

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM – MŰVÉSZETI KAR
DOKTORI ISKOLA



Hamar Zsolt

A szimfonikus jelleg

Robert Schumann Op. 44-es Esz-dúr zongoraötösében

DLA doktori értekezés

Témavezető:

Dr. habil. Király Csaba, egyetemi tanár

2025

Tartalom

Előszó	3
Bevezetés.....	4
A szimfonikus jelleg.....	5
Schumann élete	7
Családi háttere és a kerékbe tört zongoravirtuóz drámája.....	7
Az újságírás	8
Poézis vagy próza.....	10
Schumann életének és alkotói pályafutásának meghatározó alkotóelemei	13
Johanna Christiana Schumann – az Édesanya.....	13
Clara Schumann – a hitves	15
Az irodalom, a költészet.....	20
Jean Paul.....	20
E. T. A. Hoffmann	21
A betegség	22
A Schumann zenéjének kialakulásához vezető eredők összefoglalása	27
Robert Schumann zongoramuzsikája	28
Az előadóművész	28
A zongoristából lett zeneszerző.....	29
Az egyéni zeneszerzői hang megtalálása	30
Schumann zongoramuzsikájának összegzése a szimfonikus jelleg szempontjából	36
Schumann, a dalszerző	37
Kérdésfelvetés	37
A Lied kialakulása.....	37
A Sturm und Drang	37
A Lied létrejöttének társadalmi vonatkozásai	38
A Lied – Költészet és Zene egymásra találása	39
A Lied irodalmi vonatkozásai	40
Önálló művészi produktum, vagy a komplett zeneszerzői világ szerves része?.....	41
A szimfonikus jelleg Schumann dalaiban	42
Konklúzió	45
Schumann kamarazenéje	46
Az 1842-es esztendő.....	46
Kezdeti próbálkozások	47
A vonósnégyesek.....	48
A zongorás kamarazene.....	50
A szimfonikus jelleg Schumann kamarazenéjében	51
Összefoglalás.....	54

Schumann, a szimfonikus zeneszerző	55
A Schumann-kori zenekarkezelés sajátosságai	55
Schumann zenekari technikájának fejlődése	56
A zeneszerzői nyelv fejlődése	57
A notáció fejlődése	61
A schumanni hangszerelés fejlődése	62
A szimfonikus jelleg az op. 44-es Esz-dúr zongoraötösben	67
A tempó, a tempójelzések	68
A zenekar nagysága és hangszerösszeállítása	69
A tempó kérdésének megválaszolása a zenekar nagyságának figyelembevételével	69
A harmóniak figuratív kibontása	70
A zongora akkordok zenekari felrakása	71
A hagyomány tisztelete	74
Összegzés	78
Coda, avagy a meghangszerelt zeneművek erkölcsi problémája	79
Köszönetnyilvánítás	80
Függelék	81
Interjúk	81
Interjú Ránki Dezső Kossuth-díjas zongoraművésszel	81
Interjú Vass András karmesterrel	85
Villáminterjúk	90
Bibliográfia	94
Kották jegyzéke	97
Kották kiadásai	99
Partitúrák jegyzéke	100
– 1. kottapélda	100
– Hamar Zsolt hangszerelése	101
Képek jegyzéke	108
Táblázatok jegyzéke	109

Előszó

„A tanulásnak sosincs vége”¹

(Robert Schumann)

Tizenötéves koromban hallottam először Robert Schumann Op. 44-es, *Esz-dúr zongoraötösét*. Előtte nem nagyon ismertem a német romantika e géniuszának művészetét, sőt életútját sem. Bár zongorista tanoncként játszottam természetesen rövid darabokat Schumanntól, de nem olvastam Raro mesterről, Florestanról és Eusebiusról, nem ismertem Clara Wiecket, Schumann későbbi feleségét, nem tudtam a kerékbe tört zongoristakarrier drámájáról és a zongora központi szerepéről a zeneszerző életművében. Egyszerűen csak hallottam egy grandiózus kompozíciót, amelyről már akkor úgy éreztem, hogy szimfonikus zenekarért kiált.

Később, zeneszerzés tanulmányaim során persze többször visszatérő motívumként szolgált Schumann zenéjének tanulmányozása. Az egyéni scherzo hang, amely „Mendelssohn rendkívül professzionális klasszicizmusát egyfajta pergő virtuozitással” ötvözi,² vagy a vezérmotívum-technika már-már Wagnert megelőlegező használata,^{1.kottapélda} mind-mind stúdiumként szolgált nekem, mint kezdő komponista számára.

Karmesterként azután kiteljesedett a kép. Schumann összes zenekarra írott művének többszöri elvezénylése során megerősödött bennem a gondolat, hogy ifjúkori megérezsemnek és vágyamnak utat engedve megvizsgálom annak lehetőségét, hogy az *Esz-dúr zongoraötös* valóban hordoz-e magában szimfonikus jelleget, és ha igen, e mű vajon tényleg meghangszerelhető-e a schumanni értelemben vett nagyzenekarra. Elhatározásomat segítette annak a lehetőségnek felismerése, hogy egy doktori disszertáció keretei, illetve annak metodikája és processzusa remek alkalmat kínál e kérdést tudományos alapon való megválaszolására. Munkám elvégzéséhez segítségül hívtam tehát a művészeti kutatás módszerét,³ és igyekeztem olyan bizonyítékokat találni, amelyek igazolják művészi megérezésemet, bizonyítva, hogy Robert Schumann zongorás kamarazenéje – és azon belül az Op. 44-es *Esz-dúr zongoraötös* – mély és jelentős szimfonikus jelleget hordoz magában.

¹ „Es ist des Lernens kein Ende.” Robert Schumann: „Musikalische Haus- und Lebensregeln”, *Neue Zeitschrift für Musik*, 1850, Jg. 17, Bd. 32, Beilage zu Nr. 36 (3. Mai 1850)

² Peter Gülke [2017] – 128. o.

³ Lázár Zsófia DLA-értekezése – PTE, MDI, 2021.

Bevezetés

Tekintettel arra, hogy dolgozatom – már címében is – a szimfonikus jelleg fogalmát helyezi középpontba, mivel is kezdhetném mással disszertációm, mint e fogalom meghatározásával. Ehhez segítségül hívtam a magyar zenekultúra prominens személyiségeit is, akik egy-egy rövid mondatban válaszoltak arra a kérdésemre, vajon ők mit értenek ez alatt a meghatározás alatt.⁴

Ezek után Robert Schumann életét vettem górcső alá. Életének főbb állomásait bemutatva kitérek mindazokra a meghatározó személyekre, eseményekre és determinációkra, amelyek véleményem szerint művészetét alakították és meghatározták. Foglalkozom az Édesanya, a hitves, Clara, vagy az após, Friedrich Wick személyével éppúgy, mint az irodalommal, amely állandó ihletadó forrást jelentett Schumann munkásságában. De éppúgy említést teszek az újságírásról is vagy a kerékbe tört zongoravirtuóz drámájáról, amely dolgozatom alapkérdésére hivatott választ adni. Bár egy zenei témájú disszertáció esetében nagyfokú bátorság, mégis e fejezet végén betegségének, bipoláris depressziójának művészetére kifejtett hatására is igyekszem kitérni. Szándékaim szerint mindezek kapcsán olyan általános következtetéseket lehet levonni, amelyek közelebb vihetnek Schumann zenéjének megértéséhez.

Következő nagy témakörként foglalkoztam Schumann zeneszerzői-alkotói periódusaival, majd zeneszerzői módszerével, megemlítve benne a zongora központi szerepét, nem utolsósorban a dalokban használt funkcióját, majd szimfóniáinak elemzésén keresztül kitérek hangszerelési technikájára, végül pedig – mindezek közös eredőjeként – a kamarazene, és legfőképpen a zongorás kamarazene legkiemelkedőbb műveit veszem számba, megkeresve a közös pontokat.

Mindezek után természetesen már az Op. 44-es *Esz-dúr zongoraötös* a főszerep. Elemzésemben nagy hangsúlyt fektetek az általam feltételezett szimfonikus jelleg felmutatására és bizonyítására, illetve konkrét példákkal igyekszem bemutatni annak meglétét, szimfonikus hangszerelési javaslatokat is felsorakoztatva. Ehhez segítségül hívom nagy szimfonikus műveit, elsősorban szimfóniáit, azon belül is a *Negyedik szimfóniát*, amelyet időrendben egyébként „Második szimfóniaként” komponált meg, de tekintettel arra, hogy nem tetszett neki, félretette, hogy aztán tíz évvel később, 1851-ben átdolgozza és – nem utolsó sorban – újra hangszerelje. A két verzió hangszerelési különbségeinek vizsgálata remek lehetőség arra, hogy megértsük Schumannt, a szimfonikus komponistát, illetve felmutassuk a szimfonikus jelleget művészetében.

⁴ Lásd Villáminterjúk, 90. o.

A szimfonikus jelleg

„...egy szóló zongorára komponált műben azt hallom, amit játszom. Sosem úgy szólaltatom meg az adott művet, mintha azt egy nagyzenekar játszaná. Vannak persze néha asszociációk, amik miatt az ember úgy érezheti, hogy ez vagy az jobban szólna zenekarral, de amit elképzelek, azt automatikusan zongorán képzelem el. Talán elsősorban azért, mert zongorára van írva.”⁵ Ránki Dezsőnek, napjaink talán egyik legnagyobb előadóművészenek mondatai csodálattal töltenek el, de meg is ijesztenek. Ezek szerint hibásan működöm?

Amikor a zongoraszólam jobb kezében, egy-egy *cantilena* dallamban a fuvola hangját vélem felfedezni, vagy amikor a bal kéz Alberti-basszus figurációjában a brácsa és a második hegedű zakatolását vizionálom, netán egy basszus oktávmenet *unisonó*jában a mélyvonósok sötét tónusát képzelem el, akkor szakmaiatlan lennék? Ezek szerint nem érteném az adott mű eredeti, a szerző által sugallott értelmét, üzenetét? Egyáltalán, létezik olyan, hogy szimfonikus jelleg? Létezhetnek alapvetően nem szimfonikus zenekarra komponált zenemű esetében szimfonikus zenekari hangzást idéző asszociációk?

Tekintettel arra, hogy szimfonikus jelleg, mint fogalom, e disszertáció alapvető alkotóeleme, érdemes először meghatározni, mit is értünk ezen kifejezés alatt. A szimfonikus jelleg a zenében arra utal, hogy az adott zenemű vagy részlet olyan tulajdonságokkal rendelkezik, amelyek a szimfonikus zeneművek sajátossága. Gazdag és változatos hangszerelés jellemzi, amely magában foglalja a vonósok, fafúvósok, rézfúvósok és ütőhangszerek külön-külön vagy egyidejű alkalmazását, lehetőséget ad a polifonikus szerkesztés hangszínekkel való plasztikus megjelenítésére, különböző zenei történések egyidejű bemutatására. A különböző hangszercsoportok összessége nagy dinamikai ívek és kontrasztok használatára is alkalmas, ilyen módon drámai hatás érve el.

Amikor tehát egy zenei mű szimfonikus jellegűnek mondható, mindezekkel a (szimfonikus) tulajdonságokkal rendelkeznie kell, függetlenül attól, hogy ténylegesen szimfóniáról van-e szó vagy sem. Például egy szimfonikus költemény vagy egy nagyobb zenekari mű is lehet szimfonikus jellegű.

⁵ Ránki Dezső-interjú, 81. o.

Ami a kérdés szubjektív megválaszolását illeti, be kell vallanom, hogy segítséget kértem. A magyar zenei élet, fontos, illusztris és a téma szempontjából megkérdőjelezhetetlenül kompetens zeneszerzőit, karmestereit kérdeztem, illetve zenekari zenészt, kamaraművészt interjúvoltam meg, azt a kérdést feltéve, hogy mit is gondolnak a szimfonikus jelleg fogalmáról.⁶ Válaszaik érezhetően szerteágazóak voltak. Volt közülük, aki a polifónia fontosságát emelte ki, volt, aki a hangszínek gazdagságát hangsúlyozta, sőt olyan is akadt, aki irodalmi, képzőművészeti, filozófiai tartalmak jelenlétét is említésre méltónak tartotta. A legcélrátörőbbben talán Tóth Péter zeneszerző szavai foglalták össze a lényegét: „a szimfonikus jelleg azt a fajta zongorafaktúrát jelenti, ami tömör akkordokat, a zongorához képest vaskosabb faktúrát jelent”.

De vajon leegyszerűsíthető-e a kérdés ilyen módon. Vajon a zene varázslata nem éppen a meg nem fogalmazható, a meg nem tapintható, a láthatatlan csoda birodalma? Az a misztérium, amelyben igenis vannak – kell, hogy legyenek – képzetek, megérzések, asszociációk?

Kocsis Zoltánnal hajdan egyik kedvenc játékunk volt egy társasjáték, amit „asszociációs láncnak” nevezünk el. Egyikünk megidézett egy zeneművet, amelyről a másiknak eszébe kellett jusson egy másik remekmű, és meg is kellett indokolnia, hogy miért az jutott az eszébe. Majd folytatva egymás ötleteit, egymásnak mintegy fel-fel dobva a labdát, végeláthatatlan gondolatkiagyót kreáltunk ilyen módon. (Később ezt irodalommal, képzőművészettel, filmekkel, sőt gasztronómiával is kibővítettük!) Természetesen mindig Kocsis győzött, de ez nem is csoda. Zsenialitása – senkihez nem mérhető műveltségén túl – többek között éppen fantasztikus asszociációs képessége által volt tetten érhető. Hiszen a különböző irányból érkező és különböző irányba ható információk virtuális, de mindig logikus összekapcsolásán alapuló univerzum világít rá korszakos előadóművészi habitusának lényegére. „Mindig mindenről eszünkbe kell jusson valami, ami újabb és újabb szinergiákat hoz létre” – mondta mindig.

Így tehát, leküzdvé a másik géniuszt, Ránki Dezső szikár és szigorú ars poeticája által kialakult gátlásaimat, engedek a csábításnak és megpróbálom megfogalmazni, mi is az a mögöttes, az eredeti zeneművel a háttérben együtt rezgő, együtt lüktető másik hangzó világ, amely mindig is rabul ejtett engem, amelyet oly sokszor hallok a mai napig magamban, és amelynek létét megpróbálom e disszertáció keretei adta lehetőségeket kihasználva bizonyítani. Teszem mindazt azért is, mert régi meggyőződésem, hogy Robert Schumann zenéje talán a legjobb példa arra, hogy ezt a mögöttes világot felmutassuk, megértsük és fejtegetjük. Ehhez azonban előbb Robert Schumann, az embert érdemes megismernünk.

⁶ Villáminterjúk, 90. o.

Schumann élete

Családi háttere és a kerékbe tört zongoravirtuóz drámája

Robert Schumann 1810. június 8-án született Zwickauban. Apja könyvkereskedő, akinek könyvtárában ismerkedett meg kedvenc költőivel, mindenekelőtt J. Paullal, J. Eichendorffal és H. Heinével. Itt alapozta meg széles körű irodalmi műveltségét is. Ő maga is szerelmi költeményekkel kezdi irodalmi próbálkozásait. Szomorújátékokat ír, sőt két regény is szerepel művei között. Legkedvesebb szórakozása, hogy barátainak verseket olvas fel óraszámra fáradhatatlanul, és miközben hallgatósága halálosan kimerül, ő észre sem veszi az idő múlását.⁷



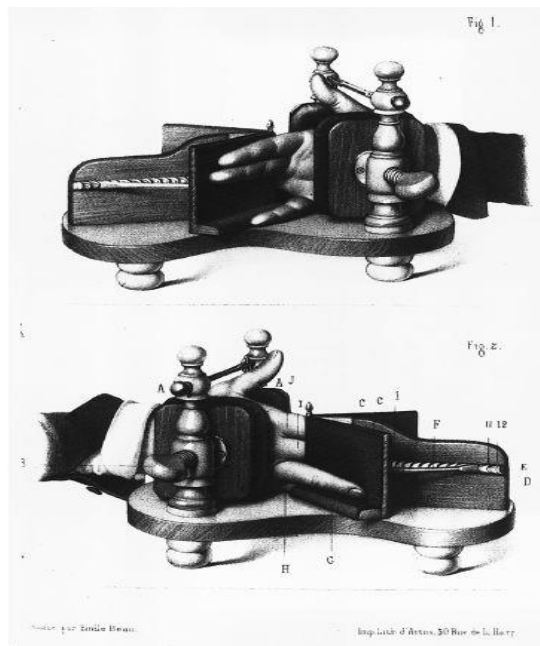
1. kép



2. kép

1826-ban beiratkozott a lipcsei egyetem jogi fakultására. Itt, Lipcsében, Dr. Carus házában ismerkedett meg Friedrich Wieck zongorapedagógussal, későbbi apósával, akitől zongorázni tanult. Zongora iránti vonzódása is valószínűleg innen eredeztethető. Frankfurt am Mainban hallotta Paganini hegedűjátékát, melynek hatására határozta el, hogy zongoravirtuózzá képezi magát. Hogy kezügyességét növelje, olyan nyújtó szerkezetet talált ki, amely jobb kezének gyenge negyedik ujját gyakorlás közben egy hurok segítségével magasban tartotta. A kísérlet eredménye az ín túlerőltetése lett, és ujjá az orvosi kezelés ellenére is használhatatlan maradt.

⁷ Kroó György [1958] – 12. o.



3. kép

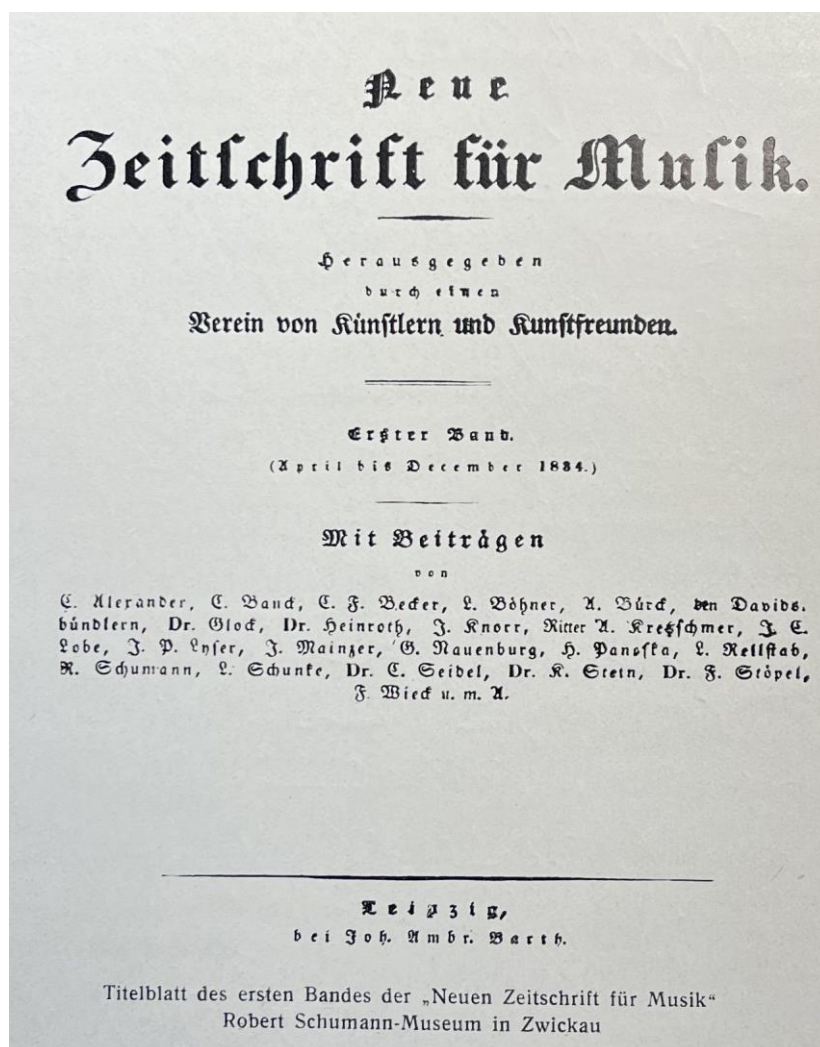
Zongorista karrierálmainak szertefoszlása súlyos depresszióba taszította, e lelki betegség taglalására egy későbbi fejezetben még sor kerül, de itt feltétlenül meg kell jegyezni, hogy előadóművészi karrierjének ilyen drámai módon történő és idő előtt való megfeneklése tragikus bár, de valószínűleg nagyban segített későbbi zeneszerzői pályájának kialakulását és felívelését.

Az újságírás

Mindazonáltal a kedélybetegség mélységéből ekkor még nem a komponálás, hanem egy ígéretes kezdeményezéshez való csatlakozás rántotta ki, amelyről Édesanyjának a következőképpen írt: „...az új zenei folyóirat egyelőre minden munkásságunkat lefoglalja. [...] A lap irányítói Stegmayer karmester, Wieck, Schunke, Knorr meg én vagyunk. Az új vállalkozás mindig csöstül termi a reményeket. Örülök, hogy életemet szilárd és ösztönző alapon foghatom össze. Becsületen és hírnéven kívül keresetre is számíthatok, úgyhogy most már igazán nyugodt lehetsz jövőmet illetően. Persze most sok a tenni, tanulni és tanítani valóm; de a nehéz feladatokkal is megbirkózik a rátermett tehetség; mind ettől szép sikert és rendkívüli hasznot várok további fejlődésemhez.”⁸

⁸ Jemnitz Sándor [1958] – 194. o.

Az új folyóirat a *Neue Zeitschrift für Musik*, amelynek célkitűzése nem más, mint az akkoriban uralkodó művészet és kritika egyidejű megreformálása. A folyóirat hirdette, hogy a művészetnek „...fel kell ismernie a régebbi idő értékeit, küzdenie kell a következő múlt művészietlen tendenciái ellen, és segítenie kell az eljövendőnek, mint az új költőiségnek felkészülését és felgyorsítását”.⁹



4. kép

Schumann újságíróként, sőt ítésként a pozitív kritika híve volt. Írásai, beszámolói, ismertető tanulmányai az előremutató gondolatok és művészi teljesítmények bemutatását tekintette legfőbb feladatának. Mendelssohntól Brahmsig kortársai nagyon sokat köszönhettek neki. Művészileg éppen úgy, mint az ismertség szempontjából.

⁹ Hermann Abert [1916] – 112. o.

Poézis vagy próza

E közben Schumann életének egyre meghatározóbb része lett a komponálás. Alkotói tevékenységének homlokterében a zongorára írott művek állnak. Három dologban foglalja össze a zongora kompozíciós lehetőségeinek határtalanságát: a harmóniai változatosság teljességében, a pedál használata által létrehozott dús hangkép létrehozásában, illetve a rugalmasság-változékonyság (*Volubilität*) használatának kiaknázásával. E harmadik fogalom vélhetőleg az első kettő közötti gyors átmenetre, illetve a dallamkíséret-viszonyrendszer plasztikus ábrázolásának lehetőségére utal. 1830-tól, az Op. 1-es *ABEGG-variációtól* kezdve, egészen 1840-ig, az Op. 24-es 9 Heine-dal (Liederkreis) megszületéséig nem is ír másra, csak zongorára.¹⁰ 1840-től azonban már egyre többször érzi úgy, hogy a zongora – a zeneszerző számára kínált mégoly széles lehetőségek tárháza ellenére is – túl szűk alkotói teret biztosít számára. „Gyakran szeretném összetörni a zongorát, túl szűk lesz a gondolataim számára.”¹¹

Ettől kezdve alkotói érdeklődése a dal műfaja felé fordul, ahol is kiválóan kamatoztathatja az apai házban szerzett széleskörű irodalmi műveltségét. Ez azért is különösképpen érdekes, mert 1839-ben még így írt: „az énekes kompozíciókat sosem tartottam nagyra, és mindig a hangszeres muzsika alá helyeztem”.¹² A fordulat háttérében valószínűleg Clara Wieckkel való boldog házassága állt. Bár zongorakompozícióinak többségét is Clarának írja, mégis épp hitvesének számol be eufórikus boldogságáról 1840 februárjában a következőképpen: „Most csak énekes-dolgokat írok. [...] Alig tudom Önnek elmondani, mily nagy gyönyörűség a hangszerrel összekapcsoltan emberi hangra komponálni. [...] Ah, nem tehetek mást, szeretném halálra énekelni magam, mint a fülemüle.”¹³

1840-es dalciklusaiban többek közt korábbi irodalmi hősei, Heine, Goethe, Byron és Rückert verseit zenésíti meg. De irodalmi vénája alkotóként sem szunnyad. Megalkotja saját fikciós alteregóit, Florestant (Schumann szenvedélyes és beszédes oldala) és Eusebiust (Schumann befelé forduló, álmodozó énje). Ekkor tűnik fel először Raro mester figurája is, aki mind Schumannra, mind Wieck lányára, Schumann későbbi feleségére, Clarára is utalhat (**Clara** + **Robert**). Egyes vélemények szerint ugyanakkor Raro mester nem más, mint Friedrich Wick, Clara édesapja.

¹⁰ Walter Dahms [1916] – 255. o.

¹¹ Uo. 256. o.

¹² Kroó György [1958] – 133. o.

¹³ Uo. 134. o.

A szenvedélyes Florestánra és a lágyabb, líraibb Eusebiusra, erre a két, Robert Schumann által teremtett, érzékeny művészkarakterre a zenei köztudat sokáig úgy tekintett, mintha az egzaltált komponista saját pszichéjének kivetülései, izgalmas, de beteges megszemélyesítései lettek volna. Pedig e két alak nem egy hasadt tudat képzelgéseként jelent meg a zeneszerző írásaiban. Nagyon is tudatos teremtmények voltak: fikciós szövegek szereplői, irodalmi alakok, egy több szálon futtatott narrációs technika remek érzékkel megválasztott elemei. Schumann ugyanis arra használta őket – és a képzeletbeli Dávidszövetséget, amelynek Raro mesterrel együtt tagjai voltak –, hogy a romantikus művészetéről és az új zenéről alkotott esztétikai elképzeléseit anélkül világíthassa meg olvasói előtt, hogy írásaiban nehézkes vitába kelljen bocsátkoznia önmagával.¹⁴

A kettőség azonban egyébként is jellemezte gondolkodását. 1830 júliusában a következőképp írt erről Édesanyjának egyik levelében: „Most válaszúton állok, és ijeszt a kérdés, merre? [...] Az egész életem egy folytonos küzdelem a poézis és a próza, vagy még inkább a zene és a jog között.”¹⁵

Poézis vagy próza, szabad vagy kötött kompozíciós technika – az idő előrehaladtával már inkább ezek a kérdések foglalkoztatták. Talán ezért is döntött úgy 1841 körül, hogy a vers megzenésítések után ismét az abszolút zene irányába fordítja alkotói fantáziáját. Az Op. 38-as *I. szimfóniájával* kezdetét veszi zenekari-, illetve kamarazenei műveinek sora.

Tekintettel arra, hogy kamarazenei opuszai és zenekari művei egymás után, de közel egyidőben, kéz a kézben keletkeztek, szükségszerűen következik a kérdés, vajon van-e rokoni szál a két műfaj között Schumann esetében? Van-e hasonlóság a két műfaj zeneszerzői hangzásideálja között? Esetleg konkrét hangszerelési megoldások is egyezhetnek?

Zenekari, hangszerelési tudását, biztonságát később tovább erősítette karmesteri ténykedése is, melynek fontos állomása volt Düsseldorf, ahol 1850-ben városi főzeneigazgatói állást vállalt. Mindazonáltal megállapítható, hogy kezdetben bizonytalanul lépkedett a nagyobb előadói apparátusok világában. Ennek ékes bizonyítéka *IV. szimfóniája*, amelyet *I. szimfóniájának* sikerén felbuzdulva, még ugyanabban az évben, 1841-ben komponált, második szimfóniaként jelölve.

¹⁴ Csengery Kristóf [2020] – 23–39. o.

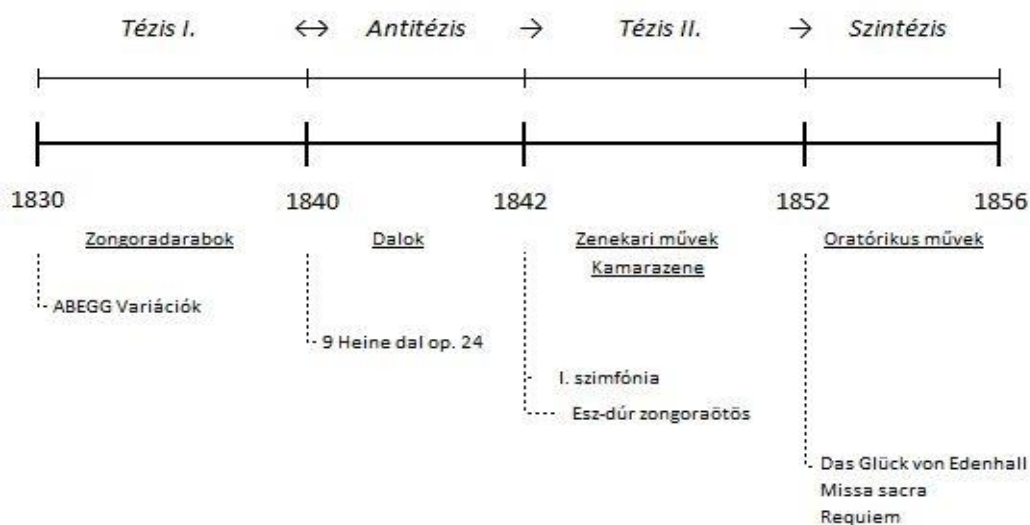
¹⁵ Jemnitz Sándor [1958] – 125. o.

II. szimfóniáját, mint új művet szeptember 13-ra, Clara születésnapjára fejezte be, és december 6-án hangzott el először a lipcei Gewandhausban. A fogadtatás azonban hűvös volt, és ez olyannyira elkedvetlenítette a komponistát, hogy a darabot nem engedte nyomtatásban megjelentetni. Tíz év múlva, 1851-ben azonban mégis elővette a partitúrát, a művet részben átdolgozta és teljesen újra hangszerelte, s két évvel később, *IV. szimfóniaként* publikálta. (E szimfónia két változatának összehasonlító elemzésére dolgozatom egy későbbi pontján még kitérek.)

1851–1852 fordulóján alkotói érdeklődése ismét új elemmel gazdagodott. Oratorikus műveket kezdett komponálni, melyek lehetőséget teremtettek számára, hogy a dalkomponista, illetve a szimfonikus zenekari művek szerzője egymásra találjon, és új minőségi egységbe forrassa mindazt a mesterségbeli tudást, amire szert tett.

Összeségében elmondható, hogy Schumann zeneszerzői érdeklődése, illetve alkotói periódusai – több mint száz év visszatekintő távlatából – szerves egységbe rendeződnek, és logikus fejlődési pályát rajzolnak elénk. Könnyedén nyomon követhető a zongorista álmait feladni kénytelen előadóművész, aki nem lesz hűtlen hangszeréhez, és zongoraműveket kezd komponálni, hogy aztán a zongora lehetőségeit alkotóként szűknek érezvén a kamarazene és a szimfonikus zenekar felé forduljon. Végezetül pedig – mintegy szintézisképpen – az oratóriumok világában egyesítse mindezt. Két dolog azonban leszögezhető. Bár gondolkodása mindvégig egy zongorista gondolkodása marad, műveiben az első pillanattól jelen van egyfajta szimfonikus jelleg. Így tehát megkockáztatható a kijelentés, nála soha nem ördögtől való gondolat egy zongorát is foglalkoztató mű zenekari adaptációja.

Schumann alkotói periódusai és azok egymáshoz való viszonya



1.táblázat

Schumann életének és alkotói pályafutásának meghatározó alkotóelemei

Johanna Christiana Schumann – az Édesanya

Johanna Christiana (későbbi névformája: Johanne Christiane) 1795. október 25-én a Zeitz melletti Geußnitzben ment férjhez August Schumann könyvkereskedőhöz. Házasságukból öt gyermek született: köztük az 1796-ban született Emilie, akiről azt mondják, hogy fiatalkorában a „csendes örület” vonásait mutatta, és 1826-ban öngyilkos is lett. Robert, aki a legkisebb gyermekként látta meg a napvilágot, egy Christiane Schumann által „ideglázként” leírt csecsemőkori betegség miatt szintén aggodalomra okot adó idegrendszerrel született.



5. kép

Christiane Schumannt, Robert Schumann életrajzírója, Wilhelm Joseph von Wasielewski úgy jellemezte, mint megnyerő személyiséget, aki „bizonyos reprezentációs tehetséggel” rendelkezett, és későbbi éveiben „elragadó, szentimentális extravagancia jegyeit mutatta, amely pillanatnyi pezsgő hevességgel párosult”.¹⁶ Saját elmondása szerint nagyon szeretett énekelni, és „élő áriakönyvnek” nevezték.¹⁷

¹⁶ Woldemar von Wasielewski [1906] 6–7. o.

¹⁷ Udo Rauchfleisch [2004] – 66. o.

Schumann zenei tehetségét kezdetben édesanyja bátorította, és hétéves korában zongoraleckét adott neki Johann Gottfried Kuntsch zwickai orgonistánál.¹⁸ Férje 1826-ban bekövetkezett halála után, aki jelentős vagyont hagyott rá, ő és Robert gyámja, Johann Gottlob Rudel kereskedő a jogi pályát választották fiuk számára. Ellenezte a fiú zenei képzés iránti vágyát, mivel meg akarta kímélni őt a művészek „éhezős lététől”.¹⁹

Az aggodalmak és aggályok ellenére Christiane Schumann azonban mégis levelet írt Friedrich Wiecknek – aki 1828 augusztusától 1829 februárjáig alkalmanként már adott Robert Schumann-nak zongoraórákat –, ebben kérte, hogy segítse fia további művészi pályafutását.²⁰ Wieck végül felveszi Robert Schumann tanítványának Lipcsébe.

Christiane Schumann nagy érdeklődéssel, de némi aggodalommal követte fia pályafutását. Robert Schumann 1828-as Zwickauból való távozásával és az ezt követő lipcsei és heidelbergi tanulmányaival kezdődött az anya és fia közötti kiterjedt levelezés. Összesen 65 levél maradt fenn Robert Schumanntól Édesanyjának, 37 levél édesanyjától neki, köztük két levél 1817-ből és 1818-ból, amelyeket 2020-ban a Schumann-levelek kiadásának részeként adtak ki. Schumann beszámolt Édesanyjának a jobb kezét ért sérülésről is, amely arra kényszerítette, hogy felhagyjon virtuóz zongorista karrierjével, és több időt szenteljen a zeneszerzésnek. Christiane, Schumann levelezésében mindig kendőzetlenül őszintének mutatkozott. Összességében a levelezés az anya és legkisebb fia közötti bensőséges kapcsolatot dokumentálja.

Robert Schumann 1831. december 31-én Christiane Schumannhoz írt levelében így fogalmaz: „A neved, drága anyám, nem egy versenyművet vagy ilyen rondót fog viselni, hanem egy vidám, jámbor, gazdag dalt – Elégedett vagy?”²¹ Csak Christiane Schumann halála évében váltotta be félig az ígéretét. Elküldte neki az 1835 decemberében megjelent *Hat koncertűd Paganini capricciói után* op. 10. című művének nyomtatott példányát, kézzel írt dedikációval: „Meiner geliebte Mutter. Robert Schumann”.



6. kép

¹⁸ Barbara Meier [2010] – 11. o.

¹⁹ Udo Rauchfleisch [2004] – 66. o.

²⁰ Ernst Burger [1999] – 54. o.

²¹ T. Synofzik & M. Heinemann [2020] – 286. o.

Clara Schumann – a hitves

Clara Schumann, lánykori nevén Clara Wieck Josephine, 1819. szeptember 13-án született Lipcsében.



7. kép

Csodagyerekként tartották számon, ötéves korában intenzív zongoraleckéket kapott, többnyire édesapjától, Friedrich Wiecktól.



8. kép

1828. október 20-án lépett először nyilvánosság elé a lipcsei Gewandhausban, mely hangversenyről a *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* a következőt írta: „Clara Wieck, aki mindössze kilenc éves, számos zenei eszközzel felszerelve, variációkat adott elő Kalkbrenner Mózes-indulójára általános és megérdemelt elismerést aratva. A zenében jártas, a zongorajáték művészetét jól ismerő és abban szeretettel tevékenykedő édesapja irányítása alatt a legnagyobb reményeket táplálhatjuk iránta.”²²

²² *Allgemeine musikalische Zeitung*, Band 30, Nr. 48 [1828. november] – 66. o.

Clara Wieck kisvártatva már a költőfejedelem, Goethe előtt játszott, személyesen megismerkedett Niccolò Paganinivel, zenélt és barátkozott Liszt Ferencsel, kölcsönös tisztelettel cserélt kompozíciókat Frédéric Chopinnal. Bécsben 1838. március 13-án – mindössze 18 éves korában – az a megtiszteltetés érte, hogy I. Ferdinánd osztrák császár K.&K. kamaravirtuózzá nevezte ki.²³ Felix Mendelssohn Bartholdy pedig zongoristaként és zeneszerzőként is bátorította, illetve újabb és újabb zenei kihívások elé állította.²⁴

Komponistaként is igen korán tett tanúbizonyságot különleges tehetségről. Első művét 1829/1830-ban, tíz- és tizenegy éves korában komponálta *Quatre Polonaises* op. 1. címmel. Ez 1831-ben jelent meg,²⁵ és utána a *Caprices en forme de Valse*, *Valses romantiques*, *Quatre Pièces caractéristiques*, *Soirées musicales*, egy zongoraverseny (1837) és még sok más követett.

Clara Wieck 1828-ban, körülbelül nyolc és fél éves korában ismerkedett meg Robert Schumann-nal, aki azután 1830 októberétől egy évig Wieckéknél élt, amikor Clara édesapjától vett órákat.



9. kép

A fiatalok hamar szerelemre lobbantak egymás iránt – első csókjuk állítólag már 1835-ben elcsattant, de a szigorú apa, Friedrich Wieck korántsem volt hajlandó elfogadni lánya gyengéd érzelmeit Robert Schumann iránt. Bár a zeneszerző 1837. szeptember 13-án tisztelettudóan megkérte Clara kezét, Wieck elutasította a lánykérést, és megtiltotta a szerelmeseknek a kapcsolatot.

²³ G. Nauhaus – N. B. Reich [2019] – 286. o.

²⁴ Janina Klassen [2009] 152–155. o.

²⁵ G. Nauhaus – N. B. Reich [2019] – 53., 62. és 64. o.

Szerelmük azonban legyőzött minden akadályt. Titkon eljegyezték egymást, megszöktek, és 1839. július 16-án panaszt nyújtottak be a lipcsei bírósághoz, amelyben azt kérték, kötelezzék Wieck atyát, hogy járuljon hozzá a tervezett házassághoz.

Ebben a bizonytalan időszakban Clara Schumann 1839 szeptemberében naplójában rögzítette reményeit és aggályait a tervezett házassággal kapcsolatban: „Robert szerelme végtelenül boldoggá tesz engem. – Egy gondolat aggaszt időnként, vajon képes leszek-e Robertet rabul ejteni! Olyan nagyszerű a lelke [...] A legnagyobb gondom az egészsége! Ha meg kellene tapasztalnom az elvesztésének fájdalmát – nem tudnám, lenne-e bátorságom élni.”²⁶

Házasságával együtt sokféle feladatot kapott. Mindenekelőtt Robert Schumann feleségének tekintette magát, aki teljes mértékben jelen akart lenni Robert Schumann életében, és lehetővé akarta tenni számára, hogy gondtalanul élhessen, illetve zavartalanul komponálhasson.²⁷ A háztartás vezetése és a cselédség felügyelete is rá hárult. Nehéznek találta a takarékossgot, mindig megtalálni a helyes mértéket és célt, nem költeni túl sokat, de nem is esni a fősvényesség hibájába. Ennek ellenére folytatni akarta művészi pályafutását, koncerteket adni és koncertturnékra járni. Ez a lépés – nem utolsósorban a család anyagi helyzete miatt – nagyon is tanácsosnak tűnt, hiszen Clara Schumann koncertjeinek bevételei jelentősen hozzájárultak ahhoz, hogy a család mindenkor el tudja tartani magát. Ráadásul a koncerttevékenységéből Robert Schumann személyesen is profitált. Mivel a férfi fogyatékosága miatt nem tudott zongoristaként nyilvánosan fellépni, a nő tolmácsolta szóló- és kamarazongoraműveit, valamint három zongorára és zenekarra írt művét, kísézőként a dalait is, amivel Európa-szerte ismertté tette őt. Így biztosította – különösen halála után – nagymértékben zeneszerzői hírnevét.²⁸

A házasság emellett lehetőséget kínált Clara számára, hogy bepótolja az apja alatt elhanyagolt általános műveltségét, felzárkózzon férje mellé, ami az irodalmi tájékozottságot illette. Olvasott például Goethét, Shakespeare-t és Jean Pault, és megzenésítésre alkalmas versekkel foglalkozott.²⁹

²⁶ Beatrix Borchard [2015] – 126. o.

²⁷ Janina Klassen [2009] – 180–189. o.

²⁸ R. Kopiez-A. C. Lehmann-J. Klassen [2009] – 64. o.

²⁹ Janina Klassen [2009] 213. o.



10. kép

Első nyilvános szereplése – immáron – Clara Schumannként 1840. október 19-én Lipcsében volt egy estélyen, amelyet Felix Mendelssohn Bartholdy adott 1840. október 19-én Lipcsében. Férjével első közös koncertjükre pedig 1841. március 31-én került sor a Gewandhausban, ahol Robert Schumann *I. B-dúr szimfóniáját* és Clara Schumann „Am Strande” című dalát mutatták be.^{30, 31}

Igen érdekes és tanulságos az a feljegyzés, amit Woldemar Bargiel, Clara Schumann féltestvére rögzített naplójában 1852. júliusában a Schumann házaspárnál tett látogatásának élményeit és körülményeit rögzítve. Bargiel számára úgy tűnt, „mintha Schumann és Clara egy és ugyanazon testi szervezet lenne, és Schumann minden érzése átáramlana a lányba”.³²

Clara aggodalmát továbbra is Schumann rendkívül labilis egészségi állapota okozta. Férjének betegsége, amely valószínűleg a korábban szerzett szifilisz következménye volt, újabb tetőfokára hágott. Egyre inkább „hallási affektusok” alakultak ki nála: zajok és tolakodó hangok, akár egész zeneművek is kísértették, megfosztották az alvástól, elviselhetetlen fájdalmat okoztak neki, és időnként hallucinációkba zuhant.

1854. február 27-én, egy hétfői napon Robert Schumann Oberkasselben, egy pontonhídról a Rajnába vetette magát. Öngyilkos akart lenni, de kihúzták a vízből és megmentették.

³⁰ Uo. 216. o.

³¹ Gerd Nauhaus [1987] – 157. o.

³² E. Schmiedel – J. Draheim [2009] – 46. o.

Robert vagy Clara Schumann különböző életrajzaiban olvasható az a beszámoló, hogy Robert Schumann akkoriban „bűösnek” tartotta magát, aki „ártani tudott volna szeretett feleségének”, és ez vezette őt ahhoz a döntéshez, hogy meghiúsult öngyilkossági kísérlete után önként bevonuljon a Bonn melletti Endenich elmeegógyintézetébe. Ez azonban nem bizonyított, és ma már erősen vitatott. Robert Schumann naplójában erről semmi sem található. Az állítás forrása egy 1908-ban megjelent háromkötetes életrajz, amely Clara Schumann *Egy művész élete* címmel jelent meg Clara Schumann első életrajzírója, Berthold Litzmann (1857–1926) naplójegyzetei és levelei nyomán. Litzmann azonban Clara Schumann naplóit és leveleit nem bocsátotta az utókor rendelkezésére, így tehát e vélekedés történeti hitelessége nem igazolt.

Tény azonban, hogy Clara Schumann kezdetektől fogva nem látogathatott el Endenichbe, egészségügyi okokból. 1854 nyarán levélben kérte a kezelőorvost, Eberhard Peterst, hogy értesítse, amint látogatására férjének lelki megpróbáltatása nélkül sor kerülhet. Ám csak 1856. júliusában hívták Endenichbe, amikor Schumann egészségi állapotának visszafordíthatatlansága nyilvánvalóvá vált. 1856. július 23-án³³ azonnal meg is akarta látogatni a gyógyíthatatlanul beteg férfit, de az orvosok és a vele utazó Brahms tanácsára erre csak öt nappal később, 1856. július 27-én, két nappal Schumann halála előtt került sor. Biztos volt benne, hogy férje felismerte őt, bár Schumann ekkor már nagyon rossz állapotban volt, nem volt hajlandó enni.³⁴

Clara és Robert Schumann gyönyörű szerelme, Clara hűsége, önfeláldozása és művészi karrierjét is háttérbe szorító hitvesi szeretete a romantikus zenetörténet egyik legmegindítóbb művészházassága. Nem bizonyítható, hogy Robert Schumann művészi értelemben más, esetleg jobb zenét komponált-e volna Clara nélkül, de hogy életművét nem tudta volna ilyen volumenben kiteljesíteni, az bizonyosan kimondható.

A Clara iránt érzett szerelem rendkívül sok neki komponált művet eredményezett, mely művek nagyrésze dal volt, tehát irodalmi ihletésű. Éppen ezért célszerű az irodalmat, mint fontos hatást önmagában is megvizsgálunk.

³³ B. R. Appel [2009] – 390. o.

³⁴ Ernst Burger [1999] – 332. o.

Az irodalom, a költészet

Jean Paul

„Gyakran felteszem magamnak a kérdést, hol lennék, ha nem ismertem volna meg Jean Paul-t.”³⁵ Robert Schumann irodalomhoz, költészethez való viszonyát, szeretetét kétségtelenül nagyban meghatározta a XVIII–XIX. század fordulóján élt német író, költő. Bár az igazság kedvéért Schumann-nak azt a mondatát is fontos idézni, amelyet valószínűleg az előző mondat kiegészítésének szánhatott: „Jean Paul (szellemileg) ritkán elégített ki, de mindig elragadtatott”.³⁶

E két látszólag egymásnak ellentmondó megnyilatkozás azonban valójában teljesen érthető és magyarázható. Bár Jean Pault – aki valójában Johann Paul Friedrich Richter néven született, és csak Jean-Jacques Rousseau iránti tiszteletből vette fel a franciásan csengő Jean Paul nevet – az irodalmi élet feltűnően és differenciáltan dicsőített oszlopos szentjének számított, mégis elhalványult a költőfejedelem, Goethe és saját halhatatlan kortársai, Schiller és Heine mellett. Maga Schumann is inkább zeneszerzőként kapott tőle inspirációt, mint irodalmárként. Állítása szerint például többet tanult a zenei kontrapunktról Jean Paultól, mint bárki mástól.³⁷

Ezzel együtt irodalmi vonzódása érthető. Ahogyan Schubert is úgy érezte, hogy ki kell törnie Beethoven mindent elhalványító ragyogásának árnyékából, úgy Jean Paul is igyekezett megteremtenie saját költői univerzumát, és ez iránymutatásként szolgálhatott a fiatal Schumann számára is.

Annak a Schumann-nak, aki sokáig talán el sem tudta dönteni, inkább az irodalmi pályát válassza vagy engedjen zenei tehetségének. Csak Clarával való intenzív érzelmi és intellektuális együttléte tette számára egyértelművé, hogy zene az, amely – gyakran a költészet segítségével együtt (lásd. dalok) – leghívebben képes kifejezni érzelmeit, gondolatait.

„Az a tény, hogy a zene képes megmutatni egy olyan múltat és jövőt, amelyhez máshogyan nem lehet eljutni, ami csak sejthető – sajátos időbeliségre irányuló megfontolás”³⁸ – írja Schumann, és az idézett megfogalmazásban Jean Paul művészi hatása előtt hajt fejet.

³⁵ Peter Gülke [2017] – 93. o.

³⁶ Uo.

³⁷ Uo.

³⁸ Uo. – 94. o.

Az esztétika és a narratíva, a reflexió és az élmény összefonódó erejéről és hatásáról Jean Paul és kortársai esetében nyilvánvalóan aligha beszélhetünk. Az egyetlen kivétel e korból, amelyre Schumann is korán felfigyelt E. T. A. Hoffmann művészete volt.³⁹

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (eredetileg Ernst Theodor Wilhelm) a német romantika egyik kiemelkedő írója, továbbá komponista, zenekritikus, karmester, jogász, grafikus és karikaturista volt. Az Amadeus keresztnévet művészi eszményképe, Wolfgang Amadeus Mozart után vette fel. Rendkívül sokoldalú tehetség volt: elmés rajzoló, hivatott zeneszerző, gazdag képzelettel megáldott költő. Ha megkérdezték, elsőként zenésznek vallotta magát, aztán azt mondta, hogy tud rajzolni és ha kell festeni is, és csak harmadszorra említette meg azt, hogy ír is. Legkiválóbbak költői művei, melyek egyéniségének ellentétes fővonásait hatásosan visszatükröztetik: éles boncoló eszét, mely főleg szatírájában nyilvánul meg, és féktelen képzeletét, mely a világot egészen sajátos világításban látta, mely mindent szellemekkel és kísértetekkel népesített be, és a leghétköznapibb dolgokat is kísértetiesen megeleveníteni és borzalmas szereplőkké átalakítani tudta. Ritka mesélő erejével elfogadhatóvá teszi a legképtelenebb fikciókat, melyeknek hatása alól az olvasó csak nagyon nehezen tud szabadulni.

Talán éppen ezért nem is csoda, hogy Schumann észrevette, hogy E. T. A. Hoffmann tágabb értelemben, „újszerű módon illusztrálja azt, hogy a zene és az irodalom hogyan erősíthetik egymást”.⁴⁰



11. kép



12. kép

Tekintettel arra, hogy Schumann zenéje nem elvonatkoztatható betegségétől, az irodalmi hatások után mindenképpen szót kell ejteni pszichés problémáiról is.

³⁹ Uo.

⁴⁰ John MacAuslan [2017] – 1. o.

A betegség

Ha az ember bele szeretne látni valakinek az életébe, főleg, ha ilyen nagy időtávból teszi, akkor elengedhetetlen a megfelelő mennyiségű és megbízhatóságú irodalmi anyag hozzáférhetősége, illetve a precíz családfakutatás. Ha megnézzük Schumann családfáját, akkor feltűnik, hogy kiemelten magas számban fordul elő mentális betegség a hozzátartozói között, ami felveti a kór örökletességének kérdését.

Schumann apjának a források szerint volt egy súlyos idegösszeomlása, amiből többet nem épült fel, annak ellenére, hogy sikeres könyvkiadó volt. Egyes szerzők szerint August Schumann összességében egészségesnek volt tekinthető, attól függetlenül, hogy voltak néha melankolikus és kissé szétszórt epizódjai. Megint mások úgy tekintenek ezekre, mint Robert mentális érintettségének előfutárjaira, és amellet foglalnak állást, hogy bizonyára már az apának is volt valamilyen pszichiátriai betegsége. Robert húgánál, Emilie-nél már fiatalon jelentkeztek az első tünetek, majd 29 évesen öngyilkos lett.⁴¹ A beszámolók szerint egyfajta „csendes őrült” volt, nagy valószínűséggel skizoaffektív depresszióval.⁴²

Robert anyja, Johanne Christine Schnabel, „krónikus depressziós” volt.⁴³ Ebben annak is része lehetett, hogy megbetegedett az 1813-as tífuszjárványban, amit Napóleon Oroszországból visszavonuló katonái hurcoltak be Szászországba. Emiatt a fiatal Robert nevelőanyához került, ahol több mint két évig maradt. Nem tudjuk, miért volt szükség ilyen hosszú időre. Ez nagyon megviselte az anyát és a kis Robertet is, aki ekkor találkozott először a fájdalommal, és noha hamar megszokta új helyét, valószínűleg ennek a korai szeparációnak is szerepe volt a későbbi történetekben.⁴⁴ Robert és Clara egyik fia 51 évesen halt meg hosszú kezelés után egy elmeegógyintézetben, egy másik fiúk pedig morfinfüggő volt.

Ennek ellenére Schumann diagnózisa hosszú évek óta vita tárgya. Abban biztosak lehetünk, hogy a családban nagy számban fordult elő a szkizofrénia. Az elemzők egy része paralysis progressiva és a bipoláris depresszió mellett foglal állást.

⁴¹ Vickers K.[1997] – 73. o.

⁴² Slater E. Meyer A. [1959] – 65–94. o.

⁴³ Ostwald PF. [1983] – 5–14. o.

⁴⁴ Uo.

Schumann 1833 előtt semmilyen jelét nem mutatta mentális betegségnek. Szívesen vett részt bármilyen zenei vagy irodalmi aktivitásban a baráti körével, és előszeretettel került a középpontba is. A levelei is mind ezekről árulkodnak, szívesen csevegett, és semmi jele sincs bennük bármiféle befelé fordulásnak.⁴⁵

Majd az 1833-as depressziós epizóddal egy hirtelen törés következett be. Innentől egészen haláláig megdöbbsentette az embereket a különös viselkedésével. Mivel ezek a kirívó, időszakos, excentrikus megnyilvánulások korábban nem voltak jelen, nagy valószínűséggel az első pszichotikus krízis maradványtünetei voltak. Ebből arra következtethetünk, hogy Schumann olyan pszichiátriai betegségben szenvedett, amely krónikus lefolyást mutatott, és sporadikus epizódok formájában manifesztálódott. Ugyanakkor ezek az epizódok kétfélek voltak: depressziós és mániás tünetek váltották egymást. Ha az állapota folyamatosan romlott volna, akkor valószínű lehetne a szkizofrénia diagnózisa is. Azonban nem ezzel állunk szemben, ugyanis tudjuk, hogy Schumann minden ilyen epizód után felépült.⁴⁶ A bipoláris depresszió diagnózisát támasztják alá a szerző és felesége naplójegyzései is.

Egyszer arról tesz említést Schumann, hogy „olyan voltam, mint egy szobor, sem hideg, sem meleg; az erőltetett munka után egy kicsit elkezdett visszatérni belém az élet [...] még mindig nem vagyok képes egyedül aludni [...] megmagyarázhatatlan félelemérzés, izgatottság és pillanatnyi eszméletlenség váltakozik gyorsan”.⁴⁷ Máskor pedig azt írja: „El sem tudom mondani neked (Clara), hogy milyen egyszerűen írok mostanában dalokat, és hogy ez milyen boldoggá tesz engem. Főleg akkor jutnak eszembe, amikor állok vagy sétálgatok, de nem, amikor a zongoránál ülök. Ez egy teljesen más zene, aminek nem a zongoránál az ujjak által kell megszületnie – annál sokkal sürgősebb és dallamosabb”.⁴⁸

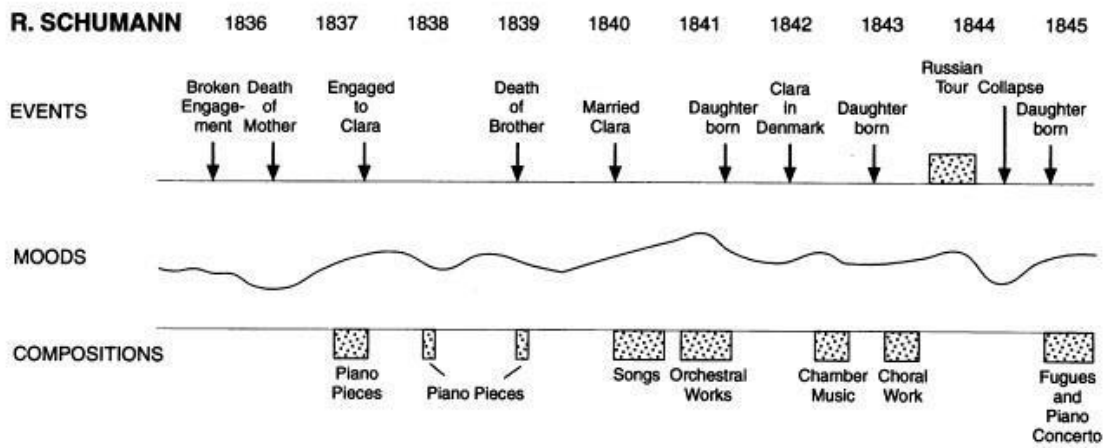
Ha a hangulat és a keletkezett művek számát szeretnénk összehasonlítani (2. és 3. táblázat), akkor szembetűnik, hogy míg a mániás periódusok alatt nagy mennyiségű művet komponált Schumann, addig a depressziós periódusok alatt szinte semmit. Ugyanakkor azt is fontos megjegyezni, hogy a művek között nem volt minőségi különbség, jól látszik, hogy az a szerző volt, aki a belső történéseit kreatív formába tudta önteni.

⁴⁵ Neumayr A. [1995] – 87. o.

⁴⁶ Uo.

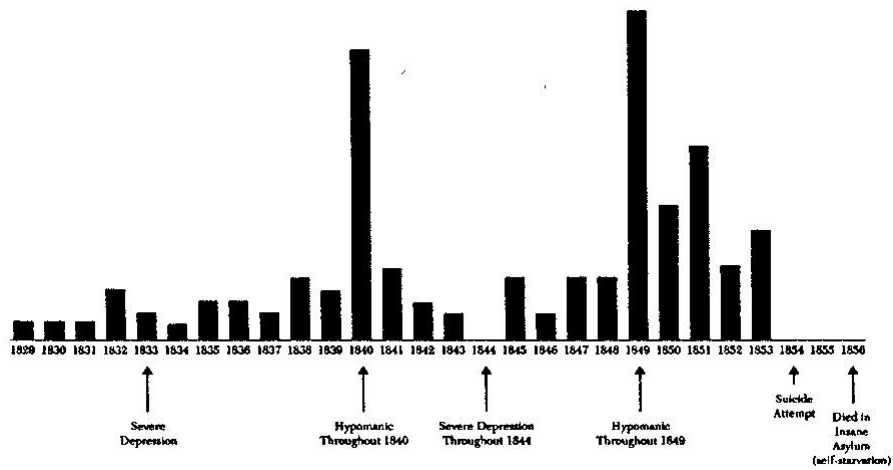
⁴⁷ Nieks F. [1925] – 203. o.

⁴⁸ B. Litzman [1925] – 12. o.



2. táblázat

Az életesemények, produktivitás és hangulat összefüggése
(Dr. Tóth-Vajna Gergely engedélyével)



3. táblázat

A művek számának változása Schumann élete során
(Dr. Tóth-Vajna Gergely engedélyével)

Schumann-nak az 1850-es évekre pszichotikus tünetei lettek. Önként beleegyezett abba, hogy elmeógyógyintézetbe vigyék, ahol sokat romlott az állapota. Az intézet dolgozóival szemben agresszív volt, és egy idő után nem volt képes zongorázni sem. Ekkoriban kezdődött demenciája.

Az elmeógyógyintézetben olyan kényszer gondolatok gyötörték, hogy meg akarják mérgezni, ezért élete utolsó periódusában nem volt hajlandó magához venni semmilyen ételt vagy italt. A hivatalos megfogalmazás szerint a szifilisz végső stádiumában halt meg, de sokkal valószínűbb, hogy halálra éhezette magát. A meglévő szkizofréniás tünetek miatt egyes szerzők úgy vélik, hogy Schumann inkább szkizoaffektív pszichózisban szenvedett.⁴⁷ Mindkét kórkép előfordult másnál is a közeli családban: a pszichózisban szenvedő nővére, aki később öngyilkos lett, és fia Ludwig, aki élete utolsó 27 évét elmeógyógyintézetben töltötte.

Az 1850-es évek után kezdődött demenciát azonban nem magyarázhatjuk ezzel. Ennek több oka lehetett. Egyesek a Schumannt már egész fiatalon érintő magas vérnyomással okolják. Ez lehet a fellépő tipikus tünetek hátterében. Ezek a lüktető fejfájás, szédülés, a tinnitus, amelyre a szerző folyamatosan panaszkodott, és a hangszalagok gyengülése, amit valószínűleg egy 1853-ban elszenvedett stroke okozhatott. Ugyanakkor az atherosclerosis (érelmeszesedés) diagnózisát az elvégzett boncolás nem támasztotta alá. A boncolási jegyzőkönyv említi egy „zselatinózus tumort” az agyalapján. Az ilyen tumorok járhatnak tinnitusszal, ami magyarázná a Schumann által említett fülcsengést.⁴⁹ A másik magyarázat szerint a szifilisz okozta progresszív paralízis felelős a demenciáért.

Ezt támasztja alá a Schumann orvosa által leírt anisocoria (egyenlőtlen tágasságú pupillák), és a zeneszerző maga említi egy 1855. szeptember 12-i jegyzetében, hogy valószínűleg abban az időben kaphatta el a betegséget. A karakterisztikus tüneteket, az eltelt időt, és azt figyelembe véve, hogy ennek a betegségnek az első tünetei csak 1850 után jelentkeztek, a szerzők kétségtelennek tartják a progresszív paralízis diagnózisát.

A fenti felvetéseken fényében megállapíthatjuk, hogy Robert Schumann, a korai romantika legkiválóbb zeneszerzője, mind a tüneteit, mind pedig a hullámzó kreatív periódusait tekintve az egyik legszemléletesebb példája a bipoláris depresszió és a kreativitás kapcsolatának.

Robert Schumann kórtörténetének leírása persze nem lehet öncélú. Kiváltképp nem egy Schumann zenéjét elemző tanulmány esetében. Fel kell tehát tennünk a kérdést, vajon lelkiállapotváltozásai, depressziója, démonjai vagy éppen mániákusan vissza-visszatérő félelmei vajon tetten érhetőek-e zenéjében. A válasz egyértelműen igen, és ez utóbbira sok példát is találunk, hiszen például a makacsul ismétlődő ritmika vagy a konokul zakatoló

⁴⁹ A. Neumayr [1995] – 89. o.

motívum kifejezetten védjegye Schumann zenéjének. Legjobb példa erre talán az Op. 61-es *II. C-dúr szimfónia* első tételének fő témája, amelynek ritmusa hosszú percekig monoton módon zakatol:



Ez a ritmus olyannyira fontos Schumann-nak, hogy magát az első hegedű dallamát...



...sőt a kíséretet, a második hegedűben is ebből alkotja meg...



...akár egyszerre, egyidejűleg is! (Dallam = kék szín, kíséret = piros szín.)

2. kottapélda

A Schumann zenéjének kialakulásához vezető eredők összefoglalása

Mindent összevetve megállapítható tehát, hogy Robert Schumann zenéjének kialakulásához éppen úgy vezetett az Édesanya szerető jelenléte, mint Clara Schumann csodálatos személyisége és áldozatos szerepvállalása feleségként, illetve alkotótársként, de az irodalom állandó és megtermékenyítő hatása, vagy éppen a mentális és fizikai betegség szörnyű réme is kihagyhatatlan alkotóelem zenéjének univerzumában.

Teljesen mindegy, hogy mindezeket az összetevőket Schumann melyik alkotói periódusánál keressük, illetve mutatjuk ki, mert mind a zongorára írott művek, mind a dalok, mind a kamarazenei kompozíciók, vagy éppen a szimfóniák magukon hordozzák ezeket a személyiségjegyeket.

Arra a kérdésre pedig, hogy vajon ezeket a fent felsorolt alkotói periódusokat a közös összetevőkön felül más is egybefűzi-e, a következő fejezetek igyekeznek választ találni. Sorrendben a zongoradarabok, a dalok, a kamaraművek, majd a szimfóniák kerülnek górcső alá, egyáltalán nem titkolva e sorok írójának abbéli vágyát, hogy kimutathatóvá váljon egy titkos szál, az úgynevezett szimfonikus jelleg ezen művek közös szubsztanciájaként.

Robert Schumann zongoramuzsikája

Az előadóművész

Robert Schumann rövid zongoraművészi pályafutását szem előtt tartva mindenképpen érdemes feltenni a kérdést: hogyan válhatott egy nagyrészt autodidakta, viszonylag sikertelen zongorahallgatóból a zenetörténet egyik legnagyobb, leginnovatívabb zongoraszerzője?

Bármennyire is nyilvánvaló ez a kérdés, tulajdonképpen nem tudjuk rá a választ, és ez többnyire Schumannról, a zongoraművészeiről rendelkezésünkre álló ismeretek hiányosságainak köszönhető. Nem ismerjük zongoragyakorlásának metodikáját, játékának stílusát, és hangideáljára, illetve virtuozitására is csak műveiből következtethetünk. Míg Gustav Jensen megpróbálja megmagyarázni Schumann kézsérülésének és a zongora későbbi elhagyásának rejtélyeit,⁵⁰ Daverio tartózkodik attól, hogy megítélje Schumann zongorista teljesítményét.⁵¹ Worthen egyes zongoristaként írja le Schumannt, játékának korabeli megfigyeléseit idézve.⁵² Mint írja, Hieronymus Truhnt és Alfred Dörffel egyaránt lenyűgözte Schumann játéka, ujjainak sebessége, és mindketten megfigyelték a pedálok túlzott használatát. Ezt Wasielewski is alátámasztotta, aki szerint Schumann stílusa „nem igazán zongorajáték, hanem inkább kísérteties hangzások egybeolvadása”.⁵³ Worthen azonban úgy sejtí, hogy Schumann nem feltétlenül így, a pedálok erőteljes használatát előtérbe helyezve „szerette hallatni a zenéjét”, hanem technikájának esetleges hiányosságait akarta ilyen módon leplezni. Azt mindenképpen meg kell jegyezzük, hogy minden zongorista tudja, miszerint az első tulajdonság, amelyet az ember elveszít, ha nem gyakorol rendszeresen, az a technika tisztasága és a végrehajtás pontossága. Biztosan nem Schumann volt az utolsó zongorista a történelemben, aki ezt a pedál túlzott használatával próbálta volna leplezni. Amit Truhn, Dörffel és Wasielewski is hallott, valószínűleg a megfelelő zongoragyakorlás hiányából fakadó tökéletlenségek voltak. Sajnos ugyanis mindezen tanúvallomások jóval azután születtek, hogy Schumann abbahagyta a rendszeres zongorázást, ezért hiányoznak megbízható beszámolók a játékaról abból az időszakból, amikor előadóművészként a csúcson volt. Ezen ismeretek nélkül pedig Schumann zongorista előadóművészi karrierjével kapcsolatban egy alapvetően fontos aspektust nem tudunk eldönteni: hogy Schumann vajon tehetségesebb zongorista volt-e, mint azt pályafutása

⁵⁰ F. Gustav Jansen [1883] 74–75. o.

⁵¹ John Daverio [1997] 77–78. o.

⁵² John Worthen [2007] 69. o.

⁵³ Joseph Wilhelm Wasielewski [1883] 82. o.

eredménye sugallaná, illetve, hogy zongoraművészi tapasztalata hatással volt-e későbbi zeneszerzői gondolkodására, illetve stílusának kialakulására.

A zongoristából lett zeneszerző

1855-ben Liszt Ferenc esszét jelentetett meg, amelyben Schumann zongorára írott művészetét programszerűnek nevezte, és annak alkotóját „a program jelentőségét teljes mértékben megvalósító, annak alkalmazására remek példát mutató szerzőként” méltatta.⁵⁴ Ez természetesen egy olyan kísérlet volt Liszt részéről, amely megpróbálta Schumann zongorára írott oeuvre-jét egy olyan zenei gondolkodásként bemutatni, amelynek maga is fontos támogatója volt. Adolf Schubring azonban egy olyan „schumanni-iskola” megfontolása mellett érvelt, amely elkülönül a „konzervatív” iskolától (Mendelssohn), sőt a „progresszívektől” is (Liszt és Wagner). Schubring felismerte a zongora különleges helyét Schumann muzsikájában, és rácsodálkozott a „meglepően varázslatos hangokra, amelyeket ezen a (korábban sterilnek tartott) hangszeren ért el.”⁵⁵

A huszadik század első felében Rosalie Goldenberg⁵⁶ és Wolfgang Gertler⁵⁷ tézisei megkísérelték megragadni Schumann zongoramuzsikájának sajátosságait, és megpróbálták rávilágítani zongorára komponált zenéjének textúra-használatára. Mindkét író kiemelte, hogy Schumann zongoraműveit alapvetően egy zenekari hangzásfelfogás adaptációjaként értelmezik. E felfogás adaptációjaként tekinthetőek az akkordtechnikák, a többszólamú faktúrák – más szóval a polifonikus szerkesztés használata, illetve a pedálok teremtette hangzások iránti elkötelezettség.

Értelmezésük szerint Schumann ars poeticája az volt, hogy a zongoristának rá kell vennie a hallgatót, hogy olyan dolgokat is meghalljon, amelyeket a zongorán – annak adottságaiból fakadóan – egyébként fizikailag nem lehetne előidézni. Például azt, hogy a látszólag egymáshoz nem kapcsolódó hangmagasságok meggyőző erővel simuljanak egyetlen dallammá (legato technika), vagy hogy a prolongációs pedál segítségével olyan, a billentyűzeten szétszórt hangok váljanak zenekari hangzásokká, amelyek egyébként diffúz hangzásélményt adnak. Ugyanez az elv kell hogy érvényesüljön a billentyűk leütésével létrejövő zongorahangzás kóruszerű korálokká nemesülésekor is. Ennek a technikának appercipiálásához kétféle hangot kell tapasztaljunk: a hallható, mérhető hangot, illetve a

⁵⁴ Franz Liszt [1861] – 196. o.

⁵⁵ Adolf Schubring [1861] – 362. o.

⁵⁶ Rosalie Goldenberg [1930] – 110–111. o.

⁵⁷ Wolfgang Gertler [1931] – 101–102. o.

képzelet által keltett hangot. A varázslat akkor következik be, amikor és ahogyan az előadás különböző hangzásrétegei egymáshoz illeszkednek: a zongora hangja és a képzelet hallhatatlan hangja, a tapintható fizikai rezgés és az a lelki vibráció, amely csak a hallgató testében érezhető.

Az egyéni zeneszerzői hang megtalálása

E technika tanulmányozása során megállapíthatjuk, hogy kevés zongoraszerző sajátította el ezeket a különféle hangzásokat olyannyira, mint Robert Schumann. A zongorahangzáshoz való hozzáállása éppoly zseniális és fantasztikus volt, mint az a művészi elképzelés, amelyet meg akart valósítani.

Schumann azon törekvésében, hogy egy „mágikus” ihletésű, idealizált előadást alkosson, a hang játszotta a főszerepet. Számára ez volt az „igazi zene”. Éppen ezért Schumann zongorára komponált életművét a hangideál szemszögéből kell megvizsgálni. Ez Schumannt egy nagyobb történelmi és zongorista kontextusba emeli, és hangszményeit Európa uralkodó zongorahagyományai közé helyezi. Ez a forradalmi tett az, amely Schumann-nak, a kerékbe tört zongoravirtuóznak elégtételt adhatott zeneszerzőként, és ez az első lépés, aminek megértése elvezethet bennünket a szimfonikus jelleg megértéséhez Robert Schumann zongorás kamarazenéjét illetően.

Ebben a tekintetben Charles Rosen nyitófejezete *A romantikus generáció* című művében Schumann zongoraszemléletének talán legjelentősebb újraértékelését kínálja.⁵⁸ Rosen szerint Schumann úttörő szerepet játszott abban, hogy az elképzelt hang fogalmát megteremtse a zongorairodalomban, egyfajta „előadatlan hangzást”, amely a zenetudományban eddig figyelmen kívül hagyott téma volt. Ahogyan leírja Schumann jelentőségét ebben a vonatkozásban: „az abszolút hallhatatlant elutasítják a zenéből a bécsi klasszicizmus időszakában, amelyben minden zenei vonal potenciálisan vagy képzeletben hallható”; azonban „Schumann zenéjében” az elképzelt hang „drámai módon újra felbukkan”, különösen az 1830-as évekbeli zongoraműveiben.

Állításának alátámasztására Rosen két figyelemre méltó példával szolgál. Az első példa a *Humoreske* op. 20, ahol a „Hastig” rész egy kísérő dallamot mutat be három ütőben, amelyek közül csak a felső és az alsó dobot kell játszani; a közepére írt dallamrész egy „innere Stimme”, egy hang, amelyet nem kell előadni:

⁵⁸ Charles Rosen [1998] 7. o.

Hastig (♩ = 126)

p

(innere Stimme)

p

ritardando

3. kottapélda

Ahogy Rosen leírja ezt a különös jelölést: „...a dallamot inkább konkrét hangként elképzelni, nem pedig játszani: semmi sem árulja el, hogy a dallamot énekhangként vagy hangszerként kell hallani. Ez a dallam a felső és az alsó regiszterben egyfajta utórezonanciaként testesül meg... Amit az ember hall, az egy előadatlan dallam visszhangja, egy dal kísérete.”⁵⁹

Noha Rosen elismeri, hogy egy jó előadó kétségtelenül érzékenyebben játssza ezt a taktust, és kétségtelenül „megpróbálja hallhatóvá tenni a szólóhangot”, a dallam hiánya ebben a taktusban csak a kottát olvasó játékos számára érzékelhető igazán. Amikor ennek a zenei résznek a harmonikus váza később egy távoli visszhangként visszatér a műben – „az eredeti megjelenés távoli rezonanciájaként, mintegy a visszhang visszhangja”, akkor az „innere Stimme” ismét megjelenik, immáron lejátszandó hangok soraként:

[Hastig (♩ = 126)]

p

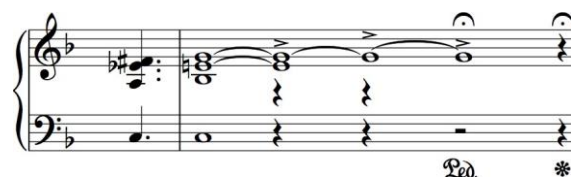
p

ritardando

4. kottapélda

⁵⁹ Charles Rosen [1998] 9. o.

Míg a *Humoreske* példája az elképzelt hang fogalmát mutatja be, Rosen másik példája Schumann zenéjének szimfonikus jellegére újabb bizonyíték:



5. kottapélda

A szóban forgó idézet az ABEGG-motívum híres újbóli megjelenése a sorozat utolsó variációjában, a „Finale alla fantasiá”-ban, amely arról híres, hogy ez az első eset a zenetörténetben, hogy egy dallamot nem a billentyűn való leütése, megszólaltatása tesz appercipiálhatóvá, hanem épp ellenkezőleg, egy hangsor felszabadulása jelöl ki és tesz érzékelhetővé. Schumann itt közönsége zenei emlékezetére támaszkodik üzenetének közvetítésében. Amikor a motívum minden egyes hangjának hangját a hallgató figyelmébe ajánlja, a hang felszabadul, pedig már megszűnt létezni. A motívum így előadatlan zenei entitás marad, amely csak tükröződésként materializálódik a hallgató képzeletében. Azonban amit Rosen az igazi „paradoxonnak” tekint, az az eredendő korlátja a zongorának, mint hangszernek. Az ABEGG-motívum „eljátszásához” a g-t többször kellene megütni, anélkül, hogy azt közben elengednénk.

Schumann megoldása zseniális erre a rejtvényre. Egy sor akcentust írt az átkötött hangokra, valószínűleg az egyes hangok gyors felengedését és ugyanakkori gyors leütését írva ezáltal elő. A cél nyilvánvalóan az, hogy az utolsó megmaradt „g” a végén önmagában hallható maradjon. Rosen azt írja, hogy „a zongorán egy hangsúly a kitartott hang közepén ellentmondást jelent”. Az utolsó hang alá írt pedáljelölés azonban valószínűleg technikai útmutatást ad az előadónak, hogy a fizika törvényeit legyőzve mégiscsak hallhatóvá-érezhetővé tegye az utolsó hangot újabb leütés nélkül is, a közönség számára átélhetővé téve az ABEGG-motívum utolsó hangját.

Egy másik, Schumann szimfonikus gondolkodását jól bizonyító példa az Op. 9-es *Karnevál ciklus*, annak is a Paganini-tétele, amely valószínűleg Schumann „leghíresebb pedáleffektusa”, és amely valószínűleg a felhang-harmónia effektusának első alkalmazása volt a zenetörténetben:

The musical score for Example 6 is written for piano. It begins with a **[Presto]** tempo marking in 2/4 time. The first four measures feature a series of chords with a forte (*sf*) dynamic. The fifth measure is marked *ppp* and includes a *Pedale* instruction. The tempo then changes to **Tempo I ma più vivo** in 3/4 time. The sixth measure is marked *pp* and also includes a *Pedale* instruction. The score concludes with a final *Pedale* instruction in the seventh measure.

6. kottapélda

Charles Rosen ezt írja erről: „Négy zengő terc teljes pedállal történő lejátszása után a zongorista lenyomja a következő akkord billentyűit anélkül, hogy a kalapácsokat megütné, majd felengedi és újra lenyomja a pedált. A zongora összes húrja együtt szól az előzővel, de a pedálváltás minden addigi rezgést megszüntet, kivéve a hangtalanul lenyomott akkordot. Ahogy a többi hang elhal és megszakad, egy rendkívüli hangeffektus jön létre.”⁶⁰ Éppen olyan effektus, mint amikor egy zenekari faktúrában egy fortissimo akkord hirtelen véget ér, de egy pianissimo akkord tovább játszik, bent marad.

Egy másik, a zenekari hangszínekben való gondolkodásra mutat példát ugyanennek a műnek az Eusebius-tétele, amelynek hármas tagolását Schumann egy hangszerelést idéző instrukcióval idézi elő, konkrétan a pedál használatának előírását, illetve tiltását eszközül használva.⁶¹ A „senza Pedale” (pedál nélkül) utasítás egyáltalán nem szokványos, és ebben az esetben egyértelműen csakis a formai tagozódás szándékával magyarázható. De mindenképpen megállapítható, hogy ez egy zenekari, hangszerelési technika.

The musical score for Example 7 is titled **Adagio** and is in 2/4 time. The right hand features a melodic line with a *sotto voce* marking and a fermata over the final note. The left hand provides a bass line with a *Senza Pedale* instruction. The score is marked with a **7** in both hands, indicating a specific fingering or measure.

7. kottapélda

⁶⁰ Charles Rosen [1998] 10–11. o.

⁶¹ Roland Barthes [1985] 293–295. o.

[Adagio]
mf
5 3 5 3
Più lento molto teneramente
Pedale

8. kottapélda

Schumann zongoramuzsikájának szimfonikus jellegére mindezzel talán együtt legmeggyőzőbb bizonyítéka az Op. 13-as *Szimfonikus etűdök* című sorozat. Az 1834-ben komponált mű alcíme („variációk formájában”) a feldolgozás formájáról tájékoztat, a „szimfonikus” melléknév pedig zenekari hangzásra utal. Például rögtön a második variációban, mely a témát a basszusban (kék színnel), a kísérő szólamokat a középregiszterben (zöld színnel) szólaltatja meg, míg a fölötte áradó szenvedélyes dallam (sárga színnel) valódi szimfonikus hangszerelésével messzemenően kiaknázza a zongora hangzási lehetőségeit:

Op. 72.
marcato il canto
espressivo
ETUDE II.
mf
marcato il Thema
sempre col Pedale
cresc.
mf

9. kottapélda

...vagy a harmadik variáció kifejezetten hegedűszerűen hangszerelt faktúrája, melyben Paganini bűvös vonójának hatására ismerhetünk (sárga színnel):

6

ETUDE III.

Pedale

The image shows the first two systems of a piano etude. The first system features a yellow rectangular box around the right-hand staff, which contains a series of sixteenth-note chords. The left hand plays a simple accompaniment. The second system continues the piece with both hands playing more complex patterns.

9. kottapélda

...illetve a kilencedik etűd, amely a romantikus tündértáncok sebesen suhanó mozgását (zöld színnel), míg a „zenekari pedálhangok” gerincoszlopszerű tartó funkcióját (kék színnel) varázsolja elénk, a „hangszerelés” számos leleményével, például akcentusok, pedáleffektusok (piros színnel) használatával:

ETUDE IX.

senza Pedale

pp

sempre

poco

The image shows the first two systems of a piano etude. The first system has a green rectangular box around the right-hand staff, highlighting a series of chords. The left hand plays a simple accompaniment. The second system continues the piece with both hands playing more complex patterns. There are blue and red circles around specific notes in the second system, and the word 'sempre' is written above the right-hand staff.

11. kottapélda

Schumann zongoramuzsikájának összegzése a szimfonikus jelleg szempontjából

Mindazok után, hogy Schumann zongorára írott kompozícióit ilyen szempontból górcső alá vettük, végezetül fel kell tegyük a kérdést, hogy vajon az életmű ezen fejezetében fellelhető-e a szimfonikus jelleg, vagy tisztán pianista ihletésű remekművekkel állunk szemben. A választ Thomas Sauer megközelítése adja meg a legmeggyőzőbben, miszerint Schumann zongoramuzsikája sem nem zenekari, sem nem zongorista indíttatású, hanem mindkettő egyszerre. Sauer olyan módszertant alkalmaz, amely „a textúrát a zenei stílus csupán egy aspektusaként” kezeli. Véleménye szerint Schumann, alkotói munkája során, a kompozíció egy olyanfajta racionalizálására törekszik, amelyet a tudatos tervezés és az intuíció megfogalmazhatatlan keveréke hozott létre.⁶² Ennek során a zongoraműveket a Schumann által is fontosnak tartott paraméterek alapján értékeli: „a zöngés és harmonikus egymásutánosság teljessége”, a prolongációs pedál, mint a zongora „egyedi” erőforrása, valamint a flexibilitás, azaz a hajlékonyság fontossága.⁶³ Sauer arra a következtetésre jut, hogy „Schumann a zenei anyagokat összefonja, hogy sajátos zenei faktúrákat hozzon létre gazdagon polifonikus és több szinten harmonikus szerkezetben”.⁶⁴ A zongora középső és alsó regisztereinek markáns preferenciája miatt, amely „hajlamos egymáshoz közel helyezni a kezeket”, ez „a kíséroranyagok nagy mértékű megosztását eredményezi a kezek között, és lehetővé teszi a Schumann által oly szeretett pedálhasználat lehető legteljesebb mértékű kihasználását”.⁶⁵

Ez az okfejtés egyrészt feljogosít bennünket arra, hogy Schumann zenéjét a maga komplexitásában vizsgáljuk, annak hangszerszerű természetes mivoltából kiindulva, de felismerve a szimfonikus jelleg állandó és Schumann számára nyilvánvalóan ihletadó jelenlétét is. Másrészt egyértelműen rávilágít arra a szemléletváltásra, amelyet Schumann zongoramuzsikája példáz: a zongorára komponáló zeneszerző és általa a művet előadó zongoraművész is egyre inkább egyfajta univerzumként tekint a zongora által létrehozható hangzó világra, amely immáron már szimfonikus jelleggel bír e törekvés megvalósulásakor.

Ahogy Roland Barthes gyönyörűen írja: „Mára a zongora, mint társadalmi hangszer ideológiát jelent, mely egy évszázadon át történelmi fejlődésen ment keresztül. [...] Az emberi szubjektum megváltozott: a kisebbségek, az intimitás, a magány elvesztette értékét, az egyén egyre inkább közösségbe került.”⁶⁶

⁶² Thomas Sauer [1997] – 218–219. o.

⁶³ Uo. 218. o.

⁶⁴ Uo. 216. o.

⁶⁵ Uo. 219. o.

⁶⁶ Roland Barthes [1985] – 297. o.

Schumann, a dalszerző

Kérdésfelvetés

Doktori disszertációm e fejezetében Schumann dalművészetét két okból érdemes vizsgálni. Egyrészt Schumann irodalmi érdeklődésének zenei manifesztumaként, másrészt azt a kérdést körüljárva, hogy tekinthető-e Schumann 1840-től született rendkívül gazdag daltermése az azt megelőző, közel tíz évnnyi, szinte kizárólag zongorára írott alkotások sorának folytatásaképpen, vagy önálló, előzmények nélküli művészi produktumként érdemes vizsgálni. Különösképpen fontos ez a probléma amiatt, hogy a disszertáció alapkérdéséből fakadóan fel kell tegyük a kérdést, vajon tetten érhető-e a szimfonikus jelleg Schumann dalművészetében. Mindehhez érdemes egy rövid történelmi áttekintést tennünk a dal (Lied) műfajának kialakulásával kapcsolatban.

A Lied kialakulása

A Lied németből lefordítva egyszerűen dalt jelent, míg a Lieder szó többes számban dalokat. A reneszánszban korban az olasz madrigál német változatát nevezték így. Ezek világi, négyzólamú, kíséret nélkül énekelt kórusdalok voltak. A romantika idején a Lied kifejezést a német költészetet és zenét énekhanggal és zongorával ötvöző műfajra alkalmazták. Ennek irodalmi megalapozottságát a szintén ebben az időben, az irodalomban 1770–1784 között lezajlott Sturm und Drang költői mozgalom adta.

A Sturm und Drang

A Sturm und Drang néven ismert irodalmi korszak (kb. 1770- 1780) egyik legfontosabb attribútuma a zseni-elmélet (Geniezeit, Genieperiode), melyre egész világnézetet épített. A név F. M. Klinger egy 1776-os drámájának hasonló címéből ered, és maga a kifejezés többféleképpen értelmezhető és fordítható le, hiszen a Sturm (vihar) szóval szemben a Drang többértelmű jelentést hordoz. Jelenthet vágyat is, de fordítható hajsza, vergődés, kínlódásként is. Vezéralakjai, a filozófus J. G. Herder és a költő J. W. Goethe voltak, körülöttük főleg strasbourggi és frankfurti fiatal költők és írók csoportosultak, így az irányzat később egyik meghatározó szereplője, Friedrich Schiller. Művészi ars poetica-jukra jellemző volt, hogy

szembe fordultak a francia klasszicizmus és fölvilágosodás irodalmának racionalista kánonjával, de általában a merev racionalizmussal és a fölvilágosodás laposnak tartott emberképével is, ugyanakkor csatlakoztak a fölvilágosodás szentimentalista és preromantikus mellékáramlatához, amennyiben élesen bírálták a természetellenes társadalmi rendet és annak rendi korlátait, merev konvencióit és életidegen morálját.⁶⁷ Az ösztönökre, a szenvedélyekre alapított élet fölényét hirdette az észszerű korlátok közé szorított nyárspolgári életmód fölött. „Úgy kell élni – mondták – hogy érzéseink a „körmünk hegyéig” eltöltsenek bennünket”.⁶⁸

Nyilvánvalóan hatott rájuk Rousseau kultúrákritikája és E. Young zsenielmélete, de a pietista vallásos hagyomány is⁶⁹. A mozgalom eszmei vezérmotívumai az önmegismerés, az egyénnek, mint testi-lelki egésznek a szabadsága, az érzelmek és az érzékek, az ösztönök és a spontaneitás fölszabadítása voltak. A természet megismerése és a természetközelség minden élőnek és minden alkotásnak a forrása; az individuum természetadta képességeinek legmagasabb fölfokozása pedig a zsenialitás. Az alkotó művész, mint eredeti géniusz (Originalgenie) egyszeri és összehasonlíthatatlan jelenség.⁷⁰ Ez a speciális zseni-optimizmus, mely talán leginkább Herder-re volt jellemző, egyértelműen fogalmaz: a zseni kivétel minden szabály alól, neki módjában áll intuíciója erejével áttörni az észszerű civilizáció fojtogató börtönfalát.⁷¹ Az egyes népek, nyelvek és kultúrák belső lényegét pedig a hasonló jellegű ősi és népi költészetben megnyilvánuló néplélek hordozza. A mozgalom nagy hatást gyakorolt a későbbi német klasszicizmusra és még inkább romantikára, nemcsak az irodalomban és a zenében, de még a filozófiában is.

A Lied létrejöttének társadalmi vonatkozásai

A Lied mint műfaj individualizmusa egyúttal a zongorának, mint hangszernek új elérhetőségével is találkozott. A középosztálybeli családok most már megengedhették maguknak, hogy zongorát vásároljanak magáncélra, és gyermekeiket zenére taníttassák. A könyvnyomtatás fejlődése pedig lehetőséget biztosított a dalok minél szélesebb körben való elterjedéséhez. Ezeket a dalokat az otthoni magánelőadásokhoz írták, ahol a család és a barátok polgári szalonokban gyűltek össze a szórakozásra.

⁶⁷ Halász Előd [1971] – 349. o.

⁶⁸ Szerb Antal [1962] – 448. o.

⁶⁹ A pietizmus egy protestáns vallási mozgalom, mely a 17. században jelent meg Németországban, és a személyes áhítatot, a bibliai tanulmányozást és a lelki megújulást helyezi a hangsúlyba.

⁷⁰ Halász Előd [1971] – 356. o.

⁷¹ Szerb Antal [1962] – 449. o.

Költők, muzsikuskok, esztéták, filozófusok, zenetörténészek és laikusok körében évszázadok óta tartja magát a hit, hogy a költészet és zene vajon közös eredetre tekint-e vissza.⁷² A vitához fűzött megjegyzéseiben Ujfalussy József elismeri, hogy mindkettő a valóság akusztikus tükrözése, s ezért egymással állandó kölcsönhatásban áll, de óva int attól, hogy egymásból magyarázzuk őket, mert „a valóság kétféle megnyilvánulásának önálló jelentőségű és logikájú képét kell látnunk egyikben is, másikban is.”⁷³ Susanne K. Langerrel együtt azt tekinti a kettő alapvető különbségének, hogy a zenei formulák jelentése sokkal inkább függ a kontextustól, mint a szavaké.⁷⁴ Ez azt jelenti tehát, hogy költészet és zene ugyanazon töről származik, de evolúciós fejlődése, illetve a befogadás mechanizmusát tekintve mégis különböző. Talán éppen ezért is elgondolkodtató ugyanakkor Lukács György filozófus megállapítása, miszerint a költői nyelv, „a minden szóban, sőt minden mondatban rejlő elvont, logikai értelmet – tehát a nyelvet, mint 2. jelzőrendszer – szakadatlanul meg akarja azonban szüntetni és őrizni”.⁷⁵

Van olyan költészet tehát, melyből akkor is felfogunk valamit, ha nem ismerjük a nyelvet, amelyen írták? Valószínűleg nincs, de egy zenemű megértéséhez, befogadásához nem feltétlenül szükséges háttérinformációk tudása.

A dalok a zeneszerző és a költő bensőséges keveredését szolgálják. Míg a költészet és a zene ötvözésének koncepciója látszólag egyszerű, a tényleges folyamat sokkal bonyolultabb. A Lied két teljesen különálló művet egyesít: egy verset és egy dalt. A felhasznált verseket nem maga a zeneszerző írja, és nem is egy librettista vagy szövegíró formálható munkája. A daloknak a zeneszerző által kiválasztott valódi német költő művének a zeneszerző saját értelmezését kell közvetíteniük. A zene úgy készül, hogy megfeleljen az ő személyes értelmezésének, és fokozza a felidézett érzéseket. Ahhoz, hogy a költészet és a zene között ez a kapcsolat létrejöhön, a zeneszerzőnek érzelmileg kötődnie kell a lírájához. A zeneszerző, a hangjegyek, a zongorista játéka, az énekes hangja, a környezet, a közönség fogadtatása – minden elem hozzájárul ahhoz, hogy létrejöhön az a bensőséges hangulat, amely a lírára oly jellemző.

A Liedben a zongorakíséret egy második hang, amely a szöveget a zenével és a zenét a szöveggel köti össze. A zongora az énekes utolsó mondatán túl is folytatja a vers hangulatát. A két hang egymásba fonódása még egyszer megerősíti a kapcsolatot a zeneszerző és a Lied szövegének témái között. Az énekes egy testté egyesíti az énekest, a költőt és a zeneszerzőt. A német dalok a németországi romantikus mozgalom költészetén alapultak, amely a nacionalista

⁷² Szabolcsi Bence [1957] 38. o.

⁷³ Ujfalussy József & Susanne E. K. Langer [1951] 194. o.

⁷⁴ U.o. 195. o.

⁷⁵ Lukács György [1965] II. köt. 355. o.

lelkesedést, a természet dicsőítését és az individualista eszményeket hangsúlyozta. Bár Angliában is született romantikus költészet, a Lied kifejezetten német alkotás. Olyan dalok, amelyeket német zeneszerzők saját német költőik felhasználásával komponáltak.

A hagyományosabb zenei formák elleni lázadás hangsúlyozása azt is jelentette, hogy a német művészi zene ebben az időben hangszeres zene volt. A romantikus zeneszerzők úgy érezték, hogy a szöveggel nem fémjelzett hangszeres zene tisztasága a legalkalmasabb arra, hogy érzelmeket, és gyakran egy adott környezetet közvetítsen a közönségnek. A középosztálybeli polgárok társadalmi státuszának változása azonban a zene arculatát is megváltoztatta. A hangszeres műveket művészetnek tekinthették, de most már lehetővé vált, hogy egy zeneszerző egyszerűbb zongoradarabokat is eladhasson, és zenészként profitot termeljen. Korábban az egyház és a királyi udvarok diktálták, hogy milyen formát öltjön a zene, most már a középosztály is szerepet kapott. A zongora elérhetőségének növekedése a vásárlók számának növekedéséhez vezetett. Különösen népszerű volt, hogy a ház lányai dalokat énekeltek és önfeledten kísérték magukat zongorán a vendégek számára. Az egyszerű zongorázás és éneklés könnyen elvégezhető volt otthon, a német költők verseinek használata növelte a vevők számát. Azonkívül a meghitt dalok remekül illettek a meghitt szalonkörülményekhez, ahol eredetileg ezeket a műveket előadták.

A Lied irodalmi vonatkozásai

Az apai házból hozott rendkívül széles irodalmi műveltség Schumann számára valószínűleg euforikus boldogságot jelentett akkor, amikor rátalált a megzenésített vers műfajára, hiszen itt a számára oly kedves költők egyenrangú alkotótársaként valósíthatta meg zenei elképzeléseit. Csak egy-két név, hogy mely költőgénuszok ihlették meg zeneszerzői fantáziáját:

<i>Liederkreis</i> op. 24 (1840)	–	9 dal Heine verseire
<i>Myrten</i> op. 25 (1840)	–	26 dal Goethe, Rückert, Th. Moore, Heine, Burns, Mosen verseire
<i>Gedichte aus Liebesfrühling</i> op. 37 (1840)	–	12 dal Rückert verseire
<i>Liederkreis, In der Fremde</i> op. 39 (1840)	–	12 dal Eichendorff verseire
<i>Frauenliebe und leben</i> op. 42 (1840)	–	8 dal Chamisso verseire
<i>Dichterliebe</i> op. 48 (1840)	–	16 dal Heine verseire

Hogy milyen minőségű, milyen irodalmi értékű költeményekről is beszélünk, álljon itt egy példa, az Op. 25-ös *Myrten (Mirtuszok)* című dalciklus hetedik darabjának költeménye, a „Lótuszvirág”, melynek költője Heinrich Heine:

Lótuszvirág

No, mi vagyunk csak aztán
az igazi furcsa pár,
a lányt elfújja a szellő,
s a fiú soha talpra nem áll.
Nyavalyás cicuska a nő és
a legény betegkutya
s úgy sejtem, egyik se szörnyen
egészséges koponya.
A lány lótuszvirágnak
álmodta néha magát,
s úgy véli a sápatag ifjú,
hogy ő a holdvilág.
Kelyhét kitarja a lótusz
a holdra, kitarja szegény,
de nem élet hull az ölébe,
csupán egy költemény.

(Szabó Lőrinc fordítása)

Önálló művészi produktum, vagy a komplett zeneszerzői világ szerves része?

Egy-egy alkotói periódus közötti kapcsolat lehet elméletileg az előbbi tagadása is, de talán még erősebb kapocs, ha ki tudjuk mutatni mindazokat a finom, alkotói rímeket és átmeneteket, amelyek egyrészt összekapcsolják ezeket a periódusokat, másrészt szervessé is teszik.

Schumann dalai véleményem szerint szervesen kapcsolódnak az 1840-es éveket megelőző évek zongorára írott műveihez. Ezt talán legjobban Schumann dalművészetének az a sajátossága tükrözi, hogy a zeneszerző dalai végén, amikor az énekszólám elhallgat, csodálatos

Példa a lovagot ábrázoló kürtmotívumra:

Nº 3. Waldesgespräch.
Ziemlich rasch. *mf* Es ist schon

13. kottapélda

Példa a Loreley tündért megszemélyesítő hárfa megjelenésére:

heim! *p* Gross ist der Män - ner Trug und List, vor

14. kottapélda

...végezetül példa a kettejük konfliktusát kifejezni hivatott nagyzenekari tutti-hangzásra, benne a trombita **fanfárjára**

Im Tempo. *f* *ritard.* 3 Im Tempo.
kenn' ich dich, Gott steh' mir bei, du bist die Hexe Lo-re-ley!

Im Tempo. *ritard.* Im Tempo

15. kottapélda

De a zenekari hangszín-asszociációknál (még ha azok valós zenei archetípusokra épülnek is) sokkal erősebb érv Schumann dalainak szimfonikus jellegére maga a komponista, aki saját magát „leplezi le”, amikor egyik dalát hangszereli meg, illetve írja át *III. Szimfóniájának* utolsó, ötödik tételé főtémájaképpen. Az Op. 48-as, Heine verseire írott „Dichterliebe” (A költő szerelme) ciklus 15. darabjának dallama:



Az op. 97-es, *III. Esz-dúr „Rajnai” szimfónia* V. tételének főtémája:



...illetve a „Dichterliebe” zenekarszerű zongorafaktúrája:

XV.

Lebendig.

Aus al - ten Märcen winkt es her - vor mit weiß - ser Hand, da

16. kottapélda

...és a III. Szimfónia V. tételének tömörszerű hangszerezése, illetve monumentális hangzása:

46 (288) **V**

Flauti.
Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Corni in Es.
Trombe in Es.
Trombone Alto e Tenore.
Trombone Basso.
Timpani in Es. B.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.

17. kottapélda

Egyértelműen megfigyelhető a zongora faktúrájának – főképpen a bal kéz szűk felrakású harmóniáinak – zenekarszerű alkalmazása, amelynek sűrű és intenzív hangzása visszaköszön a szimfónia hangszerezésében.

Konklúzió

Összességében tehát megállapítható, hogy Schumann dalirodalmát gazdagító életműve nagymértékben épül az általa zongorára komponált művek eredményeire, és tudatosan használja a szimfonikus zenekari hangzás eszközeit a dalok zongorakíséretének komponálásakor.

Schumann kamarazenéje

Az 1842-es esztendő

Robert Schumann zenéje 1842-től új irányt tár fel a zeneszerző számára. Míg 1840 előtt Schumann elsősorban szólóműveket komponált zongorára, 1840-ben pedig, Clara Wieckkel kötött házassága évében a dal műfaja felé fordult, két évvel később már a kamarazene válik fontossá a komponista számára. Emiatt aztán Frederick Niecks, a XIX. század és XX. század fordulóján élt zenetudós – aki a 40-es és 41-es évet a „dal éveinek” nevezte el Schumann életében – folytatva az analógiát 1842-t a „kamarazene évének” keresztelte el.⁷⁸ A „kamarazene éve” kifejezést a történetírás elfogadta,⁷⁹ mert bár Schumann nem minden kamaraművét komponálta 1842-ben, de Brown megjegyzi, hogy az akkori művek különleges helyet foglalnak el életművében, és mert új és komoly alkotói szándék határozza meg kompozíciójukat.⁸⁰ Schumann korábbi erőfeszítései ugyanis többnyire befejezetlen vázlatokat produkáltak, az 1842-es munkákat azonban nemcsak befejezte, hanem közzé is tette, sőt szorgalmazta azok előadását.⁸¹ E szándékát Schumann egyébként már 1840-ben felfedte, nem titkolta azzal a kívánsággal, hogy műveivel zeneszerzői hírnevet szeretne szerezni magának.

Schumann 1842-ben valóban jelentős számú kamarazenei művet írt. Míg az év első felében nagyon keveset komponált, mondhatni alkotói válságot élt át, júniustól decemberig rendkívül intenzíven dolgozott, és kizárólag kamarazenét alkotott. Hat művével készült el e rövid idő alatt: az egy opusz-szám alatt megjelent *Három vonósnégyessel* (a-moll, F-dúr, A-dúr) op. 41, az *Esz-dúr zongoraötössel* op. 44 és az *Esz-dúr zongoranégyessel* op. 47.

Bár 1842 júniusától decemberéig tartó rövid időszak alatt írta meg e nagyszámú kamaraművét, nem ez volt egyébként az első találkozása a műfajjal.

⁷⁸ Frederick Niecks [1925] – 205. o.

⁷⁹ Brown, Julie Ann Hedges [2001] – 86. o.

⁸⁰ Uo.

⁸¹ Uo.

Kezdeti próbálkozások

Egyik legkorábbi próbálkozása az 1828–1829-es *c-moll zongorakvartett* volt (Schumann V. op.-nak nevezte), amely valószínűleg válasz volt a Schubert 1828. november 19-én bekövetkezett halálára. John Daverio azt sugallja, hogy a *c-moll zongorakvartett* Schubert E-flat, D. 929 zongoratriója iránti elragadtatást tükrözi, mely állítást igazol a Schumann naplójából vett november 31-i bejegyzés: „A zongoranégyesem – Schubert meghalt – döbbenet.”⁸² Ez a korai kamarazenei próbálkozás fontos lépés volt Schumann zeneszerzői fejlődésében, különösen úgy, hogy akkor még nem kapott formális zeneszerzési képzettséget. Talán a zeneszerzéstechnikai képzettség hiánya is oka annak, hogy élete során ez a mű nem került publikálásra.

Schumann 1828–1829-ben más kísérleteket is tett a kamarazene terén, de egyik sem fejeződött be. Léteznek vázlatok B-dúr és A-dúr zongorakvartettekhez, mindkettő ugyanabból az időből származik, mint a *c-moll zongorakvartett*.⁸³ Érdeklődése a kamarazene iránt később sem halványult el, és egy 1838-as, Clarának írt levelében ezt írja: „A formákkal játszom... Legközelebb három hegedűnégyest írok”.⁸⁴ Míg ezeknek a kvartetteknek a vázlatai soha nem kerültek elő, Schumann egy évvel később két vonósnégyest (D-dúr és Esz-dúr) komponált. Nyilvánvaló tehát, hogy Schumann 1842-ben a kamarazene felé fordulása korántsem volt hirtelen, hiszen ezt az évet megelőzően jó néhány erőfeszítést tett kamaradarabok megalkotására.

Schumann jól ismerte kortársai és a nagy elődök kamarazenei repertoárját. Úgy tűnt, hogy önmagát és kortársait annak a hagyománynak az örökösének tekinti, amely Bachig nyúlik vissza, és amelyet olyan zeneszerzők fémjeleztek, mint Mozart, Haydn és Beethoven. Brown azt állítja, hogy „a céltudatosság, amelyet hangszeres zeneszerzéssel érzett, részben ezen történelmi öntudatból és a felelősségérzetből fakadt”.⁸⁵ Plantinga megjegyzi, hogy Schumannnak nem volt célja a történelmi modellek szó szerinti utánzása, hanem „ehelyett a kortárs stílus gazdagítására használható ötletek és technikák gyűjteményeként szolgálnak – de ennek mindig kortárs stílusnak kell maradnia”.⁸⁶

⁸² John Daverio [1997] – 50–51. o.

⁸³ Uo. 246. o.

⁸⁴ Eva-Ruth Weissweiler [1994] – 102. o.

⁸⁵ Brown, Julie Ann Hedges [2001] – 37. o.

⁸⁶ Leon B. Plantinga [1967] – 100. o.

A vonósnégyesek

Azzal, hogy „kamarazenei évét” három vonósnégyes megalkotásával kezdte, Schumann nyíltan a Haydn, Mozart és Beethoven által felállított szigorú normákhoz igazodott.⁸⁷ Tudjuk, hogy Schumann zenekritikusi pályafutása során tizennégy vonósnégyesről biztosan írt ismertetőt, Spohr, Cherubini, Reissiger, Verhulst, Taubert és Schapler műveit vizsgálva,⁸⁸ de az is tény, hogy 1842 előtt rendszeresen részt vett a Ferdinand David által vezetett vonósnégyes próbáin, így megismerkedhetett a kortársak és a klasszikus mesterek műveivel is.⁸⁹ Emellett Daverio megjegyzi, hogy miután Clara visszatért Lipcsébe, ő és Robert Haydn és Mozart kvartettjei közül sokat olvastak zongora mellett.⁹⁰

Nem tudjuk pontosan, hogy 1842 tavaszán mely Mozart és Haydn kvartettek keltették fel Schumann figyelmét, de az 1841-es, a *Neue Zeitschrift für Musik*ban megjelent nyilatkozatában olvasható, hogy Mozart zenéje „ismételt hallgatásokkal egyre frissebbé válik”.⁹¹ Haydn azonban, akit széles körben a vonósnégyes „atyjaként” ismernek, nem foglalt olyan előkelő helyet Schumann fejében, hiszen így folytatja: „Haydn zenéjében semmi újat nem lehet találni”.⁹²

Mindazonáltal Daverio szoros rokonságot mutat ki Haydn és Schumann stílusai között, különösen a szonátaforma-megközelítésüket illetően, valamint Schumann kevésbé nyilvánvaló adósságát Mozart felé, amely „a szonátaforma kezelését” foglalja magában.⁹³

Egy 1842. májusi bejegyzésben a *Neue Zeitschrift für Musik* Schumann ezt írta: „Haydn, Mozart, Beethoven kvartettjei! Ki ne ismerné őket, és ki merészel rájuk követ vetni? Bár az alkotások elpusztíthatatlan életerejének határozott bizonyítéka, hogy fél évszázad elteltével is minden szívet megörvendeztetnek, nem a közelmúlt művésznemzedékének érdeme, hogy oly hosszú időn keresztül semmi ehhez fogható létrejött.”⁹⁴

1839-ben például hosszan tartó tanulmányozásba kezdett Beethoven kései vonósnégyeseivel kapcsolatban, így tehát nyugodtan kijelenthetjük, hogy Schumann életében a nagy mesterek műveinek tanulmányozása jóval 1842 előtt megkezdődött.

1842 márciusában és áprilisában a kontrapont és a fúga tanulmányozásával is komolyan foglalkozott, és ennek a vizsgálatnak az eredményei nyilvánvalóak az op. 41-es

⁸⁷ Brown, Julie Ann Hedges [2001] – 38. o.

⁸⁸ Leon B. Plantinga [1967] 187–188. o.

⁸⁹ Uo.

⁹⁰ John Daverio [1997] – 249. o.

⁹¹ Leon B. Plantinga [1967] – 89. o.

⁹² Uo.

⁹³ Uo. 251. o.

⁹⁴ Konrad Wolff [1946] – 68. o.

Három vonósnégyes szólamaiban, különösen az a-moll vonósnégyes bevezetőjében, amely egy *fugató*ban bemutatott motívummal kezdődik. Ez az ellenpontosítás iránti érdeklődés a zongoraötös és a zongorakvartett fináléjába is átgyűrűzött.

„Nagyon szeretem Mozartot” – írta Schumann egy 1842 novemberi naplójában –, „de Beethovent úgy imádom, mint egy istent, aki örökre külön marad, és aki soha nem lesz eggyé velünk.”⁹⁵ Beethoven művei, úgy tűnik, meghatározó szerepet játszanak Schumann kamarazene felé fordulásában. Beethoven tizenhat vonósnégyese közül az utolsó öt vonzotta leginkább Schumannt. Schumann azt írta: „Számomra úgy tűnik, ők [a kései vonósnégyesek] az emberi művészet és képzelet eddig elért szélső határain vannak”.⁹⁶ 1842-ben Schumann azt mondta: „Beethoven későbbi kvartettjeiben... olyan kincseket találhatunk, amelyeket a világ még alig ismer, és amelyek között még évekig bányászhatunk”.⁹⁷ Jensen Beethoven kései kvartettjeinek hatását Schumann kvartettjére több általános vonásban figyeli meg: a szokatlan és váratlan hangviszonyokban, a szélsőséges kromatikában, a bomlasztó ritmikai konfigurációkban, a fugato hangsúlyozásában. Ezekben a nagy hasonlóságokon túl Jensen azt állítja, hogy Schumann első kvartettje és Beethoven op. 132 vonósnégyesének lassú tétéle erős szerkezeti és tematikai hasonlóságot mutatnak.

Ha kortársairól volt szó, Schumann a legnagyobb tiszteletben jó barátja, Mendelssohn munkáit tartotta. Míg Schumann csodálta Schubert kamaraműveit is (emlékezzünk vissza Schubert halálának Schumann *c-moll zongorakvartettjére* gyakorolt hatásának korábbi tárgyalására 1828–29-ben), addig Schubert kvartettjeinek többsége (a „Halál és a leány” kvartett kivételével – amelyet Schumann dicsért) 1842-ben még nem állt volna rendelkezésre publikált formában.⁹⁸ Schumann Mendelssohnak dedikálta az op. 41 kvartett, és úgy tűnik, hogy leginkább Mendelssohn róla és munkásságáról alkotott véleménye miatt aggódott a leginkább. 1842 októberében Schumann Ferdinand David vonósnégyesének kvartettjeinek előadása után felfedte örömét Mendelssohn zenére adott reakciója miatt: „Mendelssohn később távozáskor elmondta, hogy nem tudja igazán megmagyarázni, mennyire szereti a zenémet. Ez nagyon boldoggá tett; mivel Mendelssohnt tartom a legjobb kritikusként; az összes élő zenész közül neki van a legtisztább látásmódja.”⁹⁹

⁹⁵ Nauhaus-Bodsch [2007] – 253. o.

⁹⁶ Jensen [2012] – 210. o.

⁹⁷ Whitwell [1986] – 59. o.

⁹⁸ John Daverio [1997] – 248. o.

⁹⁹ Nauhaus-Bodsch [2007] – 177–178. o.

A zongorás kamarazene

Feltűnő azonban, hogy kamarazenéjének többségében zongora is szerepel. Daverio meg is jegyzi, hogy Schumann fiatal kora óta rendszeresen találkozott zongorára és vonósra írt művekkel.¹⁰⁰

Daverio a továbbiakban azt is elmondja, hogy Schumann, a zwickaui tinédzser kora alatt összeállított könyvben – a *Blätter und Blümchen aus der goldenen Aue*-ban – említi első találkozását a zongorára és vonósokra írt kamarazenével; például Mozart g-moll zongorakvartettjeit, így a K. 478-as g-moll quartettet és a K. 493-as zongoranégyest.¹⁰¹

1828 végén Schumann zongoraművészként megalakította saját zongoranégyesét, melyben Johann Friedrich Täglichsbeck hegedűsként, Christoph Sörgel brácsásként és Christian Glock csellóművészként működött közre.¹⁰² Bár erre nincs bizonyíték, valószínű, hogy Schumann 1820-as évek végi zongoranégyese átolvassa Mozart imént említett két zongoranégyesét, sőt talán Beethoven zongoranégyeseit is. Nagy valószínűséggel Schumann barátja Mendelssohn zongoranégyeseivel is megismerkedett: op. 1 c-moll, op. 2 f-moll és op. 3 h-moll (mind 1822–1825 között keletkezett), bár valószínűleg csak jóval később.

A zongoraötösöket illetően sem Haydn, sem Mozart, sem Beethoven nem írt zongorára és vonósnégyesre, de Mozart komponált egy híres quintettet zongorára és fúvósokra. Nem biztos ugyanakkor, hogy Schumann tudott-e Schubert jól ismert „Pisztrángötöséről” (D. 667) (a „Pisztrángötös” zongorára, hegedűre, brácsára, csellóra és nagybőgőre szól, 1819-ben komponált, 1829-ben adták ki). Annak ellenére, hogy Schumann zongorakvartettjére és kvintettjére vonatkozó konkrét modelljei nem tisztázottak, határozottan nem ő az első, és nem az utolsó, aki komponált ebben a műfajban.

A zongora szerepe mind a Schumann-kvartettben, mind a kvintettben a zenei anyag és a virtuozitás között váltakozik. Az *Esz-dúr zongoraötös* különösen szimfonikus jellegű,¹⁰³ bár a kritikusok felróják, hogy egyesek túlságosan kiemelkedő zongoraszólamnak tartják. Ezt a véleményt erősít Falvay Attila hegedűművész álláspontja is, aki a quintett zongoraszólamát kifejezetten zongoraverseny-faktúrájának nevezi,¹⁰⁴ amely komoly előadási nehézségeket támaszt a vonós szólamok előadóival szemben. Ránki Dezső zongoraművész azonban ezt a véleményt nem osztja.¹⁰⁵ Álláspontja szerint egy ideális előadásban az előadók „ügyelnek

¹⁰⁰ John Daverio [2004] – 210. o.

¹⁰¹ Uo.

¹⁰² Uo. 211. o.

¹⁰³ Daverio [1997] – 256. o.

¹⁰⁴ Villáminterjúk – Falvay Attila, 86. o.

¹⁰⁵ Interjú Ránki Dezsővel, 80. o.

egymásra”, így a dinamikai arányokat tekintve is. Homer Ulrich által felkínált magyarázat szerint Schumann a zongorát a négy vonós ellensúlyaként képzelte el, nem pedig egy szólamként az öt egyenlő között.¹⁰⁶

A szimfonikus jelleg Schumann kamarazenéjében

Tekintettel arra, hogy disszertációm egy későbbi fejezetében részletes elemzéssel szolgálok az op. 44-es *Esz-dúr zongoraötös* szimfonikus jellegének bizonyítását illetően, itt egyéb zongorás kamaraműveiből mutatok példákat Schumann zenekarszerű gondolkodására.

Az első idézet az op. 47-es *Esz-dúr zongoranégyes* első tétele, mely arra példa, milyen egy összetett, nagyzenekari faktúra Schumann zongorás kamarazenéjében:

The image shows a page of musical notation for the first movement of Schumann's Op. 47, No. 1, 'Esz-dúr zongoranégyes'. The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The piano part is divided into two systems, each with a right and left hand. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings. The piece is in E-flat major and 3/4 time. The piano accompaniment features a complex texture with many chords and arpeggiated figures, characteristic of Schumann's chamber music style.

18. kottapélda

¹⁰⁶ Homer Ulrich [1948] – 293. o.

A következő idézet ugyanennek a műnek a Scherzo tétéle, amely remek példa Bachtól és Beethoventől tanult fugato-technika alkalmazására:

SCHERZO.
Molto vivace. *d. = 80.*

stacc.

19. kottapélda

Álljon itt analógiaképpen egy másik mű, az op. 52-es nagyzenekarra írott Nyitány, Scherzo és Finale zenekari *fugatója*:

Finale.
Allegro molto vivace. *d. = 124.*

Flöten.
Bassett.
Klarinett in A.
Fagott.
Hörn in E.
Trompete in E.
As Tenor.
Poszton.
Bass.
Páncsok & E.H.

Violin I.
Violin II.
Brácsák.
Violoncell.
Contrabass.

20. kottapélda

...egy újabb példa, ezúttal az áttört hangszerezésre, ugyancsak az *Esz-dúr zongoranégyes*ből:

24

Andante cantabile. $\text{♩} = 54$.

dim.

Andante cantabile.

The image shows a musical score for a piano quartet. It consists of four systems of staves. The first system has a yellow box around the upper right portion of the first staff, a green box around the second and third staves, and a red box around the right portion of the fourth staff. The second system has a blue box around the right portion of the fourth staff. The third system has a blue box around the right portion of the fourth staff. The fourth system has a blue box around the right portion of the fourth staff.

21. kottapélda

Tisztán megfigyelhető a négy különböző faktúra (basszus – kék szín, zakatoló középszólamok – piros szín, meleg-bensőséges dallam – zöld szín, illetve a ritmikus ellenpont – sárga szín) egymásra hatása.

Végezetül egy szép példa dallam és kíséret zenekarszerű felrakására, benne a kürtpedál elengedhetetlen megjelenésével (szürke színnel) az op. 73-as *Phantasiestücke*-ből:

Lebhaft, leicht. $\text{♩} = 138$.

p

pp

sf

The image shows a musical score for a piano quartet. It consists of two systems of staves. The first system has a red box around the right portion of the first staff, a blue box around the right portion of the second staff, and a green box around the right portion of the third staff. The second system has a blue box around the right portion of the second staff and a green box around the right portion of the third staff. There are some markings at the bottom of the second system, including a blue box around a note and a green box around a note.

22. kottapélda

Összefoglalás

Összefoglalva, Schumann kamarazenéjének elsődleges előképei Haydn, Mozart és különösen Beethoven. Mendelssohn munkássága, legfőképpen *d-moll zongoratriójának* (op. 49) és zongoranégyeseinek (op. 1, op. 2 és op. 3) hatása szintén elvitathatatlan. Annak ellenére, hogy Schumann ismerte és nagyra értékelte e nagyszerű zeneszerzők műveit, saját identitást szeretett volna kialakítani. Megértette, hogy Beethoven újításainak méltó utódjaként nem lehet azokat utánózni, hanem valami újdonságot kell megalkotni.¹⁰⁷ Ez az újdonság pedig sok esetben éppen a szimfonikus jelleg megjelenése a zongora és vonósok viszonyrendszerében, illetve hangzásideájában.

¹⁰⁷ Brown, Julie Ann Hedges [2001] – 66. o.

Schumann, a szimfonikus zeneszerző

A Schumann-kori zenekarkezelés sajátosságai

Schumann zenekari művészetének vizsgálatát érdemes egy-két száraz adattal kezdeni. Szimfonikus zenekarra komponált műveinek nagyrésze kettes fákra, négy kürtre, két trombitára, három harsonára és timpanira íródott. Nem sokszor, de néha van példa három fuvola használatára is, illetve egész pontosan két fuvolára és piccolóra (*Die Braut von Messina* – nyitány, *Hermann és Dorothea* – nyitány, illetve a *Négy kürtre és zenekarra* írott op-86-os *Konzertstückben*). Egy ízben ír elő két trombita helyett hármat (az op-115-ös *Manfred* kísérőzenében, illetve annak nyitányában). Ugyancsak a *Manfredban*, illetve az op. 128-as *Julius Caesar* – nyitányban használ tubát is. A tuba használata ezenkívül nem jellemző. Szimfonikus zenekarra írott műveinek körülbelül felében használ a négy kürt helyett csak kettőt, és ennél is kisebb arányban találunk műveiben harsonák nélküli partitúrát. Ahol harsonát ír elő, ott mindig három harsonával számol, kivételt egyedül az op. 124-es zongorára és zenekarra komponált *Koncert-allegro bevezetéssel* című mű képez. A harsonákat illetően Schumann Alt-, Tenor- és Bassusharsonát jelöl partitúráiban, és a legtöbbször csak a mű vége felé – több tételes mű esetén az utolsó tételben – használja ezeket, bár ez alól például kivételt képez az op. 61-es *IV. szimfónia*, ahol már az első tételben is szerepet kapnak e hangszerek. Schubert hangszerelési gyakorlatával szemben, aki az első harsonát inkább a középregiszterben használja előszeretettel, Schumann bátrabban terjeszkedik a felső regiszter irányába.¹⁰⁸ A kürtöket illetően megfigyelhető, hogy az első és második kürt ventiles, de a harmadik és negyedik kürt még natúrkürt. A trombiták szintén natúrtrombiták. Kontrafagottot Schumann sosem használ, pedig Haydn *Teremtés* című oratóriuma óta ez is ismert hangszer volt. A Timpanin kívül más ütőhangszer használata ugyancsak nagyon ritka, az op. 38-as *I. („Tavaszi”)* *szimfónia* első tételében találunk példát triangulum szerepeltetésére. Opcionális hárfá megjelölést találunk az op. 98/b jelzésű *Requien für Mignon* című műben, illetve van szerepe a hárfának a fent már említett *Manfred* kísérőzenében is.

¹⁰⁸ Vass András interjú, 85. o.

Ami a vonóskar és fafúvóskar együtt játékát illeti, sok példát találunk a „kopulázásra” (amikor a fúvósok ugyanazt játszó, mint a vonósok, szinte csak erősítve-színezve azt), de láthatunk példákat már a szerepek különválására is. A rézkar szinte kizárólag pedál funkciót tölt be. E kifejezés részben a zongora pedáljának abbéli szerepére utal, hogy a harmóniak stabilan megmaradjanak a mozgó szólamok fürge futamaitól, helyváltoztatásaitól függetlenül.

A vonós szólamokon belül a nagybögő szerepe jellemzően a cselló megerősítése, de itt is elmondható, hogy gyakran már önálló szerepet is kap. Ezt jelzi az a tény is, hogy a partitúrában a nagybögő már önálló szisztémával (sorral) rendelkezik, önálló dinamikai utasításokkal és gyakran speciális agogikával. A vonós többi szereplője (I. és II. hegedű, brácsa, cselló) a hagyományos felrakás szerint, mint egy vonósnégyes szerepel.

Schumann zenekari technikájának fejlődése

Robert Schumann zenekari technikájának, hangszerelési módszerének – szimfonikus jellegének megértéséhez akkor juthatunk el a legkönnyebben, ha találunk olyan művet az életművéből, amelynek több változata is fennmaradt, és így azok összehasonlító elemzése lehetőséget kínál általános megállapítások megfogalmazására. Olyan művet érdemes tehát keresni, amely plasztikusan mutatja be, hogyan alakul ki és hogyan fejlődik Schumann zeneszerzői, és azon belül hangszerelési művészetete, az a fajta szimfonikus jelleg, amelynek felmutatása és rekonstrukciója az Op. 44-es *Esz-dúr zongoraötös* kapcsán e doktori disszertáció témája.

Schumann *IV. szimfóniája* két változatban is fennmaradt. Korai (1841-es) verziója – mely akkor még *II. szimfóniaként* született – sem az akkori közönség tetszését nem nyerte el, sem pedig Schumann nem volt elégedett a művel. Ezért félrerakta azt, és csak tíz évvel később, 1851-ben dolgozta át újra, immáron már *IV. szimfónia* címen.

E – két – mű elemzése során három szempontra érdemes koncentrálni:

- a zeneszerzői nyelv, illetve formanyelv fejlődésének megragadására,
- a notációnak mint a zenei tartalom legadekvátabb kifejezésének evolúciójára,
- illetve a hangszerelés gazdagodásának, mint folyamatnak a bemutatására.

Azért fontos ez a három szempont, mert egyértelműen megállapítható, hogy a zeneszerzői gondolkodásmód fejlődése (dallamszerkesztés, harmóniai összefüggésrendszer, motivikus építkezés) alapvető alkotóeleme annak a zeneszerzői univerzumnak, amelynek azután szinte már csak megjelenítési formája a notáció, majd – de egyáltalán nem utolsósorban – a hangszerelés.

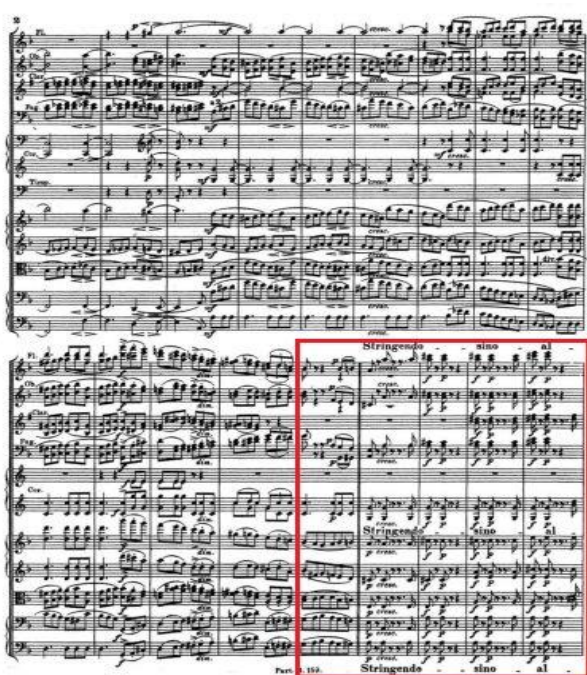
A zeneszerzői nyelv fejlődése

E problémakör megértéséhez szükséges a zeneszerzői attribútumok erőteljes szétválasztása és egyenkénti összehasonlító elemzése. Így tehát érdemes a témák és az átvezető részek külön-külön való megfigyelése, és annak megállapítása, hogy a szimfónia két változata során Schumann melyikhez nyúl inkább, melyik kijavítását érzi szükségesnek.

E vizsgálat eredményeképpen megállapíthatjuk, hogy a témák (főtéma, mellék téma, zárótéma) alapvető zenei szubsztanciáján nem sokat változtat, legfeljebb annak karakterisztikáján. Annál többet módosít az átvezető részek zenei megfogalmazásán. Itt nemegyszer teljesen újszerű zenei gondolatokat vet papírra, szinte minden esetben egy, az eredetnél egyszerűbb, de lényegretörőbb, szikárabb megfogalmazást keresve.

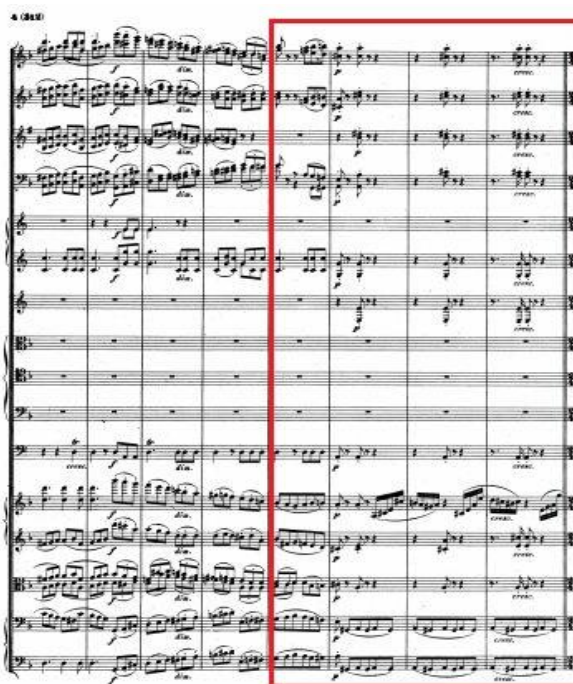
Szintén érdekes a drámai idő feszesebbé tételének igénye az 1851-es változat szinte minden változásánál. Furcsa módon ez az időbeli „nadrágszímeghúzás” lesz majd a későbbi korok és zeneszerzők számára a leginkább követendő gyakorlat. (Például Liszt Ferenc vagy Richard Strauss szimfonikus költeményei esetében.)

- Az első tétel lassú bevezetőjéből a gyors részbe való átmenet tanulmányozásakor jól megfigyelhető, hogy Schumann 1841-ben még leginkább csak a *tempo*átmenet problematikájára koncentrált egy egyszerű *accelerando* közbeiktatásával, míg tíz évvel később, 1851-ben már evidens számára, hogy ennek az átmenetnek motivikusnak kell lennie, különben az átvezetés minden szempontból „leválik” mindkét formai egységről:



(Az 1841-es változat még nem motivikus átvezetése)

23. kottapélda



(Az 1851-es változat motivikus átvezetése)

24. kottapélda

- A következő idézet a zenei idő drámaibbá, rövidebbé, feszesebbé válásának zeneszerzői fejlődésére példa:

41

Romanza.

Flauti.
Oboi.
Clarineti in B.
Fagotti.
Corni in D.
Trombone Alto e Tenore
Trombone Bassi
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncelli I.
Violoncelli II.
Basso.

Andante

(Az 1841-es változat öt ütemes időbelisége az első és második tétel között)

25. kottapélda

26. kottapélda

45 (1851)

ROMANZA.
A. Ziemlich langsam. (♩ = 66.)

Flauti.
Oboi.
Clarineti in B.
Fagotti.
Corni in D.
Trombone Alto e Tenore
Trombone Bassi
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncelli I.
Violoncelli II.
Basso.

Andante

(Az 1851-es változat feszesebb időkezelése, három ütem segítségével – már csak 3 ütem!)

27. kottapélda

28. kottapélda

- Szintén az drámai idő feszebbé, kompaktabbá tételére jó példa a negyedik tétel befejezése:

90

This image shows a page of musical notation for example 29. It features a grand staff with multiple staves. A red rectangular box highlights a specific section at the end of the piece, which is a 5-measure ending. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

(Az 1841-es változat öt ütemes befejezése)

29. kottapélda

This image shows a page of musical notation for example 30. It features a grand staff with multiple staves. A red rectangular box highlights a specific section at the end of the piece, which is a 3-measure ending. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

(Az 1851-es változat három ütemes befejezése)

30. kottapélda

- A következő példa is a zenei értelemben vett felesleges „fecsegésen-locsogáson” való túllendülést mutatja Schumann zeneszerzői fejlődésében:

89

This image shows a page of musical notation for example 31. It features a grand staff with multiple staves. A red rectangular box highlights a section where the music transitions from a slow introduction to a more active section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

(A negyedik tétel lassú bevezetőjének átvezetése a Főrészhez az 1841-es változatban és az 1851-es változatban)

31. kottapélda

89

This image shows a page of musical notation for example 32. It features a grand staff with multiple staves. A red rectangular box highlights a section where the music transitions from a slow introduction to a more active section. A red circle highlights a specific musical symbol, possibly a dynamic marking or a note, within this section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

32. kottapélda

- A zeneszerzői fejlődés bemutatásának utolsó példája a motivikus fejlesztés egyik iskolapéldája. Míg az 1841-es változatban az utolsó tétel főtémájaként mindössze a harmonikus motívumot invokálja Schumann, addig az 1851-es változatban mellékmotívumként visszaidézi az első tétel főtémáját is, egyidejűleg harmonikus motívummal, mintegy valódi összegzéseképpen az egész műnek:

60

Allegro vivace. Finale.

Allegro vivace.

Allegro vivace.

Allegro vivace.

Finale.

Part. II. U.S.R.

(Az 1841-es változat)

33. kottapélda

Lebhaft (J. 126) (378) 65

Lebhaft (J. 126)

Lebhaft.

Lebhaft.

(Az 1851-es változat)

34. kottapélda

A notáció fejlődése

A zenei notáció kérdése a téma és annak kifejeződése, köznapi hasonlattal élve a gondolat és a kimondott szó problematikának vizsgálata szempontjából érdekes. Nemcsak arról van szó, hogy egy-egy zenei téma megjelenési formája a lehető legadekvátabb formában kell testet öltjön, hanem a folyamat visszafele is hat. Minél precízebb a zenei anyag leírása, annál nemesebb lesz maga a zenei anyag. E probléma Schumann számára sem volt mindig könnyen megoldható feladat, de az alábbi idézetek jól mutatják be azt a folyamatot, ahogyan az alkotó „birkózik” a zenei anyaggal és annak legtökéletesebb megjelenési formájával.

- Az alábbi példa jól mutatja, hogy Schumann 1841-ben még egy könnyebb megoldást választ a főtéma notációja kapcsán – tehát nyolcadmozgást ír elő az első hegedűnek, de tíz évvel később már tizenhatod értékben fogalmazza meg ugyanazt a motívumot, amely notációs különbség nemcsak a tempó gyorsulásának adekvát megjelenítése ezáltal, hanem a zenei téma zaklatott, nyughatatlan karakterének is tökéletes kifejeződése.

The image displays two musical score excerpts from Schumann's Piano Concerto No. 1, Op. 35. The left excerpt (35. kottapélda) shows the first movement's main theme in 1841, marked 'Allegro' and 'Allegro di molto', with a red box highlighting the first violin part. The right excerpt (36. kottapélda) shows the same theme in the 1851 revision, marked 'Stringendo' and 'Lebhaft', with a red box highlighting the first violin part. The notation is more complex and rhythmic in the 1851 version.

(Az 1841-es változat főtémájának notációja)

35. kottapélda

(Az 1851-es változat főtémájának notációja)

36. kottapélda

- A következő példa – bár notációs különbség – mégis több annál. Kompozíciós fejlődést mutat a két változat között, hiszen Schumann 1851-ben már érzékeli, hogy az utolsó tétel végén, a stretta-szerű rakéta motívum igényli az új tempójelzést, a Prestót:

(Az 1841-es változat)
37. kottapélda

(Az 1851-es változat)
38. kottapélda

A schumanni hangszerelés fejlődése

Schumann zeneszerzői fejlődésének leglátványosabb pontja a hangszerelés.

- Az első idézet annak a furcsa, lebegő effektusnak a korai, majd későbbi, érett megvalósítására példa, amely során az első tétel lassú bevezetője – melynek a későbbi tételekben még dramaturgiai funkciója is lesz – egyfajta ködfüggöny vízpárájából sejlik fel első megszólalásakor. 1841-ben még csak a klarinétokkal támasztja meg Schumann a fektetett vonós *unisono* „á” hangot, a végleges verzióban azonban már megtalálja az ideális megoldást, a fuvolák és oboák fektetett pp oktáv kopulázását:

Erste Bearbeitung des Ten Jahre 1841.

Andante con moto.

Andante con moto.

Andante con moto.

Part. II. 1841.

(Az 1841-es változat bevezetésének és az 1841-es változat bevezetésének már hangszerelése)

39. kottapélda

Ziemlich langsam. (♩ = 50)

Composit. 1841 u. 1851.

Ziemlich langsam.

40. kottapélda

- A másik példa egy egyszerű *oktávunisono* használata, amely azonban az 1851-es változatban már – a zene dramaturgiai funkciójának is megfelelően – sokkal vastagabban, több hangszer által megtámasztva csendül fel.

(Az 1841-es változat hangszerelése)

41. kottapélda

(Az 1851-es változat hangszerelése)

42. kottapélda

- Az utolsó tétel melléktémájának kísérete remekül példázza, hogy Schumann az idő előrehaladtával mennyivel jobban érti meg saját zenéjének alapvető karakterét – ez esetben zaklatottságát – és talál rá az adekvát kifejezőeszközre annak kifejezése érdekében:

U Piu vivace. 61

Part. B. 153.

(Az 1841-es változat)

43. kottapélda

U Piu vivace. 62

Part. B. 153.

(Az 1851-es változat)

44. kottapélda

- Zseniális meglátás az 1851-es változatnál az eredeti pedálhangok kivétele:

U Piu vivace. 65

Part. B. 153.

(Az 1841-es változat)

45. kottapélda

U Piu vivace. 66

Part. B. 153.

(Az 1851-es változat)

46. kottapélda

- Nemcsak a hangzás szempontjából, de dramaturgiailag is finom zeneszerzői meglátás a melléktéma magas regiszterből mély regiszterbe való áthelyezése:

Stringendo sin al Presto. 84

Solo *del*
molto espress.

Stringendo sin al Presto.

(Az 1841-es változat)

47. kottapélda

84

Stringendo sin al Presto.

(Az 1851-es változat)

48. kottapélda

- Végezetül egy példa, amely egyszerre mindhárom szegmens fejlődésére bizonyíték. A VI. tétel Codában ugyanannak a motívumnak figurációs megváltoztatása nemcsak notációs, de hangszerelési gazdagodást is eredményez. Végeredményben mindezzel a forma feszesebbé tételének és a kifejezés gazdagításának célját segítve:

84

molto f.

(Az 1841-es változat)

49. kottapélda

84 (1851)

Schneller.

Schneller.

Schneller.

(Az 1851-es változat)

50. kottapélda

Schumann zenekari művészetének kritikája

Huszonnégy zenekari műve közül a négy szimfóniát gyakran lekicsinylő megvetéssel írják le, mint egyszerűen zenekarra újraírt vagy átírt zongoramuzsikát, azzal érvelnek, hogy a Schumann által alkalmazott hangszerelési elvek a legjobb esetben is rutinszerűek, legrosszabb esetben pedig nem megfelelőek. Érdeemes megvizsgálnunk e kritikai észrevételeket ahhoz, hogy valóban reális kapjunk Schumann zenekari muzsikájának szimfonikus jellegéről.

A kritikai megjegyzések két oldalról veszik célba Schumann zenekari művészetét. Egyrészt szemére hányják a nagyformákkal (szonátaforma, rondóforma stb.) kapcsolatos járatlanságát, szemben a kisformák (zongoradarabok, dalok) terén bizonyított rátermettségével. Másrészt felemlítik a zenekari hangszerelés ügyetlenségeit, elsősorban a fafűvós és rézfűvós kettőzések gyakoriságát.

Ami a nagyformák esetlegességét illeti, úgy gondolom, kimondhatjuk, hogy éppen az 1851-es *IV. szimfónia* formai megoldásai cáfolják a legékebben azt, hogy Schumann ne lett volna képes megtalálni zenei mondandójához a leginkább illő és adekvát formai megoldást.

Ami pedig azt megcáfolandó, hogy Schumann, zenekari műveivel – és azon belül zenekari hangszereléseivel – vajon valóban számára túl bő kabátot vesz-e magára, és erejét, illetve képességeit, tehetségét meghaladó feladatot vállal-e fel, talán legegyszerűbb, ha magának Clara Schumann-nak, a zeneszerző hitvesének naplóbejegyzésével reagálunk. Ezt írja férje zenekari műveiről: „A legjobb lenne, ha zenekarra komponálna; képzelete nem talál elegendő teret a zongorán... kompozíciói mind zenekari érzésűek”.¹⁰⁹

Azt sem szabad ugyanakkor elfelednünk, hogy mindazok, akik ezeket a kritikákat megfogalmazták, maguk is sokszor zeneszerzőként alkottak ítéletet más szerzők műveiről. Nem volt ez különös akkoriban, hisz a XX. század elején általánosan elfogadott és bevett szokás volt, hogy az előadóművészek élő anyagként tekintettek az általuk előadott műre, és nagy bátorsággal nyúltak bele és változtatták meg azt. Tudjuk például, hogy Gustav Mahler, aki korának talán egyik legnagyobb és legelismertebb dirigense volt, előszeretettel retusálta a Beethoven-szimfóniák hangszereléseit, legtöbbször a kürt szólamokat duplázva – az akkori ízlésének megfelelően. Tehette ezt már csak azért is, mert rendelkezett azzal az alkotói felelősségtudattal és szakmai tudással, ami az ilyen változtatásokhoz elengedhetetlenül szükséges. Mégis azt csak az utókor képes eldönteni, hogy ezek a korízlésből fakadó kritikák mennyire időtállóak.

¹⁰⁹ Gerald Abraham – Eric Sams [1980]

A szimfonikus jelleg az op. 44-es *Esz-dúr zongoraötösben*

Az eddigi fejezetekben – szándékaim szerint – talán sikerült kimutatni azt a fajta szimfonikus zenekari gondolkodást, a szimfonikus jelleg jelenlétét, vagy legalábbis annak érzetét magában hordozó attitűdöt, amely véleményem szerint Schumann tulajdonképpen minden művének alapvető sajátossága. Ilyen értelemben tehát kimondhatjuk, hogy mindazokat a műveket, amelyek megelőzték első nagy szimfonikus műveit, értelmezhetjük akár egyfajta előtanulmányként is az életművön belül. Ez persze nem azt jelenti, hogy a szimfóniák előtt született művek, a zongoradarabok, a dalok vagy a kamaraművek ne képeznék és hordoznák a schumanni életmű legfontosabb értékeit. Ellenkezőleg! Az *ABEGG-variációk*, a *Karnevál*, a *Dichterliebe...*, mind-mind olyan zseniális remekművek, amelyek önmaguk jogán foglalnak helyet a halhatatlanság oszlopcsarnokában. Mégis, a zongoradarabok szimfonikus karakterei, a dalok orkesztrális alkotóelemei, vagy a kamarazenei opuszok zenekari hangzásai és faktúráinak logikája, mind abba az irányba mutatnak, hogy Schumann zenekari művei nem születtek előzmények nélkül.

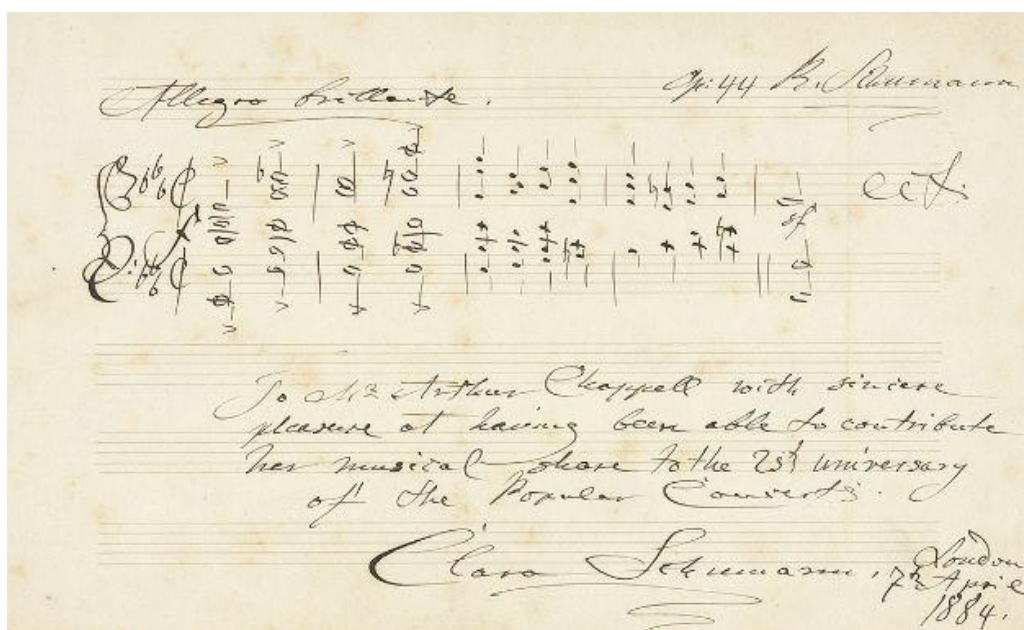
Zeneszerzői létezésének első pillanatától tehát a szimfonikus jelleg szerves része Schumann zenei univerzumának, amelyet felszínre hozni, tökéletesíteni még számára is időbe került, de a fáradtságos munka végén zenekari partitúráiban is megtalálta az ideális eszköztrendszert érzelmei és gondolatai megfogalmazásához, kifejezéséhez.

Ha ezt az állítást elfogadjuk, akkor azonban óhatatlanul kötelessége e tanulmány írójának, hogy mindezen stílusjegyeket konkrétan kimutassa abban a műben, amely a zenekari művekhez talán a legközelebb áll. Abban az *Esz-dúr kvintettben*, amely szinte zenekarért kiált. Az *Esz-dúr zongoraötös* zenekarra való meghangszerelése adja magát ugyanis, de kétségtelen, hogy fontos és elengedhetetlen egyfajta tudományos alapossággal körbejárni azt a kérdést, hogy egyrészt egyáltalán van-e létjogosultsága ennek az elgondolásnak, illetve, ha igen, milyen diszciplínák mentén érdemes ehhez a munkához hozzákezdeni.

Az alábbi fejezet azt a célt hivatott szolgálni, hogy mielőtt hozzá mernénk kezdeni a konkrét hangszerelés procedúrájához, egy-két technikainak tűnő, mégis alapvető kérdést feltegyünk és megválaszoljunk.

A tempó, a tempójelzések

Tudjuk, hogy a tempójelzések (Allegro brillante, Un poco largamente, stb.) ugyan magától Schumanntól származnak, de a metronómszámok hitelessége már megkérdőjelezhető. Az alábbi kézirat első oldalának fényképén is látszik, hogy bizony itt sem találunk metronómszámot Schumann kézírásával.



13. kép

Hogy mégis adekvátnak tekinthetjük ezeket a metronómszámra vonatkozó bejegyzéseket, nagyban köszönhető Clara Schumann-nak, aki kiadás alá rendezte az *Ess-dúr zongoraötöst* – Schumann szinte összes művével egyetemben. Márpedig Clara Schumann nem egyszerűen elhivatott és gondos ismerője, illetve kezelője volt Schumann életművének, de egyúttal leghitelesebb tolmácsolója, interpretátora is.

Mégis, ha ezeket a metronómszámokat összevetjük a kialakult és mára beváltak tekinthető előadói hagyományokkal, akkor azt látjuk, hogy általában bizony lassabb tempókban szokás e művet előadni. Különösen igaz ez a második tétel esetében, amelynek $\text{♩}=66$ -os tempójelzése szinte groteszk módon gyors, és ellentétes a zene természetes karakterével.

Árnyalja a mű meghangszerelésének problémáját, hogy felvethető a kérdés, vajon egy olyan mű, amelyben öt szólóhangszer *concertál* egymással, a tempót illetően összevethető-e egy teljes zenekart foglalkoztató előadói apparátussal, annak monumentalitásával, súlyos mivoltával együtt.

További megfontolásra érdemes szempont, hogy egy 1842-ben, az akkori hangszerek volumenére megálmodott és nyilvánvalóan egy korabeli polgári zenei szalon méretére kitalált zenei faktúra mennyire összehasonlítható és evidenciaként elfogadható egy mai, 2024-ben előadott, nagy szimfonikus zenekarra átültetett, koncerttermi előadásra szánt mű hangzásával. A válasz nem egyértelmű. Megválaszolásához szükséges a zenekar nagyságának, hangszerösszeállításának kérdését is felvetnünk.

A zenekar nagysága és hangszerösszeállítása

Nyilvánvaló, hogy az *Esz-dúr zongoraötös* zenekari letétje nem lehet más, nagyobb vagy monumentálisabb, mint az eredeti schumanni zenekar mérete. Nehezen képzelhető el hármas fák, nyolc kürt, több tuba, több hárfa, nagylétszámú ütős Besetzung, vagy más hasonló, késő romantikus zenekari modellt idéző együttes használata. És nem csak azért nem, mert ez stílustalan és ebből fakadóan ízléstelen volna. Maga a zenei anyag sem igényel nagyobb együttest, mint a kettős fák, négy kürt, két trombita, három harsona és egy üstdob – egy Schumann-korabeli és nagyságú zenekar. Hiszen a harmóniak a klasszikus vonósnégyes-felrakásnak megfelelően követik egymást, az akkordok maximum négyszólamúak, és a hagyományos szólamvezetés szabályai szerint működnek. Ugyanakkor a zenei anyag szimfonikus zenekarra átültetett faktúrája, annak belső viselkedésmódja, tömege, súlya vitathatatlanul igényli annak felismerését, hogy egyrészt a zenekari hangzás volumenéből, másrészt a potenciális előadói helyszínen, a modern koncertterem akusztikai jellemzőiből induljunk ki a tempó meghatározásánál.

A tempó kérdésének megválaszolása a zenekar nagyságának figyelembevételével

Ebből következően, hangszerelésben az általam javasolt tempójelzés megmarad az eredeti instrukciónak megfelelően (*Allegro brillante*, *Un poco largamente*, stb.), de a metronómszámok tekintetében kismértékű, de mégiscsak lassabb tempó előírása tűnik szükségesnek. A második tétel tempómeghatározása jól példázta ezt:

(Az eredet mű tempójelzése)

51. kottapélda

(A zenekari változat tempójelzése)

52. kottapélda

A harmóniák figuratív kibontása

A zongoraszólam sokszor használatos technikája, az ún. Alberti-basszus, amely egy olyan akkordkíséret, ahol törve, felbontva szólal meg a harmónia. Az ilyen figuráció zenekari megfelelője sokszor fejtörésre kényszeríti a hangszerelőt. Egy az egyben áttenni az Alberti-basszus mozgását zenekari hangszerekre nem lehet, mert az nem lenne hangszerszerű. Ezért ilyenkor az adott zenekari hangszer számára kényelmes harmóniafelbontást érdemes kitalálni, amely ugyanazt a szerepet tölti be, mint a zongorában az Alberti-basszus, csak hangszerszerűn. Az alábbi két kottapélda az első tétel kezdő taktusain keresztül mutatja be, milyen is az eredeti zongorafiguráció, illetve annak zenekari megfelelője:

(Schumann eredeti zongoraletétje...

53. kottapélda

...és annak zenekari megfelelője)

54. kottapélda

A zongora akkordok zenekari felrakása

Ami a zongora számára egyértelmű, sőt, fizikailag gyakran az egyetlen lehetséges megoldás, nevezeten, hogy az akkordokat szűkfekvésben írja le a zeneszerző, az a zenekari hangzás szempontjából a legtöbb esetben nem célravezető. Hozzá kell tenni, hogy nem minden esetben, mert azért van kivétel ez alól a szabály alól.

Az alábbi idézet a III. tétel kezdő ütemeit mutatja be, igazolva, hogy van példa a szűkfekvésű éppúgy, mint a tágfekvésű felrakásra is. A zongora minden esetben szűkfekvésű akkordokat játszik:

55. kottapélda

De amíg a harsonák (zöld színnel) szintén szűkfekvésben szólnak jól, addig a kürtök (kék színnel) már másfél oktávos, a trombiták és harsonák együtt (barna színnel) két oktávos, végül az összes rézfúvós hangszer együtt (piros színnel) már három oktávos tágfekvésben képesek felölelni a teljes hangzásspektrumot.

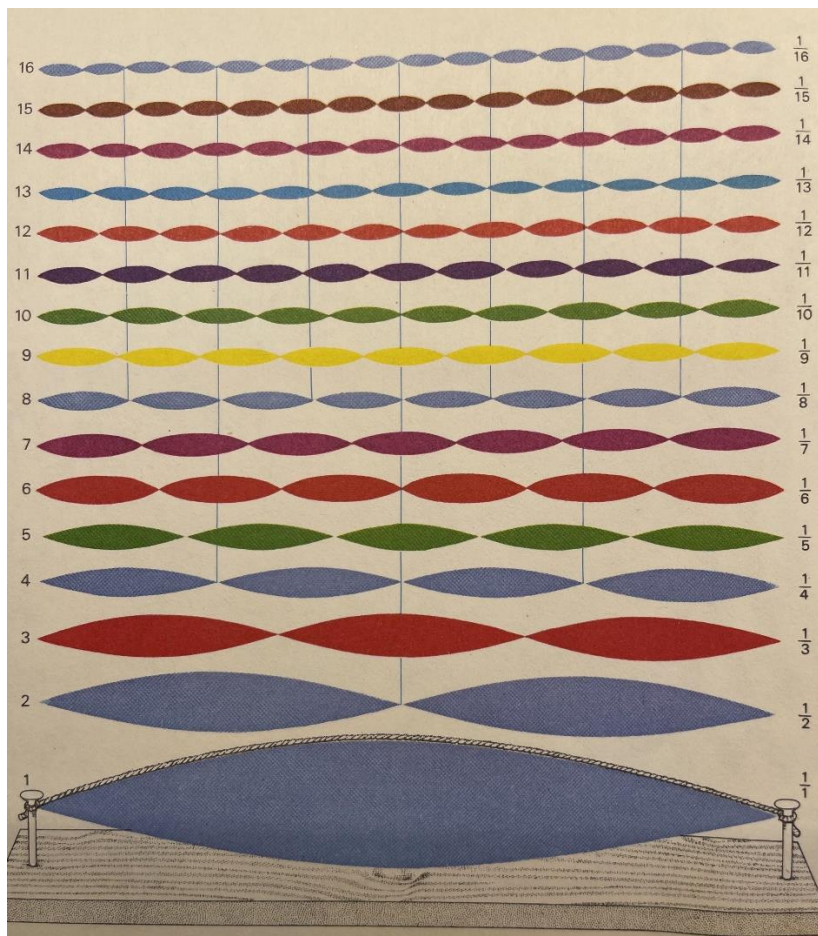
(Részlet Hamar Zsolt hangszereléséből)

56. kottapélda

Ennek magyarázata a felhangrendszerben keresendő. A felhangok egy zenei hanggal egy időben megszólaló, de külön nem hallható hangok sora. Ezek a felhangok egyre kisebb hangközökben követik egymást:



Legplasztikusabban ezt egy rezgő húr ábrájával lehet jó érzékeltetni:



14. kép

Ha egy-egy harmónia zenekari felrakása követi a felhangok felépítésének módját, a hangzás tágas, szellős, áttekinthető lesz. Ellenkező esetben az akkord hangjai kioltják egymást.

A zenekari hangszerelés notációs problémái

A zenekari szólamok lejegyzésének különféle módozatai fontos fundamentális különbségeket képesek generálni. Egy vonósnégyes számára egy egyszerű jelzés a lejátszandó hangok hosszúságát illetően egyértelmű utasítást jelenthet, de egy szimfonikus zenekar teljes vonós szólamának sokszor ennél több és egyértelműbb instrukció szükséges. Kivált igaz ez a megállapítás, ha hozzátesszük a kor kérdését. Bizonyos jelölések evidens előadói technikát jelentettek 1842-ben, de mit jelentenek ma, a XXI. század elején, amikor a zenei köznyelv tulajdonképpen megszűnt létezni. („Az a köznyelv, hogy nincs köznyelv” – mondta egyszer nekem Eckhardt Gábor tanár úr, a kiváló zongoraművész.) Az *Esz-dúr zongoraötös* utolsó tételének vonós kísérete kiváló példa e jelenségre.

Allegro ma non troppo. Op. 136.

sempre marcato

57. kottapélda

Abban a korban ez az írásmód egyértelmű volt minden hegedűsnek, brácsásnak vagy éppen csellistának, hogy rövid hangokat, ún. *spiccatót*, vagy *halb-spiccatót* kell játszani. A mai kor zenekarának – ha a hangszerelő ilyen hanghosszúságot szeretne, valószínűleg egyértelműbb utasítás szükséges:

Violins 1

Violins 2

Violas

Violoncellos

Contrabassos

pizz. arco

f mp

58. kottapélda

A hagyomány tisztelete

Tudjuk, hogy Schumann fontosnak tartotta a zenei hagyomány tiszteletét és – ebből fakadóan – ismeretét. A nagy elődök (Bach, Haydn, Mozart, Beethoven) munkái ismertek voltak előtte, Beethoven pedig különösképpen isteníttette. De vajon jelenti-e ez a rajongást azt is, hogy utánozta volna a nagy elődöt? És mennyire határozta meg mindez Schumann hangszereléseit?

A kérdés az *Esz-dúr kvintett* második tételével kapcsolatban is adekvát. A tétel tempójelzése *Un poco largamente* (Egy kissé szélesen), de találunk egy másik instrukciót is a kottában: *In modo d'una Marcia* (induló stílusban). Ez utóbbi utasítás látszólag egy viszonylag gyors, menetelésre alkalmas zenét feltételez, ha azonban eljártsszuk a témát – kivált a sötét, komor, statikus kísérettel együtt – egy gyászinduló körvonalai sejlenek fel előttünk. (A tétel konkrét tempóproblematikáját, így a metronómszámok kérdését feljebb már taglaltam.)

De nemcsak a gyászinduló-karakter juthat eszünkbe e néhány ütem kapcsán, hanem konkrétan egy gyászinduló, nevezetesen Beethoven III. ugyancsak *Esz-dúrban* íródott („Eroica”) szimfóniájának gyászindulója:

Musical score for the second movement of Schumann's Quintet in E-flat major, Op. 14. The score is titled "Marcia funebre" and "Adagio assai". It shows the first five measures for various instruments: Flauto I, II; Oboe I, II; Clarinetto I, II in S \flat / B; Fagotto I, II; Corno I, II in D / C; Corno III in B \flat / E \flat ; Clarino I, II in D / C; Timpani in D - Sol / C - G; Violini I and II; Viola; Violoncelli; and Bassi. The woodwinds and strings are mostly silent, indicated by rests. The strings have some notes, with dynamics like "pp sotto voce" and "pp".

59. kottapélda

A párhuzam kétségtelen, szinte lehetetlen észre nem venni a zenei rokonságot:

In Modo d'una Marcia.
Un poco largamente. $\text{♩} = 66.$
molto p ma marcato

In Modo d'una Marcia.
Un poco largamente.
p

60. kottapélda

Következik tehát a kérdés, vajon e tétel meghangszerelésekor figyelembe kell-e venni a beethoveni örökséget? Vajon Schumann, ha szimfonikus zenekarra komponálta volna az *Eszdúr zongoraötöst*, Beethovent idézve hangszerelte volna ezeket az ütemeket? Például így?

Violins 1
Violins 2
Violas
Violoncellos
Contrabasses

61. kottapélda

Vagy bátrabb lett volna, és tekintettel a zene hősi karakterére az első hegedű helyett a kürtnek adta volna a dallamot? (Hiszen kinek ne jutna eszébe például Brahms *III. szimfóniájának* gyönyörű kürtszólója a lassú tétel visszatérésében.)

84 Klar. Fag. I *lunga* **F** *p* *n esnr.*

102

110 **G** *pp*

Ob. I

62. kottapélda

Ez esetben az *Esz-dúr zongoraötös* II. tételének fő témája így nézne ki a zenekari partitúrában:

F Horn 1 & 3

F Horn 2 & 4

B♭ Trumpet 1

B♭ Trumpet 2

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

Timpani

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Contrabass

63. kottapélda

Esetleg akár még bátrabb is lehetett volna, és a kürt szólót vonós *pizzicato* kísérettel emelte volna ki?

The image shows a musical score for a symphony orchestra. The score is divided into two systems. The first system includes the following instruments: F Horn 1 & 3, F Horn 2 & 4, Bb Trumpet 1, Bb Trumpet 2, Trombone 1, Trombone 2, Tuba, Timpani, Snare Drum, Bass Drum, Cymbal, and Harp. The second system includes Violins 1, Violins 2, Violas, Violoncellos, and Contrabassos. The F Horn 1 & 3 part is highlighted with a red box, and the Violins 1, 2, Violas, and Contrabassos parts are highlighted with a blue box. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *pizz.* (pizzicato).

64. kottapélda

Összegzés

Disszertációm végéhez érve, mindent információt összegyűjtve és összevetve, megvizsgálva Schumann személyiségének főbb vonásait, számba véve a rá nagy hatással bíró személyek és események, determinációk hatásait, kielemezve életművének főbb területeit – megállapíthatjuk, hogy Robert Schumann zenéje egy valódi alkotói univerzum, amelynek alkotóelemeit nagyon szoros kapcsolóelemek tartják össze, illetve fűzik egy teljes egészé. Az sem kétséges, hogy ezen kapcsolóelemek sorában a zongora kiemelten fontos szerepet játszik. Nemcsak mint hangszer, hanem mint a zeneszerzői gondolkodásmód alapvető manifesztuma, az alkotói logika kiemelten fontos hordozója. Nem véletlen, hogy Schumann szinte kizárólag zongorára komponálta műveit első alkotói periódusában, csaknem tíz éven keresztül. Az sem véletlen, hogy e periódus után egy olyan műfaj felé, a dal műfaja felé fordult – bővítve zeneszerzői érdeklődését –, amelynek szintén alapvetése a zongora állandó és kiemelt jelenléte. Később kamarazenéjében is fontos szerep hárul a zongorára, kis túlzással műfajt teremtve ezáltal, hiszen nem véletlen, hogy mind zongoraötöse, mind zongoranégyese e műfaj valódi klasszikusának számít.

Kimutatható azonban egy másik fontos kapcsolóelem is a schumanni zenei univerzumban: a szimfonikus jelleg jelenléte. Egyértelmű, hogy bűvópatakként jelen van már a dalokban, a zongorás kamarazenében, sőt, magukban a zongoradarabokban is. Bizonyítja ezt az „innere Stimme”, a hallhatatlan hang megjelenése a zongorára írott kompozíciókban, az áttört, zenekart idéző színek, effektusok használata a dalokban, vagy a nagyzenekari tutti-hatások szisztematikus alkalmazása a kamarazenei opuszokban. Schumann zenei gondolkodása tehát nem tisztán pianista vagy zenekari attitűd, hanem zongorista-zenekari szubsztancia, amelyben egyidejűleg érhető tetten a zongora karcsú, szólisztikus karaktere és a zenekar közösségi élményt jelképező monumentalitása – ha úgy tetszik, Florestan és Eusebius kettőssége.

És hogy hol van ebben a kettősségben Raro Mester? Tulajdonképpen a kérdésben a válasz is benne van. Raro Mester a kiegyenlítő erő, a közös nevezőt megalkotó teremtő forrás, maga a bölcsesség, az alkotói génusz. Az a zenei zsenialitás, amely képes a szenvedélyt és a bölcsességet kiegyenlíteni, és amely képes a zongorát, illetve a zenekart egymásban feltételezni, egymásban hallani. Ezáltal pedig egy teljesértékű, megkérdőjelezhetetlen művészi-filozófiai-érzelmi-gondolati galaxist hozva létre. Azt az ősz-zenei *archét*, amely természetéből fakadóan lehetővé teszi mindannyiunk számára, hogy hogy asszociáljunk, hogy vizionáljunk, és hogy zenekart halljunk a zongora hangja mögött, mintegy Schumann képzeletbeli „V. szimfóniáját” álmodva az Op. 44-es *Esz-dúr zongoraötös* hangjai mögé.

Coda, avagy a meghangszerelt zeneművek erkölcsi problémája

1997-ben Kovács Géza, az egykori Állami Hangversenyzenekar akkori igazgatója azzal a kérdéssel keresett meg, hogy nem lenne-e kedvem Bartók hat vonósnégyesét zenekarra meghangszerelni. Kérdését azzal indokolta, hogy a nemzetközi hanglemezpiacon minden bizonnyal érdekes színfolt lehetne Magyarország első zenekara egy ilyen világszenzációval. Azt válaszoltam, hogy egy ilyen horderejű kérdésben nem tudok egyedül dönteni, meg kell kérdeznem mesteremet-mentoromat, minden idők egyik legnagyobb magyar muzsikusat és Bartók-szakértőjét, Kocsis Zoltánt. Zoli kérdésemre hevesen reagált: „Miért kellene valamit átírni zenekarra, ha azt alkotója más előadói apparátusra komponálta meg?”

Sok éven át szentenciaként lebegtek előttem ezek a szavak, és kétségeim is csak akkor támadtak először, amikor éppen Kocsis Zoltán kezdte el a zongorairodalom gyöngyszemeit átírni zenekarra; tegyük hozzá, bámulatos módon. (Vidovszky László tanár úr egy ízben a következőket mondta ezekről a hangszerelésekről: „Kétségtelen, Kocsis Zoltán Richard Strauss reinkarnációja”.)

Mégis, megkérdezni csak 2004 körül, Liszt *Obermann völgyének* – Kocsis által nekem hangszerelt zenekari verziójának bemutatójakor – volt bátorságom, hogy akkor most hogyan is állunk ezzel a kérdéssel. Nem válaszolt, de rövid gondolkodás után ennyit mondott: „... kérdésedre Schönberg operájának befejezésével tudnék a leghitelesebben válaszolni. Hallgasd meg a *Mózes és Áront*, illetve olvasd el Schönberg gondolatait arról, ahogyan a művészet állandó áramlatként mindig változik, alakul, formálódik. Mint egy folyó, amely mindig ugyanaz, mindig ugyanabba az irányba folyik, mégsem lehet kétszer belelépni.”



15. kép

Köszönetnyilvánítás

Szép és nemes hagyomány, hogy a doktorandusz hallgatók szakdolgozatuk végén megköszönik mindazok segítségét, akik nélkül a disszertáció nem jöhetett volna létre. E tradíció adta lehetőséggel én is szívesen élek.

Megragadom tehát az alkalmat, hogy köszönetemet nyilvánítsam elsősorban is a Családomnak. Köszönöm Édesanyámnak, Feleségemnek és Leányomnak, hogy szeretetükkel, támogatásukkal és türelmükkel lehetővé tették, hogy megszülessen ez a tanulmány.

Köszönöm tanárainknak, mentoraimnak és példaképeimnek, hogy felkészítettek a zenei pályára, felvérteztek azzal a tudással, ami nélkül okafogyott lenne bármilyen tudományos előmenetel lehetősége és esélye. Köszönöm Bolgár Lily néniemnek, első zongoratanárnőmnek, akitől zenélni tanulhattam, köszönöm Fekete Győr István tanár úrnak, aki emberséget tanított nekem, Petrovics Emil tanár úrnak, akitől a szakmámat kaptam, végezetül, de egyáltalán nem utolsó sorban Kocsis Zoltánnak, hogy zsenialitása által olyan magasságokba vitt fel engem, ahol káprázatos horizont tárul az egyszerű halandó szeme és füle elé.

Külön köszönöm Dobszay László tanár úrnak, hogy annak idején hitt bennem és hozzásegített a habilitációmhoz, ezáltal is felnyitva szememet a tudományos gondolkodás értelmére a zeneművészet terén.

Szeretném megköszönni kollégáimnak, hogy értékes hozzászólásaikkal, interjúikkal segítettek egy-két zenei alapkérdésre választ találni. Köszönet, Ránki Dezső mellett, Dubrovay Lászlónak, Falvay Attilának, Fekete Gyulának, Kocsár Baláznak, Kovács Zoltánnak, Tóth Péternek és Vass Andrásnak.

Nagyon köszönöm a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának és oktatóinak, illetve munkatársainak áldozatos és rendkívül magas színvonalú munkájukat, segítőkészségüket. Hála érte Prof. Dr. Somody Péternek, Prof. Dr. Lakner Tamásnak, Dr. Hrubai Attilának és Gothárd Péternek. Külön szeretnék köszönetet mondani Dr. Király Csaba tanár úrnak, témavezetőmnek, felbecsülhetetlenül értékes szakmai iránymutatásaiért.

Függelék

Interjúk

Interjú Ránki Dezső Kossuth-díjas zongoraművésszel

„Azt hallom, amit játszom”

Hamar Zsolt – Amennyiben egyetértesz azzal, hogy a zenetörténet egyfajta koherens folyamat láncolata, akkor Schumann-t hová helyeznéd? Minek a folytatásaként tudnád őt értelmezni? Inkább Mozart, vagy inkább Beethoven örököse?

Ránki Dezső – Véleményem szerint van egy komposzt, egy televény, és abból hirtelen kikel egy ahhoz sok szempontból egyáltalán nem hasonlító virág. Így vagyok én Schumann zenéjével. Kipattant, mint Pallasz Athéné Zeusz fejéből, ha úgy tetszik, előzmények nélkül. Schubert és Brahms például szerves folytatása valaminek, de Schumann nem. Ő hirtelen egy teljesen új szint hozott a zenetörténet folyamatában.

– *Tehát úgy érted, hogy nincsen előzménye?*

– Van előzménye, de mégiscsak általa kikelt belőle valami teljesen új, teljesen más színű virág. Ami azután már nem is változik sokat. Az opusz 1-től kezdve, ugyanazokat a lényeges jellemzőket halljuk benne, mint a késői műveiben.

– *És mit gondolsz, ki vagy kik folytatják Schumann művészetét?*

– Hát, ez nehéz kérdés. Bizonyos szempontból Griegnek és Csajkovszkijnak a zongoradarabjai, úgy hiszem, folytatják a schumanni hangot. Ők valószínűleg sokra tartották Schumann zenéjét és formaművészetét. Bizonyos szempontból néha Mendelssohnt hallgatva is eszembe jut Schumann. De mégis annyira jellegzetes és egyéni az a speciális íz a melódiáiban, illetve a harmóniáiban, hogy szinte lehetetlen bárki mással összekeverni.

– *Ha most kizárólag a zongorára írott műveire koncentrálnánk, akkor azt mondtad az imént, hogy rögtön az Op. 1-es ABEGG-variációknál már fellelhető minden egyéni stílusjegye teljes pompájában. Ez jelenti azt, hogy nincs is az életművön belül aztán egyfajta fejlődés?*

– A rá legjellemzőbb hangvételt tekintve szerintem nincs. Az eszközökben igen. Ezt bizonyítja az is, 1840-ig majdnem csak zongoraműveket írt. Köztük például az Op. 6-os *Dauidsbündlertänze*-t vagy az Op. 16-os *Kreisleriana*-t, amik etalonnak számítanak a zongoristáknak.

– *Tudjuk, hogy eleinte Schumann – nem utolsósorban Paganinit hallva, az ő hatására – virtuóz zongoristaként akarta az életét leélni, de azután kerébe tört előadóművészi pályafutása. Ismerve műveit, lehet, hogy jobban jártunk így?*

– Biztos, hogy igen. Bár nem tudhatjuk, hogy mindazokat a remekműveket, amelyekkel gazdagította a zeneművészetet, megírta volna-e aktív, koncertező művészként is.

– *Egyáltalán, mit tudunk Schumannról, a pianistáról? Zongoratechnika szempontjából hozott ő új szint az elődökhöz képest?*

– Nagyon jellegzetes az a textúra, amit ő leírt. Nagyon kézre áll minden, nagyszerűen lehet játszani, vagy inkább nagyszerű érzés játszani. Teljesen más jellegű keze lehetett, mint például Brahmsnak. Erre is csak azt tudom mondani egyébként, hogy Schumann zenéje technikailag is egy zárt világ, és nehéz megfogalmazni a lényegét, mert ezek fizikai érzetek, amik akkor keletkeznek, amikor játssza és tanulja az ember. Nagyon könnyen lehet egyébként megtanulni, és nagyon kifejezően lehet eljátszani azt, amit ő elképzelt.

– *Van-e az ő pianista gondolkodásának technikai értelemben vett folytatása? Érzed-e például a hatását Lisztnél?*

– Lisztnél bizonyos elemek valóban visszaköszönnek, hiszen sok mindent ismert Schumann-tól, játszotta is, vezényelte is műveit. Viszont Lisztnak a zongorertextúrája mégis inkább Chopin-re emlékeztet engem.

– *És Schumann és Chopin bármilyen módon köthető egymáshoz? Vagy valószínűleg ez két teljesen más univerzum?*

– Nehéz teljesen elválasztani egymástól a két zeneszerzőt és szinte lehetetlen megfogalmazni a különbséget, vagy megállapítani, hogy ez csak egyikükre, az meg csak a másikra jellemző. Hiszen rengeteg átfedés van meg. Ne feledkezzünk meg arról, hogy mégiscsak két kezünk van, úgyhogy végtelen sok lehetőség nincs a játékmódot illetően, de tény, hogy mindkettőjük stílusa rendkívül egyéni és jellegzetes.

– *Engedd meg, kérlek, hogy egy huszárugrással látszólag egészen mást kérdezzek! Volt-e már neked olyan élményed, hogy egy zongorára írott művet játszottál, de annyira érezted a hangzásban a zenekart, hogy arra gondoltál, talán meg kellene hangszerelni azt?*

– Biztos, hogy vannak olyan asszociációk, amik miatt az ember néha úgy érzi, hogy valami esetleg zenekaron is jó szólna, de ritkán van az az érzésem, hogy meg kellene hangszerelni valamit. Sőt, azt mondhatom, hogy ilyen konkrét gondolatom soha nincs.

– *Tehát amikor zongorázol, mindig a zongora hangját hallod előre?*

– Igen, automatikusan a zongorán képzelem el a zenét, ha az zongorára van írva, és azt hallom, amit játszom.

– *Mennyire érvényes mindez az Op. 44-es zongoraötös esetében?*

– Az egy kicsit más dolog, hiszen ott a vonósnégyes végül is mégiscsak egy kis zenekar. Tehát majdnem olyan, mint egy zongoraverseny, csak nincsenek szétválasztva szerepek szólóra és zenekarra.

– *Falvay Attila azt mondja, hogy a triókhöz és a zongoranégyeshez képest a zongoraötös nagyon más és nagyon problémás, mert a zongoraletét annyira domináns, zongoraversenyértékű és léptékű, hogy azzal nem tud partnerként, egyenlő félként együttműködni egy vonósnégyes.*

– Attilát remek muzsikusként tartom, minden tiszteletem az övé, de ezzel nem értek egyet. Igaz, hogy a mű nagyobb részében domináns szerepet játszik a zongora, de például a második tételben az epizódokat leszámítva alig. Sőt, az első tételben is jellemző, hogy a fontosabb témákat a vonósnégyes játssza és a zongora csak kíséri.

– *Ezek az arányproblémák egyébként a Te esetedben is előjöttek valaha is?*

– Csak elhanyagolható módon. Azt már nagyobb problémának érzem, hogy a második tételt mindig fele tempóban szokták játszani, mert nem veszik komolyan Schumann metronómjelzéseit. Pedig a zeneszerzői akarat – például a tempókat illetően – mindenekfelett való. Még akkor is, ha tudunk példákat arra, hogy néhány esetben a komponista elveszíti a józan ítélőképességét, és előadhatatlan tempókat ír elő. A tendenciát azonban mindig figyelembe kell venni.

– *Visszatérve a szimfonikus jelleg kérdéséhez, ezek szerint Te nem hallod az Esz-dúr zongoraötösben a potenciális zenekart?*

– Ezt nem mondanám. Kétségkívül benne van a lehetőség, de akadnak benne nagyon jellegzetes zongora formulák, például az első tétel kidolgozásában, amelyek esetében kíváncsian várom, hogyan oldod meg azt a zenekar számára autentikus módon.

– *Utolsó kérdésem, ebbe a logikai láncolatba, tehát zongora és zenekar schumanni viszonyrendszerébe, hogyan illeszkedik bele a zongoraverseny?*

– Az egy klasszikus értelemben vett zongoraverseny. A zongora szólisztikus szerepet játszik, és felelgetnek egymásra a zenekarral. Ott is jellemző ugyanakkor, ami egyébként Schumann legtöbb darabjában megfigyelhető. Nem fejleszt, nem kidolgoz, hanem tömbök vannak egymás után. Nincs az, akár Brahmsnál, akár Beethovennél, hogy állandóan alakul, formálódik a zenei anyag, közben pedig rendre valami új születik belőle, hanem a nagy lélegzetvételi művek esetében is többnyire kis darabok egymásutánját halljuk.

– *Nagyon szépen köszönöm az interjút!*

Budapest, 2024. június 6.

„Schubert és a zenekari lányka”

Hamar Zsolt – Egy történettel szeretném kezdeni. Mint azt dolgozatomban említettem, 1997-ben, az akkori Állami Hangversenyzenekar (mai nevén Nemzeti Filharmonikus Zenekar) igazgatója azt kérdezte tőlem, hogy nem lenne-e kedvem Bartók hat vonósnégyesét átírni a zenekarra, mert talán az izgalmas lenne a nemzetközi hanglemezipiac számára. Én azt válaszoltam, hogy erről nekem meg kell kérdeznem Kocsi Zoltánt, aki akkor még nem volt a zenekar karmestere, de számomra minden megnyilvánulása iránytűértékű szentencia volt. Ő határozottan azt válaszolta, hogy ha Bartók e műveit vonósnégyesre írta, akkor az úgy jó, ahogy van, és azt átírni nem hogy nem szabad, de egyenesen bűn. Mit gondolsz erről Te, aki Schubert „A halál és a lányka” című vonósnégyesének zenekari átiratáért éppen Kocsistól kaptál rendkívül elismerő szavakat?

Vass András – Ha már Kocsis Zoltán szóba került, tegyük hozzá, hogy a 2000-es évektől kezdve aztán éppen ő volt az, aki csodálatos zenekari hangszerelésekkel örvendeztette meg a zenerajongókat. De hogy a kérdésre válaszoljak, szerintem az, hogy az ember miért hangszerel meg egy egyébként nem zenekarra komponált művet, és egyáltalán, mit lehet meghangszerelni és mit nem – ez erőteljesen szubjektív kérdés. Bennem az első impulzust az adta, amikor életemben először hallottam Schubertnek ezt a vonósnégyesét az Alban Berg Quartet előadásában. Akkor annyira megfogott az az előadás, hogy rögtön hallottam benne egy sor olyan effektust, ami megmozgatta a fantáziámat.

– *Mi volt az, ami ennyire megfogott Téged ebben az előadásban?*

– Nehéz erről beszélni, mert nehéz Schubertről superlatívuszok nélkül bármit is mondani. Tulajdonképpen valahogy Schubertnél tudom igazán, hogy kicsoda ő valójában. Furcsa módon ugyanakkor ez sokkal hamarabb derült ki számomra a zongoraszonátáiból, a dalciklusaiból vagy a kamaramuzsikáiból, mintsem a szimfóniáiból. Egészen a *Befejezetlen szimfóniáig* és a „Nagy” *C-dúr szimfóniáig* egy inkább hagyománykövető és sokkal inkább Mozart, Haydn és Beethoven munkásságára reflektáló zenekarszerzőt ismerhetünk meg az esetében, mintsem egy korszakalkotó zsenit. Az igazi nagy váltás a *Befejezetlen szimfónia* és a „Nagy” *C-dúr szimfónia* körül érezhető. A kamaramuzsikájában, a dalciklusaiban vagy a zongoraszonátáiban mindig sokkal inkább föl vállalta magát, sokkal őszintébben tudta magát kifejezni. Persze szó

sincs arról, hogy a szimfóniái ne lennének eredetiek vagy autentikusak, de az igazi személyes hang a szimfóniáiban jött ki talán a legutoljára az élete során.

– *Érthetjük ezt úgy, hogy arra a kérdésre, hogy vajon mit lehet átírni, és mit nem, a válasz az, hogy ez a zeneszerzőtől függ?*

– Szerzőtől, de a műtől is. Én nagyon szeretem Schubert zenéjét, de számos művét eszem ágában sem lenne meghangszerelni. Például az *Arpeggione* szonátát.

– *És a Pisztráng ötöst?*

– Biztos, hogy azt sem.

– *Meg tudod indokolni, hogy miért nem?*

– Egyrészt az anyag faktúrája miatt. Másrészt azért, mert egy hangszerelés csak akkor jó, ha minimum nem ront az eredeti művön. Ebből következik, hogy az a jó hangszerelés, amelyik emel, vagy még inkább kinagyítja egy adott műnek a szépséget.

– *Vagy új aspektusait mutatja meg.*

– Igen, de vannak olyan zeneművek is, amelyekhez biztosan nem lehet hozzátenni semmit sem.

– *Említetted, hogy a Halál és a lányka esetében az Alban Berg Quartet előadása volt ösztönző számodra. Meg tudod fogalmazni, hogy mi volt az, ami ennek az előadásnak a hallattán megszülte a gondolatot, hogy átírd?*

– Volt az előadásukban egy elementáris energia. Az első ütemtől kezdve azt éreztem, hogy én ezt nem tudom elengedni. Ahogy belecsaptak a húrokba, ahogyan elindították az első pár ütemet, ami egy elképesztő drámai indítás, azt éreztem, hogy ez engem megszólít. Sőt, tudatosítja bennem, hogy dolgom van ezzel a remekművel.

– *Hogyan kezdted hozzá a munkához? Vissza tudsz emlékezni, hogy mik voltak a hangszerelés stációi?*

– Először is megnéztem azt, hogy Schubert idejében milyen volt a zenekari apparátus. Mi az, ameddig elmehet az ember anélkül, hogy kilógna ebből a korszakból...

– *Elnézést, hogy közbeszólok. Ez azt jelenti, hogy fontos volt számodra, hogy ne lépj ki a schuberti hangzásból, stílusból? Tehát az azóta eltelt 150 évet ignoráltad a hangszerelés vonatkozásában?*

– Biztos, hogy benne van az elmúlt 150 évnek a tapasztalata is. De azt mindenféleképpen szerettem volna megvalósítani, hogy ne legyen nagyon más. Mondok példát. Schubertnél az egyetlen olyan mű, amiben négy kürt van, a *Rosamunda-nyitány*. Minden más zenekari műve kétkürtös. Az hangszerelésemben én is négy kürtöt írtam. Ilyen értelemben be is tartottam a schuberti örökség határait, de bizonyos értelemben túl is léptem azokon. Vagy a kontrafagott kérdése. A kontrafagott már Haydn-nál megjelenik, a *Teremtés Oratórium*ban. Aztán sokáig semmi, és Beethovennél látjuk ismét az *V.*, illetve a *IX. szimfóniában*. Más kérdés a harsona, amelyet Schubert három utolsó szimfóniájában, illetve miséiben is előír. Tehát evidens volt számomra, hogy azokat én is használhatom.

– *Miben foglalható össze Schubert harsonahasználatának sajátossága?*

– Schubert meglepő módon az első harsonát nem használja annyira magas regiszterrel, mint teszi azt Schumann vagy Brahms. Brahmsnál kifejezetten alt harsona szólamokat hallunk, Schubertnél az első harsona szólama kényelmesen játszható tenor harsonával is. A misékben azonban érdekes módon magasabb regisztereket találunk.

– *És mi a helyzet a fafúvósokot illetően?*

– A fafúvósok esetében Schubertnél nagyon jellemző az első fúvósok *unisono* szerepeltetése. Például a *Befejezetlen szimfónia* elejére gondolok, ahol az első oboa és az első klarinét egymást megtámogatva mutatja be a fő témát. Hasonló az *A-dúr misében* is rendszeresen előfordul. A másik érdekesség, hogy sokszor hosszú részek kerülnek át vonósokról fúvósokra, és nem csak epizódjelleggel.

– *Mi a hangszerelési metódusod a vonóskar-fúvóskar vonatkozásában? Először megírod a vonóskar szólamait, majd kiszínezed fúvósszólamokkal, vagy rögtön azt írod le, amit elképzelsz?*

– Én a teljes faktúrát írom azonnal. Tehát úgy nem hangszererek, hogy átírom a zongorakivonatot a vonós szólamokba, majd elkezdem kiszínezni azt fúvós szólamokkal. Mondhatnám úgy is, hogy nálam mindig első a képzelet, a gondolat, és utána rögtön jön a kivitelezés.

– *És a képzeletbe utólag bele tudsz magyarázni elvet is, vagy ez teljesen ad hoc jellegű?*

– Bizonyosfajta strukturáltság fontos, hogy legyen. Van például, hogy a zárótémában a hangszerelés segítségével vissza tudok utalni az expozícióra. Az ilyen „ziccereket” nem hagyom ki. De ezt már abba a pillanatban tudom, amikor elképezem. Egyszerűen így hallom. Szerintem a hangszerelésben a legfontosabb dolog a belső képzelőerő, mert akkor tud egy hangszerelés kellően érdekes lenni.

– *Van-e már most következő mű a képzeletedben, amiről úgy érzed, hogy mindenképpen meg kell hangszereld?*

– Az utóbbi időben eléggé lefoglal az, hogy évről évre én írom a Pannon Filharmonikus Zenekarnak a Valentin napi crossover anyagát. Jövő évre például egy Ella Fitzgerald-, Louise Armstrong- és Nat King Cole-anyagot írok, ami big band, nagy szimfonikus zenekar és énekes szólóisták összességét foglalkoztatja majd. Ez nagyon izgalmas dolog, mert sokféle ága boga van számomra. A legnagyobb újdonság például az, hogy neki kellett álljak a 30-as évek Duke Ellington- és Count Basie-partitúrák tanulmányozásának. És egészen döbbenetes párhuzamokat találok e kottákban akár a komolyzenével kapcsolatban is.

– *Záró kérdésként, van-e bármi olyan, amiről úgy gondolod, hogy ebben a témakörben még feltétlenül említésre méltó?*

– Igen, egy személy mindenféleképpen van, akit meg szeretnék említeni. Nevezetesen Orbán György, zeneszerző, akinél hangszerelést tanulhattam, és akiről azt gondolom, hogy az egyik legjobb hangszerelő ma Magyarországon.

– *Össze tudod foglalni, hogy miben áll az ő hangszerelési tehetsége, tudása?*

– Egyrészt nagyon jó belső hallással, illetve képzelőerővel rendelkezik, másrészt elképesztő módon érti, tudja és képes ötvözni mindazokat a tradíciókat, amik a szimfonikus zenekari irodalomban napjainkig összegyűltek. Tehát Mahlertől Puccinin keresztül Richard Straussig, de akár John Williams nevét is említhetném. Egyszóval a tonális zenében mindent.

– *Nagyon szépen köszönöm az interjút!*

Pécs, 2024. 04. 23.

Két rövid kérdés a magyar zenei élet meghatározó személyiségeihez

Hogyan tudná definiálni a szimfonikus jelleg fogalmát?

Milyen gondolatok, asszociációk jutnak eszébe e fogalom hallatán?

„Egy zenei anyag szimfonikus jellegét a zenekarban használt hangszínek gazdagsága, a dallamok, harmóniák, ritmusok, dinamikák polifóniája, a hangzások széles ambitusa, változó sűrűsége, kontrasztokra épülő dramaturgiája határozza meg. A zenei közlés tartalmi gazdagodása – irodalmi, képzőművészeti, filozófiai, vallási gondolatok révén – megkívánja új zenei nyelvi megoldások alkalmazását. Kiterjeszti a hangszerek technikai lehetőségeit, a megvalósítandó tartalom érdekében olyan virtuóz elemeket használva, amelyek akár zongorán is zenekari hangzásokat eredményeznek.”

Dubrovay László

Kossuth-díjas és Erkel-díjas zeneszerző

A Nemzet Művésze, Érdemes Művész

A Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja

„A szimfonikus zenekar – amit a nyugati kultúra klasszikus zenetörténetében, fejlődésében megismerhettünk – hangszerösszeállítása számtalan hangszín kombinációs lehetőséget ajánl fel a zeneszerző számára. A szerző a zenei ötleteit hangszereken mutatja meg közönségének, ilyen értelemben hangszerelésnek mondhatjuk a szóló zongoradarabot, vagy a hegedű-zongora szonátát is. A mai szóhasználatban a hangszerelés szót szinte csak a nagyobb apparátusú, sőt szimfonikus zenekarra való írást értjük. A szimfonikus jelleg, a leggazdagabb lehetőséget nyújtja egy szerző számára ahhoz, hogy zenei gondolatait a legpompázatosabban felöltöztesse, és úgy mutassa meg zenei anyagait a hallgatóságának.”

Dr. habil Fekete Gyula

Erkel-díjas és Bartók-Pásztory-díjas zeneszerző

a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zeneszerzés tanszékének vezetője, egyetemi tanár

„Nekem a szimfonikus jelleg azt a fajta zongorafaktúrát jelenti, ami tömör akkordokat, a zongorához képest vaskosabb faktúrát jelent. Szemben az áttört, légies, könnyed futamokkal operáló romantikus zongorázással.”

Dr. habil Tóth Péter

Erkel-díjas és Bartók-Pásztory-díjas zeneszerző

A Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja

A Szegedi Tudományegyetem Bartók Béla Művészeti Karának tanszékvezető egyetemi tanára

„A XIX. század elejétől fokozatosan megjelenik az igény – ez jellemzően zongorára írott műveknél szembetűnő –, hogy az adott hangszer, avagy hangszercsoportra írt zene feszegeti az előadói apparátus lehetőségeit. Olyan művek születnek, például Liszt esetében, amelyek egyértelműen a szimfonikus zenekar hangzását keresik a zongorán, és emellett a darab jellegében is egy szimfonikus költemény méretű, dramaturgiai felépítésű művek születnek. Ilyenek jellemzően Brahms zongoraművei is, míg ellenpárként mondhatjuk, hogy Schumann szimfóniái inkább egy zongoradarab jegyeit mutatják. Nem véletlen, hogy készültek belőle áthangszerelések.

Egy személyes példát is el tudok mondani. Édesapám legutolsó szimfonikus zenekari műve a következőképpen született. Élete utolsó periódusában megpróbálta a teljes életművét újra rendezni. Eközben talált egy 50-es években írt zongoradarab-töredéket. Dolgozva egy kicsit a zenei anyagon jött rá arra, hogy azért nem tudta azt a zeneművet ott is akkor befejezni, mert a zenei anyag nem zongoradarab, hanem szimfonikus mű anyaga. Így született meg az *Emlékképek a 20. századból* című műve.”

Dr. Kocsár Balázs HABIL

Liszt-díjas karmester

Érdemes és Kiváló Művész

„Az instrumentális műfajok tekintetében a szimfonikus zenekar adja a legtöbb lehetőséget és így a legnagyobb alkotói szabadságot a zeneszerző számára. A hangszerek nagy száma önmagában hordozza a hagyományos értelemben vett polifónia szinte határtalan lehetőségét. Ez egyébként nemcsak lehetőség, hanem egyfajta kötelezettség is a szerző számára, hiszen meg kell teremtenie a művében azokat a pillanatok, amelyek megmutatják és kihasználják ezeket a különleges adottságokat. De fontos megemlítenünk egy más típusú polifóniát is; a hangszínek sokaságát, gazdagságát. A különböző architektúrájú hangszerek alapvetően eltérő karakterét, a különböző regiszterekben mozgó hangszerek alapvetően eltérő jellegét stb. Az igazán virtuóz technikájú szerzők művei ebben a tekintetben is mindig végtelenül sokrétűek és átgondoltak. Talán ide kívánczik még az a sajátosság is, melyet a rendkívül szélsőséges dinamikai határok jelentenek. A szimfonikus zenekar együttes játékában rejlő erő és dinamika megfelelő kompozíciós eszközök segítségével – semmilyen más műfajjal össze nem vethető – szuggesztív hatást képesek kelteni a hallgatóban.

Ugyanakkor e szimfonikus zenekari lehetőségek természetes hozadéka lehet a mindenkori zenei formák bővülése is. A szerzők joggal érezhetik, hogy ebben a műfaji közegben az általuk használt formai sémák még tágabb keretet igényelnek, még tágabb keretek között tudnak igazán jól, színesen, arányosan kibontakozni.

Ha tehát szimfonikus jellegről beszélünk egy kamaramű esetében, akkor talán éppen a fent említett sajátosságok egyikét észleljük, érzékeljük a szerzői eszközök vonatkozásában. S valóban, a zenetörténetben van jó néhány olyan zeneszerző, akinek akár még a szóló zongoraműveiben is gyakran egyfajta szimfonikus zenekari attitűdöt vélhetünk felfedezni. Nem véletlen, hogy az ilyen műveket később előszeretettel hangszerelik meg zenekarra az utókor komponistái. Megemlíthetjük ezzel kapcsolatban például Brahms *g-moll zongoranégyesét* is, melyet Arnold Schönberg hangszerelt meg 1937-ben. Az ilyen jellegű meghangszerelt művek talán nem is a hagyományos értelemben vett hangszereléseknek, hanem az eredeti művek egyfajta természetes reinkarnációinak tekinthetőek.”

Kovács Zoltán

Erkel-díjas és Bartók-Pásztory-díjas zeneszerző, karmester, fagottművész

A Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja

„Véleményem szerint Schumann *Esz-dúr op. 44-es zongoraötöse* inkább egy zongoraverseny vonósnégyes kísérettel, mintsem egy zongorával kiegészített vonósnégyes. Szinte mindegyik romantikus mű kínálja a lehetőséget, hogy nagyzenekari mű szülessen belőle. Szerencsére vannak olyan csodás alkotások is, amik a kamarazene irodalmát gazdagítják.

Aki ismeri Schumann szimfóniáit, az bizonyosan belehallja a kamaraműveiben is azt a színgazdag hangzásvilágot, amit egy szimfonikus zenekar nyújtani képes. Ez az *Esz-dúr zongoraötösben* sincs másképpen.

Érthető módon a zongoristák szeretik nyitott zongorával játszani a művet, mivel akkor szebb a zongorahang minősége.

Az a vitalitás és dinamizmus, ami az egész művet áthatja, olyan magas fokon lángol, hogy annak a dinamikáját nem lehet leszabályozni csak azért, mert a vonósok dinamikai maximuma nem ér fel egy egész zenekar hangerejével. Ezért jogosnak tűnik a kérdésed. Érdekes módon úgy az előadó, mint a hallgató megszokja és elfogadja ezt a látszólag egyenlőtlen hangzásképet, egészen egyszerűen azért, mert ez így tökéletes.

Megemlíteném, hogy az *Esz-dúr op. 47 zongoranégyesben*, ez a versenymű jelleg egyáltalán nem jelenik meg. Ott teljesen harmonikus a dinamikai egység a zongora és a vonósok között.”

Dr. Falvay Attila

Kossuth-díjas hegedűművész

Érdemes Művész

A Nemzeti Filharmonikus Zenekar koncertmestere

A Kodály Vonósnégyes primáriusa

Bibliográfia

- Abert, Hermann [1917] Robert Schumann, *Schlesische Verlagsanstalt*, Berlin.
- Abraham, G. – Sams, E. [1980] *Robert Schumann*, Stanley Sadie – London.
- Allgemeine musikalische Zeitung* [1828] Band 30, Nr. 48. November.
- Appel, Bernhard R. [2006] *Robert Schumann in Endenich (1854–1856). Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte*, Schott, Mainz.
- Barthes, Roland [1985] *The responsibility of forms*, New York: Hill & Wang.
- Borchard, Beatrix [2015] *Clara Schumann – Ihr Leben. Eine biographische Montage*, Olms, Hildesheim.
- Burger, Ernst [1999] *Robert Schumann – Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*, Unter Mitarbeit von Gerd Nauhaus und mit Unterstützung des Robert Schumann-Hauses Zwickau, Mainz.
- Burger, Ernst [1999] *Robert Schumann*, Schott, Mainz.
- Cummings, Ronn [1997] *Analysis of the re-orchestrations of Robert Schumann's Four Symphonies*, University of North Texas.
- Csengery Kristóf [2020] *Robert Schumann. Válogatott írások*, Rózsavölgyi és Társa.
- Dahms, Walter [1916] *Schumann*, Verlegt bei Schuster & Leoffler, Berlin und Leipzig.
- Daverio, John [1997] *Robert Schumann – Herald of a "New Poetic Age"*, Oxford: Oxford University Press.
- Daverio, John [2004] *Beautiful and Abstruse Conversations – The Chamber Music of Robert Schumann*, New York: Routledge.
- Jansen, F. Gustav [1883] *Die Davidsbündler*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Gertsch, Emily S. [2013] *Narratives of Innocence and Experience*, Florida State University, Libraries.
- Gertler, Wolfgang [1931] *Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken*, Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg im Breisgau.
- Goldenberg, Rosalie [1930] *Der Klaviersatz bei Schumann*, Wiener Universität.
- Gülke, Peter [2017] *Robert Schumann – Glück und Elend der Romantik*, Paul Zsolnay Verlag.
- Harkrader, Mary H. [2007] *A Musical Poet: Themes in the Lieder of Robert Schumann*, Lynchburg College.

- Hedges, Brown, J. A. [2001] *A Higher Echo of the Past: Schumann's 1842 Chamber Music and the Rethinking of Classical Form*, PhD-Dissertation, Yale University Press.
- Hellner, Jean Marie [2015] *A Critical Study of Interpretation in the nineteenth-century german symphony*, University of North Texas.
- Jemnitz Sándor [1958] *Schumann levelei*, Zeneműkiadó, Budapest.
- Jensen, Eric F. [2012] *Schumann*, Oxford University Press.
- Klassen, Janina [2009] *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit*, Böhlau-Verlag, Köln–Weimar–Wien.
- Kopiecz, Reinhard – Lehmann, Andreas C. – Klassen, Janina [2009] „Clara Schumann's collection of playbills: A historiometric analysis of life-span development, mobility and repertoire canonization”, *Poetics*, 37.
- Kroó György [1958] *Schumann*, Bibliotheca, Budapest.
- Lázár Zsófia [2021] DLA-értekezés, PTE, MDI.
- Liszt, Franz [1861] „Robert Schumann”, *Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig, 54. szám.
- Litzman, B. [1925] *Clara Schumann*, 7th Edition, Vol. I. Breitkopf & Hartel.
- MacAuslan, John [2016] „Review of Schumann's Music and E.T.A. Hoffmann's Fiction”, *The Journal of Applied Musical Thought*.
- Meier, Barbara [2010] *Robert Schumann*, Hamburg.
- Mohammad, I. A. [2018] *The Structural Role of Polyphonic Episodes in Schumann's 1842 Chamber Music*, Yarmouk University, Jordan.
- Nauhaus, Gerd – Nancy B. Reich [2019] *Clara Schumann. Jugendtagebücher 1827–1840.*, Hildesheim: Olms.
- Nauhaus, G. – Bodsch, I. [1967] *Robert Schumann und Clara Schumann – Ehetagebücher 1840–1844*, Frankfurt: Verlag Stroemfeld und StadtMuseum Bonn.
- Nauhaus, Gerd (Hrsg.) [1987] *Robert Schumann. Tagebücher*, Band II., Leipzig.
- Neergaard, B. B. [2017] *Schumann as Aspiring Pianist*, Royal College of Music.
- Neue Zeitschrift für Musik* [1850] 17, Bd. 32., Beilage zu Nr. 36. (3. Mai)
- Neumayr, A. [1995] *Music and medicine Hummel, Weber, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Bruckner Notes on their lives, and medical histories*, Medi-Ed Press.
- Niecks, Frederick [1925] *Robert Schumann*, London: JM Dent & Sons Ltd.

- Ostwald, P. F. [1983] „Robert Schumann and his doctors”, *American Journal of Psychiatry*.
- Plantinga, Leon B. [1967] *Schumann as critic*, New Haven: Yale University Press.
- Rosen, Charles [1998] *The Romantic Generation*, Harvard University Press.
- Sauer, Thomas [1997] *Texture in Robert Schumann's First-Decade Piano Works*, PhD-Dissertation, The City University of New York.
- Schmiedel, Elisabeth u. Draheim, Joachim (Hrsg.) [2011] *An den Rhein und weiter. Ein Tagebuch von Woldemar Bargiel zu Gats bei Robert und Clara Schumann. 1852*. Studio Verlag, Sinzig.
- Schubring, Adolf [1994] „Schumanniana no. 4 (1861)” – Tanulmány R. Larry Todd, *Schumann és világa című könyvéből*, Princeton Universty Press.
- Slater, E. – Meyer. A. [1959] *Contributions to a pathography of musicians: Robert Schumann*, Confica Psychiatria.
- Ujfalussy József [1987] „Robert Schumann – In der Fremden. Dalsorozat Eichendorff verseire”, A hét zeneműve, in Berkász Melinda és trs. (szerk.) *Zenetudományi dolgozatok*, MTA, Zenetudományi Intézet, Budapest, 55–59. o.
- Ulrich, Homer [1948] *Chamber music*, Columbia University Press.
- Yeunyonghattaporn, A. [2022] *Parallelism Between Songs and Piano Works of Robert Schumann*, McGill University, Montreal.
- Vickers, K. [1997] „R. Schumann: A study of the link between manic depressive illness and creativity”, *Thesis*.
- Wasielewski, J. von [1883] *Schumanniana*, Bonn: Emil Strauß.
- Wasielewski, W. von [1906] *Robert Schumann*, Leipzig.
- Weissweiler, Eva [1994] *The Correspondence of Clara and Robert Schumann*, New York: Peter Lang.
- Wolff, Konrad [1946] *On Music and Musicians by Robert Schumann*, New York: McGraw-Hill.
- Worthen, John [2007] *Robert Schumann: Life and Death of a Musician*, Yale University Press.
- RobertSchumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig, 1914. I. & II. kötet
- Szabolcsi Bence: *A melódia története (Beszéd és dallam)*, (2. kiad.) Bp., 1957
- Ujfalussy József & Susanne E. K. Langer: *Philosophy in a New Key, A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. (2nd ed.) New York, 1951.
- Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*. Bp., 1965. II. kötet

Kották jegyzéke

1. kottapélda Schumann: II. szimfónia C-dúr Op. 61 (lásd Partitúrák jegyzéke)
2. kottapélda Schumann: II. szimfónia C-dúr Op. 61, I. tétel (62–65. ütem)
3. kottapélda Schumann: Humoreszk Op. 20 (251-254. ütem)
4. kottapélda Schumann: Humoreszk Op. 20 (267-274. ütem)
5. kottapélda Schumann: ABEGG-variációk Op. 1 „Finale alla fantasia” (73–74. ü.)
6. kottapélda Schumann: Karnevál Op. 9, „Paganini” (35–39. ütem)
7. kottapélda Schumann: Karnevál Op. 9 „Eusebius” (1–2. ütem)
8. kottapélda Schumann: Karnevál Op. 9 „Eusebius” (17–18. ütem)
9. kottapélda Schumann: Szimfonikus etüdök Op. 13, 2. variáció (1–4. ütem)
10. kottapélda Schumann: Szimfonikus etüdök Op. 13, 3. variáció (1–5. ütem)
11. kottapélda Schumann: Szimfonikus etüdök Op. 13, 9. variáció (1–22. ütem)
12. kottapélda Schumann: Liederkreis-ciklus Op. 39, Intermezzo (utolsó 10 ütem)
13. kottapélda Schumann: Liederkreis-ciklus Op. 39, Waldgespräch
14. kottapélda Schumann: Liederkreis-ciklus Op. 39, Waldgespräch
15. kottapélda Schumann: Liederkreis-ciklus Op. 39, Waldgespräch
16. kottapélda Schumann: Dichterliebe Op. 48, Aus alten Märchen
17. kottapélda Schumann: III. („Rajnai”) szimfónia Op. 97, V. tétel
18. kottapélda Schumann: Esz-dúr zongoranégyes Op. 47 I. tétel
19. kottapélda Schumann: Esz-dúr zongoranégyes Op. 47 III. tétel
20. kottapélda Schumann: Nyitány, Scherzo & Finale Op. 52 III. tétel
21. kottapélda Schumann: Esz-dúr zongoranégyes Op. 47 II. tétel
22. kottapélda Schumann: Phantasiestücke Op. 73
23. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1841-es változat – I. tétel
24. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1851-es változat – I. tétel
25. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1841-es változat – I. tétel vége
26. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1841-es változat – II. tétel eleje
27. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1851-es változat – I. tétel vége
28. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1851-es változat – II. tétel eleje
29. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1841-es változat – IV. tétel vége
30. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1851-es változat – IV. tétel vége
31. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1841-es változat – IV. tétel
32. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1851-es változat – IV. tétel
33. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1841-es változat – IV. tétel

34. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1851-es változat – IV. tétel
35. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1841-es változat – I. tétel – Főtéma
36. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1851-es változat – I. tétel – Főtéma
37. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1841-es változat – IV. tétel – Coda
38. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1851-es változat – IV. tétel – Coda
39. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1841-es változat – I. tétel eleje
40. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1851-es változat – I. tétel eleje
41. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1841-es változat – I. tétel – Expozíció
42. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1851-es változat – I. tétel – Expozíció
43. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1841-es változat – IV. tétel – melléktéma
44. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1851-es változat – IV. tétel – melléktéma
45. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1841-es változat – IV. tétel
46. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1851-es változat – IV. tétel
47. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1841-es változat – IV. tétel
48. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1851-es változat – IV. tétel
49. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1841-es változat – IV. tétel – Coda
50. kottapélda Schumann: IV. szimfónia – 1851-es változat – IV. tétel – Coda
51. kottapélda Schumann: Esz-dúr zongoraötös Op. 44 II. tétel eleje
52. kottapélda Schumann: Esz-dúr zongoraötös Op. 44 II. tétel eleje (Hamar Zsolt
hangszerelése)
53. kottapélda Schumann: Esz-dúr zongoraötös Op. 44 I. tétel 9. ütem
54. kottapélda Schumann: Esz-dúr zongoraötös Op. 44 I. tétel 9. ütem (Hamar Zsolt
hangszerelése)
55. kottapélda Schumann: Esz-dúr zongoraötös Op. 44 III. tétel eleje
56. kottapélda Schumann: Esz-dúr zongoraötös Op. 44 III. tétel eleje (Hamar Zsolt
hangszerelése)
57. kottapélda Schumann: Esz-dúr zongoraötös Op. 44 IV. tétel eleje
58. kottapélda Schumann: Esz-dúr zongoraötös Op. 44 IV. tétel eleje (Hamar Zsolt
hangszerelése)
59. kottapélda Beethoven: III. Esz-dúr szimfónia („Eroica”) Op. 55 – II. tétel eleje
60. kottapélda Schumann: Esz-dúr zongoraötös Op. 44 II. tétel eleje

61. kottapélda Schumann: Esz-dúr zongora ötös Op. 44 II. tétel eleje (Hamar Zsolt
hangszerelése)
62. kottapélda Brahms: III. F-dúr Op. 90 – III. tétel – visszatérés – kürt szóló
63. kottapélda Schumann: Esz-dúr zongora ötös Op. 44 II. tétel eleje (Hamar Zsolt
hangszerelése)
64. kottapélda Schumann: Esz-dúr zongora ötös Op. 44 II. tétel eleje (Hamar Zsolt
hangszerelése)

Kották kiadásai

- | | |
|---|-----------------------------------|
| Schumann: ABEGG-variációk Op. 1 | Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887 |
| Schumann: Karnevál Op. 9 | Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879 |
| Schumann: Szimfonikus etűdök Op. 13 | Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887 |
| Schumann Humoreszk Op. 20 | Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887 |
| Schumann: Liederkreis-ciklus Op. 39 | Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1885 |
| Schumann: Dichterliebe Op. 48 | Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879 |
| Schumann: Esz-dúr zongoraötös Op. 44 | Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881 |
| Schumann: Esz-dúr zongoranégyes Op. 47 | Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1885 |
| Schumann: Phantasiestücke Op. 73 | Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1885 |
| Schumann: Nyitány, Scherzo & Finale Op. 52 | Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887 |
| Schumann: II. szimfónia C-dúr Op. 61 | Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887 |
| Schumann: III. („Rajnai”) szimfónia Op. 97 | Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887 |
| Schumann: IV. szimfónia Op. 120 – 1841-es változat | Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1891 |
| Schumann: IV. szimfónia Op. 120 – 1851-es változat | Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1882 |
| Beethoven: III. Esz-dúr szimfónia („Eroica”) Op. 55 | Kassel: Bärenreiter 1997 |
| Brahms: III. F-dúr Op. 90 | Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926 |

Robert Schumann: Esz-dúr quintett zenekarra

Első tétel eleje

Allegro brillante $\text{♩} = 82$ Hamar Zsolt

Flute 1 *fp*

Flute 2 *fp*

Oboe 1 *fp*

Oboe 2 *fp*

B♭ Clarinet 1 *fp*

B♭ Clarinet 2 *fp*

Bassoon 1 *fp* *mf*

Bassoon 2 *fp*

F Horn 1 & 3 *fp*

F Horn 2 & 4 *fp*

B♭ Trumpet 1 *fp*

B♭ Trumpet 2 *fp*

Trombone 1 *fp*

Trombone 2 *fp*

Trombone 3 *fp*

Timpani

Zongora

Violins 1 *fp*

Violins 2 *fp*

Viola *fp*

Violoncello *fp*

Contrabass *fp*

Hamar Zsolt

12

Fl. 1 *mp*

Fl. 2

Ob. 1 *mp*

Ob. 2

B♭ Cl. 1 *mp*

B♭ Cl. 2 *mf*

Bsn. 1 *mf*

Bsn. 2 *mf*

F Hn. 1-3 *mp*

F Hn. 2-4 *f*

B♭ Tpt. 1 *f*

B♭ Tpt. 2 *f*

Tbn. 1 *f*

Tbn. 2 *f*

Tbn. 3 *f*

Timp.

Zon.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vla.

Vcl.

Cbs.

Hamar Zsolt

23

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
F Hn. 1 & 3
F Hn. 2 & 4
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Timp.
Zon.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 23 through 28. It features a variety of instruments. The woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) and strings (Violins, Viola, Cello, Double Bass) have active parts, while the brass (Horns, Trombones) and percussion (Timpani, Zonars) are mostly silent or have minimal contributions. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is written in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument.

Hamar Zsolt

Robert Schumann: Esz-dúr quintett zenekarra

II. tétel eleje - Első változat

In Modo d'una Marcia
Un poco largamente $\text{♩} = 56$

Hamar Zsolt

Flute 1

Flute 2

Oboe 1

Oboe 2

B♭ Clarinet 1

B♭ Clarinet 2

Bassoon 1

Bassoon 2

F Horn 1 & 3

F Horn 2 & 4

B♭ Trumpet 1

B♭ Trumpet 2

Trombone 1

Trombone 2

Tuba

Timpani

Snare Drum

Bass Drum

Cymbal

Harp

Violins 1

Violins 2

Violas

Violoncellos

Contrabasses

Hamar Zsolt

Robert Schumann: Esz-dúr quintett zenekarra

Harmadik tétel eleje

Hamar Zsolt

♩. = 138

Flute 1
Flute 2
Oboe 1
Oboe 2
B♭ Clarinet 1
B♭ Clarinet 2
Bassoon 1
Bassoon 2
F Horn 1 & 3
F Horn 2 & 4
B♭ Trumpet 1
B♭ Trumpet 2
Trombone 1
Trombone 2
Trombone 3
Timpani
Violins 1
Violins 2
Violas
Violoncellos
Contrabasses

Hamar Zsolt

11

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F Hn. 1 & 3

F Hn. 2 & 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Timp.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vla.

Vcl.

Chs.

f

Hamar Zsolt

Robert Schumann: Esz-dúr quintett zenekarra

IV. tétel eleje - Első változat

Hamar Zsolt

$\text{♩} = 120$

Flute 1 *f*

Flute 2

Oboe 1

Oboe 2

B♭ Clarinet 1 *f*

B♭ Clarinet 2

Bassoon 1

Bassoon 2

F Horn 1 & 3

F Horn 2 & 4

B♭ Trumpet 1

B♭ Trumpet 2

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

Timpani

Violins 1 *pizz.* *arco* *f* *mp*

Violins 2 *mp*

Violas *mp*

Violoncellos *f* *mp*

Contrabasses *pizz.* *f* *mp*

Hamar Zsolt

Képek jegyzéke

1. kép Schumann szülőháza Zwickauban, a Hauptmarkt 5. szám alatt
2. kép Robert Schumann édesapja, August Schumann
3. kép Logier Chiroplast – Ujjgyakorló készülék (Litográfia Emile Beau vázlata után)
4. kép *A Neue Zeitschrift für Musik* első kötetének címlapja
(Robert Schumann Múzeum – Zwickau)
5. kép Johanna Christiana Schumann – Robert Schumann Múzeum, Zwickau
6. kép Schumann Autográf – Robert Schumann Museum Zwickau
7. kép Clara Wieck 1832-ben Párizsban
(litográfia Eduard Fechner festménye nyomán)
8. kép Clara Wieck 1828-ban, elefántcsont miniatúra (részlet)
9. kép Clara Wieck 1835-ben, első csókjuk évében (Julius Giere litográfiája)
/A kottaképen Clara Op. 7-es a-moll zongoraversenyének részlete/
10. kép Clara Wieck 1840, röviddel a házassága előtt
(Johann Heinrich Schramm akvarellje)
11. kép Friedrich Meier: Jean Paul (1810)
12. kép E. T. A. Hoffmann – (anonym)
13. kép Schumann kézirat (The Morgen Library & Museum)
14. kép Felhangok – A rezgő húr (A zene könyve – Zeneműkiadó 1981)
15. kép Robert Schumann (1810–1856)

Táblázatok jegyzéke

1. táblázat Schumann alkotói periódusai és azok egymáshoz való viszonya
(Hamar Zsolt munkája)
2. táblázat: Az életesemények, produktivitás és hangulat összefüggése
(Dr. Tóth-Vajna Gergely munkája,
Dr. Tóth-Vajna Gergely engedélyével engedélyével)
3. táblázat A művek számának változása Schumann élete során
(Dr. Tóth-Vajna Gergely munkája,
Dr. Tóth-Vajna Gergely engedélyével engedélyével)