchen klingen” Clara-téma jellegű sorait a motívum visszalépő szekundja kvart-sorozatokból álló, szekvenciális menetté teszi (25-30. és 26-30. ütem), s a 10. dalban a folyamatot egy kisterc-ugrás is megakasztja – de a rendkívül hosszú, ereszkedő dallamok (9.: d³-a, 10.: d²-G) így is skálaszerűen hatnak.

Ugyanakkor az „Ein Jüngling liebt ein Mädchen” harmadik formarészában („Es ist eine alte Geschichte...”) a kezdetben nagy, majd egyre szűkülő hangközugrásokban mozgó énekszólam (oktáv, kvint kvart, terc, szekund) és a statikus zongora-dallam alatt felfelé irányuló, rejtett skálamenetek szólalnak meg (24-32. ütem). A basszus súlyos ütemrészen lévő hangjaiból (B₁-C-Cisz-D-Esz-F-Gesz) és a felettük decima távolságban lévő hangokból létrejött sorok (d-esz-e-f-g-asz-b) viszonylag rövidek, de a felső szólam akkordjaiból – az előző rész záróharmonáciájában lévő d¹-vel és a formarész végén összetalálkozó vokális és hangszeres dallam befejező két hangjával (d²-esz²) együtt – kialakuló menet már 10 hangból áll ([d¹-]esz¹-e¹-f¹-g¹-asz¹-b¹-cesz²-d²-esz² – **80. kotta**).

80. Skálamenetek és skála-jellegű sorok a második rész dalaiban, illetve a folyamat előképe az 5. és 6. dalban

80/a. Ich will meine Seele tauchen

16

80/e. Das ist ein Flöten und Geigen

da - zwi - schen schluch - zen und stöh - - - nen die lieb - li - chen En - ge - lein.

80/f. Hör' ich das Liedchen klingen

Hör' ich das Liedchen klingen.

80/g. Ein Jüngling liebt ein Mädchen

Es ist ei-ne al-te Ge-schich-te, doch bleibt sie im-mer neu; und wem sie just pas-sie-ret, dem bricht das Herz ent-zwei.

7. ICH GROLLE NICHT, UND WENN DAS HERZ AUCH BRICHT

Heine verssorai 5 hangsúlyt tartalmaznak, s az egyes sorok 2, illetve 3 hangsúlyból álló részekre tagolódnak („Ich grolle nicht, – und wenn das Herz auch bricht”), ez alól csak az első versszak második sora a kivétel („Ewig verlor^{nes} Lieb! – ich grolle nicht”). Schumann zenei hangsúlyai szintén 2, vagy 3 részre bontják a dallamsorokat – a zongoraszólam négyakkordos egységeinek *marcato* jellel kiemelt kezdőharmóniai alapján –, de az egyes részeket itt egyetlen hangsúly uralja (például: „Wie du auch strahlst – in Diamantenpracht” [12-14. ütem], „...und sah die Nacht in deines – Herzens – Raume” [24-26. ütem]). A zenei motívumok viszont a verssorok heinei osztásának logikája szerint tagolják két részre a dallamsorokat, s a melodikus egységek a szöveg fontos közlendőjének megismétlése miatt az első részben többször el is válnak egymástól („...ewig verl^{or}nes Lieb!” [7-8. ütem], „...ich grolle nicht” [10-12. ütem]).

A két nagy formarész tagolásánál Schumann figyelmen kívül hagyta a vers beosztását: a második versszakot kezdő „Das weiß ich lüngst” mondatot és a belöle alkotott motívumot az első zenei rész végére helyezte (16-18. ütem). A következö rész elején, a formai szimmetria és a legfontosabb szövegi mondanivaló miatt, az első 4 ütem megismétlődik (19-22. ütem), majd a dal végén az „...ich grolle nicht” még kétszer elhangzik (30-32. ütem).

A basszus skálamenete (22-28. ütem) a második formarészben a dallami szekvenciát is ellenpontozza. Az utójátékban a basszus a felsö szólam akkordjaihoz csatlakozik, s kiemeli azok felfelé törö, majd a mély regiszterbe visszatérö dallamát. A formarész második felének különbözö anyaga ellenére a dal két részének terjedelme egyenlö (18-18 ütem), így a zenei változások formai szempontból kiegyenlítödnek.

*

A dalciklus folyamatában az „Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht” zenéje jelenít meg először álcázott érzelmet. A *Heine-Liederkreis* dalaiban (1., 3., 4., 7-9.) többféle zenei eszközzel is ábrázolt jelenség elsösorban a *Dichterliebe* második részében lévö dalokra, főként a 10. és – énekszólamát tekintve – a 9. műre jellemzö, de a visszafojtott harag egyedül itt nyilvánul meg.

Schumann zenéje ezúttal Heine gondolatmenetéhez alkalmazkodik: ahogy a költö szavai ellentétben állnak a vers valódi tartalmával, úgy fejezik ki a monoton és súlyos, ritmusukban változatlan zongora-akkordok a robbanni készülő, de végül kitörni nem tudó feszültséget. A basszus-szólam lefelé tartó oktávjai a gyűlölet „mélybe zárását” szimbolizálják. Egyedül az ének dallami kontrasztjai utalnak a szavak valódi jelentésére, ám a vers struktúrájába Schumann által utólag beillesztett „ich grolle nicht” szöveg (9-12. és 30-33. ütem) lefelé irányuló melodikus mozgása a megelőző dinamikusabb részeket mindkétszer visszatéríti a dal kezdetének hangulatához.

8. UND WÜßTEN'S DIE BLUMEN, DIE KLEINEN

A mű kezdete, mint ezt Pousseur írja, egyezést mutat a *Dichterliebe* második dalával: a zongora és az ének mindkét műben akkord helyett nagytercet szólaltat meg ($cisz^2-a^1$ és e^2-c^2), melyről – főként a megelőző dalok *cisz*-re, illetve *c*-re épülő befejezése után – csak később derül ki, milyen hangnemet képvisel.⁶¹ Az „Und wüßten's die Blumen, die kleinen” legfontosabb jellemzője a zongora állandó harmincketted-sorozata. Ez karakterében az 5. dalra emlékeztet, ám a szólamok mozgásiránya itt összetartó jellegű.

A kíséret az 5. ütemben szakad el az énektől: a zongora variáltan szólaltatja meg a megelőző, skálamenet-jellegű melódiát, de annak c^2 hangjával új motívumot is indít ($c^2-c^2-h^1$ [6-7. ütem]) – ezzel egyidejűleg hangzik el a basszus *g-f-e-d* dallama. E motívumpár a negyedik, variált formarészben nagyobb ambitussal és ellenmozgásos változatban jelenik meg ($a^2-f^2-d^2-d^2$, illetve *cisz-d-f-g*), majd szekvenciaként továbbfejlődik (26-29. ütem).

A formarész befejező ütemeiben, a zongora és az ének dallama ismét egyesül. A harmincketted-mozgás kétütemnyi megszakadása után (30-31. ütem) az utójáték basszusa a fenti, négy hangból álló motívum ritmizált variánsát szólaltatja meg (*A-G-F-E*), míg a felső szólam tizenhatod-triolái a következő dal hangszeres szólamának karakterét előlegzik (**81. kotta**).

81. Az „Und wüßten's die Blumen, die kleinen” hangszeres utójátéka és a következő dal zongoraszólamának kezdete

81/a. Und wüßten's die Blumen, die kleinen



81/b. Das ist ein Flöten und Geigen



61. Pousseur, 59.

9. DAS IST EIN FLÖTEN UND GEIGEN

A „Das ist ein Flöten und Geigen” komponálási módszere az első nyolc dalhoz képest megfordult: a vázlat a zongoraszólamot és a hozzá igazított énekelt dallamot együtt tartalmazta, s a későbbi, valamint a végleges verzió munkálatai során a vokális matéria többször, lényegesen módosult.⁶² Elképzelhető, hogy – a látszólagos különbözőség ellenére – az éneksszólam végül a hangszeres anyagból keletkezett, hiszen, mint Rosen kimutatja, a melódia hangjai megtalálhatók a zongora azonos ütemeiben, titkos *cantus firmus*ként (82. kotta).⁶³

82. A „Das ist ein Flöten und Geigen” az 5. és 11. ütem között: vázlat, későbbi verzió és végleges forma (Hallmark nyomán) - a dallam hangjai a zongora anyagában (Rosen nyomán)

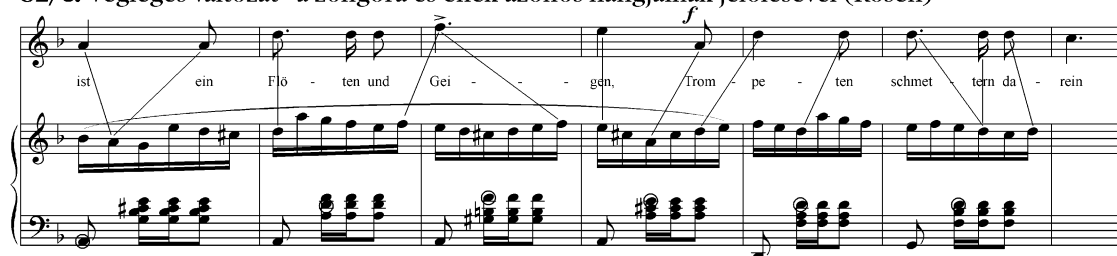
82/a. Vázlat



82/b. Második verzió



82/c. Végleges változat - a zongora és ének azonos hangjainak jelölésével (Rosen)



62. Hallmark, 74-79.

63. Rosen, 219.

A hangszeres és vokális szólam szembetűnő terjedelmi és hatásbeli különbsége a fentiek ellenére is élesen elkülöníti a dal két zenei síkját: a dalban nem a két rövid részből álló énekelt dallam, hanem a három részre tagolható, gazdag zenei anyagú zongoraszólam dominál, melyet Pousseur „diabolizált »Ländler«”-ként jellemez.⁶⁴

A zongora végtelen dallama alatt előbb domináns orgonapont, majd négyütemes basszus-szekvencia szól (*D-G-c-F*), mely variáltan megismétlődik (*B-G-C-F*). Ezután az egész folyamat, *A* helyett *D*-ről kezdve hangzik el újra (17. ütemtől), majd az *F-B* basszus kromatikus lejjebb csúsztatásával visszatér a kezdetekhez (31-34. ütem).

A körforgás szinte bármeddig tarthatna, az utójáték mindössze egymás mellé illeszti a formarészek bevezető négy ütemének *A* és *d* basszusra épülő változatait (69-76. ütem), s az utóbbi befejező ütemének ismételtetése után kromatikus skálamenettel búcsúzik.

A hangszeres utójátékot Schumann csak később írta meg ebben a formában: a befejezés a vázlatban rövidebb volt, önálló zenei részként nem funkcionált. Az eredeti verzió, a dallam megtorpanásaival, így épp attól a végtelenség-érzettől fosztotta volna meg a dalt, ami egyszerre teszi a „Hochzeit Waltz” zenéjét tragikussá és kegyetlenné (83. kotta).

83. A „Das ist ein Flöten und Geigen” hangszeres utójátékának első változata
(Hallmark nyomán)



64. „diabolisierter Ländler”, Pousseur, 66.

Hasonlóan a 9. dalhoz, a „Hör' ich das Liedchen klingen” zenei anyaga is utólag változott jelentősen. A hangszeres keretjáték jellegzetes, szinkópált dallam-imitációja a dal első verziójában még nem szerepelt, így ott a zongora dallamhangjai rendre súlyos ütemrészekben szólaltak meg.

A zongoraanyag átfogalmazása, Hallmark kutatása szerint, az utójáték kezdetén megjelenő belső dallamhangok kiemelésével kezdődött (21-24. ütem), s a korrekció a hangszeres befejezésben, majd a nyitórészben folytatódott.⁶⁵ A zongora c-mollban megszólaló dallama (9-12. ütem), a szerkesztésmód hasonlóságát tekintve, szintén az első verzió megalkotása után keletkezhetett.

A végleges változatban a szólamok mindegyike – így az énekelt rész alatti akkordfelbontások első hangjaiból álló zenei folyamat is – melodikus vonalat ad, s legtöbb esetben az akkordfelbontások második és harmadik hangjai is rendelkeznek ilyen dallamépítő tulajdonsággal. A basszus egyenletes negyedértékekből álló menete – a fölötte szóló szinkópált motívumok összefogása mellett – szintén önálló dallamot alkot, mely végigkíséri az énekszólamot, s gyakori ellentétes irányú mozgásával kiemeli annak ívét.

A vokális dallam, bár motívumaira a hullámzó mozgás jellemző, a lefelé haladás érzetét kelti. Legmagasabb hangját, a kétvonalas *deszt* szinte nem is lehet csúcspontként érzékelni, a harmóniamenet g-mollból c-moll felé tartó, szubdomináns iránya és a c-moll hangnem nápolyi akkordjának sötét színezete miatt.

A dallamok kiegyensúlyozottságát a túlnyomórészt diatonikus harmóniákból álló, kadenciális menetek biztosítják, melyek éppen egyszerűségükkel emelik ki a 10., 12., 15. és 19. ütemben megjelenő, különleges akkordokat. Az utójáték kromatikája és *crescendója* miatt (24-25. ütem) az addigi nyugodt atmoszféra hirtelen megváltozik, ám a 26. ütemtől megjelenő új karakterű melódia fokozatosan visszavezeti a dal hangulatát a kezdetekhez.

65. Hallmark, 82.

11. EIN JÜNGLING LIEBT EIN MÄDCHEN

Rosen a romantikus *fragment* új értelmezését látja a dalban, mely formailag és harmóniailag lezárt alkotás, de igazi jelentését csak egy nagyobb egység, a dalciklus részeként nyeri el. A *Dichterliebe* második csoportjának utolsó dala, mely, mint a fájdalom-sorozat végső állomása, minden tragédia közhelyszerűségét jeleníti meg, Rosen szerint önmagában állva elvesztené igazi mondanivalóját – nem lenne egyéb, mint „komikus paródia”.⁶⁶

Az „Ein Jüngling liebt ein Mädchen” hangszeres dallamát és az alatta lévő akkordokat Schumann *marcato* jelekkel is kiemeli. Ezzel megerősíti az ellen-melódia szinkópált ritmusát és hangsúlyozza az előző dal szinkópáinak eltérő érzelmi mondanivalóját. A zongora dallama ezúttal az énekeltnél lényegesen kisebb hangközökből áll, így az instrumentális és vokális *persona* egyik jellemző karaktere felcserélődik. Különösen feltűnő a közjátékban és az utójáték kezdetén a felső zongoraszólamban lévő dallam, mely mindössze egy nagyszekundot lép felfelé, majd visszatér a kiinduló hanghoz (13-16. és 33-41. ütem). Pousseur a jelenséggel kapcsolatban a *Frauenliebe und -leben* kezdőakkordjaira, illetve az „Aus meinen Tränen sprießen” és az „Ich hab’ im Traum geweinet” (13. dal) kezdetére asszociál **(84. kotta)**.⁶⁷ A nagyszekund-emelkedés és -süllyedés akár a kisszekundos sírás-motívum kifigurázása is lehetne. Sams szerint az „Ein Jüngling liebt ein Mädchen” hangszeres utójátéka is paródia: a közhelyesen ismétlődő akkordsorozat a 3. dal befejező részének „gúnyrajza” **(85. kotta)**.⁶⁸

A dal harmóniai szempontból legfontosabb része a Gesz-dúr hangnemű szakasz, melyet az addig diatonikus fordulatokkal építkező zenei anyag váratlan kromatikája jelez előre (basszus: *Cisz-D-Esz* [27-28. ütem]). A kromatika – s ezzel együtt a hangnemváltozások sora – a dal első változata szerint még sűrűbb lett volna: a 28. ütem zongora-akkordjában Schumann *g* hang helyett eredetileg *geszt* írt, s csak a végső változatban alkalmazott *esz-moll* helyett *Esz-dúr* harmóniát.⁶⁹

66. „comic parody”, Rosen, 58.

67. Pousseur, 77-78.

68. Sams, 118.

69. Hallmark, 84-85.

84. Az „Ein Jüngling liebt ein Mädchen” hangszeres dallama a közjátékban és az utójáték elején - összehasonlítva a *Frauenliebe und -leben* kezdődalával és a *Dichterliebe* 2., illetve 13. dalával (Pousseur nyomán)

84/a. Ein Jüngling liebt ein Mädchen

84/b. Seit ich ihn gesehen
(*Frauenliebe und -leben*)

84/c. Aus meinen Tränen sprießen

84/d. Ich hab' im Traum geweinet

85. A *Dichterliebe* 11. és 3. dala hangszeres utójátékának befejezése (Sams nyomán)

85/a. Ein Jüngling liebt ein Mädchen (No. 11.)

85/b. Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne (No. 3.)

Fordulópont és első epilógus: a 12. dal („Am leuchtenden Sommermorgen”)

Az „Am leuchtenden Sommermorgen” bevezetésében, két közjátékában és epilógusa első részének hangszeres anyagában az addigi szerkesztésmódhoz képest szokatlanul szabadon mozgó, egymáshoz lazán kötődő akkordfelbontás-motívumok szólalnak meg, dallamnak nem nevezhető, bár kiemelt felső szólammal ($b^1-b^2-f^2-a^1$), melyet igazából csak a basszus fog össze. Az ének belépésekor a hangszeres szólam struktúrája rendeződik, ám mindössze a következő közjátékig. Schumann ez utóbbi részt, Hallmark közlése szerint, később illesztette be a darabba, s a módosítással szétválasztotta az első versszak két gondolatát (6-7. ütem), valamint hangsúlyozta az instrumentális szólam önállóságát. Szintén utólag változott a zongora következő ütemeinek eredeti Cesz-dúrja H-dúrrá, mely a két szólam írásmódját egymástól függetlenné tette.⁷⁰ A H-dúr szakaszt is tartalmazó részben a hangszeres dallam a 8-9. ütemben az ének jelenlététől függetlenül szabadon csapong ($a^{isz^1}-f^{isz^2}-f^{isz^3}-e^2$), ezután rövid ideig ismét kötöttebb, kíséret jellegű, majd egy ütemmel később, a közjáték újbóli visszatérésekor (11-12. ütem) megint szabadabb mozgásúvá válik.

A dal második nagy zenei egységének két kisebb formarészét nem köti össze hangszeres közjáték. A befejező G-dúr szakaszt rövid ideig a vokális szólam irányítja, s a zongora az énekelt dallam legfontosabb hangjait követi ($h^1-d^2-a^1-c^2$ [17-19. ütem]). Ennek oka a természeti jelenségek megszemélyesítése. Míg az „Ich wandelte unter den Bäumen” – H-dúr után megszólaló – G-dúr középrészének sorsfordító szózatát („Es kam ein Jungfräulein gegangen...”) a madarak mondják ki (lásd a 87. oldalt), az „Am leuchtenden Sommermorgen” kulcsmondata („Sei unsrer Schwester nicht böse...”) a virágoké. Schumann mindkét esetben a $h^1-d^2-h^1$ motívumot alkalmazta a földöntúli hangok megszólaltatására, de ugyanezt a dallamot használta a »Wenn ich in deine Augen seh’« elején is, ahol a szöveg a szerelem gyógyító erejét jeleníti meg.

A „...du trauriger” kezdetű szakasz g-mollja után (19. ütem) az előző ütemekben az énekhez alkalmazkodó instrumentális *persona* végleg átveszi a zenei folyamat irányítását. A szabad szekvencia-menetekben mozgó hangszeres epilógus már a vokális dallam befejezése előtt elkezdődik ($f^2-g^3-esz^2-f^3-d^2-esz^3$).

70. Hallmark, 87-88.

A felső zongoraszólam anyagát a basszus domináns oktáv-ingája fogja össze, mely a 23. ütemben megjelenő új dallam – a Sams által Q-val jelölt Clara-téma ($b^1[-h^1]-c^2-d^2-esz^2-f^2$) – indítását is előkészíti (lásd a **18/c kottát** – 42. old.).

*

Az „Am leuchtenden Sommermorgen” leglényegesebb eleme az a kétszer is elinduló, majd az epilógusban teljes egészében megjelenő, „dallam nélküli kíséret”, melynek *fragment*-szerű kezdése – úgy kezdődik, mintha búcsúzna –, és a dal végén történő megnyugvása a befejezett töredék érzetét kelti. A közjátékok során újra és újra előtérbe kerülő zongoraszólam szétszabdálja, majd a mű végére teljesen háttérbe szorítja az énekelt dallamot, mely így átveszi tőle a *fragment*-szerepet. Ezt a jelleget a vokális melódia belső zártsága és külső nyitottsága – az első formarész B-dúr tonikai, a második B-dúr domináns befejezése – még jobban hangsúlyozza.

A zongoraszólam szétszórt struktúrája az énekelt dallamrészek alatt átmenetileg rendeződik, de a zenei anyag csak a hangszeres dallam megjelenésekor nyeri el végső formáját: ekkor a lefelé mozgó akkordfelbontások a felfelé irányuló új melódia alá rendeződnek. A 12. dal előrehozott epilógussá válik, s így az álom-dalokat a *Dichterliebe* két, Clara-témát is megszólaltató része fogja közre.

Az „Am leuchtenden Sommermorgen”, fordulópont-jellege miatt, egyaránt kapcsolódik az öt megelőző és követő műhöz: a zongora kezdő *gesz*-ei a 11. dallal, *b* záróhangja, valamint a *desz* és a *cesz* kiemelt szerepe a 13. művel köti össze. A hangszer lefelé mozgó, szinkópált akkordfelbontás-sorozata a 10., a G-dúr rész és a $h^1-d^2-h^1$ motívum a 4. dalt, a két szólam enharmóniája és a H-dúr moduláció a 14-15. művet idézi.

Harmadik rész: álom-dalok (13-15. dal)

Schumann az álom-hangulatot ábrázoló dalokat a dalciklus végére csoportosította, s az álomvilág idegenség-érzetét az instrumentális szólam akkordfelbontásos, illetve skálamenet-jellegű mozgásának hiányával ábrázolta. A zongorakíséret szikár, akkordikus jellege az előző dalcsoport és az „Am leuchtenden Sommermorgen” melodikus jellegű hangszeres anyaga után éles kontraszthatást kelt.

Az álom és a valóság kettősségét szimbolizálja a 14. és 15. dal hangnemeinek átértékelése (Fesz-dúr – E-dúr, illetve Cesz-dúr – H-dúr) – a dalciklus folyamatában az enharmonikus kapcsolatot az „Ich hab’ im Traum geweinet” 6 *b* előjegyzésű eszmolljának 6 keresztes disz-mollként való értelmezése teszi lehetővé. Figyelemre méltó, hogy Schumann, mint Hallmark írja, a záródal eredetileg Cisz-dúrban elképzelt epilógusát csak utólagosan helyezte Desz-dúrba, s a lap szélére írt jegyzettel saját magát is figyelmeztette az enharmonikus hangnemváltásra.⁷¹

Az álmok világára utalhat az időérzet mindhárom dalban megjelenő elbizonytalanítása, mely a dallamhangok nyújtásával, vagy a metrum megváltoztatásával történik. Így a 15. dal kezdőtémája a befejező részben augmentáltan tér vissza, s a 13-as számúban az adott hangok szüneteket kitöltő megnyújtása kelti az augmentáció érzetét (104., illetve 28. ütemtől [lásd a 19/a és 52/b kottát – 43. és 104. old.]). Az „Allnächtlich im Traume seh’ ich dich” 2/4-ről 3/4-re történő metrumváltása után a visszatérő 2/4-es ütemekben a zongora hangsúlyeltolós szekvencia-menetének negyedértékű akkordjai egy ismét megjelenő, hosszabb ütem illúzióját teremtik meg (10-13. ütem – **86. kotta**).

A három álom-dalban egy-egy azonos motívum a visszatérő álmokképekhez hasonlóan újra és újra felbukkan – ezek zenei mondanivalója az „Aus alten Märchen winkt es” adott szövegével jellemezhető. Az első, karaktere alapján „Wonne”-ként nevesíthető motívum (15. dal: *cisz²-h¹-gisz¹* [86-88. ütem]) lefelé irányuló szekundból és tercből áll (itt N2-K3), s a 13. dalban *cesz²-b¹-gesz¹* alakban jelenik meg (K2-N3), épp az első két énekelt dallamsor elválasztásánál (2. és 4. ütem) – míg a következő mű ennek enharmonikus változatával kezdődik (*h¹-aisz¹-fisiz¹*).

71. Hallmark, 110.

Az emelkedő tercből, majd ereszkedő szekundból álló második motívum (formái: N3-N2, K3-N2, K3-K2), 15. dal-beli megjelenése alapján „Morgen”-nek is nevezhető (itt: d^2 - $fisz^2$ - e^2 alakban [94. ütem]). A motívum az „Ich hab’ im Traum geweinet”-ben a versszakok dallami csúcspontját jelenti (g^1 - b^1 - asz^1 , $desz^2$ - $fesz^2$ - esz^2 [8-9. és 19-20., illetve 31-32. ütem]), míg az „Allnächtlich im Traume seh’ ich dich” során az egyes formarészek befejezését adja (10-11. és 23-24. ütem: $aisz$ - $cisz$ - h [ének], 37-38. ütem: $aisz^1$ - $cisz^2$ - h^1 [zongora]). Pousseur e jelenség kapcsán a „Süßer Freund, du blickest” című dal (*Frauenliebe und -leben*, No. 6) befejezését is idézi (**87. kotta**).

Megfigyelhető, hogy az álom-dalok közös motívumai hangköz-felépítésükben, megjelenési formájukban eltérhetnek, hangulati hatásuk mégis egyező – hasonlóan a „távoli kedves” dallam eltérő alakjaihoz (lásd a 107-108. oldalt).

86. Az „Allnächtlich im Traume seh’ ich dich” valódi és ál ütem-hosszabítása

The image shows a musical score for the song "Allnächtlich im Traume seh' ich dich". It consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The lyrics are in German. The score is divided into measures by vertical bar lines. The piano part includes dynamic markings like *sf* and *f*. There is a (3/4) marking above the final measure of the piano part.

freund - lich grü-ßen, und laut auf-wei-nend stürz' ich mich zu dei - nen sü - ßen Fü-ßen.

87. A három „álom-dal” két azonos motívuma - utóbbi megjelenése a „Süßer Freund, du blickest” zárómotívumaként

87a-c. „Wonne”

87/a. Aus alten Märchen winkt es

Ach! je - nes Land der Won - ne

87/b. Ich hab' im Traum geweinet

ge - wei - net, mir träum-te, du

**87/c. Allnächtlich im Traume
seh' ich dich**

All - nächt-lich im Trau-me

87/d-g. „Morgen”

87/d. Aus alten Märchen winkt es

doch kommt die Mor - gen-son - ne

87/e. Ich hab' im Traum geweinet

Ich wach - te auf, und die Trä - ne und noch im - mer strömt mei - ne Trä - nen - flut

87/f. Allnächtlich im Traume seh' ich dich

zu dei - nen sü - ßen Fü - ßen und's Wort hab' ich ver - ges - sen.

87/g. Süßer Freund, du blickest

dein Bild - nis!

A Schumann-elemzők többféleképpen is értelmezik a dal vokális és instrumentális síkjának szétszakításával, majd átmeneti egyesítésével létrejött zenei folyamatot. Pernye a zongora és énekhang tudatos és konzekvens szétválasztását hangsúlyozza, melyet a befejezés előtti generálpauza (34. ütem) tovább mélyít, valamint kiemeli a darab távolabbi értelemben vett, tehát a valóságtól elrugaskodó álom-dalok összefüggésében értendő, tragikus szétszakítottságát.⁷² Ezzel szemben Cone, saját megközelítésmódjának logikája szerint, a két *persona* egységét látja a dalban: a zongoraszólamot az ének visszhangjaként értelmezi, melynek következtében a dal végén a szólamok szétválaszthatatlanul egymásba fonódnak.⁷³ A kétfajta látásmódot leginkább Rosen értelmezése kapcsolja össze, aki szerint a zenei síkok szétesése a vers időbeli torzulásait ábrázolja. Konceptiója szerint a szövegben egymás után – sírhant, elválás és egykori boldogság képében – felsorakozó jövő, jelen és múlt közül csak az utóbbi felidézése okoz zenei változást.⁷⁴

A dal érzelmi mélypontja (28-32. ütem) a mű hangulatából fakadóan zenei tetőpont is. Hallmark tanulmánya szerint az énekszólam ebben a részben eredetileg nem lépett volna feljebb az addigi *desz*²-ről („Ich wachte auf, und noch...”), sőt, a 30. ütemtől, az „...immer strömt meine” szöveg az oktávval mélyebb *desz*-en szólalt volna meg és ellentétes irányú oktávugrással tért volna vissza a kiindulópontához („...Tränenflut”). Schumann első elképzelése szerint a hangszer szerepe a vokális szólamhoz képest dinamikusabb volt, s a 32-33. ütemben a zongora két akkordjának *desz*²-*cesz*² dallama nem az ének *fesz*²-*esz*² lépésére adott válaszként értelmeződött.

Szelényi István a hangszeres szólam 29. és 33. ütem között megszólaló akkordmenetét nyomasztó, illetve feloldó hatású kontraszt-harmóniapárokként mutatja be, ahol az ellentétes emóciók a sorozat végére, lassú folyamatként semlegesítik a „fojtogató szívgyörcs” hatását.⁷⁵

72. Pernye, „Néhány észrevétel Schumann »Dichterliebe« ciklusáról”, 65.

73. Cone, „Poet's love or composer's love?”, 187.

74. Rosen, 205-207.

75. Szelényi István: *A romantikus zene harmóniavilága*, (Budapest, Zeneműkiadó 1965), 220.

14. ALLNÄCHTLICH IM TRAUME SEH' ICH DICH

Az „Allnächtlich im Traume seh' ich dich” hangszeres és vokális szólama teljes mértékben együttműködik: Cone megfigyelése szerint a két *persona* együtt alkotja a nyitótéma dallamát, mely mindhárom versszakban különböző felrakásban szólal meg **(88. kotta).**⁷⁶

88. Az „Allnächtlich im Traume seh' ich dich” nyitótémájának három változata, a szólamok közti együttműködés alapján (Cone nyomán)

A zongora a formarészek utójátékában hangsúlytalan ütemrészekről indított ál-ütemeket alakít ki, előbb 2/4-es, majd 3/4-es lüktetéssel, dallamában négy nyolcadértékű hanggal (h^1 - $aisz^1$ - e^2 - $disz^2$), illetve két negyeddel és nyolcad + nyolcadszünettel ($gisz^2$ - $fisz^2$ - h^1 [lásd a 86. kottát – 167. old.]).

A ritmikai játék harmadszorra már nem hatott volna megfelelően, ezért itt Schumann az eredeti lüktetés megtartásával és az ének dallamának diminuálásával okozott meglepetést – mint Hallmark írja, ez az ötlet utólag került a műbe.⁷⁷

76. Cone, „Poet’s love or composer’s love?”, 186.

77. Hallmark, 102.

Pousseur mutat rá, hogy a dal végén egyedül elhangzó zongora-motívum (*aisz¹-cisz²-h¹*) az előző részeket záró énekelt dallam oktávval feljebbi megismétlése, s hogy a motívum egyben egy terc-szekvencia menet utolsó tagja (*gisz¹-h¹, disz¹-fisz¹, aisz-cisz¹* [9-11. ütem]), melyre a zongora ellentétes irányú szekund-szekvenciával válaszol (*h¹-aisz¹, e²-disz², gisz²-fisz²*).⁷⁸

Pernye az „Allnächtlich im Traume seh’ ich dich” könnyed, játékos hangulatát az önmagába zárt álmvilág valóságon kívüli létével magyarázza.

„Innen nincs visszatérés, nincs ébredés, ez a világ zárt és harmonikus. Ha éppen úgy akarjuk, akár boldognak is mondhatjuk – valójában itt már sem a boldogság, sem a boldogtalanság szónak nincs értelme”.⁷⁹

15. AUS ALTEN MÄRCHEN WINKT ES

Az „Aus alten Märchen winkt es” többször visszatérő témái kapcsán Hallmark tanulmánya Arthur Komar elképzelésére hivatkozik, mely a dalt a következő formai képlet alapján elemzi:

A	B	A	C	A	B	X	A	C	A
(1-16)	(17-24)	(24-28)	(29-36)	(36-48)	(48-56)	(56-68)	(68-83)	(84-95)	(104-113)
								-104: „ext[ension]” (bővítés)	

Hallmark felhívja a figyelmet az elsőként felhangzó C rész eredeti és végleges változata közti különbségre: ezeken a helyeken (30-32. és 34-36. ütem) az ének és a zongora dallama a megelőző ütemekhez képest új anyagot hozott volna, a végleges változatban egyforma felépítésű formarészek tehát eredetileg eltértek egymástól (**89/a kotta**).⁸⁰

78. Pousseur, 98-99.

79. Pernye, „Néhány észrevétel Schumann »Dichterliebe« ciklusáról”, 66.

80. Hallmark, 104-105.

Nem valószínű, hogy Schumann a változtatással a rondóformához akarta hasonlatossá tenni művét, hiszen kompozíciós terveit inkább belső, személyes indíték, mint a klasszikus képletekhez való igazodás szabályozta. Feltűnő azonban a vokális és hangszeres szólam dallamának utólagos egymáshoz igazítása, főként annak tudatában, hogy ugyanez a művet a dal befejező részében – a szövegi és zenei mondanivaló szempontjából egyaránt jelentős helyén – szintén megtörtént („[doch kommt] die Morgensonne” [93-95. ütem] – **89/b kotta**).⁸¹

89. Az „Aus alten Märchen winkt es” korábbi változatának jelentős eltérései (Hallmark nyomán)

89/a. 29-36. ütem

(29)

Und grü - ne Bäu - me sin - gen ur - - al - te Me - lo - dein, die

Luf - te heim - lich klin - gen und Vö - gel schmet - tern drein.

89/b. 94-95. ütem

93

Doch kommt die Mor - gen Son - ne

81. uo., 106.

A két szólam dallamának egyeztetése jelenhette akár a vokális és instrumentális *persona* közötti ellentét elsimítását, de a dal egészét nézve a korrekció inkább az ének és hangszer, illetve a két szólam által közösen irányított részek egyértelmű megkülönböztetésének célját szolgálhatta. Ha a fenti formai ábra kiegészül a zongora- és az énekszólam dallami dominanciájának jelölésével, kirajzolódik a vokális és hangszeres *persona* által melodikusan uralt részek ábrája. Eszerint a mű, az első téma E-dúr visszatérései alapján, három nagy részre osztható (ABAC – ABX – ACA), ahol az első két rész A formarészének dallamában a zongora, a B-ben az ének szólama az irányadó – még abban az esetben is, ha a dallamot indító szólammal a másik hosszú ideig együtt halad (9-15. ütem). A C részekben, az említett változtatások révén, a két szólam együtt szólaltatja meg a dallamot, egészen a Komar által bővítésként jelzett szakaszig (96-104. ütem), amely – a szöveg értelmével egyezően („...zerfließt’s wie eitel Schaum”) – inkább a struktúra szétesését jelenti.

(1-16)	(17-24)	(24-28)	(29-36)	(36-48)	(48-56)	(56-68)	(68-83)	(84-104)	(105-113)
A	B	A	C	A	B	X	A	C	A
Zong	Ének	Zong.	Közös	Zong.	Ének	Közös	Közös	Ének	Zong.
E-dúr	→ H-dúr	G-dúr	G→H	E→Fisz	Fisz-dúr	cisz→disz↓		←E-dúr→	
						E-dúr dom.			

A 96. ütemtől kezdődő tendenciát az utójátékként eredeti alakban visszatérő, de anyagában fokozatosan szétbomló A formarész is megjeleníti. A Komar által X-szel jelölt, az énekben és a zongorában is új, egymásba szövődő anyagokat hozó rész az előbbivel ellentétes szerepet kap: erre a területre az energiák fokozott felgyülemzése (szekvencia cisz-mollból disz-mollba) és „kisülése” jellemző (65-68. ütem).

A harmadik nagy formarészben a dal elején megszólaló téma új alakban, megváltozott ritmussal jelenik meg, a vokális és hangszeres dallam egybeolvad. A két szólam egysége egészen a 95. ütemig tart.

Mindezek alapján felvetődhet a zenei folyamat alkotóelemeinek és azok viselkedésének bizonyos hasonlósága Bartók *Allegro barbaro* című zongoradarabjának szerkezetéhez, természetesen csak egy – mindkét műben kimutatható – általánosabban érvényes formálóelv vonatkozásában, mely az egyes jelenségekre és nem a folyamat egészére vonatkoztatható.

Ilyen a dinamizmus, mely a hangszeren és az énekben megjelenített dallam (A és B) melódia- és kíséret-jellegű szerepének váltakozásából alakul ki, az együttesen megszólaltatott C részek szintézis-jellege, illetve az X formarész „robbanás-szerű” hatása – majd az ennek következtében történő, repríz-szerű átalakulás –, és a mű végén a struktúra felbomlása. E jelenségek a hét részre osztható Bartók-műben és a három részből álló Schumann-dalban külön-külön, de nem mindig analóg helyen figyelhetők meg. Az összehasonlításhoz Lendvai Ernő *Allegro barbaro*-elemzése szolgált alapul, az egyes zenei folyamatokat jellemző terminológiák szintén innen származnak.⁸²

Bartók:

- I. Tézis (alapgondolat)
- II. Antitézis (megfordítás)
- III. Szintézis (együtt)
- IV. Megsemmisülés, az elemek szétesése
- V. Energia-felhalmozódás, robbanások
- VI. Átalakulás statikusabbá (repríz)
- VII. Összefoglalás

Schumann:

- I. Kétfajta téma megjelenése: külön-külön, majd egy harmadik témában együtt
- II. A témák kvinttel feljebbi hangnemekben, majd új anyagok, robbanásig feszülve
- III. Átalakulás statikusabbá (repríz), majd az elemek szétesése

A Schumann-dalban a három rész tonális mozgásirányának eltérése is megfigyelhető.

- I.: Cirkulens (tonikán nyit és zár [domináns és szubdomináns felé modulál, majd visszatér])
- II.: Dinamikus (dominánsra nyit és domináns irányú hangnemek felé visz)
- III.: Statikus (alaphangnemben marad).

A hangszeres és vokális szólam dallam-megszólaltatásának jellege az egyes részekben belül a következőképpen alakul:

- I: Zongora-téma (Z) az ének dallam-megszólaltatása nélkül („egyedül”), majd az énekkel („együtt”); ezután:
Ének-téma (É) zongorás dallam-megszólaltatás nélkül, (egyedül); Z (egyedül); végül: Közös dallam-megszólaltatás (K), (együtt)
- II.: Z (egyedül), Z (együtt), É (egyedül), K (X rész, együtt)
- III: K, K, majd É („bővítés”, egyedül), Z (utójáték, egyedül)

82. Lendvai Ernő, *Bartók és Kodály harmóniavilága* (Budapest, Akkord Zenei Kiadó, 1996), 281-282.

Az első és második rész tehát a két *persona* összefogására irányul (egyedül, majd együtt), a harmadik viszont a közös dallam-megszólaltatás után „magányra ítéli” a képzeletbeli szereplőket. Ennek ellenére az utójáték kettős hatása – a nyitótéma visszatérő kezdeti, és az utolsó hét ütemben ismét megszólaló augmentált formája az egyidejű álom és valóság kettős játékát érzékelteti.

*

Jonathan Bellmann az „Aus alten Märchen winkt es” karakterét Schumann lovagi stílusa („chivalric style”) legjellemzőbb képviselőjének tekinti.

„A lovagi stílus központi jellemzői a fanfár-motívumok, kürtkvintek, trombitajel-szerű repetáló hangok – összességében harsonaszó-jellegű dallamvonalak, melyek az akkordokat diadalmassá és hősi hangzásúvá teszik. Közös vonás még a galoppozó 6/8, vagy folyamatos, élénk triolamozgású alapritmus, paták dobogását sugallva. Mindezt a gyakran megjelenő duola-triola összecsengéssel keletkező heroikus *agitato* még ritmikusabbá változtathatja.”⁸³

Bár Bellmann nem említi tanulmányában az „Es leuchtet meine Liebe” és a „Lehn deine Wang an meine Wang” című dalokat, e két mű szintén ebbe a kategóriába tartozik, előbbi – témájából eredően – különösképpen **(90. kotta)**.

83. „The central characteristics of the Chivalric Style include fanfare figures, horn fifths, trumpet-call repeated notes, and in general clarion melodic lines that stress chord tones in a triumphant, heraldic manner. Another common feature is a galloping 6/8 manner, or continuous triplets in a brisk common time, suggestive of hoofbeats. This is frequently made even more rhythmically compelling by a duplet overlay, which produces a heroically *agitato* 2:3.”

Jonathan Bellmann, „»Aus alten Märchen«: The chivalric Style of Schumann and Brahms”, In *The Journal of Musicology*, vol. 13, Issue 1 (winter 1995): 119.

90. A „lovagi stílus” jellemzői az eredetileg tervezett 20 *Lieder und Gesänge* három dalában

90/a. Aus alten Märchen winkt es

41 *f*

und Ne - bel-bil - der stei - gen wohl aus der Erd' her - vor und tan - zen luft' - gen Rei - gen, im wun - der - li - chen Chor;

57 *p*

und lau - te Quel - len bre - chen aus wil - dem Mar - mor - stein,

The musical score for 'Aus alten Märchen winkt es' is written for voice and piano. It consists of two systems. The first system starts at measure 41 with a forte (f) dynamic. The voice part has a melodic line with lyrics, and the piano accompaniment features chords and moving lines in both hands. The second system starts at measure 57 with a piano (p) dynamic. The voice part continues with lyrics, and the piano accompaniment has a more active, rhythmic texture.

90/b. Es leuchtet meine Liebe

13

Der Rit - ter vor ihr kniet. Da kommt der Rit - ter der Wild niss,

28

dann ist das Mähr - - - chen aus.

The musical score for 'Es leuchtet meine Liebe' is written for voice and piano. It consists of two systems. The first system starts at measure 13. The voice part has a melodic line with lyrics, and the piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The second system starts at measure 28. The voice part continues with lyrics, and the piano accompaniment has a more active, rhythmic texture.

13

dann schla - gen zu - sam - - - men die Flam - - - - - men.

29

sterb' ich vor Lie - bes - seh - - - - - nen!

A szerelem és a bánat temetéséről szóló dal, visszaidézi a *Dichterliebe* tematikus egységeinek legfontosabb tulajdonságait: a „Die alten, bösen Lieder” során így újra megjelennek az egyes részekre jellemző struktúrák és karakterisztikus motívumok.

177

Néhány ütemmel korábban hangzik fel a jellegzetes *d-cisz* basszuslépés (44-45. ütem [lásd a **64/c kottát** – 130. old.]), ezt megelőzően – szintén a basszusban – a lehajló szekundlépés utáni kvint vágymotívuma (42-43. ütem [lásd a **67. kottát** – 139. old.]). A *d* egyúttal a fájdalom-dalokra utaló, szubdomináns irányba vivő módosított hangot is jelenti (**91/a-b kotta**).

A befejező dalban a második részre jellemző szext-terjedelmű motívum – az „Ein Jüngling liebt ein Mädchen”-hez hasonlóan – nem az énekben, hanem a hangszeres felső szólamban mutatható ki (például: 8-10. ütem [lásd a **79. kottát** – 154. old.]). Ebben a szakaszban Pousseur a vers temetés-hangulatára utaló *Dies irae* dallamát is megfigyelte.⁸⁴ A „Die alten, bösen Lieder” és a 11. dal közötti hasonlatosságára utal, hogy a mindkét, alapvetően ironikus hangvételi mű skála-jellegű menete emelkedő irányú. A befejező dal az „Y” Clara-témát is megszólaltatja (például: 16-17. ütem), s később, az eltérő karakterű epilógusban, a lefelé tartó skálamenetek is megjelennek (60-65. ütem – **91/b-c kotta**).

Az álom-dalok akkordikus kísérete a 36. ütemtől figyelhető meg a „Die alten, bösen Lieder”-ben. Az időérzet elbizonytalanítását kifejező augmentáció (lásd a **19/a kottát** – 43. old.) az epilógus nagyobb metrumú ütemeivel, a zenei anyag hosszúság-érzetének relatív megnövelése a zongoraszólam akkordfelbontásos anyagának megjelenésével jön létre. A harmadik rész dalaiban felhangzó két jellegzetes motívum (lásd a **87. kottát** – 168. old.), mint a szekvenciális menetek alkotóeleme, az utójáték befejező szakaszában, a zárórész érzelmi és zenei tetőpontján tűnik fel (61. és 64. ütem – **91/c kotta**).

84. Pousseur, 109.

91. A *Dichterliebe* három részére jellemző motívumok megjelenése a záródalban

91/a. Első rész: 42-49. ütem: *g* hang, *d-cisz* lépés, lehajló szekund utáni kvint (a *d* nápolyi hang szerepe a második részre jellemző)

42 44 48

p *p* *f*

Ich senkt' auch meine Lie - be Wisst ihr, wa - rum der Sarg wohl ge - bührt ein gro - ßes Grab.

91/b. Második rész: 8-11. ütem (a *Dies irae* dallam Pousseur nyomán), 15-17. ütem

8 16

f

die laßt uns jetzt be - gra - ben, holt ei - nen gro - ßen Sarg.

der Sarg muß sein noch grö - ßer wie's Hei - del - ber - ger Faß.

Clara-téma

91/c. Harmadik rész: 60-65. ütem (a skálamenet és skála-jellegű sorok a második részre jellemzők)

60 63

f *sf*