

ASZTALOS BENCE

ESZTÉTIKA, DRAMATURGIA,
INNOVÁCIÓ RICHARD STRAUSS
INTERMEZZO CÍMŰ OPERÁJÁBAN

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2010

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődés-
történeti tudományok besorolású
doktori iskola

ESZTÉTIKA, DRAMATURGIA,
INNOVÁCIÓ RICHARD STRAUSS
INTERMEZZO CÍMŰ OPERÁJÁBAN

ASZTALOS BENCE

TÉMAVEZETŐ: MESTERHÁZI MÁTÉ
DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2010

TARTALOMJEGYZÉK

TARTALOMJEGYZÉK	I
RÖVIDÍTÉSEK	II
BEVEZETÉS	III
I. AZ INTERMEZZO MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓJA	1
<i>A Pester Lloyd</i> beszámolója.....	1
A korabeli magyar nyelvű napilapok értékelései	7
II. ÖNÉLETRAJZI HÁTTÉR	10
„Valós” történet és jellemábrázolás	11
Az <i>Intermezzo</i> a pályatársak szemében.....	17
III. ÚJSZERŰ DRAMATURGIA	21
A zenekari közjátékok dramaturgiai szerepe	21
Konverzáció	22
A beszélt szöveg dramaturgiai funkciói.....	26
IV. SZERZŐI ELŐSZÓK	29
A hangzás volumenbeli aránya – disztinkció.....	30
V. ZENEI MOTÍVUMOK ÉS IDÉZETEK	40
Az <i>Intermezzo</i> ban leggyakrabban előforduló zenei motívumok.....	40
Zenei idézetek	46
VI. INTERMEZZO-ÉRTELMEZÉSEK HANGFELVÉTELEK TÜKRÉBEN.	51
VII. ÖSSZEGZÉS	57
BIBLIOGRÁFIA	58
CD MELLÉKLET A VI. FEJEZETHEZ	62

RÖVIDÍTÉSEK

- RSVI* Richard Strauss: „Vorwort zu «Intermezzo»”.
In: uő: *Betrachtungen und Erinnerungen*.
Willi Schuh (hrsg.), Zürich, Atlantis Verlag, 1957, 140-149. o.
- RSnVI* Richard Strauss: „Nicht veröffentlichtes Vorwort zu «Intermezzo»”.
In: uő: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Willi Schuh (hrsg.), Zürich,
Atlantis Verlag, 1957, 135-139. o.
- SHBW* Franz und Alice Strauss (hrsg.): *Richard Strauss – Hugo von
Hofmannsthal Briefwechsel*. Willi Schuh (bearb.), Zürich, Atlantis
Verlag, 1952
- NMCriC* Norman Del Mar: *Richard Strauss. A Critical Commentary on his Life
and Works*. Volume II, London, Barrie & Rockliff, 1969
- ITaW* A bécsi Theater an der Wien 2008-as *Intermezzo* produkciójának
műsorfüzete
- RSBE* Richard Strauss: *Betrachtungen und Erinnerungen*.
Willi Schuh (hrsg.), Zürich, Atlantis Verlag, 1957
- ChroLW* Franz Trenner: *Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk*.
Wien, Verlag Dr. Richard Strauss GmbH & Co.KG., 2003
- WWSO* Wolfgang Winterhager: *Zur Struktur des Operndialogs. Komparative
Analysen des Musikdramatischen Werks von Richard Strauss*.
Frankfurt, Peter Lang Verlag, 1984
- MG IPL* Molnár Géza: „»Intermezzo«. Eine bürgerliche Komödie von Richard
Strauss. Erstaufführung durch die Nürnberger Gäste im Königlichen
Opernhause”. In: *Pester Lloyd*, 76. évf. 258. szám, 1929. november
13., 1. o.

BEVEZETÉS

„[...] a cél: stílusában, formájában és tartalmában teljesen új műfajt kitalálni [...]”¹ – írja Strauss 1917 júliusában új operája, az *Intermezzo* tervéről. Strauss későbbi és jóval ismertebb operája, a *Capriccio* produkciójában² való személyes előadóművészi élményem vezetett arra az elhatározásra, hogy a fentebb idézett művészi célkitűzés megvalósulásával mélyrehatóbban foglalkozzam. Strauss utolsó operájában, a *Capriccióban* még egyszer, utoljára felteszi a műfaj alapkérdését: melyik az elsődleges, a szöveg vagy a zene? E kérdés a komponista operaszerzői pályafutásának öt évtizedét végigkísérte,³ ismételt felvetődésének legfőbb oka pedig az lehetett, hogy a zenekari és operai munka során gyakran nem érteni az énekes által ejtett szöveget.⁴ A Strauss-szal való foglalkozás során szembesültem azzal a ténnyel, hogy a zeneszerző az *Intermezzóban* veti föl először teljes horderejével ezt a problémát, melynek okáról és a megoldás – szerinte – lehetséges útjairól kimerítően ír az opera partitúrájának terjedelmes Előszavában. A tökéletes szövegráthetőségre való törekvés mellett az *Intermezzóban* jelentkező dramaturgia és témaválasztás – esztétikailag is meghatározó – újszerűsége volt az, amit érdemesnek tartottam doktori disszertációként feldolgozni.

A gazdag Richard Strauss-életmű értelmezésének és interpretálásának segítő útmutatói a Strauss írásait, jegyzeteit, visszaemlékezéseit tartalmazó, közreadott

¹ „[...] das Ziel: eine ganz neue Kunstgattung in Styl, Form und Inhalt neu zu finden, [...]” Strauss levele Hermann Bahrnak 1917. július 10-én. Joseph Gregor (hrsg.): *Meister und Meisterbriefe um Hermann Bahr*. (Wien, H. Bauer-Verlag, 1947), 103. o.

² A düsseldorfi Deutsche Oper am Rhein 2002-es produkciója.

³ „Der Kampf zwischen Wort und Ton ist schon seit Beginn das Problem meines Lebens und mit «Capriccio» als Fragezeichen beendet!” Richard Strauss: „Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern”. In: *RSBE*, 232. o. (A küzdelem beszéd és zene között kezdettől fogva életem problémája és a *Capriccio* kérdőjellel zárul.)

⁴ Eldönteni látszott a kérdést Straussnak az *Intermezzo* Előszavában tett kijelentése: „Ich höre kein Lob wohlgefälliger, als wenn mir als Dirigenten meiner «Elektra» die Anerkennung gespendet wird: «Heute abend habe ich mal jedes Wort verstanden».” *RSVI*, 143. o. (Nincs szebb dicséret, mint amikor az *Elektra* dirigálása után azt mondják nekem: „ma este minden szót értettem”.) Azonban tizennyolc évvel később a *Capriccio* bevezetőjében ezt szkeptikusan forgatja ki: „«Man hat heute abend die Sänger sehr gut gehört und auch ab und zu den Text verstanden»..., dies ist ein Lob, auf das der herrschende Generalmusikdirektor stets besonders stolz ist.” Richard Strauss: „Geleitwort zu «Capriccio»”. In: *RSBE*, 154. o. („Ma este az énekeseket jól lehetett hallani, és néha még a szöveget is lehetett érteni...”, ez olyan dicséret, melyre a mindenkori főzeneigazgatók különösen büszkék.)

dokumentumok, illetve a zeneszerző hátrahagyott, kiterjedt levelezése.⁵ Az operaszerzőként bejárt út – a szövegnek a szimfonikus kiindulással szemben egyre inkább teret nyerő elsősége – magukon a műveken kívül nyomon követhető ezekben az írásokban is.⁶ Operaénekesként és zenekari zenészként tett megfigyeléseimet, megállapításaimat fontosnak tartottam, ezen dokumentumok alapján, a zeneszerző saját gondolataival is alátámasztani. A disszertációban megjelenő – jelentős részben Strausstól származó – idézeteket saját fordításaim előtt eredeti nyelven közlöm, mivel ezt a szemelvények stílusértéke indokoltá teszi.

Az értekezés első fejezete az 1920-as évek *Zeitoperjeire* előremutató *Intermezzót* az opera magyarországi bemutatójának sajtóvisszhangján keresztül mutatja be. A következő fejezet a témaválasztás szokatlanul nyílt, leplezetlen önéletrajzi háttérével foglalkozik. A harmadik fejezet a dramaturgiai koncepciót, a negyedik fejezet a partitúrához írott két Előszónak a tökéletes szövegerthetőséget szolgáló útmutatásait helyezi a középpontba. Az ötödik fejezet az opera zenei témáit, motívumait, illetve Strauss saját és más zeneszerzők műveiből átvett zenei idézeteit állítja egymás mellé. A disszertáció záró fejezete fontos *Intermezzo*-hangfelvételek interpretációbeli jellegzetességeit emeli ki az értekezés előző részeiben tárgyalt szempontok alapján.

Az értekezés megírásához az előszóbeli esztétikai célkitűzések mellett az opera élő előadásának élménye, a bécsi Theater an der Wien 2008-as, Christof Loy rendezte produkciója is közelebb vitt. A kutatómunkában nagy segítséget nyújtott Wellmann Nóra, aki a Magyar Állami Operaház Archívumában az *Intermezzo* magyarországi bemutatójáról szóló sajtóanyagot bocsátotta a rendelkezésemre.

⁵ Strauss levelezésének részleteit a disszertáció a következő kiadványokból közli: *SHBW*; *RSBE*; Joseph Gregor (hrsg.): *Meister und Meisterbriefe um Hermann Bahr*. (Wien, H. Bauer-Verlag, 1947); Günter Brosche (hrsg.): *Richard Strauss – Clemens Krauss Briefwechsel*. (Tutzing, Hans Schneider Verlag, 1997); Ernst Krause (hrsg.): *Richard Strauss. Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. (Leipzig, Verlag Philipp Reclam, 1980)

⁶ Markáns példája ennek, hogy az *Elektra* komponálásakor Strauss egy levelében még arra kéri Hofmannsthalnak, küldjön neki materiát, vagyis szöveget a zenei fokozáshoz. Strauss levele Hofmannsthalnak 1908. június 22-én, In: *SHBW*, 31. o. Bö negyed századdal később Strauss a *Salomé*t és az *Elektrát* – egyik kritikusra hivatkozva – énekhangkíséretes szimfóniáknak nevezi, szembeállítva az *Intermezzó*val, ahol a szimfonikus zenekar csak a közjátékokban válik a drámai fokozás eszközévé. Strauss levele Joseph Gregornak 1935. január 8-án, In: Joseph Gregor: *Richard Strauss. Der Meister der Oper*. (München, Piper Verlag, 1939), 9. o.

Tizenöt operájával Richard Strauss a műfaj legkiemelkedőbb egyéniségei mellé írta be nevét az operatörténetbe, azonban 1941 óta ezekből a művekből mindössze ötöt játszottak Magyarországon. Munkám során leginkább egy remény táplált: a hazai operajátszásban előbb-utóbb igény támad arra, hogy mindazon Strauss-operák, melyek létezéséről az elmúlt hetven évben legfeljebb ha tudomást vettünk, bekerüljenek abba a körbe, amely jelenleg a *Salome*, az *Elektra* és *A rózsalovag* ismertségével be is zárul.⁷

⁷ Bizakodásra ad okot, hogy a Nemzeti Filharmonikus Zenekar 2010. április 15-i sajtótájékoztatóján Kocsis Zoltán főzeneigazgató bejelentette, szándékai szerint a jövőben Strauss Magyarországon még be nem mutatott operáit a zenekar műsorára kívánja tűzni, illetve hogy a Miskolci Nemzetközi Operafesztiválon 2010-ben Kocsis vezényletével – koncertszerűen – be is mutatták a *Daphnét*.

I. AZ *INTERMEZZO* MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓJA

Richard Strauss *Intermezzójának* első – és azóta is egyetlen – magyarországi előadását 1929. november 12-én láthatta a Magyar Királyi Operaház közönsége. A *Nürnbergi Hét*¹ ünnepségsorozat keretében színre kerülő *Intermezzót* a Nürnbergi Városi Színház vendégjátékában ismerhették meg a budapesti operalátogatók. A nürnbergiek az azév szeptember 14-én bemutatott, Rudolf Hartmann² rendezte produkciójukat hozták el Budapestre, melynek kinti premierjén Strauss is jelen volt.³ Énekesgárdájukat ez alkalommal az Operaház zenekara kísérte – pár nap alatt betanulva a művet –, az előadás karmestere Bertil Wetzelsberger volt.

***A Pester Lloyd* beszámolója**

Az *Intermezzo* budapesti bemutatójáról a korabeli sajtó részletesen beszámolt, azonban a legszínvonalasabb kritika – mint annyi más alkalommal – a *Pester Lloyd*ban jelent meg német nyelven, Molnár Gézának⁴, a Zeneakadémia tanárának tollából. A kritikus így jellemzi korának operáját – a század húszas éveinek polgári komédiáját –, az *Intermezzót*:

¹ 1929. november 8. és 15. között Nürnberg városa a Radnai Miklós vezette Magyar Királyi Operaház egy évvel korábbi látogatását viszonozta azzal a nagyszabású budapesti ünnepségsorozattal, melynek programját a Nürnbergi Városi Színház zenés és prózai előadásai mellett a Múcsarnokban megrendezett képző- és iparművészeti kiállítás egészítette ki, elhozva a város múltjának és kortárs művészetének legjavát, legragyogóbb alkotásait. A Magyar Királyi Operaházban három vendéglőadást nézhetett meg a hazai publikum: A *nürnbergi mesterdalmokokat*, Hofmannsthal *Jedermann* című mesejátékát és az addig még itthon ismeretlen Strauss-operát, az *Intermezzót*.

² Rudolf Hartmann (1900–1988) Strauss-rendezéseiről ismert, hagyományos stílusú, de jelentős rendezői egyéniség. A *Friedenstag* (1937), a *Die Liebe der Danae* (1940) és a *Capriccio* (1941) első színpadraállítója, 1952–1967-ig bajor állami intendáns, a müncheni Staatsoper irányítója.

³ A produkció egyik pár héttel későbbi, október 22-i nürnbergi előadását maga Strauss dirigálta. 1938-ig a zeneszerző összesen harminchárom alkalommal vezényelte operáját Németország különböző színházaiban és Bécsben. A harmincas évek végétől Strauss ugyan jelen volt az *Intermezzo* néhány előadásán, de maga már nem dirigálta többször. *ChroLW*, 456-658. o.

⁴ Molnár Géza (1870–1933) zenetörténész és esztéta 1900-ban lett a Zeneakadémia, 1918-ban pedig a budapesti Tudományegyetem tanára. Zenekritikusként a *Fővárosi Lapok*, az *Országos Hírlap*, a *Hét* valamint a *Pester Lloyd* munkatársaként tevékenykedett.

Der Pflichtbeitrag an Melodie ist in den modernen Opern längst herabgesetzt worden. Auf diese Kontingentierung folgte nachher ein Umsturz auch im Textbuch. Figuren aus der Geschichte, Mythologie, Heldensage und selbst Fleisch- und Blutmenschen, wenn sie von den Gefilden der Romantik kommen, sind samt ihren Herzensergüssen heute Mumien. Alles ist auf Werktag und Nüchternheit umgestellt worden. Nigger und Chauffeur haben mehr Zugkraft als die Heroen im Goldbrokat.⁵

(A dallamosság kötelező penzumát a modern operákban régesrég lecsökkentették. Erre a részesedésre utóbb a szövegekönyvben is alapvető változás következett. A történelem, a mitológia, a hősi mondák alakjai, de még a hús-vér emberek is, ha a romantika berkeiből érkeztek, mára már érzelmi ömlengéseikkel együtt múmiákká lettek. Minden a józan hétköznapiakra lett átszabva, az aranybrokátos hősoknél hatásosabb a néger meg a sofőr.)

Molnár Géza mindenekekótt Richard Strauss magánemberi mivoltát emeli ki a családi életkép – saját házassága egyik epizódjának – színpadra állításában: „Megnyitja a nézők előtt az otthon szobáit, és kizárólag magánügyekről tudósít. A vígjáték hősei, Robert Storch udvari karmester és felesége, Christine valójában Richard Strauss és hitvese.”⁶ A polgári élet, a banalitás, a hétköznapi vagyis a modern környezet iránti igény Strausst is elérte – folytatja Molnár –, és ebbe tökéletesen beleillik az *Intermezzo* miliője: Grundlsee, szánkópálya, kártyaparti. Mint írja, a szereplők jelentéktelen és komikus helyzetekben történő ábrázolásával Richard Strauss nem saját múltjából akar gúnyt űzni, hanem „egyszerűen leereszkedik a mítosztalanított emberhez”.⁷ Az opera elgondolása szerinte új, eredeti, érdekes, minden ízében *mai*. A jelenkorhoz forduló, realista szüzsé a húszas évek *Zeitoper*⁸-

⁵ *MGIPL*

⁶ „Er öffnet dem Zuschauer die häuslichen Gemächer und berichtet ausschliesslich über Privatangelegenheiten. Die Helden der Komödie, Hofkapellmeister Robert Storch und Christine, seine Frau, sind in Wirklichkeit Richard Strauss und Gemahlin.” *MGIPL*

⁷ „[...] er liess sich im «Intermezzo» ganz einfach zu den entgötterten Menschen herab.” *MGIPL*

⁸ A *Zeitoper*ről azaz jelenidejű operáról a következő megállapítást teszi Susan C. Cook, amerikai zenetörténész: „The *Zeitoper* was firstly a comic genre and typically relied on parody, social satire, and burlesque as dramatic tools. As most writers acknowledge, *Zeitoper*n were obvious expressions,

stílusú operáit idézi fel Molnárbán – az operairodalom legújabb alkotásairól szerzett, széles körű tájékozottságát mutatva –, azonban *feuilleton*jában a *Zeitoper* megnevezést nem használja:

Man überbietet sich auf der Opernbühne im Rollen der Revue-Walze. Ernst Krenek hat uns in „Jonny spielt auf“ (1927) mit Jazz und Lautsprecher, unter

even celebrations, of modern life. Composers tried to incorporate as many attributes of contemporary life into all facets of the operatic production as possible. The libretti were set in the present; characters were typically everyday people or were presented as recognizable modern stereotypes. The action takes place in locales considered either modern or everyday: office building, elevators, train stations, cabarets, and private family dining rooms. Along with the modern setting, composers also relied on theatrical properties of the age: characters talk on the phone, play gramophones, take pictures, and shoot movies. The staging relied on up-to-date theatrical and cinematic techniques as composers tried to depict modern life on the stage.” Susan C. Cook: *Opera for a New Republic. The Zeitoper of Krenek, Weill and Hindemith*. (Ann Arbor, UMI Research Press, 1988), 4. o. (A *Zeitoper* meghatározás eredetileg olyan vidám műfaj megjelölése, mely jellemzően a paródia, társadalmi szatíra, burleszk dramaturgiai eszközeit használja. Mint azt a témáról író legtöbb szerző vallja, a *Zeitoper* a modern élet kifejezése, ünneplése. A zeneszerzők ezekben a művekben megpróbálták a jelen kor minél több jellemzőjét felvonultatni. A szövegek könyv a jelenben játszódik, a karakterek hétköznapi figurák, illetve felismerhetően egy-egy modern embertípus képviselői. A cselekmény modern, hétköznapi helyszíneken történik, így például irodában, mozgólépcsőn, pályaudvaron, kabaréban vagy a családi otthon étkezőjében. A kor sajátosságainak megfelelően a szereplők telefonálnak, gramofont hallgatnak, fényképeznek, moziba sietnek. A szerzők a modern élet színpadra állításánál a legújabb színház- és filmtechnikát használják.) A *Zeitoper* a Weimari Köztársaság (1919–1933) alatt kibontakozó „új tárgyilagosság” *Neue Sachlichkeit* művészeti irányzat kedvelt operatípusa. Richard Strausst a zenetörténet-írás nem tekinti a *Neue Sachlichkeit* képviselőjének, a fent idézett definíció azonban az *Intermezzóra* is érvényes. Ezt igazolja a mű cselekménye (a zeneszerző saját házasságának epizódja filmszerűen gyorsan váltakozó képekben zajlik), a cselekmény helyszíne (a salzkammerguti ismert téli üdülőhelytől a családi otthon étkezőjén át a bécsi Praterig), valamint a modernkor vívmányainak színpadon való megjelenítése (táviratok jönnek-mennek, a szereplők telefonálnak). Jellegetes alkotásai ennek az operatípusnak a Molnár Géza által idézett művek mellett: Paul Hindemith: *Hin und Zurück* (1927), Kurt Weill: *Der Zar lässt sich photographieren* (1928), Arnold Schönberg: *Von heute auf morgen* (1930), George Antheil: *Transatlantic* (1930). Az *Intermezzót* a szakirodalom helyenként az első jelentős *Zeitoper*ként említi; lásd Ulrich Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene*. (Kassel, Bärenreiter-Verlag, 2002), 294. o.; Batta András (szerk.): *Opera. Zeneszerzők–Művek–Előadóművészek*. (Budapest, Vince Kiadó, 2006), 618. o. Más művek ezt az operát viszont figyelmen kívül hagyják ebben az összefüggésben; lásd Heinz Geuen: *Von der Zeitoper zu Broadway Opera. Kurt Weill und die Idee des musikalischen Theaters*. (Schliengen, 1997, Argus Verlag); Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Opera*. (New York, MacMillan Press Limited, 1992). A Laaber-operalexikon és Susan C. Cook is csak mint Krenek, Schönberg, Hindemith *Zeitoper*jeinek megelőlegzésekként említik az *Intermezzót*; lásd Elisabeth Schmierer (hrsg.): *Lexikon der Oper* (Laaber, Laaber-Verlag, 2002), 728-729. o. és Susan C. Cook: *Opera for a New Republic. The Zeitoper of Krenek, Weill and Hindemith*. (Ann Arbor, UMI Research Press, 1988), 154. o. Katharina Hottmann felveti a kérdést, mennyiben hatottak egymásra az *Intermezzo* illetve a húszas évek *Zeitoper*jei; lásd Katharina Hottmann: *Historizismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss*. (Tutzing, Hans Schneider Verlag, 2005), 414. o. Nemigen lehet azonban beszélni ilyen egymásra hatásról, hiszen Strauss évekkal megelőzte kortársait, akik *Zeitoper*jeikkel csak a század húszas éveinek második felében jelentkeztek.

Tango- und Blue-Klängen, alle möglichen Dinge gezeigt, die gewiss nicht sentimental sind: Pariser Hotel, Bahnhof, Amsterdamer D-Zug. Die in der Nähe der Tanzbars aufgewachsene Oper machte selbstverständlich Schule. Kurt Weills „Royal Palace” (1927) und Paul Hindemiths „Neues vom Tage” (1929) gehören zu dieser Art von Musikdramatik, die in ihrer Gründlichkeit auch Badezimmer-Stimmungen vertont. Sogar der musikalisch höchst konservative d’Albert hat sich mit vierundsechzig Jahren dazu entschlossen, vor dem Zeitgeist eine Verbeugung zu machen. In seiner jüngsten Kriminaloper, in der „Schwarzen Orchidee” (1928), treten Tanzgirls, ein Polizeipräsident und ein Gentleman-Einbrecher auf. Anders fasst die Musik „vom Tage” Max Brand auf, hält aber gleichfalls die alten Textbücher für abgetan. Wie schon früher Alban Berg sich den kleinen Soldaten *Wozzeck* ausgesucht hat, brachte auch Brand eine Proletarieroper. In seinem „Maschinist Hopkins” (1929) sorgen Arbeiter, stählernes Triebwerk mit Rädern und Hebeln, Fabriks- und Kneipenvolk für die neue Spannung.⁹

(Versengenek egymással az operaszínpadon a revüszzerű kavalkád elemei. A dzsesszel és a hangszórával, a tangó- és blues-hangzatokkal Ernst Krenek a *Húzd rá Jonnyban* (1927) csupa olyan dolgot mutatott, ami bizonyosan nem szentimentális: párizsi szálloda, pályaudvar, amszterdami gyors. A táncos szórakozóhelyek közelében felnövő opera persze iskolát teremtett. Kurt Weill *Royal Palace*-a (1927) és Paul Hindemith *Napi hírekje* (1929) ugyancsak az a fajta zenedráma, amely alaposságában még fürdőszobai hangulatokat is megzenésít. De még a zeneileg rendkívül konzervatív d’Albert is, a maga hatvannégy évével, elhatározta, hogy hódol a korszellemnek. Legújabb bűnügyi operájában, a *Fekete orchideában* táncos lányok, rendőrfőnök és egy úri betörő lépnek fel. Megint másként fogja fel a „napi” zenét Max Brand, miközben a régi szövegekönveket ő is idejétmúltak tartja. Ahogyan korábban már Alban Berg is a közkatona *Wozzeck*et választotta ki magának, úgy Brand is proletároperát alkotott. *Hopkins gépészében* (1929) munkások, kerekkel és emelővel működő acél hajtóművek, gyári és kocsmái népség gondoskodnak az újfajta feszültségről.)

⁹ MGIPL

Ám vajon – merül fel a kérdés a cikk szerzőjében – Strauss a kor szellemének éber megfigyelője-e, vagy inkább az ifjabb zeneszerző-generáció divatjához próbál igazodni, mikor az operalátogatók számára a barokk óta megszokott, magasztosabb cselekményt a hétköznapiok szürkeségével váltja fel?

Soll dieser Stoff wirklich ausreichen zu einer Oper des zwanzigsten Jahrhunderts? Es scheint fast unglaublich. Und doch ist es gerade die Dürftigkeit der Handlung, die in einer Zeit, wo der Schrei nach lyrischer Abmagerung auch zu Richard Strauss gedrungen ist, dem Tondichter vielleicht gar apart dünkte. [...] Eines steht fest. Ohne vorsätzlich umzusatteln, ohne offene Zugeständnisse an die Neutöner, die mit grösseren Bühnenwerken erst später kamen, hat sich Richard Strauss ganz unbewusst doch seinen Widersachern genähert.¹⁰

(Tényleg elegendő volna ez a téma egy huszadik századi operához? Szinte hihetetlennek tűnik. És mégis, éppen a cselekmény gyarlósága az, amit a zeneköltő – egy olyan korban, amikor a lírai lesóványodás iránti igény Richard Straussig is elér – talán még különlegesnek is tart. [...] Egy biztos. Anélkül, hogy szándékosan átnyergelt avagy a nagyobb színpadi művekkel csak később jelentkező modern zeneszerzőknek nyílt engedményeket tett volna, Richard Strauss teljesen öntudatlanul is ellenlábasai közelébe került.)

A „Neutöner”-eknek és ellenfeleknek tett engedményként említi Molnár Géza, hogy az *Intermezzo* szerzője szűkkeblű korlátok közé szorítja zenekarát, nem mártózva bele a tőle megszokott szimfonikus ragyogás varázsába. Ám nehéz is volna a zeneszerző szimfonikus fantáziájának szárnyra kapnia, folytatja a kritikus, ha már ezekkel a szavakkal indul az opera: „Hol marad már az a buta liba?”¹¹ Az *Intermezzo* megerősíti a tárcarovat írójában azt a feltételezést, hogy „Strauss, anélkül hogy véglegesen behódolt volna, ellenfelei révén mégiscsak megingott, és olyan operát alkotott, amely

¹⁰ *MG IPL*

¹¹ „Wo bleibt denn nur die dumme Gans?” I/1⁻⁶ A disszertációban az *Intermezzo* partitúrájából idézett részek az opera Boosey & Hawkes kiadású zenekari partitúrájából kerülnek közlésre. A római szám a felvonás számát, az arab szám a Ziffer számot, az arab szám jobb felső sarkában jelölt plussz vagy mínusz előjelű szám a Ziffer előtti vagy utáni ütemszámot jelöli. (I/1⁻⁶ = első felvonás, 1-es Ziffer előtt hat ütemmel)

nem dagadozik a megdicsőült, eksztatikus pillanatoktól”.¹² Azonban, mint Molnár fogalmaz, Straussban és ellenfeleiben „közös a készség arra, hogy – hagyva magukat a szociológiától irányítani – a *mai* kor társadalmi ízlésének megfelelő húrokat pengessenek”¹³, kielégítve ezzel „ama háború utáni generáció közönségének igényét, amely már elvesztette fogékonyságát az ünnepi pillanatok iránt.”¹⁴

A zenekari hangzás szimfonikus rétegeknek leegyszerűsödése a színpadon zajló konverzáció alatt a kamarazenélés üzenetét hordozza a kritikus következő gondolatainak tanúsága szerint:

[...] das Polyphone weicht dem solistischen Spiel der Instrumente, denn wichtiger als jede Glut, ist ihm das gespochene Wort. Ja, es soll durchdringen das zur *Sache* gehörende Wort: die Forderung der Zeit!... Vor vielen Jahren hätte Strauss, wenn er zwischen Wagners Musik und simplem Gespräch die Wahl gehabt hätte, sich gewiss für den Klang entschieden, im Geleit jedoch, dass er zum „Intermezzo” geschrieben hat, klingt ihm das Orchester des zweiten Tristan-, und des dritten Siegfriedaktes zu polyphon, zu laut.¹⁵

([...] a polifónia meghátrál a szóló hangszerjáték elől, mert Strauss számára minden izzásnál fontosabb a beszélt szó. Igen, a *tárgyhoz* tartozó szónak kell érvényesülnie: ez a korkövetelmény!... Sok évvel ezelőtt, ha Wagner zenéje és az egyszerű beszélgetés között kellett volna választania, Strauss bizonyosan a zene mellett döntött volna, azonban az *Intermezzóhoz* írott bevezetőjében a *Trisztán* második és a *Siegfried* harmadik felvonása túl polifón, túl hangos neki.)

A hangzásnak ez a fajta egyszerűsödése, amely nem csak hallani, hanem érteni is engedi a színpadon kiejtett szót, az énekszólamot is eléri, hívja fel a figyelmet Molnár: „Nos, Strauss itt alaposan leszámol az ariosóval. [...] Az *Intermezzót* szinte csak a

¹² „[...] dass Strauss, ohne endgültig einzulenken, durch seine Gegner ins Wanken geriet und eine Oper schuf, die von keinen Verklärungen und Ekstasen anschwillt”. *MGIPL*

¹³ „[...] doch allen scheint gemeinsam die Bereitwilligkeit, sich von der Soziologie unterweisen zu lassen und nach dem angeblichen Geschmack der *heutigen* Gesellschaft zu singen.” *MGIPL*

¹⁴ „[...] ein Zugeständnis [...] auch an den Nachkriegshörer, der für feierliche Erregungen keine Verwendung hat.” *MGIPL*

¹⁵ *MGIPL*

beszélgető hangvétel, az értelemi párbeszéd élteti.”¹⁶ Mégis, a kritikus hálás Straussnak, a *Morgen* és a *Traum durch die Dämmerung* című dalok egykori szerzőjének, az *Intermezzo* azon – leginkább a két felvonás zárójeleneteiben található – pillanataiért, amelyekben túlrad a melódia. Úgy érzi, a két felvonás alatt túl kevés zenét kapott, amiért a mű összes felsorolt modernsége sem kárpótolja őt.

A korabeli magyar nyelvű napilapok értékelései

Az opera értékelése az 1929. november 13-i magyar nyelvű budapesti lapok beszámolóinak tanúsága szerint vegyes volt. A kritikusok jelentős része feszengő ellenérzéssel vagy fensőbbiséggel fogadta az újszerű esztétikát közvetítő *Intermezzót*. A szokatlan téma színpadra állításával szembeni értetlenség legmarkánsabb példája a *Budapesti Hírlapban* volt olvasható:

Strauss azt mondja, hogy szubjektív élményét zenésítette meg darabjában, mert az eset valóban megtörtént. Akár megtörtént, akár nem, bennünket nem érdekel, ami legsúlyosabb, színpadi formájában sem. [...] A német színpadok elkényeztetett kedvence azt hiszi, hogy neki mindent szabad. Három évtizeddel előtt szimfóniát írt az új házassági életéről, a *Symphonia Domestica* címet később már szerénynek találta és ezért újból írt egy szimfóniát, most már a rossz férjek önzésével kizáróan saját magáról, melynek az *Eroika* címet szerette volna adni, azt azonban mégsem merte, elnevezte tehát darabját szerényen *Heldenleben*-nek. Most aztán operát írt magáról.¹⁷

Kevésbé arrogáns a *Magyar Hírlapban* író Péterfi István, amikor felteszi a kérdést: „Általában az elmúlt öt év óta is az a két kérdés nyitva maradt, szabad-e ilyen librettót írni és lehet-e ilyen muzsikát komponálni?”¹⁸ Árnnyaltan fogalmaz a *Népszava* kritikusa is, mikor azt rója fel Straussnak, hogy „kitűnő, bár már kissé

¹⁶ „Nun, Strauss räumt hier mit dem Ariosen gründlich auf. [...] Das »Intermezzo« lebt fast ganz vom Gesprächston, vom verstandesmäßigen Dialog.” *MGIPL*

¹⁷ Haraszi Emil: „Intermezzo. A nürnbergi társulat vendéggjátéka”. In: *Budapesti Hírlap*, 49. évf. 258. szám, 1929. november 13., 11. o.

¹⁸ P[éterfi] I[stván]: „Az »Intermezzo« bemutatója. A nürnbergiek vendéggjátéka az operaházban”. In: *Magyar Hírlap*, 39. évf. 258. szám, 1929. november 13., 8. o.

túlságosan aláhúzott a szereplők zenei jellemábrázolása”.¹⁹ A *Pesti Hírlap* cikkírója pedig kedélyesen jegyzi meg: „Ami egyszer sikerült, az másodszor könnyen félresülhet. [...] Strauss azonban kétségtelenül megengedhette magának ezt a nem érdektelen különködést s mint a kiváló muzsikusként huncut – csak kissé túlterjedelmes intimpistaságát [...]”.²⁰

Egyes cikkírókban a mű hasonló gondolatokat ébresztett, mint Molnár Gézában. Az opera ősbemutatója óta eltelt öt év távlatában ők is a *Zeitoper*-jelenség megelőlegzését olvasták ki a jelenben játszódó szövegek könyvből és a modern kor vívmányainak (mozitechnika) színpadi alkalmazásából:

Nem akart belőle, régi recept szerint, felvonásokra osztott drámát faragni. Inkább filmdráma lebeghetett a szeme előtt, mikor az egész eseményt gyorsan pergó jelenetekre szabta.²¹

... hogy vajjon erre vezet-e a jövő dalműveinek útja, azt még ma sem lehet megítélni, pedig azóta *Krenek*, *Hindemith* és mások sok merészebbet is megpróbáltak.²²

A szöveg érthetőségét célul tűző szerzői szándék és megvalósulásának méltatása számukra is az opera tartalmi és formai újszerűségét sejtette:

Hogy az efajta énekbeszédnek mi lesz a jövője, az ma még kétségtelenül bizonytalan, az azonban bizonyos, hogy segítségével meg lehet érteni azt, amit a szövegíró hallgatóságával közölni akar.²³

¹⁹ Jemnitz Sándor: „Strauss »Intermezzo«-ja. A nürnbergiek operabemutatója”. In: *Népszava*, 57. évf. 258. szám, 1929. november 13., 6. o.

²⁰ Lányi Viktor: „Strauss Intermezzójának bemutatója. A nürnbergi opera második vendégjátéka”. In: *Pesti Hírlap*, 51. évf. 258. szám, 1929. november 13., 12. o.

²¹ M[olnár] I[mre]: „Strauss Richard: Intermezzo”. In: *Magyarság*, 10. évf. 258. szám, 1929. november 13., 11. o.

²² P[éterfi] I[stván]: „Az »Intermezzo« bemutatója. A nürnbergiek vendégjátéka az operaházban”. In: *Magyar Hírlap*, 39. évf. 258. szám, 1929. november 13., 8. o.

²³ Siró György: „Intermezzo. Strauss Richard komédiájának bemutatója az Operában”. In: *Ujság*, 5. évf. 258. szám, 1929. november 13., 9. o.

De pontosan, világosan érteni minden szót, az újszerű recitatív parlandók beszéddel keverten természetesen és magától értetődően hangzanak és kibontakozik az új énekstílus, amelynek talán jövője van.²⁴

A *Pester Lloyd* beszámolója tartózkodik az előadás bírálatától, kizárólag a műre koncentrálna. Mindazonáltal a nürnbergi operaegyüttes vendégjátékának legnagyobb nyeresége kétségtelenül ez a Strauss-bemutató lehetett, amely a magyar nyelvű híradások szerint kitűnő előadásban ismertette meg a hazai közönséggel Strauss eddig ismeretlen művét. Tallián Tibornak a budapesti *Intermezzo*-előadásra is utaló s egyszerűsre találó megállapítása, miszerint az Operaház kései Strauss-bemutatói (*Az egyiptomi Heléna*, 1932; *Arabella*, 1934; *Daphné*, 1941²⁵) „a szövetségi udvariasság levegőjét lehelték”²⁶, nem kisebbítik ama tény jelentőségét, hogy ezek a művek azóta sem kerültek Magyarországon színpadra.

²⁴ Cs[erna] A[ndor]: „Intermezzo. Strauss Richard bemutató a nürnbergiek előadásában”. In: *Magyarország*, 36. évf. 258. szám, 1929. november 13., 9-10. o., 9. o.

²⁵ A *Daphné*t Magyarországon 1940-ben a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon mutatták be először.

²⁶ Tallián Tibor: „Nemzetközi repertoár”. In: Staud Géza (szerk.): *A budapesti Operaház 100 éve*. (Budapest, Zeneműkiadó, 1984), 201-223. o., 209. o.

II. ÖNÉLETRAJZI HÁTTER

Az *Árny nélküli asszony* (1917) absztrakt misztériuma és szimbolikája után Strauss úgy érezte, stílusváltásra van szüksége, józanabb, tárgyilagosabb, a húszas évekhez illőbb hangra.¹ Újabb lehetséges operatémaként eredetileg az *Ariadné*-előjátékából már ismert,² könnyedebb, recitativo-stílusú szatirikus komédia lebegett szeme előtt. Elgondolása szerint stílusában az új darab – a *Guntram* (1893) súlyos, wagneri nyelvezetét levetve és a *Salome* (1905), az *Elektra* (1908) mély drámai mondanivalóját elhagyva – nem állt volna messze a kései Offenbach-művektől. 1916 májusában Strauss írt is új ötletéről Hofmannsthalnak, aki azonban rögtön elzárkózott a megkereséstől, mondván, ízlésével nem tud összeegyeztetni egy ilyen jellegű munkát.³ Többszöri levélváltás után Hermann Bahr író, színházi szakembert⁴ javasolta maga helyett szövegkönyvírónak.⁵

¹ 1942-ben, hetvennyolc évesen Strauss így emlékezett vissza erre az intencióra: „Der Sprung ins romantische Märchen und die starke Überreizung der Phantasie durch den schweren Stoff der «Frau ohne Schatten» erregten den Wunsch nach einer modernen, ganz realistischen Oper, den ich schon lange im Stillen gehegt, von neuem, und acht Tage Aufenthalt in Dr. Kreckes Sanatorium liessen mich das «Intermezzo» niederschreiben, nachdem ich schon vorher den Stoff Hermann Bahr mitgeteilt und ihn gebeten hatte, mir daraus einen Operntext zu machen.” Richard Strauss: „Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern.” In: *RSBE*, 246. o. („A fejesugrás a romantikus mesébe, az Árnyék nélküli asszony nehéz anyaga, mely erősen igénybe vette a fantáziámat, újból felébresztette bennem a vágyat egy modern, teljességgel realista opera iránt, melynek tervét titokban már régóta dédelgettem, s a Dr. Krecke szanatóriumában töltött nyolc nap alatt meg is írtam az Intermezzót, miután szándékomat előzőleg már közöltem Hermann Bahrral, és megkértem, írjon nekem belőle librettót.”) Richard Strauss: „Operáimról”. 2. rész, In: *Muzsika*, 42. évf. 10. szám, 1999. október, 31. o., (Szegzárdy-Csengery Klára fordítása)

² „Im ersten Aufzug der «Ariadne» ist bei abwechselnder Anwendung von reiner Prosa, Secco- und pathetischem Rezitativ mit voller Sicherheit der Gesangsstil angeschlagen, der nunmehr im «Intermezzo» bis zur äussersten Konsequenz durchgeführt wurde.” *RSVI*, 145. o. (Az *Ariadné* első felvonásában a próza, a secco és a patetikus recitativo váltakozó alkalmazásával egész bizonyosan abba az énekstílusba kezdtem bele, amelyet azután az *Intermezzóban* végső következetességgel valósítottam meg.)

³ Strauss levele Hofmannsthalnak 1916. május 25-én. *SHBW*, 333. o.

⁴ Hermann Bahr (1863–1934) 1907-től a Max Reinhardt irányította Deutsches Theater Berlin rendezője. Felesége Anna von Mildenburg Klytemnestra szerepének híres alakítója volt.

⁵ Hofmannsthal levele Straussnak 1916. július 24-én. *SHBW*, 340. o.

„Valós” történet és jellemábrázolás

1909-ben írt *Das Konzert* című vígjátékát Bahr már Straussnak ajánlotta. Ebben olyan epizódot dolgoz fel egy zongorista és felesége házasságából, melyhez hasonló a Strauss házaspárral is megtörtént 1902 májusában.⁶ Nem utolsó sorban ez a Bahr-vígjáték ösztönözhetette Strausst arra, hogy saját házasságának pikáns epizódját operaként állítsa színpadra, s ezzel a *Sinfonia Domestica* (1903) után újabb önéletrajzi ihletésű művet alkosson. Bahr azonban a „házassági” szövegekötvet öntelt ötletnek tartotta, és a karaktereket illető túlzott megkötések miatt meghátrált a feladat elől. A zeneszerzőt mégsem bizonytalanította el, sőt megszilárdította abban a hitében, hogy neki magának kell a szövegekötvet megírnia.⁷ Strauss csaknem negyedszázaddal első operája, a *Guntram* megírása után – melynek szövegekötvét is ő maga írta – az *Intermezzóban* vállalkozik még egyszer és egyben utoljára az önálló⁸

⁶ Egy este a berlini Bristol Hotel bárjában beszélgetett a Kroll Operában vezénylő Josef Stransky cseh karmester, a vendégszínházban ott tartózkodó Emilio de Marchi (a *Tosca* ősbemutatóján Cavaradossit éneklő tenorista) és annak amerikai managere, Edgar Strakosch. Meghallván a két utóbbit olaszul beszélni hirtelen odaült melléjük az egyik bárhölgy, bizonyos Mieke Mücke. Miután megtudta, hogy az operában dolgoznak, rögtön jegyet kért tőlük a következő előadásra. Az olasz a maga rossz németiségével azt válaszolta, hogy *Herr Strausky* majd elintézi. Persze Stransky karmester másnapra elfelejtette az egészet, és esze ágában sem volt jegyeket küldeni a hölgynek. Mire Mücke kisasszony fellapozta a telefonkönyvet és talált benne egy Kapellmeister *Strausst* a Joachimsthalerstrasse 17-ben. Írt is rögtön a mit sem sejtő Richard Straussnak: „Tisztelt Strauss úr, sajnos hiába vártam Önt tegnap az Union Bárban. Kérem ezért, legyen olyan kedves, és adjon erre a hétre hétfőre és szerdára két-két jegyet. Előre is köszönve, szívélyes üdvözléssel, az Ön Mieke Mückéje.” Mivel Strauss épp turnén volt, így felesége bontotta ki a levelet. A hirtelen haragú Pauline Strauss nem teketóriázott sokat, rögtön válni akart. Férje leveleit – aki távolléte miatt postán keresztül próbálta elsímítani az ügyet – felbontatlan küldte vissza. Hosszas nyomozásába és utánajárásába került Straussnak, míg sikerült tisztáznia magát ártatlanságát bebizonyítva. Ernst Decsey: „Die fatale Mücke”. In: *Bohemia*, 97. évf. 253. szám, 1924. október 26., 3-4. o. A történet két dokumentuma, Mieke Mücke üzenete és a Paulinének írt egyik kimagyarázó levél Strauss levelezésében megtalálható; lásd Franz Grasberger (hrsg.): „*Der Strom der Töne trug mich fort.*” *Die Welt um Richard Strauss in Briefen*. (Tutzing, Hans Schneider Verlag, 1967), 141-142. o., 519. o.

⁷ Amíg Strauss az *Intermezzón* dolgozott, egy ciklus is megfordult a fejében *Die Frau* címmel, mert mint mondta, a felesége akár tíz ilyen darabnak is témát adhatna. Strauss levele Hermann Bahrnak 1917. július 12-én. Ernst Krause (hrsg.): *Richard Strauss. Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. (Leipzig, Verlag Philipp Reclam, 1980), 221. o. 1916 augusztusában mutatta be a szövegekötvet első vázlatát Bahrnak, azonban az opera első felvonásával csak 1921. július 21-re készült el, a partitúrában a befejezés dátumaként pedig 1923. augusztus 21. szerepel, mivel a munka szakadozottan folyt. A szüntelen karmesteri elfoglaltságok, turnék, a Bécsi Operaházban betöltött igazgatói feladatai (1919–1924) és számos rövidebb mű megírása mellett olyan nagy munkák kötötték le energiáját, mint *Az árny nélküli asszony*, a *Tejszínház* (1922) vagy Beethoven *Die Ruinen von Athen* című kísérőzenéjének átdolgozása (1924). Az *Intermezzo* komponálásával – hasonlóan az *Alpesi szimfónia* (1915) esetéhez – csak akkor foglalkozott, mikor éppen *semmi más* dolga nem akadt.

⁸ A *Capriccio* szövegekötve Strauss és Clemens Krauss közös munkája volt.

librettista szerepére. A mű címe,⁹ *Intermezzo* így jelentheti nemcsak a házasság egy epizódját, hanem utalhat az operakomponálásban Hofmannsthalal eltöltött másfél évtizedes közös munka megszakítására is.¹⁰

Nyilvánvaló a hasonlóság az opera két főszereplője¹¹, Robert és Christine Storch, valamint a Strauss házaspár közt. A Christine Storch szerepében ábrázolt kibírhatatlan, lehetetlen természetű feleség modellje – a kortársi beszámolók szerint – Pauline Strauss volt. Nem ez az első alkalom, hogy egy Strauss-operában a női főszereplő alakjának Pauline Strauss az ihletője. Hofmannsthal számára az *Árny nélküli asszony* Kelmefestőnéjéhez is Pauline volt a modell.¹²

Pauline Strauss-de Ahna (1863–1950), a tehetséges és sikeres énekesnő¹³ minduntalan felhánytorgatta Straussnak, hogy az, kispolgár létére, egy De Ahnat, egy arisztokrata tábornok lányát vette el feleségül. Ezt Strauss minden sikere, a művészeti életben elfoglalt pozíciója, valamint a családi életük számára általa megteremtett kényelem (villa Garmisch Partenkirchenben) sem tudta vele feledtetni. Fényképei alapján Pauline nem volt különösebben szépnek mondható, de társadalmi állásából fakadó önbizalma önálló, hevesen szókimondó, leplezetlenül mindenről véleményét mondó természettel párosult. Bármennyire közönségesnek tűnt is néha viselkedése,¹⁴ magatartása megtermékenyítő hatással volt Strauss egész művészetére.

⁹ Az opera címe eredetileg *Das eheliche Glück* (A házasság öröme) lett volna, amelyet az 1916 augusztusi és szeptemberi, Hermann Bahrral történt találkozások után az *Intermezzo* váltott fel.

¹⁰ A Strauss és Hofmannsthal közös együttműködéséből született alkotások: *Elektra*, *A rózsalovag* (1911), *Ariadné Naxos szigetén* (1912, 1916), *Kantate* (1914), *Józseflegenda* (1914), *Der Bürger als Edelmann* (1918), *Az árny nélküli asszony*, Beethoven *Die Ruinen von Athen* című kísérőzenéjének átdolgozása, *A rózsalovag-film* (1926), *Az egyiptomi Heléna* (1928), *Arabella* (1933).

¹¹ A mű tizenhárom jelenetéből Christine tízben, Robert ötben szerepel. Az első felvonásban Robert csak az első jelenetben van színpadon, így ez a felvonás túlnyomó részt Christine jeleneteire épül. A két főszereplőt nagyobb részt nem a nevükön, hanem „Der Mann” és „Die Frau” néven találni meg a kottában. Hasonló általános megnevezéssel a Strauss-operák közül *Az árny nélküli asszonyban* találkozni, ahol a zeneszerző a kelmefestő feleségét a partitúrában végig „Die Frau”-nak jelöli.

¹² Hofmannsthal levele Straussnak 1911. március 20-án. *SHBW*, 108. o.

¹³ Pauline Strauss - de Ahna 1890-ben Paminaként debütált a Weimari Hofoperben ahol a következő négy évben egyebek mellett Agathe, Elsa, Venus, Donna Elvira, Leonora (*Fidelio*), Isolde, Freihild (*Guntram*-ösbemutató) szerepeit is elénekelte. 1894-ben – házasságkötése évében – Bayreuthban a *Tannhäuser* Erzsébetje, a későbbiekben pedig zeneszerző férje számos dalának ihletője és legavatottabb tolmácsolója. 1906-ban abbahagyta az éneklést és a továbbiakban életét családjának szentelte. „Schade, dass sie sich zu früh dem schönen Beruf einer vorbildlich ausgezeichneten Hausfrau und Mutter zugewandt hat!” Richard Strauss: „Pauline Strauss - de Ahna”. In: *RSBE*, 249. o. (Kár, hogy ezt a szép hivatást olyan hamar feladva lett példamutatóan kiváló háziasszony és anya.)

¹⁴ Részlet az opera 1924. november 4-i drezdai ösbemutatóját követő fogadáson Lotte Lehmann (az előadás Christinéje) és Pauline Strauss közt lezajlott kínos jelenetből: „»This opera« I [Lehmann] said,

Szeszélyessége, harciassága, hangulathullámzásai ellenállhatatlanul vonzóvá tették férje szemében, így kapcsolatukban, minden látszat ellenére, megértés és harmónia lakozott. Ennek a harmóniának pedig – az *Intermezzo* tanúsága szerint – a Strauss részéről megnyilvánuló tolerancia kellett, hogy a legfőbb letéteményese legyen.

Christinét (= Paulinét) gyakran nevetségessé teszi elviselhetetlen, hisztérikus viselkedése.¹⁵ Azonban ennek ábrázolásából szeretettel és humorral teli karikatúrát olvashatni ki, amely egyben jókora öniróniával is párosul, hiszen a férj (= Strauss)

»is really a marvellous present to you from your husband, isn't it?« Tensely, everybody waited for her answer. She looked round, cast a quick glance at her husband, then she said in a loud, clear voice: »I don't give a damn.« Embarrassed silence. Strauss smiled.”; lásd Lotte Lehmann: *Singing with Richard Strauss*. (London, Hamish Hamilton, 1964), 83. o. („Ez az opera” – mondtam én [Lehmann] – „valójában csodálatos ajándék Önnek a férjétől, nem gondolja?” Mindenki feszülten várta az asszony válaszát. Az körülnézett, gyors pillantást vetett a férjére, aztán hangosan jól érthetően kijelentette: „Fütyülök rá.” Zavart csend. Strauss mosolygott.) A drezdai próbafolyamatról és benne Christine szerepének nehézségeiről Lotte Lehmann részletesen beszámol visszaemlékezéseiben. Strauss részéről gyakran elhangzott a „nem, a feleségem nem így csinálná”, míg a „pont olyan, mint a feleségem” kijelentés a legnagyobb bóknak számított. lásd I.m., 69. o.

¹⁵ „Sie ist launisch, herrisch, irrational, leidend, unvernünftig, sie wertet ihren Mann ab und lässt kein gutes Haar an ihm, solange er da ist. Kaum allerdings ist er weg, ist sie ganz die hingebungsvolle Gattin, die sein Fernsein bedauert, sich nach seiner Rückkehr sehnt und ihn in den höchsten Tönen lobt. [...] Für ihn ist sie das Innbild der guten Gattin: hysterisch zwar, aber genau das, sagt er behaglich seufzend zu seinen Skatfreunden, *brauche ich*. [...] Christine, so lernen wir, wird von ihrem Mann nicht ernst genommen, sie kann machen, was sie will, sie erntet nur überlegene Nachsicht und herablassendes Wohlwollen; der Mann wiederum hält seine Kondeszenz für Liebe und muss sich – so scheint es – nicht einmal anstrengen, wenn er mit einer Engels- (Esels?-) geduld sich alle ihre Launen bieten lässt. Das provoziert sie, das kann man irgendwie verstehen; wäre er ein richtiger Mann, würde er sich das nicht bieten lassen! Das Modell für diesen *richtigen Mann* finden wir beim Vater, dem ersten Mann im Leben einer Frau; nicht von ungefähr macht Christine die Herkunft ihres Mannes schlecht und seinen Beruf herunter, sie hat den Falschen geheiratet. [...] sie muss sich am Ende schämen; dazu muss der Mann ernstlich böse werden, seine Kondeszenz aufgeben und ein echtes Gefühl aufbringen, Ärger; das ermöglicht ihr, ihn – für den Moment wenigstens – als echten Mann, als würdigen Nachfolger des Vaters, zu akzeptieren – selig sinkt sie in seine Arme.” Bettina Reiter: „Die hysterische Ehe. Richard und Pauline Strauss im Selbstporträt zum Libretto von *Intermezzo*”. In: *ITaW*, 30-32. o. ([Christine] szeszélyes, parancsolgató, irracionális, szenvelgő, ostoba, lekicsinyli férjét, szemernyi jót sem lát benne addig, amíg az ott van. De alighogy férje távozik, átváltozik odaadó feleséggé, aki sajnálkozik férje távollétén, vágyik rá, hogy visszajöjjön, és a legszebb szavakkal illeti. [...] A férj számára ő a jó feleség megtestesítője: hisztérikus ugyan, de pontosan az, akire – mondja skatpartnereinek jóleső sóhajjal– *szükségem van*. [...] Christinét, mint látjuk, férje nem veszi komolyan, azt tehet, amit akar, amivel csupán fölényes elnézést és leereszkedő jóakaratot arat; ugyanakkor a férfi is szeretetnek tartja a leereszkedést, és úgy tűnik, még csak megerőltetnie sem kell magát ahhoz, hogy egy angyal [vagy inkább számár?] türelmével felesége szeszélyeskedését elviselje. Ez provokálja a feleséget – ezt meg lehet érteni valahol; ha igazi férfi volna, nem túrná ezt el! Ennek az *igazi férfinak* a modelljét az apában találjuk meg, az első férfiben, aki egy nő életében jelentkezik; Christine nem véletlenül szólja le férje származását, hivatását: nem a megfelelőhöz ment hozzá. [...] ...a végén szégyellnie kell magát; ehhez férjének egyszer komolyan meg kell haragudnia, leereszkedését feladnia és igazi érzelmeket produkálnia. Ez a harag teszi a feleségnek lehetővé, hogy férjét – ha csak egy pillanatra is – igazi férfinak, apja méltó utódjának fogadja el, és hogy boldogan omlójk a karjaiba.)

nem éppen temperamentumos, kimért, szemlélődő magatartásával huny szemet felesége szeszélyei felett. „Ugye, drága Robert, ezt hívják boldog házasságnak?”¹⁶ – hangzik az opera utolsó mondata, mintha minden a legnagyobb rendben volna. De nem vagyunk meggyőzve arról, hogy a házastársak közti civakodás nem folytatódik másnap ugyanúgy, mint eddig. Strauss végig nem mond véleményt felesége viselkedéséről. A darab során leginkább a két felvonás zárójelenetében található *cantilena* részek¹⁷ mutatják be – a kibírhatatlan, házsártos külső alatt – Pauline romantikus természetét, és sejtetik meg a zeneszerző valódi érzéseit, felesége iránti hűség szerzetét.

Christine jellemábrázolásának különleges nyomatékot ad, hogy szólamának bizonyos szavait és mondatait – szeszélyes, kibírhatatlan természetének bemutatásához – Strauss a partitúrában aláhúzza.¹⁸ Hasonló jelölést Robert szólamában csak a második felvonás zárójelenetében találunk.¹⁹

Lummer báró epizódja, melyben az ifjú arisztokrata Christine irracionalitását és férje iránti ambivalens érzéseit próbálja kihasználni, szintén valós, megtörtént eseményre épül.²⁰ Pauline Strauss 1902-ben, egy müncheni szanatóriumi tartózkodás alkalmával, kapcsolatba került férje távollétében egy fiatal, halk szavú, szégyenlős arisztokratával, anélkül azonban, hogy kapcsolatuk akár csak flörtnek is nevezhető lett volna. A fiatalember szerénysége egészen addig tartott, amíg pénzt nem kért Paulinétől, akinek iránta táplált szimpátiája ezzel egy csapásra elillant. Strauss azonban a műben fontosabbnak tartotta a karakterek ábrázolását, mint magát a történetet.²¹ A gazdag jellemábrázolással szemben az *Intermezzo*-ban kevés az úgynevezett igazi cselekmény.²² Lummer báró epizódja volna az, amiből a valódi bonyadalom származhatnék, de az ő történetét Strauss, a librettista nem viszi tovább.

¹⁶ „Gelt, mein lieber Robert, das nennt man doch wahrhaftig eine glückliche Ehe?” II/231

¹⁷ „Eigentlich erst in den beiden Schlussszenen des ersten und zweiten Aktes ist dem Sänger die Möglichkeit zu ausgedehnter Kantilene gegeben.” RSVI, 146. o. („Tulajdonképpen csak a két felvonás zárójelenetében nyílik alkalom az énekes számára a terjedelmesebb dallamívek kibontására.”) Fábrián Imre: *Richard Strauss*. (Budapest, Gondolat Kiadó, 1962), 234. o.

¹⁸ I/90⁻⁴, I/94⁺⁴, I/95⁺², I/160⁺⁶, I/241⁺¹, II/33⁻¹, II/170⁻², II/171⁻⁹

¹⁹ II/198, II/216⁺²

²⁰ Strauss levele Hermann Bahrnak 1916. október 16-án. Joseph Gregor (hrsg.): *Meister und Meisterbriefe um Hermann Bahr*. (Wien, H. Bauer-Verlag, 1947), 97. o.

²¹ Strauss levele Hofmannsthalnak 1928. november 1-én. *SHBW*, 671. o.

²² „Seit zweitausend Jahren immer das gleiche: Mord und Totschlag, Intrige des Subalternen gegen den Helden, Verlobung mit überwundenen Hindernissen oder Scheidung – das ist doch alles nicht

Robert Storch nevében Strauss saját nevének iniciáléit őrizte meg.²³ A szerepet éneklő Joseph Correck baritonista maszkját a drezdai ősbemutatón tisztán felismerhetően a zeneszerző arcáról mintázták. A mindenféle zenekari bevezetés vagy nyitány nélkül kezdődő *Intermezzo*ban a drezdai premier közönsége egycsapásra a Strauss család garmischi villájában találhatta magát, a ház étkezőjének pontos mását látva a színpadon (első felvonás első jelenet). A direkt utalást túlzottnak tartva, s egyben ismerve a bécsi sajtó szenzáció- és botrányéhségét, Strauss kifejezetten kérte Alfred Rollertől, hogy az 1927 januári bécsi bemutató díszletében kerülje el ezt a hasonlóságot.

Anna, a szobalány szerepében Strauss felesége komornáját, Anna Glossner (1892–1944) alakját örökíti meg.²⁴

A második felvonás a skat-asztalnál indul, megörökítve a zeneszerző legkedvesebb időtöltését.²⁵ A négy játékos közül kettő esetében pontosan tudni, kiről

interessant und so und so oft dagewesen. Nun aber ist – wie schon Goethe sagt, als er jedem Menschen empfahl, seine Memorien zu schreiben – jede Individualität: nie in dieser Art dagewesen, nie mehr wiederkommend, und somit finde ich eine so hübsch und konsequent durchgeführte Charakterschilderung wie im «Intermezzo» interessanter als jede sogenannte Handlung, und vielleicht kommen auch noch einmal theatralisch etwas hochentwickeltere Menschen, die meinen Geschmack teilen und das «Intermezzo» besser würdigen als die heutige Kinogeneration.” Strauss levele Hofmannsthalnak 1928. november 1-én. *SHBW*, 671-672. o. (Kétezer éve mindig ugyanaz: ölés és gyilkosság, az alárendeltek intrikája a hős ellen, eljegyzés a legyőzött akadályok után avagy válás – de hát mindez nem érdekes, ezerszer meg van írva. Csakhogy – mint már Goethe is mondja, amikor minden embernek azt ajánlja, hogy írja meg a memoárjait – minden individualitás: ebben a formában sosem volt, sosem megismétlődő, és így egy tetszetős és következetesen végigvitt jellemábrázolást, mint amilyen az *Intermezzo*ban is van, érdekesebbnek tartok minden úgynevezett cselekménynél, és egyszer talán jönnek majd még színházilag sokkal fejlettebb emberek, akik osztják az ízlésemet, és az *Intermezzót* jobban méltányolják, mint a mai mozigeráció.)

²³ A náci uralom alatt Strauss Stefan Zweiggel a svájci határon át Robert Storch néven levelezett.

²⁴ Anna Glossner harminckét évig szolgálta híven a Strauss-családot, sokszor külföldi utazásaikra is elkísérve őket, így nem meglepő az sem, hogy az *Intermezzo* drezdai ősbemutatóján is jelen volt. *ChroLW*, 455. o.

²⁵ „Ach, so ein Skätchen ist ein Genuss, die einzige Erholung nach Musik!” II/12² (Ah, ez a skatocska egy élvezet, a zenén kívüli egyetlen kikapcsolódás.) Strauss bevallása szerint nem volt a napnak olyan pillanata, mikor valamiféleképpen ne a zenéről gondolkodott volna. Az egyedüli menekülés ebből számára a skat, a német nyelvterületen zenészkörökben a turnék, próba- és előadásszünetek elterjedt kártyajátéka volt. A kártya szeretete gyermekkorából eredeztethető, a Ludwig Thuille-lel eltöltött időkből. Szenvedélyes skat-játékosként partnerei közt egyaránt megtalálhatók voltak zenekari zenészek és kórustagok, színházi dolgozók, akikkel a játék során félretéve mindenféle operaházi hierarchiát teljesen egyenrangú félként viselkedett, valamint olyan ismert nevek is, mint Karl Böhm, Hans Knappertbusch, Hans Hotter vagy Fritz Busch. Idős korára játékszenvedélye egyre jobban eluralkodott rajta. Dr. Franz Strauss (1897–1980), a zeneszerző fia figyelmeztette is Lotte Lehmant, hogy a skatról ne sokat írjon a könyvében, különben abból az derülne ki, hogy apja mást sem csinált egész életében, mint kártyázott; lásd Lotte Lehmann: *Singing with Richard Strauss*. (London, Hamish Hamilton, 1964), 77. o.

van szó: a Kammersänger figurájával Paul Knüpfernek²⁶ (1865–1920), a berlini Staatsoper basso profundójának, illetve a Kommerzienrat alakjával Willy Levin²⁷ (1860–1926) gazdasági tanácsosnak, egyik legközelebbi berlini barátjának állít emléket Strauss.²⁸

A zeneszerző az *Intermezzót* fiának, az akkor huszonhat éves Franznak ajánlotta. Nyilvánvaló a hasonlóság közte és a Storch házaspár gyermeke, a nyolcéves Franzl között, akit szülei Bubinak hívnak.²⁹ Az operában – a cselekménynek megfelelően – a Strauss házaspár életének számos olyan momentumát is megismerni, melyek valóságosága a szakirodalomban nem, vagy csak részben ellenőrizhető. Az első felvonásban Christine amiatt panaszkodik, hogy egy Madonna di Campiglio-i családi üdülés alkalmával nyolc napig bőrönd nélkül voltak, mert azok kulcsait otthon felejtették (I/5⁻², I/22). Straussék gyakran töltötték szabadságukat nyaranta a Dolomitokban,³⁰ ám a konkrét esetre az irodalomban nem találni utalást. Így csak sejthetjük, hogy az eset valóban megtörtént, mint ahogy azt is látatlanban kell elhinnünk Straussnak, hogy tánc közben szédül (I/160⁺⁵), kedvenc lekvárja a csipkebogyólekvár (I/70⁻¹), Pauline soha nem írja alá a táviratait (II/30) és feleségének mindig sétálás közben van a legjobb kedve (I/275⁺⁴).

²⁶ Paul Knüpfer legendás Ochs báró volt. Strauss neki ajánlotta az op.51-es sorozatot: *Két zenekari dal mély basszus hangra* (Das Tal, Der Einsame)

²⁷ Strauss Willy Levinnek és feleségének ajánlotta az *Elektrát*. 1903 Újéjén egy skatkánont is írt neki négy férfihangra.

²⁸ *NMCriC*, 254. o.

²⁹ Bubi prózai szerep, melyet Strauss a partitúrában „Das Kind” névvel jelöl.

³⁰ *ChroLW*, 125. o, 288. o, 312. o, 339. o, 349. o, 357. o.

Az *Intermezzo* a pályatársak szemében

Az *Intermezzo* fogadtatása a korábban Drezdában bemutatott Strauss-operák sikeréhez hasonló volt.³¹ Az ősbemutató után négy évvel azonban Hofmannsthal már a következőket írta az operáról:

Dass aber dem «Intermezzo» der breitere Erfolg versagt geblieben ist, das lässt sich, glaube ich, doch auch aus dem Libretto erklären – und es ist nun einmal das Libretto, das auf dem *Theater* entscheidet. Im «Intermezzo» ist ein Charaktergemälde gegeben, weit mehr als eine Handlung; was darin Handlung ist, die Episode mit dem jungen Baron, dem ist sofort die wirkende, spannende Kraft dadurch genommen, dass die Figur des junges Mannes vom Librettisten bagatellisiert ist. Diese Figur ist, das spürt man in der ersten Sekunde, als blosser Episode aufzufassen – so fällt auch der dramatische Effekt weg, der durch diese Figur ausgelöst werden sollte. Man bangt nicht um die Frau – wie sollte diese Frau, die soviel Schwung hat, durch diesen Schatten-Kerl wirklich gefährdet werden, niemand im Haus fürchtet für sie, niemand fürchtet ernstlich für den Gatten – wir werden nicht ins Geschehen hineingerissen, somit bleibt es für uns ein Gemälde, Symphonie!³²

(Hogy azonban az *Intermezzónak* nem jutott ki a szélesebb sikerből, az, úgy hiszem, mégiscsak magyarázható a librettóval is – merthogy a szövegkönyv az, ami a színházban a döntő. Az *Intermezzo* sokkal inkább karaktereket fest meg, mint cselekményt; cselekmény itt csak az ifjú báró epizódja, aki azonban rögtön elveszíti hatásos, feszítő erejét, mivel a fiatalember alakját a szövegíró elbagatellizálja. Az első pillanattól érezzük, hogy ezt a figurát csupán epizódként lehet felfogni – így azután a szerep drámai hatása is elmarad. Nem aggódunk a nő miatt – hogyan is fenyegethetne ez az árnyfigura egy ennyire lendületes asszonyt, senki sem félti őt, senki nem félti komolyan a férjet – az események nem ragadnak minket magukkal, hanem megmaradnak festménynek, szimfóniának.)

³¹ Még ugyanabban az évben Erfurt, Hamburg, Karlsruhe; majd 1925 Berlin, Stuttgart, Zürich, Barcelona (olasz nyelven); 1926 München, Lipcse; 1927 Bécs; 1928 Chemnitz; 1929 Darmstadt és Nürnberg voltak az újabb bemutatók helyszínei. Az *Intermezzo* 1924. november 4-i, drezdai ősbemutatója után, amely része volt a Strauss hatvanadik születésnapjára rendezett ünnepségeknek, Drezdában közteret neveztek el a zeneszerzőről; lásd *ChroLW*, 455. o.

³² Hofmannsthal levele Straussnak 1928. október 18-án. *SHBW*, 670. o.

A Strauszt önzőnek, anyagiassnak, érzelmileg sekélyesnek tartó ítézeteket³³ meglepte az a személyes feltárulkozás, amely Strauss házasesetének legbensőbb berkeibe enged betekintést; ez szinte csalódás volt a számukra. Tény, hogy a zeneszerző magánéletének ennyire leplezetlen színpadi megjelenítésével az operairodalomban egyebütt nem találkozni. A kritikusok, mint annyiszor, az *Intermezzo* bemutatójának évében, 1924-ben is hatásosan támadták szerte a világon Strauszt amiatt, hogy zenéjében semmilyen progresszív érdeklődést nem mutat a kortárs vívmányok iránt. Figyelmüket az „Opera Domestica”³⁴ önéletrajzi háttére annyira elvonhatta, hogy a mélyebb innovációt elfelejtették benne észrevenni.³⁵ Jelentős volt azoknak a bíráló véleményeknek is a száma – köztük Fritz Busché, a drezdai bemutató karmesteréé,³⁶ sőt, bő négy évtizeddel később még Norman del Maré³⁷ is –, melyek túlzottnak tartották ezt a magánéletből merített exhibicionizmust.

Annál érdekesebb, hogy a Strauszt nem kedvelő Arnold Schönberg egy 1926. május 3-án Webernek címzett levelében elismerően szól az operáról, még ha a librettó szerkezetét kifogásolja is:

Ich habe letzthin «Intermezzo» von Strauss gehört und muss sagen, dass mir das zu meiner grössten Überraschung gar nicht unsympatisch war. Insbesondere nämlich der Text, der ja voll schwerster, unbegreiflichster Fehler ist (12 Verwandlungen, jedesmal durch ein langes Zwischenspiel bei verdunkeltem Haus, verbunden) zeigt Strauss weit sympatischer, als ich es mir hätte vorstellen können. Ich halte es für undenkbar, dass er hier Komödie

³³ A Strauszt keményen bírálók közé tartozott Karl Kraus (1874–1936), aki a *Die Fehltel* című folyóiratban publikált írásaiban gyakran támadta őt illetve Julius Korngold (1860–1945), Bécs nagyhatalmú kritikus, aki egyebek között a *Neue Freie Presse* hasábjain intézett kirohanásaival arrogáns sajtóhadjáratot folytatott ellene. Hasonló vélekedések az újabb keletű szakirodalomban is olvashatók: például Matthew Boyden: *Richard Strauss*. (Budapest, Európa Kiadó, 2004), 302. o., 345-346. o., 354. o.

³⁴ Az 1920-as évek végére az *Intermezzo* „Opera Domestica” elnevezése elterjedtté vált. Haraszi Emil Richard Specht (1870–1932), osztrák író, muzikológusra hivatkozik az opera ilyen megjelölésével kapcsolatban; lásd Haraszi Emil: „Intermezzo. A nürnbergi társulat vendégjátéka”. In: *Budapesti Hírlap*, 49. évf. 258. szám, 1929. november 13., 11. o.

³⁵ Michael Kennedy: *Richard Strauss. Man, Musician, Enigma*. (Cambridge, University Press, 1999), 231.o. Strauss maga is panaszkodott Hofmannsthalnak arról, hogy sem a kritika, sem a publikum nem értette meg az *Intermezzót*, lásd *SHBW*, 671. o.

³⁶ Fritz Busch: *Aus dem Leben eines Musikers*. (Frankfurt, Fischer Verlag, 2001), 166. o.

³⁷ *NMCriC*, 261-262. o.

spielen und sich besser zeigen kann, als er ist. [...] Und da mir aber von dieser Darstellung entschieden die Wirkung ausgeht, dass man das Gefühl hat, einem sehr sympatischen, warmen Menschen gegenüber zu stehen, was nicht eine Wirkung seiner Kunst, sondern eine seiner Natur ist, so offenbart das eine glaubwürdige Darstellung seiner Person, die mich wirklich sogar ergriffen hat.³⁸

(A minap hallottam Strauss *Intermezzóját*, és azt kell mondjam, hogy legnagyobb meglepetésemre egyáltalán nem volt ellenszenves. Különösen a szöveg, amely tele van a legsúlyosabb, legérthetlenebb hibákkal (12 változás, minden alkalommal leeresztett függöny melletti hosszú közjátékkal), mutatja Strausst sokkal szimpatikusabbnak, mint valaha is képzeltem volna. Elképzeltetlenségem tartom, hogy itt komédiázni tudna, és hogy jobbnak tudná magát mutatni, mint amilyen. [...] És miután rám döntően ez az ábrázolás van hatással – merthogy úgy érezzük, nagyon szimpatikus, melegszívű emberrel állunk szemben, amely hatás nem az ő művészetéből, hanem a természetéből fakad –, úgy személyének ez hihető ábrázolása, amely engem tényleg meg is ragadott.)

Húsz évvel később Furtwänglerről és Straussról írott esszéjében Schönberg meggyőződéssel állítja, hogy az olyan művek, mint a *Salome*, az *Elektra* vagy az *Intermezzo* „nem fognak feledésbe merülni”.³⁹ A művel kapcsolatos legnagyobb dicséretet Strauss azonban Max Reinhardtól kapta, aki kijelentette, hogy az egész librettót, egyetlen szó megváltoztatása nélkül, szívesen színre vinné saját prózai színházában.⁴⁰ Noha erre soha nem került sor, Reinhardt kijelentésére a zeneszerző élete végéig büszke maradt.

Müncheni operaigazgatói tevékenysége idején (1937–1943) Clemens Krauss felvetette Straussnak egy új, három felvonásos *Intermezzo* bemutatásának lehetőségét. Arról is próbálta meggyőzni a zeneszerzőt, hogy hagyja ki a műből Christine és Bubi

³⁸ A bécsi Arnold Schönberg Center Privatstiftung 185.521 számú dokumentuma. Katharina Hottmann erre a levélre hivatkozva állítja, hogy Schönberg az egyedüli *Zeitoper*-szerző, akire az *Intermezzo* hatással volt; lásd Katharina Hottmann: *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss*. (Tutzing, Hans Schneider Verlag, 2005), 415. o.

³⁹ „[...] works like *Salome*, *Elektra*, *Intermezzo* and others will not perish [...]” Arnold Schönberg: „On Strauss and Furtwängler”. In: Hans H. Stuckenschmidt: *Arnold Schönberg*. (New York, Riverrun Press, 1977), 544. o.

⁴⁰ Richard Strauss: „Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern”. In: *RSBE*, 246. o.

első felvonást záró – szerinte erőtlén – jelenetét. Krauss hasonló változtatási javaslatai Az egyiptomi *Helénában* és az *Arabellában* sikeresek voltak, azonban az *Intermezzo* esetében Strauss hajthatatlan maradt.⁴¹

⁴¹ Clemens Krauss levele Straussnak 1939. szeptember 8-án, In: Günter Brosche (hrsg.): *Richard Strauss – Clemens Krauss Briefwechsel*. (Tutzing, Hans Schneider Verlag, 1997), 239. o.

III. ÚJSZERŰ DRAMATURGIA

A zenekari közjátékok dramaturgiai szerepe

Strauss tizenöt operája közül az *Intermezzóban* található a leghosszabb olyan részek, melyekben csak a zenekar szól. Ennek oka a dramaturgiai koncepcióban, a szöveget megszakító zenekari közjátékok sorában keresendő. A darab alcíme: *Eine bürgerliche Komödie mit sinfonischen Zwischenspielen in zwei Aufzügen* (Polgári komédia zenekari közjátékokkal két felvonásban). Az amúgy is rövid jeleneteket (a legrövidebb alig több mint két perc, a leghosszabb kilenc és fél perc) összekötő tizenkét¹ szimfonikus közjáték közül a legrövidebb fél perc, a leghosszabb három és fél perc. Ez villámgyors dramaturgiai váltásokra ad lehetőséget, melyben úgy tudnak peregni az események, hogy a néző szinte moziban érzi magát. Az egyik pillanatban Lummer báró még csak elkezd írní azt a levelet, amelyben az ominózus ezer márkát kölcsön kéri, másfél perc múlva azonban már Christinét látjuk felháborodni ugyanennek a levélnek a tartalmán (első felvonás hatodik, hetedik jelenet). A rapid, snittszerű, mozihatást elérő gyors változások a dramaturgiai feszültség növelésének elsődleges eszközei.

Az operában a szimfonikus zenekar a zenei mondandó fő letéteményese, az énekelt szöveg alatt azonban Strauss mint zenekarkezelő és hangszerelő visszavesz a hangzás volumenéből, hogy az a zenekari közjátékokban annál féktelenebbül törhessen elő.² Ezekkel a zenekari közjátékokkal Strauss szimfonikus kommentárt fűz az adott pillanat történéseihez, biztosítva egyben a dramaturgiai kontinuitást is. A közjátékok fontos dramaturgiai funkciói: a szereplők karakterének bizonyos helyzetekben (veszekedés, belső vívódás) való ábrázolása; személyektől függetlenül

¹ Anna Amalie Abert tizenkét zenekari közjátékról ír; lásd Anna Amalie Abert: *Richard Strauss. Die Opern*. (Velber, Friedrich Verlag, 1972), 74. o. Wolfgang Winterhager tizennégy zenekari közjátékot említ; lásd WWSO, 176. o. A közjátékok számát illetően a szakirodalomban nem egységesek az álláspontok: a szerző partitúrabeli „Vorhang” beírásai nem minden esetben adnak egyértelmű utalást és a Grundlseewirt-beli valcerközjátékot is (első felvonás harmadik jelenet) ketté osztja egy fél perces énekelt rész, amely alapján azt két közjátéknak lehet tekinteni.

² Strauss egy kritikusra hivatkozva Ernst Krause „*Sinfonische Dichtung mit bürgerlichen Zwischenspielen*” (*Szimfonikus költemény polgári közjátékokkal*) címen említi az operát; lásd Ernst Krause: *Richard Strauss. Gestalt und Werk*. (Leipzig, VEB Breitkopf und Härtel, 1975), 435. o.

a hely, a milió illusztrálása; természeti kép (zivatar) ábrázolása; valamely tevékenység (síelés, olvasás, tánc) bemutatása; elkövetkező vagy megtörtént eseményre való utalás egy már ismerős zenei témával. Az egyes közjátékok egyszerre több funkciót is betöltenek. Végül az *Intermezzo*ban a szimfonikus közjátékok egy sajátos funkciója, hogy azok helyettesíthetik a darabból hiányzó énekelt áriákat.³

Konverzáció

A pergő képszerűség különleges vokális stílust igényelt,⁴ melyben a figurák újszerű módon, rendkívül gyors dialógusokban fejezik ki magukat. A zeneszerzőnek mintaként szolgáltak ehhez az – általa az „*Intermezzo* előfutárának” („Vorbote zu

³ „[...]überrispt lässt sich sagen, Intermezzo sei eine Oper, in der es Seccorezitative gibt wie bei Mozart, aber an Stelle der Arien stehen die Zwischenspiele. [...] Ähnlich unorthodox wollte ich mit den Zwischenspielen umgehen, so dass ich von der konventionellsten Lösung, der Vorhang geht runter, bis dahin, dass auf der Bühne quasi unabhängig von dem, was im Orchester stattfindet, eine ganz andere Geschichte erzählt wird, alle möglichen Varianten durchspiele.” ([...] leegyszerűsítve azt mondhatjuk, az *Intermezzo* olyan opera, amelyben a secco recitativók olyanok mint Mozart operáiban, de az áriák helyett itt a közjátékok állnak. [...]) Hasonlóképp rendhagyó módon akartam a közjátékokat kezelni, végigjátszva az összes lehetséges változatot, kezdve a legkonvencionálisabb megoldástól, hogy a függöny lemegy, egészen addig, hogy a színpadon teljesen más történet kerül elbeszélésre, mint ami a zenekarban szól.) Nora Schmid (hrsg.): „Was tut eine in jeder Hinsicht begabte Frau in einer durchschnittlichen Umwelt? Notizen aus einem Werkstattgespräch mit Christof Loy”. In: *ITaW*, 35. o. Christof Loy rendezői megközelítésének nagy előnye, hogy az *Intermezzo* zenekari közjátékait színpadtechnikai funkcióikon túl zenei értékükön kezeli.

⁴ „Es ist einleuchtend, dass für die reine Prose des kleinen Stückes, sollte es überhaupt zur Vertonung verurteilt werden, ein besonderer Gesangsstil gefunden werden musste, der einerseits das Tempo des natürlichen Dialogs nicht unnötig verlangsamt, andererseits als reines «Seccorezitativ mit Orchesterbegleitung» das Ohr nicht allzusehr ermüdet.” *RSnVI*, 135. o. (Nyilvánvaló, hogy a kis darab tisztán prózai szövegéhez, már amennyiben egyáltalán megzenésítésre ítéltetik, különleges énekes stílust kellett találni, amely egyrészt nem lassítja le szükségtelenül a természetes párbeszéd tempóját, másrészt nem fárasztja ki túlságosan a fület mint tiszta „secco recitativo zenekari kísérettel”.) „Vielleicht ist es doch der eigentümliche, ganz aus dem realen Leben geschöpfte, von nüchternster Alltagsprosa durch mancherlei Dialogfarbenskalen bis zum gefühlvollen Gesang sich steigernde Stoff, der mich – nach vieler in meinen bisherigen Werken auf natürliche Formung des Dialogs gerichteter Mühe – mit zwingender Notwendigkeit zu dem Stil führte, der in «Intermezzo» Gestalt gewonnen hat.” *RSVI*, 141. o. (Talán mégis a sajátos, teljesen a való életből merített, a legjózanabban hétköznapi prózától némely dialógus-színárnyalaton át az érzelmetli énekig fokozódó téma az, ami engem – az eddigi műveim dialógusainak természetes megformálására irányuló oly sok fáradság után – kényszerítő szükségzerűséggel ama stílushoz vezetett, amely az *Intermezzo*ban nyert alakot.)

«Intermezzo»⁵) is nevezett – *Ariadné*-előjáték szereplőinek gyors párbeszédei. Az újszerű énekstílushoz ezenkívül az 1918-ban komponált *Szatócstükör* (*Krämerspiegel*) című dalciklus is közelebb vihette Strausst.⁶ Az Alfred Kerr verseire komponált, tizenkét darabból álló dal-paródiasorozat *Hast du ein Tongedicht, Unser Feind* és *Du Kunstler* című dalainak egyes részei, szárazabb énekstílusuk miatt, az *Ariadné*-előjáték és az *Intermezzo* kompozíciós köréhez tartoznak.

Az említett filmszerű dramaturgia, pergő képszerűség okán az énekelt szöveg közlése rendkívül gyors párbeszédekben történik, melyekben a replikák közti szünetek rövidsége énektechnikailag komoly követelményeket támaszt, nem lévén idő pihenésre, az izmok ellazítására. A rövidség mint dramaturgiai irányelv egyszerre jelentkezik az énekelt részek és a közjátékok váltakozásának makro-, illetve a dialógusokon belüli replikák mikrostruktúrájában. A párbeszédok gyorsasága számokban mérhetően is jól látható Wolfgang Winterhager két összehasonlításában⁷, melyek közül az első a másodpercenként kiejtett szavak számát méri össze az összes énekelt szöveg átlagát tekintve két Mozart és három Strauss operában, köztük az *Intermezzóban*:

<i>Idomeneo</i> :	0.48	szó/másodperc
<i>Così fan tutte</i> :	0.78	szó/másodperc
<i>Salome</i> :	1.16	szó/másodperc
<i>Intermezzo</i> :	1.59	szó/másodperc
<i>A hallgatag asszony</i>	1.44	szó/másodperc

Tehát Winterhager szerint az *Intermezzóban* – a dialógus és nem-dialógus részeket egyaránt összevetve – az *Idomeneó*hoz képest több mint háromszor nagyobb az egy másodpercre eső szószám. A *Così fan tutte*hoz mérve duplája, de a *Salomé*hoz képest is közel másfélszeres ez az arány.⁸

⁵ Richard Strauss: „Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern”. In: *RSBE*, 219-246. o., 242. o.

⁶ Batta András: *Richard Strauss*. (Budapest, Gondolat Kiadó, 1984), 217. o.

⁷ *WWSO*, 195. o.

⁸ Ugyanez az arány százalékban kifejezve az *Idomeneó*hoz képest 331%, a *Così fan tutte* esetében 203%, a *Salomé*hoz viszonyítva 137%.

A második összehasonlítás⁹ a dialógus és nem-dialógus részeket méri össze a három Strauss darabban:

	Dialógus		Nem-dialógus
<i>Salome:</i>	1.18	szó/másodperc	1.04
<i>Intermezzo:</i>	1.63	szó/másodperc	1.08
<i>A hallgató asszony:</i>	1.49	szó/másodperc	0.85

A második táblázat arra hívja fel a figyelmet, hogy még az olyan úgynevezett realiztikus műben is, mint az *Intermezzo*, a nem-dialógus részekben harmadával kevesebb a másodpercenként kiejtett szavak száma, mint a dialógusokban. A táblázatokat adó könyv szerzőjének nem meglepő észrevétele, hogy a magas szószám az izgatottabb, feszültebb részekre jellemző (első felvonás negyedik jelenet), míg a kevesebb szó/másodperc arány a megnyugodó részekben figyelhető meg (első felvonás ötödik jelenet: „*Träumerei*”). Azokban a Strauss-operákban, ahol sok szereplő beszél együtt (*Tűzinség*, 1901; *Daphné*, 1937), a tiszta dialógusok száma csekélyebb, mint a túlnyomórészt két beszélő partneres *Intermezzo* esetében, mely a táblázatokban kiválasztott művek közül és egyben Strauss operái közt is a leggyorsabb dialógustempójú opera.

Messzebb menő meglátása Winterhagernek, hogy Strauss vidámabb hangvételű operái a párbeszédnek nagyobb arányát mutatják. A művek kronológiai sorrendbe állításánál tisztán elkülönülnek a *Rózsalovagig* keletkezett operák, melyekben a dialógus-faktor olyan egyértelmű fejlődését látni, amely a dramaturgiai közlendő leegyszerűsödéséhez vezet. Ezáltal a darab cselekménye (köz)érthetőbbé válik. A *Rózsalovag* utáni operák sokkal inkább heterogén képet mutatnak. Az előbb leírt tendencia továbbra is megállapítható, de csak a vidámabb hangvételű művekben (*Intermezzo*, *A hallgató asszony*), míg a komolyabb hangvételű művekben (*Az egyiptomi Heléna*, *Daphné*) stagnálás, visszarendeződés figyelhető meg. Ez utóbbiak a mitológiai témával „operaszerűbbé” válnak. A Straussnál sokat emlegetett

⁹ WWSO, 194. o.

stiliztikai és esztétikai visszafordulás, írja Winterhager, a *Salome* és az *Elektra* után csak a komoly hangvételű operáira érvényes, a vidám hangvételűeknél megszakítás nélkül töretlen a zeneszerzői innováció,¹⁰ melynek foka a fenti táblázatok szerint is az úgynevezett dialogizálásban mérhető.¹¹

A dialógusokban a beszédből kiinduló, a secco recitativo parlando karakterét továbbfejlesztő kompozíciós technika, a szöveg és tempója szeizmográfyszerű követésével megvalósuló konverzációs stílus Strauss saját teremtménye. A „konverzáció” szó a Hofmannsthallal folytatott levelezésében legtöbbször a beszéd szinonímájaként szerepel.¹² Az *Intermezzo* ugyanúgy konverzációs darab, mint a tizennyolc évvel későbbi *Capriccio*¹³, még ha címében ez nem jelentkezik is. Különbség a két opera témájában mutatkozik: a családi „komédiával” szemben a *Capriccióban* az operaesztétika – a szöveg és zene fontossági sorrendjének tematizálása – kap szerepet. A konverzációs stílus egyfajta időskori szimptomája Strauss kompozíciós stílusának, hiszen közel hatvan évesen írta már az *Intermezzót*. Ez az újszerű énekstílus a dialógusok említett tulajdonságai miatt önmagában is dramaturgiai feszültséget hordoz, ami a filmszerűség mellett az *Intermezzo* legfontosabb dramaturgiai innovációja.

Noha a konverzációs stílus szórakoztató, önmagában zeneileg csak az elfogadható szintet éri el, mivel ezekben a részekben dallamról nem beszélhetünk. Az operában nincsenek áriák, terjedelmesebb dallamíveket csak a két felvonás

¹⁰ Erről a tendenciáról Wilhelm Virneisel is ír már 1929-ben, jóval azelőtt, hogy a folyamat *A hallgatag asszonnyal* illetve az *Arabellával* kiteljesedett volna: „Die Linie «Rosenkavalier» – «Ariadne» – «Intermezzo» ist bis zu ihrem Gipfelpunkt geführt. Die Opernbühne hat im »Intermezzo« ein kostbares Kleinod erhalten. Wir Deutsche, die auf der musikalischen Lustspielbühne nicht allzu viel Glück gehabt haben, müssen dankbar sein für das köstliche Geschenk, das Strauss uns gegeben hat. Es zu hüten und zu pflegen, sollte uns angenehme Pflicht sein.” Wilhelm Virneisel: „Richard Strauss’ Intermezzo”. In: *Zeitschrift für Musik*, 96. évf. 3. szám 1929, 131-135. o., 201-204. o., 204. o. (A *rózsalovag* – *Ariadné* – *Intermezzo* által bejárt út csúcspontjára érkezett. Az *Intermezzóval* az operaszínpadok igen értékes kincshez jutottak. Nekünk németeknek, akik a zenés vígjátékokban eddig nem sok szerencsével jártunk, hálásnak kell lennünk Straussnak ezért a pompás ajándékért. Megőrzése, ápolása kedves kötelességünk.)

¹¹ *WWSO*, 109. o.

¹² A Strauss-Hoffmannsthal levelezésben a „konverzáció” szót Hoffmannsthalnál az úgynevezett „zárt számok” ellentétéként találni meg, ellentétéként mindennek, ami „leginkább operás”.

¹³ A darab alcíme: *Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug von Clemens Krauss und Richard Strauss (Egyfelvonásos zenés társalgás ClemensKrausstól és Richard Strausstól)*. A Clemens Krauss-szal folytatott levelezésben Strauss ezt a két operát „parlando Lustspiel”-ként említi.

zárójeleneteiben, illetve a zenekari közjátékokban találni.¹⁴ Az *Intermezzo* zenei érdekessége a szimfonikus közjátékokban van, alaposan megindokolva Strauss ötletét, hogy *A rózsalovaghoz* hasonlóan önálló zenekari művet is írjon belőlük, ezúttal négytétéles zenekari szvitet.¹⁵

A beszélt szöveg dramaturgiai funkciói

A drámai közlendő eszközét vizsgálva az ének nélküli közjátékok mellett fontos szót ejteni a zene nélküli (prózai) részekről. Strauss tizenhat, az operakomponálásban eltöltött év után *A rózsalovagban* vállalkozik először az első és a harmadik felvonás szereplőinek zene nélküli *beszéltetésére*.¹⁶ 1909 után írott operáiban vannak csak prózai szerepek (*Ariadné-előjáték*: Haushofmeister; *Intermezzo*: Das Kind), és vannak, melyek énekelnek és beszélnek is (*Capriccio*: Haushofmeister; *Intermezzo*: Robert és Christine Storch, Lummer báró).

Az *Intermezzo*ban Strauss következetesen kiaknázza az ének és beszéd kontrasztja adta lehetőségeket, éppen ezért lényeges a beszélt szöveg dramaturgiai funkcióiról is szólni. Legfontosabb szerepe az elválasztás, tagolás, idegen szóval: disztinkció. Kiemelkedő példa erre az *Intermezzo* második felvonásának első jelenete, a skat-parti, amelyben felváltva két síkon történik a társalgás. Az énekelt részekben kizárólag Christinéről esik szó (lehetetlen természetének megtárgyalásakor), míg a prózai részek a skat-játéknak szentelődnek, egy-egy másodpercre megszakítva a zenei folyamatot. Ugyanezt a funkciót tölti be egy levél

¹⁴ A Strauss-szal szemben éles kritikát megfogalmazó Ulrich Schreiber az *Intermezzo* zenekari közjátékait és a két felvonás zárójeleneteit mint a komponista zenei konzervatizmusát állítja szembe az opera többi jelenetére jellemző, progresszív énekstílussal; lásd Ulrich Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene. Das 20. Jahrhundert I: von Verdi und Wagner bis zum Faschismus*. (Kassel, Bärenreiter-Verlag, 2002), 296. o. Schreiber Winfried Kirsch egyik írását idézve állítja, hogy ezek a zárójelenetek a realiztikus konverzációt mint „csalást” (Betrug) leplezik le; lásd Winfried Kirsch: „Die »Opera Domestica«. Zur Dramaturgie des bürgerlichen Alltags im aktuellen Musiktheater der 20er Jahre”. In: *Hindemith-Jahrbuch* (Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt/Main hrsg., 1980/IX), 179-192. o.

¹⁵ *Vier sinfonische Zwischenspiele aus »Intermezzo«*, 1929 (1. Reisefieber und Walzerszene 2. Träumerei am Kamin 3. Am Spieltisch 4. Fröhlicher Beschluss)

¹⁶ A beszélt szöveg a Wagner utáni német operákban általában a vidámabb hangvételű művek sajátja. Straussnál *A rózsalovag* mellett az *Ariadné-előjáték*, *Intermezzo*, *Arabella*, *A hallgatag asszony* és a *Capriccio* partitúrájában találni ilyeneket.

vagy üzenet felolvasása, mely egyben a cselekmény fordulópontját jelentheti. Erre példa a Christine (alaptalan) féltékenységet kiváltó Mieke Maier-levél (első felvonás hetedik jelenet), vagy a második felvonás első jelenete, melyben Christine táviratát elolvasva Robert hirtelen abbahagyja a skat játékot:

Robert: (plötzlich ruhig) „Die Herren entschuldigen, wenn ich Sie verlasse, aber mir ist die Lust zum spielen vergangen. Ich muss die Sache erst überdenken_Die Herren sind ja zu Vieren. Adieu!”¹⁷

Más szerepet tölt be a nyomatékositás funkcióját hordozó két ingerült prózai mondat (első felvonás hetedik jelenet):

Der Baron: (eintretend) „Ich habe mir erlaubt”
 Die Frau: (gespr.) „Aber nicht in diesem Zustande! Erst ordentlich abputzen, bitte.”
 Der Baron: (wieder hinaus)
 Die Frau: (ruft ihm nach)
 Der Baron: (tritt wieder ein)
 Die Frau: „Da sieht man wieder den Junggesellen.”¹⁸

Számos alkalommal találkozni olyan, dramaturgiaiag kevésbé direkt, árnyaltabb funkcióval, amikor csupán az előzmények variálásának, az újabb szín keresésének kedvéért vált át az éneklés beszédre:

1. kottapélda (I/248⁻⁶)

Die Frau

von Ih - nen ge - schrie - ben: sehr schö - ne Din - ge! welch ein gu - ter Sportler Sie sind! (gespr.) nur in der Unterhaltung ein wenig zäh. (lachend) das habe ich ihm natürlich nicht geschrieben.

Az *Intermezzo*hoz írt – a következő fejezetben tárgyalt – szerzői Előszóban Strauss nagy jelentőséget tulajdonít a beszédből kiinduló konverzációs énekstílushoz vezető

¹⁷ II/33⁻¹

¹⁸ I/284⁻⁶

útnak. Azt azonban nehéz eldönteni, hogy a beszélt szöveg fenti módon való alkalmazása az innováció erejéből fakadó művészi meggondolás-e (mely a közönség figyelmének fenntartását szolgálja), vagy csupán olyan divatos tendenciák megsejtése, melyek utóbb a *Zeitoper* jelenségéhez vezettek.¹⁹

¹⁹ „Dieses neue Werk eröffnet in seiner Abkehr von den altbewährten Liebes- und Mordaffären des landläufigen Opernlibrettos, mit seinem vielleicht allzu kühnen Griff «ins volle Menschenleben» dem musikalisch-dramatischen Schaffen einen neuen Weg, den andere nach mir vielleicht mit mehr Talent und Glück gehen mögen.” *RSVI*, 148-149. o. („Új művem, azzal, hogy elfordul a szokásos operalibrettók jól bevált szerelmi és gyilkosság-históriáitól, a maga, talán túlságosan is merész lépésével az élet sűrűjébe, új utat nyit meg a zenei-drámai művészet előtt, amit mások talán majd több tehetséggel és nagyobb szerencsével járnak meg.”) Fábrián Imre: *Richard Strauss*. (Budapest, Gondolat Kiadó, 1962), 232. o.

IV. SZERZŐI ELŐSZÓK

A dialógusok jelentőségét – a karakterábrázolás okán – Strauss kiemeli a partitúrához írt Előszóban.¹ Mivel a jellemek bemutatására a pergő tempójú párbeszédnek adnak leginkább lehetőséget, ezek érthetőségét tartja a szerző a legfontosabb feladatnak.² Az énekest, rendezőt, karmestert és zenekari zenészt egyaránt instrukciókkal ellátó Előszóban a szöveg és zene kapcsolatát boncolgató straussi operaesztétika legjelentősebb megnyilvánulását láthatjuk.

A kérdés annyira foglalkoztatta Strausst, hogy az 1924 elején megírt, a partitúra elejére szánt Előszót – talán, mert nem tartotta eléggé tény- és lényegszerűnek – lecserélte. A régít a zeneszerző *Betrachtungen und Erinnerungen* című, Willi Schuh³ által posztumusz közölt kötetéből ismerjük.⁴ A két írást összehasonlítva úgy érezhetjük, hogy az első olvasmányosabb stílusú, de nem tartalmaz annyi konkrét útmutatást, amely egy ilyen előszónak pedig feladata volna. Az 1924. június 28-i keltezésű, a Fürstner kiadóhoz⁵ leadott revideált változat viszont már annyi betekintést enged a belső műhelymunkába, hogy az nyíltságában, kendőzetlenségében az opera szövegéhez mérhető. Hosszúságában duplája,

¹ „In keinem anderen meiner Werke ist aber auch die Bedeutung, die dem Dialog zukommt, grösser als in dieser, der sogenannten Kantilene nur wenig Entwicklungsmöglichkeiten bietenden, bürgerlichen Komödie.” RSVI, 145. o. („Egyetlen más [addigi] művemben sem olyan jelentős a dialógus szerepe, mint ebben a polgári komédiában, mely a kantilénának csak kevés kifejlődési lehetőséget kínál.”) Batta András: *Richard Strauss*. (Budapest, Gondolat Kiadó, 1984), 217. o.

² „[...] der Zuhörer muss dem natürlich fliessenden Gespräch ununterbrochen folgen können und die im Stücke dargestellten Charaktere in ihren feinsten Regungen deutlich sich entwickeln sehen, soll nicht unerträgliche Langeweile die Wirkung einer Aufführung sein, in der einerseits durch ungenügendes Textverständnis die Handlung nicht in allen Details aufgefasst werden kann, andererseits das musikalische Ohr in sinfonischen Orgien keinen genügenden Einsatz findet.” RSVI, 146. o. ([...] a hallgatónak mindevégig tudnia kell követni a természetesen folyó beszélgetést és a darabban ábrázolt karakterek fejlődésének legkisebb rezdülését, az előadás hatása pedig ne legyen elviselhetlenül unalmas azáltal, hogy egyrészt a nem kielégítő szövegérthetőség miatt a cselekményt nem tudjuk minden részletében felfogni, másrészt a zenei fül nem jut elegendő szerephez a szimfonikus orgiákban.)

³ Willi Schuh (1900–1986) svájci zenetudós, kritikus, Strauss barátja és általa kijelölt életrajzírója. 1928-tól évtizedeken át dolgozott a *Neue Züricher Zeitung* munkatársaként.

⁴ Ez az úgynevezett nem publikus Előszó („Nicht veröffentlichtes Vorwort zu *«Intermezzo»*”) csak a kötet második, 1957-es kiadásában található meg.

⁵ Strauss operáinak kiadója 1935-ig – a *Guntram* kivételével – a berlini Fürstner Verlag volt. Miután a tulajdonos, Otto Fürstner (1886–1958) a nemzetiszocialista rezsim elől 1935-ben Londonba emigrált, az Oertel Verlag, 1942-től a Boosey & Hawks, 1986-tól pedig a mainzi Schott cég vette át a jogokat.

jelentőségében a német zeneirodalomban – Gluck *Alceste*-jének (1767) előszaván kívül – nem találni hozzá hasonlót.

Strauss mindent elkövetett az Előszó jó szövegerthetőséget szolgáló, „környezettudatos” útmutatásainak megvalósíthatóságáért, és itt környezeten a közönség, az előadók és a színház mint rezonáns értendők (a legmesszebbmenőkig kihasználva képességeiket, adottságaikat, felesleges szimfonikus masszával és embertelen torokpróbáló feladattal nem szennyezve sem a közönség fülét, sem a hangszállakat és a hangszereket). Mindazonáltal a szerző célja nyilvánvalóan nem az volt, hogy a darab csupán egy zeneszerzői eszközről szóljon.

A hangzás volumenbeli aránya – disztinkció

A közönség számára jól recipiálható szöveg elengedhetetlen feltétele az énekes és zenekar közti helyes arány.⁶ A hangerőbeli aránytalanság kiegyenlítésére teremt

⁶ „Da jedoch beim Theater nur selten mit solchen Idealaufführungen zu rechnen ist, sah ich mich immer mehr gezwungen, den Ausgleich zwischen Sänger und Orchester von vornherein so sicherzustellen, dass auch bei weniger vollkommener Ausführung vor allem die Handlung wenigstens in ihren wesentlichen Grundzügen sichtbar und gemeinverständlich, das Werk also nicht direkt entstellt oder missverständlich zur Darstellung gelangen werde.” RSVI, 141-142. o. (Mivel azonban a színházakban csak ritkán számíthatunk ilyen eszményi előadásokra, úgy éreztem, egyre inkább arra kényszerülök, hogy az énekes és a zenekar közötti egyensúlyt már eleve akként biztosítsam, hogy kevésbé tökéletes előadás esetén is mindenekelőtt a cselekménynek legalábbis lényegi elemei általánosan észlelhetők és érthetők legyenek, vagyis hogy a mű ne mindjárt az előadásakor torzuljon el és váljék félreérthetővé.) A karmesterek ebbéli felelősségének tanúsága a dirigensek számára írt *Tíz arany szabály*, melyet Strauss az *Intermezzo* 1926. november 6-i müncheni előadása után adott át az estet vezénylő ifjú Hans Knappertbuschnak:

1. Gondolj arra, hogy nem saját szórakozásodból muzsikálsz, hanem azért, hogy hallgatóidnak örömet szerezz.
2. Ne izzadj vezényléskor; csak a közönségnek legyen melege.
3. A *Salomé*t és az *Elektrát* úgy vezényeld, mintha Mendelssohn komponálta volna: tündértáncként.
4. Soha ne nézz bátorítóan a rezekekre, kivéve, ha röpke pillantással beinted őket.
5. Ezzel szemben ne téveszd szem elől a fafúvókat és a kürtöket; ha már egyáltalán hallod őket, máris túlzottan hangosak.
6. Ha úgy véled, hogy nem elég erősek a rézfúvók, kétszeresen halkítsd le őket.
7. Nem elég, hogy te, aki a szöveget kívülről tudod, jól érted az énekeseket; a közönségnek kell könnyedén követnie. Ha nem érti a szöveget, elalszik.
8. Mindig úgy kísérd énekesedet, hogy az erőlködés nélkül énekelhessen.
9. Ha azt hissed, hogy elérted a leggyorsabb prestissimót, akkor duplázd meg a tempót. (Ehhez Strauss 1948-ban hozzászól: A Mozart-karmesterek számára: vedd felére a tempót.)

lehetőséget az Előszóban megkívánt *mezza voce* éneklés.⁷ Teljes hangadáskor csökken a szöveg, azon belül is különösen a konzonánsok érthetősége. Az így szükségessé váló *mezza voce* – túl azon, hogy színesebb dinamikai árnyalásra ad lehetőséget – a zenekart is halkabb játékra ösztönzi. Strauss gyakran segít ezen áttetsző hangszerelésű zenekari állásokkal.⁸

Ilyen áttetszően szóló kamaraállás segíti a következő pár ütemben a mélyebb fekvésben énekelni kezdő Christinét. A szintén nem magas regiszterben játszó szóló brácsa, zongora és három fafúvó minden segíteget megad a hangzás volumenbeli egyensúlyának megtartásához:

2. kottapélda (I/77)

The image shows a page of a musical score for Richard Strauss's Intermezzo, Op. 16, No. 2, measures 72-77. The score is in G major and 3/4 time. It includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Klar.), Bassoon (Fag.), Piano (Klavier), and Solo Trombone (Solo Br.). The vocal part is for 'Die Frau' (Christine). The lyrics are: 'zu die-sen leicht - sinnigen Wei - bern, die nürh - re Klei - der und Hü - te spa - zie-ren tra - gen'. The tempo is marked 'Met. d. = 72'. The score is in a standard musical notation with various dynamics and articulations.

10. Ha mindezt barátián megfogadod, szép és nagy tehetségeddel mindig maradéktalan örömet okozol majd hallgatóidnak.” Batta András: *Richard Strauss*. (Budapest, Gondolat Kiadó, 1984), 241-242. o.

A *Tíz arany szabály* nyomtatásban először az *Allgemeine Musikzeitung* 55. évf. 17. számában, 1928.04.27-én jelent meg.

⁷ „Als Hauptregel für die praktische Ausführung des «Intermezzo»-Dialogs wäre zu beherzigen, dass alle rein dialogischen Partien – wo sie sich nicht vorübergehend zu lyrischen Gefühlsergüssen erheben –, also alles Seccorecitativische durchwegs *mezza voce* vorzutragen ist. [...] Also, meine lieben Sänger: wenn ihr auch gute Schauspieler sein wollt, *mit halber Stimme singen* und *deutlich aussprechen* [...].” *RSVI*, 147. o. (Az *Intermezzo*-párbeszédnek gyakorlati megvalósításának fő szabályaként azt kellene megszívlelni, hogy minden tisztán dialogizáló rész – ahol azok nem emelkednek átmenetileg lírai ömlengésekké –, tehát minden secco recitativo végig *mezza voce* adandó elő. [...] Egyszóval, kedves énekeseim: ha jó színészek is akartok lenni, akkor fél hanggal énekeljétek, és érthetően ejtsétek a szöveget [...].)

⁸ Az *Intermezzo* partitúrájában előírt zenekari „Besetzung”: 11 prím, 9 szekund, 5 brácsa, 5 cselló, 3 bőgő, 2 fuvola, 2 oboa, 2 klarinét, 2 fagott, 3 kürt, 2 trombita, 2 pozan, zongora, hárfa, timpani, cintányér, nagydob, kisdob, csengettyű, triangulum, harmónium (összesen 57 hangszer). Ez a szám jelentős csökkenést mutat – az *Ariadné* kivételével – az 1924 előtt született Strauss-operák zenekari létszámához képest.

A fenti példa érdekessége az a dinamikai árnyalás, hogy a klarinétnál *pianissimo* helyett *piano* szerepel. A partitúrába beírt ilyen és ehhez hasonló dinamikai illetve előadói jelek pontos betartását Strauss nem győzi hangsúlyozni az Előszóban.⁹ A szöveg érthetőségének megőrzéséhez nagyban hozzájárul, hogy az ének- és zenekari szólamokban a dinamikai válkozás sokszor nem egyidőben történik. Az énekszólam egy negyedes szünete alatti zenekari szólamokban található hangsúly illetve *fortepiano* nem nyomják el a szünet után következő szókezdő mással- illetve magánhangzókat:

3. kottapélda (I/237⁻³)

The image shows a page of a musical score for Richard Strauss' *Intermezzo*. It is labeled as '3. kottapélda (I/237⁻³)'. The score includes parts for 3 Hörner (F), II. Pos., Pauken, Die Frau (vocal), I. Viol., II. Viol., Br., 4 Celli, and Kirb. Solo. The vocal line has the lyrics: 'nie ei-ne Bit - - teq ab - - ge-schla-gen hat? Hie und dal strei - - ten wir ein biß-chen, wir sind'. The orchestration includes dynamic markings like 'calando', 'a tempo', and 'staccato'. There are also some performance instructions like 'p' and 'pp'.

⁹ „Bei dieser Gelegenheit sei auf die ganz besondere Art meiner Orchesterdynamik hingewiesen, die sich oft nicht mehr darauf beschränkt, die Stärkegrade pp, p, f, ff für das ganze Orchester anzufordern, sondern die gleichzeitig einzelnen Gruppen, ja sogar Instrumenten die verschiedensten Zeichen vorschreibt, deren genaue Innehaltung – das Haupterfordernis für den richtigen Stil des Orchestervortrags meiner Partituren – allerdings eine heute noch etwas ungewohnte Orchesterdisziplin voraussetzt, aber die Grundbedingung dafür ist, dass meine Partituren auch wirklich so erklingen, wie sie von mir gedacht sind.” *RSVI*, 143. o. (Egyúttal hadd utaljak zenekari dinamikám egészen különleges módjára, amely gyakran nem szorítkozik már arra, hogy a pp, p, f, ff hangerőfokozatokat az egész zenekartól megkövetelje, hanem egyes csoportoknak, sőt hangszereknek írja egyidejűleg elő a legkülönbélebb dinamikai jeleket, amelyek pontos betartása – partitúráim helyes stílusban való előadásának fő követelménye – persze ma még némileg szokatlan zenekari fegyelmet kíván, ám alapfeltétele annak, hogy partitúráim tényleg úgy csendüljenek föl, ahogyan azokat elképzelttem.)

Ugyanezt látni a következő három taktusban is, ahol az úgynevezett házassági motívum¹⁰ lefelé tartó nónalépések célhangján helyezkedik el a *fortepiano*:

4. kottapélda (I/239⁻²)

2 Fl.
1. Ob.
Engl. Horn
1. B Klar.
2 Fag.
I. III.
3 Hörner(F)
II.
Harfe
Die Frau

Kurz er erfüllt mir e-ben je-den Wunsch.

A két hegedűszólam illetve a brácsa tutti *glissandói* is az énekszólam pontozott negyedei alatt indulnak nyolcad szünettel, így ezek az úgynevezett késve történő belépések itt is hallani engedik a szavak kezdését:

¹⁰ Az *Intermezzóban* gyakrabban előforduló motívumok összefoglalása az értekezés V. Fejezetében található.

5. kottapélda (I/76⁺⁴)

Die Frau
treu - - e ar - - beit - sa - - - me Frau

I. Viol.
II. Viol.
Solo
Er.
2. 3. Pult
Solo
Celli
2. 3. Pult

A zenekari hangerő kulminálása sokszor nem esik egybe az énekszólal csúcspontjaival, ezt a zenekarban ülőknek folyamatosan tudatosítaniuk kell magukban. Énekesnek és zenekarnak előírt dinamikai jelzések tehát nemcsak hogy nem egyidőben történnek, de nem is feltétlenül azonosak. Sokszor hajlamosak vagyunk abba a hibába esni, hogy ha nincs a szólamunkban külön dinamikai utasítás, akkor próbálunk a többi szólamba, kíséretbe beírtakból kiindulni. Ez a máskor helyénvaló ötlet azonban könnyen a szövegérthetőség kárára válhat. A vonósokhoz beírt *pianissimo* minden bizonnyal nem vonatkozik a Robert fejtegetéseinek csúcspontjára érkező frázis *f*¹ hangjára:

6. kottapélda (I/15⁻¹)

A beszéd természetességét adja a szöveg lejtését követő dallam a beszéd természetes tempójának megtartásával¹¹:

7. kottapélda (II/13⁺³)

Ahol viszont énekszólam és zenekar együtt szólnak, ott a zenei és prozódiai hangsúlyok egybeesése, vagyis a zene hangsúlyainak a szöveg ritmusához és annak

¹¹ „Sinnvoller Deklamation und lebhaftem Tempo des Gesprächs habe ich immer, mit von Werk zu Werk sich steigendem Gelingen, die grösste Aufmerksamkeit angedeihen lassen.” RSVI, 141. o. (A beszéd értelmes deklamációjának és életteli tempójának mindig, műről műre egyre nagyobb sikerrel, a legnagyobb figyelmet szenteltem.)

hangsúlyaihoz való helyes alkalmazkodása is könnyíti az énekes dolgát. A két tényező éppenséggel nem kioltja, hanem tökéletesen erősíti egymást, egyetlen közös célt szolgálva:

8. kottapélda (I/16)

2 B Klar. *a²*

2 Fag.

I.II. Horn (F) *II.*

Die Frau

ur! al - les wür - de verkommen und im Dreck er - sticken

Ha az énekszólam dallama egyirányban mozog a zenekarával, akkor az egyik ugrásszerű eltérése ettől az iránytól – mint az egyformaságot megtörő, de apró differenciálódás – érthetővé teszi a szöveget:

9. kottapélda (I/218⁺²)

I. Horn (F)

Die Frau *das ist ja auch*

Der Baron *ruf des Na-tur-forschers!*

I. Viol.

Lummer báró

I. hegedű

A grafikus ábrázolás segíthet annak a példának a bemutatásában is, melyben az oboa szinte körbejárja Christine mondatának befejező öt hangját, ezáltal differenciálva a két szólam alapvető hasonlóságát:

10. kottapélda (I/254⁴)

10. kottapélda (I/254⁴)

I.Ob.
2 B Klar.
I.
2 Fag.
II.
I.III.
3 Hörner (F)
II.
Pauke
Die Frau
ab? A-ber mor - gen sind Sie hoffentlich et - was fröh - li - cher!

I. oboa
Christine

Énekeseknél gyakran tapasztalni, hogy a szép hangadásra való törekvés az érthetőség, a tisztán ejtett szöveg rovására történik.¹² Ilyenkor egy-egy kényesebb hang elindítása is próbára teheti a cselekményt követő néző (hallgató) figyelmét, amihez bizonyos magasságoknál még a vokális torzulása is hozzájárulhat:

11. kottapélda (I/88³)

11. kottapélda (I/88³)

Die Frau
Die Jungfer
I. Viol.
II. Viol.
2 Soli Br.
die 3 übrigen
2 Soli Celli
die 3 übrigen
Ktrb. Solo.

Die - se ew - ge Gü - te und
gut und nach - ziebig!

poco rit. a tempo Metr. d = 69
cantabile
espr.
p. m. Dpf. p. p. m. Dpf. p. p. Solo
(geteilt) weich
cantabile
(geteilt) weich

¹² „An den Dirigenten hinwiederum ergeht die Bitte, bei der Einstudierung des «Intermezzo» seine grösste Aufmerksamkeit all den zarten Übergängen vom rein gesprochenen bis zum gesungenen, halbgesprochenen Wort zuzuwenden, all den feinen Gesprächswendungen, wo Prosa zwischen Seccorecitativ und dem Stil des recitativo accompagnato schwankt und sich schliesslich in den sogenannten Bel Canto steigert, bei welchem endlich sogar die absolute Deutlichkeit zugunsten schöner Tongebung etwas zurücktreten könnte.” RSVI, 147. o. (A karmesterhez megintcsak az a kérés, hogy az *Intermezzo* betanításakor a legnagyobb gondosságot tanúsítsa a tisztán beszélt és az énekelt, félig beszélt szöveg közti gyöngéd átmenetek, valamint mindazon finom beszédfordulatok iránt, ahol a próza a secco recitativo és a recitativo accompagnato stílusa között ingadozik és végül ömagát az úgynevezett belcantóig fokozza, melynél a szöveg abszolút érthetősége végre akár valamelyest háttérbe is szorulhatna a szép hangadás kedvéért.)

Azonban a legjobb szerzői szándék is hasztalan erőfeszítés marad a partitúra lapjain, ha énekes és zenekari zenész nem a legodaadóbb éberséggel követi a karmesteri pálca minden rezdülését, illetve ha nem a legnyitottabb füllel reagál a többi szólam történéseire. Az énekesre nézve az egyik legnagyobb veszélyt rejti a zenekari szólamokba beírt *espressivo*. Egy-egy ilyen bejegyzés láttán gyakorlott muzsikusi is gyakran eksztázisba ragadtatja magát. Igen nagy önuralmat, bölcsességet kíván a zenekarban ülő – jó esetben az évek során az egyéniségét, kezdeményező-készségét megőrizni próbáló – tutustától, hogy egy ilyen *espressivo* nyújtotta „kitörési lehetőséggel” ne tegye tönkre a hangzásbeli arányt és vele együtt a szöveg érthetőségét¹³:

12. kottapélda (II/170⁵)

The image shows a page of a musical score for Richard Strauss' *Intermezzo*, Act II, page 170. The score is arranged in a standard orchestral format with vocal parts. The instruments listed are 2 Ob., 2 Fag., 3 Hörner (F) I, III, II, 2 Pos., Die Frau, Robert, I. Viol., II. Viol., Br., Celli, and Ktrb. The vocal parts have lyrics in German. The instrumental parts include dynamic markings like 'p' and 'espr.'.

¹³ „Besondere Aufmerksamkeit erfordert ein peinlich ausgeführtes *fp* und jedes *espressivo*, das einer einzelnen Stimme ein, wenn auch oft kaum merkliches Übergewicht über die Nebenstimmen zu verleihen fordert.” *RSVI*, 145-146. o. (Különleges figyelmet követel egy-egy kínos pontossággal kivitelezett *fp* és minden egyes *espressivo*, amely azt igényli, hogy az adott szólam túlsúlyba kerüljön – még ha gyakran alig észrevehetően is – a mellékszólammal szemben.)

A zenekari anyag sok helyen – hűen a zeneszerző egyéb műveihez – Strauss szimfonikus költeményeihez hasonló nehézségi fokú, és a legtökéletesebb hangszertudást igényli.¹⁴ Gyakran tapasztalható, főleg próbaidőszak alatt, hogy egy-egy virtuózabb, nehezebb résznél a zenekari muzsikus elkezd technikai okokból nem a hangzásra, hanem a hangokra figyelni, és ezáltal rögtön hangosabban játszik. A tudása legjavát adó zenekari művésznak profi módon kell tudnia szólamát és figyelnie az együtthangzást, amiben nem akadályozhatja őt semmi. Ha mégis ilyen helyzetbe kerül (beugrás), akkor is inkább kihagyja a nehéz, gyakorlást kívánó részt, vagy csak a fontos hangokat játsza el belőle, de azokat jó dinamikával.¹⁵

Az előszóbeli útmutatások mégsem degradálják pusztán kísérésre a zenekart. Állandó kamarazenélést kívánnak meg a zenekari muzsikusoktól, ami az Előszó hangszereseknek szóló legfőbb mondanivalója.¹⁶ Így nem meglepő, hogy ennek a szerzői üzenetnek megfelelően az *Intermezzo* drezdai ősbemutatója nem a Staatsoper nagyszínpadán, hanem a kisebb Schauspielhaus-ban zajlott le.¹⁷

¹⁴ A *Don Juan* és a *Till Eulenspiegel* zenekari állásai hegedű, oboa, kürt próbajátékok állandó kötelező zenekari anyagai közé tartoznak.

¹⁵ Devich Sándor gondolata, hogy a jó muzsikus blattolásából könnyebben felismerhető, mint főtárgyvizsgáján. Devich Sándor, *ÜZENETEK*. (Budapest, 2007), 7. o.

¹⁶ „[...] müssen in jeder Aufführung bei aller Ausdruckskraft des «Kammerorchesters» Ton und Wort des Sängers immer verständlich bleiben, sei der amtierende Dirigent noch so herzlos.” *RSVI*, 145. o. ([...] a „kamarazenekar” minden kifejezőereje mellett, az énekes hangjának és szavának minden előadáson érhetőnek kell maradnia, letlégyn a hivatalban lévő dirigens mégoly szívtelen is.)

¹⁷ „Die Lebensbedingungen des kleinen «Intermezzo» sind also: ein kleines akustisches Theater zu nicht über 1000 Personen [...].” *RSnVI*, 139. o. (Tehát a kis *Intermezzo* életfeltételei: nem több mint ezer főt befogadó, kis, akusztikus színház [...].) A bemutató helyszínének eldöntése előtt Strauss tárgyalt egy esetleges bécsi helyszínről is, amely a Bürgertheater lett volna a Bécsi Opera Együttesének közreműködésével, de az ellene folyó arrogáns sajtóhadjárat miatt maradt az addig már négy operáját (*Feuersnot*, *Salome*, *A rózsalovag*, *Elektra*) sikerrel színre vivő, jól bevált „Premierstadt”-nál, Drezdánál.

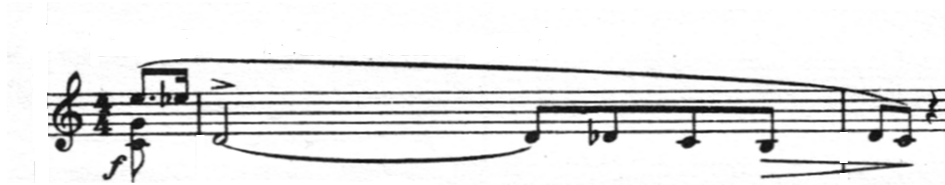
V. ZENEI MOTÍVUMOK ÉS IDÉZETEK

Az *Intermezzóban* leggyakrabban előforduló zenei motívumok

William Mann az *Intermezzóban* megszólaló több mint ötven különböző zenei motívumot azonosít.¹ Jelentős részük már az első jelenetben elhangzik, a szimfonikus közjátékokban pedig Strauss továbbfejleszti őket.

Az operát indító házassági motívum (13. kottapélda) – a mű különböző pontjain visszatérve – a házasság fárasztó pillanataira utal. Sokszor csak az első három hang, a lefelé tartó nónaugrás hangzik el belőle, rövid utalásként (I/66⁻³, II/5, II/70⁺⁴); vagy pedig a drámai fokozás eszközeként szólal meg a motívum eleje, egyre feljebb lépő hangmagasságokról ismétlődve (I/99⁻², I/295⁺⁴). Arra is találni példát, hogy ez a motívumkezdés az énekszólamban jelenik meg (II/5⁺³).

13. kottapélda (I/6⁻⁶)



(Ro-bert Storch)
(Ri-chard Strauss)²

Robert motívuma (14. kottapélda), a jó humorú, hivatásának élő úriember zenéje, amely a házastársak vitatkozásában mindig a higgadt józanság jeleként szólal meg. A második felvonásban, a Robert hazatérését megelőző zenekari közjáték (ötödik jelenet) tematikailag nagyrészt ezt a motívumot dolgozza fel.

¹ William Mann: *Richard Strauss. Das Opernwerk*. (München, C.H. Beck Verlag, 1967), 197. o.

² Wilhelm Virneisel a házassági motívum első három hangjából és ritmusából még a zeneszerző saját, illetve operán belüli „fedőnevét” is kihallani véli. Wilhelm Virneisel: „Richard Strauss’ Intermezzo”. In: *Zeitschrift für Musik*, 96. évf. 3. szám 1929, 131-135. o. és 201-204. o., 204. o.

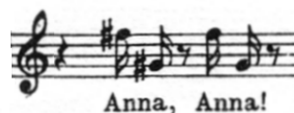
14. kottapélda (I/15)



Trombiták és mély vonósok ábrázolják a spontán düht és a válás vízióját az úgynevezett Míze Maier-motívum (15. kottapélda) első megszólalásában. A Robert „hűtlenségét” leleplező levél felolvasásától kezdve ez a motívum a mű összes jelenetében megszólal.

15. kottapélda (II/45⁻⁵)*Christine személyiségét jellemző motívumok*

Az opera szereplői közül Christinét jellemzi a legtöbb zenei motívum. „Anna, Anna!” – hangzik a szobalányt hívó, legelső megszólalása (16. kottapélda), amely az operában még sokszor visszhangzik az énekszólamban és a zenekarban. A szobalány szerepével felesége komornájának, Anna Glossnernek emléket állító Strauss minden bizonnyal számtalanszor hallhatta ezt a „motívumot” a garmischi ház falai közt.

16. kottapélda (I/1⁻⁵)

A Christine indulatos természetét jellemző zenei motívumok közül a hevességét ábrázolóból (17a kottapélda) augmentálódik a lelkesedés motívuma (17b kottapélda),

amely a Mieke Maier-levél elolvasását megelőző ominózus pillanatban is elhangzik (I/287).

17a kottapélda (I/196⁴)



17b kottapélda (I/88)



A szeszélyes, hektikus, szeretetre méltó, gondtalan, szórakozott viselkedést megjelenítő motívumok (18–22. kottapélda) Christinét zeneileg az *Intermezzo* legsokoldalúbban jellemzett szereplőjévé teszik.

18. kottapélda (I/23⁴)

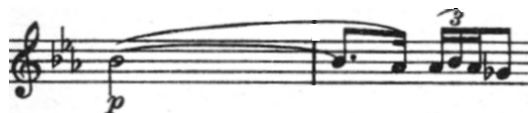


19. kottapélda (I/45⁺³)



20. kottapélda (I/81⁻⁴)

21. kottapélda (I/80)

22. kottapélda (I/1⁺³)

Az egyedüllet motívuma (23. kottapélda) – a szeszélyes viselkedés mellett Christine figurájának másik meghatározó jellemzője – már az opera elején, a reggeli lázas csomagolás alatt megjelenik, központi szerepet azonban majd csak a „terjedelmesebb dallamívek kibontására”³ is lehetőséget adó első felvonás zárójelenetében kap. A gyermekével magára maradó, önmagát szerencsétlennek érző Christine sorsát itt az angolkürtön megszólaló dallam (I/297⁺²) ábrázolja.

23. kottapélda (I/302⁺³)

³ Lásd II. fejezet 17. jegyzet.

Lummer báró motívumai

24a kottapélda (I/123⁺⁵)



A Grundlseewirt-beli valcerközjáték fontos motívuma (25. kottapélda) három jelenettel később, a Lummer bárót ábrázoló egyik motívumként (24b kottapélda) jelenik meg szinte változatlan alakban.

24b kottapélda (I/268⁻⁸)

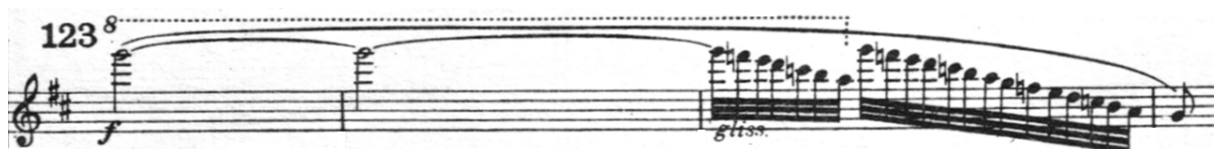


25. kottapélda (I/164⁻⁸)



Az *Intermezzóban* Strauss olyan különleges tevékenységeket is zenével ábrázol, mint a síelés, szánkózás (26. kottapélda) vagy a második felvonást kezdő skat-parti kártyakeverése (27. kottapélda). A síelés *glissandója* már az első jelenetben megjelenik (I/31⁺³), amikor a szobalány a szép időjárás miatt ródlizást javasol Christinének, a második jelenetnek pedig meghatározó motívumává válik.

26. kottapélda (I/123)



27. kottapélda (II/1⁻¹)

Az *Árny nélküli asszony* és az *Intermezzo* egyes zenei motívumai közötti kapcsolatra hívják fel a figyelmet William Mann és Michael Kennedy.⁴ Véleményük szerint az *Árny nélküli asszony* „árnyék témájából” (28a és 28b kottapéldák) deriválódik az elősdi Lummer báró egyik motívuma (24b kottapélda). Hofmannsthal ezért is nevezhette Straussnak írott egyik levelében Lummer bárót „Schatten-Kerl”-nek azaz árnyfigurának.⁵ Mann és Kennedy olvasatában az *Árny nélküli asszony*ból a „meg nem született gyermekek témája” (29. kottapélda) a házassági-motívumnak (13. kottapélda), illetve az egyedüllét motívumának (23. kottapélda) válik részévé az *Intermezzo*ban.

28a kottapélda

*Árny nélküli asszony*⁶ I/7



28b kottapélda

Árny nélküli asszony I/7



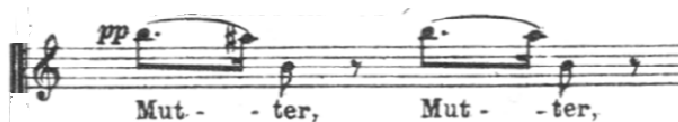
⁴ William Mann: *Richard Strauss. Das Opernwerk*. (München, C.H. Beck Verlag, 1967), 206. o. Michael Kennedy: *Richard Strauss. Man, Musician, Enigma*, (Cambridge, University Press, 1999), 230. o.

⁵ Hofmannsthal levele Straussnak 1928. október 18-án. *SHBW*, 670. o.

⁶ Az *Árny nélküli asszony*ból idézett kottapéldák az opera Boosey & Hawkes kiadású zenekari partitúrájából kerülnek közlésre. A pontos ütemszám jelölés a disszertáció eddigi gyakorlatát követi.

29. kottapélda

Árny nélküli asszony I/116



Michael Kennedy a zenei motívumok ilyen összefüggésre alapozza messzebb menő megállapítását, melyszerint az *Intermezzo* ugyanúgy satíra az *Árny nélküli asszony*hoz, mint ahogyan a *Don Quijote* a *Hősi élethez*.⁷

Zenei idézetek

Az *Árny nélküli asszony*nál tárgyilagosabb, könnyebben befogadható *Intermezzo* nem egyszer szellemes zenei idézetekkel szórakoztat. Csakhogy ezek a zenei tréfák, utalások mégsem érthetőek mindig könnyen, hiszen mögöttes jelentésük esetenként a zeneszerző családi életének epizódjaiban keresendők. A zenei idézeteket Strauss a partitúrában – a 32b, 33b és 35b kottapéldák kivételével – idézőjellel vagy „Zitat” felirattal jelöli.

Az első jelenetben Gounod *Faustjából* (30b kottapélda) és Schumann I. szimfóniájából (31b kottapélda) szólal meg idézet. Ez utóbbival kapcsolatban Norman Del Mar kétségbe vonja William Mann állítását, aki szerint Strauss (a zsidó származású) Mendelssohn helyett tévedésből idéz Schumanntól.⁸ A kérdéses helyen az operában Christine arról beszélget szobalányával, hogy férjének zsidó vér folyhat az ereiben, mivel nem szeret sokáig egy helyben tartózkodni.

⁷ Michael Kennedy: *Richard Strauss. Man, Musician, Enigma*. (Cambridge, University Press, 1999), 230. o. Strauss a *Don Quijotét* és a *Hősi életet* szinte kezdettől fogva párnak tekintette; lásd John Michael Cooper: „The Hero Transformed: The relationship between »Don Quixote« and »Ein Heldenleben«”. In: *Richard Strauss – Blätter*. (Internationale Richard Strauss-Gesellschaft hrsg.) (Tutzing, Hans Schneider Verlag, 1993), 3. o.

⁸ *NMCriC*, 247. o.

30a kottapélda

Gounod: *Faust*, 2. felvonás N°18. 11. ütem

30b kottapélda (I/40)

Idézet az *Intermezzóban* a *Faustból*

31a kottapélda

Schumann: I. szimfónia, 1. tétel 39. ütem



31b kottapélda (I/60)

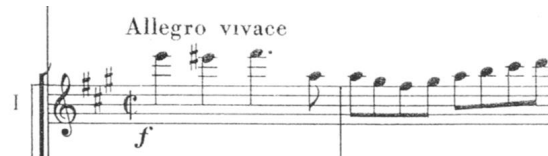
Idézet az *Intermezzóban* Schumann I. szimfóniájából

A Grundlseewirt-beli valcerközjátékban a névkon „keringőnkirály”, ifj. Johann Strauss *A denevérjéből* hallani töredéket (32b kottapélda), majd a felvonás ötödik jelenetében a komponista saját magától is idéz. A *Hősi életből* „A hős ellenségeit” halljuk, amikor Christine férje egy rosszindulatú kritikusat – William Mann szerint Eduard Hanslickot⁹ – idézi (33b kottapélda).

⁹ William Mann: *Richard Strauss. Das Opernwerk*. (München, C.H. Beck Verlag, 1967), 202. o.

32a kottapélda

ifj. Johann Strauss: *A denevér*, 1. ütem



32b kottapélda (I/165⁺²)

Idézet az *Intermezzóban* *A denevérből*



33a kottapélda

Richard Strauss: *Hősi élet*, 114. ütem



33b kottapélda (I/200⁺⁴)

Idézet az *Intermezzóban* a *Hősi életből*



A második felvonást indító skat-partiban, amikor Robert arról beszél, hogy a skat a zenén kívüli egyetlen kikapcsolódása (II/12²), felhangzik Wagner *Trisztánjának* nyitó motívuma (34b kottapélda). Norman Del Mar erre a zenei idézetre alapozhatta föltevését, midőn arról ír, hogy az operában Robert, az udvari karmester egy *Trisztán*-próba miatt érkezik késve a kártyapartira.¹⁰ Erre a megállapításra a műben nem találni utalást.

¹⁰ *NMCriC*, 254. o.

34a kottapélda

Wagner: *Trisztán és Izolda*, 1. ütem

Langsam und schmachtend.

34b kottapélda (II/12⁺⁵)Idézet az *Intermezzo*ban a *Trisztán és Izolda*ból

Ugyanebben a jelenetben, miután Robert megkapta felesége válási szándékot közlő táviratát, a Kammersänger Wagner *Parsifal*jából és Weber *A bűvös vadász*ából idéz (35b és 36b kottapélda).

35a kottapélda

Wagner: *Parsifal*, 2. felvonás 277. ütem

Ku.

Schwach auch er, — schwach al - le!...

Weak e'en he, — weak all men!...

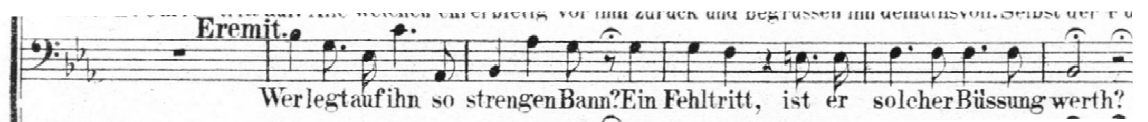
35b kottapélda (II/36⁺⁴)

Idézet az *Intermezzo*ban a *Parsifal*ból



36a kottapélda

Weber: *A bűvös vadász*, 3. felvonás Finale 191. ütem



36b kottapélda (II/37⁻¹)

Idézet az *Intermezzo*ban *A bűvös vadász*ból



VI. INTERMEZZO-ÉRTELMEZÉSEK HANGFELVÉTELEK TÜKRÉBEN

Az *Intermezzo* ősbemutatója óta eltelt nyolcvanhat év alatt az opera számos előadását rögzítették felvételek, melyek rádióközvetítéseként voltak hallhatóak, illetve amelyeket lemezcégek meg is jelentettek.¹ Azonban a műről stúdiófelvétel mindössze egy készült, az EMI gondozásában, Wolfgang Sawallisch vezényletével, 1980-ban.² Míg az előzőek élő előadások, vagyis színpadon „beénekelt”, „bejátszott”

¹ 1. Orchester der Wiener Staatsoper, vezényel: Rudolf Moralt; *Christine Storch*: Hilde Zadek, *Hofkapellmeister Robert Storch*: Alfred Poell, *Anna*: Anny Felbermayer, *Baron Lummer*: Rudolf Christ, *Der Notar*: Franz Bierbach, *Seine Frau*: Dorothea Frass, *Geschäftsmann*: Oskar Czerwenka, *Stroh*: Hugo Meyer-Welfing, *Ein Kammersänger*: Herbert Alsen; élő felvétel, 1954. március 30.; CD Omega Opera Archive 538

2. Orchester der Wiener Staatsoper, vezényel: Joseph Keilberth; *Christine*: Hanny Steffek, *Der kleine Franzl*: Peter Rille, *Hofkapellmeister Robert Storch*: Hermann Prey, *Anna*: Anny Felbermayer, *Baron Lummer*: Ferry Gruber, *Der Notar*: Alfred Poell, *Seine Frau*: Judith Hellwig, *Kommerzienrat*: Oskar Czerwenka, *Kapellmeister Stroh*: Alois Pernerstorfer, *Justizrat*: Waldemar Kmentt, *Fanny, die Köchin*: Helene Vopenka, *Kammersänger*: Ludwig Welter, *Resi*: Irene Walach; élő felvétel, 1963. május 1.; CD Orfeo 765082

3. London Philharmonic Orchestra, vezényel: John Pritchard; *Christine*: Elisabeth Söderström, *Hofkapellmeister Robert Storch*: Marco Bakker, *Anna*: Elizabeth Gale, *Baron Lummer*: Alexander Oliver, *Der Notar*: Thomas Lawlor, *Seine Frau*: Rae Woodland, *Kommerzienrat*: Donald Bell, *Kapellmeister Stroh*: Anthony Rolfe-Johnson, *Fanny, die Köchin*: Barbara Dix, *Marie*: Susan Varley, *Therese*: Angela Whittingham, *Kammersänger*: Dennis Wicks, *Resi*: Cynthia Buchan; angol nyelven, élő felvétel, 1974. július 13., Glyndebourne Festival; Oriol Music Society 006/3

4. London Philharmonic Orchestra, vezényel: Gustav Kuhn; *Christine*: Felicity Lott, *Der kleine Franzl*: Rupert Ashford, *Hofkapellmeister Robert Storch*: John Pringle, *Baron Lummer*: Ian Caley, *Anna*: Elizabeth Gale, *Kapellmeister Stroh*: Glenn Winslade, *Der Notar*: Roger Bryson, *Seine Frau*: Rae Woodland, *Kommerzienrat*: Ian Caddy, *Justizrat*: Brian Donlan, *Fanny, die Köchin*: Yvonne Howard, *Therese*: Maria Jagusz, *Kammersänger*: Andrew Gallacher, *Resi*: Catherine Pierard; angol nyelven, élő felvétel, 1983 Glyndebourne Festival; VHS Thorn EMI 9026962

5. Bamberger Symphoniker, vezényel: Gustav Kuhn; *Christine*: Felicity Lott, *Hofkapellmeister Robert Storch*: Hermann Prey, *Anna*: Helena Jungwirth, *Baron Lummer*: Adolf Dallapozza, *Der Notar*: Hans Wilbrink, *Seine Frau*: Judith Abt, *Kommerzienrat*: Karl Helm, *Kapellmeister Stroh*: Ulrich Röss, *Fanny, die Köchin*: Monika Dahlberg, *Justizrat*: Hans Günter Nöcker, *Kammersänger*: Alfred Kuhn; angol nyelven, élő felvétel 1990. június 6., Münchener Operafesztivál, Audio Encyclopedia AE004

6. Radio-Symphonieorchester Wien, vezényel: Kirill Petrenko; *Robert Storch*: Bo Skovhus, *Christine*: Carola Glaser, *Baron Lummer*: Oliver Ringelhahn, *Anna*: Gabriela Bone, *Kapellmeister Stroh*: Andreas Conrad, *Kommerzienrat*: Wolfgang Neverla, *Justizrat*: Klemens Sander, *Kammersänger*: James Creswell, *Notar*: Lauri Vasar, *Notarsgattin*: Ulla Pilz, *Franz*: Martin Mairinger, *Resi*: Anne-Kathrin Frank, *Fanny*: Barbara Spitz, *Marie*: Doris Hindinger, *Therese*: Andrea M. Dewell; élő felvétel, melyet az ORF az Ö1 adón 2008.12.27-én sugárzott.

² Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks; *Christine*: Lucia Popp, *Der kleine Franzl*: Philipp Brammer, *Hofkapellmeister Robert Storch*: Dietrich Fischer-Dieskau, *Anna*: Gabriele Fuchs, *Baron Lummer*: Adolf Dallapozza, *Der Notar*: Klaus Hirte, *Seine Frau*: Gudrun Greindl-Rosner,

produkciók hangdokumentumai – ami az interpretáció kiérleltégének szempontjából feltétlenül előny –, addig az EMI lemezén rögzített *Intermezzo*-produkció, a felvételen koncertmesterként közreműködő Sebestyén Ernő szóbeli közlése szerint, közönség előtt nem hangzott el. Jelen fejezet a következőkben három eredeti nyelvű hangfelvétel (1963 Joseph Keilberth, 1980 Wolfgang Sawallisch, 2008 Kirill Petrenko) interpretációbeli jellegzetességeit emeli ki a hangzásbeli egyensúly, a jellemábrázolás és az énekstílus szempontjából, illetve a beszélt szövegrészek és a zene kapcsolatának összehasonlításával.

A Joseph Keilberth, illetve Kirill Petrenko vezényelte felvételek helyszíne, a bécsi Theater an der Wien megfelel a Strauss által az *Intermezzo* előadásához akusztikailag javasolt kisebb, intimebb színháznak.³ És bár a Sawallisch-féle stúdiófelvétel rögzítéséhez választott müncheni Herkulesaal (1270 férőhely) esetében az említett zeneszerzői kívánság nem teljesül, ennek a körülménynek nem kell jelentőséget tulajdonítanunk, hiszen a közönség nélküli, stúdióként használt koncertteremben amúgy is más akusztikai viszonyok uralkodnak. A zenekari partitúrában szereplő vonós létszám⁴ a három hangdokumentumban számszerűen nem ellenőrizhető, de a Strauss által az Előszóban megkívánt⁵ áttetsző hangzást leginkább a Bécsi Filharmonikus Zenekar produkálja 1963-ban, annak ellenére, hogy nem stúdióban rögzítették a felvételt. A gyakran osztott vonós szólamok olyannyira kamarazeneként szólnak, hogy felmerül a kérdés: vajon nem játszanak-e kisebb létszámmal, mint a másik két vizsgált hangfelvételen közreműködő Bajor Rádió-, illetve Bécsi ORF-zenekar?

A három *Intermezzo*-tolmácsolás közötti legfőbb különbség a tempókban észlelhető. Keletkezésük kronológiájában egyre gyorsuló tendencia figyelhető meg. Joseph Keilberth interpretációja nemcsak a zenélés tempójában a leglassabb, hanem

Kommerzienrat: Raiund Grumbach, *Justizrat*: Jörn Wilsing, *Kapellmeister Stroh*: Martin Finke, *Kammersänger*: Kurt Moll, *Marie*: Erika Rüggeberg, *Resi*: Karin Hautermann; CD EMI 16530983

³ Lásd IV. fejezet 17. jegyzet.

⁴ Lásd IV. fejezet 8. jegyzet.

⁵ „Er ist jedoch leider noch immer genügend mit instrumentaler Polyphonie belastet, wenn nicht die sorgfältigste Ausarbeitung der allerdings peinlich genau bezeichneten Dynamik dem Orchester diejenige Durchsichtigkeit verleiht, die ich bei der Komposition vorausgesetzt und bei vollendeten Aufführungen auch erzielt gesehen habe.” *RSVI*, 141. o. (Sajnos azonban még mindig eléggé meg van terhelve hangszeres polifóniával, ha a kínos pontossággal jelölt dinamika nem adja meg a zenekarnak azt az áttetszőséget, amelyet a komponáláskor föltételeztem és tökéletes előadásokon megvalósultnak is láttam.)

a hangszeres- és énekszólamokon belüli szünetek megnyújtása által is, sőt azáltal a leginkább. A szöveg lassabb ejtése mellett a szünetek is több időt és könnyebb, érthetőbb artikulációt engednek az énekesnek. Azonban hibás volna az a megállapítás, hogy ez még a huszadik század első felének a tempója, hiszen a fennmaradt felvételek tanúsága szerint saját műveit Strauss fölülmúlhatatlan gyorsasággal dirigálta. Hogy a Keilberth-lemez időtartama mégsem hosszabb a másik két felvételénél, annak az operán belüli nyolc húzás az oka.⁶

A másik lényeges különbség a főszerepek jellemábrázolásbeli olvasatai között mutatkozik. Hanny Steffek és Lucia Popp alakításai Christine személyiségének eltérő jegyeit emelik ki. Hanny Steffek hisztériát, dührohamokat kevésbé megjelenítő előadása – bő egy évtizeddel a Strauss-házaspár halála után – már elveszti a Pauline Strauss személyiségéhez kötődő személyes vonatkozást. A „léhűtő háziasszony nemzetközi szerepének”⁷ bemutatása sokkal inkább előtérbe kerül nála, mint a zeneszerző hitvesére jellemző – közismerten kibírhatatlan – temperamentum ábrázolása. A Lummer báróval való jelenetek során Hanny Steffek a nagyon is rámenősen flörtölő feleség benyomását kelti. Erre enged következtetni, hogy előadásában a szánkópályán pórul járt Christine mintha inkább álsérülést szerzett volna – melynek okán kiválóan lehet ismerkedni –, mintsem valódi fájdalmakat okozó balesetet szenvedett (K:I/127⁻²). Hasonló karaktert ábrázol az első felvonás hetedik jelenete is: a Lummer báró által kölcsönkért ezer márkát Hanny Steffek Christinéje legszívesebben oda is adná, ebben csak férje várható rosszállása gátolja meg (K:I/282⁺³); vagy az a beszélgetés, melyben a pénzkölcsönzésről alkotott negatív filozófiáját akként mondja el a bárónak, mintha az kizárólag Robert véleménye volna (K:I/287⁻⁶). Ezzel szemben Lucia Popp Christinéje nem annyira kiélezett a szándékos ismerkedésre; ő inkább az arrogáns, ösztönösen cselekvő asszonyt játssza: a síbalesetben tényleg megüti magát (S:I/127⁻²), mint ahogy az

⁶ K:I/244→247, K:I/298→303, K:II/166⁻¹⁰→K:II/170⁻⁵, K:II/176→178, K:II/176⁻⁴→II/178, K:II/181→II/183⁺⁵, K:II/200→202, K:II/222⁺²→II/224⁻²

A fejezet során a hangfelvételeken megadott helyek az eddigi partitúra-jelölést követik, kiegészülve a felvételeket vezénylő karmesterek vezetékneveinek kezdőbetűivel. (K:I/149⁻⁷ = Keilberth: I/149⁻⁷, P:I/149⁻⁷ = Petrenko: I/149⁻⁷, S:I/149⁻⁷ = Sawallisch: I/149⁻⁷). Jelen fejezet mellékleteként a disszertációhoz csatolt CD-n a hivatkozott zenei részletek is a trackek ilyen megjelölésével találhatók meg.

⁷ Ez a kifejezés az *Esti Kurír*nak az opera 1929-es budapesti bemutatójáról megjelent kritikájában volt olvasható; lásd Fodor Gyula: „Intermezzo. Richard Strauss dalművének ma esti bemutatója az Operaházban”. In: *Esti Kurír*, 7. évf. 258. szám, 1929. november 13., 11. o.

arcátlan pénzkérés is őszintén háborítja fel (S:I/282⁺³, S:I/287⁻⁶). Az ábrázolt figura hisztérikus viselkedése és dührohamai annyira meggyőzőek, hogy Lucia Poppot *nem szeretjük* a két felvonás alatt. Az önéletrajzi dokumentumok ismeretében Pauline Strauss személyiségéhez a két szerepvasat közül ez utóbbi áll közelebb.

Lucia Popp alakításához hasonlóan hiteles darabbeli férjének, Dietrich Fischer-Dieskaunak a szerepinterpretációja is. Hitvесе kibírhatatlan természetét – csakúgy, mint Strauss – végtelen türelemmel kezeli, viselkedése nyugalmat, önbizalmat áraszt. Fischer-Dieskauhoz képest Hermann Prey kívül marad a szerepen, Bo Skovhus előadása viszont túl érzelmesnek, túljátszottnak tűnik.

A három hangfelvétel – keletkezési idejének megfelelően – eltérő hangszeres és énekstílusok hangzó dokumentuma. A Keilberth vezényelte zenekar még Strauss korának hangzásideálját idézheti játékmódjával, midőn nem fukarkodik a *glissandó*kkal, a rácsúszásokkal (K:I/265⁻²). Hasonló játékmóddal a Petrenko irányította zenekarnál egyáltalán nem (P:I/265⁻²), de már az időben a két felvétel között rögzített, Wolfgang Sawallisch dirigálta EMI-stúdiófelvételen sem találkozni (S:I/265⁻²). Ennek a hangzásszépségnek az eszményét idézi Hanny Steffek éneklése is. A század első felének vokális stílusára jellemző, gyakori *glissandói* azonban nem gátolják abban, hogy az említett három hangdokumentum legtisztábban éneklő női főszereplője legyen.

Másfajta éneklési módot képvisel a 2008-as felvételen Robert Storch szerepét alakító Bo Skovhus. A kiváló baritonista érzelmi túlfűtöttsége nem egyszer rontja a leírt hangmagasságot vagy éppen prózává alakítja azt (P:I/12⁺⁶). Hasonló jelenség Dietrich Fischer-Dieskaunál (S:I/16, S:I/35⁺³) és Hermann Preynél is előfordul (K:I/20⁻³, K:I/37⁻³). A zenei hang magasságának egyes helyeken prózára történő tudatos átváltása a drámai fokozás eszköze (K:I/48⁺²); ugyanakkor hangtechnikai ok – a hiányzó mélység – is motiválhatja az énekhang prózával való helyettesítését (K:I/272⁻³).

A zene nélküli, prózai részek dramaturgiai funkcióit árnyalhatja az előadásnak az a módja, hogy a beszélt szövegbe a leírtakhoz képest plusz szavak kerülnek (K:I/218⁺⁸), vagy abból éppen kimaradnak egyes szavak (P:I/288⁻⁸). A próza megváltoztatására, a szavak megcserélése is akad példa a hangfelvételeken

(K:I/196¹), azonban ezek olyan, dramaturgiaiailag nem jelentős változtatások, melyek az élő előadás okán véletlenszerűek is lehetnek.

A partitúrában a próza időbeli notációja nem teljesen egyértelmű az olyan részekben, ahol egyidejűleg zene is szól. Különbözően értelmezhet, nyomatékosíthat egyes szavakat a zene, attól függően, hogy mikor, melyik kifejezés után szólal meg (S:II/15⁺⁵, P:II/15⁺⁵).

A falzett válik a jellemábrázolás eszközévé, mikor a skat-parti alatt a Sawallisch- és Petrenko-felvételek Kommerzienrat-jai fejhangon utánozzák Christinét lehetetlen természetének kigúnyolásakor (S:II/13, P:II/13). A Keilberth-lemezen a Kommerzienrat szerepét éneklő Oskar Czerwenka nem él ezzel az eszközzel (K:II/13). Hangszínben ő is különbséget tesz, de falzettet nem használ.

Rudolf Hartmann egyik rendezői ötlete összekötő kapocs lehet az 1963-as Joseph Keilberth-féle felvétel, valamint a Theater an der Wien 2008-as produkciója között. Az előbbi szintén a Theater an der Wien-ben készült, de a Bajor Állami Opera 1960-as produkciójának felújításaként, melyet ugyanaz a Rudolf Hartmann rendezett, aki már az 1929-es nürnbergi – Budapestre is elvitt – előadás színpadra állítója volt. Ebben a Grundlseewirt-beli valcerközjáték vendéglői hangulatát Hartmann jódlival fokozza eufórikussá, mely a partitúrában ugyan nem szerepel, de a felvételen kiválóan hallható (K:I/148). Hogy ez már a budapesti előadáson is hasonlóképpen történhetett, és hogy a rendezővel közeli barátságban álló Strauss erre rábólintott, az csak sejthető.⁸ Bizonyos azonban, hogy a Theater an der Wien 2008-as *Intermezzójának* színpadra állítója, Christof Loy, az ORF-felvétel tanúsága szerint, ugyanezt az ötletet eleveníti fel, amikor a zenekari valcerközjáték megfelelő részén a – mély mell- és magas fejhangok közti éles átmenetet kiaknázó – jódlival alpesi bőrnadrágos „Wirtshaus”-hangulatot teremt. A Grundlseewirt-beli közjátékkal kapcsolatban a szakirodalom kizárólag *A rózsalovagot* idéző keringőhangulat varázsát emeli ki,⁹ jódlizhoz hasonló folklorisztikus elemeket nem fedez fel ebben a szimfonikus közzenében.

Christof Loy sajátos rendezői megközelítése hallható, amikor férjének írt, Lummer báróról szóló levelét Christine hangosan olvassa fel – mintegy ellenőrzésként – saját magának. A levél egyes mondatait más és más, egyre idősebb

⁸ Lásd I. fejezet 3. jegyzet.

⁹ *NMCriC*, 251. o.; William Mann: *Richard Strauss. Das Opernwerk*. Volume II. (München, C.H. Beck Verlag, 1967), 202. o.

női szereplő (Christine, Anna, Therese, a jegyző felesége) mondja: várható, előrevetített jellemrajzként Christinéről, akinek házsártos természete az évek során sejtetően csak egyre kibírhatalanabb lesz (P:I/195⁻¹, P:196^{/1}).

VII. ÖSSZEGZÉS

Az *Intermezzo* – címének megfelelően – „Zwischenstück”¹ azaz köztes mű Strauss tizenöt operájának sorában. Egyben összekötő kapocs is abban a folyamatban, amely az *Ariadné* és a *Capriccio* között követhető nyomon.

Kétfelvonásos polgári komédiáját a zeneszerző kísérletnek mondja,² melynek jelentőségét két külön Előszóban is összefoglalta. A tökéletes szövegérthetőségre való törekvéssel mint művészi célkitűzéssel az operairodalomban sehol egyebütt nem találkozni ilyen pregnánsan, mint ahogy az opera cselekményének ennyire leplezetlenül önvalomásos, önéletrajzi mivoltával sem.

Húszas, harmincas évekbeli számos bemutatója és előadása ellenére az *Intermezzo* mára a zenei köztudat perifériájára sodródott. Jelentőségét az ismeretlenség okán gyakran elbagatellizálják. A háború után – eltekintve néhány igen jól sikerült bemutatótól³ – az opera nem került be a nagyobb dalszínházak repertoárjába.

A zenetörténet-írás bírálja Strausst a nemzetiszocializmus alatt tanúsított ellentmondásos magatartása miatt. Csakhogy az *Intermezzo* még az ilyen éles kritikát megfogalmazó Ulrich Schreiber szerint is „a straussi zenés színház esztétikailag egyik legérdekesebb alkotása”.⁴

¹ A „Zwischenstück” kifejezést Prof. Erich Graf, a Bécsi Filharmonikus Zenekar tagja (1936–1972) használja az 1963-as Bécsi Ünnepi Heteken színre kerülő *Intermezzo* előadás kapcsán írott cikkében. „Die Bedeutung von Richard Strauss’ «Intermezzo»”. In: *Österreichische Musikzeitschrift*, 18. évf. 6. szám, 1963, 241-249. o., 241. o.

² Richard Strauss: „Betrachtungen zu Joseph Gregors «Weltgeschichte des Theaters»”. In: *RSBE*, 180. o.

³ 1954, 1963, 2008 Bécs; 1960, 1986 München; 1963, 1986 New York; 1965 Edinburgh Festival; 1974 Glyndebourne; 1984 Santa Fe. A New York-i, glyndebourne-i és Santa Fe-i előadások angol nyelven zajlottak, mivel a pergő dialógusok okozta nyelvi tűzijáték élményét a feliratozás sem visszaadni, sem pedig tempóban követni nem tudja.

⁴ „Dennoch bleibt INTERMEZZO, nach 1945 im Theaterbetrieb unterschätzt, eine der ästhetisch interessantesten Schöpfungen im Strauss’schen Musiktheater.” Ulrich Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene. Das 20. Jahrhundert I: von Verdi und Wagner bis zum Faschismus*. (Kassel, Bärenreiter-Verlag, 2002), 296. o.

BIBLIOGRÁFIA

- Abert, Anna Amalie: *Richard Strauss. Die Opern*. Velber, Friedrich Verlag, 1972
- Batta András: *Richard Strauss*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1984
- (szerk.): *Opera. Zeneszerzők – Művek – Előadóművészek*. Budapest, Vince Kiadó, 2006
- Boyden, Matthew: *Richard Strauss*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2004
- Brosche, Günter (hrsg.): *Richard Strauss – Clemens Krauss Briefwechsel*. Tutzing, Hans Schneider Verlag, 1997
- Busch, Fritz: *Aus dem Leben eines Musikers*. Frankfurt, Fischer Verlag, 2001
- Cook, Susan C.: *Opera for a New Republic. The Zeitoper of Krenek, Weill and Hindemith*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1988
- Cooper, John Michael: „The Hero Transformed: The relationship between »Don Quixote« and »Ein Heldenleben«”. In: *Richard Strauss – Blätter*. (Internationale Richard Strauss-Gesellschaft hrsg.) Tutzing, Hans Schneider Verlag, 1993
- Cs[erna] A[ndor]: „Intermezzo. Strauss Richard bemutató a nürnbergiek előadásában”. In: *Magyarország*, 36. évf. 258. szám, 1929. november 13., 9-10. o.
- Decsey, Ernst: „Die fatale Mücke”. In: *Bohemia*, 97. évf. 253. szám, 1924. október 26., 3-4. o.
- Devich Sándor: *ÜZENETEK*. Budapest, 2007
- Fábián Imre: *Richard Strauss*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1962
- Fodor Gyula: „Intermezzo. Richard Strauss dalművének ma esti bemutatója az Operaházban”. In: *Esti Kurír*, 7. évf. 258. szám, 1929. november 13., 11. o.
- Geuen, Heinz: *Von der Zeitoper zur Broadway Opera. Kurt Weill und die Idee des musikalischen Theaters*. Schliengen, Argus Verlag, 1997
- Graf, Erich: „Die Bedeutung von Richard Strauss’ «Intermezzo»”. In: *Österreichische Musikzeitschrift*, 18. évf. 6. szám, 1963, 241-249. o.
- Grasberger, Franz (hrsg.): „*Der Strom der Töne trug mich fort.*” *Die Welt um Richard Strauss in Briefen*. Tutzing, Hans Schneider Verlag, 1967
- Gregor, Joseph: *Richard Strauss. Der Meister der Oper*. München, Piper Verlag, 1939

- (hrsg.): *Meister und Meisterbriefe um Hermann Bahr*. Wien, H. Bauer-Verlag, 1947
- Haraszi Emil: „Intermezzo. A nürnbergi társulat vendéjjátéka”. In: *Budapesti Hírlap*, 49. évf. 258. szám, 1929. november 13., 11. o.
- Hottmann, Katharina: *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss*. Tutzing, Hans Schneider Verlag, 2005
- Jemnitz Sándor: „Strauss »Intermezzo«-ja. A nürnbergiek operabemutatója”. In: *Népszava*, 57. évf. 258. szám, 1929. november 13., 6. o.
- Kennedy, Michael: *Richard Strauss. Man, Musician, Enigma*. Cambridge, University Press, 1999
- Kirsch, Winfried: „Die »Opera Domestica«. Zur Dramaturgie des bürgerlichen Alltags im aktuellen Musiktheater der 20er Jahre”. In: *Hindemith-Jahrbuch* (Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt/Main hrsg.), 1980/IX, 179-192. o.
- Krause, Ernst (hrsg.): *Richard Strauss. Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. Leipzig, Verlag Philipp Reclam, 1980
- : *Richard Strauss. Gestalt und Werk*. Leipzig, VEB Breitkopf und Härtel, 1975
- Lányi Viktor: „Strauss Intermezzójának bemutatója. A nürnbergi opera második vendéjjátéka”. In: *Pesti Hírlap*, 51. évf. 258. szám, 1929. november 13., 12. o.
- Lehmann, Lotte: *Singing with Richard Strauss*. London, Hamish Hamilton, 1964
- Mann, William: *Richard Strauss. Das Opernwerk*. München, C.H. Beck Verlag, 1967
- Del Mar, Norman: *Richard Strauss. A Critical Commentary on his Life and Works*. Volume II. London, , Barrie & Rockliff, 1969
- Molnár Géza: „»Intermezzo«. Eine bürgerliche Komödie von Richard Strauss. Erstaufführung durch die Nürnberger Gäste im Königlichen Opernhaus”. In: *Pester Lloyd*, 76. évf. 258. szám, 1929. november 13., 1. o.
- M[olnár] I[mre]: „Strauss Richard: Intermezzo”. In: *Magyarság*, 10. évf. 258. szám, 1929. november 13., 11. o.
- P[éterfi] I[stván]: „Az »Intermezzo« bemutatója. A nürnbergiek vendéjjátéka az operaházban”. In: *Magyar Hírlap*, 39. évf. 258. szám, 1929. november 13., 8. o.
- Reiter, Bettina: „Die hysterische Ehe. Richard und Pauline Strauss im Selbstporträt zum Libretto von *Intermezzo*”. In: A bécsi Theater an der Wien 2008-as *Intermezzo* produkciójának műsorfüzete, 30-33. o.

Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Opera*. New York, MacMillan Press Limited, 1992

Schmid, Nora (hrsg.): „Was tut eine in jeder Hinsicht begabte Frau in einer durchschnittlichen Umwelt? Notizen aus einem Werkstattgespräch mit Christof Loy”. In: A bécsi Theater an der Wien 2008-as *Intermezzo* produkciójának műsorfüzete, 35. o.

Schmierer, Elisabeth (hrsg.): *Lexikon der Oper*. Laaber, Laaber-Verlag, 2002

Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Das 20. Jahrhundert I: von Verdi und Wagner bis zum Faschismus*. Kassel, Bärenreiter-Verlag, 2002

Schönberg, Arnold: „On Strauss and Furtwängler”. In: Hans H. Stuckenschmidt: *Arnold Schönberg*. New York, Riverrun Press, 1977, 544. o.

Siró György: „Intermezzo. Strauss Richard komédiájának bemutatója az Operában”. In: *Ujság*, 5. évf. 258. szám, 1929. november 13., 9. o.

Strauss, Franz und Alice (hrsg.): *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal Briefwechsel.*, Willi Schuh (bearb.), Zürich, Atlantis Verlag, 1952

Strauss, Richard: „Betrachtungen zu Joseph Gregors «Weltgeschichte des Theaters»”. In: uő: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Willi Schuh (hrsg.), Zürich, Atlantis Verlag, 1957, 173-181. o.

—————: „Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern”. In: uő: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Willi Schuh (hrsg.), Zürich, Atlantis Verlag, 1957, 219-246. o.

—————: „Geleitwort zu «Capriccio»”. In: uő: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Willi Schuh (hrsg.), Zürich, Atlantis Verlag, 1957, 154-159. o.

—————: „Nicht veröffentlichtes Vorwort zu «Intermezzo»”. In: uő: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Willi Schuh (hrsg.), Zürich, Atlantis Verlag, 1957, 135-139. o.

—————: „Operáimról”. 2. rész, In: *Muzsika* 42. évf. 10. szám, 1999. október, 31. o

—————: „Pauline Strauss - de Ahna”. In: uő: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Willi Schuh (hrsg.), Zürich, Atlantis Verlag, 1957, 247-249. o.

—————: „Vorwort zu «Intermezzo»”. In: uő: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Willi Schuh (hrsg.), Zürich, Atlantis Verlag, 1957, 140-149. o.

Tallián Tibor: „Nemzetközi repertoár”. In: Staud Géza (szerk.): *A Budapesti Operaház 100 éve*. Budapest, Zeneműkiadó, 1984, 201-223. o.

Trenner, Franz: *Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk*. Wien, Verlag Dr. Richard Strauss GmbH & Co.KG., 2003

Virneisel, Wilhelm: „Richard Strauss’ Intermezzo”. In: *Zeitschrift für Musik*, 96. évf. 3. szám, 1929, 131-135. o., 201-204. o.

Winterhager, Wolfgang: *Zur Struktur des Operndialogs. Komparative Analysen des Musikdramatischen Werks von Richard Strauss*. Frankfurt, Peter Lang Verlag, 1984

CD MELLÉKLET A VI. FEJEZETHEZ