

OPERA

*CSEHY ZOLTÁN
LÁSZLÓ FERENC*

85

SZÁZHARMINCNYOLC OPERA
SZUBJEKTÍV OPERAKALAUZ JEGYVÁSÁRLÓKNAK
ÓKOVÁCS SZILVESZTER JEGYZETEIVEL

CSEHY ZOLTÁN
LÁSZLÓ FERENC



OPERA

SZÁZHARMINCNYOLC OPERA

SZUBJEKTÍV OPERAKALAUZ JEGYVÁSÁRLÓKNAK

ÓKOVÁCS SZILVESZTER JEGYZETEIVEL

TARTALOM

Előszó helyett	9	Lammermoori Lucia	74
Claudio Monteverdi		A csengő	77
Tankréd és Klorinda párviadala	11	Az ezred lánya	79
Poppea megkoronázása	13	Don Pasquale	81
Henry Purcell		Vincenzo Bellini	
A tündérkirálynő	17	Az alvajáró	83
Georg Friedrich Händel		Erkel Ferenc	
Xerxész	19	Hunyadi László	85
Messiás	21	Bánk bán	88
Johann Sebastian Bach		Brankovics György	92
Máté-passió	23	István király	95
Christoph Willibald Gluck		Richard Wagner	
Orfeusz és Euridiké	25	A bolygó hollandi	98
Íphigeneia Tauriszban	28	Tannhäuser	100
Joseph Haydn		Lohengrin	102
Élet a Holdon	31	Trisztán és Izolda	105
Wolfgang Amadeus Mozart		A nürnbergi mesterdalnokok	108
Bastien és Bastienne	33	A Nibelung gyűrűje	
Idomeneo	35	A Rajna kincse	111
Szöktetés a szerájból	37	A walkür	115
A kairói lúd	40	Siegfried	118
Figaro házassága	43	Az istenek alkonya	121
Don Giovanni	46	Parsifal	124
Così fan tutte	50	Giuseppe Verdi	
A varázsfuvola	53	Nabucco	127
Ludwig van Beethoven		Rigoletto	130
Fidelio	56	A trubadúr	133
Giacomo Meyerbeer		Traviata	136
A hugenották	59	A szicíliai vecsernye	139
Gioachino Rossini		Simon Boccanegra	142
Olasz nő Algírban	62	Az álarcosbál	145
A sevillai borbély	64	A végzet hatalma	148
Tell Vilmos	67	Don Carlos	151
Gaetano Donizetti		Aida	154
Boleyn Anna	69	Otello	157
Szerelmi bájital	72	Falstaff	161

Írta: Csehy Zoltán, László Ferenc, Ókovács Szilveszter
Szerkesztette: Karczag Márton
Képszerkesztő: Iványi Jozefa
Tipográfia és nyomdai tervezés: Mátai és Végh Kreatív Műhely
Felelős kiadó: Ókovács Szilveszter főigazgató
A képek forrása: OPERA Archívuma
Fotó: Berecz Valter, Csibi Szilvia, Csillag Pál, Éder Vera, Fülöp Zoltán,
Herman Péter, Kummer János, Ligeti Edina, Mezey Béla, Nagy Attila, Tomas Opitz,
Pályi Zsófia, Carole Parodi, Posztós János – Müpa, Rákossy Péter

A kiadvány a 77 Elektronika Kft. támogatásával jelent meg.

ISBN 978-615-81066-6-5
Copyright @ OPERA 2022

Charles Gounod		Gianni Schicchi	240	Francis Poulenc		A képzelt beteg, avagy őfelsége	
Faust	165	Turandot	243	A kármeliták	307	komédiása	360
Rómeó és Júlia	168	Claude Debussy		Kadosa Pál		Selmeczi György	
Jacques Offenbach		Pelléas és Mélisande	246	Husztai kaland	310	Artaban	363
Hoffmann meséi	170	Pietro Mascagni		Kenessey Jenő		Tóth Péter	
Goldmark Károly		Parasztbecsület	249	Az arany meg az asszony	312	Tóték	365
Sába királynője	173	Richard Strauss		Farkas Ferenc		Tallér Zsófia	
Amilcare Ponchielli		Salome	252	A bűvös szekrény	314	Leánder és Lenszirom	368
Gioconda	176	Elektra	255	Dmitrij Sosztakovics		Thomas Adès	
Camille Saint-Saëns		A rózsalovag	258	Kisvárosi Lady Macbeth	316	A vihar	370
A sárga hercegnő	179	Ariadné Naxosz szigetén	261	Moszkva, Cserjomuski	319	Kesselyák Gergely	
Georges Bizet		Az árnyék nélküli asszony	263	Ránki György		Hazatérés	372
Carmen	181	Arabella	265	Pomádé király új ruhája	321	Vajda Gergely	
Mogyeszt Petrovics Muszorgszkij		Ferruccio Busoni		Az ember tragédiája	324	Barbie Blue	374
Borisz Godunov	184	Doktor Faust	268	Gian Carlo Menotti		Gyöngyösi Levente	
Hovanscsina	187	Umberto Giordano		A telefon	326	A Mester és Margarita	376
Pjotr Iljics Csajkovszkij		Andrea Chénier	270	Benjamin Britten		Varga Judit	
Anyegin	190	Poldini Ede		Peter Grimes	328	Szerelem	379
Pikk dáma	193	Farsangi lakodalom	273	Szentivánéji álom	331	Mester Dávid	
Jolánta	196	Szergej Rahmanyinov		Leonard Bernstein		Aranykulcsocska, avagy Burattino	
Antonín Dvořák		Aleko	276	Trouble in Tahiti	333	kalandjai	381
Ruszalka	199	Dohnányi Ernő		Einojuhani Rautavaara			
Arrigo Boito		Simona néni	279	A bánya	335		
Mefistofele	202	A tenor	281	Petrovics Emil			
Jules Massenet		Bartók Béla		C'est la guerre	337		
Werther	205	A kékszakállú herceg vára	283	Szokolay Sándor			
Leoš Janáček		Igor Stravinsky		Vérnász	340		
Jenůfa	208	A kéjenc útja	286	Alfred Schnittke			
Ruggero Leoncavallo		Kodály Zoltán		Élet egy őrülttel	343		
Bajazzók	210	Háry János	289	Aribert Reimann			
Hubay Jenő		Székely fonó	292	Lear	345		
A cremonai hegedűs	213	Alban Berg		Philip Glass			
Giacomo Puccini		Lulu	295	Veszedelmes éden	348		
Edgar	215	Frank Martin		Eötvös Péter			
Manon Lescaut	218	A varázsital	297	Szerelemről és más démonokról	351		
Bohémélet	221	Szergej Prokofjev		Valuska	353		
Tosca	224	Háború és béke	299	Szörényi Levente			
Pillangókisasszony	228	Paul Hindemith		István, a király	355		
A Nyugat lánya	231	Sancta Susanna	302	Vajda János			
A köpeny	234	George Gershwin		Mario és a varázsló	358		
Angelica nővér	237	Porgy és Bess	304				

ELŐSZÓ HELYETT

Könyvesboltok és könyvtárak polcain, magyarul és idegen nyelveken egyaránt számos operakalauzt találhat az olvasó, aki e csodálatos műfaj iránt érdeklődik. E kötetek közös ismertetőjegye, hogy az objektivitásra törekedve egyszerre kínálnak műfajtörténeti áttekintést és konkrét eligazítást az egyes operákkal és azok – sokszor egészen bonyadalmas – cselekményeivel kapcsolatban. A jelen kötet túl azon, hogy reményeink szerint ugyancsak megfelel e kritériumoknak, több szempontból is rendhagyó vállalkozás az operakalauzok sorában.

Mindenekelőtt hangsúlyozottan szubjektív – még hozzá többszörösen is az. Kezdjük a – nevezzük így! – intézményi szubjektivitással, hiszen a kötetben ismertetett operák listáját az Opera mai és holnapi, aktuális és a közeljövőre tervezett repertoárja határozza meg az alapító atyaként tisztelt Claudio Monteverdi műveitől egészen a most formálódó kortárs darabokig. Ráadásul a szócikkekben ott lelhető az az élményanyag és történeti hagyomány, amely ugyancsak az Opera előadásaihoz, énekesi vagy épp rendezői teljesítményeihez kapcsolódik. Azután itt van még a magunk szerzői-operarajongói szubjektivitása, amelynek egyezményes alapja, hogy az operát mint eleven drámát, gondolati-világértelmezési művészi léttapasztalatot érzékeljük. S mivel számunkra az opera a létről való megnyilatkozás kitüntetett összművészeti formája, ezért a megközelítésmódunk elsősorban probléma- és kérdésközpontú. A régi szerzők műveire nem muzeális darabok gyanánt tekintünk, hanem mint különféle énekesi, karmesteri és rendezői felfogásokban örökkön megújuló, inspiratív gondolatrendszerekre és érzéki élményekre.

Hiszen egy-egy opera életben maradásának esélye és célja sohasem valamiféle eszményítő, statikus és zárt tökély elérése vagy a megingathatatlanul stabil értelmezés. Verdi, Wagner vagy épp Puccini művei minden korban, minden egyes újabb színpadra állítás alkalmával másokhoz – és ilyesformán másról is szólnak. Ráadásul a műfaji képlékenységgel és az ízlésváltozásokkal is számolni kell: ez az operakalauz a határterületek felé éppúgy nyitott, ahogy a főként történeti érdekességgel bíró, sőt félig-meddig elfeledett művek iránt is érdeklődést tanúsít. Már csak azért is, mivel az operakultúra éppúgy nem állhat csupa karcolhatatlan remekműből, ahogy a személyes kedvenceink listája sem.

Szerzői alapállásunk a fentieknek megfelelően örökös vitapozíció, amelynek éppúgy része az ironia vagy épp a szarkazmus, mint az anekdota, s nem mellesleg az euforikus lelkesedés is. A szócikkek olykor ráadásul párbeszédbe is elegyednek egymással, hiszen megannyi fontos darabról két, egymást vitázva kiegészítő miniesszé született.

Ebben a könyvben minden mozgásban van: a szócikkek optimális esetben értelmezve provokálnak, és provokálva értelmeznek. S mert megveszekedett operarajongók vagyunk, közös reményünk és szándékunk szerint szövegeinkből jól kiolvashatóvá válik az a csodálat is, amelyet e műfaj és művelői iránt érzünk.

Csehy Zoltán és László Ferenc

CLAUDIO MONTEVERDI
(1567-1643)

TANKRÉD ÉS KLORINDA
PÁRVIADALA

IL COMBATTIMENTO DI TANCREDI E CLORINDA

ŐSBEMUTATÓ: VELENCE, 1624 KARNEVÁLJA

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1978. OKTÓBER 20. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: TORQUATO TASSO (A MEGSZABADÍTOTT JERUZSÁLEM XII. ÉNEKÉBŐL)

CSELEKMÉNY

Tankréd elkeseredett párharcot vív egy szaracén lovaggal, akiről csak akkor derül ki, hogy nem más, mint Tankréd férfiruhába öltözött szerelme, amikor a lány halálos sebet kap. Tankréd az utolsó pillanatban megkereszteli Klorindát.



MIHÁLY ANDRÁS, a *Tankréd* operaházi bemutatójának karmestere, 1978

„*De mind megöljük kedvesünk, / Bárhoggy csűrd és csavard*”– mondja Oscar Wilde Kosztolányi magyar hangján. Ölhét egy bók, egy csók, egy sértés, de akár a tör is: a végeredmény ugyanaz. „*Egy régi közhely szerint mindig elpusztítjuk, amit szeretünk – nos, akárhoggy nézzük, ez fordítva is igaz*”– ezt már Chuck Palahniuk mondja a *Harcosok klubjában*. Tankréd akarata ellenére és tudtán kívül öli meg harc közben a szerelmét, a szaracén amazont, Klorindát. Sőt: allegorikus értelemben maga az ideológiák szolgálatába állított hadi agresszió gyilkolja meg a nagybetűs szerelmet. Persze, ez most nem a romantika kora, hanem a barokké: az utolsó percben megkeresztelt Klorinda cserébe megpillanthatja a mennyek országát. Az allegorikus aktus tehát pozitív értelemben is beteljesedik, noha a lélek extázisa csak részben kárpótolja az örület határára sodródó Tankrédot. A halott a keresztség által élőnek látszik, a gyászoló, élő keresztény pedig már-már halottnak. Drámai kantáta: ez a mű bevett műfaji besorolása. Annak ellenére, hogy a főszereplők mindössze néhány frázist énekelnek, a drámai narráció nem hogy nem öli meg a potenciális operát, hanem egyenesen létrehozza azt. A narrátor minden mondata élő színházat teremt, a szó szerint recitált-dramatizált Tasso-strófák (*A megszabadított Jeruzsálem*, XII. ének 52–62, 64–68.) zenei hajlékonysága túlmutat a „szokásos” kantáta műfaji dramaturgiáján. Mert a zene sokkal többet tud a szövegnél. A hangszerek szereplőkké válnak, a „modern” pizzicato, a tremolo körül izzik a levegő, egymásnak feszülnek az ellentétes erők, agresszió és erotika szabadul ki a kottavonalak közül, a költészet drámává, a fekete fehérré, a fehér feketévé változik, a zene az opera ősképletét kezdi mutatni, a jelenet színpadért kiált. (*CsZ*)

JELEN SOROK ÍRÁSAKOR AZ OPERA *TANKRÉD*-ELŐADÁSA MÉG CSAK TERV, EGY MÍTOSZFESZTIVÁLON KERÜL MAJD SZÍNRE KÉT BALETT-EGYFELVONÁSOS KÖZÖTT, AMELY EGYMÁS VARIÁNSA (NORTH: *TRÓJAI JÁTEKOK*, ILL. *TRÓJAI JÁTEKOK – AMAZONOKKAL*). AZONKÍVÜL TEHÁT, HOGY REMÉNYKEDEM AZ ÉNEKELT MAGYAR SZÖVEGGEL MEGSEGÍTETT ÚJ PRODUKCIÓNK SIKERÉBEN, FOLYAMATOS DRÁMÁJÁBAN, IZGALMÁBAN ÉS VÉGSŐ TRAGIKUS LÍRÁJÁBAN, CSAK SAJÁT EMLÉKEIMET TUDOM VISSZAIDÉZNI. A 90-ES ÉVEK KÖZEPÉN EGY MONTEVERDI-ESTET JÁTSZOTTUNK A BUDAPESTI KAMARAOPERÁVAL, ÉS A TESTO SZEREPÉT A SZTÁRTENOR GULYÁS DÉNES VITTE. NAGY ALÁZATTAL, ATOMERŐMŰ-ENERGIÁKKAL. A VIDÉKI VÁROSBA NEM HOZTA LE A KOTTÁT, AZ ELŐADÁS ELŐTT A FÚBEN FEL S ALÁ JÁRKÁLVA KERESTE AZ ÉPP KIHÚNYT OLASZ SZÖVEG FOLYTATÁSÁT MAGÁBAN. ÉRDEKLŐDÉSEMRE AZT FELELTE: „*DIREKT NEM HOZTAM EL, BELE NE NÉZHESSEK, HOGY RÁKÉNYSZERÍTSEM MAGAM A FEJBEN TUDÁSRA.*” MILYEN IGAZ! (*ÓSZ*)

POPPEA MEGKORONÁZÁSA

L'INCORONAZIONE DI POPPEA

ŐSBEMUTATÓ: VELENCE, 1643

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1968. JANUÁR 19. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: GIOVANNI FRANCESCO BUSENELLO (TACITUS ÉS SUETONIUS NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Prológus) A szerencse (Fortuna), az erény (Virtus) és a szerelem (Amor) összekap, hogy melyikük van a legnagyobb befolyással az emberi létre. Amor biztos a maga elsőségében. (Első felvonás) Otho hazatér, Poppea palotájába siet, hogy találkozzon kedvesével: az örök szavaiból azonban kiderül, a nő Nero császár szeretője lett, akivel együtt töltötték az éjszakát. A szerelmes Nero búcsúzik, Poppea máris a trónra képzei magát. Octaviát, Nero elkeseredett feleségét Seneca, a filozófus vigasztalja. Senecával Pallasz Athéné (Minerva) égi hangja tudatja, hogy hamarosan meg kell hálnia. Nero közli egykori nevelőjével, hogy el akar válni Octaviától, és Poppeát emeli trónra. Seneca méltatlankodása csak még jobban felingerli a császárt. Nero Poppea javaslatára Senecát öngyilkosságra kényszeríti. A szerencsétlen Otho naivan újra próbálkozik Poppeánál, a lekezelő bánásmód után végül ráfanyalodik Drusilla régóta kínálkozó szerelmére. (Második felvonás) Előbb Mercurius isten, majd Libertinus, a testőrparancsnok közli Senecával, hogy meg kell hálnia. Seneca sztoikus nyugalommal vágja fel ereit a fürdőben, tanítványai pedig elsiratják. Nero és a költő Lucanus versengve magasztalja Poppea szépségét. Octavia ráveszi Othót, hogy női ruhát öltve ölje meg a hűtlen Poppeát. A szerelmes Drusilla örömmel kölcsönzi ruháit Othónak. Poppea álmát Amor őrzi: ő akadályozza meg a merényletet is. (Harmadik felvonás) Az őrség elfogja Drusillát, mert az ő ruháit látták a merénylőn. A hölgy örömmel vállalná a kínhalált Otho helyett, de ő önként jelentkezik, és mindent bevall. Nerót meghatja a szerelmesek szinte komikus önfeláldozási versengése, és halál helyett száműzetésre ítéli őket. Valójában Nero hálás Othónak, amiért feleségét, a felbujtó Octaviát így végleg sikerül eltávolítania Poppea útjából. Octavia keserűen búcsúzik Rómától és számkivetésbe indul. Poppeát megkoronázzák, a szerelmespár vágya beteljesedett.

Monteverdi utolsó operája egyszerre a szerelem ünneplése, és hátborzongató, véres aljasságok perverz magasztalása. Nemcsak Amor dicsőségének kettős, démoni és angyali természete

lepleződik le, hanem a hatalomé is. Az emberi lélek meztelensége szinte elviselhetetlenné fokozódik, miközben a testiség és hallatlan becsvágy a zene ereje által teljesen legitimmé válik. A „*Pur ti miro*” kezdetű szerelmi kettős minden idők egyik legcsodálatosabb operajelenete. Ha azonban utánagondolunk, hogy Nero Suetonius szerint végül halálra rugdosta a terhes Poppeát, máris kitetszik Amor szemfényvesztő retorikájú démoni ereje. Nero szerepét eredetileg kasztrált énekesnek szánták: a mai előadásokat alapvetően határozza meg, mely hangosztály képviselőjére osztják e szólamot. A kontratenor Philippe Jaroussky, a szoprán Elisabeth Söderström vagy a mezzo Laurence Guillemette éppúgy alkalmasnak bizonyult Nero szerepére, noha három egészen különböző karaktert kaptunk. A darab tág teret enged a rendezői szélsőségeknek is: léteznek ki-mondottan hétpróbás luxusprosti Poppeák (Tacitus szerint Nero a harmadik férje), s nem ritka a proto-Lady Macbeth gyanánt stilizált, hatalommániás némbor sem. A legvonzóbb talán itt is a középut: az erotikus, testével is manipuláló, hedonista, de azért méltóságteljes, okos nő karaktere. És persze Nero is variabilis: lehet démoni (sőt: paranoiás) zsarnok, szexuálisan kicsapongó libertinus (a nemi ambivalenciákkal űzött játék érzékisége az egész darabon végigvonul), de akár „áldozat” is, akit egy karrierista nő manipulál. Az újabb kutatások szerint az opera egyes részeit más, kisebb szerzők komponálták meg Monteverdi szerelóműhelyében. Ha ez így van, még nagyobb csodálat illeti az egybeszerkesztőt. (CsZ)



Rendező: ÁLMÁSI-TÓTH ANDRÁS, 2020

Az opera műfaja egy termékeny félreértésnek és egyszersmind nemes szándékú céltévesztésnek köszönheti a létrejöttét: a firenzei Camerata a messzi múlt, vagyis az ógörög drámai-és-zenei hagyomány felélesztését tűzte ki céljául, ám az eredmény szükségképp valami vadonatúj jelenség lett. Éppily jelképesnek tekinthető az is, hogy az operairodalom első remekművei körül annyi a nyitott kérdés: az előadói apparátus eredeti összetételének rekonstruálhatatlanságától egészen az alapvető hitelességi kételyekig. Ennek sűrített példáját kínálja számunkra a *Poppea megkoronázása*, amellyel kapcsolatban nemcsak az ősbemutató pontos dátuma kérdéses, de a művet újrafelfedező zenetörténészek bizony még azzal a feszélyező helyzettel is szembesülni kényszerültek, hogy az utókorra maradt velencei és nápolyi kottákban, szöveggönyvekben és egyéb kortársi szövegekben nem említik, hogy Claudio Monteverdi lenne a mű zeneszerzője. Erre először egy 1681-es velencei traktátus utalt csupán, ám ez a szöveg más kérdésekben éppenséggel nem mutatkozott tévedhetetlennek és mindenestől megbízhatónak.

AMIKOR AZ OPERA EIFFEL MŰHELYHÁZÁNAK BÁNFFY TERMÉT ÁTVETTÜK, ÉS VALÓBAN SIKERÜLT OLYAN TRIBÜNT ÉPÍTENI, AMELYNEK 400 FŐS LELÁTÓJA HÁROM PERC ALATT BECÚSZIK A FALBA, AZZAL FORDULTAM ÁLMÁSI-TÓTH ANDRÁSHOZ, HOGY VEGYE FONTOLÓRA: A *POPPEA*-PRODUKCIÓ FORDULÓPONTJÁNÁL MINDEN VÁLTOZZON MEG. AMIKOR SENECA KIKÉNYSZERÍTETT HALÁLAKOR KITÖR A SZÜNET, AKÁR MEGVÁLTOZHATNA A SZÍNPADI TÉR STRUKTÚRÁJA. ATA ÉLT A LEHETŐSÉGGEL, ÉS SZÜNETBEN A ZENEKAR MÁSHOVA KERÜL, A NÉZŐTÉR ELTŰNIK, ÉS A NAGYON MAIAS ASSZOCIÁCIÓKKAL DOLGOZÓ ELŐADÁS FENEKESTÜL FELFORDULT, ELTORZULT VILÁGBAN HALAD TOVÁBB – MUTATVA EZZEL A BÁNFFY TEREM KÜLÖNLEGESSÉGÉT IS. (ÓSz)

A stiláris elemzés mindazonáltal meggyőzően bizonyítja, hogy Monteverdi zenéje hallható a *Poppea*ban - ám korántsem feltétlenül az opera minden részletében. Sokkalta valószínűbbnek tűnik, hogy a mű eredendően az idős zeneszerző fősege alatt zajló csapatmunka eredménye volt, amelybe, meglehet, utóbb Monteverdi halálát követően is belenyúltak még. A krimiszerűen izgalmas filológiai nyomozás a végkövetkeztetéseiben is szerteágazó: így a fiatalabb pályatársak közül Pier Francesco Cavalli, Benedetto Ferrari és Francesco Saccati társszerzői bedolgozására is talált bizonyító erejűnek vélt érveket a zenetörténeti kutatás.

Ha ehhez még hozzávesszük azt, hogy voltaképp milyen meglepő - és mennyire modern - téma-választás jellemzi ezt a művet, akkor már vajmi könnyen megérthetjük, miként is vált a *Poppea megkoronázása* a mai operajátszás és a rendezői operaszínház slágerdarabjává. „*Ebben a nőben minden megvolt, csak tisztesség nem. [...] Hírére sohasem ügyelt, férjei és szeretői között nem tett különbséget, és sem a maga, sem más érzelmeinek nem kötelezte le magát; oda vitte át érzékiségét, ahonnan haszon mutatkozott.*” Így jellemezte a nagy római történetíró, Tacitus Sabina Poppaeát, s hogy Nero császárról mit tartott ugyanő, majd nyomában a teljes utókor, azt nem is szükséges idézni. Ennek a két romlott, velejéig amorális embernek a kapcsolata bizonyítja Monteverdi operájában Amor mindenhatóságát - kimondva, s egyúttal a politika, a történelem kegyetlenül irracionális, mindent felőrlő működését - kimondatlanul. Nagy lecke ez. A *Poppea megkoronázásával* tehát érdemes és szabad is bíbelődni, méghozzá akár a más esetekben konvencionálisan elfogadott határokat áthágva is. Ezt tette az Opera legutóbbi, 2020-as produkciója is, amelynek zenei anyagát Bella Máté és az általa hangsúlyos szerephez juttatott Fekete-Kovács Kvintett dúsította kortárs és dzsesszes jegyekkel. Almási-Tóth András rendezése pedig többek közt a szokott színpad-nézőtér kettősség megbolygatásával tette érzékletessé az operairodalom egyik legkorábbi alpművének nyugtalanító és játékra késztető jelenidejűségét. (LF)

A TÜNDERKIRÁLYNŐ

THE FAIRY QUEEN

ŐSBEMUTATÓ: LONDON, 1692. MÁJUS 2.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 2016. JÚNIUS 17. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: ISMERETLEN SZERZŐ, VÉLELMEZHETŐEN THOMAS BETTERTON (SHAKESPEARE KOMÉDIÁJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Theseus elrendeli, hogy Demetrius vegye feleségül Hermiát, bár ő Helenét szereti, Hermia pedig Lysandert. A fiatalok a közeli erdőbe szöknek: itt mesteremberek próbálnak egy meglepetésdarabot Theseus és Hyppolita lakodalmára. Oberon és Titánia, a tündérek fejedelmei összevitatkoznak egy apród miatt. A csintalanabb tündérek egy részeg költő megráfálásá-



Rendező: ALMÁSI-TÓTH ANDRÁS, 2016

val szórakoznak. (Második felvonás) Puck varázspárlatot készít: akinek a szemére csöppentik, abba szeret bele, akit először meglát. (Harmadik felvonás) Puck nem éppen körültekintő, így most Lysander és Demetrius is Hermiát ostromolja. Zubolyt (Bottom), a legtudálékosabb mesterembert

Puck számárrá változtatja, akibe az ébredő Titánia belehabarodik. A tündérek előadják Coridon és Mopsa szerelmes-civakodó történetét. (Negyedik felvonás) Oberon mindent elrendez: a párok között létrejön a harmónia. Titania is észhez tér, a tündérkirály és felesége kibékül. (Ötödik felvonás) Theseus megbocsát a szerelmeseknek. Oberon és Titania mellett Juno istennő is megtiszteli a házasulandókat. Különféle látványosságok (kínai mutatványosok, majmok tánca) után Hymen, a házasság istene áldja meg híveit.

LEESETT AZ ÁLLAM, AMIKOR ALMÁSI-TÓTH ANDRÁS – MÉG NEM MŰVÉSZETI IGAZGATÓKÉNT, „CSAK” FELKÉRT RENDEZŐKÉNT – FELDOBTA, HOGY FEKETE-KOVÁCS KORNÉL DZSESSZ-KVINTETTJÉVEL JÁTSZATNÁ A *TÜNDÉRKIRÁLYNŐ* ZENEKARI RITORNELLJEIT. AZ EGÉSZ ELŐADÁS MERÉSZEN AMERIKAIAS LETT, FÜLLEDT ÉS FRISS IS MARADT, ÍGY PROTOTÍPUSÁVÁ VÁLT AZ OPERA MODERN HANGZÁSÚ BAROKK ELŐADÁSÁNAK, AMELY A BÁNFFY TEREMÉRT, A KÍSÉRLETEZÉSÉRT KIÁLT. *(ŐSz)*

Géher István szerint az opera alapját képező Shakespeare-mű az „össznépi libidót dramatizálja”, a szerelem ugyanis egyszerre magánügy, államügy (az athéni törvények patriarchálisak), elemi csapás és természeti csoda. Ovidiusnál *át*változás, Shakespeare-nél *el*változás. Purcellnél csupa ötlet, sziporka, tündérkedés, az érzékek anarchiája az ösztönök allegorikus erdejében. Mondhatni egy kukkoló kéjével szemlélt kombinatorikus játék. Az opera szövege Shakespeare-átirat, a barokknak megfelelő látványossághoz illő. A darab az úgynevezett semi-opera (félopera) műfajába sorolható, melyet a korabeli rossz nyelvek úgy jellemeztek, hogy aki a prózára kíváncsi, a sok zenét unja, aki meg a zenét szereti, az a sok lapos próza miatt neheztel. A műnek tehát prózai, táncos és énekelt részletei is vannak. A modern változatok túlnyomórészt beérik a zenés-táncos részekkel, melyek nemhogy nem unalmasak, hanem talán a legszellemesebb Purcell-megnyilvánulások. A darab egy királyi esküvő színpadi látványosságaként került bemutatásra, nyilván ez is magyarázza azt a regisztergazdagságot, mely *A tündérkirálynő*-ből árad. A részeg költő jelenetétől és a bámulatos madárhang-imitációktól, a Dido búcsúját megidéző „*O let me weep*” kezdetű lamento árián vagy a Mopsa-Coridon-párbeszéd komikumán, a „*Thus the gloomy word*” kezdetű trombitával társalkodó da capo árián át, a hosszú szünetekkel sokkoló, álomszerű „*Hush, no more, be silent*”-ig – a zenei fantázia kifogyhatatlan kincsesházára bukkanunk itt. *(CsZ)*

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
(1685-1759)

XERXÉSZ

SERSE

ŐSBEMUTATÓ: LONDON, 1738. ÁPRILIS 15.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1928. MÁJUS 12. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: ISMERETLEN SZERZŐ (SILVIO STAMPIGLIA LIBRETTÓJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Serse (Xerxész) a szépséges Romildára vágyik, aki testvére, Arsamene titkos kedvese. Atalanta, a lány testvére viszont épp Arsamenébe szerelmes. Amikor a helyzet kiderül, Serse száműzi fivérét, hogy megszerezhesse a lányt. Serse a hadvezérét, Ariodatét, Romilda apját azzal akarja megjutalmazni, hogy lányát a királyi család egyik tagjához adja majd feleségül – természetesen saját magára gondol. Serse jegyese, Amastre férfiruhában folyamatosan az uralkodó nyomában járt a harcmezőn: mélyen megrázzák az új szerelem hírei. (Második felvonás) Atalanta megszerez egy Romildának szóló szerelmes levelet: Sersének azt hazudja, hogy Arsamene neki küldte. Serse leghőbb vágya, hogy testvére és Atalanta összejöjjen: a levelet megmutatja Romildának, aki viszont azonnal elkeseredik Arsamene hűtlensége miatt. Serse Ariodate háza elé épp a katonaruhás Amastrét állítja örnek. (Harmadik felvonás) Atalanta megmagyarázza a levélcsereét Romildának: valójában őt védte a féltékeny Sersétől, amikor úgy tett, mintha neki szólna. Éjjel Serse be akar lopózni Romildához, ám az őrszem Amastre közbelép, és a terv



Rendező: KOVALIK BALÁZS, 2009

meghiúsul. Serse magát királyi hírnöknek hazudva közli Ariodatéval, hogy másnap királyi kérő keresi fel a lányát, és köteles megtartani az esküvőt. Amastre felfedi Romilda előtt, hogy a királyi vérből való kérő maga Serse lesz. Az inkognitóban bujkáló Arsamene azonban megelőzi Sersét: Ariodate azt hiszi, ő a kijelölt, királyi vérből származó kérő és a hírnöknek tett ígérete szerint hozzáadja a lányát. A felsült Serse későn érkezik, időközben tisztázódik az öngyilkossággal fenyegetőző Amastre helyzete is. Serse mindent újrágondol, mindenkinek megbocsát, áldását adja fivére házasságára, és bűnbánóan visszatér a harcias Amastréhez – papucsférjnek.

MÉG 2009-BEN KOVALIK BALÁZS, AZ OPERA AKKORI MŰVÉSZETI VEZETŐJE GONDOLT EGY MERÉSZET, ÉS MAI PAMFLETKÉNT VITTE SZÍNRE HÄNDEL OPERA SERIÁJÁT, AMELYET MINDENKI EMLEGET, DE VALÓJÁBAN CSAK A NYITÓÁRIÁT ISMERJÜK SZÉLES KÖRBEN. GÁLAOPERA, TEHÁT ÁRIA ÁRIÁT KÖVET, DE KOVALIK EZT BEAVATÓ PRODUKCIÓNAK SZÁNTA, BŐ HUMORRAL, SOKSZOR FEKETE HUMORRAL SZÓRTA TELE, MAGYARRA FORDÍTOTTA ÉS AZ OPERAHÁZ SZÍNPADÁN (MERT EKKOR MÁR BEZÁRTÁK AZ ERKELT) VOLT BÁTOR HIPHOP TÁNCOSOKAT IS FELLÉPTETNI. *(ÓSz)*

„*Milyen nyálás egy történet!*” – jellemzi Elviro, Arsamene szolgája az opera cselekményét, legalábbis a Kovalik Balázs-féle változatban, miután számos félreértés és intrika után a szerelmesek végre egymáséi lehetnek. Kovalik felfogásában a *Xerxész* vígopera (van, aki egyértelműen az *opera seria* műfajába sorolja – a zeneszerző maga a *dramma per musica* terminust használta). A barokk reprezentáló stílus grandiózus jellege rendre a jótékony, színpompás humorban oldódik fel, és így a komikum „szokatlan” jelenlétének hagyományos dilemmája is értelmét veszti. Xerxész, a perzsa uralkodó egy platánfába szerelmes (a híres *Largo*, az „*Ombra mai fu*”), mely férfiasságát és birodalmát jelképezi: ezt váltja fel a féktelen Romilda-rajongás. A nézőpróbáló intrikák pontos megértése helyett egyre fontosabbá válnak a lelki hadviselés zenei aspektusai, melyek a sokszor bábszerűen mozgatható figurák groteszk vonásait erősítik fel. A szerelmi vágy lélektani mélységeit a sémákkal meglehetősen kötötten bánó barokk operában a zene hivatott megjeleníteni: a fájdalom vagy vágy örvényszerű kavargását még a hozzárendelt komikus effektus sem képes mindig enyhíteni, s ez a zenei makacsság minden, sokszor rendezői eredetű ellehetetlenítő körülmény között is megóvjá a maga éteri szépségét. A *Xerxész* vélhetőleg a hossza és a szinte átláthatatlan cselekménye miatt megbukott a bemutatón. Mi tagadás, ma is türelempróbáló darab, de épp „átláthatatlansága” miatt jelent örök provokációt a jövő rendezői számára. *(CsZ)*

MESSIÁS

MESSIAH

ŐSBEMUTATÓ: DUBLIN, 1742. ÁPRILIS 13.

SZÍNPADI FORMÁBAN ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 2019. DECEMBER 21. (ERKEL SZÍNHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: CHARLES JENNENS (A BIBLIA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első rész) A Messiás eljövetelére vonatkozó prófétai jóvendölések, majd Krisztus születésének elbeszélése. (Második rész) Krisztus szenvedéseinek és kereszthalálának, feltámadásának és mennybemenetelének története. (Harmadik rész) A megváltás ígérete és az ítéletnap feltámadás prófécija feletti elmélkedés, amely a halálon és a bűnön diadalmaskodó Krisztusra, az Isten bárányára mondott áldással és ámennel zárul.



Rendező: ANGER FERENC, 2019

Számtalan operája helyett Händel életművéből az egyetlen valóságos „egyházi” oratóriuma került még a *Xerxész* mellett e kötet lapjaira: a *Messiás*, amely nem tartalmaz hagyományos értelemben vett drámai cselekményt, nincsenek benne összeütköző felek, sőt valójában még csak szerepek sem. A „nemes szórakozásnak” szánt oratórium, amelynek szövege ó- és újtestamentumi részletek kreatív egymás mellé illesztésével, figyelmes tömörítésével és gyöngéden körültekintő igazításával állt össze, mégsem oly egyértelműen kakukktojás itt, mint netán elsőre gondolnánk. S korántsem csupán azért, mivel már Händel életében sem kizárólag csak megszentelt falak között, de éppígy színházakban is megszólaltatták a *Messiást*. Hanem mivel a mű, amelynek interpretáció-történetét oly hosszú időn keresztül az előadói apparátus növelésének néha már-már megalomán jegyeket tükröző motívuma uralta, újabban meghódította az operaszínpadokat. Ennek legnevezetesebb és divatteremtő (s immár Budapesten is serkentőnek bizonyult) példája okvetlenül Claus Guth 2009-es rendezése volt a bécsi Theater an der Wienben: összefüggő, jelen idejű és hétköznapi történet formálásával-hozzáadásával, s mégis hűen a mű szelleméhez, spirituális töltetéhez. A *Messiás* ugyanis (akárcsak a programszerűen az operával szemben koncipiált és életre hívott oratórium műfájának számos más darabja) meglepően jól viseli a színpadi létet. Mi több, úgy tesz, a XXI. századi operaházi közegben inkább megleti a maga helyét, mint Händel egyik-másik operája. *(LF)*

VEZÉRELVKÉNT TALÁLTUK KI 2011-TŐL, HOGY AZOK AZ ORATORIKUS MŰVEK, AMELYEK IGEN ISMERTEK, ÉS NEM BIZTOS, HOGY AZ OPERÁ-TÓL VÁRJA ŐKET A KÖZÖNSÉG, UGYANAKKORSZCENIKAILAG VAGY HANGZÁSBAN MÉGIS VOLNA RÓLUK MONDANIVALÓNK, NE A SZOKÁSOS PARTITÚRA SZERINT SZÓLALJANAK MEG. ÍGY KERÜLT SOR A MOZARTI *MESSIÁS*-ÁTIRAT BEMUTATÁSÁRA. AZ ELSŐ, MÉG ERKEL SZÍNHÁZI VERZIÓBAN ANGER FERENC, A BÁNFFY TEREMHEZ IDOMÍTVA PEDIG ALMÁSI-TÓTH ANDRÁS ELKÉPZELÉSEI SZERINT ALAKULT A MEGVÁLTÓ ÉLETE A SZÍNPADON. VISZONT A TELJES STÁB FEJBŐL ELŐADOTT, NÁDASDY ÁDÁM FRISS FORDÍTÁSA SZERINTI ÉNEKLÉSE ÖNMAGÁBAN IS NAGY SZELLEMI TELJESÍTMÉNY, MÁSNAK EZ NINCS MEG MAGYARORSZÁGON. *(ÓSz)*

JOHANN SEBASTIAN BACH
(1685-1750)

MÁTÉ-PASSIÓ

MATTHÄUS-PASSION

ŐSBEMUTATÓ: LIPCE, 1727. ÁPRILIS 11.

SZÍNPADI FORMÁBAN ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 2013. MÁRCIUS 28. (OPERAHÁZ)

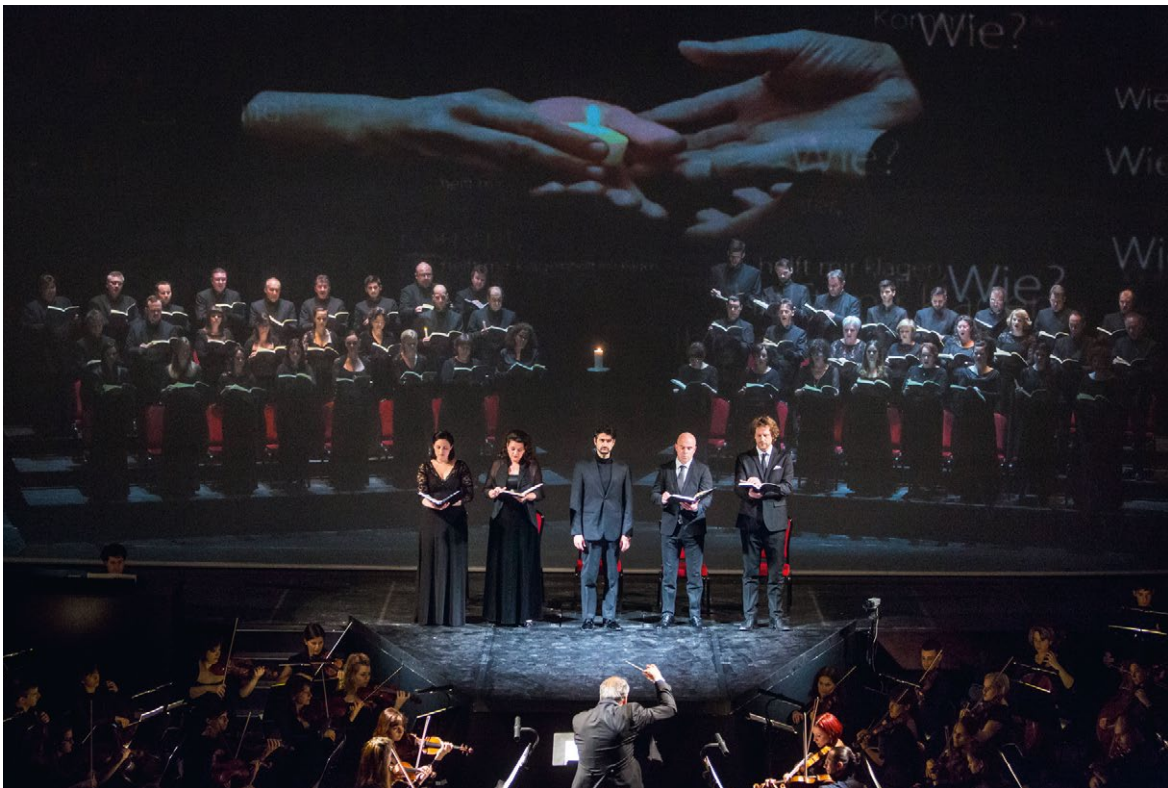
SZÖVEGKÖNYV: PICANDER (*MÁTÉ EVANGÉLIUMA* NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

A mű *Máté evangéliuma* nyomán beszéli el Jézus haláljövendölésének, bethániai felkenésének, az utolsó vacsorának, illetve Krisztus elfogatásának, kihallgatásának, Péter árulásának, valamint Jézus gyötrelmeinek, megsejgyenítésének, tövissel koronázásának és megfeszítésének történetét.

EZ A *MÁTÉ-PASSIÓ* SEM AZ, AMIT A KONCERTTERMEKBEN SZERENCSERE KIVÁLÓ MINŐSÉGBEN ADNAK IDEHAZA IS, NEM RITKÁN KORHŰ HANGSZEREKEN. MI A MŰVET ÚJRAFELFEDEZŐ MENDELSSOHN ÁTIRATÁBAN SZÓLALTATJUK MEG, ÉS M. TÓTH GÉZA SZÖVEGGEL-KALLIGRÁFIÁVAL DOLGOZÓ VETÍTÉSE ARRA A DÖBBENETES KÉPI MEGFOGALMAZÁSRA IS ALKALMAS, AMELY MUTATJA: SOK BARRABBAMBÓL IS ÖSSZEÁLLHAT JÉZUS NEVE. VALAHOL KONCERT, VALAHOL ISTENTISZTELET – ILLETVE BACHNÁL EZ A KETTŐ UGYANAZ IS. *(ÓSz)*

„Bach olyan erős, mint az égbolt, ezért sose erőszakos. Bármilyen állapotomban, hangulatomban, szükségemben közelíthetek hozzá. Akár az univerzum, az a fajta legnagyobb erő, mely öröktől megadta magát az egyetemes gyengédségnek” – jellemezte Bachot Pilinszky János. A *Máté-passió* kétségkívül Bach egyik főműve, már csak a terjedelmét tekintve is a legnagyobb.



Rendező: M. Tóth Géza, 2017

A passiót, műfajának megfelelően a nagypénteki istentiszteleten mutatták be 1727-ben a lipcsei Tamás-templomban. A mű *Máté evangéliumának* 26. és 27. fejezetén alapul, fő tárgya értelem-szerűen Krisztus szenvedéstörténete, melybe azonban Bach minden drámaiság ellenére belekódolta a transzcendens remény „egyetemes gyengédségét” is: a bibliai passzusokat a Picander írói néven alkotó Christian Friedrich Henrici versei és a korban közismert korálok egészítik ki, melyek a gyülekezeti énekkultúra közösségi megerősítését szolgálták. Bach tehát három „nyelvet” hoz közös nevezőre: a szent szöveget, a költői reflexiót és a korabeli populáris vallási kultúrát. Az Operaház a darabot Mendelssohn egyik (rövidebb), helyenként áthangszerelt átiratában szólaltatta meg, mert ez az átigazítás radikálisan kiemelte a Bach-mű drámai gócpontjait, s ezekhez operai hangzást társított. Az Opera a megszólalásokhoz egyedi vizuális poétikát dolgozott ki, mely a kivetített, tipográfiai megformálásukban is jelentésszerű szövegektől kezdődően a fény és sötétség metaforarendszerének dramaturgiai kiaknázásáig terjedt. *(CsZ)*

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK
(1714-1787)

ORFEUSZ ÉS EURIDIKÉ

ORFEO ED EURIDICE

ŐSBEMUTATÓ: BÉCS, 1762. OKTÓBER 5.
ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1904. JANUÁR 30. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: RANIERI DE' CALZABIGI

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Orfeusz fiatalon meghalt feleségét, Euridikét gyászolja, amikor megjelenik Amor isten, és biztatni kezdi, hogy hozza vissza kedvesét az alvilágból. Ha nem néz vissza Euridikére, míg a föld felszínére nem érnek, sikerülni fog neki, ám ha visszapillant, Euridiké örökre köddé válik. (Második felvonás) Orfeusz dalával lenyűgözi az alvilág kapujában acsargó fúriákat, majd a boldog lelkek otthonába, az elíziumi mezőkre megy. Kézen fogja Euridikét, és anélkül, hogy ránézne, elindulnak vissza a földi világba. (Harmadik felvonás) Euridiké nem érti, miért olyan rideg hozzá Orfeusz. Azt hiszi, férje már nem szereti. Orfeusz nem tudja elviselni a vádak és egykori hitvesére néz. Euridiké holtan esik össze. Orfeusz öngyilkosságra készül, Amor megmenti, és merő szánalomból feltámasztja Euridikét. A szerelmesek ismét egymáséi lehetnek.

Az operával kapcsolatos de' Calzabigi- és Gluck-szövegekben különös hangsúllyal van jelen a librettista dominanciája: a szövegíró azt állítja, hogy ő adta az alapanyagot, a „káoszt”, s ezért része van a „teremtésben”, hogy ő kérte Gluckot, „*mellőzze a futamokat, kadenciákat, ritornelleket*”, Gluck pedig így fogalmaz: „*nem lenne becsületes dolog, ha egyedül magamnak tulajdonítanám az újszerű olasz opera feltalálását. A fő érdem Calzabigié*”. A drámai „igazság” tudatos előtérbe állítása miatt Gluck művét az első reformoperának is nevezik. Gluck még a barokk hagyománykonvenciókat is energiával töltötte fel: az opera leghíresebb áriája, a „*Che farò senza Euridice*” kezdetű is a végtelenül egyszerű, díszítetlen és közvetlen drámai erejével ér el hatást. „*A zene szolgáljon, és ne legyen több, mint a dráma kísérőtársa*” – vallotta Gluck. Nos, ez azért önmagában véve vérszegény elmélet lenne: Gluck operájának cselekménye kifejezetten statikus, ám éppen a zene dramatizálja. Még hozzá a leginkább olyan átmeneti formákkal, melyek a recitativo és az ária között lebegnek, illetve azzal a képszerűséggel, amely a hangszerelésnek köszönhető. „*Arra*



Rendező: SZENTECZKI ZITA, 2016

törekedtem, hogy inkább festő és költő legyek, mint muzsikus” – vallotta Gluck. Természetesen a leginkább muzsikus maradt, de azon belül valóban feltűnően költői és festői a működése. A darabban megképződő mitikus görögségesség abszolutizálása könnyen visz tévútra: Gluck műve egyrészt egyetemessége révén túllép a muzeális felfogáson, másrészt vállalja és őrzi barokk zenei gyökereit. Gluck operája több változatban létezik, s ezek közül a két meghatározó, vagyis a bécsi és a párizsi verzió jelentős mértékben eltér egymástól. A párizsi több attrakciót tartalmaz (például a fokozottan népszerű *Boldog lelkek táncát*), ám a darab dramaturgiai szerkezete ezt jelentős mértékben megszenvedi. (CsZ)

*

Az archaikus ógörögség varázshatalmú dalnoka és költője, aki „*bűbájaival az egész természetet elbűvöli*” (ahogy azt Aiszkülosz írja), s aki még a pokolra alászállva is bizonyítja rendkívüli képességeit, aligha véletlenül vált kitüntetett fontosságú zenés színpadi alakká. Mindenesetre ő és a felesége, az alvilágból kimentendő Euridiké már Monteverdi *Orfeo*-ja előtt megjelent az akkor voltaképpen még nem is igen létező operaszínpadon, és a pár kedveltsége mindmáig figyelemre méltó a zeneszerzők és librettistáik körében. Gluck vonatkozó műve ilyesformán egy, már annak idején is nagy múltra visszatekintő és egyszersmind további szép jövő előtt álló téma kidolgozása volt, s ennek ismeretében nem érdektelen itt az egyedi megkülönböztető jegyeket keresnünk. Mondjuk azt, hogy a korábbi Orfeusz-operáktól, de még Haydn 1791-es, ám csak bő másfél évszázaddal később bemutatott feldolgozásától (*L'anima del filosofo*) is eltérően Glucknál nincsenek alvilági istenek. Mi több, Amoron kívül itt egyáltalán nem jut énekelni való az antik isteneknek. S hogy

Gluck operájában csupán mindössze három szerep található. Vagyis olyannyira koncentrált ez a dalmű, hogy nincs is más választásunk, mint a lényegre, azaz a drámára figyelni. A veszteség, a bele nem nyugvás, a küzdelem, a gyászmunka és az illúzióba menekvés drámájára, amelyben még az alvilági jeleneteknek és betéteknek, valamint a végső isteni közbeavatkozásnak is pszichológiailag értelmezhető és hiteles funkció jut. Főként az opera eredeti bécsi műalakjában, de lényegét tekintve még a konvencionálisabb és kistafírozottabb párizsi verzióban is.

PROGRAMOT HIRDETTÜNK, AZ SZFE RENDEZŐ SZAKOS HALLGATÓI EGYFELVONÁSOS KAMARAOPERÁKKAL MUTATHATTÁK MEG AFFINITÁSUKAT. ANGER FERENC, AKKORI MŰVÉSZETI IGAZGATÓ ÖTLETÉRE A GLUCK- ÉS A SZÖVEGÉBEN TELJESEN MEGEGYEZŐ BERTONI-VERZIÓT UGYANAZON ESTÉN MUTATTUK BE. EHHEZ AZ ÖNMAGÁBAN IS SOKVÁLTOZATÚ GLUCK-*ORFEUSZ*T ÖSSZÉBB KELLETT HÚZNI. MIVEL SZENTECZKI ZITA ELKÉPZELÉSE FANTÁZIAGAZDAG VOLT, AMIKOR SAJÁT KAMARATERMÜNK LETT – HÉT ÉVVEL KÉSŐBB – FELTÁMASZTOTTUK ÉS RENDES FORMÁJÁBAN IS SZÍNPADRA ENGEDTÜK AZ IFJÚ ÉS TEHETSÉGES RENDEZŐNŐ KONCEPCIÓJÁT. (ÓSz)

Merthogy Gluck tartósan legnépszerűbb alkotásának szó szerint változatos a keletkezés- és előadás-története, amely korántsem merült ki az említett 1762-es és 1774-es műformák létrehozásában. E kettő között ugyanis a zeneszerző 1769-ben elkészítette az *Orfeo ed Euridice* párizsi változatát is, egy fejedelmi házasságkötés megünneplésére, s ez a verzió szolgált azután alapul – immár Gluck távollétében – az opera 1774-es nápolyi előadásanyagának összeállításához. Újabb előadások és lemezfelvételek révén ma ez már mind megismerhető és össze is vethető egymással, hogy az egyedi ismertetőjegyeket és a markáns különbségeket számba vehessük. Hiszen amennyiben történeti jelenség gyanánt is érdekel minket az opera műfaja, akkor ez a változatburjánzás igencsak szemléletes példát kínálhat számunkra. Például annak felmérése révén, hogy mi is történt a nevezetes reformoperával az operafogyasztás tradicionális ízlésű itáliai fellegvárában, ahol Gluck műve számos kisebb-nagyobb változtatáson átesett, két számát pedig egyszerűen le is cserélték a szerzői és játszási jog kötelmeinek nyűgét még nem ismerő, boldog nápolyiak, akik egy helyi arisztokrata derekas szaktudásról tanúskodó kompozícióival helyettesítették azokat. S hogy aztán a változatok áttekintése után megállapíthassuk: mindeme cserék és módosítások, szerzői és idegen kéz által megejtett változtatások után, hasonlóan a viccbéli kisbaltához – azért ez még mindig az *Orfeo ed Euridice*! (LF)

ÍPHIGENEIA TAURISZBAN

IPHIGÉNIE EN TAURIDE

ŐSBEMUTATÓ: PÁRIZS, 1779. MÁJUS 18.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 2014. JÚNIUS 22. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: NICOLAS-FRANÇOIS GUILLARD (EURIPIDÉSZ ÉS CLAUDE GUIMOND DE LA TOUCHE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Íphigeneiát Artemisz istennő az auliszi áldozati oltárról mentette meg, és vitte Tauriszba, a szkíták közé, hogy ott papnőként szolgálja őt. A papnő egy vihar elültéért fohászkodik, és rémálmaival küszködik: szülei halála mellett látja Oresztész megölését is, melyet ő készül elkövetni. Két idegen ifjú, Oresztész és Püladész vetődik Tauriszba: a barbárok a part-ra sodródott görög hajó vezéreit azonnal elfogják, majd a király parancsára készek feláldozni



Rendező: ALFÖLDI RÓBERT, 2014

őket Artemisz oltárán. (Második felvonás) Oresztész anyagyilkosságért vezekel, fúriák üldözik, nem fél a haláltól. Íphigeneia nem ismeri fel testvérét: Oresztész elmeséli, hogy Klütaimnésztra megölte férjét, Agamemnónt, majd a fia bosszút állt és végzett a saját anyjával. Íphigeneia összeomlik. (Harmadik felvonás) Íphigeneia szeretné megmenteni legalább az egyik görög ifjút. Oresztészt megkéri, vigyen el egy levelet testvéreinek, Élektrának. Oresztész nem akarja sorsára hagyni Püladészt. Püladész hasonlóképpen a barátja életét szeretné megmenteni. Némi felemelő huzavona után Püladész végül hajóra száll, hogy felmentő sereggel térjen vissza, és kiszabadítsa Oresztészt. (Negyedik felvonás) Íphigeneia Thoász király parancsára kénytelen feláldozni Oresztészt. A két testvér az utolsó pillanatban felismeri egymást, ám Thoász véleményén ez sem változtat. Püladész azonban idejében érkezik a sereggel: a harcban legyőzik a szkítákat, Thoász is odavész. Artemisz megjelenik és békére inti az ellenfeleket. Íphigeneia és Oresztész hazatérhet Görögországba.

AMIKOR ARRÓL OLVASTAM, HOGY RICHARD STRAUSS MAGA IS VÉZÉNYELTE, ÉS HA MÁR ÍGY TÖRTÉNT, HANGSZERELÉSI ÖTLETEKKEL MEG IS ÚJÍTOTTA GLUCK MESTERMŰVÉT, KITŰZTEM A STRAUSS-ÉVADUNKBAN. A *TAURISZI* MESSZE NEM OLYAN JÁTSZOTT, MINT GLUCK MÁSIK ÍPHIGENEIÁJA, AZ AULISZI, S MINT AMENNYIRE MEGÉRDEMELNÉ. ÉS AZT IS ÖRÖMTELI EMLÉKKÉNT ŐRZÖM, AHOGY A LEGNAGYOBB KULTURÁLIS ÉGZENGÉS KÖZEPETTE A BÉKE SZIGETÉN, AZ OPERAHÁZBAN GYÜMÖLCSÖZŐ MÓDON TUDOTT EGYÜTTMŰKÖDNI ALFÖLDI RÓBERT, A NEMZETI SZÍNHÁZ KORÁBBI IGAZGATÓJA MINT RENDEZŐ VASHEGYI GYÖRGGYEL, A MAGYAR MŰVÉSZETI AKADEMIA KÉSŐBBI ELNÖKÉVEL MINT KARMESTERREL. (ŐSz)

„Sötét szégyennel valloam titkom: kényszerítve és kedvem ellen szolgállok csupán istennő, életmentőm.” – szavalja Goethe *Iphigenia Tauriszban* című drámájában az idegen földön papnőként szolgáló főhősnő. Gluck operájának is a legelementárisabb kérdése ez az ambivalencia: az idegenség folytonos, sorsszerű érzete és a sorstól való szabadulás paradox lehetetlensége. „*A vér elmos minden vétket*” – hangzik az operában. Az emberi vérszomj könnyűszerrel kiváltható mechanizmus: egyebek mellett ennek a tébolyító folyamatnak az analízise miatt is feledhetetlen Alföldi Róbert 2014-es operarendezése. A belső viharok és a rémálmok látomásai, illetve fúriái a tauriszi valóság geometriai párhuzamai lesznek. Az elképzelt halálban egyesülő barátság eszménye Püladész és Oresztész számára abszurd módon maga lesz a legnagyobb boldogság. A boldogság

tragikus szépsége a nyers megpróbáltatások „viharain” átvergődve mutatja meg valódi értékeit. Gluck e viszony zenei ábrázolásában felülmúlhatatlan. Íphigeneia auliszi feláldozásakor Artemisz a lány testét egy szarvassal helyettesítette a máglyán: ez az emlék világossá teszi a zsarnoki logika hiteltelenségét és leleplezi agressziójának önkényességét, mely szerint „*az istenek vért akarnak*”. Az istenek nem akarnak vért. Vért az emberek akarnak. A sorsanalógiák vagy a sorsanalógia-képzetek dinamikája hasonlóan jól kiaknázható lehetőségeket kínál: a látomásos rémálomból felriadó Oresztész, amikor szembesül fel nem ismert testvérével, Íphigeneiával, anyjukra, a férjgyilkos Klütaimnéstrára ismer benne, akit viszont ő maga ölt meg. Íphigeneia Oresztészt látja az idegenben – és nem téved. A szereplők egymás tükreiként működnek. A kórus szerepét külön ki kell emelni: itt nemcsak a zenei igényesség magas fokára gondolok, hanem arra a mozgásra is, amely az érzéketlenség és a hatalom áttörhetetlen fala előtt hol az élet esélyeit, hol annak kilátástalanságát jelképezi. Gluck legkiérleltebb és legmodernebb alkotása méltán nyerte el Richard Strauss és korábban Hector Berlioz csodálatát. Strauss saját, „kissé wagneres” finomverziót is készített az alkotásból: az Opera műsorán ez a műalak szerepel. *(CsZ)*

JOSEPH HAYDN
(1732-1809)

ÉLET A HOLDON

IL MONDO DELLA LUNA

ŐSBEMUTATÓ: ESZTERHÁZA, 1777. AUGUSZTUS 3.
ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 2015. NOVEMBER 20. (GÖDÖLLŐ, BAROKK SZÍNHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: CARLO GOLDONI

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Buonafede, a gazdag kereskedő a csillagászat megszállottja, míg körülötte mindenki más a szerelemé. Két lányának, Flaminának és Claricének, de még a szobalánynak, Lisettának is megvan már a párja, épp csak az atyai áldást nélkülözik egyelőre. Az egyik udvarló, Ecclitico csillagásznak adja ki magát és elhiteti a már a nevében is jóhiszemű öregúrral, hogy a varázscseppjei segítségével képes őt egy csapásra a Holdba röpíteni. Buonafede beveszi a szert, ami közönséges altató. (Második felvonás) A csillagok bolondja a Holdon, valójában persze csupán Ecclitico kertjében ébred, ahol a bolygó császára megengedi, hogy a két lány és a komorna is kövesse Buonafedét. A föllelkesült „holdkóros” beleegyezik a lányok házasságába, ám amikor kisül a csalás, a bosszússága határtalan. (Harmadik felvonás) A fiatalok végül mégis megpuhítják a zord atya szívét, majd mindenki együtt ünnepli a jól sikerült holdbéli kalandot.

HAYDN OPERÁJA NEM SCI-FI, MINDÖSSZE EGY GYEREKES TRÉFA ÜRÜGYÉN SZÜLETETT DALMŰ, DE NAGYSZERŰEN MUTATTA MAGÁT TORONYKÓY ATTILA RENDEZTE ELŐADÁSUNK GÖDÖLLŐN, A HELYREÁLLÍTOTT KIS UDVARI SZÍNHÁZBAN. A KORHŰ, DE MINIMÁL SZCÉNA JÓL MEGFÉRT A MODERN KELLÉKEKKEL, ÉS A ZENEKART IS SZÓLISTÁKIG LEHET CSÖKKENTENI, EZ A SZELLEMESSÉG ÚGYIS ÉRVÉNYESÜL. NEM ADJUK FEL, HOGY INSTANT MÓDON, AKÁR AZ EIFFEL MŰHELYHÁZ VAGY AZ OPERAHÁZ VALAMELY IGAZÁN KISKAMARA-TERÉBEN ÚJRA FELCSENDÜLJENEK AZ *ÉLET A HOLDON* DALLAMAI. *(ÓSz)*

Operai életműve majdnem egészében az akkori Magyar Királyság földjén született, maga Haydn pedig hosszú évtizedeken át nemcsak az Esterházy hercegek megbecsült alkalmazottja és tisztviselője volt, de egyszersmind a valaha a hazánkban működött (egyik) legaktívabb operakar-mester is. Zenés színházi életünk hagyományosan mégsem tekinti a sajátjának a Haydn-operákat, s miközben nemzeti büszkeségünk gyakorta olyan sikereket is a magáénak könyvel el, amelyek-hez amúgy vajmi kevés a közünk, Haydn itteni ténykedését váltig Bécs és a bécsi klasszika felől szoktuk észbe venni mi is. (Kiváló Haydn-kutatóinkat természetesen nem ideértve.) Ilyesformán ez az 1777-es, egy Esterházy-esküvő kísérőprogramja gyanánt bemutatott vígopera sem nevez-hető meghitt ismerősünknek, jöllehet 2015-ben azért született egy derűs-fiatalos sci-fi-előadása Toronykőy Attila rendezésében, a gödöllői kastélyba kitelepülve.

Mindeközben azt ugyancsak tradicionálisan tudni véljük, hogy Haydn nem az opera műfajában nyújtotta a legeredetibb és legsziporkázóbb formáját. S ebben akár igazunk is lehet, éppen csak helyénvalóbb lenne minderről közvetlen módon bizonyosságot szereznünk. Már csak azért is, mi-vel köztudomás szerint sem egyetlen életmű, sem az operatörténet nem állhat csupa-csupa re-mekműből. Ami nem is baj, elvégre néha csak elegáns derűt vagy épp mackós kedélyességet, jól mozgatott típusfigurákat meg a formakésztség biztonságával kivitelezett zenei ötleteket várunk egy-egy operától. S mondjuk, még ráadásul mindezekhez, olyan szerelmi és egyéb kavarodásokat, leckéztetéseket és (ön)csalásokat, a földtől (sőt: a Földtől) elrugaszkodott ábrándokat és felsülé-seket, amelyek kellően elrajzoltak ahhoz, hogy mindenki megmosolyoghassa őket. Márpedig az olykor a *Holdbéli világ* címen is emlegetett *Élet a Holdon* valósággal tálcán kínálja elénk mind-ezeket. Ami persze annál is kevésbé meglepő, hiszen Haydn ezúttal egy másik zseni, Carlo Goldoni szövegkönyvével dolgozhatott. Potomság. (LF)



Rendező: TORONYKŐY ATTILA, 2015

WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756-1791)

BASTIEN ÉS BASTIENNE

BASTIEN UND BASTIENNE

ELSŐ DOKUMENTÁLT ELŐADÁS: BERLIN, 1890. OKTÓBER 2.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1892. NOVEMBER 29. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: FRIEDRICH WILHELM WEISKERN, JOHANN HEINRICH FRIEDRICH MÜLLER ÉS JOHANN ANDREAS SCHACHTNER

CSELEKMÉNY

Bastienne, a pásztorlány fél, hogy kedvesét, Bastient elszeretik tőle, így hát tanácsért fordul Colashoz, a falusi jóshoz. A jövődómondó közönyös viselkedésre biztatja őt, míg Bastiennek azt mondja, hogy a lány már másba szerelmes. A féltékenységtől elkínzott fiú már csaknem önpusztí-tásra szánja el magát, amikor Bastienne végre megszanja szerelmesét. A boldog pár együtt köszö-ni meg Colas együgyű, ám célravezető segítségét.

AZT HISZEM, MAJDNEM MINDEN ÉNEKNÖVENDEK EZZEL KEZDI A KÖNNYŰ(NEK HITT) OPERASZÍNPADI SZEREPLÉST. MAGAM IS SOK BASTIENT ÉNEKELTEM, ÉS KÖZBEN MINDIG VOLT MÓD MEGFIGYEL-NI AZ EGÉSZEN DERMESZTŐ, HADD ÍRJAM LE: ISTENI ZSENIALITÁS GYERMEKI OROSLÁNKÖRMEIT A PARTITÚRÁBAN. NEM A DRA-MATURGIÁBAN, DE A KOTTÁBAN: HA LÉTREJÖN ÖTLETEM, ÉS AZ OPERA GYERMEKKARÁNAK SZÓLISTÁIVAL GÖRDÜLŐ OPERAKÉNT JÁRHA-TJUK MAJD AZ ORSZÁGOT, BIZTOS NAGY SIKERREL HANGZIK FEL MOZART EGYETLEN SAJÁT SZÖVEGŰ OPERAÁRIÁJA, A *DIGGI, DAGGI* KEZDETŰ A KAMIONPLATÓRÓL... (ÓSZ)

IDOMENEO

ŐSBEMUTATÓ: MÜNCHEN, 1781. JANUÁR 29.
ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1979. OKTÓBER 14.
SZÖVEGKÖNYV: GIOVANNI BATTISTA VARESCO (ANTOINE DANCHET NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Az egykori trójai király lánya, Ilia Krétán raboskodik. A krétai uralkodó, Idomeneo fia, Idamante beleszeret. Idamante a trójai győzelem és apja várható hazatértének örömeire szabadon bocsátja a foglyokat: Elettra ennek hatására Ilia szerelmi vetélytársnője lesz. Korai volt az öröm: a hazatérő Idomeneo hajója viharba kerül. A király a tenger istenéhez fohászkodik, s odaigéri neki áldozatul az első embert, akivel majd a parton találkozik. Idomeneo partra száll: az



Rendező: ASCHER TAMÁS, 1979

első ember, aki az üdvözlésére siet, nem más, mint a saját fia, Idamante. (Második felvonás) A király szeretné elodázni az áldozatot: fiát Argoszba küldi, azzal a céllal, hogy kísérje haza Elettrát. Idamante elbúcsúzik szerelmétől, Iliától, majd elindul. A tenger istene bosszúból egy szörnyeteget

küld Kréta ellen. Idomeneo kénytelen elismerni, mit ígért a vihar közepette. (Harmadik felvonás) Idamante meg akar küzdeni a szörnnyel. Idomeneo megszabja, hogy ha túléli a tusát, fiának Elettrát kell feleségül vennie, Iliának pedig el kell hagynia Krétát. A fiú legyőzi a szörnyet, ám a tenger haragja nem csitul, ezért önként vállalja az áldozatot. Idamantét már-már ledöfik Neptunus oltára előtt, amikor Ilia lép helyette a papok elé. Az önfeláldozó szerelem meghatja a tenger istenét: elengedi az emberáldozatot. Idomeneónak azonban át kell adnia a trónt a diadalmas szerelmeseknek.

MA MÉG NEM TUDNI, MEKKORA SIKERREL ÉLESZTJÜK FEL MOZART NAGY MÜNCHENI OPERA SERIÁJÁT, AMELYET EGYETLENEGY SZERZŐTÁRSASÁGBAN, AZ 1979-ES „SZÉRIÁBAN” JÁTSZOTT AZ OPERA. SE ELŐTTE, SE AZÓTA SOHA – MIKÖZBEN MOZART LEGNAGYOBB KÓRUSOPERÁJA EZ, ÉS AZ AZ EGYEDI PILLANAT, AMIKOR AZ IFJÚ ZSENNIT ÉRETTESEN TALÁLJA TELIBE A GÖRÖG MITOLÓGIA. ÁLMÁSI-TÓTH ANDRÁS A *MÍTOSZ & TÖRTÉNELEM* ÉVADBAN VIHART ÉS LÍRÁT, PARTITÚRAHŰ, DE A MÁHOZ SZÓLÓ ELŐADÁST ÍGÉR AZ *IDOMENEÓVAL*. (ÓSz)

A kissé régimódi *Idomeneót* maga a büszke szerző az egyik legsikerültebb alkotásának ítélte, noha sosem tartozott a népszerű, repertoáron tartott Mozart-darabok közé (még Richard Strauss átdolgozása után sem). Mindmáig gyakorta húzzák meg, illetve strukturálják át, ha egyáltalán színpadra állítják. Az antikizáló *opera seria* Gluck nyomvonalán halad, és bővelkedik kiemelkedő áriákban (elég Idomeneo „*Fuor del mar*” kezdetű vagy Idamante „*No, la morte*” kezdetű áriáira gondolni), de a hatásos zenekari szakaszok (például a viharjelenetben) is ügyesen fokozzák, sokszor az ernyesztő és poros szövegkönyv ellenében, a drámai hatást. Talán nem túlzás azt állítani, hogy az *Idomeneo* minden nagyszerűsége ellenére a barokkos *opera seria* egyik végpontja: ami ma igazán mozartos, az ezen az univerzumon kívül reked. Ha viszont a harmadik felvonás kvartettjét hallgatjuk, máris vissza kell vonnunk az előbb mondottakat: itt a drámaiság elképesztően modern megformálásának döbbenetével szembesülünk, miközben a különféle lelkiállapotok autentikusságát híven őrző szereplők egymásnak eresztik finom összhatásba olvadó, sokszor szélsőséges mondandójukat. A négy szereplő itt a halállal néz szembe: a különféle aspektusokat a kíséret egységes zenei anyaggá gyúrja. A barokk dramaturgiában helyet követelnek maguknak a felvilágosodás életközeli mozzanatai. (CsZ)

SZÖKTETÉS A SZERÁJBÓL

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL

ŐSBEMUTATÓ: BÉCS, 1782. JÚLIUS 16.
ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1913. MÁRCIUS 15. (OPERAHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: IFJ. GOTTLIEB STEPHANIE

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Belmonte szerelme, Konstanze és a kettejük szolgálói, Blonde és Pedrillo a kalózok kezére kerültek, s azok eladták őket Szelim basának. A darab kezdetén épp az ő palotájához érkezik el a szerelmesét kutató Belmonte, ám a basa bizalmas szolgája, Ozmin szinte szóba sem akar állni vele. Szerencsére előkerül Pedrillo, aki megígéri, hogy építőmesterként fogja bejuttatni gazdáját a nagyúrhoz. Pompa közepette már érkezik is Szelim, s kíséretében van Konstanze is, akinek



Rendező: VECSEI H. MIKLÓS, 2021

a szerelmét a basa egyelőre szép szóval – és hasztalanul próbálja megszerezni. (Második felvonás) Blondét ugyan Ozminnak ajándékozta Szelim, ám az angol leányzó nem enged a jogaiból, már csak azért sem, mert Pedrillót szereti. Konstanze állhatatossága még ennél is nagyobb: közli a mind türelmetlenebb Szelimmal, hogy inkább vállalná a kínhalált, semhogy hűtlenné legyen Belmontéhoz. De közben már alakul a szökési terv, amelynek része az is, hogy Pedrillo leitatja Ozmint. Végre sor kerül a szerelmesek találkozására, s bár a hűség firtatása más-más módon, ám egyként felháborítja Konstanzt és Blondét, a béke hamar helyreáll. (Harmadik felvonás) A címbeli szöktetés kísérlete kudarcba fullad, Ozmin a basa elé hurcolja a négy európai. Itt még arra is fény derül, hogy Belmonte atyja Szelim halálos ellensége volt. Ám a basa bosszú helyett a nagylelkűségéről tesz tanúbizonyságot: visszaadja mind a négyük szabadságát.

„Tegnapelőtt az ifjabb Stephanie egy szövegkönyvet adott át megzenésítésre. A szövegkönyv egész jó. Témája török, címe: Belmonte és Konstanze, avagy Szöktetés a szerájból. Szeptember közepén már be akarják mutatni. Az orosz nagyherceget várják ide, és Stephanie megkért rá, ha lehetséges, írjam meg az operát e rövid időn belül.” 1781. augusztus elsején tudósította imígyen reményteljes operatervéről Mozart az édesapját, Leopoldot, aki akkor épp két okból, a Bécsbe költözése és a házassági tervei (Constanze!) miatt is neheztelt zseniális és magát immár önállósító magzatára. A *Szöktetés* megszületése persze korántsem csupán az életrajz, illetve a karrierépítés értelmező keretébe illeszthető be, kínálkoznak szépecskén kultúr-, zene- és politikatörténeti motívumok is, melyek nélkül Mozart első befejezett bécsi zenés színpadi műve nem – vagy nem így – jutott volna az egykorú közönség és az utókor elé.

A *SZÖKTETÉS*-ELŐADÁST FIATALOKHOZ SZÓLÓ, BÁTRAN KORTÁRS PRODUKCIÓKÉNT BÍZTUK A LEGNÉPSZERŰBB IFJÚ SZÍNÉSZEK EGYIKÉRE, A RENDEZŐKÉNT IS MŰKÖDŐ VECSEY H. MIKLÓSRA. SOSEM VOLT MÉG ENNYI SZERVES DIGITÁLIS TARTALOM AZ OPERA ELŐADÁSAIBAN, ÉS ALIGHANEM A SZÍNÉSZVEZETÉS IS KÜLÖNÖS HANGSÚLYT KAPOTT AZZAL, HOGY PRÓZÁBÓL ÉRKEZETT MŰVÉSZ FELELT A KONCEPCIÓÉRT. (ÓSz)

Kezdjük a török témával, amely több szempontból is népszerűnek és bejáratottnak számított a XVIII. század utolsó harmadában Bécsben csakúgy, mint szerte Európában. A törökök ugyanis, akik szűk évszázaddal korábban, 1683-ban még a császárvárost ostromolták, ekkorra az orientalizmus jegyében kedvelt alakokká váltak a könyvekben és a színpadokon egyaránt. Vagyis ezek a

fikcionális törökök egyrészt készen szállították a hol izgalmas, hol meg komikus színezetű egzotikumot, másrészt pedig (akárcsak az irodalmi perzsa vagy épp a nemes vademberek) kontrasztot és tükröt kínáltak a nyugati civilizáció visszasságainak érzékeltetésére. Ekkorra ráadásul a törökös jelleg már a zeneirodalomban is megjelent, kedvvel kultivált színt és technikát följajnlva a komponisták, kis- és nagy mesterek számára. Ez volt az egy-két évszázaddal korábban a török katonazenekarok révén, elsőre még háborús körülmények között megismert janicsárzene hangzásvilága. A zaj- és ritmushangszer-együttes, a nagy- és kisdobok, cintányérok, tamburinok, csörgők és egyéb instrumentumok az egzotikus és a katonás kolorit megteremtésére, de éppígy a felfokozott, eksztatikus hangulat megfestésére is remekül alkalmasnak bizonyultak. Már jócskán Mozart előtt, majd egy ideig még Mozart után is: gondoljunk csak a beethoveni *Athén romjai* *Török indulójára*.

Aztán itt van még a politikai összetevő is. Nem annyira az orosz nagyherceg, azaz a majdani I. Pál cár bécsi félhivatalos látogatására gondolhatunk (ez a vizit amúgy éppenséggel egy törökellenes szövetség jegyében fogant), mert hiszen a *Szöktetés* bemutatójára végül nem az ő jelenlétében és nem akkor került sor. Hanem II. József németesítő politikájára, amelyet a magyar történelem felől tekintve kárhoztatni szokás, de amely Bécsben a francia udvari színtársulat elbocsátását, az olasz énekesek átmeneti mellőzését, főként pedig a német prózai és zenés színjátszás felledülését eredményezte. S mivel ez az operai szakban a *Singspiel* zsánerének kedvezett, jószerint észrevétlenül el is érkezünk a *Szöktetés* előadási hagyományának kihívásaihoz.

Ebben a Mozart-darabban ugyanis az operistáknak az énekszámok között prózát kell mondaniuk, míg a cselekmény végkimenetelének szempontjából meghatározó szerepet játszó Szelim basa egyáltalán nem is fakad dalra. Mindkét mozzanat tartósan problematikus, mert hát a próza az operaszínpadon vajmi ritkán hat érvényesnek és/vagy helyénvalónak, egy drámai színész felléptetése pedig könnyen felboríthatja a darab kényes egyensúlyát. Pláne akkor, ha – mint manapság számos produkcióban – a rendező mindenestől Szelim alakítóját állítja a középpontba. Jóllehet, az énekszólamok azért mégiscsak fontosabbak a renegát basa tételmondatainál, s ráadásul az énekes szerepek izgalmasabb kérdéseket is vetnek fel, mint a nagylelkű Szelim figurája. Mennyire őszinte a hűség, az állhatatosság és a szerelmi önfeláldozás virtuóz gégemutatványait sorozatban abszolváló Konstanze? Aztán a harmadik felvonásban Belmonte-Konstanze duettjében nem megdolgkodtatóan sok-e az „*énmiattam halsz te meg*” és a „*te halsz meg értem*” ágáló felelgetése, amelyhez oly túlsordulóan érzelmes és szinte elomlóan boldog zene társul? S persze mit lássunk Ozminban: komikus alakot, valódi vérszomjas rémet vagy szerepkényszerben dühösködő óriás-csecsemőt? „*Akinek ennyi jó kevés, / Hadd érje gáncs és megvetés!*” (LF)

A KAIRÓI LÚD

L'OCA DEL CAIRO

ŐSBEMUTATÓ: FRANKFURT, 1860 (TÖREDÉKKÉNT, KONCERTSZERŰEN)

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 2019. ÁPRILIS 14. (EIFFEL MŰHELYHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: GIOVANNI BATTISTA VARESCO (KIEGÉSZÍTÉSEK: ÓKOVÁCS SZILVESZTER)

CSELEKMÉNY [AZ OPERA PRODUKCIÓJÁBAN]

(Első felvonás) A koros Don Pippo márki férjhez készül adni gyámleányát, Celidorát, ám nem annak szerelmeséhez, Biondellóhoz, hanem egy gazdag római grófhhoz, Lionettóhoz, akinek a gyámleányát viszont ő maga venné feleségül. Biondellót kereken azzal utasítja el a zord öregúr, hogy Celidora csak akkor lehet az övé, ha a kairói lúd énekére talléreső potyog az égből. Megérkeznek a római vendégek, s Pippo remélt arájában a márki titkára, Calandrino meglepetten ismer rá régi



Rendező: TORONYKŐY ATTILA, 2019

szerelmére, akivel azonmód szökésre határozzák el magukat. Csakhogy az uraság közbelép, s így a római lányt, Laviniát éppúgy a vártoronyba zárják, mint már előbb Celidorát, aki a legkevésbé sem óhajt Lionettóhoz feleségül menni. Fogadkozása közben ő is a kairói ludat és a talléresőt emlegeti. (Második felvonás) Don Pippo a kettős kézfogó előkészületeire ad ki utasításokat, ám Aretta, a szobalány és párja, a lovász Chichibio inkább a fiatalokon kíván segíteni. A két hölgyet Calandrino titkon kiszabadítja a toronyból, sor kerül Celidora és Biondello találkozására, de kevéssel utóbb megjelenik Lionetto is. A gróf szemrehányást tesz Celidorának, aki tisztázni próbálja, hogy ő mindvégig mást szeretett, s hogy gyámatyja félrevezette Lionettót. A szerelmesek szökéséhez még hidat kell építeni, de mielőtt e munka véget érhetne, már érkezik is a haragvó Pippo. Azonban megjelenik a torony tetején a lúdjelmez viselő Lionetto, aki tallérokat szór, mi több, egyúttal annak elfogadására készíti a márkit, hogy „*e földön szerelmesnek szerelmes a párja*”.

AMIKOR 1991-BEN, A CD FORMÁTUM FELFUTÁSÁNAK HAJNALÁN A PHILIPS MEGJELENTETTE A NAGYÍVŰ MOZART-ÖSSZKIADÁSÁT, KERÜLT KEZEMBE A KVÁZI PÓTKÖTET, AMELY EGYETLEN KORONGON HOZTA KI A *RÁSZEDET VŐLEGÉNY* ÉS A *KAIRÓI LÚD* FRAGMENTJEIT, OTT ÉS AKKOR ERIK SMITH KIEGÉSZÍTÉSEIVEL. A SZÖVEGKÖNYVET TANULMÁNYOZVA JÖTT AZ ÖTLET, HOGY A KÉT CSELEKMÉNY HASONLÓ SZÁLAIT, DE LEGALÁBBIS A FÉLBEMARADT MEGZENÉSÍTÉSEKET ÖSSZE IS LEHETNE KÖTNI DRAMATURGIAILAG, ÉS NÉHÁNY SAJÁT – TEHÁT MOZART KEZÉTŐL VALÓ – KIEGÉSZÍTÉSSEL MŰVÜNK NEMCSAK A *FIGARO* TANULMÁNYOPERÁJA LEHET, DE SZÁMOS OLYAN, A SZERZŐ LEVELEIBEN DOKUMENTÁLT ÖTLET HALOTT PAPÍRRÓL TÖRTÉNŐ FELÉLESZTÉSE IS, AMELYEK VAGY ELŐSZÖR SZEREPELNEK ITT, VAGY EGYETLEN ALKALOMMAL AZ ÉLETMŰ SORÁN. NÉMETH PÁLLAL, A MAGYAR RÉGIZENE „PÁPÁJÁVAL” KETTEN MERÉSZELTÜK MEGTENNI AZ ÖSSZECSEMŐZŐ KIEGÉSZÍTÉSEKET, ÉS TORONYKŐY ATTILA ÉRTŐ RENDEZŐI MUNKÁJA IS SOKAT TETT HOZZÁ A 2019-ES VILÁGPREMIERHEZ, AMELY TEHÁT 28 ÉVEN ÁT ÉRETT... (ÓSz)

A *pasticcio*, a *pastiche*, vagyis a különböző művekből összeválogatott operapástétom kedvelt zsánere volt a XVII. és a XVIII. századnak, de még Rossini zenéiből is összeválogattak ilyeneket. Utóbb aztán inkább operettek lelkedeztek ezen a módon: gondoljunk csak az ifjabb Johann Strauss

muzsikáiból összerótt *Bécsi vérre* vagy épp a *Három a kislányra*. Korunk operaélete azonban ismét felfedezte ezt a metódust (szükséges itt a posztmodernitást külön is emlegetnünk?), s így hát újra születnek efféle posztumusz hibridek és kimérák, melyek közül egyik-másik kifejezetten életképesnek bizonyul. Így került össze pár éve minálunk Mozart két – egyként 1783-84 táján megkezdett, majd félbehagyott – operatöredéke is: *A kairói lúd* és *A rászedett vőlegény*. A Németh Pál munkáját dicsérő keresztezés révén létrejött *A kairói lúd, avagy A rászedett vőlegény* legfőbb érdeme természetesen az, hogy Mozart-zenét ment meg az operaszínpad számára, még hozzá a már Bécsben önálló életet kezdett, felnőtt, sőt érett komponista műhelyének forgácsait felhasználva. Hiszen Mozarttól igazán mindenre kíváncsiak, vevők, sőt palik vagyunk (elvégre rá is igaz: „*every inch a king*”), még ha tudjuk is, hogy egy másik *Figaro* vagy *Don Giovanni* váratlan előkerülésére, netán klónozására nincsen esély. Kevéssé ismert Mozart-zenékkal még így is felettebb jólesik eljátszogatnunk, s épp ez a pajkos, karikírozottan vígoperai hangulat uralta az új *pasticcio* 2019-es ősbemutatóját is, ahol Toronykőy Attila rendezése csakúgy a játékosságra összpontosított, akárcsak Juhász Katalin látványtervezői koncepciója, amelynek leglényegesebb és variábilis elemét stílszerűen jókora mozaikkockák alkották. (LF)

FIGARO HÁZASSÁGA

LE NOZZE DI FIGARO

ŐSBEMUTATÓ: BÉCS, 1786. MÁJUS 1.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1886. JÚNIUS 13. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: LORENZO DA PONTE (BEAUMARCHAIS KOMÉDIÁJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Figaro és Susanna esküvőre készül, ám egybekelésük előtt komoly akadályok tornyosulnak. Uruk, a Gróf, ha le is mondott az első éjszaka jogáról, azért elcsábítaná Susannát, míg Bartolo és Marcellina egy korábbi adósság fejében rákényszerítené Figarót, hogy vegye el a korosodó hölgyet. A helyzetet tovább bonyolítja a kotnyeles Don Basilio, valamint a minden fehérszemély iránt heves vonzalmat érző apród, Cherubino, akit ura rajta is kap, majd katonának küld.



Rendező: GALGÓCZY JUDIT, 1998 (Fotó: 2015)

(Második felvonás) A férje hűtlensége miatt bús Grófné és Susanna az uraság megleckéztetését tervezi, de a Gróf rosszkor érkezik, s talál a felesége lakosztályában egy zárt ajtót, amely mögött Cherubino rejtőzik. Szerencsére a grófi pár röpke távolléte alatt Susanna szökésre készíti az ablakon kiugró apródot. A Gróf így a szobalányt találja az ajtó mögött, s már épp töredelmet tanúsítana, amikor beállít a kertész a virágágyásban landoló Cherubino károkozását panaszolva. Figaro vállalja magára a tettet, s többé-kevésbé el is simulna a helyzet, amikor a jussukat követelő Bartolók a Gróf ítélőszékéhez apellálnak. (Harmadik felvonás) A bosszúvágyó Gróf és mindenki más számára nagy meglepetést tartogat a per: kiderül ugyanis, hogy Figaro nem más, mint Bartolo és Marcellina titkon fogant és elveszítettnek hitt gyermeke. A Grófné légyottra hívó levelet diktál Susannának, hogy végre móresre taníthassák a csalfa főnemest. Sor kerül a kézfogóra. (Negyedik felvonás) Figaro, nem ismervén az asszonyok tervét, azt hiszi, hogy Susanna valóban éjszakai randevúra várja a Grófot. Csakhogy Susanna és a Grófné ruhát cserélt egymással, így az éji kavardás végén Figaro rájön féltékenykedésének oktan voltára, a Grófnak pedig ünnepélyesen bocsánatot kell kérnie szerető nejétől.

GALGÓCZY JUDIT RENDEZÉSE MAGA A KLASSZIKUS OPERAI SZÍNRE VITEL: VILÁGOS, SZÍNES, KÖVETHETŐ ÉS SZERETHETŐ. AZ 1998-AS PRODUKCIÓ IMMÁR NEGYEDSZÁZADOS, DE A *FIGARO* RENDRE BIZONYÍT SOK ÉV UTÁN IS. PÉLDÁUL EMLÉKSZEM, HOGY A SAAREMAAI OPERAFESZTIVÁLON VILÁGSZÍNVONALÚ ELŐADÁST JÁTSZOTTUNK BELŐLE 2018 NYARÁN – EGY HATALMAS SÁTORBAN, SZÉLVIHARBAN, SIRÁLYOK VIJJOGÁSA KÖZT IS. TERMÉSZETESEN MOZART VALAMIT NAGYON TUD, DE JÓ NYUGTÁZNI, HOGY A SIKERT NEM NEHEZÍTI, HANEM RÖPTETI A RENDEZÉS. (ŐSz)

„...rábízom magam az ön ízlésére, ami a zenét illeti, és az ön elővigyázatosságára, ami az illemet illeti” – mondta II. József Lorenzo Da Ponténak, legalábbis a librettista emlékiratai szerint. A császárvárosban politikai okokból is indexre tett frivol Beaumarchais-komédia nyomán kialakított szalonképes szöveggönyv valóban erőteljes és ügyes kezű redukció, ám a Mozart-zene ezt a nagyobbára cselvígjátéki helyzetekre egyszerűsített darabot képes volt egészen valószínűtlen magasságokba emelni. Rokokó ide vagy oda, a zene a figurákból hús-vér karaktereket teremtett, de ugyanúgy kiszabadította őket a hagyományos olasz opera buffa öröklött kliséi közül is. A regiszterek az érzelmek drámai sarkításától a melankólián át a szellemes tréfákig terjednek, s így Mozartból visszanezve Beaumarchais rokokó világa is kerekébbé vált. Az operát Kazinczy Ferenc is látta,

meg is emlékezett Nancy Storace bámulatos alakításáról (Rosina szerepét énekelte) a *Pályám emlékezetében*. Az opera a nyitánytól a fináléig koherens remekmű, így már a „slágerszámok” leltárszerű felsorolása sem könnyű. A magándalok közül kiemelkedik Figaro két áriája az első felvonásból („*Se vuol ballare*”, „*Non più andrai*”), Bartolo híres „*La vendetta*” kezdetű áriája, Cherubino zseniálisan könnyed canzonettája („*Non so più cosa son*”), érzelmesen szép dala („*Voi che sapete*”), a grófné csodálatos hajlékonyságú bemutatkozása a 2. felvonásból („*Porgi amor*”) vagy a negyedik felvonás úgynevezett *Rózsááriája*. De kiemelkedő Susanna és a gróf kettőse is, illetve a *Levélkettős*, azaz Susanna és a grófné duettje a 3. felvonásból, és az első felvonás kórusa („*Giovanni liete*”) ugyancsak örökre bevésődik a hallgató memóriájába. Mozart zenéjének érzéki mélysége van: a sokszor megmosolyogtató bájban is tapinthatóvá válik a felgyülemelő dráma, a zeneszerzői hiperérzékenységek a lélek olykor naiv, máskor tragikus vagy melankolikus, szentimentális vagy éppen rosszindulatú rezdüléseit is tévedhetetlen szeizmográfként rögzíti. Nem hajlandó szélsőségesen tipizálni és kényelmesen skatulyázni. A darab a létezés meggyőzően színes panorámáját kínálja fel, ami egy vígopera kapcsán messze nem alapelvárás. (CsZ)

*

Van néhány olyan opera, amely már rögtön a nyitányával döntő csatát nyer. Pár Rossini-buffa mellett erre alighanem épp a *Figaro házassága* lehet a legkézenfekvőbb példa: a nyitány 4-4 és fél percének elemi erejű lendülete, megvesztegető bája és valószínűtlen könnyedsége mondhatni előre szavatol a nyomában következő órák mulatságáért. Pedig nem is az opera motívumait halljuk itt összeszöve, s az overtűr mégis mindenestől rávall a sorban első közös Mozart–Da Ponte-remekműre. Mely remekműből számunkra persze korántsem az a legfontosabb, ami eleve csak jócskán visszanyesve kerülhetett át az operaszínpadra a prózai alpműből, vagyis a társadalmi-politikai töltet, a feudális előjogok kritikája. De azért nem haszontalan, ha tudjuk, hogy a kortársak többet észleltek ebből, máskülönben a *Wiener Realzeitung* 1786-os *Figaro*-beszámolója nem ezzel a mondattal kezdődött volna: „*Amit manapság nem szabad kimondani, azt eléneklik.*” Csak hát annyi minden más – és fontosabb akad ebben a vígoperában, amely mintha mindent tudna az emberi vonzalmak, késztetések és indulatok szövevényes, ám a jelek szerint mégsem áttekinthetetlen világáról. Említsük itt a legevidensebb példát, a minden lányt és asszonyt a vágy piederstáljára emelő kamaszfiúi erősz háromdimenziós megtestesülését, Cherubinót és az ő első áriáját („*Non so più cosa son*”) ? Vagy azt a mélyen emberi és egyszersmind mélyen asszonyi kedélyhullámozást, amely a Grófné bús melankóliáját oly gyorsan derűs kacérsággá és tervező okossággá változtatja át? Netán azt a látószögek és távlatok egész sorát élénk táró zsenialitást, amelynek révén a Gróf alakjában egyszerre ismerhetjük fel a nagyszabású férfiút és a suta intrikust, a potens (és egyszersmind *prepotens*) csábítót meg a nevetségesen féltékenykedő férjet, a gáláns széptevőt és persze azt az urat, aki a saját szolgája szemében nem is igen lehet más, mint nevetséges hólyag? Vagy csak mutassunk rá arra a könnyed-varázsos, ünnepnap elemelkedésre, amely a IV. felvonásban (*Rózsáária* stb.) nem csupán Beaumarchais amúgy oly nívós vígjátékának létkörétől rugaszkodik el, de a hétköznapi esettségek ismerős univerzumától is? (LF)

DON GIOVANNI

ŐSBEMUTATÓ: PRÁGA, 1787. OKTÓBER 19.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1885. ÁPRILIS 12. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: LORENZO DA PONTE

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Leporello felhánytorgatja a szolgálét viszontagságait, miután ura, Don Giovanni épp hívatlanul belopódzott Donna Anna hálósobájába. Anna apja, a kormányzó párbajra hívja az álarcos Don Giovannit, aki megöli őt, majd sietve távozik. Don Ottavio, Donna Anna vőlegénye késve érkezik: rá hárul majd a bosszúállás feladata. Donna Elvira, Don Giovanni egykori áldozata szintén bosszút forral: miután Leporello előszámolja gazdája szerelmi hódításait (2065 nő!), elhatározása csak megerősödik. Don Giovanni újabb áldozat után néz: Zerlinát, a pór Masetto menyasszonyát akarja megszerezni, ráadásul az esküvőn! Donna Anna és Don Ottavio elfogadja Don Giovanni cinikus ajánlatát, aki megígéri, hogy segít felderíteni a gyilkos kilétét, noha Elvira „hisztérikusan”, bár sikertelenül óvja őket Don Giovannitól. Donna Anna hirtelen ráébred: apja gyilkosa csak Don Giovanni lehetett! Don Giovanni estélyt ad: a fő célja az, hogy Zerlinát megszerezhesse. Donna Elvira, Donna Anna és Don Ottavio is megjelenik itt, még hozzá álarcosan, hogy leplezze a gyilkost, akinek azonban ismét sikerül kereket oldania. (Második felvonás) Don Giovanni Donna Elvira szobalányára pályázik: szerepcsere következik. Don Giovanni Leporellóként remél sikereket, Leporello pedig Don Giovanninak adja ki magát, hogy eltávolítsa az útból Donna Elvirát, aki a felcsendülő szerenád hangjaitól megbűvölten azt hiszi, hűtlen kedvese tért hozzá vissza. A bosszúra kész Masetto csapatát a magát Leporellónak kiadó Don Giovanni tévútra vezeti, Zerlina vőlegényét pedig alaposan elpáholja. A tudtán kívül Leporellóval andalgó Elvirával összefut Don Ottavio és Donna Anna. Rátámadnak a csábítóra, aki kénytelen leleplezni magát. Elvira szégyene leírhatatlan. Don Giovanni és Leporello a temetőben, a halott kormányzó szobránál találja magát, ahol a szobor a helyhez illő tiszteletre inti őket. Don Giovanni azonban újabb arcátlanságot eszel ki: meghívhatja vacsorára a szobrot. A szobor pedig elfogadja a meghívást. Don Giovanninál remek a hangulat: zene, eszem-iszom. Elvira toppan be, és megpróbálja csábítóját jó útra téríteni. Mindhiába. A kövendég megérkezik, majd felszólítja Don Giovannit, hogy viszonozza a látogatását. Don Giovanni elfogadja az invitálást, vétkeit azonban most sem hajlandó megbánni, így a pokol lángjai emésztik el. Az életben maradottak pedig levonják a tanulságot.

A *Don Giovanni* elnyűhetetlen, sokarcú remekmű: minden kor otthon érzi magát benne, örök provokáció, maga a borzongtató érzékiség, a pulzáló szexualitás. Olyan eleven vágymintázatokat



Rendező: GIANFRANCO DE BOSIO, 2011

teremt, melyek minduntalan felbukkannak a modern kultúra legkülönbözőbb terepein: Závada Pál *Jadviga párnájában* például Zerlina áriája játszik dramaturgiailag fontos szerepet, Kukorelly Endre *Ezer és három* című regénye vagy Verlaine *Mille e tre* című pajzán verse ugyanarra a Mozart-helyre, nevezetesen a *Regisztráriára* vezethető vissza.

A *Don Giovannit* Schönberg egyenesen az operairodalom legnagyobb remekművének tartotta, a filozófus Kierkegaard pedig azért tette meg terjedelmes esszéje tárgyává, mert szerinte Mozart ezzel az egy remekművel vált valóban halhatatlanná. A halhatatlanságnak, úgy tűnik, lételeme az átváltozás képességének belekódolása a mindenkori jelenbe. Már a nyitány kettős játékot játszik: megszólal benne a természeti képződménynek ható érzékiség és – ahogy azt már Hermann Abert is észlelte – ránk tekint belőle egy medúzafő is, a kővé dermedtő halál. De a zene arról is meggyőző, hogy ezek nem ellentétei egymásnak, hanem szinte édestestvérek. A következő nagy energiaforrás az ismétlés: Leporello *Regisztráriájában* a hűtlenség csábítása végtelen rituális ismétléssorozattá válik, a Leporello és ura közti szerepcsere viszont azonnal a démoni érzékiség, azaz Don Giovanni megismételhetetlenségével tüntet. Az eredmény ezen a térfélen mindig csak tökéletlen lehet: a zene a folytonos hiány poétikáját valósítja meg. Ezzel szemben ott van például a megindítóan balek Don Ottavio dallamainak bensőségesége, korallszerű tökéletessége, s itt nincs más feladat, mint az, hogy e szólam benője a maga biológiaiag eleve adott terét. Fodor Géza remekül veszi észre, hogy a legelemibb dramaturgiai eljárás, a kontraszt, itt nemcsak speciális dinamikát eredményez, hanem „*átfogó világnézetté válik*”. Az operát mégsem lehet leírni sem a

test és a szellem metafizikai konfliktusaként, valamiféle középkorias naturális macsóság és a felvilágosodott, emancipált szerelem, sem a lehetséges és a lehetetlen szerelmi kiteljesedés, netán az e világi és túlvilági „igazság”, vagy a természet szerint való és az azzal ellenkező ellentétére alapozott gondolati konstrukcióként. Mozart sokkal inkább a vágy démonikusságáról beszél, mely időnként felemel, máskor kivéreztet: erre jó példa Donna Elvira egyszerre megváltó és elpusztítandó vágyával szembeni paradox tehetetlensége, de Don Giovanni önélvező retorikája és számos, önmaga határait fürkésző, permanensen önveszélyes provokációja is. Don Giovanni felszabadító libertinus is: szerinte szélsőséges érzelmek nélkül nincs is értelme a létezésnek, az emlékezetes pusztulás pedig a teljes értékű létezés bizonyítéka. Mintha Sade márki hírhedt verssorait hallanánk: „*Mert minden létrejön a természetben újra, / A szolgál és az úr, a hitves és a kurva, / Mivel a természet minket egyként szeret, / Akár tiszták vagyunk, akár gazemberek*” (Petri György fordítása).

Mozart operája bámulatos szerkezetű, ezt a már említett Kierkegaard vagy Fodor Géza mellett talán a hangnemek „kaleidoszkópszerű” alkalmazását fürkésző Peskó Géza írta le a legeredetibben: „*A Don Giovanni zenéje hét előjegyzésnyi távolságon belül marad. Ezen a távolságon belül van a földi vonatkozású modulációk határa, ezen túl elvesztik értelmüket. A nyolc előjegyzésnyi távolság érintése ténylegesen az élők kalandjainak, meg tapasztalásainak a végét jelzi, a másvilágra nyit kaput.*” Az opera lényege pontosan ez a kapunyitogatás: a megélt pokol és mennyország látványán keresztül bekukkantani az örökkévalóságban megsejthető pokol és/vagy mennyország igazságszolgáltatásába.

Minden kor megtermi a maga *Don Giovanni*-ját: a mi korunké alighanem Ildebrando D’Arcangelo, aki egy olyan férfiasságmodellt testesít meg, mely egyszerre tudja rejtélyesen vonzóvá és erotikusan démonivá formálni a karaktert. Aki nem klasszikus izgalmakra vágyik, nézze meg Kasper Holten erotikus operathrillerét... (*CsZ*)

*

Az operák operája – megalapozott, sőt bebetonozott közhelyet követve gyakran említjük így a *Don Giovanni*-t, ám e műnek oly szerteágazó a legendaköre és oly hatalmas a kulturális háttér, hogy néha mégis megfélekedünk az alkotás legkézenfekvőbb jellegzetességéről: arról, hogy a *Don Giovanni* – opera. Még hozzá vígopera, merthogy a *dramma giocoso* megjelölés nem valamiféle kettős természetű operatípust jelölt a maga korában, hanem vígoperákat. Ez a tény persze nem teszi lehetetlenné – sem hiábavalóvá azt, hogy a *Don Giovanni*-t világdrámává, romantikusan kiszélesített látomássá növecsse egy-egy nagy karmester vagy rendező, elvégre Wilhelm Furtwängler filmre vett 1954-es salzburgi előadása éppen ilyen csodát vitt végbe. Az alapértelmezett *Don Giovanni* (ha ugyan beszélhetünk ilyesmiről egyáltalán!) azonban vígopera, s mint ilyen, korántsem csupán vokális kihívások elé állítja a mindenkori előadókat.

A vígoperának ugyanis minden nehézkedéstől mentesnek és minden pillanatában magától értetődőnek kell hatnia a színpadon, s ezt az illúziót csak igazán jól sikerült előadások képesek megteremteni. A „hagyományos” operaénekesi vicceskedés itt éppoly kiábrándítónak bizonyulhat, mint a recitativók elnagyolása. Merthogy hangozzék fel bár olaszul vagy magyarul a *Don Giovanni* (vagy jószerint akármely más vígopera), a recitativók életteli lendülete, természetes ritmusa

teremtheti meg azt az oly kíváncsú alapérzetet, hogy a közönség épp születőfélben találja mind a riposztokat és parádriposztokat, s általuk az egész történetet.

A *Don Giovanni* mindenkori előadásainak másik nagy, s immár egyedi nehézsége az, hogy szemléletessé kell válnia a címszereplő különleges formátumának és férfiúi vonzerejének. Megannyi jelentős operai szerep megoldható reprezentatív személyiség és szexepil híján is, ám Don Giovanni figurájához a legtöbbször még a radikális *Regietheater* gyakorlatában is nélkülözhetetlen egy-egy operaszínpadi nagyvad jelenléte. A teljes legendát és a szerep irodalmát ugyan nem szükséges behoznia magával a színpadra, de az még jócskán személyiségdeficiteseinkben is alapvető elvárás maradt a néző részéről, hogy lenyűgöző férfi lépjen elé ebben a szerepben. A napjainkban dívó *barihunks*-mánia, vagyis a látványosan macsó baritonok (meg basszbaritonok és basszisták) körüli felhajtás elvileg még kedvez is az említett elvárás beteljesülésének, jóllehet a férfias kiállítás és a kidolgozott felsőtest önmagában persze még korántsem garancia a reprezentativitás színpadi megjelenítéséhez.

DON GIOVANNI A LAPZÁRTAKOR MÁR BŐVEN LÉTEZIK, HISZ SALZBURGBAN VITTÉK SZÍNRE EZT A PRODUKCIÓT 2014 NYARÁN, ÁM OPERAHÁZUNKBA MÉG CSAK EZUTÁN ÉRKEZHET. AZT HISZEM, NINCS MOSTANÁBAN SZERENCSENK A BUDAPESTI SZÍNRE VITELEKKEL: LJUBIMOV PRODUKCIÓJÁT HATALMAS VIHAR ÖVEZTE, DE BOSIO ELKÉPZELÉSÉT ÉRDEKTELENSÉG FOGADTA. ÁM A BECHTOLFFRENDEZÉS A MAGA HOTEL-LOBBIJÁVAL MERÉS, A VÁGYAIM SZERINT PIMASZUL SIKERES ELŐADÁS SZÍNTERE LEHET. (*ÓSz*)

S végül, emelkedjék ki bár megannyira a legendabéli vagy – szerencsés esetben – az aktuálisan színpadra lépő Don Giovanni a maga környezetéből, azért e Mozart-opera is tökéletesen összevágó csapatmunkát, érzékenyen kimunkált összjátékot követel. E nélkül például kuszává és – szégyen még leírni is! – érdektelenné válhat az I. felvonás fináléja, míg a címszereplő pokolra kerülését követő záró hatos akár egyenesen fölöslegesnek is tűnhet. Ezért van úgy, hogy egy *Don Giovanni*-előadás legfeljebb egy gyenge Masettót tud komolyabb fogatkozás nélkül elviselni és sikerrel ellensúlyozni, de már Zerlina vagy Don Ottavio sérülékenysége rendre felborítja a kényes, ám megvalósultában eszményi egyensúlyt. (*LF*)

COSÌ FAN TUTTE

ŐSBEMUTATÓ: BÉCS, 1790. JANUÁR 26.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1930. JANUÁR 9. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: LORENZO DA PONTE

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) A cinikus Don Alfonso fogadást ajánl Ferrandónak és Guglielmónak: bebizonyítja, hogy minden nő csapodár. A menyasszonyaik kivételességében bízó fiatal tisztek vállalják a próbát, s elhítetik Fiordiligivel és Dorabellával, hogy hadra kelve távozniuk kell. Don Alfonso és cinkosa, a szobalány Despina szerelmes albánok gyanánt mutatja be a búsuló aráknak a komikusan elváltoztatott külsejű ifjakat, akik természetesen mindketten a másik menyasszonyának kezdik el csapni a szelet. A hölgyek felháborodottan utasítják el e tolakodó közeledést, mire az



Rendező: SZINETÁR MIKLÓS, 1979 (Fotó: 2019)

albánok öngyilkossági jelenetet rendeznek, hogy így keltsenek szánalmat maguk iránt. Az orvosnak beöltözött Despina életre delejezi Ferrandót és Guglielmót, s a leányok lelkére köti, hogy a gyógyulás érdekében tűrjék el az udvarlást. Dorabella és Fiordiligi ennél többre azonban egyelőre nem hajlandó. (Második felvonás) Despina győzködi úrnőit, méghozzá sikerrel. Ferrando felindultan szembesül a ténnyel, hogy arája, Dorabella elfogadta Guglielmo közeledését, ám kevéssel utóbb Fiordiligi is követi testvére példáját. Kettős kézfogóra készülnek immár, ahol a jegyző jelenését újra csak Despina ölti magára. Ám ekkor behallatszik a sereg énekszava, s az albánoknak nyoma vész. A tisztek a saját valójukban térnek vissza, leleplezik az (ál)esküvőt és a maguk szerepét is. Don Alfonso megnyerte a fogadást, s helyreáll a béke: Ferrando és Guglielmo megbocsát Dorabellának és Fiordiliginek.

NEM HINNÉM, HOGY VALAHA IS BEFOGJA A TÖBBI NÉGY „NAGY” MOZART-OPERÁT A *Così*. TÚL FILOZOFIKUS, TÚL SZOFISZTIKÁLT ÉS TÚLSÁGOSAN KOLORIT-SZEGÉNY AHHOZ, MINTHA EZÚTTAL MOZART (ÉS DA PONTE) MAGÁNAK AKART VOLNA DARABOT ÍRNI. VIGYÁZAT, CSAK ÉRTŐKNEK! (1930-IG NEM IS JÁTSZOTTA AZ OPERAHÁZ.) MIUTÁN A HÍRES FILMRENDEZŐ, MENZEL KONKRÉTAN PASSZOLTA A MŰ SZÍNPADRA TÉTELÉT, KÉT SOROZAT UTÁN SZINETÁR MIKLÓS SOK ÉVTIZEDES VERZIÓJA KERÜLT VISSZA, AMELY NAGYON ÉPÍT A HAT SZÓLISTÁRA. DE LESZ ÚJ *Così* IS, CSAK MÉG KICSIT VÁRNI KELL RÁ... (ÓSz)

Opera párcserével. Méghozzá nem a barokk *opera seriák* szokott cselszövényes sablonjának szellemében, hanem programszerűen, következetesen, a csere érzelmi-érzéki konzekvenciáinak levonásával. A korabeli szóbeszéd szerint egy Bécsben megtörtént társaságbéli eseten alapuló *Così fan tutte* nyilvánvalóan messzebb ment az őszinteség terén, hogysen az következmények nélkül maradhatott volna. S ilyesformán nemcsak a maga idejében – 1792-ben, kevéssel Mozart halála után – bélyegezték e vígoperát „*a világ legidétlenebb vackának*”, amelyet csakis a „*ragyogó kompozíció*” ment valamelyest, hanem még az 1920-as években is így írhatott a *Così*ről a Mozart-biográfusként is tevékeny német régész és filológus, Arthur Schurig: a zeneszerzőre itt a „*Venus vulgivaga ábrázolása várt, azé a szerelemé, amely az első jöttmentnek odaadja magát, aki abban a pillanatban megtetszik neki*”.

Alighanem ez a közös emberi természetünk elevenébe vágó és állhatatlanságunkra dévajul rávalló, kényes jelleg lehet az oka, vagy tán valami egészen más, de mindenesetre a Mozart–Da

Ponte-operák közül a *Così* utóélete alakult sokáig a legnehézkesebben. Ezt jól jelzi, hogy a mi Operánk például csak 1930-ban vette műsorára e művet, amelyből világszerte még a múlt század középső harmadában is jócskán húztak a karmesterek és egyéb vélt vagy valóságos illetékesek. Mára persze mindez már rég a múlté, jórészt kétségkívül diadalmas felvilágosodottságunknak köszönhetően. Mi több, lassacskán immár a „jé, milyen modern, milyen mai!” ujjongó rácsodálkozásán is túl vagyunk, bár korántsem kizárt, hogy itt is az operarendezők fogják majd zárni a sort. A fesztengésnek mindenesetre már a múlt században vége lett, ahogy az eltartott kisujjú finomkodásnak is, s így már könnyebben lehetünk Mozart (illetve Mozarték) játszótársai. A *Così fan tutte* ugyanis olyan, mint azok a régi táblás társasjátékok, amelyek akár 4-5-féle különböző mulatságot is kínáltak számunkra gyermekkorunkban. Itt fogócska, bújócska, csiki-csuki, kirakós és átöltözősdi is akad: olyikat a színpadi szereplők játsszák egymással, olyikat meg Mozart velünk. *(LF)*

A VARÁZSFUVOLA

DIE ZAUBERFLÖTE

ŐSBEMUTATÓ: BÉCS, 1791. SZEPTEMBER 30.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1885. SZEPTEMBER 29. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: EMANUEL SCHIKANEDER

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Az ájult Taminót az Éj királynőjének udvarhölgyei megmentik egy óriáskígyótól, de Papageno magát hazudja a herceg megmentőjének. A dámák ezért lakatot tesznek a madarász szájára, Taminónak pedig átadnak egy portrét, amely királynőjük elrabolt leányát ábrázolja. Az ifjú beleszeret a képről megismert Paminába, s az Éj királynőjének kérésére elindul, hogy kiszabadítsa a lányt. Útravalóul egy varázserejű fuvolát, míg kijelölt kísérője, Papageno egy ugyancsak csodás harangjátékot kap. A Három fiú vezetésével el is érnek Sarastro birodalmába: Papageno



Rendező: SZINETÁR MIKLÓS, 2014

egyenesen Paminához toppan be, akit megszabadít Monostatos gyötrésétől. Tamino viszont egy másik úton haladva az Öreg paptól megtudja, hogy Sarastro valójában a Bölcsesség templomának főpapja. Papageno és Pamina menekülni próbál, s ebben a mindenkit megszelídítő és táncra készítő harangjáték is a segítségükre van. Ám ekkor megérkezik Sarastro, s egyúttal sor kerül Pamina és Tamino első találkozására is. (Második felvonás) Sarastro próbák elé állítja Taminót és bohókás kísérőjét, s az első ezek közül a hallgatásé. Monostatos megcsókolná az alvó Paminát, amikor megjelenik az Éj királynője, hogy felszólítsa lányát Sarastro megölésére. Pamina iszonyodik e tettől és a zsaroló Monostatostól is, akitől a mindentudó Sarastro óvja meg. Taminóék következő próbája is nehéz: nem szólhatnak Paminához, illetve a Papagenónak szánt Papagenához. Papageno persze újra gyengének bizonyul, míg Tamino Paminával együtt kelhet át tűzön és vízen – a varázsfuvola segítségével. Végül Papageno is elnyeri a maga asszonykáját, az orvtámadásra készülő Éj királynője és bűntársai pedig a mélybe süllyednek. A fény diadalmaskodott a sötétség felett.

MÉG ÉLÉNKEN ÉL BENNEM SZIKORA JÁNOS NAGYSZERŰ ELGONDOLÁSA, AMELY SOK ÉVEN ÁT ARATOTT SIKERT – A THÁLIA SZÍNHÁZBAN MUTATTÁK BE, AZUTÁN AZ ERKELBEN HOSSZÚ SZERZŐMUNKÁKAT ÉRT MEG. AMIKOR SZINETÁR MIKLÓS RENDEZÉSÉBEN AZ OPERA ÚJ *VARÁZSFUVOLÁJA* (UGYANCSAK AZ ERKELBEN) KIJÖTT, NYILVÁNVALÓ LETT, HOGY, HA A MÉLY GONDOLATISÁG HELYÉBE A NÉPSZÍNHÁZAT ÁLLÍTJUK, EZ A REMEKMŰ AZT IS UGYANÚGY MŰKÖDTETI. (MÉG UGYANABBAN AZ ESZTENDŐBEN, 2014-BEN BE-MUTATTUK A *PARÁZSFUVOLÁCSKÁT* IS, AMELY EGY RÖVIDÍTETT, DE ZENEKARRAL-ÉNEKKARRAL SZÍNRE VITT GYERMEKVERZIÓ, TORONYKŐY ATTILA POMPÁS FOGALMAZÁSÁBAN, KÉRÉSEMRE CIRKUSZI KÖRNYEZETBE HELYEZVE A CSELEKMÉNYT.) (ÓSz)

„Ez a kép oly bájoló szépség, / Millyent egy szem se látott még. / Érzem, tőled, mennyei kép / Szívem újult mozgásba lép” – fordítja Csokonai Vitéz Mihály Tamino varázslatos *Képariájának* szövegét. Az első változat *A boszorkánysíp*, a másik fordítástöredék *A varázssíp* címet viselte. A korai recepció ellenére egyik cím sem honosodott meg, az első magyar nyelvű (kassai) előadás (1831) pedig a *Tündérsíp* címet kapta. *A varázsfuvola* két szerelmespár beavatási rítusa, szerelmi harca, akik különféle allegorikus értelmű próbákat állnak (illetve nem állnak) ki. Stefan Kunze az operát hármassá ötvetetnek tartotta: a mese alapú népszínház, a felvilágosult

tandráma és a szabadkőművesség (rózsakeresztesség) nehéz szimbolizmusával megterhelt beavatási rituálé ügyes kombinációjának. Volt, aki mindezt politikai allegóriává fejlesztette: e szerint az Éj Királynője mögött Mária Teréziát kellene látni, Monostratos az egyházat személyesíti meg, Sarastro maga Ignaz von Born, a korban közismert szabadkőműves tudós, a hierarchikus rétegek pedig különféle életdimenziókat testesítenek meg a testiségtől a szellemi magaslatokig. Jan Assmann külön könyvet írt az opera misztériumjátékként való értelmezéséről: a művet a „*spirituális alkímia*” olyan mítopoétikus megnyilvánulásának tartja, amely Ízisz misztériumának modern allegorizmusát teszi tárgyává, s a mű története maga a szertartásstruktúra bemutatása. A különféle leleményes töltetelemzéseknél sokkal fontosabb a zene elképesztő kalandtúrája, ahogy képes egyszerre meghódítani mélységet és magasságot, ahogy képes megszólaltatni az animálisan, ösztönlényszerűen emberit és a szinte megközelíthetetlen, bár nagyon is megsejthető transzcendens igazságot. Spike Hughes hívta fel a figyelmet arra is, hogy ez a Mozart-mű nem szükségszerűen következik a korábbiakból, eklektikus látásmódja, zenei tudattérképészete először zavart okozhat vagy akár még csalódást is kiválthat a Mozart-hívőkből. Persze, ez a csalódás hamar feloldódik abban az ontológiai derűben, mely ezt a világértelmezést, sőt világkonstruálást velejéig áthatja. Nézheti, hallgathatja gyermek, felnőtt és aggastyán: minden korosztályhoz képes érdemben szólni. Rétegzettsége a mindig máshogy szólás varázslatos képességét is garantálja: a mű ebben az értelemben is boszorkányos varázssíp. Az önismeret örök labirintuskaland, önmagunk előállítás is többé-kevésbé sikeres „aranycsinálás”, és akkor még a szerelemről mint a megismerés vezérfonaláról még szó sem esett. (CsZ)

*

Ahhoz képest, hogy *A varázsfuvola* jószerint a kezdetektől mindmáig töretlen népszerűségnek örvend és tartósan a legjátszottabb operák élmezőnyéhez sorolandó, meglepően sok a probléma vele. A mű megfejtési-értelmezési kísérleteiről fentebb már olvashattak, így itt álljon csupán az előadás- és recepciótörténet nagy hármasságának megfogalmazása. Vagyis az, hogy Mozart és Schikaneder közös alkotását rendszerint egyszerre szokás a librettó bárgyú csacsкасágáért kárhóztatni, a sokrétű és talányos szimbolikájáért méltatni (és szanaszét elemezni), valamint a gyermeki operalátogatások kötelező első állomásának megtenni. Az a tény, hogy ez a módfelett komplex helyzet emberemlékezet óta zavartalanul fennáll, nem egyszerűen izgalmas érdekesség, hanem jószerint az operajátszás és az operakultúra sajátos működésének nagy értelmező – és megkülönböztető erejű példája. Mindez ugyanis így együtt egyetlen más művészeti területen sem lenne elképzelhető: az irodalom világában, mondjuk, talán James Joyce, egy letehetetlenül vacak ponyva és a *Gőgös Gúnár Gedeon* tudná közösen lefedni *A varázsfuvola* operabéli funkcióját. Az önfeledten érzéki belemerülés, az egyidejűleg megrovó és megengedő fejcsóválás, a szinte kényszeres rejtvényfejtés és a gyermeki rácsodálkozás örök párhuzamossága – így fogyasztjuk *A varázsfuvolát* és ehhez szokunk hozzá a kezdetektől az operában. S közben korántsem teljességgel kizárt, hogy a magyarázat végeredményben mindössze annyi, amennyit a *Szerelem és halál* című Woody Allen-film poénja jelez, épp *A varázsfuvola* kapcsán és épp a mi Operaházunk forgatási közegében: „– *Óh, ebben a Mozartban van valami! – Talán a zenéje bűvölhetett el ennyire.*” (LF)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770-1827)

FIDELIO

ŐSBEMUTATÓ: BÉCS, 1805. NOVEMBER 20.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1885. JANUÁR 31. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: JOSEPH SONNLEITHNER ÉS GEORG FRIEDRICH TREITSCHKE (BOUILLY NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Pizzaro elfogatta Florestant, és igazságtalanul börtönébe záratta. Az eltűnt felesége, Leonóra férfiruhát ölt és Fidelio álnéven munkát vállal a fegyintézetben. Fidelióval főnöke, Rocco közli, hogy van egy különösen mély cella, ahová egyelőre még nem teheti be a lábát. Rocco lánya, Marcellina (aki félig-meddig már Jaquino, a kapus menyasszonya) beleszeret Fidelióba. Pizzaro levelet kap: nemsokára a börtönt meglátogatja Don Fernando, az államminiszter, hogy személyesen győződjön meg, igazak-e a hírek, miszerint Pizzaro jogtalanul tart bebörtönözve egyes foglyokat. Pizzaro még a látogatás előtt meg akar szabadulni Florestantól, ezért megparancsolja Roccónak, hogy ásson egy sírt a börtön mélyén. Rocco új segédjét készül magával vinni e munkára. (Második felvonás) Florestan hallucinál a tömlőcében: az angyali Leonóra képében pillantja meg a szabadságot, a képzelgéstől elájul. A felébredő Florestant Leonóra felismeri. A kiásott sírhoz megérkezik Pizzaro, hogy végezzen ellenfelével, Leonóra azonban váratlanul pisztolyt ránt, és a kormányzóra szegezi. Az államminiszter épp a legjobbkor érkezik: Pizzarót lecsukatja, régi barátját, Florestant több más, ártatlanul meghurcolt fogollyal együtt kiszabadítja. Győz az igazság és a hitvesi szeretet.

A mű helyenként különösen erőteljes, szinte liturgikus-szagrális hangolása (ez alól még Florestan és Leonóra szerelmi kettőse sem kivétel) miatt Wilhelm Furtwängler szerint a *Fidelio* nem is opera, hanem egyenesen mise. Mások szerint azért nem igazi opera, mert valójában prózai dialógusokkal szabdalt *Singspiel*, s így az operai kontinuum nem igazán tud létrejönni. Egy újabb vélekedés szerint Beethoven valójában operaszerű szimfóniát írt, hiszen a legjobb részek (például a rabok kórusa) szimfonikusan komponáltak. Georges Duhamel nagyon pontosan fogalmaz, amikor ezt a problémagócot így írja le: a *Fidelio* „egy lángészt mutat be nekünk, aki olyan nehézségekkel viaskodik, amelyek nem az ő birodalmából valók, s amelyeket ragyogóan, de nem nagyon eredeti módon győzött le”. A darab önazonossága is folyamatosan kérdéses: a műnek három változata



Rendező: KOVALIK BALÁZS, 2008

létezik, és négy potenciális nyitánya, ezek közül egy elveszett, az úgynevezett *3. Leonóra-nyitány* pedig a színházi gyakorlatban általában beépül a második felvonásba. Nyitott kérdés az is, hogy vajon tényleg a hitvesi szeretet kritikátlan magasztalása-e a darab, vagy az csak ürügyül szolgál ahhoz, hogy Florestanban meglássuk azt a történelemalakító erőt, mely jogot formál arra, hogy az eszme nevében minden mást feláldozzon vagy marginalizáljon. Nádas Péter a szabadságvágyat az érzékiséggel ötvöző, az európai köztudatba funkcionálisan beépülő, úgynevezett *szabadító opera* műfajával kapcsolatban ezt így fogalmazza meg: „*Ha valaki a népek szabadságának híve, akkor világos, hogy le kell mondania a személyek szeretetéről. Florestan nem egyet szeret, mindenkit szeret, nem egyet kell felszabadítania, hanem egy csapásra mindet. Fidelio és Florestan miért ne áldozták volna fel az édes kis Marcellinát, a szegény kis Jaquinót, ezt a buta libát és ezt a faragatlan tuskót.*” Zeneileg a legizgalmasabb Leonóra öntudatos jelleme és többszörös átváltozása: a nemi határok átlépésével megismeri a férfiak világát, az egyéni boldogság zárt terének átlépésével felismeri az eszme félelmetes erejét. (CsZ)

*

„*Ezt a szellemi gyermekemet nagyobb szülési fájdalmak között hoztam a világra, mint bármely másikat, mégis mindegyiknél több szomorúságot okozott nekem.*” Ha igaz, kevéssel a halála előtt maga Beethoven vallott volna ekképpen egyetlen operájáról, amelynek már címe is rögtön kettő

van. A *Fidelio* fentebb okkal emlegetett problematikussága eltagadhatatlan, ám voltaképpen e műre is ráillik az, amit Lady Clementine Churchill mondott nehéz természetű férjéről: a hibái mind nyilvánvalóvá válnak az első találkozás alkalmával, az erényei pedig az azt követő évtizedek során folyamatosan. A tisztos kispolgári jelentéktelenség életkörében, vagyis Marcellina és Jaquino párjelenetével induló opera ugyanis rendre elemelkedik ettől a (föld)szinttől – vagy épp mélyebbre ereszkedik alá, akár tetteleg is. Igaz, mindez a legtöbbször flott lekerekítések és átvezetések nélkül történik, s közben még az operaénekesek ritkán élményszerű prózamondását is hallgathatjuk. De ez felettébb csekély ár azért, ami Leonora vagy Florestan áriájában történik: a „*jöjj, áldott szép reménysugár*” és a „*kitáruul a menny*” nemes eufóriájáért, amely a hallgatót is váltig a magasba szárnyalás érzetével tölti el. Persze kimutatható mértékben nem leszünk jobb emberek ettől, ahogyan azt sem hisszük el úgy istenigazából, hogy a Sarastro hangján megszólaló miniszter valóban „*szétűzni*” jött a „*búfelhő*”. Itt lent, minálunk biztosan nem így zajlik az élet és az igazságtétel, csakhogy ahol Beethoven járt, ott minden további nélkül előfordulhatnak ilyen „*áldott pillanat*”-ok. Hát csak cáfoljon rá hétköznapi és történelmi tapasztalatainkra az „*örömenek*”! (LF)

SAJNOS, A VÁRVA VÁRT *BEETHOVEN250*-ET ALAPOSAN ÁTÍRTA AZ ÉLET, ILLETVE A COVID-19 JÁRVÁNY, ÍGY JELEN SOROK FOGALMAZÁSOKOR SAJÁT *FIDELIÓ*NK BEMUTATÁSA KÉSIK. UGYANAKKOR AMILYEN HIMNIKUS A DARAB TÖBB PONTJA ÉS ÜZENETE, EGY OPERATÁRSULATNAK VAN FÉLNIVALÓJA ETTŐL A PARTITÚRÁTÓL. LEONORA/FIDELIO SZEREPE MINIMUM KÉT HANGFAJRA ÍRATOTT, ÁRIÁJÁBAN A KÜRTÖKET HALÁLRA ÍTÉLI A SZERZŐ (LEGALÁBBIS ÉN MÉG HIBÁTLANUL NEM HALLOTTAM), A TENORT PEDIG (IGAZ, HOGY EGY TELJES FELVONÁST TÖLT KÍMÉLETBEN, HISZ CSAK A MÁSODIKAT INDÍTTA, AZT VISZONT AZONNAL MAGAS G-N). ÁT IS CSAPATJA BEETHOVEN A FLORESTAN-ÁRIÁN EGY SZINTE ÉNEKELHETETLEN ÖRÖMKETTŐSBE. CSÚCSDARAB, AZ IGAZ, DE CSAKIS CSÚCSÉNEKESEKKEL, CSÚCSZENEKARRAL. (ÓSZ)

GIACOMO MEYERBEER
(1791-1864)

A HUGENOTTÁK

LES HUGUENOTS

ŐSBEMUTATÓ: PÁRIZS, 1836. FEBRUÁR 29.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1884. OKTÓBER 28.

SZÖVEGKÖNYV: EUGÈNE SCRIBE ÉS ÉMILE DESCHAMPS

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) 1572-ben francia földön egyre nagyobb a feszültség a katolikusok és a kálvinista hugenották között. A katolikus Nevers gróf lakomán vendégeli a hugenotta Raoult, aki előadja, hogyan mentett meg egy ismeretlen hölgyet, akibe azonmód bele is szeretett. Az ifjú nemes kevéssel utóbb szemtanúja lesz, amint a gróf épp e titokzatos szépséggel vált szót: ő Valentine, akit vágya ellenére Nevers feleségéül szántak, ám aki Valois Margit szavára épp felbontaná e jegyességet. Raoult titkos találkozóra hívják, s a lakoma katolikus résztvevői rájönnek, hogy az invitálás a királyi hölgytől érkezett. (Második felvonás) Valois Margit békét kíván teremteni a két felekezet között, s ezért Valentine-t Raoulnak szánná. Ám a bekötött szemmel hozzá vezetett ifjú, aki azt hiszi, hogy a lány Nevers szeretője, durván visszautasítja e tervet. (Harmadik felvonás) Raoul párbajra készül Valentine atyjával, aki Nevers-rel összefogva kívánja törbe csalni az ifjút. A sértes dacára váltig szerelmes Valentine eljuttatja ennek hírért Raoulhoz, Valois Margit közbelépése pedig megakadályozza a párbajt. Raoul számára végre tisztázódik Valentine helyzete, miközben a hugenották és a katolikusok között csak még adázabbá válik a viszony. (Negyedik felvonás) A Nevers-hez hozzáadott Valentine szobájában megjelenik a szerelmétől és az életétől is búcsúzni vágyó Raoul, ám épp amikor távozna, beállít az asszony férje és apja. Valentine elrejtí az ifjút, aki így kihallgathatja, hogy a katolikus tábor a hugenották lemészárlására készül. (Ötödik felvonás) A hugenották Valois Margit és (a majdani IV.) Henrik házasságkötését ünneplik, amikor Raoul jelenti a felekezet elleni gyilkos támadást. Valentine csatlakozik harcoló szerelméhez, s így együtt éri őket a halál Szent Bertalan éjszakáján.

– Nem értem a közel-keleti helyzetet. – Várjon, megmagyarázom magának. – Köszönöm, megmagyarázni én is tudom, csak nem értem. Így szól a szakállas alapvicc, amelynek épp a fordítottja áll a francia nagyopera zsánerére: megmagyarázni ugyan nemigen lehet, ám mégis könnyű

megérteni. De persze csakis akkor, ha valóban találkozunk francia nagyoperákkal, s nem csupán olvasunk róluk a nagy történeti összefoglalásokban. Ezekben ugyanis rendszerint az időrabló tévűt vagy a túlbujánzó külsődlegesség szegénybélyegét viseli ez a stíl, vagy épp olyannak tűnik, mint valamiféle restellnivaló fertőző betegség, amely a Párizsba látogató majd’ mindahány komponistát leverte a lábáról. Csakhogy a CGI-technika, a „mindent bele” típusú hollywoodi szuperprodukciók és a Disney-musicales jelenkorából nézve tényleg olyan érthetetlenül furcsa lenne a francia nagyoperák eredendő túlméretezettsége és látványosságjellege? S ha jobban meggondoljuk, hát éppenséggel nem dicsőséges fejezete volt az a műfaj históriájának, hogy pár évtizeden át Párizsban a színpad minden lehetősége és egyúttal a közönségigények összessége a nagyoperák előadásai körül sűrűsödött össze?

AZ OPERA KÖZEL 80 ÉV UTÁN TŰZTE MŰSORÁRA ÚJRA EZT A FRANCIA DARABOT, ÉS DÖNTÉSEM OKA KIFEJEZETTEN A REFORMÁCIÓ SZINTE NAPRA PONTOSAN 500. ÉVFORDULÓJA VOLT. SZIKORA JÁNOS KÉT SZEREPOSZTÁST KAPOTT, NEM KEVESEBB, MINT 28 ÉNEKES SZÓLISTÁT, A NAGY KAR ÉS A STATISZTÉRIA MELLÉ. AZ ERKEL SZÍNHÁZBA ÍGY NEM IS FÉRT VOLNA NAGY DÍSZLET, TEHÁT NEM IS VOLT, A GYÖNYÖRŰ, KORHŰ JELMEZEK DOMINÁLTAK, ÉS HATALMAS BETŰK A HÁTTÉRBEN, AMELYEK HOL AMOR, HOL BACHUS (SIC!), HOL JÉZUS NEVEIT ADTÁK KI. A *HUGENOTTÁKRA* MINDENKI MINT EGY LETŰNT TÖRTÉNELMI KOR (KERESZTÉNY VALLÁS-BELHÁBORÚ) ÉS EGY ELMŰLT ÉNEKESI KULTÚRA VISSZFÉNYÉRE TEKINTETT, ÖRÜLTÜNK NEKI, SOSEM LESZ MÁR BELŐLE SLÁGEROPERA. *(ÓSz)*

Ha csupán egyetlen nevet kell a francia nagyopera zsáneréhez rendelni, akkor az rendszerint a Meyerbeeré szokott lenni – s ha egészen őszinték akarunk lenni, úgy ez a tény ugyancsak hozzájárulhat a *grand opéra* többé-kevésbé mindmáig előnytelen közképéhez. Mert hát invenció és formátum terén bizonynyal nem ő volt az operatörténet legragyogóbb csillaga, s az egész zeneszerzői működésétől nem volt idegen egyfajta száraz kiszámítottság. Ez utóbbira *A hugenották* öt felvonásában is jócskán találhatnánk példákat, de szerencsénkre éppígy arra is, milyen hálás lehetőséget kínált a komponista a valóban virtuóz vokális képességekkel rendelkező, hangbőségben leledző énekesek számára. Így ha van tenor, aki fölényesen elbírja Raoul kutyanéhez szólamát s benne a bemutatkozó – és viola d’amore által kísért – szép románcot („*Plus blanche que la blanche hermine*”), akkor számos klisé és közhely máris bocsánatossá válik. Hát



Rendező: SZIKORA JÁNOS, 2017

még ha Raoul és az ő Valentine-je között fölszikrázik a romantika! S legfőként akkor, ha akad valóságos színpadi királynő, sőt díva Valois Margit bravúrszerepére: amilyenek Kolonits Klára tetszett *A hugenották* 2017-es Erkel Színház-beli bemutatóján! S ha mindehhez ráadásképp még a történelem által vakon eltiport életek és magánboldogságok örökön időszerű témáját is sikerül átéreznünk a mű láttán és hallatán, akkor már igazán mellékessé válik a „*Piff, paff, piff, paff*” blódsége csakúgy, mint az a mesteri-mesterkedő gesztus, amellyel Meyerbeer a lutheri „*Ein feste Burg*”-ot is beledolgozta operájába. *(LF)*

GIOACHINO ROSSINI
(1792-1868)

OLASZ NŐ ALGÍRBAN

L'ITALIANA IN ALGERI

ŐSBEMUTATÓ: VELENCE, 1813. MÁJUS 22.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 2017. NOVEMBER 18. (ERKEL SZÍNHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: ANGELO ANELLI

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Algír uralkodója, Musztafa megunta a feleségét, Elvirát: szeretné, ha olasz rabszolgája, Lindoro nőül venné, ő pedig új asszony után nézhetne. Egy olasz hajó zátonyra fut: két utas, Isabella és a belé reménytelenül szerelmes, nagybácsinak mondott Taddeo fogságba kerül. Lindoro már épp Itáliába készül Elvirával, amikor meglátja Isabellát, és felismeri egykori



Rendező: SZABÓ MÁTÉ, 2017

szerelmesét. Isabella Lindoro keresése közben esett fogságba. Sikerül megőrizni inkognitójukat. Musztafa azonnal belebolondul a csinos olasz nőbe. Isabella felismeri helyzeti előnyét, és azt kéri a bejtől, hadd legyen Lindoro az ő rabszolgája. (Második felvonás) Isabella eltűnődik azon, hátha Lindoro szerelmes Elvirába: kétségei azonban hamar eloszlanak. Musztafa mindenképpen szeretne kettesben maradni az olasz nővel, ám Lindoro és Taddeo rendre keresztülhúzza a számítását. Taddeo magas rangot kap a bejtől. Lindoro és Taddeo elképesztő tanácsokkal látja el az európai nők szerelmi szokásait illetően. A csúcspont az, amikor Musztafát beléptetik a „Pappataci” (Zabájkussolj) rendbe. A beavatási ceremónia lényege, hogy a jelölt teljesen süketé és vakká válik a külvilág történéseivel szemben, és nem zökkentheti ki őt semmi. A szertartáshoz természetesen szükség van egy hajóra, illetve az olasz foglyokra. Míg Musztafa minden figyelmét a bizzarr ceremónia szabályainak betartására összpontosítja, az olaszok meglépnek. Musztafa ráébred, hogy átvették, keserűen lemond az olasz nőkről, és megkísérli a lehetetlent: elviselni Elvirát.

BÁRMENNYIRE IS HIHETETLEN, A NAGYKÖZÖNSÉG SZÁMÁRA IS-MERŐSEBB CÍMŰ ROSSINI-DARABOK KÖZÜL AZ *OLASZ NŐ* 2017-IG MÉG SOHASEM MENT AZ OPERÁ-BAN. ILYENKOR AZ LENNE AZ ALAP, HOGY MAGÁT A MESÉT MONDJUK EL, MÉG NE EMELJÜK KI SAJÁT VILÁGÁBÓL, DE EGYRÉSZT A *TÖRÖK ITÁLIÁBAN* INVERZE A MŰ, MÁSRÉSzt ANNYI BOHÓKÁS ÖTLETRE VOLT ÍGY LEHETŐSÉGE SZABÓ MÁTÉNAK, HOGY AZT HISZEM, JÓ DÖNTÉS VOLT A KORTÁRS PAMFLET ÉRZETŰ, DE VÉGIG KEDVESNEK MEGMARADÓ ELŐADÁS. (ÓSz)

Rossini huszonhét nap alatt komponált féktelen tréfája, mellyel megmentette Cesare Gallo, a pénztelen velencei San Benedetto Színház impresszáriójának becsületét, máig elképesztően sikeres. Az opera merő poénkavalkád, csillagszórószerűen sziporkázó örület: a skála a tüsszőgőkorus elképesztő ötletétől a hadaródalokon és a merész hangközugrásokon át a szabadkőművesség beavatási rítusait parodizáló Pappataci-szertartásig terjed. A hatalmas invenció ösztönössége azonnal magával ragadja a hallgatót, s a zene még az idétlennek ható effektusokon is könnyűszerrel átsegíti: Rossini ugyanis azt nyújtja, ami az opera buffa legjava. Az első felvonás fináléjának hangeffektusai elképesztőek, a fejekben zúgó harang („*Nella testa ho un campanello*”) például valósággal megszólal. A komolytalankodásban, ahogy az lenni szokott, komoly üzenet is megbújt: Isabella rondója („*Pensa alla patria*”) politikai töltetet kapott, és a korabeli Itália egyik nem hivatalos himnusza lett. (CsZ)

A SEVILLAI BORBÉLY

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

ŐSBEMUTATÓ: RÓMA, 1816. FEBRUÁR 20.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1884. OKTÓBER 25. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: CESARE STERBINI (BEAUMARCHAIS KOMÉDIÁJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Almoviva gróf szerenád ad imárottjának, ám visszajelzést nem kap. Figaro, a borbély jó pénzért felajánlja szolgálatait, és hozzákezd a lány meghódításához. Rosinát a vén Bartolo doktor őrzi, aki jelenleg a gazdag hozománnyal rendelkező lány hivatalos gyámja, ám mielőbb a férje szeretne lenni. Almoviva újabb szerenádba kezd, ezúttal magát Lindorónak, a szerelmes diáknak hazudja. A siker nem marad el. A borbély igazi ötletgyár: azt javasolja, hogy Almoviva öltözzön részeg katonának, és egy beszállásolási jeggyel könnyedén bejut Bartolo házába. Bartolo Don Basiliótól, az énektanártól megtudja, hogy Almoviva a városban van, és Rosinára pályázik. Basilio egy rágalom elterjesztésével kívánja tönkretenni a gróf hírnevét. Bartolo Rosina minden lépését követi, s rájön, hogy valakinek levelet írt. Ekkor érkezik a részeg katona, vagyis az álruhás Almoviva. Bartolo nem ijed meg, mentesítési okmányt vesz elő. A tiszt ugyan kettésze-
li kardjával a hivatalos papírt, de ez sem segít a helyzeten. Rosina levelet csempész szerelmese kezébe: a rettenetes hangoskodást az őrző érkezése fokozza. A tisztet lefogják, ám miután az őrző parancsnokának titokban megmutatja parancsnoki pecsétgyűrűjét, mindenki sóbálvánnyá dermed. (Második felvonás) Almoviva újabb trükkel próbálkozik: Don Alonsóként, Don Basilio tanítványaként bukkan fel, aki a beteg mestert jött helyettesíteni. Bartolo jelenlétében sor is kerül a zeneórára, ám váratlanul betoppan a „beteg” Don Basilio. Figarónak is hirtelen borotválhatnékja támad. Don Basiliót sikerül megvesztegetni, el is megy, ám az álénektanár se tehet mást. Bartolo Rosina elé tárja azt a levelet, melyet egykor a lány a részeg tiszt kezébe nyomott, s melyet Don Alonsótól kapott. Alonso csak a bizalom megnyerése érdekében élt ezzel a kényszerű fogással, Rosina viszont úgy értelmezi, hogy szerelmese szándékai komolytalanok, s lényegében Almoviva megbízottja, akit már csak a híre alapján is gyűlöl. Don Bartolo jegyzőért küld, hogy kihasználva Rosina állapotát, mielőbb összeházasodhasson vele. Vihar tör ki. Lindoro és Figaro meg akarják szöktetni Rosinát. Rosina azonban váratlanul ellenáll. Lindoro ekkor leleplezi magát: ő maga Almoviva, és végképp nem olyan, mint a híre. A jegyző is megérkezik: összeadja a párt, Figaro és a megvásárolható Don Basilio tanúként írják alá a szerződést. A hoppon maradt Bartolo kénytelen megbékélni a helyzettel.



Rendező: BÉKÉS ANDRÁS, 1986 – Feltűjtás: KOVALIK BALÁZS, 2009

A sevillei borbély üt. Nemcsak Paisiello azonos című alkotását üttötte ki a repertoárból, hanem modern kori hallgatóságát is szíven üti. A vígoperák slágerlistáján ma is az első háromban (ket-
tőben?) végezne. A buffák buffája sikerét nem pusztán sziporkázó, minden ízében remek, bravú-
rokban kifogyhatatlan zenéjének köszönheti, hanem a dráma ragyogó felépítésének, szellemes
szövegkönyvének is. Sir Charles Hallé, a kiváló karmester jegyezte fel, hogy amikor Donizettitől
megkérdezte, igaz-e, hogy Rossini mindössze két hét alatt komponálta *A sevillei borbélyt*, a nagy
kortárs ezt felelte: „*El tudom képzelni. Mindig is a világ lustája volt!*” Szinte hihetetlen, hogy eb-
ben az „összecsapott” (vagy különös ihletésben született) műben az operairodalom közel tucatnyi
slágere belefér. „Monsieur Crescendo”, ahogy Rossinit Párizsban gúnyolták, itt is igazán kitett
magáért, elég csak a híres Figaro-belépőre gondolnunk („*Largo al factotum*”). Ami Paisiellónál
kiegyensúlyozottan elegáns és legfeljebb ötletes, itt szenvedélyesen emberi, egyedi és utánozha-
tatlannal energikus. Ez alighanem a pedáns elegancia közönségesebb *commedia dell'arte* elemek-
kel való felfrissítésével függ össze, amitől Rossini végképp nem idegenkedett. A két darab úgy
viszonyul egymáshoz, mint egy hatalmas vulkán működés előtt és működés közben. Rosina kolo-
ratúrái igazi kihívást jelentek: nem véletlen, hogy Maria Callas egyik nagy – és vitatható szerepe
volt. Stendhal remek tablóba illeszti Rossinit, amikor vérbeli erényeiről beszél: „*Mozart messze
fölülmúlja a gyöngéd és melankolikus nemben, Cimarosa a komikus és szenvedélyes stílusban,*

de ami a mozgalmasságot, gyorsaságot, zamatosságot s a belőlük származó hatásokat illeti: abban ő az első.” (CsZ)

*
Almaviva – azon a botrányos római ősbemutatón, amelyet azóta ezer és ezer megkérdőjelezhetetlen sikerű előadás követett a világ minden sarkában, köztudomás szerint udvariasságból és elővigyázatosság gyanánt még ezt a címet viselte Rossini leghíresebb operája. (Udvariasságból az idős Paisiello iránt, és hiábavaló elővigyázatosságból – „*inutile precauzione*” – a nyugállományú Maestro pártján álló klakk várható támadásait csillapítandó.) Persze tudjuk, a főszereplő akkor is Figaro volt, és ő is marad mindörökké. De azért nem furcsa, vagy legalábbis elgondolkodtató, hogy *A sevillei borbély*-ban Almavivának három, Rosinának, sőt még Bartolo doktornak is két szóló-szám jut, míg Figarónak mindössze egyetlen? Igaz, az nem más, mint a vígoperai belépők legnevezetesebbike, a „*Largo al factotum*”, de akkor is: a címszereplő szám szerint pontosan annyi magándalt énekelhet, mint Basilio és a sokszor oly mostoha színpadi sorsú Berta. Ha ehhez még hozzátesszük azt is, hogy Figaro alaposabban szemügyre véve voltaképpen a cselekmény bonyolításában (s pláne a kibonyolításában) sem visz kizárólagos és a sikert sikerre halmozó szerepet – akár el is bizonytalanodhatnánk egy csöppet. Tényleg Figaro *A sevillei borbély* főszereplője? Hát persze! Éppen csak a legremekebb borbély elsőségét nem az áriák száma s még csak nem is az alak furtonfúrt diadalmas leleményessége biztosítja, hanem az, hogy rendre őt találjuk az opera mozgási energiáinak és derűs túlhabzásának fókuszában. „*Világító középpontja*” és „*mozgatója*” ő a vígoperák vígoperájának, ahogyan azt Fodor Géza oly plasztikusan megfogalmazta. (LF)

GYAKRAN FOGALMAZNAK ÚGY „SZAKKÖNYVEK” (INKÁBB DERÉK ISMERETTERJESZTŐ OLVASMÁNYOK), HOGY ENNEK VAGY ANNAK A HANGFAJNAK MELYIK ÁRIA IS A PRÓBAKÖVE. BIZONYOS ÉRTELEMBEN MINDEN ESTE, MINDEN MŰRÉSZLET PRÓBAKŐ, DE TÉNY, HOGY FIGARO BELÉPŐJE A MAGA ELVÁRT VARIÁCIÓIVAL VAGY ROSINA KAVATINÁJA, AMELYHEZ SZABÁLYOS KÖTETNYI VERZIÓT CSATOLTAK MÁR, ÉPPÚGY A LEGJOBBAK PALLÉROZOTTSÁGÁT MEGMUTATNI ALKALMAS, MINT A TÖBBI FŐSZEREPLŐ ÁRIÁI. A *SEVILLEI* SZÁMAI AKKOR IS TELITALÁLATOK, HA A DARAB HUMORA ÉS ÖSSZETETTSÉGE ÖSSZE SEM HASONLÍTHATÓ MOZART FOLYTATÁSÁVAL. (ÓSz)

TELL VILMOS

GUILLAUME TELL

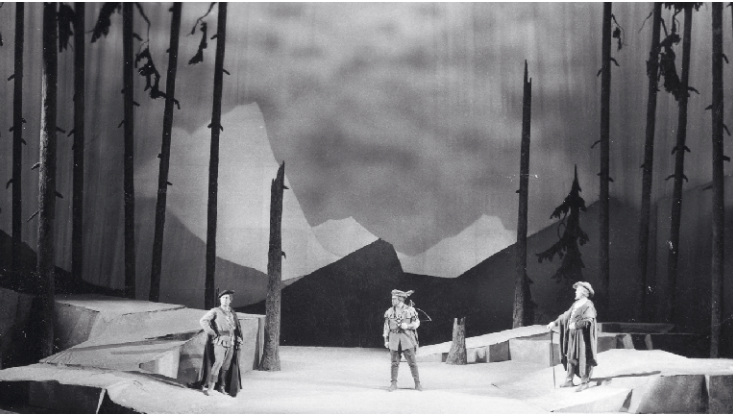
ŐSBEMUTATÓ: PÁRIZS, 1829. AUGUSZTUS 3.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1884. OKTÓBER 12. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: ÉTIENNE DE JOUY ÉS HIPPOLYTE-LOUIS-FLORENT BIS (SCHILLER DRÁMÁJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Svájc 1307-ben Habsburg elnyomás alatt senyved, s ez a tény erősen beárnyékolja a máskülönben idilli vidék életét. Tell Vilmos vezeti a zsarnokság elleni szervezkedést, amelyhez az ifjú Arnold azért nem kíván csatlakozni, mivel a Habsburg hercegnőbe, Mathilde-ba szerelmes. Ám az összecsapás már közeleg, mivel Leuthold – leányt védelmezve – megölt egyet a megszállók közül. A pásztort Tell menekíti át a tavon, az üldözők pedig feldűlják a falut és magukkal hurcolják Arnold apját, Melchtalt. (Második felvonás) Mathilde és Arnold kölcsönös szerelmi vallomását szörnyű hír követi: az ifjú megtudja Telltől, hogy Melchtalt kivégeztette Gessler kormányzó. Arnold immár csatlakozik a szabadságküzdelemhez, amely a Rütli-réten letett nagy közös esküvéssel veszi kezdetét. (Harmadik felvonás) Arnold és Mathilde elbúcsúzik egymástól, Gessler pedig elrendeli, hogy póznára kihelyezett fővege előtt mindenkinek fejet kell hajtania. Tell nem hajlandó erre, ezért kegyetlen feladat vár rá: számszerjával le kell lőnie a nevezetes almát a fia, Jemmy fejéről. Hiába sikerül ezt megtennie, mégis elhurcolják. (Negyedik felvonás) Arnold harcba vezeti a svájciakat. Mathilde visszavezeti Jemmyt az édesanyjához. Gesslerék a rab Tell Vilmost csónakon szállítják, ám a viharban neki kell átvennie az irányítást, majd a partra érve egyetlen lövéssel megöli a kormányzót. Mathilde csatlakozik Arnoldhoz, az ég kitisztul, a svájci nép pedig a visszanyert szabadságot ünnepli.



Rendező: MIKÓ ANDRÁS, 1963

A nyitányát bármikor szívesen meghallgatjuk, no de kinek van több mint 5 órája a *Tell Vilmosra*? Lehet ennyi szufla a magyar kártya svájci szabadsághőseiben? Hát nem faramuci helyzet megbirkózni – egy Rossini-operával? Amíg a közönség számára főként a francia nagyopera időrabló, ballasztosnak vélt zsánere miatt tűnik aránytalan, tehát nem megtérülő energiabefektetésnek a *Tell*, addig a mindenkori színreállítók ráadásul még a szerepek kioszthatatlansága miatt is megalapozottan ódzkodhatnak a mester utolsó zenés színpadi alkotásától. Hiszen ha például van is a társulatnak egy pazar felső kvarttal megáldott tenorja, aki elénekelheti Arnold operatörténeti jelentőségű szolamát, de mi legyen a halász Roudi mellékszerepével? Mert jöllehet, neki csupán az opera legelején jut érdemi feladat, ám ott éppoly fölényesen ki kell vágnia a magasságokat, mint akármely belcanto tenor-nagyjelenetben. S ami még fontosabb, Tell Vilmos megformálásához mindenestől imponáló fellépésű baritonistára van szükség. Olyan előadóművészre, aki karizmája révén el tudja feledtetni a tényt, hogy a címszerep korántsem jelent egyúttal abszolút főszerepet is. S aki képes rezzenetlenül elviselni a helyzetet, hogy a tenornak és a Mathilde szolamát éneklő szopránnak borítékolhatóan nagyobb közönségsikerben lesz része, mint neki. A rezzenetlenség persze magában a történetben is létfontosságú: enélkül ugyanis hogyan tudná Tell lelőni a fia fejről az elhíresült almát, s a kíváncsan elegáns formálással elénekelni a lövés előkészületeihez rendelt, csellókíséretes áriát („*Sois immobile*”). De ha ez utóbbi sikerül, azután működnek a kiadós balettbetétek, valamint van minőségi Mathilde meg Arnold, s ráadásul akad még kellően sátáni Gessler helytartó is – szóval ha rendelkezésre áll megfelelő társulat a *Tell* előadásához, akkor egészen úgy érezhetjük, mintha egy választékos ízléssel kifundált, tízfogásos menüt tálalnának elénk. Még hozzá olyan konyhából, ahol az operakomponálásra ráunó, de mégsem kieggett, váltig kifinomult ínycsók Rossini még egyszer utoljára kézbe veszi a főzőkanalat és nekilát a maga összetéveszthetetlen libamájás, szarvasgombás kreációinak elkészítéséhez. *(LF)*

ÜLTEM EGY VÉGTELEN KISBUSZÚTON DÉL-KOREÁBAN, ÉS EGY VETERÁN TENOR, BIZONYOS ERNESTO PALACIO VÉGIG SZÁMOMRA ISMERETLEN ROSSINI-OPERÁK NAGY TABLÓIT MUTOGATTA A TELEFONJÁN. GRANDIÓZUS FINÁLÉKAT PESARÓBÓL – ÉS EL KELLETT ISMERNEM, NAGYSZERŰEN SZÓLNAK. A *TELL VILMOS* IS ILYEN, DE FINOM LÍRÁJA IS VAN, BE KELL MAJD MUTATNUNK. AKADÉMISTA ÉVEIMBŐL ESZEMBE JUT EGY LEMEZ, AMELYEN A NYITÓÁRIÁT ÉNEKLŐ EPIZODISTA, EGY HALÁSZ AKKORA C-S ÁRIÁT ÉNEKEL, HOGY LESZAKAD A TETŐ – MAJD A TENOR FŐHŐS ÖSSZEVISSZA GIKSZEREZI MAGÁT... ROSSINI MUTATÓS, DE NEHÉZ... *(ÓSz)*

GAETANO DONIZETTI
(1797-1848)

BOLEYN ANNA

ANNA BOLENA

ŐSBEMUTATÓ: MILÁNÓ, 1830. DECEMBER 26.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1987. JÚNIUS 7. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: FELICE ROMANI (PINDEMONTÉ ÉS PEPOLI MUNKÁI NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) A windsori kastélyban még Boleyn Anna a királyné, ám az állhatatlan VIII. Henrik már az udvarhölgy Jane Seymournak ígér helyet maga mellett a trónon és egyebűtt. Megrendűlt helyzetét már Anna is érzi, míg Jane ellentétes érzések között ingadozik. A királynéba rég



Rendező: BÉKÉS ANDRÁS, 1987

szerelmes Percy visszatérhet a száműzetéséből, Henrik pedig arra készül, hogy e lordot felhasználhatja majd a megunt feleség elveszejtésére. Percy kihallgatást kér a királynétől, s ott megvallja érzéseit, majd a visszautasítást hallva kardjával véget vetne életének. Csakhogy a spanyolfal mögött rejtőzködő apród, az Annába titkon ugyancsak szerelmes Smeton félreérti a helyzetet és maga is kardot ránt. Anna rövid időre elájul, míg a botrány zajára berontó Henrik, nem törődve a magát ártatlannak valló királyné szavaival, börtönbe záratja házasságtöréssel megvádolt feleségét. (Második felvonás) A londoni Towerben őrzött Anna színe előtt megjelenik legkedvesebb udvarhölgye, Jane Seymour, méghozzá azzal a hírrel, hogy a király és a leendő királyné kegyelmet ígér, amennyiben beismerő vallomást tesz. Az asszony felháborodik az ajánlattól, s a bűntudattól gyötört Jane-ben felismeri riválisát. Elküldi a színe elől a lányt, de a történetekért egyedül Henriket ítéli bűnösnek. Utóbb aztán a Henrik által immár királynéként köszöntött Jane is Anna pártjára áll, kegyelmet kérve számára – ám a király hajthatatlan. Tömlöcében a halálra ítélt Anna átmeneti zavarodottságában azt hiszi, esküvőjének napja van, bánja Percy elhagyását, s felidézi magában hajdani boldogságát. Lassanként magához térve hallja az új királyné ünneplését, ám nem büntetést, hanem kegyelmet kér Istentől a bűnös pár számára.

A LEGÚJABB KORI MAGYAR OPERAI ELŐADÁS-TÖRTÉNET EGYIK REVELÁCIÓJA VOLT BÉKÉS ANDRÁS PRODUKCIÓJA 1987-BEN. OTT, AKKOR KIDERÜLT A KÖZÖNSÉG ÉS A SZÍNHÁZ SZÁMÁRA IS, HOGY DONIZETTINEK SEM CSAK A *LUCIA* A SERIA-REMEKMŰVE, HANEM A *BOLEYN ANNA* IS. TÍZ ÉVEN ÁT IDŐNKÉNT ELŐVETTÉK, SZÉP ELŐADÁSOKRA EMLÉKSZEM, KÖZÉPTÁVON ÚJRA BE KELL MAJD MUTATNUNK, JUTALOMJÁTÉK A LEGJOBB SZOPRÁNOKNAK. (ÓSz)

„Siker, diadal, önkívület – úgy tűnt, a közönség valósággal az esztét vesztette. Senki sem emlékszik hasonlóan teljes diadalra” – lelkendezett a büszke szerző az *Anna Bolena* milánói ősbemutatóját követően a feleségének, Virginiának küldött élménybeszámolójában. A 33 esztendő Donizetti elégedettségét utóbb az idő is visszaigazolta, méghozzá rövid és hosszú távon egyaránt. Ő ugyanis vagy harminc operával a háta mögött ezzel a művével vált végérvényesen nemzetközileg ünnepezt Maestróvá, az *Anna Bolenát* pedig jószerint ma is az első nagy Donizetti-operának számítjuk. Mindebben a nagyszerű librettista, Felice Romani, de éppígy a szerencsésen – és kézenfekvően kínálkozó történet is a komponista segítségére volt: VIII. Henrik és feleségei, s egyáltalán a Tudorok (meg persze Stuart Mária) mintha a bel canto számára éltek-haltak volna. Ezek az uralkodók, királynők és királynék nem afféle, egymással már-már csereszabatos nevek

az operai színlapokon, mint Rodelinda, Partenope vagy Zenobia. Hozzájuk alig pár évszázados, véres drámák emléke fűződött, országháborító szerelmekkel és könyörtelenül lesújtó végzettel, valósággal odakíváncozva az operaszínpadra.

Mint kiválólag ebben az esetben, ahol a *tragedia lirica* konvenciókat kedvelő műfaja indokoltan élhet nagy tablójelenetekkel. Ahol zeneszerző és librettista bátran állíthat egymás mellé és egymással szembe két közel egyenrangú nőalakot Boleyn Anna és Jane Seymour személyében. S ahol a címszereplő jószerint a pszichológiai realizmus követelményeinek is megfelelően juthat el egyfajta szelídített örülési jelenethez, amely már-már elmaradhatatlan szcénának számított az operák e nemében. Ebben az utolsó jelenetben, annak is a legvégén énekelheti el azután VIII. Henrik hóhérbárd alá küldött második felesége a bel canto szopránrepertoár egyik legszebb és technikailag legigényesebb cabalettáját, a „*Coppia iniquia*” kezdetű kóruskíséretes magándalt.

A Donizetti-dalművek záró nagyjeleneteinek könnyen felismerhető formulaszerűségét ma már hajlamosak vagyunk egészen másként megítélni, mint ahogy azt akár csak néhány évtizeddel ez előtt tették operajáró és lemezhallgató eleink. Maria Callas után még kellett néhány díva, de kellett a bel canto egészének rehabilitálása is ahhoz, hogy végre valahára ne a rutinizált zeneszerzői önisméltást meg a többé-kevésbé öncélú vokális tűzijátékot véljük felismerni ezekben a szopránt és a szopránhangot felmagasztaló finálékban. Hanem a stílus és a zsáner zárt esztétikai szabály- és viszonyrendszerén belül: a nő, illetve a női kiteljesedés drámáját. A hosszan elnyújtott pillanatfelvételt, amely mindahányszor tragikus és egyszersmind megkérdőjelezhetetlen magaslaton mutatja a női létezést, annak totalitását. Mint ahogy azt a boldogtalan és ártatlanul halálra szánt Anna példája oly megrázóan és gyönyörködtetően mutatja. (LF)

SZERELMI BÁJITAL

L'ELISIR D'AMORE

ŐSBEMUTATÓ: MILÁNÓ, 1832. MÁJUS 12.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1964. MÁJUS 15. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: FELICE ROMANI (SCRIBE LIBRETTÓJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Nemorino, a végtelenül egyszerű falusi legény beleszeret a gazdag és művelt Adinába. Adina Trisztán és Izolda történetét meséli, melyben kulcsszerepet játszik a szerelmi bájjal. A faluba vezényelt katonatiszt, Belcore azonnal elcsavarja Aldina fejét. Nemorinónak nem marad más, minthogy a mondaihoz hasonló bájjalról álmodozzon. Ekkor érkezik meg a szélhámos csodadoktor, Dulcamara, aki jó pénzért el is ad egy üveg csodaszert a fiúnak. Leszögezi ugyan, hogy a hatás huszonnégy órányi időt igényel. Belcore azonban, mivel hamarosan továbbvezénylik,



Rendező: IFJ. PALCSÓ SÁNDOR, 2000 (Fotó: 2017)

ragaszkodik hozzá, hogy azonnal tartsák meg az eljegyzést. Nemorino kétségbeesik, gúny tárgya lesz, a szer egyelőre hatástalannak bizonyul. (Második felvonás) A fiú felkeresi a kuruzslót, hogy újabb adag bájitalt szerezzen, ám mivel nincs pénze, a húsz tallér előleg végett beáll katonának. Adina és a bájgúnár az eljegyzési szertartásra készülnek, de a lány húzza-halasztja a dolgot. Dulcamara elmeséli Adinának Nemorino történetét: Adina az önfeláldozás láttán teljesen ellágyul. Visszavásárolja a fiú katonalevelét. Időközben lányok rajongják körbe Nemorinót, aki azt hiszi, ez a bájital hatása. Valójában egy friss hír ajzotta fel a nőket: Nemorino hamarosan gazdag örökséghez jut. A fiú végül teljesen elkeseredik, lélekben már-már felkészül a katonaéletre, amikor Adina ennyi áldozat láttán nem tudja tovább türtőztetni magát, és szerelmesen öleli át a fiút.

A SZERELMI BÁJTAL E BÉDEKKER ZÁRASAKOR GÖRDÜLŐ OPERA-
ELŐADÁSKÉNT LÉTEZIK NÁLUNK, TORONYKŐY ATTILA IGEN MU-
LATSÁGOS RENDEZÉSÉBEN MINIMÁLIS ESZKÖZÖKKEL IS MŰKÖDIK
A TÖRTÉNET – EGY KAMIONPLATÓN IS. AMIKOR ERDÉLYT JÁRTUK
VELE, GYIMESKÖZÉPLOKON MEGTÖRTÉNT AZ, AMI ADDIG ALIGHA:
EGY ITÁLIAI FALUSI SZTORIT MAGYAR FALUSIAK NÉZTEK ELBŰVÖL-
VE OTT, AZ EZERÉVES HATÁR KÖZVETLEN KÖZELÉBEN. BÜSZKE
VAGYOK AZ ELŐADÁSRA, HISZ TELJES, NEM HÚZOTT VÁLTOZAT, DE
KÖSZÍNHAZI FELADATUNK IS VAN MÉG VELE. (ÓSz)

„Micsoda?! Azt hiszi, két hét alatt nem tudok megírni egy operát?” – mondta egy anekdota szerint a sértődött Donizetti a milánói Teatro della Canobbiana szorult helyzetbe került igazgatójának, és végül időre megírta *A szerelmi bájitalt*. Ez a mű afféle beavatási opera: a műfaj egyik hatásos és népszerű csalétke. A darab különlegesen összetett, a könnyed lírai és a drámai aspektust ötvözni akaró tenor szólama sokjeles énekest tett próbára Giglitől Carusón át Pavarottig. Az opera különlegessége, hogy nem reked meg azon a fokon, amelyet a szöveggönyv és a vígoperai hagyomány sejtet: a zene olyan háttérvilágot teremt, mely önértékű energiái révén válik teljessé. Donizetti nem a folyamatos, gyors zenei csillagszórózás híve, hanem a fokozásé, a szikrától halad a lángolásig. Nemorino hatalmas lelki utat tesz meg „*Quanto è bella*” kezdetű áriájától a híres románcig („*Una furtiva lacrima*”). Ugyanez az elmélyülés igaz Adina karakterére, s ugyanilyen fokozás érezhető az „*Una parola, Adina*” és a „*Prendi, per me, sei libero*” kezdetű kettősök viszonylatában is. A nagy szerelmi áradozást humorosan ellensúlyozza az örökség hírének ténye, illetve az a léha szerelemmodell, melyet Belcore képvisel. Dulcamara (ahogy a neve is jelzi) pontosan tudja, hogy a világ egyszerre édes és keserű, akár a szerelem. *(CsZ)*

LAMMERMOORI LUCIA

LUCIA DI LAMMERMOOR

ŐSBEMUTATÓ: NÁPOLY, 1835. SZEPTEMBER 26.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1885. JÚLIUS 25. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: SALVATORE CAMMARANO (WALTER SCOTT ELBESZÉLÉSE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Az Ashtonok és a Ravenswoodok ősi ellenségek. Lord Henry Ashton elűzte kastélyukból a Ravenswoodokat. Mivel a politikai helyzet változott, Lord Henry érdekházasságra akarja kényszeríteni hűgát, Luciát. A kiszemeltje Lord Arthur Bucklaw, a befolyásos protestáns főúr. Lucia azonban egy titokzatos idegenbe szerelmes, aki nem más, mint a Ravenswoodok utolsó sarja, Edgar. Edgar szorult helyzetbe kerül, a lammermoori őrség kis híján elfogja, ám megmenekül.



Rendező: SZABÓ MÁTÉ, 2016 (FOTÓ: 2017)

Sürgősen Franciaországba kell utaznia, de előtte gyűrűt vált Luciával, és a pár örök hűséget ígér egymásnak. (Második felvonás) Edgar leveleit a lammermoori őrpáncsnok elfogatja. Lord Henry sürgeti a házasságot Arthurral: Luciát csak egy hamis levéllel sikerül rákényszeríteni erre, melyben az áll, hogy Edgar egy másik nőt vett el, és soha nem tér haza. Az esküvő kellős közepén, a házassági szerződés aláírása után viszont váratlanul betoppan Edgar. Lehúzza az eljegyzési gyűrűt az ujjáról, odavágja a „hűtlen” Lucia lábai elé, és megátkozza őt. (Harmadik felvonás) Lord Henry párbajra hívja ki Edgart. Az esküvő vendégei vígan mulatoznak. Lucia a fájdalomtól megzavarodik, és a nászágynban elmetszi Lord Arthur torkát. Az őrült nő minduntalan Edgart hívja, végül holtan esik össze. Edgar a párbaj előtt felkeresi a családi kriptát, hogy elbúcsúzzon őseitől. Itt tudja meg, hogy mi történt Luciával. Rádöbben, hogy jogtalanul vádolta hűtlenséggel, és elkeseredésében öngyilkos lesz.

HABÁR TÉNYLEG HOSSZÚ SORA VAN A KIVÁLÓ KOLORATÚRSZOPRÁNOKNAK – ELÉG CSAK A HÍRES, 1948-AS FELÚJÍTÁSRA GONDOLNI, Ahol FRICSAY FERENC PÁLCÁJA GYURKOVICS MÁRIA ŐRÜLÉSI JELENETÉT INTETTE BE – EHELYÜTT MÉGIS HADD IDÉZZEM FEL AZ OPERA EGYIK JAPÁN TURNÉJÁT. OTT (ÉS AZUTÁN IDEHAZA IS) EDITA GRUBEROVÁVAL A CÍMSZEREPEBEN JÁTSZOTTUK A *LAMMERMOORT*T, ÉS DONIZETTI, VALAMINT A BEL CANTO IRODALMÁT OLY MÉLY SZERETETTEL ÉS MAGAS ÉNEKTUDÁSSAL FELKAROLÓ MŰVÉSZNŐ HIHETETLEN SIKERÉT LÁTHATTUK. LEPEDŐRE ÍRT „EDITÁ”-K, FÉLÓRÁS TAPS, KIHÍVÁSOK. EZ IS AZ OPERA VILÁGA. *(ÓSz)*

Lammermoori Lucia Walter Scott-i gyökerű története a vadromantika vérbeli példája, az operaszínpadra is hamar eljutott: Donizetti monumentális operája már a negyedik ebben a sorban. Korszakos jelentőségű darabról van szó, a romantikus opera egyik ősmoddelljéről, melyben többek közt Giuseppe Verdi művészete is gyökerezik. Artisztikus, helyenként valóban agyondekorált bravúrdarab: a koloratúra mesterműve, hiszen eleve az énekeskultusz nagy korszakában született, s valóban sokat hoz ki az emberi hang érzéki csodájából, a maga stílusában Bellini mellett a legtöbbet. A dráma komótosan bontakozik, mielőtt felpörög: a mű felütése inkább csak koncertszerűen elbeszél, mint megjelenít. Már csak ezért is igaz, hogy nagyszerű hangok és technikás énekesek nélkül ez a dráma azonnal értelmét veszti vagy dohosodni kezd. Az őrülési jelenet („*Spargi d'amaro pianto*”) fantasztikus erejének is elsősorban a nagyszerű hang

a titka. Lucia megőrülése operai etalon: se Bellini Elvirája, se Thomas Ophéliája, se Meyerbeer Dinorah-ja, se Bernstein remek Kunigundája nem múlja felül. A második felvonás hatosa méltán örök favorit („*Chi mi frena in tal momento*”): itt viszont a drámai együttállás sokirányú, mégis egybefutó labirintus-rendszere gyönyörködtet. A zene felülről egésznek látja ezt az útvesztőt, a szereplők pedig belülről annyit érzékelnek belőle, amennyit sorsuk és helyzetük megenged. *(CsZ)*

*

„*Rajongó férfi és idegbeteg nő / korcs nemzedéket szül, ez nem helyes pár*” – állapítja meg a madáchi falanszter tudósa, s mintha Donizetti és librettistája, a Walter Scott nyomdokán haladó Cammarano is ezt az ítéletet előlegezné meg tragikus kimenetelű történetével, melybe énekesi jutalomjátéknak és próbatétnek egyaránt beillő szólamokat illesztett az akkor már – Bellini közeli halálát követően – épp egyeduralkodói helyzetben lévő komponista. A megelőlegezés szava egyekben is indokoltnak tetszik, hiszen az első felvonásban mindjárt két olyan mozzanat is akad, amely egészen direkt módon sejteti meg velünk a szomorú végkifejletet. Hiszen elbeszélés révén rögtön az opera legelején megtudjuk, hogy nemrég egy vad bika rontott Luciára (ebből az életveszedelemből mentette ki őt leendő szerelmese, Edgar), majd kevéssel utóbb a címszereplő előadásából pedig az derül ki, hogy a lány egyik ősanyját a saját férje gyilkolta meg féltékenységből. Ez egy ilyen család, ez egy ilyen világ tehát: Luciára erőszak, féltékenység, s egyáltalán – a fenyegető végzet leselkedik. Innen, ebből a jószerint eleve vesztes helyzetből szól hozzánk az a koloratúrásan csilingelő szólam, amely ilyesformán nem (illetve nem csak) pusztá virtuóz hangtornászat. Mert ha a bel cantót és az életet egyaránt értő, jelentős szoprán akad a címszerepre, azonmód félreismerhetetlenné válik, hogy mindaz amit és ahogyan Lucia énekel, az a kiválás vágyáról, reményéről és kudarcáról, az önmenekítő tébolyról, s végül az én széthullásáról szól. Ilyen Luciák (például és kiválólag Ágay Karola, Szűcs Márta és Kolonits Klára személyében) az Opera jelenében, távolabbi és közeli múltjában is előfordultak, így e részben panaszra igazán nem lehet okunk. Még ha mindeközben bánhatjuk is, hogy Donizetti e dalműve itthon örökkön húzásokkal megy, s hogy talán sohase fogjuk megtudni, pontosan mi is történhet a 3. felvonás során „*a Farkas-szikla omladozó tornyában*”. *(LF)*

A CSENGŐ

IL CAMPANELLO

ŐSBEMUTATÓ: NÁPOLY, 1836. JÚNIUS 1.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1926. MÁJUS 26. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: GAETANO DONIZETTI (MATHIEU-BARTHÉLEMY TROIN, LÉON LÉVY BRUNSWICK
ÉS VICTOR LHÉRIE VAUDEVILLE-JE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

A korosodó patikus, Don Annibale Pistacchio esküvőjére betoppan a tréfamester Enrico, és diszkréten számonkéri a fiatal Serafinán, miért nem inkább őhozzá ment feleségül. Serafina a szemére veti, hogy szoknyavadász, folyamatosan csalta és nem bírt betelni a nőkkel, ő pedig inkább a kiszámítható egzisztenciát választotta. Enricót félreérthető helyzetben találja a férj, mire ő azzal mentegetőzik, hogy meglepetésdarabot próbálnak az esküvői társaságnak. Zavarodottan elő is adja a Zasse, Zanze és Zonzo című szerelmi „tragédia” elképesztő szinopszisát. Enrico végül egy



Rendező: FEHÉR BALÁZS BENŐ, 2014

nápolyi bordalt énekel. Miután kiebrudalja őt a férj, s a vendégek is távoznak, Enrico úgy dönt, mindenáron megzavarja a nászéjszakát. Különféle álruhákat ölt, majd mihelyt a férj közeledne feleségéhez, rendre becsönget a patikushoz, hogy különféle bonyodalmasan elkészíthető orvosságokat kérjen. Egy helyi rendelet értelmében a patikus köteles éjjel is kiszolgálni a rászorulókat. Enrico először francia úrként tűnik fel, és megfázásra kér orvosságot, másodjára rekedt opera-énekest alakít, harmadszor pedig zsémbes, hadaró öregemberként olyan bonyodalmas tünetegyüttest produkál, melyet csak egy legalább száz komponensből álló főzet gyógyít meg. Mire az elkészül, megvirrad. A patikusnak pedig egy örökösödési ügyben halaszthatatlanul el kell utaznia. Enrico viszont maradhat.

HA VALAMELY HELYSZÍN, ÉNEKES, RENDEZŐ KAMARAOPERA-JÁTÉK-
RA ADJA A FEJÉT, AZONNAL BELEBOTLIK A *CSENGŐ*BE. KIKERÜLNI
NEHÉZ, ÉS MINEK IS, ANNYI HUMORT, LEHETŐSÉGET AD, MÉG AKÁR
AZ OPERAHÁZ SZFINX-TERASZÁN IS. ÉSZEMBE JUT ZENEAKADÉMI-
AI PROFESSZORUNK, BÉKÉS ANDRÁS, AKI RÁNK CSAPTA EGY VIZSGA
ELŐTT AZ AJTÓT. DÜHÖS VOLT, MERT ENGEDTÜNK A HELYZETKO-
MIKUMNAK, ÉS ELPOJÁCÁSKODTUK A SZEREPEINKET. Ő AZ ŐSZIN-
TE BOHÓCOKAT SZERETTE, ÉS HA NEHÉZ IS, MEG KELL PRÓBÁLNI
A NÉZŐKET SZOMORÚSÁG KÖZEPETTE NEVETTETNI, HISZ EBBEN A
MŰBEN SENKINEK A SORSA SEM OLDÓDIK MEG. *(ŐSz)*

Donizetti amellet, hogy hetven operát komponált, karmesterként, énekesként, brácsásként is működött. A librettista szerepét is kipróbálta, és nem is eredménytelenül (igaz, egy szellemes *vaudeville* alapján dolgozott). A *csengő* mind szövegét, mind zenéjét tekintve kivételesen jól sikerült, a helyzet- és jellemkomikum pazar ötvözete. A mű kulcsszereplője a kaméleontermészetű Enrico, aki négy radikálisan különböző karaktert formál meg változatos énektechnikai bravúrokkal. Már Enrico alapkaraktere is fantasztikusan összetett: egyszerre ellenállhatatlanul érzéki férfi és nyilvánvalóan élvhajhász széltooló. Ő maga a létezés sava-borsa, értelme, vonzereje a patikus és metaforikus környezete által reprezentált társadalmi konvenciók között. Van olyan nézet is, miszerint az opera el akarta terelni a figyelmet a nápolyi kolerajárványról, ezért sikerült ilyen jól. Mások szerint épphoggy Enrico testesíti meg az ezer alakot öltő (szerelmi) járványt, melyet a patikus nem tud orvosolni. Az opera két abszolút sikerszáma Don Annibale cavatinája („*Bella cosa, amici cari*”) és Enrico brindisije („*Mesci, mesci*”). *(CsZ)*

AZ EZRED LÁNYA

LA FILLE DU RÉGIMENT

ŐSBEMUTATÓ: PÁRIZS, 1840. FEBRUÁR 11.
ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1888. OKTÓBER 30. (OPERAHÁZ)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Marie, a hajdani talált gyermek egy vitéz francia ezred nevelt lánya és kantinoskis-asszonya, akit a napóleoni háborúk idején Tirolban megment és megszeret a civil Tonio. Bár a szerelem kölcsönös, házasságra csakis akkor kerülhet sor, ha a fiatalember bezupál. A nevelőatyák ugyanis kizárólag a saját ezredükben szolgáló katonához hajlandók hozzáadni Marie-t. Sajnos, épp mire a regiment a soraiba fogadja Toniót, Marie-ről kisül, hogy nem más, mint Berkenfield márkinő rég elveszett unokahúga. Így hát a lánynak teljességgel a kedve ellenére ugyan, de újsütetű nagynénjével kell tartania annak kastélyába. (Második felvonás) Marie nemcsak halálra unja magát kényes-fényes környezetében, ahol dámát próbálnak faragni belőle, de még az a szörnyű



Rendező: POLGÁR CSABA, 2022

veszély is leselkedik rá, hogy feleségül kell mennie valami herceghez. Szerencsére az ezredbeli Sulpice őrmester a közelében van, s megérkezik a bátorságáért időközben tisztté előléptetett Tonio is. Együtt próbálják elérni a szabadulást az arisztokraták világából, s e tervüket siker koronázza, amikor Marie az előkelő vendégeknek keresetlenül előadja, hogy nemrég még markotányosnő volt. Immár semmi akadály a szerelmesek egybekelésének. Éljen Franciaország!

Mi képes kiváltani a tenorhős lelkében azt az eksztatikus állapotot, amelynek hallható és jó esetben a fül számára kellemes megnyilvánulása a magas C? Néha a szerelmi eufória, máskor a végső kétségbeesés vagy a hősi elszánás, szóval rendszerint az élet valamely szélsőséges határhelyezete. Ám akadnak meglepőbb esetek is, hiszen *Az ezred lánya* Toniója például azért vág ki gyors egymásutánban nyolc (vagy épp az íratlan hagyományt követve: kilenc) magas C-t, mert úgy reméli, hogy hamarosan egy csapásra férj és katona lesz belőle. A szertelen túlzás vígoperára vall, s Donizetti e műve valóban a zsáner egyik legkicsattanóbb kedélyű képviselője. A középpontban a címszereplő kantinosné, helyesebben kantinosleány, az (ágyú)tűzről pattant Marie, aki ugyan korántsem tekinthető a legkulturáltabb operai alaknak, ám azért így is győzedelmesen kommandírozza maga körül a férfiakat. Nevelőapáit, az ezred katonáit éppúgy, mint a derék Toniót, s csupán a saját közegéből kiragadva inog meg egy pillanatra harsányan bájos hatalma. S mindközben, másként, mint a *Háry*ban, de itt is elmókázzák nekünk a napóleoni háborúk korát. Vagy mindenesetre egy olyan mesebeli regimentközeget, ahol nem csupán elképzelhető, de egyenesen törvényszerű, hogy felhangozzon a *Rataplan*.

Az ezred lánya mai kiugró kedveltsége és presztízse a nemzetközi operavilág küzdelmes félmúltjának és még küzdelmesebb jelenkorának szép és reménykeltő példája. Hiszen együtt, méghozzá ritka harmóniában találhatjuk itt az énekesek és a rendező értékes hozzájárulását. Merthogy túl Pavarotti és Sutherland korszakos diadalmán, Donizetti legsikerültebb francia nyelvű vígoperája manapság elsősorban Laurent Pelly 2007-es, sziporkázó rendezésének meg a térképdíszletben felszabadultan bolondozó énekeseknek, az ide már eleve pompás komikaként érkező Natalie Dessay-nek és a színpadi könnyedségére részben épp itt rálelő Juan Diego Flóreznek köszönheti kitüntetett népszerűségét. Az a Londonból útjára induló rendezés azután hamarosan Bécsbe és New Yorkba is elért, a produkció főszerepeibe pedig azóta fiatal énekesek sora állt be, hasonló eredményeket kamatoztatva vagy azokra szerencsésen rátalálva itt. Lám, így válhatnak egy habkönnyű vígopera előadásai zenés színpadi mesterképzéssé. (LF)

AHHOZ KÉPEST, HOGY AZ *EZRED LÁNYÁT* A NYITÁS UTÁN VAGY 20 ÉVIG JÁTSZOTTA AZ OPERAHÁZ, JÓ 110 ESZTENDŐRE MINDENKI ELFELEJTETTE. NAGY ÖRÖM, HOGY POLGÁR CSABA VIDÁM RENDEZÉSE ÚGY VEZETTE VISSZA 2022-BEN BUDAPESTRE, HOGY NEMCSAK A 9 C-S TONIO, ÉN IS AZT MONDOM, DE A BRAVÚROS MARIE IS LÁTVÁNYOS SIKERT ARAT. HABKÖNNYŰ VÍGJÁTÉK, DE MA SOKAT SZÁMÍT, HOGY KOVÁCS ANDRÁS PÉTER ÚJRAÍRT PRÓZÁIVAL MEGY. HA NEM LENNE MINDENKIRE (FELÜLETESEN) NÉZVE SÉRTŐ, AZT MONDANÁM: FELDOBJÁK EGYMÁST, MINT A KÖNNYŰ NYÁRI FRÖCCS ALKOTÓRÉSZEI – DE NEM MONDOM. (ÓSZ)

DON PASQUALE

ŐSBEMUTATÓ: PÁRIZS, 1843. JANUÁR 3.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1885. NOVEMBER 21. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: GIOVANNI RUFFINI ÉS GAETANO DONIZETTI (ANGELO ANELLI LIBRETTÓJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Don Pasquale, az idős agglegény megharagszik unokaöccsére, Ernestóra, amiért az nem akarja feleségül venni azt a tehetős lányt, akit ő választott ki neki. Ernesto ugyanis a szép Norinát szereti. Don Pasquale, hogy megfossza a lázadó Ernestót az örökségétől, saját utódokat akar. Végül Malatesta doktor veszi kézbe az ügyet: azt javasolja, hogy Don Pasquale vegye el az ő zárdában nevelkedett hűgát, Sofroniát. Sofronia valójában nem létezik: az álruhás Norina, Ernesto szerelme vállalja fel az „ártatlan leányzó” szerepét. (Második felvonás) Sofroniát lefátyolozva vőlegénye elé vezetik. Egy áljegyző össze is adja az „álompárt”. Az időközben beavatott Ernesto lesz az egyik hamis tanú, akit dolga végeztével a ház ura el is zavar. Don Pasquale vagyona



Rendező: KÁEL CSABA, 2016

felét a házassági szerződés értelmében új feleségére íratja: még meg sem száradt a tinta, a korábban szelíden és alázatosan viselkedő szende Sofronia máris elviselhetetlen fúriává, a házasság pedig rémálommá változik. (Harmadik felvonás) Sofronia szándékosan Don Pasquale kezére juttat egy levelet, melyben egy ismeretlen férfi randevúra hívja. A számonkérés után egyszerűen megpofozza a papucsférjje degradálódott Don Pasqualét – igaz, utána „megbánja”. Don Pasquale kétségbeesetten követeli Malatestától, hogy távolítsa el a nőcskét. Felcsendül a szerenád, a bokrok közt rejtőzködő férj és Malatesta lecsapnak a szerelmesekre. Ernesto meglép, Sofronia tagad. Malatesta azt javasolja, hogy Don Pasquale egyezzen bele Ernesto és Norina házasságába, és úgy Norina kiállhatatlansága semlegesítheti Sofroniáét. Don Pasquale beleegyezik. Miután kiderül, hogy a két kiállhatatlanság egy és ugyanaz, Don Pasquale dühöng, viszont dühéből mégiscsak kibontakozik a felhőtlen öröm is: boldogan veszi tudomásul, hogy legalább nem nő.

ÍGY NEM INDUL EGY VÍGOPERA, ILYEN PANASZOS TROMBITASZÓLÓVAL – LEGFELJEBB, HA AZ EMBER AZ UTOLSÓ KOMÉDIÁJÁT KOMPONÁLJA... MÁRPEDIG EZ A *DON PASQUALE*. NAGYJELENETEK DARRABJA: CSICSERGŐ NORINA, HADARÓ URAK, PÉNZT ELVERŐ HÁZNÉP, SENYVEDŐ TENOR. ÉS EGY SZÍNPADI POFON, AMELY A FÁMA SZERINT MELIS GYÖRGY DOBHÁRTYÁJÁT EGYSZER BESZAKÍTOTTA... MAI ELŐADÁSUNKAT KÁEL CSABA ELŐSZÖR UTAZÓ PRODUKCIÓKÉNT KÉSZÍTETTE EL, AZUTÁN BEHOZTUK AZ ERKEL SZÍNHÁZBA, ÉS AZ OPERA EIFFEL MŰHELYHÁZÁBAN IS SIKERRE SZÁMÍTHAT, NAGYON ÚGY ÉRZEM. *(ÓSz)*

A *Don Pasquale* szakadatlan lendülettel áramló remekmű, vérbeli *opera buffa*, melyben a legkülönfélébb érzelmek és hangulatok peregnek szinte filmszerű gyorsasággal akár egyetlen jelene-ten belül is. Az operában legalább nyolc-tíz népszerű szám van: ezek közül Ernesto szerenádja („*Com’e gentìl*”) meg Don Pasquale és Malatesta hadarókettőse („*Cheti, cheti immantinente*”) tűnik a legelnyűhetetlenebbnek. Donizetti két vígoperájának időtlenségét (a *Szerelmi bájtalét* és a *Don Pasqualé*ét) sürgősen bizonygatni. Nyilvánvaló frissességük és variabilitásuk (lényegében nincs stabil történelmi meghatározottságuk, inkább időtlen lelkiakat-térképek) túlélésre predesztinálja őket. Ráadásul talán nem túlzás azt állítani, hogy e művekben Donizetti modern színházat működtet a tragikus fennkölséget megcélzó súlyos operáihoz viszonyítva, melyek némelyike ma már inkább afféle zenés történelmi panoptikumnak hat ahhoz a közvetlen tárgyszerűséghez képest, amit itt tapasztalhatunk. *(CsZ)*

VINCENZO BELLINI
(1801-1835)

AZ ALVAJÁRÓ

LA SONNAMBULA

ŐSBEMUTATÓ: MILÁNÓ, 1831. MÁRCIUS 6.
ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1885. JÚLIUS. 18. (OPERAHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: FELICE ROMANI (EUGÈNE SCRIBE BALETTSZCENÁRIÓJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Amina és Elvino egy svájci fogadóban eljegyzési lakomát tart. A fogadó tulajdonosnője, Lisa nem repes az örömtől, ugyanis Elvino korábban neki udvarolt. Rodolfo gróf, a falu örököse is a fogadóban száll meg, de inkognitóban marad, amíg Lisa meg nem sejtí a titkát. Rodolfo a számító Lisának udvarol, miközben egy fehérbe öltözött kísértet jelenik meg az ab-



KORDIN MARISKA, AZ ELSŐ OPERAHÁZI LISA, 1885

lakban, aki nem más, mint az alvajáró Amina. Lisában hirtelen bosszúvágy éled, és azt mondja Elvinónak, hogy Amina találkára ment a grófhhoz. Rodolfo rájön, hogy Amina holdkóros, a lányt lefekteti, és egyedül hagyja. Az ártatlan Aminát Elvino és a falu népe a gróf ágyában találja: Elvino azonnal felbontja az eljegyzést. (Második felvonás) A falusiak szeretnék tisztázni a dolgokat: a

grófot kérik, tanúsítsa a lány ártatlanságát. Elvino semmilyen magyarázatot nem fogad el se a gróftól, se a lánytól: úgy dönt, Lisát veszi feleségül. Teresa, a falusi molnárnő, Amina nevelőanyja leleplezi Lisa mesterkedéseit. Éjjel a falu éber szeme előtt ismét megjelenik a holdkóros Amina. Elvino belátja tévedését, majd ismét a lány ujjára húzza az eljegyzési gyűrűt.

AZ ALVAJÁRÓ, AMELYET 120 ÉVE NEM VITTEK AZ OPERA SZÍNPADAIRA, EGYÁLTALÁN, BELLINI MUZSIKÁJA OLYAN HIÁTUS, AMELY PÓTLÁSRA VÁR. A *CAPULETEK ÉS MONTAGUE-K* ILLETVE A *NORMA* UTÁN EL KELL MAJD JÖNNIE A BELLINI-VÍGOPERA IDEJÉNEK IS. AMI VISZONT NEM ANNYIRA VICCES, AZ OPERAHÁZBAN LISA SZEREPÉT ELŐSZÖR ÉNEKLŐ KORDIN MARISKA ESETE, AKINEK A KEZÉBEN ODAHAZA FELROBBANT EGY PETRÓLEUMLÁMPA, ÉS SZÉPREMÉNYŰ KARRIERJE AZUTÁN KETTÉTÖRT: AZ 1880-AS ÉVEKBEN MÁR ODAFIGYELTEK ARRA, HOGY A „FIATAL ÖZVEGYEK” CSINOSAK IS LEGYENEK A SZÍNPADON, BÁRMILYEN IGAZSÁGTALAN IS EZ A SZEMLELET ABSZOLÚTUMKÉNT. *(ŐSZ)*

Állítólag Bellini egyszer úgy fogalmazott, hogy *„az operaszöveg akkor jó, ha nincs igazi értelme”*. Az *alvajáró* mintha helyenként meg is felelne ennek a kritériumnak. Bellini dallamcentrikus, bel canto operáját nehéz besorolni: képtelenül eszement cselekményével ma inkább vígoperai babérokra pályázhatna, de ennek a zene fajsúlya több helyen is ellentmond. Amina minden idők egyik legpompásabb és legérzékibb szopránszerepe, Elvinóé pedig kivételesen magas lírai tenor hangfekvést követel meg. A nagy énekesek egyszerűen nem tudnak és nem akarnak lemondani erről a műről (Callas például hat felvételen hallható Amina szólamában, Joan Sutherland pedig négyen). A *melodramma* életenergiája mégsem a kirobbanó slágerszámokban van, hanem a teljes zenei felépítményt átható, a virtuozitást és a törekeny szépség kifinomultságát elegyítő dinamikában. A műnek egyetlen vérbeli slágerrésze van, a *„Prendi, l’anel ti dono”* kezdetű kettős, de Rodolfo *„Vi ravviso, o luoghi ameni”* és Amina *„Ah! Non credea mirarti”* kezdetű áriája is ismert részletnek számít. Paul Henry Lang szerint Bellini *„nem tudta, hogyan kell összeházasítani a tartózkodást a bőséggel, az volt a hibája, hogy csöpögött a méztől”,* és *„csak a teljesen ellenállásképtelen hallgató képes e történet illúzióinak hatása alá kerülni”*. Az *alvajáró* cukros, édes, de nem csöpög a méztől, az ellenállásra való képtelenség pedig szégyen ide, szégyen oda, nagyon is könnyen erőt vesz a hallgatón, mielőtt a csöpögős-mézes szöveg fölé emelkedő, kifejező zenére figyel. A zenére, amely számos zeneszerzőt ihletett parafrázisokra, köztük Liszt Ferencet is. *(CsZ)*

ERKEL FERENC
(1810-1893)

HUNYADI LÁSZLÓ

ŐSBEMUTATÓ: PEST, 1844. JANUÁR 27.
ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1885. FEBRUÁR 19. (OPERAHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: EGRESSY BÉNI (TÓTH LŐRINC DRÁMÁJA NYOMÁN) – SZÖVEGJAVÍTÁSOK: ÓKOVÁCS SZILVESZTER

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Nándorfehérvárott hívei figyelmeztetik az ifjú Hunyadi Lászlót a rá leselkedő halálos veszélyre, ám ő alattvalói alázattal fogadja az érkező V. László királyt. Az idegen zsoldosokat azonban nem engedik be a várba, s ez ürügyet kínál a királyi nagybácsi, a Hunyadiak



Rendező: SZŰCS GÁBOR, 2012

adáz ellensége, Cillei Ulrik számára, hogy felhatalmazást kapjon a leszámolásra. Csakhogy ter-
véről értesül a Hunyadi-tábor, s levágják a cselszövőt. A riadt király színleg megbocsátja e tettet.
(Második felvonás) Temesváron az özvegy Szilágyi Erzsébet aggódik László fiáért, akit víziójában
a hóhér kezén lát. A király azonban ünnepélyes esküvel ígér teljes bocsánatot, s testvérül fo-
gadja a két Hunyadit. Ugyanakkor megkívánja László jegyesét, a szép Gara Máriát, s a lány apja,
Gara nádor ebben rögvést felismeri a számára kínálókozó nemtelen lehetőséget. (Harmadik fel-
vonás) Gara ráveszi a Mária után epedő királyt Hunyadi László elveszejtésére. A letartóztatásra
épp László és Mária kézfogóján, az ünnepséget megszakítva kerül sor. (Negyedik felvonás) Mária
szökésre próbálja rábeszélni rab szerelmét, ám ő bízik a király esküjében. Pedig Hunyadi Lászlóra
a vérpad vár, s így Szilágyi Erzsébet beteljesülve látja korábbi rémlátomását. A bakó háromszor
sújt le, ám az ártatlan ifjú mégis életben marad. Kegyelem helyett azonban a nádor utasítására
negyedszer is lesújt a bárd Hunyadi nyakára.

AZ OPERAHÁZ LEGJOBB ERŐI A LEGJOBB SZÁNDÉKKAL SZAB-
TÁK-VARRTÁK A *HUNYADIT* AZ 1930-AS ÉVTIZEDBEN. A NÁDASDY-
OLÁH–RADNAI TRIÓ LÉTREHOZOTT VALAMI MÁST, AMELY AZONBAN
A MINDENT TÚLÉLŐ ZENE ÉS A SZABÁSZOK TEHETSÉGE MIATT MÉG-
IS MŰKÖDÖTT. UGYANAKKOR TISZTELNÜNK KELL AZ EREDETI SZER-
ZŐT, ERKEL FERENCET, AKINEK ELGONDOLÁSAIT ALAPOSAN FEL-
BOROGATTÁK, ÉS A LIBRETTISTA ÉGRESSYT IS, AKINEK SZÖVEGÉT
SZÁMOS, ARRA RÁ NEM SZOLGÁLÓ HELYEN SZINTÉN RETUSÁLTÁK.
2022 MÁRCIUSÁBAN TETTÜNK KÍSÉRLETET „AZ IGAZI *HUNYADI*”
SZÍNPADRA ÁLLÍTÁSÁVAL – MERT EZ AZ EGYIK SZÍVÜGYÜNK S AZ
ÜZENET ÁTADÁSA: AZ ÁLDOZAT ÉRTELMET NYER!.. (ÓSZ)

*„Istenemre! ha valaha még Nagy Lajost, vagy éppen Hunyady Jánost engednénk a’ magyar
operában kornyikálni, megérdemlené a’ színház, hogy azonnal összeroskadjon.”* Így hábor-
gott az operakedvelőnek aligha nevezhető Vahot Imre, éppenséggel az első Erkel-dalmű, a *Bátori
Mária* bemutatóját követően. Igazán nem állítható, hogy a komponistára (meg Egressy Bénire)
komoly hatást gyakorolt volna ez az ótestamentumi átoknak beillő kifakadás. Hiszen a következő
Erkel-operában, ha a nándorfehérvári győző nem is, de a két fia igenis ott kornyikált, s Mátyás rá-
adásul nadrágszereppé lett itt. A *Hunyadi László*ban persze mégsem ő a fontos, hanem a címsze-
replő: a magyar önkép egyik legeszményibb megtestesülése. Mert hát milyen is Hunyadi László?
Nemes és tiszta jellemű, az édesanyját és a szerelmét rajongásig szereti, s még az egyetlenegy

hibája is – szép erény: a jóhiszeműség. Titkos ellenségek között élve a jóhiszeműség csakis végze-
tes következményekkel járhat, márpedig Hunyadi László ebben is tökéletesen megfelel kollektív
önképünknek. Ő maga az ártatlan áldozat, akit szinte rémmesébe illően végeznek ki, a negyedik
bárdcsapással még egy utolsó, szó szerint kapitális gáztettet elkövetve ellene. Vagyis ellenünk.
Elvégre az emlegetett jóhiszeműség általánosítható már az operán belül is. Mely más okból zeng-
nék ugyanis teli torokból a Cillei Ulrikot lekaszaboló derék vitézek az első felvonást záró híres-hí-
res kóruszámukban: *„Új nap kél, óh magyar”*. Akárha a rendszer- és kurzusváltásoktól csodát,
vagy legalábbis tiszta lapot remélő kollektív öncsalás szlogenjét hallanánk!
Ámde ezt az 1935-ös Radnai–Nádasdy–Oláh-féle átdolgozás poentírozta ily végletessé. *„Csak
László vitéz, csak László aluszik / és meg nem hallgat ő, / csak ellenének hisz...”* – ilyesmit ere-
detileg nem panasztak a Hunyadi család aggódó párthívei, akik a cselszövő és vérszopó leölését
követően aztán nem is *„új nap”*-ot reméltek, hanem a *„haza megmentése”*-nek befejezett tényét
hirdették ki. No, nem mintha ebben a formában a mű nem vallana miránk, magyarokra, de azért
így mégis egyértelműbb, hogy Erkel és librettistája mindenekelőtt hatásos romantikus operában,
nem pedig nagy nemzeti parabolában gondolkodott. Persze a hazafias célzat még így is jócskán
motiválta őket, hiszen olyan operát akartak megalkotni, amely témáját a magyar történelemből
meríti – és kiállja az összehasonlítást Donizetti és más kortársak történelmi küzde-
lésében megmutató színdarabokban gazdag dalműveivel. S a bemutatót követően még hosszú
éveken át egyre dúsuló tartalmú *Hunyadi László* csodája épp ez: a magyar romantikus operai
hangütés és az ehhez társuló ikonikus színpadi jelenetek megteremtése. A szerelméről ábrádo-
zó László áriájával, a gyermekeiért reszkető Szilágyi Erzsébet egész színdarabával, a menyasszonyi
boldogságától euforikus Gara Mária földtől elemelkedő cabalettájával, a Hunyadiak örömeivel és
gyászával. Vagy épp az utolsó felvonás börtön- és vérpadjeleneteivel, melyek egyrészt kétségkívül
nemzetközi patetika honosításai, másrészt csakúgy a legsajátabb tulajdonaink, akár egy Petőfi-
vers vagy egy Madarász-festmény. (LF)

BÁNK BÁN

ŐSBEMUTATÓ: PEST, 1861. MÁRCIUS 9.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1884. OKTÓBER 5. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: EGRESSY BÉNI (KATONA JÓZSEF DRÁMÁJA NYOMÁN) – ÁTDOLGOZÓ: NÁDASDY KÁLMÁN

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Magyarország, 1213. Miközben II. Endre király az országtól távol harcol, felesége, a meráni Gertrudis udvarában mindegyre az idegeneknek kedvez. Ez békétlenséget kelt a magyar urak körében: Petúr bánnal az élen összeesküvést szőnek, s reményeiket az országjárásról visszavárt nádor, Bánk bán személyébe helyezik. A királyné öccse, Ottó Melindának, a nádor feleségének elcsábítására tör, részint Gertrudis, részint az intrikus Biberach segítségével. A titkon visszatért Bánk értesül hitvese helyzetéről, aki a királynéval is dacolva áll ellent Ottó közeledésének. (Második felvonás) A családi békéjét és hazáját egyként fenyegető helyzeten töprengő Bánk a palota termeiben összetalálkozik az oda kényszerűségében lopni érkező Tiborccal, s az ország kifosztását elpanaszoló parasztemberben ráismer hajdani katonájára és megmentőjére. Biberach meghozza a szörnyű hírt: Ottó a magáévá tette az elkábított Melindát. A házaspár találkozása megrendítő, hiszen a megbecstelenített Melinda halni vágyik, Bánk pedig első felindulásában átkozza hitvesét és közös gyermeküket. Utóbb a nagyúr jobb belátásra tér, s feleségét és fiát Tiborc gondjaira bízva útnak indítja a család birtokára. Melindáék távozása után Bánk Gertrudishoz siet, hogy az udvari illemtől félretéve számonkérje rajta a haza és a saját sérelmeit. A királyné tört emel a nádorra, de végül ő maga kap halálos sebet. Az eredeti műalakban a felvonás végén megjelenik a színen a hadjáratból hazatérő Endre király és méltó büntetést ígér [míg az átdolgozásban az uralkodó csak a harmadik felvonásban jut szerephez]. (Harmadik felvonás) A mentális egyensúlyát végképp elvesztő Melinda, útna Bánk vára felé, gyermekével a vihartól felkorbácsolt Tiszába veti magát. Az opera záróképében a király tetemre hívja a békétleneket, akik tagadják Gertrudis megölését. Megjelenik azonban Bánk, aki vállalja, sőt meg is indokolja tettét. Endre párviadalra hívná ki a nádort, ám ekkor megérkezik Tiborc a rettenetes hírrel, amelyet az összeroppant Bánk isten bosszúja gyanánt azonosít.

Nemzeti operánk – ez a fordulat olyannyira hozzánőtt Erkel Ferenc *Bánk bán*jához, hogy már szinte az eszünkbe sem jut elgondolkozni a jelentésén. Pedig már maga a nemzeti opera zsánere is figyelemre méltó: ilyenje az olasznak, a franciának vagy a németnek nincsen, s voltaképpen csakis ott termett meg, ahol az opera műfajának honosítása összekapcsolódott a nemzeti ébredéssel, a kulturális vagy a politikai önállóság, s éppen nem utolsósorban a közösségi mitológia



Rendező: VIDNYÁNSZKY ATTILA, 2017

megteremtésének ügyével. A Katona József – politikai gyűanyagnak sem utolsó – drámáján alapuló dalmű ennek a közép- és kelet-európai jelenségnek reprezentatív példája: jószerint az ősbemutatója pillanatától fogva több volt a repertoár egy újabb darabjánál – *ügy* volt, még hozzá nemzeti ügy.

A *Bánk bán* ugyanis eredendően az elevenünkbe vág, részben éppenséggel a megoldatlan-megoldhatatlan problémái révén, amelyek nemcsak Erkelre és a premier előtt egy évtizeddel elhalt librettistájára, a derék Egressy Bénire, de legalább annyira miránk is vallanak. Például azzal, hogy a magyar operairodalom kultikus slágerei rendre egészen kétes szituációkban hangzanak fel a *Bánk bán* színpadán. Így Petúr bán *Keserű bordala*, a férfiúi és honfíbu e hatásos kitörése maga a következmények nélküli operai zárt szám már-már parodisztikus alapesete. Míg Bánk híres második felvonásbeli áriája, a „*Hazám, hazám*” az eredeti szövegezésben összesen háromszor mondja ki, még hozzá a lehető legmagasztosabb hangszerelésben, hogy előbb jön a haza, s csak utána a magánélet gondja („*Hazám, hazám, te mindenem! / Rajtad előbb kell, előbb segítenem*”) – hogy utóbb aztán Magyarország nagyurát első renden végül mégis a férji sérelem fordítsa a meráni Gertrudis ellen („*Melindáért köszönni tartozom*”). Úgy lehet, az operába, illetve az alpműbe belekódolt ellentmondásokra éppúgy ráismerhetünk, ahogyan sajátunkként ismerünk rá mindjárt a *Preludio* első ütemeire vagy a Melinda alakjához kapcsolt viola d’amore szólamára is.

A nemzeti opera státusza a *Bánk bán* esetében azt is jelenti, hogy idővel olyan kollektív alkotássá változott, amelyhez többen is hozzátették a maguk egyszerre értékes és vitatható hozzájárulását. Még a múlt század harmincas éveiben Radnai Miklós operaigazgató kezdeményezte a két legkedveltebb Erkel-opera korszerűsítését, s a *Hunyadi László* után, 1940-re elkészült Rékai Nándor, Nádasdy Kálmán és Oláh Gusztáv radikális, szinte új művet teremtő *Bánk bán*-átdolgozása: a címszereplő első felvonásbeli románcában Vörösmarty *Késő vágyát* idézve, Biberach szólamát megkurtítva Petúr javára, továbbá áthelyezve a második és harmadik felvonás közti határvonalat. Ráadásul – részben úgymond a tenorhiány okán, részben a nagyszerű Palló Imrére gondolva – baritonváltozatot is készítettek a címszerep (és basszust az eredetileg bariton Tiborc) számára. 1953-ban azután Simándy József révén újra visszahódította a címszerepet egy szárnyaló tenorhang, több nemzedék Bánk-ideálja, ám ekkor meg Kenessey Jenő alkalmazott további módosításokat az opera zenei anyagán.

TERMÉSZETESEN A TÖRTÉNELEM ÉS AZ ALKOTÓMŰVÉSZET AKKOR SEM METSZI EGYMÁST, AMIKOR METSZENI MUTATJA MAGÁT E KÉT UNIVERZUM. HA TÚL SOK TANULMÁNYT OLVASUNK A „TÉVEDÉSEINK MAI SZINTJE” SZERINTI HISTÓRIA TÁRGYÁBAN, AKKOR A XIX. SZÁZADI LIBRETTISTÁT, A KATONA UTÁN ALKOTÓ-EGYSZERŰSÍTŐ EGRESSYT ÉS TÁRSÁT, A ZENESZERZŐ ERKELT SEM ÉRTJÜK. DE NEM IS KELL. A MŰVÉSZETNEK NEM DOLGA TÖRTÉNELMI IGAZSÁGOKAT ADATTÁRAK ÉS ESSZÉK SZINTJÉN BEMUTATNIA. A *BÁNK BÁN* KAPCSÁN IS AZT ÉRZEM IGAZÁN FONTOSNAK, HOGY EGY MINÁLUNK KÖZISMERT MŰALKOTÁST, EGY MAGYAR OPERAMÍTOSZT SIKERÜLT PREZENTÁLNUNK AZ USA-BAN TALÁLHATÓ NEW YORK, A MAI UKRAJNA TERÜLETÉN LÉVŐ BEREKSZÁSZ, DE A MÁSODIK LEGNAGYOBB DÉL-KOREAI VÁROSKÉNT ISMERT DAEGU OPERAHÁZÁBAN IS – ÉS MOST INDIA, MUMBAI, DE MINDENEKELOTT BUKAREST KÖVETKEZIK. *(ÓSz)*

Vagyis ilyesformán praktikusán legkevesebb két-két és fél operai *Bánk bán*ról beszélhetünk, s mióta a 2010-es Erkel-bicentenáriumon megjelent az eredeti mű kritikai kiadása, a lehetőségek valóságos tárháza kínálkozik az operajátszás illetékesei előtt. Hiszen előadhatják a *Bánk* originális alakját húzatlanul vagy húzásokkal, játszhatják a huszadik századi átdolgozást tenor vagy bariton címszereplővel – és akár vegyíthetik is egymással e műalakokat. Az Opera legutóbbi, 2017-es

produkciója éppenséggel ez utóbbi lehetőséget választotta, az eredeti formát és a baritonváltozatot összevegyítve, Vidnyánszky Attila rendezésében: az előadás záróperceiben a majdani Árpád-házi Szent Erzsébet leányalakjának transzcendens, mondhatni megváltói átvonulásával. *(LF)*

Olykor az az érzésünk, mintha Katona *Bánk bán*ja eleve operalibrettónak készült volna: a dráma végén exponált jogi probléma szinte fölöslegesnek hat, Shakespeare valószínűleg alaposan átszabta volna a tragédiát. Az opera kevesebb akcióval is beéri, és a lélekfestésre, a jelenségek kimerevítésére is összetettebb eszköztár áll a rendelkezésére. A darab legizgalmasabb vonása alighanem a különféle zenei idiómákkal űzött játék, talán épp az, amit a korabeli kritika egyenlenségnek tartott: Erkel olaszos-franciás és németes irányulásait rendre keresztezi a magyaros karakterű szólamvezetés. Ez a játék dramaturgiai célokat is szolgál, például a királynéölés jelenetében, ahol, ahogy azt Németh G. István is megfigyelte, az „idegen” királyné és a „hős” zsarnokölő vitájában a magyaros idióma kerül fölénybe. A kritika természetesen elsősorban a magyaros vonulatra fókuszált, például Sonkoly István 1902-ben a *Tisza-parti jelenet*ben az „*őszinte magyar nekibúsulás*” megnyilvánulását látta, Melinda áriáját pedig egyenesen „*ősturáni jellegű*”, éteri szépségű alkotásnak tartotta. Bartók és Kodály óta tudjuk, hogy a magyar népzene ősiségképletei az erkeli felfogásnál bonyolultabbak, de a zenei múlt megteremtésének igyekezete kétségtelenül izgalmasan olvad bele az európai romantika közhelyesülő operanyelvébe. Erkel operája azonban nem redukálható egy nemzeti paradigma megteremtésére irányuló eklektikus „végeredményre”: épp ezért nem szolgáltatható ki az olyan átdolgozásoknak, melyek például a népi vagy realista dráma eszményének szellemében formálnák át. A mű lényege éppen a gazdag zenei szövet szálainak elrendezésében van, abban a játékban, amellyel Erkel egy hangsúlyosan magyar témát integrál a hangsúlyosan európai operahagyományba. *(CsZ)*

BRANKOVICS GYÖRGY

ŐSBEMUTATÓ: BUDAPEST, 1874. MÁJUS 20.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1889. FEBRUÁR 23. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: ORMAY FERENC ÉS ODRY LEHEL (OBERNYIK KÁROLY DRÁMÁJA NYOMÁN)

– ÁTDOLGOZÓ: ROMHÁNYI JÓZSEF

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Brankovics lánya, Mara beleszeretett egy ifjú törökbe, akit egyszer az ablaka alatt látott, s akit azóta gyakran viszontlát az álmaiban is. A háborúból győztesen visszatérő szerb fejedelmet az udvarában megjelenő magyar urak a pogány elleni harc szövetségesi és keresztényi kötelességére figyelmeztetik, ám török küldöttség érkezik, amely viszont békét ajánl. A követtség vezetőjében Mara felismeri álmai lovagját. (Második felvonás) A török ifjú hevesen udvarol Marának, de ő nem óhajt senki rabnője lenni. Brankovics két fia, Gerő és István egymással



Rendező: MIKÓ ANDRÁS, 1962

ellentétes tanácsot ad a fejedelemnek a békeajánlatra vonatkozóan. Ám amikor apjuk az ajánlat elfogadása mellett dönt, mindketten vállalkoznak arra, hogy túsokként a törökökkel tartsanak. A szerződő felek esküt tesznek, s ekkor kiderül: a Marába szerelmes lovag nem más, mint II. Murát szultán. (Harmadik felvonás) Brankovics aggódik túsul adott fiaiért. Időközben a magyar sereg a törökök ellen indult, s Brankovicsot felszólítják a csatlakozásra, ám ő az esküjére hivatkozva nem hajlandó megtenni ezt. Csakhogy két fiát a törökök megvakítva küldik haza, s az uralkodó immár bosszúszomjasan kel hadra a pogányok ellen. (Negyedik felvonás) A szerelmes Mara követi Murátot a törökök táborába. A csata során vak öccsei ugyancsak az ellenség kezébe kerülnek. De fordul a kocka, így végül győz a magyar és szerb közös sereg. Brankovics azonban végzetes sebet kap a harcban, s az árulását megbánva és a magyarok bocsánatát kérve hal meg.

KEVESEN TUDHATJÁK – LEGFELJEBB BRANKOVICS GYÖRGY, A NÉHAI SZERB FEJEDELEM ÉLETRAJZÁNAK KÖZELEBBI ISMERŐSEI –, HOGY EGY ÍZBEN A TÖRÖKVERŐ HUNYADI JÁNOS IS A FOGSÁGÁBA ESETT, ÉS ÖNMAGÁT CSAK NAGYOBBIK FIÁNAK, LÁSZLÓNAK TÚSZKÉNT VALÓ FELAJÁNLÁSÁVAL MENTHETTE KI. (UTÓBB, BŐ EGY ÉVVEL KÉSŐBB AZUTÁN FIÁT IS KISZABADÍTOTTA ONNAN.) ERKEL *BRANKOVICS*-OPERÁJÁBAN IS SZEREPEL, MÉGHOZZÁ KÖZEPESEN NAGY SZÓLAMMAL, SZINTE FŐSZEREPLŐKÉNT – ÉS ÚJRA TENOR HANGFAJBAN. ERKEL TEHÁT ÉPP 30 ESZTENDŐVEL ELSŐ NAGY SIKERE UTÁN FELTÁMASZTOTTA KEDVENC CÍMSZEREPLŐJÉT... ALIGHANEM AZ OPERAIRODALOMBAN EGYEDÜLÁLLÓ ESET EZ! (ÓSz)

A XV. századi szerb uralkodó, aki évtizedeken át kényszerült lavírozni két nagyobb hatalom, a Magyar Királyság és a terjeszkedő Oszmán Birodalom között, a Nemzeti Színház drámai repertoárjáról jutott el Erkel operájába. A mára elfeledett márciusi ifjú és serény színpadi szerző, Obernyik Károly legutolsó, félbemaradt műve volt a Brankovicsról szóló szomorújáték, amelynek befejezésére egy másik, ugyancsak feledésbe merült emlékü, hajdani márciusi ifjú, Bulyovszky Gyula és a kor első számú magyar hősszínésze, Egressy Gábor vállalkozott. Egressynek utóbb diadalmas – egyszersmind végzetes alakításává vált Brankovics, hiszen 1866-ban éppenséggel e szerepben érte őt a Nemzeti színpadán a halálos szélütés. Ám a darab nem merült feledésbe, így pár évvel később két énekes, Odry Lehel és Ormay Ferenc formálta operai szövegkönyvvé, még hozzá prózai szövegkönyvvé Obernyik művét. (Utóbb aztán mindkét bariton ott szerepelt a

dalmű ősbemutatóján, Odry pláne a címszerepben. Új szerepekre vágyó mai operisták figyelmébe ajánlva e metódust.)

Mindezek nyomán született meg 1874-re Erkel új zenés színpadi műve, amelyet akkor elsőre furcsamód leginkább arra kíváncsian hallgattak a bennfentesek, hogy akadnak-e benne wagneri hatások. Igaz, ez alighanem többet árul el a korabeli zenei újságírásról, semmint a *Brankovics, Szerbia despotája* című operáról. Merthogy eredetileg ez volt a 4 felvonásos dalmű címe, s ez csupán egyetlen apró tétel az időjárával bekövetkező változások, helyesebben változtatások sorában. Ha valaki úgy gondolja, hogy a XX. századi átdolgozók túlon túl messzire mentek a *Hunyadi László* és a *Bánk bán* esetében, hát inkább meg se ismerkedjen a *Brankovics* utóéletével! Ennek szövegét ugyanis Romhányi József, a máig méltán közkedvességű rímhányó teljesen újrírta, cselekményét pedig erőteljesen átdolgozta, s majdnem ennyire radikálisan nyúlt a zenei anyaghoz Kókai Rezső is. Már Kókai halála után, 1962-ben így került az Opera közönsége elé a *Brankovics György*, s utóbb a hetvenes években kisebb rövidítésekkel a Magyar Rádió is ezt a műalakot rögzítette. Hacsak nem a kolozsvári operajátszás révén közelítettünk ehhez az operához, emlékezetünk ezt az átdolgozott formát őrzi. Pedig hogy ez mennyire megtévesztő lehet, azt a ma alkalmasint legismertebb *Brankovics*-részlet példája kínos szemléletességgel bizonyíthatja. „*Most kell cselekednem, tanúságot tennem, mivégre jöttem e világra!*” – énekli (auditív emlékeinkben Fodor János vagy Kovács Kolos hangján) a második felvonás kezdetén az uralkodói gondjaitól sújtott, álmatlanul virrasztó címszereplő, aki e nagyszabású magánjelenetben bizony mintha a *Borisz Godunov* hangütését kísértene. Csakhogy nem haszontalan tudnunk, hogy az eredetileg jóval szűkebb formájú Brankovics-monológ 1874-ben a cselekmény későbbi szakaszában, a harmadik felvonás elején hangzott el: más szöveggel – és egészen más zenével, s a jelenet nem az uralkodót, hanem kizárólag a fiaiért aggódó atyát mutatta. Jó okunk van hát keresni a találkozást ezzel a művel. Lehetőleg az átdolgozás előtti, hiteles formájával. Ezzel is réges-rég adósai vagyunk Erkel Ferencnek. (LF)

ISTVÁN KIRÁLY

ŐSBEMUTATÓ ÉS ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1885. MÁRCIUS 14. (OPERAHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: VÁRADI ANTAL (DOBSA LAJOS DRÁMÁJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Az idős István király úgy dönt, a horvát fejedelem lányával, Crescimirával fogja összeházasítani a fiát, Imre herceget. Imre megvallja az anyjának és Gellért püspöknek, hogy látomásában megjelent előtte a Szűzanya, s egész léte immár neki van lekötve. Gellért szerint a hercegnek égi fogadalmát és fiúi engedelmességét egyaránt meg kell tartania. Sebősről, Imre udvarnokáról kiderül, hogy leányrabló és pogány. A bűnéért elűzött Sebős bosszút esküszik. (Második felvonás) Az elkeseredett Sebősnek sikerül a maga pártjára állítani István rokonát, Vazult, sőt utóbb még Orseolo Pétert is, aki szerelmes Imre jegyesébe. Sor kerül a trónörökös és Crescimira



Rendező: MÁRKUS LÁSZLÓ, 1930

kézfogójára. (Harmadik felvonás) Crescimira szerelmet vall új férjének, ám Imre elutasítja őt, s még csak el sem árulja, hogy miért. A sértett asszonyt Péter ráveszi, hogy mérgezze meg Imrét, miközben a Sebős által manipulált Vazul támadásra vezeti a pogányokat. Crescimira végez a férjével, majd megtébolyodik, amikor Péter elárulja neki, hogy mi is volt Imre elutasító viselkedésének az oka. (Negyedik felvonás) István király a lázadók jelenlétében kioltja Hadúr áldozati máglyáját, s ezzel megrendíti a pogányok hitét, akik Vazullal az élen megtérnek a király hűségére és Krisztus hitére. A palotájába győztesen visszatérő király megrendülten értesül Imre haláláról, valamint arról, hogy a trónörökösként esélyes Vazult Péter megölette. István imába merül, miközben Sebős épp merényletet kísérelne meg ellene. Ám amikor az orgyilkos meghallja, hogy a király az ellenségeiért is imádkozik, elejti a törét és bocsánatért könyörög. István arra kéri Istent, hogy mutassa meg számára a magyar nemzet jövőjét, amelynek dicső pillanatai látomásként vonulnak el a szent király tekintete előtt.

AKIK ERKEL FERENCET ANTI-WAGNERIÁNUSNAK TARTJÁK, PERSZE, NEM TÉVEDNEK, ÁM A HELYZET KÖZEL SEM FEKETE-FEHÉR. MERTHOGY KI VOLT, AKI A *TANNHÄUSER* MONUMENTÁLIS NYITÁNYÁT IDEHAZA ELŐSZÖR ELVEZÉNYELTE? PERSZE, HOGY Ő. S KI SZÓTTA ÉLETE UTOLSÓ OPERAMŰVÉBE VEZÉRMOTÍVUMSZERŰEN A DOMINÁNS DALLAMOKAT, KOMPONÁLTA ZENEDRÁMÁHOZ MÉLTÓN VÉGIG A TELJES NAGYFORMÁT? TERMÉSZETESEN EZ IS ERKEL, MÉGPEDIG AZ *ISTVÁN KIRÁLY*. ERKEL AKI NEM LEVELEZETT, NEM FECSEGETT, NEM MONDOTT TOLLBA, NEM MENT KÜLFÖLDRE ÉS ECKERMANNJA SEM AKADT. CSAK MŰVEINEK URTEXT KIADÁSAIBAN TALÁLJUK MEG ŐT, AZ ALKOTÓT... *(ŐSz)*

Erkel Ferenc számára már túlságosan későn kezdte meg működését az Operaház, s ezt a fájdalmas tényt csupán látszólag paradox éppen egy olyan dalmű kapcsán megemlíteni, amellyel az idős mesternek nem sikerült elkészülnie az intézmény megnyitójára. Hiszen senkinek sem volt nálánál nagyobb érdeme abban, hogy a magyar operakultúra érdemessé vált egy külön otthonra, így tehát egészen magától értetődő lett volna, hogy a legelső mű a Sugár úti palota színpadán egy új Erkel-opera legyen. Csakhogy a hetvenes évei közepén járó komponista ekkorra már igencsak megfáradt és többé-kevésbé ki is ábrándult a mesterségéből, ami – ismerve a korabeli hazai kulturális közegellenállás mértékét – korántsem volt meglepő. Az *István király* ilyesformán még a korábbiaknál is fokozottabb mértékű fiúi bedolgozással együtt is lekészte az 1884-es ünnepséget. Igaz, az

alkalmi díszművek amúgy is vajmi ritkán gerjesztik heves lángolásra az alkotói zsenit. Ráadásul az ilyen darabokat azután a közönség is inkább csak udvarias figyelemmel kíséri, s őszintén megvallva első királyunk sem tűnhetett éppen operaszínpadot követelő történelmi alaknak. De itt most jöjjön egy „de”, ugyanis Erkel utolsó operáját, az *István királyt* mégis meg kell ismerünk. Nem azért, mert mindennek dacára nagy vagy akár csak jól sikerült dalmű lenne, hanem mivel egy operakultúrának a mélyen problematikus darabjai is jelentőséggel bírnak. Nem éppen séggel az alapvető operalátogatói hedonizmus számára, sőt még csak nem is egyfajta honfiúi categoricus imperativus illedelmes kiélése gyanánt. Az ilyen darabok épp a megoldatlanságaik és a túlvállalásaik miatt érdemesek a figyelemre. Romantikus-historizáló körítéssel elmesélni István s persze Imre meg Vazul és Orseolo Péter történetét, amikor e téma nem bír valós színpadi időszerűséggel és tétellel. Még felismerhető, szavatolt Erkel-operát írni, azonban a korszerűség vágyával, s részben már a mester nélkül. Ingázni a dekoratívnak szánt kórusszámok, tablók és a privát jelenetek drámai összezsapásai között egy régen kiismert sablon szerint. Elegyíteni egymással a vadromantikus szövevényességet és a legdirektebb nemzeti önünneplést. No és, mint Erkel operái esetén oly gyakran: nyomon követni az egymást követő utólagos átalakítások, a koncepciózus mentési kísérletek és a félszívű alkalmi felpaskolások változtatásait. Csupa olyasmi, amit a történeti érdeklődéssel megáldott-megvert magyar operabarátnak érdemes felmérni. Őszintétlenség és tódítás nélkül, ám okvetlenül azzal a rokonszenvező nyitottsággal, amely Erkel mindahány művének méltán kijár(na) a honi utókortól. *(LF)*

RICHARD WAGNER
(1813-1883)

A BOLYGÓ HOLLANDI

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

ŐSBEMUTATÓ: DREZDA, 1843. JANUÁR 2.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1888. ÁPRILIS 21. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: RICHARD WAGNER

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Daland, a norvég hajós viharba kerül, majd kényszerből kiköt Sandwike partjánál. A legénység aludni tér, az őrszemet is elnyomja az álom. A bárka mellett váratlanul kiköt egy valóságos kísértethajó: az ismeretlen hajós maga a bolygó hollandi. Időtlen idők óta járja a tengert, ám hétévente kiköthet, bűneiért különleges átok sújtja: csak egy asszony holtig tartó szerelme válthatja meg. Dalandot elbűvöli a férfi gazdagsága, meghívja magához, sőt neki ígéri lánya, Senta kezét. A hollandi szkeptikus, de elfogadja a meghívást. (Második felvonás) A nők szőnek-fonnak, miközben kedveseiket várják haza a tengerről. Senta a falon függő, rejtélyes férfi arcképéről fantáziál: balladát énekel a bolygó hollandiról, akit ismeretlenül is szeret. Erik, a vadász régóta udvarol neki, ám Senta csak a kép sápatag hajósára tud gondolni. Amikor apja kíséretében megérkezik az idegen, Senta úgy érzi, álmai valóra váltak. Örömmel vállalkozik a házasságra.



Rendező: SZIKORA JÁNOS, 2013

(Harmadik felvonás) Senta döntött: bármiben, bárhova követi választottját. Erik azonban nem adja fel: a hollandi, miután együtt látja őket, félreérti a helyzetet, árulást gyanít. Hajóra száll. Senta azonban tartja szavát: a hajó után veti magát, és áldozatával megváltja az elátkozott hajóst.

A *bolygó hollandi* fordulópont Wagner addigi életművében: az önálló wagneri hang markáns megjelenése, a költői látásmód különlegesen kompakt dramaturgiai-lélektani kiaknázása jellemzi. A lázadó, egocentrikus bűnöst megváltó tiszta, női ártatlanság határtalanul önfeláldozó gesztusa diadalt arat a démoni átkon és földi világ nyűgein. A szimfonikus építkezésű zene Senta balladája („*Johohoe...Traft ihr das Schiff*”) és a hozzá kötődő úgynevezett megváltásmotívum köré szerveződik, Wagner saját bevallása szerint ebbe „*plántálta*” az egész opera „*zenéjének tematikus magvát*”: és e ballada elemei asszociatív módon vagy közvetlenül a drámai szövet fontos helyein tűnnek fel. A wagneri természetábrázolás hangfestő effektusai is ebben az operában bontakoznak ki először, s ugyancsak itt figyelhetünk fel arra az érzékenységre is, mely a belső világ ábrázolására irányul. Az operának önéletrajzi ihletése is van: Wagner 1839-ben elvesztette a rigai színház karmesteri posztját, súlyos adósságokba bonyolódva hajón menekült a hitelezők elől, viharba került, és egy norvég öbölben talált menedéket. Ez a stilizált önéletrajzi vallomás jelzi azt a hangulatot, mely az opera zenei és asszociatív karakterét, dimenzióit alapvetően határozta meg. A sztorit Heinrich Heine ihlette, ám Wagner kiegészítette például Erik alakjával, hogy a szerelmi rivalizálás romantikus gesztusát is kiélezhesse. A műben jelentős szerepet játszanak a népszerű kórusbetétek is: a fonókórus („*Summ und brumm, du gutes Rädchen*”) vagy a matrózkórus („*Steuermann! Lass die Wacht!*”) az opera legismertebb részletei közé tartozik. Az opera különös plasztikussága számos rendezői átértelmezést is elvisel: megrendezték már például az *Alkonyat* című vámpírfantázia nyomvonalán, a magasztos történetet egy kamaszlány pszichopatológiai esettanulmányává fokozva le, míg Kovalik Balázs egy, a saját szellemvilágával és mítoszával gyötrődő művész tragédiáját látta bele Wagner remekművébe. *(CsZ)*

A *BOLYGÓ HOLLANDI*T SZÍNEI ALAPJÁN – MEG TÁN A SOK VÍZ, A KÖNYÖRTELEN TERMÉSZETI ERŐK MIATT IS – UGYANOLYAN SÖTÉTNEK ÉLEM MEG, MINT PUCCINI *TRIPTICHONJÁBÓL A KÖPENY*T. A VIGASZTALHATATLANSÁG IS MINTHA AZONOS LENNE, EZÉRT IS ÉREZTÜNK SOKAN REVELÁCIÓT, AMIKOR SZIKORA JÁNOS 2012-ES OPERAHÁZI RENDEZÉSE AZ EGYMÁSHOZ RENDELT FÉRFI ÉS NŐ EGYRE KISEBB KONCENTRIKUS KÖRÖKBEN TÖRTÉNŐ EGYMÁSRA TALÁLÁSAKÉNT FESTETTE LE A ZÁRÓ KÉPSOROKAT. SZERETNÉK NEKI HINNI! *(ÓSz)*

TANNHÄUSER

ŐSBEMUTATÓ: DREZDA, 1845. OKTÓBER 19.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1885. FEBRUÁR 21. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: RICHARD WAGNER

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Tannhäuser Vénusz istennő barlangjában élt, de visszavágyott a földi világba. Wartburg vára alatt Hermann őrgróffal és Wolframmal találkozik. Erzsébet, az őrgróf unokahúga boldogtalan vágyakozással várta vissza az eltűnt lovagot. A visszatért Tannhäuser kész részt venni a wartburgi dalnokversenyen. (Második felvonás) Wolfram szerelmes Erzsébetbe, de Tannhäuser hazatérte rontja az esélyeit. Tannhäuser a dalnokversenyen a testi szerelem megéneklése miatt botrányosan szerepel: a felháborodott bírák római vezeklő zarándoklatra küldik. (Harmadik felvonás) Erzsébet a Szűzanyát kéri, hogy gyötrelmeinek vessen véget, Wolfram az esthajnalcsillagtól kér vigasztalást Erzsébet számára. Tannhäuser visszatér: a pápa kiátkozta. Csak akkor nyerhet bűnbocsánatot, ha a pápai pásztorbot friss levelet hajt. Tannhäuser vissza akar térni



Rendező: SZINETÁR MIKLÓS, 1990 (Fotó: 2014)

a Vénusz-hegyre, de Erzsébet emléke és temetési menete megakadályozza ebben. Zarándokok jönnek: a pápai pásztorbot lombot hajtott. Tannhäuser holtan, de az üdvözülés tudatában borul Erzsébet koporsójára.

SOSEM ÉRTETTEM – A PUSZTA HANGI KUNSZTON KÍVÜL –, MIÉRT HAJTJA SOK SZOPRÁN, HOGY AZONOS ELŐADÁSBAN ERZSÉBET ÉS VÉNUSZ IS LEHESSEN – PUSZTÁN, MERT EGYSZERRE AMÚGY NINCSENEK SZÍNPADON? ENNYIRE EGYÉRTELMŰ VOLNA, HOGY TANNHÄUSER – MINT VALAMI WAGNERI HOFFMANN – MINDEN NŐALAKBAN UGYANAZT AZ ASSZONYT KERESI/SZERETI? AHOGY AZON IS CSAK MERENGEK, HOGY A VENUSBERG ORGIABARLANGJÁBÓL MENEKÜLŐ LOVAG KÖZVETLEN KÖZELÉBEN WOLFRAM AHHOZ AZ ESTHAJNALCSILLAGHOZ ÉNEKEL, AMELY KÜLÖNBEN MAGÁVAL A VÉNUSSZAL AZONOS... (ŐSz)

„A lovagi költészet, a fanatizmus becsületes képmutatása, a heroizmus torzképe volt. Természet helyett konvenciót nyújtott” – írta Wagner *Művészet és forradalom* című esszéjében. A *Tannhäuser*ben talán épp ezzel a sztereotípiával akart leszámolni, amikor az egy kontextuson belül létező szélsőségeket radikális párokba (szűz és prostituált, keresztény és pogány, költészet és valóság, test és lélek, férfiasság és nőiség) rendezte, és a főhőst a szent és a profán szerelem romantikus viharaiba kergette. A középkorból nehéz visszatalálni a tiszta antik érzékiség hedonizmusába, de talán még nehezebb előremenni az üdvöset és az erotikusat összekapcsoló szélsőséges romantikába, a rózsás ködfátylak és illatfelhők virágnyelvébe, ahol az érzékek és a szellem új egységbe forrnak valami nagy-nagy absztrakt szerelemben. Wagner erotikus zenéje ugyanakkor minden képmutatást leleplez, még a megváltó szakralitást is levetkőzhetetlen érzékiség hatja át. Tannhäuser a dalnokverseny botrányfigurájaként Erzsébet sorsának démona lesz, majd Erzsébet halála vezeti el az üdvösségig és a kizöldellő pásztorbot csodájáig, mely a pápai kiátkozást, a szó erejét a természet őseréjével (beleértve a női termékenység szent jelképiségét és a női princípium összetettségének felismerését is) teszi semmissé. Az operának Tannhäuser Vénusz-himnuszától Wolfram versenydalán, a zarándokkóruson, Wolfram románcán az Esthajnalcsillaghoz („*O du, mein holder Abendstern*”), Erzsébet csarnokáriáján („*Dich, teure Halle*”) és harmadik felvonásbeli imáján („*Allmächt'ge Jungfrau*”) át Tannhäuser *Római elbeszélése*ig számos közismert részlete van. A lényeg azonban itt is a különlegesen összekapcsolt elemek elképesztő drámai feszességű dinamikáján van, mely az operaszerkezetet a modern zenedráma irányába lazítja fel. (CsZ)

LOHENGRIN

ŐSBEMUTATÓ: WEIMAR, 1850. AUGUSZTUS 28.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1884. SZEPTEMBER 30. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: RICHARD WAGNER

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Madarász Henrik német király hadba szólítja Brabantot is a kalandozó magyarok ellen. Előbb azonban rendeznie kell a hercegség ügyeit, ugyanis a gyermek Gottfried hercegnek nyoma veszett, s a címet magának igénylő vitéz Telramund a fiú nővérét, Elzát vádolja meg a gyilkossággal. A király istenítéletet rendel el, s a lány által megálmodott, ég küldte lovag meg is jelenik hattyú által vont bárkáján. A hercegnő elfogadja az ismeretlen feltételét: a felesége lesz majd,



Rendező: KATHARINA WAGNER, 2004

és soha nem fogja megkérdezni hőse nevét. A hattyús lovag legyőzi a párviadalban Telramundot. (Második felvonás) A bukott Telramund és asszonya, a pogány Ortrud, akik közösen tervelték ki az Elza elleni vádat, új alattomosásra készülnek. Ortrud a menyasszony bizalmába férkőzik, majd nyilvánosan nekiszegezi a kérdést: kicsoda is lesz a férje? Telramund pedig megvádolja a lovagot, hogy varázslattal győzedelmeskedett az istenítélet során. A hős visszautasítja a vádat, míg Elza megerősíti, hogy sohasem fogja kutatni megmentője titkát. (Harmadik felvonás) A nászszobában Elza mégis megkérdi újdonsült férjétől a nevét. Épp ekkor ront be fegyvereseivel Telramund, ám a hattyús lovag legyőzi őket, majd bejelenti, hogy minden kérdésre nyilvánosan megfelel. A Schelde partján, érkezése helyén a király jelenlétében elmondja: Lohengrin ő, Parsifal fia, a Grál lovagja. Búcsút vesz a szavát megtartani képtelen, vigasztalhatatlan asszonyától. Ekkor a színen megjelenő Ortrud büszkén bevallja, hogy Gottfriedet ő varázsolta el, méghozzá hattyúvá. A hős imájára a kis herceg visszanyeri emberi alakját. Miközben Lohengrin – immár galamb által vontatott –bárkáján távozik, Ortrud és Elza is holtan esik össze.

HA VALAKI *BOLYGÓT* IS MŰSORÁN TART ÉS KÖZBEN *RINGET* ÉPÍT, MÁR 5 WAGNER-OPERÁT ÖLEL FEL, HA HÚSVÉTKOR *PARSIFALT* JÁTSZIK, MÁRIS HATOT. A *TANNHÄUSER* MINÁLUNK A HETEDIK, PEDIG MÉG A *SZERELMI TILALMAT* IS JÁTSZOTTUK, A KORAI MŰVET, KOPRODUKCIÓBAN. MÁSFELŐL PEDIG JÓ LENNE A *NÜRNBERGI MESTERDALNOKOKKAL* OLDANI A WAGNER-JÁTÉK TÚLSEMATIZÁLT, GYOMORBAJOS KÖZKELETŰ KÉPÉT – ÉS AKKOR MÉG A *LOHENGRIN* IS KELLENE?. DEHÁT MINDERRE CSAK BAYREUTHBAN KÉPESEK – ŐK VISZONT CSAK ARRA. *(ŐSz)*

„Lohengrin – *Mr. R. Wagner* zenés darabot csinált belőle. Fiatal házaspár nászéjszakáján hajbakap, mert az újdonsült menyecske minden áron tudni akarja, hogy a férje megbízható keresztény családból származik-e. Ezen megsértődve, férj még a vonatot sem várja be, elcsolnakázik a legközelebbi hattyúval.” Karinthy Frigyes sommázta ekképpen az *Így irtok ti* göngyöltett amerikai szinopszisparódiájában Wagner romantikus operájának cselekményét, okvetlenül bocsánatos blaszfémiával és egyszersmind felszabadító humorral közelítve az alkotáshoz, amelynek középponti mozzanatát, a név megkérdezésének tilalmát maga a szerző 1851-ben így értelmezte: „*Lohengrin azt a nőt kereste, aki hisz benne: aki nem kérdi, ki ő és hol van hazája, hanem olyannak szereti, amilyen; és mert olyan, amilyennek ő látja. Azt a nőt kereste, aki előtt nincs szüksége magyarázatra, igazolásra, hanem aki föltétlenül szereti őt. Azért kellett*

elrejtienie természetének felsőbbrendűségét, mert épp csak eme magasabb – helyesebben: fel-fokozott – lényének le-nem-leplezése, ki-nem-nyilvánítása biztosíthatta, hogy nem csupán a magasabbrendűségének szól az elnyert csodálat és bámulat...”

Mindenesetre a komoly és hősi nemben ez az utolsó olyan Wagner-darab, amelyet félhomályban és némi hunyorgással szemlélve olyannak vélhetünk – mint a többi más operát. Igaz, a *Lohengrin* időkezelése okvetlenül nagyvonalúbb a megszokottnál, de hát Meyerbeer se spórolta éppenséggel a perceket. (Wagner bizonyosan örülne itt e név említésének...) De máskülönben az intrika és az intrikus pár, a középkori uralkodó és a csodás/mesés elem más német romantikus operát is eszünkbe juttathatna. Mondjuk, kiválólag Weber *Euryanthé*ját, amint azt már a rosszmájú Eduard Hanslick is felemlegette a *Lohengrint* gyalulván: „A Lohengrin és az Euryanthe közötti rokonság sok hallgatónak azonnal feltűnik, már csak Ortrudnak és Telramundnak Eglantine-nal és Lysiarttal való meglepő hasonlósága miatt is. Ezt a wagneri intrikus- párt a weberi pár közvetlen utánzatának nevezhetjük; karikírozott utánzatának, ha az összes kifejező-eszköz el-túlzását, gyengécske utánzatának, ha a tényleges zenei tartalmat tekintjük. Maga a Lohengrin német uralkodója is feltűnően hasonlít francia királyi testvérére. [...] Még mélyebb és meghatározóbb Wagner operastílusának az Euryanthéval való rokonsága – úgy is mondhatjuk, az Euryanthéból való származása.” Csakhogy az *Euryanthe*, minden jószándékú kísérlet ellenére: operatörténeti érdekesség; míg a *Lohengrin*: megkerülhetetlen alapmű és életpéldázat. Valamint a rendezői operaszínház egyik kitüntetett gyakorlóterepe, amint azt az Erkel Színház premierközönsége zúgolódva tapasztalta meg 2004-ben, amikor Katharina Wagner a művet pártkongresszusos-rendszerváltós politikai drámává rendezte át – korántsem minden ötletesség és ítélőerő híján. (LF)

TRISZTÁN ÉS IZOLDA

TRISTAN UND ISOLDE

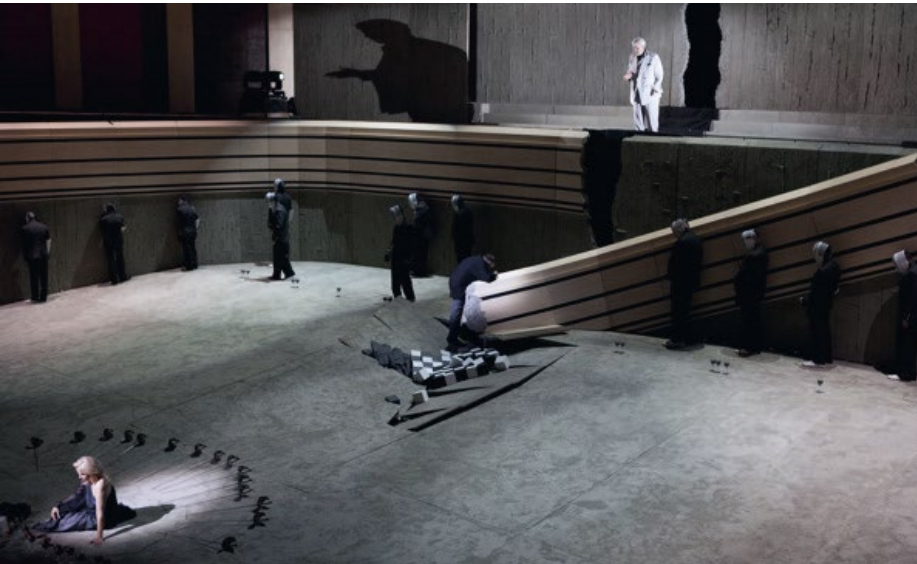
ŐSBEMUTATÓ: MÜNCHEN, 1865. JÚNIUS 10.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1901. NOVEMBER 28. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: RICHARD WAGNER

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Trisztán az idős Marke király számára feleségül kérte Izoldát, és most Cornwallba kíséri. Izolda elmeséli a komornájának első találkozását Trisztánnal. Trisztán megölte Izolda jegyesét, de maga is megsebesült. Izolda le akarta dőlni a magatehetetlen férfit, de amikor a szemébe nézett, szerelemre lobbant iránta. Trisztán a gondos ápolás után felépült, majd ismét felbuk-



Rendező: PARDITKA MAGDOLNA ÉS SZEMERÉDY ALEXANDRA, 2010 (Műpa),

KÖZREMŰKÖDÖTT: AZ OPERA ÉNEK- ÉS ZENEKARA

kant Írországhban, mégsem a saját, hanem királya nevében kérte meg Izolda kezét. Izolda arra kéri a komornát, hogy keverjen mérget, ám a komorna szerelmi bájitallal itatja meg a szerelemre lobbano párt. (Második felvonás) Marke király vadászaton van. Trisztán és Izolda beteljesítik ellenállhatatlan vágyukat, ám a királyi férj a csatlós Melot cselvetésének köszönhetően, akit Trisztán

jóbarátként tartott számon, rajtakapja őket. Trisztán nem tud elfogadható magyarázattal előhozakodni, ezért Melot párbajra hívja, melyben a hős súlyosan megsebesül. (Harmadik felvonás) A sebesült Trisztán csak Izoldára tud gondolni. Izolda hajója közeledik Trisztán várkastélya felé: Trisztán kötéseit letépve rohan Izolda elé, de már csak félholtan ölelheti. Megérkezik a bocsánatra hajló király is, míg az áruló csatlósra rátámad Trisztán barátja, Kurwenal, és megöli, de közben maga is halálosan megsérül. Az opera Izolda szerelmi halálával ér véget.

MEGLEPŐNEK HATHAT, DE A *TRISZTÁN*, ILLETVE ANNAK LEGHÍRESEBB RÉSZLETE (MÁRMINT A TRISZTÁN-AKKORDON TÚL, AMELY NEM VOLNA BONYOLULT NÉGYESHANGZAT A MAGA F-RE ÉPÍTETT HANGZÓ SZŰK SZEPTIMÉVEL, CSAK ANNAK KIBONTÁSA RÉVÉN AZ, DE NAGYON!), NOS, TEHÁT IZOLDA SZERELMI HALÁLA NÁLUNK A BALETTBAN TALÁLTA MEG A MAGA RELEVANCIAJÁT A 2010-ES ÉVTIZEDBEN. SZÁAMOS ALKALOMMAL TÁNCOLTÁK MŰVÉSZEINK AZ EAGLING -FÉLE PAS-DE-DEUX-T (*DUETT*), ÉS EMLÉKSZEM, AMIKOR EGY DÉLELŐTTI SAJTÓTÁJÉKOZTATÓN – IGAZ, AZ OPERAHÁZ SZÍNPADÁN – A ZENEKAR ELJÁTSZOTTA, ÉLŐBEN KÍSÉRTE EZT A RÉSZLETET A HÁTAM MÖGÖTT. CSAKNEM ÚGY JÁRTAM, MINT CÉZAR FRANCK EGYKORI NÖVENDÉKE A TRISZTÁN-AKKORD HALLATÁN: ROSSZUL LENNI A GYÖNYÖRŰSÉGTŐL... NEM NORMÁLIS, AMIBE WAGNER ITT MEGINT BELETALÁLT – MÉG NÁLA IS EGYEDI ENNEK A MŰNEK A VILÁGA, MÉLYSÉGE. (*ÓSz*)

Elég kiábrándító, ha igaz, hogy a szerelem lényegében „csak” kémia, még ha nagyrészt nyilvánvalóan is. Wagner operájának egyik hibájául épp ezt rótta fel a korai kritika: a kémiailag, a bájitallal előállított érzelemből, hangoztatták a kekeckedők, nem tud kibontakozni az igazi tragikum, hiszen a hősök egy tudatmódosító varázsprogram ütemterve szerint működnek, egyszerűen egymásra vannak programozva, és lényegében nem tudják, mit cselekszenek. Persze az igazi varázsital Wagner muzsikája, garantáltan mérgező és mámorító, a kozmikus szenvedélyt bontja ki, romantikusan szólva: a halál sejtelméből az örökkévalóság illúzióját. Wagner zenéje viszont nagyon is tudja, mit csinál, bár vegytana az alkímiához inklinál. „A Trisztán és Izolda *előjátékának második üteme új fejezetet nyitott a zene történetében*” – írta August Everding, a jeles operarendező. Persze, nemcsak a „vágymotívum” különös harmóniája miatt korszakos jelentőségű ez a darab, hanem azért is, mert az érzékiség zenei ábrázolhatóságának határáig hatol, bonyodalmas

kromatikus harmóniákat és különös diszszonanciákat rejt, szinte fájdalmassá fokozza a kielégületlenül hagyott késleltetést, vagyis a zenei megformálás korabeli lehetőségeinek tekintetében is elmegy a falig, sőt azon túl is, miközben egyetlen végtelenül koherens drámai és lélektani ívet rajzol meg. Talán emiatt válhatott Nádas Péter *Párhuzamos történeteinek* egyik háttérzenéjévé is: a *Liebestod* mitikus hangjaiban lezajló lelki egyesülés végső egységbe olvasztja a szenvedéssé redukált szerelem és a kielégüléssé szelídített halál nagyon is rokon dimenzióit, megmutatja az utat, ahogy az anyagi világból át lehet jutni a tudat „*végső valóságába*”, ahogy azt Schopenhauer nyomán a zeneköltő elképzelte. Persze, ma már csak az ínyencek érzékelik a korban oly divatos schopenhaueriádát, a darab ma sokkal inkább hat pszichedelikus kirándulásnak, Izolda különösen nehéz szolamát talán tényleg csak elvarázsolva lehet tökéletesen plasztikusan elénekelni: a romantikus Wagner helyébe egy másik, zavarba ejtően modern Wagner lép. (*CsZ*)

*

A *Trisztán és Izolda* mintegy a wagneri hatástörténet virtuális sűrűsödési pontjaként azonosítható, tisztelhető és félhető. Hiszen a Trisztán-akkord (és mind a többi) ott kísért a Wagner működésére rákövetkező század megannyi művében, a hatásiszonyt megérző-megszenvendő kései kollégák, operakomponisták és egyéb zeneszerzők alkotásaiban. (Hogy az egyszerű Wagner-rajongók egymást követő nemzedékeinek lelkivilágáról most ne is beszéljünk.) A szerelem és halál romantikus dichotómiáját felmagasztaló *Trisztán és Izolda* fogantatástörténetének kezdőpontja 1854-re datálható, s erről a zenedrámáról szólván elmaradhatatlan tudálékossággal szokás megemlékezni Mathilde Wesendonck, e „*legtisztább és legnemesebb szívű asszony*” ihlető szerepéről. Az azonban valamivel ritkábban kerül említésre, hogy az ifjú Hans von Bülow zenekari fantáziája, a *Nirwana* is serkentően hatott Wagner képzeletére, méghozzá olyannyira, hogy a mű ősbemutatójának majdani karmesterétől zenei ötletet is kölcsönzött a *Trisztán*-ban. Hogy utóbb mást is sikerrel elirigylet Bülow-tól, az köztudott, ámde a Liszt lány, Cosima alakja akkor még nem bukant fel Wagner szemhatárán. 1854 decemberében kelt (és éppenséggel Lisztnek címzett) levele is bizonyosság erre, ahogyan a *Trisztán* – egyszerre őszinte és szenvelgő – alkotói mögöttesére is: „*Minthogy egész életemben sosem élhettem át a szerelem igazi boldogságát, az a szándékom, hogy még egy emlékművet emeljek az álmok e legszebbikének; olyan emlékművet, amelyben a szerelem kezdettől végig kielégül annak rendje és módja szerint: a Trisztán és Izolda tervét forgatom fejemben, a legegyszerűbb, mégis legéleterősebb zenei elgondolást, és a végén magamat takarom be az árbócon lengő »fekete zászlóval« – hogy meghaljak.*” Merthogy persze itt is, most is, örökkön csak magáról Wagnerről szól minden. De ugyan kit akadályozna meg ez a tény abban, hogy a saját tragédiáit (vagy csak szimpla lelki nyavalygásait) összemossa *Trisztán és Izolda* paroxizmusig felfokozott érzelmeivel? (*LF*)

A NÜRNBERGI MESTERDALNOKOK

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG

ŐSBEMUTATÓ: MÜNCHEN, 1868. JÚNIUS 21.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1887. SZEPTEMBER 6. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: RICHARD WAGNER

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) A 16. századi Nürnbergben a friss jövevény, Stolzingi Walter frank lovag és Éva, Pogner ötvösmester lánya beleszeret egymásba. Éva keze azé lesz, aki a mesterdalnokok céhének



Rendező: VIDNYÁNSZKY ATTILA, 2006

másnap dalnokversenyét megnyeri. Így hát Walter, akinek Hans Sachs segéde, Dávid kedves tudálékossággal elmagyarázza a szabályokat, elhatározza, hogy indul a versenyen. Pogner beleegyezik a próbaéneklésbe, míg a többi mesterdalnok bizalmatlan a fiatal nemes iránt. Főleg Beckmesser városi írnok, aki maga is Éva kezére pályázik: a merészen szárnyaló dalt döntőnként el is bukattja. (Második felvonás) Hans Sachsra nagy hatást gyakorolt Walter új stílusú dala, s egyúttal eltemeti magában az Éva iránt érzett szerelmet. A szerelmespár szökne, ám a cipész-mesterdalnok ezt az ő érdekükben meggátolja, s a műhelye elé kiülve arra is módot talál, hogy kalapálásával Beckmesser szerenádját is ellehetetlenítse. Dávid azt hiszi, hogy az írnok az ő kedvesének, Éva dajkájának, Magdalénának ad szerenádöt, s így rövid úton valóságos éjszakai tömegverekedés tör ki az utcán. Sachs a szökni vágyó Évát visszatereli az apja karjaiba, míg WALTER-t és DÁVIDOT a maga házába viszi be. (Harmadik felvonás) Másnap, vagyis Szent János-nap reggelén Dávid bocsánatot kér elnéző mesterétől, Walter pedig elbeszéli Sachsnak az álmában hallott dallamot. A cipész-poéta segítséget nyújt a győzelemre esélyes versenydal megírásához. Beckmesser lecsap a kéziratra, amellyel azonban a János-napi ünnepségen csúfos kudarcot vall. Walter ellenben megnyeri a versenyt és vele Éva kezét, ám korábbi sérelmére gondolva visszautasítja, hogy beálljon a mesterdalnokok sorába. Sachs ismét közbelép s bölcs szavaival mindenki számára megvilágítja a mesterdalnokság és a német kultúra fontosságát.

NAGY VÁLLALÁS SZÍNRE VINNI E DARABOT, ÉS EZ NEM TRIVIÁLIS MONDAT. PÁR PÉLDA RÁ: A VÉGSŐ FESTWIESE-KÉPBE SZÁZ FŐNÉL KISEBB ÉNEKKAR KI SE MENJEN A DESZKÁKRA, NEM FOG MEGSZÓLALNI; AZ ÉJSZAKAI VEREKEDÉS JELENETÉBEN MÉG STÚDIÓLEMEZEKEN SEM TELJESÜL A PARTITÚRA VOKÁLIS RÉSZE, OLYAN NEHÉZ; STOLZINGI WALTERNEK A NEGYEDIK ÓRÁBAN, EREJE VÉGÉN KELL A HIBÁTLAN VERSENYDALT MEGRÖPTETNIE; SACHS SZÓLAMA PEDIG ALIGHANEM A LEGHOSSZABB BARITON SZEREP: NETTÓ KÉT ÓRÁT ÉNEKEL, ÉS – NYILVÁN RENDEZÉSTŐL FÜGGŐEN, DE LÉNYEGÉBEN – MINDIG JELEN VAN A SZÍNPADON... LESZ ÚJ *NÜRNBERG*INK PESTEN IS, DE KI KELL VÁRNUNK EZZEL AZ ÉDES, ÁM KOMOLY TEHERREL A MEGFELELŐ PILLANATOT! (ŐSz)

A *Mesterdalnokok* észlelését két figyelemre érdemes paradoxon foglalja keretbe. Az elsőt mindjárt ott találjuk a keletkezéstörténet kezdőpontján, pontosabban kezdőpontjain. Wagner ugyanis a témára még 1845 nyarán, marienbadi fürdőkúrája idején rálelt: mintegy mellékesen, miközben

próbálta visszatartani magát a *Lohengrin* szövegkönyvének megírásától. 1861-ben azután a kiadójának, Schottnak írt levél tanúsága szerint a következő prekoncepció élt a mesterben az éppen csak megkezdett műről: „*A téma kedélyes tréfákban rendkívül gazdag [...]. A darab versben és zenében egyaránt teljes mértékben könnyed és népszerű stílusú lesz, s az a körülmény, hogy ez alkalommal sem úgynevezett vezető tenorra, sem nagy tragikus szopránra nem lesz szükségem, biztosítékot jelent arra, hogy hamar megtalálja majd az utat az összes színházba.*” Vagyis a téma eredetileg mellékesen került Wagner elé, aki könnyed és kedélyes, s ami még fontosabb: könnyen előadható darabnak szánta ezt az alkotását. Ehhez képest a Münchenben ősbemutatott opera hosszabb, mint akár a *Lohengrin*, akár a *Trisztán*, sőt egy keveset még a *Parsifal*ra is ráver. Könnyen előadhatónak más szempontból sem nevezhető: gondoljunk csak Hans Sachs oly megterhelő szólamára! S mégis, a *Mesterdalnokok* valóban könnyed, népszerű stílusú és kedélyes – csak éppenséggel a wagneri léptékek között. Ami a másik paradoxont illeti, az jóval kényesebb az előbbinél – és csupán a huszadik században vált feszélyezővé. Majd’ mindahány Wagner-darabbal ellentétben, ebben a dalműben csupa hétköznapi földi halandó lép elénk: sehol egy ógermán isten, valkür vagy norna, ahogy nincs itt megváltás, szent Grál és szerelmi halál sem. A *Mesterdalnokok* Wagner markánsan polgári életkorú és egyszersmind legemberibb operája, s ez utóbbi jelzőt jószerint még az a tény sem teszi kérdésessé, hogy a szerző a szórszálhasogató és tehetségtelen jegyzőt eredetileg a kor kritikuspápája, Hanslick után tervezte elkeresztelni. Ám a múlt század közepén mégis épp ezt a Wagner-művet árnyékolta be leginkább a német történelem legsötétebb fejezete. A *Mesterdalnokok*ban a tősgyökeres németiséget ünneplő nácik kitüntető rokonszenve meg a „*heil’ge deutsche Kunst*” említésének zavaró (posztumusz) mellékszöngéje sem foszthatja meg azonban ezt a „*polgári vígoperát*” attól a két atipikus jellegzetességétől, amely minden más Wagner-zenedrámától megkülönbözteti: a bájától és a humorától. Igaz, e báj és humor kétségkívül németes, de ezt a jelzőt butaság lenne valamiféle fosztóképzőnek vélnünk. *(LF)*

A NIBELUNG GYŰRŰJE

DER RING DES NIBELUNGEN

A RAJNA KINCSE

DAS RHEINGOLD

ŐSBEMUTATÓ: MÜNCHEN, 1869. SZEPTEMBER 22.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1889. JANUÁR 26.

SZÖVEGKÖNYV: RICHARD WAGNER

CSELEKMÉNY

A rajnai sellők, Woglinde, Wellgunde és Flosshilde erotikus-gúnyos játszadozásba bonyolódnak a kiéhezett, törpe Alberichhel, a Nibelung nemzetség fejével. A férfi nem tudja megszerezni egyiküket sem, megszerzi viszont a Rajna kincsét, a folyó aranyát. Aki az aranyból gyűrűt kovácsoltat, a világ ura lesz: birtokosa viszont csak az lehet, aki lemond a testi szerelemről. Alberich megátkozva a szerelmet és magával viszi a kincset. Fasolt és Fafner, a két óriás felépítette Wotan számára a Walhallát. Fizetségül a megállapodás szerint Freiát, az örök ifjúságot adó istennőt kérik. Loge, a vándorlidércszerű tűzisten beszámol Wotannak Alberich zsákmányáról: ha Wotan megszerezné azt, helyreállíthatná a megbolygatott harmóniát, és a hatalmát is stabilizálná. Az óriások is felfigyelnek a lehetőségre, és hajlandóak az alkura. Viszont ha estig nem kerül elő a gyűrű, az isteneknek örökre le kell mondaniuk Freiáról. Alberich már a lenti világ korlátlan ura: testvérével, Mimével egy láthatatlanná tévő ködsüveget (ez az úgynevezett Tarnhelm) kovácsoltat, melynek segítségével tovább terrorizálja rabszolgasorba döntött népét, a nibelungokat. A nibelungok a föld rejtett kincseit, aranyát bányásszák ki uruk számára. Loge és Wotan alászállnak az alsó világba: Alberich ténykedéséről Mime számol be nekik. Loge csellel csalja ki Alberichtől a ködsüveget: mivel a sisak átváltoztatásra is képes, kéri, hogy a törpe tartson egy kis bemutatót. Alberich előbb hatalmas sárkánykígyóvá változik, majd parányi varanggyá. Wotan a varangyra lép, Loge megszerzi a varázseszközt. A megkötözött törpét felviszik az égbe. Alberichtől az istenek váltságdíjul a Rajna aranyát követelik. A törpe kénytelen-kelletlen felhozatja az aranykincset. Amikor Wotan a gyűrűt is elveszi tőle, Alberich megátkozva a gyűrű összes majdani tulajdonosát. Az óriások az alku szerint annyi aranyat követelnek, amennyi tömbökbe rakva elfedi Freia istennő alakját. Ez azonban a ködsüveg és a gyűrű nélkül nem jön össze. Wotan meg szeretné tartani a világaluralmat

jelképező gyűrűt, ám megjelenik a földistennő, Erda, és felhívja Wotan figyelmét a gyűrűhöz tapadó átokra. Wotan a gyűrűt az aranyhalomra veti. Az óriások máris összevesznek rajta: Fafner megöli Fasoltot, aki így az átok első áldozata lesz. Freia azonban újra szabad. Donner vihart támaszt, majd az istenek a szivárvány hídján át bevonulnak a Walhallába. A folyó mélyéből felzúg a sellők gyászos panasza.

AMIKOR 2012-BEN M. TÓTH GÉZÁVAL, A *MAESTRO* C. FILM-JÉVEL OSCARRA IS JELÖLT ANIMÁCIÓS RENDEZŐVEL BESZÉLGETNI KEZDTÜNK AZ OPERA ÚJ, ÉVEK ALATT FELÉPÜLŐ *RING*-PRODUKCIÓJÁRÓL, ESKÜSZÖM, SEJTETTEM, HOGY VALAMI KÜLÖNÖSEN ELŐREMUTATÓ TÖRTÉNIK. GÉZA MŰVELTSÉGE ÉS TÁRSADALOMKRITIKAI TEHETSÉGE KELLETT HOZZÁ A PROGRAMOZÁSI TAPASZTALAT MELLETT, HOGY TÜLLÖK ÉS VETÍTŐK HASZNÁLATÁVAL TÉRHATÁSÚ, ULTRAMODERN, ÁM MÉGIS A LÉNYEGRŐL SZÓLNI KÍVÁNO SOROZATUNK SZÜLESSEN. *A RAJNA KINCSE* HALLATÁN EZ JUT ESZEMBE, NO ÉS MAHLER: AHOGY AZ ISTENEK WOTAN ÉS A BELÉKAROLÓ FRICKA NYOMÁBAN BIRTOKBA VESZIK A FENSÉGESEN BRUTÁLIS REZESEKTŐL DÜBÖRGŐ WALHALLÁT, AZT ANNO MÉGIS CSAK EGY 29 ÉVES ZENESZERZŐ MUTATTA MEG BUDAPESTNEK ELŐSZÖR – ÉS ITT, E FALAK KÖZÖTT! (*ÓSz*)

„Wagner akkor talált magára, amikor a történelmi operától eljutott a mítoszhoz” – írja éleslátóan Thomas Mann *Richard Wagner szenvedése és nagysága* című esszéjében. A mítosz önmagában ehhez kevés lenne, ha nem társulna hozzá egy egyedi, utánozhatatlan mitikus zenei nyelv is. A mitikus dimenzió különleges zenei megszólaltatása már *A Rajna kincse* előjátékának első taktusaiban érzékelhető: már itt megszületik az a legendás, mély Esz-ből kiinduló, fokozatosan előálló pulzáló hullámmás, mely egyszerre hasonlítható a víz mozgásához, és valamiféle élő organizmushoz. És az innen induló, összefüggő zenei folyam mindent elárasztó ereje négy egymást követő estén át kitart. A mitikussághoz idomul a nyelv is: az alliterációkban (betűrímekben) gazdag, archaizáló stílus, de maga a szerkezet is. Wagner a görög drámában pillantotta meg azt az ősepítmenyt, a tetralógiát, illetve a visszatérő költői motívumokból kreálható vezérmotívumok elvét (konkrétan Aiszkhülosz műveire érdemes gondolni), melyek elvezették a harmonikusan összekapcsolható, egyszerre impozáns és élvezetes monumentalitásig. Ez a hellénizmus vezet Wagner elszórt germán elemekből mesterien összeszórt mitológiájához, hiszen esetében



Rendező: M. TÓTH GÉZA, 2015

nem valamilyen meglévő, életerős mitológiai elbeszélés megzenésítéséről van szó, hanem mítoszteremtésről is, azaz a hagyomány egységes költői egésszé formálásáról. És még ennél is többről: egy kozmikus világteremtés varázsáról, mely egyszerre foglalkozik a hatalom és a szeretetlenség krízisével és az önismeret mélységeivel. Sokak szerint Wagner terjengős és nehézkes elméleti írásait nem érdemes operáira vonatkoztatni, mert megbénítja a zene ösztönös élvezetét, és zavaros eszmék allegorikus harcaivá, ködös jelképek kódrendszerévé silányítja a művet. Lehetséges, hogy Wagner valóban középszerű gondolkodó és gyenge költő volt: zeneszerzőnek viszont elsőrangú. Ez a rajongó (dilettáns) zsenialitás a művészetek egyesítését, afféle összművészeti szintézisét célozta meg: ez a legendás *Gesamtkunstwerk*. Operái sem csak operák, hanem egyszerre drámák, költemények, képzőművészeti alkotások és rítusok. A *Nibelung*-tetralógia végleges formába öntésére Wagnernek huszonhat évre volt szüksége (ebbe a periódusba beleérték még a *Trisztán és Izolda*, illetve a *nürnbergi mesterdalnokok* is). A teljes mű 1874. november 21-én készült el. Ma, ahogy Barry Millington joggal írja: „ez a négy zenedráma a nyugati civilizáció örök tartópilléreinek egyike”. Konkrétan több mint tizennégy órányi zenéről van szó. *A Rajna kincse* minden idők legterjedelmesebb operai előjátéka: bár terjedelmesebb (kis híján két és fél óra), mint például *A sevillai borbély* vagy az *Otello*, mégsem szokás feldarabolni, egyhuzamban adják elő. Wagner sok mindenben bizonyult úttörőnek és jósnak: egyesek szerint ösztönösen megérezte

Freudot, megsejdtette a lélekanalízist, a komplexusok szerepét, a hatalom akarásának mindent átható energiáit. Wagner a természet őseréjében hisz, de ez nem elsősorban a jó öreg rousseau-i elképzelés, sokkal anarchistább annál: Wagnernél a mesterséges rendet csakis természetellenes erők kényszeríthetik ránk, nincs rend erődemonstráció és manipuláció nélkül, az agresszió pedig rendfenntartó erő. Bryan Magee szerint a *Ring* központi eszméje az, hogy a hatalom akarása és gyakorlása nem fér össze a szerelemmel. Wotan a Wallhalláért Freiát, a fiatalság és a szerelem istennőjét teszi kockára, a kéjsóvár Alberich, akit a Rajna-lányok „*parázna korcsnak*” neveznek, lemond a szerelemről, Fasolt, aki tulajdonképpen szerelmes Freiába, az aranykupac egy részén át megpillantja a nő szemét, s végül ezt a látványt cseréli gyűrűre. És épp Wotanban és Alberichben ölt majd testet a hatalom két formája, fénye és árnya: a korbács és a szerződéseket rögzítő dárda világos (fallikus) jelképek. A világot, a rendet azonban sem a korbács, sem a törvény nem képes megmenteni. *A Rajna kincse* a féktelen agresszió és a manipuláció drámája: Alberich meg akarja erőszakolni magát a nőiséget, erőszakkal veszi el az aranyat (és teszi magáévá a hatalmat), és ez az erőszak rákényszeríti magát az új világrendre. Alberich átka, melyet a szerelemre mond, gyakorlatilag a teljes fennálló világrendre vonatkozik. A Walhalla mint fedőtechnikák, sokszor megalázó kompromisszumok, kockázatok révén és áldozatok árán megalkotott hatalomkonstrukció (Wotan a világra erőszakolt álma) egyetemes létmetaforává női ki magát. A bevonulás öröme sosem lehet teljes: a hatalom nem a szív érzéseiből fakadó természetes varázs, hanem folytonos demonstráció, mely a rend fenntartására szolgál. *(CsZ)*

A WALKÜR

DIE WALKÜRE

ŐSBEMUTATÓ: MÜNCHEN, 1870. JÚNIUS 26.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1889. JANUÁR 26.

SZÖVEGKÖNYV: RICHARD WAGNER

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Siegmundot üldözik ellenségei. Rettenetes vihar kellős közepén egy ismeretlen házban keres menedéket. Sieglinde egy éjszakára befogadja. A hazatérő Hunding, Sieglinde gyűlölt férje azonnal észleli a nő és a férfi közt vibráló erotikus feszültséget. Siegmund, magát a fájdalom emberének nevezi, majd elmeséli háza feldúlásának és hanyattatásainak történetét. Hunding ráébred: Sieglinde az ő halálos ellenségét, a Wolfe nemzetség egyik sarját fogadta be. A vendégjog



Rendező: M. TÓTH GÉZA, 2016

értelmében éjszakára maradhat, ám másnap meg kell vívniuk. Sieglinde álmot ad férjének. Siegmund felidézi apja emlékét, aki egyszer egy oltalmazó varázskardról mesélt neki. Sieglinde ismeri a kard történetét: egy ősz vándor döfte abba a fába, mely köré Hunding háza épült, de még egyetlen hősnek sem sikerült a kőrishől kihúznia. Siegmund elárulja, hogy Wälse fia. Siegmund és Sieglinde minden kételye eloszlik: ők az elszakított testvérpár, akiről szó volt Siegmund elbeszélésében. Ráadásul szerelmesek. Siegmund könnyedén kirántja a fából a varázskardot, a híres Nothungot. A szerelmesek öröme határtalan: egy mámoros éjszaka és kalandos szökés vár rájuk. (Második felvonás) Wotan megkéri lányát, Brünnhildét, a walkürt, hogy Hunding és Siegmund harcában a Nothungot segítse győzelemre. Felesége, Fricka, a házassági kötelék védelmezője elítéli Wotan gyerekeinek vérfertőző és házasságtörő szerelmét, és ráveszi férjét, hogy eredeti szándékát megváltoztassa. Brünnhilde is kénytelen akarata ellenében cselekedni, ám amikor megjelenik Siegmundnak, hogy közölje vele sorsát, annyira megszanja a Hunding elől menekülő, elgyötört testvérpár sorsát, hogy szembeszáll Wotan módosított akaratával. Siegmund kis híján győz, ám a döntő pillanatban megjelenik Wotan, s a Nothung kettétörik a főisten dárdáján. A Walsung elbukik. (Harmadik felvonás) Brünnhilde megvallja nővéreinek, a halott hősök lelkeit a Walhallába szállító walküroknak, hogy szembeszegült apja akaratával, de nem számíthat védelemre. A várandós Sieglinde viszont megmenekül: Brünnhilde abba az erdőbe küldi, ahol Fafner őrzi az elátkozott gyűrűt. Oda Wotan sem szívesen merészkedik, ott nyugodtan megszülni a gyermekét. Brünnhilde megjósolja, hogy fia, Siegfried hatalmas hős lesz, és neki sikerül majd összekovácsolni a kettétört Nothungot. Wotan végül megbünteti engedetlen lányát: egy sziklabérc tetején álmodat bocsát rá, s csak akkor ébredhet fel, ha egy majdani, a tűzzel körülvett hegyre élve feljutó hős, aki nem ismeri a félelmet, a magáévé teszi.

A *WALKÜR* – NYILVÁN SOK MÁS SZÉPSÉG ÉS OKOSSÁG EGYMÁSRA LICITÁLÓ ELEMZÉSE MELLETT – ARRA IS POMPÁS PÉLDA, AHOGY EGY ROPPANT VOKÁLIS MŰ GAZDAGON HANGSZERELT ZENEKARA ÉS HŐSBARITONJA OLY LÍRAI PILLANATOKAT SZEREZ ÉS ÚGY ÁRNYALJA AZ APA-LÁNYA VISZONYT, MINTHA LEGALÁBBIS A *GYERMEKGYÁSZDALOK*BAN JÁRNÁNK, EGY CSEPPET SEM TEÁTRÁLIS, IGEN INTIM VILÁGBAN. INNEN IS LEVEZETHETJÜK, HOGY WAGNER EGÉSZ EGYSZERŰEN MINDEN ESZKÖZNEK BIRTOKÁBAN VOLT – ZENÉBEN ÉS SZÖVEGBEN IS. *(ÓSZ)*

A *walkür* többszörösen is különleges része a tetralógiának: részint azért, mert önmagában is kerek egészet alkot, s így önállóan is a legtöbbet játszott részegység, részint pedig zenei-dramaturgiai tökélye, elektromossága, költészet és zene tökéletes szintézise miatt. Adorno szerint Wagner itt „*a melodikus flexibilitásnak addig ismeretlen fokára jut el, mintha a melodikus ösztön kiszabadulna a kis periódus béklyóiból, mintha az ösztön és a kifejezés ereje túllépne a konvencionális tagolásokon és szimmetriaviszonyokon*”. Wagner ismét konvenciókat zúz szét: a házasság intézményével szemben (melyet sose becsült nagyra) a vérfertőző testvérszerelmé mítoszi képét hozza elő, ráadásul Siegmund és Sieglinde szerelme az egyetlen valóban eszményi és érzeki, testi értelemben is beteljesült szerelem a teljes műben! Wotan és Erda találkozása után, mely az elátkozott gyűrű elhajításához vezetett, születik meg a félelem aurája: a világ potenciálisan állandó veszélyben (Fafner kezében, Alberich vágyaiban) van. Wotant, mivel kötik a szerződések és kompromisszumok, ezért helyettes hőst kell nemzenie, aki ezt a félelmet felszámolja. A körülmények folytán individualistává lett Siegmund az első jelölt: a kard birtokba vétele az első próba. Az első felvonás ennek megfelelően a hősvárás és a hősfelismerés dramaturgiai játékterében bontakozik ki. Hunding a közösségi, nemzetségi rend veszélyeztetőjét és kényszerrel szerzett neje potenciális csábítóját egyszerre látja meg benne. Fricka elborzad a „vétkes” pár szerelme láttán, és istennői jogkörével élve ellehetetleníti a heroikus vállalkozás sikerét. Wotan terve önáltató álmot marad. Brünnhilde lázadásának, illetve Sieglinde és a walkür életigenlő szövetségének köszönhetően a magzat Siegfried megmentésekor megmenekül az isteni, hatalmi rendet kikezdő szerelem is. Wagner teljes pompájában és bonyolultságában alkalmazza a maga különleges motívumtechnikáját, mely egyszerre hoz létre dramaturgiai-logikai és érzelmi-intenzitásbeli kapcsolatokat. A *walkür* három részlete elpusztíthatatlan slágerdarab: Siegmund tavaszdala („*Winterstürme wichen den Wonnemond*”), a walkürok lovaglása és Wotan tűzvarázsa („*Loge, hör!*”). Kertész Imrét A *walkür* egyik operaházi előadása avatta be az opera világába: „*úgy ért, mint valami útszéli merénylet, mint egy váratlan támadás, amelyre semmilyen értelemben sem voltam felkészülve*”, majd hozzáteszi: „*valahogy úgy jártam, mint ugyanennek a szerzőnek, Richard Wagnernek egy másik operájában (amelyet akkor csupán hírből ismertem még), a Trisztán és Izoldában jártak a főszereplők, miután felhajtották a varázssílt: a méreg mélyen belém hatolt, át- meg átjárt...*” (CsZ)

SIEGFRIED

ŐSBEMUTATÓ: BAYREUTH, 1876. AUGUSZTUS 16.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1892. ÁPRILIS 9. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: RICHARD WAGNER

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Siegfriedet Mime, a törpe neveli: a különösen erős és vakmerő fiút arra szánja, hogy miután egybekovácsolja a Nothung darabjait, ölje meg Fafnert és hozza el neki a világuralmat jelentő gyűrűt. Mime sehogy sem képes összeforrasztani a kardot. Wotan elmeséli, hogy csak az képes rá, aki nem ismeri a félelmet. Siegfried arra kényszeríti a törpét, meséljen anyjáról. A hős megismeri Sieglinde történetét, majd egybekovácsolja a Wotan dárdáján kettétört kardot. Mime mérget kotyvaszt, hogy Fafner megölése után megszabaduljon Siegfriedtől. (Második felvonás)



Rendező: M. TÓTH GÉZA, 2017

Alberich az alvó sárkányt, azaz a sárkánnyá változott Fafnert figyeli: szeretné visszaszerezni a gyűrűt. Wotan vándor képében hiába figyelmezteti Alberichet, hogy tanácsolja Fafnernek, hogy minél előbb szabaduljon meg a gyűrűtől, mert halált hoz rá. Mime és Siegfried érkeznek: Siegfried legyőzi a sárkányt, a gyűrűhöz tapadó átokról azonban mit sem tud. Egyetlen csepp sárkányvér a fiú szájára cseppen, így hirtelen érteni kezdi a madarak nyelvét. Egy madárka figyelmezteti, hogy a hatalmas kincsből csak a ködsüveget és a gyűrűt vegye magához. Alberich és Mime ugyanerre vágyik: mindhiába. A méregkeverő Mime hízelgő és hazug szavait a madár valódi értelmükre fordítja át: a valós gondolatok megjelenése vérlázító. Siegfried megöli az életére és a világuralomra törő törpét. A magányos Siegfriedet a madár a legszebb lányhoz vezeti, aki egy tűzzel körülvett bérc tetején alszik. (Harmadik felvonás) Wotan Erdától tudakolja az istenek sorsát: nem kap megnyugtató választ. Elhatározza, hogy megakadályozza Siegfried tervét, és nem engedi feljutni Brünnhilde hegyére. Siegfried, a földi halandó kardja azonban szétzúzza Wotan dárdáját. Félelem nélkül hatol fel a bércre, felébreszti Brünnhildét, és egymáséi lesznek.

EZZEL A BEMUTATÓVAL, A *SIEGFRIED*ÉVEL SEMMIKÉPP NEM SZERETTÜK VOLNA ELTÖRNI A NAGY SOROZAT, A *NIBELUNG GYŰRŰJE* ÍVÉT, A TERVEK SZERINT AZ OPERAHÁZ ALIG EGYÉVES, DÖNTŐEN TECHNIKAI FELÚJÍTÁSA BELE SEM SZÓLT VOLNA AZ *ISTENEK ALKONYA* SZÍNPADRA KERÜLÉSÉBE. AZUTÁN MÁSKÉPP ALAKULT, ÉS A 2017-ES TAVASZI *SIEGFRIED* UTÁN CSAK BŐ 5 ÉVVEL FOGTUNK A ZÁRÓAKTUS, SŐT, EGYÁLTALÁN A *RING*, VAGY EGYÁLTALÁN WAGNER-OPERA JÁTSZÁSÁHOZ. A REPERTOÁRSZÍNHÁZAK KÍNJA EZ, EGYBEN ILLENE ADNI AZT, AMI EGYBE TARTOZIK: A STAGIONE OPERAHÁZAK BEZZEG MEGELÉGEDNEK LEGTÖBBSZÖR A SLÁGERMŰ, A *WALKÜR* ZENGETÉSÉVEL. *(ÓSz)*

Siegfried és Wotan eszmei alakját sokan úgy látták, hogy az ifjú és az öreg Wagner, azaz egy személy két aspektusa. A saját tetteiért és testi vágyaiért felelős férfi és nő viszonyán alapul az az új világrend, mely az istenek hatalommániás, vagyon- és reprezentációcentrikus világképének alternatívája lehet. Brünnhilde lázadása és büntetése ezt példázza. A változás szükségszerű: Siegfried kardját ezért is hívják Nothungnak. Ezt a Wagnerre nagy hatást gyakorló filozófus, Feuerbach és a hegelianusok „Noth”, azaz szükségszerűség fogalmával szokás összehozni: ez biztosítja a minden konvenciót a szabadság nevében elsőprő természeti erő energiáját. A *Siegfried* különlegessége, hogy a harmadik felvonásig nincs benne női hang: ez a szerelmi jelenet kiemelését

szolgálja, illetve az ébredő Brünnhilde eksztázisának katarktikus kifejeződését. Siegfried jellemét sok különös, sokszor ambivalens kommentár kísérte, Thomas Mann például *„a fakardot forgató vásári figura”* alakját pillantotta meg benne. Naiv és ma egyenesen butának tűnő heroizmusa valóban megmosolyogtató lehet. Felsőbbrendűségi tudata pedig egyenesen visszataszítóan agresszív, bárhogY mentegetjük is az ifjonti hév szokásos mentségével, vagy a „vadember” rousseau-i fogalmát bejátszva. Wagner, persze, eszményképeként állítja elénk, aki majd visszaállítja ember és természet harmóniáját. Maga így jellemezte hősét: *„Siegfried az örökké, egyedülvalóan, önkéntelenül is termékenyítő férfias szellem, az igazi tettek megvalósítója, a legteljesebb közvetlen erő és a kétségektől mentes szeretetreméltóság szelleme”,* sőt *„maga a szerelem él benne testi mivoltában”*. G. B. Shaw Siegfriedben ugyancsak meglátta a hőroszt: a vallás és a törvény bilincseit szétzúzó naiv anarchistára ismert benne. (A nemzetiek meg egyenesen II. Vilmos császár allegóriáját vélték megtestesülni benne...) Ennek a herosznak lenne tökéletes ellenpontja Mime meghökkentően nevetséges és szánalmas alakja? Siegfried Mime tanításával szemben a természet tanítványa lesz: ezt a tudást használja fegyverül Mime ellen is, amikor rákényszeríti, hogy felfedje előtte származása titkát. A törött kard összeforrasztása az igazság, a hagyomány és az identitás helyreállítását is jelképezi. A fondorlat, az ármány hideg racionalizmusa (az elme korlátoltságának következményeként), melyet Mime képvisel, képtelen szembesülni bármiféle transzcendenciával és irracionalitással. Siegfried Siegmund hősi helyébe lép, ám Wotan mégsem nyugszik meg, és a tűnődésben, álomban formálódó *„cselekvő tudás”* asszonyához, Erdához fordul: a mindentudás és a régi rend kora visszahozhatatlanul elmúlt. Miután ezúttal Wotan dárdája törik el, és nem a szükségyszerűséget jelképező kard, világossá válik, hogy a főisten korábbi hatalma is múlóban van. *(CsZ)*

AZ ISTENEK ALKONYA

GÖTTERDÄMMERUNG

ŐSBEMUTATÓ: BAYREUTH, 1876. AUGUSZTUS 17.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1892. DECEMBER 10. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: RICHARD WAGNER

CSELEKMÉNY

(Előjáték) A nornák, Erda lányai a sors fonalát szövik, miközben megbeszélik a világ aktuális gondjait. Wotan a világkőrishől készített magának új dárdát, melyhez a sors szálai kötődtek. A fát kivágta, és a Walhalla köré máglyát emelt. Számos prófécia hangzik el: a Rajna kincse és a gyűrű visszakerül jogos tulajdonosaihoz, Siegfried felszámolja az átkot. Az istenek elbuknak, világukat felemészti a tűz. A szál elszakad, a nornák eltűnnek. Siegfried és Brünnhilde elbúcsúzik egymástól:



A 2022-es felújítás kreatívja

jegyajándékot cserélnek, Brünnhilde kapja a gyűrűt, Siegfried pedig Granét, a walkürparipát. A hőstettekre éhes Siegfried a Rajnán elindul a földi világ felé. (Első felvonás) Hagen, Alberich fia szerint Brünnhilde ideális feleség lenne féltestvére, Gunther számára. Miután Siegfried megérkezik a Gibichungok várába, a hőst alattomban varázssítallal kínálják: a főzet feledést hoz és szerelemre lobbant. Siegfried tudatából annak rendje és módja szerint kitörlődik Brünnhilde, és beleszeret Gutrunéba, Gunther testvérebe. Miután Hagen elmagyarázza neki a ködsüveg használatának lényegét, és felesküsznek Hagen dárdájára, Siegfried magára ölti Gunther képét és elindul, hogy a lángoló szikláról a várba hozza Brünnhildét. Waltraute, Brünnhilde testvére megpróbálja rávenni a walkürt, hogy adja vissza az elátkozott gyűrűt a Rajna-lányoknak. Brünnhilde viszont Siegfried miatt képtelen megválni tőle. Azt hiszi, Siegfried érkezik, de egy Gunther alakját öltött idegen veszi magához a gyűrűt, és vonszolja őt magával akarata ellenére az ismeretlenbe. (Második felvonás) Hagen előtt megjelenik apja, Alberich, és figyelmezteti, hogy mielőbb szerezze meg a gyűrűt, mely a világuralomhoz segíti. Az agymosott Siegfried immár a saját alakjában tér vissza a boldog Gutrunéhoz. A csónakban a valódi Gunther ül és Brünnhildét hozza. Brünnhilde megdöbben, amikor szerelmét egy másik nő karjaiban látja, miközben az egykor jegyajándékkul adott gyűrű Siegfried ujját díszíti: úgy sejti, Siegfried becsapta, áttört a lángokon, megbecstelenítette, majd egy másik férfi karjaiba lökte. Siegfried megesküszik Hagen dárdájára, hogy nem tette magáévá Brünnhildét, hogy nincs és nem volt hozzá köze. A porig alázott Brünnhildét elragadja a féltékenységgel, s Haggal szövetkezik. Felfedi Siegfried titkát: csakis a hátán sebezhető, mivel soha, senkinek nem fordít hátat. (Harmadik felvonás) Siegfried vadászik: a Rajna-lányok kérlelni kezdik, adja nekik a gyűrűt. Siegfried erre nem hajlandó: a sellők megijövendölik az napi halálát. Hagen varázssítalt ad neki: Siegfried memóriája visszatér, és Brünnhilde iránti szerelméről kezd el áradozni. Hagen aljas módon azt a látszatot kelti, hogy Siegfried megszegte hűségesküjét, majd hátba döfi a hőst. A Gibichungok várában Gudrun megölt férjét siratja. Hagen magának követeli a gyűrűt, Gunther viszont „felesége”, Brünnhilde jussaként tekint rá. Hagen megöli féltestvérét. Mihelyt a gyűrűhöz nyúlna, a halott Siegfried keze felemelkedik: a kincs csakis Brünnhilde tulajdona lehet. Brünnhilde ráébred, hogy folyamatos csalás áldozatává vált, máglyát emel Siegfriednek, majd a gyűrűvel és lovával a tűzbe ugrat, hogy együtt haljon meg szerelmével. Hagen még mindig a gyűrűre vágyik, ám a Rajna megáradva visszaveszi jussát, és a mélybe rántja őt. A lángok elemésztik a Walhallát is: az istenek alkonya bekövetkezett.

Georges Duhamel, a zenerajongó francia író *Ifjúságom varázslója* című nosztalgikus Wagner-portréjában beszámol egy budapesti *Istenek alkonya* előadásról, mely rányitotta a szemét, hogy „ez a rendkívüli ember”, ez a „vakmerő alkimista” mennyire „kitágította a muzsika határait”. Az *istenek alkonya* sok tekintetben tartható hagyományos romantikus operának: sokan Duhamellel ellentétben a *Ring* legkonzervatívabb részeként tekintenek rá. A mitológiai és a bölcséleti aspektusok az előjátékot leszámítva (mely ezúttal inkább afféle kozmikus pletykázkodásnak hat és P. H. Lang szavaival szólva inkább „csak a szószaporító költő szükségleteit hivatott kielégíteni”) a minimumra redukálódna, a mágikus italokkal üzött játék pedig valóban tipikusan (olcsó) romantikus fogás. A kiszáradt és felhasogatott kőris (világfa) és az elapadt (bölcsességet

csobogó) életforrás már önmagában is jelzi: Wotan világa véget ért. A főisten visszavonul a maga terepére, és többé nem lép színpadra, hiszen amikor dárdája eltört, véget ért a törvény és az istenek korszaka. Ami maradt: Alberich ősatka, illetve Siegfried emberi szabadsága, vagyis a gyűrű és a kard. A földi világban a maga helyét kereső Siegfried viszont megint egy dárdával találja magát szembe: Hagenével, mely kardját fondorlatos csellel örök szolgálatra kényszeríti. Vagyis amíg Wotan dárdája eltört, addig az Alberich-sarj Hagen dárdája diadalmaskodott. A szolgáló kard a szerelem és a testiség ellen fordul: amikor Gunther-Siegfried Brünnhildéhez ér a lángoló bérce, a kard fekszik közé és a nő közé. A testvéri eskü, a vérszerződés fontosabbá válik a szerelemnél. Siegfried fokozatosan veszti el azt a képességét is, mely fogékonná tette a természet tanításainak megértésére: a természeti lényeket immár látványosan nem érti, nem akarja érteni, ezért elfordulnak tőle. Erich Rappl nagyon pontosan írja le Siegfried tragikumát, amikor így fogalmaz: „*a szabad individualista tragédiája, aki elhagyván ihletett énjének alkotó magányát, elvész a társadalomban*”, a madarak hangja helyett a nők énekére figyel. A természet festése ebben az operában is unikálisan szép. A zenei szövet a korábbi motívumok pazar szövedékeként három- vagy akár négyelemű kombinációikat létrehozva bontakozik ki. Nem túlzás Bryan Magee megállapítása, miszerint „Az istenek alkonya *a vezérmotívumok szakadatlan összefonódása, az első hangtól az utolsóig*”. Erre pedig, Duhamel fordulatával élve csak egy „*vakmerő alkimista*” lehet képes. (CsZ)

HADD FOGJAM MEG MOST ONNAN: WAGNERHEZ, AZUTÁN PEDIG FŐLEG A *RING*HEZ IGEN FELKÉSZÜLT SZÍNHÁZI APPARÁTUS SZÜKSÉGES. ITT NEM PUSZTÁN A FELADAT NAGY, ITT A TECHNOLÓGIAI-LOGISZTIKAI-PRÓBASZERVEZÉSI MENEDZSMENT IS CSÚCSRA KELL JÁRJON. ÚGY KORREPETÁLNI ÉNEKEST ÉS ZENEKART, RENDPRÓBÁZTATNI NÉGY ZENEDRÁMA SZEMÉLYZETÉT, KERÜLGETNI A TÖRVÉNYSZERŰ ÁTLAPOLÁSOKAT, ÉS A SOROZATJELLEG MEGTARTÁSÁVAL RENDESEN BEGYAKOROLT PRODUKCIÓT LÉTREHOZNI, IGAZÁN „NAGYOT” MUTATNI, HOGY AZ MÉG INTUITÍVNAK LÁTSZÓ ÉS IHLETETT MEG STILÁRISAN IS RENDBEN LÉVŐ LEGYEN, ISTENKÍSÉRTÉS. MÉGIS CSINÁLJUK, MERT NEM BÍRUNK A KIHÍVÁSNAK ELLENÁLLNI... (ÓSz)

PARSIFAL

ŐSBEMUTATÓ: BAYREUTH, 1882. JÚLIUS 26.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1924. JÚNIUS 1. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: RICHARD WAGNER

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Amfortas király, aki egyszer harcba szállt Klingsorral, a varázslóval, nem tudott ellenállni Kundry erotikus vonzerejének, s szörnyű sebet kapott, mely nem gyógyul. Azóta nem tudja kiszolgálni a Krisztus vérét őrző Grál szentségét lovagjainak. Gurnemanz elbeszéléséből kiderül, hogy Kundry, aki gyógyító balzsamot hozott a királynak, ősi bűnéért vezekel (kigúnyolta a keresztet cipelő Krisztust), s afféle örök hírvivő. Egyszerre hatyú teteme zuhan a földre: a tettes egy ártatlan, arra kószáló fiatalember, Parsifal. Parsifal anyja nevén kívül semmit sem tud önmagáról. Kundry elmeséli, hogy Parsifalt édesanyja a világtól elzárva tartotta, nehogy apja sorsára jusson, aki harcban halt meg. Miután fia eltűnt, belehalt a fájdalmába. Parsifal Kundryra



Rendező: MIKÓ ANDRÁS, 1983 (Fotó: 2017)

ront, aki viszont transzba esik. Gurnemanz úgy sejti, alighanem Parsifal, ez a szűziesen tiszta lény lesz az, aki megszerzi azt a lándzsát, mely egykor a király sebéet okozta. Amfortast ugyanis csak ugyanannak a lándzsának az érintése gyógyíthatja meg, amely beteggé tette. (Második felvonás) Klingsor, a kiteszített Grál-lovag varázskertjében várja legújabb áldozatát. Parsifalt a megbűvölt Kundry erotikus csáberejére bízza. Kundry csak akkor szabadulhat, ha találkozik azzal a férfival, aki ellen tud állni szexuális vonzerejének. Parsifal átküzdi magát az őrségen és kis híján a kert érzéki vonzásába kerül: Kundry a nevén szólítja, majd megcsókolja. Parsifalra nem hat az érzékiség bűvereje, tulajdonképpen anyját véli felfedezni Kundryban. A csók kijózanítja, eszébe jut küldetése, és világossá válik előtte, hogy Amfortast is Kundry rontotta meg. Kundry átkozódásba kezd, Klingsor pedig a szent lándzsát hajítja Parsifal felé. A lándzsa viszont megáll a feje fölött. Parsifal megragadja, és keresztet rajzol vele a levegőbe. Klingsor varázsbírodalma elenyészik. (Harmadik felvonás) Kundry átka miatt Parsifal nehezen talál vissza Monsalvat várába: fekete páncélos lovagként érkezik meg. Kundryt Gurnemanz feléleszti a transzból, illetve megrója a lovagot, amiért nagypénteken fegyverrel jár. Miután kiderül, hogy Parsifal megszerezte a lándzsát, a fegyver egyetlen érintése begyógyítja Amfortas király sebéet. Parsifal a Grál-lovagok új fejedelme lesz. Felveszi a rendbe az időközben megkeresztelt Kundryt is, aki immár megtisztulva, holtan rogy az oltár elé. Parsifal felmutatja a szent kelyhet, a rend erőt nyer és megújul.

AZ EGYIK LEGSZEBB PILLANATA AZ OPERATÖRTÉNETNEK A NAGYPÉNTEKI VARÁZS. AZ EGYIK LEGSZEBB OPERAI TRADÍCIÓ, HOGY AZ ELSŐ FELVONÁS UTÁN TISZTELETBEN TARTJUK A SZERZŐ SZÁNDÉKÁT, ÉS NINCS TAPS. AZ EGYIK LEGSZEBB TETTE A MAGYAR INTERPRETÁCIÓ-TÖRTÉNETNEK, AMIKOR A MÁSODIK BUDAPESTI OPERAHÁZ, A NÉPOPERA ELSŐNEK TÖRI MEG AZ ELIDEGENÍTŐ SZABÁLYT, ÉS AHOGY LEJÁR A MŰ VÉDETTSÉGE 1913. DECEMBER 31-ÉN, MÁR MÁSNAP, JANUÁR ELSEJÉN BEMUTATJA A *PARSIFALT*, ÉPPENSÉGGEL A MÉG IFJÚ ÉS JÓSZERIVEL ISMERETLEN REINER FRIGYES PÁLCÁJA ALATT. ÉS AKKOR MÉG ALIG MONDTAM VALAMI FONTOSAT. *(ÓSz)*

„Az egyik legnagyobb hangzó monumentum, amit a zene örök dicsősége előtt emeltek” – írta a *Parsifal*ról Claude Debussy. A *Parsifal* sokak szemében egyenesen rítus: a nagypénteki hagyományhoz társított operaszertartás – Wagner maga is áhítatos ünnepi rítusnak nevezte, és a művet szerette volna fenntartani Bayreuth kultusza számára. (Az opera hivatalosan csak 30 év után szabadulhatott bayreuthi fogságából – bár koncertszerűen korábban is bemutatták, sőt

1903-ban a Metropolitan kivételt tett.) A rítus kiemeléséhez tartozik az a sok helyen máig élő szokásrend is, mely a szerzői szándék nyomán tiltja a tapsot az első felvonás, az úrvacsora-jelenet után. A zeneszerző ügyesen forrasztotta össze a középkori Grál-feldolgozásokat Wolfram von Eschenbachtól Chrétien de Troyes-ig, majd a mítoszt határozott transzcendens szimbolikával ruházta fel. A szimbolikus dárda itt sebez és gyógyít, központi szerepbe pedig a részvét és könyörület kerül. Az opera központi figurája a hisztérikus és démoni Kundry, aki a blaszfémia miatt válik eszközzé a gonosz kezében. *„Kundry, a pokol rózsája [...] valósággal a mitikus patológia mintapéldánya, gyötrelmes kettősségében, széttépettségében mint instrumentum diaboli és üdvre sóvárgó nő, olyan klinikusan, drasztikusan és hitelesen, olyan merészen és naturalistán felismert és ábrázolt példája a lelki élet iszonyú és beteges állapotának, amit régóta a tudás és a művészet netovábbjának tekintek”* – írja Thomas Mann. A részvételi szenvedés transzcendens extázisa valóságos zenei csodaként hat a nagypénteki varázs („*Wie dünkt mich doch die Aue heut so schön!*”) festésekor. Wagner buddhista érdeklődésének (melynek nyomai az 1850-es évektől érezhetőek) sajátos jegyei is belekomponálódtak a darabba Schopenhauer bölcséletének bizonyos vonásaival együtt. Az együtt szenvedés révén kezdetét veszi egy megvilágosodási folyamat, mely az emberi létezés hibáinak felismerésén alapul. Parsifal felismerés-pillanata a csók valóságában következik be: érzéki élvezet helyett a társszenvedő fájdalma horgad fel benne, a küldetés megértése. És a fájdalomba belehalt anya csókjának emléke mellett ebbe talán a Kundry eszköz léte által kiváltott szánsalom is belefér. Barry Millington, aki Wagner antiszemitizmusának nyomait észleli Kundry alakjában, sokak nevében teszi fel azt a kérdést, hogy *„miként adhatunk [...] értelmet ennek a boszorkányfőzetnek, amely a keresztény könyörület, a buddhista/schopenhaueri önmegtagadás és a faji ítéletek vegyülékéből áll?”* Polémiákba bocsátkozás helyett, válaszképp talán érdemes Solti Györgyöt idézni: *„Nem érdekelnek Wagner politikai vagy filozófiai nézetei, az sem érdekel, hogy elárulta a barátait és apósát, Liszt Ferencet is [...]. Számomra mindenki, aki ilyen szépséget képes alkotni, legyen félzsidó, antiszemita, forradalmár, liberális vagy királypárti – mindenekfölött zenei zseni, és az is marad, amíg a kultúra fennáll.”* A *Parsifal* zenéje sokszor lefojtott, finom, érzékeny áradás, sokszor fullasztóan erotikus, dekadens bódulat, sokszor a vallási ceremóniákat idézően liturgikus. Nem véletlenül nevezte Nietzsche a darab ideológiai töltetét, igaz, merő gúnyból *„wagnerianusok számára berendezett kereszténységnek”*. Természetesen a *Parsifal*nak számos modern, nem rituális rendezői értelmezése is létezik: például Calixto Bieito 2010-ben Stuttgartban Cormac McCarthy *Az út* című regényének hatására posztapokaliptikus világba helyezte, ráadásul a „balga szent”, Andrew Richards meztelensége a végletekig fokozta az ember földi kiszolgáltatottságát. Uwe Eric Laufenberg 2016-ban Bayreuthban az iraki Moszulba, iszlám környezetbe álmolta az opera világát, ahol a főhős terepruhás deszantosként jelent meg, a viráglányok csadoros hölgyekké, majd odaliszkokká alakultak. Minden szélsőség ellenére talán épp Laufenberg jutott a legközelebb ahhoz a felfogáshoz, mely szerint Wagner a vallások helyébe a művészet egyetemes vallását akarta helyezni. Wagner operája a magyar költészetre is óriási hatással volt: a *Parsifal* Kassák Lajos kötete, az *Éposz Wagner maszkjában* teljes „zenei” háttérmintázatát képezi. Varga Mátyás *parsifal, parsifal* című kötete pedig a mítosz modernebb alakváltozataival kísérletezik. *(CsZ)*

GIUSEPPE VERDI
(1813-1901)

NABUCCO

ŐSBEMUTATÓ: MILÁNÓ, 1842. MÁRCIUS 9.
ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1968. ÁPRILIS 26. (ERKEL SZÍNHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: TEMISTOCLE SOLERA

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Jeruzsálemben, Salamon templomában a zsidók istenükhöz imádkoznak, hogy óvja meg őket a babiloni Nabucco seregétől. Zakariás főpap Izmael őrizetére bízsa Nabucco foglyul ejtett lányát, Fenenát. A két fiatal szereti egymást, ám Izmaelbe szerelmes a babiloni uralkodó másik lánya, Abigél is, aki bejutott a templomba, életet és hatalmat ígérve a zsidó hercegnek. Az elutasított Abigél bosszút esküszik, míg Nabucco és serege bevonul a templomba. Zakariás megkísérli Fenena életével zsarolni a hódítót, ám Izmael megmenti a lányt. A templomra pusztulás, a zsidókra babiloni fogság vár. Izmaelt hazaárulónak bélyegzi népe. (Második felvonás) Abigél megszerzi a pergament, amely bizonyítja, hogy nem Nabucco lánya, csupán közönséges rabnő. Hatalomvágyát ez éppenséggel nem csökkenti, s mellé áll Baal főpapja is. Elterjesztik Nabucco halálhírét, hogy Abigél trónra kerülhessen. Izmaelt kiközösítené a népe, ám időközben a megmentett Fenena zsidó hitre tért. A halálhírére rácáfolva visszatérő Nabucco istenné nyilvánítja magát, de ekkor villám csap le az önhitt uralkodóra, aki ettől megháborodik. (Harmadik felvonás) A korona Abigélé lett, Baal főpapja pedig a zsidók – köztük Fenena – kivégzését követeli. A zavarodott Nabuccót ráveszik a halálos ítéletek jóváhagyására, s amikor a király sikertelenül megkísérli visszaszerezni a hatalmát, még azt is látnia kell, amint Abigél megsemmisíti a származását bizonyító iratot. A zsidók az Eufrátesz partján elveszett hazájukról és szabadságukról énekelnek; főpapjuk megjósolja Babilon bukását. (Negyedik felvonás) A fogoly Nabucco a zsidók istenéhez imádkozik a lánya életéért, s ennek hatására visszanyeri az öntudatát és az erejét. Katonáival Fenena megmentésére siet, a zsidókat pedig szabadon bocsátja. Abigél megmérgezi magát s utolsó szavaival bocsánatért fohászkodik.

Ha a *Nabucco* Verdi legelső operája lett volna, s nem a harmadik, kétségkívül még szebb lenne a történet, de azért az így sem csúnya. Rossini vagy Donizetti harmadik befejezett dalművét még azonosítani és megnevezni sem lenne könnyű (persze ők korábban kezdték az ipart), ellenben



Rendező: KESSELYÁK GERGELY, 2015

a *Nabucco* az ősbemutatójától fogva mindmáig töretlen sikerű slágerdarab. Méghozzá olyan, amelyben paradox módon még a nyersség és a mintakövetés is félreismerhetetlenül viseli magán az épp kialakulóban lévő személyes Verdi-stílus jegyeit. A séma a fenyegetett zsidókkal, az idegen zsarnokkal, a frontvonalon átívelő szerelmi szállal és az itt-ott felsejlő oratorikus jelleggel – ez mind elmondható lenne Rossini *Mózeséről* is, a *Szabadságkórus* dallama pedig helyel-közzel kihallható a *Lammermoori Lucia* egyik részletéből. S mégis, itt már (majdnem) minden valami egészen más: a *Nabucco* agresszív támadóerővel rendelkező, sehol és sohasem túlfinomult, erős hatásra és zajos sikerre éhes alkotás.

A milánói ősbemutató történelmi pillanatában nagy és életre szóló találkozás alkalmát teremtette meg ez az opera: a vidékiességét még csupán félig-meddig levetkőző fiatal Maestro meg az új, harsányságig harcias és energikus hangot kereső itáliai közönség között. Hogy a *Risorgimento* olasz honfiai és honleányai azonosíthatták a maguk elnyomott helyzetét és készülő küzdelmét az (új) babiloni uralkodó által rabbá tett zsidókéval, az sokat emlegetett és igaz közhely, ám nem adhat választ a kérdésre: 180 év múltán is miért hat ránk oly közvetlenül a *Nabucco*? Mondjuk, talán mert Verdi elég bátor volt ahhoz, hogy operai léptékű és mégis valóságosnak ható szörnyeket állítson a középpontba. Az önmagát istennek nyilvánító címszereplő, a mértéktelenül hatalom- és bosszúéhes Abigél, de bizony még a közösségéért akár ártatlan vért is áldozni kész, csakis főpapként létező Zakariás is – csupa kellemetlen és egyszersmind kellemetlenül ismerős típus. Aztán az a céltudatosság is bizvást lenyűgözheti az utókort, amellyel a zeneszerző szokatlan módon és jó érzékkel egészen a perifériára szorította a szerelmi szálát: hiába szövegezett meg a librettista Solera jó előre nagy duettet Fenena és Izmael számára, Verdi visszautasította a javaslatot. „*Nel*

dì della vendetta / chi mai d'amor parlò?”, vagyis a bosszú napján ki beszélne a szerelemről? – jellemző módon ezzel a mondattal indul Fenena szólama, miután az opera első húsz percében nem hallottunk egyetlenegy futó személyes megnyilvánulást sem. Annál több és nagyobb szerep jut itt a közösségnek, tehát a kórusnak: már jóval a „*Va, pensiero*” megszólaltatása előtt, hol a végveszedelemtől rettegve, hol Jehovához fohászkodva, hol meg átkozva és kirekesztve a vélt árulót. Amikor pedig a harmadik felvonásban elérkezik ez a híres-híres kóruszám, hiába találkoztunk már vele kismilliószor és hiába ismerhetjük fel akár első hallásra is a hosszú dallamív, a *Larghetto* tempó és a triolás lüktetés szemérmetlenül direkt hatásmechanizmusát, akkor az éppúgy rendre az elnyűhetetlenség és a pátosz közös varázslatának bizonyul, mint a „*Casta diva*” mindenkori előadásai. (LF)

STEFANO PODA ARCA JUT ESZEMBE, NÁLUNK RENDEZTE AZ *OTELLÓT*. AMIKOR BUDAPESTRE INVITÁLTUK A HÁZZAL ISMERKEDNI JÓ MÁSFÉL ÉVVEL ELŐBB, ÉPP BEESETT EGY JANUÁR ELEJI PÉNTEK ESTE A *BOHÉMÉLET* ELŐADÁSÁRA: TELEÜLTÉK AZ OPERAHÁZAT. MÁSNAP DÉLELŐTT TALÁLKOZTAM VELE AZ ERKEL SZÍNHÁZBAN, MAJDNEM HANYATT ESETT A MÉRETEKTŐL ÉS LEGINKÁBB ATTÓL, HOGY EBBEN A MÁSIK, MÉG NAGYOBB HÁZUNKBAN IS TELE A NÉZŐTÉR, ÉS NEM IS IGAZÁN VERDI-SLÁGERDARABON. MONDTAM NEKI: HA MOST EGYSZERRE LEHETNE KÉT HELYEN, AZT LÁTNÁ: AZ YBL-PALOTA IS ÚJRA TELE VAN, IMMÁR A *DENEVÉR* MIATT. DE, HOGY EGÉSZEN ŐSZINTE LEGYEK, A MAGYAR NÉZŐK KÜLÖNLLEGES RAGASZKODÁSÁT A *NABUCCÓHOZ* MAGAM SEM ÉRTEM. MESSZE NEM A KÉSŐBBI VERDI-DARABOK LÉLEKTANA VAN ITT JELEN, ÁM A FRISSESSÉG, A PRIMÉR DRÁMAI HATÁSMECHANIZMUSOK POMPÁSAN MŰKÖDNEK. ÉS A *VA, PENSIERO...* (ŐSZ)

RIGOLETTO

ŐSBEMUTATÓ: VELENCE, 1851. MÁRCIUS 11.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1885. JÚLIUS 28. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: FRANCESCO MARIA PIAVE (VICTOR HUGO DRÁMÁJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Az erotomán mantovai herceg nem tud ellenállni a női szépségnek: most épp Ceprano grófné a kiszemeltje. Rigoletto, a púpos és kiállhatatlanul gúnyos udvari bolond a felszarvazástól tartó férj rovására szellemeskedik. Monterone gróf megvádolja a herceget lánya elcsábításával: börtönre ítélik, és megátkozza a belőle is gúnyt űző Rigolettót. Marullo, az egyik udvaronc arra gyanakszik, hogy a púpos világtól elzárt házában titkos szeretőt tart. Az özvegy Rigoletto valójában lányát, Gildát rejtegeti. A lány nem hagyhatja el a házat, s mégis titokban a



Rendező: HARANGI MÁRIA ÉS SZINETÁR MIKLÓS, 2005 (Fotó: 2019)

magát diáknak hazudó herceggel találkozgat. Marullo és Ceprano, bosszúból a gúnyolódásokért, el akarja rabolni Gildát: a ház mellett azonban feltűnik Rigoletto. Beadják neki, hogy lányszöktetésre készülnek. Rigoletto csatlakozik a mókás tervhez. Tréfából bekötik a bolond szemét, és a saját kertjéhez vezetik: ő maga tartja a létrát, míg Gildát elrabolják. Mire észbe kap, már késő. (Második felvonás) Gilda a herceg palotájába kerül. A herceg megkönnyebbül: éjjel ugyanis diákként hiába kereste. Rigoletto szinte tébolyultan próbálja megelni a lányát a palotában: ezúttal az udvaroncok köszörülik rajta a nyelvüket. A meggyalázott Gilda felbukkanása még őket is megdöbbeníti: nem a púpos szeretőjét, hanem a lányát vetették oda a hercegnek. Rigoletto bosszút forral, lánya minden könnyörgése hasztalan. (Harmadik felvonás) Rigoletto felbérel Sparafucilét, a bérgyilkost, hogy csalja a házába, majd ölje meg a herceget. Maddalena, a bérgyilkos húga kiváló csaléteknek bizonyul. Gilda még mindig szereti a herceget. Rigoletto, hogy meggyőzze a lányt csábítója természetéről, az ablakon át nézeti meg vele, ahogy a herceg leveszi a lábáról az olvadékony Maddalénát. A bohóc hazaküldi Gildát. Maddalena nagy nehezen kikönyörgi, hogy Sparafucile ne a vonzó ifjút, hanem a házba betévedő első embert ölje meg, és azt adja át egy zsákban a púposnak. Sparafucile végül hagyja, hogy csorba essen szakmai becsületén: Gilda, aki az apai tiltást megszegve visszajött és mindent kihallgatott, elhatározza, hogy feláldozza magát a hercegért. Sparafucile éjfélkor az ő holttestét adja át Rigolettónak. Rigoletto egy félreeső zugba viszi a zsákot, hogy megbizonyosodhasson a bosszú sikeréről. Váratlanul felzeng a herceg szerelmi dala. Rigoletto rájön, hogy becsapták. Idegesen nyitja meg a zsák száját: haldokló lánya angyali hangon búcsúzik el az élettől. Rigoletto végleg összeroppan, Monterone átka beteljesedett.

KÍNÁBAN TÖRTÉNT, HOGY AZ OPERA 2013-AS TIENC SINI VENDÉGJÁTÉKÁN, AMIKOR HÁROM VERDI-ELŐADÁST IS VITTÜNK – HAT TALMAS HURCOLKODÁS VOLT, RENGETEG DÍSZLET, JELMEZ, KELLÉK –, HOGY HARCEDZETT BARITONISTÁNK, A MEGBÍZHATÓSÁG SZOBRA EGÉSZEN KÜLÖNÖS MÓDON OKTÁVOZNI KEZDTE AZ ELSŐ FELVONÁS MAGAS ÁLLÁSAIT, A MONOLÓGOT ÉS A GILDA-DUETTET IS. SZÜNETBEN NEM VOLT MIT TENNI, LECSERÉLTÜK, HISZ NEM VOLT JÓL – SZERENCSÉRE VÁLTÓTÁRSA, MÁSIK RIGOLETTÓNK ÉPP OTT UNATKOZOTT RÖVIDNADRÁGOSAN, FÉNYKÉPEZŐGÉPPEL A NYAKÁBAN. ÉS TERMÉSZETESEN KÜLÖN ÖLTÖZETÜK IS VOLT, ÍGY ES-HETETT MEG (KI TUDJA, TALÁN ELŐSZÖR A VILÁGON), HOGY EZ A TÖKÉLETES DRAMATURGIÁJÚ, NÉPSZERŰVÉ LETT SZÁMOKKAL TELTŰZDELT OPERA KÉT CÍMSZEREPLŐT IS KAPOTT A TAPSREND-BEN – KÉT APJA IS LETT GILDÁNAK... (ÓSz)

A *Zenészet*i Lapok 1860-ban mindössze ennyit írt a *Rigoletto* egyik pesti előadásáról: „*Nov. 3-án adatott Rigoletto – egyéb szerencsétlenség nem történt.*” A szerencsétlenség oka nem pusztán az esetleges énekesi teljesítményekben keresendő, hanem abban az erkölcsi aggályoktól terhelt értelmezői hagyományban is, mely a darabot (és Victor Hugo *A király mulat* című drámáját is) kezdetben kísértte. „*Ó, Le Roi s’amuse, a modern idők legnagyobb témája, sőt talán legnagyobb drámája. Tribolet Shakespeare-hez méltó teremtés! Más mint Ernani! Ezt a témát nem szabad elszalasztani*” – írta Verdi Piavénak 1850-ben. A cenzúra szerint viszont a darab témája „*visszatartóan erkölcstelen, obszcén és közönséges*”, ezért kezdettől szorongatta a szerzőt és a szövegíró. Verdi főhőse, Rigoletto ugyanis teljesen kilóg az addigi operasémából: a karakter ugyanis a visszatartó külső, az érzékeny apai szeretet és a feléledő társadalomkritikai szenvedély szokatlan párosításából áll össze. Ráadásul kezdetben mérhetetlenül unszimpatikus és arrogáns alakot ismerünk meg a címalakban, aki fokozatos átváltozáson megy keresztül. A gonosz legyen csúnya, a jó legyen szép, a nemes legyen mindig jellemes, a nemtelen pedig örökkön alávaló. Ezt a paradigmát ítélte halálra Verdi, amikor külső és belső összhangját megbontotta, s a jellemeket nem polarizálta. A *Rigolettó*t ma nehéz szerencsétlenségnek elképzelni: amíg lesz operajátszás, aligha kerülhet ki a repertoárból. A mindössze negyven nap alatt komponált műremek a radikálisan új hőstípusok mellett (az idealizálástól megfosztott, szexmániás herceg alakja legalább annyira provokatív, mint a púpos udvari bolondé) különös hangulati összekapcsolások, motivikus összefüggések révén, a csevegő-beszélgető jelenettípusok széles lélektani hátterének kidolgozásával új dramaturgiai koncepciót is megvalósít. Ez utóbbira néhány példa: a herceg harsány hedonizmusa (gondoljunk csak az örökzöld kesztyűáriára „*Questa o quella*” vagy a 3. felvonás legismertebb áriájára, a „*La donna è mobile*” kezdetűre) zeneileg szöges ellentétben áll a szerelmi vallomás kettősének izzó őszinteségével („*E il sol dell’anima*”). Egy anekdota szerint Verdi „*Az asszony ingatag*” kottáját csak az utolsó pillanatban adta oda a bemutató hercegének, és teljes titoktartásra kötelezte nemcsak őt, de az összpróba teljes személyzetét is: pontosan tudta, hogy a fülbemászó melódia megalapozza majd az opera hírnevét, tehát korábban nem szivároghat ki. Az első strófa utáni tapsvihar szinte predesztinálta a másik utáni ráadást. De mesteribb művészi fogásokkal is találkozunk, a harmadik felvonás négyese („*Bella figlia dell’amore*”, a herceg, Maddalena, Rigoletto és Gilda kvartettje) egyenesen operatörténeti jelentőségű: a belső konfliktusok és szándékok ellenpontosításon alapuló szétszalazása, mely harmonikus egységet képez, világosan olyan jelenség, mely egyedül az opera szimultán karakterének specifikuma. (CsZ)

A TRUBADÚR

IL TROVATORE

ŐSBEMUTATÓ: RÓMA, 1853. JANUÁR 19.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1884. DECEMBER 7. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: SALVATORE CAMMARANO ÉS LEONE EMANUELE BARDARE

(ANTONIO GARCÍA GUTIÉRREZ DRÁMÁJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Ferrando, Luna gróf régi katonája az őrségben elmeséli társainak az opera előtörténetét. Az előző gróf kisebbik fia még a bölcsőben megbetegedett, s az apa egy cigányasszonyt vádolt meg azzal, hogy szemmel verte a gyermeket. Az asszonyt tűzhalálra ítélték, lánya azonban bosszúból elrabolta a csecsemőt, s a máglya üszkei közt utóbb megtalálták egy kisbaba maradványait. Az elrabolt csecsemő bátyja, Luna gróf azóta is kutatja a nyomokat. A férfi viszonzatlanul szerelmes a szép Leonora grófnőbe, akinek éjjelente egy másik férfi ad szerenád. Ez a trubadúr Manrico, aki nemcsak szerencsés szerelmi riválisa Lunának, de polgárháborús ellenfele is.



Rendező: VÁMOS LÁSZLÓ, 1996 (Fotó: 2011)

A szerenádott hallva Leonora a sötétben összetéveszti Lunát Manricóval, majd a két férfi karddal támad egymásra. (Második felvonás) A cigánytáborban Azucena, a hajdan megégetett asszony lánya egyre a tragédia emlékét idézi, s szavaiból arra lehet következtetni, hogy annak idején önkívületében a saját gyermekét vetette a máglyára. Manrico, aki Azucena fiaként nőtt fel, nem érti ezt, ám amikor egyenes kérdést tesz fel (nevelő)anyjának, ő gyorsan elosztatja kételyeit. Híre érkezik, hogy Leonora – holtak híven Manricót – apácafogadalmat készül tenni, s ezt azután mindkét férfi meg akarja akadályozni. Luna leányrablást tervez, de Manrico kiragadja szerelmét a veszélyből. (Harmadik felvonás) Luna körülfárta Castellor várát, Manrico pedig ugyanitt a várvédők vezére. A gróf katonái elfogják Azucenát, akiben Ferrando ráismer az egykori gyermekrablóra. Bent a várban az épp a kézfogójára készülő Manrico értesül anyjának várható máglyahaláláról. Katonáival kitör a várból, hogy megmentse őt. (Negyedik felvonás) Manrico vereséget szenvedett, s most Azucenával közös tömlőben várja kivégzését. Leonora felajánlja önmagát Luna grófnak Manrico életéért cserébe. A férfi rááll az alkura, nem sejtve, hogy Leonora lassan ölő mérget vett be. Manrico féltékeny gyanakvással fogadja a számára szabadságot hozó szerelmét, akit végül a halála tisztáz e nemtelen vád alól. Luna kivégezteti Manricót, mire Azucena közli vele, hogy a tulajdon öccsét ölette meg.

A *TRUBADÚR*HOZ NÉGY KIVÁLÓ ÉNEKES KELL AZ ŐSI OPERAI RECEPTKÖNYV SZERINT. VAGY LEGALÁBB NÉGY ÉNEKES – MORMOGTAM MAGAM ELÉ, AMIKOR KIDERÜLT, HOGY A BETONBIZTOS DÉL-KOREAI TENOR KÖZELI SZÁLLODÁJÁBAN VÉLETLENÜL ÚGY BEALTATÓZTA MAGÁT, HOGY CSAK SZÉDELGETT, AMIKOR A CONCIERGE (OPERA BIZTATÁSRA) RÁTÖRTE AZ AJTÓT. A KÖZÖNSÉG MEGTÖLTÖTTE AZ ERKELT, A KOLLÉGÁK PEDIG KÉSZÜLTEK A HAZAKÜLDÉSÜKRE. EKKOR JÖTT A HÍR, HOGY A SOROZAT MÁSODIK FELÉRE SZERZŐDTETT OROSZ TENOR KINT ÜL A KAKASÜLŐN, NÉZNÉ AZ ELŐADÁST – IGAZ, ALVÁS NÉLKÜL REPÜLT IDE VALAHONNAN. NOSZA, TÖBB SE KELLETT... JÓMAGAM CSAK A TÍZPERCES KÉSÉST ÉRZÉKELTEM (VENDÉGEKKEL VOLTAM), MEG HOGY A TAKARÁSBÓL ÉNEKELT MANRICO-SZERENÁD FÁJÓN ALACSONYAN SZÓL... AMIKOR BELÖKTÉK A SZÍNPADRA AZ OROSZT, MÉG MINDIG NEM TUDTAM, PONTOSAN MI TÖRTÉNT, CSAK AZT, HOGY VALAKI NAGYOT MENTETT... ÉS TÉNYLEG. MIRE A MAGAS C-K JÖTTEK, AGAFONOV BEÉNEKELTE MAGÁT, ÉS ÚRRÁ LETT RAJTA A BEUGRÓK HŐSI ADRENALINVIHARA. KIVÁLÓ ÉNEKESNEK HALLOTTUK A VÉGÉRE! *(ÓSz)*

Ahhoz képest, hogy a műfaj egésze mily előítéletes és bornírt vicceskedések céltáblájául szolgál, furcsamód magán az opera világán belül is megannyi gúnyolt, lesajnált és froclizott szeglet akad: stíluskorszakok, művek, szerepkörök és hangfajok egyaránt. A fokozott mértékű malíciának kitett alkotások tán leghíresebbike éppenséggel *A trubadúr*, amelynek cselekménye a közkeletű vélekedés szerint abszurd és érthetetlen. Mihez képest? – kérdezhetnénk, rámutatva akár néhány más operai klasszikusra, akár a *Mátrix*, az *Eredet* vagy a *Twin Peaks* logikai bakugrásaira, ám az efféle viszontvádaskodás éppoly félrevezető lenne, mint amennyire kisszerű. Hiszen egyrészt az illogikus, sőt erőltetett mozzanatok az emberiség alaptörténeteiben is ott rejlenek, másrészt maga *A trubadúr* az eleven bizonyosság arra, hogy az ilyen vádak (legyenek bár mégoly elterjedtek és megalapozottak) valósággal mellékesek. Mert akit rögtön az opera elején Ferrando elbeszélése beránt ebbe a sötétarany, szenvedélyektől viharzó univerzumba, az utóbb mindennemű ágálás nélkül elfogadja Azucena tetteinek belső logikáját, s megérti azt is, amit Molnár Antal hajdanán így fogalmazott meg: „*Castellor vára csak azért van, mert élesebb a hős profilja, ha bátyjáról rohan le víni*”.

„*Afrika mélyén vagy az Indiákon is mindig hallani fogod A trubadúrt*” – ezt már az önérzetes szerző, Verdi írta le egy 1862-es levelében, s valóban: ez az opera majdnem olyan népszerű – mint a benne szereplő *Cigánykórus*, s közel olyan híres – mint a *Stretta*. Ez utóbbit ugyebár a címszereplő, tehát Manrico énekli el a harmadik felvonás végén: miután épp lejsztolt egy csodaszép lírai áriát, a tenorista pár ütemnyi kettőst követően már neki is futhat az indulóritmusú, gyors *Strettának*, hogy kivágjon két darab magas C-t. Jóllehet ezek a nyüves C-k nincsenek is beírva a kottába, mégis rajta a tenoron a nyomás, mióta csak a legelső Manrico, bizonyos Carlo Baucardé kevéssel a római ősbemutatót követően, Firenzében elkezdett C-ket énekelni a *Stretta* eredeti G-i helyett. Verdi ebben az esetben megengedőnek bizonyult, nem tiltakozott a gyakorlat ellen, és korántsem kizárt, hogy ezek a C-k hozzá is járultak e tenorszám féktelen népszerűségéhez. Mert bizony ez a srófra járó kis mestermunka már a maga korában kinőtt *A trubadúrból*, még hozzá olyannyira, hogy az ismert anekdota szerint az itáliai egyesítés folyamatának egyik sorsdöntő pillanatában a piemonti miniszterelnök, Cavour gróf feltépte dolgozósobájának ablakát és beleénekelte a nagyvilágba Manrico e szólamrészletét.

Ráadásul a *Stretta* valamit megértethet velünk az operajátszás nem mindig magasztos, de nagyon is életközeli lélektanából. Merthogy – kezdjük innen – két magas C-t kiénekelni a tapasztalatok egybehangzó bizonyossága szerint elég nehéz. Viszont a közönség ezen a ponton elvárja az attrakciót, így a magas C-t és a publikummal való összeütközést egyaránt kerülő tenoristák ilyenkor rendszerint azt a megoldást választják, hogy az eredeti C-dúrból transzponáltatják az egész számot H- vagy B-dúrbá. És aztán így futnak neki azoknak a magasságoknak, amelyek így már ugye nem C-k, de még mindig eléggé magas hangok ahhoz, hogy a mindenkori közönség túlnyomó része elégedetten nyugtázhassa a hallottakat. S ha valakinek netán mégis feltűnne a transzponálás, hát az még mindig kisebb megaláztatás az előadó számára, mint úgy énekelni a *Strettát* – ahogyan azt eredetileg Verdi megírta. S úgy lehet, ha nem ismerjük fel mindebben az észszerűséget, akkor sokkalta messzebb vagyunk az operák világának megértésétől, mint ha nem vagyunk képesek be látni, hogy Azucena igenis a máglyára vethette a saját csecsemőjét. *(LF)*

TRAVIATA

LA TRAVIATA

ŐSBEMUTATÓ: VELENCE, 1853. MÁRCIUS 6.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1884. OKTÓBER 18. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: FRANCESCO MARIA PIAVE (IFJ. ALEXANDRE DUMAS DRÁMÁJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Estély a párizsi félvilági hölgy, a betegségéből felgyógyult Violetta Valery házában. A vendégek között ott van a Violettába eddig csak távolról szerelmes ifjú, Alfredo Germont, s mikor sikerül kettesben maradnia a hölgygel, megvallja érzelmeit, és arra kéri a nőt, hogy kezdjenek közös új életet. Violetta elküldi a férfit, ám rájön, hogy már ő is szerelmes Alfredóba, s hogy talán még hozhat számára boldogságot az élet. (Második felvonás) A szerelmesek három hónapja együtt élnek egy Párizs-környéki kis házban. Alfredo rájön, hogy Violetta költségén boldog, s Párizsba siet pénzt szerezni. Amíg távol van, megérkezik az idősebb Germont, s felszólítja Violettát: szakítson a fiával, ne veszélyeztesse Alfredo hűgának házasságkötését. Violetta úgy dönt, feláldozza önmagát, s búcsúlevelet hátrahagyva távozik. Az időközben visszatért Alfredo összeomlik, s apja nosztalgikus szavait is figyelmen kívül hagyja: ahelyett, hogy hazatérne apjával, inkább arra a mulatságra rohan, ahol Violetta is ott lesz. A bálozó társaság kárörömmel elegy kíváncsisággal figyeli az immár Douphol báró kitartottjaként megjelenő Violettát és a látványosan felindult Alfredót. Violetta megpróbálja elhagyott szerelmesét megnyugtatni, ám az békés távozás helyett nyilvánosan megalázza: pénzt vág a nő arcába. (Harmadik felvonás) Pár héttel később a tüdőbetegségébe visszaesett Violetta magányosan és nincstelenül haldoklik. Levelet kap, melyben az idősebb Germont arról értesíti: fia már tud Violetta hatalmas áldozatáról. Alfredo meg is érkezik, hogy még egyszer felidézzék boldogságukat, s hogy Violetta pillanatokkal a halála előtt még ábrándozhasson közös jövőjükről.

A *Traviata* előadás-története egy kudarcos ősbemutatóval indult, s a hagyomány – követve Verdi egykorú ítéletét – e kudarc egyik főokának máig azt tartja, hogy Violetta legelső alakítója, Fanny Salvini-Donatelli jóval kövérebb és esetlenebb volt annál, hogy akár a tüdőbajt, akár a luxuskurtizánságot bárki is elhihette volna neki. Ha tényleg így történt, akkor ez a legelső előadás ellentétben áll az azóta lezajlott összes többi előadással, merthogy a *Traviata* emberemlékezet óta mindig sikert arat a közönség körében – bárki is játssza a címszerepet vagy bármely más szerepet e darabban. A *Traviata* azon operák közé tartozik, melyekről szólva a múlt század legendás



Rendező: ANGER FERENC, 2016

operaigazgatója, a Scalát és a MET-et is irányító Giulio Gatti-Casazza okkal fogalmazhatta meg kifejező túlzását: „*akár kutyákkal is meg lehet csinálni*”. A *Traviata* tehát örök sikerdarab, s éppen ebben rejlik mindenkori előadásainak legnagyobb kockázata. Sűrítetten igazolhatja e tétel igazságát a híres *Brindisi* sorsa, mely szám felhangzása nélkül rég nem zárulhat egyetlen operagála se szerte a világban: szemérmetlenül kizsákmányolva, s szinte az elviselhetetlenségig koptatva ezt a maga helyén dramaturgiai funkcióval rendelkező, s vesztére pompásan hatásos részletet. Amíg az ifjabb Dumas *Kaméliás hölgye* ma már – érzéketlen, de nem alaptalan túlzással – nehezen végignézhető (és elolvasható), addig Verdi és hű robotosa, Piave megteremtette az örökéletű társalgási drámát – az operaszínpadon. A korabeli francia színműírók praktikus ideálja, a *jól megcsinált darab* voltaképpen a *Traviatában* (s majd később Puccini *Toscájában*) dicsőült meg úgy istenigazából. Feszésre húzott dramaturgia, az operai párbeszédtechnika egészen új szintre emelése, s rámenősségében is mindvégig elegáns hatásvadászat: csupa mestert mutató erény, melyek akár gyenge-közepes előadásban is jól érvényesülnek. Mit kezdhet a rendező egy ilyen szigorúan fölépített, s ráadásul történeti-társadalmi szempontból is ennyire pontosan elhelyezett operával? Mi lesz a tüdőbajjal és a kurtizánság polgári szégyenével, ha netán megpiszkálják a cselekmény korát? (A kilencvenes évek több idényrendezésében kijátszott tüdővész-AIDS megfeleltetés például hamar leolvasott tévútnak bizonyult.) Tényleg

csupán érzéketlen barom az idősebb Germont, vagy azért neki is van némi igazsága, amikor távol tartaná a családjától a jó útra tért Violetta? Nem fenyeget-e giccsveszélyrel, ha az opera a „szegény kis Violetta vs. a csúnya világ egésze” képletére egyszerűsödik? Olyan kérdések ezek, melyek korunk legsikeresebb *Traviata*-rendezései (mint például Willy Decker 2005-ös salzburgi produkciója Netrebkóval, Villazónnal) láttán is okkal fölmerülhetnek a nézőben. Ahogyan a (magyar) operakedvelőben alkalmasint felötlik az a kérdés is: vajon miért nem fordítjuk le e Verdi-opera címét? Igaz, az első pesti előadást *A tévedt nő* címen adták, de azóta következetesen ragaszkodunk a *Traviata* formához. Csak nem a rég kipusztultnak hitt polgári prűdéria van a szokott magyarító metódussal ellentétes megoldás mögött? Ha meggondoljuk, hogy az operarepertoár másik, makacsul eredeti címen emlegetett alapműve az ugyancsak sikamlós szűzséjű *Così fan tutte*, hát korántsem kizárható ez a feltevés. *(LF)*

NEHÉZ MEGÉRTENI A *TRAVIATA* CÍMSZEREPEÁT KOMPONÁLÓ VERDIT, AKI PEDIG ÉNEKESNŐVEL ÉLT, SZÍNHÁZBAN LÉTEZETT. AZ ELSŐ FELVONÁS VÉGÉN, TEHÁT FINÁLÉSZÁMNAK IS TEREMTETT NAGYJELENET A MAGA SZABATOS HÁROMRÉSZESSÉGÉBEN A RÉGI SÉMÁKAT IDÉZI. AZ IS ELLENTMONDÁSOS, HOGY VIOLETTA SZÁMÁRA MÉG AKKOR IS KOMOLY KOLORATÚRKÉPESSÉG SZÜKSÉGELETETIK A STRETTÁBAN, HA A VÉGÉRE OLY ELVÁRT HÁROMVONALAS DENEVÉRHANG, A MAGAS ESZ”, NEM IS RÉSZE AZ EREDETI PARTITÚRÁNAK. ÁM KÉSŐBBI FELVONÁSOKBAN SEM EZT A LÁGÉT, SEM EZT A KÉPESÉGÉT A SZOPRÁNHANGNAK KI NEM HASZNÁLJA A ZENESZERZŐ, ELLENBEN SZINTE SPINTO HANGADÁSIG SŰRŰSÖDŐ, DE LEGALÁBBIS A LÍRAIN TÚLMUTATÓ ELŐADÁSMÓDOT KÖVETEL. AKI JÓ BENNE, AZ VALÓJÁBAN NAGYON JÓ ÉNEKES, AKIN PEDIG KIFOGNA, AKÁR AZ IS, A SAJÁT FACHJÁBAN – CSAK VERDI ÍRT TÚL NEHEZET. *(ÓSz)*

A SZICÍLIAI VECSEKRYE

LES VÊPRES SICILIENNES

ŐSBEMUTATÓ: PÁRIZS, 1855. JÚNIUS 13.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 2009. MÁJUS 31. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: EUGÈNE SCRIBE ÉS CHARLES DUVEYRIER

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) 1282-ben Szicília a franciák uralma alatt áll. Montfort kormányzó egyik katonája arra kényszeríti a franciák által kivégzett fivérét gyászoló Elena hercegnőt (a franciában: Hélène), hogy énekeljen, ám ő egy olyan dalt választ, amely az ellenállás szellemét hordozza. Megjelenik Montfort és az általa épp szabadon bocsájtott Arrigo (a franciában: Henri), aki szerelmes a hercegnőbe. A kormányzót meglepik az ifjú bátor szavai, s felajánlja neki a barátságát, de



Rendező: MATTHIAS VON STEGMANN, 2009

Arrigo visszautasítja azt. (Második felvonás) Az orvos Procida hosszú száműzetés után visszatér Szicíliába, ahol felkelést készül szervezni, méghozzá Elenával és Arrigóval összefogva. Arrigót a kormányzói palotába hívják, illetve hurcolják, miközben a franciák erőszakoskodásai kirobbantják a népharagot. (Harmadik felvonás) Montfort rájött, hogy Arrigo a fia, de amikor ezt tudatja az ifjúval, ő nem hajlandó az elnyomót apjául elfogadni. Mindenesetre ellentétes érzések közt őrlődik, s így amikor Elena megkísérli leszúrni a kormányzót, Arrigo megakadályozza ezt, amiért korábbi társai árulónak bélyegzik. (Negyedik felvonás) Arrigo tisztázza a tettét Elena előtt, illetve hajlandó Montfortot az apjának elismerni, amennyiben a hercegnő és Procida kegyelmet kap. A kormányzó még ennél is többre hajlandó: kész összeházasítani egymással a két szerelmest. (Ötödik felvonás) Procida arra készül, hogy az esküvői szertartás kezdetét jelző, vecsernyére szóló harangszó jelzésére emberei majd lemészárolják a megszállókat. Elena megtudja ezt, s így inkább nem indul az oltár elé, hogy ezzel meggátolja a terv véghezvitelét. A mit sem sejtő Arrigo hűtlenséggel vádolja szerelmét, Montfort pedig kiadja a parancsot a szertartás megkezdésére. A harang szavára kirobban a felkelés, a kormányzót megölik.

VERDI REMEKMŰVEI KÖZÜL SOK OLY NÉPSZERŰ, HOGY HÁTRÁLTATJA A TÖBBI BEFOGADÁSÁT: BÁRMELY MÉLTATLAN IS E HELYZET A HATODIK DESSZERT CUKRÁSZÁHOZ, AKINEK MUNKÁJA ÉRTÉKÉBŐL CSAK A JÓLLAKÁS SZERENCSETLENSÉGE VESZ EL. PEDIG A NYITÁNYT IS JÁTSSZÁK, ÉS AZ EGYIK ÁRIA IS FELETTÉBB NÉPSZERŰ, AZONBAN ELENA ÚN. BOLERÓJA LEGTÖBBSZÖR KOLORATÚRÁK OPERAGÁLÁS VAGY VERSENYSZÁMAKÉNT BONTAKOZIK ELÉNK. PEDIG A SZEREP DRÁMAI, EZ AZ ÁRIA MEG DEKORATÍV ÉS FUTÓKÉPES SZOPRÁNHANGOT KÖVETEL. EMLÉKSZEM, JOAN SUTHERLAND ZENAKADÉMIAI KURZUSÁN MINDIG VELE LÉVŐ, ŐT ÓVÓ FÉRJE, A KARMESTER RICHARD BONYNGE HOGY KANYARÍTOTTA VISSZA A FUTAMOT EGY KÖNNYŰ KÉZZEL BEÍRT VARIÁNSSAL, NEHOGY OLYAN TARTOMÁNYBA GURULJON LE, Ahol az aktuális művészjelölt már a diplomája előtt hallhatatlanná válna. Persze, hogy SUTHERLAND IS ÉNEKELTE, IGAZ, CSAK GÁLÁN. TÚL JÓ ZENE AHHOZ A *VECSEARNYE*, HOGY TELJESEN ELFELEJTSÉK. *(ÓSZ)*

A szicíliai vecsernye vitán felül és többszörösen érdekes opera. Érdekes még abban az ironikus értelemben is, amellyel a mérsékelt elragadtatást szokás formulázni, hiszen a koncertszámként

már-már tönkrejátszott, pompás nyitányt követően Verdi nagyoperája mehökkentő és fölös bőséggel kínálja a vadromantikus dramaturgiai patenteket és az itt kivételesen olykor akár negyedórákat is egy szuszra átfecsegő zenei semmitmondást. Problematikus darab, annyi szent, ám közelebbről megvizsgálva immár valódi, s nem kevésbé meglepő érdekességeket fedezhetünk fel benne. Ha ugyanis többet keresünk ebben a dalműben az operai közhelykollekció historikus tárlatánál, akkor elmerenghetünk például ama tény felett, hogy vajon Verdi éppenséggel miért a franciák zsarnokoskodásáról és lemészároltatásáról szóló portékát szállított le párizsi megrendelőinek? S ami még különösebb: a leghíresebb olasz, a *Risorgimento* szimbolikus alakja 1855-ben (alig pár esztendővel Garibaldi és a marsalai ezrek szicíliai partraszállása előtt) nem pusztán a magánboldogságot, személyes érzéseket kíméletlenül maga alá gyűrő nagypolitikáról énekelteti szereplőit, de még a jó ügy, vagyis a zsarnokság elleni harc győzelmét is jórészt nemtelen és viszolyogtatóan erőszakos eszközök diadalának láttatja. S egyáltalán, miféle felszabadulás várhat ezekre az időtlenül középkori szicíliaiakra, akik a franciák kényuralmát nyögve a német Hohenstaufok utolsó aranyágacskáját gyászolják és egyre csak bíznak az aragóniaiak megérkezésében? Mintha csak *A párdúc* történelem- és életismerő, pesszimista öreg hercege, Don Fabrizio brummogná az öszvérbasszust Verdi helyenként ihletdeficites művéhez, illetve a darabgyáros Scribe és famulusa, Charles Duveyrier (utánhasznosított) librettójához.

Az öt felvonás ezúttal valóban öt felvonásnak tűnik, de ebben a némiképp túlméretezett nagyoperában egészen pazar pillanatokra lelhetünk. Az összeesküvő patrióta, Procida belépője, amelynek első szava persze mi más is lehetne, mint a haza, jószerint barcarolától elemelkedő, nagy ívű basszusária. Olyan, amelynek hallatán igazán nem sejtenénk, hogy Verdi panaszkodott a szövegkönyv „*törrel hadonászó, közhelyes összeesküvő*”-jére. Van aztán az első felvonásban egy tenor-bariton kettős, amely ugyan nem hozza el apa és fia kölcsönös ráismerését, vagyis az arisztotelészi *anagnórisist*, viszont olyan temperamentumos, tesztoszteronban dús duett, mint annak a rendje. S persze az ötödik felvonásban felhangzik személyes kedvencünk, azaz a női főszereplő híres és oly mutatós *sicilianája*: egyszerre az eszünkbe juttatva és rögtön el is feledtetve velünk a *Puritánok* egészen hasonló számát. A szerepnevet csak azért nem említettük, hogy Hélène/Elena hercegnő apropóján végül szó kerülhessen a franciáról olaszra még 1855-ben átforduló opera első itáliai éveinek bizarr epizódjáról: a portugál földre áttelepített cselekményről, melyben a szopránt éppenséggel Giovanna de Guzmannak, de egyik-másik előadáson akár Giovanna Braganzának vagy Batilde di Turenának is hívhatták. *(LF)*

SIMON BOCCANEGRA

ŐSBEMUTATÓ: VELENCE, 1857. MÁRCIUS 12.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1937. JÚNIUS 11. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: FRANCESCO MARIA PIAVE (ANTONIO GARCÍA GUTIÉRREZ DRÁMÁJA NYOMÁN)

– ÁTDOLGOZÓ: ARRIGO BOITO

CSELEKMÉNY

(Előjáték) A 14. századi Genovában a plebejus hangadók, Paolo Albani és Pietro a közrendű és népszerű Simon Boccanegrát kívánják dózsévé választatni. A nemes kalóz erre voltaképp csak azért bólint rá, mert azt reméli, így elnyerheti végre a szerelme, Maria kezét. A gőgös Jacopo Fiesco ugyanis még annak tudatában sem hajlandó jóváhagyni lánya frigyét, hogy abból már egy – utóbb titokzatos módon eltűnt – leánygyermek is született. Miközben a nép dózsévé kiáltja ki



Rendező: IVAN STEFANUTTI, 2011

Boccanegrát, ő a Fiesco-palotába behatolva holtan találja szerelmét. (Első felvonás) Huszonöt évvel később a dózse rájön, hogy nem sejtve a kilétét, politikai ellenfelei nevelték fel a lányát, aki most az Amelia Grimaldi nevet viseli. Ameliába ketten is szerelmesek: viszonzatlanul a kancellárrá lett Paolo Albani, míg viszonzottan az ifjú patrícius, Gabriele Adorno. Boccanegra ellenzi Paolo lánykérését, így az ármányos politikus megkísérli elraboltatni Ameliát, de Gabriele megakadályozza ezt. Zendülés tör ki, s a dózse tanácsstermében az ifjú magát Boccanegrát vádolja meg a leányrablással, majd karddal támadna a városállam fejére. Szerencsére Amelia közbelép, Boccanegra pedig szavaival helyreállítja a rendet. S mert sejtí, hogy ki állt a leányrablási terv mögött, felszólítja kancellárját, hogy mondjon átkot a kitervelő fejére. (Második felvonás) Paolo elhiteti Gabrielével, hogy Amelia a dózse szeretője. Rejtekhelyéről az ifjú szemtanúja lesz apa és lánya találkozásának: megölné Boccanegrát, ám Amelia újra közbelép. Végre Gabriele is megtudja, hogy szerelme a dózse lánya, Boccanegra pedig beleegyezik kettejük házasságába. (Harmadik felvonás) A lázadóvá lett Paolóra kivégzés vár, de előtte még elmondja a kilétét idáig tartósan titkoló Fiescónak, hogy a dózse italába lassan ölü mérget tétetett. Sor kerül Fiesco és Boccanegra találkozására, mi több, megbékélésére, amikor a patrícius megtudja, hogy Amelia az ő elveszettnek hitt unokája. A haldokló dózse Gabrielét jelöli utódjául.

ESZEMBE JUT SOLTI GYÖRGY LEMEZE. OLCSÓN VETTEM, A DARABOT NEM ISMERTEM, HAZAFELÉ AZON GYŐZKÖDTEM MAGAM: BIZTOSAN ROSSZ VÁSÁRT CSINÁLTAM, NEM VÉLETLEN SE A PÉLDÁNY OTT LÉTE, SE A VÁRATLANUL BARÁTSÁGOS ÁR... AZTÁN FELTETTEM ÉS MEGSZÓLALT A LÁGY, SELYMES TENGERRINGATÓZÁST IMITÁLÓ ELŐJÁTÉK, ÉS AZONNAL ELVARÁZSOLÓDTAM. MIRE AZ ISMERT EPIZÓDHOZ, A TENORÁRIÁHOZ ÉRTEM, MÁR SZERENCÉSNEK TUDTAM MAGAM, ÉS BOCCANEGRA BÉKESZÓZATA MÉG ÚGY IS ELKÍSÉR, HOGY LÁTTAM VELE A MET-BEN IS, DE PLÁCIDO DOMINGÓTÓL MÁR AKKOR HALLOTTAM AZ OPERAHÁZBAN, AMIKOR MÉG FLEXELTEK A VASMUNKÁSOK AZ ÁLLVÁNYOKON. AHOGY A *VECSERNYE*, ÚGY A *BOCCANEGRA* SEM LESZ MÁR *RIGOLETTO*, DE EZT A „TÖRTÉNETI” TÉNYT IGENCSAK SIRATOM. (ÓSz)

A *végzet hatalma* dramaturgiája ugyan problematikusabb és széttartóbb, az érett és időskori Verdi-operák közül mégis vitán felül a *Simon Boccanegrának* jut a legtöbb az obligát tisztelet hüvösségéből. Jóllehet az köztudomásul szolgál, hogy nagy mű, játsszák is az operaházak, a

címszerepe pedig a – szerencsés esetben Verdi-bariton – baritonok vágyott megdicsőülése. Épp csak mintha az operai szexepil varázsát nem érezné körülötte a közönség, vagy legalábbis korántsem abban a koncentrációban, mint ahogy azt Busseto mágusától másutt megszokhatta. A legkézenfekvőbb magyarázatot e ritkán kimondott, de attól még létező közérzületre nyilvánvalóan a tenor és a szoprán pozicionálása kínálja. Mert bár szép dallamok itt is jutnak e hangfajok képviselőinek, azonban Amelia és Gabriele darabbéli elhelyezkedése részint szokatlan, részint előnytelen. Vagyis Amelia elsősorban leány, mely pozíció ugyan gyönyörű szoprán-bariton kettősre kínál lehetőséget, de egészében mégis korlátozza a figura kiteljesedését. S még egyértelműbb a tenorszerep alárendelt helyzete, hiszen Gabriele többszörösen is kiszolgáltatott: a tévedéseinek, az indulatainak és a prejátói Paolo manipulációjának. (Miközben ő maga távolról sem idézi az otellói léptéket.)

Csak hogy, ha jobban meggondoljuk, van valami furcsaság a nemes kalózból dózsává emelkedő Boccanegra körül is. *A férfi, aki nem akar* – egy rég elfeledett magyar nőíró regénycíme volt ez, amely ráillik Verdi operájának címszerepére is, hiszen őt úgy találja meg a prológban a genovai főhatalom (illetve annak látszata), hogy azt se teste, se lelke nem kívánja. Utóbb aztán három felvonáson keresztül mindhalálig hordozza e tisztét, de cselekedetei – leánya fellelésének szándékán túl – inkább követő-reagáló jellegűek. Simon békét kíván Genován belül meg Genova és Velence között egyaránt, márpedig a béke és a konszolidáció nem operai alapanyag. S talán épp ez teszi mégis annyira érdekessé ezt a nehézkes keletkezéstörténetű operát. Vagyis az, hogy a középpontjában olyan figura áll, aki sem az operákból, sem a történelemből és a jelenkorból nem oly közeli ismerősünk, mint a konfliktust szító, harcra mindig kész alakok. *(LF)*

AZ ÁLARCOSBÁL

UN BALLO IN MASCHERA

ŐSBEMUTATÓ: RÓMA, 1859. FEBRUÁR 17.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1884. NOVEMBER 13. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: ANTONIO SOMMA

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Riccardo, bostoni kormányzó álarcosbált rendez. Szerelmes titkára, Renato feleségébe, Ameliába. Renato figyelmezteti, hogy összeesküvés készül ellene. Egy jósnőt, Ulricát száműzetésre kellene ítélni: a kormányzó azonban hallgat bizalmas apródjára, Oscarra, és úgy dönt, maga is kipróbálja Ulrica „próféciáit”. Riccardo halásznak öltözve keresi fel Ulricát, s elrejtőzve kihallgatja a szintén tanácsot kérő Ameliát: a nő megvallja, hogy vonzódik Riccardóhoz, de hű akar maradni a férjéhez. Ulrica az akasztófák hegyére küldi varázsfűért. Riccardo jóslatot kér: Ulrica gyilkosságot lát. Az a férfi fogja megölni, akivel először fog kezét. Ez a férfi pedig nem más lesz, mint a barátja életéért aggódó Renato. (Második felvonás) Amelia fátylat ölt és az akasztófák hegyén éjfélkor Ulrica útmutatása alapján keresi a felejtés fűvét. A kalandvágyó Riccardo udvarlásának azonban nem tud ellenállni. Hirtelen ott terem a férj, Renato is: Amelia gyorsan elfátyolozza az arcát. Renato közli, hogy összeesküvők gyűrűjébe kerültek, Riccardónak menekülnie kell, a férfiak köpenyt cserélnek. Riccardo Renatóra bízza a lefátyolozott hölgyet. Kérdezősködni szigorúan tilos. Renato és a titokzatos nőszemély az összeesküvők karjaiba futnak. A kiélezett



Rendező: FABIO CERESA, 2018

helyzetben Amelia felfedi kilétét: a házaspár az összeesküvők gúnykacaja közepette oldalog el. A megalázott Renato másnap átáll az összeesküvők oldalára. (Harmadik felvonás) Az összeesküvők sorsolással döntenek, ki ölje meg a kormányzót. Renato Ameliát kényszeríti, hogy sorsolja ki a jelölt nevét: az asszony Renatóét húzza ki. Oscar meghívót hoz az álarcosbálra. Riccardo időközben felismeri: hibát követett el, veszélybe sodorta barátját, Ameliát és saját magát is. Kárpótlásul Renatót angliai nagykövetnek szánja, s lemond Ameliáról. Renato megtudja Oscartól, melyik jelmezbe bújt a kormányzó. Amelia elbúcsúzik Riccardótól, amikor a férj váratlanul közbelép és ledöfi Riccardót. A gyilkost elfogják, ám a haldokló kormányzó megkegyelmez barátjának, s elmondja, hogy Amelia ártatlan, mindvégig hű maradt férjéhez. Renatót elborzasztja saját tette: a kinevezési okmány láttán ráébred, hogy megfontolatlanul, beteges féltékenységből cselekedett.

OH, AZOK A BARITON PRÓBAKÖVEK MEGINT... RENATO KISÁRIÁJA AZ ELSŐ FELVONÁSBÓL AZ ÖSSZES FELTÖREKVŐ MŰVÉSZ KEDVELT DARABJA – A HARMADIK RÉSZ NAGYÁRIÁJA PEDIG A RETTEGETT, FOGÓS SZÁM, AHOL AKKOR, OTT ÉS ÚGY KELL SZÍVETTÉPŐ LÍRÁT INTERPRETÁLNI, AMIKOR AZ ORDÍTÁSRA NINCS MÓD. NEM SZÉP, HA KIFELÉ HARSOG, AMI KÖZBEN ODABELÜL TÉNYLEG MEGSZAKAD. BIZTOSAN MINDEN SZOPRÁN ÉS BELÉ (PLÁTÓIAN?) SZERELMES TENOR AZT HISZI, HOGY AZ *ÁLARCOSBÁL* „RÓLA SZÓL”, DE KÖZBEN MI, BARITONOK TUDJUK, HOGY ENNÉL DIFFERENCIÁLTABB LÉLEKVÁLTOZÁST ÉS ABBÓL KIFOLYÓ ÉNEKLÉST NEM ÍRTAK E MŰBEN MÁSNAK. *(ÓSz)*

Az álarcosbál című opera, melyet Gabriele D’Annunzio a „*legoperaibb operának*” nevezett, önazonossága máig kissé problematikus: a cenzúra megváltoztatta a helyszínt (a svéd királyi udvar helyett Massachusetts) és az egyik főszereplő státuszát (III. Gusztáv király helyett egy fiktív angol gyarmati kormányzó), azt remélvén, így a mű eszmeisége nem kelt királyellenes politikai indulatokat. A zene lényegét mindez nem érinti, s a lényegét nem igazán befolyásolja a rekonstruáló rendezés sem. Nagy, teátrális szenvedélyek csapnak össze: kiéleződik a szerelem és barátság sokat próbált konfliktusa, a racionalitás és irracionalitás, a sorsszerűség és a véletlen dinamikája pedig csúcsra járva száguld a tragédia felé. Ulrika irracionális és egzotikus karaktere maga lesz a kiszámítható végzet: szerepköre az együttesekben is meghatározó (lásd például a „*Che v’agita così?*” hármast). Különösen jól megformált Renato alakja: az önfeláldozó, aggodalmas barát elenséggé alakulását a hangszínváltozások szépséges hullámlása is jelzi. Izgalmas a férj és feleség

közt növekvő konfliktus zenei felfokozása is. Amelia erotikus megingásait pazarul ellensúlyozza a vadromantikus horrorba illő környezet, főként az „*Ecco l’orrido campo*” kezdetű áriájában. Az akasztófadomb szinte a bűnre hajló létezés és a sorsszerű megtorlás bizarr jelképévé női ki magát. A félelmetes irracionalitás Verdinél kívül és belül egyaránt megjelenik. Ezt ellensúlyozza a humor: és ezért nemcsak Oscar drámaiattlanul előtérbe tülekedő, fontoskodó alakja („*Volta la terra*”, „*Saper vorreste*”) felel, hanem a kiélezett drámai helyzet feloldásaként megjelenő komikum beiktatása is. Ez utóbbi remek példája a szorult helyzetet feloldó kacagó ötös („*È scherzo od è follia*”): érzelmek sokfélesége olvad itt harmóniába, Amelia kétségbeesik, Renato egyszerre dőbben meg és szégyenkezik, az összeesküvők kacagása pedig merő gúny és pajzán káröröm. Szokás élcélni a librettó képzavarain is, melyek elsősorban az egyes érzékterületek logikai elcsúsztatásain alapulnak (például az egyik szereplő kegyetlen lépések nyomát hallja). A darabhoz Oskar Kokoschka is készített díszleteket. *(CsZ)*

*

„*Az igazgatóság saját kénye-kedve szerint töröl ki vagy ad hozzá sorokat, mintha azt mondaná: »Te vagy a komponista, kalapáld e köré a hangjegyeidet...Mi? Hogy már megírtad a darabot? Na és? Nyújtsd meg, rövidítsd meg, csavard ki, úgy is jó lesz...Zenét akarunk, az ön nevét akarjuk, hogy a cinkosunk legyen a szegény, fizető közönség rászédésében! Dráma, józan ész? Ugyan már, ostobaság!« Ez a helyzet, és ennyi tisztelet van bennük a közönség, a művészet és a művészek iránt.*” Így háborgott Verdi a nápolyi Teatro San Carlo vezetőinek eljárása miatt, akik a cenzúrát már előre félve változtatások egész sorát próbálták kikényszeríteni a Maestróból és librettistájából. *Az álarcosbál* végül nem is lett Nápolyé, de azért az eredeti elképzelésekből Rómában is föl kellett áldozni párat, így legfőként a tenor főszerep azonosítását III. Gusztáv svéd királlyal. Csakhogy az operabeli Gustavónak éppúgy nincs semmi köze a hiperaktív és hipernépszerűtlen skandináv uralkodóhoz, ahogy persze Robert Richnek, Warwick 2. earljének sincs a Bostonba áthelyezett cselekményű dalmű Riccardójához. S miközben az ilyen külső kényszereket és beavatkozásokat méltán kárhoztathatjuk, azért az is érdemel némi figyelmet, hogy utóbb maga Verdi is úgy ítélte meg: a változtatások jót tettek *Az álarcosbálnak*.

A helyszínnél és a szerepneveknél mindenesetre fontosabb az opera tenorhősének imponáló fejlődéstörténete. Hiszen Riccardo/Gustavo a naiv és szinte még kamaszos életörömtől, az álruhás kiruccanás derűs szerepjátszásán át egészen a bölcs lemondásig és a halálközeli megbocsátásig jut el – a viszonzott, de beteljesülhetetlen felnőtt szerelem megtapasztalása révén. Valóságos operai nevelődésregény ez, amelynek kezdőpontján a tenorhős a (nemzedéki) közösséget és affinitást még egyértelműen az apród Oscar iránt tanúsítja. Egyes elemzők szerint e színpadi viszonylat mögött III. Gusztáv történetileg többé-kevésbé dokumentált vonzalmi sejlenének fel, ám ez inkább csak belemagyarázás. Ráadásul a mindenkori rendezőkre és a dramaturgokra enélkül is izgalmas kérdések egész sora vár. Például az, hogy miért gyűlölik ennyire még a saját udvarában is ezt a nagyszerű ifjút, aki egyenesen az elismerés, a jutalmazás és a felelős gondoskodás szavaival lép a színpadra? Vagy hogy mit kezdjünk Amelia és Renato kapcsolatával, amely már csak végzetes összeomlásában jut elénk? Hát Renato jószerint parttalan rajongásával, amely éppoly végletes, gyilkos gyűlöletbe csap át ura-és-barátja iránt? *(LF)*

A VÉGZET HATALMA

LA FORZA DEL DESTINO

ŐSBEMUTATÓ: SZENTPÉTERVÁR, 1862. NOVEMBER 10.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1929. MÁRCIUS 23. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: FRANCESCO MARIA PIAVE (ÁNGEL DE SAAVEDRA, ILLETVE RÉSZBEN SCHILLER DRÁMÁJA NYOMÁN) –

ÁTDOLGOZÓ: ANTONIO GHISLANZONI

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) A szépséges Leonora szerelmes a félvér inka hercegbe, Alvaróba, ám apja, Calatrava gróf ezt ellenzi. A fiú meg akarja szöktetni a lányt. A gróf rajtakapja a szerelmeseket és párbajra hívja ki a csábítót. Alvaro viszont a földre veti a pisztolyát. A fegyver váratlanul elsül,



Rendező: VIDNYÁNSZKY ATTILA, 2007

a gróf halálos sebet kap. Utolsó leheletével megátkozza a lányát. (Második felvonás) Don Carlos, Leonora fivére bosszúhadjáratot folytat a „gyilkos” szerelmesek ellen. Leonora fiúruhában menekül: egy fogadóban kis híján saját bátyja leplezi le. Preziosilla, a cigánylány jósol Don Carlosnak: Carlos áldentitást ölt, de a történetből, melyet Leonora kihallgat, a lány úgy sejti, hogy Alvaro elmenekült a tengeren át. Leonora végül zarándokokhoz csatlakozik, elér egy ferences kolostorba, majd egy remetebbarlangban vállalja fel az örök, magányos vezeklést. (Harmadik felvonás) Alvaro az olasz–spanyol seregben köt ki, és egyre nagyobb rangot szerez. Don Federico Herreros kapitány (azaz Alvaro) megmenti Don Felice de Bornost, aki valójában Carlos. A két férfi barátságot köt. Alvaro megsebesül a csatában, Carlos odaadón ápolja. Alvaro arra kéri, hogy egy titkos ládika tartalmát semmisítse meg, ha netán meghalna. Carlost azonban legyőzi a kíváncsiság, és megnézi a láda tartalmát: megtalálja Leonora képét. Carlos most már tudja, hogy legjobb barátja pontosan az az ember, akire vadászik. Alvaro felgyógyul, Carlos párbajra hívja ki: az őrség szétválasztja őket: Carlost elvezetik, Alvaro pedig szerzetesnek áll. (Negyedik felvonás) Alvaro abban a ferences kolostorban köt ki, ahol Leonora is járt. Carlos itt is a nyomára bukkan, és párbajt provokál a páter Rafael név alatt rejtőző sorsüldözött férfivel. A párbaj hosszan nyúlik, a remetebbarlang előtt is folytatódik: Carlos halálos sebet kap, gyónni akar. Alvaro a remetét hívja, akiben a férfiak felismerik Leonorát. Carlos utolsó erejét összeszedve beteljesíti a bosszút, és ledöfi hűgát. Alvaro átkozza az Istent, a haldokló Leonora viszont megváltást ígér neki: a véráldozat nem lesz hiábavaló.

MOST APRÓSÁGOT MONDOK. OLYAN JÓL ELVAGYUNK AZ OPERA BELTERJES VILÁGÁBAN A SZEREPENEVEKKEL. JACQUINO CSAK BEETHOVENÉ LEHET, DORABELLA KIZÁRÓLAG A *Cosí*BAN SZEREPEL. DE MI VAN A LEONÓRÁKKAL? AZ EGYIK OTT IS LEHET BEETHOVENÉ, RÁADÁSUL (BESZÉLŐ) ÁLNÉVEN IS SZÓLÍJTÁK. DE OTT VERDI EGY MÁSIK ÉRINTETTSÉGE, A *TRUBADÚR*, HÁT ABBAN IS LEONÓRA ÉNEKEL... ÉS A *VÉGZET*BEN IS. EZÉRT ESIK ÚGY, HOGY MELLÉKNEVES ÁRIÁKRÓL, SZEREPEKRŐL BESZÉLÜNK NÉHA: *TRUBADÚR*-LEONÓRÁRÓL ÉS *VÉGZET*-LEONÓRÁRÓL IS. MÍG EZEKET AKÁR KEVERNI IS LEHET DARABIDEIG, A *VÉGZET* POTPOURRI NYITÁNYA VÉGZETSZERŰEN A VILÁG LEGNÉPSZERŰBBJE EBBEN A MŰFAJBAN – ÖSSZEKEVERHETETLENÜL. (ŐSz)

Ángel Perez de Saavedra y Ramírez de Baquedano a maga korában népszerű drámája, melyen az opera szövevényes szöveggönyve alapszik, mára szinte ön maga paródiájává vált. (A szent-pétervári bemutatón a szerző maga is jelen volt, és nem leplezte csalódottságát Verdi művének „langyossága” miatt.) A sokszor szinte fejfájdítóan zagyva cselekményt P. H. Lang egyszerűen kotyvaléknak nevezi, s olykor igazat is kell neki adnunk, amikor azt állítja, hogy „*az ember igazán nem hinné, hogy akad épeszű zeneszerző, aki ehhez a könyvhöz hozzányúl.*” Pedig Verdi a lehetőségekhez képest meglehetősen épeszűnek mutatkozott, sőt igazi életet lehelt a drámaíró mesterkélt színekben pompázó panoptikumába: az opera apró, mozaikkockákból építkező szerkezete szinte filmszerű váltásokat idéz. Mivel minden egyes „kocka” a sors, a fátum elkerülhetetlenségének igazolására szolgál, Verdi a koncepciót a zenei motívumhálózatok (lásd például a feltűnő sorsmotívumot) finom háttérmentázataira bízta. Ez a hálózat nem illusztratív, hanem asszociatív: Verdi „vezérmotívumai” minduntalan asszociatív érzelmi mozzanatokként tűnnek fel. A vaksors, jobban mondva a vak véletlen elleni lázadás kiprovokálja a hagyományosan kiegyensúlyozott zenei építkezés felszámolását is. Szélsőséges hangulati és stiláris váltások hozzák lendületbe a „sorsot”. Így Preziosilla és a kórus harci dala („*Rataplan, rataplan della gloria*”) mellett megfér az egyházi zene („*La Vergine degli Angeli*”) vagy a buffo ária („*Toh! Toh! Poffare il mondo!*”), de Leonóra ajkán megszólal egy feledhetetlen, a tudat mélyrétegéig hatoló meditatív könyörgés („*Pace, pace*”) is. A népi és a vadromantika mellett a felfokozott drámaiság is érvényesülni tud. Az operát Verdi átdolgozta: az új változatot 1862-ben mutatták be Milánóban. Ekkor készül el Verdi egyik legtöbbet játszott nyitánya, és módosul a harmadik és a negyedik felvonás zárlata is, számos áthangszerelési, hangnemmódosítási változás is történik. *A végzet hatalma* egyszer valóban végzetes volt: a jeles bariton, Leonard Warren 1960-ban a Metropolitan színpadán, előadás közben halt meg. Pavarotti, állítólag, ha csak lehetett, kerülte az „elátkozott” operát, Franco Corelli pedig Mike Mitchell szerint speciális átoksemlegesítő rítussal készült az előadásokra. Franz Werfel híres *Verdi* című regényében élénk színekkel ábrázolja az opera bemutatóját, miközben szinte jelenetről jelenetre jellemzi az alkotást magát is. *(CsZ)*

DON CARLOS

DON CARLO

ŐSBEMUTATÓ: PÁRIZS, 1867. MÁRCIUS 11.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1934. MÁRCIUS 29. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: JOSEPH MÉRY ÉS CAMILLE DU LOCLE

(SCHILLER, ILLETVE RÉSZBEN EUGÈNE CORMON DRÁMÁJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) A spanyolok és a franciák közötti háborúnak egy dinasztikus házasság vethet véget: a francia királylány, Erzsébet és II. Fülöp örököse, Don Carlos között. A spanyol infáns, aki látni vágyik ismeretlen jövődöbelijét, a fontainebleau-i erdőben találkozik Erzsébettel. A két fiatal egymásba szeret, ám szinte rögtön kiderül: a királylány férje Carlos helyett maga II. Fülöp lesz. (Második felvonás) Carlos megvallja barátjának, Rodrigónak, azaz Posa márkinak, hogy szerelmes Erzsébetbe. Azt a tanácsot kapja, hogy szentelje erejét az elnyomott flandriai nép ügyének.



Rendező: FRANK HILBRICH, 2021

Rodrigo lopva átadja a királynénak a négyszemközti kihallgatást kérő trónörökös levelét, aki azután újra szerelmet vall Erzsébetnek. Az asszony nem nyújt reményt az ifjú számára, aki elrohan. II. Fülöp kíséret nélkül találja a hitvesét, akit megsért szemrehányó viselkedésével. Rodrigo nyílt szavaival imponál a királynak, aki bizalmast remél nyerni a márki személyében. (Harmadik felvonás) Carlost egy névtelen levélben találkára hívják, ám meglepetésére nem Erzsébet, hanem annak főudvarhölgye, Eboli hercegnő várja. A sértett hercegnő rájön Carlos szerelmi titkára. Rodrigo minden terhelő iratot elkér a trónörököstől. A nagy autodafé előtt Carlos a király színe elé lép a flandriai követek társaságában, s hatáskört kér magának, hogy enyhíthessen az elnyomáson. Mikor apja ezt megtagadja, az infáns kardot ránt. Végül Rodrigo kel az uralkodó védelmére, Carlost őrizetbe veszik. A máglyára küldött eretnekek lelkét a magasból égi hang köszönti. (Negyedik felvonás) Az éjt álmatlanul töltő II. Fülöpöt férji, apai és uralkodói gondok kínozzák. A Főinkvizítor jóváhagyását adja a trónörökös feláldozására, viszont Rodrigo életét is kiköveteli a királytól. Erzsébet elpanaszolja, hogy ékszeres ládikáját ellopták tőle, mire férje előveszi azt és kiemeli belőle az infáns portréját. A házasságtöréssel vádolt asszonynak Eboli utóbb bevallja, hogy a ládikát ő adta a király, egykori szeretője kezére. Erzsébet kolostorba küldi a hercegnőt. Rodrigo felkeresi a börtönben Carlost, s közli vele, hogy úgy intézte, őt véljék bűnösnek az infáns helyett. Az inkvizíció orgyilkosai végeznek a márkival. (Ötödik felvonás) Carlos és Erzsébet találkozik egymással a Szent Juszti-kolostorban, ahol a trónörökös megfogadja, hogy a flamandok ügyének szenteli életét. Megjelenik Fülöp és a Főinkvizítor, hogy a boldogtalan szerelmeseket börtönbe küldje. A nagyapja, V. Károly síremléke előtt álló Carlost egy szerzetes védi meg a letartóztatástól, magával víve az ifjút a sírboltba. Hangjában Fülöp és a Főinkvizítor ráismer a halottnak vélt V. Károlyra.

EGYSZER EGY IDŐS ÉNEKESNŐ AZT MONDTA AZ UNOKÁJÁNAK – PEDIG AZ EGYIK VIDÉKI INTÉZMÉNY TAGJA VOLT –, HOGY HA EGY SZÍNHÁZBAN A *DON CARLOST* ADJÁK, AZ ÜNNEP. EGYSZERŰEN ÜNNEP. ÉS MILYEN IGAZA VOLT! GONDOLHATUNK BÁRMIT RODRIGO DI POSA SZEMELLENZŐS VAGY ANAKRONISZTIKUS LIBERALIZMUSÁRÓL, HIHETJÜK EBOLIT FEHÉRMÁJÚNAK VAGY KARRIERKURTIZÁNNAK, CARLOST ALKALMATLANNAK VAGY FILOZÓFUSNAK, VAGY FÜLÖPÖT NYILVÁNÍTHATJUK ZSARNOKNAK, DE LÁTENS ABSZOLÚT URALKODÓNAK IS AKÁR, NAGYSÁGUK ÉS ZENEI FENSÉGESSÉGÜK MEGKÉRDŐJELEZHETETLEN. ÉS AKKOR A TISZTA ERZSÉBETRŐL VAGY A FŐINKVIZÍTORRÓL, MINT A TÖRTÉNELEM BIBLIAI FORMÁTUMÚ INTŐ UJJÁRÓL NEM IS BESZÉLTÜNK. SÁTOROS ÜNNEP! (*ÓSz*)

Melyik *Don Carlos* a sok közül? A francia vagy az olasz nyelvű? A négy- vagy az ötfelvonásos? Balettbetéttel vagy anélkül? S egyáltalán: *Don Carlos* vagy *Don Carlo*? Ma már erre a sok kérdésre mind válaszolnia kell a színreállítónak, hogy felelősen kiválaszthasson egyet az összesen vagy hét autorizált műalak (vagy épp - isten ments! - a később fabrikált-húzott verziók) közül. Régen persze, mint annyi minden más, úgy ez is sokkal egyszerűbbnek tűnt: a *Don Carlos* az az opera volt, amelyben Székely Mihály orgonahangján azt énekli, hogy „*sohasem szeretett*”, „*majd alszom én*” és „*beföd a márványsír, az Eszkurial*”. De hát az aranjuezi napoknak vége, még hozzá korántsem csupán Schiller azonos című drámájában. Ma már jó, ha az egyszerű operabarát is fel van készülve arra, hogy miután megvallotta a Verdi e nagy műve iránt táplált vonzalmát, válaszolnia kell az akadémikuskodó kérdésre: jó, jó, de melyik *Don Carlost* szereted a sok közül?

A 2021 óta az Opera repertoárján szereplő 1886-os, úgynevezett modenai verzió mellett mindenestre erős érvek szólhatnak, hiszen fellelhetjük benne az összes régről kedvelt és megszokott részletet, valamint azt az első, fontainebleau-i felvonást, amely a korábbi pesti előadásokból hagyományosan hiányzott. Az így felkínált *Don Carlos* láttán és hallatán pedig magunkba merülve kedvünkre mérlegelhetjük, hogy mi is izgat minket a leginkább ebben a kivételesen gazdag operában, ahol szinte összeérnek és egymás sarkára hágnak az élet és a színpad alapvető konfliktusai. Hiszen az elnyomás és a szabadságvágy nagy küzdelme, az eszmék hősi képviselete meg a kívülről áruság gyanánt is értelmezhető pragmatizmus, a magány feneketlensége, a hatalom nyűge, a barátság érosza, a nemzedéki ellentét, s persze a viszonzottságában is fájón reménytelen szerelem és a megváltás végső illúziója – mind ott lelhető Verdi operájának színpadán, csak győzzük észbe venni a saját életproblémáinkra rímelő témákat. Elvégre ha (és hacsak) nem „kikapcsolódni”, a „szép zenéért” és a „szép hangokért” járunk az operába, akkor rendszerint egyre csak a magunk kérdéseire keresünk válaszokat a földszinti széksorokban vagy az emeleti páholyokban helyet foglalva is. S mindehhez itt a szabványos operahősohónél jóval direkter színpadi képviselőkre lelhetünk, még ha udvari entourage kíséretében is. A címszereplő éppoly törekeny egyensúlyú, gyenge legény, akárcsak mi, és világbíró atyja, Fülöp király homlokzatörző zordságára meg a mögüle mégis rendre kilátszó tétova-dühödő kapcsolatkeresésre is könnyen ráismerhetünk. Ahogy bizony még Posa kepecék közt botladozó, értelmiségi örökbalekségére vagy Eboli hercegnő indulataira sem tekinthetünk rá valamiféle megnyugtatóan biztonságos távolságból. S ezúttal a nagy dekoratív tabló, az autodafé-jelenet is kizárólag csak mirőlunk szól. Már ha van fülünk Verdihez, és persze kellő őszinteségünk a saját dolgainkhoz. (*LF*)

AIDA

ŐSBEMUTATÓ: KAIRÓ, 1871. DECEMBER 24.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1885. ÁPRILIS 12. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: ANTONIO GHISLANZONI

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Egyiptom hadat indít a támadó etióp seregek ellen, s a kiválasztott vezér a fiatal tisztt, Radames. A fáraó lánya, Amneris szerelmes az ifjúba, ám az ő szíve Amneris szolgálójáé, az etióp Aidáé. Róla nem sejtik az udvarnál, hogy az ellenséges király, Amonasro lánya. (Második felvonás) A gyanakvó Amneris csellel ráveszi rabnőjét, hogy akaratlanul megvallja Radames iránti szerelmét. Az ifjú hadvezér diadallal és hatalmas ünneplés közepette tér vissza a háborúból, foglyai közt pedig ott van Aida apja is – akiről azonban az nem derül ki, hogy ő maga a király.



Rendező: MOHÁCSI JÁNOS, 2015

Radames jutalmul azt kéri, hogy engedjék szabadon az etióp hadifoglyokat. A fáraó Amneris kezét is a győztesnek szánja. (Harmadik felvonás) Aidát ráveszi az apja, hogy tudja meg Radamestől, hol van az egyiptomi védelem gyenge pontja. A lány szökésre szeretné rábeszélni kedvesét, aki akaratlanul elárulja az említett hadititkot. Ekkor előlép rejtekéből Amonasro, és felfedi kilétét. A jelenetnek szemtanúja lesz Amneris és a főpap, Ramfis, Radames pedig, miután menekülőutat biztosít Aida és Amonasro számára, árulóként adja fel magát. (Negyedik felvonás) Amneris megpróbálja megmenteni Radames életét, de ő nem hajlandó tagadni a vádakát, sem lemondani az Aida iránt érzett szerelméről. A papok így arra ítélik, hogy elevenen sziklasírba zárják. A kriptában azonban ott rejtőzik Aida, hogy együtt hallhasson meg a szerelmével, miközben kint Amneris békét kér az istenektől Radames lelke számára.

KI TUDJA, HA E – KÉT REMEK SZERZŐJE ÉS ÖRÖK TÉMÁJA MIATT ELEVE SIKERRE ÍTÉLT – KÖTET SORAIT VALAKI ÖTVEN ÉV MÚLVA OLVASSA, ÉRTI-E MÉG AZ *AIDÁT*? VAGY AZT KELL-E ÉRTENIE MAJD, MIÉRT NINCS? ESETLEG MIÉRT VAN MŰSORON? CSAK ETIÓPIAIAK JÁTSZHATJÁK-E VAGY MÁSOK IS, FEKETÉN VAGY FEHÉREN A BELSŐ-AFRIKAI NÉP TAGJAIT? ÉS MI LESZ AZ EGYIPTOMIAKKAL? KI TUDNAK-E ENNYI REMEK ÉNEKEST NEVELNI, AMI E GRANDIÓZUS MŰHÖZ KELL? LEHET-E KÉT NÉP ENGESZTELHETETLEN HÁBORÚSÁGÁT SZÍNPADRA VINNI, VAGY AZ OPERAI KORREKTSÉG JEGYÉBEN MÁR CSAK SZERETET-DARABOK TARTHATÓK MŰSORON? KI TUDJA? CSAK ANNYI BIZTOS, HOGY FORR AZ OPERA VILÁGÁNAK BÚS TENGERE IS, ÉS FÉLEK, A REMEK *AIDA* TÚL FELTŰNŐ AHHOZ, HOGY EGY IDEOLÓGIAHULLÁM A JÖVŐBEN EL NE KAPDOSSA... (*ÓSz*)

Jóllehet Verdi életművéből igazán nehéz (és ráadásul merőben ildomtalan vállalkozás) lenne kiemelni a különösen népszerű vagy ikonikus alkotásokat, ám az *Aidával* azért mégiscsak muszáj valami ilyesmit tennünk. Merthogy amit az utca embere nagyjából az opera műfajáról gondol – az az *Aida*. A fülbemászó nagy slágermelódiák garmadája, az egzotikus látványosság lenyűgöző/megmosolyogható tablójeleneteinek sora, az obligát szerelmi háromszög, a cselekményt megtorpantó több balettbetét, de még az elmaradhatatlan extrém operai halálnem (itt épp a sziklasírba zárattatás) is mind fellelhető itt. S ha netán további bizonyosságra lenne szükségünk, hát csak hallgassuk meg az *Aida* örökéltű *Bevonulási indulóját* az európai futballstadionokban! A típusosságnak ez a diadalmas felmagasztosulása mindazonáltal némi kockázatot is magában hordoz:

könnyen megfeledezhetünk a szóban forgó opera sajátyszerű jegyeiről és külön értékeiről. Például a tabló, s bennük a lovak, a diadalszekerek és egyebek akarva-akaratlanul is elfedhetik a dráma intim, személyközi jellegét, amely pedig legalább annyira fontos, mint az egyiptomi-etióp ellentét. Vagy éppenséggel észrevétlenül maradhat a közönség, sőt olykor még a rendezők számára is a címszerep meghökkentő mértékű passzivitása. Aida ugyanis, miközben mindvégig kénytelen kétfelé, s még hozzá két, egymással kibékíthetetlenül ellenséges tábor irányában engedelmességet és szolidaritást tanúsítani – maga nem lép fel cselekvőként. Az etióp királylány két áriája s egész szólama oly mágikus vonzerőt gyakorol az eredendően aktív jelenlétű drámai szopránokra (is), s egyáltalán a primadonnákra, hogy az énekesnői energiák kiáradása sokszor maga alá temeti a tétlen figurát. S habár az olasz operai nőalakok sorában igazán nem ritka az eseményeket elszenvedő áldozat típusa, az azért mégis figyelemre érdemes tény, hogy Aida első és egyetlen önálló cselekedete: elrejtőzése a Radamesnek szánt sziklasírban. Igaz, e tettnek köszönhetjük az operairodalom legszebb szerelmi és halálkettőjét. *(LF)*

OTELLO

ŐSBEMUTATÓ: MILÁNÓ, 1887. FEBRUÁR 5.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1887. DECEMBER 8. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: ARRIGO BOITO (SHAKESPEARE TRAGÉDIÁJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) A mór származású Otello győztes hajója sikerrel gyűri le a vihart: kiköt Cipruson. A hazaiak örömmünnetet ülnek. Jago, a zászlós zokon veszi, hogy Cassiót léptetik elő hadnaggyá: bosszút forral. A leitatott Cassiót sikerül egy kisebb botrányba keverni: miután még Desdemona, a mór hitvese is felfigyel a zajra, Otello megfosztja Cassiót a kiérdemelt rangjától. Otello és Desdemona élvezik, hogy újra együtt lehetnek. (Második felvonás) Jago nem elégszik meg azzal, hogy Cassio kegyvesztetté vált, folytatja ármánykodásait. Otellóban fokozatosan gyanút ébreszt:



Rendező: STEFANO PODA, 2015

elhiteti vele, hogy Cassio viszonyt folytat Desdemonával. Cassiót viszont arról győzködi, hogy kérje meg Desdemonát, járjon közben érte a férjénél, akkor talán visszakapja a rangját. Jago megszerzi azt a kendőt, melyet egykor a mór ajándékozott hitvesének. Az ördögi terv hatni kezd. Otello, miután Jago szerint a kendő Cassiónál van, igazoltnak látja a gyanút. Bosszúra készül. (Harmadik felvonás) Jago úgy intézi, Cassio találja meg a kendőt. Otello lesből figyel, amint Jago és Cassio beszélgetnek: Jago Biancáról, Cassio szerelméről kérdezősködik, gondosan ügyelve arra, nehogy a név hallható legyen. Otello felismeri a kendőt Cassiónál. Desdemona Cassio érdekében próbál meg szólni, természetesen a legrosszabbkor. Otello megkéri, hűsítse kendőjével fájós fejét: Desdemona nem a jegyajándékot veszi elő. A mór megszegyeníti és ringyónak nevezi. Követek érkeznek: Otellót a Velencei Köztársaság nevében felmentik szolgálatából, a sziget új ura Cassio lesz. Otello őrzöng. Desdemonát a földre taszítja. (Negyedik felvonás) Desdemona öszszetörten vonul a szobája. Nem érti, mivel haragította magára Otellót. Imádkozik, majd elalszik. A mór némi ellágyulás után hirtelen haragra gerjedve megfojtja a felriadt asszonyt. Az ártatlan Desdemona már halott, amikor Emilia, Jago neje, aki szemtanúja és cinkosa volt a kendőcselnek, felfedi Otello előtt az igazságot. Otello nem tudja elviselni tette súlyát: egy utolsó csókot nyom hitvese ajkára és végez magával.

NÉZETEM SZERINT A LEGJOBB VERDI-OPERA, JÓLLEHET EMLÉKSZEM A MAESTRO NYILATKOZATÁRA, AMELYBEN SZEMÉLYES KEDVENCCÉ A *RIGOLETTÓT*, PROFIN MEGÍROTTÁ PEDIG A *TRAVIATÁT* NYILVÁNÍTOTTA. (ELÉG SOK UJJÁT HARAPHATTA VOLNA, TÖBB MINT 25 ALAPDARABJA VAN, SOKBÓL VÁLTOZAT IS.) VISZONT AZ *OTELLO* ROBBAN, SIMUL, BRUTÁLIS ÉS ÉRZÉKI, ÉS HABÁR VERDI – MIKÉNT AZ ÉLET – RENGETEG FÉLTÉKENYSÉGI SZÁLAT MEGTEKERT MÁR, ÍGY, ENNYIRE EXTRA KARAKTEREKKEK MÉG SOHA. KÉT BŰNTELEN EMBERT MÉG SOSEM ÖLETETT MEG EGYMÁSSAL A SZÍV NÉLKÜLI, ÉRZELMILEG INVOLVÁLATLAN HARMADIK. SPORTBÓL ÉS BŰNTE-TÉSBÓL – MÉGIS, VAGY ÉPPEN EZÉRT MENNYIRE EMBERI! (*ÓSz*)

Verdi Shakespeare-rajongása közismert: ám pályája végén két remekműben csúcsosodott ki. E csúcscok egyike az *Otello*, melyet minden idők legjobb Shakespeare-operaadaptációjának tartanak, s ebben nagy szerepe van a kongeniális szövegkönyvnek is. Boitóban magában is felmerült a megzenésítés vágya, de végül lemondott róla az idős mester javára. Verdi operaművészetének drámai erejét mutatja, hogy immár az átkomponált felvonásokat tekintí zenei egységnek, melyen

belül a kisebb formák a nagy egység szerves részeivé olvadnak, a zenei nyelv alapjellemezője Várnai Péter szavaival élve a „*beszédes ariozitás*” lesz, mely egy új, a hangszíneket is a dramaturgia szolgálatába állító dallamossághoz vezet. Persze, a hagyományos formaelemek is innovatívak lesznek (lásd például a nagyszerű bosszúkettőt, „*Sì, pel ciel marmoreo giuro!*”), a csodás tűzkórúst („*Fuoco di gioia!*”) vagy Jago bordalát („*Inaffia l'ugola*”). A cselekmény elsődleges mozgatója a folyamatosan kaméleonjátékot játszó Jago lesz, aki nihilista karakterű intrikusként hat. Külön hitvallást is kap, mely megkönnyíti ellentmondásos karaktere pozicionálását („*Credo in un Dio crudel*”). Otello hiszékenységet nagyban fokozza szinte komplexusnak ható „idegensége” (mely mór származásából is fakad): könnyebben bízva rá magát bizalmasaira. A menyeeien ártatlan és egyszerre érzéki Desdemona az utolsó felvonásban bontakozik ki igazán: a fűzfadal („*Mia madre aveva una povera ancella*”) szinte népies egyszerűsége és az *Ave Maria* kifinomult lelkisége közti kontrasztban Verdi két fontos karakterjegyét is kiemeli, miközben a gyerekkori emlékektől szinte a halál közvetlen kapujáig jutunk. Otello szerepe az operairodalom egyik legnagyobb kihívása. Alapvető igény, hogy az alakítás tükrözze a féltékenységtől fokozatosan megbomló identitás, énkép és elme széthullásának mélylélektani analízisét, de a címszereplőnek egyszersmind zeneileg is széles skálán kell mozognia. És hihetetlenül rögzös érzelmi út vezet a diadalmas *Esultate* belépőjétől az önmađa démonával szembenező, és saját bűnében feloldódó „*Niun mi tema*”-ig. Marton Éva 1977-ben, a születésnapján debütált Desdemona szerepében. Erről az előadásról írja le a következő anekdotát: „*A megfojtási jelenetet orvos férjemmel annyira kigyakoroltuk, hogy a főpróbán a dráđa Carlo Cossuta, aki olaszos temperamentummal élte át szerepét, azt hitte, hogy valóban megfojtott, és kirohant a színpadról*”. (*CSZ*)

*

„Élt egykor Velencében egy vitéz mór, ki személyes bátorságáért és a háborúban tanúsított okosságáért és tehetségéért nagy kegyben állt eme város urai előtt, hol sokkal inkább igyekeznek az erényt megjutalmazni, mint bármily valaha létezett köztársaságban. Történt, hogy egy kiválóan szép és erényes nő, Disdemona nevű, szerelemre gyulladt a mór iránt, nem érzéki ösztönből, hanem szellemi tulajdonságainak csodálatából, és ez, kit a hölgy szépsége és nemes gondolkozása meghódított, hasonló érzellemmel viseltetett iránta.” Így kezdődik a tizenhatodik század derekán alkotott itáliai novellista, Giovanni Battista Giralđi, művésznevén Cinzio novellagyűjteményének (*Száz rege*, 1565) *A mór kapitány* című darabja, amelyet persze aligha emlegetnénk, ha kurta négy évtizeddel később Shakespeare nem emeli magához ezt a tragikus kimenetelű garnizonsztorit. De magához emelte, s ezzel el is dőlt, hogy a rákövetkező évszázadok során ez a történet folytatólagosan feladja majd nekünk a leckét. Hol Othello vad féltékenysége-nek összetevőit elemezzük, hol a színpadi arcmaázolás, a *blackface* gyakorlatának mára kínosan problematikussá vált témájával birkózunk, hol meg arra a kérdésre keressük a választ, hogy itt vajha nem Jago-e inkább a valódi főszereplő. Az utóbbin az idős Verdi is merengett egy darabig, de utóbb egyértelmű döntést hozott: „*A műnek Otello legyen a címe! Ő az, aki szeret, aki félt, aki gyilkol és önmagát megöli*.” Valóban, az operaszínpadon elorozható-e a címszerep egy olyan tenortól, aki mindezeket megcselekszi? S alkalmasint épp ez a szerepív és a szólam ehhez társuló nehézsége, aztán Shakespeare meg a prózai Othello-alakítások imponáló hatása, s tán még a

Maestro életművén belüli elhelyezkedés (az utolsó nagy Verdi-tenorszólam) ténye magyarázza, hogy az olasz repertoáron belül az Otellóból vált a tenoristák reprezentatív és bezzeg-szerepe. Hiába jutnak a slágerek a mantuai hercegnek, Cavaradossinak meg Kalafnak, a nagy alakítás lehetősége-és-kihívása mégis a nemes mór megformálóié.

Ettől persze azért Jago is váltig hatalmas és hálás szerep marad, de még akár a szerep első ki-szemeltjének és birtokosának, Victor Maurelnek az ambícióját is megérthetjük és méltányolhatjuk. (Ő volt ugyanis a Jago címadás leghangosabb híve.) A *Credo*, mi több, már az első felvonás hangváltásokban gazdag ármánykodása az operairodalom legádázabb főgonoszának mutatja ezt a zászlóst. S hogy mit tartsunk róla, azt az akkor még zenekritikusként (is) működő G. B. Shaw így fogalmazta meg – éppenséggel Maurel túl elegáns Jago-alakítását bírálva: „...*olyan körökben, ahol az embereknek komolyan kell venniük egymást, nem lesz nagy véleményeltérés azzal a ténnyel kapcsolatban, hogy Jagónak megrögzött gazembernek kellett lennie, következésképpen olyannak, aki minden ember szemében – a magáét kivéve – nyilvánvalóan érdemtelen az előléptetésre. Úgy gondolom, hogy a „becsületes Jagónak” vannak bizonyos nélkülözhetetlen tulajdonságai – így egy bizonyos fajta durva őszinteség, megtoldva azzal a szokással, hogy az embernek mindig egyenesen az arcába néz, ami a született hazug legbiztosabb ismertetőjele, legyen az hím- vagy nőnemű.*” (LF)

FALSTAFF

ŐSBEMUTATÓ: MILÁNÓ, 1893. FEBRUÁR 9.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1927. MÁJUS 12. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: ARRIGO BOITO (SHAKESPEARE DRÁMÁI NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Sir John Falstaff, iszákos és elhízott lovag örökös pénzhiánnyal küzd. Cajus doktor azzal vádolja meg Falstaff csatlósait, Bardolfót és Pistolát, hogy kirabolták. Falstaff törvényt ül, végül elkergeti Cajust. A kocsmáros nem ad több hitelt: Falstaff új pénzszerzési lehetőség után néz. Ezúttal férfiúi csáberejét veti be: két jómódú windsori asszonynak szerelmes levelet ír, ráadásul azonos szöveggel. Falstaff csatlósai rangon alulinak tartják a szerelmi postás szerepét, ezért Falstaff kénytelen egy apródhoz fordulni, majd némi erkölcsi kioktatás után kiadja szolgálai útját.



Rendező: ARNAUD BERNARD, 2013

A két hölgy (Alice Ford és Meg Page) történetesen barátnők: Fordék kertjében együtt olvassák fel a szerelmes leveleket. Elhatározzák, hogy megleckéztetik Falstaffot. Ford lányába, Nanettába (más változatban Annuskéba) szerelmes a szegény, de jóképű Fenton. Ford Dr. Cajushoz szánja a lányát. A két elcsapott csatlós Fordnál köt ki, és beszámolnak neki Falstaff „szerelmi” terveiről. Ford, akárcsak a nők, tervet dolgoz ki Falstaff megleckéztetésére. (Második felvonás) Mrs. Quickly a kocsmában várakozó Falstaffnak meghozza a hölgyek válaszát: mindkét nő szíve lángol, Alice Ford viszont fogadni is tudná kettő és három között. A két csatlós visszakönyörgi magát ura szolgálatába. Ford álnéven bejelentkezik Falstaffnál, és kéri, hogy jó pénzért hozza őt össze Alice Forddal, akiért hiába eped. Falstaff rááll. A férj áll a kis híján leesik, amikor kiderül, hogy ma Falstaff valóban találkára megy Alice Forddal. Falstaff meg is érkezik a randira: váratlanul Meg Page rohan be, és azt kiabálja, hogy hatalmas tömeg élén jön Alice férje. A bájgúnár reszket a félelemtől, és elrejtőzik. A férj, a nők ámulatára, valóban meg is érkezik, átkutatja a házat. A gyanús spanyolfal mögött azonban csak a saját lányát és Fentont találja. Önfeladten csókolóznak. Falstaffot a nők egy ruháskosárba rejtik és beledobják a Temze vizébe. (Harmadik felvonás) Mrs. Quickly újabb szerelmi üzenetet hoz: Falstaffnak ezúttal fekete vadászként, agancsos sisakban kell megjelennie az erdőben, pontban éjfélkor. Ford és Fordné immár egységes erővel szövik újabb tréfájukat: különféle erdei és mesebeli lényeknek öltöznek. Ford lánya tündérkirálynő lesz, Meg Page erdei nimfa, Mrs. Quickly boszorkány. Ford szeretné kihasználni az alkalmat lánya és Dr. Cajus összehozására is. Cajus barátnak öltözik, és úgy intézi majd, hogy a lánnyal együtt Ford elé kerüljön, és majdani frigyükre kikérje az atyai áldást. Mrs. Quickly mindent kihallgatott: Fentont barátnak öltöztetik, Bardolfóból pedig tündérkirálynő lesz. Falstaff halálra rémül a szellemlények láttán, s kénytelen megígérni, hogy felhagy szerelmi praktikáival. Ford áldására viszont két pár is vágyakozik: Alice kérésére Ford mindkét párt megáldja. Fenton és Nanetta egymáséi lesznek, Dr. Cajus és Bardolfo „eljegyzése” pedig iszonyatos derűtséget vált ki. Immár Ford és Dr. Cajus is csatlakozhat a felsült Falstaff társaságához. Végül mindenkin úrrá lesz az általános derű.

A *Falstaff* mindenkit meglepett: az immár 79 esztendőes Verdi korábban csak egyetlen, ráadásul csúfosan megbukott vígoperát írt (*A pümkösdí királyságot*). A hagyomány szerint maga Rossini jelentette ki, hogy Verdi képtelen vígoperát komponálni. A *Falstaff* elégtétel volt az egykori kudarcért: zseniális, korántsem önisméltó vagy muzeális darab született annak ellenére is, hogy máig nem vált igazán a közönség kedvencévé. *A windsori víg nők* talán nem a legzseniálisabb Shakespeare-darab, de kuriózum jellegű: az ún. polgári komédia előfutára. Verdi komédiája is új utat nyit az *opera buffa* öröksége után: az átkomponált, messze nem statikus alkatokkal dolgozó, ensemble technikát igénylő zenés komédiáét (a mű önmeghatározása szerint *commedia lirica*), mely a nevetés melankolikus árnyalására is képes, és a vidámságba bölcséletet is csempész. Falstaff jelleme tragikomikus: nagyképű önreflexiói (mint például a híres *Becsületmonológ*), melyek végül rezignációhoz vezetnek, ezt azonnal nyilvánvalóvá teszik. Tóth Aladár szerint Verdi e művében magától a romantikától, színpada teátrális álomvilágának kulisszáitól búcsúzik. Daniel Sabbeth viszont „*misztikus beavatási drámát*” fedez fel a műben, melyhez freudista

pszichoszexuális kontextust teremt Falstaff éretlen szexualitásának játékba hozásával. Várnai Péter figyel fel rá, hogy a *Falstaff*-ban a formaépítkezés a „*zenekarban zajlik le*”. Ezt az építkezést koronázza meg a zárlat („*Tutto nel mondo è burla*”): „*a Falstaffot hatalmas fűgával fejezte be, mely az egész század egyik legkáprázatosabb és legvirtuózabb együttes-darabja ebben az absztrakt formában*” – írja Paul Henry Lang a mozarti tisztelgésnek is beillő, ám igencsak modern megoldásról. Öntörvényű, izgalmas zenei csemege a *Falstaff*, Verdi valósággal elszabadult, hiszen egy Ricordihoz írt levélben megvallja: „*a magam élvezetére, a magam számlájára írtam*”. Richard Strauss korán felismerte a mű zsenialitását, amikor 1895-ben így írt a mesternek: „*Nem találok szavakat, hogy leírjam azt a hatást, amelyet a Falstaff rendkívüli szépsége tett rám*”. Sokan vagyunk így ezzel máig. (CSZ)

A *FALSTAFF* AKKOR IS CSODA, HA NEKEM A HARMADIK FELVONÁS NEMCSAK LEÜL, DE AZ IGAZSÁG ÉS A TANULSÁG SZOLGÁLTATÁSÁVAL EGYARÁNT ADÓS MARAD. NEKEM NEM MEGOLDÁS, HOGY A CSÉL-CSAP, DE INKÁBB CSAK NAGYSZÁJÚ LOVAG AZ EMBERISÉG SÓJA VOLNA, AZ IS KEVÉS, HOGY FORD A LÁNYÁT CSAK ILY MASKARÁDÉ UTÁN ADNÁ FENTONHOZ, HOGY ALICÉÉK HÁZASSÁGÁNAK MIBENLÉTÉRŐL NE IS NYISSUNK VITÁT. (ÉS HOL VANNAK A TÖBBIEK FÉRJEI??) ÁM A ZENEMŰ EGYSZERŰEN BÁMULATOS, KÉT ÓRA SCHERZO FRISS INVENCIÓVAL, OLYAN DALLAMOKKAL TELE, AMELYEBŐL MÉG TÖBB OPERA SZÜLETHETNE. AZ AGG VERDI TEHÁT SZÓRTA MÉG A KINCSEKET, BOITÓNAK NEM LEHET ELÉGGÉ MEGKÖSZÖNNI EZT A KÉT UTÓBBI MISSZIÓJÁT. A ZÁRÓFÚGA PEDIG... UTÓDAIM MAJD KÖVESSENEK, CSAK EZZEL SZABAD EGY NAGY OPERAGÁLÁT BEFEJEZNI – ÉN IS WOLFGANG SAWALLISCH-TÓL SZEREZTEM AZ ÖTLETET. (ÓSZ)

Az elaggott zenészek számára ugyan már nagyban elkezdte tervezni és építtetni a milánói Casa di Riposót, de maga Verdi még az 1880-as évek múltával sem akart megpihenni. Igaz, öregkori szokásához híven jócskán kérette és körüludvaroltatta magát az e téren is példásan alkalmazkodó Boitóval (meg Giulio Ricordival, a nagystílus zeneműkiadóval), ám nagyon is a kedvére volt, hogy megvalósítsa, amit kongeniális librettistája így fogalmazott meg: „*Miután annyiszor hallatta az emberi szív kiáltásait és panaszait, most nagy, kirobbanó kacagással fejezhetné be!*” A *Falstaff* pontosan ez lett: a Shakespeare-rajongó Verdi kacajos búcsúja, amelyben a megvesztegetően

ifjonti, hamvas bájú líra és a bölcs derű mellett az önreflexiónak és az önparódiának is jutott hely és szerep. Hiszen Ford, vagy másként Fontana úr féltékenységi monológja („*È sogno? o realtà...*”) vajon nem idézi-e elénk, persze görbe tükörben, az *Otellót* és annak címszereplőjét? Falstaff *Becsületmonológja* nem tart-e mégoly ironikus módon, de mégis egyértelmű rokonságot a korábbi Verdi-operák nagy baritonszámaival, s főként Jágó *Credőjával*? No és a vígopera egyik alaptémájának tekinthető nosztalgiát meg hozzáillő párját, a jelenben vélelmezett hanyatlást és formátumdeficitet („*Tutto declina*”) nem úgy azonosítjuk-e elsőre, mint az idős Maestro személyes állásfoglalását – hogy aztán nemzedékek távolából rögtön mi is csatlakozzunk ahhoz? (Szerencsés esetben a Verdiéhez legalább közelítő, elégségesen fejlett öniróniával.) Mindenesetre ha a kíváncsan nagyszabású címszereplővel és az itt különösen létfontosságú összeecsiszolt csapatjátékkal kerül színpadra a *Falstaff*, úgy okvetlenül megtapasztalhatjuk, még hozzá jószerint történeti végpontján, az olasz vígopera nagy illúzióját, vagyis inkább csodáját. Azt, hogy a világ egész kusza bonyodalmassága harmonikusan és derűsen ábrázolható és hogy váltig van remény, sőt a puszta reménynél erősebb színpadi bizonyosság a kalamitások, szövevények és gubancok megoldására. Vagy legalább mód és lehetőség arra, hogy ne vessünk egy nagyot a megoldhatatlanság képletével újra meg újra szembesülve. *(LF)*

CHARLES GOUNOD
(1818-1893)

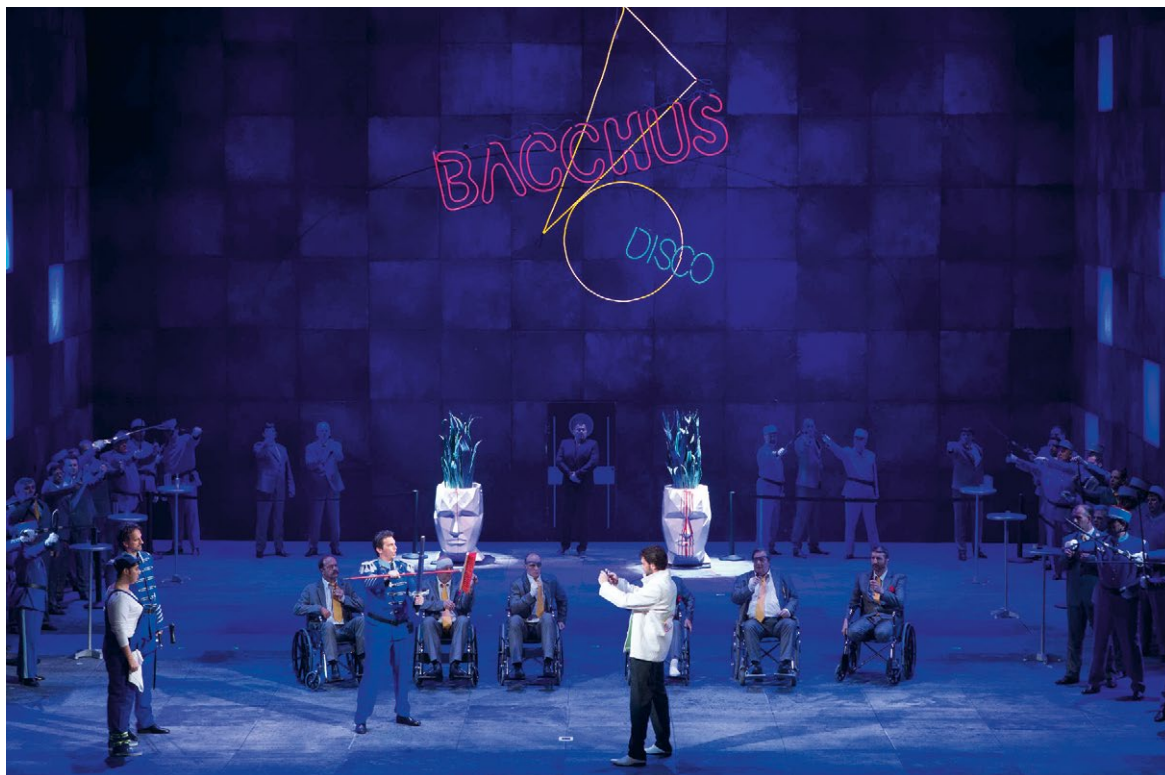
FAUST

ŐSBEMUTATÓ: PÁRIZS, 1859. MÁRCIUS 19.
ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1884. OKTÓBER 2. (OPERAHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: JULES BARBIER ÉS MICHEL CARRÉ (GOETHE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) A tudományban csalatkozott, idős Faust megidézi a Sátánt, azaz Mefisztót. Az ördög meg is jelenik, és alkut kínál. Faustot megfiatalítja, és övé lehet minden földi gyönyör, ha eladja a lelkét. Faust megpillantja Margit képét, és szerződést köt a Sátánnal. (Második felvonás) Valentin, Margit bátyja háborúba készül: a lányt az ifjú Siebelre, Margit titkos imádójára és az Úristenre bízza. Mefisztó a kocsmában az aranyborjúról énekel, bort fakaszt a cégér hordójából, majd Margit szépségén ironizálva kihívja Valentin haragját. Valentin kardot ránt, de az eltörik. A kereszt alakú csonk viszont megrémíti Mefisztót, menekülnie kell. Margit templomból jön, Faust felajánlja, hogy hazakíséri, de a lány elutasítja. (Harmadik felvonás) Siebel egy virágcsokrot helyez Margit ajtaja elé. Mefisztó viszont egy ékszeres ládikát. Margit, amikor kézbe veszi a csokrot, azonnal elhervad. A ládika ékszerei viszont megteszik a hatásukat. Mefisztó elcsábítja Mártát, Margit oltalmazóját. A kertben rejtőzködő Faust is előjön, és a megbűvölt Margit örömmel adja meg magát az idegennek. A távolból Mefisztó gúnykacaja hallatszik. (Negyedik felvonás) Margit teherbe esett, lelkifurdalás gyötri, kiközösítik. Valentine hazatér a harctérről, Mefisztó ügyködésének köszönhetően párbajt vív Fausttal. Faust végez vele, Valentine pedig megátkozza Margitot. Margit a templomban is megpróbál szabadulni büntudatától. Sikertelenül: Isten helyett ott is Mefisztót találja. (Ötödik felvonás) Mefisztó Faustot a Walpurgis-éji orgiára viszi, ám ott sem érzi jól magát, mert folyton Margit jár a fejében. Ráveszi Mefisztót, hogy látogassák meg Margitot a börtönben, ahol gyerekgyilkosságért ül. Faust a szökést javasolja, ám Margit meglátja a Sátánt, és istenhez kezd el fohászkodni. A mélységes bűnbánat megindítja az eget, és Margit lelke a meny-nybe száll.

Camille Saint-Saëns jóslata szerint Gounod „*operái a könyvtárak poros szentélyeiben fognak pihenni*”, míg egyházzenei művei örök létre vannak predesztinálva. Nagyot tévedett. A *Faust* Bizet *Carmen*-je mellett alighanem a legnépszerűbb francia opera. Gounod romantikus Faust-lázban



Rendező: MICHAŁ ZNANIECKI, 2015

fogant műve erőteljes redukciója Goethe forrásul szolgáló drámai költeményének: a zeneszerző csak a szerelmi szálát emelte ki, azt is szerényen lepassztotta az ellenállhatatlan testi késztetés és a szenvedő lelkifurdalás konfliktusára. Igaz, a szöveg már eleve egy korlátozott és halvány Goethe-adaptáción, Michel Carré színművén alapszik, melyet Barbier tovább fogyasztott, illetve helyenként tarkított (ilyen találmány például Siebel alakja vagy az aranyborjú-dal, melyből Mefisztó híres rondója lett – a „*Le veau d'or*”). A redukció redukciójának redukciója azonban bőséges érzelmi töltetet hagyott a történetben egy sikeres (a románc és a melódia líraiságát kiaknázó) opera számára, s ha nem vagyunk Goethe-fetisiszták, be kell látnunk, hogy ennyi pontosan elég is egy okosan lekerekített szerelmi történethez. Gounod a zenei építkezést messzemenően a hatásnak rendelte alá, mely a libidinális vágy görbét követve jelenetenként (sőt, olykor áriánként) emelkedik és csúcsra jut, hogy aztán némi lankadás után előkészítse az újabb érzelmi kitörést. Gounod ügyesen dolgozik a földi és az égi lények közti kommunikáció szimbolikus nyelvével: a kettétört kard keresztte alakulásakor máris megpecsétlődik Mefisztó vállalkozásának sorsa. Ami meglepi a nézőt, talán az, hogy ma Mefisztó (noha ő teremti az új Faust új környezetét) sokkal inkább tűnik emberi, földi lénynek, mint az időnként fél lábbal már az égben járó Faust. A templom szent közegében, illetve a Margit fejében megjelenő démoni erő feledhetetlenül hatásos („*Seigneur, daignez permettre*”). A darab elnyúlhatatlan slágerszámokat

is tartalmaz: ilyen például Valentine imája („*Avant de quitter ces lieux*”), Faust cavatinája („*Salut! Demeure chaste et pure*”), Margit ékszeráriája („*Ah! je ris de me voir*”), a thuléi királyról szóló balladája („*Il était un roi de Thulé*”), vagy épp Mefisztó sátáni kacajjal kísért szerenádja („*Vous que faites l'endormie*”). A Walpurgis-éj jelenet hét részes balettkompozíciója önállóan is gyakran szerepel. (CsZ)

OKOZTUNK NÉMI ZAVART, AMIKOR A GOETHEI *ŐS-FAUST* KIADÁSA 225. ÉVFORDULÓJÁNAK TISZTELETÉRE EGYENESEN FAUST-ÉVADOT HIRDETTÜNK, S ÍGY GOUNOD NÉPSZERŰ, DE BUDAPESTRŐL MÁR RÉG KIKOPOTT MŰVE, VALAMINT FERRUCCIO BUSONI IDEHAZA SOHASEM HALLOTT *DOKTOR FAUST*JA EGYMÁS KÖZELÉBEN SZÍNPADRA KERÜLT. PERSZE, ÉG ÉS FÖLD A KÉT ALKOTÁS, NEM IS UGYANAZ A TÖRTÉNET, HISZ AZ ÓRIÁSI MÍTOSZT KI INNEN ÉS ÍGY, KI MEG AMONNAN ÉS ÚGY RAGADTA MEG. MÉGSEM ELEGÁNS GOUNOD-T FELSZÍNESNEK NEVEZNI A HORZSOS, FEKETE BUSONIÉVAL SZEMBEN – „FRANCIÁSNAK” ÉPPEN LEHET, DE NEM ELSŐSORBAN A KÖNYNYEDSÉGE RÉVÉN. MARGIT DRÁMÁJA ITT IS JELEN, MEFISZTÓ ÉS FAUST ÉRTÉKVÁLASZTÁSAI ITT IS PONTOSAK – CSAKHOGY A FRANCIA NAGYOPERA RUHÁZATÁT ÉS HANGALAKJÁT KAPJUK, AMELY DETERMINÁL, VISZONT GYÖNYÖRŰ. ÖT ÉV UTÁN ÚJRA MEHET MAJD AZ OPERAHÁZ SZÍNPADÁN A *FAUST*, MINDENKI ÚJÓLAGOS MEGELÉGEDESÉRE. (ÓSz)

RÓMEÓ ÉS JÚLIA

ROMÉO ET JULIETTE

ŐSBEMUTATÓ: PÁRIZS, 1867. ÁPRILIS 27.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1886. NOVEMBER 13. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: JULES BARBIER ÉS MICHEL CARRÉ (SHAKESPEARE TRAGÉDIÁJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) A Capulet család álarcosbálján jelen van a rivális Montague-ház több tagja, így az ifjú Rómeó is. Minden jelenlévő csodálja a bájos Júliát, aki úgy érzi, korai még számára a házasság. Sor kerül a két fiatal sorsszerű találkozására. (Második felvonás) Rómeó éjszaka belopódzik Capuleték kertjébe, szerelmet vall Júliának és felfedi neki a kilétét. Elhatározzák, hogy összeházasodnak. (Harmadik felvonás) Lőrinc barát titokban összeadja a szerelmeseket. Rómeó apródja, Stéphano dalát követően utcai összecsapás robban ki, melynek során a Capulet Tybalt halálra sebz Mercutiót, s ezért Rómeó megöli Tybaltot. Verona herceg száműzi Rómeót. (Negyedik felvonás) A pár együtt töltötte Rómeó utolsó veronai éjszakáját. Júliával közli az apja, hogy Páris



Rendező: GULYÁS DÉNES, 2001

herceg lesz a férje. Lőrinc barát tetszhalált okozó szert ad Rómeó titkos feleségének. (Ötödik felvonás) Rómeóhoz nem jutott el Lőrinc barát mentőtervének híre, így azt hiszi, hogy Júlia valóban halott. Visszatér Veronába és mérget iszik a szerelme kriptájában. A haldokló Rómeó mellett magához térő Júlia szintén úgy dönt, hogy nem élhet tovább: törével szíven szúrja magát.

AKÁR RÓMEÓ ÉS JÚLIA SZEZONT IS SZERKESZTHETNÉNK, ANNYI VARIÁCIÓ ADNÁ MAGÁT OPERÁTÓL BALETTEN ÁT MUSICALIG, TALJÁN BEL CANTÓTÓL A XX. SZÁZAD NEOKLASSZICIZMUSÁN ÁT BERNSTEINIG. SZEMÉLY SZERINT GOUNOD-É A KEDVENC FELDOLGOZÁSOM, MEGVESZTEGETŐEN GYÖNYÖRŰ ÁRIÁKKAL, ZENEI ÉLVEZETEKBE IS GAZDAG DUETTEL, SZELLEMES APRÓD-FELADATOKKAL, MUTATÓS KARTABLÓKKAL. ÉS MÉG VALAMI: IFJÚ MŰVÉSZEK FELFEDEZÉSÉNEK VILÁGBAJNOK TEREPE E MŰ, E PARTITÚRA! *(ŐSz)*

Az operairodalom számára William Shakespeare is csupán csak egy a hálás drámai alapanyagot kínáló szerzők sorában: népszerű és ráadásul itt is kultikus tisztelettel övezett, de azért a legkevésbé sem érinthetetlen. A drámái nyomán lelkedzett operákból ilyesformán az alkotók teljes szívnyugalommal hagytak el alakokat, cselekményszálakat, vagy épp teljes felvonásokat, s akár még a befejezéseket is megváltoztatták. (Hamlet például akár életben is maradhat és trónra léphet: lásd Ambroise Thomas operáját!) Gounod és két librettistája, a jónevű Carré-Barbier darabíró firma beltágjai sem voltak éppenséggel szívbajosan bátortalanok vagy szégyenlősek, amikor Goethe *Faust*jának sarabolása után a *Rómeó és Júlia* felé fordult az érdeklődésük. Igaz, az eljárásuk azért a *Faust*hoz képest még mindig mérsékeltnek ítéelhető. Júlia például náluk úgy ébred fel a tetszhalálból, hogy még sor kerülhet egy bő negyedórás búcsúkettősre, s ez a változtatás teljességgel megfelel az opera logikájának és szellemének. Ahogyan az is műfaj- és stíluskompatibilis döntés volt, hogy Rómeó kapott tőlük egy apródot Stéphano személyében, elvégre az efféle kedves és a mezzoszopráni tehetség kidomborítására alkalmas nadrágszerepek hozzátartoznak a romantikus operairodalom szokott arzenáljához. A fődolog mégiscsak az, hogy a cselekmény érdemben jól felismerhető maradt Gounod operájában is, s hogy a lényeg, vagyis Rómeó és Júlia hamvas ifjúsága s megindító szerelme itt is *átjön*. Hogy milyen is ez a kíváncsi és élményekre vágyó fiatalság, azt a legnépszerűbb formában Júlia első felvonásbeli, keringős áriája („*Je veux vivre*”) teheti érzékletessé számunkra. Az ilyen nagy szerelem hangulatát pedig a címszereplői kettősök valóságos sorozata, no meg Rómeó erkély alatti slágeráriája („*Ah! Lève-toi soleil*”). *(LF)*

JACQUES OFFENBACH
(1819-1880)

HOFFMANN MESÉI

LES CONTES D'HOFFMANN

ŐSBEMUTATÓ: PÁRIZS, 1881. FEBRUÁR 10.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1900. DECEMBER 15. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: JULES BARBIER ÉS MICHEL CARRÉ (E. T. A. HOFFMANN MŰVEI NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Előjáték) Hoffmann Stelláért, a primadonnáért rajong, aki épp a *Don Giovanniban* lép fel. A költő Luther kocsmájában várja az előadás végét, hiszen azután találkája lesz az énekesnővel. De



Rendező: SZÉKELY KRISZTA, 2021

Stella iránt a koros Lindorf tanácsos is rámenősen érdeklődik, s személyében Hoffmann felismeri élete rossz szellemét. Ivócimboráinak elmeséli három nagy szerelmi tragédiáját. (Első felvonás) Az első szerelme Olympia volt, akiről tán csak ő nem tudta, hogy Spalanzaninak nem a lánya, hanem a találmánya: egy élethű automata. Coppélius (Lindorf itteni alakmása) Olympia szemeinek leszállításáért értéktelen váltót kap Spalanzanitól, s ezért nem sokkal azután, hogy a baba énekével lenyűgözte a vendégsereget – s külön Hoffmant is –, szétveri a konstrukciót. (Második felvonás) A költő következő szerelme Antónia, Crespel tanácsos gyenge egészségű lánya, akinek nem szabadna énekelnie, hiszen már az anyja is abba halt bele. Hoffmann is óvni próbálná kedvesét, ám a démoni Miracle doktor mind hevesebb éneklésre készíti Antóniát, aki végül holtan esik össze. (Harmadik felvonás) A kiábrándult Hoffmann immár csak az élvezeteknek élne, s Giuliettába, a velencei kurtizánba szerelmes. E romlott szépségnek a titokzatos Dapertutto csodás briliáns-gyűrűt ígér, ha megszerzi neki Hoffmann tükörképét. Ez sikerül is, mi több, a férfi még gyilkossá is lesz, hogy Giulietta szobájának a kulcsát megszerezze. De a nő addigra már mással szökött el. (Utójáték) A kocsmában töltött este végére Hoffmann már részegen alszik, így Stella Lindorfnak nyújtja a karját. A Múza tart csak ki hűségesen a költő mellett.

ÉVTIZEDEK TELTEK EL BUDAPESTEN *HOFFMANN* NÉLKÜL IS – MÉG MONDANÁ BÁRKI, HOGY A REPERTOÁR MEGÚJÍTÁSA MI VÉGRE VOLT? EKÖZBEN ENNEK AZ ELZÁSZI ÖSSZEVISSZA ZSENINEK AKKOR IS DÖBZENETES A MŰVE, HA AZ X. VARIÁCIÓ SZERINT PAKOLJÁK ÖSSZE. A MI MOSTANI VERZIÓNK KESSELYÁK GERGELY KARMESTER SZÍVÜGYE VOLT, AZT PEDIG AZ OPERA VEZETÉSE KÉRTE, HOGY PRÓBÁLJUK KI A 4 SZEREP – 1 ÉNEKESNŐ, ILLETVE A BEVETTEBB MINDENKI ÉNEKLI A MAGÁÉT SZISZTÉMÁT. MERT ITT IS, MINT OFFENBACHNÁL ÁLTALÁBAN: MINDENKÉPP MŰKÖDIK. EGY VÁRÓTEREMBEN IDŐZÜNK A KÖVETKEZŐ ELŐADÁSIG. *(ÓSz)*

E. T. A. Hoffmann köztudomás szerint a német romantika sokoldalú zászlóvivője, a fantasztikum elkötelezettje és szenvedelmes alkoholista volt. Ám azt alkalmasint fennen szárnyaló és szesztől feltüzelt romantikus képzeletével sem sejthette meg, hogy holtában francia operaalak válik majd belőle, s hogy ő lesz a nagy példázat: *a* művész, már ahogyan mi, hétköznapi nyárspolgárok olykor még ma is szívesen elképzeljük ezt a fenomént. Az életben menthetetlenül elveszett, mindent elhibázó, szánni való alak, aki azonban csodálatosakat álmodik, s voltaképpen szüksége is van a kudarcokra és az örök vesztes pozíciójára. Merthogy Offenbach operájában (pár évaddal

és operakalauzzal korábban még óvatlanul azt írtuk volna: *egyetlen* operájában) így lép, pontosabban tántorog elénk a címszereplő, aki itt ráadásul saját műveinek cselekményében botladozik bukástól bukásig. Hiszen a Carré–Barbier szerzőpáros már 1851-es prózai színművében kijátszotta ezt az ötletet, s Offenbachnak alighanem jórészt épp ez tetszhetett meg a témában. A német irodalmi témáknak már csak ilyen fazonírozottan alakult a sorsuk a francia (zenés) színpadokon a XIX. században: lásd még Gounod *Faustját* vagy Massenet *Wertherét*!

A titkon még váltig a romantikához húzó szívünknek oly kedves művész-közhelyekből azután hol-tában Offenbachnak is kijutott, méghozzá épp a *Hoffmann meséi* révén. Az annyi frivol operett után végre és végezetül komoly operát alkotó komponista, a Champs-Élysées Mozartja, aki utolsó művét éppúgy a halálos ágyában fekvve próbálja még időben befejezni, akárcsak Bécs Mozartja a maga *Requiemét* – ez az Offenbach-kép kíséri tán mindmáig a Hoffmann recepciótörténetét. Mely recepciótörténet egyszersmind alakulástörténet is, lévén ez a remekmű a zeneszerző halála után úgy vált a repertoár egyik népszerű darabjává, hogy definitív műalakja talán sohasem lesz. A filológia nyitott kérdéseinek leltárszerű fölemlítésére itt nincs mód, így ehelyett legyen elég pár olyan problémát megemlíteni, amelyek alapvetően meghatározzák a *Hoffmann meséi* mindenkori előadásait. Például elhagyandó-e az a népszerű hetes (pontosabban: kóruskíséretes hatos), amely úgy bő két évtizeddel Offenbach halálát követően került be az előadási anyagba – ha egyszer ez az ismeretlen szerzőségű szám az opera egyik legnépszerűbb részlete? Elénekelje-e a velencei felvonásban Dapertutto azt a kutyanéhez áriát, amely ugyancsak jócskán posztumusz készült, de amely legalább egy (az *Utazás a Holdba* című operettből vétetett) Offenbach-melódián alapul? S persze mit kezdjünk a Múzsával, akit többnyire, de korántsem minden esetben, ugyanaz az énekesnő alakít, aki Miklós nadrágszerepét? Tényleg bukások során át tartson ki Hoffmann oldalán – és váltig drukkoljon ellene? (*LF*)

GOLDMARK KÁROLY

(1830-1915)

SÁBA KIRÁLYNŐJE

DIE KÖNIGIN VON SABA

ŐSBEMUTATÓ: BÉCS, 1875. MÁRCIUS 10.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1885. MÁJUS 10. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGRÖNYV: SALOMON HERMANN MOSENTHAL

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Salamon király meghittje, Asszád azzal a hírrel érkezik Jeruzsálembe, hogy a vendégül várt Sába királynője már közeledik a városhoz. Menyasszonyával, Szulamittal szemben



Rendező: KÁEL CSABA, 2015

zavartan viselkedik a vitéz, mert ahogy azt utóbb az uralkodónak elmondja: útja során felfigyelt egy szépséges fürdőzőre, majd vele töltötte az éjszakát. Sor kerül az ünnepi bevonulásra, s Asszád felismeri Sába királynőjében a szép ismeretlent. (Második felvonás) A királynő meg akarja akadályozni Asszád esküvőjét, ezért szolgálójával, Asztaróttal csábító dalt énekeltet, s a férfi már érkezik is. A másnapi esküvőn azután Asszád botrányt okoz: Sába királynőjét istennőnek nevezi. Ez pedig nem más, mint istenkáromlás. (Harmadik felvonás) A királynő kegyelmet kér Asszád számára Salamontól, ám a bölcs uralkodó átlát az asszonyon, s megtagadja a kérése teljesítését. Szulamit kérését azonban meghallgatja, s így Asszádra kivégzés helyett sivatagi száműzetés vár. (Negyedik felvonás) Sába királynője magával vinné a sivatagból a férfit, de ő bűneit megbánva erre nem hajlandó. Pusztító homokvihar támad, s Asszád a sorsában vele önként osztozó Szulamittal együtt hal meg.

MÁRPEDIG GOLDMARK MAGYAR. ANNAK TARTOTTA MAGÁT NÉMETÜL, AHOGY NAGY TÁMOGATÓJA, LISZT IS UGYANÍGY, FRANCIAUL. A *SÁBA* TITOKZATOS MŰ, EGY GERMÁN KULTÚRÁJÚ MAGYAR ZSIDÓ WAGNER-OPERÁJA A KÖZEL-KELETRŐL, VARÁZSOS TÁJAKRÓL, TALÁN KUNDRY FORRÁSVIDÉKÉRŐL. GOLDMARK HALÁLCENTENÁRIUMÁRA HOZTUK KI VILÁGSZERTE FELKAPOTT, MAJD LEEJTETT FŐMŰVÉT, ÉS MEGIGÉZETT MINDENKIT. ÉLŐ LEMEZKERESZTMETSZETET, MAJD TELJES STÚDIÓFELVÉTELT IS KÉSZÍTETTÜNK BELŐLE AZ EIFFEL STÚDIÓJÁBAN, VÉGÜL PEDIG ELSŐ OPERAFILMÜNKET IS. ÉS ELVITTÜK TEL-AVIVBA, MAJD NEW YORKBA, A VILÁG LEGNAGYOBB ZSIDÓ VÁROSÁBA – OTTHONRÓL HAZAJUTOTT! *(ÓSz)*

„Az a nagy szerencsétlenség történt velem, hogy operát komponáltam.” Ha igaz, egy 1873-as levelében ezekkel a szavakkal jelentette be Goldmark Károly a *Sába királynője* megszületését a korszak tisztelt-utált bécsi kritikuspapájának, Eduard Hanslicknak. A komponista öngúnya majd’ százötven év távolából is üdítő, jóllehet első operájából néhány évtizedre a nemzetközi repertoár kiemelkedően népszerű darabja vált. Még hozzá korántsem érdemtelenül, hiszen a *Sába* a sikerét a maga idejében sem pusztán a keleties dekorativitásnak, az operaszínpadi látványosság (túl)burjánzásának köszönhette. Kellott ahhoz Goldmark imponáló dallamtőkéje és hangszerelői fantáziája is. Valamint elkélt még alkalmasint az a nyilvánvaló pikantéria is, miszerint a német nyelvű opera egyik központi témája az *Erlösung*, vagyis a megváltás. Esetenként ugyanis határozottan olyan

benyomásunk támadhat, mintha egy zsidó témájú és orientális koloritú Wagner-zenedrámával lenne találkozásunk.

Ha ezt a meglepő jegyet, vagy épp az évszázados tenorsláger, a „*Magische Töne*” – akár Bellininek is becsületére váló – dallamát vesszük, azért eljuthatunk az érzékeny és döntő kérdésig: volt-e Goldmarknak saját (operai) hangja? Merthogy túl a nagyoperák repertoárról való ki- és félreszorulásának korszakos trendjén, valamint a nácik dühödt és tetteleg is érvényesített ellenszenvén, a *Sába királynője* rangvesztésében kétségkívül az e kérdésre adott nemleges válaszok is súlyosan közrejátszottak. „*Nagy muzsikuss volt, tudás, invenció dolgában az elsők közé számítható, de nem volt explozív személyiség*” – írta a 85 esztendősen elhunyt komponistáról a *Nyugat* 1915-ös nekrológja, s nekünk voltaképpen ezt az állítást sem érdemes erővel megcáfolnunk. Nem szükséges ugyanis Goldmark, illetve a *Sába* ügyében perújrafelvételt mórrikálnunk, elég a hatékony képviselő. Ennek kedvez a nagyoperák nemzetközi reneszánsza, a kevésbé ismert művek felfedezésére áhító ingyenc kíváncsiság, a változatosságigény, s egyáltalán nem utolsósorban: a *Sába királynője* számos figyelemre méltó erénye. Így Asztarót csábénekének töményen keleties hangulata, Szulamit lírai áriái, Asszád bukásában is váltig hősi szólama, s igen, most éppenséggel a nemrég még passzénak számító dekorativitás is. *(LF)*

AMILCARE PONCHIELLI
(1834-1886)

GIOCONDA

ŐSBEMUTATÓ: MILÁNÓ, 1876. ÁPRILIS 8.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1884. DECEMBER 18. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: ARRIGO BOITO (VICTOR HUGO DRÁMÁJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Barnaba, a velencei inkvizíció kémje beleszeret az utcai énekesnőbe, Giocondába, aki vak anyjával együtt él. Gioconda ismételten elutasítja a férfit, mert Enzót, a dalmát tengerészt szereti. A velenceiek regattát rendeznek: a vesztesel Barnaba elhiteti, hogy azért maradt le, mert Gioconda anyja boszorkány és megbabonázta a hajóját. A felhergelt tömeg dühe szinte



Rendező: ÁLMÁSI-TÓTH ANDRÁS, 2019

csillapíthatatlan. Laura, a főinkvizítor, Alvise Badoero felesége megmenti a szerencsétlen asszonyt, aki egy rózsafüzért szorongat. A vak asszony neki ajándékozza. Barnaba Enzóban felismeri Enzo Grimaldót, Genova bujkáló hercegét: tudja, hogy Gioconda belé szerelmes, de azzal is tisztában van, hogy a férfi egykor Laurának csapta a szelet, s nem is eredménytelenül. Barnaba megígéri, hogy segít megszöktetni Laurát. Nemsokára azonban írnokával névtelen feljelentést körmöltet, és bedobja az inkvizíció postaládájának számító oroszlánszájba. (Második felvonás) Barnaba valóban elhozza Laurát Enzo hajójához, ám a férjet is értesíti. Míg a szerelmesek enyeglegnek, a féltékeny Gioconda érkezik meg, aki kis híján ledöfi az imájába feledkezett asszonyt, ám váratlanul meglátja a rózsafüzért, és ráébred, hogy egykor épp szerelmi riválisa, Laura mentette meg vak édesanyját a haláltól. Váratlanul megérkeznek a férj csapatai. Gioconda saját csónakját ajánlja fel Laurának, így megmenekülnek. Enzo felgyújtja a hajót. (Harmadik felvonás) Alvise arra kényszeríti feleségét, Laurát, hogy kiigyon egy méregfiolát, ám Gioconda az üvegce tartalmát altatóra cseréli. A férj meghívja ismerőseit, és *Az órák táncával* bűvöli el őket. Ezután elhúzza egy függönyt: a tetszhalott Laura alakja jelenik meg. Enzo nem bírja elviselni a látványt, rátámad Alviséra, de azonnal lefegyverzik. Gioconda ajánlatot tesz Barnabának: ha segít kicsempészni Laura testét, az övé lesz. (Negyedik felvonás) Laurát Gioconda házába viszik. Enzo kijut a börtönből, de nem igazán tudatosul benne, hogy szinte mindent Giocondának köszönhet: miután Laura felébred, már csak szerelmére és a szökésre tud gondolni. Gioconda beletörődik sorsába. A hajó előáll, Barnaba is megjelenik a fizetségért. Gioconda azonban nem adja oda magát: inkább az öngyilkosságot választja. Barnaba ekkor bosszúból a fülébe kiáltja, hogy megfojtotta az édesanyját.

IDŐNKÉNT A RENDEZŐK VIZET VISZNEK A SZÍNPADRA. MÁGIKUS HATÁSA VAN ANNAK, AMENNYIBEN NEHÉZSÉGEIT SIKERÜL LEKÜZDENI. EMLÉKSZEM NAGY VIKTOR *WOZZECK*-ELŐADÁSÁNAK TEPSIJÉRE, ABBAN TÓTH JÁNOS FÜRDÖTT AKROBATIKUSAT, EMLÉKSZEM GULYÁS DÉNES HIDEG NYÁRI FÜRDÉSÉRE EGY HÄNDEL-DARABBAN, KERÉNYI MIKLÓS GÁBOR UTASÍTÁSÁRA, KOVALIK BALÁZSNÁL MÉG TITOKZATOSABB LÉ, MERT TEJ VOLT A SZÍNPADON, ABBAN GÁZOLTAK GYEREKEK, ÉS UGYANŐ HELYEZTE A *KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA* ELŐADÁSÁT IS VIZES TÁLCÁRA. NOS, A LEGADEKVÁTABBAN ÁLMÁSI-TÓTH ANDRÁS CSELEKEDETT, AMIKOR A VELENCÉBEN JÁTSZÓDÓ *GIOCONDÁT* AZ ELÖNTÖTT VÁROS ELNEHEZÜLŐ VILÁGÁHOZ ILLESZTETTE: AZ ÁZÓ RUHÁK, A DETERMINÁLT ÉRINTKEZÉSEK SZÉTZILÁLTÁK AZ EMBERI KAPCSOLATOKAT. SÖTÉT TÖRTÉNET, SOKÁIG INGÓ VÉGKIFEJLETTEL – SOK VÍZ LEFOLYIK MÉG A SZÍNPADON. (ŐSZ)

Az *órák táncát* szinte mindenki ismeri: ha máshonnan nem, Walt Disney *Fantázia* című rajzfilmjéből, melyben struccok, vízilovak, elefántok és alligátorok adják elő. Azt kevesebben tudják, hogy Ponchielli monumentális operájában szerepel: nem csoda, hiszen franciás és polkás karakterével meglehetősen kilóg az alapvetően mélyen olasz zenei szövetből. Perverzebb lelki alkatot is nehéz elképzelni Alviséénál, aki e balett után újabb látványosságként kínálja fel saját, öngyilkosságra kényszerített felesége holttestét. A Victor Hugo divatdrámáján alapuló bizarr szövegkönyvet Arrigo Boito a nevéből faragott anagrammával – Tobia Gorrio néven – jegyezte: a közhiedelemmel ellentétben nem azért, mert maga is abszurdításokban és képtelen fordulatokban bővelkedő fércmunkának tartotta, hanem mert ebben az időben ezt a nevet extravagáns írói névként is használta. A *Gioconda* az operarajongás próbaköve: H. P. Lang szerint „*álromantikus tákolmány*”, „*melódiáit biztostűvel kell összetartani, a harmóniákat ragasztószalaggal*”, mások képtelenek lemondani a fantasztikus énekmutatványok és érzelmek részegítő intenzitásáról. Ponchielli a legelvetemültebb operarajongóra úgy hat, akár a drog: a kiábrándultságból a varázslatba repíti. Így volt ezzel Maria Callas is: neki köszönhető az opera modern európai diadalútja, de még a szigorú Arturo Toscanini is kedvelte a darabot, s a Metropolitan is felvette repertoárjába. Az élvonalbeli énekesek ma sem hajlandók lemondani a műről, s ez annál inkább érthető, minthogy a hat főbb szereplő hat hangfajt képvisel, s mindegyikük kap legalább egy bravúros áriát, románcot, monológot vagy akár barcarolát (Gioconda szoprán – „*Suicidio!*” kezdetű méregária; Laura mezzo – „*Stella del marinar*”; a Vak asszony alt – „*Voce di donna*”; Enzo tenor – „*Cielo e mar*”; Barnaba bariton – „*Ah! Pescator*”; Alvisé basszus – „*Si, morir ella de!*”). Ponchielli dallaminvenciója figyelemre méltó, dramaturgiája hatásvadász, szenvedélye olykor a brutalitásig fokozódik (az érzékenyebb operarajongó ilyenkor joggal berzenkedik). Tanítványa, Puccini mindenben lekörözi majd. Az opera két slágerszáma a már említett balett és Enzo énekest próbáló románca, a „*Cielo e mar*” pedig szinte önálló életre kelt. (CsZ)

CAMILLE SAINT-SAËNS

(1835-1921)

A SÁRGA HERCEGNŐ

LA PRINCESSE JAUNE

ŐSBEMUTATÓ: PÁRIZS, 1872. JÚNIUS 12.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 2015. FEBRUÁR 20. (ZENEAKADÉMIA – SOLTI TEREM)

SZÖVEGKÖNYV: LOUIS GALLET

CSELEKMÉNY

A mesterséges mámor rabja, a drogfüggő Kornélis bódult látomásában találkozik egy titokzatos japán álomlénnyel, Minggel, a sárga hercegnővel. Lena, Kornélis unokatestvére halálosan szerelmes a művészhajlamú fiúba, ám Kornélis észre sem veszi Lena erotikus vonzerejét. Miközben Lena minden erejével a torz álomkép elpusztításán fáradozik, Kornélis fokozatosan felismeri benne álmai hercegnőjét, Minget, vagyis az igazi szerelmet magát.

Saint-Saëns a keletkultusz jegyében fogant, mámoros operája egy drogfüggő fiú kétségbeesett menekülési kísérletét mutatja be a csontvalóság előtt: valóság és képzelet, pokol és mennyország,



Rendező: SZÉKELY KRISZTA, 2015

szépség és rettenet határai menthetetlenül egybemosódnak. Kornélis az érzékiséget, az egzotikus mámort keresi: de a megidézett, valósággá álmódott Ming sem lehet teljesen önazonos a vágyképpel. Léna megkísérli kijózanítani Kornélist, de hamar ráébred, hogy neki is legalább valamenynyire meg kell mámorosodnia ahhoz, hogy egymásra hangolódjanak. Kornélis hol erotikus, hol félelmetes utazása a mesterséges mennyországba, illetve Léna kétségbeesett kísérlete a valóságban rejlő mennyország felismerésére szinte azonos vágymintázatokat követ. Léna folyamatosan el szeretné pusztítani virtuális riválisát, csakhogyz ezzel önmagát is elpusztítaná. Ami belülről (ideig-óráig) mennyország, kívülről pokol. Nem kizárt, hogy a valóság káprázata és a káprázat valósága egy tőről fakad. A darab ennek megfelelően egyszerre tudósít a szerelem halálosan komoly voltáról és eredendő komolytalanságáról, a szerelem másság iránti vágyáról és a szerelem önismereti aspektusairól, de a szerelem hiányáról és a szerelemre vágyás sajgó rettenetéről is. A zene a fiktív és a valós érzékiség megtapasztalását kínálja, miközben ki is figurázza a szerelmes lelkiállapotot. A rendkívül fantáziadús, sóvár, festői erejű univerzum Baudelaire mámoros költői világát idézi. Saint-Saëns ijesztő zeneszerzői profizmusa nem véletlenül ragadtatta Hector Berliozt arra a gonoszkodó, mégis érvényes megjegyzésre, hogy Saint-Saëns „...*mindent tud, csak a tapasztalatlanság hiányzik belőle*”. A zeneszerző egyetlen hangot se bízott a véletlenre, mégis a spontaneitást célozta meg. Székely Kriszta rendezésében a hercegnő-látomást, a heroinfüggőség által kiváltott belső démont Apáti Bence személyesítette meg. Az elgondolásról így írt az Opera Magazin: „*A darab japán álmvilága ugyancsak a szigetország mai popkultúrájából, a hentaiként ismert erotikus képregények és rajzfilmek látványvilágából merítkezik. Ennek szellemében az áhított nőalak egy nemében semlegesebb, nem e világi lényként jelenik meg Apáti Bence, az Opera magántáncosának megformálásában, aki fokozatosan alakul át a lázálmok démoni szörnyetegévé.*” (CsZ)

ÉZ A KIS DARAB, A *SÁRGA HERCEGNŐ* SZÓT SE ÉRDEMELNE, HA NEM FÜGGNE SZINTE EGYETLENKÉNT AZON A POLCON, AMELYEN VILÁGHÍRŰ SZERZŐK SZÖSSZENETEIT VÁLOGATHATJÁK LE ZENEA-KADÉMIÁK, DIÁKOK, FESZTIVÁLOK, KAMARATERMEK. ÓPIUMOS MŰ EGY SINCS KÖZTÜK, CSAK EZ, DÖBBENETES ÉLETHELYZETE IGEN IL-LIK AZ OPERA MŰFAJÁHOZ. ÉS A KIUGRÁSHOZ: NÁLUNK NEM CSAK SZEMERE ZITA, A SZOPRÁN SZEREP, DE SZÉKELY KRISZTA, A REN-DEZŐ IS ITT MUTATTA MAGÁT ELŐSZÖR TELJES MŰVÉSZI FEGYVER-ZETBEN. (ÓSz)

GEORGES BIZET
(1838-1875)

CARMEN

ŐSBEMUTATÓ: PÁRIZS, 1875. MÁRCIUS 3.
ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1884. NOVEMBER 23. (OPERAHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: HENRI MEILHAC ÉS LUDOVIC HALÉVY (PROSPER MÉRIMÉE ELBESZÉLÉSE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) A szelíd Micaela anyai levelet hoz Don Josénak Sevilleba, és bízik benne, hogy a tizedes egyszer majd elveszi feleségül. A kihívó Carmen a közeli dohánygyárban dolgozik: a szü-netben kacéran virágot vet oda Don Josénak, aki azonnal beleszeret. Carmen késsel megsebesít



Rendező: CALIXTO BIEITO, 2021

egy munkásnőt, és letartóztatják. Don Josénak kell bekísérnie, ő azonban futni hagyja, ezért kötelességmulasztás miatt lefokozzák és börtönbe kerül. (Második felvonás) Carmen egy hírhedt kocsmában táncol. Megjelenik Escamillo, a legendás bikaviador: Carmen vele is flörtöl, de egyelőre kitart az éppen most szabadult Don José mellett. Ám amikor a katona takarodókor vissza akar térni a kaszárnyába, Carmen kiborul. Rádásul megjelenik Don José felettese, Zuniga, aki ugyancsak Carmen szerelmét keresi. Csaknem végzetes összeütközésre kerül sor Zunigával. Don José végül kénytelen a hegyekbe szökni a csempészekkel és Carmennel. (Harmadik felvonás) A csempészek között Carmen unni kezdi Don Josét. Rádásul Escamillo is utánuk jön: a késpárbaj szerencsére megszakad. Micaela hazahívja Don Josét, mivel az édesanyja haldoklik. (Negyedik felvonás) Escamillo az arénában sikert sikerre halmoz. Carmen és a bosszúszomjas Don José az aréna előtt találkoznak. Don José kérleli Carment, hogy térjen vissza hozzá. Miután a lány hozzávágja a gyűrűjét, Don José leszúrja.

MAGYARORSZÁGON A LEGGYAKRABBAN JÁTSZOTT OPERA A *CARMEN*. PEDIG MIRE ELINDULT, MÁR SOK VETÉLYTÁRSA ÚTON VOLT, DE NINCS OLYAN HANG A DARABBAN, AMELY NE LETT VOLNA AZONNAL SLÁGERRÉ – ITT BIZET VALAMI ELKÉPESZTŐ INVENCIO-MEZŐRE TALÁLT. EGYSZERŰEN FELESLEGES 10 ÉVIG TARTANI EGY HAZAI *CARMEN*-RENDEZÉST, MERT MÁR HAMARABB IS MEGNÉZIK A RAJONGÓK TÍZEZREI. A MOSTANI EGY ESZKÖZTELENSÉGÉBEN IS MEGOSZTÓ ELŐADÁS, CALIXTO BIETO BÁR NEGYEDSZÁZADA ALKOTTA, DE NEM FAKUL, NEM AVUL. A *CARMEN* VAD ÉS SZEXUÁLIS DARAB, AKI MÁSKÉPP SZERETNÉ LÁTNI, NÉZZE HELYETTE A KÖTET 137 TOVÁBBI DALMŰVÉT. (ÓSz)

Aki az operához kastélyt, parfümöt, parókát és legyezőt vagy mindent bíró heroizmust, szilaj mitológiát képzel, hallgassa és nézze csak meg a dohányillatú, „közönséges” *Carment*, a szélsőséges szenvedélyek gyilkossággá fajuló drámáját, mely csupa élet és túlfűtött erotika. Carmen a végzet asszonya, manipulatív eszköze és saját perzselő érzékiségének áldozata, pontosan az a rebellis madár, aminek a szerelmet mondja *Habaneraként* ismert belépőjében („*L’amour est un oiseau rebelle*”). A verizmus előfutáraként tisztelt darab csodája azonban nem a konvencióktól való elszakadás, hanem az a zenei koherencia, mely ezt a nyers témát a hangszerelés és a motívumrendszerek pikáns játéka révén a jellemrajz és a drámai események megteremtésére, és korántsem dekorációként használja. A *Virágáriától* („*Le fleur que te m’ave jettée*”) kezdve az *Habanerán* át

a torreádor exhibicionista bevonulásáig („*Votre toast*”) mindent áthat a maszkulinitás és a nőiség szexuális esszenciájának hangsúlyozása. Pszichoszexuális zene, mondhatnánk, amit valamiféle naturalizmusnak álcázott drámai forradalom leplez. Nietzsche állítólag hússzor látta, és így jellemezte: „*Ez a zene gonosz, rafinált, fatalista: de mindig népszerű.*”

Don José férfi önbecsülése darabjaira hull szét, mintha a gyilkossággal akarná visszaszerezni egykori integritását, de még a dráma csúcspontján is csak arra futja neki, hogy szerelmet valljon a már halott Carmennek. A lendületes darab ugyanakkor úgy hat autentikusan spanyolnak, hogy a zeneszerző ezt a totális spanyolosságot teljes egészében maga találja föl. Carmen a mezzoszoprán szerepek királynője. (CsZ)

*

„A Carmen mestermű a szó minden értelmében...egyike azon ritka alkotásoknak, amelyek ki-fejezik egy teljes zenei korszak törekvéseit” – írta jótevőjének, Nagyezsda von Meck asszonynak Pjotr Csajkovszkij, aki már kevéssel az opera párizsi ősbemutatója után a mű hívéül szegődött. „Minden hang és minden szünet a megfelelő helyen van” – lelkesedett néhány évtizeddel később, immár a huszadik században a *Carmen* partitúrájáért Richard Strauss. S ha a céhbeli zenészszenik meg a nagyközönség kitartóan zajos elismerése mellé elkélne még egy filozófusi ítélet, hát fentebb olvashatták, mint méltatta a Wagnerrel keserűen szembeforduló Friedrich Nietzsche ezt az ellenpélda gyanánt (is) felmutatott utolsó Bizet-operát. Talán épp e lelkes elismerések egyöntetűsége meg a *Carmen* karcolhatatlan népszerűsége (hogy mást itt ne is említsünk: e mű a budapesti operajátszás legtöbbször előadott repertoárdarabja) teszi, hogy oly kiirthatatlannak és jólesően romantikusnak bizonyul a közkeletű vélekedés: Bizet operája megbukott az ősbemutátón, s ráadásul a komponistát jószerint ez a kudarc vitte a sírba. Pedig ez olyasfajta félrevezető félígazság, amelynek jellemző módon még az ellenkezője sem igaz. Valójában a *Carment* még a legindisponáltabb premierközönség sem ismerhette volna – és nem is ismerte *egészében* félre, mi több, egy-két kivétellel már az első estén is azok a részletek aratták a legnagyobb sikert, amelyek mindmáig az opera slágereinek tekintendők. Mint például az az ellenállhatatlanul harsány *couplet*, Escamillo *Torreádordala*, amely akkor is a magunk és éppígy milliányi más operabarát örök kedvence marad, ha Bizet netán tényleg ezzel a felkiáltással ült neki e szám megkomponálásának: „*Ha szemetet akarnak, hát megkapják!*” (LF)

MOGYESZT PETROVICS MUSZORGSZKIJ
(1839-1881)

BORISZ GODUNOV

БОРИС ГОДУНОВ

ŐSBEMUTATÓ: SZENTPÉTERVÁR, 1874. FEBRUÁR 8.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1913. DECEMBER 20. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: MOGYESZT MUSZORGSZKIJ (PUSKIN DRÁMÁJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Előjáték) Borisz Godunov Dimitrij trónörökös meggyilkolása és a közakarat látszatának fondorlatos kierőszakolása révén az orosz trónra kerül. (Első felvonás) Pimen szerzetes a birodalom krónikáját írja s elmeséli Grigorijnak Dimitrij megölésének históriáját. Grigorij megszökik a kolostorból, és elhatározza, hogy magát Dimitrijnek kiadva bosszút áll Boriszon. (Második felvonás) Boriszt gyermekei körében gyötri a lelkiismeret a hajdani gyerekgyilkosság miatt. Sujszkij herceg szerint egy ál-Dimitrij Lengyelországban hadsereget szervez, s készül visszavenni a trónt. (Harmadik felvonás). Az ál-Dimitrij szerelembe bonyolódik egy lengyel vajda Marina nevű lányával. A lány jezsuita gyóntatója örülne, ha Marina hozzámenne a majdani cárhoz, mert akkor talán Oroszország is katolikus hitre térne. A Vaszilij Blazsennij-székesegyház előtt könyörög a nép. A cárt a bolond gyilkossággal vádolja meg. (Negyedik felvonás) Dimitrij sírjánál csoda történik, az amúgy is zaklatott Borisz most már teljesen összeomlik. A trónt a fiára bízza, és meghal. Az ál-Dimitrij és a hozzá csatlakozó lázadók bevonulnak Moszkvába. A bolond előre siratja az orosz nép jövőjét.

A monumentális zenei tablónak, egy krónika megelevenedett miniatúra-sorozatának ható *Borisz Godunov* a számos átdolgozás és szerzői variáns miatt színpadon sosem nyerte el teljes önazonosságát, hiszen kritikai kiadás ide vagy oda, mindig lehet és érdemes érvelni egy alternatívának látszó megoldás, szerkezeti elv mellett is. Ráadásul a nyers zenei tömböket megszelídító Rimszkij-Korszakov is elkészítette a maga megjobbított (két) verzióját, de még az excentrikus megoldásokkal és „hibákkal” sokkal toleránsabb Sosztakovicsnak is van saját változata, hogy a kisebb mesterek hangszerelési ötleteit, tömörítési kísérleteit, ötvösmunkáit már ne is említsük. Muszorgszkij olyan zenei dikciót használ, mely az orosz énekbeszéd dinamikáját követi, s olyan dramaturgiát, mely nem feltétlenül igazodik a nyugati operastílushoz (rossz nyelvek ezt úgy mondanák, hogy a remekül megkomponált jelenetekhez nem igazán találta meg a kötőanyagot). A



Rendező: SZINETÁR MIKLÓS, 1999

sokszor komor zene meglehetősen visszafogott, sőt fajsúlyos csöndekkel, elhallgatásokkal is dolgozik, de épp ez a nyers technika emeli ki a drámai elbeszélés fontosabb elemeit, és teszi szinte látnokivá a zeneszerző stílusát. „*Nem annyira a papírra írt, mint egyenesen a nép lelkére*” – vélte Paul Henry Lang. A *Borisz Godunov* az oroszország esszenciális operája is, melynek a nép egyenesen főszereplőjévé válik. Talán ez magyarázza, hogy a darabot az államszocializmus tolerálta, holott a hatalmával visszaélő, rettegett zsarnok machinációiba nem nehéz belelátni a kézenfekvő politikai analógiákat. Muszorgszkij ugyanakkor sokkal többet mutat meg, mint egy zsarnokot: Borisz a görögös fátum, a lelkiismeret-furdalás, a népi babonák kiváltotta rettegés áldozata, sérülékeny, traumatizált, olykor hisztérikus főhős, de melankolikus, habozó, bizonytalan, sőt merengő is tud lenni. Különösen kedvelt a koronázási jelenet zenéje, Marina áriája és a szerelmi kettős a harmadik felvonásból vagy Borisz halála, de igazi hatást nem egy-egy monológ, duett vagy ária, hanem a zene drámai áradásának érzékeny folyamata kelt. *(CsZ)*

*

A cár, akit a hatalom csúcsán felőröl a bűntudat – Borisz Godunov nemcsak az operairodalom egyik emblematisztus karaktere, de a naiv igazságérzet nagy igazolása is. Akárcsak Shakespeare *Macbeth*jében, úgy itt is megerősítve láthatjuk ugyanis azt a vélelmünket, amelyre – fájdalom! – a történelem nemigen kínál egyértelmű bizonyítékokat. Vagyis arra, hogy a hatalom megszerzéséhez vezető úton elkövetett galád bűnök előbb-utóbb megbosszulják magukat, s hogy az ilyen zsarnoknak föltétlenül nyugtalan az álma. Nem vitás, így kellene történnie, s mint szépkorú kollektív képzet, már ez is Muszorgszkij művének népi és történelmi légkörét erősíti. De amíg ez jobbra

csupán illúzió (vagy mondjunk inkább öncsalást?), addig az opera majd’ mindahány egyéb mozzanata szinte rögrealista módon idézheti elénk a történetileg is dokumentálható valót: az elnyomás és az elnyomatás természetéről, a hatalomgyakorlásról és a manipulációról, s legfőként talán a nép elveszettségéről, legyen bár engedelmes vagy fölzúdult. Hála a zsenialitás univerzális hatásának, mindezt a szerencsésebb történelmű nemzetek operaközönsége is megértheti, ám az orosz kultúrkör határaihoz közelebb s pláne orosz földön a külsődleges megértés helyét a zsigeri átérzés foglalja el. Persze az intellektusnak itt is akadhat munkája: mondjuk, hogy modellértékűnek ismerje fel a *Borisz Godunovot*.

A *BORISZHOZ* KÖTŐDIK ÉLETEM EGYETLEN ERKEL SZÍNHÁZI ÉNEK-LÉSE. BÉKÉS ANDRÁS VIZSGARENDEZÉSÉT MEDVECZKY ÁDÁM VEZÉNYELTE, A DIPLOMÁZÓ HALLGATÓ MELLÉ A MINDEN HÁJJAL MEKGENT ROZSOS ISTVÁNT KÉRTE MEG SUJSZKIJNAK. HATALMAS HANGON ÉNEKELTE, A ZENEKARI ÁROKBÓL IS UGYANOLYAN ROKONÍTHATLAN, NYUGTALANÍTÓ HANGULAT ÁRADT, MINT AZ OROSZ KULTÚRA LEGNAGYOBBJAIBÓL, AMIKOR ÉPP NEM PÁRIZZSAL AKARNAK KONKURÁLNI. MAGAM CSAK EPIZODISTA BOJÁR VOLTAM, MÉG AZ OPERA SZAKI FELVÉTELI ELŐTT – AZUTÁN JÖTT EGY SZINETÁRFÉLE *BORISZ*, AMELY CSAK KÉT ÉVIG VOLT MŰSORON. E SOROK PAPIRRRA VETÉSEKOR HÚSZ ESZTENDEJE IS ELMÚLT, HOGY NEM LÁTOGATTA SZÍNPADAINKAT MUSZORGSZKIJ KÜLÖNÖS CÁRJA. HAMAROSAN VÉGET VETÜNK AZ HIÁTUSNAK! (*ÓSz*)

„A muszorgszkiji zenét egész lelkemből a pokolba kívánom – ez a zenének a legközönségesebb, leghitványabb paródiája...” – írta Csajkovszkij a fivérének, miután úgymond „alaposan áttanulmányozta” a *Borisz Godunovot*. Könnyű lenne rámutatni a két komponista egymással jószerint minden emberi és művészi vonatkozásban szögesen ellentétes alkatára, ám érdekesebb kihallani a fenti kifakadásból az őszinte és érdemi megütközést. Muszorgszkij ugyanis valóban *közönséges*, a zeneszerzői technikája pedig sokszor tényleg *hitvány*, s ha ez utóbbit nem is tarthatjuk erénynek (sem az eredetiség szükséges velejárójának), de az előbbiben okvetlenül hatalmas energiák rejlenek. Ezt még akkor is rögtön fölismerheti a hallgató, ha legelső alkalommal a *Borisz Godunov* domesztikálását megkísértő Rimszkij-Korszakov sokáig többé-kevésbé egyeduralkodó verziójával találkozik. Ez az opera ugyanis egyszerűen házasíthatatlan, s jórészt épp ebben rejlik a varázsa. (*LF*)

HOVANSCSINA

ХОВАНЩИНА

ŐSBEMUTATÓ: SZENTPÉTERVÁR, 1886. FEBRUÁR 21.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1936. DECEMBER 29. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: MOGYESZT MUSZORGSZKIJ

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Moszkvát a Hovanszkijok által irányított kegyetlen zsoldoskatonák, a sztrelecek uralják. Saklovityij bojár névtelen levelet diktál az Írnoknak, amelyben lázadással vádolja meg a két Hovanszkijt. Ivan Hovanszkij a régi rend képviselőjének állítja be magát, miközben a fia, Andrej a német Emmát készül a szeretőjévé tenni. Csakhogy közbelép rútul elhagyott kedvese, az óhitű Márfa. Andrej még a saját apjával is szembekerül, csupán az óhitűek vezetője, Doszifej



Rendező: BÉKÉS ANDRÁS, 1972

tud némi nyugalmat teremteni köztük. (Második felvonás) Golicin herceg, a régensnő szeretője Márfával jósoldat magának. A teljes bukást jövendőljő jóslat miatt elkergeti, sőt meg is öletné a lányt. Golicinhoz beállít Hovanszkij, s kettejük heves politikai vitájához csatlakozik utóbb Doszifej is. Márfa tőle kér védelmet a Golicin gyilkos szándéka ellen. Saklovityij is megjelenik és bejelenti: az ifjú Péter cár a két Hovanszkij lefogatására készül. (Harmadik felvonás) Az óhitűek Oroszországért imádkoznak, Márfa pedig földézi szerelmi boldogságának emlékét. A részeg sztrelecek azt követelik az idősebb Hovanszkijtől, hogy vezesse őket a cári gárda ellen, ám Ivan nyugalomra inti őket, mert érzi, a hatalom immár Péter cáré. (Negyedik felvonás) Ivan Hovanszkij perzsa rabnőivel mulatja az időt, amikor Saklovityij érte jön, hogy az államtanács elé kísérje. A bojár leszúrja a herceget. A sztrelecek már arra számítanak, hogy lefejezik mindannyiukat, ám a cártól kegyelem érkezik. (Ötödik felvonás) Hovanszkijék bukásával az óhitűek ügye is elveszett. Doszifej, Márfa, valamint az egykori szerelméhez csatlakozó Andrej vezetésével bevonulnak egy kápolnába, majd magukra gyújtják az épületet.

ENNEK A KÖTETNEK AZ A CÍME ÉS ARRÁ IS KÍVÁN REFLEKTÁLNI, HOGY 138 ESZTENDEJE AVATTÁK FEL A MAGYAR OPERA ELSŐ – ÉS MINDMÁIG EGYETLEN – DEDIKÁLT OTTHONÁT, AHOL TEHÁT SEMMI MÁST NEM „KELL” ADNI, MINT OPERÁKAT, BALETTEKET. ÉS EBBEN A KÖTETBEN ÉPP EZ, A *HOVANSZKIJ* AZ EGYETLEN CÍM, AMELYRŐL SAJÁT EMLÉKEM NINCSEN... ÍGY MOST CSAK AZ OPERA TÖBB MILLIÓ ADATOT TARTALMAZÓ, INGYENESEN ELÉRHETŐ ADATHALMAZA, A DIGITÁR MARAD. ÉSZERINT A NAGY, KOMOR MŰ UTOLSÓ RENDEZÉSE, A BÉKÉS-FÉLE 1972-1990 KÖZÖTT MENT, A PRODUKCIÓ UTOLSÓ, 74. ELŐADÁSA PEDIG AZ EGYIK LEGSTABILABB OPERAIGAZGATÓ, MIHÁLY ANDRÁS UTOLSÓ VEZÉNYLÉSE VOLT A HÁZBAN. HA BŐ HARMINC ÉV EL IS TELT AZÓTA, AZ AMBÍCIÓ MEGVAN, NÉHÁNY ÉVEN BELÜL HOVANSZKIJ KOMOR TÖRTÉNETE IS VISSZATÉR AZ YBL PALOTÁBA. *(ÓSz)*

Ha jobban belegondolunk, egészen meglepő, hogy az úgynevezett történelmi operák valójában milyen ritkán is szólnak a történelemről. Mármost ha történelem alatt nem az operaszüzsének alkalmas eseményeket, s még kevésbé a historikus körítést és külzetet értjük, hanem azokat a mélyáramlatokat és alapmintákat, amelyek akár hosszú évszázadokon keresztül meghatározzák egy népi vagy nemzeti közösség életét, tetteit és szokásait, vagy fellengzősebben: a sorsát.

A *Hovanscsina* ebben a lényegibb értelemben is történelmi mű, hiszen csupa olyasmit jelenít meg az operaszínpadon, ami az orosz s vele a kelet-európai múlt (és jelen) meghatározó, sajátos ismertetőjegye. Vegyük csak a típusokat: az idősebb Hovanszkijt, a népies konzervatívot, aki az „*ős jog*” és a „*szent törvény*” emlegetésével csakis a saját előjogait védi, a nyugatos Golícint, akinek a felvilágosultsága csupán vékonyka máz, vagy épp a talányos Saklovityijt, aki olyannyira nemtelen eszközökkel szolgálja a jó ügyet, hogy az erősen kétségessé teszi hazafias cselekedetei közhasznát. S persze a népet, a végletesen kiszolgáltatott orosz népet, amelynek döntési szabadsága mindössze abban áll, hogy a reform kényszere elől menekülve végső soron választhatja akár az *önkéntes* tűzhalált is.

Muszorgszkij egy 1872-es levelében keserűen így írt erről az egyszerre történelmi és mégis jelenvaló problémakomplexumról: „*Előre haladtunk!*” – *hazugság, "ugyanott vagyunk"!* *A papír, a könyvek haladtak – mi ugyanott vagyunk. Amíg a nép nem ellenőrizheti a saját szemével, hogy mit tesznek vele, amíg maga nem akarja, hogy ez vagy az megtörténjen vele – addig ugyanott vagyunk! Mindenféle jótevő kész a megdicsőülésre, s nem rest ezt dokumentumokkal alá is támasztani, a nép meg csak nyög, és hogy ne nyöggjön, leissza magát a sárga földig, és aztán még jobban nyög: ugyanott vagyunk!"* Ugyanebben a levelében a maga fölismert küldetését is eképp határozta meg a komponista-és-szövegkönyvíró: „*a múlt a jelenben – ez az én feladatom*”. Mindezek beteljesítésében, azaz a *Hovanscsina* hiánytalan befejezésében azután Muszorgszkijt sajnos a tradicionális összorosz menekülőút és zsákutca, vagyis az alkoholizmus s az amiatt bekövetkező korai halál megakadályozta. Operája azonban Rimszkij-Korszakov vagy Sosztakovics drasztikumot sem nélkülöző végsimításaival is csakúgy betölti hivatását, ahogyan Bojti János Muszorgszkij-szakértő 2000-ben elkészült, meggyőző filológiai hitelű rekonstrukciójában, mely előadási verzió 2019 tavaszán, Kovács János vezényletével kezdte meg nyilvános pályafutását. *(LF)*

PJOTR ILJICS CSAJKOVSZKIJ

(1840-1893)

ANYEGIN

ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН

ŐSBEMUTATÓ: MOSZKVA, 1879. MÁRCIUS 17.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1902. JANUÁR 30. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: PJOTR CSAJKOVSZKIJ ÉS KONSZTANTYIN SILOVSKIJ (PUSKIN VERSES REGÉNYE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Larina asszony, a vidéki földbirtokos két lányt nevel: a realista és kacér Olgát és az álmodozó, olvasott Tatjánát. Lenszkij, a költő Olga jegyese, egy látogatás alkalmával elhozza a birtokra új szomszédját és barátját, a nagyvilági élethez szokott, életunt Anyegint. Tatjana bele-szeret, és megszegve a korabeli illemszabályokat, levelet ír neki. Anyegin másnap lekezelően bá-nik a lánnyal, és egy életre megsérti. (Második felvonás) Tatjana születésnapja alkalmából Larina asszony bált ad. Jelen van Anyegin és Lenszkij is. Anyegin rettenetesen érzi magát: ráadásul a pletykák összehoronzálják Tatjánával. Olga kacéran viselkedik Anyeginnel, aki már csak unalmá-ban is provokálja barátját, Lenszkijt, és flörtölni kezd barátja menyasszonyával. Alaposan túllő a célon, a tréfa komolyra fordul: a féltékeny Lenszkij párbajra hívja. Hajnalban Anyegin halálos sebet ejt barátján. (Harmadik felvonás) Négy év múlva látjuk újra Tatjánát: immár Gremin her-ceg feleségként él a szentpétervári társaság ünnepeltjeként. A külföldi útvjáról hazatérő Anyegin egy bálon csodálkozik rá az asszonyra, akiben egyszer csak felismeri az egykori vidéki kislányt. Utóbb az otthonában is felkeresi Tatjánát, ahol heves udvarlásba kezd, de a hercegné hidegen re-agál: kijelenti, hogy noha továbbra sem közömbös neki Anyegin, örökre hűséges marad a férjéhez. Anyegin Tatjana kérésére megsemmisülten hagyja el a palotát.

„Csajkovszkij körülbelül úgy viszonyult az operához, ahogy a viktoriánusok a szexhez. Szerette, ugyanakkor büntudata volt” – írja Harold C. Schonberg. E büntudat, úgy látszik, előbb-utóbb életenergiává s művészi fűtőanyaggá alakult át. Csajkovszkij finom, egyszerű vonalvezetésű ope-rája komplett érzelmi univerzumok szeizmográfja. A mű szerkezete a leginkább egy megfordított homokórához hasonlítható. A naiv, de kissé koravén komolysággal megvert Tatjana és a hétpróbás kalandokba beleunt, a *gyermeteg* érzelmekhez tanáros szigorral leereszkedő Anyegin zenei meg-formálása már az első felvonásban világossá teszi a kapcsolat összehangolhatatlanságát. A híres



Rendező: KOVALIK BALÁZS, 2009

arioso és levélária („*Пуcкай погубнy я, но прежде...*”) az opera legismertebb része. Bámulatos kontraszttá lesz a harmadik felvonás, amikor a homokóra megfordul: Anyegin nosztalgikus sze-relmi vallomása olyan lángoló kamaszérzelmekhez hasonlít, melyekben nyilvánvalóan sosem volt része. Tatjana összetett és gazdag érzelemvilágát előnti valamiféle melankolikus keserűség, de sokkal érzékenyebb lelke ellenére – ahogy a nagyvilági zene (például a nyitó polonéz) uralma is jelzi – túl magasan van ahhoz, hogy leereszkedjen egy ilyen *gyermeteg* ajánlathoz. A homokóra két edényét a Lenszkij értelmetlen halálához vezető tragédia gyorsan lepergő ideje köti össze. A könnyed, laza külsőt mutató, ám túlérzékeny (költő!) Lenszkij párbaj előtti monológjában növi ki magát izgalmas, szinte tragikus karakterré („*Ну что же? ... Куда, куда, куда вы удалились...*”), a társadalmi konvenciók áldozatává. De korábban, egy pazar duett után elénekli az operaköltészeti egyik legszebb szerelmi áriáját is („*Как счастлив, как счастлив я! / Я люблю Вас!*”). Gremin herceg áriája („*Люби все возрасты покорны...*”) fantasztikus és szokatlan példája a hűvös, méltóságteli elegancia és a tiszta érzelem találkozásának, s itt is igazat kell adnunk Szabolcsi Bencének, aki szerint Csajkovszkij nagyvilági érzelmessége „*jólöltözött, spleenes, fénylő és ára-dó*” zenébe transzformálódik. Az operahagyomány ismeretében nem mehetünk el szó nélkül az *Anyegin* puritán és életszerű befejezése mellett: Verdi, Wagner vagy akár Mozart elképzelhetet-lennek tartott volna egy ilyen köznapi gesztusban elvérző finálét. (CsZ)

*

Ha tényleg tömegek olvasnák ma Puskit, most úgy kezdenénk: köztudott, hogy Csajkovszkij operájának érzelmi-hangulati világa egyeneműbb, sőt egyoldalúbb, mint a verses regényé. A fanyar

humornak, a fölényesen objektív iróniának és a kitárulkozó önreflexivitásnak nem juthatott hely a „*lírai jelenetek*” operaszínpadán: sem a zeneszerző személyisége, sem az operai konvenciók okán. Bekerült viszont ugyanide a Puskin-mű – és közös emberi tapasztalataink – két meghatározó alaphelyzete: az „azt szeretjük, aki minket nem szeret” és a „rögtön kell nekünk, amint már a másé” szerelmi mazochizmusa. És jutott itt tér egy olyan érületnek is, amely bár nem feltűnő módon, de voltaképp mégiscsak idegen elem a XIX. századi operairodalom közegében: a belenyugvás, illetve beletörődés univerzális, ám mélyen romantikátlan képlete. Még hozzá olyannyira jelen van az Anyeginben ez a rezignáció, hogy rögtön az I. kép kezdetén erről énekel Larina és az öreg Dajka, átemelve az alaplumból azt a jellemzést, amelyet Puskin a maga külső pozíciójából így fogalmazott meg: „*A megszokás mennyből való, / Boldogságunkat pótoló*” – Áprily Lajos fordítása. (Ugyanez Bérczy Károly 1866-os, Krúdyt is megihlető magyarításában: „*A megszokás olly pótolék, / Mit boldogságért ad az ég.*”)

AKI LÁTTA MARK REIZEN 1985-ös, BOLSÓJBA SZERVEZETT 90. SZÜLETÉSNAPI GÁLÁJÁT, TUDJA, MILYEN EGY IGAZÁN KOROS, DE GORDONKA-BASSZUSÚ GREMIN. SZÁMOMRA Ő ÉS AZ ÁRIÁJA CSEPPBEN A TENGER ALAPON JELENTI A MELANKÓLIA ÉS A JÖVŐTLENSÉG OPERÁJÁT, AZ *ANYEGIN*T. CSAJKOVSZKIJ IGAZÁN GYAKORI VENDÉG MINÁLUNK MÍVES BALETTMUZSIKÁI RÉVÉN, DE LEGNÉPSZERŰBB OPERÁJA IS VISSZATÉR A LEGUTÓBBI, 2008-AS KOVALIK-RENDEZÉS UTÁN. (ÓSZ)

Nem kétséges, a beletörődés motívuma és hangütése Csajkovszkij számára meghitt, sőt személyes ismerős lehetett, de akad operájában egy olyan figura is, aki a rezignáltság és csendes megelégedettség állapotát pozitívabb változatában testesíti meg. Ő nem más, mint Gremin, aki nyomatékosan nem Puskin művéből lép elénk: a verses regényben a hercegnek, Tatjana férjének nincs se neve, se érdemi mondandója. Ezzel szemben az operában megmutatkozik előttünk Gremin herceg, igaz, mindössze egyetlen, ám világszép basszusária tartamára – olyan szövegezéssel, amely túlnyomórészt magától a komponistától való. Az ária operacselekményen belüli elszigeteltsége, magába zárt jellege félreismerhetetlen, akárcsak az, hogy Greminnek egyetlenegy jó szava sincs a külvilágról: „*E hiú földön, melyen álnok / És aljas lelkek harca dúl...*” A mindennek dacára mégis meglelt privát idillt és a hozzá társuló eszményien temperált hangot talán nem túlzás Csajkovszkij által sugalmazott reményként azonosítani. Még azzal együtt is, hogy a közönség persze tudja jól: ami Gremin hercegnek „*a szerelem gyógyító kútja*”, az Tatjana számára maga a csendes lemondás. (LF)

PIKK DÁMA

ПИКОВАЯ ДАМА

ŐSBEMUTATÓ: SZENTPÉTERVÁR, 1890. DECEMBER 19.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1945. NOVEMBER 10. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: MOGYESZT ÉS PJOTR CSAJKOVSZKIJ (PUSKIN ELBESZÉLÉSE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Hermann, a vagyontalan szentpétervári katonatiszt és kártyás szerelmes Lizába, ám ő Jeleckij herceg jegyese. Hermann megtudja barátja, Tomszkij elbeszélése révén, hogy Liza nagynyja, a Grófnő, aki hajdan hírhedt szerencsejátékos volt, s akit ezért pikk dámaként emlegetnek, birtokában van a mindenkor nyerő három kártya titkának. A tiszt elhatározza, hogy kideríti e titkot. Belopódzik az idős asszony házába, ahol szerelmet vall Lizának. A lány, aki eddig



Rendező: VAGYIM MILKOV, 2003

csak a távolból látta a nyomában járó férfit, viszonozza annak heves érzelmeit. (Második felvonás) Jeleckij herceg bált rendez, ahol pásztorjáték is ígérkezik, s ahová Katalin cárnét is várják. A nemes jellemű vőlegény Liza távolságtartásának okát firtatja, s biztosítja a lányt a maga lemondásra is kész rokonszenvéről. Hermann megszerzi Lizától a Grófnő házának kulcsát. Otthonában a bálról hazatérő idős asszony párizsi kalandos ifjúságának emlékeit idézi fel önmagának, amikor rátör Hermann és a három kártya titkát követeli tőle. A tiszt pisztolyt szegez a Grófnőre, aki ijedtében holtan esik össze. A berohanó Liza ráébred, hogy Hermannt a titok sokkalta jobban érdekli, mint az ő szerelme. (Harmadik felvonás) A kétségbeesett Liza levélben Néva-parti találkára hívta a tisztet, de ő mind vészesebben belemerül a három kártyával kapcsolatos vízióiba. Álmában megjelenik az öregasszony és megnevezi a három lapot: hármás, hetes, ász. Hermann megjelenik ugyan a Névánál, de már siet is kártyázni. Liza a folyóba öli magát. A kártyaszalonban a férfi két leosztást megnyer, ám a harmadik, Jeleckij elleni partiban az ász helyébe a pikk dáma kerül, s ezzel minden elveszett. Hermann golyót röpít a fejébe.

MÉG EMLÉKSZEM A PILLANATRA AZ AMSZTERDAMI OPERAHÁZBAN, AMIKOR AZ URALKODÓI TABLÓT A NÉZŐTÉREN RAKTÁK ÖSSZE, ÉS MIVEL AZ OPERAKÓRUSOK A LEGJOBB, LEGHATÁSOSABB OPERAI ESZKÖZÖK ÉS – A ZÖRGŐS CUKORKAPAPÍRBÓL IS TUDJUK – AZ AUDITÓRIUM A LEGJOBB AKUSZTIKÁJÚ HELY EGY SZÍNHÁZBAN, A CÁRNŐ KÖRÜL FELHANGZÓ KÓRUSZENE A LEGNAGYOBB HATÁSÚ ZENEI EMLÉKEIM EGYIKÉT JELENTI. A *PIKK DÁMA* KÉTSÉGTELENÜL ALULÉRTÉKELT DARAB, MIKÖZBEN EREJE NEM MARAD EL AZ *ANYEGINÉTŐL*. SÓT... *(ÓSz)*

„Szólt a fiú: „Kettő, vagy semmi!” / És kártya perdül, kártya mén...” – ez ugyan a *Híd-avatás* kezdete, de az 1877-es Arany-ballada kártyás motívuma meglehetősen összecseng Csajkovszkij operájával. Igaz, *A pikk dámában* nem egy, hanem két „*fiatal élet-remény*” vész el a szemünk előtt, s így aztán folyóba nem is az elkárhozott szerencsejátékos öli magát (ő a golyót választja inkább), hanem boldogtalan szerelmese, Liza. Nekik persze eleve nem osztott nyerő lapokat a sors, azaz a mindenható Csajkovszkij, hiszen jószerint másból sem áll a pár közös története, mint a férfi pusztító-önpusztító megszállottságából és a lány egyetlen, de annál végzetesebb tévedéséből. S mindeközben a harmadik áldozatról, a voltaképpeni címszereplőről se feledkezzünk meg: a Grófnő hajdani laza erkölce meg öregkori bogarassága és rettegése mind csupa összevágó körülmény – ezek a „pikk dáma” halálának szükséges előzményei. De van még egy vesztes itt, legalább

formálisan, elvégre Lizának jegyese is volt Jeleckij herceg személyében. Csakhogy ő olyan meghatározó emelkedettséggel és salaktalan lovagiassággal biztosítja menyasszonyát visszalépésre is messzemenően kész nagylelkűségéről, hogy az már gyanús: a baritonáriák egyik legszebbike („*Я вас люблю*”) szinte kéjeleg a nemesen viselt lemondásban. A közönséget pszichológiai elemzésre késztető, feszült légkörű végzetdráma katonásdit játszó gyerekek masírozásával indul, a második felvonásban pedig akad egy rokokó *divertissement* (amit olykor elhagynak). Mindez Csajkovszkij döntése volt, a cselekmény csak az operában került át Puskin jelenkorából Nagy Katalin cárnő idejére, ahogyan egyébiránt Liza is kizárólag az operaszínpadon veti magát a Névába. Az előre leosztott tragédia és az elegáns lemondás gesztusa mellett a komponista kijátszotta itt a maga legszemélyesebb zenei nosztalgiáit is. „*Hacsak nem tévedek rettenetesen nagyot, ez az opera remekmű*” – vélte, s nem tévedett. *(LF)*

JOLÁNTA

ИОЛАНТА

ŐSBEMUTATÓ: SZENTPÉTERVÁR, 1892. DECEMBER 18.

SZÖVEGKÖNYV: MOGYESZT CSAJKOVSKIJ (HENRIK HERTZ SZÍNműVE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

René király lánya, Jolánta születése óta vak, ám kíméletből titkolják előle az igazságot. Emiatt Jolánta előtt tilos fényekről, színekről és látható dolgokról beszélni. René egy mór orvossal érkezik a palotába, aki azonban kijelenti, hogy nem tud segíteni a királylányon. Ám ha Jolántát nagy megrázkódtatás éri, és ha mindennél jobban látni akar, talán még van esély. Ezért azt javasolja,



A MOSZKVAI NAGYSZÍNHÁZ VENDÉGJÁTÉKA, 1987

hogy mondják el Jolántának az igazságot. Az aggódó atya nem fogadja el a javaslatot. Eközben Róbert herceg, Jolánta jövődöbelije, aki mit sem sejt a lány állapotáról, valamint Vaudémont gróf útban a királyhoz eltéved. Róbert azon töpreng, hogy miként tudná felbontani az eljegyzést, hiszen másba szerelmes. A gróf megpillantja a palota teraszán Jolántát, s megbabonázza a lány szépsége. Jolánta eleinte bizalmatlan az idegennel, de annak szavai új érzéseket ébresztenek benne. A férfi rájön, hogy szerelme vak, és mesélni kezd neki a látható világról. A király haragra gerjed, amiért a gróf megszegte a tilalmat. Megparancsolja az orvosnak, hogy tegyen még egy kísérletet a gyógyításra. Egyúttal kijelenti, hogy amennyiben Jolánta nem válik látóvá, Vaudémont meghal. Amikor mindenki távozik, a király elárulja a grófnak, hogy az ítélettel Jolánta érzelmi világára próbált hatni, az orvos korábbi tanácsát követve. Vaudémont megvallja szerelmét, de a király megerősíti, hogy lánya Róbert herceg jegyese. Csakhogy Róbert immár a gyermekkori eljegyzés felbontását kéri. A sokkterápiával kísért orvosi beavatkozás működött: Jolánta lát.

AZ EGYFELVONÁSOSOKÉ KÜLÖNÖS VILÁG. ANNYIBAN HASONLÍ-
TANAK RÁNK, HOGY PÁRFÜGGŐK – NÉZZÜK CSAK A *KÉKSZAKÁLLÚ*
SZÁZÉVES VERGŐDÉSÉT – MÁR A MÁSODIK ESTE BÁNFFY GRÓF
SE A *FÁBÓL FARAGOTTAL*, HANEM A *BAJAZZÓKKAL* JÁTSZATTA,
ÉS A *SZÉKELY FONÓ* SE JÁRT JOBBAN, MÁR ELSŐ ALKALOMMAL
IS HAYDN *PATIKUSÁNAK* PREMIERJÉVEL KAPCSOLTÁK ÖSSZE. AZ
EGYFELVONÁSSÁG LEHET KOMPOZÍCIÓS SZINT, DE KORDIVAT IS.
MINDENESETRE MÉG EZ A GYÖNYÖRŰ, MINDENKI SZIMPÁTIÁJÁT
ELNYERŐ GYÓGYULÁSTÖRTÉNET IS CSAK ÚGY HATHAT IGAZÁN, HA
EGY ANNA NYETREBKO FORMÁTUMÚ ÉNEKESNŐ VEZETI VISSZA
ÚJRA AZ OPERA PALETTÁRA. IGY JUT EL MAJD HOZZÁNK IS EGYSZER
– HISZ 1987-BEN HANGZOTT FEL MINDÖSSZE NÁLUNK, AKKOR IS A
BOLSÓJ VENDÉGJÁTÉKÁN. (ÓSz)

A vak provence-i királylány története, akinek a látását a szerelem, a holisztikus orvosi kezelés és az atyai sokkterápia együttesen adja vissza, mélyértelmű, de korántsem tolakodóan szimbolikus mese. Mese a megváltásról, amelyben a megismerésnek és a pozitív akaratnak legalább akkora szerepe van, mint a romantikus szerelemnek. Értelmező szándékú, bocsánatos kis tódítással: egy intim, orosz ellen-*Parsifal*, a túlsordulásig tele nagy Csajkovszkij-melódiákkal. A zeneszerző utolsó operájának legszemélyesebb jegye pedig alighanem az a mélyen önéletrajzi és egyszersmind dialektikus kettősség, amelyet az emberektől óvó-biztos távolságban töltött, *élettelen* élet

és az onnan való nyugtalan elvágódás alkot. Fájdalom, Csajkovszkij számára ennek logikus kere-
te csakis a meseopera lehetett, s ahogy Papp Márta írja: „*A szabadulás, az emberi világba való
beilleszkedés – Jolánta esetében a látóvá válás – valójában csak mesebeli síkon történhet: eljő
a szabadító egy szerelmes ifjú képében, aki az 5. szimfónia heroikus témájának rokon-dalla-
mával indított duett során ráébreszti Jolántát elszigeteltségére, majd felkelti benne az emberi
világhoz tartozás vágyát...*”
Az egyfelvonásos, amelyet a nagyvilágban manapság figyelemre méltó és elgondolkodtató mó-
don olykor a *Kékszakállú herceg* várával párban játszanak, itthon nemigen számít ismerősnek. A
moszkvai Nagyszínház, a Bolsoj 1987-es budapesti vendéjátékán még Jevgenyij Nyesztyerenko
és Jurij Mazurok közreműködésének dacára is mindössze igen visszafogott, lagymatag fogadta-
tásra lelt Csajkovszkij műve. A 2019-es tavaszi fesztiválon mindazonáltal a szerencsések még-
iscsak felfedezhették ezt az operai gyöngyszemet: hála Valerij Gergijevék pompás koncertszerű
produkciójának. Ez alkalommal a Jolántát meggyógyító mór orvos, Ibn-Hakia bölcs tanítását is
észbe vehettük, miszerint csakis annak juthatunk boldog birtokába, aminek a létezéséről legalább
is tudomással bírunk, aminek a hiányát előbb már fájón felismertük... (*LF*)

ANTONÍN DVOŘÁK
(1841-1904)

RUSZALKA

RUSALKA

ŐSBEMUTATÓ: PRÁGA, 1901. MÁRCIUS 31.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN:

SZÖVEGKÖNYV: JAROSLAV KVAPIL (KAREL JAROMÍR ERBEN ÉS BOŽENA NĚMCOVÁ MESÉI NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Ruszalka, a vízi tündér beleszeretett a hercegbe, ezért szeretne emberré változni.
Ježibaba, a boszorkány teljesíti óhaját, ám ennek súlyos következményei vannak. Ruszalka szavát



ANTONIN DVOŘÁK

nem értik majd az emberek, s ha úgy dönt, hogy visszatér a tóba, átok száll rá, és azzal szerelmét is megöli. Ráadásul nem lehet többé vízi tündér, csak lidérc. A vadászgató herceg nemsokára egy gyönyörű lányt talál a parton. Azonnal a palotájába viszi. (Második felvonás) A herceg rajong a néma lányért, feleségül szeretné venni, ám az esküvői vendégek között feltűnik egy rejtélyes, sugárzóan erotikus csáberejű, vadidegen hercegnő. A herceget valósággal lenyűgözi. Ruszalka a vízi manónak, apjának panaszolja keserveit. A herceg immár végérvényesen az idegen hercegnő mellett dönt, Ruszalka pedig visszatér a tóba. (Harmadik felvonás) Ruszalka köztes létállapotban rekedt: se nem ember, se nem sellő, hanem lidérc, aki mocsárba csalja az ártatlanokat. A boszorkány azt javasolja, Ruszalka ölje meg a herceget, akkor megszabadul az átokká vált varázslattól, és újra vízi tündér lehet. Gyilkosságra a lány sose lenne képes. A herceg csalódott: időközben meggyűlölte az idegen hercegnőt, aki amúgy is elfordult tőle. A tóparton arra kéri Ruszalkát, csókolja meg. Ruszalka figyelmezteti, hogy noha a csók őt megváltaná, a férfi belehalna: a herceg gondolkodás nélkül megcsókolja, majd a földi boldogság csúcsán, Ruszalka karjaiban hal meg. Ruszalka visszatérhet a tóba.

VALÓBAN, A HOLD ÁRIA HELYE OTT LENNE A KOMMERCIÁLIS PIEDESZTÁLON A *HABANERA*, A *LA DONNA E MOBILE*, A *NESSUN DORMA* VAGY GERMONT-ÁRIA MELLETT, ESETLEG AZ AKASZTÓFA-ÁRIA TÖVÉBEN – HA NINCS A LAURETTA *RADIO EDIT* FORMÁBAN MEGÍRT KISÁRIÁJA IS. DE VAN: ÍGY A *CARMEN*, A *RIGOLETTO*, A *TURANDOT*, A *TRAVIATA* VAGY AKÁR A *SZÓKTEGÉS* MELLÉ NEHÉZ FELZÁRKÓZNI. AMI PEDIG AZ ÁRIA SAVA-BORSA, AZ EGY OLY EGYSZERŰ, DE IGEN MUZIKÁLISAN KIVITELEZETT ÖTLET, A FELEMELT TERCŰ HATODIK FOK, AMI MIATT MINDIG ÚGY ÉREZZÜK: NAGYON TUDNÁNK SZERETNI *RUSZALKÁT*, EZT AZ ÉTERI HANGÚ SELLŐLÁNYT... JÖN IS ELŐADÁSA MAJD, HISZ EDDIG NÁLUNK CSAK KÉTSZER, A POZSONYI ÉS A PRÁGAI EGYÜTTES VENDÉGJÁTÉKAKOR SZÓLALT MEG – AZ UTÓBBINAK IS FÉL ÉVSZÁZADA MÁR. *(ÓSZ)*

Van-e, lehetséges-e egyáltalán az átjárás az emberi és a tündéri, a szellemi és az anyagi világ között? S ha valamilyen varázslat folytán az, lehetséges-e mindezt tragédia nélkül megúszni? Az emberbe szerelmes, emberi létre törekvő tavi sellő klasszikus története már Andersennél megtalálható. Ruszalka csak úgy válhat emberré, hogy hangja az emberi világban többé nem hallható. A hang elvesztése nem pusztán testi defektus, de egy operában maga a látvánnyá degradált

reménytelenség. A degradált léttelenség: nem fél-létezés, hanem létnélküliség, az átváltozás kudarca. A tökéletes átalakulásra való képtelenség végül is eredendő állapot: aki kilép önmagából és nem lép át másba, két világ közt reked. A közöny magányossága ez, de végeredményben szabadság is, csak nincs mit kezdeni vele. A vágy és a vágy illúziója közt rekedt herceg, Ruszalka szerelmének tárgya ugyanezt az utat járja körül: kettős lelki odisszeájuk nem az inkompatibilis világok tragédiája, hanem a világok közt rekedt páriálété. Ruszalka szabadulhatna a köztes tartományból, ahová nem hatol el az emberi vágy, ha megölné a herceget. Az ölés törli el a varázslat erejét, de végeredményben a varázslat maga is eleve kitervelt ölésként értelmeződik. Ezt különösen kiemelheti az is, ha a boszorkány Ježibaba és a herceget elcsábító idegen hercegnő szerepét összevonják. Lehetséges, hogy a boszorkány kezdettől magának akarja a herceget, és riválisát zárja a két világ közti létezés algásodó akváriumába? A létezés eredendő tragikuma a *Ruszalka*-előadásokban általában megdicsőül és feloldódik a szenvedésben. Antonín Dvořák operájának köztudottan csak a harmadik része hordoz igazi drámai feszültséget: a többi a leginkább képes tablóként működik, mintha egy hatalmas leporelló lapjait nézegetnénk, vagy azok elevenednének meg előttünk. A zenei megformálás plasztikus szépsége viszont ezt a beállítódást szinte észrevétlenné teszi, s a wagneries keménység motívumhálózata is stabil keret ahhoz, hogy a képek megelevenedjenek. Ahogy például a vágy mintázata nem egyszerűen láthatóvá válik a híres, hegedű-glisszandóra épített, népszerű hold-áriában („*Měsíčku na nebi hlubokém*”), hanem azonnal kozmikus jelentőséget nyer. A Vízimanó bölcsessége sem elég azonban ahhoz, hogy elsöpörje a fájdalmat, és ki ne nyilatkozza az emberi vágy (és a test) alávalóságának tragikumát („*Celý svět nedá ti, nedá*”). *(CsZ)*

ARRIGO BOITO

(1842-1918)

MEFISTOFELE

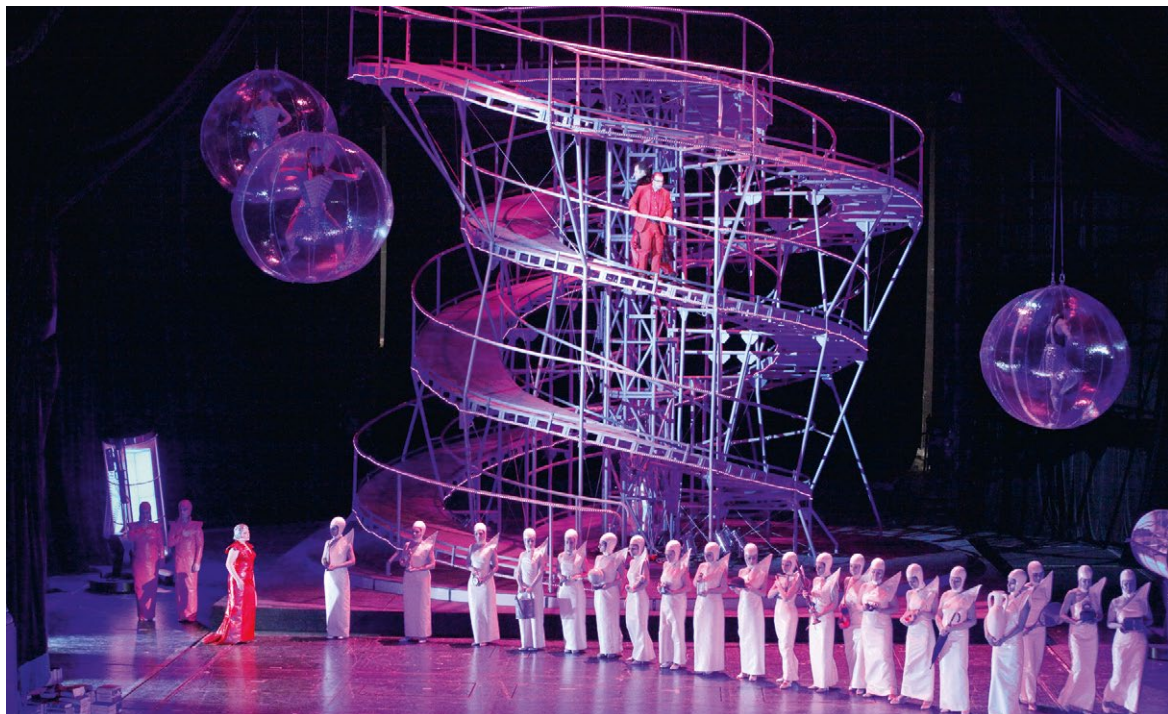
ŐSBEMUTATÓ: MILÁNÓ, 1868. MÁRCIUS 5.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1885. JÚNIUS 7. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: ARRIGO BOITO (GOETHE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Előjáték az égben) Az angyalok kara a Teremtőt magasztalja: egyedül Mefisto (a Sátán) lázad a teremtés műve ellen. Fogadást köt, hogy megszerzi az égiek által túlidealizált Faust lelkét. (Első felvonás) A tudománytól megcsömörlött idős Faustot a Sátán húsvétvasárnap kolduló barát képében kísérti meg: megfiatalítja és ráveszi, hogy a földi élet legszebb pillanataiért cserébe tagadja



Rendező: KOVALIK BALÁZS, 2010

meg Istent, s adja neki a lelkét. A sátáni utazás elkezdődik. (Második felvonás) Faust egy fiatal tudós, Enrico képében egy kertben megismeri Margitot (Margheritát) és Martát. A két nőt Faust és Mefistofele könnyen becserkészi. Mefisto az ajándékokkal elkápráztatott Margitnak bájitalt ad, hogy anyja italába csepegtesse, s így a szigorú asszony ne zavarhassa meg szerelmi légyottját Fausttal. Faust lefekteti Margitot. Újabb utazás következik: a Sátán Faustot egy boszorkányszombatra röpíti a Schirk völgyébe. A féktelen tombolást Faust Margittal kapcsolatos rémlátomásai, hallucinációi zavarják meg: a férfi megcsömörlik a boszorkányos orgia láttán. (Harmadik felvonás) Margit kettős gyilkosságért került börtönbe: Mefisto bájitala ugyanis méreg volt, így tulajdonképpen anyja gyilkosává vált. Miután tettébe beleőrült, tébolyában megölte Fausttal nemzett kisfiát is. Faust Mefisto segítségével felkeresi az örült Margitot, szeretné kiszabadítani. Margit kész a halálra: megátkozza a gonoszt, és fohászkodik az égiekhez. Égi kar jelzi, hogy bűnbocsánatot nyert és a mennybe jutott. (Negyedik felvonás) Időutazás következik: Mefisto az ókori Görögországba, a Tempe völgyébe viszi Faustot, ahol – akárcsak egy új Paris – elcsábítja a szép Helénát, majd elhajózik vele Árkádiába. (Epilógus) Faust ismét öregén ül a szobájában. Mefisto a jussáért jön. Faustot egy hatalmas mennyei látomás nyűgözi le: a Sátán igyekszik köpenyével eltakarni előle. Faust megbánja bűneit, az evangéliumra esküszik, mely szinte pajzsként védi Mefisto mesterkedései ellen. Az Úr végül megkönyörül, Mefisto pedig hoppon marad.

KIVÁLÓ SZERZŐINKKEL VITÁZNOM KELL: A *MEFISTOFELE* NÉZETEM SZERINT NEM JOBB MŰ, MINT A *FAUST*-TÖRTÉNETET VALÓBAN MÁSFELŐL LÁTTATÓ GOUNOD-ALKOTÁS. BOITO ZENÉJE GRANDIÓZUS, DE MINTHA MINDIG AZT SZERETNÉ ÜZENNI: MOST FELÉPÍTÉK EGY NAGY ZENEI FOLYAMATOT, TOTÁLISRA HANGSZERELEM, ÉS MÁR MINDJÁRT MONDOM, MIÉRT EZ AZ EGÉSZ, MI AZ ÜZENET, A FELISMERÉS, A LÉNYEG STB. AZTÁN A NAGY KINYILATKOZTATÁS HELYÉN MINDIG JÖN A SZÜNET, AMELYET KÖVETŐEN ÚJABB ÓRIÁSI ÍGÉRETEK LÉPNEK ELŐ A KÖDBŐL, UGYANCSAK CSÚCSTALANUL. UGYANAKKOR MEG KELL TANULNI A KISEBB MESTEREK SIKERÜLTEBB MŰVEINEK ÉLVEZETÉT IS, HISZ OPERAZSENIBŐL A TÍZ UJ-JUNKRA SE JUT EGY-EGY. BOITO ÉRDEMEI MÁR VERDI KAPCSÁN IS ELÉVÜLHETETLENEN, DE A *MEFISTOFELE* MARGIT-ÁRIÁJA A MAGA NEMES, ZOKOGTATÓAN FÁJDALMAS VILÁGÁVAL, VAGY A MI PRODUKCIÓNK INDÍTÓ JELENETE – ELŐJÁTÉK – A FANFÁROK MENNYEI EREJÉVEL ODAEMELI A SOKOLDALÚ ARRIGO BOITÓT A ZSENIK KÖZÉ, AHOLO GOUNOD IS LAKIK. PERCEKRE, DE ADDIG ODA! (*ÓSz*)

Boito elsősorban Verdi legjobb librettistájaként ismert, noha kezdetben nem volt felhőtlen a viszony köztük. A fiatal Boito ugyanis az olasz kultúra egyik bohém, anarchista, zsenijelölt fenygyereke volt, kritikus hangvételű írásaiban például a németes operairány szószólójaként követelt azonnali stílusváltást az olasz operától s ezt Verdi személyes támadásnak vette. Művészi pályáját folyamatos hasadtság is kísérte, nem tudott dönteni irodalom és zene között. A *Mefistofele* bemutatójának időpontjában 26 éves volt: a vállalkozás egyszerre üdítő és hallatlan merészsége felelős lehetett a bemutatón történt bukásért, ám összességében véve mégiscsak jó hatással volt a zene változatosságára és energiatöltetére. Boito sem tudta filozofáló, bölcséleti operává formálni Goethe remekművét (az majd csak Busoninak sikerül, igaz, kizárólag ínyencek élvezik), ám Gounod leegyszerűsítő felfogását így is sikerült túlszárnyalnia. A *Mefistofele* jobb mű, mint Gounod *Faust*ja, bár az máig népszerűbb. A fantasztikus varázsutazások mozaikjaiból összeálló kép elsősorban az Isten és a Sátán konfliktusára fókuszál: a szerelem, a szex, az élvezet (bár jócskán kijut belőle) másodlagos. Az ambiciózus előjáték önmagában véve is remeklés: monumentálitása, a fennköltet a játékossággal, az építést a destrukcióval, a sorsba vetettséget az időtlenséggel ötvöző változatossága, az égi és a földi lények viszonyának ábrázolása zeneileg is elképesztő (a kerubokat például huszonnégy fiúszoprán hangja hívja életre). A darab központi alakja mindvégig Mefistofele marad, aki két félelmetesen zengő és lenyűgöző monológban fitogtatja démoni erejét és cinizmusát („*Son lo spirito che nega sempre tutto*”, „*Ecco il mondo*”), melynek csodás ellenpárja Faust ábrándos „*Dai campi, dai prati*” áriája vagy hatalmas ívű románca a 4. felvonásból („*Giunto sul passo estremo*”). Az opera hasonlóan népszerű része a „*Lontano, lontano*” kettős, melyet egy átdolgozásnak és átcsoportosításnak (a szerző eredetileg *Ero e Leandro* című operájába tervezte, melynek szöveggönyvét később átengedte Bottesininek) köszönhetünk. A *Mefistofele* minden része valóban nem izzik ugyanazon a hőfokon, de a modern rendező számára kozmikus időutazójelleg, egzisztenciális tétekkel játszó elevensége, nem tolakodó, de felkínálkozó bölcsellete fantasztikus vizuális, akusztikus és dramaturgiai terep: Kovalik Balázs etalon értékű rendezése tette nyilvánvalóvá ezeket a lehetőségeket. Már a mozgalmas, félelmetes színpadi tömeget megmozgató előjáték Kovalik-féle megformálása is jelezte: a mű biztos kézben páratlanul modern esztétikai élménnyé formálható. Az opera a populáris kultúra felé való megnyílását mi sem jelzi jobban, hogy pl. a Walpurgis-éj egy jellegzetes részlete („*Folletto! Folletto!*”) még a *Batman: kezdődik!* című film (2005) zenéjébe is beépült. *(CsZ)*

JULES MASSENET
(1842-1912)

WERTHER

ŐSBEMUTATÓ: BÉCS, 1892. FEBRUÁR 16.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1984. MÁRCIUS 3. (ERKEL SZÍNHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: ÉDOUARD BLAU, PAUL MILLIET ÉS GEORGES HARTMANN (GOETHE REGÉNYE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Charlotte, az intéző lánya egykor szavát adta azóta megboldogult édesanyjának, hogy hozzámegy Alberthez, aki üzleti úton van. Werther, a költő azonban beleszeret a lányba. Albert távollétében ő kísérheti a lányt a bálba. A két fiatal szinte izzik a vágytól. Ám miután



Rendező: SZIKORA JÁNOS, 2015

Albert hazatér, Werther hoppon marad. (Második felvonás) Albert és Charlotte összeházasodott, Werther biztosítja a férjet, hogy csakis baráti érzelmeket táplál az asszony iránt. Albert azt javasolja, udvaroljon a lány testvérének, Sophie-nak, aki titokban amúgy is szerelmes belé. Werther nem tudja visszafogni érzelmeit, Charlotte azonban lehűti, és azt kéri, karácsonyig ne találkozzanak. A férfi az elutazás mellett dönt. Sophie reményei szétfoszlanak, Albert előtt pedig világossá válik, hogy Werther szerelmes Charlotte-ba. (Harmadik felvonás) Charlotte Werther leveleit olvasgatja. A költő karácsonykor visszatér. Felolvassa Charlotte-nak Osszián-fordítását, miközben ismét összelelegednek. Charlotte azonban kitepi magát a férfi karjaiból, és kirohan a szobából. Werther kénytelen távozni. Levelet ír Albertnak, melyben jelzi, hogy hosszú útra indul, és szeretné kölcsönkérni a pisztolyát. Albert természetesen tisztában van vele, hogy riválisa mit tervez, ennek ellenére kölcsönzi a fegyvert. (Negyedik felvonás) Charlotte Werther házába rohan, de már késő. A költő meglőtte magát: Charlotte karjai közt vérzik el.

A *WERTHER* MÁR CSAK AZÉRT IS FONTOS MŰ, MERT GOETHÉT, AZ EURÓPAISÁG NAGY ALAKJÁT A *FAUSTON* TÚL EZ AZ ADAPTÁCIÓ HOZZA OPERAKÖZELBE. AMÚGY MASSENET MUNKÁJA VALÓBAN NEM EGYENLETES SZÍNVONALÚ – EZT ÉRZEM MÁS DARABJAIBAN, A *MANON*BAN IS –, NÉHÁNY SZEREPLŐT AZ ELSŐ FELVONÁST KÖVETŐ SZÜNETBEN VÉGKÉPP ELFELEJT, DE AZ A LÍRA, AMELLYEL A HÍRES TENORÁRIA MEGSZÓLAL, OLYASMI, AMELYÉRT MÁS SZERZŐK AZ ÉLETMŰVÜKET ÉS RÁADÁSKÉNT JOBB KEZÜKET ADNÁK ODA. SZIKORA JÁNOS PRODUKCIÓJA FESTŐI, MERT WERTHER POÉZISE A VÁSZONRA FORDUL ÁT. AMÚGY A DARAB 1984-IG MEG SEM SZÓLALT A PESTI OPERAHÁZBAN – ÉS AZ A KÜLÖNÖS JEGYE IS MEGVAN, HOGY A CÍMSZEREPE T A BIZONYOS ÁRIA KIVÉTELÉVEL (AZT OLYANKOR ÁTALAKÍJTJÁK) JÓ MAGASSÁGÚ BARITONISTA IS ELÉNEKELHETI. *(ÓSZ)*

Goethe Werther alakjában egy új férfitípust legitimált: a viharos belső életet élő, szentimentális, érzékeny költőjét, akit a szerelem öl meg. Aki nem a kalandokban, nem a külső világban él, hanem elsősorban legbelül és elsősorban önmaga számára létezik egy ellenséges világ kulisszái között. Napóleon hétszer olvasta el. A regény nyomán állítólag öngyilkossági hullám tört ki Németországban. Ha Massenet zenéje nem száz évvel később születik, alighanem ugyanezt a hatást váltotta volna ki. A szentimentális alaphelyzetet (és a *Manon*hoz képest akut kalandhiányt)

Massenet meglepően drámai, feszes, minden részében koncentrált zenével mondja el, bár erről azért megoszlanak a vélemények, s olykor a vizezés mellett a sziruposság vádja is elhangzik. Werther 3. felvonásbeli úgynevezett *Osszián-dala* („*Pourquoi me réveiller?*”) az opera egyetlen slágere az évszakok és a természet körforgásához idomuló személyes érzelemvilág szép példája: ezt Goethe vezette be, ha kinn vihar van, a főhős lelkében is az lesz, ha jön a tél, az ő szíve is szenved a hidegtől. Érdemes is párhuzamba állítani Werther első felvonásbeli természet-áriájával is („*O Nature, pleine de grâce*”). Érdekes keretet kap az opera a karácsonyi dal motívumai miatt: az intező nehézkesen tanuló hús-vér gyermekeiből az opera végén a szerelmi megváltás éteri anyjai lesznek. *(CsZ)*

LEOŠ JANÁČEK

(1854-1928)

JENŮFA

JEJÍ PASTORKYŇA

ŐSBEMUTATÓ: BRNO, 1904. JANUÁR 21.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1974. MÁRCIUS 1. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: LEOŠ JANÁČEK (GABRIELA PREISSOVÁ DRÁMÁJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Jenůfa tiszta szívéből szereti a megbízhatatlan, részeges és rámenős Števát, akitől titokban gyereket vár. A lány mostohaanyja, a Sekrestyésné Števa minősíthetetlen viselkedése miatt az esküvőt egy évvel elodázza, ám Jenůfa a szégyentől nem hajlandó azzal szabadulni, hogy az őt régóta ostromló, szelíd Lacához menjen feleségül. A kikoszarozott Laca késsel megsebzí a lány



Rendező: VIDNYÁNSZKY ATTILA, 2004

arcát. (Második felvonás) Števa nem hajlandó elvenni az elrondított arcú Jenůfát, ráadásul közben új nőt is talált magának. A falusi morált és lánya „boldogságát” szem előtt tartó Sekrestyésné végül a folyóba öli a gyereket, és azt hazudja Jenůfának, hogy az természetes halállal halt meg. (Harmadik felvonás) Jenůfa végül rászánja magát a kitartó Lacával kötendő esküvőre, ám közvetlenül az esküvő előtt egy pásztorfiú megtalálja a jég alá elrekkentett gyermeket. A tömeg Jenůfát vádolja, de a Sekrestyésné mindent bevall. Laca a történetek ellenére is kitart Jenůfa mellett.

A *Jenůfa* naturalista operának számít, egyes vélekedések szerint egyenesen a „szláv realizmus” csúcsa. Persze realista késelés, titkolt terhesség ide, fanatikus etikai meggyőződésből elkövetett gyerekgyilkosság oda, ma már a naturalizmust is a stilizálás egyik kiélezettebb formájának tartjuk. Különlegesebb jelenség, hogy Janáček prozódíája erősen a cseh nyelv lejtéséhez és természetéhez kötött, ami egy rendkívül rugalmas nyelv által predesztinált hangzásvilágba zárja a különleges darabot, még ha ehhez a nyelvi fétishez a szerzőt alighanem erős szláv nacionalizmusra vezette is el (Brno, azaz Brünn az ő korában erőteljesen német jellegű város volt). Az állítólag megtörtént eseményt feldolgozó naturalista drámán alapuló librettó „lapos” prózai szöveg, ami ugyancsak hozzájárult a természetességhez, ugyanakkor ez a drámai deklamáció eluralkodásához vezet a dallam rovására, vagy pontosabban fogalmazva a beszéddallamra alapoz egy új operapoeitikát, s közben fokozott igényt támaszt az előadók színészi képességeivel szemben is. Az olasz verizmussal szemben Janáček „morva verizmusa” nem dolgozik önálló szólószámokkal (Jenůfa *„Zdrávas královno”* kezdetű szép imája üdítő kivétel a második felvonásból), és összehasonlíthatatlanul experimentálisabb zenei nyelvet teremt. Janáček műve számos korrekción, „megjobbításon” ment keresztül az idők folyamán: szívós zenetudományi munkával azonban sikerült visszanyerni a „nyers”, egyedi, eredeti szerzői szándéknak megfeleltethető változatot. A fanatikus gyerekgyilkos Sekrestyésné az Operában Marton Éva is elénekelte, Jenůfa szerepét akkor az ugyancsak kiváló Bátor Éva formálta meg. *(CsZ)*

VIDNYÁNSZKY ATTILA ELSŐ OPERARENDEZÉSE HARMINC ÉVVEL A DARAB MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓJA UTÁN SZÜLETETT, 2004-BEN. EGYSZERŰ ESZKÖZÖKKEL, MÉGIS LÁTVÁNYOSAN ÁBRÁZOLTA A DRÁMÁT, AMI A TOROKSZORÍTÓ TÖRTÉNETET VÉGIG ÁTHATJA. EMLÉKEZETES, AHOGY VIBRÁL KÓRUSA EGYETLEN ÜGYES KÉZMOZDULATTÓL, VAGY AHOGY A NYITOTT AJTÓN BEÖMLŐ FÉNY, AZ AJTÓRA RÁLÁTÓ CÍMSZEREPLŐ ÉS A ZENEKAR INTENZÍV JELZÉSEI ELŐLEGEZIK MEG A SEKRESTYÉSNÉ ÉRKEZÉSÉT, MINTASZERŰ FOKOZÁSSAL. EKKOR ÉNEKELT ELŐSZÖR CSEHÜL A TÁRSULATUNK. *(ÓSz)*

RUGGERO LEONCAVALLO

(1857-1919)

BAJAZZÓK

PAGLIACCI

ŐSBEMUTATÓ: MILÁNÓ, 1892. MÁJUS 21.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1893. MÁRCIUS 28. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: RUGGERO LEONCAVALLO

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Komédiások truppa érkezik egy calabriai faluba, élükön a korosodó Canióval, aki rögtön meghívja a helyieket a késő esti előadásra. Ő a falubeliekkel tart egy kis poharazásra,



Rendező: GEORGES DELNON, 2014

míg az otromba és torz Tonio marad, hogy erőszakos szerelmével zaklassa Canio fiatal feleségét, Neddát. De az asszonytól csak gúnyos kacagást és ostorcsapást kap viszonzásul. Már csak azért is, mivel Nedda a jóképű, falubeli legényt, Silviót választotta szeretőjéül, sőt szökésre is készül vele, mert unja már a komédiáséletet és gyanakvó férjét. A bosszúszomjas Tonio, aki kihallgatja a jelenetet, gyorsan odaráncigálja a légyott helyszínére a megcsalt férjet, Caniót, aki őrjöngve próbálja keze közé kapni a sebesen menekülő, ismeretlen szeretőt. Mivel nem éri utol, haragjában Neddára emel kezét, akinek az életét csak Beppo gyors közbelépése menti meg. Mert bármi is történt, a tajtékzó férjet és csalfa feleségét várja a színpad, kezdődik az előadás. (Második felvonás) A színpadon mintha az iménti háromszög-dráma folytatódna: a férjét váró szende Colombinát megkörnyékezi a fess Arlecchino. A feleség egy korábbról baljósan ismerős fordulattal omlik a csábító karjaiba, s ez végképp elszabadítja a féltékeny Bajazzót alakító férj dühét. Neddát immár nem védi a színpad, immár életre-halálra megy a játék, bár ezt a közönség elsöre még nem észleli. Miután a megcsalt férj nem tudja kicsikarni a szerető nevét feleségéből, féltékenységeben leszúrja az asszonyt, majd a színpadra felrohanó Silviót is. Vége a komédiának.

GEORGES DELNON, AKKOR A BÁZELI, MA MÁR A HAMBURGI OPERA IGAZGATÓJA EGY FELLINI-TÍPUSÚ OLASZ FILM MILIÓJÉBE TETTE A *BAJAZZÓK* TÖRTÉNETÉT, AMIKOR NÁLUNK RENDEZETT. DE LÁSSUK BE, A LEONCAVALLO-KÉTFELVONÁSOS EGYFELVONÁSOSA AKÁR KONCERTSZERŰEN IS SIKERT ARATHAT, ANNYIRA MELÓDIADÚS ÉS HATÁSBAN GAZDAG A PARTITÚRA. AKÁRCSAK ÖNKÉNTLEN „PÁRDARABJA”, A *PARASZTBECSÜLET*, A VERISMO OLY CSILLAGÓRÁJÁN SZÜLETETT, AMELY LEONCAVALLO ÉLETÉBEN IS CSAK EGYSZER RAGYOGOTT FEL. KÁR IS TÖNKRE TENNI OLY RÉMES MEGOLDÁSOKKAL, MINT PL. CANIO ERŐLTETTETT KACAGÁSA, MAJD ZOKOGÁSA AZ ÁRIA VÉGÉN. *(ŐSz)*

Leoncavallo operáját „a Sonzogno cég pályázatára írta, ahol azonban Mascagni *Parasztbecsülete* vitte el a pálmát; mivel a kiírás kifejezetten egyfelvonásos operára vonatkozott, a zsűri nem értékelte a *Bajazzókat*”. Ezt a megfogalmazást és még inkább ezt az állítást a Wikipédia magyar nyelvű Bajazzók-szócikkétől kezdve újságcikkek során át akár még egyik-másik operakalauzban is ott találhatjuk. Csakhogy a *Bajazzók* körül (majdnem) minden másként volt. Leoncavallo e művét sohasem adta be a Sonzogno operapályázatára; a *Bajazzók* a *Parasztbecsület* nyomában és annak hatására íródott – és nem azzal azonos időben; kétfelvonásossá pedig csak közvetlenül

az ősbemutató előtt vált. Mindennek pedáns közlésével tartoztunk a valóságnak, amely oly sarkalatos fontossággal bír itt, hogy a nevezetes és mondhatni verista programnyilatkozatnak beillő *Prológ*ban a szerző el is mondatja önmagáról: „...*egy darab életet óhajt tártni elétek, / Mert néki elve, hogy ember a művész / S kell, hogy az emberi szíveknek írjon! / A való az, mi ihleté!*” Kiállhatatlan undokság közbevetni, hogy e *Prológ* megszületése énekesi forszírozás eredménye volt, mivel a baritonnak is kellett egy mutatós szólószám? Vagy inkább annak szép bizonyága ez, hogy akár gyakorlatias/kisszerű szempontok is tökéletes összhangba kerülhetnek a szándékolt művészi programmal?

A valóság ihlető szerep persze így is váltig feszélyező téma marad, hiszen amíg Leoncavallo a saját gyermekkorából eredeztette a *Bajazzók* alapsztoriját, addig egyik-másik epésebb kortárs mindössze kurrens színpadi művekhez vezette vissza azt. S bizony igaz: sem a szerelemfáltésből elkövetett gyilkosság ténye, sem a színpad és a való élet között húzódó határvonal elbizonytalanodása, de még e két motívum összekapcsolása sem számított példa nélkülinek a kor prózai és zenés színpadain. Ami pedig a gyermek Leoncavallo által átélt gyilkossági jelenetet illeti, annak a faluban fellépő vándorkomédiások nem voltak cselekvő részesei. Csakhogy tegyük a szívünkre a kezünket, és válaszoljunk a kérdésre: a verizmus fontos számunkra vagy a *Bajazzók*? Ugye, hogy a *Bajazzók*? Az a helyenként a drasztikumig hatásvadász, rafináltan közönséges és mindvégig elementáris lendületű opera, amely oly szemérmetlen nyíltsággal állítja elénk a vérző szívű bohócot, hogy előadja a tenorslágerek egyik legnagyobbikát. „*Vesti la giubba*” – énekli Canio, s mi együtt zokogunk vele, jóllehet tudjuk, mit fog cselekedni ez a rettenetesen szenvedő és vállalhatatlanul erőszakos férfi a végfínáléban. Mert hát ilyen a valóság...ha operai nézőtéren ül az ember. *(LF)*

HUBAY JENŐ
(1858-1937)

A CREMONAI HEGEDŰS

ŐSBEMUTATÓ ÉS ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1894. NOVEMBER 10. (OPERAHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: FRANÇOIS COPPÉE ÉS HENRI BEAUCLAIR

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) A hegedűről híres Cremona versenyt hirdet: a legjobb hegedű készítője egy aranyláncot, illetve Ferrari mester Giannina nevű lányának a kezét nyeri el. A leány szíve már foglalt, Sandrót, apja egyik segédjét szereti. Ő már csak ezért is jelentkezik a pályázatra egy mesterhegedűvel, de a púpos Filippo, Ferrari mester másik tanítványa szintén benevez. Filippót az utcagyerekek gúnyolni kezdik púpja miatt, s ekkor Giannina siet a segítségére. Ez boldoggá teszi a fiút, s elmondja a lánynak, hogy ő is pályázik majd a kezére. Giannina, aki hallott már Filippo csodahegedűjéről, megkéri csodálóját, hogy játsszon neki a hangszerén. Gianninát meghatja a hegedű hangja, és bevallja Filippónak, hogy Sandrót szereti. A jólelkű fiú titokban kicseréli a két hangszert, hogy ezzel biztosítsa riválisa győzelmét. Ám Sandro is megteszi ugyanezt, s így akaratlanul



Rendező: VARGA BENCE, 2021

is visszacseréli a hangszereket. (Második felvonás) A főtéren sor kerül a versenyre, amelyet ilyesformán Filippo nyer meg. A város podestája a nyakába akasztja az aranyláncot, Ferrari mester pedig elébe vezet leányát. A mesteri hangszer készítője azonban átengedi Gianninát Sandrónak, ő maga pedig vándorútra indul, hogy hírnevet szerezzen magának hegedűjével. Cremona Filippo nagylelkűségét és áldott tehetségét ünnepli.

HUBAY NEM HAZUDTOLTA MEG ÖNMAGÁT: A *CREMONAI HEGEDŰS* KONKLÚZIÓJA, A CSODAHANGSZER – ÉS VELE A CSODAHANGSZERJÁTÉKOS – MEGSZÓLALÁSA NEM AZ OPERA EIFFEL MŰHELYHÁZÁBAN TÖRTÉNT MEG ELŐSZÖR VELÜNK AZ EZREDFORDULÓ UTÁN. UGYANIS A BÁNFFY TEREM ELŐTT ÉVEKKEL, 2013. NOVEMBER 7-ÉN, AZ ERKEL SZÍNHÁZ ÚJRANYITÁSÁN – A MAGYAR OPERA NAPJÁN – A ZENEKAR EGYIK AKKORI KONCERTMESTERE MÁR ELJÁTSZOTTA A SZÍNPADRA SÉTÁLVA, MINTEGY BIRTOKBA VÉVE A LÉTESÍTMÉNYT A ZENEKAR SZÁMÁRA IS. *(ŐSz)*

A mesteri tudású művész(-iparos) nagyvonalúan lemond a városi versengésben okvetlenül neki járó diadalról és vele a szívének kedves leány kezéről is: *A cremonai hegedűs* bizony tart némi rokonságot *A nürnbergi mesterdalnokok*kal. S talán nem is csupán a történetváz szintjén, hiszen Hubay Jenő Wagnert is a maga és a magyar zene követendő példaképei közé sorolta. Igaz, ha a világraszóló hegedűs legsikerültebb operáját hallgatjuk, elsőre (és alkalmasint másodjára is) inkább más minták és más – olasz, francia és német – előképek juthatnak az eszünkbe, nagymesterektől és szalonkomponistáktól egyaránt. Habár talán meglepőnek tetszhet az állítás, de jószerint éppen ez *A cremonai hegedűs* legmegnyerőbb vonása: a magabiztos, a saját helyét pontosan felmérő beilleszkedés az eleven, impulzusokban gazdag korabeli európai operakultúrába. Hubay ugyanis tudta, hogy mit és milyen módon akar előadni a zenés színpadon, jórészt azért, mert ő még biztosnak és otthonosnak érezhette maga körül a konvenciók és elvárások rendszerét. Még ha ehhez a biztonságérzethez járult egy jókora adag ízléskonzervativizmus is. Érzékletesen példázza ezt Giannina *Madárdala*, amely tényleg pontosan olyan, amilyennek akkortájt (vagy kicsit korábban) egy lírai hangulatú, koloratúras bravúrszámnak lennie kellett. De persze *A cremonai hegedűs* legnevezetesebb részlete mégiscsak egy pompás hangszeres szakasz, akárcsak Massenet *Thaís*ának vagy a *Mese Szaltán cárról* című Rimszkij-Korszakov-operának. A *Hegedűszóló* magyaros pillanatai félreismerhetetlenek, átütően szalondarab-jellege pedig avatott előadásban már-már a zsáner fölmagasztalásává lényegül át. *(LF)*

GIACOMO PUCCINI
(1858-1924)

EDGAR

ŐSBEMUTATÓ: MILÁNÓ, 1889. ÁPRILIS 21.
ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 2008. MÁRCIUS 18. (OPERAHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: FERDINANDO FONTANA (MUSSET DRÁMÁJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Fidelia és Tigrana egyaránt szerelmes Edgarba. Frank, Fidelia testvére a tüzes Tigranára vágyik, de a lány elkergeti. Az apai ágon mór származású Tigrana obszcén dalával megbotránkoztatja a misére igyekvőket. Valóságos lincshangulat alakul ki. Tigrana Edgar házába



Rendező: TULASSAY ÁDÁM, 2019

menekül. Edgarban, noha lelke mélyén Fideliához vonzódik, feltámad a férfivirtus, és segít a lánynak. Felgyújtja a házat, hogy megfékezze a népharagot, és kész megszökni a lánnyal. Frank megpróbálja feltartóztatni őket, de Edgar megsebesíti. (Második felvonás) Edgar és az egyre öntörvényűbb Tigrana együtt él: házukban rendszereznek az orgiák, szórakozásra szórják a pénzüket. Edgar fokozatosan megcsömörlik, s visszavágyik Fidelia közelébe. Egy katonai alakulat érkezik, a parancsnok bebocsátást kér. Kiderül, hogy a tiszt nem más, mint Frank. A két férfi kibékül: Edgar azt kéri, Frank vegye be a seregébe, csak hogy menekülhessen Tigranától. Frank pedig hálás, hogy megszabadult egy ilyen démoni szerelemtől. Tigrana tigrisként küzd a férfiért, majd tehetetlenségében bosszúra készül. (Harmadik felvonás) A csatában elhunyt Edgar holttestét hozzák. Tigrana megállítja a pompás gyászmenetet: árulónak bélyegzi Edgart. Szavainak (Fidelia kivételével) meglepő módon hitelt is adnak. Már-már készek ledobni a koporsót, amikor az egyik szerzetesi csuha alól előbújik az élő Edgar, és tisztázza magát. Fidelia örömmel öleli át, ám Tigrana a lány mögé lopózik, és váratlanul hátba szúrja riválisát.

BŐ 130 ÉV TELT EL ANÉLKÜL, HOGY PUCCINI ELSŐ IGAZI OPERÁJÁT, AZ *EDGART* SZCENÍROZVA ELŐADTÁK VOLNA MAGYARORSZÁGON. VOLT PEDIG EGY KONCERTSZERŰ ALKALOM, SZINTE AZZAL EGY IDŐBEN FÉLSZCENÍROZOTT VÁLTOZAT IS, DE A PRODUKCIÓT ILLŐN MEGTERVEZNI, A MŰVET MEGTANULNI, KIÉRLELT PRÓBAFOLYAMAT SORÁN SZÍNPADRA VINNI VÉGÜL A MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZNAK SIKERÜLT. RÁADÁSUL AZ EIFFEL MŰHELYHÁZ BÁNFFY TERMÉNEK EGYIK ELSŐ PREMIERJEKÉNT, ÉS EGY IFJÚ MAGYAR OPERARENDEZŐ ELSŐ HAZAI MUNKÁJAKÉNT. AZ *EDGAR* TEHÁT MINDEN ÉRTELEMBEN „ELSŐ” MINÁLUNK, ÉS HIÁBA SZERETIK A SZEREPEKET VIVŐ ÉNEKESEK, HIÁBA SZÓL A BARITONÁRIA NÉHA GÁLÁKON IS, MÉG KELL IDŐ, MÍG MEGTANULJUK BECSÜLNI AZ IGENCSAK ZÁROS SZÁMÚ ALKOTÁSBÓL – MINDÖSSZE 10 ÉRETT MŰBŐL – ÁLLÓ PUCCINI-OUVRE NULLADIK DARABJÁT. (*ÓSz*)

Puccini második operájának cselekménye szélsőséges elemekkel tarkított romantikus ősmaradvány: Alfred de Musset *Nyugtával dicsérd a napot* című dohos drámáján alapszik, melyet Fontana alaposan összekutyult, a fő gondolatot pedig kiherélte. Épp a dekadens, önpusztító hős tragédiáját metszette ki, s ami maradt, az csupa, szinte a komikumig felnagyított túlzás. A beszélő nevek (Fidelia – hűséges, Tigrana – nőtényitigris, Frank – őszinte) csak még szájbarágósabbá teszik a

nevekbe is beleírt operai sorsot. A darab, mondhatnánk, igazi fotelopera, színpadon nehéz hitelesen megszólaltatni. Rendező legyen a talpán (azért akad ilyen!), aki kihozza belőle a hiteles tragédiát. Egyszer maga a zeneszerző is egy kriptogrammás dedikációt mellékel a partitúrához, melyet Sybil Seligmannek ajándékozott: „E *Dio ti GuARrdi da quest’opera.*”, azaz Isten óvjon ettől az operától. Puccini zenéje mindezek ellenére hamar ragyogni kezd, és szinte az első taktustól kezdve (a kórusrészletekben néhány elszórt, ám agresszív Verdi-utózóngét, és a fokozásokban néhány ponchiellis gesztust leszámítva) nagy mesterségbeli tudás mögötti egyediséget sejtet. Edgar alakjának megformálásában jelentős szerepet játszhatott az a retorikai csapda, melyet Barthes így fogalmaz meg: „*A szerelmes beszéd nem mentes a számításoktól: vagy azért érvelek, sőt néha számítok is rá, hogy kielégülést nyerjek, hogy elkerüljek egy fájdalmas érzést, vagy azért, hogy magamban felvonultassam a Másik előtt [...] a leleményességek tárházát, amelyet miatta elcserélek a semmiért.*” A zene mélységéből adódóan a barátság és a szerelem kontrasztja kiemelt pozícióba kerül. Az igaz szerelem beteljesedése elmarad, a barátság diadalmaskodik. Szinte döbbenetes erejű, amikor a démoni, megrontó erővel azonosított Tigrana tehetetlen dühében bosszút esküszik, miközben szemtanúja a két egykor rivális férfi, Edgar és Frank szinte természetellenes, gúnyos boldogságának. A cselekményvezetés bonyolultságából fakadó bizonytalanság és a négy-szeres átdolgozás (az utolsóra 1905-ben került sor) egyik érdekes zenei következménye, hogy az átalakítások során Edgar központi szerepét gyakorlatilag Tigrana vette át. A démoni nő elvakító praktikáinak sikere nemcsak a pogány testiség ígéretében rejlő vonzerő zenei kiemeléséből fakad, hanem a szakrálissal szembemenő, a blaszfémia határait súroló kirekesztettségéből is, hiszen Tigrana már lelenc lány, s idegensége minduntalan konfliktusteremtő kihívás (hangfekvése drámai mezzoszoprán, ilyen értelemben is Bizet Carmenjével részben rokon *femme fatale*). Az opera számos kiváló részletet tartalmaz, a leghíresebb talán Edgar monológja a 2. felvonásból („*Orgia, chimera dall’occhio vitreo*”), Edgar és Tigrana kettőse („*Edgar, sulla tua fronte...*”), és természetesen az Edgar „temetésén” elhangzó álrekviem („*Requiem aeternam*”), melyet 1924. december 3-án a milánói dómban Toscanini Puccini búcsúztatásán is elvezényelt. (*CsZ*)

MANON LESCAUT

ŐSBEMUTATÓ: TORINO, 1893. FEBRUÁR 1.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1894. MÁRCIUS 17. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: MARIO PRAGA, DOMENICO OLIVA ÉS LUIGI ILLICA (PRÉVOST ABBÉ REGÉNYE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) A könyvmoly Des Grieux-t diáktársa, Edmond a szerelemmel ugratja, amikor egy postakocsiból bátyja, Lescaut őrmester kíséretében megjelenik a tizenhat éves Manon. A lányt családja akaratának megfelelően zárdába viszik. A postakocsi egyik öreg, pénzes utasa, Geronte de Ravier is felfigyel a lányra, s megvesztegeti a folyton pénzszerűben lévő őrmestert, hogy hagyja megszöktetni ártatlan húgocskáját. Geronte helyett azonban a lányt végül a hősszerelmes Des Grieux szökteti meg. (Második felvonás) Manon ráunt a pénztelen diákra, és Geronte palotájában él. A fényűző, de elviselhetetlenül unalmas életből is csakhamar elege lesz, és a kitartott nő visszavágyik a szenvedélyes Des Grieux karjaiba. A szerencsejátékokkal próbálkozó Des Grieux titokban felkeresi Manont: némi huzavona után Manon ismét leveszi a lábáról. Geronte rajtakapja a szerelmeseket, Manon megpróbálja magával vinni Geronte ékszereit és pénzét, ám a rendőrség őrizetbe veszi. (Harmadik felvonás) Manon börtönbe kerül: napfelkeltekor indul a hajó



Rendező: SZABÓ MÁTÉ, 2019

Amerikába a kitoloncolt fegyencekkel. De Grieux és Lescaut megpróbálják megszöktetni Manont, de tervük lelepleződik. A foglyokat a hajóhoz vezetik, De Grieux némi gyerekes heveskedés után felkönyörögi magát a száműzöttek hajójára. (Negyedik felvonás) Manon és Des Grieux Amerikában megszöknek a fegyenctelepről. A New Orleans melletti sivatagban vándorolnak. A halálosan ki-merült Manon vizet kér, Des Grieux nem talál. A lány, miután megvallja örök szerelmét, szomjan pusztul.

A MAGYAR OPERARAJONGÓK SZÁMÁRA SZINTE MÉG MA IS HÁZY ERZSÉBET ÉS ILOSFALVY RÓBERT NEVE ÉS KETTŐSE JELENT EGYET A *MANON LESCAUT*-VAL, CSAKHOGY KÖZBEN FÉL ÉVSZÁZAD TELT EL. A HIEDELEM ELLENÉRE NEM ALKOTTAK HÁZASPÁRT, DE MAGÁNÉLETI LÁNGOLÁSUK A PUCCINI-PARTITÚRÁVAL ÁLLÍTÓLAG NEMCSAK FELGYÚJTOTTA, FEL IS ROBBANTOTTA AZ OPERAHÁZAT. SZABÓ MÁTÉ KLASSZIKUS ALAPÚ MINAPI RENDEZÉSE VISZONT MÁR A MAI HŐSÖKET ÉS HŐSNŐKET KERESI. (ŐSz)

A *Manon Lescaut* szövegkönyvének története kész regény, három évig, hét ember közreműködésével íródott: a szálak egészen Leoncavallóig vezetnek, aki ekkor még librettistaként tevékenykedett, de az együttműködés hamar csődöt mondott. Praga és Oliva munkájának gyümölcsét végül lényegében Luigi Illica, a tapasztalt szerző érlelte tényleges szövegkönyvvé, de nem szabad megfeledkezni Ricordi, Giacosa és Puccini változtatásairól sem. Puccini zseniálisan alkotta meg a csábítás zenei nyelvezetét. A második felvonás szerelmi kettősét („*Tu, tu, amore? Tu*”) vagy akár Manon búcsúáriájának („*Sola perduta, abbandonata*”) érzéki effektusait hallva igazat kell adnunk Mosco Carner zenetörténész, karnagy és Puccini-kutató egyetlen megfogalmazásának, miszerint „*Míg Verdi operáinak az alaphangja csatakiáltás, Puccini operáié felhívás párosodásra*”. Mondhatni, a teljes, meglehetősen irracionális harmadik felvonás, a két filmszerűen lepergő előző felvonás kavalkádja után egyetlen, elnyújtott szeretkezéshez hasonlít. A szenvedély, az érzelemgazdagság mellett figyelemre méltó Puccini iróniája és szarkazmusa (például az első felvonás végén Geronte kigúnyolásakor, de akár az *Ékszeráriában* – „*In quelle trine morbide*” – is). Mai szemmel nézve remek az is, hogy mind Manon, mind Des Grieux jelleme túlságosan is emberi, valóságos ösztönlények: egyikük sem hívja elő a patetikus tragikum közhelyeit. A modern rendezők (például Jonathan Kent) ezért is szívesen fedezik fel az opera sötét oldalát, és a hangsúlyt az áruba bocsátott és ebbe belepusztuló test vergődésére, a bűnözésre helyezik. (Hiszen a jellemgyenge, részeges Lescaut eladja naiv hűgát, aki luxusprostituáltként, aranykalitkába zárt,

rózsaszín Barbiebabaként él, Des Grieux hamiskártyás lesz, a börtönt hétpróbás bűnözők lakják.) Des Grieux híres „*Donna non vidi mai*” kezdetű áriája minden szemforgató képmutatás ellenére máig a legvarázslatosabb festése a szerelem első látásra effektusnak. Kiváló dramaturgiai érzékre vall, hogy a főszereplők szépen kibomló kettőseit rendre megszakítja egy-egy drámai fordulat (így a szerelmi duettet Geronte megjelenése, a szöktetési jelenetet egy lövés): a kiteljesedés permanens hiánya sorsszerű jelzéssé válik. Az opera számos tematikus dallamot ismétel vagy idéz fel módosított formában, de a zeneszerző inkább a szabad, képi asszociativitásra hagyatkozik, mintsem a tudatosan hangsúlyos közlésre: s így különösen gazdag zenei szövet jön létre. *(CsZ)*

BOHÉMÉLET

LA BOHÈME

ŐSBEMUTATÓ: TORINÓ, 1896. FEBRUÁR 1.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1905. ÁPRILIS 27. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: GIUSEPPE GIACOSA ÉS LUIGI ILLICA (HENRY MURGER REGÉNYE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Egy hideg padlásszobában él a négy párizsi bohém: Rodolfo, a költő, Marcello, a festő, Colline, a filozófus, valamint Schaunard, a zenész, aki aznap csodálatosképp ételekkel felpakolva állít be. A barátok vidám lakomát rögtönöznek, a lakbértartozásért beállító háziurat pedig rutinosan átverik, majd elindulnak a Momus kávéházba. Csak Rodolfo marad még otthon, hogy befejezen egy cikket. Ám bekopog az ajtón Mimi, a kis varrólány, s a fiatalok percek alatt egymásba szeretnek. (Második felvonás) A karácsonyeste a nyüzsgő párizsi utcán és a Momus kávéházban éri a társaságot. Összetalálkoznak Musettával, a festő régi szerelmével, aki fifikásan lepasszolva idős lovagját, lelkesen landol Marcello karjaiban. A bohémek végül a maguk számláját is Musetta hoppon maradt széptevőjére testálják. (Harmadik felvonás) Mimi meglátogatja az épp egy városszéli fogadóban dolgozó Marcellót, hogy elpanaszolja, Rodolfo egyre barátságtalanabbul



Rendező: NÁDASDY KÁLMÁN, 1937 (Fotó: 2013)

viselkedik vele. Ott van Marcellónál a költő is, aki szintén barátjának önti ki a szívét: Mimi halálos beteg, és ő csak azzal mentheti meg szerelmét, ha hagyja, hogy valaki jobb életkörülményeket biztosítson a lány számára. Mimi kihallgatja a vallomást, ám a köhögése leleplezi. A szerelmesek elhatározzák, hogy elválnak egymástól, de majd csak tavasszal. Mindeközben Marcello és Musetta megint egyszer végleg összevész egymással. (Negyedik felvonás) Rodolfo és Marcello munka helyett bánatosan emlékezik vissza Mimire, illetve Musettára. Két társuk is beállít, s hamar vígabb lesz a hangulat. Csakhogy megjelenik a padlásszobában Musetta, hogy elmondja, Mimi elhagyta gazdag lovagját, s most szeretné utoljára látni őket, és a helyet, ahol annyira boldog volt. A vég-sőkig legyengült Mimit szeretettel veszik körül a bohémek, majd Rodolfo és szerelme felidézi egymásnak az első találkozás pillanatát. A költő azt hiszi, Mimi csak elaludt, ám barátai viselkedéséből rájön, hogy a lány meghalt.

NINCS OPERAHÁZ *BOHÉMÉLET* NÉLKÜL, A MIENK SINCS, TERMÉSZETESEN. VALÓBAN, KÉT VERZIÓT TARTUNK, MERT BÁR TÉNYLEG TISZTELJÜK A LEGENDÁS, KORSZAKOT TEREMTŐ ALKOTÓK MŰVÉSZETÉT, AMELY ÚGY ALAKULT, HOGY ÉPP AZ 1937-ES *BOHÉMBEN* TESTESÜLT MEG AZ UTÓKOR SZÁMÁRA (PEDIG KISMILLIÓ PRODUKCIÓT ALKOTTAK EGYÜTT), ÁM MAGÁNAK A MŰNEK, TEHÁT PUCCINI KOTTAFEJEINEK ÁRT, HA FORMALINBA MÁRTJÁK ŐKET. ÉS EZEN MÉG AZ SE SEGÍT, HA PERSZE, JOGGAL TÉTELEZHETJÜK FEL, HOGY 85 ÉV ALATT ÚGYIS SZÉTCSÚSZHATOTT AZ EREDETI SZÍNÉSZEZETÉS, HA A DÍSZLETEK-JELMEZEK MARADTAK, NINCS FILM BELŐLE, SE KORABELI HIÁNYTALAN RENDEZŐI PÉLDÁNY. TEHÁT MIKÖZBEN A TISZTELET VALÓDI JELEKÉNT MARAD A PRODUKCIÓ, PUCCINI EGYIK LEGJOBB MŰVÉT MUSZÁJ IDŐRŐL IDŐRE ÚJ CSOMAGOLÁSBAN IS MUTATNI, ÚJ ÉLETTEL TÖLTENI. *(ÓSz)*

A *Bohémélet* többféle időben is elhelyezhető. Ott van mindjárt a történet történelmi ideje, azaz 1830 tája, azután a cselekmény karácsonyestével induló naptári-és-évszaki (azaz dominánsan téli) ideje, s persze az opera keletkezésének kronológiai helye Puccini pályafutásán. Valamint kínálkozik még egy, mindahány említetttnél meghatározóbb temporális dimenzió: a *Bohémélet* ugyanis az ifjúság mitikus idejében játszódik. Sok mindent megmagyarázhat ennek tudatosítása, többek között a bohémek életvitelét és csóróságát is. Merthogy az ő nincstelenségük személyes választás eredménye, s nem törvényszerű művészsors és persze nem is szociális igazságtalanság

következménye. Ifjonti könnyelműség, a kötöttségektől szabad élet vágya rejlik mögötte, s ilyenformán voltaképp nem is indokolatlan az az ellenérzés, amelynek Simándy József adott hangot visszaemlékezéseiben Rodolfo figurájával kapcsolatban. Elvégre egy felelősségteljes férfi valóban inkább gyűjtene némi tűzifát a harmadik felvonás színpadán, semhogy a szerelme fagyoskodjon mellette. Csakhogy ez az szerepalak nem a felelősségét átérző férfi, s nem is tenorhős: a Mimi halálával záruló történet Rodolfo játékos-pózos és szabad ifjúkorának utolsó fejezete. „A Bohémélet *zenéje igazából azonnali élvezetre készült muzsika...s ebben az ítéletben rejlik mind a dicséret, mind a bírálat.*” Ennyivel intézte el Puccini új operáját a torinói ősbemutatót követően a város egyik lapja, s ez a megállapítás paradox módon egyszerre tekinthető korlátolt butaságnak és lényeglátó telitalálatnak. A *Bohémélet*nek mindenesetre láthatólag nem ártott meg ez a kortársi ítélet, amit beszédesen illusztrálhat a tény, hogy a legnépszerűbb repertoárdarabok főlemlítésére több nyelven is használatos ABC-operák kifejezésében a B betű ezt a dalművet jelöli. De persze minek is a népszerűsége hivatkozni, amikor egy operához oly nyilvánvalóan személyes közünk van? Nem kell bohémnek vagy épp fiatalnak lennünk ahhoz, hogy átéljük a megismerkedés izgalmát, az összekerülés eufóriáját, az elválás fájdalmát és a veszteség gyászát, vagy hogy mi is szoríthassunk a „*Che gelida manina*” magas C-jéért. Találjuk bár a színpadon Oláh Gusztáv muzealitásukban is váltig hatásos, 1937 óta megunhatatlan díszleteit, vagy Damiano Michieletto 2016-ban Budapestre is érkezett, egészen másként párizsias rendezését. *(LF)*

Tosca

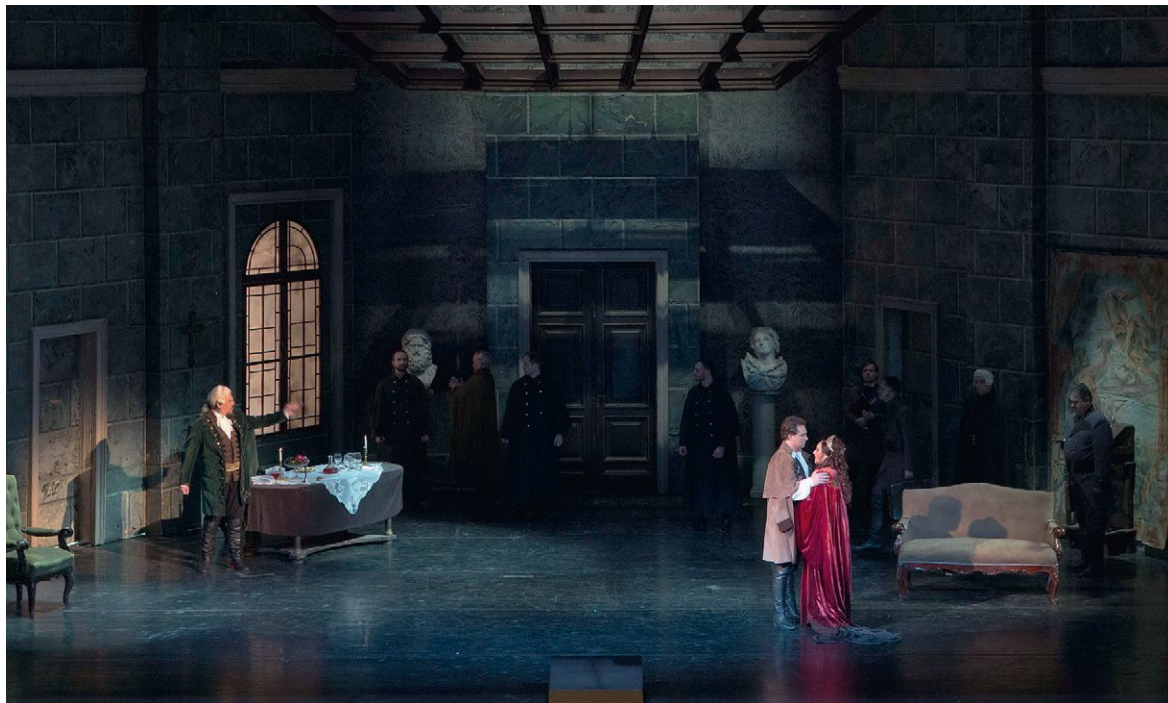
ŐSBEMUTATÓ: RÓMA, 1900. JANUÁR 14.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1903. DECEMBER 1. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: GIUSEPPE GIACOSA ÉS LUIGI ILLICA (VICTORIEN SARDOU SZÍNMRŰVE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Cesare Angelotti, a megdöntött Római Köztársaság egykori konzulja megszökik az Angyalvárból, és a Sant’ Andrea della Valle-templom egyik kápolnájában lel menedékre, ahol Attavanti grófnő női álruhát rejtett el számára. A templomban találkozik festő barátjával, Mario Cavaradossal, aki épp egy oltárképen dolgozik. Tosca, az ünnepelt színésznő érkezik, Cavaradossi szeretője. Szemrehányást tesz a festőnek, mert Mária Magdaléna alakjában nem a saját, hanem Attavanti grófné vonásait véli felfedezni. Miután Tosca elmegy, Cavaradossi barátját saját villájának kiszáradt kútjához küldi, mely biztonságos rejtekhelynek ígérkezik. Időközben felfedezik a szökést, Scarpia, a rendőrfőnök egy hálaadó istentisztelet előtt még elrendeli a



Rendező: NAGY VIKTOR, 1988 (Fotó: 2016)

templom átkutatását. Bizonyos jelekből (Attavanti grófné legyezője, elemózsiás kosár) nyilvánvalóvá válik, hogy a politikai fogoly itt bujkált. A féltékeny Tosca szépsége rég foglalkoztatja Scarpia fantáziáját: alattomos célozgatásaival tovább hergeli a nő féltékenységét, aki azonnal Cavaradossi villájába rohan. Scarpia Spolettát küldi utána, miközben a Te Deumot hallgatva arról ábrándozik, hogy kivégezteti Cavaradossit és megszerzi magának Toscát. (Második felvonás) Angelottit ugyan nem, de Cavaradossit elfogják és a Farnese palotába viszik. Scarpia iderendeli Toscát is, aki, miután nem bírja hallgatni a szomszéd szobában kínzásnak alávetett Cavaradossi jajgatását, felfedi a szökevény rejtekhelyét. Cavaradossi ellenséges politikai magatartása miatt az Angyalvár börtönébe kerül. A kétségbeesett Tosca, miután egyedül marad Scarpiával, beleegyezik, hogy az övé lesz, amennyiben cserébe ő és szerelmese menlevelet kapnak. Scarpia elfogadja az ajánlatot, ám közli, hogy Cavaradossit hivatalosan ki kell végezni. A kivégzés azonban csak vaktöltényes álsortűz lesz. Scarpia boldogan adná át magát a testi élvezeteknek, amikor Tosca váratlanul szíven szúrja. (Harmadik felvonás) Cavaradossi búcsúlevelet fogalmaz. Tosca megvesztegeti az őrséget és bejut az Angyalvárba. Közli szerelmével, hogy miután lezajlik az álkivégzés, szabadok. A menlevél megnyugtató bizonyosságnak hat. Csakhogy Scarpia hazudott: Cavaradossi a kivégzés után holtan esik össze. Időközben felfedezik Scarpia halálát, katonák törnek Toscára, aki az Angyalvár bástyájáról a mélybe veti magát.

A *Tosca* A FELNŐTTKORI OPERASZÜZESSÉG ELVESZTÉSÉNEK LEGALKALMASABB ALKOTÁSA. HÁROM FELVONÁSA NEM HOSSZÚ, ÉS AZON BELÜL IS RÖVIDÜLŐ, ILLETVE HÁROM IGEN ÉRDEKES CSELEKMÉNYSZÁL CSAVARODIK BENNE, DE NEM KIBOGOZHATATLANUL: A POLITIKAI, A SZERELMI ÉS A KRIMISZERŰ. VILÁGOS, KI A JÓ ÉS KI ROSSZ, A ZENE BRUTÁLIS ÉS KÖNNYZÁPOROS IS, MINDENKINEK VAN EMLÉKEZETES ÁRIÁJA, JELENETE, KETTŐSE, JÁTEKLEHETŐSÉGE. ÉNGEM PERSZE, RETTENETESEN ÉRDEKELNE, EGY NEM ELMEHÁBORODOTT SZTÁRÉNEKESNŐ (TOSCA) MIFÉLE GYALÁZATOS ELŐZMÉNYEK UTÁN GYANÍTJA, HOGY SZERELME, A FESTŐ VALÓJÁBAN SZERELMI LÉGYOTTOKAT BONYOLÍT EGY BEZÁRT TEMPLOMBAN (!), S HOGY UGYAN MI VOLT ATTAVANTI GRÓFNÉ TERVE A KISZÖKTETETT BÁTYJÁVAL, MERT A BEAVATATLAN CAVARADOSSI NÉLKÜL ESÉLY SEM LENNE, ÉS MÉG EBBE IS BELEHAL. TALÁN EGYSZER MEG KELL RENDEZNI A KÉTELYEK *TOSCÁJÁT* – DE MILYEN IZGALMAS, HOGY NAGYÍTÓVAL NÉZVE IS MENNYI ÉRDEKESSÉGET REJT: BÉCSBEN A BIZONYOS GRÓFNÉ LÖVI VÉGÜL LE TOSCÁT, EZEK SZERINT A GYANÚ AKÁR IGAZ IS LEHET... (*ÓSz*)

„...soha még darabot nem hallottunk, ahol annyit harangoznának és lövöldöznének, mint ebben [...] *puskapor, harangszó, orgona, kőpad, quintlépések, csalzárlatok, egy sereg szebbnél szebb melódia*” – élcelődik Kacsóh Pongrác a *Zenevilág* 1903. december 8-i számában Puccini operájának különleges hangeffektusain, miután a legszebb részeket az olasz melódiakultusz „*édesgyermekének*” nevezte. „*Meg kell döbbszteni a közönséget! [...] ehhez zenei, lényegük-nél fogva zenei ötletek kellenek!*” – írta 1899-ben egy levelében a zeneszerző. A meghökkentés szenvedélye valóban elhatalmasodik ezen az operán is, és a hatásvadászattól sem retten vissza (Arnold Schönberg például a teljes kínásjelenetet annak tartotta). E téren is számolni kell az erős konkurenciával. Puccini ellenfeleinek köszönhetően a premiért több esemény is megzavarta: anarchista bombatámadással fenyegetőztek (a karmester egyik barcelonai premierjén valóban robbant bomba), a későn érkezők és a jegy nélkül maradottak éktelen zajt csaptak, de néhány prominens zenei hatalmasság is hozzátette a magáét (Mascagni például úgy időzítette éljénző üdvözlőalkalmával kísért bevonulását, hogy az a leghatásosabb legyen), és a fizetett botránykeltés esélye is megvolt. A siker viszont a közönség java részének köszönhetően nem maradt el: Tosca imáját („*Vissi d'atre*”), az első felvonás fináléját („*Tre sbirri... Una carrozza*”), Cavaradossi két slágerszámát, a „*Recondita armonia*” és az „*E lucevan le stelle*” kezdetű áriát és a harmadik felvonás kettősét („*O dolci mani / Amaro sol*”) megújrazták. A közönség jó előadás esetén alighanem a legszívesebben ma is ezt tenné. A darab botrányhőse a szadista Scarpia alakja volt, akinek perverz libidóját a kín hörgése és az agresszió legalább annyira hergelte, mint a kéjvágy: ezt már az első felvonás végének fantáziaképei is világossá teszik. Különösen izgalmas az a rituálé, mely Scarpia és Tosca között zajlik: Scarpia számára afféle kéjes, perverz udvarlási játszma, Tosca számára viszont kivéreztető élet-halál küzdelem és a kés megpillantásáig merő kilátástalanság. Az aktust végül is a kés végzi el. A nyitó, és az egész operán végighúzó Scarpia-motívum mintha ennek a késnek az élet idezné fel. Marton Éva, minden idők egyik legjobb Toscája egy interjújában nagy lelkesedéssel emlékszik vissza Jonathan Miller rendezésére, mely az opera idejét az olasz fasizmus korába helyezte át, és amelyben Scarpia cipőfetisisztaként jelent meg. „*Nőként is megsemmisített, nemcsak politikai áldozatként*” – nyilatkozta az énekesnő. Felemlít ugyanakkor egy wiesbadeni produkciót is, mely viszont üres színpadon játszódott, s végső halálugrás helyett Tosca „*széttárt karokkal a falra tapadt, mint egy hatalmas légy*”. Ebből a két mozzanatból is kitűnik, hogy Tosca egyetlen énekesnői életművön belül is radikális átváltozásokra képes. (CsZ)

*

Kezdetben volt Victorien Sardou ötfelvonásos drámája – és annak címszerepében a francia színészkirálynő, Sarah Bernhardt. A jól megcsinált színmű (*pièce bien faite*) zsánerének biztos kezű mestere 1887-ben bocsájtotta a párizsi közönség elé a *La Tosca*-t: tele feszültséggel és akcióval, történelmi hivatkozásokkal és aprólékosan kidolgozott életrajzi áltörténelmi alakokkal, feszes dialógusokkal és az előzményeket részletekbe menően felidéző elbeszélésekkel. No és persze az elmaradhatatlan nagyjelenettel, amelynek bekövetkeztét már jó előre tudja a közönség, ám az alakulását és a mikéntjét azért csak annál nagyobb izgalommal várhatja. Valamint éppenséggel nem utolsósorban: olyan abszolút női főszereppel, amely a színpadi megdicsőülés lehetőségét kínálja fel egy nagy színésznő számára. Hogy Sardou darabjából kevéssel utóbb opera lett, az mindezek

ismeretében egészen logikus fejleménynek tekinthető. Sőt akár törvényszerűnek is, tudván azt, hogy Puccini mily körültekintően és mohón kereste a sikert lehetőségig garantáló, hatásos szüzsét.

„*Eddig szelídek voltunk, most kegyetlenek leszünk*” – írta Puccini a librettistáinak, e mondat tal áttérve őket a *Bohémélet*től az új operatémához, s mint hamar kiderült: korántsem túlzó szándékkal fogalmazott így. A *Tosca* egyik legnyilvánvalóbb vonása ugyanis épp az erőszakosság, s ez a tény kellőképpen megmagyarázza, Herbert von Karajan miért tartotta úgy, hogy a fiatal karmestereknek időről időre ajánlatos elvezényelni ezt az operát, a felgyülemlett agresszivitást levezetendő. A szinte kéjes brutalitás mellett, amelynek persze Scarpia báró az operabéli megtestesítője, azért másnak is bőven jutott hely a *Toscában*: némi féltékenykedéssel és tömény tragédiával átszínezett szerelmi lírának, római bédekker-jellegnek meg szerencsés arányérzékű, minden túlburjánzástól mentes zsánerezésnek, a tűz-, víz- és ütésálló slágerszámokat már nem is említve. S túl mindezen, a dívaszerep ráadásul föl kínálja a nagy szopránok, az operavilág primadonnái számára egyfajta reprezentatív és stilizált önarckép felmutatásának lehetőségét is. Nem csoda hát, hogy Flavia Tosca alakjának szinte ellenállhatatlanul erős a gravitációja, amely annyi- és annyiféle szopránt vonzott e szerep és szólam felé az elmúlt 120 esztendő során. (LF)

PILLANGÓKISASSZONY

MADAMA BUTTERFLY

ŐSBEMUTATÓ: MILÁNÓ, 1904. FEBRUÁR 17.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1906. MÁJUS 12. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: GIUSEPPE GIACOSA ÉS LUIGI ILLICA (DAVID BELASCO SZÍNMMŰVE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) A Nagaszakiban állomásozó amerikai tengerésztiszt, Pinkerton Goro, a házasságközvetítő biztatására feleségül veszi Cso-Cso-szánt, a tizenöt éves, nemesi származású gésát. A frigyet mindketten máshogy értelmezik: a tiszt átmeneti szórakozásként, míg az angolul Butterflynek elnevezett lány életre szóló szerelmi kapcsolatként. Az amerikai konzul, Sharpless figyelmezteti is Pinkertont, hogy a lány komolyan veszi ezt a házasságot. S valóban, Cso-Cso-szán



Rendező: KERÉNYI MIKLÓS GÁBOR, 2000 (Fotó: 2009)

még a keresztény hitre is áttért, s ezért az esküvői szertartást megzavaró szerzetes nagybácsi átkot mond rá. (Második felvonás) Bár Pinkerton azt ígérte, hogy mire fészket raknak a fecskék, újra Nagaszakiban lesz, már három éve távol van japán asszonyától. A konzulnak jutna a hálátlan feladat, hogy Butterflyt értesítse Pinkerton és amerikai felesége, Kate érkezéséről, de ő képtelen végigolvasni az érzéketlen levelet, így a hűséges asszony boldogan várja rég nem látott férjét. Az előkelő Yamadori herceg feleségül kéri Butterflyt, de ő felháborodva utasítja vissza az ajánlatot, hiszen házasságát, melyből egy gyermek is született, az amerikai tiszt hosszúra nyúlt távolléte ellenére is érvényesnek tartja. Ahogy meghallja a Pinkerton hajóját üdvözlő ágyúlövést, szolgálólányával, Szuzukival feldíszíti a házat, felveszi esküvői ruháját, kisfiára is legszebb öltözetét adja. (Harmadik felvonás) Pinkertonnal és új feleségével Szuzuki találkozik először, aki megdöbbenve szembesül az embertelen kéréssel: a tiszt magával akarja vinni kisfiát. Amikor Butterfly találkozik Kate-tel, és megérti, hogy élete szerelme elárulta, sőt, még a fiát is elragadja tőle, már nincs miért élnie. Elbúcsúzik kisfiától, és az édesapja törével öngyilkosságot követ el.

VALÓBAN, 5 VERZIÓT IS ALKOTOTT A MAKACS PUCCINI JAPÁN OPERÁJÁBÓL, DE KÖZÜLÜK VÁLOGATNI NEM PRAKTIKUS, LEGFELJEBB OLYAN SZÍNHÁZAKBAN, AHOL *STAGIONE* JELLEGGEL JÁTSZANAK PRODUKCIÓKAT, MAGYARÁN EGY-KÉT HOSSZABB SOROZAT UTÁN MEGY TOVÁBB – VAGY A BONTÓBA – A DÍSZLETSZETT. AHOL VISZONT REPERTOÁRRENDSZER MŰKÖDIK, ÉS EZ IGAZ A KEZDETEKTŐL BUDAPESTRE, A MI HÁZUNKRA IS – MINDIG SZEMPONT A MEGMENTHETŐSÉG IS, FŐLEG SLÁGERDARABOKNÁL. ÍGY ÉRDEMES A NEMZETKÖZILEG JÁTSZOTT VARIÁNSNÁL MARADNI, HA A LEGNEHEZEBB NAPOKBAN, AMIKOR CSAK FÉLNAP VAGY MÉG KEVESEBB ADATIK EGY FŐSZEREPLŐ PÓTLÁSÁRA, LEGYEN ESÉLYE AZ IDEUTAZÓNAK. TAPASZTALATBÓL ÍROM, *PILLANGÓKISASSZONNYAL* IS JÁRTUNK MÁR ÍGY. (ŐSz)

„*Nagyon szép, de nem Itáliának való*” – őszintén szólva nemigen sejthető, hogy Puccini egy ideig miért vélekedett ekképpen David Belasco egyfelvonásosáról, amelynek azért sietve mégis lekötötte a megzenésítési jogát. Hacsak nem a majdani milánói ősbemutató kimeneteléhez kapcsolódott valamiféle kósza kabalás előérzete, ami nem lenne meglepő ennél az ízig-vérig (opera)színházi hatásvadásznál és sikerkalkulátornál. Az a premier ugyanis tényleg csúfosan alakult („*valóságos lincselés*” – borzongott Puccini), s a kritika által holtta nyilvánított opera rögtön lekerült a

Scala műsoráról. Csakhogy a komponista még ekkor is megőrizte a hidegvérét, s akárcsak Verdi a *Traviata* kudarcát követően, úgy ő is adhatott némi időt kedves művének – és rakoncátlan közönségének. „*Tudom, hogy élő és őszinte operát írtam, ami egész biztosan feltámad majd*” – írta egy családi levelében, s azért maga is tett a dolog érdekében, hiszen a *Pillangókisasszonyt* alig három hónap múltán diadalmasan felröptető bresciai bemutatóra eszközölt néhány érdemi változtatást művén. Vagyis Pinkerton kapott egy pazar áriát, a két felvonásból pedig három lett, s utóbb még vagy négy alkalommal eszközölt kisebb-nagyobb módosításokat az akkor már világhódító operán. Néhány éve a szegyen színhelyén, a Scalában Riccardo Chailly visszanyúlt a két-felvonásos ősfomához: fényesen bebizonyítva, hogy mindenesetre annak hajdani megbuktatása is az előre megfontolt süketség minősített esete volt.

Az olasz repertoár egyik nagy és abszolút nő címszerepével ékes opera, amely – újra csak a komponistát idézve – „*folytonos duett, illetve monológ, amely mindig ugyanarra a célra tör*”, persze réges-rég rendíthetetlen slágerdarab. Pedig az ilyesmikre érzékeny(ebb) jelenkorunkban a mű néhány pontján már helytelenítően megakadhat a szem: akár a tizenöt éves menyasszonyon, akár a felülnézetből láttatott japáni egzotikumon, akár B. F. Pinkerton voltaképp minden egyes cselekedetén. Olyan mozzanatok ezek, amelyek gondolkodásra és reflexióra készíthetnék a mindenkori színreállítókat csakúgy, mint a figyelmüket a címszereplő nagyáriájára összpontosító szépkorú és szebb keblű operarajongókat. Igaz, itthon mindezeknél sokkalta népszerűbb (és szinte elnyúlhatatlan) vitatémát kínál a cím körüli háborgás, elvégre a Madama tényleg nem kisasszonyt jelent. Ám hogy az 1906-os budapesti premieren a *Pillangókisasszony* cím alatt jutott a közönség elé az új mű, azt nem a külön bejáratú operai prűdéria magyarázta. Hanem a bevezettség és a hagyomány elve, lévén a Vígszínház alig pár évvel korábban *Pillangókisasszony*ként mutatta be Belasco egyfelvonásosát (Pálmay Ilkával a főszerepben). Logikus döntés volt tehát megtartani a már bevezetett címet, és mivel Puccini operája az első pillanattól közönségkedvencé vált magyar földön is, az utólagos címváltoztatás esélytelennek bizonyult. (LF)

A NYUGAT LÁNYA

LA FANCIULLA DEL WEST

ŐSBEMUTATÓ: NEW YORK, 1910. DECEMBER 10.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI ŐSBEMUTATÓ: 1912. FEBRUÁR 29. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: GUELFO CIVININI ÉS CARLO ZANGARINI (DAVID BELASCO SZÍNMRŰVE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Minnie kaliforniai fogadójában aranyásók iszogatnak. Ramerrez, a bandita a környéken portyázik: az aranyásók zsákmányára vadászik, melyet a kocsmában egy hordócskában őriznek. A helyi seriff, Jack Rance Minnie-nek udvarol, kevés sikerrel. Egy idegen férfi érkezik, aki Dick Johnson néven mutatkozik be (valójában maga Ramerrez). A jóképű idegen könnyen az ujjja köré csavarja Minnie-t. A lány meghívja magához. (Második felvonás) Minnie vacsorával várja



Rendező: VASILY BARKHATOV, 2018

Johnsont. Az események gyorsan felpörögnek, kis híján már az ágyban kötnek ki, amikor felbukkan a seriff és kísérete. Johnson elrejtőzik. Kiderül, hogy Johnson és Ramerrez egy és ugyanaz a személy. Miután a férfiak távoznak, Minnie rátámad Johnsonra, aki elmeséli nyomorúságos élet-történetét, de ezzel sem tudja megatni a lányt. A férfinak mennie kell: odakünn azonban lövés éri. Minnie a házba vonszolja és elrejtí a padláson. Visszatér Rance, a seriff: eltalálta a banditát, de az váratlanul eltűnt. Átkutatják a házat, de nem találnak rá. Egyszer csak a padlásdeszkák résén át egy vércsepp csöppen Johnson kezére: most már mindent ért. Minnie kihasználja, hogy a seriff szerelmes belé, és alkut ajánl: egy pókerpárbajt. Ha Rance nyer, övé lesz ő is és a férfi is, ha viszont ő nyer, Johnson szabadon távozhat. Minnie csalással nyer: Rance dühöngve hagyja el a házat. (Harmadik felvonás) Az erdőben sikeres hajtóvadászat zajlik: Ashby vezetésével elfogják Ramerrezt. Akasztásra ítélik. A férfi kéri, hogy Minnie-nek mondják azt, hogy megszökött. Minnie azonban váratlanul felbukkan (Nick, a fogadó pincérje szalad el érte), és könnyögre fogja. Szívhez szóló dalával szabályosan leéneklei szerelmét az akasztófáról. Az aranyásók elengedik Ramerrezt, de el kell hagynia a telepet. A férfiak szomorúan nézik a távozó Minnie-t és Johnsont.

HA ISMÉTELNI SZERETNÉM MAGAMAT, MEGTEHETNÉM E MÁSIK
PUCCINI-MŰNÉL: AZ 1966-OS MIKÓ-FÉLE FELÚJÍTÁSNÁL HÁZY
ERZSÉBET ÉS ILOSFALVY RÓBERT VALÓS SZERELMÜKKEL UGYAN-
CSAK DETONÁLTATTÁK A PRODUKCIÓT. DE EHELYÜTT HADD EM-
LÉKEZZEK MEG FRISS VERZIÓNKRÓL, VASILY BARKHATOV RENDE-
ZÉSÉRŐL, AMELY MEGHÖKKENTŐ KÖRNYEZETBE, BETONCSÖVEKBE
VITTE A VADNYUGATOT, OTT IS BIZONYÍTVA ENNEK A KÜLÖNÖS
EMBERI MIKROKLÍMÁNAK, AZ ARANYÁSÓ-TÁRSADALOMNAK OPERAI
ÉLETKÉPESSÉGÉT. ÉS ANNYIRA NEM ÉREZTE MEGNYUGTATÓNAK,
HIHETŐNEK EZT A RITKA PUCCINI-HAPPY ENDET A *NYUGAT LÁNYA*
VÉGÉN, HOGY ÁTRENDENZTE – OTT, AKKOR ÉS ÚGY IGAZA IS VOLT.
(ÓSz)

Puccini a *Pillangókisasszony* bemutatójára ellátogatott New Yorkba. Tartózkodása idején meg-
nézte David Belasco *A Nyugat lánya* című darabját, melyből már a hazaúton megfogant egy le-
hetséges operatervezete. „A Nyugat lánya *olyan ígéret, hogy második Bohéméletnek látszik, de
erőteljesebb, merészebb és szélesebb áradású. Grandiózus szcenáriumról álmodozom, tisztás
egy nagy kaliforniai erdőben, óriási fákkal, de 8 vagy 10 lovasstatisztára is szükség van*” – írta
Puccini egyik 1907-ben kelt levelében Giulio Ricordinak. Nos, *A Nyugat lányából* korántsem lett

második *Bohémélet*. Viszont óriási anyagi sikert hozott a zeneszerzőnek: ráadásul a Metropolitan
történetében ez volt az első ősbemutató. A kritika kivált a zene szimfonikus jellegére figyelt fel,
holott a melodikusság itt is erőteljes, igaz, mára a darabnak mindössze egyetlen slágerszáma ma-
radt, Ramerrez harmadik felvonásbeli áriája („*Ch'ella mi creda libero e lontano*”). Pedig Rance-
nak („*Minnie, dalla mia casa*”) és Minnie-nek („*Laggiù nel Soledad*”) is vannak nagy lírai pillá-
natai. Épp ez az olaszos dallamosság robbantja szét a miliőfestés hitelét: ez az olaszos vadnyugat
ma túlságosan csinálnak hat, ráadásul egyet kell értenünk William Ashbrookkal is, aki szerint
Minnie alakja „*egész egyszerűen egy csodát jelképez*”, hiszen az csak csodaként értelmezhető,
hogy meg tudta őrizni testi-lelki ártatlanságát ebben „*a durva és aljas környezetben*”. Izgalmas
viszont Johnson felfokozott férfiassága és összetett, alapvetően kiismerhetetlen karaktere.
Őszinteségi rohamai fájdalmas szeretetéttségéből táplálkoznak ugyan, de nem feltétlenül kell,
hogy többek legyenek retorikai csapdáknál, hiszen Minnie dörzsölt kocsma- és játékbarlang-tu-
lajdonosnő létére meglehetősen naiv. A „*Ch'ella mi creda libero e lontano*” után azonban már
nincs okunk kételkedni. Ez a késleltető kettős játék ragyogó terep a rendezők számára is. Rance
őszinte szerelme nyilvánvalóbb: szinte hihetetlenül tisztességes játékot játszik, holott lénye ko-
rántsem nélkülözi a férfias, túléléshez szükséges brutalitást sem. Az opera happy endje sem szok-
ványos megoldás. Ez a happy end nem az, aminek látszik. Minnie távozásával a közeg elveszti
mindazt, amit szimbolizált: a csodát. (CsZ)

A KÖPENY

IL TABARRO

ŐSBEMUTATÓ: NEW YORK, 1918. DECEMBER 14.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN - MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1922. DECEMBER 9. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: GIUSEPPE ADAMI (DIDIER GOLD SZÍNMŰVE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

Michele, az ötvenes szállítmányozási vállalkozó és felesége, a szép, mindössze 25 éves Giorgetta egy áruszállító uszályon élnek a Szajrán: a hajó Párizsba ért, a munkások árut pakolnak. A szabad lelkületű asszony börtönnek érzi az uszályt, és a szerelembe menekül. Élete legszebb perceit Luigi, a fiatal rakodómunkás ölelésében éli meg, természetesen a mogorva és durva férj tudta nélkül. Az iszákos Csuka (Tinca), az eleven emberi roncsnak ható Vakond (Talpa) és guberáló hitvese,



Rendező: ANGER FERENC, 2015

Szarka (Frugola) valóban nem túl szívderítő társaság. Luigi nem tudja elviselni, hogy osztoznia kell Giorgettán, ezért arra kéri Michelét, hogy visszafelé tegyék ki Rouenban, s majd ott boldogul, ahogy tud. Michele azonban rábeszéli, maradjon. Luigi és Giorgetta kettesben emlékezik lopott gyönyöreikre: újfent éjjeli találkát és titkos jelet beszélnek meg. Egy gyufa lángja jelzi majd, ha szabad a pálya. Michele szintén szerelmesen közeledik Giorgettához: felidézi a családi boldogság perceit, amikor még kettejüket és azóta elhunyt közös gyermeküket jelképesen a boldogság köpenye takarta be. Giorgetta úgymond aludni tér, Michele pedig gyanút fog: az asszony nem vetkőzött le, alighanem vár valakit. Pipára gyűjt: a pipalángot Luigi jelnek véli. Michele számára minden világossá válik: dühében végez a fiúval, a tetemét pedig köpenye lebernyegébe rejti. Giorgetta érzi, hogy elvetette a sulykot, visszamegy a fedélzetre, majd vigasztalni próbálja a férjét. Michele cinikus ölelésre hívja a köpeny alá, ahonnan váratlanul Luigi holtteste zuhan ki a hajópadlóra.

AHOGY A *KÖPENY* FULLASZTÓ HANGSZERELÉSE LEFESTI A KIKÖTŐI PÁRIZST, AZ A NÉHÁNY PARTITÚRAOLDAL MÁR ÖNMAGÁBAN VILÁGSZTÁRT JELEZNE. OLYAN REMÉNYTELEN ÉS KILÁTÁSTALAN AZ ALAPHELYZET, OLY NYOMASZTÓ MICHELE VILÁGA ÉS A HALOTT GYERMEK EMLÉKE, HOGY JÓ ELŐADÁS ESETÉN SZINTE SZOMJUHOZZUK A FELOLDÁST. EZ VISZONT CSAK AKKOR ÉRKEZIK, HA ÚGY JÁRUNK EL, AHOGY A MŰ LEGUTÓBBI PREMIERJE ÓTA TESSZÜK: A SOROZAT ELEJÉN ÉS VÉGÉN LEMEGY MINDHÁROM TÖRTÉNETE A PUCCINI-TRILÓGIÁNAK, ÁM A KÖZBÜLSŐKÖN CSAK A VÍGOPERA ÁLLANDÓ. MA MÁR IDŐVEL SE KÖNNYŰ BÍRNI, DE TARTOK TŐLE, A LELKI MEGTERHELHETŐSÉGÜNK IS VÁLTOZOTT. *(ÓSz)*

Noha Puccini „szárnyasoltárát”, a *Triptichont* a dantei *Isteni színjáték* hármassága felől szokás értelmezni, ez a háttér inkább csak jelzés értékű. Sokkal meggyőzőbb William Ashbrook véleménye, miszerint itt a halál három arca tekint ránk három műfajban: a szenvedélyes-brutális gyilkosságé (erotikus thriller), az eksztatikus öngyilkosságé (pszichodráma) és a megcsúfolt természetes halálé (*commedia dell'arte*). A *köpeny* szenvedélyes-véres verizmusának dinamikáját nem csak a meg-meglóduló, meg-megpezsdülő vér áramlása adja, hanem a változékony, impresszionista színekben megjelenített folyóé is, mely mintegy metaforájává válik a folyamatosan előre haladó, szenvedélyes cselekménynek. Az idősebb Michele és fiatalka Giorgetta világa és boldogsága nem szilárd talajra épül. A hajó úszó börtön mindkettejük számára: Giorgetta a szárazföldre vágynak, Michele pedig a szinte elviselhetetlenül eszményivé torzuló idilli múlt rácsaiba kapaszkodik bele.

Egyedül Michele él a múlt statikusságában, a többiek ideje a folyó sodrásának megállíthatatlanságával hasonlatos. Michele egyre inkább „rakománya”, terhe lesz a hajónak, csak látszatra marad a rajta zajló élet irányítója. A dráma a kényszerű szűk tér és a vágyott tágasság kettősségében érik be: és közben tobzódik a vigasztalhatatlan szomorúság, az öröm- vagy mámorpillanatokkal megszakított egzisztenciális szorongás. A szép test nyomora és a megnyomorított lélek luxusa. És mindenütt ott a szociotöltet (maga Puccini is követelte a nyelvezet „*póriasabbá tételét*”), az elviselhetetlen proletársors. Különösen zseniális, ahogy a zenei szövet részévé válnak a beszűremlések (a szerelmesek éneke) és a tárgyi környezet hangjai (hajókürt, autóduda, hangolási hibás verkli) is, hiszen mindez a létezés szimultán természetére utal, és szakít a szokványos operai időburokkal. A köpenymetafora elsőre ma talán nem hat különösen erőteljesnek: az oltalmazó összetartozás és a halotti szemfedél kettős funkciójában mégsem hatástalan, hiszen egyszerre van benne az élet és a halál, az elfedés, az elrejtés, és a váratlan fordulat lehetősége. És köpeny maga az ég is: az éj egyszerre félelmetes és megnyugtató leple. Akinek ennyi érzelem nem elég, és Michele jellemét cizelláltabbnak szeretné látni, (jobb lemezfelvételek függelékében) ott van még a „*Scorri, fiume eterno*” kezdetű alternatív ária is, melyet a szerző túl férfiatlannak talált, és másokra („*Nulla! Silenzio*”) cserélt. *(CsZ)*

ANGELICA NŐVÉR

SOUR ANGELICA

ŐSBEMUTATÓ: NEW YORK, 1918. DECEMBER 14.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1922. DECEMBER 9. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: GIOVACCHINO FORZANO

CSELEKMÉNY

A gyógyításban járatos Angelica nővér egy apácakolostorban éli szürke hétköznapjait: hét esztendeje nem hallott a családjáról, hét esztendeje nem látogatta meg senki. Egy pompás hintó áll meg a zárda előtt: a Hercegnő száll ki belőle. Tulajdonképpeni célja egy vagyoni lemondó nyilatkozat aláíratása Angelica húga javára, aki férjhez készül. Angelica minden teketóriázás nélkül aláírja az okmányt, hiszen végre-valahára anya nélkül felnőtt kisfiáról szeretne hallani. Angelica ugyanis



Rendező: ANGER FERENC, 2015

törvénytelen gyereke miatt került kolostorba, akit csecsemőként szakított el tőle a képmutató családi „becsület”. A szikár Hercegnő kíméletlenül közli, hogy a titkon vidéken nevelt fiú súlyos betegségbe esett, és meghalt. Angelicában egy világ omlik össze: immár semmi nem köti a léthez. Mérget akar inni, de mihelyt kihörpinti, eszébe jut, hogy az öngyilkosság kárhozatra és pokolra juttatja. Minden erejét összeszedve extatikus imába fog, a Szent Szűz pedig magához emeli őt: anya és fia a paradicsomban találkoznak.

FOLYTATHATNÁM AZ ELŐZŐT: AZ *ANGELICA NŐVÉR* NEHÉZ LEVEGŐ-JÉT IS EGY GYERMEKHALÁL TESZI IGAZÁN FOJTÓVÁ, MEGINDULTSÁG NÉLKÜL EGYSZERŰEN HALLGATHATATLAN EZ A TRILÓGIA-DARAB IS. AMÚGY VISZONT IGAZÁN KÜLÖNÖS MŰ, HISZ FÉRFISZEREPLŐT NEM, VISZONT RENGETEG NŐI SZÓLAMOT IGÉNYEL, KIS SZÓLÓKBÓL PÉLDÁUL EGY FÉL NŐI KART KELL KIÁLLÍTANI. A *KÁRMELITÁKON* KÍVÜL NINCS ILYESMI DARABJA A STANDARD REPERTOÁRNAK – ÁM MÉG OTT IS TALÁLUNK NÉHÁNY FÉRFISZEREPEST. AZ *ANGELICA* IS OLDÁSÉRT SÓHAJT, ÉS EZ NEKI A HÁRMASSÁGBAN ELFOGLALT KÖ-ZÉPPONTI HELYE – ILLETVE A FENTEBB EMLÍTETT GYAKORLATUNK MIATT – MINDIG SIKERÜL IS. *(ÓSz)*

Az operakritikusi küzdősportok sorában az *Angelica nővér* verbális püfölése és megsemmisítése (diszkvalifikálása) hosszú ideig volt különösen népszerű. Pedig Puccini itt is megelőzte korát: a modern lélektani opera, a zenei pszichodráma ősváltozatát alkotta meg, a színes színpadi fordulatok helyére pedig úgyszólván a térfigyelő kamera statikusságát helyezte. Egy feszélyező, normatív szabályok szerint berendezett, totálisan „szürke” világban csak apró rezdülésekből látszódik meg az egyéni, úgyszólván egy virtuális kamera közeli szeme kell hozzá: az azonosságból, a masszából kell megalkotni az egyént. Az amúgy szürke Angelicára is csak akkor figyel fel igazán a nagyérdemű, amikor azt a hangsúlyos, nonszensz anticipációs gondolatot énekli, hogy „*la morte è vita bella*”, vagyis körülbelül: a halál egy szebb élet, és sejthető, hogy ezt az életprogramot be is teljesíti majd. Rendező legyen a talpán, aki az ájtatosságok standard rítusaiból kilépő apácák naiv fecsegéseiből, apró-cseprő ügyeiből tisztességes életképeket hoz össze! Annál hálásabb viszont, ami utána jön: a szikár és rideg hercegnő egy olyan normatív sémák szerint felépülő világ kíméletlen rítusait képviseli, melyhez képest a zárdai rutin maga a létbiztonság. Angelica tragédiája a kimondható és a kimondhatatlan feszültségterében bontakozik ki: mind a zárda, mind a külvilág hivatalos és mögöttes kommunikációja feszültséggócnak számít. Az önuralom elvesztésének (és

visszanyerésének) drámai dinamikája így még hatásosabb lesz, a párbeszéd zenei retorikája pedig zseniálisan egyértelmű és célratörő, s egyenesen torkollik bele a bensőségesen (és visszafogot-tan) szép „*Senza mamma*” áriába. És itt Puccini újra csavar egyet a dolgokon: a csodajelenet az elvárásokkal szemben nem erősíti fel mindent elsőprő, emberfeletti erejűvé, hanem felkavaró, patetikus kétségek közt hagyja a nézőt, a víziók úgyszólván természetes bizonytalanságában. Valóban megtörtént a csoda, vagy csak egyetlen emberi tudat vetült ki színpadnyi térbe? Nincs elsőprő erejű teátralitás: minden befelé, a tudat intimitása felé örvénylik, hiszen a megtisztulás, a katarzis sosem kollektív, mindig csakis egyéni élmény lehet. Richard Jones, a Covent Garden rendezője az opera cselekményét a zárdából egy 1950-es éveket idéző, zsúfolt gyermekkórházba helyezte át, a transzcendencia légkörét mégis sikerült megőriz-nie: azt hiszem, ez a megrendítő rendezői ötlet egyszerűen fokozhatatlan. *(CsZ)*

GIANNI SCHICCHI

ŐSBEMUTATÓ: NEW YORK, 1918. DECEMBER 14.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1922. DECEMBER 9. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: GIOVACCHINO FORZANO (DANTE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

A dúsgazdag firenzei nemes, Buoso Donati jobblétre szenderül. Az összecsődült rokonság teátrálisan siratja, miközben egyszerre szorong és reménykedik. A remény oka a majdani busás örökség ígérete, a szorongásé pedig az a városi szóbeszéd, miszerint Buoso teljes vagyonát a szerzetesekre hagyta. A végrendelet kalandos megtalálása után a sanda gyanú réme be is igazolódik. A teljes kétségbeeséstől Rinuccio ötlete menti meg a családot: a probléma orvoslására a saját eszéből meggazdagodott üzletembert, Gianni Schicchit kéri meg, akinek lányába, Laurettába halálosan



Rendező: ANGER FERENC, 2015

beleszeretett. A lenézett Schicchi végül lánya szívhez szóló könyörgésének engedve belefekszik a halottas ágyba, és eljátssza a végrendelező Buoso Donatit: új végrendeletet diktál, melyben ugyan a kapzsi, megvesztegetéssel próbálkozó rokonokra is hagy ezt-azt, a vagyon legfontosabb részét azonban megtartja önmaga, vagyis lánya és Rinuccio számára. A rokonok kiborulnak, éktelen tombolásba kezdenek, ám kénytelenek tudomásul venni, hogy ha felfednék a csalást, a törvények szerint cinkosságért száműzetés és megcsonkítás várna rájuk. Egy röpke, kétségbeesett szabadrablás után Gianni Schicchi az egész pereputtyot kipenderíti frissen örökölt házából.

MINDENKI KEDVENCE EZ A DARAB! ÍRHATNÁM PUCCINI „*FALSTAFFJÁNAK*” IS A *SCHICCHIT*, LEGALÁBB OLYAN VÁRATLAN-SÁGGAL KERÜL ELŐ EGY KOMIKUS MŰ A TRAGÉDIÁK LÁDAFIÁJÁBÓL, AHOGY – EGYÉBKÉNT NEM IS OLYAN SOKKAL, CSAK ÉPP 25 ESZTENDŐVEL KORÁBBAN – AZ AGG VERDI IS HIHETETLEN INVENCIÓT TALÁLT MAGÁBAN A KÖNNYEDEBB MÚZSÁHOZ. MINDENKI KEDVENCE, UGYANAKKOR MÉG INKÁBB KAMARAOPERA, AMELY EGY CSOMÓ SZEREPLŐ KOMPLEMENTER EGYÜTTMŰKÖDÉSÉT KÖVETELI KI, VIRTUÓZ SCHERZÓBAN TARTVA AZ EGÉSZ SZŰK ÓRÁT, AMÍG A CÍMSZEREPLŐ MINDENKI – ÍGY A SAJÁT – ÜGYÉT ILLŐN EL NEM RENDEZI. MEG A RENDEZŐ... (ŐSZ)

„...*E bolond itt Schicchi Gianni [...] / És vágyát aztán úgy elégítette, / hogy másnak vette formáját magára, [...] a meghalt Buoso Donati alakját, / hogy testamentumát ő megcsinálja*” – rajzol meg egy tragikus sorsot Dante a *Pokol* 30. énekében (Babits Mihály fordítása). Puccini vígoperája több szempontból nézve is remekmű: a sziporkázó zene és az eleven szöveg viszonya különösen szerencsés (Ashbrook szavaival élve „*partitúrája higanyként alkalmazkodik minden mozzanathoz*”), ugyanakkor (tegyük hozzá) a zene humorának hőfoka szöveg nélkül is nyilvánvaló, mivel a *commedia dell'arte* hagyományos közhelyrendszere különösen egészséges módon olvad bele a darab jellemeibe. Az ismétlések finom hálózata még inkább megerősíti az *opera buffa* karakterek egységességét. Arról nem szólva, hogy Puccini zseniális parodista is. S ehhez még érdemes hozzáadni azt az etikai átváltozást is, melyet a dantei szigorú ítélet felszámolása jelent a lelemény és a komikus emberi esendőség javára.

Schicchi nem csupán egy leleményes, színészi képességekkel megáldott végrendelet-hamisító, hanem Lauretta és Rinuccio „halálos” szerelmének és saját szerencséjének katalizátora is. A szerelmi segítségnyújtásban ludas a valaha írt egyik legsodálatosabb operadallam is: nevezetesen

Lauretta áriája („*O mio babbino caro*”). Schicchi személyében egy új társadalmi réteg bújik a régi bőrébe, miközben immár minden a reneszánsz tavaszán bontakozni kezdő Firenze életigenléséről szól. Paradox módon egyszerre szembetűnő az opera tabló- és festményszerűsége, illetve a helyzetből fakadó sodró erejű lendület. Mintha egy gyorsan pergő, végtelenül humoros film burleszk cselekményébe csöppennénk. A halottsirató, a szokásos rítus fokozatosan fordul át kép-mutatásból apokaliptikus káoszba, hogy aztán egy kényszerű, leleményes cinkosságban találjon új rendezőelvet. A normatív viselkedés és a szabályok betartása könnyíti meg a tréfa sikerét is: a spontaneitást (a szerelem, a rokonok dühe) is e keretek közé kell beszorítani. A nyelvi regiszterek változatossága (törvénycikkely-idézés, latin testamentumalkotás, a szerelem és a düh spontaneitásának nyelve, költői látomás) a legergikusabb szatírák sorába emeli a művet. Külön érdekeség Lauretta ártatlanságának védelme: Schicchi a büntény idejére Laurettát folyamatosan eltávolítja, például kiküldi madarat etetni az erkélyre. Kétségtelen, hogy az opera az olasz madár szó erotikus jelentésével is játszik, ám Lauretta és Rinuccio szerelmének idilli világa mégis egy külön szigetet képvisel a „bűn” tengerében. Ezen az „ártatlan” szigeten épül föl majd valami reményteli és új: egy új város, egy új életérzés. *(CsZ)*

TURANDOT

ŐSBEMUTATÓ: MILÁNÓ, 1926. ÁPRILIS 25.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1927. NOVEMBER 14. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: GIUSEPPE ADAMI ÉS RENATO SIMONI (CARLO GOZZI DRÁMÁJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Turandot, a kínai császárlány csak ahhoz hajlandó feleségül menni, aki megfejti a három agyafúrt találós kérdést, amelyet feltesz neki. Aki egy választ is elvét, azt azonnal lenyakazzák. Kalaf első látásra beleszeret Turandotba, noha apja, Timur, a száműzött tatár uralkodó és annak szolgálólánya, a kicsi Liu óvná őt e veszélyes szenvedélytől. Kalaf minden ellenvéleménnyel dacolva vállalja a kihívást. (Második felvonás) Kalaf megfejti a feladványokat. Turandot kétségbeesésében császári apját kérleli, hogy oldja fel a fogadalom alól, és ne kelljen férjhez mennie



Rendező: KOVALIK BALÁZS, 1997 (Fotó: 2016)

egy idegenhez. Kalaf egy ajánlattal áll elő: ha Turandot napkeltéig kideríti a nevét, úgy őt is kivégeztetheti. (Harmadik felvonás) Turandot mindent bevet a siker érdekében, de hiába. Elfogatja Timurt és Liut: a Kalafba szerelmes Liu inkább vállalja a kínzást, majd pedig az öngyilkosságot, de akkor sem árulja el a herceg nevét. Kalaf megcsókolja a hideg Turandotot, és maga mondja meg neki a nevét. Turandotot részint Liu önfeláldozása, részint Kalaf férfias bátorsága olyannyira meghatja, hogy végül nyilvánosan kijelenti, hogy az idegen neve: Szerelem.

A meglágyított női kőszív meseszerű története szimbolikus traumaelbeszélés. Az operának szenzációhajhász életrajzi kódfejtése is van: ezek szerint a darab az örökké féltékeny, hárpia feleség és a megrágalmazott, majd halálba kergetett szűz szobalány történetének tükre lenne. A zene Puccini zsenijének valamennyi markáns jegyét magán viseli, s teljesen jogosak azok a nézetek is, melyek főműként tekintenek a darabra. A zeneszerző mozgalmas, monumentális jeleneteket hangol össze az intimitás csodálatosan megindító képeivel, a kórust folyamatos drámai tényezővé, katalizátorrá teszi (ezt már a hóhérkórus frenetikus, dinamizáló ereje és a holdkórus szuggesztivitása is jól példázza az első felvonásból), és nem hangzáskulisszaként kezeli, egyéni, meglepő hangszíneket kever ki. A zene váratlansága és látnoki modernizmusa ráadásul szinte természetes fejleményként sarjad ki, ahogy az érzelmek és a feszültség adagolásának lélektana is unikálisan koncentrált, s még az olyan közjátékszerű mozzanatok is, mint pl. a három miniszter jelenete, utolérhetetlen zenei és szerkezeti bravúrok. Az opera a mitikus családi múlt terhével traumatizált, szinte a kéjes perverzitásig kegyetlen Turandot helyett Liu szerelmi drámájának hat, noha ő csak ellenpont, az átváltozás szükséges komponense, a demonstrátor, akinek életébe kerül a szerelem, s aki egyetlen mosoly emléktől fűtve vállalja az elviselhetetlent. A *„Tu che di gel sei cinta”* intenzitását talán az is elősegítette, hogy előbb volt meg a zene, s a szöveget utólag maga Puccini írta. Ez a spontán zenei sarjadás sosem tudott eléggé racionalizálódni. Turandot különféle rendezői szélsőségek között mozoghat, lehet traumatizált áldozat, akit Kalaf szinte öntudatlan terapeutaként gyógyít ki, és lehet szadista, ultrafeminista kéjgyilkos is, aki Kalaf hatására megcsömörlik önmagától. *„In questa Reggia”* kezdetű áriája, akárcsak Kalaf emblematiszta *„Non piangere, Liu”*, illetve *„Nessun dorma”* kezdetű áriája, valamint a *„Principessa di morte”* kettős a mindenkori operairodalom alapvető slágerei közé tartozik. Az operát Alfano fejezte be, a korrekt, tisztességes munkát nem kevés kritika érte, de hát Puccini csak egy volt. (CsZ)

*

„Elovestam a *Turandotot*, azt hiszem, nem szabad elvetni ezt a témát.” 1920 márciusában, miután gondosan áttanulmányozta Gozzi gróf XVIII. századi darabját, Puccini ezzel a nem kimondottan sziklaszilárd, de azért elégségesen határozott állásfoglalással indította útjára utolsó operájának munkálatait. Ezt követően úgy járt el, mint mindahány korábbi esetben: hol fellelkesült, hol meg elégedetlenkedett, s persze rendszerint többet és mást várt a librettistáitól. Ha úgy érezte szükségét, szinte kézi vezérlést alkalmazott, mint amikor ilyesféle címszavas sémát adott munkatársai kezébe: *„Belép Turandot, a próbatételek után ideges. Kis jelenet, amely azzal a fenyegetéssel végződik: senki se aludjon Pekingben. Tenor románca. Nincs vacsora, helyette jelenet,*

amelyben a három maszké a vezető szerep. Ajánlatokat tesznek, ital, nők, esdekelnek, könyörögnek Kalafnak, hogy beszéljen. De ő nem: elveszítem Turandotot. Azután törökkel fenyegetik az életét.” Végül persze sok minden másként alakult a harmadik felvonásban a körvonalazódó *„Nessun dorma”* körül: például a nyugtalan címszereplőnek nincsen nyitójelenete. S ami valószínűsággal sorsszerű – és jószerint előre eldöntötte a *Turandot* kultikus helyét: Puccini már nem tudta befejezni e felvonást. Az utolsó Puccini-opera posztumusz és a harmadik felvonás közepén megszakított bemutatója a Scalában – Toscanini szavaival és a nézőtéri könnyek áradatával – a népszerű zenetörténet egyik nagy és meghatározó legendája.

HA LESZ KÖVETKEZŐ *TURANDOTUNK* A KOVALIK-FÉLE, HUSZONÉVEN ÁT SIKERREL FUTOTT ELŐADÁS UTÁN – MÁRPEDIG LESZ –, AZ BIZTOSAN NEM ALFANO BEFEJEZÉSÉT HORDOZZA MAJD. PEDIG A ZÁRÓKETTŐST ÖNMAGÁBAN KEDVELEM, TEHETSÉGES ALKOTÁS, ÁM KÉT, EGYMÁST MEG SEM ISMERT ÉS BŰNBEN (EMBERÉLETEK ELVESZTÉSÉBEN) FOGANT SZERELMŰKKEL IS NAGY TERHET KAPOTT OPERAI ALAKNAK HITELTELEN PSZICHOLÓGIAI HÁTTERÉT ADJA. SOKKAL INKÁBB VONZ A KÉSŐBBI BERIO-BEFEJEZÉS, AMELYNEK NYOMOTT LÍRÁJA SZÁMOMRA AZT MONDJA: ÚRISTEN, KIK VAGYUNK MI, MIT CSINÁLTUNK, SZERELEM-E EZ EGYÁLTALÁN, ÉS HA AZ, HOGYAN TUDJUK TÚLÉLNI, AZ ÁLDOZATOK SÍRJÁBÓL KINÖVESZTENI A SORSUNKAT? S HONNAN JUT MINDENKI SZÁMÁRA VIGASZTALÁS? (ÓSz)

A *Turandot* emellett persze egy sor más tényezőnek is köszönheti kitüntetett helyét az olasz operarepertoárban, az operaénekesi vágyak között és éppígy a köztudatban. Például a fentebb említett diadalmas tenoráriának, amely valójában már jóval Pavarotti, illetve a Három Tenor oly értékes hozzájárulása előtt is az énekesi becsvágy és a hallgatói kéjes gyönyörűség (egyik) netovábbjának számított. Hiába, a győzelem szavát magas H-n világgá kiáltani: ez Puccininak már a *Toscában* is nagyon bejött! Aztán persze itt van ez a különös, mondhatni atipikus címszerep, hiszen a jégszívű császárlány megszólalására egészen a második felvonás közepéig várunk kell, ám az ott felhangzó egyetlen Turandot-ária még extrém megerőltetésével együtt is rendkívüli tömegvonzást gyakorol a szopránokra. *„Azt hiszem, ez az ária ott a magasban, a lépcsősor tetején nem hat majd rosszul”* – írta Puccini 1923 tavaszán, s mint megannyi más zenés színpadi számítása, úgy ez is hibátlanul bevált. (LF)

CLAUDE DEBUSSY
(1862-1918)

PELLÉAS ÉS MÉLISANDE

PELLÉAS ET MÉLISANDE

ŐSBEMUTATÓ: PÁRIZS, 1902. ÁPRILIS 30.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1925. NOVEMBER 26. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: MAURICE MAETERLINCK ÉS HENRI DE RÉGNIER

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Golaud, az őszöreg Arkel király korosodó unokája egy sebesült vadkan üldözésekor áthatolhatatlan rengetegbe jut, ahol egy partra vetett sellőre emlékeztető lányt talál, akinek a



Rendező: KIRSTEN DEHLHOLM, 2022

koronája a vízbe esett. A titokzatos nő, Mélisande végül hajlandó vele menni a palotájába. Golaud és Pelléas anyja (Pelléas Golaud féltestvére) felolvassa Golaud levelét az agg Arkel királynak, aki belelegyezik fia és Mélisande házasságába. Mélisande szorong a zord, idegen környezettől. Pelléas közli Mélisande-dal, hogy el kell utaznia. (Második felvonás) Pelléas és Mélisande között erős vonzalom támad. Miközben a kastély szökőkútjánál (a vakok forrásánál) találkoznak, Mélisande, amikor az óra delet üt, véletlenül a kútba ejti Golaud jegygyűrűjét. Golaud abban a pillanatban leesik megbokrosodott lováról, és az állat megtapossa. Mélisande gondosan ápolja a megsebesült herceget. Golaudnak azonnal feltűnik a gyűrű hiánya. Mélisande azt mondja, hogy akkor vesztette el, amikor kagylókat gyűjtött Yniold, Golaud előző házasságából származó fia számára egy titokzatos barlangban. Golaud dühöngeni kezd, és követeli, hogy azonnal kerítse elő az ékszeret. Pelléas és Mélisande elindulnak a barlanghoz: közben három alvó öreg koldusra bukkannak. Rémületükben inkább visszatérnek a várba. (Harmadik felvonás) Mélisande hosszú haját fésülgeti az ablakban, Pelléas pedig a leeresztett haját ölelgeti. A féltékeny Golaud nem nézi jó szemmel a „gyerekes” játszadozást. Pelléast a király a várbörtön mélyén található ciszternához vezeti. Pelléas belenéz: a mélyén fény csillan. Golaud közli vele, hogy Mélisande terhes, és követeli, hogy ne zaklassa többé asszonyát. A féltékeny Golaud kisfiát, Ynioldot használja fel, hogy kémkedjen. A vállára emeli, hogy kilesse a toronyszobában időző szerelmeseket. A fiú iszonyatosan megrémül, apja dühében a földre veti. (Negyedik felvonás) Pelléas egy utolsó találkán szeretne elbúcsúzni Mélisande-tól. Arkel pontosan látja Mélisande boldogtalanságát. Golaud féltékenységeben a hajánál fogva vonszolja végig feleségét a földön. A szökőkútnál aztán mégis találkoznak a szerelmesek. Megvallják érzelmeiket, és csókolóznak. A lesben álló Golaud kitör, és megöli féltestvérét, majd az asszonyt veszi üldözőbe. (Ötödik felvonás) Mélisande haldoklik, miután megszülte kislányát. Golaud most sem kíméli: arra kíváncsi, lefeküdtek-e Pelléasszal. Mélisande megcsókolja gyermekét, és meghal.

„1902-ben Maeterlinck volt híres, Debussy pedig csakis szűk körben ismert szerző, ma viszont sokan Debussy miatt tudnak a belga költőről. A szöveg le-, a zene fölértékelődött” – írja hajszálpontosan Szegedy-Maszák Mihály. H. C. Schonberg szerint, amikor Debussy „elzongorázta az operáját Maeterlincknek, a drámaíró kis híján elaludt az unalomtól”. (Vajon így lett volna akkor is, ha az arra valóban ácsingózó Puccini kapja meg a megzenésítés jogát?) A belga Nobel-díjas szerző, miután nem élettársa (Georgette Leblanc) kapta meg Mélisande szerepét, állítólag dühöngve támadta meg Debussyt, sőt kis híján párbajoztak is. Mindenesetre a *Le Figaro* hasábjain Maeterlinck azzal vádolta a zeneszerzőt, hogy „agyoncsapta a szövegkönyvet”, és a mű az ő akarata nélkül került bemutatásra. Debussy valóban átstrukturálta a szöveget, de inkább zeneileg: nála Golaud kerül középpontba, az ő féltékenységi őrülete. José van Dam, aki Karajan vezényletével énekelte a szerepet, igen találóan jellemezte a karaktert: „Golaud a szíve mélyén jó ember, de primitív, aki képtelen uralni saját ösztönlényiségét.” Az opera szimbolikus történekek sorozata, minden eleme költői jelképpé emelkedik: a király a dantei emberélet sötét erdejében bolyong, a haj az úgynevezett Rapunzel-jelenetben a megbonthatatlan erotikus izzás jelképe lesz, de a kibogozatlan haj utal arra is, hogy Pelléas nem bonthatja meg azt a köteléket, mely megkötötte, a kút, a barlang a tudat mélyrétegeit hozza játékba, de Pelléas és Mélisande szenvedélyének

és gyötrelmeinek mélységét is felvillantja, a dél mágikus-mitikus időpont (akkor esik a gyűrű a vízbe, akkor esik le Golaud a lóról, akkor született Mélisande) és így tovább. Ebben az operában minden egyes központi mozzanat erőteljes érzelmi erőt sűrít magába, s ezt fokozza Debussy wagneres motívumhasználata (Maurice Emmanuel 13 vezérmotívumot fedezett fel a 13 képből álló műben) és fejlesztése is (egy levelében Wagnert „*vén Klingsornak*” nevezte), valamint a – Boulez szavaival élve – mindenható és végtelen szavalóének francia nyelvhez kötődő kifejezőereje és a hangszín felértékelődése. A mű mégsem a mára kissé terhessé vált sötét, szecessziós szimbolizmusa, az örök félhomály miatt érdekes. Bravúros Golaud féltékenységének patológikus zenei fokozása, mely a gyanakvástól a testi erőszakig terjed. Különleges, hogy a pillanat, a benyomás látszik meghatározni a hangulati zenei festést, és nem része egy kiszámított vagy tudatosnak ható szimfonikus tervezésnek. Hasonlóan zseniális a csend, az elhallgatás szerepének felértékelése, mely a kommunikáció részeként egyedülálló költőiséggel társul. Az operában úgy áthatja egymást vágy és szorongás, úgy leköti a szereplők energiáit, hogy a tulajdonképpeni életre nem is marad idő. Debussy egy olyan álomszerű, időtlen térbe vezet el, ahol a zene válik a kommunikáció eszközzé, hiszen azt mondja el, amit a szó nem képes. A nyelv a lényeg mellett beszél el, miközben a zene a lényeget mondja: ez a mozzanat új értelemmel tölti meg azt a modern operatípust, melyet ez a mű alapoz meg. Épp ez az, ami a wagnerizmuson is túlmutat, s a képzelet szabadságát fetisizálja, és a belső színpadét. *(CsZ)*

MEGINT EGY KÜLÖNÖS ÉKKŐ, A SZERZŐ EGYETLEN OPERÁJA, AMELYET HÚSZ ÉVIG ÉSZRE SE VETTÜNK, AZTÁN NEGYVEN ESZTENDÓN ÁT MEGINT NEM VOLT MŰSORON, VÉGÜL – IGAZ, EKKOR MÁR 41 ELŐADÁS UTÁN, DE – ÚJABB 50 ÉV KÖVETKEZETT A *PELLÉAS* NÉLKÜL. MIKÖZBEN NEM ÉRTEM ELŐDEINKET, HISZ KÉT HÁZAT VITTEK, ÉPPEN MEGTEHETÉK VOLNA, HOGY KITŰZIK, DE AZ IS IGAZ, HOGY DEBUSSY OPERÁJA NEM TÓRÓL METSZETT OPERA, INKÁBB MERENGÉS. UGYANEZT AZ EGZOTIKUS, EMBERKÖZELI LÍRÁT NÉHÁNY ÉVE ÁMSZTERDAMBAN TALÁLTAM MEG, KURTÁG GYÖRGY EGYETLENJÉNEK, A *JÁTSZMA* VÉGÉNEK MÁSODIK BEMUTATÓJÁN. AZ SEM OPERA, INKÁBB KONCERTDARAB, ÁM DRAMATURGIA HÍJÁN IS ALKALMAS VIZUÁLIS KÉPZETTÁRSÍTÁSOK SZÍNPADRA VITELÉRE. *(ÓSz)*

PIETRO MASCAGNI
(1863-1945)

PARASZTBECSÜLET

CAVALLERIA RUSTICANA

ŐSBEMUTATÓ: RÓMA, 1890. MÁJUS 17.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1890. DECEMBER 26. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: GIOVANNI TARGIONI-TOZZETTI ÉS GUIDO MENASCI (GIOVANNI VERGA ELBESZÉLÉSE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

Húsvétvasárnap reggelén Santuzza aggódva keresi kedvesét, Turridut, aki azt állította, borért megy a szomszéd faluba, de talán a régi szeretőjénél járt. Alfio, a tehetős fuvaros hazatér, és az



Rendező: GEORGES DELNON, 2014

egekig magasztalja a feleségét, Lolát, majd bort kér Lucia asszonytól, és közben mit sem sejtve említi meg, hogy látta a fiát, Turiddut a háza előtt reggel. A fogadósné meglepődik, hogy fia még a faluban van, Santuzza pedig már biztos abban, hogy kedvese újra összeszűrte a levet Alfio feleségével, Lolával. A kacér Lola ugyanis Turiddu régi szerelme, aki szeretője katonáskodása idején hozzáment a fuvaroshoz. A Turridu szerelméért a kiközösítést is vállaló Santuzza megpróbál hűtlen szeretője lelkére beszélni. Ám a férfi hazugságaitól megbántva Santuzza féltékenységeben megátkozza Lolát, aki végszóra fel is bukkan a templomnál, és gúnyolódni kezd az elkeseredett lányon. Turiddu a régi-új szenvedélytől megittasulva ingerülten löki el magától megunt szeretőjét, hogy Lolát követhesse. Santuzza erre dühében elárulja Alfiónak Lola és Turiddu viszonyát, a férj pedig véres bosszút esküszik. A mise után Turiddu és Lola vidáman koccint a többiekkel a fogadóban, amikor Alfio egy sértéssel elégtételt követel felesége szeretőjétől. Turiddu elfogadja a kihívást. Rossz előérzet gyötri, búcsút vesz aggódó édesanyjától, kéri, hogy imádkozzon érte, és a gondjaira bízza a hűséges Santuzzát. A férfiak a kertek alatt megverekszenek egymással, s már hallatszik is a kiáltás: *„Megölték Turridut!”*

A *PARASZTBECSÜLET* VILÁGOSZÖLD REMEKMŰ. MASCAGNI NEM EGYMŰVES SZERZŐ, DE SEM AZ *ÍRISZ*, SEM A *FRTZ BARÁTUNK* NEM ÉR FEL HOZZÁ. SZEMÉLYES ELKÖTELEZETTSÉGEM, HOGY HÚSVÉT, A KERESZTÉNYÉG LEGNAGYOBB ÜNNEPÉNEK IDEJÉT OLYAN MŰVEKKEL SZENTELJÜK – ESETLEG „SZENTELJÜK” – MEG, AMELYEK MEGUNHATATLANOK ÉS DIREKT KAPCSOLATOT IS JELENTENEK. (ÉS EZ A GONDOLKODÁS ÁDVENT ÉS KARÁCSONY TÁJÁN IS GYÜMÖLCSÖZIK.) EZÉRT JÁTSSZUK ÉVEK ÓTA STANDARD SIKERREL A *PARASZTBECSÜLET* ELÉ A SZERZŐ IFJÚKORI *MESSA DI GLORIÁJÁT*: AZ IS ÉPPOLY SZABÁLYTALAN ÉS VIRULÓN FRISS, MINT HÍRES OPERÁJA. *(ÓSz)*

„A verizmus az emberi élet valóságghű ábrázolására törekedett [...] A verista opera jellemzői a nép mindennapi életéből merített új aktuális társadalmi, sőt politikai témák (forradalmak).” Többek közt ez áll a Brockhaus–Riemann-féle *Zenei lexikon* verizmus szócikkében, s elég egy egészen keveset gondolkodnunk rajta, hogy rájöhessünk: itt valami nem stimmel. Részint mert igen kevés veristának elkönyvelt alkotóra és operára illik rá, akár csak hellyel-közzel is, ez a – másutt is olvasható – egyezményes meghatározás, részint mivel az „élet valóságghű ábrázolása” és a „mindennapi élet” meglehetősen képlékeny fogalom. Arról már nem is beszélve, hogy a XXI. század

operaközönsége vajha mennyiben érezheti a *saját* életéhez és mindennapjaihoz közelebbinek, mondjuk, a szicíliai falusiak körében játszódó operát, mint az *Aidát* vagy a *Borisz Godunovot*? Aztán ha közelebb lépünk a verizmus divatteremtő alapművéhez, vagyis a *Parasztbecsülethez*, csak még inkább elbizonytalanodhatunk e stílussal-iskolával kapcsolatban. Hiszen Mascagni zenéje olyannyira nem szakad el az olasz opera tradíciójától, hogy dalművének paraszttjai még Bellinivel is tartanak némi távoli rokonságot. Ami pedig a cselekmény legrealisztikusabb és operaszínpadon máig hökkentő hatású gesztusát, azaz a fülbe való beleharapást (mint késpárbajra szóló kihívást) illeti, az éppoly egzotikus mozzanat, akár az – olykor ugyancsak veristának hírlelt – *Adriana Lecouvreur* mérgezett ibolyacsokkal elkövetett gyilkossága. De ha a verizmussal, mint szinte minden stílusdefinícióval kapcsolatban kételkedhetünk is, azért a *Parasztbecsülethez* nem érhet fel a kétely. Mascagni egyetlen kikezddhetetlen színpadi remekműve a gyilkos szerelemfáltés meg az itáliai melódiaérvék és -bőség ércnél maradandóbb emlékműve. Ezek a „mindennapi életből” vett alakok szerencsére nagyon is operai léptékben élík ki szenvedélyeiket. Santuzza a mindent fölálldozó szerelmet, a vallásos devóciót és a hűtlen szerető elveszejtésére is képes vak indulatot, Turridu a csábítás és az elcsábítottság (meg a fiúi szeretet) hevét, Alfio pedig a megcsalt férj gyilkos bosszúszomját. S közben olyan drámaiatlan csoda is felhangzik itt, mint az agyonverhetetlenül népszerű Intermezzo, amely akár azt a gondolatot is elültetheti az agyunkban, hogy valamely magasabb szempontból figyelve ez a véres falusi dráma még csak meg sem karcolhatja a nagy egész harmóniáját. Ahogyan egyébiránt a tapasztalatok szerint az sem kelt nyugtalan gondolatokat, de a legtöbbször még feltűnést sem a mindenkori operaközönség körében, hogy a kollektív és személyes hit mélységét kifejező és összhangot jelző *Húsvéti kórushoz* a kitaszított-kiközösített Santuzza csupán kívülről és csakis a szólamával csatlakozhat. *(LF)*

RICHARD STRAUSS
(1864-1949)

SALOME

ŐSBEMUTATÓ: DREZDA, 1905. DECEMBER 9.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1912. DECEMBER 19. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: RICHARD STRAUSS (OSCAR WILDE DRÁMÁJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

Heródes jeruzsálemi palotájában Salome, az uralkodó mostohalánya elhagyja a lakomát, s figyelmét felkelti a ciszternabörtönből prófétáló Jochanaan hangja, aki a Messiás eljövételét hirdeti és elítéli az udvar szennyes életét. A hercegnőbe szerelmes Narraboth elővezeti a foglyot, majd látva



Rendező: RÁTÓTI ZOLTÁN, 2020

Salome felajzott érdeklődését, kétségbeesésében öngyilkosságot követ el. Jochanaan bűnbánatra szólítja fel a lányt, akinek a vágyakozása undort kelt benne, majd visszatér tömlöcébe. Megjelenik az uralkodó, a tetrarcha és kísérete: Heródes rég megunt felesége, Heródiás, valamint az egymással szőrszálhasogató teológiai vitát folytató zsidók. Heródes arra kéri Salomét, aki iránt a legkevésbé sem apai érzéseket táplálja, hogy táncoljon neki. Amikor mostohalánya erre nem hajlandó, a tetrarcha megesküszik, hogy bármilyen kívánságát hajlandó teljesíteni cserébe. Salome eltáncolja a vadul érzéki *Hétfátyoltáncot*, majd Jochanaan fejét követeli érte. Az uralkodó tiltakozik, ám végül mégis kivégezteti a prófétát. Salome megragadja az ezüstitálcán behozott fejet és szájon csókolja azt. Heródes megundorodik a jelenettől, és katonáival megöleti az egzaltált hercegnőt.

KEVÉS OPERATÖRTÉNETI ALKOTÁS LÁTHATOTT ILLUSZTRISABB SZAKMAI KÖZÖNSÉGET, MINT A *SALOME* AUSZTRIAI (GRAZI) BEMUTATÓJA: PUCCINI, MAHLER ÉS SCHÖNBERG IS OTT VOLT STRAUSS MELLETT, DE EMLÉKEIM SZERINT MINTHA DEBUSSY IS OTT LETT VOLNA. AZ VISZONT BIZTOS, HOGY A BIBLIA EGYETLEN – OTT NEM NEVESÍTETT, DE „IN SITU” – SZEREPLŐJE SALOME, AKINEK KÉPMÁSÁT EGY PÉNZÉRMÉRŐL ISMERJÜK: EZ AZ INFÓ CSAKÚGY, MINT FUTÓ PRODUKCIÓNK DÍSZLETTERVE, VÖRÖS GYŐZŐ PROFESZSZORTÓL SZÁRMAZIK, AKI KIÁSTA ÉS MA IS KUTATJA HERÓDES MACHAERUSI PALOTÁJÁT, Ahol a BOTRÁNYOS 18. SZÜLETÉSNAP LEZAJLOTT – MÉG HA NEM IS MINDEN ÍZÉBEN ÚGY, MINT A WILDE-DRÁMÁBAN. ELMONDHATATLAN ÉLMÉNY VOLT OTT ÁLLNI, ÉS E SZENTFÖLDI HEGYRŐL A CSILLOGÓ HOLT-TENGER FELETT A JERUZSÁLEMI ARANYKUPOLÁKIG ÁTPILLANTANI. (ÓSz)

„Istenem, micsoda ideges zene! Hiszen ez pont olyan, mintha cserebogarak mászkálnának az ember nadrágjában.” A komponista visszaemlékezése szerint ily kétségbeesetten sóhajtott fel az agg Franz Strauss, amikor fia néhány részletet elzongorázott neki készülő harmadik operájából. *„Volt ebben némi igazság”* – kommentálta kürtművész atyja szavait megengedő öniróniával az 1942-ből visszatekintő Strauss, s a tiszteletlen utókor akár még ennél messzebb is elmehet: a papának teljesen igaza volt, a *Salome* tényleg pont olyan! Igaz, ezt mi nem panasz gyanánt állapíthatjuk meg, hiszen az egyfelvonásos részint kortörténeti érdekű, részint elemi és örök hatóerejű szexepilje legfőként épp ebben rejlik. Az Oscar Wilde drámájából áradó fülledt dekadencia az operaszínpadon is támadó erővel érvényesül, ami pedig a hisztériát és az egzaltáltságot illeti, a

zene csak felfokozza azok amúgy is masszív jelenlétét. Strauss művében mintha minden szereplő fedetlen idegvégződésekkkel élne – és halna, s így aztán majd’ mindahány elhangzó mondat tű- vagy késszúrásnak illik be, s bármely gesztus ideget érhet. S mi tagadás, hajszálla ilyen izgékony és feszült volt az 1905-ös drezdai ősbemutató közönsége, de ilyen a mai is, s a jelek szerint, úgy tippelném, a jövő operalátogatói sem lesznek kiegyensúlyozottabbak.

Mindennek a középpontjában természetesen magát Salomét találjuk, akit Strauss eredendően a megoldhatatlanság csáberejével ajándékozott meg. *„Tizenhat éves hercegnő Izolda-hanggal”* – jellemezte a mester a címszerepet, amelynek érdemi megformálása ráadásul magában foglalja a *Hétfátyoltánc* szakaszának teljesítését is – habár egy szellemdús rendező itt (is) sokat segíthet. Ha igaz, az operatörténet első Saloméja, a szerepet amúgy is visszataszítónak találó Marie Wittich ki is fakadt a széttartó elvárások miatt, kereken kijelentve: *„Ilyet nem szokás írni, Strauss úr. Vagy- vagy.”* Bár ha Teresa Stratas filmbéli vagy Zempléni Mária legendás hazai Salome-alakításaira gondolunk, azért mégiscsak hajlamosak lehetünk elfogadni a straussi merészséget a praktikus vagy-vagy helyett.

De a majdnem lehetetlen feladatokból ebben az operában szoprán címszereplőn túl másoknak is kijut. Így éppen nem utolsósorban a mindenkori karmestereknek is, akik az árokból olyan ki-hívásokkal kényszerülnek szembenézni, mint a zsidók jelenete, mely kvintettet élő előadáson csak igen ritkán sikerül hibátlanul levezényelni. Hiába, a *Salome* nem véletlenül a beteljesületlen vonzalmak operája! (*LF*)

ELEKTRA

ŐSBEMUTATÓ: DREZDA, 1909. JANUÁR 25.
ELŐSZÖR AZ OPERÁBAN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1910. MÁRCIUS 11. (OPERAHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: HUGO VON HOFMANNSTHAL (SZOPHOKLÉSZ TRAGÉDIÁJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

Klütaimnésztra és szeretője, Aigiszthosz megölték Mükéné királyát, a trójai háborúból hazatérő Agamemnónt. Az életét a gyásznak és a számonkérésnek szentelő Elektra a fivére, Oresztész hazatérését várja, hogy bosszút álljon apja halála miatt. Miután a rémálmaitól szenvedő Klütaimnésztra szembesül a jóslattal, mely szerint fia végezni fog vele és szeretőjével, kétségbe-esik, ám Oresztész halálhíre hallatán még megátalkodottabbá válik. A halálhírt hozó hírnökről



Rendező: KOVALIK BALÁZS, 2007

azonban csakhamar kiderül, hogy ő maga az álrühás Oresztész. Az anya- és zsarnokgyilkosság megtörténik, de végül örömtánca után Elektra is holtan esik össze.

AZ *ELEKTRA* MA IS MŰSORON LÉVŐ ELŐADÁSÁRÓL SZERZŐINK LENTEBB ÍRTAK, AZT AZONBAN MAGAM TESZEM HOZZÁ, HOGY A LEGMERESZEBB ZENEI NYELVŰ, MÁR-MÁR A SZERIALITÁSSAL KACÉRKODÓ RICHARD STRAUSS ENNÉL SOHA NEM FOG TOVÁBB MENNI. ÉS AKI VALAMIFÉLE VISSZAVONULÁST ÉREZNE EBBŐL, GONDOLJON ARRA, HOGY A BETONFALTÓL VISSZÁBB JÖNNI MENNYIRE VOLNA GYÁVA VAGY ILLOGIKUS CSELEKEDET, FEDETLEN EMBERFŐVEL? HOGY E NAGY NÉMET SZERZŐT MAI NAPIG UTOLSÓKÉNT TARTHATJUK SZÁMON AZ OPERA IRODALMÁNAK JELENTŐS, NÉPSZERŰ ÉS TARTÓS SIKERŰ KOMPONISTÁI KÖZÜL, ÉPP ANNAK A FELISMERÉSNEK KÖSZÖNHETŐ, AMELY IGENIS SZÁMOL AZ EMBERI FÜL ÉS AGY BEFOGADÓKÉPESSÉGÉVEL, SŐT, HADD MONDJAM KI: AZ OPERAHÁZAK BEVÉTELORIENTÁLTSÁGÁVAL IS. NYERSEBBEN MONDVA: SE A TÖMÉNY CSÚNYA ZENE, SE A NÉPTELEN NÉZŐTÉR NEM FÉR BELE. (ÓSz)

„Az Elektrát nem lehet újra meg újra megnézni, mint a Don Juant – *morbid extatikussága túlságosan igénybe veszi az embert*” – írja Paul Henry Lang. Ez a precízen kimért drámaisággal adagolt morbiditás valóban mellbevágó zenei élmény, de korunk extrémebb kísérleteihez viszonyítva ez az opera, ha nem is fülbemászóan kellemes, de egészen biztosan közönségbarát. Elektra valóban kivetkőzik szophoklészi összetettségéből, itt afféle pszichopata manipulátorként jelenik meg, aki Oresztészt is pusztá eszköznek tekint, s akinek nemcsak életprogramjává, hanem szinte erotikus ajzószerévé válik a bosszúvágy. Túl lehet-e lépni a traumán, a fájdalomon, ha letudtuk a „kötelező” bosszút? Talán ez a szélsőségességig turbózott veszteségpoétika izgatta a zeneszerző fantáziáját a leginkább. Klütaimnésztra hasonlóan patológikus alkat: a két nő frenetikus indulatkiáradásai közt megszűnik a racionalizálható létezés, de az antik vallástörténeti háttér transzcendenciája is kitöltetlen hely marad. Kovalik Balázs remek rendezésében a bosszú eszközöként kezelt, nap-szemüveges, talán nem is a vér szerinti, hanem egy „alkalmi” kalandor Oresztész a megtisztulás vágyát jelképező fürdőben játszó darab végén tömegmészárlást rendez, és magához ragadja a hatalmat. Paradox módon ezzel a hisztérikus irracionalitás bizonytalanságát mint élheteretlen közeget szünteti meg még akkor is, ha egy minden bizonnyal ugyancsak élheteretlen diktatúra előfutárának tűnik.

*

„[V]ajon közvetlenül a Salome után lesz-e erőm, hogy teljesen elfogulatlanul olyan tárggyal foglalkozzam, amely sok tekintetben hasonló hozzá...” Így morfondírozott a Hofmannsthal Elektra-drámájától frissen fellelkesült, de azért váltig józanul mérlegelő Strauss, ám újdonsült és utóbb holtáig hű librettistája máris sietett a megnyugtató válasszal: „*Mindkettő egyfelvonásos, mindkettőnek női név a címe, mindkettő a klasszikus ókorban játszódik és mindkét szerepet Gertrud Eysoldt alakította Berlinben* [mármint a Max Reinhardt-féle Kleines Theater színpadán] – *szerintem mindössze ennyi a hasonlóság.*” Pedig Strauss helyesen érezte, hogy ennél azért nagyobb a hasonlóság, sőt közelebb a rokonság a *Salome* és a bő három év múltán a nyomába lépő *Elektra* között. A címalak túlárado hisztériája és a környezet fojtott-tömény, vonzóan túlfeszített atmoszférája éppúgy döntően jellemző mindkét operára, mint az a végletekig merészkedő zeneszerzői eljárás, amely egyszerre kívánt élenjáróan modernnek és közönségbolondítónak hatni. Straussnak sikerült másodjára is parádésan kijátszania (majdnem) ugyanazt a leosztást, még ha egyik-másik vájtfülű kárhoztatta is őt ezért. Mint például Bartók Béla, aki az *Elektra* láttán-hallatán nemcsak csalódást és önutánzást emlegetett, de olyasmit is megjegyzett, ami a későbbi Strauss-operákra is ráillik valamiképp – még ha a rajongói utókor a gunyoros hangvételt inkább leíró, vagy akár hódoló jellegűre cserélné is. Bartók ugyanis a Magyar Királyi Operaház 1910-es bemutatóját követően ezt írta: „*Egy valamit azonban sem ebben, sem egyéb Straussban sehogysem értek: hogyan juthat valaki, aki annyi érdekeset tud mondani, ún. fennkölt érzelmek kifejezésénél annyira sekély, »lagymatag«, »Kapellmeister«-zenébe (pl. Elektra határtalan öröme Orestes megérkezten végnélküli Asz-dúrban, a legközönségesebb eszközökkel fejeződik ki); ilyesmi százszámra található Strauss műveiben.*” (LF)

A RÓZSALOVAG

DER ROSENKAVALIER

ŐSBEMUTATÓ: DREZDA, 1911. JANUÁR 26.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1911. MÁJUS 21. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: HUGO VON HOFMANNSTHAL

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Werdenberg tábornagy felesége fiatal szeretőjével, Octavian gróffal töltötte az éjszakát. Kis híján lebuknak, ám Octavian szobalánynak (Mariandl) öltözik. Ochs báró érkezik, aki arra kéri a tábornagynét, hogy jelöljön ki a számára egy rózsalovagot, aki majd a nevében megkéri a gazdag Faninallány, Sophie kezét. Ochs Mariandl-lal is kikezdene, ha hagyná. (Második felvonás) A rózsalovaggá lett Octavian kötelessége teljesítése közben beleszeret Sophie-ba. Ochs



Rendező: ANDREJS ŽAGARS, 2010

otrombán viselkedik, ezért Octavian rögtönzött párbajra hívja, melyben a báró könnyebben megsérül. Sophie-t az apja választás elé állítja: vagy hozzámegy a báróhoz, vagy zárdába vonul. Octavian mint Mariandl találkára hívja Ochсот. (Harmadik felvonás) Ochs és Mariandl egy szál-lodában randiznak, ahol a báró az előkészített csapdának megfelelően kompromittálja magát. A tábornagné konszolidálja a helyzetet: összeboronálja egymással Sophie-t és Octaviant.

MARADT EGY-KÉT ANEKDOTA AZ OPERAHÁZBAN AZOKRÓL A NEVE-ZETES – 1926-OS ÉS 1932-ES – *RICHARD STRAUSS-HETE*KRŐL, AME-LYEK BUDAPESTEN BONYOLÓDTAK. *„MAGUK MIND ELJÁTSSZÁK EZT A SOK VACAKOT ITT?”* – KÉRDEZTE ÁLLÍTÓLAG A MAESTRO, AMIKOR AZ ALTISZTEK A *RÓZSALOVAG* PRÓBÁJA ELŐTT HÚZÁSOK NÉLKÜLI PARTITÚRÁT KÉSZÍTETTEK A PULPITUSRA. A *SALOME* UTÁN PEDIG ARRÓL MESÉLT A MÉDIÁT IS PROFIN HASZNÁLÓ ZENESZERZŐ, HOGY AZ IDŐRŐL IDŐRE FELTŰNŐ HARMONIKUS RÉSZEK, MELÓDIÁK AZT A CÉLT SZOLGÁLJÁK, HOGY A CSELEDLÁNYOKNAK IS LEGYEN SÍRNI-VALÓJUK... MARÓ CINIZMUS IS LEHETNE, ÁM INKÁBB LEFEGYVERZŐ ŐSZINTESÉGŰ RECEPT. *(ÓSz)*

„Operaházunk kitett magáért” – írta lelkendezve *A rózsalovagot* vezénylő Richard Strauss bu-dapesti fellépéséről Papp Viktor 1926-ban. Strauss *„zenekar és színpad vasmarkú összefogója, aki művének szellemét minden előadóból kimuzsikálja. Még a gyöngék is erősebbekké váltak, nyugodt, biztos, fölényes egyéniségétől. Kis mozgású, csontos kezéből hangulatok sorozata kelt ki.”* A szopránok álmaként is elhíresült opera Straussnak pénzt, népszerűséget és hírnevet szerzett, bár a korabeli kritika némi szerzői opportunizmust is látott a Mozart nyomdokain járó, a *Figaro házasságával* párbeszédbe lépő darabban. A paródia valóban erős értelmezési keretül szolgálhat, de paradox módon a mű egyik legnépszerűbb száma épp az olasz és a mozarti ope-rát parodizáló énekes dala (*„Di rigori armato il seno”*), amit rendszerint a közönség egyszerűen szépnek tart és a komédiázás ellenére sem érez feltétlenül komikusnak. Az ironia és önironia, il-letve a stílusimitáció vérbő rokokóból dekadens szecessziósra stilizált, nosztalgikus tükörjátékai-ba bonyolódni nem érdemes: Strauss zenéje árnyalatokban, a frivolitásig felszabadított humorban (például egy nő, aki fiút alakít, kétszer is nőnek öltözik) gazdag, ezüsttel, arannyal sokféleképpen kidekorált ékszerésmunka, egy színpadra álmódott bécsi zenélő doboz. *(CsZ)*

*

„*Die Zeit, die ist ein sonderbar Ding*”, vagy Várady Sándor magyarításában: „*De lám az idő furcsa dolog*” – ezt énekli az öregedés tényére, azaz inkább csak annak fenyegetésére ráébredő Tábornagyné. A Strauss által „*legfeljebb harminckét éves*” szépasszonynak elképzelt nőalak melankolikus megjegyzése voltaképpen *A rózsalovag* sajátos zene- és operatörténeti helyzetével kapcsolatban is méltán elmondható lenne. Hiszen 1911-ben és még utóbb is jó ideig sokak számára úgy tűnt, a komponista e művével végképp búcsút mondott a zenei progressziónak, az avantgárdnak, hogy engedve rút nyárspolgári ösztöneinek, többé már csakis a biztos siker és a busás tantième-ek érdekeljék. Csak jóval később esett le a tantusz, hogy Strauss a maga múlt felé fordulásával legalább annyira a kora előtt járt, mint amennyire a kora mögött kullogott, elvégre e gesztusával jócskán megelőzte Stravinsky és mások későbbi neoklasszicizmusát. Ami pedig *A rózsalovag* és aztán több más Strauss-opera múltidézésének markánsan reflexív-önreflexív jellegét illeti, hát az jószerint a posztmodern előfutárának mutatja a garmisch-partenkircheni villájában óvatosan spekuláló, zseniális burzsoát.

„*Ez a zene nem nekem való!*” Ha igaz, ezekkel a szavakkal távozott *A rózsalovag* egyik előadásáról II. Vilmos német császár, s ezt akár önmagában is tekinthetnénk érvényes ajánlólevélnek, minthogy a Kaiser a maga ítéleteivel majd’ mindenkor képes volt durván mellétrafálni. (Ne feledjük, ő próbálta egyszer elmagyarázni az épp Berlinben vendégszereplő Griegnek, hogy hogyan is kell vezényelni.) Igaz, *A rózsalovag* tagadhatatlanul hosszú egy kicsit, s ezt maga Strauss is töredelmesen megvallotta. Ám mégsem túlírt, s az arányai is jól porciózottak. Ha jobban meggondoljuk, épp ennyi időre van szükség ahhoz, hogy kéjesen-kényelmesen végigélhessük a Tábornagyné sokadik és Octavian első szerelmének zárószakaszát, no meg Octavian második és Sophie első szerelmének reményteljes kezdetét. Mert lám, az idő furcsa dolog. *(LF)*

ARIADNÉ NAXOSZ SZIGETÉN

ARIADNE AUF NAXOS

ŐSBEMUTATÓ: STUTTGART, 1912. OKTÓBER 25.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1919. ÁPRILIS 19. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: HUGO VON HOFMANNSTHAL

CSELEKMÉNY

(Előjáték) A leggazdagabb bécsi úr házában ünnepség zajlik, ahol a vacsora után két társulat készül szórakoztatni az egybegyűlteket: az egyik egy opera seriát, a másik pedig egy rögtönzéses bohózatot előadva. A sorrend, vagyis az elsőség kérdése már eleve feszültséget szül, hát még amikor azzal a döntéssel szembesülnek a művészek, hogy az uraság rendeletére a két darabnak egyszerre kell színpadra kerülnie. Végül elhatározzák, hogy valamiképp összefésülik egymással a fennkölt operát és a bohókás mulatságot. A csábos komédiás, Zerbinetta pedig sikerrel vigasztalja meg az első operájáért aggódó ifjú Komponistát. (Az opera) A Thézeusz által Naxosz szigetén álmában kitett krétai királylány, Ariadné kétségbeesetten ébred rá helyzetére. Zerbinetta az élet könnyed örömeiről énekel neki, valamint arról, hogy korántsem csak egyetlen férfi van a világon. Ariadné azonban egyelőre vigasztalhatatlan. A sziget három nimfája egy hajó közeledtéről hoz hírt: a királylány a halál hírnökét várja, ám helyette Bacchus érkezik. A bor és a mámor ifjú istene meghódítja Ariadné szívét, Zerbinetta pedig örül a tanítását igazoló boldog végkifejletnek.



Rendező: ANGER FERENC, 2013

A Strauss–Hofmannsthal páros minden jel szerint kedvelte a rafinált dilemmákat, sőt az apóriákat is. Erre itt éppenséggel az kínál bizonytságot, hogy a darab szerint Bécs leggazdagabb polgárának (az első mű- és előadásalakban a molière-i Jourdain úrnak) a fejéből kipattant felelőtlenül hóbortos ötlet valósággal beletrafál a XX. és – mint azóta kiderült – a XXI. század művészetének váltig legérzékenyebb pontjába. Vegyíthető-e egymással a derűs és a magasztos, az alacsony és a magas művészet? Lehet-e egyszerre szolgálni a könnyű és a nehéz műzsát, a közönségnek és a céhes szakmai közvéleménynek egyként megfelelően? Persze tudható, hogy a minden ízében kifinomult Hofmannsthal számára azért nem ez volt saját művének legfontosabb motívuma, hanem a hűség. *„Az élet egyik legközvetlenebb és legnagyobb horderejű problémájáról szól: a hűségről; hogy ragaszkodjunk-e ahhoz, ami elveszett, akár az életünk árán – vagy pedig élünk, élünk tovább, jussunk túl rajta, alakuljunk át, áldozzuk fel a lélek érintetlenségét, és ebben az átváltozásban mégis őrizzük meg lényegünket, maradjunk emberi lények, ne süllyedjünk állati, vagyis emlékezet nélküli szintre...”* Így magyarázta a költő a komponistának frissen elpostázott szöveggönyvét, s utóbb aztán jócskán megütközött és kissé meg is neheztelt, amikor a következő udvarias, ám aggályoskodó választ kapta a nyárspolgárian józan Strausstól: *„A darab nem győzött meg teljesen, amíg el nem olvastam a levelét, amely oly szép, és oly csodálatosan magyarázza el a cselekmény jelentését, ahogy a magamfajta felületes muzsikus természetesen nem bukkanhatott rá. [...] Nem hiányzik magában a cselekményben némi értelmezés? Ha még én sem látom, gondoljon a közönségre és – a kritikusokra...”* Ez a szívmengető kiszólás a kritikusokra bizonynal nem volt indokolatlan, de azért az *Ariadnét* bő száz év múltán már biztos nem kell féltetni – még a kritikusok értetlenségétől sem. Akár a hűségről, akár derűs és magasztos elegyítéséről, akár a művészet helyéről és szerepéről legyen szó, mindez az Opera legutóbbi, 2013-as bemutatóján is *átjött*, miközben Anger Ferencék motoros oldalkocsival, hatalmas műanyag polippal, de még a színházi függöny által kettészakított Komponista látványával is színesítették előadásukat. (LF)

NEKEM IS EGYIK KEDVENC ELŐADÁSOM A VÉGÜL FÜGGŐLEGES NOHAB MOZDONY MEGÉRKEZTÉVEL OPERÁLÓ *ARIADNÉ*. AZ A SZÁZ ÉV ELŐTTI PILLANAT A HANGSZERELÉS MESTERFOKA: EGY 35 FŐS ZENEKAR KÉTSZERES ERŐVEL SZÓLAL MEG, GRANDIÓZUS HATÁST KELTVE. SZERZŐINKKEL NEM FELESELVE, PUSZTÁN AZ ESZTÉTA VAGY BÖLCSÉSZI VÉGZETTSÉG NÉLKÜL VEGETÁLÓK NEVÉBEN SZÓLVA IGENIS MÁIG TARTÓN FELKAVARÓ, POSZTMODERN TALÁLDMÁNYKÉNT ÉLEM MEG KÉT SZÍNDARAB EGYIDEJŰ, RÁADÁSUL ÖSSZESODORT ELŐADÁSÁT – VISZONT MÁR TUDOM ÉLVEZNI! (ÓSZ)

AZ ÁRNYÉK NÉLKÜLI ASSZONY

DIE FRAU OHNE SCHATTEN

ŐSBEMUTATÓ: BÉCS, 1919. OKTÓBER 10.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 2014. MÁJUS 25. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: HUGO VON HOFMANNSTHAL

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) A császár feleségül vette Keikobad szellemfejedelem lányát, akit egy vadászaton, mivel épp gazellaként jelent meg, kis híján megölt. Keikobad kővé akarja változtatni a császárt és szellemlénnyé a lányát, ha az három napon belül nem válik anyává, azaz nem vet árnyékot. A dajka ráveszi a kelmefestő Barak feleségét, hogy adja el az árnyékát. (Második felvonás) A dajka egy jóképű férfit varázsol a kelmefestőnének, hogy az magáévá tegye. A császár, miután nejét a kelmefestőéknél találja, azt hiszi, hűtlen lett hozzá. Meg akarja ölni, de a császárnén nem fog a fegyver. Barak megtudja, milyen üzletet kötött a felesége és a dajka. Előkapja a kardját, de az asszonnyal együtt elnyeli őket a föld. (Harmadik felvonás) A császárné ráébred, hogy a dajka terve nem tisztességes. Keikobad templomában Barak és felesége keresi egymást, mert mindketten ráébredtek, hogy még mindig szerelmesek. A császárnénak egy szellemsegéd italt ajánl: emberré válhatna



Rendező: SZIKORA JÁNOS, 2014

tőle, de az Barakék életébe kerülne. A császárné még a kővé vált császár látványát is eltűri, de nem hajlandó inni a varázssitalból. Épp ez az önfeláldozó szeretet okozza, hogy a császárné végül mégis árnyékot vet, és a császár is visszaváltozik. Barak és a kelmefestőné újra egymásra talál.

A legbonyodalmasabb szerkezetű és leghomályosabb szimbolikájú Strauss-opera lélektani-bölcséleti üzenetét nem könnyű meghatározni. A gyermektelenség, a meddőség átka mint fájdalmas jövőhiány nem fordul kéjes dekadenciába, ugyanakkor a háború utáni népesedéspolitika felől közelíteni egy operához, meglehetősen komikus. A meseszerűség taszítani kezdi magától a pozitív csoda lehetőségét, sőt mitikus-mágikus szecessziós hajlama olyan mélység felé inklinál, melynek feltárása meghaladja a ráció képességeit, és ráadásul a korszak horizontjába a néző ma nem igazán tud visszahelyezkedni. Strauss operája ma elsősorban zene: méghozzá sokak szerint a java Strauss, ráadásul a legtökéletesebb arányérzékkel adagolva. Csupa különleges hatás, egzotikus és szokatlan hangszerekkel (például üvegharmonika, harangjáték, tamtam, cseleszta, orgona) bővített zenekar: kivételes ünnepélyesség, mesteri hangszerelés. A librettó Hugo von Hofmannsthal szerint Mozart *Varázsfuvolájának* kiegyensúlyozott ezoterikusságát transzformálja át a neurotikus modern korba. A modern opera pszichológiai aspektusai azonban sokkal mélyebbek: van, aki magánéleti parabolát is belelát (a Kelmefestőné modellje állítólag Strauss felesége volt), és egyesek a Jung-féle archetípusokat is fellelik benne (a császár ebben az értelmezésben az önmagába záruló tudat lenne, ellenpontja pedig a szín- és jellegadó szerepében megjelenő Kelmefestő, az árnyék a fizikai létezés szimbóluma, de az árnyék eladása a lélek eladásának fausti jellegét is megidézi). *(CsZ)*

MÁSKÉNT LÁTJUK A VILÁGOT: NÁLAM EZ A DARAB – NEM A STRAUSS- VAGY HOFMANNSTHAL-MŰ, HANEM KONKRÉTAN EZ A PARTITÚRA, AZ *ÁRNYÉK NÉLKÜLI ASSZONYÉ* – AZ ELMÚLT BŐ OPERAI ÉVTIZED MESSZE LEGFONTOSABB PROJEKTJÉT, SZÁZ ÉVVEL ELKÉSETT MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓJÁT JELENTI. PEDIG VOLT TEMÉRDEK PRODUKCIÓ, NEM KEVÉS SIKER ÉS NEM EGY BUKÁS IS (AZ IS SZÁMÍTHAT „FONTOS PROJEKTNEK!”), DE A HÁZASSÁG EGYÜTTÉLÉSEN TÚLI KÜLDETÉSÉT ÉS A GYERMEKEK LÉTEZÉSÉNEK VÁGYFOGANTATÁSNÁL MAGASABB ÉRTELMEÉT SEMMI NEM ÍRTA LE ENNÉL SZEBBEN. SÓT: TALÁN EGYÁLTALÁN NEM, HISZ AZ OPERÁKBAN ÁLTALÁBAN ÚTBAN VAN, PRAKTIKUMELLENES, GONDOT OKOZÓ A GYERMEK, NEM ÚGY E SZIKORA JÁNOS-RENDEZÉSBEN. A LEGHATALMASABB 105 FŐS STRAUSSI ZENEKAR MÉG ÜVEGHARMONIKÁT IS HASZNÁL, ÉS A MINDEN IDŐK LEGNAGYOBB FINÁLÉJÁT ADJA – VÉGÜL IHLETETT PIANISSIMÓBAN... *(ŐSz)*

ARABELLA

ŐSBEMUTATÓ: DREZDA, 1933. JÚLIUS 1.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1934. DECEMBER 28. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: HUGO VON HOFMANNSTHAL

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) A bécsi szállodában meghúzódó, deklasszált Waldner család minden reményét a szépséges nagybik lány, Arabella kiházásításába helyezi. Húgát, Zdenkát takarékosági okokból fiúruhában járatják, aki így hiába szerelmes Matteóba, a többekkel együtt ugyancsak Arabellához vonzódó fiatal hadnagyba. Arabella azonban az igazit várja, s ő meg is érkezik a horvát Mandryka személyében, aki egy fotográfiáról szeretett bele a lányba. Waldner gróf örömmel venné ezt a házasságot, s Mandrykával együtt úgy dönt, hogy a kérő és Arabella megismerkedésére a bécsi



Rendező: BEREMÉNYI GÉZA, 2012

fiákeresek bálján kerüljön sor. (Második felvonás) A báli találkozás várakozáson felül sikerül: Mandryka az eleven Arabellát is csodálatosnak találja, s a lányban is szerelem támad a férfi iránt. Zdenka, miután látja, hogy a fejleményektől Matteo mennyire kétségbe esett, biztosítja a hadnagyot nővére szerelméről és Arabella küldeményeként egy borítékot ad át a hadnagynak, benne egy szoba kulcsával. Mandryka tanúja lesz a jelenetnek, s feldúltan távozik a bálról. (Harmadik felvonás) Matteo hasznát vette a kulcsnak, ám kevéssel a légyott után szembetalálkozik Arabellával, aki nem érti, mire utalnak a hadnagy bizalmas szavai. Épp ekkor érkezik a szállóba Mandryka is, s együtt látva a vélt szeretőket, azonnal el akarja hagyni Bécset. Szobájából előjön azonban az immár női ruhát viselő Zdenka, s töredelmesen megvallja, hogy ő volt együtt Matteóval a sötétben. Mandryka ünnepélyesen megkéri Zdenka kezét, persze Matteo számára. Arabella pedig megbocsát a sors által neki rendelt férfinak.

HA NEM TÉRKÉP SZÁMUNKRA A RENGETEG KOTTAFEJ, DE BELE IS MERÜNK MERÜLNI INDÁS VILÁGUKBA, IGAZI LÚDBŐRZÉST KAPUNK A MEDVÉVEL IS BIROKRA KELŐ DÉLSZLÁV NEMES, A VAD MANDRYKA SZAVAITÓL, DE UGYANÚGY ARABELLA PUHA NŐIESSÉGÉTŐL. NEM, EZ NEM AZ *ELEKTRA* VILÁGA, HÚSZ ÉVNÉL IS TÖBB TELT EL, ÉS SOHA NEM VOLT NAGYOBB IGÉNY SZÉPSÉGRE, LÍRÁRA – MINDHÁBA, MONDHATJUK A TÖRTÉNELEM UTÓLAGOS ISMERETÉVEL. AZ *ARABELLA* EGY ESZMÉNYI SZERELEM KISSÉ GUBANCOS TÖRTÉNETE, ÉS EL VAGYOK RÁ SZÁNVA, HOGY TOVÁBB JÁTSSZUK A GYÖNYÖRŰ CSIKÓS-DÍSZLETBEN, AMELY A MESTER UTOLSÓ OPERAI MUNKÁJÁNAK BIZONYULT. *(ÓSz)*

„Háromfelvonásos opera, vagy csaknem operett..., ami nem kevésbé vidám, mint A denevér, ugyanakkor önisméltés nélkül kapcsolódik A rózsalovaghoz [...] de még könnyedebb, még franciásabb – még távolabb Wagnertől.” Ezekkel a szavakkal jellemezte 1927 őszén a lehetséges új témát és az abból megalkotható operát Hugo von Hofmannsthal, miután Strauss „*egy második Rózsalovagot*” remélt volna hűségese és kongeniális alkotótársától. Kettejük utolsó közös alkotását és annak fogadtatástörténetét utóbb aztán jószerint csupa olyasmi határozta meg, ami a fentebbi idézetből kiolvasható. Vagyis *A rózsalovag*gal való nyilvánvaló párhuzam és az ebből adódó összemérés kényszeres mozzanata, az operett (sokszor lekicsinyelt) zsánerének visszatérő emlegetése, valamint mindezekkel összefüggésben a bécsiesség és a keringők meghatározó szerepe. S

mivel az önisméltés rendesen alacsonyabb szintet jelent, a második *Rózsalovagot* vajmi kevesen rangsorolják az első elé.

Pedig ha képesek vagyunk elszakadni a túlságosan is nyilvánvaló, az utókor számára készen felkínált értelmezési kerettől, akkor az *Arabella* összetéveszthetetlenül egyedi jegyei legalább ennyire jelentékenyeknek bizonyulhatnak. Mondjuk például az, hogy a Hofmannsthal által leveleiben Szent Johannához hasonlított címszereplő olyan magasztosan tiszta, eszményi operaszínpadi nőalakká vált, aki szinte kiemelkedik a „*gyönyörhajhász, frivol és adósságokat halmozó*”, francisco-jozefiánus császárváros közegéből. Méghozzá úgy, hogy mindeközben szavaival, tetteivel és egész szólamával nem áttolja középpontba állítani a (bécsi) operett egész műfajának alapmotívumát: a szerelmi összeállítás örök vágyálmát és olykor az életben is megtapasztalható realitását. Aztán hogy e nagy és oly romantikus témához megveszekedetten jól illik az *Arabella* zenéjének már-már szélsőséges érzelmessége, amely egyes kortárs visszaemlékezők szerint néhány ponton magát az idős komponistát is feszélyezte némiképp.

Olyan címszereplőt kell ide találni, aki zenés színpadi létezésével, külső-és-belső szépsége révén képes elhíttatni a közönséggel, hogy valaki belebolondulhat akár a fotográfiája láttán is. Olyan férfiasan vidékies és vidékiesen férfias Mandrykára kell itt lelteni, akiről feltehető, van benne annyi naiv idealizmus, hogy beleszeressen egy csupán fényképről megismert leányba. S végül: olyan dekadens és frivol vígjátéki közeget kívánatos teremteni, amelyben mindazonáltal mégis szárba szökkenhet ez a kivételes szerelem. Amennyiben komolyan veszük Strauss operáját, úgy a mindenkori színreállítók ilyen összetett elvárás-komplexumnak próbálnak megfelelni az *Arabella*-előadások esetén. Alighanem ez az egyik fő oka annak, hogy a nagybetűs Igazira az *Arabella*-rendezések között is majdnem oly nehéz rálelni, mint kint, a szerelem, a szív és az érzékek nagy csataterén. *(LF)*

FERRUCCIO BUSONI

(1866-1924)

DOKTOR FAUST

ŐSBEMUTATÓ: DREZDA, 1925. MÁJUS 21.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 2015. MÁJUS 22. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: FERRUCCIO BUSONI

CSELEKMÉNY

(Első előjáték) Faustot három krakkói diák keresi fel, hogy megajándékozza a tudóst egy varázskönyvvvel. (Második előjáték) Faust megidézi Mefisztót és szerződést köt vele. Élvezetekért, hataloméért cserébe neki adja a lelkét. (Közjáték) Margit öngyilkos lett, miután Faust elcsábította.



Rendező: SZABÓ MÁTÉ, 2015

A sírnál Margit bátyja tervezi a bosszút, de Mefisztó megöleti őt. (Első jelenet) Faust Pármában mint varázsló jelenik meg. Három bibliai képet varázsol elő (Sámson és Delila, Salamon és Sába királynője, Salome és Keresztelő Szent János). A herceg felesége Faust szeretője lesz. (Második jelenet) Wittembergben Faust is részt vesz a katolikus–protestáns hitvitában, de csak fokozza a káoszt. Mefisztó egy halott csecsemőt hoz elő, akit Faustnak a pármai hercegnő szült. A lángoló csecsemőtetem fényéből a szépséges spártai Heléna alakja sejlik elő, de Faust őt már nem tudja megszerezni. Faust a diákok jóslata szerint éjjélkor meg fog halni. (Harmadik jelenet) Utoljára szeretne valami jót cselekedni, ezért pénzt ad egy koldusasszonynak, akiről kiderül, hogy a hercegné. Faust feltámasztja a halott csecsemőt, majd pontban éjjélkor holtan esik össze.

Busoni nem goethei Faust-sztorija sok tekintetben egyedi: noha főhőse a lelkiekre fókuszál, nem a vallásban talál menekvést, hanem saját, holtából feltámasztott gyermekében látja az elmulasztott, ám eleven lehetőségeket („*arasson majd másvalaki a jól bevetett földeken*”), s ez menti meg a lelkét is. A *Faust*-jában a középkori bábjátékokig visszanyúló Busoni egyszerre akarta visszavezetni az operát a „*régi misztériumokhoz*”, és modern spirituális élménnyé formálni azt, mégpedig főként az intellektus és az érzelmi szféra kinagyított konfliktusaival bűvészkedő szimbolista modorban. Mefisztó talán ugyancsak Faust „gyermeké”, démoni ön-kivetülés. És Faust maga a szellemidéző, méltó zenetörténeti rangját soha el nem nyerő Busoni is, aki részint a zenei hagyománnyal folytat párbeszédet, sőt futurisztikusan látja előre a majdani folyamatokat (például Alban Berg *Wozzeck*-jének szerkezetét vagy a mikrotonális zenét), részint saját maga életművének, korábbi munkáinak motívumait is beépíti ebbe a zenei önéletrajzba. Ráadásul a művet tanítványa, Philipp Jarnach fejezte be. A *Doktor Faust* nem a frappáns *Arlecchino* vagy a mágikusan lírai *Turandot* Busoniját ismétli meg: a komponista itt valóságos zenebölcslővé válik, kifogyhatatlan megfigyelni- és kihallanivalóval tölti fel ezt a saját intellektuális gazdagságával igencsak tékozlóan bánó, fajsúlyos darabot. (*CsZ*)

FEKETE HÓ ESETT SZABÓ MÁTÉ RENDEZÉSÉBEN, ÉS VAJDA GERGELY MEGPRÓBÁLTA SIR ADRIAN BOULT ÉS DIETRICH FISCHER-DIESKAU „KÖZÖS” RÖVIDÍTÉSÉT – VALÓJÁBAN EGY 1951-ES LONDONI HANGVERSENYÉNEK FELVÉTELÉT – ZENEILEG KÖVETNI, KIEGÉSZÍTENI. ÉS MINDERRE REKORDKEVÉS IDŐNK VOLT EGY SÚRÚ ÉVAD *FAUST-FESZTIVÁLJÁBAN*... MÉGIS FELTŰNŐ SIKERT ÉRT EL A KÍSÉRLET, AMELYET FOLYTATNI MÁR CSAK AZÉRT IS KÖTELESSÉG, MERT A NÉMET–OLASZ BUSONI ÉS *DOKTOR FAUST*JA KAPOCS LEHET A MELODIKUS ITÁLIAI ÉS A 20. SZÁZADOT ELURÁLÓ, HIDEGEBB GERMÁN ZENE KÖZÖTT. (*ÓSz*)

UMBERTO GIORDANO
(1867-1948)

ANDREA CHÉNIER

ANDREA CHÉNIER

ŐSBEMUTATÓ: MILÁNÓ, 1896. MÁRCIUS 28.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1897. JANUÁR 30. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: LUIGI ILLICA

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Coigny grófnő kastélyában fényűző estélyt adnak. Jelen van a neves költő, Andrea Chénier is. Miután Maddalena kérésére elszaval egy forradalmi hevületű verset, komoly megütközést kelt. A forradalmi hangulatot tetézi, hogy Gérard, a lakáj lázadó parasztokat vezet a kastélyba, sőt a libériáját is leveti. (Második felvonás) A liberális költő, Chénier Párizsban kiesik



Rendező: FABIO CERESA, 2021

az immár öt éve diadalmas forradalom kegyeiből: barátja, Roucher figyelmezteti, hogy az egykori arisztokráciával fenntartott kapcsolatai miatt a biztonság kedvéért hagyja el a várost. Chénier-t azonban Párizshoz köti Maddalena iránti szerelme. Mielőtt elmenekülhetnének, Gérard tartóztatja fel őket. Az egykori lakáj időközben forradalmi vezető lett, és ráadásul szerelmes Maddalenába, akit mindenáron szeretne megszerezni. A két férfi összecsap egymással: Gérard megsebesül. (Harmadik felvonás) Miután Gérard felépül, az elfogott Chénier-t forradalmi bíróság elé juttatja. Maddalena minden követ megmozgat szerelme érdekében, még a testét is felajánlja Gérard-nak. Ez a ragaszkodás viszont megrendíti a népvezért, és a szerelmesek pártjára áll. Már késő: hiába minden ragyogó szónoklat, a bíróság halálra ítéli a költőt. (Negyedik felvonás) Chénier búcsúverset ír. Maddalena bejut a börtönbe, ruhát és sorsot cserél egy halálra ítélt nővel, Idia Legray-jel. A hóhér felszólítására Chénier-vel együtt indulnak el a boldog, közös halálba, a vérpad felé.

HOGY KI MIT TART, MOND ÉS ÉREZ NAGYNAK, JELENTŐSNEK, AZT A *CHÉNIER* KAPCSÁN IS MEGTAPASZTALHATTAM. EGY MANAPSÁG IS VILÁGSZTÁR TENORNAK AJÁNLOTTAM FEL A RENDEZÉST – IDŐNKÉNT TESZI, NEM ÁLL TŐLE MESSZE –, Ő AZONBAN ÍGY VÁLASZOLT: „*CSAK NÉHÁNY SOR JÓ ZENE VAN BENNE.*“ ÉS MÁST AKART, DE MÁST MEG MI NEM AKARTUNK. A VISSZATÉRŐ FABIO CERESA AZTÁN KIHozta a TRIKOLOR PRODUKCIÓNKAT, DE MÉG AZ IS ELEVEN EMLÉK BENNEM, AHOGY A PÉCSI KODÁLY KÖZPONTBAN EGY VERISTA HANGVERSENYÜNKÖN AZ UTOLSÓ FINÁLÉ SZÓL... KEVÉS JÓ ZENE? NYOLC PERC KATARZIS NEM ELÉG?! (ŐSz)

Luigi Illica librettója merő szenzációhajhász közhely, a végkicsengés, Maddalena és a költő Chénier közösen az éterbe küldött eksztázisa, mely felér egy zenei orgazmussal, szó szerint, józan ésszel értelmezhetetlen. Ugyan melyik szerelmespár lehelné ki a lelkét és indulna meg a vérpad felé („*guillotine-kettős*”, „*Vicino a te s’acqueta*”) ezzel a szöveggel: „*Viva la morte insieme!*” (Éljen a közös halál!). Érdeemes ugyanakkor eltűnődni azon is, hogy vajon ez a brutális halálfetisizmus nem épp a forradalom terméke-e: az irracionalitásban kiteljesedő létszorongatottság perverz tudatkivetülése. A szex pótléka, a test rituális szadomazochisztikus alárendelése az ösztön helyett a rítusnak, a testi szerelem helyére kerülő pszichoszexuális játéknak. A heroikus aszkézist kibélelő libidó limitálódna így erre a lehetetlen szövegre, szerencsére a zene viszont a test, az erotika, a szex pártját fogja. Elsősorban a férfivágyakét. Az operát a tenorszólam viszi el, ahogy Ókovács

Szilveszter írja: „*Chénier forradalmárabb Cavaradossinál, miközben nem kevésbé szerelmes – a fűlig kell elrobbannia a tenoristának.*” Ez a nagy „elrobbanás” más elrobbanásokat is gerjeszt, például szerencsés esetben Gérard védőbeszéde is robban – a boldog végkifejlet szempontjából persze ugyancsak reménytelenül feleslegesen. A szoprán is kap csillogó énekelnivalót, elég a „*La mamma morta*” kezdetű áriára gondolni, melynek hatóköre még a *Philadelphia* című filmig is elért. Noha köztudott, hogy a librettó valóságalapja finoman fogalmazva is kétes, a forradalmi gépezet radikalizmusa önmagát hitelesítő effektusokból alkot mintázatot a fikció mögé. A szereplők közt felbukkan néhány tipikus alak is: egy „*incroyable*”, azaz besúgó, illetve egy „*sansculotte*”, térdnadrág nélküli, vagyis közrendi figura, Mathieu. E korfestő szleng szembeül a poézis líraiságával. Az egyik leghíresebb ária („*Come un bel di di maggio*”) egy valódi Chénier-versen alapszik a *Jambusok* című versciklusból. Illyés Gyula fordításában így kezdődik: „*Ahogy a napsugár, a végső szellő / megpezsdt téged, alkonyat, / a vérpad lépcsőjén, mielőtt végem eljő, / úgy pendítem meg lantomat*”. Az opera valóban sokáig toporog a vérpad lépcsőjén: a halál vágya és a szerelem vágya fokozatosan olvad egybe. Az ária olasz szövege ennek megfelelően fokozottan erotikus. Szabad fordításban így indul: „*Ahogy a szép májusi nap, melyet a szellő csókolgat és simogat a napsugár, elhalványul az alkonyi égen, úgy hágok én létem csúcsára, miközben egy rím csókolgat és simogat a költészet*”. Az érzékiség orgiája, mondhatnánk: mindez a költő metaforikus, textuális létére is rávetül, leleplezi „kettős” életét. Ez, természetesen a jövőbe átmentett nagy történet, a szerelem és a forradalom történetének záloga. A forradalom össznépi libidója előbb-utóbb kontrollálhatatlanná válik, ez remekül érvényesül a forradalmi törvényszék jelenetében. P. H. Lang pontosan emeli ki Giordano teátralitásának akusztikus velejáróit, amikor így ír: „*a forradalmi törvényszék jelenete sikolyokkal, vérszomjas átkokkal, ordítózó, hadonászó tömeggel – nagyon képzeletdús kis színházi fogás*”. A megfelelő dramaturgiai ponton vokalizált *Marseillaise* s a késleltetett kivégzés is az, a beszüremelő külvilági zajok folyamatosan tudósítanak róla, hogy mihez viszonyítva létezünk, deformálódunk, heroizálódunk. Hogy minden forradalom fölfalja saját gyermekeit. (CsZ)

POLDINI EDE
(1869-1957)

FARSANGI LAKODALOM

ŐSBEMUTATÓ ÉS ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1924. FEBRUÁR 16. (OPERAHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: VAJDA ERNŐ

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) A vidéki nemesi kúriában kézfogóra készülnek, csak hogy Zsuzsikának nem tetszik a neki szánt vőlegény. De nem ez az egyetlen gond, ugyanis a hóesés a jelek szerint tartósan elzárja Péter nemzeti úr és családja udvarházát. Ám ha a várt vendégek nem is tudnak megérkezni, a víg



Rendező: ALMÁSI-TÓTH ANDRÁS, 2022

kedélyű csurgói diák, Kálmán hívás nélkül is betoppan a kúriára, s személye rögtön érdeklődést vált ki Zsuzsikából. A nemzeti asszony igyekszik elválni a túl gyorsan haladó ismerkedés útját. (Második felvonás) Amikor a ház asszonya kettesben éri Kálmánt és Zsuzsikát, sőt még a diák szerelmes verse is a kezébe kerül, azonmód kitenné az ifjú szűrét. Csakhogy a máskülönben engedelmes férj megmakacsolja magát: magyar házban a vendéget bántódás nem érheti. Az innen-onnan, az utakról összeterelt vendégsereg a kényszerű várakozás idején zálogosdival szórakozik, a nemzeti asszony pedig arra tesz kísérletet, hogy Kálmánt és Zsuzsikát szétválassza: a lányhoz társaságul Zoltánt, a gárdatisztet, míg a diákhöz az ugyancsak itt rekedt Grófnét rendeli. Ám a két felkért közreműködő sokkal inkább egymás iránt érdeklődik. A hajdú jelenti, hogy másnapra járhatóvá válnak az utak, s e hír hallatán kitör a vigalom. Csupán Kálmán és Zsuzsika búsul egy sort, hiszen az egyiknek útra kell majd kelnie, míg a másikhoz megérkezik a nemszeretem férjjelelt. De végül azért még ők is kimulatják magukat. (Harmadik felvonás) Másnap délelőtt megérkezik a vőlegény anyja, Bükkyné – egyedül: Jónás fia időközben már mással kelt egybe. A nemzeti asszony, hogy ne maradjon lefőzve, Kálmánt mutatja be Zsuzsika vőlegényeként Bükkynének. Ő ugyan ezt csak a fölény látszataért mondta, viszont Péter úr valóban így dönt. Sor kerülhet a farsangi lakodalomra.

A TISZTELETREMÉLTÓ ÉS MULTITÁLENTUM NAGY ELŐD, BÁNFFY GRÓF AKKURÁTUS PÁLYÁZATON VÁLASZTOTTA KI MÉG A LIBRETTÓT IS: VAJDA ERNŐ TÖRTÉNETE ÉS SZÖVEGE LETT VÉGÜL AZ AZ ALAP-ANYAG, AMELYBŐL MAJD A VILÁGSZÍNVONALÚ MAGYAR VÍGOPERA MEGSZÓHETŐ. A SZÖVEGKÖNYV POLDINI EDÉHEZ KERÜL, AKI PEDIG VALÓBAN NÉPSZERŰ, FOGYASZTHATÓ SZÍNPADI ALKOTÁST KÉSZÍT A *FARSANGI LAKODALOMBÓL*. NEM „A” MAGYAR VÍGOPERÁT – AZT RÁNKI, FARKAS FERENC VAGY A ZENESZERZŐ VAJDA JÁNOS JOBBAN TUDJA MAJD –, MINDENESETRE OLYAN MŰVET, AMELYNEK LÉNYEGÉT ELJÁTSZANI, ÉS EZZEL IS TISZTELEGNI A SAJÁT MÚLTUNK, SAJÁT VILÁGUNK ELŐTT KÖTELESSÉG, MERT SZÓ SZERINTI ÉRTELEMBEN KORSZAKOS ÉS BÁR STÍLUSOK ÉS FORMÁK KÖZT KANYARGÓ, MÉGIS KOMPLETT OPUS. AZ OPERA ALMÁSI-TÓTH ANDRÁS MAIAS RENDEZÉSÉBEN REAGÁL A KARANTÉNVILÁGRA IS, DE SEMMIKÉPP SEM HÚZZA TÚL A TOPOSZT. (ŐSz)

Sajt, amelyben több a lyuk, mint a sajt: valami ilyesminek tűnhet első pillantásra a magyar operairodalom, amelyből teljes korszakok és zsánerek hiányozni látszanak. A benyomás sajnos nem is alaptalan, ám az összkép azért árnyalható és javítható is. Merthogy nemcsak Erkel volt, majd hosszú szünet után Bartók és Kodály, hanem számos olyan szerző is, aki egy vagy több művel ugyancsak megjelent a repertoáron, még sikert is aratott, de aztán az ízlésváltozások és a rendszerváltások, no meg a nagyobb vonzerővel rendelkező nevek a feledés homályába takarták őket. A magyar operai közvélekedés, amely sokszor még Erkelt is restelli, nemigen tud megbarátkozni azzal a gondolattal, hogy a kisebb alkotókat is megilleti a hely a nap alatt, vagyis a műsorrenden. Pedig ha a németek előveszik olykor Lortzingot, az olaszok Montemezzit vagy a franciák Lalót, akkor tán nekünk sem haszontalan föl kutatni operairodalmunk kisebb értékeit. Talán kissé pikáns, hogy ezt éppen a *Farsangi lakodalom* kapcsán hangsúlyozzuk, hiszen ez a vígopera, habár igen sikeresnek bizonyult a húszas években, de egyszersmind anakronisztikusnak – vagy akár egyenesen reakciónak – tetszhetett már a saját korában is. Elvégre Bartók és Kodály kortársi szomszédságában Poldini mindössze magyaros, sőt magyarosch zenés színpadi művet alkotott, amelynek ráadásul lényegadó és persze nosztalgikus közege nem más, mint a vendégváró nemesi udvarház. Majd’ száz év múltán azonban már igazán megengedhetjük magunknak azt a luxust (és azt a méltányosan értékelő gesztust), hogy kedves és ártatlan érdekesség gyanánt vegyük ezt az operát, amelytől sem a *Háryt*, sem a magyar zenei ízlést nem kell féltetni. S ha némiképp keresett is az a báj, amely Poldini legsikeresebb művét jellemzi, azért Kálmán diák dala, a „*Jártam künn a zivatarba[n]*” minden magyar nótás jegyével együtt is tartósan hálás tenorszám marad. Az opera egészének biedermeier hangulata pedig akkor is kedélyesen elandalíthat minket, ha közben jól tudjuk: az említett korstílus megnevezéséhez indokolt lenne odaillesztenünk a neo előtagot. Lazítsunk. A *Farsangi lakodalom* igazán nem készlet minket kulcskeresésre, még ha fent a színpadon egy darabig lázasan kutatják is a gazdasszonyi kulcsosomót. (LF)

SZERGEJ RAHMANYINOV

(1873-1943)

ALEKO

АЛЕКО

ŐSBEMUTATÓ: MOSZKVA, 1893. MÁJUS 9.

SZÖVEGKÖNYV: VLAGYIMIR NYEMIROVICS-DANCSENKO (PUSKIN ELBESZÉLŐ KÖLTEMÉNYE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

Aleko kivált a társadalom rendjéből, a vándorcigányokhoz csatlakozott, s a vajda lánya, Zemfira gyermeket is szült neki. Csakhowy mostanra Zemfira megunta Alekót, s már viszonyt is kezdett egy ifjú cigánnyal. Elalvás előtt a vajda arról mesél a többieknek, hogy hajdan asszonya elhagyta



SZERGEJ RAHMANYINOV

őt egy másik férfiért. Aleko képtelen megérteni és elfogadni a férji bosszú mellőzését, így miután megbizonyosodik Zemfira viszonyáról, az éj leple alatt megöli asszonyát és annak szeretőjét. A tábor népe reggel fedezi fel a véres gyilkosságokat, de a cigányok most sem állnak bosszút, mindössze kiközösítik és elűzik Alekót.

BEVALLOM, RAHMANYINOV EGYFELVONÁSOSÁT, AZ *ALEKÓT*, AMELYET KOCSIS ZOLI ÚGY SZERETETT, RÉSZINT AZ IRÁNTA VALÓ TISZTELET, ILLETVE EGY *SZLÁV ÉVAD* VÁGYA HOZZA SZÍNPADRA. RAHMANYINOV BŐVIZŰ DALAI (*TAVASZI ÁRADÁS*) NEM SOK TAVAT DUZZASZTOTAK OPERÁKKÁ. AMIKOR A HÍRES – ÉS SZÁMOMRA KEDVENC – TENOR, CARRERAS LEUKÉMIÁBAN MEGBETEGEDET, MAGA SEM TUDTA, MIÉRT, ÁM A PHILADELPHIAI STERILSZOBÁBÓL A RAHMANYINOV *2. ZONGORAVERSENY* LEGENDÁS LASSÚ KÖZÉPTÉTELÉVEL JÖTT KI. GYÓGYÍTÓ ZENE, GYÓGYÍTÓ SZERZŐ ÉS TÖRTÉNET! (*ÓSz*)

„*A jellemem, a jellemem. / Aleko, miért törsz ellenem?*” – a *Három nővér* dúvad hadnagya, Szoljonij idézgeti visszatérően e sorokat Puskin *Cigányok* című poémájából, s hacsak nem volt szerencsénk 2016 tavaszán Kocsis Zoltán koncertszerű Rachmaninov-bemutatójához, akkor jobbra mindmáig leginkább csupán ez juthat az eszünkbe az Aleko név hallatán. Pedig a zeneszerző első, hajszal híján még tinédzserként befejezett és konzervatóriumi vizsgadíjas operája időtartamát, feszességét és vonzó lendületét tekintve egyaránt okvetlenül a könnyen befogadható és éppily könnyen megkedvelhető dalművek közé sorolható. Blikkfangosan és nem is különösebben félrevezető módon akár az „orosz *Carmen*” megjelöléssel is felruházhatnánk az egyfelvonásost, amelynek címszereplője a hajdanán szabadságvágyból a vándorcigányokhoz csatlakozott, majd ott asszonyát és annak szeretőjét szerelemfáltásból meggyilkoló, pusztító indulatú Aleko. A szűzsé hasonlóságán túl Rachmaninov operáját hallgatva más is az eszünkbe juttathatja a *Carment*, de még inkább az akkor éppen ropogós újdonságnak számító *Parasztbecsületet*, a zsánerező jelenetekben pedig az *Igor herceg* poloveci szakaszát. A mű leghíresebb száma kétségkívül Aleko kavatinája, amely az operacselekményből kiszakítva, szláv baritonok (és basszisták) koncertrepertoárjáról lehet ismerősünk: a férfiszenvédegy hangütése itt még akkor is megőriz valamennyit komor-fenyegető jellegéből, amikor az ária szövege végül a szerelmi ellágyulás szakaszába érkezik el. Ahogy e szám hangulata, úgy mindjárt a mű kezdete is megelőlegezi a véres végkifejletet. Mert mint számos más operában, akképp itt is jó előre felkészülhetünk a majdan

bekövetkező tragikus eseményekre: az előzékenyen elbeszélt előtörténet és a rögtön szemléletes-sé tett kibékíthetetlen, mentalitásbeli különbségek révén. A címszereplő ugyanis hiába hagyta el renitensként a letelepedettek rendjét, a vándorlók szabad erkölcsével végeredményben éppúgy képtelen megbékélni. Ám amíg Zemfira és formás szerenádöt éneklő ifjú cigány szeretője végül Aleko áldozatává válik, még intenzív pillanatok és biztos kézzel formált percek sorjáznak elénk ebben az alig egyórás operában. *(LF)*

DOHNÁNYI ERNŐ
(1877-1960)

SIMONA NÉNI

TANTE SIMONA

ŐSBEMUTATÓ: DREZDA, 1913. NOVEMBER 22.
ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1933. DECEMBER 6. (OPERAHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: VICTOR HEINDL

CSELEKMÉNY

A fiatalon súlyos szerelmi csalódáson átesett Simona néni jószerint férfigyűlölővé vált, mi több, az unokahúgát, Beatricét is el akarja zárni a férfiak közeledésétől. Pedig a lány az erkélyről már felfigyelt egy ifjúra, aki utóbb cseles módon – mint süketnéma kertész – sikerrel be is jutott a



Rendező: VARGA BENEC, 2021

házba. Az idősödő gavallér, Florio gróf véletlenül arra járva ráismer a kertészben barátjára, Ghino grófra. Beatrice, akiben csak Giacinta, a komorna vigasztalása tartja a lelket, bánatában a kertészhez fordul, aki megszólal és szerelmet vall a lánynak. Simona rajtakapja a fiatalokat, s Beatricére már az apácazárda várna, ha nem lépne elő Florio, akiről kiderül, hogy hajdan ő volt a néni szép-tevője. Így végül a címszereplő sem marad tovább magányos és férfigyűlölő.

DOHNÁNYI ERNŐ KÖNNYŰKEZŰ ZSENINEK MUTATTA MAGÁT AZ OPE-
RASZÍNPADON IS. HA VITÁJA TÁMADT VAGY BÁRMI OKBÓL ELKED-
VETLENEDETT, ESETLEG NEM MEGFELELŐ PARTNEREKRE AKADT, A
ZENEI DEKORATIVITÁS ÉS CSODÁLATOS PROFIZMUS, STÍLUSGYAKOR-
LAT- VAGY PARÓDIA-TŰZIJÁTÉK DACÁRA A MŰ MAGA KISIKLIK, VAGY
LEGALÁBBIS RENDEZŐI-TÁRSINTERPRETÁTORI VARÁZSLATRA SZO-
RUL. SZERETJÜK AZÉRT A *SIMONA NÉNI*T, MERT A FELEJTHETETLEN
SZIMFONIKUS PERCEK ÉS AZ *I. SZIMFÓNIA* MEG AZ *ŰNNEPI NYITÁNY*
ALKOTÓJÁNAK SZÍNPADRA SZÓRT GYÖNGYE EZ IS. *(ÓSz)*

A vígopera kétségkívül legismertebb és egyúttal legszellemesebb részlete a nyitány, s ez a tény mindjárt el is árul valamit a mű egyik alapproblémájáról. A *Simona néni* ugyanis nem tartozik a komikus zsáner igazán átütő darabjai közé, s habár a némiképp megkésett, 1933-as magyarországi bemutatót követően több méltatás is emlegette az egyfelvonásosból „*csak úgy áradó derű*”-t, ez az érzület csupán mérsékelten ragad át a mai hallgatóra. Dohnányi első operája mégis jócskán érdemes lehet a figyelmünkre, és méghozzá korántsem csupán akkor, ha történeti érdeklődéssel vagyunk megáldva-megverve. Merthogy az utóbbi esetben a magyar zeneszerzőjű, német nyelvű és olasz témájú *Simona néni* persze valóságos kincsesbánya lehet számunkra: egy alternatív Wolf-Ferrari-opera, kísérlet a Richard Strauss-i hang és a daljátéki könnyedség vegyítésére, s összességében az opera műfaj akarásának megtestesült tanúsága. De túl mindezeken, a harmincas éveiben járó és még máskülönb is oly energikus Dohnányi valami sokkal fontosabbat is fölkínált az utókor számára, s ez nem más, mint az a resignált-nosztalgikus, némiképp pasztelles alapérzés, amely rendesen a negyvenedik életév táján bukkan föl a kedély láthatárán. Ilyenkor ugyan rendszerint kissé még túljátszott ez az édesbús érzés, amiként a *Simona néni* alakjai is némiképp kimódoltan mozognak az álom-Itália minden konkrétumot nélkülöző világában. Ám a lélek már nagyban készül a hangulatok vegyítésére: ide egy kis melankóliát, oda egy kis nyelvöl-tögető ironiát elegyítve, és persze gyakorta elvétve a mértéket – épp úgy, ahogy azt a vígoperát komponáló Dohnányi tette. *(LF)*

A TENOR

ŐSBEMUTATÓ ÉS ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1929. FEBRUÁR 9. (OPERAHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: GÓTH ERNŐ (CARL STERNHEIM KOMÉDIÁJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) A német kisvárosi énekkvartett eltemette első tenorját, így a másik három tisztos polgár gondban van. Egyikük, Hicketier azt javasolja, próbálkozzanak meg Schippellel, a züllött fuvolással. Schippel próbaéneklése igazán meggyőző, ám egyebekben az új tenor a legkevésbé sem illik a polgári körbe. Váratlanul beállít a házba a lovasbalesetet szenvedett Herceg, aki siet megragadni az alkalmat, hogy Hicketier lányának, Theklának udvaroljon. Később kiderül, hogy a kisasszony a kvartett egyik törzstagjának, Kreynek, sőt Schippelnek is nagyon tetszik. (Második felvonás) A kvartett a közelgő énekversenyre próbál, és Schippel hangja valósággal szárnyal. A Herceg közben titkon randevúra csábítja Theklát. Próba után Schippel már épp készülne bemászni a lány ablakán, ám dalostársai megakadályozzák ebben. A tenor megvallja Hicketiernek a Thekla iránt érzett szerelmét. De már érkezik is a házikisasszony, méghozzá a Herceg karján. Egyedül Schippel reagál őszintén: dühében a Herceg szeretőjének nevezi a lányt. Erre aztán a



Rendező: ALMÁSI-TÓTH ANDRÁS, 2014

fejére zúdul a polgárok haragja, ő pedig kiköveteli magának a jogot, hogy fegyverrel adhasson elégtételt Kreynek. Persze csakis az énekverseny után. (Harmadik felvonás) A kvartett megnyerte az első díjat, Thekla és a Herceg pedig búcsút mondott egymásnak, hisz kapcsolatuknak nincs jövője. A jövőjét fontolgató lány Krey helyett inkább Schippelt választaná. A párbaj miatt mindkét férfi berezelten viselkedik, ám amíg Krey elájul, addig Schippel képes annyira összeszedni magát, hogy a levegőbe lőjön. Az eset a lovagiasság szabályai szerint rendeződött, Thekla keze Schippelé lesz.

CSAK FÉLABSZURDBAN ÉRDEMES ADNI A *TENORT*, ÉS A MI ELŐADÁSUNK ÉPP EZT TESZI. A STRAUSSI *ARIADNÉ* MINTÁJÁRA HARMINCEGYNÉHÁNY FŐS ZENEKARRA KOMPONÁLT DARABRA MINDEN IGAZ, AMI AZ IMÉNT TÁRGYALT *SIMONA NÉNIRE*, ILLETVE AZ ÉVEZRED ELEJÉN NÉHÁNSZOR JÁTSZOTT *VAJDA TORNYÁRA*. KÜLÖNÖS MINŐSÉGŰ ALKOTÓCSAPAT KELL, HOGY A DARAB VÉGÉT DOHNÁNYI-I MINŐSÉGBEN LEHESSEN KERETEZNI – SZERENCSÉRE EZZEL SINCS GOND. *(ÓSz)*

A cím hallatán elsőre alighanem az operajátszás meghitt és könnyen karikírozható közhelyeit kijátszó, úgynevezett atelier-vígoperára számítanánk. Hiszen a tenor nemcsak az operaélet királya, de – okkal vagy ok nélkül – a műfaj körül tenyésző gúny és kajánság tartós céltáblája is. Csakhogy Dohnányi műve másról szól, még ha címszereplőjére, Schippelre rá is illik valamelyest a tenorokra ráfogott egyik-másik gyengeség. Az opera ugyanis a vilmosi Németország társadalmán kedvvel élcelődő szatirikus, Carl Sternheim komédiáján alapult, mely színmű a következő beszédes megnevezésű ciklus részét képezte: Aus dem bürgerlichen Heldenleben, vagyis A polgári hősi életből. S ezzel el is érkeztünk a kérdéshez, hogy vajon magyar opera-e *A tenor*? Hiszen Dohnányi német nyelvű librettóra komponált, eredetileg németországi ősbemutatóval számolt, s utolsó operája ettől eltekintve is erősen a német kultúrkörhöz kapcsolódott. A német kisvárosi légkör, a bürgerek rártartisága, a házizenés-énekkvartettes tradíció hangsúlyos szerepe mellett idézetek és jól felismerhető minták is igazolják ezt. Dohnányi zenéjében ugyanis bújtatott utalás gyanánt vagy éppen teljes nyíltsággal felbukkan a XIX. századi német romantika néhány emblematikus dallama és harmóniája. Míg maga a történet alakulása több ponton is eszünkbe juttathatja Wagner polgári vígoperáját, *A nürnbergi mesterdalnokokat*: próbádallal, éjszakai botrányos felvonásvéggel, beckmesserkedéssel. De amiként Dohnányi a magyar zenetörténet újrafelfedezett büszkesége, úgy igazán a magunkénak érezhetjük *A tenort* is, amely 2014-ben Csákovics Lajos új magyar szövegével és Almási-Tóth András rendezésében is megnyerően lendületes és túlhabzó kedélyű vígoperának bizonyult. *(LF)*

BARTÓK BÉLA
(1881-1945)

A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA

ŐSBEMUTATÓ ÉS ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1918. MÁJUS 24. (OPERAHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: BALÁZS BÉLA

CSELEKMÉNY

A Kékszakállú új asszonya, Judit, mindent feláldozott, hogy követhesse férjét. A herceg ijesztően komor várában hét zárt ajtót lát, ám a tiltás ellenére szeretné valamennyit kinyitni, hogy „szél bejárjon, nap besüssön”. Az első ajtó mögött a kínzókamra, a második mögött a fegyvertár rejlik,



Rendező: KASPER HOLTEN, 2018

a harmadik a kincseskamrába vezet (a kincsekhez vér tapad), a negyedik mögött virágok nyílnak, ám a szirmuk véres, az ötödik ajtó mögött feltárul Kékszakállú hatalmas birodalmának látványa, a hatodik pedig a könnyek tavához vezet. A hetedik ajtó a régi, halott asszonyokat rejti, s mire Judit feldolgozza magában a látványt, maga is a gyűjtemény részévé válik: övé most már minden éjjel.

„*Bartók Bélának ez a darabja a legnagyobb dolog, ami itt, ebben a városban az én életemben történt. [...] reveláció volt előttem, mint egy új világrész, valami kinyilatkoztatás*” – írta Bródy Sándor.

Hogy kicsoda Kékszakáll? Talán Átkozott Conomor, aki terhes feleségeit ölte meg, vagy Gilles de Rais, a 15. századi francia főúr? Esetleg Perrault híres mesefigurája vagy netán Anatole France nők által megrontott ügyeletes balekja, akit az utókor nagyított fel? Bóka László szerint „*egy a szerelembe szabadult kamasz vágyvilágát*” megtestesítő tragikus Don Juan, aki esélyt kap, hogy önvizsgálat révén megnyílhasson, de „*az emlékezet mint szörnyű panoptikum, megmerevedve őrzi áldozatait*”, s így törvényszerű, hogy az új asszony is ennek a panoptikumnak a része legyen. Béli Izor 1918-ban a *Pesti Hírlap*ban ugyan rosszallólag ír a darab szexuállelektani beágyazottságáról, az önző szexus agressziójáról, de paradox módon a zene erejének mégsem tud ellenállni: „*Bartók zenéje még rálicitál Balázs patológikus szövegére: afféle megzenésített psychopathia sexualis [...] de még ebben az aberrációban is rendkívüli, a legnagyobb feladatokra hivatott alkotó erő nyilatkozik meg.*” Kodály a *Nyugat*ban a természetes hangsúlyú, magyarosan deklamáló nyelvhasználat zeneiségét emelte ki, de hangsúlyozta az operaközhelyek radikális lebontásának célzatosságát is. Alighanem ez a darab igazi botránya: Bartók hagyományhoz viszonyított látszatidegensége magyar szempontból a legnagyobb nyelvi-zenei otthonosság.

LEHET. EGYÉBKÉNT TALÁLÓ RENDEZÉSI ÖTLET A MINDENÜNNEK UGYANODA, A FÉRFI-EGÓRA NYÍLÓ AJTÓ, S AKI AZ ABBAN FOGLALTAKAT NEM CSODÁLJA (ELÉGGE), SÉRT ÉS ELDOBANDÓ... DE AMIKOR A *KÉKSZAKÁLLÚ* CENTENÁRIUMÁRA KIS FESZTIVÁLT SZERVEZTÜNK, IGAZÁN LÁTHATTUK, MENNYIRE ÉS MENNYIRE MÁSKÉNT IZGATJA A TERVEZŐKET-RENDEZŐKET EZ A KÉT (?) SZEREPLŐS TÖRTÉNET, ÉS HOGY EZ A DRÁMA ÉPPEN EZÉRT HÁNYFÉLE ARCÁT KÉPES MUTATNI EGY KUDARCOS PÁRKAPCSOLATNAK? ÉPP ERRE A 100. ÉVFORDULÓRA ÍRATTUNK IS EGY DARABOT MADARÁSZ IVÁNNAL, A DARAB PROLÓGJÁBÓL, BENNE SOK ÉS KÜLÖNÖSSÉ TRANSZFORMÁLT BARTÓK-IDÉZETTEL. (ÓSZ)

Akár egy férfiszív, akár egy férfilélek színpadára látunk is, Bartók a nyelv mélységeiből feltörő varázslat és mágia analitikusaként szólaltatja meg a zenét. Dukas *Ariadné és Kékszakáll* című művének keresett szimbolizmusa helyett a történetben ő az expresszionizmus nyers energiáiból kiindulva lát drámává formálható lehetőséget, s az operát a modern misztériumhoz közelíti. Világviszonylatban jelen pillanatban alighanem Bartók műve a legfontosabb magyar opera. (CsZ)

„[E]*lmennék a Kékszakállú próbáira; elmennék a Kékszakállú előadására! Most már tudom, hogy soha az életben nem fogom meghallani.*” Valamikor 1915 elején így szakadt ki a fájdalom a feleségének levelet író Bartók Bélából, operájának ekkor már többéves vigasztalan kálváriáját felemlítve. A *kékszakállú herceg vára* 1911 márciusa és szeptembere között készült el, s a Balázs Béla misztériumjátékát megzenésítő operával Bartók még az év októberében megpályázta a Lipótvárosi Kaszinó 3 ezer koronás Erkel Ferenc-díját. Játshatatlan – így szólt a döntőnkök verdiktje, s néhány hónappal később a Rózsavölgyi Zeneműcég operapályázatán, majd utóbb a Magyar Királyi Operaházban is hasonlóan véleményezték a *Kékszakállút*. „*Engem mint zeneszerzőt hivatalosan kivégeztek*” – panaszkodott Bartók mindezek után egyik ifjabb pályatársának, Zágon Géza Vilmosnak (amúgy Zerkovitz Béla unokatestvérének), merthogy „*vagy az illetőknek van igazuk: akkor én tehetségtelen kontár vagyok; vagy nekem: akkor ők hülyék*”.

A zsenin esett sérelmet azután mégis alig pár éven belül orvosolták, s még forradalomra sem volt szükség mindehhez, elegendőnek bizonyult – Balázs Béla megfogalmazását idézve – a „*grófi főlény, grófi hidegvérű pimaszság*”. Az Operaházban néhány évnyi aranykort teremtő Bánffy Miklós ugyanis intendánsi hatalmával keresztülvitte a *Kékszakállú* bemutatóját, s így aztán 1918 májusa óta már nem csak a zenei, zenés színházi intézményrendszeren múlik Bartók egyetlen operájának megbecsülése, hanem rajtunk, a mindenkori operaközönségen is. S bármily nehéz is ezt bevallani, olykor kissé zavartan csodáljuk a *Kékszakállút*. A zavar oka persze nagyobbára Balázs Béla munkájához köthető, hiszen mindjárt a Regös prózai prologusa ingerlően mesterkelt-mesterkedő fordulatokkal él: „*Régi vár, régi már / az mese ki róla jár. / Tik is hallgassatok.*” *Balázs Béla és akiknek nem kell* – Lukács György épp 1918-ban jelentetett meg e címen harcosan Balázs-párti tanulmánykötetet, ám igazság szerint a magyar olvasóközönség azóta is tart némi távolságot a máskülönben sokéremű és főleg sokfelé forgott alkotó irányától. Csakhogy a *Kékszakállúnak* nemcsak a szövegezése, hanem a cselekménye és a mondanivalója is feszélyező némiképp, s ez már aligha függetleníthető Bartók hozzájárulásától és zeneszerzői állásfoglalásától. Mert hát a menthetetlenül magányos férfiléleknek ez a hősileg rettentő beállítása részint pózosnak, részint az önreflexiót teljességgel nélkülözőnek sejthető. Szóval restelkedve akár még úgy is érezhetjük, hogy azok az ajtók voltaképpen mind ugyanoda nyílnak. S közben azért váltig bámuljuk ezt a szembeötlően kevésbé operaszerű és oly nehezen rendezhető csodát. Lám, ez a mi birodalmunk! (LF)

IGOR STRAVINSKY
(1882-1971)

A KÉJENC ÚTJA

THE RAKE'S PROGRESS

ŐSBEMUTATÓ: VELENCE, 1951. SZEPTEMBER 11.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1980. MÁJUS 2. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: WYSTAN HUGH AUDEN ÉS CHESTER KALLMAN

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Tom Rakewell szeretné feleségül venni a szép Anne Truelove-ot: ekkor siet a pénztelen fiú segítségére Nick Shadow, és közli vele, hogy hatalmas vagyont örökölt. Tom és Anne



Rendező: ANGER FERENC, 2015

örök szerelmet ígér egymásnak. Nick Londonban Tom tanítómestere lesz: a fiú Mother Goose, azaz Lúdanyó bordélyában „vizsgázik” züllöttségéből. A teljes féktelenségnek csak Anne emléke szab gátat. Anne Trulove megérzi, hogy Tom bajba került, és ő is Londonba megy. (Második felvonás) Nick ráveszi a züllött Tomot, hogy pusztá szórakozásból vegye feleségül a cirkuszi szakállas nőt, Török Babát. Anne kétségbeesetten figyeli a történeteket. Baba elképesztő jelenetet rendez, Tom parókat töm a nő szájába. Tom álmában egy kenyérgyártó csodamasina jelenik meg. Nick meg is szerkeszti a gépet: a világmegváltó befektetés busás haszonnal kecsegtet. (Harmadik felvonás) A találmány szélhámosságnak bizonyul, Tom elveszti minden pénzét. A végrehajtók elárverezik a lakás értéktárgyait. Baba hisztériája elüldözi a végrehajtókat. Az érző lényvé változó Baba figyelmezteti Anne-t, hogy Tom még mindig őt szereti, illetve arra inti, hogy tartsa távol szerelmesét Nicktől. Nick a temetőben a bérét, azaz Tom lelkét követeli. Tom azonban egy pokoli kártyapartin visszanyeri a lelkét. Nick tébolyt küld a fiúra. Tom a bolondokházában Adonisnak képzei magát és Venust várja. Anne meg is érkezik: Tom az „istennő” bocsánatáért esedezik, aki egy bölcsődallal elringatja, majd távozik. A magához tért Tom kétségbeesetten keresi Venust: fájdalmában meghasad a szíve. (Epilógus) A szereplők levonják a tanulságot: ahol lomha a szív, a kéz, az elme, ott talál csak igazán tennivalót az ördög.

ELŐADÁSUNK A *FAUST-ÉVADRA* KÉSZÜLT, HISZ IGAZI LÉLEKRABLÓ TÖRTÉNET EZ IS. A SZÍNPAD – ZÖLDY Z GERGELY TERVEZÉSE – IGAZÁN MEGLEPHETTE A NÉZŐKET, MERT KONKRÉT SZOCIALIZMUSI PANELHÁZAT ÉS JÁTSZÓTERET MUTATOTT, MINDEZT A NEORENE SZÁNSZ OPERAHÁZ BELTERÉBEN. NEM AZÉRT, MINTHA BÁNNÁM, DE A *KÉJENC ÚTJA* PRODUKCIÓ IS INKÁBB AZ EIFFEL MŰHELYHÁZBAN TALÁLJA MEG MAJD A TOVÁBBÉLÉSÉT: MÉLYEN HISZEK ABBAN, HOGY EZT A TÖBBSÍKÚ TÖRTÉNÉSRENDSZERT AZ ARANYPATKÓBAN ÜLŐ EZERHEZ KÉPEST A ROZSDABRONZ LELÁTÓN ÜLŐ FELEANNYI NÉZŐ KÉTSZER AKKORA INTENZITÁSSAL LESZ KÉPES NYOMON KÖVETNI. *(ÓSz)*

Az opera az élet alternatív „képeskönyvében” keresi a vezérelvet, a létezés misztériumának titkát. Az antiromantikus Faust-történet stációin a főhős árnya, Nick Shadow vezet bennünket végig, s ebben kiemelt szerepet kap az elérhetetlen ideáltól (Anne) a testi gyönyörök megismerésén át (Lúdanyó, a madám) a nemi határokat elmosó „hermafrodita” (a Török Baba) szerelem arcainak bemutatása. A teljes szabadsághoz az élet klasszikus értékeinek maximális kigúnyolása vezet,

az érzékek is akkor éleződnek ki igazán, ha túl radikális ingerek érik, tanítja Nick Shadow. Anne Truelove sikertelen ellenhadjárata a bolondokházában beteljesedő Venus–Adonis mitológiai szerepjátékban, egy irreális idealizmusban éri el a csúcspontját. A helyszínek hatványozottan szimbolikus terek, egy groteszk, Venus istennőhöz tartó ellenzarándoklat létmetaforái: a Truelove-kert, azaz az igaz szerelem kertje egyszerre az édenkert és a megregulázott természet, vagyis ösztönlét jelképe, mellyel majd a rondószerkezetnek köszönhetően a küzdőtérre és kaszinóvá degradált temetőkert alkot szimmetriát. A bordély, a cirkusz és a bolondok háza a kaotikus társadalom dimenzióit és az életmetaforák szélsőségeiből csoportját képezik le. Stravinsky zenéje is afféle ellenzarándoklat: különféle stílusokat hoz játékba, a formális mintázatokat Monteverdi, Gluck, Purcell, Lully és (főként) Mozart adja, de a korabeli filmzene, a populáris kultúra is érvényesül. Az allúziókkal terhes, ijesztően tökéletes hangszerelés pedig az újklasszicizmus emblematikus darabjává teszi az operát. Anger Ferenc rendező nyilatkozata szerint „Tom utazása önmaga megismerése felé a világ nagy »katalógusain« keresztül történik”. Értelmezésében az opera a beskatulyázások és a skatulyázás elleni lázadások dinamikájának lendületes történetévé, mélyértelmű lélekanalízissé változott. *(CsZ)*

KODÁLY ZOLTÁN
(1882-1967)

HÁRY JÁNOS

ŐSBEMUTATÓ ÉS ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1926. OKTÓBER 16. (OPERAHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: PAULINI BÉLA ÉS HARSÁNYI ZSOLT (GARAY JÁNOS KÖLTEMÉNYE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Előjáték) Az idős Háryt a nagyabonyi kocsmában ráveszik, hogy mesélje el hajdani csodás kalandjait. (Első kaland) Az ifjú vitéz a burkus határon őrködik, s figyelmes lesz rá, hogy a határ másik oldalán feltartóztatták Mária Lujzát. Háry egyszerűen áttolja osztrák területre az őrházat, benne a császárlánnyal és teljes kíséretével. Jutalmul a hőst elszólítják a császári testőrségbe. Háry mátkája, Örzse is a párjával tart Bécsbe. (Második kaland) Az előléptetett Háry megzabolázza a császári istálló legvadabb ménjét, Lucifert. Ezzel újra lenyűgözi a belehabarodott Mária Lujzát. A bajkeverő és a császárlányba szerelmes Ebelasztin lovag ezért átadja az osztrákoknak Napóleon



Rendező: VIDNYÁNSZKY ATTILA, 2013

hadüzenetét. Háry a kapitányi cím birtokában siet a csatába. (Harmadik kaland) Majland alatt a hős most már mint óbester várja a francia császár támadását. Háry nemcsak könnyedén legyőzi a mindjárt kegyelemért könyörgő Napóleont, de az osztrák Krucifix generális átadja neki a vezérletet és rangot is cserél vele. Mária Lujza megszabadul bukott férjétől, s a magyar vitézhez kíván nőül menni. Ehhez Örsének is van némi dühös szava. (Negyedik kaland) Bécsben Mária Lujza új lakodalmára készülnek. A kis hercegek felmondják az ábécét. Az ünnepi készülődésnek azonban Háry véget vet: kikéri Ferenc császártól az obsitot, s hazaindul Örséjével Nagyabonyba. (Utójáték) Az öreg Háry befejezi a mesét, s a kocsma ünnepli a kiszolgált katonát: „*Nincs oly vitéz a földön, mint Háry bátya volt.*”

NEM A PERLEKEDÉS SZÁNDÉKA VEZET, AMIKOR IGEN MŰVELT ÉS VÁLASZTÉKOS RECENZORAINKKAL NEM (TELJESEN) ÉRTEK EGYET. AZ OPERASZÍNPADRA NEM A TÖRTÉNELEM HÚZZA A MAGA RÉZÁGYÚIT, CSAKIS A (NÉHA TÖBBSZÖRÖS) ABSZTRAKCIÓ: MÁR A MŰ MEGÍRÁSA, AZUTÁN ANNAK OLVASÁSA, MAJD ELŐADÁSA ÉS VÉGÜL (?) BEFOGADÁSA IS ÁTLÉNYEGÍTŐ FOLYAMAT. BIZONYÁRA LEHETSÉGES ÖNÁMÍTÁSNAK, DE ÖNGYÓGYÍTÁSNAK, VAGY AKÁR ÖNESZMÉNYNEK IS TARTANI UGYANAZT A HUSZÁRROMANTIKÁT: AZT HISZEM, NEMCSAK ÉN, DE AZ ELŐADÁS ALAPJÁN A RENDEZŐ VIDNYÁNSZKY ATTILA IS EGY FOLYTON SZORONGATOTT ÉS ROKONTALAN KIS NÉP HARC KEDVÉNEK, LELKI TÚZEREJÉNEK MAGASRA TARTÓ ESZKÖZÉT LÁTJA BENNE. ÉMLÉKSZEM, EZ A *HÁRY* VOLT AZ ELSŐ VOKÁLIS ELŐADÁS, AMELYET 2013 OKTÓBERÉBEN, AZ ÚJRANYITÁS ELŐTT ÁLLT ERKEL SZÍNHÁZBAN SZÍNRE VITTÜNK – DIÁKOKNAK, NAGY SOROZATBAN. ILLETT IS ODA SZERINTEM. (ÓSz)

„*Mi terem a magyar szívébe*” – éneklik a *Háry János* színpadán, ahol egyszersmind arról is majdnem mindent megtudhatunk, hogy mi terem a magyar álmába’. Hát bánat, szerelem, tiszta érzések és nagy indulatok, s éppen nem utolsósorban: költészetté nemesült, identitásteremtő élethazugságok. Hiszen ahogyan a legilletékesebb személy, vagyis maga Kodály jellemezte műve címszereplőjét: „*Nem hazudik: mesét teremt: költő. Amit elmond, sohasem történt meg, de ő átélte, tehát igazabb a valóságnál.*” Optimális esetben így tekinthetünk tehát Háryra és a *Háryra*, ám ehhez a mindenkori előadók és közönségük együttműködésére is szükség van. Ez a mű ugyanis kollektív elkötelezettséget, hogynemondjuk: hitet követel tőlünk. De ha az megvan, akkor rögvest

mellékessé válik a helyenként kínosnak tetsző mesejáték-szöveg, Ebelasztin báró bökverselése, de még a Kodály által utólag megkomponált *Színházi nyitány* is, amely sajnos csupán igen kevés kezdő lendületet ad a daljátéknak. Vagyis akkor a zeneszerző és anyaga, a népdalok és népzenei motívumok (meg a Bihari-féle verbunkos muzsika) révén az előadás valóban legyőzi a nehézkedési erőt, hogy fölemelkedjen a költészetig, az álom-magyarság, ha úgy tetszik, az eszmények honába.

Mindezek körvonalazása kis jóindulattal akár azt is megmagyarázhatja, miért is oly fájdalmasan könnyű pórnul járnunk a *Háry*-val, nemes szándékú színreállítóknak és nézőtéri jegytulajdonosoknak egyaránt. Amíg a *Székelly fonó* esetében a konvencionális cselekmény alig leplezett hiánya jelent különös nehézséget és kihívást, addig itt épp ellenkezőleg: a kalandos cselekmény megléte és annak oly átütő gyermekdedsége. Hagyományosan ugyanis a naivitás vajmi nehezen terem meg a színpadon, s tán még ritkábban hat valóban ártatlannak és őszintének. Már csak ezért is sokkalta érdekesebb Kodályt, semmint Paulini Bélát és Harsányi Zsoltot követnünk. Az énekszámokban, a *Háry* zenéjében ráadásul nemcsak az áhított hitelesítő mozzanatra, s egyáltalán: a hitelességre lelhetünk rá, hanem a nemzeti önkép érzékeny rajzolatára és a népi történelemfelfogás illúziót-lanságára is.

Milyen ez a magyarság? Józan, életismerő, a nehézségek elviseléséhez szokott és a lemondásra kész, kerüli a spekulatív okoskodást, örömeiben és bánatában egyként őszinte és mértéktartó. A zenéjében is a világos kifejezésre törekszik, hiszen ahogy azt Kodály sommázta: „*Mint a nyelve, a magyarnak zenéje is szűkszavú, lapidáris. Kis terjedelmű, nagy súlyú remekművek sora. Pár hangnyi dallamok mintha kőbe vésve állták volna századok viharát.*” A magyar népnek a történelemtől nincs mit várnia és remélnie, a nagy hadijátékokban neki rendesen az ágyútöltelék szerepe jut, Napóleon és Ferenc császár pedig csakis a mese révén nyerhet emberi körvonalakat és ábrázatot. Vagyis a mese itt valósággal elemi fogódzó, az életben maradás és az élet (nagypolitika, történelem stb.) értelmezésének és elviselhetőbbé bűvölésének nélkülözhetetlen, évezredes eszköze. Úgy lehet, ezt talán csak akkor nem kézenfekvő elfogadnunk és megértenünk, ha mindenáron komolyan próbáljuk venni a huszárfakadásos *Toborzó* közlését: „*A jó lovas katonának, de jól vagyon dolga...*”. Ha valahonnan, hát a *Háry*-ból muszáj kihallanunk, hogy milyen is az a „*gyöngy élet*”, amelynél „*szebb sem lehet*”. (LF)

SZÉKELY FONÓ

ŐSBEMUTATÓ ÉS ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1932. ÁPRILIS 24. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: KODÁLY ZOLTÁN (NÉPDALSZÖVEGEK NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

Az özvegy Háziasszony Kérőjének menekülnie kell a csendőrök elől. Az asszonyt a székely falu főnöke összegyűlt lányai próbálják jobb kedvre deríteni. Ez idővel sikerül, ő is énekelni kezd, előadja a kitrákotty mesét, de Görög Ilona balladáját is, s egy párosítóban összeadják a Háziasszony lányát a kedvesével. Megjelenik a fonóban egy furcsa alak, a Nagyorru bolha, vagyis a Gazdag leány, s elhangzik a rossz feleség története is. A Kérőt csendőrök kísérik, s bár ártatlan, őt éppúgy elviszik, akár csak a bűnöst, a Nagyorru bolhát. A Háziasszony bánatának csak az vet véget, amikor kedvese szabadon tér vissza a boldogan ünneplő fonóba.



Rendező: MICHAEL ZNANIECKI, 2016

„Ez a dráma: a nép s az egész magyarság élete. A nagy feladat tehát ez volt: színpadra állítani a dráma jeleneteit, oly módon, hogy önmaguk, saját szavaikkal elmondják az elmondatlan s a maga teljességében talán örökre elmondhatatlan nagy egészet: a Magyar Drámát. A terv, a gondolat, a vállalkozás a maga páratlan merészségében valóban egyedül áll – s a maga teljes merészségében sikerült.” Emberszem jószerint még nem is láthatta, civil fül még nem hallotta a *Székely fonót*, amikor az 1932-es ősbemutató reggelén (!) ilyen és ehhez hasonló írások szentelték fel már jó előre Kodály Zoltán új művét nemzeti klasszikusnak, sőt még annál is többnek. Szabolcsi Bence, az idézett „bírálat” szerzője, Tóth Aladár és Kodály megannyi más elkötelezett híve és élharcosa ilyesformán azután a XX. század egészére eldöntötte, hogy mit is tartsunk a *Székely fonóról*.

RENGETEG EMLÉKEM VAN ARRÓL AZ ESTÉRŐL, AMIKOR ZNANIECKI MÁSKÉPP MESÉLTE EL A *SZÉKELY FONÓT*. ILLETVE, EGYETÉRTEK: VÉGRE ELMESÉLTE VALAMIKÉPP. EMLÉKSZEM VALAKIRE, AKIRŐL SENKI SEM SEJTENÉ, HOGY ELŐADÁSI KELLÉKEK JELENTÉSÉT GYŰJTÖGETTE, OLY IZGALOMBA HOZTA, AMIT A SZÍNPADON LÁTOTT. PÁL ISTVÁN SZALONNÁT ÉS BANDÁJÁT TÁNCBÁZRA KÉRTÜK – ÉS KÉRJÜK MA IS – YBL PALOTÁJÁBAN, A MŰ ANYAGÁBÓL A MŰ ELŐTT, HISZ SZINTE EGYFÉLIDŐS CSAK. KÉSŐBB CSEH KARMESTERREL TŰZTÜK KI A DARABOT, AKI KÍVÜLRŐL MEGTANULTA, ÚGY BELESZERETETT – VITTE IS TOVÁBB MAGÁVAL A VILÁGBA. SZINETÁR MIKLÓS PEDIG ELMESÉLTE, HOGY AZ IDŐS FELESÉGÉT ELVESZÍTŐ KODÁLY MIKÉNT CSATOLTA MÁR ÉVTIZEDEK ÓTA KÉSZ ÉS JÁTSZOTT MŰVÉHEZ A *TE TÚL, RÓZSÁM, TE TÚL...* KEZDETŰ KESERVEST, EMMA ASSZONY ELŐTT KEDVES SZERZŐJE, DEBUSSY AKKORDJAIVAL TISZTELEGVE – EGY PORTÁN HAGYOTT BORÍTÉKBAN. EZT A GESZTUST A LENGYEL RENDEZŐ NEM TUDHATTA, DE MEGSEJTHETTE. HÁT NEM KÜLÖNÖS? (ÓSZ)

Pedig a szépségek, az értékek és az elvitathatatlan érdemek mellett ugyancsak a kezdetektől nyilvánvalóak voltak az alkotás sérülékeny pontjai is. Ilyen kiváltképp az a tény, hogy Kodály ugyan felvonultatott az operaszínpadra egy sor székely-bukovinai és két nyitrai népdalt, ámde zenés színpadi drámát a szó közkeletű értelmében éppenséggel nem tudott (s talán nem is kívánt) létrehozni a nagybetűs „*Magyar Drámával*”. A cselekmény, azazhogy inkább csak cselekményvázlat

egyrészt alig-alig érintkezik a dalok rendjével, másrészt inkább ballasztként hat a színpadon, semmint dramaturgiai mozgatóerő gyanánt. Így aztán már a korai méltatók is becsülettel elmondták, hogy a *Székelý fonó* „nem opera, csak remekmű”, s a későbbi elemzők is időről időre megemlí tették e remekmű inkább oratóriumnak beillő statikusságát, már-már színpadidegenségét. A színpad emberei pedig mi mást tehetnének, mint hogy kilencven éve keresnek-kutatnak valamiféle érvényes megoldást a magyar operatörténetben amúgy korántsem egyedülálló „fából vaskarika” problémájára.

A *Székelý fonót* ugyanis semmiképpen sem lehet elengednünk s veszni hagynunk. A többes szám első személy ezúttal valóban kollektív értelmű: minket, magyarokat jelent. Merthogy nemcsak akkor érezhetjük a legszemélyesebb közös ügyünknek e művet, midőn a Leány és a Legény előa dásában felhangzik az „A csitári hegyek alatt”, hanem már mindjárt a legelső dal, az „Elmenyek, elmenyek” hallatán – s azután mindvégig. Még akkor is, ha falut csak utaztunkban láttunk, fonót pedig egyáltalán nem. Ezek a dalok máig az elevenünkbe vágnak, túl a népi kultúra muzeálissá, skanzenivé válásán, s túl annak táncházi reneszánszán. Amikor pedig rácsodálkozunk e „szép, csiszolt, tiszta, melegtűzű, értékes kövek” kodályi foglalatára, akkor nehéz lenyűgözöttség nél kül észlelnünk a zeneszerző mesteri tudását.

Az Opera 2016-os bemutatóján a lengyel Michał Znaniecki és kreatív csapata merészen és a külső – de korántsem rideg – tekintet pozíciójából közelített a *Székelý fonó*hoz. Vagyis új cselekményt szerkesztettek, s az ilyesformán az asszonyi gyásztól visszapergetett látomásos emlékezés mint egy átfogja a mű egészét. Természetesen vitatható, de összességében működőképes megoldás ez, és voltaképpen nincs is oly távol attól a közös retrospekciótól, amellyel a magyar operaközönség pillanthat vissza a népi kultúrára. (LF)

ALBAN BERG
(1885-1935)

LULU

ŐSBEMUTATÓ: ZÜRICH, 1937. JÚNIUS 2.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1973. MÁRCIUS 30. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: ALBAN BERG (FRANK WEDEKIND DRÁMÁJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Előjáték) Az Állatszeli dítő bemutatja állatait: utoljára hagyja a kígyót, mely Lulut jelképezi. (Első felvonás) Lulut Dr. Schön szedte fel kislány korában. Sikeres táncosnőt faragott belőle, végül pedig az idős dr. Goll neje lett. Készül Lulu portréja, de a festő, mihelyt modelljével kettesben marad, leteperi Lulut. A férj rájuk tör szeretkezés közben és szívrohamot kap. A festő elveszi Lulut, de mi után ráébred, hogy Lulu Dr. Schönnel csalja, öngyilkos lesz. Dr. Schön előbb szabadulni szeretne



Rendező: MIKÓ ANDRÁS, 1973

Lulutól, végül mégiscsak elcsábul, és nőül veszi őt. (Második felvonás) Lulunak egész rajongótábo ra van: beleszeret a leszbikus Geschwitz grófnő, és Dr. Schön fia, Alwa is. Dr. Schön féltékenysége ben pisztolyt nyom Lulu kezébe, és követeli, hogy lője le magát, de Lulu végül vele végez. A börtönből Geschwitz grófnő trükkjével szabadul ki, és visszatér Alwához a véres kanapéra, ahol dr. Schön meghalt. (Harmadik felvonás) Lulu és Alwa (valamint Lulu hódolói) tőzsdespekulációkból élnek

Párizsban. Miután beüt a tőzsdekrach és Lulut a rendőrség is keresi, Lulu és Alwa Londonban kötnek ki. Itt Lulu prostitúcióból tengődik, miközben hódolói kifosztják a klienseit. Az egyik kliens megöli Alwát, Lulu pedig harmadik kliense, Hasfelmetsző Jack áldozata lesz.

BERG „MÁSÍK OPERÁJA”, A *LULU* NAGYON KEVESET MENT A PESTI OPERAHÁZBAN. MINDÖSSZE 12 ESTE, A CÍMSZEREPEŦ AZ UTOLSÓ HÁROM ELŐADÁSRA CSENGERY ADRIENNE VETTE ÁT A MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓT ABSZOLVÁLÓ KALMÁR MAGDÁTÓL. A KÉT IFJÚ MŰVÉSNŐ MELLETT MIHÁLY ANDRÁS, A KORÁBBI FŐTITKÁR ÉS A KÉSŐBBI FŐIGAZGATÓ IS FONTOS STALLUMOT KAPOTT A PRODUKCIÓBAN: EZ A MIKÓ ANDRÁS RENDEZTE ELŐADÁS VOLT ELSŐ VEZÉNYLÉSE AZ ÁROKBAN. A *LULU* HATALMAS STÁBOT KÖVETEL, ROPPANT FELADAT A CÍMSZEREPLŐ SZÁMÁRA ÉS NEM KIFEJEZETTEN KÖZÖNSÉGBARÁT MŰ – ÁM VALÓBAN A 20. SZÁZADI ZENE TARTÓSAN MEGKERÜLHETETLEN MÉRFÖLDKÖVE, FOGJUK TEHÁT JÁTSZANI. *(ŐSz)*

„Valami bogár pontosan a gerincem alsó részén megcsípett és ennek következménye egy nap-hosszat crescendáló és borzalmasan kínzó daganat lett. Ez minden örömet elveszi. [...] Így hát rezignáltan tovább hangszerelem a Lulut...” – írta Berg egyik utolsó levelében halála évében. Berg csak a hangszerelés egy részével készült el, a művet végül 1976-ban Friedrich Cerha fejezte be a kész részeknél talán kissé „operásabb” stílusban. A *Lulu* minden idők egyik legnagyobb és legközérthetőbb kísérleti operája: a Schönberg-univerzum egyik állócsillaga, melyre a mahleri, Richard Strauss-i hagyomány fénye is rávetül, s a tizenkétfokúságot színes, érzelmi, sőt erotikus matematikává változtatja. Lulu a női csáberő erotikus-démoni fatalizmusával pusztulást hozó végzet asszonya, s erre már a prologusban kibontakozó állatszimbolika is utal. Lulu először kígyóként jelenik meg a színpadon. Az érzékiség számtalan alantas és költői változatát próbálja ki, míg végül Hasfelmetsző Jack egyik prosti-áldozata lesz a sok közül. A korban meglepő, harsány individualizmus Don Juant idézheti, hiszen a szexualitást és az erotikát ő is a létezés motorjának tekintette, ráadásul a felemelkedés útjának, mely végül az abszolút mélységbe vezetett. Az elidegenedés, a párbeszéd-képtelenség színterein a végzet is könnyebben durvul be. A bűnös és áldozat pozícióit egyaránt mutató Lulu hatása nemcsak a férfiakra, de a nőkre is kiterjedt: a cselekmény szinte univerzális szexuálpatológiai sokszorozatokban halad előre. Az animális és sok tekintetben passzív Lulunak valóban nincs nehéz dolga: a mellékszereplők szinte katalizálják a romlásfolyamatot, hiszen maguk is ellentmondásos karakterek, valamennyien a földön berendezett pokol emblematis lakói. *(CsZ)*

FRANK MARTIN
(1890-1974)

A VARÁZSITAL

LE VIN HERBÉ

ŐSBEMUTATÓ: ZÜRICH, 1942. MÁRCIUS 26.
SZÖVEGKÖNYV: JOSEPH BÉDIER

CSELEKMÉNY

Tristan, Márk király unokaöccse az ír hercegnőt, Iseult-ot Cornwallba viszi, hogy korosodó nagybátyja nőül vehesse. Az esküvőre szerelmi bájital készül, melyet végül Tristan és Iseult isznak meg. Noha Iseult gyűlöli Tristant, amiért idegen földre hozta és egy csatában megölte jegyesét,



FRANK MARTIN

a szerelem mégis feltámad közöttük. Megszöknek Márk haragja elől, aki ugyan rájuk talál a vadonban, de megkíméli az életüket. Iseult végül mégis Márkhoz megy, Tristan pedig visszatér saját országába, ahol évek múltán elveszi fehérkezű Izoldát. Amikor egy csatában halálos sebet kap, szeretné újra látni legnagyobb szerelmét, Iseult-ot, ám a nő későn érkezik. Iseult végül Tristan sírja mellé fekszik, és várja a halált.

—————

EZ AZ ALKOTÁS MÉG NEM JÁRT A MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ SZÍNPADÁN, DE TERVEZÜNK VELE. ORFF *ANTIGONÉJÁT* VAGY STRAVINSKY *ÖDIPUSZ KIRÁLYÁT* ÉRZEM „ROKONÁNAK”, ÉS NEM TUDOK SZABADULNI A GONDOLATTÓL, HOGY A NEGYVENES ÉVEK SZIKÁR, MÍTOSZTALANÍTÓ HANGJA MA MÁR NEM KELTENÉ CSALÓDÁST: EZ A MINIMALIZMUS ÉRDEKESSÉGGÉ PATINÁSODOTT. AMIKOR 1948-BAN BÜSZKESÉGÜNK, FRICSAY BEMUTATTA A SALZBURGI ÜNNEPI JÁTEKOKON – ÉPP ELŐZŐ ÉVI BEUGRÁSA, A *DANTON HALÁLA* MIATT TEHETTE EZT – AZ OPERAHÁZ MUZSIKUSAIBÓL VITTE MAGÁVAL AZT A KIS KAMARACSPATOT, AMELY A *VARÁZSITAL* MEGSZÓLALTATÁSÁHOZ SZÜKSÉGES. MENNYI DICSŐ MAGYAR VONATKOZÁS: ENNEK FÉNYÉBEN VÉGKÉPP KÍNOS LENNE NEM PÓTOLNI A HAZAI BEMUTATÓT... *(ŐSz)*

—————

A *Le Vin herbé* egy alternatív Trisztán és Izolda, a wagneri szerelmi pátosz és érzéki narkózis kísé antiromantikus felszámolása: szűkebb értelemben vett műfaja szerint profán oratórium, mely minden ízében a szövegek könyv lírai rezdüléseit követi. Ez a szinte aszketikus távolságtartás egyszerre intim és objektív, viszont semmiképpen sem extatikus. Martin zenéje afféle nyomkövetője a belső történeteknek, melyeket részint a mágikus varázserő, részint a realisztikus kijózanodás dinamikája befolyásol. Trisztán és Izolda ellenségek, Trisztán kezéhez vér tapad: a zenében agresszív maszkulinitása szelídül szerelemmé, melynek párhuzama az Izolda lelkében izzó gyűlölet és harag váratlan átváltozása. A háttérben folytonos a háború: a nőkért, a hatalomért folyik a vér, szaporodnak a sebek. A zene mindezt a realitást (olykor merészen diszharmonikus) belső történetekké változtatja, miközben minden hang tökéletesen funkcionális marad. Épp ez adja a mű operai drámaiságát. Első színpadi bemutatóját Fricsay Ferenc vezényelte. Az antikizálóan „görögös” előadásról így számolt be a *Kis Újság* munkatársa 1948-ban: „A szerző az egészet egy földöntúli bírósági tárgyalásnak állítja be, amelyben a szólisták a bíró és a vádlottak szerepét éneklik. Mozgásuk a legminimálisabb és inkább a hang és a testtartás kifejezésével élnek.” *(CsZ)*

SZERGEJ PROKOFJEV
(1891-1953)

HÁBORÚ ÉS BÉKE

Война и мир

ŐSBEMUTATÓ: PRÁGA, 1948. JÚNIUS 25.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 2023. JANUÁR 28. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: SZERGEJ PROKOFJEV ÉS MIRA MENGYELSZON (LEV TOLSZTOJ REGÉNYE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első rész) A nemrég megözvegyült Andrej Bolkonszkij herceg éjszaka fültanúja lesz, amint az első bálja előtt álló Natasa Rosztova önfeledten dalol. A bálon Andrej és Natasa egymásba szeret,



Rendező: CALIXTO BIEITO, (Fotó: 2021, GENFI OPERAHÁZ)

s utóbb eljegyzésre is sor kerül, ám az idősebb Bolkonszkij kérésére fiának egy évre el kell utaznia. Ez idő alatt Anatol Kuragin elcsavarja a lány fejét, s el is szöktetné, de e kísérletet leleplezik. A Rosztovok családi jóbarátja, Pierre Bezuhov gróf felvilágosítja Natasát, hogy Anatol nős ember, s a lány legnagyobb meglepetésére azt is megtudja, hogy voltaképpen Pierre is szerelmes belé. Híre érkezik, hogy Napóleon megkezdte oroszországi hadjáratát. (Második rész) A Natasában csalódott Andrej beáll a honvédő seregbe. Napóleon, látva az oroszok ellenállását, kezdi megsejteni, hogy a szerencsájének vége. Pierre a Kutuzov által feladott Moszkvában marad, míg a menekülő Rosztov család sebesült katonákat is magával visz útjára. A sebesültek között van a haldokló Andrej herceg is, aki megbocsát Natasának. A hadi helyzet fordultával a visszavonuló franciák menetoszlopából az oroszok hadifoglyokat szabadítanak ki, köztük Pierre-t. Megtudja, hogy mi történt Andrejjel és Natasával, s feltámad benne a remény, hogy Natasa idővel viszonzni fogja majd a szerelmét. A győzelemért ünnepelt Kutuzov méltatja a törhetetlen kitartású orosz népet.

—————

AZ OPERAVILÁGBAN GYAKRAN HANGOZTATOTT ELV, KÍVÁNALOM – ÉS KEVÉSBÉ GYAKRAN, DE EGYES SZÍNHÁZI MODELLEKBEN TÉNYLEG KIFIZETŐDŐ – A KOLLABORÁCIÓ GONDOLATA. AMI OPERÁ-NKNAK MÉG EGYPÁR ÉVIG EZ NEM FELTÉTLENÜL ÁLL JÓL, HISZ OLCSÓBBAN TUDUNK GYÁRTANI, MINT MÁSOK. EGY KOPRODUKCIÓÉRT VISZONT TÖBBET KELLENE FIZETNÜNK, MINTHA MAGUNK HOZNÁNK LÉTRE, RÁADÁSUL SOKKAL TISZTÁBB TULAJDONJOGGAL ÉS IDŐHORIZONTTAL. KIVÉTEL VISZONT, VAGY INKÁBB PILOT GYAKORLAT A *HÁBORÚ* ESETE, AMELYET A GENFI OPERÁVAL ÖSSZEBÚTOROZVA GYÁRTOTTUNK, MERT CALIXTO BIEITO ÁLTALUK TÖRTÉNT FELKÉRÉSE GARANCIA VOLT EGY IGAZÁN IZGALMAS ELŐADÁSRA, RÁADÁSUL ELVEZET MINKET A GRANDIÓZUS PROKOFJEV-MŰ MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓJÁHOZ. SZERINTEM MEGÉRTE! *(ŐSz)*

—————

Az operatörténet számontart néhány istenkísértő adaptációs vállalkozást. Bizonyos August Bungert például a múlt századfordulón *Homéroszi világ* összefoglaló címen egy teljes Odüsszeusz-tetralógiát bocsájtott a Wagnertől megedzetten is csak váltig hűledező drezdai közönség elé. Merészségét tekintve nagyjából ehhez mérhető Prokofjev tolsztoji operakolosszusa is, míg a közel négyórás mű értéke persze sokszorosan felülmúlja az elfeledett német komponista teljesítményét. Pedig Prokofjev nemcsak a hatalmas regénnyel és annak nyomasztó tekintélyével kényserült megküzdeni, de a komponálás során meg kellett (volna) felelnie a sztálini-és-zsdanovi

kultúrpolitika részint követhetetlen, részint fenyegető, részint lehetetlen elvárásainak is. Hogy a *Háború és béke* operaváltozata mégis elkészült és utóbb valóságos remekműnek bizonyult, az nemcsak csodálatra méltó, de akaratlanul szégyenbe is hoz mindnyájunkat, akik gyakran sokkalta kisebb feladatokkal szembesülve és nyugodtabb körülmények között is képesek vagyunk feloldhatatlan írásgörcsbe merevedni. A regényhez képest szükségképpen rövidített, tömörített és igazított cselekményű, operaszínpadi *Háború és béke* ma úgy tekinthető és hallgatható, mint az orosz kultúra és önkép egyfajta kompendiuma. Vagyis megelhetjük benne a honvédő háborúk büszke és tüzes patriotizmusát csakúgy, mint a francia civilizáció mintáját követő arisztokratikus érintkezés gesztusait, a romantikus érzelmesség kiadásait és persze a népet, továbbá azt a pontosan alighanem meghatározhatatlan nagy orosz lelket is. A puskini és a csajkovszkiji *Anyegin* hangütése (például a lányosan ábrándozó Natasának és az ő legelső báljának ábrázolásakor), aztán a háborús-hazafias tablók Glinkát vagy épp Muszorgszkijt idéző pátosza és íve, s nem mellesleg az a magától értetődő választás, amellyel Prokofjev basszus hangra komponálta Kutuzov tábornagy szólamát – ez mind-mind ugyancsak az opera összorosz foglalatjellegét erősíti. Mindeközben mégis félreismerhetetlenül Prokofjevet halljuk az első perctől az utolsóig, s az ő acélkeretes szemüvegén keresztül tekinthetünk rá mi is a *Háború és béke* totalitást sejtető körképére. Igaz, az opera első felének legvégén, majd a *Háború* szakaszában azért jól észlelhetően feltűnik a láthatáron a fentebb említett megfeleléskényszer is: akár a monolit és lehengerlően hatásos kórusmegszólalásokra, akár Napóleon nyomatékosan elidegenítőnek szánt szólamára és még inkább annak zenekari kíséretére gondolunk. *(LF)*

PAUL HINDEMITH

(1895-1963)

SANCTA SUSANNA

ŐSBEMUTATÓ: FRANKFURT AM MAIN, 1922. MÁRCIUS 26.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI ŐSBEMUTATÓ: 2018. MÁJUS 13. (KISCELLI ROMTEPLOM)

SZÖVEGKÖNYV: AUGUST STRAMM

CSELEKMÉNY

Klementia nővér rémülettel vegyes gyanakvással figyel Susanna nővér vallási extázisát. Susanna szinte érzéki elragadtatást érez mennyei jegyese iránt. Klementiát a helyzet egy régi esetre emlékezteti: Beata nővér meztelenre vetkőzött és „egyesült” a feszületen függő Krisztussal. Beátát akkor elevenen befalazták. Klementia félelemmel és döbbenet várakozással teli sejtése beigazolódik: Susanna eksztázisában Beata nővér sorsa ismétlődik meg.



Rendező: VARGA BENCE, 2018

„*Hindemithet hallgatva mindig középkori katedrálisok jutnak eszembe*” – írta róla Terényi Ede. A *Sancta Susanna* is egy tökéletesen megépített zenei katedrális, millió apró historikus és modernizált elemmel. A zenei tér kezdetben félelmetesen klausztrófó, de szinte kezdettől felsejlik benne a végtelenbe magasuló gótikus ívek, boltozatok eleganciája is. A maga korában zajos botrányt kiváltó darab ma már aligha tűnik botrányosnak: kétségtelen, hogy a misztikus egyesülés szinte szó szerinti értelmezése provokatív maradt, mégsem kell többet látnunk benne, mint egy megvalósuló, teátralizált, végső soron gyönyörűsége lelki metaforát. A középkori és a későbbi látomásirodalom egyik gyakori toposzáról van szó, melyet Hindemith az expresszionizmus stíluseszményével ötvözött. A maga korában az operát blaszfémikusnak érző vallási körök vezeklő áhítatot tartottak, maga a zeneszerző 1958-ban esztétikai okokból meg is tagadta a művet azzal a két, a *Sancta Susannánál* minden tekintetben rebellisebb minioperával együtt (az Oskar Kokoschka szövegére komponált *Gyilkos, a nők reménye* és a burmai marionettbábukra szabott *Nusch Nushi* című operákról van szó), melyek az úgynevezett „erotikus triptichont” alkották. A *Sancta Susanna* egyszerre értelmezhető poétikus zenei látomásként, merész, szexuális töltetű lélekanalizisként és a középkori hagyományok expresszionista átértelmezéseként. Hindemith vakmerő, de szinte ékszerészi pontossággal megalkotott zenéje a merész téma ellenére a vallási elragadtatás paradox pőreségének transzcendens szépségét mutatja be. Aki kevésbé fogékony a vallásos értelmezés iránt, a darabot dermesztő kórképként is szemlélheti.

A mű első, jókora késést bepótló hazai előadása 2018-ban optimális helyszínre talált az Óbudára kitelepült *GermanLateNight* záródarabjaként, hiszen a Kiscelli Múzeum templomtere nemcsak a szakralitás és a történetiség légkörét biztosította, de ráadásul Varga Bence rendezésének látványos gesztusai, így a magasból aláhulló drapériák és virágszirmok számára is tág teret kínált. (CsZ)

BEVALLOM, AGGÓDTAM. A *KERESZTÉNY ÉVAD* NEM SZÁMÍTÓ – TÖBB TÁMOGATÁS JÖJJÖN (LETT ILYEN VÁD!) –, ÉS NEM IS CINIKUS KONSTRUKCIÓ VOLT 2017/18-BAN, HANEM EURÓPAI MIVOLTUNK KÖZÖS NEVEZŐJÉT KUTATÓ SEREGSZEMLE. ÉBBEN A *SANCTA SUSANNA* MESSZE A LEGPROVOKATÍVABB DARABNAK SZÁMÍTOTT, ÉS ANNAK DRUKKOLTAM, HOGY A HINDEMITH-EST MÁSIK HÁROM RÖPKE EPIZÓDJA, A *HOSSZÚ KARÁCSONYI EBÉD*, AZ *ODA-VISSZA* ÉS A *BOLYGÓ HOLLANDI-NYITÁNPARÓDIA* MELLETT, AMELYEKET EGYETEMI HALLGATÓK RENDEZTEK, VARGA BENCE RÁTALÁLJON A KESKENY MEZSGYÉRE A KÉNYES, ÁM LÉTEZŐ ÉS A MAGA MÓDJÁN IGENIS SZÉP TÉMA TÁRGYALÁSÁBAN. MARADÉKTALANUL SIKERÜLT: A *SANCTA SUSANNA* MEGINDÍTÓ, KÖLTŐI ELŐADÁSA AZ EIFFEL MŰHELYHÁZBAN TÉR MAJD VISSZA. (ÓSz)

GEORGE GERSHWIN
(1898-1937)

PORGY ÉS BESS

PORGY AND BESS

ŐSBEMUTATÓ: NEW YORK, 1935. OKTÓBER 10.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1970. FEBRUÁR 6. (ERKEL SZÍNHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: DUBOSE HEYWARD, IRA GERSHWIN DALSZÖVEGEIVEL

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) A charlestoni Catfish Row lakói szombat este összegyűlnek iszogatni és kockázni. Köztük van egy piperkőc drogkereskedő, Sporting Life, s felbukkan a társaságban Porgy, a rokkant



Rendező: ÁLMÁSI-TÓTH ANDRÁS, 2018

koldus is, az egyetlen, aki derűs sztoicizmussal viseli sorsát. A rosszarcú Crown a barátnője, a csinos Bess társaságában érkezik, aki férfiakat megszegyenítő módon húzza meg a viszkisüveget. Crown durván összekülönbözik a nyeresre álló Robbinsszal, és a vita hevében megöli, majd elmenekül a rendőrség elől. A társaság szétrebben, a gyilkos barátnőjét senki nem engedi a házába, csak a koldus. Másnap Robbins ravatala körül gyűlnek össze a helyiek: mindenki megpróbálja párcenttel támogatni az özvegyet. A rendőrség megzavarja a szomorú együttétet, és az egyik helybelit magukkal viszik koronatanúnak. (Második felvonás) Bess Porgy mellett megszelídül: a férfi szereti, megbecsüli, ő pedig gondoskodik róla. A közösség is kezdi befogadni a lányt, el is hívják magukkal egy mulatságba. Bess Porgy biztatására el is megy, de ott felbukkan Crown, aki a régi szerető jogán elragadja. Bess másnap betegen és lázasan jelenik meg Porgy küszöbén, aki hűségesen kitart a lány mellett. Crown újra megjelenik Bessért, méghozzá egy orkán tombolása közepette, amikor mindenki imádkozik, hogy a halászok épségben hazatérjenek a tengerről. Crown gúnyolni kezdi Porgyt. (Harmadik felvonás) A koldus még aznap éjjel megbosszulja a becsmérő szavakat, és megfojtja a háza körül settenkedő bajkeverőt. A rendőrség egy hétre letartóztatja Porgyt, Bess pedig ez idő alatt visszaszokik a drogra, és Sporting Life oldalán New Yorkba szökik. A hazatérő Porgy, miután megtudja a rossz hírt, fanatikus hittel indul a lány után.

VÉLEMÉNYEM AZ ÉVEK SORÁN SEM VÁLTOZOTT, MERT IGEN EGYSZERŰ, VILÁGOS ALAPVETÉSEN NYUGSZIK: NEM LEHET EMBEREKET BŐRSZÍNÜK ALAPJÁN MEGKÜLÖNBÖZTETNI. ÉS HIÁBA EUFEMIZÁLJÁK AZ *ALL-BLACK-CASTOT* POZITÍV DISZKRIMINÁCIÓKÉNT, MERT AZ A TÖBBI RASSZAL SZEMBENI HÁTRÁNYT JELENTI, TEHÁT NEGATÍV. NEM SZABADNA A *PORGY* JÁTSZÁSI ÉS KOTTAJOGÁNAK FELTÉTELÉÜL SZABNI A BŐRSZÍNT, ÉS HA ÚJRA DÖNTENEM KÉNE RÓLA, ÚJRA A „FEHÉR” *PORGY* MELLETT VOKSOLNÉK, AZ INDOKOLHATÓAN SÉRELMEKET FELIDÉZŐ *BLACK FACING* ALKALMAZÁSÁT MELLŐZVE (ELEVE ÍGY IS TETTÜNK). ÚGYAN AZ EGÉSZ OPERAVILÁG MEGKUKULVA ÜLT ÉS IGYEKEZETT FÉLRENÉZNI ZAVARÁBAN, IGAZSÁGUNK NEM AZON MÚLIK, MÁSOKBÓL KI MER-E HALLATSZANI AZ EGYETÉRTÉS. (ÓSZ)

Habár a remekművek általában is változnak a korral, de azért a *Porgy és Bess* e téren mégis okvetlenül különleges és cifra eset. A gesztus ugyanis, amellyel Gershwinék megnyitották az operaszínpadot a charlestoni Catfish Row afroamerikai sorsközössége előtt, előbb egyértelműen haladónak

ítéltetett, majd kevéssel utóbb már annál problematikusabbnak tetszett sokak szemében. Nem kisebb muzsikus, mint maga Duke Ellington kárhoztatta „*Gershwin koromfestékes negroizmusait*”, s az ő korai elítélő véleményéhez a hatvanas évektől kezdve mind hangosabbá váló vádak társultak, amelyek a *Porgy és Besst* leereszkedő és az afroamerikai közösség önérzetét sértő műnek, mi több, kereken kimondva kulturális kisajátításnak minősítették. Ha nem tévedünk egészen nagyot, úgy e félreértést-félremagyarázást elhárítandó rendelkezett úgy végrendeletileg George hosszú életű fivére és szövegkönyvírója, az 1983-ban elhunyt Ira, miszerint „*amerikai népopera-jukat*” főszabály szerint még évtizedekig csakis úgynevezett „*all-black cast*” játszhatja. (Tudjuk, e kérdésről és tilalomról az Opera legutóbbi produkciója kapcsán is volt vita bőven.)

Miközben a *Porgy és Bess* (nevezzük jobb híján így:) politikai megítélése változékonynak bizonyult, voltaképpen az opera művészi értéke és megvalósulása kapcsán ugyancsak tartósan mutatkoztak egymással vajmi nehezen összebékíthető álláspontok. Mert amíg a méltán önérzetes szerző úgy vélte, hogy műve egyesíti „*a Carmen drámáját a Mesterdalnokok szépségével*”, addig a kezdetektől fogva akadtak olyan vélemények is, amelyek túlon túl laza szövésűnek, sőt slágerfüzérnek ítélték Gershwin operáját. Ám túl azon, hogy merőben igazságtalan sznobizmusnak tűnik a *Porgyn* a slágerszámokban való dúskálást leverni, azért az egyveleg degradáló látszata jórészt a mindenkori előadások függvénye is. Mert ha a kórus és az énekesek produkciójából kitetszik az, amit sután gospel-érzéknek lehetne nevezni, akkor máris minden meggyőzőbbnek mutatkozik a Gershwin-opera színpadán. Ha pedig megjelenik az előadásban a belülről ugyan tagolt, de kifelé jószerint fatalista módon összezáró, meghittségében fenyegetett, nehéz sorsú közösség képe, akkor a *Porgy és Bess* minden látszólagos gyengéje elenyészik. (LF)

FRANCIS POULENC
(1899-1963)

A KÁRMELITÁK

DIALOGUES DES CARMÉLITES

ŐSBEMUTATÓ: MILÁNÓ, 1957. JANUÁR 26.
ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 2016. DECEMBER 2. (OPERAHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: FRANCIS POULENC (GEORGES BERNANOS FORGATÓKÖNYVE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Kevéssel a francia forradalom kitörése előtt a fiatal és félénk arisztokrata leány, Blanche de la Force csatlakozni kíván a kármeliták compiègne-i zárdájához. A



Rendező: ANGER FERENC, 2016

nagybeteg főnökasszony szigorúan kikérdezi, voltaképp miért is akar apáca lenni. A derűsen ártatlan Constance, egy másik novícia elmondja Blanche-nak, hogy érzi, mindketten fiatalon és együtt fognak meghalni. A haldokló perjelnő Marie anyára bízta Blanche sorsát. A lány tanúja lesz a nehéz és felkavaró agóniának. (Második felvonás) Az új főnökasszony arra inti apácáit, hogy óvakodjanak mindentől, ami az imától eltérítheti őket, így a vértanúságtól is. Marie anyja e kérdésben egészen más álláspontot képvisel. Blanche bátyja érkezik, ám nem sikerül rábeszélne a húgát arra, hogy hagyja el a veszélyes helyé vált zárdát. Az egyházellenes intézkedések és a támadások immár a rendház felosztatásával fenyegetnek. (Harmadik felvonás) A főnökasszony távollétében Marie anyja közös vértanúsági fogadalmat kezdeményez, Blanche-t hatalmába keríti a félelem, és elmenekül. A de la Force-házat feldúlva találja, az apját lefejezték. A kármelita apácákat letartóztatják és halálra ítélik, a főnökasszony, aki helytelenítette a mártírsors keresését, jóváhagyja, hogy eleget tegyenek vértanúsági fogadalmuknak. Csak Marie anyja és Blanche nincs köztük: az előbbi a Kármel káplánja visszatartja, de az utóbbi végül maga is csatlakozik a Salve Reginát énekelve a guillotine alá vonuló társnőihez.

BÜSZKE VAGYOK RÁ, HOGY A *KÁRMELITÁKAT* A MI KURZUSUNKBAN MUTATHATTUK BE MAGYARORSZÁGNAK – IDEJE LETT VOLNA KORÁBBAN IS, NYILVÁN A KOMMUNISTÁK ALATT SZÓBA SEM JÖHETETT. AZ UTOLSÓ JELENET, A PARTITÚRÁBAN IS JELZETT TIZENHATSZOROS ZÖREJ (A GUILLLOTINE SUJTÁSA) MINDEN RENDEZŐT NEHÉZ HELYZET ELÉ ÁLLÍT. AZ EGYRE FOGYÓ SALVE REGINA APÁCÁIT SZÍNPADON LEFEJEZNI MÉLTATLAN ÉS ÜGYETLEN, SZÍNPADON KÍVÜL VIZUÁLISAN INGERSZEGÉNY ÉS „MEGÚSZÓS”. ANGER FERENC VÉGÜL ARRA KÉRT ENGEDÉLYT – ÉS EZÜTTAL EZ A SZÓHASZNÁLAT A HELYES –, HOGY EGYÁLTALÁN NE KELLJEN ÁBRÁZOLNIA MINDEZT: TELJES SÖTÉTSÉGBEN MEHESSEN LE AZ UTOLSÓ NÉHÁNY PERC. ÍLYET EGYSZER LEHET MEGTENNI, ÉS EGYETÉRTETTEM. NÉZŐINK HALLGATÓKKÁ VÁLNAK, ÉS HA MINŐSÉGI ELŐADÁS FUTOTT ADDIG, MINDENKI MÁS, DE EGYARÁNT IGAZ, SPIRITUÁLIS ÉLMÉNY JELLEGŰ BEFEJEZÉST LÁTHAT LELKI SZEMEI ELŐTT. *(ÓSz)*

„*A Forradalom tere. A kármeliták leszállnak a kivégzésekhez szállító járműről a vérpad lábánál. [...] A nővérek a Salve Reginát majd a Veni Creatort éneklik. Hangjuk nagyon tiszta és erős. A tömeg megrendülten hallgat. Csak a vérpad lába látszik, ahová a nővérek egyenként,*

folymatosan énekelve fellépnek, de amint eltűnnek, a kórus egyre halkul. Már csak két hang szól, már csak egy. Ebben a pillanatban a nagy tér másik sarkából felcsendül egy új hang, mely tisztább és még határozottabb, mint a többi volt, mégis van benne valami gyerekes. Aztán megpillantjuk a kis Blanche de la Force-t, amint az előtte szétváló tömegen át a vérpadig lépdel. Arcán nyoma sincs a félelemnek. [...] A tömeg hirtelen megmozdul. Asszonyok egy csoportja körülfogja Blanche-t, és a vérpad felé tolja, ahol elvesztjük szem elől. Kiszáratva elnémul az ő hangja is, ahogy előtte elhallgattak egyenként a nővérei is.”

A jakobinus terror idején kivégzett, majd 1931-ben csoportosan szentté avatott 16 compiègne-i apáca történetéből kevéssel 1948-ban bekövetkezett halála előtt a katolikus francia irodalmár, Georges Bernanos írt filmre szánt drámai szöveget, ám ahogy az a fenti idézetből egészen nyilvánvalóvá válhat: a történet végpontja valósággal operaszínpadra kívánczolt. Néhány évvel később, 1956-ban Francis Poulenc meg is komponálta Bernanos nyomán *Dialogues des carmélites* című művét (ittthoni címén: *A kármelitákat*), végén a huszadik századi operatörténet egyik leghatásosabb, egyszerre misztikus és vérfagyasztó fináléjával.

Az egyszerre hívó katolikus és meleg Poulenc a múlt század közepén három operával gazdagította a magyar közönségtől tartósan távolabb eső francia repertoárt. Túlhabzóan komikus első operájában (*Teiresziasz keblei*) a feleség férfivé, a férj nővé változik, s az utóbbi világra is hoz bő negyvenezer gyermeket; a harmadikban (*Az emberi hang*) pedig egy elhagyott asszony telefonálással töltött utolsó éjszakáját látjuk, melynek legvégén a mű egyetlen szereplője a készülék zsinórjával megfojtja magát. E kettő között a vértanú apácák történetileg dokumentált története a komponistának részben a vallásos devóció példázataként volt érdekes, s ennyiben a mű befogadása nyilvánvalóan erősen függ a mindenkori hallgató-néző személyes beállítódásától. Másrészt viszont ez a női hangok által dominált opera a közönség agnosztikus fele számára is létfontosságú kérdéseket feszeget: a végtelen helyzetekben tanúsított magatartások változatosságáról és emberi hiteléről, vagy épp a világ iszonyata által kiváltott válaszok különbözőségéről, amelyek végül mégis azonos irányba mutathatnak. S ráadásul a (vallás)filozófiai kérdésfelvetések terhet hordozó, olykor bőbeszédű, máskor elhallgatásokkal dolgozó szöveg mellé olyan zene társul, amely lírai dallamvilágú, szerkesztettségében pedig Verdit idézi: igaz, többnyire inkább lent a zenekarban, mint fent a színpadi szólamokban. *(LF)*

KADOSA PÁL

(1903-1983)

HUSZTI KALAND

ŐSBEMUTATÓ ÉS ELŐSZÓR AZ OPERA MŰSORÁN: 1951. NOVEMBER 22. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: SZABOLCSI BENCE (JÓKAI MÓR NOVELLÁJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Farkas Tamás, a fiatal kuruc vitéz el szeretné nyerni szerelme, Rédey Anna kezét. Kijelenti, hogy akár egy várat is elfoglalna érte, mivel a rátarti apósjelölt, a nemes Rédey szerint előbb „valamivé kell lennie”. Híre jön, hogy Tallóssy Ádám, Huszt labanc kapitánya beteg. Farkas Tamás a környék kuruc jobbágynépével együtt készül a vár furfangos elfoglalására. (Második felvonás) Cigány javasasszonyok, híres-neves külföldi orvosok álöltözetében lepik el a hiszékeny és kétségbeesett Tallóssy várát, majd mikor kellő számban összegyűltek, álruhájukat ledobva,



Rendező: MIKÓ ANDRÁS, 1952 (FÜLÖP ZOLTÁN DÍSZLETTERVE, 1952)

kardot rántanak és rajtaütnek a gyanútlan labancokon. Farkas Tamás lesz Huszt várának kuruc kapitánya, és Rédey is állja a szavát: leányát feleségül adja az ifjú hőshöz.

„Huszt kaland *című operám nem is olyan rossz, mint amilyen jónak tartották a bemutató idején.*” Egy időskori nyilatkozatában fogalmazott így a ma leginkább zongorapedagógusként, többek közt Kocsis Zoltán vagy Ránki Dezső mestere gyanánt eleven emlékezetű Kadosa Pál, és ez a mondat nemcsak jól fejlett öniróniáról tanúskodik. A népművelési minisztérium megrendelésére született és az Operaház „dramaturgiai bizottsága” által világra segített mű ugyanis, amelynek 1951-ben előbb a rádiós, majd a színpadi ősbemutatójára is sor került – reprezentatív szerepű és hivatalos sikerű opera volt a maga idejében. (Még ha az operaházi karzaton és éppígy a szereplők sorában akadtak is a nemtetszésüknek hangot adó műértők.) Olyan alkotás, amelyről az elkötelezett kritika sietve elmondta a „*legtöbbet*”, vagyis azt, miszerint: „*biztosra vehetjük, hogy benne az első olyan magyar opera született meg, amelynek nem kell évtizedekig várnia arra, hogy a dolgozó tömegek, az egész magyar nép kulturális közkincsévé váljék.*”

Ahogy az ebből a méltatásból is könnyen kiolvasható: a *Huszt kaland*, amelyet zenetudós librettistája, Szabolcsi Bence a „*színpadi anekdota*”, míg Kadosa inkább a „*történelmi vígopera*” műfaji megjelöléssel illetett, jószerint sajtószzerű önértékétől függetlenül vált az ősbemutató(k) pillanatában elismertté. Kevéssel utóbb aztán ez a népdalt mindössze egyetlenegy megidéző, ám markánsan népi hangütésű (verbunkostól a mazurka-ritmusig) dalmű immár negatív értelemben vált a kora ötvenes évek kínos emlékü reprezentánsává. Bő hét évtized múltán talán elérkezett az idő, hogy elfogulatlanul felmérhessük a *Huszt kaland* helyét és értékét. Szerencsés esetben, hogy megállapíthassuk: „*...a jó sajátja, míg bűne a koré, mely szülte őt*”. Vagy ha nem, hát legalább azért, hogy megérthessük, milyennek szeretne volna tudni az új magyar operát a Rákosi-korszak. (LF)

MÓDSZERESEN KÍVÁNJUK FELDOLGOZNI, HOGY ÉRTHESSÜK A KÉT-SZÁZ ÉV KÉSÉSSSEL INDULÓ MAGYAR OPERA ÚTJÁT, MÉRFÖLDKÖVEIT. MIRE A *HUSZTI KALAND*HOZ ÉRÜNK, MÁR 8-10 OLYAN MŰVET ELJÁTSZOTTUNK, AMELY A MAGA KORÁBAN IGEN SIKERES VOLT, ÁM AZUTÁN ÚGY TÜNT EL, MINTHA SOSE LÉTEZETT VOLNA. VAJON MELYIK FOLYAMAT MESTERKÉLT, IDEOLÓGIA VEZÉRELT: AZ ÉLETRE HÍVÁS, A TAPS, VAGY A MŰ „NIKSZBE” HAJÍTÁSA? KADOSA ESETÉBEN SEM TUDJUK MEG ADDIG, MÍG ERŐT, ENERGIÁT ÉS TEREMTŐ KORTÁRS KÉPZELETET NEM SAJNÁLVA NEM TETTÜNK KÍSÉRLETET A DARAB FELTÁMASZTÁSÁRA. BECSÜLETBELI ÜGY IS E FOLYAMAT, MINDAMELLETT SZERFELETT SZÓRAKOZTATÓ ÉS ÍGÉRETES. (ÓSZ)

KENESSEY JENŐ

(1905-1976)

AZ ARANY MEG AZ ASSZONY

ŐSBEMUTATÓ ÉS ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1943. MÁJUS 8. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: KRÚDY GYULA

CSELEKMÉNY

Téli estén a koros lőcsei polgár, Wolfgang és unatkozó ifjú felesége, Anna készül nyugovóra térni. Ám ekkor egy zsoldos, név szerint Rotaridesz kapitány kér éji szállást a király nevében. A ház ura kénytelen befogadni az érkezőt, s amíg ő ennivaló után néz, sor kerül a zsoldos és Anna találkozására. Kiderül, hogy az ablakon keresztül már mohó vággyal figyelték egymást. A kapitány hevesen és sikerrel udvarol a fiatalasszonynak, s ez a férj számára sem marad észrevétlen. Rotaridesz két királyi komédiást is meginvitál a házba, s ők némajátékban előadják a katona és az ördög történetét. Wolfgang felhívja a kapitány figyelmét a maga aranykészítő tudományára, s a feleség csábítóját teljesen rabul ejti az arany látványa és birtoklásának lehetősége. Immár Anna sem érdekli,



Rendező: KÁEL CSABA, 2019

inkább teletömi a zsebeit a hamis arannyal. De már érkeznek is a városi őrség emberei, akikért már jó előre a ravasz férj küldetett. Rotarideszt letartóztatják a hamis aranyak birtoklása miatt: a férfira kínhalál vár. Wolfgang otthonában helyreáll a régi rend.

Egyoperás szerző – jellemezhetnénk kézenfekvő közhellyel Kenessey Jenőt, ha nem kínálkozna ennél, úgy lehet, találóbbr és személyesebb leírása is e derék muzsikás működésének. Ő ugyanis legfőként és összefoglalóan: nélkülözhetetlen operaházi szakember volt, egy a XX. századi magyar opera- és balettkultúra fenntartó személyiségeinek sorából. 1943-as egyfelvonásosát is e sok mindenre alkalmas és szolid hasznosság bizonyítékának tekinthetjük. A drámai alapot alkalmasint az 1918-ban az Apolló Kabaré-beli Krúdy-ősbemutató díszlettervezőként közreműködő, utóbb méltán operai főrendezővé, majd operaigazgatóvá emelkedő Márkus László ajánlhatta megbecsült társulati tagja figyelmébe. Kenessey pedig úgy zenésítette meg az (ál)historizáló háromszög-dramolettet, hogy operájával jószerint teljes leltárát nyújtotta annak, mi mindenféle erős hatással is találkozhatott a múlt század harmincas-negyvenes éveiben egy fogékony repertoárkarmester. A koros férje mellől elvagyódó lőcsei polgárasszony és a házaspár otthonába betoppanó zsoldoskapitány gyors lefolyású románcát ilyesformán Puccini- és Bartók-hatásokat egyaránt sűrűn tarkítják, de éppígy jut itt hely a magyar dal- és táncjáték-hangnak, Wagnernek meg Rimszkij-Korszakovnak is. Mi több, Kenessey a darabbeli *„katona története”*-betét zenei inszenázását érezhetően Stravinsky előtt tisztelegve kezdte meg. Mindezekkel együtt *Az arany meg az asszony* a maga őszintén felvállalt másodlagosságában váltig saját légkörű, életképes késő romantikus opera gyanánt kedvelhető. Ezt bizonyította az Eiffel Műhelyházban bemutatott 2019-es produkció is, amelynek rendezője, Káel Csaba egyébiránt a librettó egyetlen fordulatából (*„én vén róka vagyok”*) teljes koncepciót rittyentett. Az idézett önjellemzést a száján kiejtő ravasz polgárember tehát róka lett, a felesége valaminő macskaszerűség, a csábító vendég pedig kakas. (LF)

KENESSEY OPERÁJA ZENEILEG UGYANOLYAN FELKÉSZÜLT MESTERT MUTAT, MINT DOHNÁNYI. A ZENEKAR POMPÁSAN ÉS HATÁSOSAN SZÓL, AZ ÉNEKSZÓLAMOK PEDIG MÉG NÍVÓSABBAK, MERT TAPASZTALT SZÍNPADI EMBER FIGYELMESSÉGÉRŐL IS TANÚSKODNAK. SZEMÉLY SZERINT AZ *ARANY MEG AZ ASSZONY* SZÍNHÁZ A SZÍNHÁZBAN JELENETÉT ÉRZEM CSAK MAI IDŐ- ÉS DRAMATURGIAÉRZÉKÜNK SZERINT FELESLEGESNEK, AMÚGY VISZONT A MŰ EGYEDI SZÍNEKKEL BÍR, TÖMÖR EGYFELVONÁSOSKÉNT HOSSZABB IDŐRE NEM SZABADNA HIÁNYOZNI A HAZAI REPERTOÁRRÓL – ÉRDEMES VOLT A MAGYAR PROGRAMUNK KERETÉBEN ELŐBÁNYÁSZNI. (ÓSz)

FARKAS FERENC

(1905-2000)

A BŰVÖS SZEKRÉNY

ŐSBEMUTATÓ ÉS ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1942. ÁPRILIS 22.

SZÖVEGKÖNYV: KUNSZERY GYULA

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Zulejka ki akarja szabadítani lecsukott férjét, ezért felkeresi a kádit, aki azonban egy pásztorórát kér az asszonytól cserébe. Zulejka színleg rááll az alkura, majd ugyanígy jár el a szintén csak légyott fejében segítséget ígérő másik két korifeussal, a vezírral és a muftival is. A furfangos asszony az asztalostól egy olyan szekrényt rendel, amelybe akár négy ember is befér. Az asztalos is csak a remélt együttlét ellenében hajlandó elkészíteni még aznap délutánra a mondott bútordarabot. (Második felvonás) Szép sorban érkeznek Zulejkához a kéjvágó férfiak, s egymás után bekerülnek mind a szekrény egy-egy rekeszébe. Az asszony, immár a kádi által



Rendező: ÁCZÉL ANDRÁS, 2017

kiállított papír birtokában, elmegy a férjéért, Hasszánért, miközben a szekrénybe zárt férfiak jajveszékelésére összeverődik a riadt szomszédság. Már épp felgyújtanak a rossz szellemek által megszállt szekrényt, amikor rájönnek, hogy az csak négy, immár töredelmet tanúsító férfit rejt. Kiszabadítják őket a bezártságból, s időközben hazaérkezik Zulejka és Hasszán is. Valamennyi jelenlévő közösen dicséri a szépasszony okosságát, hűségét és tiszta szerelmét.

„*Kezdődik a hivatalos óra*” – halljuk a Kádi szájából az első kép első mondatát, ám persze más valami kezdődik – de pontosan mi is? Vígopera, meseopera, szabadító opera, netán egy átkomponált daljáték? Vagy *A bűvös szekrény* a *Kékszakállú* és a *Pomádé király* között elhelyezkedő láncszem talán? Mindenesetre van itt valami zavar a modernitás körül: az operát indító, majd a cselekményt a függöny előtt végigkommentáló három odaliszk szerepeltetése például azt sejteti, hogy a reflexív jelleg markáns, de közben mégiscsak egy problémátlanul szimpla, habár pikáns mesejátékot látunk és hallunk. S mi tagadás, ez alkalmasint az 1942-es évszámmal s az esztendő véres történetével sem illik össze: „*Mind ott vagyunk, ahol a mádi...*” – éneklük a címbeli szekrény kényszerlakói, elhagyva a szólás végéről a zsidó szót. Csakhogy az operairodalom még a huszadik században sem állhat csupa kérlelhetetlen és nehéz műből, s olykor az értő közönségnek is kijárhat kétfelvonásnyi ahistorikus elengedettség. Márpedig Farkas Ferenc itt nemcsak kikezdetlenül szaktudásával, de zenéjének megvesztegető könnyedségével és humorával is a kedvünket keresi. A szekrénybe zárt férfiak jószerint bohózatra hajazó komikuma az operamuzsikában is átütővé válik, s ráadásul még némi jótékony líraiság is kerül a móka meg Kunszery Gyula mérsekelt zseniális rímpárjai mellé. És ha jól tudjuk is, hogy Puccini, Stravinsky és Bartók hatása itt csakúgy könnyen tetten érhető, akár az azóta komponált operák garmadájában, azért Farkas egyszerre magyaros és arabos zenéje van annyira személyes jegyű, hogy ráismerjünk benne a *Csínom Palkó* és a *Furfangos diákok* komponistájára. Igaz, a pálya végi nagyszabású kísérlet, az *Egy úr Velencéből* szerzőjére már alig-alig. (LF)

MÚLTMENTŐ PROGRAMUNK EGYIK POSSZIBILIS ALANYA A *BŰVÖS SZEKRÉNY*. PERSZE, EZ CSAK EGY MESE AZ *ÉZEREGY ÉJSZAKA* TÖRTÉNETEI KÖZÜL, NAIV IS – MA MÁR A LIBRETTISTÁK ÉS A KOMPONISTÁK IS „LÉNYEGRETÖRŐBBEN” FOGALMAZNÁK A HIVATALI VISSZAÉLÉS-SOROZAT PÁSZTORÓRÁIT. DE A MELÓDIÁT ÉS A HARMÓNIÁKAT HALLGATVA A FINOM EROTIKA ÁBRÁZOLÁSA AKÁR EGY MAI RENDEZÉSBEN IS ADOTT LEHET, AZT MEG A SZEKRÉNYKVARTETT SZŰK FELRAKÁSÚ AKKORDJAINAK EMLÉKE MONDATJA VELEM, HOGY LÍRAI, SZÉPSÉGES MUZSIKA VAN ITT JELEN, PONT’ OLYAN SZÉP, MINT ZULEJKA. (ÓSz)

DMITRIJ SOSZTAKOVICS

(1906-1975)

KISVÁROSI LADY MACBETH

Леди Макбет Мценского уезда

ŐSBEMUTATÓ: LENINGRÁD, 1934. JANUÁR 22.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1965. DECEMBER 21. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: ALEKSZANDR PREJSZ ÉS DMITRIJ SOSZTAKOVICS (NYIKOLAJ LESZKOV KISREGÉNYE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Katyerina elnyomott és kielégítetlen kisvárosi kereskedőfeleség. A családfő, vagyis Borisz, az após az asszony minden lépését szemmel tartja. A férj távollétében új munkás kerül



Rendező: VIDNYÁNSZKY ATTILA, 2005

a házhoz: Szergej, aki kellően jóképű és erőszakos ahhoz, hogy rövid úton megszerezze magának Katyerinát. (Második felvonás) Borisz rajtakapja és megkorbácsolja a Katyerinától távozó Szergejt. Az asszony erre patkánymérget ad be apósának. A pár ettől kezdve nyíltan folytatja viszonyát, s megölik a férjet is. A holttestet a pincében rejtik el. (Harmadik felvonás) Katyerina és Szergej házasodni készül, ám egy részeg muzsik megtalálja a pincében a tetemet. A rendőrörsön neheztelnek a párra, amiért a szerv nem kapott meghívót a lakodalomra, s így a rendőrök egy nihilistának vádolt tanító gyötrésével mulatják az időt. A muzsik bejelentésére örömmel szállnak ki a lagziba, ahol lefogják Katyerinát és Szergejt. (Negyedik felvonás) A szibériai száműzetés felé menetelő Szergej eltaszítja magától Katyerinát, és immár egy új nőt választott magának a transzportból. Szonyetkája megrövidíti és gúnyolja Katyerinát, aki a jeges árba rántja magával riválisát. A rabok folytatják útjukat Szibéria felé.

MIKÖZBEN NEM KEVESEK SZÁMÁRA AZ OPERA (ÉS A KLASSZIKUS BALETT) VILÁGA MAGA AZ ERŐTELJES, ÁM CSEKÉLY ESÉLYEL ÁHÍTOTT NOSZTALGIA, ATTÓL MÉG, HA MEGÁLLAPÍTJUK: IGAZI MESTERMŰVEK SZÁZÉVEKKEL KÉSŐBB UGYANÚGY – VAGY MÁSKÉPP, DE AZONOS HATÁSFOKKAL – MŰKÖDNEK, AZT A KONZEVENCZIÁT IS LE KELL VONNUNK EGYIDEJŰLEG, MENNYIT VÁLTOZOTT A KÜLÖNBÖZŐ KOROK „HALLÁSA”. SOSZTAKOVICS UGYAN KAMÉLEON SZERZŐ, MERT KIISMERHETETLEN, DE A *LADY MACBETH* HA ERŐS ÉLMÉNY IS, MA MÁR NEM KAKOFÓNIÁNAK HALLATSZIK. SOKKAL NEHEZEBBEN BEFOGADHATÓ ZENEI KONSTRUKCIÓ IS KÉPES NAGYOBB SIKERT ARATNI, EZ A JELENTŐS MŰ VISZONT SOSEM LESZ KÖZÖNSÉGOPE-RA, MERT NYERS ÉS VIGASZTALAN TÖRTÉNETE ANNYIRA ELIDEGENÍTŐ. (ÓSz)

„A hallgatót az első pillanattól letaglózza a hangok szándékosan disszonáns, kaotikus hangö-zöne. Dallamtöredékek, zenei frázis-csírák merülnek el, törnek a felszínre, hogy aztán teljesen elnyelje őket a vad dübörgés, a csikorgás és a nyekergés. Ezt a „zenét” követni nehéz, megjegyezni pedig lehetetlen. És ez így megy szinte az egész operán keresztül. A színpadon az éneket rikoltozás helyettesíti. Ha a zeneszerző véletlenül valamilyen egyszerű és érthető melódia ösvényére téved, akkor, mintha csak hirtelen veszedelemtől hőkölne hátra, nyomban a zenei zűrzavar útvesztőjébe veti magát, mely helyenként kakofóniába csap át. A kifejezőerőt, amit

a hallgató vár, vad ritmusok pótolják. A zenei lármára hárul a szenvedélyek kifejezésének a feladata.” Így sújtott le a fiatal Sosztakovics két éve Leningrádban és Moszkvában is nagy sikerrel futó operájára 1936. január 28-án a szovjet pártlap, a *Pravda Hangzavar zene helyett* című cikke. A legalábbis Sztálin által sugallt, de talán általa is fogalmazott szöveg ugyan bizonynal nem szolgálhat esztétikai iránytű gyanánt számunkra, ám kiindulópontnak annál jobban megte-szi. Mindenekelőtt, hogy átérezzük a *Kisvárosi Lady Macbeth* hajmeresztő és majdnem öngyilkos bátorságát, amely nemcsak a „nyekergésig” merészkedett, hanem akár a címszereplő Katyerina és szeretőjének nyílt színi aktusáig is, mely együttlétet a zenekar több mint érzékletes módon lát el kísérettel. Papíron bármennyire is jó pontot ígérhetett az alkotók számára a régi, a forradalom előtti vidéki orosz világ erőszakosságának és alpáriságának bemutatása (Leszkov alapművének szellemében), azért ily átütően nyers és drasztikus, mondhatni fiziológiai őszinteséget egyszerű-en nem viselhetett el a sztálini rendszer. De nem tűrhetett el oly groteszk és tiszteletlen humort sem, mint amilyenrel például a rendőri közegek ábrázoltatnak itt. Hiába nihilistákra vadászó cári egyenruhások szerepelnek a színpadon, a harmincas évek közepén az efféle gúnyt olyan vérfa-gyasztó erőszakszervezeti betűszavak képviselői is magukra vehették, mint a GPU vagy az NKVD. S legfőként tolerálhatatlannak bizonyult a szocialista realizmus követelményét fennen hirdető korban annyi szenvedélyektől vezérelt és reménytelenül veszendő életet bevinni az operaszín-padra, mint amennyit Sosztakovics oly botor és vakmerő volt belesűríteni második operájába. *(LF)*

MOSZKVA, CSERJOMUSKI

МОСКВА, ЧЕРЬОМУСКИ

ŐSBEMUTATÓ: MOSZKVA, 1959. JANUÁR 24.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 2024. MÁJUS 10. (EIFFEL MŰHELYHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: VLAGYIMIR MASSZ ÉS MIHAIL CSERVINSZKIJ

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Szása és Mása Bubencovnak, illetve Lidocskának és az apjának, Baburovnak lakást utalnak ki az új moszkvai mintalakótelepen, a Cserjomuskin. Ám úgy tűnik, hiába kocsiznak ki új lakóhelyükre, mert a hatalmaskodó illetékes, Barabaskin nem hajlandó átadni nekik a kulcsokat. (Második felvonás) Az új lakókat darun emelik be otthonaikba, s Bubencovék még lakásavatót is rendeznek. Ám kiderül, Barabaskin arra készül, hogy a korrupt igazgató, Drebednyov kezére játsz-sza át Baburovék hajlékát. Közben azért a szerelemre is jut idő: Lidocskának a technikus Borisz,



DMITRIJ SOSZTAKOVICS

míg az építőmunkás Ljuszjának a sofőr Szergej udvarol. (Harmadik felvonás) Egy igazmondásra kényszerítő varázspad révén a Cserjomuski lakói legyőzik Drebednyovot és Barabaskint. Szocialista operett a lakáshelyzetről a múlt század ötvenes éveiből – ezzel a körülírással itthon alkalmasint Eisemann Mihály *Bástyasétány* 77 című művére hivatkozhatunk, míg a szovjet-orosz kultúrában e sajátosan korjellemző zsánert több más mellett egy valóságos Sosztakovics-operett is képviseli. A Városthörténeti és Újjáépítési Múzeumtól a címbeli kerület mintalakótelepéig kocsin száguldó történet, amely aztán a Karinthy *Bűvös székére* emlékeztető, igazmondásra készítő padnál jut el a boldog végkifejletig: sem az operettirodalmon, sem a sokat félt komponista életművén belül nem foglalhat el kimagasló helyet. Csakhogy legalább három okból mégis indokolt a *Moszkva, Cserjomuski* (újra)felfedezése, amelyet az ezredvég óta megannyi nyugati produkció megszületése jelez. Az egyik ok nyilvánvalóan az a lehetőség, hogy itt szerencsés távolságból rátekinthet az utókor az idealizált formájában is oly bizarr, nyomasztó és sokak számára ráadásul még szórakoztatóan-izgalmasan egzotikus szovjet világra. A másik – az előbbivel összefüggésben – a zeneszerzői életrajznak az a tényekkel és apokrif anekdotákkal is dúsan adjusztált vonulata, amely Sosztakovics hányattatásait idézi számunkra a szovjet kultúrpolitika mindenkor félelmes közegében. De legfőként persze mégiscsak azért érdemes megismernünk ezt az operettet, mert annak énekszámait és zenekari tételeit (mint például a kocsisz keresztlül Moszkván részlete vagy a 2. felvonás polkájá) egészen frenetikusak, s helyenként ráadásul még igencsak parodisztikusak is. Annyi humor és fanyarság van ebben a zenében, hogy – inkább akarva, mint akaratlanul – a cirkuszian harsány lendület és a gúnyos hangsúlyok egészen átértelmeztetik velünk a hurraóptimista történetet. Amikor pedig a szerelmi jelenetekben, főleg a párok duettjeiben előtör Sosztakovics ironikusságában is oly oroszos érzelmessége: az autonóm magánélet, a propaganda mögöl előlépő privát boldogság (szó szerinti) létjoga jelenik meg előttünk egy totalitárius diktatúra színpadán. *(LF)*

SOSZTAKOVICS KORSZAKAINAK SORA VAGY SZEREPJÁTÉKAINAK VÁLTOZATOSSÁGA ALIGHA TESZI LEHETŐVÉ MEGRAJZOLNI SZÍNPADI MŰVÉSZETÉNEK PONTOS ARCÉLÉT. TERMÉSZETESEN, HA VALAKI NEM PERGOLES, MOZART, SCHUBERT VAGY MENDELSSOHN FÁJÓAN RÖVID ÉLETÉT ÉLI, ANNAK STÍLUSA EGYRE TURBULENSEBB IDŐKBEN JÓVAL TÖBBET CSAVARODHAT. MERT MONTEVERDI VAGY BACH ELLENPÉLDA VOLNA, VISZONT VERDIN KERESZTLÜ MÁR JOBBAN ÉRTHETŐ E RADIKÁLIS VÁLTOZÁS, BÁR NÁLA ANNAK EGY IRÁNYBA MUTATÓ FOLYAMATÁT LÁTJUK. SOSZTAKOVICS *CSERJOMUSKIJA* ARRA MUTAT RÁ, HOGY STRESSZTŰRÉS, BÁTORSÁG ÉS EGZISZTENCIÁLIS KISZOLGÁLTATOTTSÁG EGYÉNEKENKÉNT KÜLÖNBÖZŐ ELEGYE MIFÉLE CIKÁZÁST IS KÉNYSZERÍTHET KI EGY KIFEJEZETTEN NAGY SZERZŐBŐL. *(ÓSz)*

RÁNKI GYÖRGY
(1907-1992)

POMÁDÉ KIRÁLY ÚJ RUHÁJA

ŐSBEMUTATÓ ÉS ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1953. JÚNIUS 6. (OPERAHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: KÁROLYI AMY (ANDERSEN MESÉJE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Pomádiában minden, de minden az uralkodó divatmániája körül forog. Pomádé király épp arra készül, hogy lefújja a névnap díszfelvonulást, mivel úgy érzi, nincs mit felvennie, jól-lehet udvari ruhafelelőse, Garda Roberto egyre csak hordatja ura elé a különböző díszöltözeteket.



Rendező: TORONYKŐY ATTILA, 2008

A frissen érkezett Dani és Béni csodatakácsnak adja ki magát: a két széltoló mértéket vesz a királyról, s másnapra csodaköntöst ígér a felségnek. Még hozzá olyan csodakelméből, amelyet csak a bölcs és igaz ember képes látni, a buta és hitvány nem. (Második felvonás) Pomádénak nincs éji nyugalma, fél, hogy nem fogja látni a csodakelméből szőtt díszruhát. Elküldi hát főembereit, hogy nézzék meg, mint és mit szőnek a csodatakácsok. A szorgos munkával elkészült semmit az udvaroncok természetesen nem látják, ám ezt nem vallhatják be. Ugyanez a helyzet a királlyal is, aki végül felveszi a nem létező díszköntöst. Az ünnepi felvonuláson azután nyilvánosan megszégyenül és közneveltség tárgyává válik a ruhátlan Pomádé.

NÉHA ESZEMBE JUT MOZART EGY ELSIETETT LEVÉLVÉGE APJÁHOZ:
„*MOST MENNEM KELL, MEGÍRNI SZÖKTETÉSEMBŐL AZ ÁTIRATOT, MERT HA NEM IGYEKSZEM, MÁΣ ELŐBB TESZI MEG.*” AZ *OTELLO* VAGY A *TURANDOT* GRANDIÓZUSSÁGA MIATT NEM VISEL EL KAMARAPARTIVÁ ÁRAMVONALASÍTÁST, DE AHOGY A *SZÖKTETÉS*, ÚGY A *POMÁDÉ* IS ALKALMAS ANYAG EHHEZ. TORONYKŐY ATTILA SZELLEMES RENDEZÉSE A RÁNKI-MŰ SZÓLÓHANGSZEREKRE ZSUGORÍTOTT (SZERZŐ KEZE ÁLTALI!) VERZIÓJÁBAN MEGY, ÍGY A ZENEKARI ÁROK TETEJÉN IS KOMPLETT MÓDON ELJÁTSZHATÓ. AZ OPERAHÁZBAN CSALÁDI DARABKÉNT JÁTSSZUK, DE LEMEZRE A HANGSZERELÉSBEN ÉS ÁTHALLÁSOKBAN IS DÚSABB VÁLTOZAT KERÜLT. *(ŐSz)*

Mélyen szimbolikus és igencsak meglepő, hogy az ötvenes évek legemlékezetesebb, zajos közönségikert és hivatalos elismerést egyaránt arató operája egy olyan mű, amelyben kimondják: „*A királyon nincsen semmi!*” A *Pomádét* persze sokféleképpen lehetett nézni és hallgatni, s ilyenformán a rendszerellenes kritika árnyékát nem volt muszáj észrevenni, ahogyan a szélhámos csodatakácsok szövőkettőséből sem kellett feltétlenül kihallani a sztahanovista munkaverseny paródiáját. Hiszen van itt népi hangütés, pajkos *Borisz Godunov*-karikatúra, skót és kínai táncos betét, hangszerbemutató „*reggebéd*”, jazzes-nyugatias szellemesség (itt-ott az *Egy szerelem három éjszakája* zenéjéig előremutatva), ludasmatyis plebejus igazságtétel... Mi több, olyik egykorú kritika még az „*egyházias harmóniák*” kigúnyolását is örömmel fölismerni vélte a királyi udvartartás zenei ábrázolásából.

Ha jobban belegondolunk, az talán még az 1953-as fogadtatás osztatlanságánál is meglepőbb, hogy Ránki Kossuth-díjjal jutalmazott vígoperája utóbb is életképesnek bizonyult: elszakadva Oláh Gusztáv rendezésétől, de még Székely Mihály, majd utóbb Gregor József egyként frenetikus – és

mélyen önironikus – Pomádé-alakításaitól is. Igaz, mindehhez azért jócskán kellett változnia magának a műnek is, amely legelső formájában egyfelvonásos gyermekopera volt a Rádióban, majd az Operaház színpadára háromfelvonásos formában jutott el, hogy végül 1968-ban szerencsés kézzel kétfelvonásossá tömörítse a zeneszerző. Még hozzá úgy, hogy a *Pomádéból* ekkor nemcsak zenei számok kerültek ki, de a darab cselekményszáltól és némi muss-anyagtól is megszabadult. Mindeközben az opera humora és bája megmaradt, s hogy címszerepe váltig hálás játéklehetőséget kínál a basszisták számára, azt legújabbán Cser Krisztián, Pallerdi András és Szvétek László Pomádéja is mulattatóan bizonyította. *(LF)*

AZ EMBER TRAGÉDIÁJA

ŐSBEMUTATÓ ÉS ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1970. DECEMBER 4. (OPERAHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: RÁNKI GYÖRGY (MADÁCH IMRE MŰVE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

Az első emberpárt, a Paradicsomból kiűzött Ádámot és Évát Lucifer, a tagadás szelleme végigvezeti az emberi történelmen. Ám a korszakok és színek során át vezető út szomorú tapasztalatai sem képesek felülmúlni a „küzdj és bízva bízzál!” isteni parancsát.

„Tervemet mindenki kivihetetlennak tartotta. Egyedül egy kiváló és tudós muzsikus barátom biztatott azzal, hogy *credo, quia absurdum* (hiszek benne, mert képtelenség).” Így nyilatkozott 1970-ben Ránki György, midőn évtizedes szerzői előkészületeket és ugyancsak majd’ egy évtizeden át tartó kompozíciós munkálatokat követően Madách-operája elérkezett az ősbemutatóhoz. A vállalkozás jellemzésekor utóbb az Operaházban megtartott premier kritikai beszámoló



Rendező: VÁMOS LÁSZLÓ, 1971

is rendre visszatértek a fosztóképzős jelzőkhöz és egyáltalán: a tiszteletre méltó istenkísértésnek kijáró szavakhoz. Hiszen Ránki „*misztériumoperája*” olyan alapmű nyomán íródott (mind a 15 szín megőrzésével), amely szerkezete és filozófiai tartalmai révén egyaránt jelentős közegellenállást gyakorolt az operásítással szemben. Ráadásul a kultúr- és stílustörténeti pillanat sem látszott kedvezni a témaválasztásnak, de jószerint annak az alázatot tanúsító zeneszerzői attitűdnek sem, amely az opera zenéjét a szöveg és a látvány szolgálatába kívánta állítani és az összhatásba mindenestől beolvasztani az alábbi Madách-idézet szellemében: „*A művészetnek is legfőbb tökélye, / Ha úgy elbú, hogy észre nem veszik.*” Ez az összművészeti indíttatású, és épp ezért az illusztratív szerepet is felvállaló zene azután egy egész sor zsánert és stílust megidéz: középkorias dallamot, jazzes hangütést, habanerát és a revü regiszterét, de az akkori közelmúlt tömegdalainak kötelező optimizmusát is. „*Vannak karakterei, de nincsenek szárnyai*” – fogalmazott határozottan, megannyi elismerő szó után, műbírálataiban Kroó György, ám hogy e nagyszerű zenetudósnak igaza volt-e 1970-ben, s hogy ez az igazság érvényes-e még bő fél évszázad múltán is, azt csak egy új színreállítás láttán és hallatán mérlegelhetjük. S közben a kandi utókor kíváncsiságával sok egyéb mellett felmérhetjük majd azt is, hogy milyennek képzelte és szánta Ránki György az „*érthető, demokratikusan modern hangvételt*” operamuzsikát. (LF)

EHELYÜTT HADD SZEDJEM ÖSSZE OPERÁSAN SLENDRIÁNUL A 2014 ÉS 2029 KÖZÖTTI MÁSFÉL ÉVTIZED TETTEIT, ILLETVE TERVEIT: *TENOR, SIMONA, CREMONAI, ARANY, FARSANGI, BŰVÖS, HUSZTI* ÉS MOST A *TRAGÉDIA*. DE HOZZÁÉRTHETJÜK AZ UGYANCSAK – KOLOZSVÁRRAL KÖZÖSEN – BEMUTATOTT „MŰFAJINDÍTÓ” DALJÁTÉKOT, RUZITSKA *BÉLA* FUTÁSÁT, VAGY A KODÁLY-ZENÉKKEL ÉKES *CZINKA PANNÁT* IS, AMELYET SZINTÉN ELŐADTUNK LEGALÁBB KONCERTSZERŰEN, AHOGY AZ *ERZSÉBET* ERKEL-FELVONÁSÁT VAGY A *DÓZSÁT* IS. EZEKBŐL MIND LEMEZ KÉSZÜL (AHOGY A TOVÁBBI ERKEL-OPUSZOKBÓL IS AZ OBLIGÁT KÉT MŰ MÖGÖTT: *NÉVTELEN HŐSÖK, BRANKOVICS GYÖRGY, SAROLTA, ISTVÁN KIRÁLY*), MERT HANGZÓ HOZZÁFÉRÉS KELL A MAGYAR OPERATÖRTÉNET ELSŐ SZÁZ ÉVÉHEZ IS. A *TRAGÉDIA* LÁTSZÓLAG KILÓG E PERIÓDUSBÓL, HISZ A NAGY ROBBANTÁSOK, A *VÉRNÁSZ* ÉS A *C’EST LA GUERRE* UTÁN SZÜLETIK PÁR ÉVVEL, ÁM A KÉSZÜLŐDÉS HOSSZÚ IDEJE, A ZENEI NYELVEZET KÖZÉRTHETŐBB VOLTA ÉS MÉGIS, A NEVEZETT KÉT ALKOTÁSHOZ KÉPESTI ÁRNYÉKBAN HAGYÁSA INKÁBB AZ ELSŐ, HOMÁLYOS ÉVSZÁZADHOZ SOROLJA. (ÓSz)

GIAN CARLO MENOTTI
(1911-2007)

A TELEFON

THE TELEPHONE

ŐSBEMUTATÓ: NEW YORK, 1947. FEBRUÁR 18.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1957. JÚNIUS 17. (OPERAHÁZ – NÉZŐTÉRI BÜFÉ)

SZÖVEGKÖNYV: GIAN CARLO MENOTTI

CSELEKMÉNY

Ben felkeresi Lucyt, hogy megkérje a kezét. Valahányszor belefog a vallomásba, megcsörren a telefon, és Lucy hol vicces, hol komoly, de mindig végeláthatatlannak tűnő beszélgetésekbe bonyolódik. Ben végül elkeseredetten hagyja el a lakást, ugyanis el kell érnie a vonatot. A pályaudvarról viszont felhívja Lucyt, és telefonon kéri meg a lány kezét. Lucy igent mond.



Rendező: ALMÁSI-TÓTH ANDRÁS, 2013

A megállapítással, miszerint Menotti nem a progresszív klasszikus zene nagy alakja, aligha érdekes vitatkozni. Szellemessége, üdesége, a hagyományhoz való önironikus viszonya viszont igazi posztmodern szerzővé avatja. A telefon elvben arra szolgál, hogy összekösse az embereket, Menotti megmutatja, hogy képes elszigetelni, sőt frusztrálni őket, legalábbis addig, míg a szerelmi vallomás heves vágya nem cuppan rá a technika csodájára. Az opera lényege az időzítéssel, az időkeretekkel való szellemes játék, a szinte hangszerré és főként rendezővé előléptetett telefon mindkét szereplő életét tagolja. Már a tárcsázás is zene, egy-egy beszélgetése pedig egy-egy operai helyzet leleményes paródiája: az első egy koloratúráriát figuráz ki, a másik a romantikus drámát teszi nevetségessé, a harmadik a populáris kultúra áthallásait. A szerelmi duett a telefonon keresztül egy zenei orgazmussal ér fel, egyszerre komikus katarzis és teátrális paródia. Legyen tárcsás, gombos vagy érintőképernyős, ha igaz szerelemről van szó, egy telefon nem lehet akadály annak, hogy a vágyott kapcsolat, sőt hálózat létre ne jöjjön, főleg, ha ennyire sziporkázó a zenei térerő. *(CsZ)*

BÁRCSAK TÖBB EFFÉLE TÖMÖR, KAMARA JELLEGŰ, KÖNNYEN BEFOGADHATÓ MŰ LÉTEZNE, MINT A *TELEFON*! NEM KELLETT AHHOZ NAGYON MOBILOSRA FOGNI SZÍNPADRA, HELYESEBBEN „TERASZRA ÁLLÍTÁSÁT”, HOGY MÉG AZ OPERAHÁZ SARKÁN, SZABADTÉREN IS ÉVEK ÓTA SIKERT ARASSON. ALMÁSI-TÓTH ANDRÁS ELSŐ RENDEZÉSE AZ OPERA SZÁMÁRA ABBAN HÚZOTT NAGYON ÚJAT, HOGY – LISZTOPÁD KRISZTINA VAGÁNY JELMEZEI ÉS MASZKJAI MELLETT – MERTE HASZNÁLNI A STREET ART ESZKÖZEIT, ÉS ÉLŐ PANTOMIM-SZEMÉLLYÉ TETTE MAGÁT A KÉSZÜLÉKET. AZ PEDIG MÁR A BOCSÁNATOS BŰNŰ MÉDIAHACK RÉSZÉ, HOGY A HAJÓS UTCAI SZFINX ÖSSZESPRÉZÉSE ÁTLÁTSZÓ FÓLIABURKOLATRA TÖRTÉNT, ÍGY A NAGYKÖZÖNSÉG FELHÁBORODÁSA TERMÉSZETESEN ALAPTALANNAK BIZONYULT... *(ÓSz)*

BENJAMIN BRITTEN

(1913-1976)

PETER GRIMES

ŐSBEMUTATÓ: LONDON, 1945. JÚNIUS 7.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 1947. DECEMBER 22. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: MONTAGU SLATER (GEORGE CRABBE MŰVE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Előjáték) Peter Grimes inasa gyanús körülmények közt halt meg. A vizsgálóbizottság megállapítja a baleset tényét, de a pletyka szerint nyilvánvaló, hogy gyilkosság történt: a mogorva halász végzett a fiúval. (Első felvonás) Grimes megküzd egy hatalmas tengeri viharral. Csak Ned



Rendező: KOVALIK BALÁZS, 1999

Keene patikus és Balstrode, a nyugalmazott hajóskapitány siet a segítségére, a többiek érzéketlenül nézik. Ellen Orford vállalja, hogy elhozza az új matrózinast az árvaházból. Grimes szeretne meggazdagodni, majd feleségül kérni Ellent. A tomboló vihar felidézi a tragédia emlékét. Az új fiú megérkezik, Grimes azonnal magával viszi. (Második felvonás) A pletykálgató asszonyok a kisinason a „sátáni” Grimes agressziójának nyomait vélik felfedezni. Grimes szeretne azonnal vízre szállni, mert hatalmas rajzást észlelt, ám a fiú miatt ismét összetűzésbe kerül a helyiekkel. Az inas a hálók súlya alatt elveszti az egyensúlyát és a szakadékba zuhan. Grimes a fiú után megy, miközben a falusi tömeg kitartóan „nyomoz”. (Harmadik felvonás) Az eltűnt új fiú esete sokakat nyomaszt: Ellen felismer egy tengerparton talált szakadt ruhadarabot, melyre ő hímezte a horgonyt. A tömeg ismét gyilkosságra gyanakszik. Grimes teljesen megsemmisülve gubbaszt a csónakjában, iszonyatos képzetek kavarnak az elméjében. Ellen és Balstrode talál rá a zavarodott, összefüggéstelen beszédű, sorsába belerokkant férfit. Balstrode azt javasolja, sülyessze el a csónakot a nyílt tengeren: így még talán sikerül megőriznie maradék méltóságát. Grimes szó nélkül engedelmeskedik.

Az opera a másságot, az elkülönbözést megtorló pszichoterror anatómiája, de az előítéleteknek alárendelt téves jel- és helyzetértelmezéseket is pellengérre állítja, vagyis operakrimiként is nézhető. Egy rideg, mogorva tengeri medve korántsem vonzó karakter: lényéből szinte következik a tragédia, a kérdés csak az időzítés és a megrendülés mélysége lehet. Az egyetlen igazság jegyében fanatizált, embervadászatot tartó tömeg párhuzama és tükre a háborgó tenger mint egyetemes létmetafora. Ez a kiszámíthatatlanság a nézőre is rátelepszik: Grimes bűnösségének kérdése korántsem egyértelmű az első perctől fogva, a hallgató szinte egy krimibe csöppen. A szadista hajlamú férfi váratlanul költői magaslatokba képes emelkedni (lásd, illetve hallgasd például a híres „*The Great bear and the Pleiades*” kezdetű monológot vagy az „*In dreams I’ve build myself some kindlier home*” kezdetű áriát), etikai érzéke stabil marad. Az ezerarcú tenger a darab vége felé intimizálódik: egyre inkább az ő belső világának félelmetes látomásaival kezd el rokonságot mutatni. Tengere mindenkinek van, főként belül, sugallja a darab. A feszültségeket Britten sziporkázó ötletekkel igyekszik oldani (kocsmái ének, közbjátékok), de Grimes csónakja olyan mélyre sülyed, hogy a létezés örömei eltörpülnek az agresszió feloldásának önpusztító, paradox szépsége mellett. (CsZ)

*

Kényelmetlen, tartósan feszélyező egy opera! Nem vitás, hogy az operairodalomban jócskán lehetünk rettenetes és/vagy randa történeteket, véres erőszakkal meg rít indulatokkal, de a *Peter Grimes* mégis egészen más eset. Britten művének ugyanis három főszereplője van: a címbeli halász, a közösség és a tenger – s mindhárom szörnyű és pusztító. Grimes az érdemi kapcsolatteremtésre képtelen, egzaltált és beteg lelkű férfi, aki nem annyira elveszíti, mint inkább elveszejtí rosszul tartott kisinásait. A tengerparti közösség, a *borough* álszent, lelkiismeretlen, pénzsóvár és pletykás. A tenger pedig olyan, akár a tenger: uralkodó, túl van az emberi léptéken és persze nem fér be az operaszínpadra. Akárcsak a természet egésze, mélységesen közömbös a létezésünk iránt. Hát kivel érezhet együtt itt a jólelkű operabarát? Papíron és a gyakorlatban természetesen az árva és halálra szánt kisfiúval. De hát operában egy némaszereplővel?

Vagy tán éppen azért olyan kényelmetlen ez a mű, mert mégis akad kivel azonosulnunk? Mondjuk, a halással, akinek a vágyaiban, álmaiban és vízióiban egy másfajta létezés sejtelme munkál, de aki tetteivel önmagát gyilkolja meg – előbb gyermekkorú inasaiban, majd utóbb... S aztán ott van a városka közössége: milyen más ez, mint a legtöbb opera monolit népe, népsége! Csupa felismerhető arcél, típusosságában is egyedi figura, saját gyengékkal, bűnökkel és olykor erényekkel, s együtt mégis kiadják a részvétlen tömeget. S végül a tenger, ami – hogy újabb közhelyet írjunk le – akkor sem kiismerhetőbb és megzabolázhatóbb, ha éppen nem odakint háborog.

ZENETÖRTÉNETI TOPOSZ, HOGY A POLITIKAI NAGYHATALOM ANGLIA ÉVSZÁZADOKRA KIESIK A MUZSIKA KÖZVETLEN TÖRTÉNETÉBŐL – CSAK ÚGY, MINT IRODALMILAG. A NEMZET, AMELYNEK SHAKESPEARE-JE, BEN JOHNSONJA ÉS IGAZ, KORÁBBAN, DE CHAUCERE LEHETETT, DOWLAND ÉS PURCELL UTÁN BRITTENIG SAJÁT JOGÁN EGYSZERŰEN NEM SZEREPLŐ A MUZSIKA, KÜLÖNÖSEN PEDIG AZ OPERA TÖRTÉNETÉBEN. A NÉMET IMPORT JELENTŐS, GONDOLJUNK HÄNDEL ÉS HAYDN ANGLIAI ÚTJAIRA – AZUTÁN BENJAMIN BRITTEN VISSZAHELYEZI NEMZETÉT A ZENEI VILÁGTÉRKÉPRE. A *GRIMES* CSODÁLATOSAN NYUGTALAN ALKOTÁS, ÉN MÁR SOSEM FOGOM MÁS HANGON HALLANI MAGAMBAN, MINT BRITTEN MÚZSÁJA, ALKOTÓ- ÉS ÉLETTÁRSA, PETER PEARS SZÁRAZ, BRIT TENORJÁN. (ÓSz)

A *Peter Grimes* meglepő és mondhatni atipikus gyorsasággal, alig két évvel a londoni ősbemutató után, 1947 legvégén eljutott az Operaház színpadára. Még Komáromy Pál igazgató kötötte le, s Ferencsik János vezényletével és Oláh Gusztáv rendezésében került a közönség meg a kritikusok elé. S az utóbbiak jellegzetesen kortörténeti hangszerelésben nem is késtek kárhozatni a fentebb emlegetett kényelmetlenség képletét. Ahogy azt a majdani érdemdús operaigazgató, az ekkor rezzenetlenül pártos Mihály András megfogalmazta: „*Hogy ki itt az igazság és ki a hamiság bajnoka, az az egész opera folyamán homályban marad. Pedig az operaszínpad hőseit kíván. [...] Kiváló tehetségű zeneszerző sem tud igazi, megkapó drámai zenét írni akkor, ha nem fűti alakjait az emberi indulatok szenvedélye, a jó és rossz harcának hatalmas kazánja. Zeneszerző és különösen operaszerző nem járhat „harmadik úton”: az operaszínpad megkívánja az állásfoglalást.*” (LF)

SZENTIVÁNÉJI ÁLOM

A MIDSUMMER NIGHT’S DREAM

ŐSBEMUTATÓ: ALDEBURGH, 1960. JÚNIUS 11.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1972. JANUÁR 28. (ERKEL SZÍNHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: BENJAMIN BRITTEN ÉS PETER PEARS (SHAKESPEARE VÍGJÁTÉKA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) A tündérkirály, Oberon és neje, Titánia hajba kapnak. Lysander és Hermia megszökik Athénból, mert Hermia nem akar Demetrius felesége lenni. Az apja akaratának ellenszegülő lányt követi Demetrius is, aki után viszont Helena vágyakozik. Hat mesterember ünnepi színdarabot próbál az athéni fejedelmi pár, Theseus és Hippolyta lakodalmára: Zuboly, a takács az összes szerepet maga szeretné eljátszani. Oberon megszánja a szerelmeseket, és megkéri Puckot, a koboldot, hogy egy szerelemgerjesztő varázsnektárból cseppentsen Demetrius szemére. Csakhogy Puck eltéveszti a célpontot: Lysandert bűvöli meg, aki ennek hatására beleszeret Helenába, és elhagyja Hermiát. Oberon maga cseppenti Titánia szemére a varázsnektárt. (Második felvonás) Puck tréfából számárfejet varázsol Zuboly (Tompör) nyakára. Az ébredő Titánia a varázsszer hatására beleszeret a számárba. Oberon észreveszi, hogy Puck mekkora kavarodást okozott a fiatalok között, ezért a tettek mezejére lép. Demetriust bűvöli meg, aki immár Helenába lesz szerelmes. A két fiú most Helenáért verekszik, miközben Hermia csak búsul, majd hajba kap Helenával. Puck végül álomba meríti a fiatalokat, és összehozza az ideális állapotot. (Harmadik felvonás) A



Rendező: SZABÓ MÁTÉ, 2016 (Fotó: 2022)

számár visszanyeri emberi alakját. Oberon és Titánia kibékül egymással. Az athéni szerelmesek álmoknak vélik a tegnapi kavarodást. A fiatalok visszatérnek Athénba: Theseus megkegyelmez nekik. A mesteremberek társulata előadhatja a sokat próbált előadást (Pyramus és Thysbe történetét), Oberon és Titánia pedig gratulál a fejedelmi párnak. Hármasküvőt tartanak.

BRITTEN OPERATERMÉSÉBEN NEM KORSZAKOKAT ÉREZNI, INKÁBB AZT: BÁRMIHEZ NYÚL, AZ VALAMILYEN LESZ, NEM HASONLÓ A TÖBBIHEZ. A *GRIMES* NAGYON MÁS, MINT A *CSAVAR FORDUL EGYET* – EMLÉKSZÜNK KOVALIK BALÁZS TEJBEN JÁRKÁLÓ GYERMEKSZERPLŐIRE –, A *LUKRÉCIA* HIÁBA BBC-OPERA, NEM AKAR SENKINEK TETSZELEGNI (JÁTSZOTTUK EZT IS), A *KIS KÉMÉNYSEPRŐ* ÉRTELEMSZERŰEN NEM A *BILLY BUDD* VILÁGA. ÉS ITT VAN A *SZENTIVÁNÉJI ÁLOM*, AMELY EGYRÉSzt FALIG VISZI A ZENEKARI SZÓLISTÁKAT A SZÓLAMOK NEHÉZSÉGÉVEL, MÁSFELŐL PEDIG ANNYI POÉNLEHETŐSÉGET KÍNÁL, AMENNYIT EGY SZABÓ MÁTÉ FORMÁTUMÚ RENDEZŐ BOLDOGAN HASZNÁL KI. NAGYON MÁSOK MINDENBEN: MINTHA BRITTEN SOKSZOR EGYOPERÁS KOMPONISTA VOLNA. *(ÓSz)*

Shakespeare archaikussá nemesedett nyelve, Purcell *Tündérműkirálynőjének* zenei háttérmintázata, Pyramus és Thisbe történetének önfeledt, a romantikus olaszos operaklisékre alapozott paródiája: ezek mind a Britten-varázs markáns komponensei. A mágikus-mitikus tündérkedés szinte önálló zenei territóriumot kap, a tündéri magas hangfekvéstől Oberon kontratenorján, Titánia koloratúrszopránján át fokozatosan jutunk Zuboly (az új fordításban: Tompor) basszbaritonjáig, illetve a mesteremberek, Vackor és Gyalu (legújabbban: Tetőfi és Vinkli) basszusáig. Oberon egyre félelmetesebb machinátorrá válik, míg a mélyebb fekvésű világ egyre komikusabbá lesz. Az akrobatikusan mozgó Puck (jobbára trombitával és dobbal kísért) leleményes prózája külön színfolt: a zeneszerzőt állítólag svéd gyerekakrobaták ihlették erre a megoldásra. Britten a hanglétra-fokokra osztott világ hangszereit is elkülönítette: mindez korántsem jelenti azt, hogy a tündérvilág zeneileg sokkal mágikusabb lenne, mint a kiismerhetetlen földi létezésben kibomló, réteges szerelemtan. Ennek oka a mindent átható költői ironia. Az ösztönök erdejéből a civilizációba ugyanolyan rögzös zenei út visz, mint amilyen a menekülésé volt. Fölöttébb tágas ez a gondosan megteremtett zenei univerzum, belefér hagyomány és újítás, s ahogy a szerelem dinamikusan változó, végül nyugvópontra jutó vonzás és taszítás, az operai hagyományhoz való viszony is kedélyes tiszteletadásokból és ironikus tréfákból áll össze, miközben létrejön egy nagyon is mai, nagyon eredeti mintázatú zenei szövet. *(CsZ)*

LEONARD BERNSTEIN
(1918-1990)

TROUBLE IN TAHITI

ŐSBEMUTATÓ: WALTHAM, 1952. JÚNIUS 12.
SZÖVEGKÖNYV: LEONARD BERNSTEIN

CSELEKMÉNY

Sam és Dinah, a tipikus középosztálybeli és egyszersmind kertvárosi házaspár egy napja kerül itt elénk: a vitatkozással kísért reggelitől a munkahelyi, vásárlási, edzőtermi és pszichoanalitikusi epizódokon át az esti moziba indulásig, csupa közhelyes életrészllettel, valamint az amerikai álmot, életstílust és erényeket dicsőítő, áthatóan ironikus kóruskommentárokkal. *„Hallom Amerika dalát”* – írta a XIX. közepén Walt Whitman, s egy évszázaddal később ugyanezt mondhatta volna magáról Leonard Bernstein is. A zeneszerző, karmester, zongorista, szenvedélyes zenei ismeretterjesztő és túláradó temperamentumú showman, aki a húszas évei derekától egészen a haláláig az USA kedvence, sőt nemzeti büszkesége volt: az első született amerikai karmester, aki meghódította a világot. Értette és érezte az amerikai stílust: magatartásában, gesztusaiban, s persze a publicitás iránti fejlett érzékével is. S nem mellesleg mindennek révén válhatott dédelgetett kedvencként is hazája fáradhatatlan társadalomkritikusává. Méghozzá nem csak, pontosabban nem elsősorban a nyilatkozataival és „radical chic” magatartásával, hanem épenséggel a zenés színpadi művei által. Az annyszor és annyiféle felhanggal emlegetett „amerikai



LEONARD BERNSTEIN

álom” reménye és reménytelensége természetesen már a *West Side Story*-ban is erőteljes ábrázolást nyert – ez a jellegzetessége avatta e csodálatos musicalt „haladó művé” a korabeli keleti blokk országában, így hazánkban is. Ám egyéb darabjaiban Bernstein talán még ennél is merészebben nyúlt ehhez a kényes és komplex témához.

AMIKOR ELŐSZÁMLÁLTUK, HÁNYFÉLE NYELVEN ÉNEKEL AZ OPERA KÓRUSA, A LEGEGZOTIKUSABB MINDADDIG A FINN VOLT, MÍG EÖTVÖS PÉTER OPERÁJÁBAN A JORUBA FEL NEM HANGZOTT – IGAZ, AZ NEM NAGYON HOSSZÚ RÉSZLET. AMIKOR KADDISHÁT ADTUK ELŐ AZ OPERAHÁZBAN SAMUEL PISAR HOLOKAUSZTTÚLÉLŐ BETÉTMONOLÓGJAIVAL, HÉBER ÉS ARÁMI KEVERÉKNYELVET IS HASZNÁLT BERNSTEIN, A ZENESZERZŐ, A VEGYÍTŐMŰVÉSZ, AKI MINDIG MINDENT EGYSZERRE AKART. ÉS ITT IS, A KVÁZI GYÁSZMISÉBEN IS ELŐBUKKAN A HANGŰTÉS, AMELY A *WEST SIDE STORY*-NAK PERSZE, SOKKAL INKÁBB SAJÁTJA – AZT IS JÁTSZOTTUK KÉT ÉVIG! –, DE LEGINKÁBB TERMÉSZETESEN BERNSTEINÉ. A *TAHITI* IS AZ ÖTLETEKBE SZERELMES, NEM ÖRÖKKÉ KONZEKVENS, KOMMUNIKÁCIÓS ÉS RÖGTÖNZŐZSÉNI MŰVÉSZT RAJZOLJA ELÉNK, MEG TALÁN AZT IS, AHOGY ANNO AZ ERKEL SZÍNHÁZ SZÍNPADÁN, BOHÓCOS ATTITÜDDDEL VEZÉNYLI A BAJOR RÁDIÓZENEKART. MOZARTOT – CSAK SZEMMEL, FEJJEL, GRIMASZOKKAL... *(ÓSz)*

A középosztályi lét és a kertvárosi élet egzisztencialista alapú és pszichologizáló megközelítése még érzékenyebb problémának bizonyult ugyanis: a színpadon éppúgy, akár csak a valóságban. Az 1951-52-ben – saját librettójára – megkomponált *Trouble in Tahiti* a szépen berendezett, magánpoklok világát mutatta: egymástól elidegenedő férjjel és feleséggel, a pszichoanalitikushoz ülésről ülésre elcipelt hétköznapi reménytelenségek lajstromával. No és persze a modern kori eszképzizmus egyik legfőbb menedékével, a mozival, ahol épp a *Trouble in Tahiti* című zenés filmet játszószák. Ez utóbbi mozzanat lehetőséget teremtett a műfajt igencsak jól ismerő Bernstein számára, hogy – mintegy mellékesen – röpké és oly fanyar musicalparódiát is rittyentsen. A szerző egyébként is mindvégig hazai terepen mozog: a témaválasztást szüleinek problémás házassága ihlette, s a laza-trendi nyelvi fordulatok csakúgy meghittén virulnak itt, akár csak a doo-wop stílusban megszólaló, háromfős kórus ironikus kommentárjai. Bernstein három évtized múltán egyfelvonasosát beillesztette *A Quiet Place* című operájába, ám ezzel a bekebelező gesztussal, úgy lehet, a remélnél kevesebbet segített utolsó, időskori zenés színpadi alkotásán. (LF)

EINOJUHANI RAUTAVAARA

(1928-2016)

A BÁNYA

ŐSBEMUTATÓ: 2010 (KONCERTSZERŰ ELŐADÁS)

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – ŐSBEMUTATÓ: 2016. OKTÓBER 21. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: EINOJUHANI RAUTAVAARA

CSELEKMÉNY

Egy bányásztrájk kellős közepébe csöppenünk, Marko letépi a Vezér képét a falról, az idősebb Simon és fiatal, bohókás szerelme, Ira frissen érkeznek a hegyekből. Simon kénytelen-kelletlen a bányászok élére áll. Ira meggondolatlan szeszélyből kiszabadítja a megkötözött komisszárt, aki



Rendező: VILPPU KILJUNEN, 2016

viszont megsebesíti Markót és megszerzi annak fegyverét. Ebben a pillanatban toppan be a pap és Simon. Valóságos túszerdráma alakul ki, Simon végül elengedi a komisszárt. Közben kiderül, hogy a lázadók nem tudják tartani a hadállásukat. Ira megkísérli rávenni Simont, hogy titokban lépjenek le. A pap rögtönzött misét celebrál. Az elkeseredett bányászok végül inni kezdenek, és a sérült, látomásokkal küszködő Marko pánikrohamának hatására próbálnak kijutni a börtönné vált bányából. Simon és Vanha azonban az útjukat állják. A felfordulásban egy golyó megsebzí Irát. A beomló sziklafalból megnyílik egy régi tárna kijárata, melyen át a munkások a felszínre jutnak. A színen csak a halott Ira és Simon maradnak. Hamarosan fény támad az üregben: a komisszár és emberei jönnek a lázadókért. A katonák bajonettekkel szögeznek a falhoz Simont, aki a megfeszített Krisztus pózában hal meg.

ŐRZÖM AZOKAT A TELEFONNAL KÉSZÜLT VIDEÓKAT, AMELYEKET BOGÁNYI TIBOR JELENTŐS KAPCSOLATAINAK ÉS TOLMÁCSOLÁSÁNAK HÁLA A NAGYBETEG RAUTAVAARA HELSINKI LAKÁSÁN KÉSZÍTHETTEM. LEPLEZETLEN ÖRÖMMEL FOGADTA, HOGY ELSŐ, MÉG HAZÁJÁBAN SEM BEMUTATOTT OPERÁJÁT BUDAPESTEN ELŐADJUK A FORRADALOM 60. ÉVFORDULÓJÁN. TÁRSULATUNK ÉNEKKARA PEDIG FELVETT EGY ÚJABB NYELVET A REPERTOÁRJÁRA: EMINENSÜL MEGTANULTÁK ŐK IS, A SZÓLISTÁK IS A MŰVET EREDETI NYELVEN, TEHÁT FINNÜL. A BÁNYA KEMÉNY MŰ, DRÁMAI EREJE MEGMOZGATTA A SZÍNPADOT – SAJNOS, MÁR CSAK „A FINNEK SZOKOLAY SÁNDORÁNAK” ÖZVEGYE LEHETETT JELEN AZ ESTÉN, AMELY ILYENKÉPP VILÁGBEMUTATÓ IS VOLT. *(ÓSz)*

Rautavaara operáját saját bevallása szerint az 1956-os magyarországi események ihlették: a mű parabolaszerűen, a bánya fogságába került felkelők történetén keresztül ragadja meg a szabadság elemi hiányának problémáját. Ugyanakkor a parabolának van egy filozófiai tétje is: a műben a kényszerű és önkéntes választás mint életstratégia és egzisztenciális kérdés jelenik meg, még hozzá a történelemformáló ideológiák játékainak kiszolgáltatott helyzetekben. A belső szabadság megfoghatatlansága, a történelmi, kollektív szabadság illúziója ráadásul a természet önkényével, ideológiamentes ösztöneivel kénytelen szembesülni. Rautavaara a maga korában „forradalmi” szeriális zene olyan formáját dolgozta ki, mely képes a legmagasabb technikai tökélyvel magába integrálni a szakrális zene vagy a jazz elemeit is. A művet az Operaház Varga Judit *Szerelem* című, a személyi kultuszt más módszerekkel leleplező operájával egy estén mutatta be. *(CsZ)*

PETROVICS EMIL
(1930-2011)

C’EST LA GUERRE

ŐSBEMUTATÓ ÉS ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1962. MÁRCIUS 11. (OPERAHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: HUBAY MIKLÓS

CSELEKMÉNY

Két sérült lelkű ember, a kerekesszéke kényszerült hajdani ezredes, a voyeur Vizavi meg a férjét és fiait a háborúban elvesztő, bosszúszomjas Ház mesterné vizslatja egy pesti bérház titkait 1944-ben. Most épp a negyedik emelet három kerül szoros megfigyelésük alá. Itt egy mérnök él a



Rendező: KERÉNYI MIKLÓS GÁBOR, 2001

nejével, de van egy rejtegetett, titkos lakójuk is: a katonaszökevény barát, aki titkon szerelmes az asszonyba, s ez a vonzalom kölcsönös. Három katonatiszt állít be a lakásba, hogy elvigye a gyárba a Férjet, majd az egyikük átlátszó ürüggyel vissza is tér, méghozzá a Feleséget megkönyékezni. Az asszony lerázza a tolakodó Őrnagyot, majd nem engedi távozni a náluk bujkáló Szökevényt. De már érkezik is a Házmesterné, hogy körülszimatoljon, s észre is vesz egy harmadik, tehát létszám feletti teáscsészét. Távozása után a Feleség és a Szökevény között végre sor kerül érzelmeik megvallására. Álkulcsával visszatér a Házmesterné, aki időközben már értesítette is a tábori csendőrséget. A katonatisztekkel hazatérő Férj, hogy mentse a maguk helyzetét, megkísérli szerelmi in flagrantinak beállítani a helyzetet. Csakhogy a bérház fúriája megleli az ágy alatt a Szökevény egyenruháját. A csendőrök mindkét férfit elhurcolják, rájuk statáriális kivégzés vár. A Feleség leveti magát az erkélyről. Vizavi és a Házmesterné az ötödik emelet négy felé fordítja a figyelmét.

PETROVICS EMIL MESÉLTE NEKEM FŐZENEIGAZGATÓI IRODÁJÁBAN, HOGY REGGELENTE EGY KIS SCHUBERTET JÁTSZIK MAGÁNAK. NAPKÖZBEN KÉSHEGYRE MENŐ VITÁKAT FOLYTATOTT APRÓSÁGOK MIATT IS, PÉLDÁUL, HOGY A *PIKK DÁMA* CÍM KAPHAT-E NÉVELŐT A PLAKÁTON, VAGY SOSZTAKOVICS *LADY MACBETH*-JÉT PONTOSSAN MELYIK NEVÉN IS SZABAD EMLEGETNI? A NAP VÉGÉN PEDIG – TEMETÉSÉN – A RAVATALOZÓT MESSZIRŐL KÖZELÍTVE ELLA FITZGERALD HANGJA RAGYOGOTT ÁT A VERŐFÉNYES, MADÁRCSICSERGŐS RÉTEN. A ZENÉK SZÉLES TÁRHÁZA ELFÉRT PETROVICS ZAKÓJA ALATT, Ahol a *C’EST LA GUERRE*, A MODERN MAGYAR OPERÁK SORÁT INDÍTÓ MŰ IS FELDOBOGOTT. *(ÓSz)*

A cím ugyan enyhén allűrös és nem is kikezdhetetlenül pontos, ám az azzal megjelölt egyfelvónásos hatvan év múltán is intakt módon őrzi a frissességét. A túlságosan is nyilvánvaló *Tosca*-párhuzam inkább megtévesztő, semmint megvilágító erejű: Petrovics (és Hubay) ugyanis a fojtogató mértékű összezárttság, az egymással érintkező és egymásba betekintő (magán)poklok operáját alkotta meg. Ezt jelzi rögtön a nyitójelenet a rokkant kukkolóval, Vizavival és a huszadik századi magyar történelem és drámairodalom meghitten ismerős rémtípusával, a Házmesternével: két önmagába zárt, rég elkárhozott és már csakis ártani képes alak, mindketten jól felismerhetően a hétköznapi fasizmus színpadi megtestesülései. Ők szemlélik, méghozzá korántsem tétlenül szemlélik azt, ami a negyedik emelet háromban történik, ahol a Szökevény hamar kimondja: „*A pokolban vagyunk, nem Isten kezében.*” A Férj minden derűlátás nélkül pontosít: „*...itt nálunk*

csak a pokol tornáca”. A kívülről vizslató tekintetek fenyegetése és a rejtegetés, a beszorítottság feszültsége ráadásul szerelmi háromszög-drámával is kiegészül, s mindennek történelmi közege az 1944-es Budapest: az e világi kollektív infernó. Petrovics legnagyobb teljesítménye éppen az, hogy képes ezt a többszörösen szorongatott helyzetet egyszerre nyomasztó és lélegzetelállító módon közvetíteni. S igen, ebben valóban segítségére van mindaz, amit Puccini operáiból eltanult, kiválólag a motívumkezelés és a milióteremtés terén. De a *C’est la guerre* közönsége elsősorban 1944 hangját hallhatja, a magyar úri és polgári világ méltó-méltatlan végromlásával: az előbbire a három katonatiszt szellemtelenül szellemeskedő, konfidens belépője, az utóbbira a Férj és a Szökevény tea fölötti tépelődése kínál kifejező példát. (No és persze a *Víg özvegy* röpke idézete is koridéző erejű: részint közvetlenül, részint Sosztakovicsra és Bartókra visszautalva.) Aztán a mű legközepén kipattan egy szerelmi kettős, amelynek csúcspontjához végül csak a Házmesterné közjátéka után jutunk el: ez tényleg Puccini-ihlette duett. És egyszersmind a múlt század második felének egyik legszebb magyar operai pillanata. *(LF)*

SZOKOLAY SÁNDOR

(1931-2013)

VÉRNÁSZ

ŐSBEMUTATÓ ÉS ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1964. OKTÓBER 31. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: SZOKOLAY SÁNDOR (FEDERICO GARCÍA LORCA DRÁMÁJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Az Anya férjét és nagyobbik fiát haragosaik meggyilkolták a múltban, ezért nem szereti, ha immár egyetlen fia, a Vőlegény kést tart magánál. A Szomszédasszony elárulja, hogy a fiú jövődöbelijének már volt egy vőlegénye: Leonardo, aki épp abból a családból való, amely



Rendező: KOVALIK BALÁZS, 2003 (Fotó: 2014)

az említett gyilkosságokért felelős. Leonardo házában a Feleség és az Anyós gyanakvással szemléli a férfi magatartását, gyakori titkos útjait. Sor kerül a leánykérésre, ám a Menyasszony feltűnően hidegen viselkedik. Amikor kettesben marad a Cselédasszonnyal, az szóba hozza, hogy minden éjjel lódobogást hall a lány ablaka alatt. A Menyasszony tagadni próbál, de már újra hallatszik Leonardo érkezése. (Második felvonás) Az esküvőre érkező első vendég Leonardo, aki a Menyasszony szemére veti, hogy annak idején ő bezzeg nem volt elég módos a lány számára. A Menyasszony megvallja szerelmét, de már indulni is kell a templomba. A szertartást követően az új feleség feltűnően letörtnek látszik, majd a lakodalom sűrűjében nyoma vész. Kiderül, hogy Leonardo megszöktette. A bosszú lehetőségét felismerő Anya üldözésre sarkallja a fiát és az egész vendégseréget. (Harmadik felvonás) Az erdőben a favágó képében megjelenő Hold és a koldusasszonyként útbaigazítást adó Halál kíséri a szökési kísérlet és az üldözés jeleneteit. Az utóbbi jelenti a falubelieknek, hogy a két férfi már ki is oltotta egymás életét.

A *VÉRNÁSZT* ELÉRTÉ AZ A SZERENCSE, AMI A *KÉKSZAKÁLLÚN* ÉS A SZERZŐJE – DE NEM SZÖVEGE – MIATT MAGYARNAK NEVEZHE-TŐ *SÁBÁN* KÍVÜL SEMMINEK SEM ADATOTT MEG EDDIG: JÁTSZOTTA EGÉSZ EURÓPA. EGYTUCAT KONTINENSBÉLI OPERAHÁZON KÍVÜL MÉG AZ USA-BAN IS MENT, SŐT AZ A VALÓBAN UNIKÁLIS HELYZET IS ELŐÁLLT, HOGY 1970-BEN A FINN NEMZETI OPERA A *VÉRNÁSSZAL* ÉRKEZETT BUDAPESTI VENDÉGJÁTÉKÁRA. DE HOGY A FESZESNEK ÉRZETT MŰ FÉL ÉVSZÁZAD MÚLVA MÉG ÖSSZÉBB GOMBOLHATÓ, ÉP-PEN KOVALIK BALÁZS HÚZOTT VERZIÓJA MUTATTA MEG, AMELYET SZOKOLAY A RÁ JELLEMZŐ SZELÍDSÉGGEL ÉS DERŰVEL SZENTESÍ-TETT. (ÓSZ)

„Távol áll tőlem egy Lorca-féle »Parasztbecsület« megírása” nyilatkozta még 1963-ban az első operáján dolgozó Szokolay Sándor, s talán épp e szavaival döntötte el akaratlanul, ám úgy lehet, végérvényesen, hogy a *Vérnászt* magyar *Parasztbecsület* gyanánt fogja emlegetni a kora és az utókora egyaránt. Ehhez persze a realizmushoz, mi több, a verizmushoz kellett kapcsolni a magyar opera „történetének első parasztragédiáját” (Tallián Tibor), ami annál is könnyebben megtörténhetett, mivel García Lorca drámáinak hazai recepcióját első körben ugyancsak a realista jegyek hangsúlyozása, sőt túlhangsúlyozása jellemezte. Pedig hogy Szokolay nagyvilág felé is eladhatónak bizonyuló háromfelvonásosa nem fér bele mindenestől az említett stíluskategóriák egyikébe sem, az egészen nyilvánvaló. S nemcsak azért, mert a 3. felvonásban színpadra lép és

szólamhoz jut itt a Hold és a Halál is, hanem mivel a spanyolos kolorit mellett a szürrealitás is mindvégig érzékelhetően jelen van a szinte hibátlanul feszes, támadó erejű és sodró lendületű mű egészében: a szólamok olykor szavak nélküli melizmáiban csakúgy, mint a dráma Illyés Gyula által magyarított szövegének képi utalásaiban. Ami a Várnász (és a kevésbé korábbi másik magyar operasiker, a *C'est la guerre*) zene- és stílustörténeti helyét illeti, azt a legszabatosabban alkalmasint Fodor Géza formulázta Szokolay operájának 2003-as felújítása idején: „A C'est la guerre és a Várnász *frappáns tagadása volt annak a hazug operaprogramnak, amelyet az 50-es években egy katasztrofális kultúrpolitika erőltetett, s amelynek eredményei csak halvaszületett darabok voltak, de ezen túl nem kevésbé frappáns cáfolata volt annak az operai jövőképnek is, amelyet Kodály vetített a zeneszerzők elé, s amely szándékolatlanul elő is készített az a kultúrpolitikát.*” (LF)

(1934-1998)

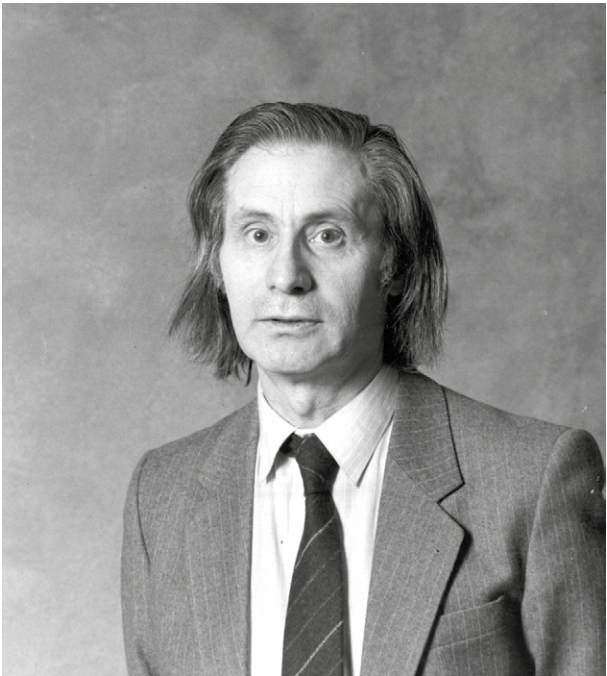
ÉLET EGY ÓRÜLTTEL

ЖИЗНЬ С ИДИОТОМ

ŐSBEMUTATÓ: AMSZTERDAM, 1992. ÁPRILIS 13.
ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 2024. MÁJUS 24. (EIFFEL MŰHELYHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: VIKTOR JEROFEJEV

CSELEKMÉNY

Egy, a kritika szerint empátiahiányban szenvedő író felsőbb utasításra a házába fogad egy órültet. A diliházban saját maga választja ki a teljesen ártalmatlannak tűnő Vovát, aki ráadásul Leninre hasonlít. Vova kezdetben igénytelennek mutatkozik, ám később egyre extrémebb dolgokat csinál: széttépi a feleség kedvenc Proust-életműsorozatát, behugyozik a hűtőbe, meztelenül szaladgál a



ALFRED SCHNITTKE

szobában, odacsinál a szőnyeg közepére, végül kipenderíti a férjet és megerőszakolja az asszonyt. A terhes asszony furcsa módon megkedveli Vovát, ám az abortusz után minden megváltozik. Vova hirtelen valóságos háziasszonnyá vedlik át, és elcsábítja a helyzetet konszolidálni akaró író, aki-
vel „boldog házaseletet” élnek. A becsapott feleség fellázad, erre Vova egy keletnémet gyártmá-
nyú metszőollóval lefejezi, majd eltűnik. Az író átveszi Vova helyét az elmegyógyintézetben.

SCHNITTKE E MŰVÉRŐL TALÁN SOSEM HALLOTTAM VOLNA, HA VIDNYÁNSZKY ATTILA EGYSZER – VAGY KÉTSZER-HÁROMSZOR – NEM EMLÍTI MEG, HOGY MI VOLNA, AMIT TÉNYLEG SZÍVESEN MEGRENDEZNE AZ OPERÁ-BAN, HA EGYEZTETNI TUDNÁNK ÓRÁINKAT. AZT HISZEM, JÓ TÍZ ÉVET TARTOTT EZ A FOLYAMAT, ELSIETVE SEMMIKÉPP SEM LETT AZ *ÉLET EGY ŐRÜLTTEL* BEMUTATÓJA, ÉS E KIS KOMMENT PILLANATÁBAN AZT TUDOM ÍRNI: MOST MÁR TÉNYLEG VÁRJA EZ A VÉGLETESEN BIZARR, MESTER UTÁN KIÁLTÓ DARAB A MAGA RENDEZŐJÉT. 2024 KORA NYARÁN ELJÖN VÉGRE A TALÁLKOZÁS – SCHNITTKE ÉS A MAGYAROK KÖZT IS. *(ŐSz)*

„Az élet egy idiótával csupa meglepetés.” – énekli a férfikórus az opera elején Bach *Máté-passió*jának bizarrá torzított modorában, s ezzel aligha lehet vitatkozni. Ez a komikus mozzanat azonban csakhamar minden képzeletet felülmúlóan dermesztő valósággá válik. A cím egy klaszszikus utalást rejt: a librettista, a remek prózaíró, Viktor Jerofejev Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényével folytat dialógust. Az opera egy, a jóhiszeműséget fokozatosan rémálommá változtató eszme, a kommunizmus terjedésének, felforgató agressziójának anatómiáját kínálja. A zeneszerző ad absurdum viszi, ahogy a főhős által megtestesített perverz ideológia (Vova nemcsak hasonlít Leninhez, hanem egyenesen Lenin akar lenni) birtokba veszi a lelket és a testet is (Vova előbb a férj, majd a feleség helyét veszi át), ahogy a zsarnoki utópia és az idiotizmus kisa-játít minden autentikus emberi gesztust. A mű a haláltánc-opuszok közé sorolható, a groteszk és frivol jelenségeket köznapivá avató, tragikomikus operák rokona (lásd például Ligeti György Nagy Kaszását). A zene a szubverzív témához igazodik, vérbeli avantgárd montázsolással átita-tott posztmodern polistílusosság jellemzi: részint a klasszikus orosz allúziókból táplálkozik (a népdaltól a nagyvárosi folklóron át Csajkovszkijig), részint a kommunista propaganda gyermekteg csasztuskáit, teátrális programzenéit, mozgalmi dalait idézi, részint pedig a magasfeszültségű ze-nei avantgárd hangulatfestő disszonanciáit alkalmazza. *(CsZ)*

ARIBERT REIMANN
(1936)

LEAR

ŐSBEMUTATÓ: MÜNCHEN, 1978. JÚLIUS 9.
ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 2016. JANUÁR 30. (OPERAHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: CLAUS H. HENNEBERG (WILLIAM SHAKESPEARE TRAGÉDIÁJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első rész) Az idős Lear király három lánya között szeretné széosztani az országát: az kapja a legtekintélyesebb darabot, aki a leginkább szereti őt. Goneril és Regan ajkáról csak úgy árad a cirkalmas vallomás, miközben Cordelia képtelen a hízeltetésre. Lear felbőszül Cordelia „ridegsé-gén”, és Kent grófjával együtt, aki Cordelia védelmére kel, lányát is kegyvesztetté nyilvánítja. A kitagadott Cordelia feleségül megy a francia királyhoz. Goneril és férje, Albany hercege, illetve Regan és férje, Cornwall hercege átveszik örökségüket, ám egyre kegyetlenebbül bánnak az öreg



Rendező: JEAN-PIERRE PONNELLE – Színpadra állította: ANGER FERENC, 2016

királlyal. A fattyú Edmund elhiteti apjával, hogy fia, Edgar az életére tör: Gloster grófja kitagadja Edgart. Lear lányai elkergetik saját apjukat. A volt király viharba kerül, és az őrület határára jut. Az őrületet színlelő Edgar ugyanabban a kunyhóban rejtőzik el, ahová Lear és kísérei (az álruhás Kent és az udvari bolond) bemenekülnek. (Második rész) Cornwall elfogatja Glostert, és mint Lear és a francia király csatlósát, megvakíttatja. Cornwallt megölik. Goneril és Edmund kitervelik, hogy Edmund feleségül veszi Regant, akit a fondorlatos terv szerint meg kell mérgezni. Gloster öngyilkosságra készül, de fia, Edgar fölfedi kilétét és megakadályozza apja tervét. A francia király csapatai partra szállnak, Cordelia és Lear találkoznak. Edmund elfogatja Leart, és parancsot ad Cordelia megfojtására. Goneril megmérgezi Regant: férje, Albany hercege és Edgar azonban leleplezik a gyilkost. Edmund halálos sebet kap az Edgarral vívott párbajban. Goneril tehetetlenségében öngyilkos lesz. Az agg Lear ölelő karjaiba veszi a halott Cordeliát, és meghasad a szíve.

AZ EMBER – AMENNYIBEN EGY OPERAIGAZGATÓ NEM ZOMBI MÉG – NEM SZÍVESEN SOROLJA ELŐ ROSSZ DÖNTÉSEIT. ÉN IS INKÁBB A TELITALÁLATOKRA ÖSSZPONTOSÍTANÉK: A *LEAR* ELŐADÁSA, MÉGPEDIG AZ ŐSBEMUTATÓ RENDEZŐZSENIJE, JEAN-PIERRE PONNELLE EGYKORI INSZCENÍROZÁSA SZERINT ANNAK BIZONYULT. KEVÉS DÍSZLET, KOPÁR SZIKLÁK, ÉLES FÉNYEK ÉS A ZSINÓRPADLÁS TRÉGEREINEK VIHARA – VALAMINT VÉRES BRUTALITÁS JELLEMZI A MŰVET. NÁLUNK – S EZZEL MAGYARORSZÁGNAK – STEFAN SOLTÉSZ MUTATTA BE A DARABOT, AMELYET „A LEGHANGOSABB OPERAKÉNT” IS JELLEMZETT. TÉNY, HOGY NAGYOT ALAKÍTANAK BENNE AZ ÜTŐSÖK IS, HATALMAS AZ ÖSSZAPPARÁTUS, ÉS AZ IS TÉNY, HOGY A MI OPERAHÁZUNK KIRÁLYI PÁHOLYÁBAN – MARTON ÉVA MELLETT, AKI UGYANCSAK JELEN VOLT ANNO A MÜNCHENI ŐSBEMUTATÓ NÉZŐTERÉN – OTT ÜLHETETT MAGA REIMANN IS. *(ŐSz)*

Reimann *Lear királya* a hagyományos operai kereteket radikálisan szétfeszítő pszichodráma: fény és sötétség kiszámíthatatlan mozgása, vibrálása járja át a meglehetősen barbárnak ható, expresszionista halmozásba durvuló, erőteljesen sokkoló ütős és rézfúvós hatásokkal, hangerő-terheléspróbákkal teletűzdelt, csak időnként megnyugtatóan kitisztuló zenét. Az opera a romantikus Shakespeare-adaptációkkal szemben az archetipikus érzelmi gócpontokra fókuszál. Mintha Reimann a Shakespeare-ben lappangó Kafkát akarná felfedezni, vagy egyenesen Sade márkit (ez szinte csak rendezői ízlés kérdése): ebben segít Berg és Webern koncentrált stílusának

erős hatása. A pátosz vagy a katarzis a folyamatosan szinten tartott borzalomból és a létszorongatottságból születik meg. A zenei jellemrajz koherens jegyeket mutat: Cordelia maga a (viszonylag) kiegyensúlyozott líraiság, Goneril szólama baljóslatúan „szögletes”, Regané cikornyásan hisztérikus. Az operát jól átgondolt zenei motívumhálózat tartja egyben, mely (még ha a befogadó számos vakfolttal szembesül is) egyszersmind a drámai feszültség fenntartásának záloga lesz. Lear szerepét a zeneszerző Dietrich Fischer-Dieskau személyére szabta. *(CsZ)*

PHILIP GLASS

(1937)

VESZEDELMES ÉDEN

LES ENFANTS TERRIBLES

ŐSBEMUTATÓ: ZUG, 1996. MÁJUS 18.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 2020. NOVEMBER 21. (EIFFEL MŰHELYHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: PHILIP GLASS – SUSAN MARSHALL KÖZREMŰKÖDÉSÉVEL (JEAN COCTEAU REGÉNYE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

Paul és Elisabeth, a különös testvérpár a saját fantáziavilágába zárkózva él egy lakásban, a szomszéd szobában haldokló anyjukkal. Paul megsérül, mert iskolatársa, Dargelos megdobja hógolyóval, így gyógyulásáig otthon kell maradnia. A testvérek egyre inkább elszakadnak a külvilágtól, az egymástól való függésben élve ki vad fantáziáikat. Mindezt Ők Játéknak nevezik el, ami egyre visszásabbá válik, főleg az édesanyjuk halála utáni trauma hatására. Egyedül Gérard, a barátjuk nyer bebocsáttatást ide, mintegy a Játék nézőjeként. Elisabeth unni kezdi a bezártságot: beáll egy



Rendező: BARTA DÓRA, 2021

kalapboltban modellnek. Itt ismerkedik meg Agathe-tal, akit meghív magukhoz. Agathe kísértetiesen hasonlít Dargelosra, s emiatt elviselhetetlenné válik a szoba belső feszültsége. A nővér újabb kitörési kísérlete a házasság: választottja a dúsgazdag Michael, aki azonban rövidesen meghal autóbalesetben. Paul belehabarodik Agathe-ba, ezt azonban a testvére képtelen elfogadni. Előbb Gérard-ral próbálja összeboronálni a lányt, majd Paul Agathe-nak írott szerelmes levelét tünteti el. Paul, mivel nem kap választ levelére, mérget vesz be. Túl későn derül ki számára Elisabeth szerepe. A kezdetben ártatlannak tűnő Játék halálos tragédiával zárul.

HA EGYETLEN CÍMBEN KELLENE MEGGRAGADNOM, MIRE IS ÉPÍTETTÜK AZ EIFFEL MŰHELYHÁZ BÁNFFY TERMÉT, EZT A CÍMET MONDANÁM: *VESZEDELMESEN ÉDEN*. BENNE VAN A KAMARAJELLEGŰ MUZSIKÁLÁS, A MŰFAJOK BÁTOR KERESZTEZÉSE, A GONDOLATISÁG FOKOZOTT JELENLÉTE A SZÍNPADON, A RAFINÁLT DÍSZLET, AMELY EGY, MÉGIS SOKFÉLE, A TELJES LÁTVÁNYT BEFOGADNI ENGEDŐ, NAGY RÁLÁTÁSÚ TRIBÜN, S – EL NE FELEDJEM – AZ ÉNEKESEK SZÁMÁRA AZ ÁRNYALT HANGADÁS LEHETŐSÉGE, HISZ TELJESEN FABEVONATÚ, DE NEM ÓRIÁSI TÉRBEN KELL DEKLAMÁLNIUK. ÁZT MEG KI HINNÉ, HOGY GLASS HARMADIK FELBUKKANÁSA EZ AZ ELMÚLT ÉVTIZEDBEN A MI INTÉZMÉNYÜNK HÁZA TÁJÁN: AZ *ÖRVÉNY* CÍMŰ LUKÁCS ANDRÁS-ALKOTÁS ÉPPÉGY A REPETITÍV SZERZŐ MUZSIKÁJÁT HASZNÁLJA, MINT BARTA DÓRA ELSŐ KOREOGRÁFIÁJA NÁLUNK, A REGGIO-FILM, A KOYAANISQATSI ZENÉJÉRE KÉSZÜLT *MEGBOLYDULT BOLYGÓ* (AZÉRT KELLETT ÍGY SZINONÍMÁSÍTANOM A CÍMET, MERT AZ ÜGYNÖKSÉG NEM ENGEDTE A *KIZÖKKENT VILÁGOT...*) (*ÓSz*)

„Philip, rakd el a játékaidat! Még hányszor kell ismételnem magamat?” Ezt kérdi egy találó amerikai karikatúrán a kis Glasstól az édesanyja, természetesen a kortárs mester zenéjének oly markánsan repetitív jellegére utalva. (A vicc, ugye, csakis magyarázva jó.) Ezt a technikát persze éppúgy lehet unottan utálni, mint rajongva szeretni, ám az nem vitás, hogy Glass jelentékeny életművet alapozott erre az eljárásra, s hogy működése természetesen korántsem merül ki a zsongító ismétlésekben. Erre ékes bizonyosság a holtáig kamaszlelkű francia zseni oltárán tömjénező Jean Cocteau-trilógiájának utolsó darabja, a *Les Enfants terribles* is, amely egyszerre nyúlt vissza az azonos című 1929-es regényhez és az annak nyomán 1950-ben leforgatott filmklasszikushoz, Jean-Pierre Melville rendezéséhez. A három zongorára és négy hangra komponált alkotás

legnyilvánvalóbb sajátossága, hogy benne a tánc azonos értékű szereppel bír, lévén műfaját tekintve „*Dance Opera*”. Ez a jellegzetesség teszi nemcsak elfogadható, de valósággal logikus döntéssé azt, hogy az Opera műsorára a tánc felől érkező Barta Dóra rendezői-és-koreográfusi főisége alatt jutott el a *Veszedelmes éden*. Kettőzött alakok, haldokló anya, árván maradt és egymással mitikussá növesztett, morbid és kizárólagos kapcsolatban álló testvérpár – s mindehhez a francia dekadencia és az antik sorsdrámák légköre. Elisabeth és Paul saját, külön bejáratú és betolakodók-odamerészkedők számára végzetes univerzuma igazi életidegen és életképtelen közeg: éppen csak regényben, filmen – meg az operaszínpadon bizonyul élettelinek és életképesnek. S ez még annál is nagyobb, ismerősségében is megszokhatatlan csoda, mint az, hogy operaénekesek és balett-táncosok milyen zörejmentes együttműködésre képesek. (LF)

EÖTVÖS PÉTER
(1944)

SZERELEMRŐL ÉS MÁS DÉMONOKRÓL

LOVE AND OTHER DEMONS

ŐSBEMUTATÓ: GLYNDEBOURNE, 2008. AUGUSZTUS 10.
ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 2017. JANUÁR 27. (OPERAHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: HAMVAI KORNÉL (GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ REGÉNYE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

Az özvegy spanyol márki lánya, Sierva Maria de Todos los Angeles nevelését egy Dominga nevű joruba rabszolgára bízta, aki a lányt beavatja a karibi vallási hiedelmek és rítusok világába. Siervát a piacon megharapja egy veszett kutya: az amúgy is furcsa kislányt az orvos betegnek, a katolikus egyház megszállottnak nyilvánítja. A fiatal pap, Cayetano Delaura beleszeret, de szerelmét nem



Rendező: SILVIU PURCĂRETE, 2017

tudja kiszabadítani a börtönné vált kolostorból, ahogy saját magát sem tudja megmenteni belső démonaitól. A lányon a püspök végrehajtja az ördögűzési rítust, amelybe Sierva Maria belehal.

AZ EGY HATALMAS MONDAT, HOGY A 21. SZÁZAD ELSŐ NEGYEDÉ-
BEN A KORTÁRS OPERASZERZŐK KÖZÜL A LEGTÖBBSZÖR EGY MA-
GYAR KOMPONISTA MŰVÉT JÁTSZOTTÁK A SZÍNHÁZAK! ÉS NEM
CSAK EGYETLEN MŰVÉT – NÉHA A *HÁROM NŐVÉR* OPERÁJÁT ÉRI
EZ AZ IGAZTALAN VÁD –, MERT EÖTVÖS PÉTER SOROZATBAN ÍRJA
A SZÍNPADI MŰVEKET. A BUDAPESTI KAMARAOPERÁBAN HALLOT-
TAM-LÁTTAM ELŐSZÖR EÖTVÖST, MÉG A „MÚLT ÉVEZREDBEN”.
RADAMES CÍMŰ MONOOPERÁJÁNAK ÖTLETESSÉGE UGYANÚGY MEG-
RAGADOTT, MINT A *HÁROM NŐVÉR* MÉLYSÉGE, MERÉSZSÉGE. A
SZERELEMRŐL ÉS MÁS DÉMONOKRÓL MÁR ÚGY ÉRKEZETT HOZZÁNK
PURCÁRETE HÍRES RENDEZÉSÉBEN, HOGY MINDENKI PONTOSAN
TUDTA: BEÉRKEZETT SZERZŐ MEGRENDÍTŐ ALAPANYAGBÓL DOL-
GOZVA, NAGY KALIBERŰ RENDEZŐVEL AZ OLDALÁN CSAKIS REMEK-
MŰVET RAKHAT SZÍNPADRA. NEHÉZSÉGÜNK CSAK AZ EGÉSZEN EXT-
RA KÉPESSÉGEKKEL BÍRÓ KOLORATÚRSZOPRÁN MEGTALÁLÁSÁBAN
LETT: SIERVA MARIAÉ ELKÉPESZTŐ SZEREP. *(ÓSz)*

Az opera a Glyndebourne-i Operafesztivál és a BBC felkérésére született, és lényegében az „ere-
deti” rendezés (beleértve a díszleteket is) került át Budapestre is. A „semleges” alapnyelv az an-
gol, de Eötvös zenedramaturgiai és jellemfestő leleménnyel engedi be a spanyolt (ez lesz a szere-
lem intim nyelve), a latint (ez a hivatalos hatalmi struktúra, a szertartások és a ráció nyelve) vagy
a jorubát (ez pedig a mágia és az ösztönök természetes nyelve marad). Ezzel együtt szintetizálja
saját zenei nyelvében a spanyol költészeti (Garcilaso de Vega szonettje), a katolikus szakrális
(gregorián gyökerű, himnikus) és a törzsi zenei hagyomány (az afrikanizmusok) hangzásesszen-
ciáit. Az opera Gabriel García Márquez művén alapszik, de Hamvai Kornél nem tekintette a mági-
kus realizmus atyjának szövegét kőbe vésettnek. Eötvös a bel canto hagyománnyal is párbeszédet
folytat, Josefa apátnő például egy különösen jelentős akrobatikus áriát kap, melyben szembeke-
rül a püspök megszállottságával és felismerve Sierva Maria ártatlanságát, megpróbálja átérezni,
sőt átvállalni a lány szenvedéseit, de a kislány madárcsicsergésre emlékeztető, pogány joruba
dala vagy későbbi, látomásos haláltusájának káprázatosan nyaktörő „áriája” stilárisan ugyanezzel
a hagyománnyal játszik vagy polemizál. *„Nincs az az orvosság, ami meggyógyítaná azt, amit a
boldogság nem tud meggyógyítani”* – éneklí az orvos a darab kulcsmondatát. *(CsZ)*

VALUSKA

SZÖVEGKÖNYV: (KRASZNAHORKAI LÁSZLÓ REGÉNYE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

Valuska, az újság- és ebédkihordó a kozmikus rend naiv csodálója mélységes empátiával segíti a
nyugdíjba vonult különc zenetanárt, akivel külön szellemi mikrokozmoszt alkotnak. Egy cirkusz-
ból „szabadult” torzszülött által szított anarchia és a kialakuló politikai machináció eredménye-
ként Valuska a diliházba jut, és minden illúzióját elveszíti.

Eötvös Péter nemcsak Krasznahorkai László írói világának auráját, a saját világon belüli idegen-
ségtapasztalatot, a marginalizálódást, a közelgő katasztrófa apokaliptikus érzetét, de Tarr Béla



EÖTVÖS PÉTER

Werckmeister harmóniák című filmjének hangulatát is belekomponálta az operába. Külön érdekesség, hogy ez a szerző első magyar nyelvű operája: a magyar nyelv itt egyben zenei hálózat is. A Valuskát meglátogató zenetanár így összegzi közös sorsukat: „*Kínosan felsültünk az univerzumodban, ahol egyre kevesebb a keresnivalónk. Csődöt mondtunk.*” De eddig a csődig igencsak kalandos intellektuális út vezet. *(CsZ)*

NEM MINDENNAPI ÉRZÉS, AMIKOR AZ EMBER EGY DARAB MEGÍRÁSÁRA MEGBÍZÁST AD. EGYIK ESET NEM IS HASONLÍT A MÁSIKHOZ. AMIKOR ALMÁSI-TÓTH ANDRÁS RÁVETTE EÖTVÖS PÉTERT MAGYAR NYELVŰ OPERA ÍRÁSÁRA (MERT SZERINTEM Ő VOLT A KULCS), AZ EGY FONTOS PILLANAT VOLT A MŰFAJ HAZAI TÖRTÉNETÉBEN. EÖTVÖS ADDIG – BARTÓKRA HIVATKOZVA – TÁVOL TARTOTTA MAGÁT A MAGYAR PROZÓDIÁVAL TÖRTÉNŐ VESZŐDÉSTŐL. AHOGY ÉPP TUDTA, AZT NEM TARTOTTA ELÉG JÓNAK, AHOGY PEDIG KÉSŐBB TUDTA VOLNA, ANNAK A FÁRADALMÁT, DE SIKERÉT IS KÉTSÉGBE VONTA. Ő VÁLASZTOTT SZERZŐT, TÉMÁT, SZÖVEGET, MI PEDIG VÁRJUK A *VALUSKÁT* AZ OLVASÓVAL EGYÜTT! *(ÓSz)*

SZÖRÉNYI LEVENTE
(1945)

ISTVÁN, A KIRÁLY

ŐSBEMUTATÓ: BUDAPEST, 1983. AUGUSZTUS 18.
ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 2020. OKTÓBER 17. (ERKEL SZÍNHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: BRÓDY JÁNOS (BOLDIZSÁR MIKLÓS DARABJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Az örökség) István, Géza fejedelem fia feleségül veszi Gizella bajor hercegnőt. A három számító magyar úr, Sur, Solt és Bese egyre a maga hasznát keresi, s ehhez még filozófia is kínálkozik számukra. Koppány vezér lánya, Réka már keresztény, ám a pogány Laborc hevesen elutasítja az új istent. Géza temetésén bejelenti igényét a főhatalomra, noha az korábbi egyezség szerint Istvánnak járna. (Esztergom) Koppány megbízásából Laborc feleségkérőben van Saroltnál, Géza özvegyénél, aki kivégezteti a pogány követet. A három magyar úr István körül sürgölődik, ám ez



Rendező: SZINETÁR MIKLÓS, 2020

csak viszolygást ébreszt a trón jogos örökösében. Gizella és a német lovag, Vecellin unja a politikát. Asztrik apát Istvánt emeli fejedelemmé. (Koppány vezér) Koppány táborában pogány gyűlést tartanak, míg szerelmes asszonyai elfordítanak a vezér figyelmét az országos gondoktól. A három magyar úr most Koppánynál próbálja meg a szerencséjét, de ő sem tart igényt rájuk. Torda, a sámán áldozatot mutat be, Réka viszont visszatartaná apját a testvérgyilkos harctól. Megjelenik István, aki felkínálja Koppánynak a trónt, ha ő vállalja, hogy Rómával tart. Nincs egyezés, az immár elkerülhetetlen harcban, Koppány teljes vereséget szenved. (István, a király) A csata utáni gyászt és imát az ünnepség és az osztás követi. Réka eltemettetné az apját, de Sarolt másként dönt: a holttestre felnégyelés vár. Istvánt királlyá koronázzák.

MÁSKOR DE SZERETNÉNK, HA NÉZŐINK KÍVÜLRŐL, FÉLIG VAGY LEGALÁBB NÉHÁNY RÉSZLETIG ISMERNÉK A NÁLUNK FUTÓ MŰVEKET! ÉS AMIKOR EZ ELŐÁLL, KIDERÜL: GÁTJA IS LEHET A SZÍNPADI BEFOGADÁSNAK. A DOLOG NYITJA A KÖNNYŰZENE ELTÉRŐ ATTITŰDJE: ITT NEM HOSSZÚ MŰVEKET NÉHÁNYSZOR, INKÁBB RÖVIDEKET TENGERSOK ALKALOMMAL HALLGATNAK MEG, ÉS AZ INTERPRETÁCIÓ VÁLIK A PARTITÚRÁVÁ. TEHÁT AKI LABORC, TORDA, KOPPÁNY VAGY ISTVÁN (TEHÁT A LEGKARAKTERESEBB SZEREPLŐK) OPERÁSÍTÁSA ELLEN TILTAKOZIK, PONT ÚGY ÉREZ, MINTHA MÁSOK A *TRAVIATA* VAGY A *BOHÉMÉLET* ÁRIÁIT ELHANGOLTAN ADNÁK ELŐ. PEDIG VALÓJÁBAN PONTRÓL PONTRA STIMMEL MINDEN AZ *ISTVÁN, A KIRÁLY* ESETÉBEN, LEGFELJEBB SZÍNESEBB HANGPALETTÁHOZ SZOKOTT OPERÁS IGÉNYT KELL KISZOLGÁLNI NÉHÁNY SZÓLAM FELTRANSPONÁLÁSÁVAL. NAGY KÉRDÉS, NAGY SIKER, AMELYBEN AZ IS RÉSZES, AKI BELÜL KÖZBEN IS FUTTATJA A RÉGI LEMEZT. *(ÓSz)*

Még nincs negyvenéves, de mégis immár a tizedik életét éli a legnépszerűbb magyar rockopera, amely pár esztendeje maga mögött hagyta az elmaradhatatlan ünnepi darab státuszát és átlépett az újraértelmezésre csábító nemzeti klasszikusok sorába. S habár a városligeti szabadtéri bemutatótól kezdve, vagy legkésőbb a duplalemezes Hungaroton-album (és persze a film) megjelenése óta igazán a magunkénak érezhetjük Szörényi Levente és Bródy János közös remeklését, azért a mű előadás-történetének ezen a legújabb szakaszán mégis okkal csodálkozhatunk egy sort. Hiszen kár lenne tagadni, hogy sokáig úgy tetszett, az *István, a király* mondanivalója (vagy:

„mondanivalója”) szimplább és kézenfekvőbb annál, semhogy a népszerűség mellé az izgalmas sokértelműség képlete is társulhasson. Ezt még azzal együtt is szokás volt így tartani, hogy a darab legutolsó, különös nyomatékot kapó prózai mondata, vagyis a „*Veled, Uram, de nélkülöd*” kijelentése – voltaképpen a kezdetektől fogva feladja a leckét a megértésére áhítóknak. Tényleg, mit is jelent ez az állítás? Dacára a fenti vélelmeknek, az utóbbi évek több szabadtéri és kőszínházi bemutatója érezhetően megmozgatta-átrendezte az *István, a király* esztétikai és értelmezési közegét. Ehhez a trendhez kapcsolódott Gyöngyösi Levente, illetve az Opera nagyratető vállalkozása is, szimfonikus hangszerelésű és operaénekeseket felvonultató változatot bocsájtv a közönség elé. Az újraértelmezés itt legfőként egy látszólag kettős, de valójában egylényegű kérdést szegez neki a műnek és persze nekünk, a közönségnek. Elbírja-e az *István, a király* – és elbírja-e az emlékeinkben, a lelkünkben élő *István, a király* ezt a beavatkozást? A végeredmény működőképessége ugyanis legalább annyira annak a függvénye, hogy mi mennyire ragaszkodunk a régi hangzásélményeinkhez, mint annak, hogy a rockosan nyers vagy éppen népzenei szellemiségű fogalmazásmód képes-e átütni a szimfonikus hangszerelésen. Mert olyasvalami ez a kísérlet, amelyhez a befogadónak, de az előadónak is szoknia, adaptálódnia kell. Amikor az „*Oly távol vagy tőlem*” légkörteremtő erejű perkusszív kíséretét halljuk, mindenesetre igazán izgalmasnak tetszik Gyöngyösi verziója. Másutt inkább talán vitatnánk a választott megoldásokat. Csakhogy a viták éppenséggel nem szoktak megártani a klasszikusoknak és persze a kortárs kísérleteknek sem. *(LF)*

VAJDA JÁNOS
(1949)

MARIO ÉS A VARÁZSLÓ

ŐSBEMUTATÓ ÉS ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 1988. JANUÁR 30. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: BÓKKON GÁBOR (THOMAS MANN NOVELLÁJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

Torre di Venere nagy eseményre készül: itt lép fel Cipolla, a mágus, aki testi hibája miatt ugyan nem vehet részt a „haza nagyságáért vívott háborúban”, de művészetével így is kész szolgálni azt. Különféle attrakciókat mutat be a matematikai trükköktől a hipnózison és gondolatolvasáson át



Rendező: GALAMBOS PÉTER, 2013

az akaratátvitelig. Mariót, a pincérfiút is kipécézi magának egy mutatványhoz: kiderül, hogy a fiút szerelmi bánat gyötri. Hipnotizálja, majd elhiteti vele, hogy ő maga Silvestra, Mario kedvese, és ráveszi, hogy csókolja meg. Mario a csók pillanatában magához tér, és egy pisztollyal többször is a mágusra lő. Cipolla holtan esik össze.

ELMONDHATÓ, HOGY AZ EMBEREKET A KORTÁRS OPERAJÁTSZÁS MÉRSÉKELTEN ÉRDEKLI. HOGY EZ A LASSAN FÉL ÉVSZÁZADOS DAB MIÉRT ÉRT MEG EDDIG MÉGIS JÓVAL TÖBB MINT 100 ELŐADÁST, S HOGY MIÉRT ÉREZTÜK FONTOSNAK A MÁSODIK PRODUKCIÓT IS KIHOZNI BELŐLE 2013-BAN, ANNAK AZ EGYFELVONÁSOSSÁGBAN IS KERESENDŐ A SIKERE. TÖMÖR ÉS HÍRES TÖRTÉNETRE ÉPÜL, JUTALOMJÁTÉK EGY SOKSZÍNŰ BASSZISTÁNAK, MIKÖZBEN AZ ÉNEKKAR IS EGYÉNI SZEREPEKHEZ JUTHAT, ÉS A ZENE VÉGIG SZEM ELŐTT TARTJA, HOGY KÖZÖNSÉGHEZ KÍVÁN SZÓLNI, NEM CSUKOTT FIÓKNAK KÉSZÜL. AKI VAJDA JÁNOST ISMERI, PONTOSAN TUDJA: NEM A NÉPSZERŰSÉGET HAJHÁSSZA, CSENDES ÉS PURITÁN ALKOTÓ. ÚGY ÉRZEM, MUZSIKÁJÁNAK VILÁGA TISZTELET A NÉZŐ IRÁNYÁBA – EZ A *MARIO* SIKERÉNEK IGAZI KULCSA. (ÓSz)

Vajda János frappáns műve, akárcsak Mann novellája, rétegezett parabolaként is értelmezhető. Politikai értelemben az opera egy kártékony eszme fertőzőképességének analízise, vagyis a fasizmus hipnotikus erejének akaratmegsemmisítő energiáit mutatja be. Lélektani értelemben viszont minden ránk erőszakolt, az akaratunkat meggyalázó kényszer mechanizmusát leleplezi. A testi hibás Cipolla ráadásul a csókjelenetben saját homoszexuális vágyát is kielégíti: ezt részint a szöveget átjáró szexuális kétértelműségek játéka, részint a zene flörtölő, romantikus-ironikus harmóniavilága is sejtetni engedi. Az egyszerre behízelgő modorú és félelmet keltő főszereplő mágikus-hipnotikus praktikái szimbolikus haláltáncba kényszerítik a racionalizmus legádázabb híveit is, ráadásul mindez saját elfojtott vágyuk felszabadításaként hat. Mario prózai szerep: ez az operaszínpadon a naiv kiszolgáltatottság maximumát jelképezi, Cipolla viszont klasszikus operai jellem- és dallamakrobata. Vajda műve finom hálózatos motívumrendszert hoz létre, él a szabadon kezelt tizenkétfokúsággal, de magába építi a tánczene egyes formáit (keringő, foxtrott) is, s épp ez az utalásosság avatja posztmodernné ezt az egykori fényéből mit sem vesztő, remek darabot. (CsZ)

A KÉPZELT BETEG, AVAGY ŐFELSÉGE KOMÉDIÁSA

ŐSBEMUTATÓ ÉS ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 2020. OKTÓBER 30. (EIFFEL MŰHELYHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: VÁRADY SZABOLCS (MOLIÈRE, ILLETVE BULGAKOV SZÍNMRŰVE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Előjáték) Molière alázatos köszönetét fejezi ki XIV. Lajos királynak, hogy kegyeibe fogadta társulatát, és megnézi *A képzelt beteg* előadását. (Első felvonás) A Molière által játszott Argan hatalmas összegeket költ képzelt betegségei kezelésére, a lányát Purgó doktor fiához akarja hozzáadni, pedig Angelika Cléante-ot szereti. Argan második feleségét, Béline-t kizárólag a férje vagyonának a megszerzése érdekli. Megérkezik Purgó és igencsak csekély értelmű fia, Teofil, s a lánykérés mellett felállítják Argan diagnózisát is. Cléante mint énekmester jelenik meg a háznál, ám a képzelt beteg rövid úton elküldi. Angelika nem hajlandó a jövődöbelijének Teofilt elfogadni, ezért Béline előhossa kedvenc elképzelését: mostohalányának zárdába küldéséről. (Közjáték) A király az elégedetlenségének ad hangot az egyházat rossz színben feltüntető Tartuffe miatt, de azért



Rendező: SZABÓ MÁTÉ, 2020

engedélyezi Molière legújabb darabjának előadását. (Második felvonás) Toinette, a szobalány kezébe veszi a dolgokat. Miután nem sikerül lebeszélne gazdáját Angelika és Teofil összeházásításának tervéről, csodadokorként elhossa a beteghez Cléante-ot. Toinette utóbb rábeszéli Argant, hogy tettesse halottnak magát, s így a férj számára is fény derül Béline érzéketlen anyagiasságára. A csalódott Argan a „csodadoktor” visszatértekor ijedtében meggyógyul, s hozzáadja a lányát Cléante-hoz, aki azt tanácsolja a képzelt betegnek, hogy legyen maga orvossá. (Utójáték) Molière kegyvesztett lett, s emiatt valósággal összeroppan. A társulat alig tudja elkezdni az előadás utolsó szakaszát. (Finálé) A doktorrá avatás jelenetében Molière-t végzetes rosszullet fogja el, a színjáték abbamarad.

NEHEZEN JUTOTT SZÍNPADRA A *KÉPZELT BETEG*, DE NEM VAJDÁN MÚLOTT A DOLOG. EMLÉKSZEM, AMIKOR 2017 VÉGÉN BEHOZTA A KÉSZ OPERÁT, CSAK AZT TUDTAM VÁLASZOLNI – AZT VISZONT TELJES SZÍVEMBŐL ÉS ŐSZINTE VÁRAKOZÁSSAL: A FRANCIA SZÉZONUNKBAN, 2020 ŐSZÉN AZ EIFFELBEN BEMUTATJUK! Ő EZT REZIGNÁLTAN FOGADTA, NYILVÁN ELTANÁCSOLÁSKÉNT ÉLHETTE MEG, DE NEM VÉLETLENÜL VITTÜNK MÉG NEW YORKBA IS VAJDA-MŰVET (*MARIO*). TARTOTTUK A SZAVUNKAT, A DARABOT 2020/21-RE KITTŰZTÜK, ÉS A COVID DACÁRA BE IS TUDTUK MUTATNI. UGYAN AZ ELSŐ KÉT ELŐADÁSON PONT A VÍRUS MIATT NEM LEHETTEM JELEN, DE AZÓTA A NÉZŐK TANÚI LEHETNEK NEMCSAK TEHETSÉGES KOLLÉGÁIM LUBICKOLÁSÁNAK VAJDA JÁNOS ARCHAİKUS-KORTÁRS MŰVÉSZETÉBEN, DE ANNAK IS, HOGY SZABÓ MÁTÉ RENDEZŐ CSAK MEGFŰZÖTT: ALAKÍTSAM A SAJÁT PARÓDIÁMAT... (*ŐSz*)

Nem kétséges, a nyílt színi, megzenésített halál az opera világának jellegzetes és gyakorta kifigurázott közhelye: olyasmi ez, amire jó előre számíthatunk és számítunk is egy dalszínház nézőterén ülve. Vajda János legújabb operája mégis különleges eset, még hozzá több okból is, hiszen ebben a darabbéli darab Arganjának oktató-leckéztető jellegű álhaldokoltatása Molière valóságos halálába fordul át. Éspedig úgy, hogy a jelenet az ősbemutató szcenírozásában valósággal letaglózónak bizonyul: a színházterem ajtaján berohanó, a holttest körül hiábavalóan sürgölődő életmentőkkel, a szereplők és a díszletmunkások összeseregglő rémületével, s nem utolsósorban a zenekari árokból immár játék helyett ugyancsak riadt kíváncsisággal kitekintő együttesel.

Ez a zárókép tehát szokatlanul és egyszersmind drámaian valóságos hatásával imponál, a kétórás mű egésze pedig a kiváló zeneszerző ritka alkotói adományával. Vajda János ugyanis olyasvalamire képes, amire ma csupán nagyon kevesen: emberi fogyasztásra alkalmas, valódi operát komponálni. Ért a színpadi dramaturgiához és vannak zenei gondolatai, amelyeknek az opera műfaja nem többé-kevésbé esetleges kerete, hanem magától értetődő közege. S miközben ez esetben is több évszázad zenei örökségéből merít: a barokktól a ragtime-ig, illetve ifjabb Johann Strausstól Nino Rotáig – ez az eklektika sohasem válik lusta, link vagy jól megideologizált zeneszerzői menekülőúttá, s a műegész félreismerhetetlenül magán viseli Vajda kézjegyét, személyes stílusát. Ha tán a Molière-komédiához közjátékokkal hozzátapasztott Bulgakov-szakasz, vagyis a Napkirály és a neki végletesen kiszolgáltatott zseni párjelenetei némiképp szervetlennek találtatnának is, a darab számos részlete bővelkedik a frenetikumban. Ilyen kiválólag Argan álságos feleségének mindahány – zenei idézetekben gazdag – jelenése, vagy épp a jótékony hatású allövet fanfáros behozatala. No és az elsőség érdemével ékes, Szabó Máté által rendezett produkció a napkirályi jelenetkékhöz is fölkinált egy kellően önironikus-önreflexív megoldást: Ókovács Szilveszter fellépését XIV. Lajos prózai szerepében. *(LF)*

SELMECZI GYÖRGY
(1952)

ARTABAN

ŐSBEMUTATÓ ÉS ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 2022. DECEMBER 10. (EIFFEL MŰHELYHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: SELMECZI JÁNOS (HENRY VAN DYKE ELBESZÉLÉSE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

Artaban, a dúsgazdag király és gyógyító, a másik három bölcshöz hasonlóan útra kél, hogy a Megváltó születésére Betlehembe érkezzen, hódolni a kisded előtt. Hátrahagyva országát, tanítványait, kedvesét, kincsekkel megrakodva készül a Messiás köszöntésére. Ám a többiektől eltérően,



SELMECZI GYÖRGY

ő nem ér célba. Útján újra és újra embereket menteni, gyógyítani, békíteni kényszerül, kincseit az elesettek megsegítésére áldozza, s az idő fogy. Egyre keresi a Jézussal való találkozás pillanatát, de mindenkor közbelép a segítségnyújtás, a jótett erkölcsi kényszere. Végül elkeseredetten, fáradtan, öregén a Golgotára érkezik. Elkéstem! – jajdul fel. De Jézus még szól Artabanhoz: nem késtél el, te voltál az első, aki találkozott velem.

EGY CSAK KICSIT SZÁNDÉKOLT TELEFONBESZÉLGETÉS, AMELYET EGY VÉLETLENÜL HALLOTT RÁDIÓMŰSOR INSPIRÁLT: ENNYI KELLETT AZ *ARTABAN* KELETKEZÉSTÖRTÉNETÉHEZ. A MUZSIKA IGAZÁN ÉRTŐ FÜLEKHEZ JUT MAJD, HISZ AZ ELŐADÁSON NEM LESZ MÁS KAPOCS: CSAK A HANGOK ÉS LEGFELJEBB AZ ILLATOK ÉLTETŐ, KÍVÁNC SISÁGOT GERJESZTŐ ÖRVÉNYEI. MINDEN SZEMET BEKÖTÜNK, MINDEN SZÍVET KINYITUNK AKKOR, ADVENT IDEJÉN... (*ÓSz*)

Alekszandr Blok szimbolista színművének operaváltozata (*Spiritiszták*), Herczeg Ferenc történelmi drámapéldázatának megzenésítése (*Bizánc*), vagy épp a Szent László-legendakörhöz kapcsolódó vígopera (*Boldogasszony lovagja*) után az áldottan hasznos komponista és univerzális zenés színházi szakember ismét olyan operaalapot választott magának, amelyet bizonyosan nem lehetett volna korábbi művei és döntései ismeretében kikalkulálni. A negyedik király, azaz a negyedik napkeleti bölcs apokrif történetét leginkább Henry van Dyke elbeszéléséből ismerhetjük: ő Artaban király, aki ugyancsak útra kelt, hogy hódoljon a megszületett megváltó előtt – ám aki nem érkezett meg Betlehembe. Ezt a Golgotáig elérő történetet beszéli el Selmeczi György operája, méghozzá olyan műfaji határterületek érintésével, mint amilyen a *Zauberoper*, a *Singspiel* vagy a középkori misztériumjáték. De még a passiók evangélista-alakja is felsejlik előttünk, igaz, a mesélői *testók* itt prózában, ám állandó zenei kísérettel hangzanak el. Szakralitás és e világi jelleg, archaikus toposzok és félreismerhetetlenül modern zeneszerzői döntések, a szertartás-zenék légköre és az opera szükségképp másféle atmoszférája és gesztikája: csupa termékeny feszültséget jelző dichotómia uralja ezt a darabot. Ahogyan Selmeczi György alkotói attitűdjét is lehetséges ilyesfajta kettősségekkel jellemezni: kortárs és konzervatív, önreflexív és az örök értékekre tekintő, vállaltan anakronisztikus és az időszerűség figyelmes szem előtt tartója. (*LF*)

TÓTH PÉTER
(1965)

TÓTÉK

ŐSBEMUTATÓ ÉS ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 2019. ÁPRILIS 26. (EIFFEL MŰHELYHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: VÁRADY SZABOLCS (ÖRKÉNY ISTVÁN AZONOS CÍMŰ MŰVEI NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

Tót Gyula zászlós az orosz fronton harcol. Levelében arról tudatja szüleit, hogy az állandó partizánveszélytől idegkimerültségben szenvedő felettese náluk, a kies Mátraszentannán fogja kipihenni magát. Az egzaltált Őrnagy meg is érkezik a hegyi faluba, a Tót család pedig mindent megtesz, hogy a kedvében járjon. Azt az ígéretet kapják ugyanis tőle, hogy amint visszatér a frontra, a



Rendező: KÁEL CSABA, 2019

fiút maga mellé veszi a jól fűtött zászlóaljirodára. Nem sejtik, hogy Gyula időközben már elesett, e hírtől ugyanis a félnótás postás rokonszenve megkímélte Tótékat. A családdal együtt töltött idő alatt az Őrnagy munkaterápiával, vagyis dobozolással gyógyítja magát, ami a Tót család minden napjainak, éjszakáinak kényszerű része lesz. Ám amikor az Őrnagy a nagy nehezen kivárt távozását követően váratlanul visszatér, immár ő kerül a margóvágó alá.

VÍGOPERÁN NEVETNI CSAK-CSAK, DE RÖHÖGNI MÁR CSAK AKKOR SIKERÜL, HA GIKSZEREZNE AZ ELŐADÁS. TALÁN A DÖMÖTÖR ANDRÁS RENDEZTE, LITKAI GERGELLYEL KÖZÖSEN ÍRT *FIGARO3* PRODUKCIÓNK NÉZŐJEKÉNT ESETT MEG VELEM EZ A LEGTÖBBSZÖR, AZUTÁN VISZONT A *TÓTÉK* KÖVETKEZIK – PEDIG NEM IS PAR EXCELLENCE VÍGOPERA. TÓTH PÉTER – AHOGY VAJDA JÁNOS, VAGY KORÁBBAN PETROVICS EMIL, SZOKOLAY SÁNDOR, VAGY MÉG ELŐTTÜK MAGA KODÁLY – VELE ÉREZ A HALLGATÓVAL, ÉS VALÓBAN NEM AKARJA MEG NEM TÖRTÉNTTÉ TENNI AZ ELŐTTÜNK TORNYSULÓ NÉGY ÉVSZÁZAD KOTTATORNYAIT. KÁEL CSABA RENDEZÉSE SZEMLÉLETESEN MUTATTA AZOKAT A FELKIÁLTÓJELEKET IS, AMELYEK A BOHÓZATBÓL MINDIG VISSZARÁNTANAK A FÁJDALOMBA. (A *TÓTÉK* RÖVIDÍTETT VERZIÓJA IS LÉTEZIK, DE TELJES ESTÉN IS JÁTSZHATÓ.) *(ŐSz)*

Volt filmforgatókönyv, kisregény és tragikomédia, viselte átmenetileg a *Pókék* és a *Csend legyen* munkacímet, s eljutott Párizsba és Reykjavíkba is, mielőtt 2019-ben az örkényi *Tóték* elérkezett az operaszínpadra. S ehhez legelőször nem is zeneszerzői, hanem énekesi felbuzdulásra volt szükség, hiszen az ötlet első szorgalmazója a majdani ősbemutató Őrnagya, vagyis a tenor László Boldizsár volt. Tóth Péter csupán később került a képbe, s miközben ez a tény egyáltalán nem volt idegen az operajátszás történeti praxisától, a téma és a komponista találkozása felettébb szerencsés kimenetelűnek bizonyult. Pedig a legfőbb kockázat rögvest nyilvánvaló lehetett mindenki számára: vajon az operásítás nem inkább apasztani fogja-e az Örkény-mű támadóerejét, helyett, hogy gyarapítaná azt?

Továbbvihető-e Puccini öröksége anélkül, hogy retrózene legyen a végeredmény? Ez a kérdés már a saját mesterségének apóriái felől közelítő Tóth Péteré, aki nemcsak a zenetörténeti múltat vállalja fel, de azokat a hagyományos formákat is, amelyek a klasszikus zenében és az opera világában fogódzókat kínálnak alkotók, előadók és befogadók számára egyaránt. S mivel

a formákhoz ezúttal az örkényi humorral érintkezést találó zenei tartalom is társult, a hangzó végeredmény nemritkán a frenetikus regiszterét súrolja: kezdve a sort a darabot indító, mámorítóan gejl gyermekkórussal és folytatva azzal a színesztéziára is alapozott szippantós valcerrel, amely Tóték árnyékszéke körül kering. Hozzá még jól elhelyezett idézetek is fokozzák a hatást: Mozart *Varázsfuvolájából* csakúgy, mint Muszorgszkij műveiből. S habár Várady Szabolcs verses librettója helyenként az alapmű(vek)nél didaktikusabban kínálja elénk a maga fanyar-szúrós világszemléletét (például rímes párhuzamba állítva az árnyékszékbeli massa *bőrzését* és a fennálló helyzet *megőrzését*), a *Tóték* operai alakjában is váltig önazonos marad. Ráadásul pedig még azt is megtapasztalhatjuk, hogy az Őrnagy paranoiájához pompásan illik az operai tenoréneklés eredendő túlfeszítettsége. *(LF)*

TALLÉR ZSÓFIA
(1970-2021)

LEÁNDER ÉS LENSZIROM

ŐSBEMUTATÓ ÉS ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 2015. ÁPRILIS 11. (ERKEL SZÍNHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: SZÖLLŐSI BARNABÁS (SZILÁGYI ANDOR MESEJÁTÉKA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Leánder, a kobold 17 éve tartja fogságban Bölömbér kerált, amiért az véletlenül lenyilazta kedvenc macskáját. Leánder szolgálja, Bogyó már nem tud új gyötréseket kitalálni, s könyörög, hogy bocsássák a foglyot szabadon. A kobold a szabadság fejében elkéri Bölömbértől azt, amiről nem tudja, hogy az övé. A kerál hazatérve találkozik leányával, a 17 esztendő Lenszirommal. Kalitkába zárja a lányát, és annak kérőjét, Mar-Szúr herceget kéri fel Lenszirom védelmére. Leánder eljön Lensziromért, és azonnal beleszeret a gyönyörű lányba, akit szintén elbájol a kobold szép hangja és kedves beszéde. Leánder legyőzi Mar-Szúrt és darázskatonáit, mégis megszegyenülten távozik, mert Lenszirom megrémül a csúfságától. (Második felvonás) Lenszirom, aki szolgálója, Csibecsőr társaságában Tündér Negéd udvarában illemtanórákat vesz,



Rendező: ZSÓTÉR SÁNDOR, 2015

rájön, hogy szerelmes Leánderbe. A lányok megszöknek innen, a nyomukba eredő Mar-Szúr herceg pedig beleszeret Tündér Negédbe. Leánder, aki magában már megbocsátott Lensziromnak, a lány megmentésére indul, ám már nem találja őt Tündér Negédnél. A két lány megismerkedik az erdőben Bogyóval, s a manó és Csibecsőr egymásba szeret. Most már Leándert kell megmenteni, s ehhez Vaknadály segítségét kéri. Lenszirom feláldozza a látását, s ezzel megtöri Negéd átkát: Leánder visszanyeri eredeti, vonzó külsejét. Vaknadálytól visszaszerzik Lenszirom szeme világát, a palotában pedig sor kerülhet a három pár esküvőjére.

ÚGY RÉMLIK, TALLÉR ZSÓFI – A MI VILÁGUNKBAN MINDENKI ÍGY EMLEGETTE – AZT MESÉLTE, LÉTEZIK EGY NULLADIK OPERÁJA IS, AMELYET KIMONDOTTAN A FIÓK SZÁMÁRA ÍRT, ÉS SENKINEK SEMMI KÖZE HOZZÁ. ÍGY LETT ÚGYMOND „AZ ELSŐ” OPERÁJA A MI FELKÉRÉSÜNKRE KOMPONÁLT *LEÁNDER*. A LIBRETTÓT Ő VÁLASZTOTTA, ÉS IGAZÁN CSODÁLATOS ZENEMŰVET KOMPONÁLT BELŐLE. GYERMEKOPERÁT NEHÉZ BEJÁRATNI, A CÍMEK UTÁN FORDULÓ TEKINTETEKNEK A *VARÁZSFUVOLA* AKKOR IS TÖBBET ÍGÉR, HA – MEG NEM IGAZÍTVA – GYERMEKSZINTEN AZUTÁN EGYÁLTALÁN NEM TUD TELJESÍTENI. A *LEÁNDER* VISZONT TUDNA, AZ OLVASÓ BIZALMA IS KELL HOZZÁ. (ŐSZ)

Kezdetben volt Benedek Elek *Csudafa* című meséje, amelynek nyomán Szilágyi Andor erősen stilizált, archaizáló nyelvezetű darabot írt. Ez a prózai *Leánder és Lenszirom* 1993-ban jelent meg a színpadokon: mindjárt két helyütt, Szolnokon és Kolozsvárott, utóbb és azóta pedig még bemutatók egész sora következett. De a génezis elbeszélése persze indulhat más kezdőponttól is, jelesen az Opera 2013-as felkérésétől, amely gyermekopera megkomponálására szól és a fájdalmasan korán elhunyt Tallér Zsófiát találta meg. Ő pedig rátalált Szilágyi darabjára, s mint e sorok írójának mesélte, az „szerelem volt első olvasásra”. A történet eredetisége és félreismerhetetlenül posztmodern öniróniája mögött ott rejlik a népmesék légköre, de a *Csongor és Tünde*, sőt *A varázsfuvola* hangulata is, s ez igen jól megfelelt Tallér zeneszerzői irányának, amely rendre sok zenetörténeti reminiscenciával operált. „*Mindig van bel cantós íze a zenémnek*” – ezt pár évvel korábban ugyancsak maga a komponista nyilatkozta, s ebből az ízből jutott némi a gyermekoperába is, amely cselekményét és zenei mozgalmasságát tekintve egyaránt eseménydúsnak bizonyult a 2015-ös Erkel Színház-beli ősbemutatón. Mely produkció kínosan, sőt elkínzóan lassú függönnyel indult, hogy aztán felvillanyozóan lendületes fináléba torkolljon: Zsótér Sándor sikerült rendezésével, mintaszerű énekeszínészi játékinzítással, kobold, kandúr, kerál és kerálné fölvonultatásával. (LF)

THOMAS ADÈS
(1971)

A VIHAR

THE TEMPEST

ŐSBEMUTATÓ: LONDON, 2004. FEBRUÁR 10.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN – MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ: 2016. MÁJUS 21. (OPERAHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: MEREDITH OAKES (WILLIAM SHAKESPEARE DRÁMÁJA NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) Prospero milánói trónját testvére, Antonio bitorolja. A száműzött uralkodó és lánya, Miranda egy varázslatos szigeten élnek. Prospero vihart támaszt: az ellenségeit szállító hajó hajótörést szenved, Ariel, a légies szellemlény, Prospero szolgája pedig szétszórja a túlélőket a sziget egyes részein. A sziget örököse Caliban, egy szörnyszülött ösztönlény lenne, ám mivel szemet vetett Mirandára, Prospero megharagudott rá. Ferdinand, a hajótörött nápolyi herceg beleszeret Mirandába. (Második felvonás) A hajótöröttek különféle módon reagálnak a túlélésre: Trinculo és Stephano részegen dagonyáznak, a hajótörött király elveszettnek hitt fiát siratja. Caliban a részegkedőkkel szövetezik Prospero ellen: a királyi hatalmat és Mirandát ígéri nekik, amennyiben segítenek neki visszaszerezni a sziget feletti uralmat. Miranda és Ferdinand szerelme kölcsönös, s



Rendező: LUDGER ENGELS, 2016

ezt Prospero is kénytelen felismerni. (Harmadik felvonás) Ariel megghiúsítja Stefano, Trinculo és Caliban terveit. A király és udvartartása Ferdinandot keresve szeli át a szigetet. Ki szeretné rekeszteni öccsét, Sebastian a hatalomból. Antonio ráveszi Sebastian, hogy ölje meg az utód nélkül maradt királyt, és kaparintsa meg a hatalmat. Ariel megakadályozza a merényletet, majd hárpiként üldözi áldozatait. Prospero áldását adja lánya Ferdinanddal kötendő frigyére. Caliban magának követeli Mirandát, Miranda elutasítja, Prospero pedig mozdulatlaná bűvöli a szörnyeteget. Prospero végül felfedi kilétét, megbocsát ellenségeinek és feladja varázstudományát. Milánó trónja Ferdinandnak és Mirandának köszönhetően immár biztos kezekben van. Visszaadja Ariel szabadságát, aki azonnal el is hagyja a szigetet, melynek csak egyetlen lakosa marad, Caliban.

A RÉGI OPERA-VILÁGSIKEREKET IDÉZTE, AHOGY 12 ÉVVEL KÉSŐBB MÁR BUDAPESTEN IS LÁTHATÓ VOLT A *VIHAR* – ELŐSZÖR A COVENT GARDENT HÓDÍTOTTA MEG. MÁSKÉRDÉS, HOGY MA MÁR IGEN KEVÉS AZ ANNYIRA EGYÉRTELMŰ SIKER, MINT ADÈS MŰVE, ÉS AZ SEM TÖMEGSIKERT JELENT, HANEM LEGINKÁBB SZAKMAIT, ELITJELLEGŰT. ÖNÁLLÓ PRODUKCIÓT KREÁLTUNK, AMELY TÖBB MAGYAR ÉNEKESRŐL IS MEGMUTATTA, MILYEN NAGYSZERŰ ALAKÍTÁSRA IS KÉPES A KORTÁRS ZENÉBEN, DE – AHOGY EÖTVÖSNÉL IS KORÁBBAN – A LEHETLENNEL FELÜLRŐL HATÁROS SZOPRÁNSZÓLAMRA MUSZÁJ VOLT AZT A SPECIALISTÁT SZERZŐDTETNÜNK, AKIRE A KOMPONISTA ÍRTA: ARIEL UGYANIS A HÁROMVONALAS OKTÁVBAN REPÜL... (*ÓSz*)

Aki meghallja Ariel sztratoszferikus szellemszopránját, többé nem tud szabadulni Prospero és Adès szigetének varázshatalmától. Ariel szövegéből fokozatosan kikopnak a mássalhangzók: a nyelv értelmi kötöttségeivel szemben az érzékiség magánhangzóiban találja meg a zene és a saját szabadságát. Míg a varázsló és a rendező szerepe között mozgó Prospero abban a hitben él, hogy uralja a természet elemeit, az ösztönt, az irracionalitást, hogy képes tanítani idomítás helyett, hogy sikerrel rákényszerítheti még a szellemvilágra is az emberi értelem kontrollját, a természet végül kiszabadul minden racionális béklyóból. A szigeten folyamatos hatalmi manipuláció zajlik, egy világteremtési kísérlet. A tökéletes világ azonban még varázslattal sem hozható össze, mert egy „igazi”, velejéig romlott társadalom és személyes traumák nélkül a legszebb üvegházi utópia sem ér sokat. Adès zenei világa káprázatosan sokféle: részint dermesztő, sokkoló, kozmikus szellemzene, részint érzelmileg szinte túlsorduló muzsika (lásd például Miranda és Ferdinand szerelmi duettjét), részint a kettő mágikus-misztikus, analitikus ötvözete. (*CsZ*)

KESSELYÁK GERGELY

(1971)

HAZATÉRÉS

ŐSBEMUTATÓ ÉS ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 2024. DECEMBER

SZÖVEGKÖNYV: (LEE CAROLL REGÉNYE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

Michael Thomas súlyos fejsérüléssel kerül a baleseti sebészetre. A műtét után víziója támad: halott apjától kap egy levelet, melyben az áll, hogy látogasson el hét angyal hét házába. Egy



KESSELYÁK GERGELY

spirituális utazás különös stációi következnek, melynek során a főhős eddigi élete szereplőivel is találkozik. Egy sorsdémon megtámadja, de Mike legyőzi, és végül eljut a hetedik házba, saját felsőbb énjének otthonába. Itt megtalálja a hazavezető ajtót, de nem lép be rajta, mert még nem végezte be földi küldetését.

KESSELYÁK GERGELY EGYEDÜLÁLLÓ MŰVÉSZTÍPUSA A HAZAI KULTURÁLIS ÉLETNEK. ELSŐSORBAN TERMÉSZETESEN KARMESTER – AZ OPERA ELSŐ KARMESTERE, KORÁBBAN FŐZENEIGAZGATÓJA IS –, DE VEZETETT OPERAFESZTIVÁLT, VIDÉKI OPERATAGOZATOT, ZENEKAROKAT IS. TELEVÍZIÓS ZSŰRIBEN ÜL ÉS KIVÁLÓAN KOMMUNIKÁL, HA KELL, ESSZÉT ÍR, HA VALAMIT IGAZÁN SZERETNE, MEGRENDEZI. ÉS OPERÁT KOMPONÁL. MIVEL MINDIG A TELJES LÁNGON LOBOGÁS JELLEMZI, KÉTSÉGÜNK NE LEGYEN AFELŐL, MILYEN LESZ AZ OPERÁJA: MAGAS HŐFOKÚ. *(ŐSz)*

A Lee Carroll regénye nyomán írt angyal-show opera egy baleseti osztályon fekvő beteg, Michael Thomas agyában játszódik, aki nemcsak korábbi életét éli újra, hanem az önmegismerés univerzális boldogsága felé törekvő énjének beavatástörténete is elénk rajzolódik. Angyalok vezetik végig saját mikrokozmosza belső labirintusán a test házától a felsőbb én házáig, a zöld ragyogástól az arany mámorig, angyalok segítik legyűzni belső démonait, míg végül a hetedik ajtón át visszatérhet a valóságba. Alapjáraton bartóki lélektopográfia ez, sőt Eötvös Péter *Angyalok Amerikában* című operájának káprázatos képeit is felidézheti a nézőben. Mégis egészen más, amit ez a merészen rétegzett, a belső utazást és annak körülményeit festő zene kínál: Leonard Cohen „köznapibb” költőisége ölt itt testet, az operai hangvétel játékos teátrálisát a rockos effektusok brutalitása és musicalek világát idéző igényes dallamosság kerekíti különös egésszé. A recitativók realiztikus jelenléte, a vezérmotívumokkal át-átszótt zene szinte kezdettől biztosítja a darabban való ösztönös eligazodást. A tizenkét jelenet a kvintkör nyomvonalán haladva ír le egy teljes fordulatot, a különféle színű angyalok (akik a kórházi személyzet kivételései) jelleme határozott zenei elgondolások (például domináns hangsor-hozzárendelések) mentén bontakozik ki, és teszi misztikussá a lélek belső rezdüléseit jelképező tereket is. *(CsZ)*

VAJDA GERGELY
(1973)

BARBIE BLUE

ŐSBEMUTATÓ ÉS ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 2018. JÚNIUS 5. (ERKEL SZÍNHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: ALMÁSI-TÓTH ANDRÁS

CSELEKMÉNY

Barbie eszkortfiúkkal szórakozik, amikor váratlanul betoppan a férje, Bernard. Az izomfiúkat gyorsan a szekrénybe parancsolja, majd az elhanyagolt nő szerepét kezdi el játszani. Bernard észreveszi a négy pezsgőspoharat, de Barbie különféle magyarázatokkal áll elő, és férje minden



Rendező: ALMÁSI-TÓTH ANDRÁS, 2018

gesztusára kiszámíthatatlanul reagál: hűtlenséggel vádolja, az ajándékát kritizálja, végül a férfiaságában is megsérti, mire Bernard pofon vágja. A pofon újabb teátrális jeleneteket gerjeszt, végül Barbie a szerepcserébe menekül: Barbie-vá sminkeli Bernard-t, majd Bernard szerepében lerinyózza őt, végül kitárja a szekrényt, ahonnan előjön a három eszkortfiú. Barbie és Bernard úgy tesznek, mintha semmi se történt volna. Bernard lezuhanyozik, Barbie pedig szendvicset készít neki. „*Van a polcon sminklemosó*” – veti oda végül férjének a „szerető” hitves.

HA NINCS BÁNFFY MIKLÓS GRÓF, BARTÓK *KÉKSZAKÁLLÚJA* NEM-CSAK HÉT ÉVEN ÁT, DE TALÁN ÖRÖKRE FIÓKBAN MARAD. 2018-BAN VOLT CENTENÁRIUMA AZ ŐSBEMUTATÓNAK, AZ ARRA SZERVEZETT *KÉKSZAKÁLLÚ*-FESZTIVÁLON NEMCSAK A MŰ NÉGY KÜLÖNBÖZŐ RENDEZÉSÉT MUTATTUK BE, DE MADARÁSZ IVÁN ÚJ PROLÓGJÁT IS, ILLETVE A PÁRDARABNAK KOMPONÁLT EÖTVÖS-KAMARAOPERÁT, A *VÉRTELENÜL* CÍMŰT IS – ÉS MÁRIS DUPLAKAPCSUNK VAN A MEG-ELŐZŐ JEGYZETHEZ. MERT OTT VOLT MÉG NEKÜNK VAJDA GERGELY MŰVE IS, AMELYET HANGFELVÉTELÉRŐL ISMERTEM, ÉS MINT KÜLÖNÖS PARAFRÁZIST, FONTOSNAK ÉREZTEM ELJÁTSZANI. AKKOR MÉG CSAK KONCERTSZERŰEN SIKERÜLT, DE NEM TETTÜNK LE RÓLA! (ÓSz)

„*Izomfiúk, tetkó, pirszing... / S mindjárt hármát, undorító! / Ezért gürizek naphosszat, / eszkortokra költöd a pénzt?*” – éneklí a férje szerepébe bújó Barbie, miközben kitárja a szekrényt. Vajda Gergely frappáns kamaradarabja egy párkapcsolat kiüresedésének tragikomédiája: Barbie Blue Barbe Blue, azaz Kékszákáll posztmodern párja, a kiismerhetetlen machinátor, az ezerarcú plasztiktündér. A zene folyamatos párbeszédet folytat Bartók operájával, motívumokat forgat ki, idéz meg, hangol át: a zenei ínycsemegetés bónuszkomikum-érzete azonban nem befolyásolja a kevésbé vájtfülűek garantált derűjét. A női és férfi magazinokból ismert kirakatlét, az átszexualizált világban mechanikussá váló érzelmek játéktérében elveszik minden józanság, minden racionalitás, de a közhely uralomra jutásában minden provokáció is kifulladás. A modern férfi és nő világa a jól berendezett és elrendezett látszat terepe, miközben a torz pszichológia és a folytonos szerepjátszás kívülről nézve elképesztően komikus. Pedig Vajda tulajdonképpen tragédiát komponált, egyetlen csepp vér nélkül. (CsZ)

GYÖNGYÖSI LEVENTE

(1975)

A MESTER ÉS MARGARITA

ŐSBEMUTATÓ: MISKOLC, 2017. JÚNIUS 24.

ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 2021. FEBRUÁR 13. (EIFFEL MŰHELYHÁZ)

SZÖVEGKÖNYV: VÁRADY SZABOLCS (BULGAKOV REGÉNYE NYOMÁN, BOGNÁR RÓBERT

ÉS SCHLANGER ANDRÁS FORGATÓKÖNYVE ALAPJÁN)

CSELEKMÉNY

(Első felvonás) A szovjet írószövetség Berlioz elnökletével nyilvános ülésen ítéli el Mihail Maszterovot és Poncius Pilátusról szóló regényét. A jegyzőkönyvet Margarita Nyikolajevna vezeti, aki beleszeret a meghurcolt szerzőbe. Romantikus ismerkedésüket hivatalos közegek zavarják



Rendező: SZENTE VAJK, 2021

meg: a férfit elmeógyógyintézetbe zárják. Megjelenik Moszkvában Woland, a sátán, s ott szoba elegyedik Berliozzal és Hontalan Ivánnal. A kérdés kapcsán, hogy vajon létezett-e egyáltalán Jézus, Woland felidézi a Mester könyvének első fejezetét, benne Pilátussal, aki bár szeretné, végül gyávaságból mégsem menti meg Jesua életét. Woland megjósolja Berlioz halálát, amely szinte rögtön be is következik. Hontalan Iván egészen megzavarodik az eseményektől, s ő is elmeógyógyintézetbe kerül. Margarita már-már öngyilkosságra szánná el magát, ám Woland kísérői közbelépnek. A sátán és szolgálói elfoglalják Berlioz lakását, majd Woland mint a fekete mágia professzora fellép a Varietészínházban. Produkciója tömeghisztériát vált ki. (Második felvonás) Iván a bolondok házában találkozik a Mesterrel, aki kérésére tovább meséli regénye történetét. Lévi Máté sikertelenül próbálja leszúrni Jesuát, hogy így rövidítse meg a szenvedését. Pilátus megöleti Júdást, s halálát öngyilkosságnak álcáztatja. Margaritát Woland kísérői meghívják a sátán báljára, ahol ő lesz a háziasszony. Ennek fejében visszakapja szerelmét, az pedig a korábban saját kezűleg elégetett regényét. Együtt idézik fel Pilátus estéjét, amint felismeri, hogy a legnagyobb bűn a gyávaság. Woland legfelsőbb parancsra magához veszi a Mestert és Margaritát. Mind együtt hagyják el a Földet.

SOHA NEM VOLT MÉG BONYOLULTABB PRODUKCIÓ AZ OPERA SZÍNPADAIN, MINT A *MESTERÉ*. BULGAKOV, GYÖNGYÖSI, VÁRADY, SZENTE: NÉGY NAGY „BONYOLÍTÓ” IS GONDOSKODOTT ARRÓL, HOGY HATALMAS STÁB ÉS ELKÉPESZTŐ SZÍNPADI KAVALKÁD FOGADJA A NÉZŐT ÉS TARTSA LENYŰGÖZVE. KÖNNYŰ LENNE ÍRNI, HOGY DARAB SE VÁR SOHA ANNYIT, MINT A *MESTER*, HISZ HÁROM BEMUTATÓJÁT IS EL KELLETT HALASZTANI ÉPÍTKEZÉSI CSÚSZÁS VAGY PANDÉMIA MIATT, DE AZ INTÉZMÉNYTÖRTÉNET ARRA TANÍT, HOGY EZ A MONDAT TILTOTT. MINDIG VANNAK NEHÉZ SORSÚ PRODUKCIÓK, LESZNEK IS, DE KELLENÉK A HOLLERUNG GÁBOROK IS, AKIK ADDIG A SZERZŐT ÉS A PRODUKCIÓ REMÉNYÉT ÉLETBEN TARTJÁK, AMÍG VÉGÜL EL NEM VEZÉNYELHETIK. MERT HA A *MESTER* MINT MŰ VÉGE NEM IS HAPPY END, AZ ELŐADÁS SORSA MINDENKÉPPEN AZ! (ŐSz)

„A legfőbb bűn a gyávaság” – ennek a megállapításnak, mi több: tételmondatnak, akárcsak Mihail Bulgakov kultikus regényében, úgy Gyöngyösi Levente és Várady Szabolcs adaptációjában is kitüntetetten fontos szerep jut. S ez már csak azért sem csodálható, hiszen kettejük közös vállalkozása

eredendően a gyávaság és a kishitűség eleven cáfolatának tekinthető. Elvégre a józan óvatosság és a kockázatkerülés nyilván többé-kevésbé reménytelennek ítélné A *Mester és Margarita* zenés színpadi kilátásait, és éppígy annak sem látná érdemi esélyét, hogy sikerrel vegyíthető egymással a klasszikus zenetörténet öröksége meg Lloyd-Webber báró és az Aerosmith hatása. Vagyis Gyöngyösiék alkotása többszörösen is magán viseli az istenkísértés bélyegét – és közben örvendetesen rá is cáfol arra: vagy féltucat emlékezetes, napokkal-hetekkel később is felidézhető számmal és egy eklektikus, de váltig erős légkörű műegésszel ajándékozva meg a közönségét. Musical-opera – a miskolci, koncertszerű ősbemutatón még ez volt a műfaji megjelölés szórendje, hogy aztán Budapestre immár opera-musical nevezet alatt jusson el a persze így is, úgy is félreismerhetetlenül egyedi alkatú zenés színpadi darab. Korántsem valamiféle életképtelen muzikoteátrális kiméra, merthogy zeneszerzője nem egyszerűen összevegyítette egymással a zsánereket és hatásokat, hanem a legsajátabb ízlés- és stílusvilágát bocsájtotta itt elénk, játékosan, őszintén és több helyütt revelatív módon megmutatva zenei univerzumának tágasságát. Mint voltaképp mindig, minden más komponista esetében, úgy itt is elsősorban rajtunk múlik, hogy meddig a pontig tudunk együtt haladni Gyöngyösivel, de az igaz, hogy a kortárs, vagy legalábbis fél-kortárs populáris zenei műfajok megvetői és lesajnálói el sem igen indulhatnak a megismerés útján. Személy szerint sajnálom őket ezért. Mert a rugalmasabban bővíthető, nyitottabb vagy – legyen így! – hígabb ízlésvilággal rendelkező közönség hamar rácsodálkozhat a komponista őszinte lírájára, tán még személyesebb veretű pátoszára és hitére, s nem mellesleg rockos svungjára egyaránt. Sente Vajk darabismertető elsőségű rendezése mindehhez musicalesen sürgő mozgalmasságot, operaszínpadon szokatlan és üdítő hatású csoportos koreográfiát, valamint – akrobatikus segédcsoport gyanánt – légtornászokat rendelt. „*A kétely nem bűn*” – a fentebb idézett tételmondat nyomában ez a kitétel is elhangzik a zenés színpadi *Mester és Margarita* utolsó perceiben, s ilyesformán akár e szócikkbe is kerülhet valamicske a kétségből, de talán még az aggályból is. Mondjuk, azzal kapcsolatban, hogy a regénybeli cselekmény színpadi adaptációja igencsak drasztikus, s nemcsak túlmegegy a musicaldramaturgia által kikövetelt változtatások mértékén, de itt-ott mintha még Bulgakov szellemével is összeütkezésbe kerülne. Vagy hogy Várady Szabolcs másként, más szinten és másmilyen eredménnyel alkalmazza a humort, mint az e téren is egészen lenyűgöző, sokféleképpen reflexív irányú regény. Igaz, voltaképpen még ezzel is Gyöngyösi erősségeit szolgálja ki a librettó, hiszen az ő zenéje leginkább a tiszta és egyértelmű helyzetekben adja a legtöbbet: legyen szó akár a két címszereplő szerelmi kettőséről, Woland boszorkányszombati báljáról, vagy különösen a magasztos hangütést is felvállaló záró kóruszszámról. *(LF)*

VARGA JUDIT
(1979)

SZERELEM

ŐSBEMUTATÓ ÉS ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 2016. OKTÓBER 21. (OPERAHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: VARGA JUDIT (DÉRY TIBOR, BACSÓ PÉTER ÉS MAKK KÁROLY KÖZÖS FILMJE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

1. rész: Két asszony. János politikai fogoly. Felesége, Luca viszont idős és beteg anyósát azzal hiteti, hogy fia, akit rajongásig bálványoz, filmet forgat Amerikában. Az életmentő színjátékba be van avatva a házvezetőnő és az orvos is. 2. rész: Anyák. Luca anyja szeretné, ha lánya hazatérne hozzá, de Luca minden nehézség ellenére kitart férje és anyósa mellett. Az Öregasszony rosszul lesz és meghal. 3. rész: Szerelem. János belső démonaival viaskodva érkezik haza: nem biztos



Rendező: VILPPU KILJUNEN, 2016

benne, hogy Luca szerelme tartós maradt. Luca épp anyósa temetéséről jön. Megmosdatja a férjét és biztosítja őt szerelméről.

VALÓJÁBAN A TERROR HÁZA MÚZEUM OPERAKEDVELŐ FŐIGAZGATÓ ASSZONYA, SCHMIDT MÁRIA VETETTE FEL: MI LENNE, HA DARABOT ÍRATNÁNK A *SZERELEMBŐL*? A FILMET MAGAM IS NAGYON SZERETTEM, ÉS MIVEL ÉPP A *BÁNYA* MELLÉ KERESTÜNK MÁSIK FELVONÁST 1956-OS ÉVFORDULÓNKRA, HAMAR ÖSSZEÁLLT A KÉP, EZEK JÓK VOLNÁNAK EGYÜTT. VISZONT NAGYON KEVÉS IDŐ MARADT, ŐT ZENESZERZŐT HÍVTUNK EL EZÉRT, AKIK MIND A FIATALABB GENERÁCIÓK TAGJAI. A BEMUTATOTT VÁZLATOK ALAPJÁN VARGA JUDIT KAPTA A LEHETŐSÉGET, ÉS HÓNAPOK ALATT, HATÁRIDŐRE BEFEJEZTE PARTITÚRÁJÁT, ÉS A FINN RENDEZŐI STÁB IS NAGYON HAMAR VOLT KÉPES REZONÁLNI A KÜLÖNÖS, SZÉP, LÍRAI ÉS SZOMORÚ TÖRTÉNETRE. *(ÓSz)*

„...elfogadtam a fikciót, hogy jelentős történelmi alakomat meg kell semmisíteni” – írta keserű iróniával Déry Tibor *Ítélet nincs* című művében, miután megtudta, hogy mint „politikailag kompromittáló” író a forradalmi eseményekben való részvétel miatt kilenc év börtönt kapott. Végül „csak” 1957-től 1960-ig raboskodott. A fikció fikciója azonban a *Két asszony* című elbeszélésében érte el a csúcspontot: a gondozásra szoruló idős anya leleményes hitegetése folytonosan feltépi Luca, a meny sebeit is, a tökéletes színjáték olyan, akár egy lassan szivárgó belső vérzés. A felvigyázó, az orvos mind egy-egy szereplő ebben a gondosan megtervezett színjátékban, melynek végeredménye így is, úgy is az anya keserű halála és a hiány elviselhetetlensége miatti űr lesz. A politikailag fertőzött tér, a koncepciós perek hangulatának nyomasztó megidézése a zenében hatásos ellenpontot alkot a fiktív idill humoros-kesernyés megformálásával. A hazatérő férj és Luca viszonyának analízistörténete dramaturgiailag akár külön kamaraopera is lehetne. Az operát Makk Károly és Bacsó Péter legendás filmje ihlette: a filmszerű mozgalmasságot a műfaji szükségyszerűségből adódó lassítási kényszer ellenére is érezni. Az Operaház a művet Rautavaara *A bánya* című egyfelvonásosával egy estén játszotta. A két opera párbeszéde különféle szempontból tárta fel a diktatúrák működésének finommechanizmusait. *(CsZ)*

MESTER DÁVID
(1994)

ARANYKULCSOCSKA, AVAGY BURATTINO KALANDJAI

ŐSBEMUTATÓ ÉS ELŐSZÖR AZ OPERA MŰSORÁN: 2024. ÁPRILIS 13. (EIFFEL MŰHELYHÁZ)
SZÖVEGKÖNYV: IFJ. VIDNYÁNSZKY ATTILA (ALEKSZEJ TOLSZTOJ REGÉNYE NYOMÁN)

CSELEKMÉNY

Carlo papa egy latin anatómiatankönyv alapján kifaragja Burattinót, aki szinte már a „születése” pillanatában megszökik otthonról. Iskola helyett egy bábszínházba kerül, ahol Carabas Barabas, az igazgató tör az életére: meg akarja őt enni. Miután Burattino megszerzi a titokzatos



MESTER DÁVID

aranykulcsocskát, valóságos üldözési hullám indul el: Burattino és barátai végül Carlo segítségével legyőzik a gonoszt. Az aranykulcs egy új világot nyit meg: egy csodálatos bábszínházét, ahol Burattino és barátai új otthonra lelnek.

A MÜPA SOK SZÁLON FUTÓ, SOKFÉLE ZENEMŰVET RENDELŐ PÁLYÁZATÁNAK OPERAZSŰRIJÉBEN VOLT MÓDOM HELYET FOGLALNI. JELIGÉS NEVEZÉSEK JÖTTEK, TÉNYLEG NEM TUDTUK, KI VAN A SOROK MÖGÖTT, KÖZÖTT. MESTER DÁVID NYERTES ALKOTÁSA AZONNAL KIVILÁGLOTT A TÖBBI EGYFELVONÁSOSBÓL: VIRTUÓZ HANGSZERELÉSŰ, ÖTLETTEL TELI, SZIPORKÁZÓ ZENÉNEK MUTATTA MAGÁT A RÉSZLET, AMELLYEL PÁLYÁZNI KELLETT. A ZSŰRI MINDÖSSZE AZON AGGÓDOTT, HOGY EGY ENNYIRE RÉSZLETGAZDAG SZISZTÉMA FELTUDJA-E DOLGOZNI A MESÉT EGYETLEN FELVONÁSBAN? ÉN NEM AGGÓDOM AZ *ARANYKULCSOCSKA* MIATT, MÁR A TOLSZTOJ-MESE IS ELVARÁZSOLT ANNO! *(ÓSz)*

Burattino az olasz *commedia dell’arte* jellegzetes figurája. A szertelen, rakoncátlan fabáb az örök gyermeki naivitás és kreativitás kifogyhatatlan energiabombája. Teremtője Carlo mester, az asztalos, ugyanazt keresi a világban, mint a hús-vér gyerekek, illetve a színházi bábfigurák: a létezés csodájában rejlő, felszabadító boldogságot, ő is egy külön világot akar teremteni, melyben otthon lehet. Burattino karaktere szeretetteljes empátiát kelt, ahogy a gyermeki lelket és annak örök csodáit feltérképező opera más szereplői, a porcelánbaba, a pulikutya vagy a rongybohóc is. A darab szórakoztató egyvelege a romantikus opera drámai kliséinek (Carabas például Erkel híres bordalát idéző tónusban meséli el az aranykulcsocska titkát), a barokk zenei futamoknak, a franciás könnyedségű megoldásoknak (lásd például a porcelánbaba hisztérika és a rongybohóc csókduettjét) és a jelenkori populáris kultúra elemeinek, de szellemes, posztmodern paródiája is minden színpadi sztereotípiának. Ez a crossover jelleg és allúziótechnika teszi az operát korosztálytól független művészi élménnyé. *(CsZ)*

Olvasd, hallgasd, nézd – élvezd!

Nem állítom, hogy minden esetben ez lenne az operák értésének/szeretetének helyes cselekvési sorrendje. Annyifélek vagyunk annyiféle helyzetben: vannak tehát kivételek. De általában működik ez az útiterv, s leginkább olvasni érdemes róluk.

Operabédekker úgy ötvenévente születik, azt hiszem. Én is ilyesféle korban vagyok, gyerekként színes Papagenóval és Papagenával szemeztem a könyvespolcon. Lassabban változott az idő, az operák világa pedig szinte állni látszott. Hívhatták Operák könyvének, Operakalauznak, szólhatott Aidától Zerlináig, lényegében ugyanaz volt benne, leginkább a cselekmények.

A 138 esztendőös Magyar Állami Operaház most megengedhette magának, hogy „ő” maga írja a következőt, s egy időben bocsássa ki azt kapuinak újrainyitásával, a hosszú rekonstrukció végeztével. Noha Csehy Zoltán megalkotta már tágas horizontú posztmodern operaelemző kötetét (*Experimentum mundi*), László Ferenc pedig hosszú évek óta minden héten több orgánumban is közölte a maga választékos véleményét az éppen ajánlott vagy bírálatra érdemesített zenés színpadi művekről.

Ha ők ketten összeállnak operakalauzt írni, azt az OPERÁ-nak nem egyszerűen kiadnia és támogatnia kell, de – el nem orozva a munkát, se az esetleges dicsfényt – élére állnia fontos. Hiszen eltelt megint az az életciklus, amely újabb megközelítést, friss rostát, mai szócikkeket: új operabédekkert kíván. Intézményi érdek volt a címválogatást elvégezni, s így legalább 20 évig jól összeolvasható lesz e könyv tartalama az OPERA műsorával.

Az pedig, hogy két ilyen elhivatott értelmiségivel dolgozhattam együtt, külön élményt jelentett. A munka során nem találkoztunk egymással: sosemvolt tömörségű és igényes, sőt, láttató nyelvezetű írásaikat csak postán kaptam meg, s ahhoz a magam szerény, döntően praxisból fakadó, ritkábban személyes emlékként megtapadt jegyzeteimet fűztem.

Örülök, hogy megtehettem!

Ókovács Szilveszter

OPERA *BS*

