

## JAVASLATOK A HEINE-DALOK ELŐADÁSÁHOZ

A történeti háttér, a forráskutatás, a zeneszerző jellegzetes kompozíciós módszereinek ismerete és a szöveg összefüggéseinek tanulmányozása nélkül rejtve maradnak a zenei folyamatok belső titkai, s ez az adott mű mondanivalójának félreértéséhez, a dal hibás előadásához vezethet. Különösen nagy a téves értelmezés lehetősége a ciklussá rendeződött művek esetében, ahol az előadónak egyszerre kell ismernie az egyes kompozíciók zenei igényeit, valamint az éppen megszólaltatott darabnak a nagyforma belső összefüggéseiben játszott szerepét. Dalciklusok esetében a vokális és instrumentális szöveg, illetve a vers és a zene akár több síkon megjelenő egymásba kapcsolódását is tudatosítani kell, külön figyelemmel az eltérő, kiegészítő vagy megerősítő mondanivaló érzékeltetésére, valamint azokra a szövegi és zenei egységekre, melyekben a másik szöveg hatására esetleges tartalombeli módosulás jöhet létre.

### A fontosabb előadási szempontok összefoglalása

Az értekezés bevezetése és a következő rész első fejezete röviden áttekintette Heine verseinek hatását a 19. század egyes zeneszerzőire, illetve Schumann művészetére. Az ismertetés az információk közlése mellett arra is rá kívánt világítani, miért nem szabad az op. 24-es *Liederkreis* és a *Dichterliebe* dalait elszigetelt, a dalciklus zenei folyamatába zárt jelenségként kezelni. Schumannra ugyanúgy hatottak saját egyéniségének, sorsának motivációi, mint Beethoven, Schubert, vagy Mendelssohn mintái – utóbbi hatását Sams egyenesen a dalkomponálási kedv közvetlen kiváltó okaként említi.<sup>1</sup> Schumann, mint ez a naplórészletekből kitűnik, jól ismerte Heine egyéniségét és költői világát – beleértve annak látszólagos ellentmondásosságát és időnkénti szentimentalizmusát –, valamint pontosan értette a versekben lévő iróniát is.

---

1. Sams, 32.

Az ezzel kapcsolatos félreértéseket Edward Cone válaszolja meg legjobban és legegyszerűbben. Cone, „Poet’s love or composer’s love?” című tanulmányában rámutat az utólagos elmarasztalások és számonkérések alapvető elhibázottságára: hiszen a dalciklusok „hőse” nem a költő, hanem a zeneszerző, akitől a versekben rejlő személyiség(ek) másolása helyett azok újjáalakítása várható el.<sup>2</sup>

Az elemzett versek és dalok mind Heine, mind Schumann életművében meglehetősen behatárolt szakaszt foglalnak el, s a *Buch der Lieder*, illetve a „Liederjahr” korszaka véget értével mindkettőjük érdeklődése új műfajok felé fordult. Ezért Schumann későbbi vokális művei, főként az 1847-től írt, kevésbé szubjektív érzelemvilágú dalok megszólaltatása már más megközelítést kíván. Ám – a zeneszerző periodikus alkotótevékenységének ismeretében – figyelemmel kell kísérni az 1830-tól 1840-ig terjedő időszakra már jellemző kompozíciós technikát: egyes témák és motívumok újbóli felbukkanását az adott sorozaton belül, illetve más alkotásokban.

### **A ciklus-elv megjelenési formái a három dalciklusban**

A Heine-dalokat tartalmazó ciklusok a nagyforma három különböző változatát képviselik. A több költő versére készült *Myrthen* struktúrája inkább a zongoradarab-sorozatokra emlékeztet, s ebben a dalciklusban a szöveg és zene mondanivalójának egysége kizárólag a zeneszerző szándékából fakadhat. A sorozat Heine-dalainak arculata nem teljesen egységes: karakterük, például a Goethe-, vagy Burns-megzenésítésekhez képest, bizonyos egyezést mutat, de a három mű mégsem tartozik szorosan össze. A *Dichterliebe* esetében a válogatás alapjául szolgáló versgyűjtemény szerkezete lazább, elsősorban a *Lyrisches Intermezzo* költeményeinek nagy száma és a főbb gondolatok gyakori, váltakozó visszatérése miatt. Schumann azonban egymáshoz erősen kötődő dalokból álló ciklust alkotott, melyben az érzelmi folyamatok egységgé állnak össze. A *Heine-Liederkreis* viszont már eredetileg is összefüggő történettel és gondolati-emocionális struktúrával rendelkezett: Schumann itt a szöveg egységes mondanivalójához tette hozzá a sajátját. A dalok előadását, illetve az esetleges válogatást e szempontokhoz kell igazítani, s az összetartozó dalok csoportjait csak a zenei és szövegi cselekmény törésvonalainak mentén szabad megbontani.

---

2. Cone, „Poet’s love or composer’s love?” 184-185.

## A dalok hangnemei

Az előadásra kerülő dalok válogatásához segítséget adhat a dalciklusok tonális rendjének ismerete. A hangnemek összefüggésének következetessége, mint a ciklikus művek alapvető kritériuma, Turchin tanulmánya szerint Schumann körének újításai közé tartozott, ezért transzponáláskor a tonális folyamat koncepciója nem borítható fel.<sup>3</sup> Schumann dalainak esetében a tonalitás-csere amúgy is aggályos, mivel számára az egyes hangnemek önálló jelentéssel bírtak. Így a kellően át nem gondolt transzpozíció akár a zeneszerző szándékával ellentétessé is teheti az előadást.

A hangnemekkel szimbolizált érzések jellemzésére nincs egyértelműen érvényes séma, az egyes javaslatok akár jelentősen eltérhetnek egymástól.

A Wolfgang Boetticher által összeállított hangnemszimbólum-listán néhány Heine-dal is szerepel, mint az adott tonalitás-karakter tipikus képviselője. Ilyen, többek között a D-dúr „Mit Myrthen und Rosen, lieblich und hold” („friss, vidám, »zöld színű«”), a d-moll „Anfangs wollt’ ich fast verzagen” („szomorú, fájdalmas-csendes”), az A-dúr „Berg’ und Burgen schau’n herunter” („tisztán csillogó, virágzó természetet megjelenítő”), a cisz-moll „Die alten, bösen Lieder” („titokzatos, sejtelmes”), vagy az Asz-dúr „Du bist wie eine Blume” („forró és színpompás, szerelmi tűzben égő”).<sup>4</sup> Thilo Reinhard a (költő) Schubart által meghatározott jelkép-listát idézi, mely – bár az elképzelést Schumann állítólag kritikával fogadta – a tanulmány írója szerint kiindulópont lehet a zeneszerző hangnem-gondolkodásának megértéséhez. A Schubart által jellemzett dúrok és mollok között találunk a Boetticher-könyvben felsoroltakkal részben egyezőt (d-moll: „melankólia”), de gyökeresen ellenkezőt is (Asz-dúr: „halál, temetés”).<sup>5</sup> Az előadó így leghelyesebben akkor jár el, ha az adott dalciklus keretében értelmezi a dalok tonális-érzelmi összefüggéseit, s figyelembe veszi a szöveg és a zene mondanivalóját, illetve más Schumann-művek rokon-hangnemeinek hangulatát (például: esz-moll: „Ich hab’ im Traum geweinet” és *III. szimfónia*, IV. tétel – **92. kotta**).

---

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

4. Boetticher, *Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk*, 504-505.

5. Reinhard, *The Singer’s Schumann*, 90-91.

## 92. Az esz-moll hangnem hasonló hangulata, különböző Schumann-művekben

### 92/a. Ich hab' im Traum geweinet

Musical score for 'Ich hab' im Traum geweinet'. The score is in E-flat major (three flats) and 6/8 time. The vocal line is in the treble clef, starting with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: 'Ich hab' im Traum ge - wei - net,'. The piano accompaniment is in the bass clef, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with some chords in the right hand.

### 92/b. III. szimfónia, IV. tétel

Musical score for the III. szimfónia, IV. tétel. The score is in E-flat major (three flats) and 6/8 time. The instruments are Alto, Trb., Tenore, VI. I., VI. II., and Vla. The Alto and Trb. parts start with a pianissimo (*pp*) dynamic. The VI. I., VI. II., and Vla. parts start with a piano (*p*) dynamic. The VI. I., VI. II., and Vla. parts feature a melodic line with triplets and a pizzicato (*pizz.*) marking. The Alto and Trb. parts feature a melodic line with a long slur.

## A schumanni motívumok

A karakterisztikus motívumok és zenei mottók nemcsak egyes dalokban, hanem ciklikus művekben is meghatározóvá válhatnak, és szinte szükségszerűen alakítják ki a forma erős belső kötődését. A motívumok, lezáratlanságukból következő töredékjellegük és variálhatóságuk miatt, magukban hordozzák a továbbépítés lehetőségét és a szüntelen megújulás érzését. Ha az előadó megérti az általuk jelképezett rejtett utalásokat, az előadás struktúráját ennek megfelelően építheti fel: szükség esetén előtérbe helyezheti, vagy háttérbe vonhatja saját szólamát, s ezzel elősegítheti az énekes és hangszeres, illetve zeneszerzői és költői személyiség (*persona*) karaktereiből összeálló, képzeletbeli „elbeszélő” érvényesülését.

## A *persona* szerepe

A *persona* különböző megjelenési formáit – vagy a különböző megjelenési formákat megtestesítő *persona* karaktereit – Cone említett írásán kívül Deborah Stein és Robert Spillmann könyve, a *Poetry into Song* is meghatározza. Stein és Spillmann azonban nemcsak vokális és instrumentális, illetve költői és zenei, hanem úgynevezett kísérő szereplőről is ír.<sup>6</sup> A zeneelméletben viszonylag újnak számító *persona*-fogalom tehát többfajta értelmezési lehetőséget is elbír, a helyes előadás megvalósításához leghasznosabb ezen a területen is az adott mű dalcikluson belüli jelentésének előzetes elemzése. Mivel Schumann alapvetően zongoracentrikus zeneszerző, dalaiban – főként a zongoraművek korszakához igen közel eső Heine-daloknál – a hangszeres szólam fontos közlendőinek megszólalásánál az ének háttérben maradása ajánlott.

Kritikával kell kezelni az úgynevezett *ossia*-hangokat, melyek az énekest szólisztikus előadásra ösztönzik – vagy épp ellenkezőleg, könnyítik a szólamát. Ezek a változatok Schumann eredeti elképzeléseiben nem szerepeltek, hiszen érvénytelenítették volna a zongora által megjelenítendő zenei mondanivalót. Az *ossia*-hangok használata ennek ellenére neves művészek felvételein is hallható, leggyakrabban a *Dichterliebe* 4. és 7. dalának megszólaltatásakor (**93. kotta**). A kérdésben a Schumann-kutatók véleménye is eltér: fenti esetekben például Sams jogosnak tartja a »Wenn ich in deine Augen seh'« és elfogadja az „Ich grolle nicht und wenn das Herz auch bricht” ilyen irányú megváltoztatását, Hallmark viszont az előbbit ellenzi, az utóbbit támogatja.<sup>7</sup>

A versek szövegének módosításakor a vokális *persona* kerül előtérbe. A leggyakrabban verssor vagy szó ismétlésével kialakuló, szándékolt változtatások általában a költői mondanivaló nyomatékosítására szolgálnak, de előfordulhatnak zenei folyamatok – szekvencia, motívumismétlés – következményeként is. Az eredeti szövegtől való eltérést az énekesnek mindenképpen tudatosítania kell, mert a módosítások hangsúlyozása, vagy háttérbe szorítása csak a vers előzetes ismeretével válhat az előadás tervének részévé.

---

6. Deborah Stein – Robert Spillmann, *Poetry into Song. Performance and Analysis of Lieder* (New York: Oxford University Press, 1996), 29-33, 93-101.

7. Sams, 111., 114.  
Hallmark, 150.

93. Két példa a *Dichterlieb*éből az énekszólam anyagának kiadók általi, utólagos megváltoztatására

93/a. Wenn ich in deine Augen seh'

7  
so werd' ich ganz und gar ge - sund.

The score for 93/a is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a fermata over the first measure, followed by the lyrics. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the piano part.

93/b. Ich grolle nicht und wenn das Herz auch bricht

27 *cresc.*  
und sah die Schlang' die dir am Her - zen frißt, ich sah, mein Lieb, wie sehr du e - lend bist.

The score for 93/b is in common time (C) with a key signature of one sharp (F#). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a fermata and a *cresc.* marking, followed by the lyrics. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a simple bass line in the left hand. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the piano part.

## Az egyes Heine-dalok előadásáról

### *Myrthen*

A *Myrthen*, egybefüggő dalciklusként, kimaradt a koncertélet repertoárjából, holott a dalok karakter-különbségei több előadó (szoprán-tenor, szoprán-mezzo-tenor-bariton) szerepeltetésével áthidalhatók lennének. A mű egyes részleteit viszont – például énekversenyeken – gyakran megszólaltatják, általában az adott szólista stílusa, vagy szimpátiája alapján válogatva. A belső összefüggések – összetartozó dalcsoportok, szövegi, illetve karakterbeli hasonlatosság, alaphangnemek egymásutánja, rejtett témák szerepe – többnyire kívül esnek az összeállítási szempontokon, pedig figyelembe vételük a zeneszerző eredeti szándékát szolgálná.

A három Heine-dal közül a kevésbé népszerű „Was will die einsame Träne” többnyire kimarad az alkalmilag összeállított „dalcsokrok” közül, a „Die Lotosblume” és a „Du bist wie eine Blume” ellenben önállóan is sokszor megszólal, minden női és férfi hangfajban. Mivel a *Myrthen* dalait nem szokás szövegírók szerinti válogatásban előadni, a Heine-megzenésítések sem hangzanak el önálló csoportban – ez valószínűleg Schumann célja sem lehetett.

### **Die Lotosblume**

A zenei folyamat szempontjából rendkívül lényeges, hogy az énekszólam kezdetén lévő lehajló szekundot az előadó kellő finomsággal, de jól érezhetően emelje ki, hiszen a motívum többféle módon harmonizált megjelenése (**lásd a 27. kottát** – 58. old.) a mű alaphangulatát nagymértékben befolyásolja. Ugyanígy érzékeltetni kell az F-dúr rész lefelé irányuló mozgását, majd a 8-9. ütemben lévő enyhe érzelmi emelkedést („...[erwartet sie] träumend die Nacht”), mely a négy ütemmel később induló hosszabb, és a harmadik résztől kezdődő folyamatos zenei fokozás előképe.

Dieskau felhívja a figyelmet az első formarészben lévő szünetek fontosságára: az „ängstigt” és „sich” közötti törésre – mely az érzelmi feszültség fenntartásával hidalható át –, valamint a második és harmadik verssor közötti szünetre – ahol az újra megjelenő nyitómotívumot elérő kvintugrás jelentőségét kell érzékeltetni.<sup>1</sup>

A második formarész elejének váratlan modulációjakor előtérbe kerülnek a hangszeres basszus és az énekszólam között addig súlytalanul lebegő zongoraakkordok. A jobb kéz *f<sup>2</sup>-esz<sup>2</sup>* szekundlépés-dallama az ének fölé emelkedik, ezért, a pianissimo dinamika ellenére, kellően hallható megszólaltatása igen fontos.

A harmadik rész érzelmi fokozását az énekes a versben nagy számban megjelenő, cselekvésre utaló igék („blühen, glühen, leuchten, starren, duften, weinen, zittern”) kiemelésével érheti el. A tetőpont legalább *mezzoforte* dinamikája után a hangerőt, mint Gerald Moore írja, nem tanácsos azonnal a kiírt *piano* szintre csökkenteni, helyesebb a fokozatos elhalkulás (*mezzopiano, piano, pianissimo*).<sup>2</sup>

### **Was will die einsame Träne**

Az előző dalban lévő, különbözőképpen harmonizált, lefelé irányuló szekundlépés itt is meghatározó, ezúttal a zongora indításával és dominanciájával (lásd a 28. kottát – 60. old.). Az énekszólam szempontjából a két közbülső – a versben is jelentősebb érzelmeket kifejező – *B* rész a dinamikusabb, míg a dalt keretező *A* formarész dallama szaggatott, meditatív. A hangszeres *sforzatók* mellett a vokális szólam csak a cisz-moll modulációk *ritardandó*val kiemelt szakaszaiban lép előtérbe (4-5. és 28-29. ütem). Feltétlenül meg kell jeleníteni a vers és a dal végén megjelenő burkolt iróniát: Heine ezt a hatást az addigi pátosz mindennapi stílusra fordításával érzékelteti („Du alte, einsame Träne, / zerfließe jetzunder auch!”), míg Schumann az utójáték közhelyes dallam- és harmóniamenetének ismételtetésével éri el ugyanezt. A dal visszafogott hangulata, mint Dieskau írja, a *Myrthen* folyamatában érzelmi szempontból egyedi jelenség.<sup>3</sup>

---

1. Dieskau, 55.  
2. Moore, 73.  
3. Dieskau, 60.



## Du bist wie eine Blume

A szekundlépés itt csak a versszakok első sorainak zenéjében lényeges, ezen belül is inkább a dal kezdetén. A szöveghangsúlyok, mint Moore írja, a „Blume” szó kiemelését teszik lehetővé, míg az analóg rész „Hände” szavának esetében ez már nem indokolt (3. és 11. ütem). Ehhez hasonló a következő zenei gondolatot kezdő „so schön”, illetve „auf’s Haupt” motívum megformálása (4. és 12. ütem): előbbi esetben mindkét szó hangsúlyozható, míg az utóbbinál már csak a „Haupt” emelhető ki *tenutóval*.<sup>4</sup> A „Blume” szó *esz*<sup>2</sup> hangjára törekvő zenei folyamat és az „auf’s Haupt” szeptimugrása a virág kinyílását, illetve a főhajtást ábrázolja, s ezek a gesztusok értelemszerűen nem jeleníthetők meg a másik formarész hasonló helyén. Az énekszólam utolsó dallamsoráig háttérben maradó, orgonaszerű kíséret a 15. ütemtől lép előtérbe: a zongora itt a zenei folyamat tetőpontját szólaltatja meg, majd a jobb kéz dallamával továbbszövi, illetve kiegészíti az ének addigi közlendőjét. Ennél a résznél Moore a hangszerszóló recitativo-szerű előadására figyelmeztet, melyben kifejezetten ajánlja a tempóbeli és metrikus szabadságot.<sup>5</sup> Az utójátékban a hangszeres szólam új, önálló mondanivalót kap.

## Heine-Liederkreis

A *Heine-Liederkreis* – bár néhány hosszabb dalát, szövegkontextusából kiemelve, önálló műként is éneklik („Ich wandelte unter den Bäumen”, „Schöne Wiege meiner Leiden”, „Mit Myrthen und Rosen, lieblich und hold”) – a dalok szoros zenei összefüggése és a cselekmény történet-szerű vezetése miatt tanácsosabb egészében megszólaltatni. Ám a dalciklus egésze inkább felvételtől hallható: úgy tűnik, a Heine-ciklusok közül az előadók szívesebben választják koncerttermi előadásra a könnyebben befogadható és jobban tagolható *Dichterliebe*t. A szövegből és a zenei karakterből egyaránt következik, hogy a mű diszkográfiájában túlnyomórészt férfi előadók szerepelnek, s közöttük több a bariton, mint a tenor.<sup>6</sup> Akad példa a mezzoszoprán hangon történő megszólaltatásra is, de a dalciklus egésze – az eredeti, énekesnőnek történt ajánlás ellenére – inkább férfi előadót kíván.

---

4. Moore, 89.

5. uo., 90.

6. Metzner, *Heine in der Musik* Bd. 7., 164.

A *Heine-Liederkreis* zenei folyamatainak megértéséhez és a műben rendkívül erősen jelen lévő *persona*-karakterek átéléséhez az előadónak feltétlenül ismernie kellene mind Cone, mind Höckner tanulmányát (lásd az értekezés 70-76. oldalát), a versciklus és a dalok elméleti alapismeretéhez Westphal műve lenne nélkülözhetetlen (68-69., ill. 79-108. old.). Sams Schumann-könyve jól áttekinthetően írja le a jellegzetes motívumok és a „Clara-témák” sorát, s értékes információi által az előadó jobban megértheti a dalciklus belső összefüggéseit (a Sams-tanulmányokkal kapcsolatos kritikai észrevételekről lásd a 40-41. oldalt).

A *Heine-Liederkreis* folyamatának megszólaltatásában további hátrányt jelent a közkézen forgó Peters-kiadások kötetbeosztása, mely alapján a „Mit Myrthen und Rosen, lieblich und hold” az I. kötet válogatott dalai között, a többi mű viszont a második kötetben kapott helyet.

### **Morgens steh' ich auf und frage**

A látszólag egyszerű, népdal-jellegű mű valójában a későbbiekben megjelenő fontos zenei gondolatok esszenciáját tartalmazza. Ezért az előadónak ismernie kell a kezdődal modulációs folyamatainak rendjét, a hangszerszólam egyes motívumainak a ciklus más dalaiban való megjelenését, a dallamsorok emelkedő csúcspontjainak szerepét, és az énekben rejlő álommotívumot. Ennek hiányában a dal csak a szöveg által sugallt ötletek alapján formálható meg, s így a zenei összefüggés-sorozatok megjelenítése elsikkadhat.

További feladatot jelent a mű visszafojtott érzelmeinek ábrázolása. Ehhez Moore az énekes számára a *mezza voce* technikát, míg a *crescendo* alkalmazására készítő helyeken – például az álommotívum emelkedő kvartjainak megszólaltatásánál – a tudatos visszafogottságot javasolja.<sup>7</sup> Az előadás során rendkívül fontos szerepet kap a zongoraszólam befejező három üteme, melyben Schumann az addigi osztinató-jellegű szólam egykedvűséget sugárzó hangulatát az ellenkezőjére fordítja.

---

7. Moore, 114.

## **Es treibt mich hin, es treibt mich her**

Az egyes formarészeket bevezető zongoramotívum, majd a jobb kéz dallamát kopulázó énekszólam mindig azonos karakterű és tempójú előadást kíván: az előadók így érzékeltethetik a későbbi, eltérő ritmusban lévő, illetve más-más tempóval és dinamikával megszólaló részek kontrasztját. Külön figyelni kell a *rubato* jellegű szakaszok együtthangzására, nehogy a két előadó zenei elképzelésének különbözősége a folyamat széteséséhez vezessen. Ezekben a formarészekben viszont kifejezetten előnyös a lassítások, tempó- és hangulatváltások sarkítása, s ezáltal a dal iróniájának megjelenítése – ezt a hatást kelti a hangszeres befejezés ritmuseltolódásainak hangsúlyozása is. Az *ossia*-kották kerülendőek, hiszen a szekvencia (30-40. ütem), vagy az egymást tükröző dallamok (9-10. és a 13-14. ütem) folyamatának megtörésével a széttagolt zenei formát összefogó egységesség-érzetet zavarnák meg.

## **Ich wandelte unter den Bäumen**

Ebben a dalban – a „Morgens steh' ich auf und frage” fojtott zaklatottságával ellentétben – a letargikus nyugalom érzékeltetése a cél, hiszen mind a vers, mind a zene a fájdalommal való átmeneti megbékélést és a teljes lemondást sugározza. A középrész ezt a hangulatot tovább erősíti, s a változatlanságot szimbolizálja az első énekelt rész visszatérése, illetve a hangszeres keretjáték zenéjének azonossága is. A homogén érzelemvilágon belül azok az árnyalatnyi különbségek emelhetők ki, melyek a zenei mondanivaló legfontosabb gondolatait rejtik.

Ezek a jelenségek mindig az egyes formarészek kapcsolódásnál következnek be: a zongora nónakkordra végződő imitációs meneteiben – az addigi egyenletes ritmus felbomlásakor (11-13. illetve 20-22. ütem) –, a középrész végén, a kezdődallam *fermátával* megelőzött visszatérésének pillanatában (29-30. ütem), illetve az utójáték előtt, az első „ich aber niemanden trau” szöveg utolsó szaván végbemenő harmóniaváltásnál (39. ütem). Erősítheti az érzelemábrázolás hitelességét, ha az utójátékban a zongorista meg tudja jeleníteni a dal kezdetének hangulatát.

## Lieb' Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein

A kíséret karaktere és az ének álommotívumának alakja az első dalra emlékeztet. A „Lieb' Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein” azonban már nem a kitörni vágyó nyugtalanságot, hanem az érzelmekkel történt leszámolás utáni kiüresedettséget ábrázolja. A változás legfőbb zenei oka a hangszeres basszus hiánya, mely az ének és az alap nélküli hangszeres felső szólam kánonját valószínűtlenné, egyben gunyorossá is teszi. A basszus későbbi belépése szűkített akkordot hoz létre, mely távoli (esz-moll) modulációhoz vezet.

A moduláció visszafordítását követően megszólaló két zongoraakkord a közönyösen kopácsoló halál jelenlétét érzékelteti. A motívumban rejlő iróniát az előadók sokszor a tempó lelassításával, illetve a megszólaltatás előtt, vagy után alkalmazott agogikával hangsúlyozzák, ez azonban inkább rontja, mint javítja a hatást. Szükségtelen a *ritardando* a darab végén is, hiszen a hangszeres kíséret nélkül megjelenő énekszólam kellően érzékelteti a dal formabontó befejezését. Tiszteletben kell tartani azonban, hogy Schumann a kezdeti *pianó*t sehol sem változtatta meg, ellenben mindkét formarész végén, mintegy figyelmeztetésként, a zongora- és énekszólamban szólamban egyaránt újra kiírta.

## Schöne Wiege meiner Leiden

A dal többször visszatérő nyitótémáját mindig úgy kell megszólaltatni, hogy az tükrözze az előzőleg elhangzott rész okozta érzelmi változásokat. Mindez már a darab elején, a téma megismételt elhangzásakor is fontos: a formarész nem az első megjelenés egyszerű ismétlése, hanem a zene és a vers együttes összegződése alapján kialakult „érzelmi variáns”. A változást a zongoraszólam apró, rejtett módosulásai is jelzik: a 33. ütemben a kíséret ritmusa, három ütemmel később a felső szólam önálló dallamának regisztere (lásd a 41. kottát – 91. old.), végül a zárókadencia dominánsának harmóniai összetétele változik. A zenei anyag folyamatos átalakulása a kezdőtéma további két megjelenésekor is folytatódik – utolsó alkalommal éppen a vers befejező sorának elmaradása és az *adagio* tempó jelzi a folyamat lezárulását (106. ütem).

A visszatérő téma nagyívű, áradó dallamának kellő összefogásához Moore az énekszólamtól folyamatos *legato*t kér, a „lebe wohl” szakaszok három *ritardandó*jánál viszont az énekes teljes szabadságát szorgalmazza. Az epizódokban először a zongora és ének egységét felborító akcentusok hangsúlyozását tartja lényegesnek, majd a korábbi kétségbeesésből az örületbe sodródó képzeletbeli „főszereplő” önuralmának elvesztését emeli ki – melyet a vokális és instrumentális *persona* teljes ellentéte, illetve a zongora két szólamának tizenhatod-eltolásos, zavarodottságot megjelenítő skálamenete érzékeltet.<sup>8</sup> A zongora az utójátékban is új anyagot hoz, itt az énekszólamtól eltérő dallamú „lebe wohl” motívum hangsúlyozása hozzásegíti a hallgatót a zene rejtett mondanivalójának felismeréséhez (lásd a 44. kottát – 94. old.).

### **Warte, warte wilder Schiffsmann**

Az előadás hangulatának megformálása alapvetően a zongoristán múlik, hiszen a zenei folyamatot döntően befolyásoló nyitótémában mindig a hangszeres szólam az elsődleges – az ének szerepe ilyenkor csak a kommentálásra szorítkozik. (Sams feltételezése szerint a zongoraszólam az énekelt dallamnál jóval előbb, önálló kompozíciós tervként létezett.)<sup>9</sup> Westphal elemzésében a dal második téma-párja (12. ütem [lásd a 45. kottát – 96. old.]) viszont inkább vokális dominanciájú, míg a harmadikat (17. ütem) a két előadó közösen alakítja ki. Utóbbi két téma viszont lényegesen rövidebb és kevésbé hatásos.

Moore a *legato* éneklést ebben a dalban csak a gúny, vagy a cinizmus kifejezésére tartja alkalmasnak. Felhívja azonban a figyelmet a túl erős dinamika és a túlzott előadói gesztusok veszélyére, mellyel az énekes éppen a tolmácsolni kívánt szélsőséges érzelmeket zárja el a hallgatóságtól.<sup>10</sup>

---

8. Moore, 122-123.

9. Sams, 44.

10. Moore, 124.

## **Berg' und Burgen schau'n herunter**

Heine a víz felszínének békéjét ábrázoló első versszaktól fokozatosan jut el a mondanivaló teljes visszájára fordításáig. Schumann elfedi az érzelmeket és a kívülálló közönyének érzékeltetésével zenésíti meg a verset, amikor a mechanikusan végigvitt strófikus formát alkalmazza. Az előadók feladata e két ellentétes érzelm kifejezése, valamint a dinamikus vers és a statikus zene hangulati egyensúlyának megteremtése – olyan eszköztelenséggel, ahogyan a népdalok változatlanul ismételt strófái jelenítik meg a szöveg drámáját. Ehhez a zene belső dinamizmusa lehet segítségükre: a más-más költői mondanivaló leginkább a harmadik dallamsorban induló dallami szekvencia és harmóniai sűrűsödés folyamatának árnyalatnyi dinamikai és hangsúlyváltoztatásaival, vagy épp csak érzékelhető agogika révén ábrázolható többféleképpen. Az egyes versszakok szövegét a hangszeres utójáték is kommentálhatja, az előző részekétől valamelyest eltérő interpretációval.

## **Anfangs wollt' ich fast verzagen**

A *Heine-Liederkreis* fordulópont-dalában az előadóknak – a távolságtartás hangvételének kifejezése mellett – érzékeltetni kell a 17., 18. és 19. századból származó három zenei réteg egyidejű jelenlétét. Ez, függően az előadás tervétől, történhet a korál-idézet és az annak imitációját jelentő harmadik sor hangsúlyozásával, illetve a második dallamsor kromatikus harmónia-menetének, vagy a zárósor és a befejező motívum összefoglaló-kommentáló jellegű karakterének előtérbe helyezésével.

A dal végén lévő – Sams által „igazi kérdés”-nek nevezett – kétakkordos motívum megszólaltatásakor (lásd a 49. kottát – 102. old.) ügyelni kell a megelőző negyedszünet pontos betartására: annak megrövidítése kisebbíti, hosszabbítása viszont eltúlozza a zenei hatást. (A *ritardandó*t Schumann a szünetet megelőzően, illetve követően jelölte.)

## Mit Myrthen und Rosen, lieblich und hold

A kezdődal ciklusépítő zenei eszközei – karakterisztikus hangszeres anyag, jellegzetes motívumok megjelenése, a dallami csúcspontok összefüggései – a befejező műben sorra megjelennek, s egyértelműen a folyamatok kiteljesedését jelentik. E jelenségek közül előadói szempontból különösen fontos az addig túlnyomórészt visszafogott, elfojtott érzelmek felszabadulásának érzékeltetése, így a kétvonalas *g*-re törő vokális nyitódallam dinamikusságának és a harmóniagazdag, széles regiszterben mozgó kíséret könnyedségének kiemelése. A kezdőtémával hangszínt, hangerőt és előadói gesztusokat tekintve is szembeállítandó a múltat idéző második téma ellentétes karaktere (13. ütem). Főként a zongorista feladata az ezután következő rész összefoglaló-visszaidéző jellegének, majd – a nyitótémák visszatérte után – a második nagy formarész hangulatváltásának ábrázolása (49. ütem).

Moore felhívja a figyelmet a kezdődallam ritmikájának pontos betartására, a melódia kiegyensúlyozott, *legato* jellegű és egyenletes tempóban történő megszólaltatására, valamint a felesleges hangsúlyok és lopott levegővételek elkerülésére.<sup>11</sup> A többi formarész előadásakor mindenütt éreztetni kell a visszaidézett dalok és a záródal eltérő hangulatát.

Dieskau a Peters-féle válogatás káros következményének tartja, hogy a „Mit Myrthen und Rosen, lieblich und hold” önálló megszólaltatásakor az előadók gyakran figyelmen kívül hagyják a másik kötetben szereplő további nyolc alkotást, túlhangsúlyozzák a szentimentalizmusba hajló szövegrészleteket – s ezzel eltorzítják Schumann eredeti koncepcióját.<sup>12</sup>

---

11. Moore, 128.

12. Dieskau, 49.

## *Dichterliebe*

A dalciklus előadásához nélkülözhetetlen a *Lyrisches Intermezzo* verseinek, illetve a *Dichterliebe* végleges változatába kerülő költemények válogatási elveinek előzetes ismerete, valamint a *20 Lieder und Gesänge* további négy dalának tanulmányozása, mind egyedi karakterük, mind az eredetileg tervezett ciklusban játszott szerepük tekintetében. Csak ezek alapján tudja az előadó átlátni a *Dichterliebe* zenei és érzelmi folyamatokból fakadó állandó változását és éreztetni mindezt a dalciklus megszólaltatásakor.

A zongora speciális szerepe miatt különösen fontos a hangszeres szólam előzetes elemzése, de lényeges az énekszólam szerepének pontos meghatározása is: így biztosítható az egyes dalok és dalcsoportok közötti folyamat állandó előadói kontrollja.

A dalciklus részekre bontása lehetőleg a tematikus egységek határai mentén történjen. A *Dichterliebe* egyes részeinek zenei és érzelmi összetartozása nem enged a *Myrthen*hez hasonló, kivonat-szerű előadást, de a kezdőrész első csoportja (1-3.), a három álom-dal (13-15.), valamint a második rész néhány műve (7., 11. és esetleg a 10.) önállóan is megszólaltatható. Nem szerencsés olyan dalt különállóan előadni, melynek zenei anyaga az egész ciklus szempontjából meghatározó: az „Am leuchtenden Sommermorgen” és a „Die alten, bösen Lieder” hosszú hangszeres utójátéka a többi műtől elválasztva értelmetlenné és zavaróvá válik, míg a „Das ist ein Flöten und Geigen”, önálló felhangzása esetén, énekkíséretes zongoradarabbá változhat.

A *Dichterliebe*, bár igazából tenor, vagy bariton hangfajt kíván, női előadóval épp oly hiteles lehet (ezt a koncerttermi tapasztalat és a diszkográfia is megerősíti).<sup>13</sup>

Hallmark, a dalok többségének negyed- és pontozott negyedkottán alapuló notációjára hivatkozva, feltételezhetőnek tartja egy, a *Dichterliebe* alaplüktetését meghatározható tempó létezését, mely minden egyes dal tempójának bázisául szolgálhat. Eszerint – 60 körüli metronómütés-számból kiindulva – a negyedek, illetve pontozott negyedek lüktetése a 2., 5., 8., 9. és 13. dalban mondható átlagosnak.

---

13. Metzner, *Heine in der Musik* Bd. 7., 207-215.

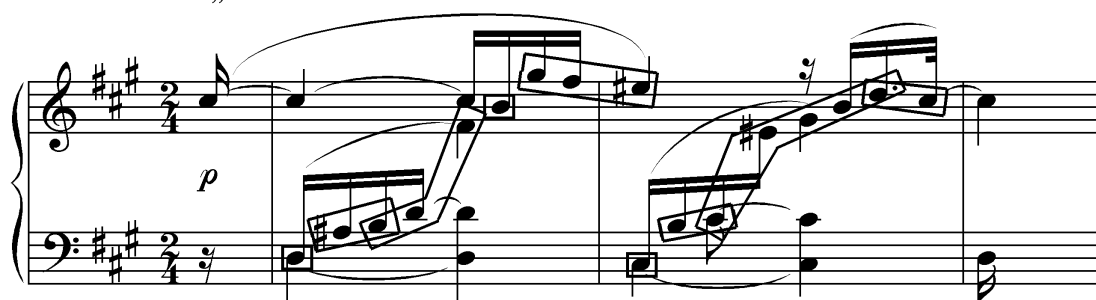


Ennél valamivel lassabb (MM. 54) az 1., 4., 10., 12., valamint – félkotta-mérőütés feltételezésével – a 6. és 16. dal, míg a 14-es mű ütemváltásai mindkét tempót lehetségessé teszik. Az alapüktetésnél gyorsabban adandó elő a 3. (MM. 72) és – a „lebendig” tempójelzést „schnell”-ként értelmezve – a 15. dal (MM. 96), s valószínűleg ez lehetett Schumann szándéka a 11. és (negyed-mérőütéssel) a 7. mű esetében is (MM. 72 és 96).<sup>14</sup>

### Első rész (1-5. dal)

A szerelmes-dalokat (1-5.) és az egész dalciklust meghatározó „Im wunderschönen Monat Mai” előadás-terve a nyitómotívumokat alkotó, összetartozó skálamenet-törésekéből is kidolgozható. A zongorista a felső szólam  $cisz^2-h^1$ ,  $gisz^2-fisz^2-eisz^2$  és a visszaérkező  $d^2-cisz^2$  szekund-sorozatát szembeállíthatja a basszus  $d-cisz$  és a középszólam  $aisz-h$ , illetve  $h-cisz^1$  lépéseivel, valamint a terc-menetekkel ( $h-d^1-fisz^1$ ,  $cisz^1-eisz^1-gisz^1-h^1-d^2$  – **94. kotta**). Az egymástól szext- szeptim- és tritónusz-távolságra lévő sorok alkotta körforgásba lép be az ének, mely a zongoraszólamhoz hasonlóan indul, majd a hangszeres anyagot különböző, átmeneti jellegű tonalitások (A-dúr, h-moll, D-dúr) felé viszi.

### 94. A szólamok szekund- és terc-soronként való ábrázolása az „Im wunderschönen Monat Mai” kezdetén



14. Hallmark, 129-133.

A rendkívül koncentráltan építkező dal alapmotívumai természetesen más elképzelések szerint is értelmezhetők, fontos azonban, hogy a megszólaltatás ne nélkülözze a tudatosságot, mert a szövegből fakadó érzelmek az előadót könnyen a szentimentalizmus felé vihetik. Erre, dalciklusokkal foglalkozó könyvében, Lotte Lehmann hívja fel a figyelmet.<sup>15</sup>

Moore a dal végén lévő *fermata* jelentőségét emeli ki, melynek figyelembe vétele a következő műtől való kellő időbeli távolság megtartása érdekében szükséges.<sup>16</sup>

Mivel az „Aus meinen Tränen sprießen” ily módon nem az előző dal „következményeként” szólal meg, előtérbe kerülhet a mű önálló mondanivalója is. A zongora hangsúlyozhatja a nyitódalban elmaradt alaphangnemi kadenciát, mely – épp az énekelt dallamsorok végén megjelenő *fermata* miatt – nem csak a félbemaradt vokális melódia egyszerű lezárása lesz, hanem a következő sort is indítja. Az énekesnek figyelnie kell a zongora diatonikus harmóniákat összekötő, kromatikus meneteire (10. és 14. ütem). E motívumok, az „Im wunderschönen Monat Mai” keretjátékának feszültséget keltő kromatikájával szemben, feloldó jellegűek, s előadásuk is kevésbé kötött ritmusú.

A zene feloldó hangulata a 3. dalban is folytatódik („Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne”). A *Dichterliebe* zenei folyamata e dalban ad első ízben teljes lezárás-érzetet. Ezért, ellentétben az 1. és 2. mű összekapcsolásával, a következő darab nyitóakkordja előtt a zongorista ne várjon túl sokat, mert a befejezettség érzése akadályozhatja az emocionális folyamat továbbvitelét.

Lehmann ennél a dalnál a felesleges virtuozitás hibájára figyelmeztet.<sup>17</sup> Ennek megfelelően a 11. ütemben lévő lassítás se legyen túlzott, inkább csak jelzésszerű – hasonlóan a *II. szimfónia* scherzójában lévő, a vonós-szólamok szünet nélküli mozgását egy pillanatra megállító *ritardando*hoz (95. kotta).

---

15. Lotte Lehmann, *Eighteen Song Cycles. Studies in Their Interpretation* (London: Cassell & Company Ltd., 1971), 79.

16. Moore, 3.

17. Lehmann, *Eighteen Song Cycles. Studies in Their Interpretation*, 80.

95. A szólamok mozgását rövid időre megállító *ritardando* a *Dichterliebe* 3. dalában, illetve a *II. szimfónia* scherzójában

95/a. *Dichterliebe*, No. 3.

9

*ritard.*

sie sel - ber, al - ler Lie - be Won - ne, ist Ro - se und Li - lie und Tau - be, und Son - ne

95/b. *II. szimfónia*

17

*poco rit. a tempo*

*poco rit. a tempo*

A »Wenn ich in deine Augen seh'« megszólaltatása során érzékeltetni kell az ének szabad, recitativo-szerű és a hangszer ütemekhez kötött, zártabb anyaga közti karakterkülönbséget, valamint a két dallam imitációs kapcsolatát. Javasolt a zongora önálló motívumának kiemelése a 8-11. és 17-20. ütemben.

Ellentétben az előző művel, a dal érzelmi csúcspontját jelentő „ich liebe dich” szöveg után – az ének- és zongoraszólamban egyaránt jelölt *ritardando* hangsúlyozására – érdemes beiktatni egy levegővételnyi szünetet.

Ugyanennyi megállás indokolt az „Ich will meine Seele tauchen” indítása előtt – mintha az énekszólam a 4. dal hangszeres utójátékát befejező akkord *h* dallamhangjának folytatása lenne. Az „Ich will meine Seele tauchen” megszólaltatásakor érdemes kiemelni a zongora és ének egymást kiegészítő dallamát, különösen a két szólam összetalálkozásának pillanatában (7. és 15. ütem). A basszus nyolcadai és a középszólam harminckettedei éppen légiességükkel tudják megteremtteni a dal különleges atmoszféráját. Az utójátékban viszont a zongora basszusában lévő dallam emelhető ki, mely áradó hangzásával lekerekíti a *Dichterliebe* első részét.

## Im Rhein, im heiligen Strome

A fordulópont-dalként meghatározható „Im Rhein, im heiligen Strome” új zenei karaktere az énekben és a zongorában egyaránt a pontozott ritmusok markáns megszólaltatásával, az *alla breve* ütem súlyainak érzékeltetésével jeleníthető meg. Mivel a darab notációja végig egységes, a kezdeti stílust nem szabad megváltoztatni (a hangulati eltéréseket a beírt dinamikai váltások kellőképpen érzékeltetik). A dalban a zongora képviseli a közönyös, megváltoztathatatlan természeti erőket, míg a vokális szólam, a szöveg kifejezésével és az énekhang árnyalatainak segítségével, az emberi érzéseket kommentálja. Különösen fontos az „Augen”, „Lippen”, „Wänglein”, „Liebste” szavak kellő hangsúlyozása, hiszen ezeken a pontokon emelkednek ki az érzelmek az elidegenített környezetből.

### Második rész (7-11. dal)

A fájdalom-dalokat indító „Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht” esetében Lehmann a hangszínváltást a szöveg főbb gondolataihoz igazítja. Így a „Wie du auch strahlst in Diamantenpracht” szakasz (12. ütem) az addigiakhoz képest sötétebb tónusban, a második zenei rész kezdete *piano* dinamikával éneklendő, s a tetőpontig tartó folyamatos *crescendo* egészen suttogás szintjéről indulhat („Ich sah dich ja im Traume” [23. ütem]).<sup>18</sup> A zongoraszólam, a *marcato* jelek és a basszus mozgása alapján, félütemenkénti hangsúlyozással tagolható, míg az utójátékban minden egyes akkordot ki lehet emelni.

Dieskau az „Und wüßten’s die Blumen, die kleinen” kíséretében ajánlja a „suttogásig” halkított dinamikát.<sup>19</sup> A zongora harminckettedeinek önálló dallama (5. ütem) még *pianissimo* megszólaltatásban is jól érzékelhető, s nem szükséges erősebb hang a negyedik formarész új hangszeres anyagához sem (26. ütem). E rész kezdetén Schumann az énekszólamban külön jelöli a *pianót*, a zenei folyamatok változása tehát nem jár együtt a dinamika növekedésével (24. ütem). Az utójáték meglepetésszerűen előtörő kontraszt-témája így valódi hangulatváltást hozhat.

---

18. Lehmann, *Eighteen Song Cycles. Studies in Their Interpretation*, 82-83.

19. Dieskau, 82.

A „Das ist ein Flöten und Geigen” a zongoraszólam folyamatosan megszólaló figurációira épül – mely, a 6. dalhoz hasonlóan a meg nem változtatható külső folyamatokat jelképezi –, s az ének meglehetősen távolságtartóan kommentálja a hangszeres zenét. A vokális és instrumentális *persona* itt szinte csak az ütemsúlyokon megszólaló harmóniakon kapcsolódik egymáshoz, bár a zongora felső szólamában akkordidegen átmenő hangok színezik a harmóniakat.

Az énekes ne rendelje alá saját mondandóját a „Hochzeit Waltz”-nak, hanem – megtartva a zene által sugárzott érzelmi távolságot – próbálja meg visszafogottan, mégis a szöveg érzelmeinek kellő átélésével kiegészíteni a távoli zenét jelképező zongoraszólamot.

A „Hör’ ich das Liedchen klingen” énekszólama szintén egy meg nem változtatható történet kapcsán jelenít meg érzelmeket. A zene az elérhetetlenné vált kedves egykori énekét szimbolizálja, így a 9. dalnál javasolt, kívülállást kifejező hangvétel itt nem alkalmazható.

Az énekes ebben a műben a zongora dallamát követi, mely, mintha a múlt testetlenségét szimbolizálná, mindig súlytalan ütemrészen szólal meg. (A bevezetés szinkópáinak utólagos megalkotása talán ebből a gondolatból is születhetett [lásd a 161. oldalt]). A vokális melódia jelentősége azonban a dal végén mégis elsődlegessé válik – mint ezt az utójáték megváltozott érzelmi karaktere is bizonyítja –, így a zongora addigi egyenletes dinamikáját az előadónak a befejezésben úgy kell árnyalnia, hogy az érzékeltesse a jelentős változást, de ne váljon szélsőségessé.

A második csoport utolsó dalában („Ein Jüngling liebt ein Mädchen”) az énekes és hangszeres szólam homogén karakterű: mindkettő ugyanazt az érzésvilágot fejezi ki. A két előadónak ezért hasonló zenei és érzelmi megoldásokat kell alkalmaznia. Moore az énekszólamban kifejezetten kemény hangszínt és *legato* nélküli előadásmódot javasol, melynek megvalósítását a zongora éles, szűrős hangsúlyokkal teletűzdelt akkordjai támogathatják.<sup>20</sup>

---

20. Moore, 13.

## **Am leuchtenden Sommermorgen**

A 10. és 11. mű közötti éles kontraszt visszajára fordítva jelenik meg a második fordulópont-dalban. A zongora szerepe itt a következő rész légies, álomszerű karakterének előkészítése, valamint, a „Die alten, bösen Lieder” epilógusának előlegzésével, az álom-dalok dalcikluson belüli elhatárolása az addigiaktól – és a záródaltól. Az „Am leuchtenden Sommermorgen” kíséretének szinkópái, – ellentétben „Hör’ ich das Liedchen klingen” zongoraszólamával – nem alkotnak önálló dallamot, ezért kiemelésük felesleges, sőt, az utójátékban megjelenő új dallam szempontjából megtévesztő. A szöveg megbocsátásról szól, melyhez a zene az epilógus vágytémájának megszólaltatásával jelentős érzelmi többletet ad, ezért a zongora belső szólamának akkordfelbontás-menetei a 10. dalhoz képest valamivel összefogottabban, világosabb hangszínnel játszandók. Az énekelt dallam szelíd hullámlására a zongorista mérsékelt dinamikai változásokkal reagálhat, s ügyelnie kell, hogy szólamában – az utójáték melódiájának kivételével – egyetlen motívumot se hangsúlyozzon túlságosan.

### **Harmadik rész (13-15. dal)**

A három különböző karakterű álom-dal előadásához más-más hangszín, dinamikai terv és gesztusrendszer szükséges. Lehmann az „Ich hab’ im Traum geweinet” indításakor teljes érzelmi visszafogottságot javasol, melyet a második részben valamivel emeltebb, de még mindig lefojtott érzelmeket kifejező hangszín válthat fel. A harmadik formarész *pianissimó*ról indul, s az énekes a tetőpontot erős érzelmekkel – de nem túlzott hangerővel – jelenítheti meg.<sup>21</sup>

Az „Allnächtlich im Traume seh’ ich dich” énekszólamában lévő szünetek nem a különböző dallamsorokat tagolják, hanem azokon belül hoznak létre önálló motívumokat. Moore szerint a szüneteket az énekesnek apró levegővételekkel kell érzékeltetnie.<sup>22</sup> A harmadik formarész meglepetésszerű zárását épp e szünetek hiányával keltett folyamatosság-érzet okozza, Hallmark ezért itt kizárja a lassítás lehetőségét.<sup>23</sup>

---

21. Lehmann, *Eighteen Song Cycles. Studies in Their Interpretation*, 86.

22. Moore, 16.

23. Hallmark, 103.

Az „Aus alten Märchen winkt es” intenzív összpontosítást igénylő, kevés szünettel tagolt, hosszú dallamsorokból álló énekszólamban Dieskau a különböző hangulatképek („...bunte Blumen blühen”, „...grüne Bäume singen”, „...Nebelbilder steigen” stb.) okozta gyors hangszínváltásokra figyelmeztet.<sup>24</sup> Ebben a műben, az álom-dalok eddigi szikár zongoraanyaga után, először jelenik meg harmóniailag gazdagabb kíséret, de a hangszeres szólam most is akkordikus jellegű, érzelem-kifejezésének intenzitása elmarad az előző rész dalaitól.

Az álom-dalok a *Dichterliebe* előző részeihez képest visszafogottabb, fegyelmezettebb előadásmódot igényelnek. A zongoraszólam a szöveg által kifejezett karakterek érzékeltetésére szorítkozik, alapvetően új hangulatot nem teremt. Az akkordfelbontásos és skálamenet-jellegű, nagyívű szólammozgás hiánya önmagában is figyelemfelkeltő, s ezt az osztinató-szerű ritmus monotóniája tovább fokozza, ezért e jelenségek agogikával, vagy dinamikai kontrasztokkal történő túlhangsúlyozása felesleges.

Az „Am leuchtenden Sommermorgen” szólisztikus hangszeres epilógusa után az énekes feladata olyan hosszú hatásszünetet tartani, mely kellőképpen elválasztja az addig elhangzott dalokat a megváltozott karakterű művektől. Az álomvilágból való kilépés viszont a zongorista feladata: Schumann a 15. dal utolsó ütemeiben a téma augmentálásával ábrázolja az álomképek fokozatos eltűnését. Az „Aus alten Märchen winkt es” utolsó és a „Die alten, bösen Lieder” első harmóniáját a zeneszerző *fermatával* hosszabbította meg. A két akkord közötti, megfelelő időtartamú szünet a három álom-dalt is elválasztja a befejező műtől – amelynek végén a zeneszerző visszautal az „Am leuchtenden Sommermorgen” epilógusára.

### **Die alten, bösen Lieder**

A záródal indításakor Schumann a ciklus során először ír elő *fortissimót*. Ez az ének belépésekor *forte* dinamikára változik, de míg a vokális szólamban az utolsó előtti dallamsorig nem szerepel más dinamikai jelzés, a zongora többször *piano* utasítást kap (a hangulatváltások jelzése mellett valószínűleg azért, hogy karakterisztikus ritmikájú és dúsán harmonizált szólama az adott helyeken ne nyomja el az ének dallamát).

---

24. Dieskau, 84.

Fontos a különböző érzelmi állapotokat kifejező részek hangszín- és dinamikai árnyalatainak összehangolása, melyhez a kottában lévő utasítások kellő útmutatást adnak. A két nagy formarész közötti átmenet az eddigi feszes ritmikából szabad, recitatív jellegű stílusra vált, így a zongorának már a 47. ütemtől – az utolsó dallamsor felütését megelőző *portamento* elhangzásától – alkalmazkodnia kell az énekszólamhoz.

Az epilógus megfelelő előadásához Moore több ajánlást is ad: a kezdet nyugodt és meditatív, az 54. ütem végén lévő akkord egészen rövid agogikával kiemelhető, a recitativo-szakasz improvizatív jellegű, a skálamenetek utáni hangok (*asz*<sup>1</sup> és *desz*<sup>2</sup>) az előzőeknél valamivel hosszabbra nyújthatók (59-60. ütem – **96. kotta** [Moore itt, az előadásmód élethű ábrázolása érdekében, nem követi az eredeti kottaképet]).<sup>25</sup> Utóbbi megoldással a melódiából épp az „X” Clara-téma rajzolódik ki – a könyv szerzője, bár erre külön nem hívja fel a figyelmet, minden bizonnyal tudatosan alakítja így a dallamvonalat.

#### 96. Moore ajánlása az epilógus 59-60. ütemének előadásáról



A háromszor elhangzó, rövid motívumot (*f-esz<sup>2</sup>-desz<sup>2</sup>* [65-66. ütem]) Moore a „Hör’ ich das Liedchen klingen” múltbeli énekeként hallja, s ez, véleménye szerint, az egész dalciklus békés befejezését jelenti.<sup>26</sup>

A *Dichterliebe* záródalának megfelelő megszólaltatása nehéz feladat, mert a túlzott agogika a szépélgés, vagy a modorosság hibájába sodorhatja az előadókat, a gunyoros tartalmú szöveg túlkarikírozása viszont ellentmond a dalciklus zenei-érzelmi logikájának. Az énekes számára kihívást jelenthet a versben megjelenő – s ezúttal a zenében is ábrázolt – szélsőséges érzelmek sarkított megjelenítése, ám figyelembe kell venni, hogy a dalciklust nem Heine ironikus jelenete, hanem Schumann bensőséges érzelmeket kifejező zongoraszóója zárja le.

25. Moore, 22.

26. uo., 23.