NAGY PÉTER

ROBERT SCHUMANN: FANTÁZIA OP.17. ELŐADÓI GYAKORLAT ÉS ANALÍZIS EGYMÁSRA HATÁSA

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2020

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású

doktori iskola

ROBERT SCHUMANN: FANTÁZIA OP.17. ELŐADÓI GYAKORLAT ÉS ANALÍZIS EGYMÁSRA HATÁSA

Nagy Péter

DLA Doktori értekezés

2020

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás II
Bevezetés III
1. Metszőpéldány az Országos Széchényi Könyvtárban, Schumann sajátkezű bejegyzései 1
2. Előadói elemzés 16
2.1. I. tétel 17
2.2. Az I. tétel formai áttekintése 34
2.3. II. tétel 37
2.4. A II. tétel formai áttekintése 46
2.5. III. tétel 48
2.6. A III. tétel formai áttekintése 59
Bibliográfia 60

Köszönetnyilvánítás

Ezen a helyen szeretném kifejezni köszönetemet Mikusi Balázsnak, az Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár korábbi vezetőjének, aki lehetővé tette számomra, hogy tanulmányozhassam a Schumann: *Fantázia* Op. 17., OSZK zeneműtárában őrzött eredeti nyomdai metszőpéldányát, illetve hogy az értekezésemben részleteket közölhessek belőle.

Köszönettel tartozom Vikárius Lászlónak, aki témaválasztásomat értékesnek találta, bátorított és tanácsokkal látott el a téma megközelítésében. Külön köszönet illeti feleségemet, Lukin Zsuzsannát és lányomat, Nagy Sára Vilmát, akiknek segítsége nélkül doktori értekezésem nem jöhetett volna létre.

Nagy Péter

2020. augusztus 30.

Bevezetés

> Vitán felül a Lisztnek ajánlott Zongorafantázia az újromantikus hiperzsenialitás legbujábban túltengő, rendkívül kellemetlen kinövése. Az excentrikusság, önkényesség, bizonytalanság, határozatlanság és szétfolytság alig fokozható tovább – a mindenek felett olyigen kedvelt túlzsúfoltság itt dagályossággá és komplett érthetetlenséggé fajul. Ugyanúgy, ahogy az eredetiségre való törekvés újra és újra elvész a túlfeszítettségben és természetellenességben. Úgy tűnik nekünk – hogy egy hasonlattal szolgáljunk – , hogy a komponista, mint gazdag, előkelő ember, aki azért, hogy arisztokratikus emelkedettségében lehetetlenné tegyen minden hozzá irányuló látogatást, önző és makacs módon elzárja magát a világ elől, territóriuma köré mély árkokat, hatalmas, erős tüskés bozótot von, riasztó lövéseket ad le és csapdákat fektet, magát sáncokkal és karókkal olymértékben elkeríti, hogy az embereknek a kedve is elmenjen attól, hogy közelebbi ismeretséget kössenek vele.[1]
>
> (a szerző fordítása)

Ha a szóban forgó mű nem vált volna már régóta a zenei köztudat részévé, a fenti szavak alapján egy zűrzavaros, követhetetlen konglomerátumnak gondolhatnánk. Ez a mű Robert Schumann Op. 17-es C-dúr *Fantáziá*ja. A vélemény pedig a zenekritika történetének egyik látványos félreértése. A *Fantázia* rendkívül világosan és logikusan szerkesztett darab. Az előadó feladata, hogy az interpretáció eszközeivel logikáját világosan fölmutassa. Mi is ez a logika?

„Durchaus fantastisch und leidenschaftlich vorzutragen", írja Schumann az első tétel elejére. Valójában mit is jelent, hogy „Durchaus fantastisch"? Egyáltalán mit is jelent az, hogy Fantázia? Általánosságban mondhatjuk, hogy a fantázia olyan műfaj, amelyben az elemeket egymás mellé helyezik, variálják, átalakítják, részben vagy egészben nagyítják, kicsinyítik, fordítják, de ez nem a megszokott rendben, struktúrában történik.

A megszokott és nem megszokott között nincs szilárd határ, de belső kapcsolat, rend mindig van. Az előadó szerepe, hogy ezt a szokatlan rendet hogyan tudja

[1] Carl Kossmaly: „Ueber Robert Schumann's Claviercompositionen". *Allgemeine Zeitschrift für Musik* (1844. Januar): 20.

közvetíteni. A „Durchaus fantastisch” előírás voltaképpen már a darab írásmódja, formája, szerkezete miatt is egyértelműen adódik, máshogyan nem is lehetne, szinte okafogyott az utasítás, hiszen a kérdés az, hogy az előadónak mit kell hozzátennie a kottában nyilvánvalóan megjelenő fantasztikussághoz. Erre szeretnék dolgozatomban a kottából kiolvasható történések, az analízisben felismert elemek előadói megvalósulásához – még ha szubjektív módon is – világos és egyértelmű javaslatokat tenni. Ezek által az elemzés és a gyakorlat fúzióját kísérelném meg. A beszédszerűség megvalósítása, a hangokban rejlő prozódia megjelenítése, az idő-gazdálkodás és az artikuláció világossága, ennek az újszerű formának a hallhatóvá tétele, a súlyviszonyok struktúrálása és a textúra áttetszősége – értekezésemben ezen előadói princípiumok megfogalmazása lenne a fő célom.

A *Fantázia* előadása, gyakori tanítása mellett további inspirációt nyújtott a műnek az Országos Széchényi Könytárban fellelhető eredeti nyomdai metszőpéldánya (Stichvorlage), (Ms. Mus. 37. katalógusszám alatt), Schumann sajátkezű bejegyzéseivel és javításaival. Önmagában inspiráló volt és tovább mélyítette érzelmi kapcsolatomat a darabbal, hogy kézbefoghattam ezt a kéziratot, amit Schumann maga is a kezében tartott, amellyel ő maga dolgozott, és amit sajátkezű bejegyzéseivel ellátott.

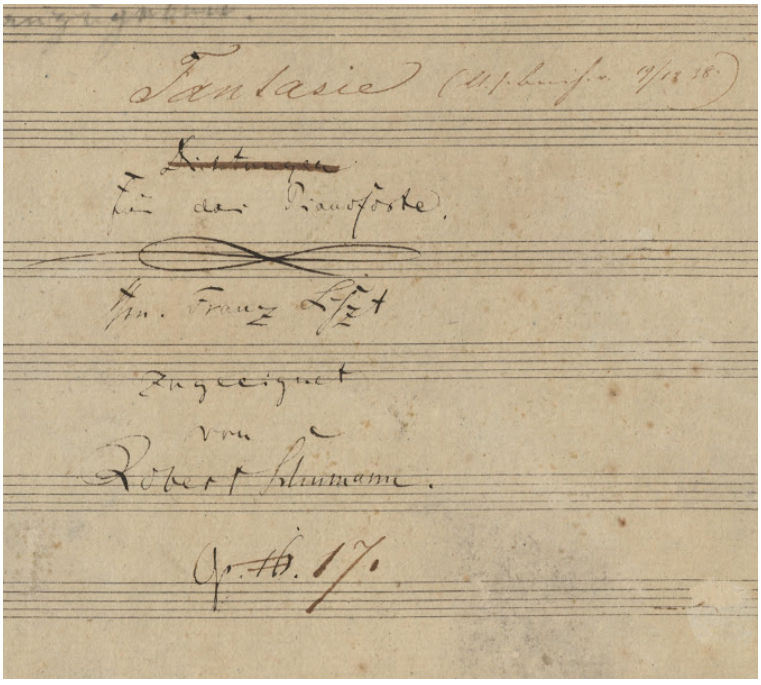
Dolgozatom szokatlannak hathat, mert hangsúlyozottan saját előadói, tanítási gyakorlatomból indulok ki, de talán mégis érdemes írásban összefoglalnom a kottaolvasási tapasztalataimat. Nem szigorúan vett analízise ez a műnek, hanem történéseinek végigkövetése, az elemzés és az előadás egymásra hatását szem előtt tartva. Természetesen nem kézikönyvet próbálnék a darabhoz adni, hanem az általam gondolt interpretációs lehetőségeket szeretném fölkínálni. A szakirodalomból fölhasznált példákat a teljesség igénye nélkül idézem a saját megfigyeléseimmel kiegészítve, azokban az esetekben, amikor úgy érzem, hogy mondanivalómhoz feltétlenül szükségesek és rávilágítanak az interpretációval kapcsolatos gondolataimra.

A különböző kiadások összehasonlításakor a Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1879-es, illetve a Henle Verlag, München, 1983-as kiadásaiból, valamint a Robert Schumann: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie III/4., Schott Music GmbH, Mainz, 2016 kiadásokat használom.

1. Metszőpéldány az Országos Széchényi Könyvtárban, Schumann sajátkezű bejegyzései

Semmivel sem összehasonlítható az az érzés, amikor egy zenész kezébe foghatja egy olyan mű kéziratát, ami évtizedek óta foglalkoztatja, ami még ha másolat is, de a szerző is forgatta, dolgozott rajta, gondosan átvizsgálta, sajátkezű jegyzetekkel látta el. Rendkívül szerencsésnek érzem magam, hogy itt, Magyarországon, tőlem karnyújtásnyira őriznek egy úgynevezett metszőpéldányt a *Fantázia*ból. Ez volt Schumann életében az első eset, amikor megengedhette magának, hogy hivatásos másolóval készíttessen művéről másolatot a nyomda számára. Az általa eszközölt változtatásokon kívül, melyeket majd később leírok, először is a címoldalra vessünk egy pillantást.

1. kottapélda, Schumann: *Fantasie Op. 17*., címoldal, 1. lap recto, Országos Széchényi Könyvtár, Budapest (metszőpéldány)

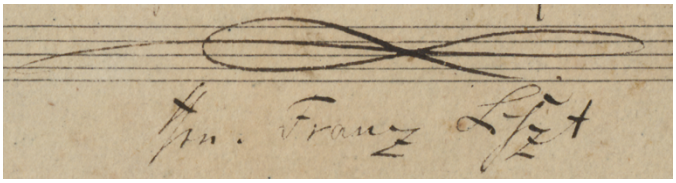


Szembetűnő az elsöprő emóciójú lendület Schumann keresztnevének R-betűjében (későbbi aláírásaiban már elsimult ez a mozdulat, nem ilyen lendületes az R-kezdőbetű) és a cím alatti, fekvő díszítésben. A lendület mellett a formálás szépsége is

megragadó. Liszt nevének L-betűjében szinte megismétlődik a felette lévő díszítés gesztusa.

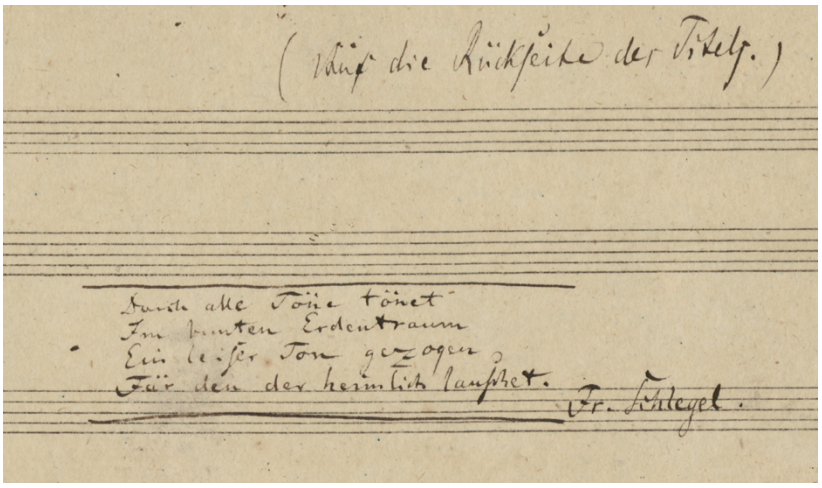
2. kottapélda, címoldal, 1. lap recto, metszőpéldány

3. kottapélda, címoldal, 1. lap recto, metszőpéldány



A címlap hátoldalára Schumann maga írta oda Friedrich Schlegel *Abendröte* versciklusából a *Die Gebüsche* című vers utolsó versszakát.

4. kottapélda, motto, 1. lap verso, metszőpéldány



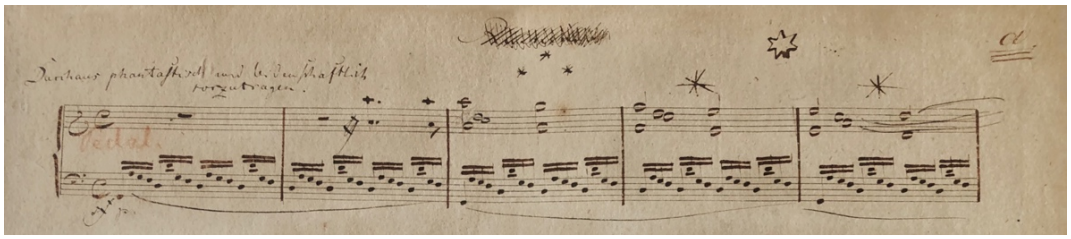
Fölé írta zárójelben azt is, hogy ezt a négy sort a címlap belső oldalára kéri nyomtatni. Szándéka ellenére ez nem itt, hanem az első tétel első kottaoldalán, mottóként került nyomtatásba a különböző kiadásokban. Erről még részletesebben szólunk az Előadói elemzés című fejezet elején.

Most vegyük végig – a teljesség igénye nélkül – a legfontosabb változatásokat, bejegyzéseket. Mindjárt a címlapon kétféle kézírás látszik. A *Fantasie* címen kívül a többi írás Schumann kézírása. (lásd 1. kottapélda). Mindhárom tételnek eredetileg címe is volt*: I. Ruinen*, *II. Siegesbogen*, *III. Sternbild*. Ezt Schumann egy 1838. áprilisában Clarának írt leveléből is tudjuk.[1]

> Das nächste im Druck sind dann *Fantasien*, die ich aber zum Unterschied von den *Fantasiestücken* „*Ruinen. Siegesbogen und Sternbild*" und „*Dichtungen*" genannt habe.
>
> Legközelebb a *Fantáziák* kerülnek kiadásra, amelyeket, hogy megkülönböztessek a *Fantasiestücken*-től, *„Romok. Diadalív és Csillagkép"*-nek és *„Költemények"*-nek neveztem el.
>
> (a szerző fordítása)

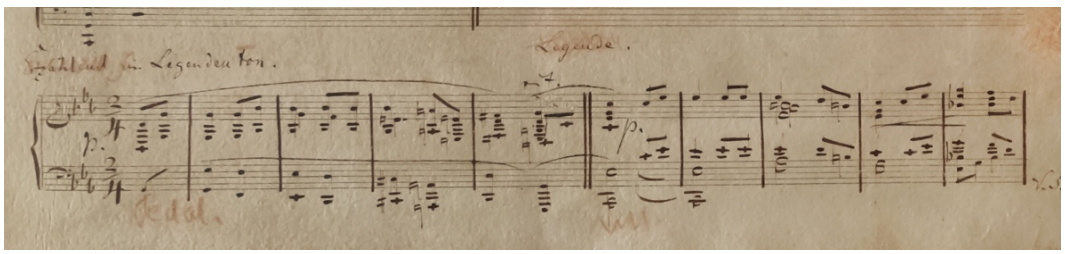
A címeket feltehetően Schumann húzta ki. Az volt a kérése – amit az első kottaoldal alján le is ír – , hogy helyettük minden tétel elé három csillag kerüljön.

5. kottapélda, 1. kottaoldal, 1. sor, metszőpéldány



A másoló az első tétel középrésze fölé először azt írta, hogy *Legende.* Schumann ezt piros ceruzával áthúzta, az *Erzählend im Legendenton.* beírást is tovább módosította: *Im Legenden Ton.* lett a végleges változat. A kiadásokban *Im Legendenton* olvasható.

6. kottapélda, 5. kottaoldal, 5. sor, 129-138. ütem, metszőpéldány

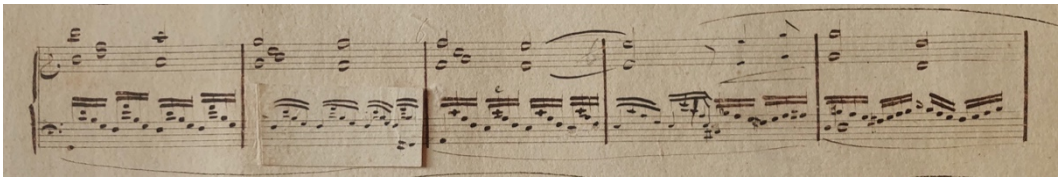


[1] Robert Schumann, Clara Schumann: *Jugendbriefe.* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1886)

A második tétel elején az előadói utasítás eredetileg: *Rührig und glänzend* volt. Schumann ezt áthúzta, és *Mässig. Durchaus Energisch*-re változtatta. A harmadik tétel elején szintén változtatott: az eredeti *Einfach und getragen* később *Langsam Getragen. Durchweg leise zu halten.*-re változott.

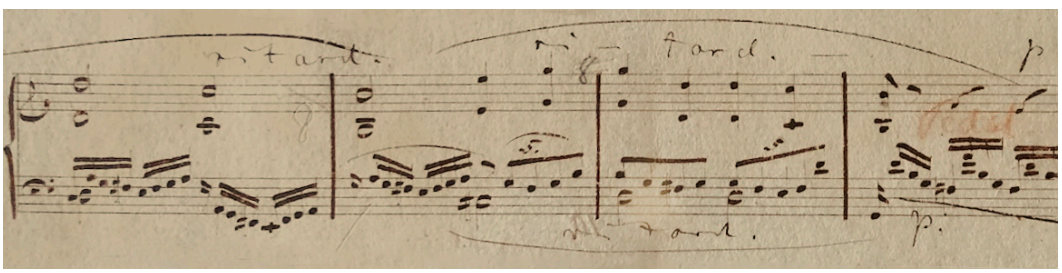
Rögtön az első kottaoldalon látszik Schumann javítása: a 12. ütem balkéz-, a 14. ütem első felének balkéz- és a teljes ütem jobbkéz szólama. A 12. ütemben egyértelműen látható a leragasztáson, ugyanúgy, mint a 14. ütem első felében a tizenhatodok gerendáinak hajlékony vonala. Ez számomra rendkívül figyelemreméltó, máris egyfajta előadásmódot sugall, mégpedig hajlékonyságot, a négyes csoportok nem motorikus, nem egyenletes, hanem megformált alakítását szuggerálja. A példás, korrekt másolói kottaképben egyszercsak megjelenik a zeneszerzői írásmód, ami számomra rögtön személyessé teszi a notációt.

7. kottapélda, 1. kottaoldal, 3.sor, 11-15. ütem, metszőpéldány



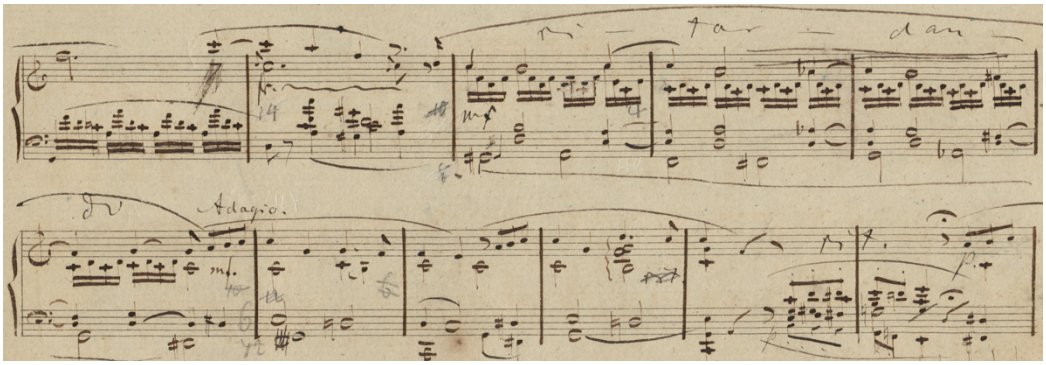
A 16. és 18. ütemek fölött *ritard.* előadási jelek láthatók, az első egybe írva, a második elválasztva: *ri–tard*. Az alsó szólam alá ismét be van írva egy *ritard.* instrukció. Érdekes módon a kiadásokban ezek különböző helyekre kerültek: hol a szisztéma két sora közé, hol csak felülre, de egyetlen kiadásban sem valósult meg abban a formájában, ahogy azt Schumann a metszőpéldányba bejegyezte.

8. kottapélda, 1. kottaoldal, 4. sor, 16-19. ütem, metszőpéldány



Álljon itt még egy példa a *ritardando* bejegyzés értelmezéséhez:

9. kottapélda, 11. kottaoldal, I. tétel 290-300. ütem, metszőpéldány

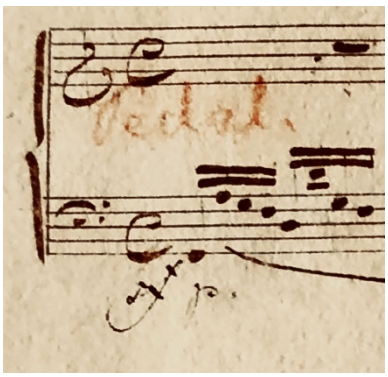


A *ritardando* sajnos a legújabb, Schott összkiadásban[2] sem így szerdepel, hanem egy szóba írva, kötőjelekkel egészen az *Adagio* bejegyzésig. A 292. ütemben a Breitkopf und Härtel és Henle kiadásokkal ellentétben az új összkiadásban – a metszőpéldányhoz hűen – *mf* szerepel *sf* helyett. A Breitkopf und Härtel kiadásában találunk még néhány helyet, ahol a *ri-tar-dan-do* így, szótagonként van nyomtatva, a metszőpéldány hű másolataként.

Nekem személy szerint a metszőpéldány *ritardando* bejegyzései sokkal kifejezőbbek, mint az újabb kiadásokban valószínűleg nyomdatechnikai okokból megvalósult *ritard.*, vagy *ritard.*- - - - - - - - - - - - - - -bejegyzések. Szemléletesebben érzékeltetik az idővel való gazdálkodás feladatát. Különösen a *ritard.*- - - - - - - - - - - - bejegyzés kötőjeleinek hosszú szabályos sora sugall mechanikus lassítást. A kiírt szótagok sokkal jobban közvetítik azt a – nagy tanáraink által sokszor emlegetett – feladatot, hogy a *ritardandó*ban azért még a zenei idő élő módon változzon, előre és hátra mozogjon, a harmóniai illetve motívikus struktúrának megfelelően. Egy *ritardandó*ban lehetnek előre mozgó, *quasi accelerando* momentumok is! Összefoglalva mondhatjuk, hogy a *ritardando* nem lehet egy egyszerű lassítás.

[2] Robert Schumann: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie III/4. (Mainz: Schott Music GmbH, 2016). 86.

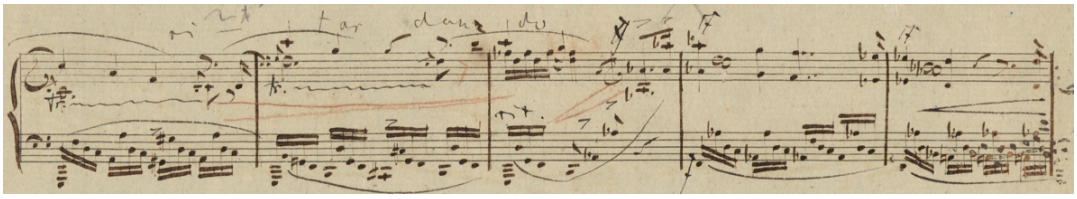
10. kottapélda, első kottaoldal, 1. ütem, metszőpéldány



A pedál jelzések a darabban végig piros ceruzával, utólag vannak beírva. A darab kezdetén felvetődik egy olvasási kérdés: A *subito forte* csak a kezdő *G*-re vonatkozik? A *piano* pedig az utána következő hangokra? Amit a metszőpéldányban látunk, az nem egyértelmű *sfp*, amiatt, hogy a *sf* és a *p* között jól látható hézag van. Ezen elgondolkodni akkor is érdemes, ha nem tudhatjuk biztosan, hogy ezzel a jelöléssel Schumann egyetértett vagy sem. A kiadásokban ez egyértelmű *sfp*-nak van írva, amely a *G*-re vonatkozik. Ezekkel a kérdésekkel még szeretnénk az *Előadói elemzés* fejezetben foglalkozni.

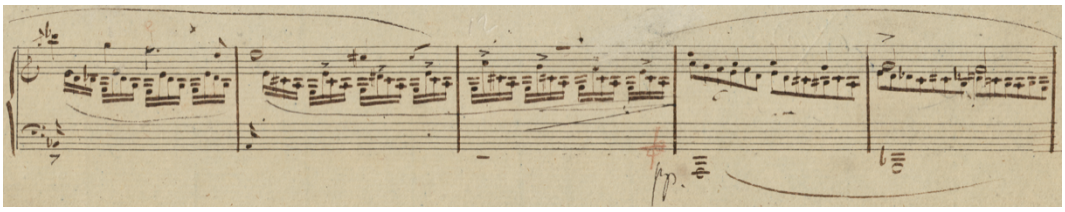
A metszőpéldányban a 28. ütemben négy *marcato*-jel szerepel, a Schott összkiadásban ugyanígy, ezek közül a második zárójelben van. Ezzel szemben a kiadásokban a négy *asz*-ból csak háromra került *marcato*. A gesztus szempontjából ez nagy különbség. A 28. ütem felett látható *ff* jel csak a Schott összkiadásban jelenik meg, szintén zárójelben. A felütés után a *sf* az ütem „egy" harmóniája fölött van, ezzel szemben a kiadásokban a *sf* a harmónia alá kerül. A Schott összkiadás ezt szintén a metszőpéldányhoz híven jelöli. Egyértelműen ez a kottakép segíti az érthető szólamvezetést.

11. kottapélda, I. tétel 26-30. ütem, metszőpéldány



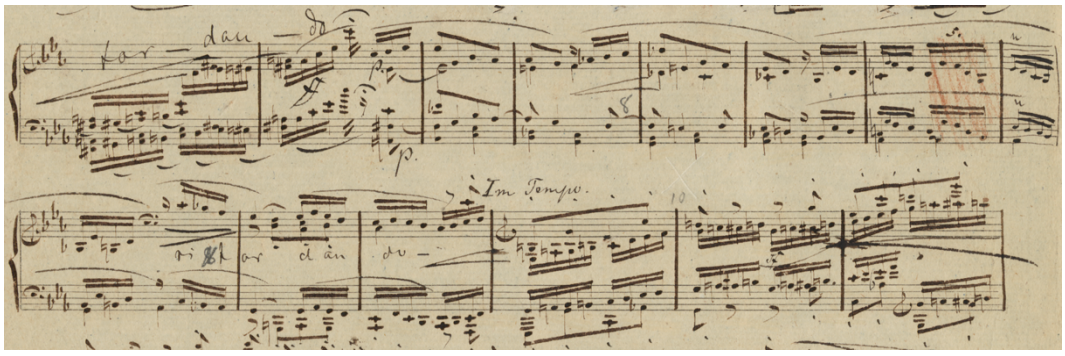
A 48. Ütemben látható *diminuendo* szintén nem került be a kiadásokba – az új Schott összkiadás kivételével – talán azért, mert zeneileg egyértelműnek tekintették?

12. kottapélda, I. tétel 46-50.ütem, metszőpéldány



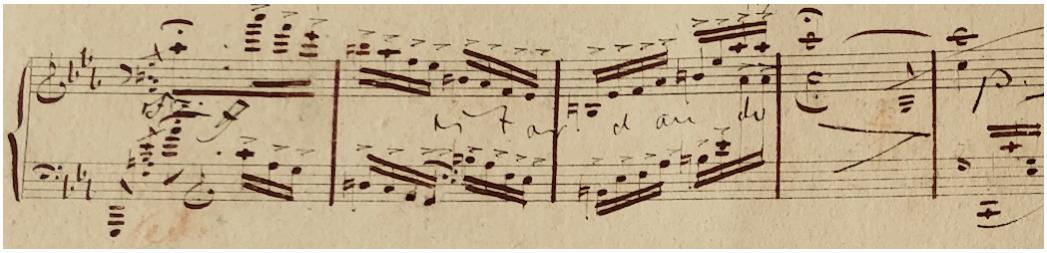
A 161. ütemben található javítás jelentős változtatás. Schumann egy melodikus kvintolát behelyettesít egy ereszkedő négyes tizenhatodcsoporttal, amelynek az első hangját egy *mordent*tel díszíti – ilyen jellegű ékesítés sehol máshol nem található a darabban. Szinte barokkos benyomást keltő fordulat keletkezik. A 164. ütemben látható *crescendo* a Breitkopf und Härtel kiadásban szerepel, de a Henle kiadásban nem, a Schott összkiadásban viszont újból látható.

13. kottapélda, I. tétel 155-167.ütem, metszőpéldány

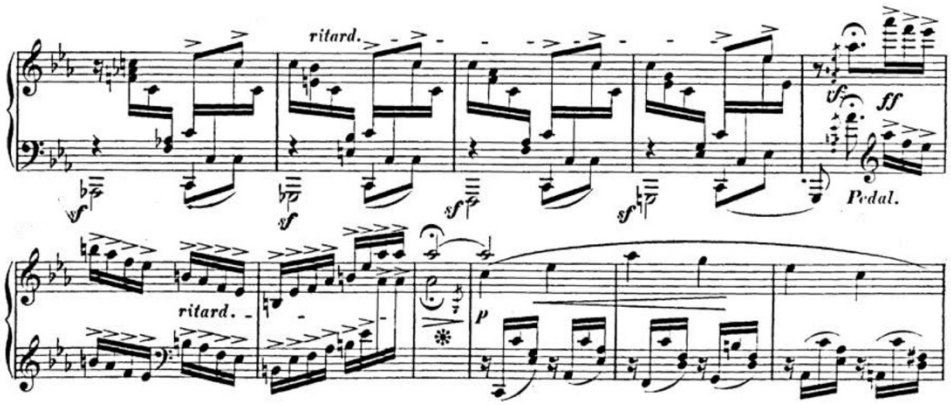


Vizsgáljuk meg a 212. ütemben található *sfz*, vagy *rfz* kérdését. *Sforzato* vagy *rinforzando*? Nagyon érdekes, szintén egy ilyen kottaírási jellegzetesség a 215. ütemben található *decrescendo* jel. Ez a Schott összkiadásban, és a további kiadásokban is egy rövid ütemnek van tördelve. Itt a Breitkopf und Härtel kiadást hozzuk fel példának. A metszőpéldányban a másoló sokkal nagyobb teret ad ennek az ütemnek, nyilván a Schumann kézirat alapján. Ez kellő tágasságot szuggerál, ami teret és időt ad az előadónak, hogy megérlelje a csekélyke feloldást, amit a *g*-utóka nyújt, és megszülethessen benne a következő ütemben indítandó új zenei hangulat. Ennek a megoldása egyébként is hangszer- és akusztika-függő. Egy hangon belül *diminuendó*t csinálni a zongorán amúgy is lehetetlen. Ez egy érzésre vonatkozó instrukció a notációban, amely a figyelmet a rövid, de jelentős *g* megjelenéséig fenntartja. Az interpretációs fejezetben erre még kitérek.

14. kottapélda, I. tétel, 212-216. ütem, metszőpéldány



15. kottapélda, I. tétel, 208-218. ütem, Breitkopf und Härtel kiadás



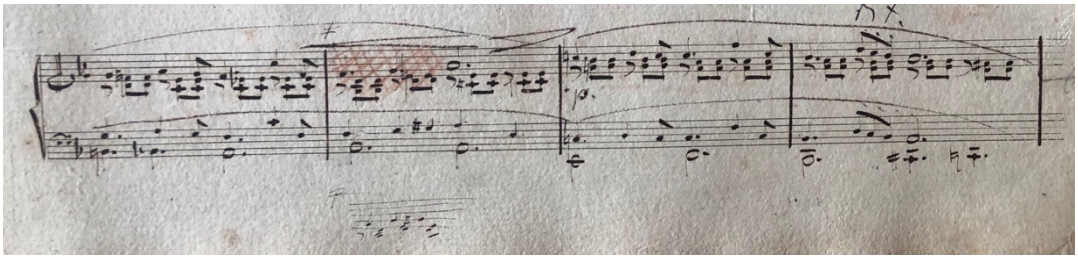
A 216-217. ütemekben a *crescendo*-jel a metszőpéldány szerint az *asz”*-nál ér véget, míg a kiadásokban ez túlságosan meg van hosszabbítva, a *g”* utánig. Véleményem szerint ez félreértésre ad okot, mert a zenei tartalom egyértelműen az *asz”-G”* késleltetést hordozza, tehát a *g”*-re való erősítés nem logikus.

A metszőpéldányban a III. tétel 34. ütemében nem szerepel az *Etwas bewegter* előadói utasítás, ami azután a többi kiadásban megtalálható. Ezzel ellentétben a 35. ütemben a felső szólam fölé írt *rit.* hiányzik az összes többi kiadásból, de szerepel a Schott összkiadásban.

Szintén érdekes és prozódiai jelentőségű a 34. ütemben a balkézben található változtatás, amelyben a második és negyedik hármas csoport első hangjai nyolcadszünetté alakultak, a szünetek így *agitato* jelleget kölcsönöznek, mozgáslendületet sugallnak a textrúrának, ami egybevág az *Etwas bewegter* előadói utasítással. Hasonló a 47. ütem korrektúrája: itt is a középszólam kettősfogásaiból kialakuló *hemiolás* szaporítás-jelleg mozgatja a zenei tartalmat. Ebben az ütemben egy *crescendo-decrescendo* jelzés is látható a felső szólam fölött, amiből csak a *decrescendo* maradt meg a későbbi kiadásokban. A Schott összkiadás kapcsos zárójelben ugyan, de reprodukálta. A *crescendo* jel elmaradása abból adódhat, hogy az

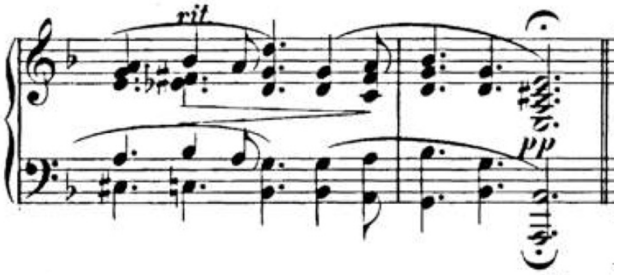
ütem első felének hangjait Schumann piros irónnal áthúzta és alulra kottázta a változtatást, és habár a *crescendo* jel nincs áthúzva, csak a hangok, mégis a kiadók ezt úgy értelmezhették, hogy ez a javítás arra is vonatkozik.

16. kottapélda, III. tétel, 46-49. ütem, metszőpéldány



A 70. ütemben a kiadásokban és a Schott összkiadásban is szerepel egy *decrescendo*-jel, amit a metszőpéldányban sem ebben az ütemben, sem az anyag visszatérésekor a 121. ütemben nem láthatunk – ami pedig Schumann kézírása (lásd 20. kottapélda)

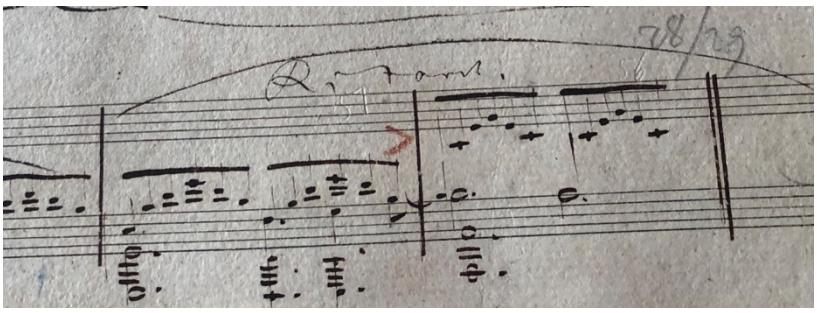
17. kottapélda, III. tétel, 70-71.ütem, Breitkopf und Härtel kiadás



A 122. ütemben a Metszőpéldányban egy *p* jel szerepel. Ezen a helyen a Henle kiadásban mindössze egy (*p*) utalás van a 123. ütem elején, a Breitkopf und Härtel kiadásban pedig ott sem. A Schott összkiadás a metszőpéldánynak megfelelő helyre tette ki ebben a formában: [*p*]. Ezek az ütemek történetesen abban a sorban vannak, amelyet Schumann saját kézírásával toldott be, és a *piano* dinamika is egyértelműen az ő bejegyzése. (lásd 20. kottapélda) Ezekre a jelenségekre a III. tétel részletes tárgyalásában visszatérünk.

A 89. ütemben az utolsó *b*-re Schumann tett egy *marcato*-jelet, ami szintén nem került át a későbbi kiadásokba, de megtaláljuk a Schott összkiadásban, [>] jellel.

18. kottapélda, III. tétel 89-90. ütem, metszőpéldány

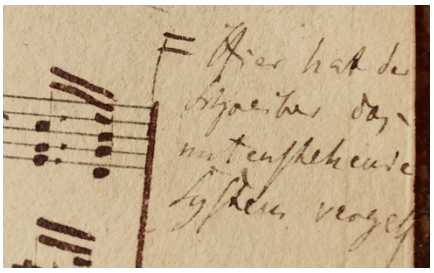


Előadási szempontból egyébként ez a jelzés világosan érthető, miszerint az átkötött *b* hangra figyelem irányul, nyomatékot kap, és az utána megszólaló balkéz *Asz,-Asz* oktávval együtt a súrlódás így még világosabban, expresszívebben tud megjelenni. Eszünkbe juttatva az első tétel kezdetének emblematikus nóna ugrását.

A 102. ütem a 47. ütemével azonos javítást tartalmaz. Ebben az esetben Schumann a lap balszélére írta ki a változtatást.

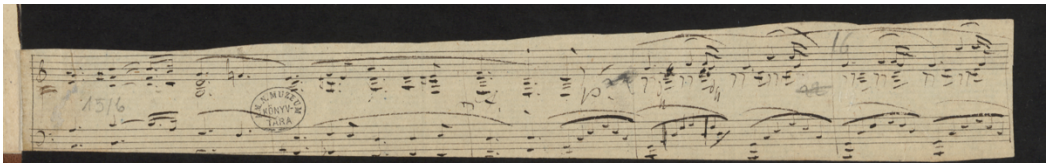
A két utolsó oldal tartalmazza a legérdekesebb változtatásokat. Az utolsó előtti oldal második sora után a margón ez a bejegyzés olvasható Schumanntól: „Itt a kottamásoló a lenti sort kifelejtette.” (a szerző fordítása)

19. kottapélda, 27. oldal, 2. sor margója a sor végén, metszőpéldány



Ezt a hiányzó „lenti sort” Schumann maga kottázta le, és a lap aljához van ragasztva.

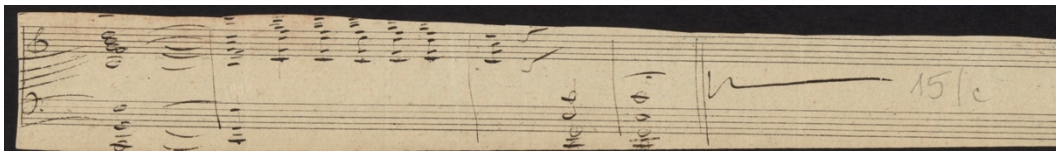
20. kottapélda, III. tétel, 120-124. ütem, a 27. oldal aljához ragasztott sor, metszőpéldány



Ennek a hozzáragasztott kihajtható papírcsíknak a hátoldala is látható, és nagyon izgalmas információval szolgál számunkra. Schumann a kiadás előtt jelentősen változtatott a darab eredeti befejezésén, amely szerint a mű az első tétel végi teljes

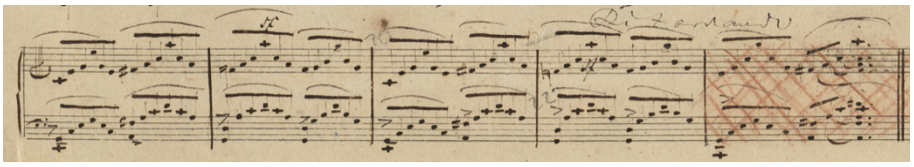
Beethoven-dalidézet bizonyos mértékig variált visszatérésével végződött volna. A metszőpéldány elkészülte után születhetett a végleges döntése, hogy ezt a visszatérést mégis elhagyja. A beragasztott papírcsík-fül hátoldalán látható néhány ütemből kitűnik, hogy a pótlás kottázásához Schumann nem üres kottapapírt használt, hanem az ő saját *Fantázia*-kéziratának legvégét használta fel (amit zeneszerzői szempontból már amúgy is elhagyandónak ítélt), annak üres hátoldalára kottázta le a „hiányzó sort" és a kéziratról egyszerűen levágta, majd a metszőpéldányhoz hozzátoldotta.

21. kottapélda, 27. oldal aljához ragasztott sor hátoldala, metszőpéldány



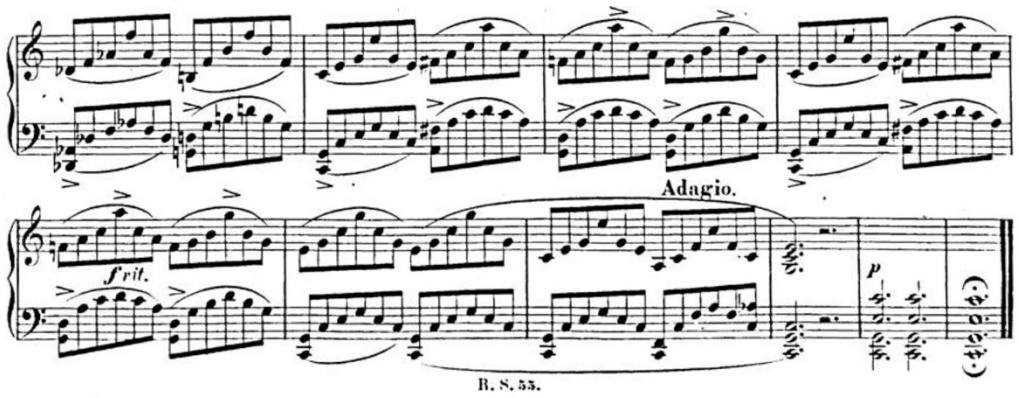
A metszőpéldányban a 135. és a 137. ütemben egy-egy *sf* jel látható az *a"*-kon. Ezek az *a"*-k a basszusban megszólaló hangsúlyos *G*-kre felcsendülő nóna hangközök, a darab emblematikus első hangütései. A későbbi kiadásokban, és sajnos a Schott összkiadásban is a *sf*-k helyett kitett számos hozzáadott *marcato*-jel megváltoztatja a gesztust, gyengíti a nóna kiemelt fontosságát, és egyben az *a"-g"* késleltetés-jellegét is elhomályosíthatja.

22. kottapélda, III. tétel, 134-137. ütem, metszőpéldány

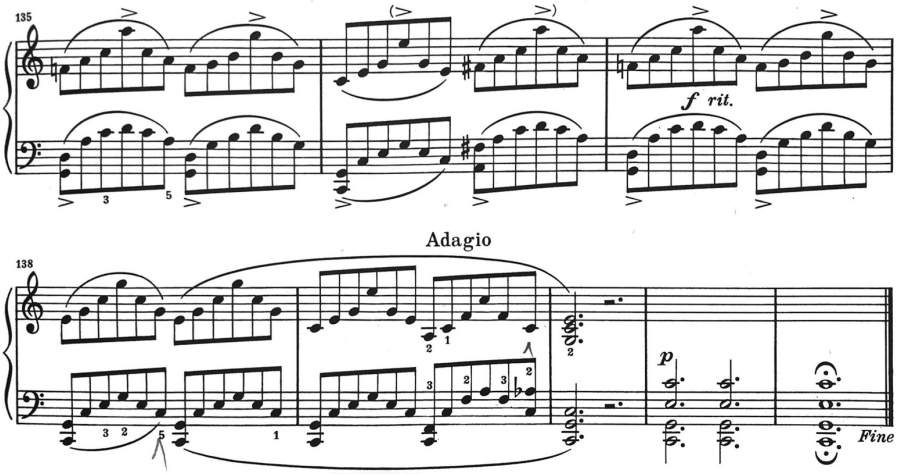


A 137. ütemben itt nem láthatunk *forte* jelzést, csak egy *sf* jelet. A kiadásokban ezzel szemben önkényesen *forté*t jeleznek, a Schott összkiadás viszont követi a metszőpéldányt.

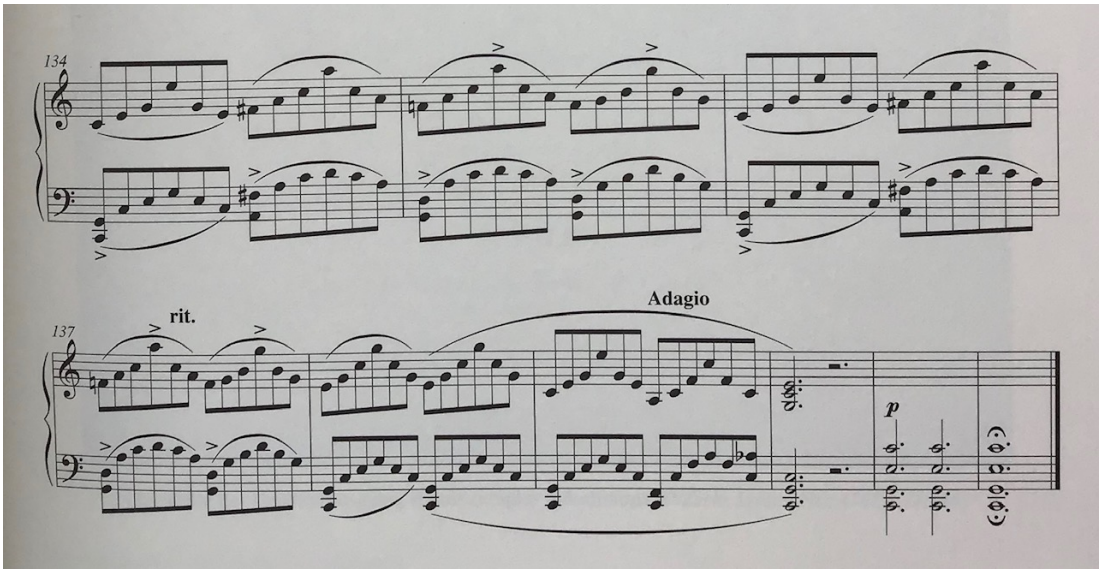
23. kottapélda, III. tétel, 133-142. ütem, Breitkopf und Härtel kiadás



24. kottapélda, III. tétel, 137-142. ütem, Henle kiadás

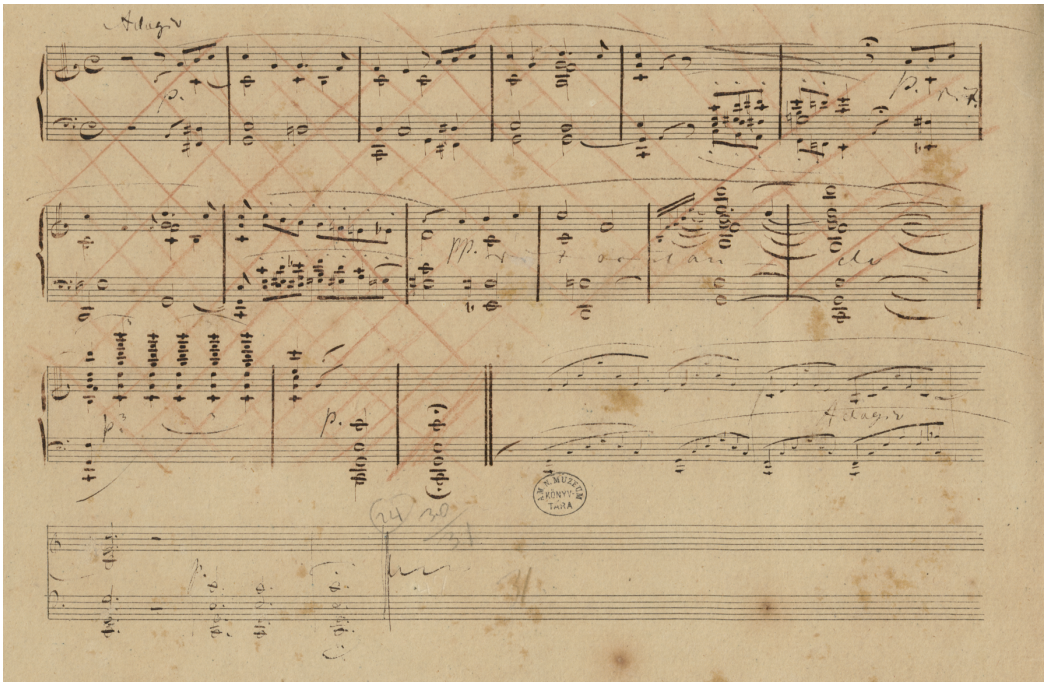


25. kottapélda, III. tétel, 134-142. ütem, Schott összkiadás

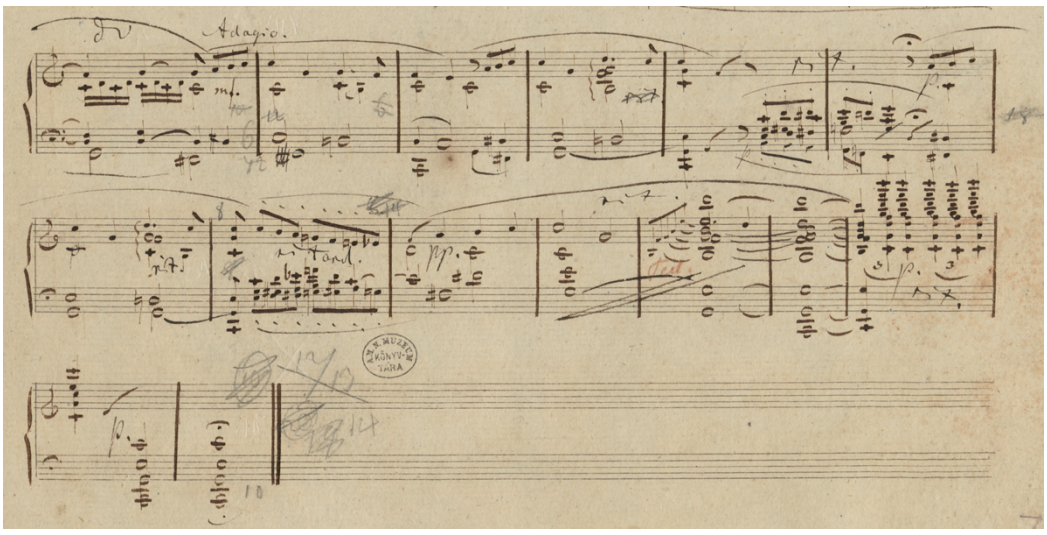


A 22. kottapélda sor utolsó üteme az eredeti verzió szerint a visszatérő Beethoven dalidézet, az *Adagio* előtti megállást szolgálta. Mivel Schumann elvetette ezt a befejezést, feleslegessé vált ez az ütem is. A darab befejezése a mai napig általánosan hallható, Schumann által az alábbiakban notált utolsó öt ütem:

26. kottapélda, III. tétel, 138-142. ütem, metszőpéldány



27. kottapélda, I. tétel, 295-309. ütem, metszőpéldány



A fent látható 26. kottapélda 15 kihúzott üteme az első tétel 295. ütemétől a tétel végéig hallható Beethoven-allúzió (27. kottapélda) variált anyaga. A változtatások a következők: az első ütemben a felütés alatt *Fisz-disz* egyszerre szól, és a *h'* alatt a

középszólamban felhangzik egy *c'* is, amely azután át van kötve. A harmadik ütemben hiányzik a kötőív a középszólam *d-c*-je között, illetve a basszus szólam *G-Fisz* között, ami nyilvánvalóan még belekerült volna, ha Schumann ezt a változatot véglegesíti. A negyedik ütemben hiányzik az *arpeggio*-jel a *G-d-h-f'-g'-d''* akkord elől, szintén ebben az ütemben a basszus *G* két félkottában van leírva, egybevetve az első tétel végén található egészkottával. Érdekesség, hogy a két következő ütemben egy *crescendo*-jel szerepel itt a metszőpéldányban, ami az első tétel végén analóg helyen nincs beírva, ott ugyanezen a helyen *ritenutó*t találunk, ami ide nem került be. Az első sor végén a felütés itt új harmonizációt kap: *Fisz-disz* helyett *Esz-fisz*, majd az *Esz* basszus *D*-re lép és egy szubdomináns akkord hallatszik itt, az első tétel végén hallható kvartszext helyében. A szoprán mozgása is változik ebben az ütemben, *c''-g'* lépés helyett *c''-f'* , az ütem második fele is figyelemreméltó: egy kis *f'*- előke van az akkord előtt, és az *arpeggio*-jel is hiányzik, valamint a basszusban csak egy *G* szerepel az analóg hely *G-d*-je helyett. Az előbbiekben leírt harmonizáció megismétlődik a második sor 3-4. ütemében a balkézben, és az 5. ütemben a szélesen kiterített akkord alatt egy szeptim *G-f* szerepel, *G-g* oktáv helyett. Itt szeretnénk rámutatni az *f*-hang szerepére, a 6-7. illetve 9-10. ütemben található kromatikus harmonizáció *f*-jeként, valamint a szoprán szólamban megismert, oly emblematikus lefelé lépő *c''-g'* kvart ebben a verzióban a *c''-f'*-re változik. Ez a kvintlépés egészen meglepő hatású, de természetesen ez csak akkor érvényesülne, hogyha ezt a változatot játszanánk. Ezt megerősíti a kis *f'*-előke is a 7. ütem harmadik negyede előtt. Ennek az előkének kis értéke van, de attól még nagy a szerepe az *f* hang hangsúlyozásában. A 11. ütem basszusában felhangzó *G-f*-nek különös jelentősége van, mert az első tétel 307. ütemében hallható domináns szeptimakkordok *f''*-jei itt hiányoznak. Az az érzésünk, hogy erre az *f* szeptimhangra szüksége volt Schumannak a zenei történések szempontjából, jelentőségét világosan mutatja, hogy a második sor utolsó három ütemében folyamatosan jelen van a tenor szólamban, és a *fisz-f* kromatikus lépés is kiemeli.

A különbség a két változat között rendkívül drámai hatású, még akkor is, ha az itt tárgyalt eltérések látszólag jelentéktelenek. Egészen más pszichológiai hatása lenne a darabnak, hogyha ezt az elvetett változatot játszanánk. A darab formai apercipiálása, dramaturgiája jelentősen változna – mint ahogy ezt az első fejezetben már megállapítottuk. A Beethoven-allúzió kihúzása által inkább a személyes, Clarával átélt

élethelyzethez kötődik így a darab, nem pedig az eredeti motiváció azon aspektusához, amely szerint a mű a bonni Beethoven emlékmű támogatására készült volna, és a benne felhangzó Beethoven utalások a kiadó számára esetleg vonzóbbá tehették volna.

2. Előadói elemzés

Álljon itt a mű mottója: Friedrich Schlegel *Abendröte* versciklusából a *Die Gebüsche* című vers utolsó négy sora.

> Durch alle Töne tönet
> Im bunten Erdentraum
> Ein leiser Ton gezogen
> Für den der heimlich lauschet.
> *
> Minden hangban egyetlen titkos hang zenél a mindenségen át.[1]
> (Szabolcsi Bence fordítása)
> *
> A tarka földi álom
> hangjain vontatottan
> zeng át egy messzi hangzat,
> ha figyelünk titokban.
> (Kálnoky László fordítása)

Schumann 1839. június 9-i levelében[2] vall a Schlegel-i mottóban szereplő „Ton”-ról.

> Der „Ton” im Motto bist Du wohl? Beinahe glaub ich’s.
> *
> Vajon Te vagy az a „hang” a mottóban? Én csaknem azt hiszem.
> (a szerző fordítása)

Ebből a levélből egyértelműen kiderül, hogy a mottó „leiser Ton”-ja mennyire fontos Schumannak, mennyire meghatározza az egész darab hangütését. Nem véletlenül akart egy egész oldalt szentelni a mottónak, ezzel is láttatva, felmutatva a költészet és a *Fantázia* elválaszthatatlanságát. Jogosan kérdezhetjük: vajon ezek után a mottó miért olyan szerényen, csak az első tétel első sorának jobb széle fölött bújik meg a legtöbb

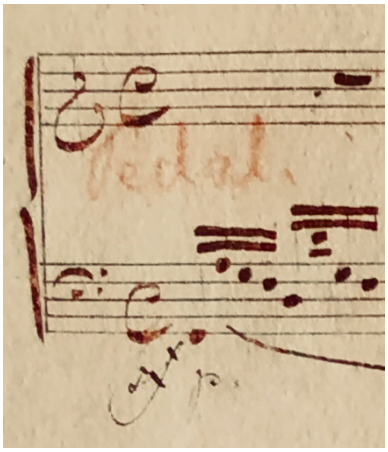
[1] Szabolcsi Bence: *A zene története.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1940). 328.
[2] Robert Schumann: *Schlage nur eine Weltsaite an, Briefe. 1828-1855.*, (Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 2006). 274.

kiadásban. Miért nem a címlap belső oldalára került, ahogy azt Schumann a metszőpéldányban kifejezetten kérte? Ezáltal sokkal inkább a teljes műre vonatkoztatható lenne. A legújabb, Schott összkiadásban is csak a főcím alatt középre került, habár ez valamivel jobban érzékelteti a mottó különös jelentőségét.

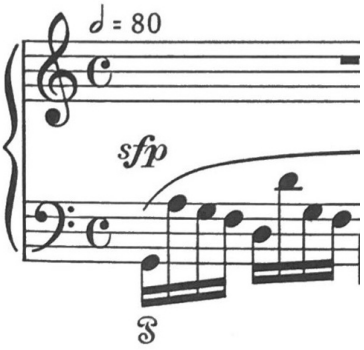
2.1. I. tétel

Az első hang *sf p* dinamika bejegyzése máris elgondolkodtat. Ahogy a metszőpéldányban látjuk, a *sf* és a *p* között felfedezhető egy hézag, nem olyan módon van egybeírva, mint ahogy a nyomtatott kiadásokban és az új összkiadásban ez látszik: *sfp*.

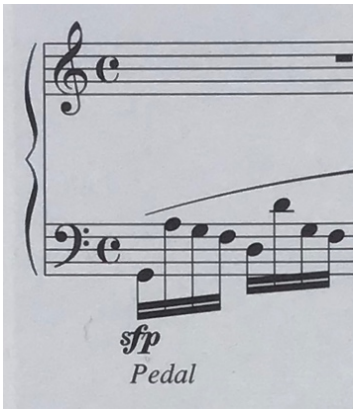
28a kottapélda, I. tétel 1. ütem, metszőpéldány



28b kottapélda, I. tétel 1. ütem, Henle kiadás

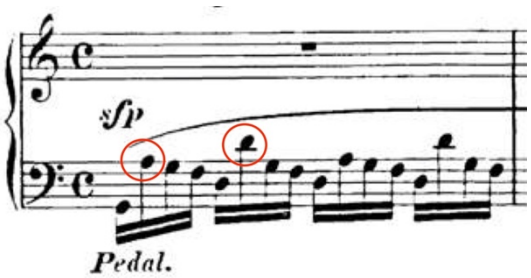


28c kottapélda, I. tétel 1. ütem, Schott összkiadás



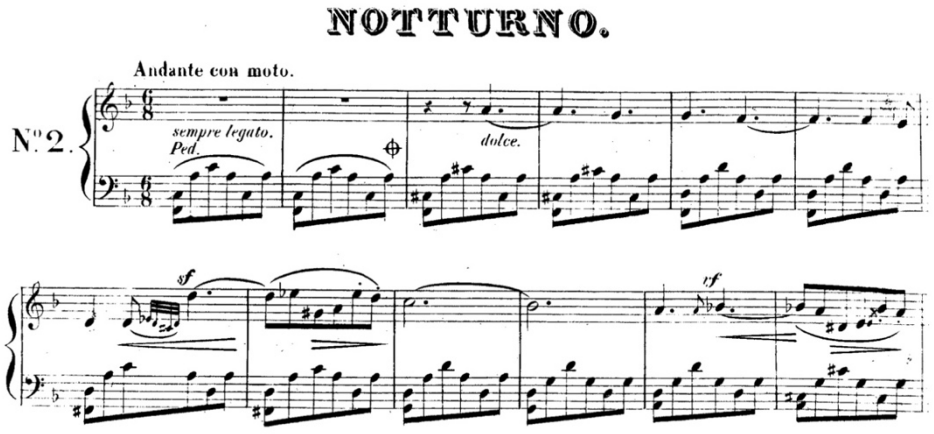
Zongoratechnikai szempontból, tekintettel a mai zongorák lényegesen gazdagabb szonoritására, nehéz feladat a hangerőt visszavenni a *subito forté*ból *piano*ra. Ehhez követnünk kell a mai hangszer lehetőségeit. Mekkora legyen a *subito forte* leütés? A pedál segítségével – az úgynevezett *vibrato*-pedállal – hogyan lehet kialakítani ezt a speciális *sfp* hangzást? Figyelembe kell vennünk, hogy az első dinamikai jelzés (*ff*) a második ütem közepén jelenik csak meg, tehát mondhatjuk, hogy a darab *piano* kezdődik. Mennyi idő telik el a *sf G* és a fölötte egy nónával megszólaló *a* között…? Ez talán nem is idővel mérhető, hanem azzal a figyelemmel, ami ahhoz kell, hogy a *G* zengésébe, felhangjaiba a játékos belefüleljen, meghallja benne az utána következő hangokat, mintha azok a *G*-ből zengnének elő. Az így létrejött hangzás meghatározó a darab szempontjából, mintha most felmenne a függöny, megjelenne a díszlet, máris a fantáziavilágba kerültünk. Meg kell festenünk ezzel a másfél ütemnyi, félhanglépések és tényleges hangnemérzet nélküli, szinte idilli természetzenével az uralkodó hangulatot. A kezdeti balkéz figuráció megoldása, hogy az *a-d'* lépés finom kiemelésével, polifonikus hangzás kikeverésével izgalmas textúrát tudunk létrehozni, üres egyenletesség helyett.

29. kottapélda, I. tétel 1.ütem, Breitkopf und Härtel kiadás



Ehhez a kéz és a pedált működtető láb érzékeny összehangolására van szükség. Ebbe a hangképbe szinte türelmetlenül, nem matematikailag kimért időérzettel robban bele a főtéma, a Clara-motívum – „eine tiefe Klage um Dich" érzet.[1] A Clara-motívum Clara Wieck: *Soirées Musicales* Op. 6. No. 2. *Notturnó*jának (melyet Schumann különlegesen szeretett) témájából eredeztethető. Erről Eric Frederick Jensen: *Schumann* könyvében is olvashatunk.[2]

30. kottapélda, Clara Schumann: *Notturno*, *Soirées Musicales, op.6., No.2.,* 1-12. ütem, Friedrich Hofmeister, Leipzig, 1836.



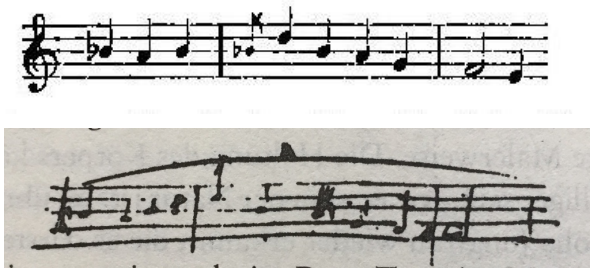
A kezdet nagy lendülete a 10. ütem végéig tart. Az intenzitás folyamatosságát táplálják a 7-8-9. ütemek *sf*-i, amelyek Beethoven-i módon egyre nagyobb energiát pumpálnak a frázisba, aminek eredményeként aztán a 10. ütemben drámai az alázuhanás. A főtéma egy hanggal följebb *piano* megismétlődik – látszólag itt csak a dinamikai szint változik, de az anyag kiáltás-karaktere csak még fájdalmasabban: elfojtva érvényesül. Rendkívül fontos, hogy ez a váltás a 10. ütemben élesen, és mindenféle *rubato* nélkül történjen. Az első *rubato* előadói eszköz használatát a basszus elmozdulás (*Gisz-A)* kiemelésére javasolnám, a 12-13. ütem határán, az a-mollba való modulálás helyén. Itt olvad meg az eddigi, szinte elviselhetetlen feszültség, teret adva a főtéma második felének lírikusabb bemutatásához. Nagyon fontos a balkéz *cisz*-ről *d*-re érkezése a 14-15. ütemben. Érzékletesen alátámasztja a Beethoven dal-idézet részletének első megjelenését – ez a *d* a G-dúr hangnemi terület dominánsa,

[1] Robert Schumann: *Schlage nur eine Weltsaite an, Briefe. 1828-1855.*, (Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 2006). 195.
[2] Eric Frederic Jensen: *Schumann.* (Oxford: Oxford University Press, 2001). 163-164.

amely a 19. ütemig tart. Figyelemreméltó a 16. ütem *ritardandó*ja, amelyet Schumann a 17. ütem második felében újból kiír. Ez azt feltételezi, hogy a 17. ütem quasi *a tempo* kezdődik. Nem egy folyamatos *ritardando* kezdete ez a 16. ütemben, hanem a zene az érzelmi gyengülés után visszalángol, új lendület kap a 17. ütem első felében. A 19. ütemben hallható G-dúr zárás után ismét a főanyagot halljuk egy más ritmikai formában. A hosszú kötőív, amely az *a''*-ról a *d''*-ig való ereszkedést összeköti, melodikusabb dallami formálást igényel, ellentétben a darab elején hallott quasi *risoluto*, szinte szillabikus formálással. Ez a simább, melodikusabb tartalom nem tart sokáig, a 22. ütem második felében a trilla az *e*”-n, a basszus harmonizációjával kimozdítja ezt az elfojtott, ál-kisimultságot, a 23. ütem negyedik negyedén hallható akcentuált *c'''*-vel – amely az eddigi legmagasabb hang, ráadásul *C.* Ehhez a nehezen elért *c'''*-hez azután nagyon ragaszkodik, szinte mániákusan ismételgeti, a 25., 27. és 28. ütemekben, *c-h* sóhaj formulában. A 24. ütemtől a balkéz anyaga jelentősen változik: eddig nem tapasztalt módon az ütem közepén az akcentuált *gisz* új deklamációt ad ennek az anyagnak. Ezek az akcentuált *gisz*-ek és a következő ütemekben a *cisz*-ek az „idő tágulását” idézik elő. Ezzel a Clara-motívumhoz tartozó balkéz tizenhatod-hangkép motívikus tartalommal bővül. Mondhatjuk, hogy a fent taglalt *c-h* késleltetések, sóhajmotívumok tükörképe – *Gisz-A* és *Cisz-D* – képződik. A jobbkéz *c''-f'-c'-f* hangjai, amelyekhez hosszú trillák kapcsolódnak a balkéz akcentuált lefelé zuhanó *gisz-cisz-Gisz-Cisz* hangjaiban imitálódnak. A 24. és a 26. ütemben hallható *gisz*-ek: a 28. ütemben enharmonikusan értelmezett *asz* berobbanásának előszele. A 19-28. ütemig tartó szabadabb időkezelést megszakítják az akcentuált, négy oktávra szétdobott *asz*-ok, helyrebillentik az időt, a Clara-motívum diminuált és rövidült változatával, extra *sf* nyomatékokkal.

A 33. ütem Esz-dúrba érkezése után egy új szakasz kezdődik. A két kéz komplementeritása *recitativo* előadásmódot kíván. A 28. ütemben már említett szinkópás *asz*-ok *giusto* viselkedése már megelőlegzi ezt a komplementeritást. Itt a középszólamban megjelenik a későbbi *Im Legenden Ton* dallama. Ez az átvezető résznek is tekinthető szakasz g-moll érintése után a 41.ütemben d-mollban záródik. A zárlat szólamvezetése figyelemreméltó: a 40. ütem középszólama a 41. ütem elején egy előkében végződik. Az előadásnál figyelemmel kell lennünk arra, hogy ez nem a felső szólam előkéje, hanem az előző ütem középszólamának utolsó dallamhangja. A textúra

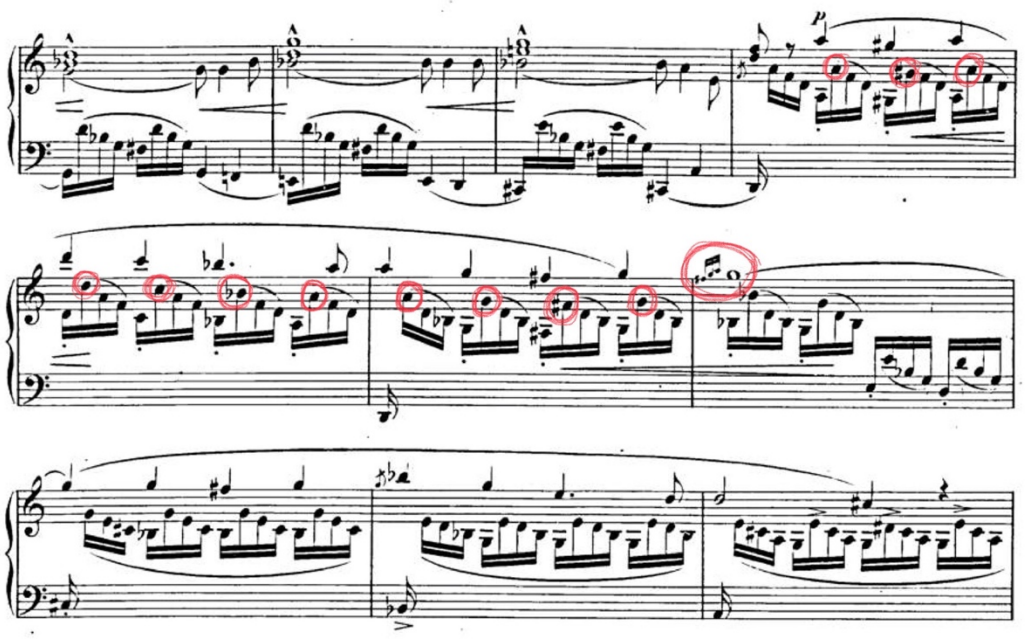
ebben az átvezető szakaszban kibővül. Itt már négy réteget kell elkülöníteni, a bevezető balkéz anyag óriási ugrásokban mozog, a középső lágéba kerül, együtt egy új, lírai dallammal, amely Schumann legkedvesebb melódiája ebben a tételben. Ezentúl *lírai dallam*-ként fog szerepelni dolgozatunkban. 1839. június 9-én kelt, Clarának szóló levelében[3] Schumann így ír róla:

> Schreibe mir was du bei dem ersten Satz der Fantasie Dir denkst? Regt er nicht viele Bilder in Dir an? Die Melodie
>
> 
>
> gefällt mir am meisten darin.
>
> *
>
> Írd meg nekem, mit gondolsz a Fantázia első tételéről? Nem ébreszt képeket benned? ezt a melódiát szeretem benne leginkább. (a szerző fordítása)

Újabb bizonyítéka ez annak, hogy a tizenhatodokban mozgó anyag motívikus tartalmat hordoz, kísérő, úgynevezett árnyékszólam, kétszeresen is követi, megerősíti a melódiát.

[3] Robert Schumann: *Schlage nur eine Weltsaite an, Briefe. 1828-1855.*, (Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 2006). 274.

31.kottapélda, I. tétel, 38-47. ütem, Breitkopf und Härtel kiadás



Meggyőződésem, hogy a 44. ütemben található háromhangú előke kivitelezésekor nagyon fontos, hogy inkább az ütésre essen, gazdagon befoglalva ezzel a *g''*-t és színes összehangzást produkálva a balkéz dallam *b*-jével. Véleményem a darab során előforduló összes hasonó helyzetű előkékre érvényes lehet. Erre vonatkozóan nincs egyértelmű szabály, a különböző helyeket egyenként is meg kell vizsgálni. Kísérletezni kell, hogy melyik időzítés szolgálja jobban a hangzás gazdagságát.. A tizenhatodcsoportok első hangjain a *staccato* jel itt *pizzicato*-szerű dallamképző eszköz, nem azonos a 29. ütemben kezdődő, Bach csellószvitjeiből ismerős basszushang és azt követő harmonizáció-funkciójú menettel. Gondoljunk például a *Courante* tételre a *C-dúr szvit*ből.

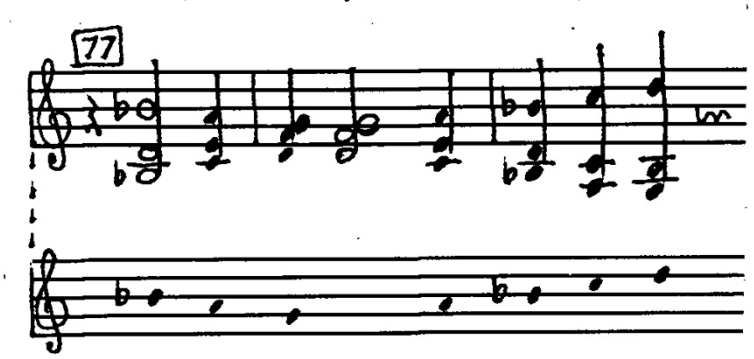
A 48. ütemben a metszőpéldányban található *ritenuto* nem került be a kiadásokba, de a dallamvonal lejtéséből következik a természetes visszatartás igénye. A négyes tizenhatodcsoportokban a második hangra kerülnek a dallam *marcato* jelei, ezzel a ritmusérzékelésünk megbillen, ez már egyfajta átmenet, ami a 49. ütemtől kezdődő szextola-hullámzást készíti elő. Négyütemes szakasz következik a quasi-melléktéma anyagából, továbbra is d-mollban, amelyben felismerjük a Beethoven-idézetet.

Az 53. ütemben az anyag váratlan fordulattal a *G*-hangon átfordul egy *unisono*, mélyből felkapaszkodó passzázsba. Itt kerül mindkét kéz egyszerre a tétel legmélyebb pontjára. Nagyon kifejező, ahogy az 54. ütemtől látható *marcato* jelek lépcsőfokokkal

fékeznek, belső *agitató*val próbálnak feljebb és feljebb kerülni, – a főtéma ereszkedő tetrachordjának megfordításaival – az *unisono* mozgás hajlékony-illékony felfelé törekvésében, kapaszkodva egészen a *g'''*-ig. Mire az imitációhoz érünk, a szextolák 12 nyolcada állandóan változó hemiolákon keresztül előbb 4x3, majd 6x2, aztán 3+4x2+3, majd 3x4 csoportokban mozog. Ezzel öt oktávnyi amplitúdót járunk be, de az elért csúcspontot rövidéletűvé teszi az *unisono* megszűnése és imitációvá válása. Nagyon fontos, hogy az 59-60. ütemekben a nyolcadszüneteket érzékeltessük, az imitáció világosságának kedvéért. A 61. ütembena a balkéz kettősfogásaihoz legszebb megoldás az úgynevezett vonó-vibrato, ami a 65. ütemtől hosszan megmarad. Itt hallható Schumann kedvenc melódiája, amit Claranak írt leveléből idéztünk. A tizenhatodokból triolás nyolcadok lettek, itt pedig már duolák, fektetett vonó hangzásra hasonlító szinkópák lassítják a folyamatot, szinte meg is állítják. Az itt következő anyag a legnehezebb az időgazdálkodás szempontjából. A megindulások és felfüggesztések területe ez: a 71. és 72. ütem *ritardandó*i két nekiiramodás fékezései, ami azt jelenti, hogy közöttük a 72. ütem eleje *a tempo* érzet. A 73. ütem szünete ismét *a tempo*-ban értendő, és a második negyed *marcato* akkordja, ahol az F-dúr tonikát várnánk, inkább mellékdomináns, ami ettől felfüggesztés-érzetű. Ebből a felfüggesztésből újból *a tempo* indulva egy fékező *portatós*, kromatikus menet indul, hogy azután a 74. ütem *sf*-ja újabb lendületet adjon a mozgásnak, ami afféle levegő után kapkodó, szaggatott, szinte lihegő, ellenmozgásos terület. A 76. ütem *a tempo*-szünete után megtorpanunk a B-dúr dominánsán, aminek kvintje bővített, a *cisz''* alulról, az *esz'* felülről vezet a *d'*-hez – a várva várt B-dúr harmóniából csak egy gyenge *d''*-t kapunk. A kétszeres késleltetés után a feloldás mégis reménytelen, nem támasztja meg basszus. Az *Adagio* kezdete egy fúvós korálhangzásra emlékeztet, a tagolás a 78. ütem első negyede után quasi levegővétel a két motívum között. Ez értelmezhető a Clara-motívum rák tükör fordításaként, mint ahogy ezt Mark Rudy Rozanski értekezésében olvashatjuk.[4]

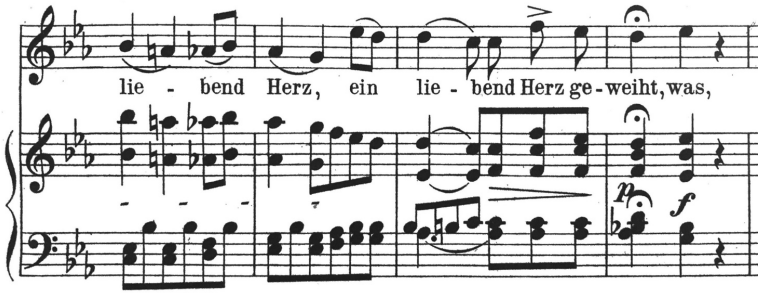
[4] Mark Rudy Rozanski: *Thematic Unification in Robert Schumann's Fantasia, Op. 17.* DMA disszertáció, The University of British Columbia, 1988. 35.

32. kottapélda, Mark Rudy Rozanski: *Thematic Unification in Robert Schumann's Fantasia, Op. 17.* DMA disszertáció, The University of British Columbia, 1988. 35. oldal



A 79. ütemben a fúvós hangzást a zongora *arpeggió*i alterálják, a pedál varázslatos lebegésében a Beethoven dalciklus utolsó dalának egyik hasonló zárlattal végződő felfüggesztése hangzik.

33.kottapélda, L.v. Beethoven*: An die ferne Geliebte, No.6*., 69-72. ütem, Edition Peters, Leipzig kiadás, 53. oldal



A következő *Im Tempo* anyag a 33. ütem második felétől kezdődő részt idézi. Itt az aszimmetrikus szinkópa-csoport kötőív alatti hangjai „egy vonóra" értendők, a következő ütemben ezt a gömbölyűséget megszakítja egy *risoluto* karakterű motívum, ami később a felső regiszterekbe kerülve fényes rézfúvós, fanfárszerű hívójelekké alakul. Ez a hívójel a Beethoven-i dal kvartlépésének fordításaként is értelmezhető. Egy heves szekvenciális területen keresztül, ahol a szekvenciák által a hangnemi otthonosságot fokról fokra veszítjük el, a hívójelek egyre gyakoribb ismétlésével, végül a négyszólamú szerkesztés aszinkronitása felkínálja a poétikus, szabad *rubato* időkezelés lehetőségét. Ekkor a szétmálló, szinte Mahler-i, Schönberg-i kromatikán keresztül (amelyben hansúlyjelek jelzik a közelgő főtéma tetrachordját) érkezünk egy váratlan dominánsszeptim-harmóniába, és ezzel a 20. ütemből ismerős melodikusabb főtéma visszatérésébe. A témának ez a melodikusabb visszatérése fragmentált, a

tehetetlenség benyomását kelti, mintha elakadna a fejlesztés, újra és újra az az ember érzése, hogy hirtelen összezuhan az érzelmi tartalom, szinte reménytelenség, fájdalmas emlékezés érzetét kelti a főtéma melodikus visszaidézése. A trillás ütemek alatt 102-105. ütemekben nem a korábban hallott azonos helynek (24-27. ütem) megfelelő tizenhatod mozgást látjuk csak a balkézben, hanem tömbszerű akkordokat, amelyekben mintha a 41. ütem lírai dallamának indító hangjait hallanánk. A két ütemmel korábbi *crescendo* kinyitja az eddigi *piano* tartományt egy szonórusabb textúra irányába. A *ritardandó*t még a trilla fékezésével is előidézhetjük, ami által az *Im Lebhafter Tempo* nyolcadai egy quasi augmentált trillamozgásnak, a trilla továbbélésének hathatnak, így organikusan vihetik előre a folyamatot. Ebben a szakaszban a 105-113. ütemig a négyütemes zenei mondat kétszer megismétlődik, egyszer *crescendó*val, egyszer pedig *subito fort*éval érjük el az itt látható ritmust.

34. kottapélda

Ezt a ritmust ismét hallhatjuk úgy is, mint egy hívójelet, mondjuk mint : „Ich liebe dich!”. Említésre méltó, hogy az ismétléskor ezek a hívójelek *crescendo* nélkül, *subito forte* robbannak. A 113. ütem második felében az eddig kromatikusan haladó basszus nagy ugrással hívja fel magára a figyelmet: a mű kezdetének emblematikus nóna-ugrásával (*B-cesz*). Ennek megvalósítására bőséges időt kell hagynunk, időkezelésünkben ez egy új dimenzió, melyben az eddigi kromatikus haladás helyébe diatonikus dallam értékű menet épül. A 115. és 116. ütemben a félkotta értékű *staccató*s akkordokat, mintha csak a felhangzásuk sebességét kéne utánoznunk, szinte a zongorából kitépve és kiröpítve játsszuk. Több elemző is a visszatérés előkészítésének gondolja ezeket a drámai történéseket. A *ritardando* előadásmódja egy úgynevezett előremenő *accelerando-ritardando* – Kurtág György egyik kedvenc megfogalmazása. És valóban, egy sürgető, türelmetlen lendületet érzünk, amit már lehetetlen lefékezni. Ebből a lendület energiából izzó érzelemmel tör elő a főmotívum. Az akcentusok a balkézben a főmotívum lépéseit támasztják alá, és a *sf*-k is ezt az érzelmi töltetet hangsúlyozzák. A kezdő mondathangsúly megerősítése a *C,*-vel, annak első

megjelenésével, az oktáv ugrások, szintén egy *sf*-val jelölt *C,*-ről, majd két oktáv, két oktáv plusz szekund, majd két oktáv plusz kvart: az eddigi legnagyobb amplitúdójú ugrások a balkézben, az érzelmi izzás jelképei. De hiába dörögnek pörölycsapásszerűen a *C,*-k a basszusban, C-dúrba mégsem jutunk általuk.

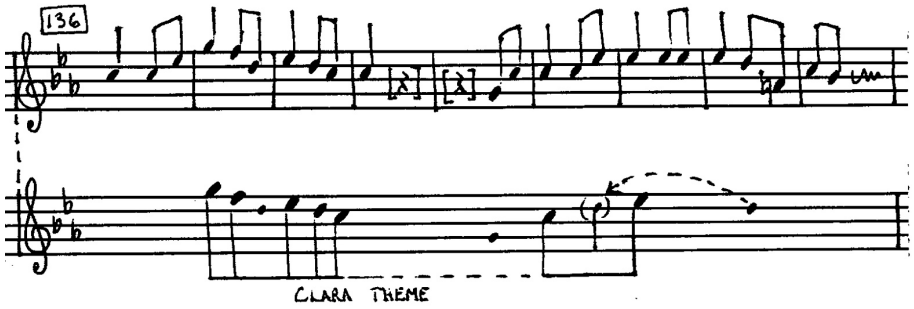
A 127. ütemben a basszusban még utoljára felidéződik a lírai dallam kezdő fordulata, hogy azután a zene kifulladva megpihenjen egy tonika alapú domináns szeptimakkordon – mi sem reprezentálhatná jobban az eddigi történések megoldatlanságát, mint egy ilyen kétértelmű záróakkord, melynek *f*-szeptimhangja még tovább vibrál. Eközben magára marad, mert a záróakkord eltűnik körüle, a koronás szünet alatt a trilla erősödik, majd lehajlik egy magányos *e*-re, ami a sóvárgott, de már távolba tűnt C-dúr akkord terce lehetett volna. Innen *decrescendó*val *asz*-ig emelkedik, ahonnan majd összeroskadva, két oktávnyi hangszeres kadenciára emlékeztető ereszkedéssel, a természetes c-moll hangjaival a mélybe hull a *G,*-ig. Hosszan elnyújtott késleltetés ez, *asz*-tól *G,*-ig? Vagy talán ismét az emblematikus nóna, a kezdeti *G-a* fordított irányú, fájdalmas mollbeli változata, feszültsége? A *G,*-n való megállás lehetne domináns C-ben. A bejárt hangsortól ezen a helyen még fríg hangnemérzetünk is támad. Az előadó feladata, hogy ezt a világért se egy egyértelmű skálának, ne csak egy önmagáért való ismerős passzázsnak játssza, hanem maga is csodálkozzon rá saját különleges lépéseinek ambivalenciájára. Megszűnik idő és tér, a távolodást Schumann szinte vizuálisan átélhetővé teszi az egyre halkuló és ritkuló lépésekkel. A tétel nagy első részének vívódó valósága végképp eltávolodott, azzal az érzéssel maradunk magunkra, hogy itt valaminek történni kell. És valóban: átlépünk a Legendák hangjainak világába.

Im Legenden Ton. Az első négy ütem anyaga, habár megjelenik később is a továbbiakban, mégis átvezetőnek, előkészítőnek tűnik a kettősvonal utáni kezdéshez képest. Nincs valódi főtéma-, szakaszkezdő-hangulata. A kadenciában érezhető felfüggesztés után még nem ad kielégítő folytatást, basszusmozgása még az előbbi aláhulló skála fonalát veszi fel. A himnikus hangzást nem egy dallam és árnyékszólama, hanem *unisono*: két ember békés beszélgetése adja. A megérkezést a Legendák Hangjainak világába igazán a kettősvonal utáni c-moll erősíti meg megnyugtatóan. A himnikus c-moll téma *ritardandó*val zárul, két *staccató*s negyed oktáv *(c'–c* és *c-C)* mondatzáró gesztussal. Ezek a *C* hangok az eddig el nem ért C-

tonalitást most kiemelik, mintha szerényen, de jelentősen terelnék a figyelmet arra, hogy létezik ez a C-tonalitás – de csak a Legendák világában. Itt hívnám fel az előadók figyelmét arra, hogy a *staccato*-pont nem csak azt jelentheti, hogy röviden, hanem többek között azt is, hogy a hangok között tér van. Nyilvánvaló, hogy ebben a himnikus c-moll atmoszférában a nyesett, száraz, rövid hangoknak nincs létjogosultsága, inkább két puha timpani-ütést képzelek ide, amelyek megszólalásuk pillanatában rövidnek hangzanak, de hosszan továbbzengenek.

A 136-144. ütemig tartó rész motívikus elemzését Mark Rudy Rozanski cikkéből[5] idézném.

35. kottapélda, Mark Rudy Rozanski: *Thematic Unification in Robert Schumann's Fantasia, Op. 17.* DMA disszertáció, The University of British Columbia, 1988. 37.



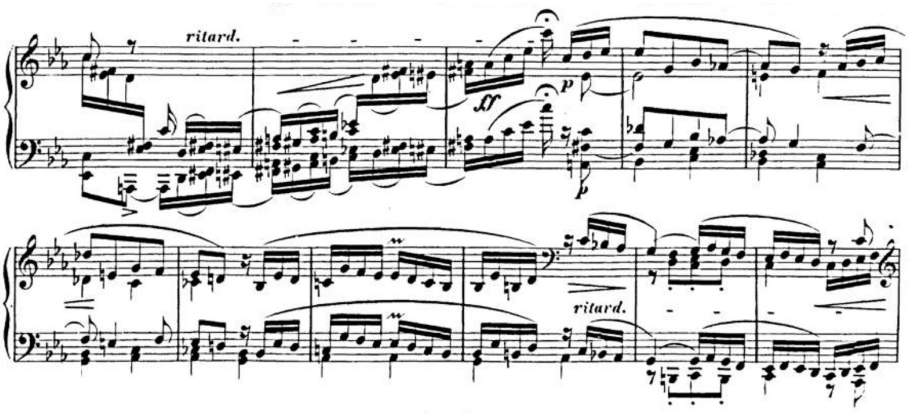
Az anyag a bevezetés négy ütemével folytatódik, egészen virtuóz ellenpontozással, kétféle „vonókezelésű" anyaggal társul: a középkori mozgékony *hoquetus*-technika mintájára, egy brácsista „dobott vonós"-, és egy csellista „fektetett, *legato* vonós" szólammal kísér egy háromszólamú korált. A 144. ütemben tovább gazdagodik az ellenpont egy egyéni mozgású, fafúvós jellegű középszólammal. Ismét nagy, *C,* basszusokkal induló, most súlytalan ütemrészeken megtámasztott, már-már szlávos tablót hallunk, amely a c-moll szűkített negyedik fokú szeptimakkord hangjainak rakétaszerű felfelé mozgásába torkollik.

Ezután a koronás *c"-c"'* után következik a Beethoven-i dal allúziója – természetesen ezt csak a tétel végéről visszatekintve fogjuk megérteni. Ez csak mintha egy álomban történne, vagy éppenséggel álom az álomban, az *Im Legenden Ton* világában? A Beethoven-i dalidézet volna a valóság érzése ebben az álomban? A

[5] Mark Rudy Rozanski: *Thematic Unification in Robert Schumann's Fantasia, Op. 17.* DMA disszertáció, The University of British Columbia, 1988. 37.

következő virtuóz tizenhatodmozgás, amely organikusan nő ki a dalrészlet lépéseiből, máris egy más világba vezet minket.

36. kottapélda, I. tétel, 154-164. ütem, Breitkopf und Härtel kiadás



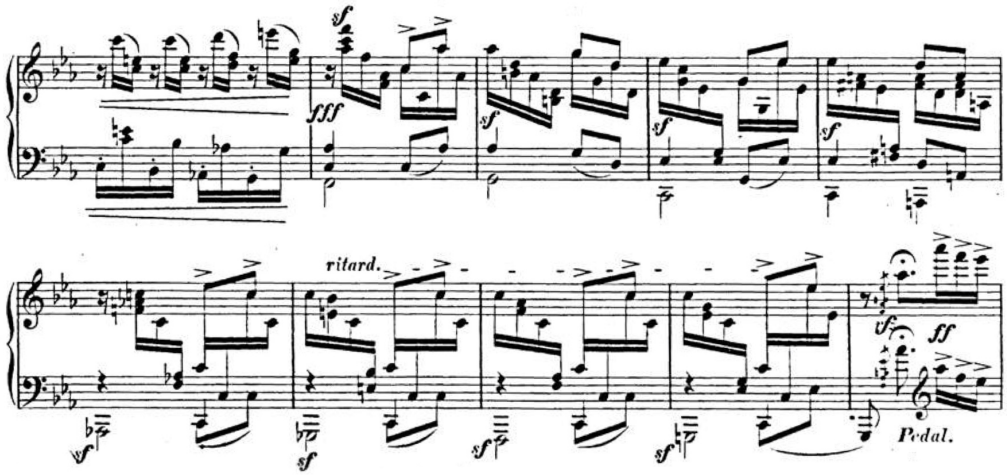
A 161. ütem második ütésére eső barokkos *mordent* is hozzájárul a karakterváltoztatáshoz, elvonja a figyelmünket a dalidézet tudatosítától. Mit látunk a 164. ütemben? A *ritardando* az ütem közepéig érvényes, az *Im Tempo* pedig a következő ütem elejére van írva. Az oda vezető felütés *crescendo*, ami a metszőpéldányban is, és a Breitkopf und Härtel kiadásban és a Schott összkiadásban is szerepel, a Henle kiadásban pedig nem. A kottaolvasás alapján a felütés interpretációja kétféle lehet: 1. a felütés időbeli tágulását hozzuk létre a *crescendó*val, vagy pedig 2. a *crescendo* egy intenzitás-irányt mutat, quasi tempóban is rávezet az *Im Tempo* szakaszra. Ez egy igazi zongoravirtuóz textúra, amelyet két helyen: a 165. illetve a 168. ütemben *sf*-val jelölt tizenhatod csoportok fékeznek. Véleményem szerint ebben az esetben a *sf* nem egy hangra vonatkozik, hanem a kötőív által kijelölt csoportok lendületét hivatott megadni. „Fékező lendület", mintha csak a virtuóz lendület ellensúlyai volnának.

A 168. ütem végén elért csúcsról megállás nélkül zuhanunk lefelé, három szakaszban. Elindul kétszer ugyanaz a figura, de a harmadik szakaszhoz épp csak hozzáfog, már drámaian megakasztja magát, átadja a szót az *Im Legenden Ton* fődallamának. Egy újabb variáció, amely kihasználja a zongorahangzás szinte teljes vertikumát, és amikor már azt éreznénk, hogy ez a téma apoteózisa, akkor egy hangsúlyos álzárlattal Desz-dúrba, a nápolyi hangnembe kerülünk, hogy ott idézze fel egyszercsak *subito pianó*ban az első részből ismert, úgynevezett lírai dallamot. (181. ütem) Ez a visszaemlékezés nem egyértelmű, habár egy reminiszcenciának hallatszik,

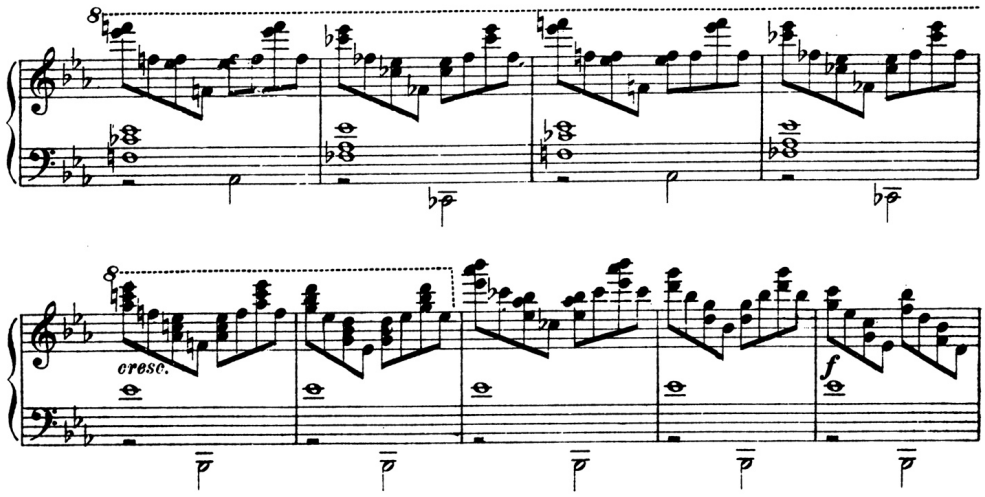
de a szoprán dallam ellenpontjához a már korábban a *Legendenton*-dallamhoz használt figurákat társítja, nagyon pontosan jelölve az artikulációt. Itt az előadónak rendkívül ügyes pedálhasználatra van szüksége, hogy se a lírai dallam, se a szaggatott középszólamban és basszusban hallható anyag ne szenvedjen csorbát. A 181. ütemben kezdődő tizenhatod mozgás-artikuláció a metszőpéldányban nincs végig feltüntetve a 195. ütem *Im Tempo*-jáig, ez hűen került át a kiadásokba is. Ez azt jelenti, hogy a 186. ütemtől más artikuláció vonatkozik a balkézre. Egy quasi *non legato* figuráció. A 189. ütemben a téma a középszólamba vándorol, itt még nehezebb és kényesebb a szólamvezetés és artikuláció tisztaságát megőrizni zongoratechnikai szempontból. Kar és csukló rugalmas kooperációja szükséges, hogy a „csupa nagyujjal" (jobbkéz 1. ujj) előadott téma kohézióját hitelesen megjeleníthessük.

A következő anyagot a már korábbról ismert „hívójel" intonálja (lásd 85-86. ütem). Hasonlatos a 165. ütem *Im tempo* nekiiramodásához, csak itt még apróbb ritmusértékekben, még szaporábban, még jobban hajszolva a *fff* felé. A csonka triolákat egy másik tempo-rétegben képzeljük el, mintha visszafognák a duolák haladását, ezáltal ugyanúgy, mint a korábbi *Im tempo* esetében, egy „fékező" hatást érünk el, a duolák és lemaradozó csonka triolák súrlódása kifejező, deklamatív erővel képes fékezni ezt a féktelen vágtát. A virtuozitás itt is a zenei-költői kifejezés szolgálatába áll. *Fortississimo* érkezünk meg az *Im Legenden Ton*-dallam apoteózisába, amely kilenc ütemen keresztül totálisan birtokba veszi a zongora klaviatúráját. Ez a nagyszabású hangzás és a textúra óhatatlanul Musszorgszkíj: *Egy kiállítás képei* című sorozatából az utolsó tétel, a *Kijevi nagykapu* alábbi helyére emlékeztet bennünket.

37. kottapélda. I. tétel, 203-212. ütem, Breitkopf und Härtel kiadás



38. kottapélda. Musszorgszkíj: *Egy kiállítás képei. A kijevi nagykapu*, részlet. 85-93 ütem, Edwin F. Kalmus, New York, 1960.



Ez a rész a 212. ütemben hallható, öt oktáv kiterjedésű, *G,*-től *asz''''*-ig érő hangoszlop-harmóniába torkollik, amely egy hatalmas késleltetés első állomása. Hangjait az utána induló, pedálban tartott, akcentuált tizenhatodok egyenként vésik az agyunkba, mindegyikük feloldás után sóvárog, de azt nem egy határozott harmónia formájában kapjuk meg, hanem csak a hangoszlop zengését feloldó felemelt pedállal egyidőben, quasi az utolsó utáni pillanatban elhangzó apró kis *g*-utóka alakjában. Ezt semmiképp se játsszuk a kövekező ütem előkéjének!

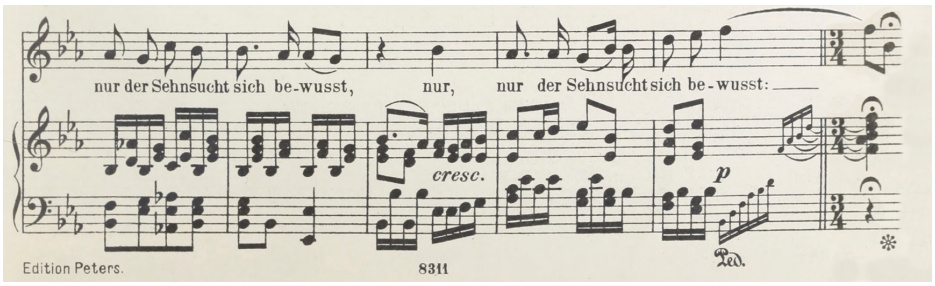
A következő, c-mollban induló területen, amelynek kezdetén az *asz''* még tovább cseng, a balkéz ellenpontozó ritmusa még mindig kitartóan őrzi a 149., vagy a 186. ütemtől hallható ellenpontozó figurát, de nagyon különlegesen társul a dallamhoz, afféle „Schumannizmus" ez, ami a metrumbeli elbizonytalanodásunkat okozza, újabb költői réteget kölcsönözve a zenei anyagnak.

A magányos *c'*-vel induló dallam egymagában kénytelen képviselni a metrum biztonságát, a basszus nem ad hozzá egyidejű támaszt: a *hoquetus*-technika egyfajta csuklásra, hüppögésre emlékeztető szünetei vannak az első tizenhatodok helyén. Az ellenszólam ritmikája ismerős a 141. ütemből. A súlyeltolódás miatt még talányosabb a hely, a figurák első hangjai gyönyörű ellenszóammal kísérik az így éterien felfüggesztett dallamot, amelynek íve az első szakasz lírai dallamára rímel (40-41. ütem). A súlyeltolódás veszélye fennáll, ezért az előadónak azt tanácsolnám, hogy úgy gondolkodjon, mintha a balkezével játszaná a jobbkéz dallamát, próbálja felcserélni a két kéz funkció-érzetét. Habár az ellenszólam első hangjai nagyon fontos dallamot

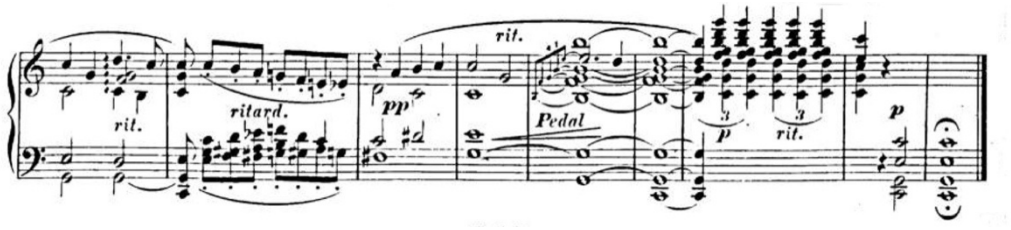
hordoznak, kerülnie kell a túlzott akcentuálásukat. A c-moll megállás után a tétel világosan elkülönülő harmadik formarésze kezdődik.

Következik a 28. ütemből ismert anyag, de rövidítve. G-dúrba jutva a lírai dallam váltja, hogy aztán következzenek az első részből már megismert anyagok: c-mollban (241. ütem), Esz-dúrban (253. ütem), C-dúrban (274. ütem) – ez a rész már tömörített változat. A 97. ütemből ismert (de itt *G* basszussal) főtéma-változattal folytatódik, a trillákból itt csak egy ütemet hallunk, de tizenhatodok formájában folyamatosan jelen vannak, egymásra kopírozva a 94. ütemben kezdődő szinkópás mozgású anyaggal, óriási *ritardandó*val megérkezünk a Beethoven-i dal allúzióhoz. Négyszer hangzik fel az idézet, közjátékokkal megszakítva, amelyek a 73. ütem *portató*san deklamált anyagából eredeztethetőek. A *ritardandó*k fékezése és az újbóli nekiiramodások a 71-77. ütemig tartó szakaszra emlékeztetnek. A 305. ütemben egy *arpeggió*val éri el a motívum a legmagasabb pontját, az *e'*-t. Ez az *arpeggio* a Beethoven-i dalciklus 6. dalában a *„*nur der Sehnsucht sich bewusst*"* szövegrész alatti *fermatában* zengő *arpeggió*val rokon.

39. kottapélda, L.v.Beethoven: *An die ferne Geliebte. N.o. 6.,* 33-38. ütem, Edition Peters, Leipzig



40. kottapélda, I. tétel, 301-309. ütem, Breitkopf und Härtel kiadás

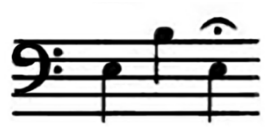


Schumann az *arpeggio* legmagasabb hangja fölé még egy *h"*-t is ír. Ennek a *h"*-nak a jelentőségét taglalja cikkében Peter Schleuning[6]:

[6] Peter Schleuning: *„Ein einziger Liebesschrei"—„An die ferne Geliebte". Der erste Satz von Schumanns Klavierfantasie Op. 17.* In: Hanns-Werner Heister és Hartmut Lück (szerk.): *Musik,*

Denn die Kunst hebt hier nicht wie bei Beethoven das Unglück der Trennung auf – „dann vor diesen Liedern weichet, was geschieden uns so weit, und ein liebend Herz erreichet, was ein liebend Herz geweiht" – , überwindet also nicht das Leiden, sondern sie gibt das Leiden der „Ferne" wieder, nicht künstlerischt sublimiert, sondern programmatisch – „Ruinen" einer Liebe! Und sie malt reale Hoffnungen: Schumanns Hinweis, daß „das Wort Ehe ein sehr musikalisches Wort ist und zugleich eine Quinte"

41. kottapélda, részlet az 1838. IV. 16-án Clarának írt levélből[7]



(Brief vom 16.4.1838., wenn man nach der Neuausgabe datiert), ein Hinweis, den er später im Lied *Mondnacht* in der ständigen Baßfolge von E und H wahrmacht, scheint sich auch im Abschluß des Beethoven-Zitates in der langsam und deutlich aufgebauten Quinte *e"-h"* zu realisieren.

*

A művészet azonban itt nem oldja fel az elválás boldogtalanságát, ahogy Beethoven-nél – "majd feloldják ezek a dalok azt, ami minket úgy eltávolít, és a szerető szív elnyeri, amire áhítozik" – nem kerekedik felül a szenvedésen, hanem átadja azt a „Távolság"-nak, nem művészien szublimálva, hanem programszerűen. „Ruinen.", egy szerelem romjai! A művészet itt valóságos reményeket fest: Schumann utalása, hogy „a házasság szó nagyon muzikális szó és ugyanakkor egy kvint" (1838. IV: 16. levél az új kiadás szerint datálva) olyan utalás, amelyet később a *Mondnacht* c. dalban az állandó basszus *E* és *H* váltakozásával fejez ki, és úgy tűnik, hogy ez a kvint realizálódik a Beethoven idézet zárásában lassan és világosan felépített *e"-h"* kvintben is. (A szerző fordítása.)

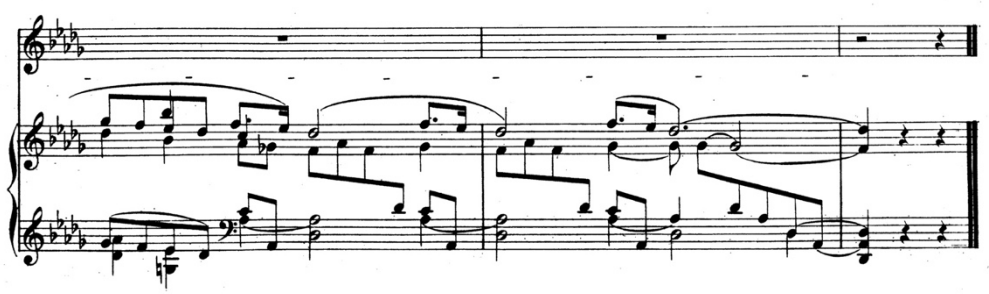
Deutung, Bedeutung: Festschrift für Harry Goldschmidt zum 75. Geburtstag. (Dortmund: Edition V im Pläne-Verlag, 1986). 80-85. 84.

[7] Robert Schumann: *Schlage nur eine Weltsaite an, Briefe. 1828-1855.*, (Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 2006). 208. oldal

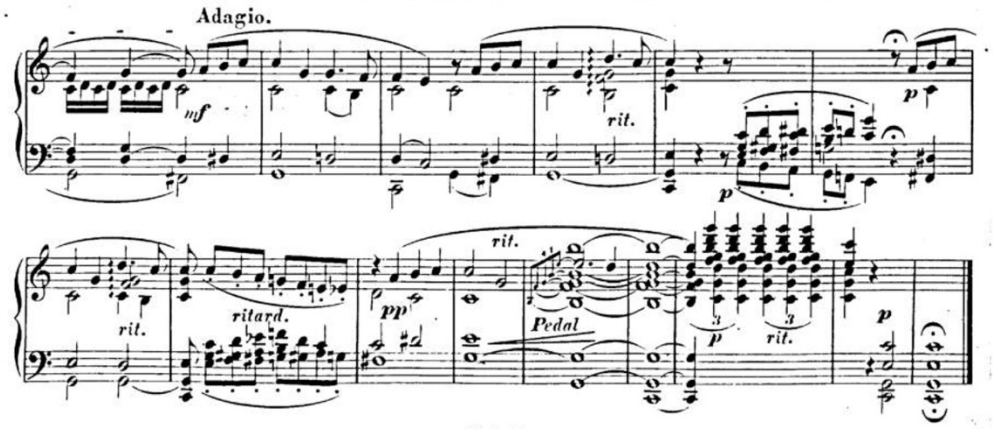
A 305. ütemtől a tétel végéig Schumann egy pedál jelzést írt a metszőpéldány szerint is, mellyel egyértelműen egybefoglalta ismét a domináns és tonika hangjait – csak úgy, mint a 128. ütemben. Én mindenképpen egybetartanám a pedált a zeneszerzői jelzés szerint a darab végéig, figyelembe véve az éppen adott hangszer lehetőségeit.

Megkerülhetetlen itt a *Dichterliebe* epiógusáról szólnom. Ott az epilógus: összefoglalás, a tartalom summázása, itt pedig: végkifejlet, feloldódás. Ez a búcsúzó késleltetés-motívum érzelmi tartalmában nagyon emlékeztet a *Fantázia* első tételének Beethoven-allúziójában hallható késleltetés-motívumra.

42. kottapélda, Schumann: *Dichterliebe*, Op. 48., a mű utolsó 3 üteme, Breitkopf und Härtel kiadás



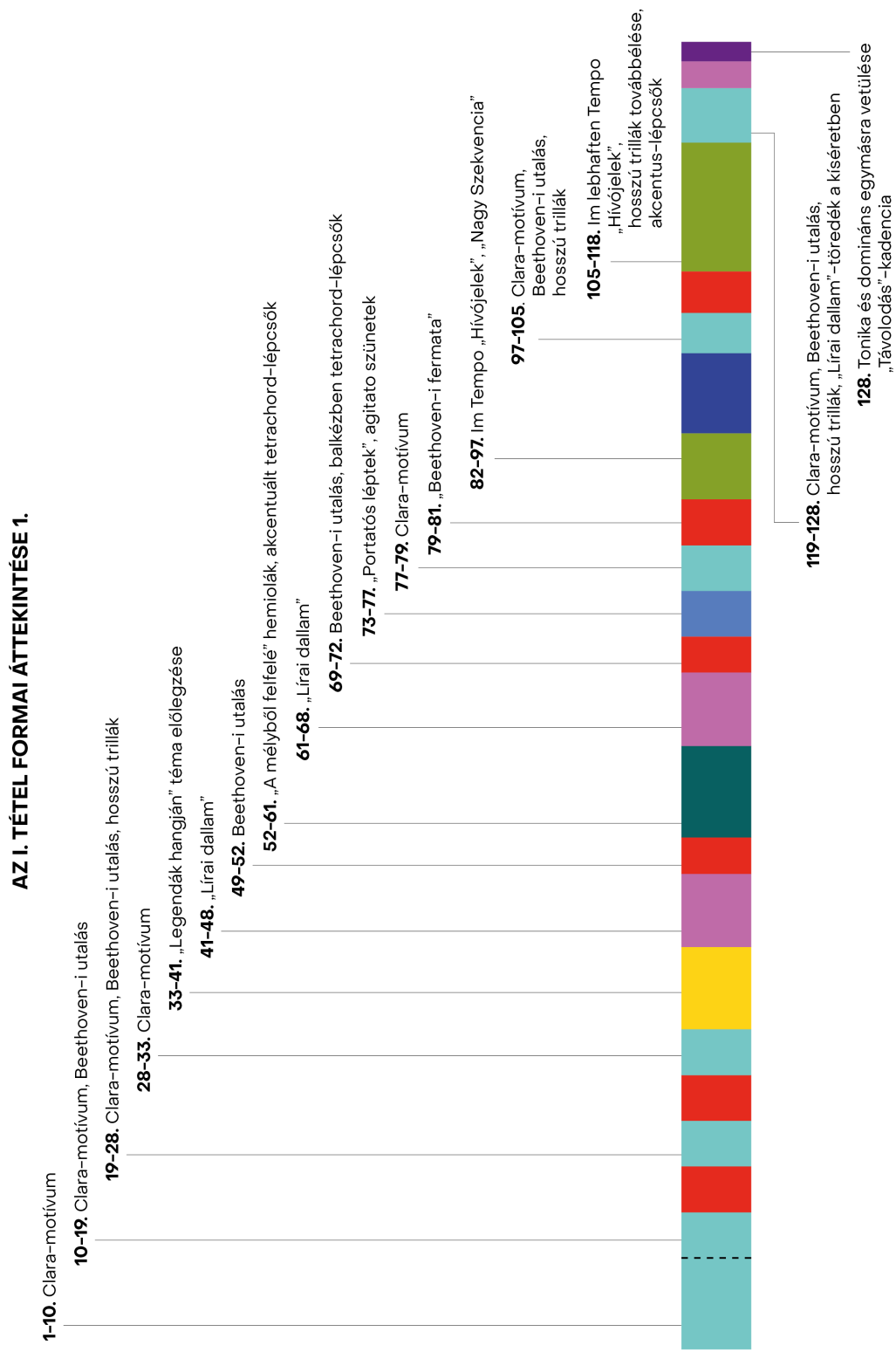
43. kottapélda, I. tétel, 295-309. ütem, Breitkopf und Härtel kiadás



Meghatározó jelentőségű az érzelmi tartalomban, de ami méginkább összeköti a két területet, az a tonika és a domináns funkciónak az egymásra vetítése, ennek fájdalmas felmutatása. Ahogy már fent tárgyaltuk, a *Fantázia* esetében ez több ütemen keresztül tart, a *Dichterliebe*-ben az utolsó előtti ütemben, tonika és szubdomináns együtthangzásával, de annál expresszívebb módon mutatkozik.

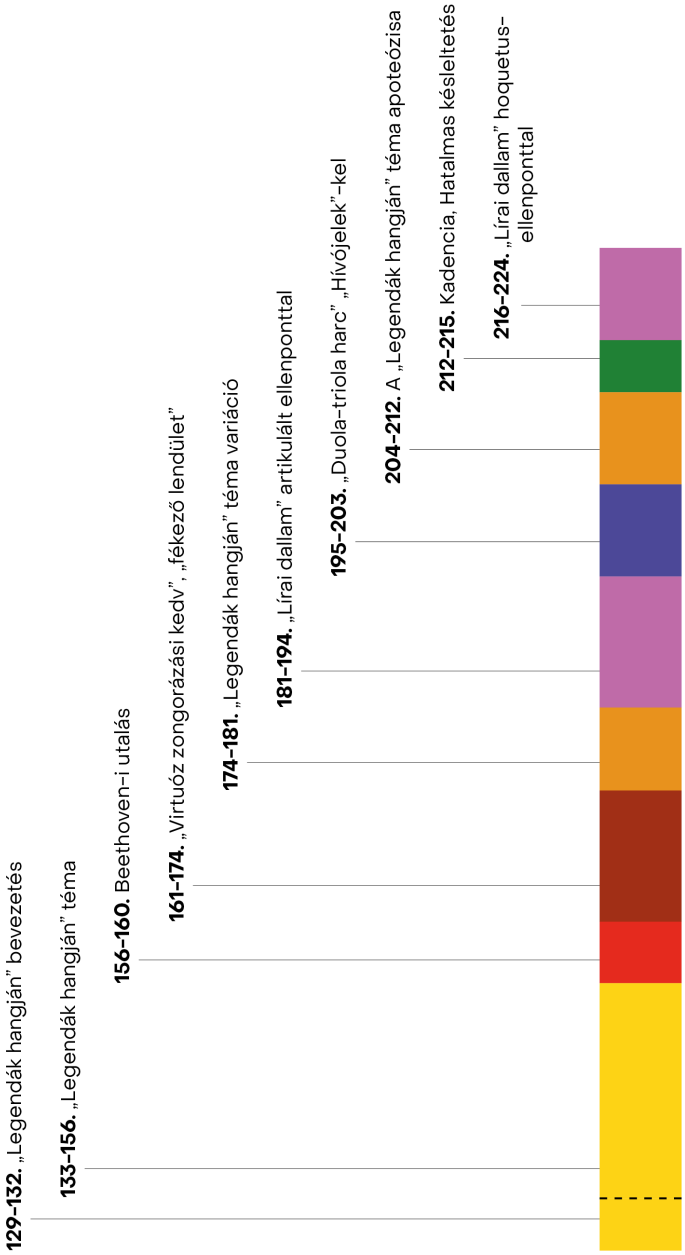
2.2. Az I. tétel formai áttekintése

1. ábra

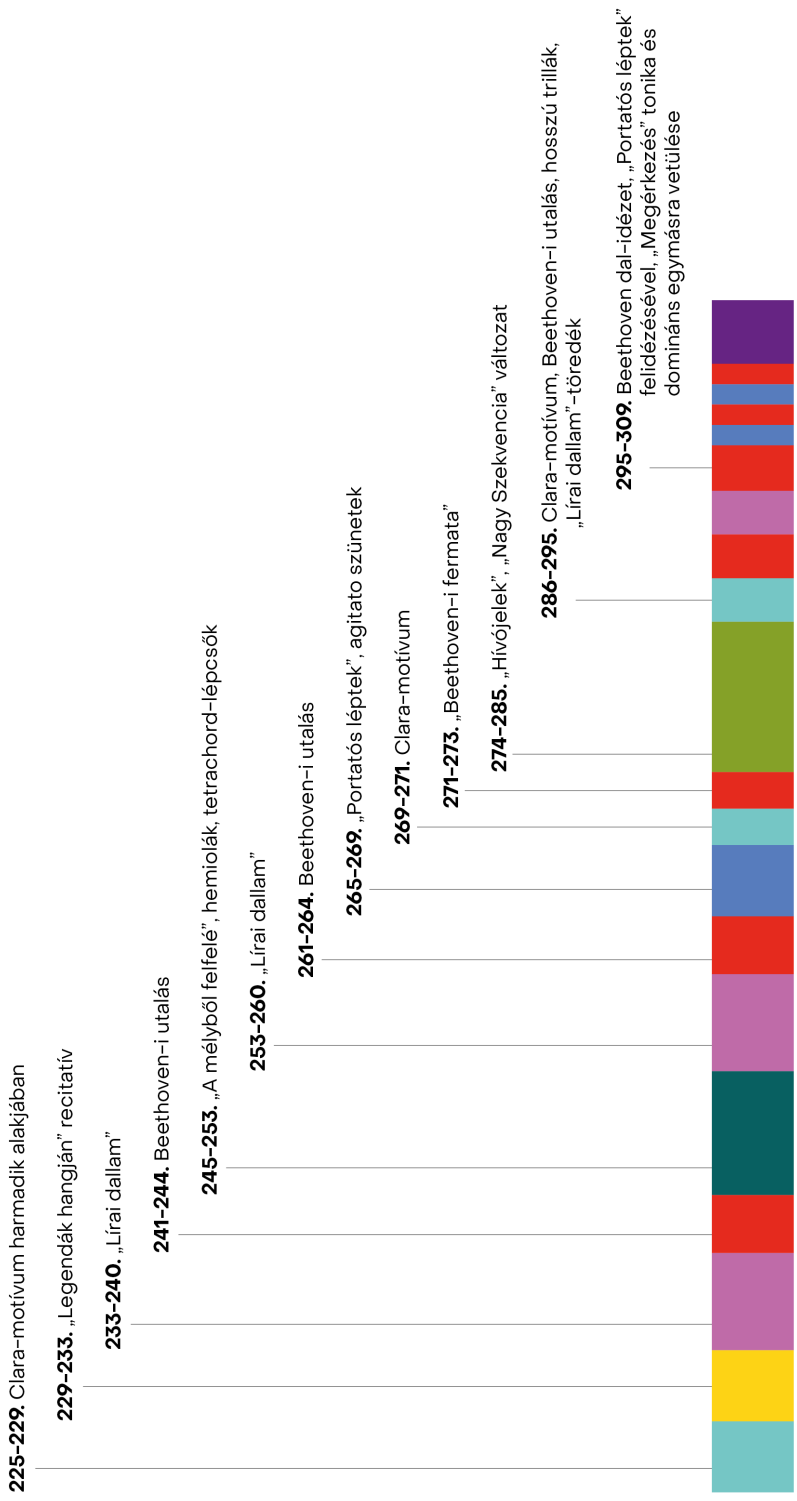


2. ábra

AZ I. TÉTEL FORMAI ÁTTEKINTÉSE 2.



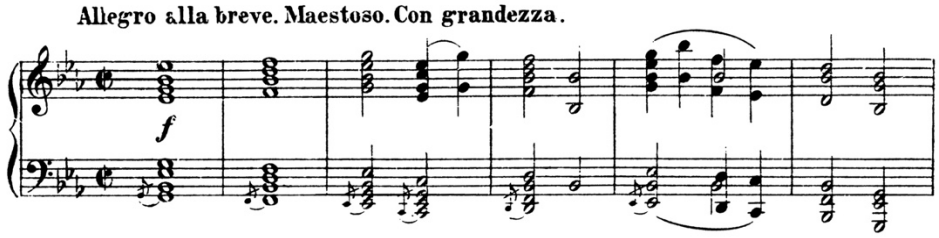
3. ábra


AZ I. TÉTEL FORMAI ÁTTEKINTÉSE 3.
225–229. Clara-motívum harmadik alakjában
229–233. „Legendák hangján” recitatív
233–240. „Lírai dallam”
241–244. Beethoven-i utalás
245–253. „A mélyből felfelé”, hemiolák, tetrachord-lépcsők
253–260. „Lírai dallam”
261–264. Beethoven-i utalás
265–269. „Portatós léptek”, agitato szünetek
269–271. Clara-motívum
271–273. „Beethoven-i fermata”
274–285. „Hívójelek”, „Nagy Szekvencia” változat
286–295. Clara-motívum, Beethoven-i utalás, hosszú trillák, „Lírai dallam”-töredék
295–309. Beethoven dal-idézet, „Portatós léptek” felidézésével, „Megérkezés” tonika és domináns egymásra vetülése

2.3. II. tétel

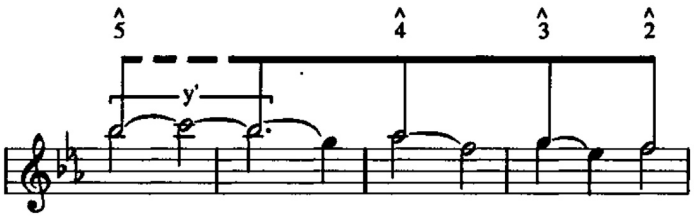
Himnikus induló – a legtöbb elemző szerint egyszerű induló, de véleményem szerint himnikus induló, ebben megerősít Rados Ferenc tanítása is: az induló a zeneművekben nem feltétlenül csatához, forradalomhoz, agresszióhoz illő zene, hanem a túlélésben való hit himnusza. Ide kívánkozik Mihály András intelme is: a zenében olyan, hogy egyetlen karakter, nem létezik, mindig keresnünk kell a lehetséges kombinációkat. Így például a Beethoven hegedűverseny az ő véleménye szerint egy *dolce* induló. A mi esetünkben himnikus érzelmi emelkedettségű indulóról beszélhetünk. Érezzük ezt a nagyszabású himnikusságot Muszorgszkíj: *Egy kiállítás képei* című művének X. tételében, a *Kijevi nagykapu* témájában is.

44. kottapélda. Musszorgszkíj: *Egy kiállítás képei. A kijevi nagykapu*, 1-6. ütem, Edwin F. Kalmus, New York, 1960.



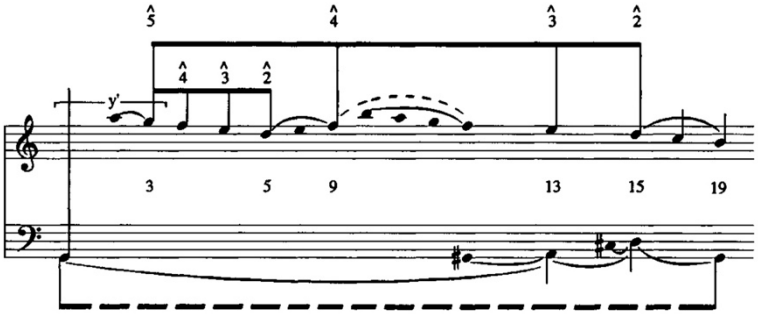
A *Fantázia* II. tétel elejének ereszkedő vonulata az I. tétel Clara-motívumából is eredeztethető. Nicholas Marston könyvében[1] kifejti az alábbi példák alapján a hasonlóságot a két tétel kezdeti anyagai között. Az általa *y'*-nal jelölt motívum az első tételben a basszus *G* és szoprán *a"* összeolvasásából alakul ki.

45a kottapélda, Nicholas Marston*: Schumann Fantasie, Op. 17*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1992). 68.



[1] Nicholas Marston*: Schumann Fantasie, Op. 17*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1992). 68.

45b kottapélda, Nicholas Marston*: Schumann Fantasie, Op. 17*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1992). 68.



A himnikus induló akkordjait az 5. ütemtől pontozott ritmusok galoppja váltja fel. A tétel 260 üteméből csak 64-ben nem szerepel ez a galoppozó-vágtázó kis nyújtott ritmus.

Hogy ezúttal Carl Kossmaly egyik újkori lelki rokonát idézzem: egy kollégám megállapította egyszer, hogy ennél unalmasabb tételt nem ismer, „folyton csak a pontozott ritmusok...". Számomra épp ellenkezőleg: végtelenül érdekes feladat, hogy a pontozott ritmus életét, megannyi variánsát megfigyeljem, hogy milyen különböző helyzeteket, tartalmakat, kifejezésmódokat képvisel. Érdekes megjegyeznünk, hogy Clara legjobban ezt a tételt szerette játszani. Ezt 1839. május 23-án Schumannak írt levelében[2] olvashatjuk:

> Der Marsch [gemeint ist der 2. Satz] ist entzückend und ganz außer mir bringen mich die Tacte von 8-16, [...].
>
> *
>
> Az induló [értsd: a 2. tétel] elbűvölő, a 8-16-ig tartó ütemektől teljesen magamon kívül kerültem, [...]. (a szerző fordítása)

Ugyanerről a tételről 1849-ben Louis Köhler így írt a Signale für die musikalische Welt című zenei folyóiratba[3]:

> [...] kam mir der in dem kraftvollen Es-dur-Satze mit den zahllosen punktirten Noten unerträglich malitiös vor; mir wurde heiß vor Aerger und

[2] Robert Schumann: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie III/4. (Mainz: Schott Music GmbH, 2016). 380.
[3] Schumann, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, i.m., 384.

> unsäglicher Mühe die Masse Noten zu bewältigen, der Kopf summte wie ein Kreisel von den sich durchkreuzenden Stimmen und dem Tongewirre; das Haar sträubte sich ob solcher Augen-, Finger- und Ohrenpein, -- die Noten tanzten wie neckende schwarze Koboldsköpfe vor den suchenden und verschlingenden Augen, die vereint mit den haschenden Fingern mehr hören machten, als die Ohren zu fassen vermochten.
>
> *
>
> [...] a zeneszerző a végtelen számú pontozott ritmussal elviselhetetlenül dühösnek tűnik nekem az erőteljes Esz-dúr tételben; forrtam a dühtől és az elmondhatatlan erőfeszítéstől, hogy a hangok tömegével megbirkózzak, az egymást keresztező szólamoktól és hangnemi káosztól zúgott a fejem, mint egy búgócsiga; a hajam felborzolódott ettől a szem-, ujj- és fülfájdalomtól, - a kottafejek táncoltak, mint gúnyolódó fekete koboldfejek a kutató és összeakadó szemek előtt, melyek a kapkodó ujjakkal együtt több hangot keltettek, mint amennyit a fülek felfogni képesek voltak. (a szerző fordítása)

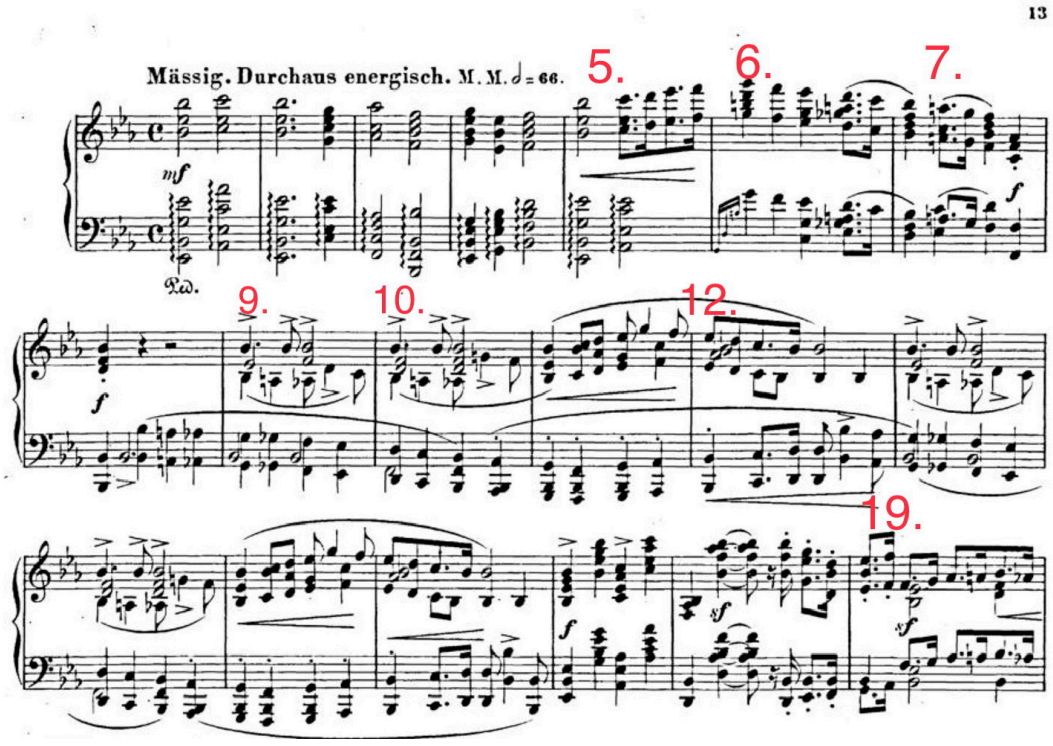
Milyen fajtájúak is ezek a pontozott ritmusok? Milyen különböző szerepet tölthetnek be? Erre próbálnék példákat mutatni. Melodikusság és ritmikai tartalom különböző kombinációi. Az egészen galoppozó (amikor szünettel van notálva a pont helyén), legtöbbször instrumentális, az egyszerű kisnyújtott: pontozott nyolcad és tizenhatod, ami az uralkodó ritmus. A melodikus, dallami értékű, vagy éppen a kissé augmentált pontozott negyedből és nyolcadból álló nyújtottritmus-képletek, amelyek ebben a darabban a pontozott ritmus legmelodikusabb fajtái. Harmóniakitöltő, osztinátó jellegű, vagy éppen a *scherzando* hatás kifejezője. Szövegszerű: szillabikus. Staccatóval jelölve: könnyed, de szimfonikus is. Bújkál középszólamként, olykor kromatikusan, kanyarogva összeköti a dallamhangokat, vagy maga is hordozza a dallamot. Időmérésre, harmónia kiegészítésre, illetve *vibrato* hatás elérésére szolgál. Nagy amplitúdójú ugrások eszköze, amelyek néhol kötőívvel, vagy anélkül notáltak. Főhang és előkéje szereposztású. A tizenhatod kapja a hangsúlyt és át van kötve a pontozott nyolcadhoz. Amikor dallammal együtt szerepel, harmónia és lüktetés érzékeltetésére. Két rétegben egyidejűleg kétféle feladatot látva el: melodikus *crescendo* a főhang felé és díszítő elem galoppozó ritmusban. Amikor tizenhatod szünetekkel notálva szerepel, akkor alkalmas az érzelmi fokozás, izgatottság, levegő után kapkodás hatásának kifejezésére. Például a 165. ütemben akkordok törésére, quasi

arpeggio-eszközként használható. Végül, a Coda-ban, ebben a minden zongorista számára félelmetes részben a zongora virtuozitás igazi próbatétele. Ez a virtuozitás nem csak a gyorsaság, az állóképesség és a technikai nehézségek leküzdése, hanem a zenei tartalom számos árnyalatának hű reprodukálása.

A zongoristának nagyon kell ügyelnie arra, hogy a pontozott ritmusok apró értékei is a deklamáció részei legyenek, részt vehessenek a szillabikus deklamációban. Simon Albert tanárúrtól, sokunk mértékadó mesterétől hallottuk gyakran, hogy minden hangnak van eleje, közepe és vége. Tehát nem léteznek általánosan rövid, kifejezés nélküli tizenhatodok, amelyek éppen csak odavetett ujjmozdulatokból születnek. Át kell élnünk a dallami, ritmikai illetve harmóniai értéküket, a tartalom kontextusában. A *crescendó*tól, vagy az érzelmi fokozástól is változhat a kis hang tartalma, vagy aszerint is, hogy egy dallami vonulatban hol helyezkedik el. Óvakodjunk attól, hogy előadásunk egy „pontozottritmus-automata" működésévé fajuljon, amely egyforma, előregyártott termékeket köpköd ki magából.

Lássuk akkor a konkrét példákat, melyeket a Breitkopf und Härtel kiadásból vettünk.

46. kottapélda, II. tétel, 1-19. ütem, Breitkopf und Härtel kiadás



5. ütem: dallami emelkedés *crescendó*val, ugyan kötőív nélkül, és mégis egyre nagyobb dallami nyomatékot kap a kis hang deklamációja

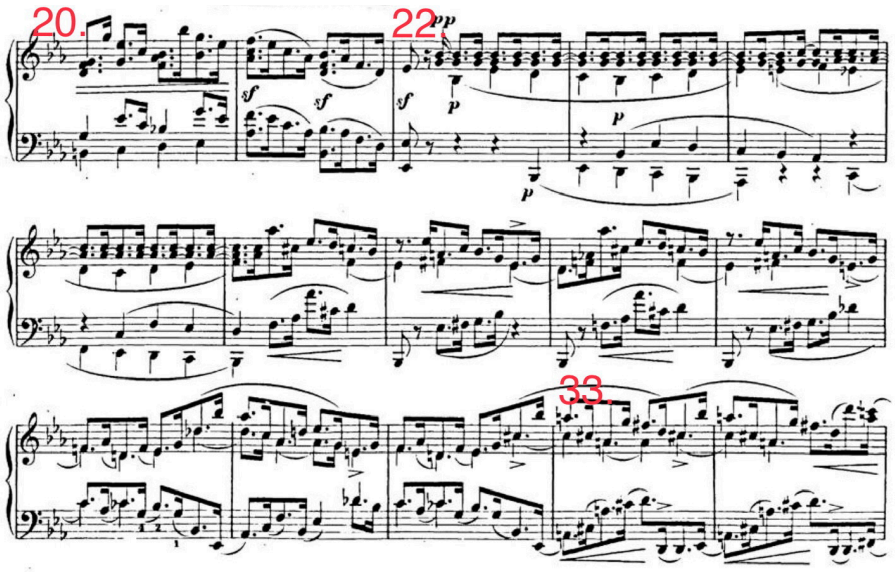
6-7. ütem: a kötőív alatti kis hangok teltebb, kerekebb dallami megformálással

9-10. ütem: kürtszólamra emlékeztető nyújtott ritmusok, mint az I. tétel bevezető Clara-motívum megjelenésekor

12. ütem: a középszólam sima szólamvezetése ellenében „szökkenő" tizenhatodok

19. ütem: az első ütésen *staccató*val jelölt ugrás után dallami értékű szólamvezetés

47. kottapélda, II. tétel, 20-34.ütem, Breitkopf und Härtel kiadás

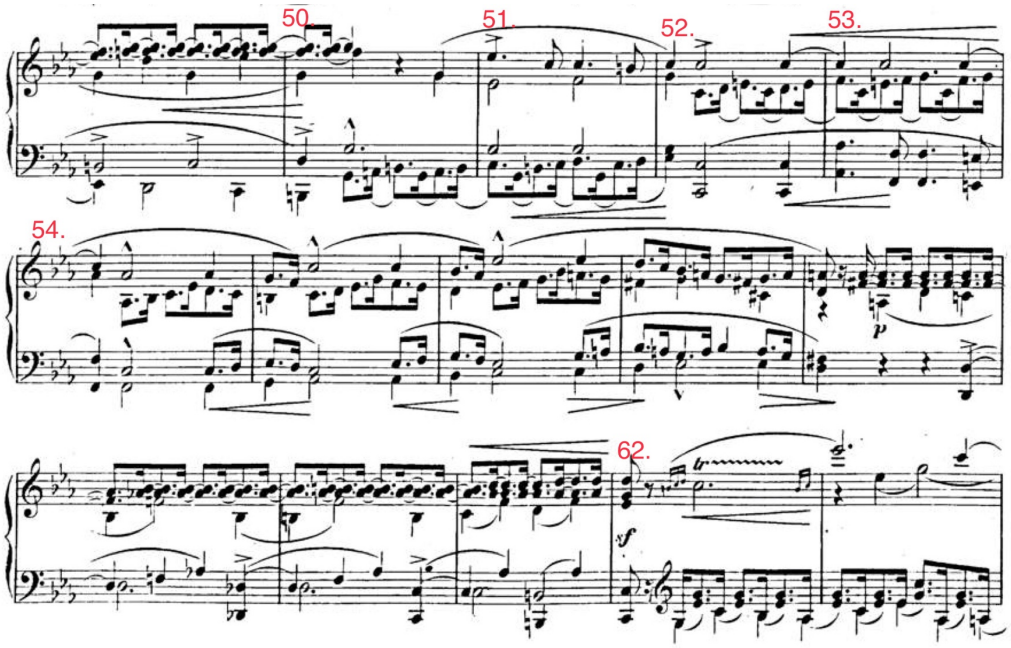


20. ütem: a nagy ugrás a tizenhatod deklamatikus tartamát is megváltoztatja, hosszabbítja, szemben a lefelé hajló dallammozgással, motívumkezdő szerepe van

22. ütem: osztinátó, harmóniai szerepet betöltő, „fektetett vonóval" kitartott vibrato szerep az I. tétel Lírai dallammal együtt.

33. ütem szoprán szólamában az ütem közepén *g"-fisz"* lépés energia tartalma ellenkező a balkéz *crescendo* rakétaszerűen föltörő csúcs-*cisz'-d'* lépésével. A balkéz *d,* tizenhatoda extra hangsúlyt kap, ezáltal a pontozott ritmus kis hangja más megvilágításba kerül, a szintén hangsúlyos *cisz'*-szel ütközik az élesritmus-forma, speciális expresszív hatás keletkezik a szólamok között.

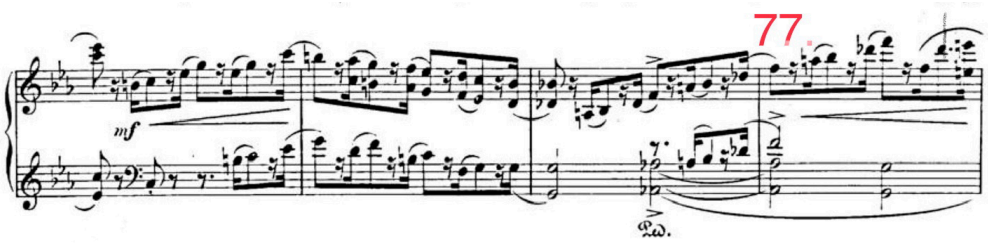
48. kottapélda II. tétel, 49-63. ütem, Breitkopf und Härtel kiadás



50-54. ütemig: A legmelodikusabb pontozott ritmus.

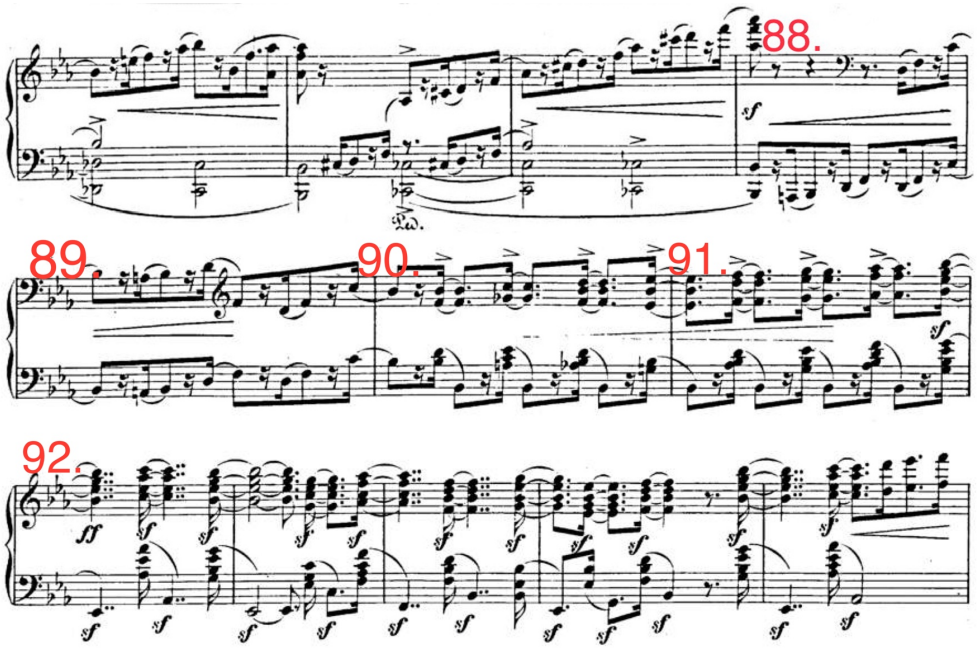
62. ütem: A hosszú trilla közben a balkéz akkordjai *quasi arpeggio*, pontozott ritmusokban szólalnak meg.

49. kottapélda, II. tétel, 74-77. ütem, Breitkopf und Härtel kiadás



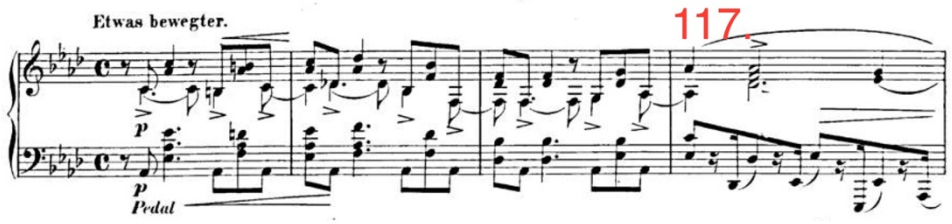
77. ütem: A tizenhatod szünetekkel notált *agitato*, „levegő után kapkodó” ritmusképletek után az utolsó ütésen emfázis születik abból, hogy az apró szünet helyett a nyolcad most pontozottá válik, le kell tartani egy negyed értékig, így a megszólaló tizenhatod egy szonórusabb hangzást erősít.

50. kottapélda, II. tétel, 85-96. ütem, Breitkopf und Härtel kiadás



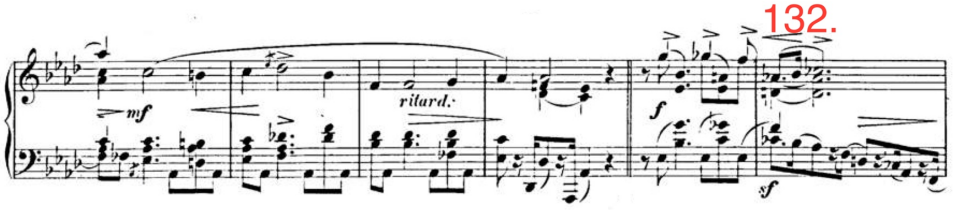
88-92. ütem: Először a már említett tizenhatodszünetekkel notált lázas, lüktető mozgásban az érzelmi szint emelkedésének kifejezésére Schumann a két kéz differenciálását használja, vagyis a balkéz folytatja az elkezdett módon, jobbkézben pedig akcentusokkal és átkötött tizenhatodokkal növeli a hangok hosszát. Ebből érdekes faktúra alakul ki, amit hallhatóvá kell tenni, a pedál differenciált használatával.

51. kottapélda, II. tétel 114-117. ütem, Breitkopf und Härtel kiadás



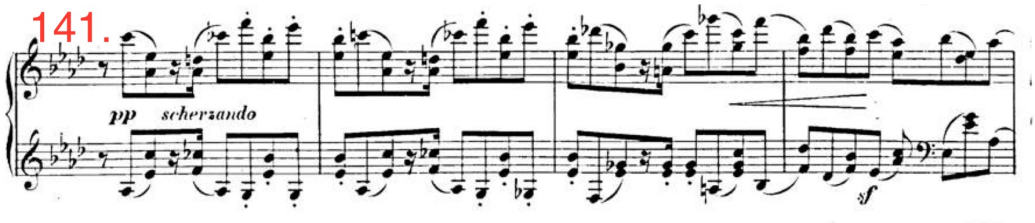
117. ütem: A súlyeltolódásoktól eddig is már rendkívül bizonytalanná tett metrum a balkéz galopp-ritmikájától, (ettől a már megszokott ritmus-kommentártól) helyreáll.

52. kottapélda, II. tétel 127-132. ütem, Breitkopf und Härtel kiadás



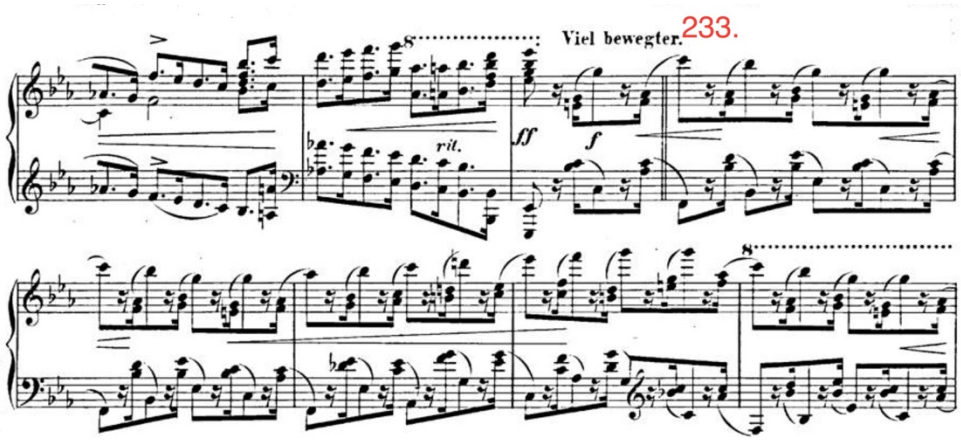
132. ütem: A szoprán *crescendó*val és akcentussal jelölt expresszív ritmikáját ellenpontozza, megszakítja az imént említett könnyed galopp menet. A 131. ütemben kezdődő „lázas sóhajokat” rendre megszakítja ez az ütem.

53. kottapélda, II. tétel 141-144. ütem, Breitkopf und Härtel kiadás



141. ütem: A pontozott ritmus kis hangja új szerepet kap: hansúlyozott, harmonizált felütésként.

54. kottapélda, II. tétel 230-237. ütem, Breitkopf und Härtel kiadás



233. ütem: Már kivétel nélkül harmonizáltak a tizenhatodok, szinte előkeként szolgálnak a dallam nyolcadaihoz, amelyek most metrum szerint, ütésre kerülnek. Itt éri el a pontozott ritmus „kis hang”-ja a legteljesebb tartalmi létjogosultságát. A klaviatúra teljes birtokbavételével a zenei tartalom – a *Viel bewegter („Più mosso”)* végsőkig fokozódó virtuozitással együtt – a hatalmas idő- és térbirtoklási vágy kifejezése.

Jogosan tehetjük fel a kérdést: kinek szól ez a szinte már lejátszhatatlan Coda? Hízelgés Clara Wieck virtuóz képességeinek? Hódolat Liszt előtt? Az előadókat ilyen rettentő technikai feladat elé állítani – nem Schumann saját eltemetett zongoraművészi ambíciói törnek itt elő? Harmóniailag nagyon gazdag ez a terület, voltaképpen nagyon modernnek számít. Ilyen hosszúságú perpetuum mobile-Coda természetesen

újdonságként hathatott abban az időben. Idézzük Nicholas Marston értekezéséből[4] a következő mondatokat:

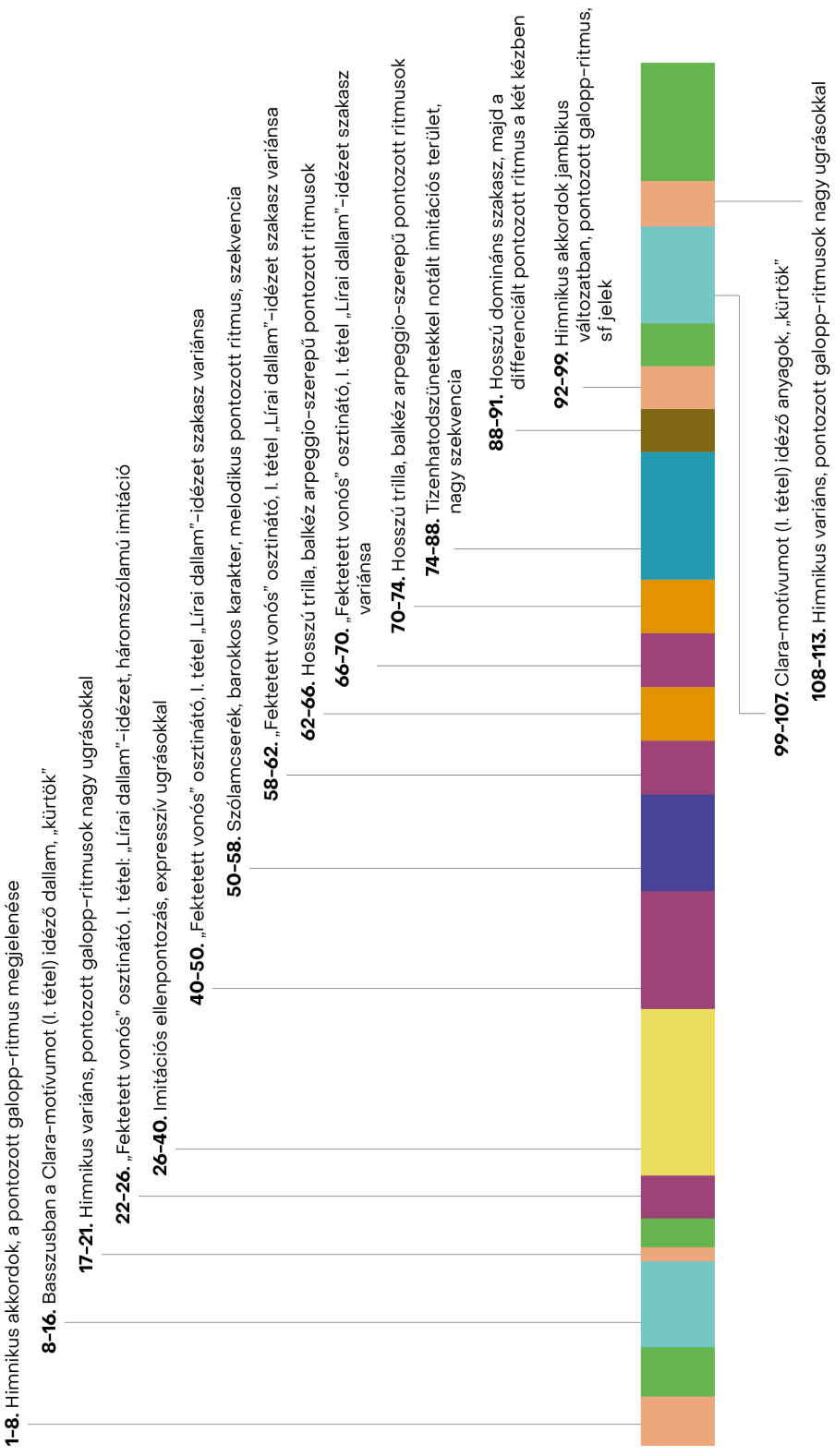
> „It is because the second movement of the Fantasie continually brings us up short in our assumptions about what is happening or is about to happen – because it repeatedly seems to tell us one thing while meaning another – that it is every bit as challenging and original as the two movements which surround it, to say nothing of the technical demands it makes upon every performer."
>
> *
>
> „Amiatt, hogy a Fantázia második tétele – azától, hogy újra és újra úgy tűnik, mond valamit, miközben valami másra gondol – folyamatosan megtorpanásra késztet a következtetéseinkben arra nézve, hogy mi történik vagy fog éppen történni, emiatt éppoly nagy kihívásokat jelent és éppoly eredeti, mint az előtte és utána álló két tétel, nem beszélve arról, micsoda követelményeket támaszt minden előadójával szemben." (A szerző fordítása)

A szinte töretlenül jelenlévő ritmikai előrehaladás első pillantásra talán nem ad teret a fantáziaszerűségnek. Marston fenti jellemzése a tételről teljesen helytálló. A struktúra kiegyensúlyozatlansága – nem lehet egy hibátlan rondo- vagy triós formába beleszorítani – valamint az elemek egymás mellé helyezése, variálása, kibontása is megfelel a fantázia ismérveinek. A szövet gazdag változtatása, a rétegek zenekarszerűen világos elkülönítése, amely Clarára is oly mély benyomást tett, magának a pontozott ritmusnak a fent részletezett oly változatos használata, a hangsúlyozás brilliáns eszköztára, a Coda rendkívüli virtuozitása, amely ugyanakkor fontos és változatos zenei tartalommal bír – az előadó feladata mindezt a sokféleséget úgy felmutatni, hogy a fantáziaszerűség, ezzel együtt a logikus rend, a mondanivaló és az elemek logikus kapcsolódása világosan követhetők legyenek.

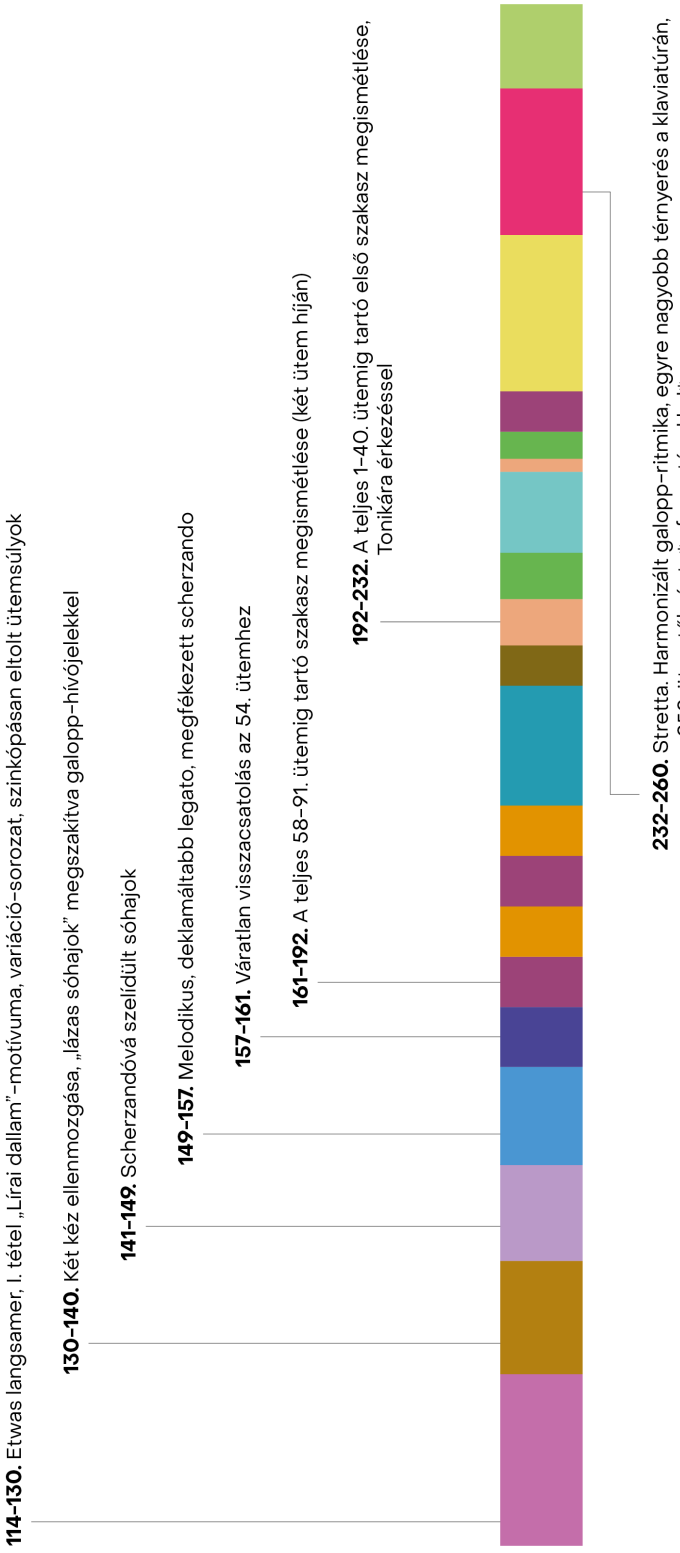
[4] Marston, *Schumann: Fantasie, Op.17.*, i.m., 79.

2.4. A II. tétel formai áttekintése

4. ábra



5. ábra


A II. TÉTEL FORMAI ÁTTEKINTÉSE 2.
114–130. Etwas langsamer, I. tétel „Lírai dallam”–motívuma, variáció-sorozat, szinkópásan eltolt ütemsúlyok
130–140. Két kéz ellenmozgása, „lázas sóhajok” megszakítva galopp-hívójelekkel
141–149. Scherzandóvá szelídült sóhajok
149–157. Melodikus, deklamáltabb legato, megfékezett scherzando
157–161. Váratlan visszacsatolás az 54. ütemhez
161–192. A teljes 58–91. ütemig tartó szakasz megismétlése (két ütem hiján)
192–232. A teljes 1–40. ütemig tartó első szakasz megismétlése, Tonikára érkezéssel
232–260. Stretta. Harmonizált galopp-ritmika, egyre nagyobb térnyerés a klaviatúrán, a 252. ütemtől vágta* sf ugratásokkal*

2.5. III. tétel

John Daverio[1] felhívja a figyelmünket, hogy két Schubert dal is rokonságot mutat ezzel a tétellel. Mind a kettő Friedrich Schlegel verseire íródott: a *Die Gebüsche* (D.646.), és a *Der Fluss* (D.693.) Ez utóbbi szintén közeli rokonságot mutat az *An die ferne Geliebte* című Beethoven ciklus második dalával.

Ebben a tételben az állandó mozgás a nyolcadmozgás, amely mindössze a tétel egytized részében nincs jelen, amitől ezek az ütemek annál jelentősebbé, meglepőbbé, figyelemfelkeltőbbé válnak.

Az első három ütem harmóniafelbontásaiban, amely emékeztet minket a Clara Schumann: *Notturno* balkéz figurációjára, (lásd a 22. kottapéldát) az előző tétellel szöges ellentétben álló, teljesen antagonisztikus érzelmi folytatás következik. A 4. ütemben mintha elindulna az első tétel ereszkedő Clara-motívuma, egy *ritardando*val is kiemelt *a'-g'* sóhaj erejéig. A sóhaj-motívum pillanatnyi felfüggesztése után a basszusban folytatódik az ismert Clara-motívum, a jobbéz ellenpontozásával, és az 5. ütem végén az utolsó negyed által megjelenik az első ritmikai variáns, egy quasi *hemiola*. A basszus *A*-oktávjának felfüggesztése alátámasztja, előkészíti, kiemeli a *hemiolá*t. Az *A*-oktáv nem lép le a *G*-oktávra a negyedik ütésen, ezzel a figyelmet a *hemiola* fékező hatásából eredő feszültségre irányítja. Ez az oktáv *A*-*G* lépés a 4. ütem Clara-sóhaj motívum visszhangja a basszusban. A 6. ütemben oldódik a *hemiola* feszültsége. A basszus-menet is levegőhöz jut. A 7-8. ütemben tovább fokozódik a balkéz-jobbkéz feszültség. Azután a 9. ütemben már nem az előző ütemekben hallható késleltetéseket halljuk, hanem vezetőhangként visz minket a *gisz"* az *a"*-ra, megelőlegezve a moll-kvartszext harmóniát, a szűkített harmóniáról oldódva – az első tétel 299. ütem *portatós* lépteit felidézve – az a-moll dominánsáig. A 11-12. ütemben egész váratlan módon, egészhangú skálaként jelenik meg a Clara-motívum tetrachordja a basszusban. Ahogyan az 5-6. ütem alatt C-dúrból a megszokott diatonikus kereteken belül jutunk az a-moll dominánsig, itt ugyanezt az utat most a kvintkörön nagy ugrásokkal járjuk be, nápolyi színezettel, hatalmas tágulással, mintha csak az univerzum tágulna körülöttünk. Innentől az ellenmozgásban a két kéz szólamai is egyre

[1] John Daverio: Schumann's „Im Legendenton" and Friedrich Schlegel's „Arabeske". *19th-Century Music* 11/2 (1987, Autumn): 151.

vadabbul távolodnak, szinte elveszítjük a hangnemi talajt a lábunk alól, hogy aztán a pillanatnyi a-moll domináns kitisztulása után ismét nekikezdve, immár a-mollból és kromatikus basszusmenettel, de talán még extrémebb harmóniai távolságok átugrálásával jussunk tovább. Az ötoktávnyi távolságból immár visszafelé indul az ellenmozgás.

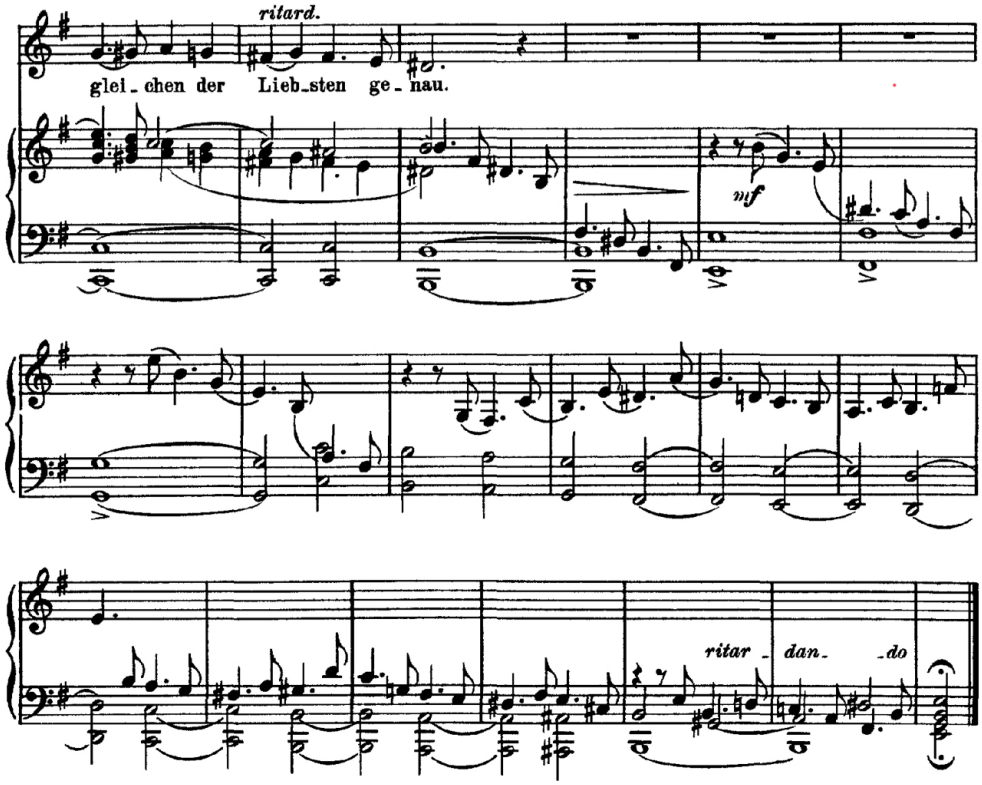
Összevetve a 6. ütem oldását a 12. ütemével: a balkéz kétoktávnyi fellépésének szignifikáns szólamvezetési jelentősége van, mivel a középszólamban erősen exponált *esz' e'*-re oldását is szolgálja.

Előadói szempontból is gyönyörű gesztus, amit itt tennünk kell. Ennek a tíz ütemnek (5-14. ütem) az anyaga már nem tér vissza soha a tétel során. Ezért is rendkívül exponált, nagyjelentőségű, meglepő kell hogy legyen az előadása, hangsúlyozva a keresés, bolyongás, az úttalan utakra tévedt lélek élményeit.

A 15. ütem elején, mint ahogy azt az első tételben is tapasztaltuk, az előkének itt is szólamvezetési jelentősége van: ahogyan a megelőző ütemekben az oktávlépések két szólamot reprezentálnak, az előke *f''* és az *f'''* hang ennek a sornak az utolsó mozzanata. Ha az előkét ütésre játsszuk, és a nyolcadmozgás továbbélésének fogjuk fel, akkor ez a szólamvezetés világosan hallatszik, illetve a basszus *G,*-jével együtt megszólalva többszólamú hatást érünk el. Ennek a rövid *f''*-nek feladatköréhez tartozik még az is, hogy szinte a következő ütem közepéig kell zengenie a pedálban, mire a basszus szólama elér épp ebbe a magasságba. Az előke idejében hangzó *G,-f''* távolság, szeptim-együtthangzás időbeli kiterjesztése legyen ez a másfél ütem. A balkézben jelzett kötőívek artikulációja világosan van jelölve, az előadó feladata, hogy a pedál használatát ezekhez igazítsa: nem pedálozhatja egybe az egész szakaszt, viszont finom érzékkel, quasi *vibrato*-pedált kell használnia. Úgy, mint az első tétel legelején. A 15. ütemtől a melodikus vonulat, a balkéz mozgása, a *G,* és a hármashangzatfelbontások sora – akár csak a darab elejének egy álom-verziója lenne. A duolák és triolák együtt játéka különös költőiséget kölcsönöz az anyagnak. A 17. ütemtől egy újabb textúrális változás: megjelenik egy belső agitato. Az eddig egy szinte nehéz folyadékként viselkedő anyagba szünetek kerülnek, melyek két egymással beszélgető új belső szólamot hoznak létre. Ezután ez a négyütemes szakasz egy kvinttel lejjebb megismétlődik. A 23. ütemtől egy könnyebben folydogáló változata következik, amely az imitációnak is köszönhető, és az első tétel 53. ütem „mélyből felfelé" iramodó anyagához hasonlít. Ezt a továbbcsörgedező imitációt a 27. ütemtől az eddigi

legartikuláltabban homofón gesztusok váltják fel. Megérkezünk Asz-dúrba, a basszus mély oktávjai úgy zengenek, mint a *Dichterliebe*: *Im Rhein, im heiligen Strome* dalának méltóságteljes basszus oktávjai.

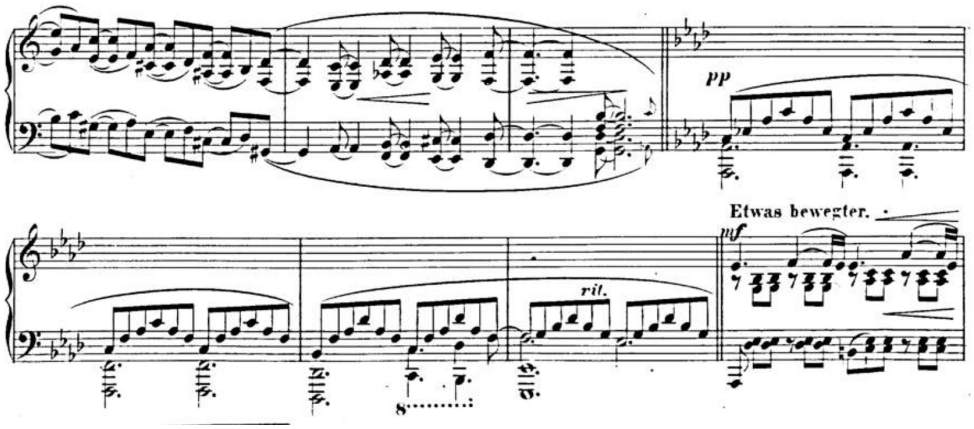
55. kottapélda, Schumann: *Dichterliebe.* Op. 48. No. 6. *Im Rhein, im heiligen Strome.* 40-58.ütem, C. F. Peters, Leipzig, ca.1900.



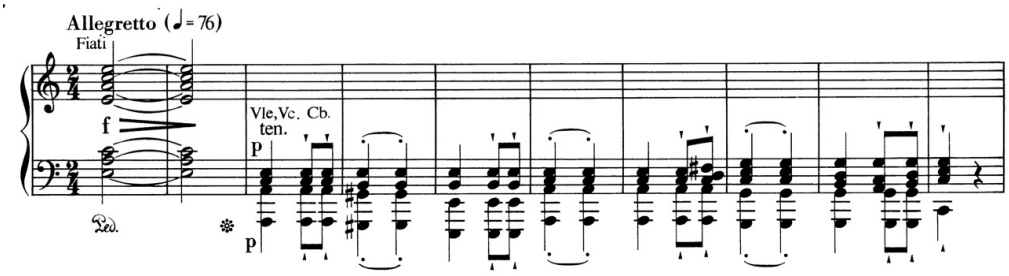
Schumann maga is ír arról[2], hogy ezen a helyen a Beethoven *VII. Szimfóniá*ból vett idézet is fel fog tűnni Fantáziájának harmadik tételében. A szimfónia második tételének főtémáját, pontosabban annak emblematikus ritmusát a 30-33. ütemekben a basszus oktávok daktilus és spondeus ritmusainak váltakozásában ismerjük fel:

[2] Robert Schumann: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie III/4. (Mainz: Schott Music GmbH, 2016). 374. oldal

56a kottapélda: III. tétel, 27-34. ütem, Breitkopf und Härtel kiadás

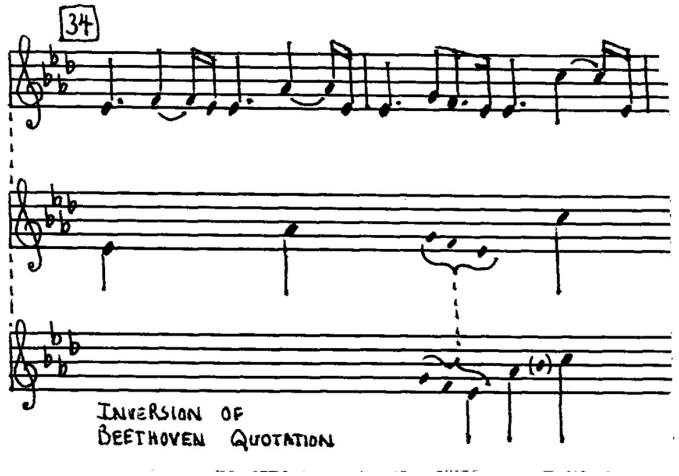


56b kottapélda, L. v. Beethoven: *VII. Szimfónia* Op. 92., II. tétel, 1-10. ütem, Neue Liszt-Ausgabe, Serie 2. Band 18., Editio Musica, Budapest , 1991, 122.



A 34. ütemben kezdődő *Etwas bewegter* rész témája M.R. Rozanski szerint az első tételben hallott Beethoven-allúzióból is levezethető.[3]

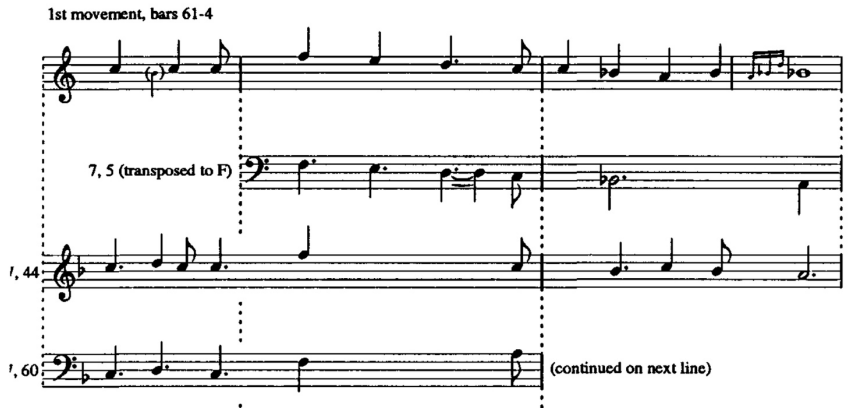
57. kottapélda, Mark Rudy Rozanski: *Thematic Unification in Robert Schumann's Fantasia, Op. 17.* DMA disszertáció, The University of British Columbia, 1988.



[3] Mark Rudy Rozanski: *Thematic Unification in Robert Schumann's Fantasia, Op. 17.* DMA disszertáció, The University of British Columbia, 1988. 45.oldal

Itt vigyáznunk kell arra, hogy a szaggatott kis motívumokból felépülő *crescendó*ban a motívumok alakja ne csorbuljon, vagyis nem egy általánosan erős hangosítást kell játszanunk, hanem építkezést, a rétegek és a motívumok egyéni arculatát megőrizve. Ez az építkezés azonban rövidéletű, mindössze két ütem, és nem vezet a várt kifejlethez. Az Asz-dúrban mozgalmasan épülő zenét hirtelen megszakítja egy *pianissimo* C-dúr harmónia, melyhez egyszercsak a tétel indulás harmóniafelbontásai kerülnek a balkézben – az érzés felér azzal az élménnyel, amit akkor tapasztalunk, amikor a nyugodtan haladó repülőt egy felszálló meleg áramlat egyszercsak felkapja. Ezzel a négy kvintnyi emelkedéssel máris egy másik szférába kerültünk. Hirtelen vágás – a film világából kölcsönvett fogalommal élve. Megáll az idő, visszaréved két teljes ütemen keresztül, ennyi időnk van, hogy a váratlan élményt felfogjuk. Ez a négy ütem így megismétlődik, F-dúrból indulva, a nyolcadszünetek helyén intenzív cselló-repetíciókkal, és habár ismét átmenet nélkül érkezünk egy idegen hangnembe, a távolság mégsem okoz olyan meglepődést. Mivel ez a D-dúr a dominánsa a 42. ütemben immár a fájdalmas *g*-moll színezetben felhangzó *Etwas bewegter* tematikus anyagnak. B-dúr felé nyitna a zenei tartalom, ehelyett F-dúrban folytatódik az immár elsimult ritmikájú, instrumentálisból *cantabile* karakterűvé szelídült, idealizáltabb, szinte Mendelssohn-i hangvételű (*Auf Flügel des Gesanges* című dal) variáns, különös tekintettel a 49. ütem melodikus fordulatára. Ez a dallam Marston elemzése szerint az I. tétel 61. ütemében kezdődő dallammal rokon.[4]

58. kottapélda, N. Marston: *Schumann, Fantasie Op. 17.,* 5.8-as kottapélda

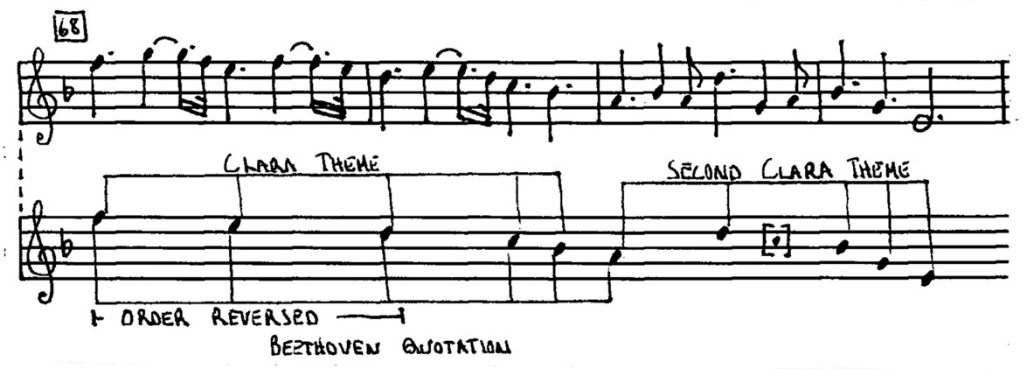


[4] Nicholas Marston*: Schumann Fantasie, Op. 17*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1992). 72.

Az 52. ütemtől újabb építkezés kezdődik, sűrű imitációval, az ereszkedő Clara-motívummal, az 54. ütemtől balkézben az *Etwas bewegter* motívumának triolás változatával. Ezután f-mollban még egyszer elhangzik mindez, és a jubiláns F-dúrba fordulunk vissza, a bevezetés 5. ütemében részletezett *hemiola*-hatással egyre tágabbá szélesítve az időt és hangzást. Óriási, nyolc ütemnyi *C*-orgonapont feletti kiteljesedés során elérkezünk F-dúrba.

Legszebb példája ez a hely (68. ütem) az előke összekötő szerepének, amely minden hangjával, négy oktávot átfogva, az előző terület akkordikus csoportjaihoz kapcsolódik. Itt mindenképpen indokolt, hogy az előkét ütemsúlyra játsszuk, hogy hatásával a megérkezés energiáját érzékeltethessük. Bátran értelmezhetjük melodikus lépésként, nagy idő, széles horizont érzetét generálva. A téma lehetséges anyagait boncolgatja M.R. Rozanski:[5]

59. kottapélda, M. R. Rozanski: Thematic unification in Robert Schumann's Fantasia, Op. 17., 27. kottapélda



Voltaképpen a csúcspontig vezető út hosszúságához képest drámaian hamar történik az érzelmi aláhullás a 68. ütem után.

Innentől a 15. ütem anyagának visszatérését halljuk. Figyelemreméltó, hogy a szeptim itt nóna distanciává nő, ami újfent az egész mű kezdetére emlékeztető intervallum. Az előző részt lezáró A-dúr harmónia d-moll feloldást kíván, de ezt csak részben kapjuk meg a 76. ütem *D*-basszusával. A moll-színezet miatt, ha lehet, még fájdalmasabb és álomszerűbb a visszaidézés. Visszatérés következik, a 15. ütemtől a 71. ütemig, 6 ütem (42-47.) kivételével. 57 ütemből 51 tér vissza – egy kvinttel mélyebben. Az összegző-triumfáló téma C-dúrban csendül fel.

[5] Mark Rudy Rozanski: *Thematic Unification in Robert Schumann's Fantasia, Op. 17.* DMA disszertáció, The University of British Columbia, 1988. 46. oldal

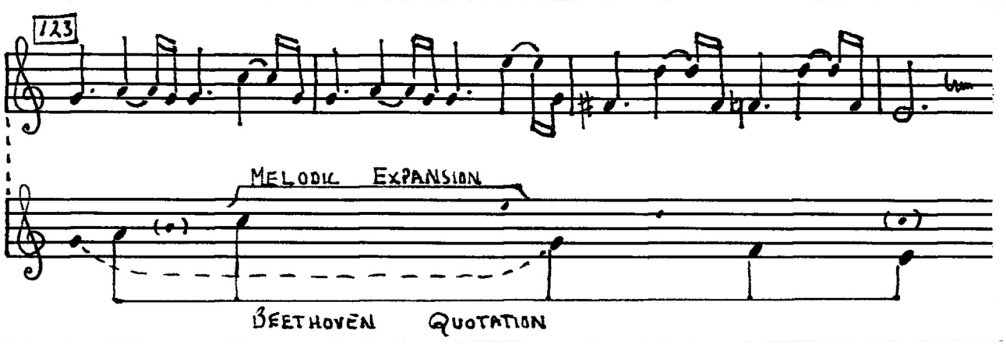
A 119. ütemtől a téma *ff* dinamikája egészen a 122. ütem C-dúr kadenciájáig tart. Vessük össze ezt a 70. ütemben szereplő *decrescendo* jelzéssel. Ott a téma *pp*-ban végződik. Mint ahogy a metszőpéldány vizsgálatakor már említettük, ez a *decrescendo* ott nem szerepel, csak a kiadásokban találhatjuk meg. Elképzelhető ilyen olvasata is a zenei tartalomnak, de egy *subito pp* effektus is lehetséges, ha összevetjük az *Etwas bewegter* részben többször is előforduló, váratlanul megszólaló *pp* harmóniákkal. Természetesen ez vitatható, de a másodszori alkalommal, a 121. ütemben egyértelműen olyan harmóniai tartalom van, illetve véleményem szerint Schumann olyan kadenciával zárja ezt az anyagot, amely a dinamikai intenzitás fenntartását sugallja.

A 123. ütem elején a Henle kiadásban egy (*p*) dinamikai bejegyzés van. (A Breitkopf und Härtel kiadásban pedig ez sem.) Az Schott összkiadás a metszőpéldányhoz híven a 122. ütem második felében, megfelelő helyen jelzi a [*p*]-t , habár csak zárójelben. A metszőpéldányt vizsgáló fejezetben említettük, hogy a *p* jel a 122. ütem második feléhez van beírva. Mivel ezek az ütemek történetesen abban a sorban vannak, amelyet Schumann saját kézírásával toldott be, nem kétséges, hogy a *piano* dinamika is egyértelműen az ő akarata szerint való. Elgondondolkodhatunk rajta: vajon a különböző kiadásokban szereplő bejegyzések szándékosan ellentmondóak, vagy hiányosak? Mennyire befolyásolják előadói koncepciónkat ezek a diszkrepanciák? Az én elképzelésem a következő: ez az a pont, amely az eddigi analóg helyek (37., 40., 93. és 97. ütem) logikája szerint mindig a quasi *subito pp*-val jelzett tétel eleji harmóniafelbontások megjelenésének pontja. Erre a dinamikai szint-esésre utalhat a Schumann által bejegyzett *piano* dinamika. Itt indul az áhított C-dúr hosszú orgonapontja.

A 123. ütemtől kezdődő téma lehetséges eredetét M.R. Rozanski cikkéből idézzük.[6]

[6] Rozanski, *Thematic Unification in Robert Schumann's Fantasia, Op. 17*, i.m., 47. oldal

60. kottapélda, M. R. Rozanski: Thematic unification in Robert Schumann's Fantasia, Op. 17., 28. példa

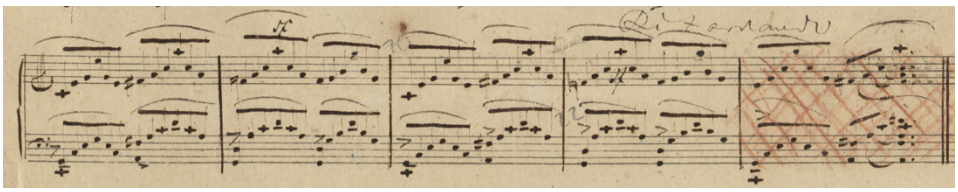


Ami a textúrát illeti, a téma alatt halljuk a bevezetésből ismert harmóniafelbontásokat, a középszólamban pedig a 34. ütem óta a témához társuló belső mozgás megenyhült, megfáradtabb változatát: két nyolcad helyett már csak egy nyolcadnyi sóhaj. A három különböző réteg egyidejű egymásravetítése differenciált billentést igénylő előadói feladat.

A 127. ütemtől már megszűnik ez a finom belső *esztam* is, a középső bariton szólamba kerül a téma, majd a témát is elhagyva a tételt bevezető harmóniafelbontások mozgása, mindjárt az első két ütem harmóniájával indulva egyre hangsúlyosabb szerepet kap, mindkét kéz ezt az anyagot játssza, a tempo fokozódik, és extrém kimozdulással: a *nápolyi akkord* kétszeri exponálásával egyre mozgalmasabbá válik az anyag. Elérünk a 134. ütemben az *a"*-ig, amely mint felütés funkcionál a 135. ütem *sf*-s *a"*-jához, ahol a kezdet kezdetén megszólaló *G-a"* nóna ismét felizzik. Kétszer is megismétlődik ez a rövid gesztus, mellyel Schumann az egész első tétel kvintesszenciáját képes újra felmutatni.

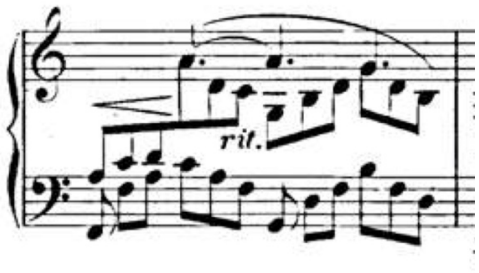
Ahogy azt a metszőpéldány vizsgálatánál már említettük, a kiadók nem követték egyértelműen a notációt a 135-138. ütemekben: egyrészt *marcato* jeleket tettek olyan hangokra is, amelyeken nincs, de ami még ennél is kétértelműbb, hogy egy *f* jelet tettek a 137. ütem *a"* hangja alá. Ezzel azt sugallva, hogy ez a kulminációs pont. A metszőpéldány notációjából az derül ki, hogy az érzelmi csúcspontot a 135. ütemben megszólaló basszus *G*-re a szopránban felcsendülő *a"* nóna képviseli, ahova Schumann a *sf*-t be is írta. Ez másodszor ugyanígy szerepel a 137. ütemben, az ismétlés természetes gesztusával megerősítve. Álljon itt ismét a metszőpéldány ide vonatkozó részlete:

61. kottapélda, III. tétel, 134-137. ütem, metszőpéldány



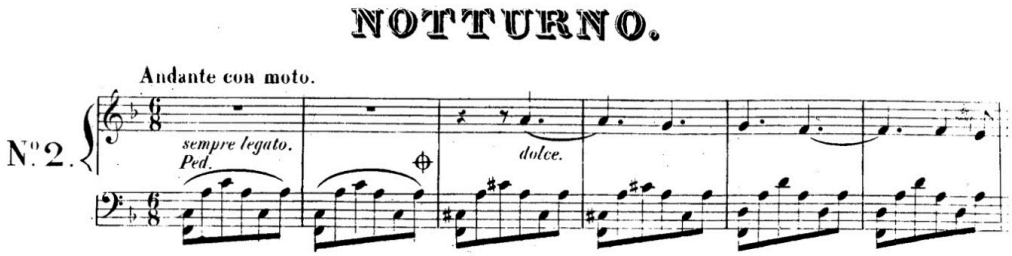
Ezt támasztja alá az is, hogy ilyen notáció esetén a szoprán *a''-g''* lépése megfelelő kiemelést kap: egyrészt a darab kezdetéről idézi fel a Clara-motívumot, másrészt a III. tétel kezdetéről a harmóniafelbontásokhoz a 4. ütemben társuló *a'-g'* sóhaj-motívumot is:

62. kottapélda , III. tétel, 4. ütem, Breitkopf und Härtel kiadás

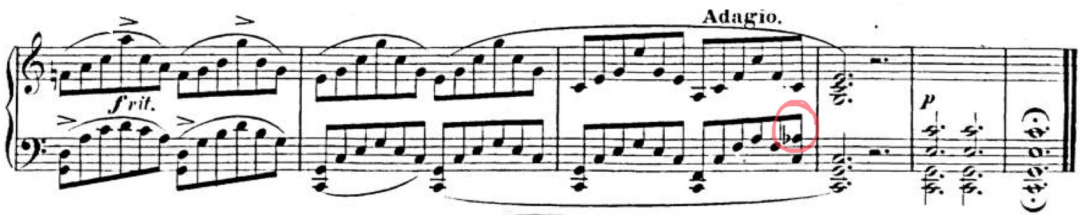


Ez a sóhaj-motívum nem utolsósorban a Clara Schumann: *Notturno* téma első gesztusát is idézi, amely most még egyszer utoljára felcsendül.

63. kottapélda, Clara Schumann: *Notturno., Soirées Musicales*, op.6., No.2., 1-6. ütem, Friedrich Hofmeister, Leipzig, 1836,

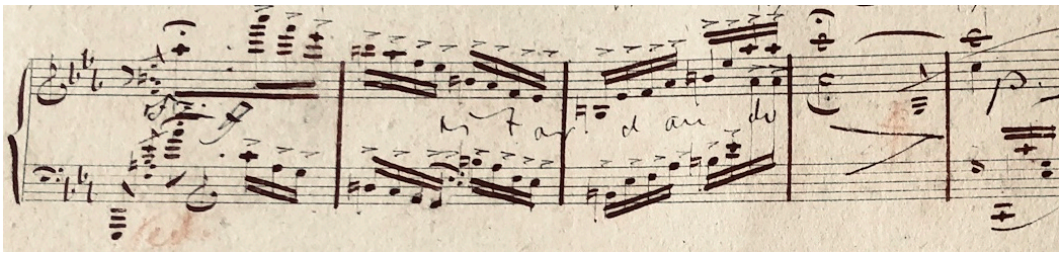


64. kottapélda, III. tétel 138-142. ütem, Breitkopf und Härtel kiadás



Az *Adagio* részben (64. kottapélda) pirossal bekarikázott *asz* jelentősége*:* Schumann szívfacsaró gesztussal búcsúzik a végső *Adagió*ban a Clara *A* hangjától, a középszólamban *a*-ról *asz*-ra lépve. Micsoda exponált szerepe volt az *Asz*-hangnak az I. tételben! Az oly sokáig el nem ért C-dúr dominánsának felső váltóhangja ez, emlékszünk az Asz-dúr jajjaira már a Clara-motívumban, a 28. ütemből, azután a 225. ütemből, a küzdelemre, amely a 212. ütemben hosszan felfüggesztett *asz'-asz"* oktáv végén oly fájdalmas késleltetésben mindössze egy kis „utóka" *G*-ben kap feloldást.

65. kottapélda, I. tétel 212-216. ütem, metszőpéldány



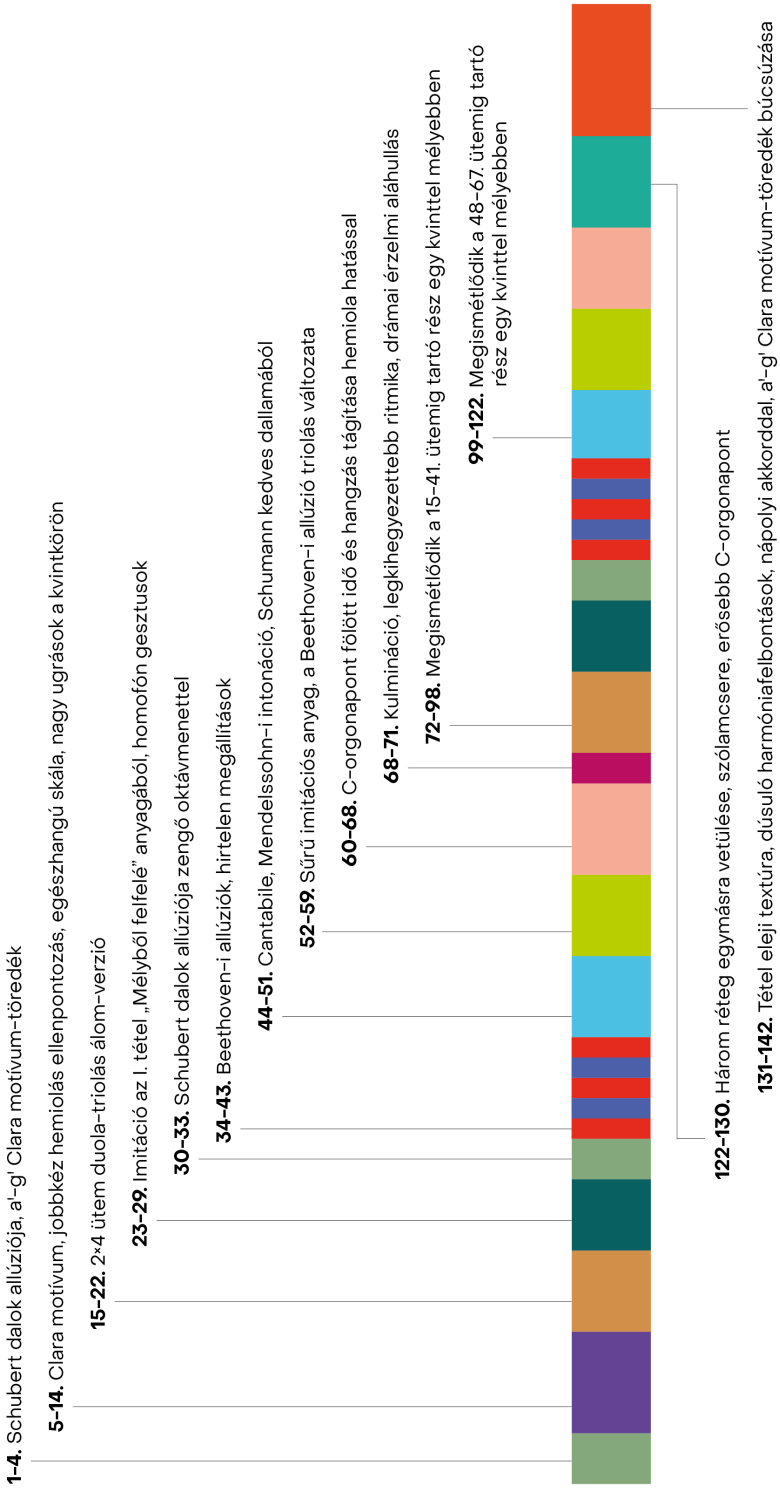
Tehát azt is állíthatjuk, hogy a 64. kottapéldában megjelölt végső *asz-g* lépés a darab elején felhangzó Clara-motívum exponált *a"-g"*-jének reményteljességére vet árnyékot. Az *Adagio* bejegyzés itt nem egy újabb tempójelzés, mint ahogyan máshol sem csak azt jelenti, hogy „lassan"; nem is lenne helyettesíthető egyszerű *ritardandó*val, hanem megpihenés, időtlen nyugalomba kerülés, amely megadja a lehetőséget az *asz* hangon való pillanatnyi elidőzéshez, annak pillanatnyi meghosszabbításához. Idő és tér nyílik mindannak az imént fejtegetett jelentőségnek a deklamálására, ami ehhez az egy hanghoz köthető. „Ne feledd, milyen nehezen jutottál idáig…!" Erről a leszállított tercű, ezáltal mollbeli IV fokról plagálisan, modális zárlattal érkezünk a záró C-dúr akkordjaihoz.

Most, hogy végére értem a darab részletesebb elemzésének, világosabban áll előttem, hogy miért is gondolhatta meg magát Schumann a Beethoven-allúzió másodszori felidézésével kapcsolatban, és miért állt el tőle. Talán mondhatjuk: az első változatban a befejezés didaktikus lett volna, ezáltal elveszítette volna talányosságát és költőiségét, formai és tematikus értelemben is megváltoztatta volna az egész darab percepcióját. Amiről több elemzője is ír, a fantáziaszerűség szokatlan tematikus szabadságát egyszercsak megkérdőjelezte volna egy ilyen konkrét idézet újbóli exponálásával. A végleges változatban a darab így – miután már elfogyasztotta,

kiaknázta az idézet-adta motívikus és érzelmi lehetőségeit – szinte anyagtalanul, testetlenül, éterien fejeződhet be.

2.6. A III. tétel formai áttekintése

6. ábra



Bibliográfia

Daverio, John: Schumann's „Im Legendenton" and Friedrich Schlegel's „Arabeske". *19th-Century Music* 11/2 (1987, Autumn): 151.

Jensen, Eric Frederic: *Schumann.* Oxford: Oxford University Press, 2001. 163-164.

Kossmaly, Carl: „Ueber Robert Schumann's Claviercompositionen". *Allgemeine Zeitschrift für Musik* (1844. Januar): 20.

Marston, Nicholas*: Schumann Fantasie, Op. 17*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 68.

Rozanski, Mark Rudy: *Thematic Unification in Robert Schumann's Fantasia, Op. 17.* DMA disszertáció, The University of British Columbia, 1988. 35.

Schleuning, Peter: *„Ein einziger Liebesschrei"—„An die ferne Geliebte". Der erste Satz von Schumanns Klavierfantasie Op. 17.* In: Hanns-Werner Heister és Hartmut Lück (szerk.): *Musik, Deutung, Bedeutung: Festschrift für Harry Goldschmidt zum 75. Geburtstag.* Dortmund: Edition V im Pläne-Verlag, 1986. 80-85.

Schumann, Robert: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie III/4. Mainz: Schott Music GmbH, 2016. 86.

_____: *Schlage nur eine Weltsaite an, Briefe. 1828-1855.* Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 2006. 274.

_____, Schumann, Clara: *Jugendbriefe.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1886.

Szabolcsi Bence: *A zene története.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1940. 328.