

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

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

BUFFÓ BASSZUS

SZÜLE TAMÁS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2010

TARTALOMJEGYZÉK

1. Előzmények, a szerepkör kialakulása	1.
2. Pimpinone és Uberto	4.
3. Ozmin – Mozart: <i>Szöktetés a szerájból</i>	9.
4. Leporello – Mozart: <i>Don Giovanni</i>	12.
5. Don Alfonso – Mozart: <i>Cosí fan tutte</i>	17.
6. Bartolo, Basilio, Antonio – Paisiello, Rossini, Mozart műveiben	21.
Beaumarchais darabokból készült operák buffó alakjai	
7. Három Donizetti buffó – Dulcamara, Don Annibale, Don Pasquale	33.
8. Van Bett – Albert Lortzing: <i>Cár és ács</i>	41.
9. Falstaff – Salieri, Nicolai, és Verdi műveiben	45.
10. Mefisztó – Gounod: <i>Faust</i> – szerepének buffó vonásai	56.
11. Ordító kántor szerepe – Erkel: <i>Sarolta</i> című vígoperájában	57.
12. Pomádé király – Ránki meseoperájában	60.
13. Ochs báró – Richard Strauss: <i>A rózsalovag</i>	63.
14. Varlam és Pópa – orosz operák buffó basszus szereplői	71.
15. Schicchi és Simone – Puccini operájának buffó alakjai	73.
16. Basszus buffó figurák jellemzői – összegzés	77.
17. A buffó basszus énekes színész	79.
18. BIBLIOGRÁFIA	85.

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Mindenekelőtt szeretném köszönetemet nyilvánítani a *PTE Művészeti Kar* vezetőinek, akik rábeszéltek arra, hogy ötvenhat évesen tanulásra, kutatásra adjam a fejem.

Horváth Zoltán, kitűnő operarendező tapasztalataival, tanácsaival, s egy-két irodalmi anyaggal segített az indulásnál.

Karczag Márton, a Magyar Állami Operaház archívumának kezelőjeként nehezen hozzáférhető művek kottáival, videofelvételekkel mindig készségesen rendelkezésemre állt.

Szakolczay Lajos, író, műkritikus barátom stilisztikai tanácsai, biztatása igen sokat jelentett számomra.

Növendékem, *Tarnai Dávid* számítógépes ismereteit igyekezett velem megosztani.

Feleségem, *Szüle Tamásné, Ági*, édesanyám, *Dr. Szüle Lászlóné* (89 éves), figyelmükkel, türelmükkel, tanácsaikkal legfontosabb partnereim voltak.

Végezetül, köszönöm a *Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem DLA Doktori Tanácsának*, különösen *Marton Éva* művésznőnek biztatását, támogatását, s hogy lehetőséget adtak dolgozatom elkészítésére.

BUFFO BASSO VAGY BASSO COMICO

Definíció

1. A basszus buffó első megközelítésben a vígoperák mély hangú férfi alakja (esetleg komoly operák komikus szereplője). Tehát egy *szerepkör*.
2. Második megközelítésben a legmélyebb férfihang, a basszus egy típusa. (Kiváló hangí karakterizáló képesség, bravúros deklamáció, könnyed hangadás, mozgékony technika, nagy hangterjedelem, megjelenítő képesség jellemzi.) Azaz egy speciális *hangfaj*.

Előszó

Dolgozatom témáját életpályám magától értetődően kínálta. Mint ebben a szerepkörben oly sokan, magam is botcsinálta buffó basszus lettem, immár harminc éve. A kezdő énekes tervei között ritkán szerepel fő működési területként a vígopera mint a műfaj egy kissé lenézett ága. Gyermekkoromban ugyan csodálattal, lelkesedéssel hallgattam Székely Mihály kiváló Ozmin hangfelvételét (hét évesen egy-egy gyermekszúron megpróbáltam utánozni az akasztófa-ária előadását, kitömött hassal), de ifjú énekesként eszembe sem jutott a komikus basszus területét mint végcélt választani. Sem fizikai, sem hangí, sem lelki alkatom nem ebbe az irányba mutatott. Énektechnikai hiányosságaim azonban éppen a kantilénák, legátók megoldásában – amely készségek a basso cantante szerepkör, azaz az úgynevezett szeriöz, vagy komoly basszus nélkülözhetetlen kellékei – akadályoztak. Viszont a Magyar Állami Operaház nyolcvanas évekbeli igényei, valamint más meglévő adottságaim, úgymint mozgékony, könnyed hang és fizikum, humorérzék, karakterizáló képesség, satöbbi, s hozzá a *szerepcse*, elindítottak ezen a rögös úton itthon és külföldön egyaránt. Bár technikai problémáimat később kiváló, Erdélyből idős korában áttelepült mesterem, Adorján Ilona segítségével sikerült megoldanom, azonban az úgynevezett „skatulya” nagyjából megmaradt. Nem is bánom! Megéreztem ugyanis e csodálatos szerepkör ízét, zamatát, s a mesterművek alakjainak sokszínűségét, s úgy gondolom, hogy megtaláltam a kulcsot, mellyel valódi, hús-vér figurákat jeleníthetek meg a színpadon.

Ezen tapasztalatok irányítottak e téma felé, szülték az elhatározást, hogy harminc év eredményeiből az átadhatót közkinccsé tegyem.

ELŐZMÉNYEK, A SZEREPKÖR KIALAKULÁSA

Hogy megérthessük a buffo basso, buffó basszus szerepkör kialakulását, röviden vissza kell tekintenünk a vígopera születésének előzményeihez. Színháztörténeti, előadói alapjai a *commedia dell'arte*-hoz kapcsolódnak. Ez a tizenhatodik századtól kezdve élő és virágzó műfaj termelte ki azokat a típusokat, melyek jellemzően a később születő vígoperák figurái is lettek.

A *commedia dell'arte* a római színjátszás mimusjátékaiból, olasz földről a velencei karneválok vígasságaiból, nápolyi farsangokból, a piacterek vásári komédiáiból nőtt ki.¹ Az elnevezés eredete vitatott, de a legjobb megközelítés szerint egyszerűen hivatásos színjátszás, professzionista színdarab a jelentése. A tizenhatodik században ugyanis a görög-római drámák modorában műkedvelők adtak elő zömmel mitológiai tárgyú színdarabokat, melyek akkor is egyre kevesebb nézőt vonzottak, ha papok, polgárok, mesteremberek, sőt előkelőségek is szerepeltek a színészek között. A *commedia dell'arte* művelői ezzel szemben úgynevezett canevaszok, scenáriumok – szinopszisok, tartalmi kivonatok – alapján adták elő a színdarabokat, melyeknek szövegét meghatározott szabályok szerint, gyakorta korabeli novellák, mesék, drámák témáiból rögtönzték. A jelenetek közé, de velük azért dramaturgiai egységben lazzo-kat, mókákat szóttek, vigyázva arra, hogy ezek kapcsolatban maradjanak a történettel.² A *commedia dell'arte*-t a rögtönzött szövegen kívül állandó figurák jellemzik. Legtöbb alakja tájegységekhez kötődik. A legrégebbi, Arlecchino még a pogány időkre visszavezethető származék.

A kapitány spanyol, például Spavento, Rinoceronte, Scaramuccio (ő nápolyi), Escarabom, Baradondi, Pappirotonda, s a többi. Olaszország spanyol fennhatóságának szülötte. Piperkóc, nagyképű, ellenszenves, erőszakos alak.

Pantalone velencei kereskedő, ő az, akiről Shakespeare is megemlékezik.

Dottore bolognai orvos vagy jogász, természetesen tájszólásban beszél.

Scapino bergamói furfangos alak, jellemében gyakran Arlecchinóval rokon.

¹ „A *commedia dell'arte* az igazi irodalmiatlan színjáték, az a színdarab, amely nem írásmű, s melyhez a szerzőnek van úgyszólván a legkevesebb köze”. Hevesi Sándor: *A nem írott színjáték* 103.o.

² „A rendező, corago összehívja a színészeket, s előadja nekik a darab meséjét, scenáriumát. Megbeszéli velük a jeleneteket, majd a lazzókat (mókákat).[...] A *commedia dell'arte*t tele kell szóni mókával, de úgy, hogy kapcsolatban maradjon a cselszövényvel. Úgy kell megszakitani a cselekményt, hogy vissza lehessen térni rá.” Andrea Perrucci 1699. Hevesi Sándor: *A nem írott színjáték* 104.o.

Zannik (például Brighella bergamói szolgálgeény), észak-itáliai nyers tájszólásban beszélő agyafúrt szolgál.

Arlecchino a második zanni, vidám, naív, közvetlen, de nem olyan eszes, mint Brighella. Pulcinella figurájával kiegészülve Pierrot személyiségét adja.

Pulcinella nápolyi zanni, ostoba képű, de ravasz, trágár parasztlegény.

Tartaglia szintén nápolyi, dadog, de veszedelmes fecsegő, ugyanakkor kéjsóvár is. Pantalone és Dottore összevonásának tekinthetjük.

Innamorati: comico innamorato, comica innamorata szerelmesek.

Amorosi: Flavio, Lelio, Leandro, Florindo, Ottavio; illetve Ginevra, Isabella, Flaminia, Lucinda, Rosaura szerelmesek.

Canterina énekes, táncos, rendszerint nem a cselekmény részese.

A buffó basszus szerepkör kialakulása szempontjából kiemelkedik a sorból Pantalone figurája. A tizenhatodik század végére elvész Velence hajdani, hősi csillogása, melyet a kereskedők világhódító tevékenysége alapozott meg. Minden területen megkezdődik a hanyatlás, s a kalmár elaggott alakja szatíra tárgyává válik. Eleinte Magnifico, messer Benedetto, később a végleges, Pantalone néven összegződnek jellegzetes tulajdonságai, s válik halhatatlanná. (A név eredetéről viták folynak, Pianta leone – Szent Márk oroszlános zászlaját kitűző vagy a keresztény, szent Pantaleon egyaránt elképzelhető.)

Pantalone jellemzését, Dzsivelegov találóan foglalja össze:

„Velencei, a maga jellegzetes nyelvjárásával. Gazdag, majdnem mindig zsupori öreg kereskedő, beteges, csenevész emberke: sántít, nyögdéccsel, prüssköl, köhög, szipákol, és hasfájásra panaszkodik. Mindig öntelt, beképzelt, mégis mindig az orránál fogva vezetik. Okosabbnak véli magát mindenkinél, de lépten-nyomon áldozata lesz mások fondorlatainak. Öreg kora és nyavalyái ellenére szeret legyeskedni az asszonyok körül, folyton felsül, de mégis javíthatatlan szoknyavadász. [...] Néha aggleényként, néha házasemberként szerepel. Olykor fiatal felesége van, s akkor elkerülhetetlenül felszarvazzák.” A. Dzsivelegov: *Commedia dell'arte*

Másik fontos személyiség a Dottore. Európa legrégebben alapított egyeteme, a bolognai, a tizenkettedik századtól Itália tudományos központja volt. A hanyatlás ezt a várost sem kerülte el, s a külsőségek és a tényleges szakmai tartalom éles ellentétbe került egymással a *commedia dell'arte* virágzásának korára. Adott volt a jellegzetes, durva tájszólás. Ha a Dottore jogász, jaj annak a pörös ügynek, amelyet képvisel.

Ha orvos, a beteg prognózisa igencsak kétes. Jellemző rá, hogy beszédében rengeteg idézetet használ, de szavaiban minden összekavarodik. Pantalónéhoz hasonlóan öreg, gazdag, fősvény és parázna. Javíthatatlan intrikus, ugyanakkor Brighella vagy Arlecchino furfangjaival szemben védtelen. Nagyon szereti az italt.

Tartaglia az olasz nyelvben dadogót, hebegőt jelent. Az északi Pantalone és Dottore nápolyi megfelelőjének tekinthetjük, ugyanakkor személyében a spanyol megszállók talpnyalóit, a megalkuvó, olasz hivatalnokokat gúnyolta ki a korabeli színház. Lehetett jogász, jegyző, rendőrségi alkalmazott, de dadogásában mindig félreérthető dolgokat mond, amitől ideges lesz, és még nagyobb kalamajkába keveredik.

Az első buffó basszusok között komoly operák mellékalakjai szerepelnek, mint például Purcell *Tündérműveinek* (*The Fairy Queen*, 1692.) részeg alakja, Shakespeare *Szentivánéji álom* című művében Zuboly, a takács (*The Midsummernights Dream*, Bottom, the weaver). Vígoperák házi szerzőjének tekinthetjük Carlo Goldonit (1707-1793) is, akinek darabjai Galuppi, Fischietti, Piccini, Martín y Soler, sőt Mozart operáihoz szolgáltatott kiváló nyersanyagot. Témám okán mégis az opera seriák szüneteiben megjelenő intermezzókat kell kiindulópontként kezelnem.

PIMPINONE ÉS UBERTO

A vígoperák kialakulását, gyökereit kutatva két csodálatos műalkotás tűnik szemünkbe. Az ifjú, beteges, igen korán, huszonhat évesen elhunyt – egyébként éppen háromszáz éve született – Giovanni Battista Pergolesi (Pergolese): *La serva padrona* (*Az úrhatnám szolgáló*) című két részes intermezzója közismert, közkedvelt, máig rendszeresen játszott alkotás. A barokk kor talán legtermékenyebb, s szinte minden műfajban rendkívüli minőséget alkotó, ám Johann Sebastian Bach és Georg Friedrich Händel mellett ma talán méltatlanul háttérbe szoruló zenepápája, Georg Philipp Telemann: *Pimpinone oder die unglieche Heirat* (*Pimpinone, avagy az egyenlőtlen házasság*) című három részes intermezzója azonban napjaink kuriózumot kedvelő közönsége által is alig-alig hallható, csak szakmai körökben ismert mű, noha hét évvel megelőzte Pergolesi darabját.

A rokon téma mindenképpen kínálja az összevetést. Mindkét mű egyaránt két énekes szereplőt vonultat fel, egy buffó basszust, illetve egy szopránt. A férfi szereplő arche típusa egyértelműen a commedia dell'arte Pantalonéja. A történet lényege is hasonló: az ifjú szolgálólány anyagi érdekből, s a társadalmi ranglétrán történő feljebb jutása érdekében elveteti magát – fondorlattal – munkaadójával, gazdájával. A második intermezzo végéig a cselekmény szinte teljesen együtt halad. Eljutunk a boldog végkifejlethez, a házassághoz, a happy endhez. A *Pimpinone* azonban tovább megy, s bizony elérkezünk a földhöz ragadt valósághoz: Vespetta, az ifjú, felkapaszkodott asszonyka az anyagias, kéjsóvár, ám kissé együgyű öreget orránál fogva vezeti. A néhány szép percért Pimpinone szinte mindent elveszít; békét, hatalmat, pénzt.

Vizsgáljuk meg egyenként a kis operákat a buffó basszus szemszögéből.

A *Pimpinone* címszereplője tipikus figura, jellemét egyenesebben lehet Pantalonéból levezetni. A magát csinos áriában áruló, munkanélküli szolgálólány megtetszik neki, szóba elegyednek. A lány a következő dalában már mint szolgálatkész hölgy – női bájjal és minden házi munkát ellátni képes tudásával – hívja fel magára az öreg agglegény figyelmét, s teljesen elaltatja gyanakvását. Pimpinone a felkeltett vágytól kapkodja a levegőt, s bravúros, staccatós áriában mint belső monológban dadogja el érzelmeit, a közép részben néhány koloratúrával fűszerezve (No5). Némi további maga kelletés után boldog duettel zárul az első felvonás. Pimpinone előzékenyen tessékeli házába a ravasz kis nőszemélyt (No7).

A második részben Vespetta szívfacsaróan ecseteli nehéz helyzetét, hogy nem tud megfelelni Pimpinone szeszélyeinek, kívánságainak, magas elvárásainak. Az öreg bekapja a horgot, s a szenvelgő, álszent teremtésnek még féltve őrzött pénzes ládikájának kulcsát is fölajánlja. Úgy érzi, hogy megtalálta az igazit, Pimpinon meglelte Pimpinináját. (A szójáték talán Mozart Papageno-Papagena duettjének előképe a No11. áriában.) Az igen magas fekvés, a sok trilla, s a meglehetősen gyors tempó még mindig a felfokozott vágyat fejezi ki. Vespetta tovább kacérkodik, míg gazdája végső elhatározásra nem jut. Feleségül veszi a minden pénzt megérő leányt. Az intermezzót záró duettben Pimpinone boldog, fanfárszerű motívumait átveszi Vespetta, a „félrékben” azonban kigúnyolja újdonsült férjét. Ehhez képest az egymásba fonódó koloratúráik az önfelelt boldogságot fejezik ki.

A harmadik részben azonnal kibújik a szög a zsákból. Vespetta átveszi otthon a hatalmat. Szabadságot követel magának, s amikor férje megpróbálna a sarkára állni, még undok nászágyát is a szemére veti. (A történet örök, a XX. században is játszódhatna egy Fellinifilmben.) Pimpinone a buffó szerepek egyik legbravúrosabb áriájában dohog felesége színe változásán. „Tudom, hogy mit fecsegnek a hátam mögött!” Egymaga háromszereplős beszélgetést ad elő. „Szereplők”: a felesége, a szomszédasszony – két különböző női hang – és ő maga mint narrátor, majd mint résztvevő. Technikailag a B rész vége a legnagyobb kihívás, ahol a női és férfi, a falzett és normál hangot ütemen belül is váltogatni kell, ezzel a valódi duett érzetét keltve. Az úrhatnám szolgálóból igazi zsarnok válik. Vespetta mindent be akar pótolni, amit anyagiak híján eddig elmulasztott. Szórakozik, vásárol, kicsapong, Pimpinone egyre erőtlenebbül tiltakozik. Egy „vivace” veszekedésre még azért futja (No21-es duett), mely csaknem (vagy talán egészen) verekedésig fajul. Belátva teljes vereségét, az öreg elfogadja megváltoztathatatlan helyzetét. Az utolsó kettősben a zenei jellemábrázolás nagyszerűségét csodálhatjuk. A könnyed, önelégült Vespetta leggiero, lépegető, vidám dúr dallamára, a megalázott, idős férfi lassú, vontatott, tragikusan csengő, moll motívuma válaszol.

Pimpinone alakjának megformálásában a gyanakvó, zsugori, zárkózott agglegény megjelenítésétől, a megifjodó, nagyvonalú, szerelmes férfi megformálásán át el kell jutni a rezignált, megvert, sorsával nagy nehezen megbékélő, öreg papucs színéig. A szerep hangji, zenei igénye rendkívül sokszínű. Feszítetten magas lage, sok fioritúrával, staccatóval, szinkópás menetekkel. Bravúros falzett technika, végül bel cantós legato éneklés.

Pergolesi: *Az úrhatnám szolgáló* című két részes intermezzója látszólag ugyanaz a történet, mint a *Pimpinone* első két része. Uberto gazdag polgár, szintén agglégény (esetleg özvegyember), ugyancsak in medias res kezdődik a darab, nyitány nélkül. Itt is fiatal szolgálólány csavarja ujja köré jómódú urát. Felkelti gazdája érdeklődését, majd látszólag el akar menni a háztól; egy állítólagos vőlegénnyel féltékennyé teszi az öreget, végül elveteti magát feleségül. Serpina (beszélő név: Kígyócska) is minden hájjal megkent kis bestia, akárcsak Vespetta. A történet mégsem oly nyers, tenyeres talpas, mint a testvér-opera; igazi délies, latin báj lengi körül. Az a tény, hogy Serpinát kislány korában vette magához Uberto, teljesen más megvilágításba helyezi kettejük kapcsolatát. Érthető, hogy a bakfis az évek során fejére nőtt gazdájának, hiszen jelenlétével gyermeki, sőt női bájot hozott Uberto magányos életébe. Vespone, a néma szolga jelenléte is színezi a képet.

Nézzük most már a művet lépésről lépésre, természetesen a buffó basszus szemszögéből. Uberto tehát a bevezető áriában pufog sanyarú sorsa miatt, mondván, hogy ébredés után megint hiába szólongatja a személyzetet, fülük botját sem mozdítják. A nagy hangközlépések, a rövid frázisok konok ismételtetése, a dallamok oktávon túli szétdobálása ragyogóan fejezik ki felháborodását. Az indulatos kis ária a magas f°-feekkel, staccatókkal, nagy nóna ugrásokkal nyomban komoly feladat elé állítja a basszistát. Ezután kifejező recitativóban ismerteti a helyzetet, mely szerint hálátlan szolgálólánya – tulajdonképpen nevelt lánya – megint késik a reggelivel. Vesponét küldi érte. Serpina a szolgát szidalmazva üzen gazdájának, hogy ideje lenne hölgyként tekinteni rá. Uberto csúfolódására, ironizálására a lány hevesen reagál, melytől a gazda visszahőköl, visszakozik, mondván, ő csak reggelit kért. Reggelit, délben? Hiszen ebédelni kell! A vita ebben a mederben folytatódik. Pergolesi secco recitativója olyan változatos és kifejező, hogy Mozart legjobb énekbeszédeit előlegezi meg. Kiváló lehetőséget nyújt az igazi énekes színésznek a hangulatváltozások, alá-, fölérendeltségi viszonyok bemutatására. Mindenesetre Uberto még egyszer összeszedi magát a méltatlan helyzet – mely szerint nem engedi elmenni cserfes szolgálója őt a városba – megtorlására. Értse meg most már a lány, hogy ki az úr a háznál. Két oktávot átölelő „da capo”-s nagyária hangzik fel, hősi pózban, igazi felháborodással, gúnyolódó, rövid középrésszel, mely tele van hajlítással. A banális szituáció ragyogóan kontrasztál az eltúlzott mértékű reakcióval. A nagy F-től az egy vonalas f-ig terjed, nehéz, repetáló magasságokkal az indulati skála. Serpina (Vespettához hasonlóan) álszent módon bántódik meg, de

azonnal terrorizálja is nevelőapa-gazdáját: nem engedi ki a házból. A No3-as áriájában kioktatja a helyes viselkedésről a férfiakat. (Éppen úgy, mint Blonde Osmint, Mozart *Szöktetésének* második felvonásában.) Az ária azért nem válik duetté, mert amikor Uberto megszólalna, Serpina mindig elhallgattatja őt. Ezt a kis játékot nagyon következetesen, ugyanakkor változatosan kell eljátszani. Pompás lehetőség az improvizálásra, néhány „spät” (késleltetett) reakció beiktatására. Uberto rezignáltan veszi tudomásul ellehetetlenülő helyzetét. Más menekvés nincs, nősülni kell. Serpina támogatja a házassági szándékot, saját magát ajánlja fel menyasszony gyanánt. A No4-es kettős nem más, mint Uberto teljes összezavarása. A kezdő hetyke „fricska” motívum, az oktávugrások, majd a koloratúrák pompásan fejezik ki a férfi talajt vesztettségét, melyet „félrójében” – mély kromatikus menetben – el is mond. Az első intermezzo ezzel a már-már happy end-et sugalló enyelgéssel ér véget.

Serpina úgy érzi, még nem győzött, ezért Vespone segítségével féltékennyé teszi az idős embert. Látja, hogy nincs is már rá szükség, így ő megy előbb férjhez, ráadásul egy szörnyeteg katonához. Szívhez szóló áriában búcsúzik, megbánva összes bűneit, Ubertót az elmúlt időkre emlékeztetve tovább facsarja a férfi szívét. Az öreg eleinte örül, hogy a sok bosszantástól megszabadul, ám a gyönyörű búcsúzene végül kétségbeesésbe taszítja. A hezitáló *accompagnato* (No6-os recitativo) a darab egyik legkorszerűbb jelenete. Ismét Mozartot érezzük benne, sőt a későbbi viharzenéket is. A No7-es, *Esz-dúr* Uberto ária, a kételkedés és reménykedés igazi kifejezése. Gyors ismételtetés a hármashangzatok csapdájában, kitörés, a remény sóhaja, majd a tudatalattiból feltörő, kijózanító, belső figyelmeztető hang: vigyázz! A rövid középrészben kétségbeesetten fejt ki sanyarú vergődését hősünk. A visszatérés a bizonytalanságot erősíti csak meg, mély *Esz* hanggal a végén. A megoldást Vespone jelenti, aki *Capitano Tempesta* álöltözetben érkezik, egyenesen a *commedia dell'arté*ből. Nem véletlen, hogy Uberto „szegény kis Colombine”-ként emlegeti szolgálóját. A kapitány – úgymond – csak akkor áll el a házasságtól, és mond le a hozományról, ha a gazda veszi el a lányt. Hogy a zsarolás segített-e, vagy a lány maga kelletése, vonzereje, ki tudja? Vidám duettel (duettekkel) ér véget a kis vígopera. A gondolatokat itt is Serpina hozza, mint *Vespeta* a *Pimpinoné*ban, de itt boldogan hajtja fejét igába, a No8-as kettősben a férfi. Az előadói gyakorlatban – korabeli szokás szerint – csaknem mindig Pergolesi 1735-ből való, *Il flaminio* című

művéből emelik át az úgynevezett „Kipikopp” duettet, mely még vidámabb komédiázást tesz lehetővé a szív hangjainak – tipiti, illetve tapata – utánzásával.

Pimpinone és Uberto alakja – megannyi hasonlóság ellenére – sokban el is tér egymástól. Pimpinone gyanakvó agglegény. Magányos, nincsenek igazi nőkapcsolatai, ezzel szemben Uberto szinte családban él; két szolgáját csaknem gyermekeiként tekinti. Praktikus, hogy a néma Vespone nem beszél vissza, viszont a lány alkalmi szövetségeseként szerepel. Pimpinone kényelmet szeretne, valamint anyagi biztonságot és szexuális vágyainak kielégülését reméli. Uberto beérné kevesebbrel is; hagyják békén és szolgálják ki. A Serpinához fűződő viszonya azonban sokkal szentimentálisabb, mint Pimpinonéé Vespettához. A Telemann mű nyersségével közelebb áll a vásári komédiához, mint a polgáriasságában is rokokó hagyományokat követő, fodros-bodros Pergolesi alkotás.

Pimpinone személyiségének színpadi megjelenítése egy önző, „Mit nyerek az üzleten?” típusú ember bemutatása. Ez az egyéniség kicsit lapos, árnyalatokban szegény, ezért a helyzetekre és a figura fejlődésére praktikus fektetni a hangsúlyt. Ez a változás a remény felcsillanásától a beteljesülésig, majd a kijózanodás után, a mozgástér elvesztéséig, a leépülésig vezet. Nem is olyan rövid út egy alig másfél órás, kétszereplős darabhoz képest. Közben kiélhetjük Telemann rendkívül mives, szellemesen megírt, bár kissé hangszerszerű dalművében a zenei és hangbravúrok megvalósításának élvezetét.

Uberto impulzívabb, ugyanakkor érzelmesebb, szeretetre méltóbb figura. Rajta keresztül az élet rendkívül köznapi, s éppen ezért ma is oly ismerős problémái jelennek meg. Több száz előadással a hátam mögött mondhatom, hogy rendkívül hálás dolog a bőrre bújni. Sok-sok apró rezdüléssel, valódi élethelyzeteket élhetünk benne át. Úgy tűnik, alig várja, hogy becsapják, s végül férjül kérjék.

Mindkét hangilag szerep igényes előadása jelentős erőfeszítést igényel. Pimpinone lagéja körülbelül egy nagy szekunddal magasabb. (Már-már hangfaji különbség.) Uberto hatalmas ambitusa az igazi kihívás: több mint két oktáv, s mindkét szélsőséget rendszeresen használja. Pimpinone szerepét, a falzettes bravúraria miatt, ezen adottsággal nem rendelkező énekes ne vállalja.

OZMIN – *Mozart: Szöktetés a szerájból* (*Mozart: Die Entführung aus dem Serail*)

Mozart tüneményes, 1782-ben írt vígoperájáról, melyet Singspielként aposztrofált, a szerző édesapjához írt leveleit, valamint a megszámlálhatatlan tanulmányt olvasva nehéz újat mondani. Az ifjú komponista részletesen kifejti darabja dramaturgiai felépítését, megoldásait, sőt az Ozmin szerepét játszó Fischer úr kiváló adottságairól is szól, aki „basszista létére túl mélyen énekel”. E közkedvelt kiválóság kapott még két áriát – írja Mozart. Ludwig Fischer úr átlagon felüli hangterjedelme a mai énekeseket is komoly feladat elé állítja.

A szereppel való személyes kapcsolatom is jelentős, ugyanis botcsinálta mély basszusként először 1983-ban vendégszerepeltem Kolozsvárt, beugorván a Magyar Opera *Szöktetés* produkciójába. 1990-ben pedig a Bergmann *Varázsfuvola* filmből ismert Drottningholmi Palotaszínház volt első komoly nyugat-európai megmérettetésem színhelye, melyet számos további felkérés követett (többek között Tel-Aviv, Lausanne). Budapesten három rendezésben találkoztam Ozminnal.

Ez az alak jó alkalom számomra, hogy kifejtsem művészi indíttatásomat. Szerepeimet a darab megértésén túl mindig igyekszem úgy fölépíteni, hogy érződjön: Én vagyok e figura képviselője, szinte ügyvédje a színpadon. Ez a gondolat első hallásra talán furcsának tűnik. Egy jól megírt színdarabban – márpedig a vígoperák zöme ilyen – a szereplők, különösen a buffók, hús-vér emberek, akik megfejthető élettörténettel rendelkeznek, különböző helyzetekben érthető, követhető indokaik, reakcióik vannak. A művön belül még fejlődnek is (a pozitív vagy negatív irány ebből a szempontból közömbös). Magyarán mondva, mindig emberek, legyenek rosszak vagy jók, de cselekedeteik során konzekvensek, következetesek. A megformálás hitelessége, szerintem, ezen a hozzáálláson múlik. Ide kívánczik a huszadik század egyik legjobb magyar operarendezőjének, Oláh Gusztávnak a gondolata, melyet szabadon, csak a lényegre tekintve idézek. „Képzeljünk el egy egyenes vonalat a színész és a szerep között. A próbafolyamat lényege, hogy ezen a vonalon valahol létrejöjjön a találkozás. Tulajdonképpen mindegy, hogy a szerephez, vagy a művészhez közelebb, csak az egyenesen történjen meg.” Alkati dolog, hogy átlényegülő vagy mindent saját erős egyéniségére szabó interpretátorról van szó (nem értékmérő). Magamat inkább a szereplő gúnyájába bebúvó előadónak tartom.

Lássuk azonban magát a szerepet! Ozmin egy tömbből faragott, mégis igen sokszínűen megformált figura. Dalában egy álmodozó, lírainak mondható alak tűnik

föl a színpadon. Sóvárgó, vágyakozó hangokat hallunk a g-moll dalban. A harmadik sorban azonban, egy rövid dallamsor erejéig, kitör belőle a gyanakvás, hogy utána visszatérjen eredeti hangütéséhez. Ehhez zseniálisan kapcsolódik a Belmonte duett. Ozmin még igyekszik visszatartani az idegenek iránt érzett gyűlöletét, s végre válaszol a külhoni vendég kérdéseire. A „félrékből” kialakuló, a másik szereplőt értékelő, azt jellemző rész összefonódása pompás előadói lehetőség. Pedrillo nevének említésére Ozmin forrongó lelkéből föltör a vulkán, s végül az allegro assai részben – bravúros, gyors feleselést követően – elúzi Belmontét a háztól. A kettős után egyedül maradó birtokfelügyelő magában (prózában) dohog. Megjelenik legnagyobb ellensége, a rabszolga kertész Pedrillo, akinek – Ozmin szempontjából – két óriási bűne van: őt szereti hősünk választottja, ráadásul – mivel a basánál érthetetlen okokból becsben áll – érinthetetlen számára.

Ozmin a renegát basa leghívebb embere. Vallásosabb, mint gazdája, s úgy véli, nem kellene ilyen szabadon engednie „nyugati” rabszolgáit, sőt még szokásaikhoz sem kellene alkalmazkodnia. Blondét a basa neki ajándékozta, a leány mégis úgy bánik vele, mint egy kamasz fiúval. (Dalában egy serdülő fiú lírája és egy rezignált idős ember tapasztalata együtt jelenik meg.) Nem képzelem Ozmint mai mértékkel mérve öregnek. A veszély, amit a többiek számára jelent, így nem lenne olyan nagy. Az első felvonásban tehát a muzulmán, török hagyományok, valamint ura birtokának védelmezőjeként küzd a betolakodókkal. Kettőse Belmontéval számára pirruszi győzelemmel ér véget. Ám rögtön megjelenik az ős-gonosz Pedrillo, aki Ozmin jól megérdemelt és kivívott jogainak megnyirbálásán fáradozik. Hősünk az F-dúr áriában egy kissé túlhajtott, de alapjában véve jogos gyanakvását fejt ki; majd egyre jobban felhergelve magát, a legkülönbözőbb halálnemekkel fenyegeti spanyol ellenlábását. Az ária igazi kihívás: a dal és a Belmonte duett kifejezetten magas fekvése, majd az F-dúr ária – két oktávós terjedelmével, exponált magas és mély hangjaival – a szerep legnehezebb része, de micsoda lehetőség! Gyors érzelmi, s egyúttal énektechnikai váltások jellemzik. Az önelégültség bizonytalansággal váltakozik, fűszerezve bravúros, ritmikus hadarással, végül jön a mértékét vesztett dühkitörés.

„Ozmin dühöngése komikussá fokozódik, mert „török muzsikát” alkalmaztam itt. [...] A „Drum beim Barte des Propheten” stb. bár ugyanabban a tempóban folytatódik, de gyors hangjegyértékekkel. Mivel pedig dühe egyre növekszik, azért – mikor már azt hihetnénk, hogy az ária véget ér – az allegro assai-nak (egész más tempóban, egész más

hangnemben) a legjobb hatásúnak kell lennie. Az olyan ember ugyanis, aki ilyen heves dühbe gurul, áthág minden mértéket; magán kívül van – így tehát a zenének is magán kívül kell lennie. Mivel azonban a szenvedélyek kifejezését sohasem szabad az utálat mértékéig túloznunk, s a zene még a leghátborzongatóbb helyzetben sem szabad, hogy a fület sértse, hanem mégis ki kell, hogy elégítsen – vagyis *zene* kell, hogy maradjon: ezért nem választottam az F-dúrhoz idegen hangnemet, hanem rokon-hangnemet; de mégsem a legközelebbit, d-mollt, hanem a távolabbit: a-mollt.”¹

A felvonás végén szereplőnk újra a régi. Hatalmában, s főként erejében bízva űzi, hajtja a tercettben Belmontét és Pedrillót, és veszít.

Blonde női vonzereje elvarázsolja Ozmint. Kacérkodása elbűvöli, s bár igyekszik megvédeni mohamedán férfiúi tekintélyét, a leány tűzrőlpattant lényé és furfangja legyűri ellenállását. A kettősben három részes csata zajlik: 1. „No még ez egyszer megmondom a magamét.” 2. „Miért hagyják ezek a külföldiek, hogy a nők így a fejükre nőjenek, még a mi asszonyinkat is megrontják.” – Ez a c-moll rész különösen plasztikusan fejezi ki a két szereplő kapcsolatát. Blonde, angol lány létére keletiesen burjánzó dallamát, Ozmin hármashangzat felbontásokkal támasztja alá, s közben a szöveg tartalmával ellenpontozza. – 3. „Meneküljünk, mert baj lesz.” (Újabb mozarti bravúr: a koloratúr szoprán és a basszus szélsőségeinek mint a nemek és civilizációk harcának megjelenítése.) A kétség és remény között hanyódo, elzavart, megszegyenített Ozmin Pedrillónál, legnagyobb ellenségénél talál menedéket. Sebezhető, érzékeny, szeretetre vágyó személyiség rajzolódik ki előttünk a Bacchus duettben, aki a bor, a mámor tiltott élvezetében feloldódik, de újra becsapják. Az akasztófa-ária megcsalásának – az ő szempontjából – igencsak adekvát válasza. „Mi várható ezektől a civilizáltak mondott európaiaktól? Semmi. Még a gazdát is rossz irányban befolyásolták, s a jogos bosszú helyett megbocsát.”

Az énekes színészre talán még fokozottabban érvényes a belső monológ használatának szükségessége. A közönségre nézvést a zenei szöveget ugyanis nagyon sokat segít az érzelmek felszínre hozatalában, az operaénekest azonban kissé elaltatja; s hajlamossá teszi arra, hogy a színpadi hitelességhez elégnek vélje az ének, a színpadi játék, s a muzsika hármasságát. Véleményem szerint a mögöttes gondolatok pergésének, a fejben való futtatásának hiánya – különösen egy buffó esetében – ürességhez, felszínességhez vezet.

¹ Mozart levele, Bécs, 1781. szeptember 26. Mozart breviárium 192. oldal

LEPORELLO – *Mozart: Don Giovanni*

Az „operák operájának” szolgaszerepe az egyik legizgalmasabb buffó, amit valaha írtak. Leporello rendkívül összetett figura, ugyanakkor ambivalens, ellentmondásos személyiség.

In medias res kezdődik a darab. Mozart nem engedi meg magának még azt a luxust sem, hogy drámai, feszült hangú nyitány remekét igazából befejezze. Az F-dúr kisária, melyben Leporello bemutatkozik, tulajdonképpen annak része, folytatása. Rögtön akció közben látjuk Don Giovanni és szolgálja furcsa párját: az úr odabent, a csatlós idekint. Már itt megismerjük Leporello alapproblémáját: mint erkölcsös plebejus dühös urára, annak léha életmódja miatt, ugyanakkor irigyli és csodálja is hódító, mindenre képes, ellenállhatatlan gazdáját, aki, lám, most is vígan hódol szenvedélyének, míg ő idekint éhezik és fázik. Ez az ellentmondás végigkíséri őt az egész művön. A „dramma giocoso” műfaji meghatározás ez esetben találóan fejezi ki a Don Giovanni egyik legnagyobb erősségét: a vígjátéki és tragédia elemek egyensúlyát. Leporello dohogása és társadalmi helyzetének megváltoztatása iránti vágya – örökös, „falazó” szerepében – az irrealitás komikumát hordozza. Ám Donna Anna és Giovanni fonák küzdelme, ahol immár a nő üldözi a férfit, kínos helyzetbe hozza Leporellót, majd a Komturral való párbaj, s az öregember halála, tragikus fordulat. A jelenetben Leporello előző hősi pózához képest gyáva nyúlként viselkedik. A gyilkosság utáni kis recitativo zavarodott kérdése: „Chi é morto, voi o il vecchio?” (Ki a halott, Ön, vagy az öreg?) tragikomikus, majd vádló fellépése Don Giovannival szemben némi összeszedettséget mutat, végül a gazda dühös reakciójára következik a meghunyászkodás.

„Don Juan általában véve a hatalom, és ez Leporellóhoz való viszonyában is megmutatkozik. A szolga úgy érzi, vonzódik urához, aki legyűri, beleolvad Don Juanba, és ura akaratának készsége eszközévé válik. Leporellót éppen ez a sötét, áttekinthetetlen rokonszenv teszi zenei személlyé, és egészen rendjénvalónak találjuk, hogy képtelen elszakadni Don Juantól. [...] Az operában Don Juan mellett nyilvánvalóan Leporello a legfontosabb személy, éppen ezért az urához fűződő viszony a zenével magyarázható meg, zene nélkül érthetetlen. [...] Ha Don Juant közvetlen életnek fogjuk fel, könnyen érthető, hogy döntő hatással lehet Leporellóra, hogy magához hasonlítja, olyannyira, hogy szinte Don Juan tagjává válik. Leporello bizonyos értelemben Don Juannál is közelebb áll ahhoz, hogy személyes tudat legyen, de hogy azzá lehessen, tisztán kell látnia gazdájához való viszonyát, csakhogy képtelen erre, képtelen megszüntetni a varázslatot. Itt megint

arról van szó, hogy Leporello – mihelyt párbeszédbe keveredik – áttekinthetővé válik számunkra. Leporello és Don Juan viszonyában is van valami erotikum, az a hatalom, amellyel a gazda, akarata ellenére lebilincseli, de ebben a kétértelműségben Leporello zenei, és állandóan Don Juan visszhangzik benne.”¹

Ottavio és Anna bosszúkettőse után Leporello ott folytatja, ahol a szökés után abbahagyta (vagy tán abba se hagyta). Magát egy ígérettel bebiztosítja – miszerint őszinteségéért nem érheti bántódás – beolvas gazdájának, aki azonnal felmondja az egyességet. A szolga rögtön enged, s ígéri, mindenben segít. Don Giovanni új fellángolása az ismeretlennek vélt Donna Elvira iránt, ismét kiváltja csodálatát. Lám, a kettősség újra, hullámszerűen végigkövethető az operában. Don Giovanni – a felismerés után, hogy régi szeretőjével hozta össze a balsors – a rá szemrehányás-áradatot zúdító nőt Leporellóra bízta, aki tiltakozik, cinikus „félreket” mond, végül azonban pompásan teljesíti szokásos feladatát. Biztosítja a gazda menekülését a kellemetlen helyzetből, s Elvira szemét felnyitva – miszerint ezzel a léha alakkal semmit sem veszít –, kiábrándítja őt szerelméből. A No3-as regiszterária valódi buffó bravúr, de több is annál. A hódítások felsorolása országok, majd az elcsábított hölgyek társadalmi állása szerint az egyszerűbb, bár igen virtuóz rész, allegróban, sok-sok karakterizáló készséggel, hadarással. Az andante con moto azonban Don Giovanni hódításainak belső lényegét úgy mutatja be, olyan komplex módon, ahogy maga a hős a darab folyamán talán sohasem. Kényes egyensúlyt kell őrizni, illetve találni a tekintetben, hogy Leporello ebben a részben mennyire lényegül át, válik gazdájává, s mennyire parodizálja őt. Elvira jelenléte is inspirálja, szurkálja, gonoszodik vele, ugyanakkor bele is feledkezik a nőcsábász pózába. A végső kicsengés: Don Giovanni a férfierő apoteózisa. Ez a csodálat az, ami – pénz és félelem mellett – elvetemült, a korabeli társadalom ítéletére fittyet hányó ura mellett tartja buffónkat. Masetto és Zerlina eljegyzési lakomáján már teljes fegyverzetben, tökéletes alattvalóként működik. Cinikus fölényel távolítja el gazdája útjából a fölöslegessé vált Masettót. Kettejük egyenlőtlen harca, a parasztfiú ingerült, tehetetlen dühét kifejező buffó áriája közben, ismét kiváló komédiási játéklehetőség.

Leporello színpadi jelenlétében hosszabb szünet következik, de legközelebbi szerepléséből megtudjuk, hogy nem töltötte tétlenül az időt. Elmeséli Don Giovanninak – recitativóban –, hogy eligazította a násznépet a kastélyban, ura

¹ Sören Kierkegaard: Mozart Don Juanja, Lontay László fordítása (Magyar Helikon, 1972.)

rendelése szerint, etette, itatta őket. Masettónak ügyesen elterelte a figyelmét, s az alkalmatlankodó Donna Elvirát kicsalta, majd kizárta a házból. Rosszkezdű, duzzogó kezdés után a gazda varázsa újra megteszi a hatását. A pezsgőáriába (valójában bordalba) torkolló jelenetben elmúlnak a szolga aggályai, s lelkesen segít, hogy az úr a báli forgatagban minél több női skalpot gyűjthessen be. Elemében van, a vendégeket elegáns, gáláns, nagyvilági modorban hívja meg a palotába. A bosszúra szövetkezők (Anna, Ottavio, Elvira) adagio tercettje utáni allegróban virtuóz szervezőként intézkedik. Az álarcosokat maestoso – már-már úri – stílusban invitálja, mindenkire a saját hangján, nyelvén szól. „Viva la libertà” – kiáltja, szolga létére, s talán ekkor komolyan is gondolja, el is hiszi, amit mond.

Mozart zsenije – a három különböző karakterű tánc összekomponálásával – újabb lehetőséget biztosít a buffó számára, hogy alkalmazkodó képességét bizonyíthassa a parketten is, s közben párokat hozzon össze vagy szakítson szét, természetesen a gazda szolgálatában. Masetto leválasztása még kitűnően sikerül, de a sikoltozó Zerlina menekülése után kitör a botrány, s Giovanni halállal fenyegeti Leporellót, akit saját bűneivel vádol. A szituáció ismét inkább tragikus, mint komikus, s a többi, ellenük szövetkezett szereplő elől való menekülés buffónk számára csak gazdája oldalán lehetséges. A finálé allegro zárórészében a „kórus: Anna, Elvira, Ottavio, Masetto” vészjósló tömbje szaggatott hangú, nyújtott ritmusú rémületet vált ki a két vádlottból. Leporello később vakkantás-szerűen ismétli a gazda szavait, majd hadaró C-dúr skálában együtt próbálnak szorult helyzetükből kiszabadulni. Végül Giovanni egy heves hármashangzat-felbontással, feszült nyújtott ritmusban kitör, Leporello nyolcadokban utána hadarja a szövegét, sodródik az úrral. Még egy szinkópás fürgeteg, s a zárlat.

A második felvonás, Leporello allegro assai egy perces lázadásával indul. Don Giovanni barátjának, bolondnak, buffónak nevezi őt, s egyáltalán nem veszi komolyan méltatlankodó szolgáját. Négy pénzermével lekenyerezi (quattro doppie), elmondja nőikkel kapcsolatos életfelfogását, s minden megy tovább a maga útján. Ismét az opera buffa világában vagyunk. Leporello kénytelen álöltözetben a No15-ös tercettben Don Giovannit alakítani. A *Cyranó de Bergerac* Christianjához hasonlóan, pantomimesként játssza el gazdája Donna Elvirát visszahódító, bűnbánó énekét. A szerkesztés, jellemzés, a zenei dramaturgia zsenialitása, hogy a csábító mintegy kipróbálja régi szerelmén a szobalánynak szánt canzonettát. Leporello együttérző hangokat penget, s a parancsnak – mely szerint gazdája helyett tegye a szépet az

elhagyott kedvesnek, s egyúttal tisztítsa meg a terepet az új hódítás előtt –, vonakodva tesz eleget; ám ahogy belemelegszik, egyre jobban élvezi a rábizott szerepet. A színész számára itt a kiváló lehetőség a mókázásra, különösen akkor, ha a Giovannit éneklő baritonistának van valami jellegzetes, egyéni szín a hangjában, vagy modoros, tehát utánozható, parodizálható. A jelenet – Don Giovanni szerenádja, majd buffó áriája, Masetto megveretése, Zerlina engesztelő, gyógyító dala után – ott folytatódik, ahol a tercettet követő recitativóban véget ért, de buffó hősünk a bújóska során egyre kínosabban érzi magát gazdája bőrében. A szextettben mindenki hozza a maga formáját, stílusát. Elvira szomorkásan, vágyakozva keresi újfent eltűnni látszó kedvesét, Leporello fojtott hangon, suttogva, menekülési útvonalért ácsingózik, Don Ottavio Annát próbálja vigasztalni nagy bánatában, aki patetikusan válaszolja, hogy számára csak a halál hozhat megnyugvást. Amikor azonban a buffó végre kiutat találna, mind rárontanak – az újonnan érkező Zerlinával és Masettóval kiegészülve – a vélt, gaz csábítóra. Most már Elvira könyörög a többiek bocsánatáért, testével védve megtért kedvesét. Ez sem segít! Ezúttal Leporello esdekel – gyönyörű szeriöz g-moll dallamban – az életéért. Ellenfeleinek szinte elakad a szavuk, sotto voce kapkodnak levegő után. A molto allegro „mille torbidi pensieri” kezdetű része a tanácstalanság állapotának találó megjelenítése. Leporello augmentált dallamát a többiek dupla tempóban ismétlik, hogy azután megforduljon a helyzet; ő hadarja a szöveget ellenkező irányban, fölfelé. Ez az ellenmozgás s a kontrasztok ritmikai szempontból is végigkísérik a számot, míg a többiek hangja szinte elnyeli az üldözöttét. A recitativo újabb vádak özöne, melyet buffó hősünk már saját személyében kap. A No20-as rövid allegro assai áriában Leporello alibit próbál igazolni magának a bűnesetek idejére. Mindenért a gazda a hibás. Nem verhette meg Masettót, hiszen Elvirával sétált kézen fogva, s ezt is csak parancsra cselekedte. Mindenkire igyekszik alkalmazkodva szólni – ügyelve közben a kényes ritmusokra, a fergeteges tempóra s a nagy hangközlésekre –, figyelmüket elterelve kiutat keres, s amikor végre megtalálja, egyre halkuló hármashangzatokat hátrahagyva szökik meg. Ottavio hősi pózban megszólaló, virtuóz, koloratúrás áriája, majd Elvira nagy, bravúros betétáriája után Leporello egy temetőben lel rövid időre menedéket. Ez a fekete humor színhelye. Don Giovanni szellemként ijesztgeti, majd egy történettel bosszantja, mely szerint időközben szolgálja kedvesét is elcsábította. Sztentori hang a környezethez illő magaviseletre figyelmezteti hőseinket. Leporello már úgyszólván halálra van rémülve, de amikor méltó

reverenciával meg kell hívnia a kormányzó szobrát vacsorára, végképp inába száll a bátorsága. A No22-es allegro duettben megpróbálja magáról lerázni a feladatot, s főként a felelősséget, és kéri Don Giovannit, hogy ne kívánjon ilyet remegő, kétségbeesett szolgájától. A kérlelhetetlen úr jót mulat rajta, s megunva a szolga ügyetlenkedését, tétovását, babonás félelmét és ravaszkodását, maga hívja meg a commendatőrét vendégségbe. A válasz őt is meglepi, s most már együtt hagyják el a színt.

Újabb hangulatváltás a vacsora jelenet. Az otthon biztonságában buffónk felszabadultan tesz-vesz, a vacsora mellé jó zenét is szolgáltat. Mozart a prágai bemutatóra – remek atelier poénnal – slágerként illeszti be a jelenetbe Figaro C-dúr áriáját. Az úr hedonista habzsolása, az úgymond éhező szolga fácáncomb lopása visszahoz valamit a könnyed buffonériából, bár mintha e felhőtlen vidámság a vihar előtti csend lenne csupán. Elvira utolsó térítési próbálkozása, mely lepereg Don Giovanniról, meghatja Leporellót (talán egyébként is közel került a hölgyhöz). A tercettben – a gazda dacos, életigenlő, sőt élvhajhász szólamaival szemben – teljesen a nő bűnbánatra intő érvei mellé áll. (Szólama is az asszonyéval fut együtt.) A kőszobor érkezésének bejelentése a halálos, jeges rémület és a megjelenítés eszközeinek komikus kontrasztja. Innentől buffónk kivonja magát a cselekmény fősodrából, és csupán rezonőri feladatot vállal. Egyre gyorsuló szívverése triolás menetben festi alá a tragédia kiteljesedését. A zenéből úgy érezzük, hogy a pokol szele csaknem őt is magával ragadja. Leporello lelkében végbemegy a katarzis, ezt érezzük beszámolójából, melyet a bosszúra szövetkezett csapatnak tart. A mű lecsengése – melyben hősünk elárulja tervét, hogy új gazdát keres –, kifejezi, hogy a Don Giovanni által sarkaiból kiforgatott világ visszaáll a normális (unalmas, tisztességes) kerékvágásba.

Leporello minden buffó basszus álma, vágya. A színészi kifejezési eszközök talán leggazdagabb tárházát tudja felvonultatni, ugyanakkor a bel canto elemeitől a buffó hadaráson, rémült suttogáson, drámai kitöréseken át csillogtathatja hangi, énekesi értékeit. Hangfaji besorolása szerint basszus, de hangterjedelme, ambitusa alapján énekelheti mély bariton is; általában a szerint döntik el, hogy Don Giovannit mely hangfajú énekesre bízták. Hasznosnak vélem, ha a két férfi szerepet különböző hangszínű művészek adják elő.

DON ALFONSO, vecchio filosofo, (öreg filozófus),

– *Mozart: Così fan tutte (La scuola degli amanti),*

Mind így csinálják (A szerelmesek iskolája)

Egy beszélgetés folytatásának vagyunk tanúi a No1-es férfi tercettben. Don Alfonso, öreg filozófus, megelégedve fiatal, szerelmes barátai – a tenor Ferrando és a bariton Guglielmo – ömlengését, kedveseik – a mezzoszoprán Dorabella, illetve a szoprán Fiordiligi – tökéletességéről, kételkedését fejezi ki, s miután a recitativóban e sértésért elégtételként párbajra hívják, gúnyolódva tér ki a duellum elől. Az újabb hármásban, (No2.) előadást tart a női hűség lehetetlen voltáról. Senki sem látta, csak beszélnek róla, mint a fönixmadárról. Az átkomponált részek, s a secco recitativók nagy tempóban, magától értetődően váltogatják egymást. Sorolják fel az ifjú katonák a bizonyítékokat, hogy szeretett hölgyeik mások, mint a többiek – veti fel az idős ember. A banális válaszok hallatán, fogadást ajánl a kérkedő tiszteknek. Huszonnégy órán keresztül az ő instrukcióit kell követniük, s bebizonyítja állítása igazságát. Száz arany tallér a tét. Az ifjak, a No3-as tercettben, nagy hittel, a nyereség reájuk eső részének kellemes elköltéséről álmodoznak, míg az öreg csupán bölcsen mosolyog, így látszólagos egyetértésben zárják az együttest. A No4-es duettben megismerjük a vágy két gyönyörű tárgyát, akik – ha lehet – a férfiakénál is túlzóbb dicshimnuszot zengenek szerelmeseikről. A piedesztálra emelt partnerek azonban késnek. Don Alfonso érkezik, s szinte köszönni is alig bír az izgatottságtól. A No5-ös áriában szaggatottan, mintegy lihegve, a végsőkéig késlelteti drámai mondandóját. A miniatűr szóló (38 ütem) – tragikus f-mollban, ráadásul allegro agitato tempóban, alla breve, körülbelül negyven másodperc –, a szerep egyetlen önálló, zárt száma. Az öreg filozófus kiélvezi a helyzet minden momentumát, s végre kimondja a tragikus hírt: az ifjakat háborúba szólítja a kötelesség, mégpedig azonnal. Ferrando és Guglielmo tisztességesen játszanak. A No6-os kvintettben, őszinte megrendüléssel búcsúznak, de hölgyeik kétségbeesésére reagálva, Alfonsóhoz fordulnak, hogy, na lám, szinte máris vesztett. Az nevet, aki utoljára nevet – jön a válasz. A búcsú, patetikus hangokkal, s egy lírai, No7-es, tenor-bariton – gyakran húzott – kettőssel folytatódik. A szkeptikus agglegény elégedetten dörzsölgeti a kezét, jól szerepelnek „tanítványai”. A No9-es ötösben, a szerelmesek síró, szaggatott, majd sóhajtozó együtteséhez, mindössze kuncogó aláfestéssel szolgál. A kórus hangjai sürgetően szólnak, s a két katona gyorsan távozik. A nővéreket Alfonso próbálja vigasztalni, s a

No10-es E-dúr, andante, alla breve, négynegyedes terzettino hangjaival, Mozart varázslatos pillanatai egyikéhez nyújt támaszt. Szólama itt minden, csak nem buffó. Gyönyörű piano, legato ívek, egymásba fonódó, rafinált dallamok szolgálják a megállni látszó idő, s a fájdalom kifejezését. Annál nagyobb a kontraszt, amikor a leányok távozása után, kitör hősünkéből a cinizmus és a nőgyűlölet, s egy tizenhárom taktusos allegro moderatóban, balgának nevezi azon férfiakat, kik nőkben bíznak

Dorabella szenvedő áriája már-már paródiába illik, pátoszos hangütésével. Despinetta, a minden hájjal megkent szobalány, meg is elégteli a dolgot, s ő meg a férfiak áruló, hűtlen természetéről fejt ki véleményét, és szórakozásra biztatja a hölgyeket, akik mély felháborodással hagyják magára. Alfonso – tartva az éles eszű cseléd mindenre kiterjedő figyelmétől –, hogy álruhába öltöztetett barátait le ne leplezze, búsas borraivalót ad neki, s részlegesen beavatja a lányt a tervbe. Despina ezek után lelkesen csatlakozik a csínyhez. A No13-as szextettből kiderül, hogy mégsem ismeri fel az elmaszkírozott, szőrös figurákban gazdái széptevőit (vagy csak vaknak tettei magát), Fiordiligi és Dorabella viszont, felháborodottan veszi tudomásul az idegen férfiak érkezését, és allegro háromnegyedben, majd alla breve, négynegyed, molto allegróban, furioso zavarják el az ifjakat. Don Alfonso, közben, haragjuk valódi okán gondolkodik. A recitativóban, mint rég nem látott két legjobb barátját, igyekszik legalizálni az „albán nemesek” jelenlétét. Fiordiligi No14-es áriája, „Mint a szikla” – utasítja vissza a külföldi urak közeledését. Guglielmo – hódításképpen – öndicséretbe fog (No15-ös G-dúr ária), de még be sem fejezi, máris otthagyják a lányok. A „keresztbe” udvarlás ilyenképpen sikertelenül indul, de az idős szofista hűti a tisztet, fogadással kapcsolatos túlzott bizakodását. A No16-os, gyors, háromnegyedes, G-dúr tercett, az ifjak és az agg feleselése. (Engem a Don Giovanni, második felvonást nyitó duettjére emlékeztet, mind felépítésében, mind ritmusában.) A két tiszt szinte szánja már az öreget, s beérnék a kialkudott összeg felével, ha elismerné vereségét, ő azonban folytatást javasol. Ferrando – dramaturgiailag teljesen fölösleges – gyönyörű No17-es áriája után, Alfonso egy pillanatra elbizonytalanodik, de a szolgálólány segítségére siet. Megígéri, ha a vendég urak elég gazdagok, felkészíti a nővéreket, s meglesz a mulatság. Folytatódhat a komédiázás, az első felvonás, No18-as fináléjában. A nők szomorú, andante, álmodozó kettősét, a férfiak heves kiáltozása, disszonánsan – allegro, alla breve négynegyed – szakítja félbe. Mérget vesznek be az elutasítás, s az emésztő szerelem miatt. Don Alfonso, igazi szervező komédiásként csitítja őket, de nem

sikerül megakadályoznia a szörnyű tettet, az ifjak megmérgezik magukat, Mozart tragikus g-moll hangnemében. A filozófus szánalomért folyamodik a nőkhöz – Esz-dúrban –, akik pánikban, a szolgálólányt hívják, aki az öreg méltó partnerének bizonyul a konspirációban. Mindenki jól mulat az együttesben, kivéve a nővéreket. Alfonso átadja a terepet, s a szervezést a cselédlánynak, aki kiváló doktorként tér vissza, s mágnessel gyógyítja a mérgezteket. A lassan magukhoz térő idegenek, a teljes gyógyuláshoz, csókot kérnek. Az allegróban, majd a szinkópás presto lezárásban ez még nem sikerül, de a finálé méltó befejezést nyer. Despina, az ördög ügyvédjének szerepében, flörtölésre, kacérkodásra biztatja a lányokat (No19-es ária), melyre – némi disputa után – ők is kaphatónak bizonyulnak (No20-as duett). A No21-es kettős után a furcsán félénkké vált „szerelmesek”, a No22-es kvartettben, attól a Don Alfonsótól és Despinettától kapnak leckét, a finom, modern udvarlásból, akik a bemutató után, sotto voce, presto elbújnak, hogy követhessék a fejleményeket. Van is miért leskelődniük, ugyanis a dolgok szépen haladnak előre. Guglielmo Dorabellánál célt ér, Ferrando azonban elutasításban részesül. A kigúnyolt vesztet az öreg filozófus vigasztalja, a látszólagos győztest pedig figyelmezteti, hogy nem illik előre inni a medve bőrére, hisz hátra van még egy próba. Igaza is lesz, nemsokára Fiordiligi, Ferrando szenvedélyes kedvesévé válik (No29-es duett). A felháborodott Guglielmo büntetésért kiált, mire Alfonso a házasságot javasolja. A No30-as „andante”, az öreg szkeptikus filozófiája; a nőket úgy kell elfogadni, amilyenek, hisz nem tehetnek róla, csapodárok, „cosí fan tutte” (mind így csinálják), – az ifjak vele ismétlik az utolsó sort.

A cselszövésnek nincs még vége. Kettős lakodalmat szerveznek, jegyző is érkezik, Despina, álruhában. Induló hallatszik, Don Alfonso nézi meg, hogy mi lehet a zaj forrása. A nyugodt D-dúr, négynegyed után, Esz-dúr, háromnegyed, allegróban hozza a vészjósló hírt, hogy a régi kérők megérkeztek. Dorabella és Fiordiligi most tényleg pánikba esik, legszívesebben elmenekülnének. (Ismét a tragikus g-moll váltás – f-mollon és c-mollon át –, alla breve négynegyed, allegro tempóban.)

Az utolsó jelenet, a katonák – tettetett – boldog hazatérése, mire a lányok zavartsága a válasz, hisz ők közelben sejtik az új vőlegényeket. Megint az idős filozófus segít: a váratlan örömtől nem tudnak a hölgyek megszólalni – mondja. A jegyzői talárt Despina álarcosbáli jelmeznek állítja be, de az elejtett házassági okmányra nincs magyarázat. A nővérek a cselédlányt, s a filozófust vádolják, hogy bajba sodorta őket. Don Alfonso mindent elismer, a tisztok is leleplezik magukat. Az

öreg zárszava, hogy a tréfa következtében a férfiak lesznek okosabbak, s végül mindezen nevetni tudnak.

Milyen is hát ez a furcsa, öreg filozófus? Mozart-da Ponte vígoperájának buffó basszus karaktere – ha eddig tipikus figurákat emlegettem munkám során, említve az elődöket –, egyáltalán nem tipikus. Különös alak. Talán agglegény, talán egy sokat látott, sokat tapasztalt, csalódott, cserbenhagyott, kiábrándult szerelmes, ki tudja. „Vecchio filosofo”, de valószínűleg csak a két ifjú katonatiszthez képest idős. Mozart gáláns, sikamlós vígoperájának mindenesetre ő a mozgatója. Élet- és emberismeret jellemzi, ugyanakkor – ebből következően – a mindent átható szkepszis. Házasságra biztatja a fiatalokat, de számára csak a szemlélődés marad. A Moliére, vagy Goldoni színdarabok rezonőr szereplőjére emlékeztet, kitörése, s az ebben megnyilvánuló harag, mégis viszonylag friss sérülésre utal. Az interpretáció nagy csapdája, hogy a bölcs alakot ne akarjuk bölcselkedően, tudálékosan játszani, így ugyanis egyértelműen ellenszenves lesz alakításunk. (Persze ez is egy lehetséges megoldás.) Alfonso letisztult, ugyanakkor határozott személyiség.

Hangilag nem igazán hálás feladat, színészileg a sok váltás, alakoskodás miatt, annál inkább. Az igazán harsány, buffó lehetőségek, a két katona szerepében rejlenek.) Legfontosabb elem, az elegancia – a játékban és az éneklésben egyaránt – a kifejező recitativók, s a simulékony beilleszkedés a sok együttesbe. Kiemelkedő feladat egy basszista számára, a No10-es tercett, mely puha, közép magas, tartott hangjaival, valamint pianissimo magasságaival, a legnagyobb kihívás.

BARTOLO, BASILIO, ANTONIO – Paisiello, Rossini és Mozart műveiben
 Beaumarchais darabokból készült operák buffó alakjai ¹

„Jó üzletnek” bizonyult a francia órásmester, lant- és hárfaművész, királyi zenetanár, hajóskereskedő, fegyvercsempész, alkalmasint kém, s nem mellesleg színdarabíró művét választani opera, sőt operák témájául. Beaumarchais XV. Lajos gyermekeinek veszedelmes nőcsábász hírében álló zeneoktatója, az udvari intrikák nagyszerű ismerője és gyakorlója volt. Forradalmi műveit pártfogójával, a királlyal engedélyeztette. XVI. Lajos, a figyelmetlen uralkodó saját bukását segítette, hogy tanára színdarabját előadandónak ítélte. Az író pompásan értett hús-vér emberek színpadi felvonultatásához, a cselekmény csalafinta fordulatainak kieszeléséhez, a szálak kibontásához, összegubancolásához, majd elvarrásához. *Almaviva* gróf és Rosina, a szép és okos polgárlány szerelmének története – a Beaumarchais trilógia első darabja – még csak karcolta a nemesi, főnemesi felsőbbrendűség, a védőburokban élő osztály nimbuszát. Figaro, az éles eszű szolga, Brighella vagy Scapin leszármazottja itt még lelkesen – bár nem érdekei ellenére, azaz sok pénzért – segíti volt gazdájának szerelmének beteljesülését. A *Sevillai borbély* ilyenképpen még nem forradalmi mű. Annál inkább az a *Figaro lakodalma!* (XVI. Lajos természetesen ezt is olvasatlanul engedélyezte.) Egyértelműen arisztokrataellenes komédia, mely rámutat az elképesztő előjogok visszásságaira, és Figaro szájából nyíltan lázító hangvételű monológok hangzanak el. Beaumarchais-t rövid időre le is csukják miatta, az uralkodó azonban most is nagylelkűen kiszabadítja a bajból egykori tanárát.

Giovanni Paisiello (1740-1816) *A Sevillai borbély, avagy a hiábavaló elővigyázatosság* című kitűnő művét 1782-ben Szentpéterváron, Petrosellini librettójára írta.² Az opera ott is, majd az őshazában, Nápolyban is óriási sikert aratott. Mozart négy évre rá alkotta Bécs számára a *Figaro házasságát*, Da Ponte szövegére. Beaumarchais a francia forradalom után folytatta a címszereplőjének

¹ Pierre Augustin Caron (1732-1799) XV. Lajostól, a szellemes uralkodótól kapta – ismerve fondorlatos udvaroncának hírhedt üzleti ügyeit – a Beaumarchais = jó üzlet lovagi előnevet.

² „Ez a színpad alapjában realista; gyönyörködik az emberi jellem s az élet adta millió furcsa helyzet minden különösségében szépségében és csúfságában, könnyében és kacajában, s mindenekfelett az egésznek vad sodrában és ellenállhatatlan, gyújtó ütemében. Az ábrázolás lehetősége mély latin ösztönöket szabadít fel a színpadon. A zenekar megtanul százféle átöltözést, megtanul szikrázni, susogni, fecsegni és titkolózni, intrikálni és elérzékenyülni; a dallambeszéd elementáris repülést, játékos villanást, hadaró izgalmat, könnyed és kacér bűbájt, társas és társadalmi jellemzőerőt önt a színpadi képbe – most készülnek az első rágalom- és leleplezés, átok-, eskü- és búcsúáriák, az első nagy együttesek és finálék – a melodika eltanulja a népzene virágzó szabadságát, boldog teljességét, éles körvonalait” Szabolcsi Bence: *A zene története* 266. oldal

sorsát bemutató trilógiát, de a *Bűnös anya* színpadi hatásra alkalmatlan színmű, nem igazi vígjáték, inkább csak irodalmárok számára nyújt olvasmányélményt. Természetesen ide kívánczik a harmincnégy évvel később, *Sterbini* librettójára született remekmű, Rossini: *Il barbiere di Sivigliá-ja* is.

Dúskálhatunk a buffókban. Paisiello is, Mozart is, Rossini is basso comico számára írja Bartolo doktor szerepét. Basilio a két *Sevillai borbély*ban basszbariton, illetve basszus, Mozartnál tenor. Ő viszont Antonio, a kertész számára biztosít újabb buffó basszus szerepet. (Ennek az az érdekessége, hogy, mivel a Figaro házasságában Bartolo és Antonio a partitúrában elkerülik egymást, egy énekes is alakíthatja – néhány átöltözéssel – a két figurát. A korabeli premieren így is történt.)

Paisiello Bartolója még mindig a megszokott Pantalone-Dottore, commedia dell'arte típus. Gyanakvó, idős és természetesen szerelmes. Rosina gyönyörködtető, fuvolával válaszoló ariosóban meséli az utcán lefelé hódolójának, Lindoro-Almavivának, hogy száz szemmel őrködik fölötté gyámja. Megjelenik Bartolo, és mint elefánt a porcelánüzletben harsány, veszekedő hangon lepi meg Rosinát, s egyben duetté (No4.) alakítja a dalt. A leány azonnal hangot vált, és nevelőapja stílusában közli, hogy mindössze a *L'inutile precauzione – A hiábavaló elővigyázatosság* – című új operából tanul egy részletet. Bartolo nagy károkozásba kezd – olasz szójáték: „Io corro, cara subito” –, hogy azonnal látni akarja a gyanús levelet, majd a leány által mintegy véletlenül, az erkélyről ledobott papírlap lázas keresésébe fog. A szerző konok, ritmikus ismétlésekkel, föl-alá futó dallamfoszlányokkal fejezi ki a gyám gyanakvását, ide-oda fordulását. Végül a doktor újra bezárja az ajtót és az ablakot, majd a duettet is. Figaro és Almaviva tervet szőnek, hogy miként juthatnának be a házba, s kiötlik, hogy katonai beszállásolási jeggyel a dolog megoldható. Bartolo elmegy, hogy felkutassa Don Basiliót, s hogy megtudja, előkészítette-e már titokban a barátja Rosinával kötendő házasságát. Kifejező, dohogó recitativo.

A visszatérő gyámot Rosina, ugyancsak secco recitativóban rázza le. Bartolo ezután egy türelmetlen tercettben ki akarja kérdezni a Figaro által altatóval meg-tüsszentőporral kábított szolgálait. Ez nem sikerül, de az ásító, illetve prüszkölő hangok buffó hármasa annál inkább. Igazán bravúros megoldás az akcentusos kíséret, az elakadó motívumok, s végül az összefonódó skálamenetekből kikerekedő csinos finálé. (No7). Ez a vérbeli, hallatlanul szellemes és hatásos tercett a mű egyik legnépszerűbb, s talán legsikerültebb, máig legismertebb jelenete. (Nem

elmarasztalva ezzel a többi kiváló részletet, melyek az idő rostáján kihullottak.) Ilyen a most következő Rágalomária is, amely – Rossini azonos című dala ismeretének hiányában – igazán remek alkotás. A No8-as kifejező crescendo felépítésével mutatja be a földön csúszó, lapuló rágalom terjedését. A szerző egy D-dúr skálamenet után, hogy tovább fokozhassa a hatást, A-dúrban folytatja, s feszített magasságokkal teszi próbára az énekes, s a hallgatóság teherbíró képességét. A zenei építmény az orkeszterben viharzenéig fejlődik. Itt akár vége is lehetne az áriának, de Paisiello úgy érzi, hogy ez még kevés. Minthogy igazán új ötlet már nem jut eszébe, az idáig felhalmozott anyagot – visszatérve D-dúrba – ismételgeti. A sok repetáló magas hang így kissé unalmassá teszi az ária folytatását és befejezését.

Óhatatlan, hogy a jóval később, egy ifjú, huszonnégy éves zeneszerző által írt művet ne citáljam ide. Igazságtalannak tűnhet az összevetés, hiszen a zenetörténet úgyis avitt alkotásnak ítélte az „idős” mester művét – amelyet Paisiello negyvenkét évesen alkotott –, és múzeumba zárta. Talán menti Rossini tiszteletlenségét, hogy engedélyt kért az agg zeneszerzőtől a csaknem azonos librettó – Sterbini újra írta Beaumarchais darabját – megzenésítésére, aki ezt könnyed szóval megadta. Maga Paisiello sem átalotta Szentpéterváron elővenni egy nagy előd, Pergolesi művének, az *Úrhatnám szolgálonak* szövegkönyvét, s új szerzeményt írni belőle, nem kis sikerrel.

Nos, buffót tekintve Paisiello eddig sokkal szorgalmasabban dolgozott az anyagon, mint Rossini. Míg előbbinél arioso, illetve pezsgő, Rosina-Bartolo duett alakul ki az eldobott levél ügyéből, utóbbinál egy heves recitativóval, van a dolog elintézve. Paisiellónál a tüsszentő- és altatópor történetet kiváló buffó tercett szólaltatja meg, Rossini megint csak énekbeszéddel oldja meg a helyzetet. Igaz, hogy a mérgező doktor dohogásáról rendkívül szellemesen vált a Rosinával való találkozás teljesen más hangvételére, végül a nyomozás, vallatás hiábavaló küszködése következik Ambrogióval és Bertával. Pergő jelenet, amely rögtön kiegészül Basilio jövetelével, aki ugyanúgy hozza Almaviva gróf érkezésének hírét, mint Paisiello ének mestere. Ez a Rágalomária azonban egy fantasztikusan felépített, agyafűrt mestermű. Együtt van benne az ifjú szerző temperamentuma, s a már előző művekben (pl. *A selyemlétra*, *Olasz nő Algírban*, *A török Itáliában*) edződött, rutint szerzett színpadi mester nagyvonalú zenei jellemző ereje. A közismert darab egy hatalmas crescendo, amely nem csak a dinamikára vonatkozik, hanem az eleinte szaggatott zenei foszlányok összekapcsolódására is, valamint a hangjegyértékek

sűrűsödésére, a hangmagasság emelkedésére, a „d'-a”, tiszta kvart lépések ismételtetésére, majd az e'-re is föllépő, majd d'-n repetáló, kis nyújtott ritmusokon való tombolásra. A D-dúr végül már kevésnek bizonyul, s egy esz'-en történő átvezetés után eljutunk a magas e'-re (a második ágyúdörgés), melyet az elsőhöz hasonlóan timpani erősít. A végső, mindent elsőprő, a rágalom diadalát hirdető vihar látszólag a csúcspont. Nem volna azonban teljes a ravasz Basilio jellemzése, ha nem tudná egy fordulattal megnövelni az eddig elért hatást. A már-már megsajnál, szerencsétlen rágalmozott végső pusztulását, újabb – rövid nekifutással előkészített – fokozás, a koronás fisz'-re juttatja fel. Rossini lehetőséget ad az előadónak a remek frázis ismétlésére, melyben megmutathatja a karakterizáló képességét, valamint hangi adottságait; akár, a nyomaték kedvéért egyformán, akár teljesen másként adja elő ugyanazt a dallamvonalat. (Véleményem szerint kár kihagyni az utóbbi lehetőséget.) Rossini rövid, összefoglaló kis finálét ír az ária végére, melyben a hagyomány egy hosszan kitartott záróhangot engedélyez a basszistának. Paisiellohoz hasonlóan Rossini is D-dúrban fogalmazta meg a rágalomról való mondanivalóját. Az előadói gyakorlatban mégis a C-dúr a jellemző, ugyanis a szerep karaktere s az opera többi részében énekelt szólama a basszusnak jobban áll, mint a basszbaritonnak. Nagyon érdekes és fontos Bartolo működése az ária alatt, illetve utána. Úgy teljes a kép, ha a doktor értetlenkedve, majd ijedten, végül, nagy nehezen, késleltetve felismerve a terv zsenialitását, szinte duettet „énekel” Basilióval. A recitativóban aztán megtöri a hatást, s egy banális érveléssel leszereli Basiliót, aki – pénzért – lemond a nagy élvezettel kecsegtető cselekvéssorról.

Ezen a találkozási ponton túl a két zeneszerző szerkesztési technikája igen szoros kapcsolatban áll. Nézzük hát párhuzamosan – a két alkotó eltérő megoldásainak fényében – buffóink munkáját!

Paisiello csak annyi időt hagy Rosinának és Figarónak, hogy egy gyors megbeszélést folytassanak, s máris visszatér Bartolo. Rossini megoldása, mármint egy nagy duett, a drámai szituáció szempontjából kevésbé hiteles, mivel Basilio és a gyám a másik szobában szerkesztik a házassági szerződést. Valószínűtlen ez a hosszas csevegés, de hát az opera világában vagyunk. Bartolo tehát visszaérkezik, s mindkét szerzőnél hasonlóképpen faggatja ki a lányt, kihegyezett tollról, elhasznált ív papirosról, tintás ujjról, annak biztos tudatában, hogy Rosina hazudik, titkolózik, rosszban sántikál. Levelet írt, de kinek? A ravaszkodó recitativo a doktor számára egyik szerzőnél sem hoz eredményt, azonban mindkettőnél áriába torkollik. Paisiello

Bartolója tulajdonképpen a secco tartalmával megegyező áriát énekel. Emelkedő szekvenciával indít. A hangfekvés viszonylag mély, amely nagyon jól fejezi ki az orvos lefojtott indulatát. Mégsem eshet neki durván leendő arájának, de tudatosítania kell benne, hogy mindent tud, nincs helye mellébeszélésnek; klasszikusan lekerekíti az első frázis végét. Újabb nekifutás, feszes kis és nagy nyújtott ritmusban idézi a lány állításait, rövid dallamokban, melyek kis amplitúdóban föl-alá járnak, végül nyolcad-menetekbe sűrűsödnek. Esz-dúrból B-dúrba vált, a ritmusképletek változnak, a kis hangterjedelem, a tartalom s a forma, lényegében nem. Végül, konklúzióként – visszatérve Esz-dúrba – hadaró triolákban fenyegeti meg gyámleányát, hogy minden eszközzel él, reteszekkel, hét lakattal, száz kulccsal zárja be, ha nem hagyja abba a hazudozást. A piú mosso rész váratlanul tör fel, nagy hangközökkel. Bartolo tesze-tosza, gyanakvó, de korlátolt, ostoba, sehova se vezető gondolkodásmódját igen jól fejezi ki ez az ária.

Rossini orvos figurája sokkal érdekesebb, árnyaltabb, okosabb áriát énekel. Már a recitativo is szellemesebben rajzolja elénk a gyanakvó dottore képét, mikor is ironizálva, könyörtelen logikával felépített csapdát állít gyámleányának, végül lesújt Esz-dúrban, bevezető zene nélkül, mint az előd. Ha Paisiello alulról kezdte a dallamot, Rossini felülről, ha az kis hangközöket alkalmaz, ez felkiáltójelszerű nagyokat. Ez a felkiáltójel azonban nagy segítség a buffót alakító énekesnek. Bartolo itt pöffeszkedő, felfuvalkodott, cseppet sem tapintatos, goromba fráter. Tehát itt mást fejeznek ki a kis és nagy nyújtott ritmusok. A következő kis részben leggiero nyolcad menetekben, gúnyosan vázolja föl fölényét, csalhatatlanságát. Újabb szint jelent a tizenhatodokban, hadarva ismételt két kérdés, melyet a vonószenekear felelése erősít. Rosina itt partner, megelégedi az erőszakos vádaskodást, s elmenne. Bartolo természetesen megakadályozza távozását; visszatér a pöffeszkedő attitűdhez, s a magas esz-ről indított felkiáltójel motívumhoz. Újabb gondolatváltás. Megbocsátó „apuka”, s egyben leendő jószágos vőlegény hangján szól, majd válasz híján újabb fenyegetés – B-dúrban. Visszatérvén Esz-dúrba a tehetetlenség fergeteges hadarásba, dührohamba csap át. A zenekar jeleníti meg elsőként Bartolo átváltozását. A zeneirodalom egyik legpergőbb, a kimondhatóság határait feszegető buffó bravúrja következik. Nehezíti a dolgot, hogy nyaktörő magasságokig mennek föl a futamok; könnyíti, hogy a szerző – a nagy rohanás közepette – hagy azért időt levegővételre, s némi pihenésre. A visszatérés és a coda pompásan zárja le, mintegy magától értetődő, szekvenciális, ereszkedő skálamenetekkel az áriát. Bartolo addig

mondogatja, hogy ő milyen kiváló koponya, s hogy gyámleánya minden gondolatán és cselekedetén átlát, hogy maga is elhiszi. Mindenképpen ez a szerep csúcspontja. Pantalone-Dottore figura ilyen biztonságban szinte sosem érezte magát. Megbízható szövetségese van Basilio személyében, kész a házassági szerződés, a lányt sarokba szorította, s ha mégis megjelenik Almaviva, segít a rágalom.

Beaumarchais-Paisiello-Rossini természetesen nem így gondolta.

Almaviva mindkét darabban katonai áruhában jelenik meg, részegen. Paisiellónál attacca követi az áriát, a beszállásolási jeggyel megjelenő „soldato” érkezése. A recitativóból szinte minden kiderül. Rosina is jelen van, titokban Lindoro néven fölfedi magát előtte a gróf. Nem tudja kiejteni a doktor nevét a katona, s mivel – mint a sereg felcsere, gyógykovácsa lódoktora – olvasni sem tud, a beszállásolási jegy pontos szövegére sem emlékszik pontosan. Ezzel jól fölbosszantja Bartolót, aki lázasan keresi szállásnyújtási kötelezettség alóli felmentését. Ezzel elkezdődik a G-dúr hármás, mely egyben a felvonás fináléja. Míg Rosina és udvarlója a szerelmes levél átadásának problémájával bajmólik, a doktor figyel, s közli, hogy menyasszonyával kapcsolatban nem ismer tréfát. Közben megtalálja a felmentést, de Almaviva azonnal félrelöki a pergament, s csatára hívja a házigazdát. A gróf és a leány sugdolózása nyolcad-mozgásos válaszolgtás, majd rövid, legato tercmenet. A vita ismét Bartolo kötekedő, nagy hangközű stílusában folyik; a párbajra készülő hangvétel mélyről induló hármashangzat felbontásokból épülő, szekvenciális menet, mely D-dúrban fejeződik be. A B-dúros zenekari rész a csatakürt hangját imitálja. Bartolónak a párbaj gondolatára inába száll a bátorsága, szolgálait hívná. A gróf eközben szerét ejti, hogy végre átadja a levelet. A fináléban mindenki mondja a magáét; a gróf a viszontlátásért sóhajtozik, Rosina olvasná szerelmesének üzenetét, Bartolo fel szeretné fedni a lappangó titkot, egy álzárlat, és röviden, G-dúrban vége a jelenetnek. A bonyodalom azonban még nem ért véget. Buffónk nem nyugszik bele a levéllel kapcsolatos történésbe, s bájmosollyal érdeklődik a lánynál, miféle iratot kapott a katonától. A faggatásra Rosina teljesen kiborul, ájulást színlel, de természetesen kéznél van nála egy – korábban a nagybátyjától érkezett – tartalék levél, melyet méltatlankodva átnyújt a gyámnak, aki bocsánatért esedezik. A doktor még egy alságos szerelmi fél-ígéretet is kicsikar gyámleányától, s boldogan távozik. Rosina végre elolvashatja Lindoro levelét, s igazi bel canto áriával ér véget a felvonás.

Rossini egyre dagadó finálét írt ebből az eseményből. A részeg katona – zenekari „marziale” bevezetéssel – óriási patáliát csap, ami annyira megdöbbeníti a Berta recitativója után visszaérkező Bartolót, hogy először szóhoz sem tud jutni. Életereje csak nevének helytelen ejtése iránti felháborodása kapcsán tér vissza. A feszes induló – némi részeg díszítésekkel és aszimmetriákkal – közben alátámasztja Almaviva fölényét. A beszállásolási parancs felmutatása után mindketten gyors hanjegyértékekben félre mondják gondolataikat; a gróf saját elegáns, gáláns koloratúráival, Bartolo dohogó, szillabikus hadarással. Megjelenik Rosina, újabb színnel gyarapszik a zene. Míg a doktor el van foglalva a beszállásolási jeggyel, Lindoro felfedi a lánynak inkognitóját. Bartolo végre észreveszi gyámleányát, s az ária pergő hangján küldi szobájába Rosinát. Pezsgő váltások, a tenor visszatér a hetvenkedő katona hangjához, s laktanyába vinné a lányt. Óriási huzakodás végén, több elterelő hadművelet után a doktor végre megmutatja beszállásolástól való felmentését. A katona agressziójára – félrelöki a levelet – a doktor indulatba jön, s bottal akarja móresre tanítani a betolakodót, melyet az önbizalmát serkentő, magasra fölfutó kettős kötéses dallammal, majd lefelé ereszkedve, gyors szöveggel fejez ki. Itt szinte tényleg sor kerül a duellumra, hogy közben a gróf átadhassa levelét Rosinának, aki azt ügyesen mosócédulára cseréli, s ezzel kétségbeesésbe taszítja Bartolót. A nagy értetlenkedés közepette Bertával gyarapszik az együttes, majd kisvártatva Basilio is csatlakozik – szolmizálva – a csapathoz. A további zűrzavar, Rosina önsajnáltató ariosójával, Bartolo szerelmes vagy gúnyos hangváltásával, Lindoro-katona felháborodásával, hatalmas kergetőzést eredményez, a színpadon, s a zenében egyaránt. Figaro szakítja félbe a botrányos jelenetet, figyelmezteti gazdáját, hogy talán már túl messzire ment, ugyanis a nagy ordítózásra felfigyelt a katonai őrjárat. Tovább dagad a jelenet, s a megszeppent előadók köre. A két basszus orgonapontja fölötti imitációs négyes különös hangulatot teremt. Végre megjön a katonai alakulat. Vezetőjüknek Bartolo éktelen hadarással adja elő a fejleményeket. Ebbe az a capella kezdődő, majd csak akkordokkal kísért, virtuóz rohanásba, minden szereplő egyenként bekapcsolódik, míg fölépül a tökéletes káosz. A tiszt pillanata következik, aki kihámozza az igazságot, de a gróf tekintélye elnémítja, s Bartolo ellen fordul. Buffónkat sokk éri, mozdulatlan szoborrá dermed. Ragyogó Asz-dúr együttes következik szaggatott, andante tempóban, tizenkétnyelcados metrumban, csinos sorzáró fioritúrákkal. Figaro könnyed megszólalása színesíti, majd zárja le az együttest. Bartolo rövid zenekari átvezetés után magához tér, és kis nyújtott

ritmusokban, majd újabb hadarásban győzködi a tisztet igazáról. Lehet még fokozni a hatást! Unisono, sotto voce assai kezdi az összes szereplő a nagy finálé fergeteges tempójú záró részét, C-dúrban. A négynegyed szinte minden lehetőségét kihasználja Rossini. A triolák negyedekkel váltakoznak, fél érték kis nyújtott ritmusokkal, nyolcad repetíciók, negyed menetek, nagy szinkópák, nagy nyújtott ritmusok, triola futamok föl s alá. S ha ez nem elég, a C-dúr után Esz-dúrban ismétlődik a téma, majd visszatér az alap hangnembe. Bartolo az egész fináléban értetlenül, kiszolgáltatva hányódik, mindenkit meg akar győzni igazáról, ám teljesen hiába. Basilio közben lubickol a zavarosban, a színész pedig a bohóc tréfák teljes tárházát bevetheti, mivel éppen ráér, csak együtt érző reakciókat vár el tőle a szerző.

A második rész Paisiellónál a doktor duettet felvezető ariosójával indul, melyben arról elmélkedik, hogy a leány – úgy látszik – még mindig haragszik, nem akar Basiliótól többé énekleckét venni. Nagy dörömbölés, s egy teológusi talárba öltözött figura érkezik, monoton „Pace, gioia” köszöntések közepette. Bartolo gyanakodva fogadja, s borzasztóan idegesíti az orrhangon, százszor előadott üdvözlés. Ő is imitálja az áldást és örömet osztó mondatot, s végre befejezik a kettőst. A recitativóban az álruhás gróf, Don Alonso zenemesterként mutatkozik be, aki a beteg Don Basilio helyett készül Rosinának énekleckét adni. Bartolo hitetlenkedésére kiböki, hogy valójában egy Almaviva gróftól megszerzett levél van nála, melynek segítségével ki tudná ábrándítani a lányt szerelméből, árulással rágalmazva meg az udvarlót. Buffónknál telibe talál. Ez Don Basilio tanítványának hangja, hozza is Rosinát az énekórára. A leány – felismerve Lindoróját – boldogan éneklí a pásztorlányka édes áriáját szerelmesének.

Rossini második felvonása recitativóval indul, melyben Bartolo értetlenkedve adja elő, hogy nyomozott az ismeretlen katona után, de senki nem tud róla. Biztosan Almaviva embere lehet. Innentől kezdve teljesen azonos a dramaturgia a Paisiellóéval. Az áldást osztó köszöntés kicsit érdekesebb, dallamosabb, a gyanakvó „félrék”-ből virtuóz kettős alakul ki, a szokásos kantiléna, kontra szillabikus, pergő szöveg formában. Rosina levelének kényszerű átadása s az éneklecke indítása is azonos. A leány áriájában azonban több a fifika, a kétértelmű utalás. Bartolo mindkét esetben átalussza a nóta végét, és saját ifjúkorának nosztalgikus dalát veszi elő. Paisiellónál seguidillát, Rossininál menüettet, a nagy Caffariello stílusában. Itt is, ott is Figaro érkezése vet véget a táncsal színesített buffó magánszámnak. A borbély kiváló szervezőképességgel lát hozzá a konspiráció és a

szöktetés előkészítéséhez. Az ürügy a borotválás, a cél Bartolo figyelmének elterelése, s az erkélyajtó kulcsának megszerzése. A két műben ez gyakorlatilag azonos, mint ahogyan azonos az énekmester váratlan megérkezése is.

A kvintett Don Basilio nagy jelenete. Az intrikus zenetanár eleinte nem ért semmit, de látja, hogy van egy alteregója, mindenki betegnek mondja, és el akarja távolítani a színről, még barátja, a doktor is. Miután pénzt kap, tisztul a kép. Ha nem tudja is a pontos okokat, nyilvánvaló, hogy a helyzetből még többet is kihozhat. Türelmesen vár tehát. Rossininál ez a felismerés és a helyzet élvezete nyilvánvalóbb, a többiek türelmetlensége is karakteresebben rajzolódik ki a zenében. Változatos a sürgető kérések ismételtetése, ahogy a szereplők egymás után kapcsolódnak be az osztinató szerű dallamba. A moderato „Buona sera, mio signore” sláger pompás, sűrűsödő, a triolás menetekkel önmagát gerjesztő zenéje Rossini művének egyik csúcspontja. Don Basilio némi prémium kicsikarása reményében még egyszer visszajön, de a többiek együtt dobják ki az alkalmatlankodót. Bartolo elégedett, hiszen itt az alkalom, hogy Don Alonso befeketíthesse – ígérete szerint – az álnok csábítót, aki Almoviva embere, a cselszövők viszont folytathatják a szöktetés szervezését. Figaro a borotválással igyekszik az orvos figyelmét másfelé terelni, de ő mégiscsak kihallgatja a szerelmesek suttogó szavait. Paisiello kvartettje – melyben Alonso a szökés részleteit próbálja elmagyarázni – rendkívül sikeres, ihletett pillanata az operának. A szerző háromnegyedben a különböző színekkel – a tenor énekmesteri stílusával, Bartolo kíváncsiságával, Rosina és Figaro aggódó hangvételével – szinte tapintható feszültséget teremt. A leleplezés pillanatában négynegyed, allegro assai-ra vált, s a gróf válik támadóvá, ami a helyzethez viszonyítva talán meglepő, viszont társadalmi állását tekintve nem. Bartolo az első visszakozás és meghökkenés után magához tér, s egy szekvencionális menetben összeszedve magát, az ellene egységfrontba tömörült hármasnak méltó ellenszólamaként – változatos felelgetések, szitkok után – végül kidobja a fiatalokat. A jelenet Esz-dúr illetve B-dúr hangneme, a szerkesztés, az együttes felépítése, de még a dallamok és ritmusok is emlékeztetnek Mozart *Figarója* második felvonásának fináléjára, a kertész, illetve Bartolók bejövetelére, pedig az négy évvel később született! Rossini a nagy leleplezést egyszerűbben oldja meg. Bartolo itt azonnal a csúcson van. Ő támad, a többiek csitítva, sotto voce igyekeznek szabadulni a dühöngő közeléből. A heves kitörés után az öreg összeomlik, s kiutat keresve Basilióért indul.

Bartolo további sorsa a hanyatlás. Basilióval még megbeszéljük, hogy felgyorsítják az eseményeket, előre hozzák az esküvőt. Rosinát az elfogott levéllel – átmenetileg – sikeresen győzi meg szerelme álnokságáról, de az események elsodorják. A szöktetés érdekében a ház falához támasztott létrát ő viszi el, ezáltal a fiatalok nem tudnak elmenekülni, s Figaro ötletére, kihasználva a jegyző és Don Basilio érkezését, egybekelnek. A doktor elveszíti szerelmét és gyámleányának – részben már elherdált – hozományát is.

Bartolo igazi buffó főszerep. (Ezt annak ellenére állítom, hogy Rossini Figarót helyezi a középpontba.) Legfőbb értéke, hogy változatos, élő színpadi alak. Megformálásában igen fontos az emberismeret, a beleérző képesség, de leginkább az orvos személyiségének teljes felvállalása. Bartolo minden gesztusa, cselekedete konzekvens, érthető, és magyarázható. Nevelt lányát megszokta, meg is kívánta, ráadásul anyagilag is függ tőle, hiszen a háttérben ott van, hogy gazdag örökségét a gyám részben eltékozolta. Ugyanakkor imád uralkodni rajta, logikus tehát, hogy megtartása érdekében semmitől sem riad vissza. Minden ezzel szembeni vágyat, akaratot méltatlannak érez, hiszen öntelt, műveltségére rátarti, büszke jellem. Megőrizte a Pantalone-Dottore tipikus jegyeit, de a két kiváló szerző kezében hűs-vér személylé érett. A két zenei megformálás annyiban különbözik, hogy Paisiello líraibb, de mélyebb basszus hangot kíván, míg Rossini már-már a bariton fekvés határait feszegeti. Az idősebb szerzőnél az orvos szerelmesebb, kevésbé anyagi, simulékonyabb alkat, míg az ifjú vad, agresszív, helyenként nyers és bárdolatlan figurát fest. Egyrészt itt sokkal több a hadarás, a virtuóz futamok, a kettős kötéses hajlítások fölfutó füzérré állnak össze, másrészt lírai ellágyulások színesítik a figurát. Egészében véve azonban hatalmas, színes rohanás a szerep.

Egy igazi buffó szereplő jellemének vannak állandó és változó elemei. E tulajdonságok egy része az interpretáció során megkerülhetetlen, mások választhatók, s lehetnek dominánsak vagy recesszívek. A rendezés nagyrészt meghatározza, hogy e vonások közül melyek hangsúlyosak, de ezen az énekművész saját alkata és színészi habitusa, s nem utolsósorban hangkaraktere sokat változtathat.

Nézzük példánkat, Rossini Bartolóját!

Állandó jellemvonásai: gyanakvó, alattomos, erőszakos, kéjsóvár, fukar, anyagi, rátarti, nagyképű, gyáva, veszélyes.

Változtatható jellemvonások: hisztérikus, nosztalgikus, ironikus, szerelmes, okoskodó, joviális, álszent, hipochonder.

Az összkép láthatóan meglehetősen sötét. Ehhez járul még, hogy hősünk lehet öreg, akibe hálni jár a lélek, lehet középkorú, ereje teljében levő; lehet kövér vagy sovány, nemes hangú vagy éppen fakó hangszínű, eszes, aki a körülmények áldozata, vagy buta, akit lépten-nyomon rászednek; s mindezek mellett lehet az összhatás kedves vagy akár visszataszító. A legfontosabb azonban mégis az, hogy ne legyen unalmas, hanem meggyőző és hiteles.

Don Basilio szerepében a hangfaji különbség még meghatározóbb. Paisiello ének mestere, különösen a rágalomáriában, igazi bariton, míg Rossinié – ha nem D-dúrban éneklé az áriát – valódi basszus. Gyakorta basso cantante adja elő, ilyenkor előfordul, hogy e bravúros komédiából csupán hangi produkció lesz. Ideális a kettő ötvözet. Basilio jócskán rövidebb szerepe mindössze két szóló jelenet köré szerveződik, mégis rendkívül hatásos. A ravasz, de nem túl eszes, pénzsóvár éhenkórász megjelenítése igen hálás színészi feladat.

Mozart Bartolója nincs a *Figaro házasságának (Le nozze di Figaro)* főszereplőjében. Tulajdonképpen egy „fél nagy szerep”. Első Marcellina oldalán való megjelenése egy jelenet folytatása. A hölgy jogi tanácsot kért a doktortól, – orvos vagy jogász ez esetben mindegy, fő, hogy értelmiségi legyen – egy korábbi, Figarónak nyújtott kölcsön ügyében. Ha a borbély nem tudná időben visszafizetni a pénzt – ígéri – elveszi feleségül. Bartolóban fölbred a régi – Rosinája elvesztése miatti – keserűség, s kiváló lehetőséget lát minden fájdalomnak okozója, Figaro elleni bosszúja megvalósítására. A D-dúr ária hősi karaktere, s a helyzet kisszerűségének ellentéte hordozza magában a komikus hatást. Erős akcentusok, lágy piano legatókkal váltakoznak. A vendetta (vérbosszú) megvalósításának eszközei sorakoznak az orvos fejében. Oktávlépések után szépen fölépített crescendo következik, majd a szokásos buffó hadarás triolákban, mint az okos, ravasz, alapos munkával előkészített terv kidolgozási része. Végül hősi pózba vált az öntömjénező visszatérés, s az ígéret, hogy Marcellina bizakodhat, elnyeri az ifjú kezét.

A második felvonás csodásan megírt, nagy fináléjában buffónk, Marcellina és Don Basilio oldalán, sikeresen ármánykodik. Változatos együttes, melyben a gunyoros összekacsintás – köztük s a szövetséges arisztokrata Almaviva között – és az álszent igazságkeresés húrjait pengeti e hármasság, szaggatott, nyújtott ritmusokban, illetve szépen kivezetett kötéseken, hogy a végén részesei legyenek a diadalmas, mélyről indított, kromatikus skálamenettel s felkiáltójelszerű hármashangzat felbontással épülő Esz-dúr lezárásnak.

A Don Curzióval mint ügyésszel felvonuló csapat a bíróság, azaz a gróf előtt ismerteti a vádat, s egyúttal az ítéletet is. Ez a recitativo mindent megváltoztat. Az előbb még csúfondárosan viselkedő Bartolo – amolyan talált gyermeknek titulálva a hevesen védekező vádlottat –, megtudva, hogy Figaro a megdönthetetlen bizonyíték, az anyajegy alapján Marcellina és az ő elrabolt szerelemgyereke, teljesen megváltozik. Ez a metamorfózis a szerep igazi ziccere. A rajtakapott kisfiú, s a büszke atya egyszerre jelenik meg, a korábban csupán negatív érzelmi színeket felvonultató doktor előadói palettáján. A szextettben a szülők s az elveszettnek hitt, s most végre megtalált gyermek boldog hármasa gyönyörű, egymásba fonódó, már-már opera seriába illő dallamaival szemben a pórul járt gróf dohogása adja a kontrasztot. A mit sem sejtő Susanna megjelenik a váltságdíjjal, s félreérti az ölelkező, boldog csoport viselkedését. Azt hiszi, Figaro megcsalta, s hatalmas pofonnal vesz elégtételt a vélt hűtlenségért. A pillanat az együttes egyik legfinomabb, mintegy kimerevített képe. Marcellina a borbély menyasszonya számára tisztázza a helyzetet. Az ismételt kérdések és a meglepő igazság megismerése ismét a komédia édes-bús hangulatú része. Bartolo a szextettet követő recitativóban még tovább megy, s annak idején elmulasztott kötelességét teljesítve, följánlja, hogy feleségül veszi gyermekének anyját. A darab további bonyodalmaiban Bartolo már csak mint rezonőr vesz részt. A buffó szerepe véget ért. A záró happy endben a boldog együttes részese.

Antonio, a kertész a ravasz paraszt és a plebejus keverékének üdítő megjelenése a műben. A szerep remek kabinetalakításra ad lehetőséget. Öntudatosan panaszolja a második felvonás fináléban, hogy itt az ő áldozatos munkáját, legszebb virágainak gondozását semmibe veszik, szó szerint lábbal tiporják. A gróf, hogy felesége méltatlan megvádolásának szégyenéből kimásszon, lelkesen fogadja a kertészt. A gyors tempóban előadott méltatlankodás az Almaviva kérdéseire kényes ritmusban beszúrt válaszok miatt ez a buffó epizódszerep nem is könnyű. Rövid idő alatt kell egy igen erős karaktert, harsány színekkel, nagyon pontos zenei megformálással. Figaro nagy nehezen kimagyarázza az esetet, magára vállalván, hogy ő ugrott ki az ablakból, nem az apród, de Antonio újabb aduval – az elveszített levéllel – akaratlanul sarokba szorítja a borbélyt, majd méltatlankodva távozik. Nem nyugszik azonban, míg paraszti ravaszsággal rá nem jön, hogy a háttérben miben mesterkednek. Barbarina apjaként végül is haszonélvezője lesz a gróf házában történő zavaros erkölcsű ügyeknek, s talpraesett leánya nemesi partihoz fog jutni.

Három DONIZETTI buffó

DULCAMARA, a sarlatán csodadoktor

A szerelmi bájital (L'elisir d'amore) Donizetti első igazi vígoperai sikere. A szép, érzelmes történet a komikum kedvéért két buffót is felvonultat. A *commedia dell'arte* capitano figurájából kinőtt Belcore (beszélő név: szép szívű) azonban bariton, így nem tárgya munkámnak. Dulcamara (édes keserű), a dottore és egyben ciarlatano annál inkább. Adina és Nemorino (kicsike) története a szegény, gyámoltalan parasztfiú és a romantikára vágyó jómódú polgárleány beteljesíthetetlen szerelmének meséjével indul. Adina Trisztán és Izolda szerelmi bájitaláról olvas fel regényrészletet, mely ötletet és célt ad a fiúnak: bárcsak megszerezhetne ő is egy ilyen elixírt, amellyel elnyerhetné a lány szívét.

A szélhámos csodadoktor fölbukkanása az olasz kisváros legtermészetesebb jelensége. Dulcamara áriájában olyan csodaszert ígér az öt hallgató sokaságnak, amely manapság is bármely kereskedelmi televízió hirdetésében megállná a helyét. Trombitafanfár készíti elő a nagy ember megjelenését, aki stílusával fölöttébb megfelel az elvárásoknak. Dulcamara belépője a buffó áriák egyik legtipikusabb fajtája. Sok-sok nyújtott ritmus, gyors, repetáló, szillabikus szöveg, rengeteg skálafutam jellemzi, s a figyelem hanyatlásának megakadályozására föllépő, felkiáltójelszerű tiszta kvart lépések. Dulcamara előbb saját jelentőségét, nagyságát magasztalja, majd a birtokában lévő szer tulajdonságairól szónokol. A külföldi értékek felsőbbrendűségével rutinszerűen kábítja a helyi lakosságot. Csodás és tréfás példákkal igazolja gyógyszerre minden bajt megszüntető, minden betegségre hatékony voltát. A becsapó marketing része, hogy honfiúi erényeire hivatkozva hatalmas árengedményt nyújt. A fanfár motívum itt kantilénával váltakozik, ezáltal színesítve s lezárva az áriát. Termékét – a bordói bort – hamar elkapkodják a falubeliek. Hősünk szerepe e helyen véget is érhetne, ha az együgyű, ifjú szerelmes még naivabb nem volna, mint földijei. Kérdi a doktort, hogy a *Trisztán* regényben olvasott csodaszerből nincs-e raktáron. Dulcamara első meghökkenése után gyorsan kapcsol, kis üvegcsében följánlja ugyanazt a placebót, melyet a helység többi lakója fogyaszt. Ez a Nemorinóval való kettős, az egyik legbájosabb találmánya a szerzőnek. A tiszta lelkű ifjú s a minden hájjal megkent szélhámos zenei párhuzamba állítása invenció: az áradó dallamok, illetve a ravasz, zakatolva repetáló, egyúttal a vezető szólamot kísérő, közönséggel összekacsintó, „félre” mondatok kitűnő

egységben forrnak össze. Egy közbülső accompagnatóban, a sarlatán megesketi rászédett áldozatát, hogy hallgat az üzletről a hatás érdekében és az orvos hatóságtól való félelme miatt. Végül bravúros hadarással erősíti meg kettejük kötését. A közönségnek mellesleg elárulja, hogy még mielőtt kiderülne a turpisság, megszökik. A hátteret azzal biztosítja, hogy közli: a szer huszonnégy óra alatt fejt ki hatását. A bonyodalmak folytatódnak Belcore és Adina eljegyzési lakomáján. Buffónk rögtönzött, tréfás barkarolával kápráztatja el a vendégsereget, s egyúttal teleeszi magát. A félnék ifjú együgyűségével ismét meglepi, hogy sürgetné a szer hatását. Így újabb összegért még egy adagot ír elő számára. Nemorino fölcsap hát katonának, s a szerződésért kapott húsz dukátért hatalmas adag gyógyszerhez jut. Közben – bájos fordulat – kiderül, hogy tehetős nagybácsija meghalt, s minden vagyonát a fiúra hagyta. Több se kellett a helyi lányoknak, mint a méhek rajzanak a vagyonos örökös körül! Adina megtudja Dulcamarától, hogy bugyuta udvarlója azért adta el magát, hogy a lány szerelmét elnyerhesse.

Ezen a ponton derül ki, hogy a sarlatán is esendő ember. Nemorino sikerét látva a csodadoktor tényleg elhiszi, hogy az általa kínált szer hatásos. Adinát már őszintén győzködi, hogy a boldogság-elixír az ő kezében van, s atyáskodó modorban ajánlja az üvegcsét. Közben lány felvilágosítja, hogy szerelmi ügyekben az ősi módszer alkalmasabb egy legény visszاسzerzésére, mint holmi patikaszer. Dulcamara belátja végül, hogy a női finesszel ő sem veheti fel a versenyt. A fináléban a dottore mint minden probléma megoldója szerepel. S bár ezt már igazából senki sem hiszi, emelt fővel távozik, s a már ismert barkarola dallamára újfent csodaszerét ecseteli, amely minden korosztályra, minden nyavalyára, testi-lelki bajra orvosság. Hallgatósága – kivéve a hoppon maradt Belcore őrmestert – együtt örül vele a fiatalok boldogságának. Ez tehát a történet magja, már ami buffónk szerepét illeti.

Dulcamara igen hálás interpretátori feladat. Ez a nem különösebben okos, de a helyzetekhez igen jól alkalmazkodó, ravasz csibész színes alakításra ad lehetőséget. Bevonulása és áriája hatásosan elő van készítve. A vidéki helység unalmas életében valósággal esemény a csodadoktor megjelenése. Az ária dramaturgiai szempontból is, zeneileg is pompásan van felépítve. Sok részre tagolt, mégis egységes. 1. Patetikus hang a megjelenéskor. 2. A tárgy felvázolása nagylelkű legatóval. 3. Repetitív felsorolás, makacs, szillabikus módon. 4. Rövid recitativo, kapcsolatteremtés céljából. 5. Visszatérés, a hatások összefoglalásához. 6. A kiváló

külföldi – a drága összetevők ellenére – akciós termék ismertetése, szaggatottan. 7. Elegáns bemutatás, majd a bámulók gyors felmérése; fizetőképeseke-e. 8. A trombitafanfár hangjaira való árusítás. 9. Finálé: patetikus, pózoló kiállások a magas e' hangon díszítésekkel, majd a szokásos, banális V. - I. lezárás. Rendkívül fontos a kitartott, koronás hangok, a melodikus elemek és az ismételtetős részek arányának, belső ritmusának a helyes eltalálása, hogy a tagolás végül hömpölygő, magától értetődő egységgé álljon össze. A magas fekvésű ária előadásához igényes szövegmondás, fáradhatatlan aprómunka szükséges, különben könnyen fölszorulhat a gége, vagy ellaposodik, kifulladás a szám. Semmiképpen nem szabad túl súlyosra intonálni, mivel tartalékolni kell a záró hangok hatásos megformálására.

A Dulcamara-Nemorino kettős a meglepetésekre épül. Dulcamara a naív fiú kérdésére az énekbeszédben még értetlenkedik, a moderato duettben azonban rögtön fölveszi a fonalat: a fiú szárnyaló kantilénájához kapcsolódik, majd félre – vagy kimondott belső monológban – zakatoló ritmusban ostobának ítéli rászédettjét. Itt véget is érhetne a szám, ha újabb meglepetés nem érné hősünket; az ifjú az eladott üvegcséhez használati utasítást is kér. Visszatérünk a zakatolós, illetve kantilénás párhuzamhoz, majd fordul a helyzet, a doktor hívja vissza Nemorinót, hogy megeskesse: megőrzi kettejük s a varázsszer titkát. Beszélgetésük, újra hasonló technikával – a fiú boldog szárnyalása a sarlatán „félrei”-től kísérve – ér véget; egyre gyorsuló tempóban, virtuóz szópörgetéssel. A második felvonás elején, az eljegyzési mulatság részeként, Dulcamara a nők csapodárságáról, s a pénz mindenhatóságáról gondoladal formájában énekel egy csinos kuplét, mellyel ismét saját, műfajokon átívelő kiváló tehetségét magasztalja. (A staccatós dalocska a doktor névjegyeként a fináléban újra feltűnik.) Az Adina-Dulcamara duett szerkesztése nagyon hasonló a Nemorino kettős felépítéséhez. A lány fioriturákkal ékesített legato dallamához ellentétként csatlakozva a buffó gyors staccatóinak pergése felel. A második részben – ismét kiváló alkalmazkodóképességét bizonyítva – a doktor átveszi a lány dallamvezetését, majd újabb hadarással kívánja meggyőzni csodaszere értékéről. Adina az allegro részben kézbe veszi az irányítást, s fergeteges fináléban ecseteli Dulcamarának a női fortélyok elsőbbségét.

Sarlatánunk minden helyzetből nyertesként kerül ki, s ahol esetleg mégis alulmarad, ott is emelt fővel hagyja el a küzdőteret. Nem így *A csengő (Il campanello)* buffó antihőse, a tipikus Pantalone-Dottore keverék patikus, DON ANNIBALE PISTACCHIO (azaz Pisztácia Hannibál). Ez az egyfelvonásos,

melynek már szövegét is Donizetti írta, egyértelműen *commedia dell'arte* fogantatású. Enrico, az úgymond elhagyott szerető – Serafinával énekelt kettőséből kiderül, hogy ő csalta meg három másik nővel is a patikus ifjú aráját – Arlecchino típusú Zanni, Brighella fondorlatosságával följavítva. A konfliktus lényege, hogy a fiatal férfi – nyugalmas házasságba menekülő – volt szeretőjét vissza akarja kapni, vagy, ha ez mégsem sikerülne, legalább tönkreteszi a fiatalasszony nászéjszakáját. Az áldozat természetesen az idős férj, aki polgári tisztességgel igyekszik megfelelni hivatásának. Cinikus alapötlet, eleve elrendelt befejezéssel.

Nézzük a történetet a buffó szemszögéből. A lagzin az idős vőlegény boldog áriában oktatja vendégeit a házasság nagyszerűségéről. Az elégedettség hangjai indulószerű „A” részben szólalnak meg, majd lírai *meno allegro* következik, a szerelem lágy intonációjával („B”), hogy visszatérhessen bővítve az „A”. Az allegrettóban az idős, naiv agglegény egy nagy család fejeként idealizálva képzeletben el a *pater familias* nagyszerű életét, gyerekhangokat utánozva, a várható szituációkat eljátszva. Végül egész Nápoly színe előtt kikiáltja leendő, büszke apaságát. Don Annibale szempontjából e várakozásteljes pillanat a csúcspont. További sorsa egyenes vonalú süllyedés, szinte zuhanás a teljes összeomlásig.

Íme a stációk:

1. Megismerjük a gazdag polgár fukarságát, mondván, a vendégek megeszik, megisszák mindenét.
2. Enrico megjelenése fölébreszti féltékenységét. Serafinával vélt *in flagranti* helyzetben találja az ifjút. Enrico – tipikus *commedia dell'arte* jelenettel (Zasse, Zanze, Zonzo) – virtuóz módon vágja ki magát a bajból, s távozóban remek bordallal (*brindisi*) teszi próbára a vágyakozó patikus türelmét.
3. Ettől fogva az a kényszer határozza meg a szegény buffó helyzetét, hogy mint gyógyszerész éjszakai ügyeletben is köteles kiszolgálni a sürgős eseteket. Arlecchino-Brighella ellenfele azonnal vissza is él a helyzettel. Francia *gourmand* képében jelenik meg, és gyomorrontásra kér gyógyszert. A félreértések, nyelvi problémák remek poénok eljátszására sarkallnak. Míg hősünk orvosságért megy, Enrico óriási rendetlenséget csinál, mely az átmeneti sötétségben összezavarja Annibalét, aki eltéved saját házában.
4. A következő állomás az operaénekes érkezése. Itt egy duett következik, melyben az esendőnek mutatkozó, beteg dalnokkal szemben még föltámad az első ária optimista, házasságpárti patikusának hangja, de a hosszadalmas vita s az énekes ízléstelen áriázásának végén *vivace* tempóban (másodszori nekifutásra) kidobja a betolakodót.
5. A nászéjszaka

beteljesülésének vágyát egy fenyegető névtelen levél érkezése zavarja meg. Szolgája, Spiridione tanácsára Annibale az ajtó elé helyezett petárdákkal kívánja megakadályozni a támadást. 6. Végre megnyugodna, de a vénember-Enrico érkezése újra elodázza a szerelmes együttlétet. (A lepusztult, öreg beteg ebben a jelenetben buffóbb a buffónál.) A duettben Enrico előbb a medicinát kérő idős neje panaszait sorolja fergeteges tempóban, majd konok moderatóban végeláthatatlan recept felolvasásába kezd. Ez Annibale szempontjából egyrészt szakmai kihívást, másrészt lehetetlen feladatot jelent. Csupán statiszta, untermann szerep jut a patikusnak. A zseni úgy lehengerli, hogy csak egy-egy közbeszólásra futja erejéből. 7. Összeomlása végső döntést érlel meg. Elhatározza, hogy átvágván a gordiuszi csomót, fittyet hány a csengőre, bárki zavarná. Most azonban visszaüt a bumeráng, saját – védelmére kihelyezett – petárdái állítják meg a nászszoba ajtajában. 8. Pirkad, Enrico saját alakjában tér vissza, és megvert ellenfelét a delizsánszhoz kíséri, akinek örökösödési ügyben – ismét valaminő kényszernek engedelmeskedve – el kell utaznia. A fináléban még búcsúzóul, könnyed dallamban, intelmeket fogalmaz meg ifjú hitvese számára, de kifosztva, legyőzve, dicstelenül távozik. Íme egy tipikus commedia dell'arte történet.

A *DON PASQUALE* – A *Bájital* mellett Donizetti másik legnépszerűbb vígoperája nagyon sokban követi ezt a forgatókönyvet. (Például abban is, hogy szintén a zeneszerző írta a librettót.) Az idős agglegény fiatal feleséget szeretne, egy áriában fél tucat gyermek apjaként felhőtlen boldogságot remél, ám rászedik őt is, neki is Brighella-Arlecchino, azaz egy Zanni az ellenfele. Ő is ágáll élete rosszabbra fordulása ellen, s végül őt is legyőzik. Sorsa mégis sokkal emberibb; több hiteles motívumot, színesebb, gazdagabb jellemrajzot hordoz, s főként katarzist vált ki. Igaz, hogy ehhez a szerzőnek három felvonásra van szüksége. Don Pasquale igazi főszerep, buffók között ritkaság. Íme a történet. Hősünk elhatározza, hogy engedetlen unokaöccsét, aki a számára kijelölt gazdag lányt nem akarja feleségül venni, úgy leckézteti meg, hogy maga alapít új családot és nemz örökösöket. Orvosát kéri meg, hogy kerítsen neki megfelelő menyasszonyt. Malatesta doktor végre megérkezik, és pompás – az öreg szájíze szerint való – szerény, jól nevelt, kiváló családi háttérrel rendelkező, ráadásul gyönyörű lány képét festi le előtte, aki ráadásul nem más, mint az ő eddig zárdában nevelt húga. Pasquale magán kívül van a boldogságtól, túlradó örömét, vivace, háromnyolcados siciliana ritmusú áriában tárja föl. Tele van energiával, újra húsz évesnek képzei magát; látja, amint

gyermek szaladgálnak, játszanak körülötte. A két perces bravúraria végén még egy piú mossóra is telik erejéből. (A komikum része lehet, hogy a hirtelen fellángolás végén összeroskad.) Új örömet hoz számára unokaöccsével való találkozása; akivel gonoszodva közli, minthogy Ernesto nem hajlandó a számára kiválasztott arát elfogadni, kitagadja, és ráadásul ő fog megnősülni. A fiú eleinte léha eltartottként viselkedik, csak nevet a dolgon, de az öreg cseppenként adagolja számára a mérget. Fenyegetése nem tréfa, konok tény; megnősül, őt kitagadja és minden gondoskodástól megfosztja. Az ifjú gyönyörű cantabile áriában panasolja a szép özvegy, Norina elvesztése fölötti bánatát. Pasquale gunyorosan, kis hangjegyértékekkel festi le makacs öccse hibáit, valamint csinos duetté alakítja az ariózót. Az allegro moderato folytatásban a fiú magához tér, s Malatestára hivatkozik; bátyja inkább tanácsot kérjen, mint valami ostobaságot csináljon. A vénember kiélvezi győzelmének minden pillanatát. Elárulja a titkot: a doktor húga a menyasszony. Teljes a diadal, Ernesto kétségbeesésére gúnyos nevetés a válasz.

Norina és Malatesta jelenete beavatja a közönséget az előre megfontolt commedia dell'artei becsapás menetébe. Ernesto szerelme, a fiatal özvegy boldogsága érdeklében vállalja a zárdában nevelkedett leány – a menyasszony – szerepét Don Pasquale mellett.

A második felvonás a cselszövésbe be nem avatott, kitagadott ifjú boldog élettől búcsúzó áriájával indul.

A következő jelenetben az idős vőlegény felajzottan várja leendő aráját. A félénk, lefátyolozott arcú leány megjelenése elbűvöli. Szaggatott, szívverésre emlékeztető lépések fejezik ki izgatottságát, s természetesen nem hallja a két összeesküvő nem neki szóló, „félre” mondott csúfolódásait. Egy recitativóban az öreg megfogalmazza leendő menyasszonya felé való elvárásait, s a nő minden kérdésére jól – talán túlságosan is helyesen – válaszol. A fátyol fellibbenése, a vártnál is szebb külső sokkolja Pasqualét. Azonnal nőül kéri Sofronia-Norinát, s a megjelenő áljegyző előtt szertartásosan – s váratlanul – minden vagyonát felesége rendelkezésére bocsátja. Ernesto megjelenése egy pillanatra megzavarja a cselszövényt, de Malatesta félrevonja, s gyorsan őt is beavatja a játékba. Az öreg büszkén mutatja be gyönyörű nejét. Úgy érzi, felért a csúcsra. Ott tart, ahol Don Annibale *A csengő* elején. Most következhet hát a hanyatlás, amúgy commedia dell'arte-szerűen. Amint Pasquale a hitvesi csókért folyamodik, becsap a villám. Sofronia szempillantás alatt metamorfózison megy át, rideg, számító bestiává alakul.

Pókhasú vénembernek titulálja férjét, akivel nem lehet egy jobb helyre elmenni, inkább tehát Ernestot választja kísérőül. Pasquale próbál tiltakozni, ám minden mondata visszapattan házsártos felesége replikái és szikrázó szeme kőfaláról. Donizetti az öreg megrázkódtatását nagyszerű E-dúr kvartettben fejezi ki. Szinte megáll az idő. Az idős gavallér szaggatott vakkantásokkal még biztatja magát, majd végre egy fél mondat; egy nő előtt nem szabad remegni. Az új asszony átszervezi a háztartást, elrendeli a bútorok cseréjét, s a ház teljes tatarozását. Az öreg egyre ingerültebben, s egyre erőtlenebbül tiltakozik hitvese átalakítási kísérlete ellen – a komikum forrása, hogy minden bajának előidézőjéhez, Malatestához fordul segítségért –, de végül egy dühkitörés erejéig sikerül összeszednie magát. Felkiáltójel-szerű frázissal indul a rövid, fergeteges kis D-dúr finálé. A szélütés előtt összemegy a függöny.

A harmadik felvonásban Don Pasquale már rezignáltan túri kifosztását. A számlák, a fölösleges luxusra kidobott temérdek pénz megkeserítik életét. Felesége távozási szándéka – ráadásul a nászéjszakán – azonban fölébreszti megtépázott férfiúi önértékét, s próbálja visszatartani az asszonyt szép szóval, fenyegetéssel, sőt sértéssel is. Ekkor következik az a pont, amely mindent megváltoztat. Norina egy pillanatra kiesik a szerepéből (vagy talán éppen túljátssza), és egy szó miatt (civettella = kacér, züllött) arcul csapja Pasqualét. Az idős úr összeomlik – mint kiszáradt fa törik derékba – s igazi dráma születik. Valóban mindennek vége, egy perc alatt aggastyánná válik. A duett legszebb, hatnyolcados része hangzik el. A síró dallam mint sóhaj szólal meg a zenekarban. Norina-Sofronia érzi, hogy hibázott, de tovább kell mennie az úton. Próbálja könnyedén áthidalni a dolgot, vidám, háromnyolcados dallamot énekel. De Pasquale engesztelhetetlen. Mindent megbánt, s örült terve miatt fejét verné a falba. A nő távozáskor – mintegy véletlenül – elejtett levele még féltékenységét is fölkelti, és ismét orvosához, sógorához fordul segítségért. Egy remek kórus után találkozik is Malatestával. Innentől visszatér minden a megszokott buffa kerékvágásba. A közismert hadaró duett a vígoperák hagyományai szerint szerkesztett bravúr szám. Komikus recitativo felvezetés gyanánt, egy-egy arietta, melyben a szereplők kifejtik titkos cselszövésük tervét nagy hangköz-ugrásokkal, hosszú tartott hangokkal, forte-pianókkal. Átvezető, gyorsuló, vitatkozó rész, végül a megoldás: Malatesta elmondja, amit idős barátja hallani akar. A moderato mosso – Pasquale bosszúáriája – a rászédett hős első felvonásbeli, lelkes dalát idézi – ellenkező előjellel. Akkor a nő érkezése, most az elűzésének reménye

okoz hasonló extázist. Az orvos más tartalommal ismétli a dallamot, majd együtt hadarják a két ellentétes értelmű szöveget. A szerelmeseket persze nem sikerült rajtakapni, de az öregúrnak mégiscsak sikerül Sofroniától megszabadulnia, és boldogan egyezik bele öccse Norinával kötendő házasságába, s bölcsen megbocsátja a beugratást.

A *Don Pasquale* az öreg gavallérnak kiosztott pofonig egy hagyományos opera buffa. Attól kezdve azonban olyan elemi erővel tör föl a zenéből az öregek iránti együttérzés, hogy Donizetti vígoperai színpadán szinte az emberi élet kozmikus méretű tragédiája jelenik meg. Don Pasquale az elmúlás jelképévé nemesül. Ha a színész nem tudja a közönséget a nevezetes pillanatban maga mellé állítani, s láttatni a fiatalok kegyetlenségét – akiknek persze az előzmények alapján igazuk van –, akkor biztosan rosszul játszik. Ez a katarzis emeli ki az operát a kor kiváló terméséből, s teszi egyedivé.

VAN BETT – Albert Lortzing: *CZAAR UND ZIMMERMANN* (Cár és ács)

Albert Lortzing 1837-ben született műve a német Singspiel műfajából induló, könnyed, vidám, franciás hatást is mutató vígopera. A kor kedvelt témája volt I. Nagy Péter orosz cár németalföldi áruhás kirándulása, amely az orosz hajózás megindítása érdekében a hajóácsmesterség tanulmányozását, valamint szakemberek toborzását célozta. Lortzing vérbeli színpadi ember lévén kitűnő librettót írt, amely valójában egy francia vaudeville német fordítására épült, de saját ötleteket is tartalmaz.

Van Bett, a kis hollandiai városka, Saardam polgármestere, központi alakja a műnek, egy nagyívű basszus buffó szerep. A darab elején megismerkedünk a két orosz származású „vendégmunkással”. Egyikőjük, Ivanov egy számkivetett ifjú, aki a helyi városvezető unokahúgába szerelmes, a másik maga a cár. A leányt, Marie-t is halljuk, aki ariettát énekel a fiatalembernek a hiábavaló féltékenykedésről. A férfi prózában válaszolgat neki. Lefort, az orosz követ titokban találkozik az uralkodóval, hogy fontos államérdekek miatt sürgősen hazahívja. A cár (Peter Mihajlov álnéven szerepel) több részes áriát énekel ármányról, árulásról, hazaszeretetről. Ekkor toppan be a színre Van Bett polgármester, hogy egy buffó áriában, amely kissé a nagyoperettek belépőire emlékeztet, bemutatkozzék. (Talán Zsupán, Ollendorf vagy Danilo áriái innen kapták a mintát.) „Ó szent Justitia!” – kiált fel a hivataláért élő és meghalni kész polgármester. Csodás tehetséggel és önfeláldozással vállán viszi az egész város ügyes-bajos dolgait. Az ígás ló teherbírása az övéhez viszonyítva semmi, hajnaltól késő estig Saardam lakosainak rendelkezésére bocsátja zseniális képességeit. Ezen adottságokat lajstromba szedve fel is sorolja. A végeredmény: ő a város világossága, okos és bölcs, akit senki rá nem szedhet. A felsorolás nyolcadmenetes félmondatokban történik, a kiteljesedés repetáló magas d'-n, nyújtott ritmusos crescendóban, az „O ich bin klug und weise und mich betrügt man nicht” szöveg lelépő kis szext kezdetű dallama pedig később Van Bett névjegyeként funkcionál. A cantabile, kilencnyolcados középrész, az elmélyültebb, részletekbe menő öndicséret gyönyörködtető apoteózis. Sugárzó, tüzes szemei – így az öndicséret – szellemének győzelmét hirdetik, mely bölcsesség szinte Salamonéval ér föl. Ehhez járulnak a fizikai adottságok, melyeket a zeneszerző ékítésekkel, fioriturákkal, találékony és arányos dallamvezetéssel és kadenciával fejez ki. A végén a nagy F meleg levegő, ami remek énekes karikatúra is. A változtatott gyors

részből kiderül, hogy bűnügyi nyomozóként és jogászként sincs külön a polgármester buffónál, majd névjegye ismétlésével van Bett allegro molto tempóban, a korábbi felsorolást virtuóz attrakcióként adja elő a hatásos lezárásig. Ezt a bravúráriát a német basszisták nem véletlenül kezelik egyik legkedveltebb koncertszámukként.

Nos, e mindent átlátó tekintetet rögtön próbára teszi az élet. Polgármesterünket névtelen levél figyelmezteti egy álnéven, Peter nevű hajóácsinasként a városban dolgozó, fontos személyiségre. Ő nem is vesztegeti az időt, összehívhatja özvegy Braunnéval az összes munkást, hogy kiderítse, ki ez a bizonyos, titokzatos férfi. Lendületes allegro vivace, hatnyolcados kórus és együttes következik, No5. Az ácsok, asztalosok méltatlankodnak, hogy tevékenységük közben zavarják őket, de van Bett fontos államérdekre hivatkozik. Következik a nyomozás, négynegyed, allegro. Jelentkezzenek a Péterek! A tucatnyi azonos keresztnévű férfi kilépése megzavarja hősünket. Tovább szűkíti azonban a szóba jöhető személyek körét. Kik az idegenek? – kérdezi ravaszul. Lám, mindössze két fiatalember jelentkezik, Peter Ivanov és Peter Mihajlov. Mindkettő orosz, egyik Szmolenszk, másik Moszkva szülötte. A polgármester belátja, hogy meg kell elégednie ezzel az eredménnyel, egy napra ennyi is megteszi; a munkások amúgy is zúgolódnak már. Bölcsen utasítja hát őket, hatnyolcadban, hogy térjenek vissza a munkapadok mellé. Egy presto, kétnegyedes tercett és kórus zárja le a lendületes számot. A Singspiel szabályai szerint prózai jelenet következik, melyben van Bett megismerkedik Syndham angol követtel, aki kétezer fontot ajánl fel számára, ha megtudja, hogy az álrúhás orosznak Angliával szemben mik a szándékai. A saardami polgármester elemében van. Mindenképp ki akarja deríteni, hogy valóban fontos személlyel, vagy szélhámos, összeesküvével van-e dolga. A No6-os vérbeli tenor-basszus, buffó duettben Ivanovot, a feltételezése szerint álnév mögé bújt embert faggatja – rendkívül tapintatosan. A „für sich”, azaz magának vagy „félre” utasítások rendszeresen megjelennek, dramaturgiailag ma már furcsán hosszúnak érzett dallamsorokat hallunk, melyekben a szereplők elmondják rejtett gondolataikat. Az ifjú nem tudja, mire számíthat, van Bett pedig úgy érzi, beszélgetőpartnere nem bíz benne. A felvezető – a két szereplő számára azonos – dallamot, írhatta volna Rossini is, olyan könnyed, levegős, formás, lendületes. A con moto, quasi presto, hatnyolcados részben hősünk a tárgyra tér, s megkérdezi, hogy mik Peter tervei Franciaországgal, illetve Angliával kapcsolatban. Az ifjú persze mit sem ért, de a

polgármester Ivanov nehezen kinyögött fél szavait bölcs, diplomatikus válaszoknak fogja föl. Újabb erőgyűjtés – egy „félre” mondott belső recitativo – után a tárgyra tér, s Marie-ről kérdezi a fiatalembert. Ivanov megijed, de a jóindulatot érezve reménykedve néz a polgármester unokahúgával folytatott, közös jövőjük elé. Van Bett pedig abban bíz, hogy végre megérti a körülötte zajló eseményeket. Az allegro assai egymásba fonódó, válaszolható mondatai, s a szext-, illetve tercmenetek hatásosan zárják a kettőt.

Van Bett a második felvonás No10-es szextettjében tűnik újra fel. Lortzing alkotását a félreértések és a baravúros szerkesztés jellemzik. A maestoso, e-moll gyönyörű a capellája vezeti be a kocsmai jelenetet. A francia követ az orosz követ jelenlétében megállapodást szerkeszt az inkognitóban lévő cárral, míg az angol követ – a polgármester közvetítésével – az orosz uralkodónak nézett Ivanovval próbál diplomáciai egyeztetést folytatni. Az allegro con moto szinte filmszerűen vált az asztaltársaságok között, izgalmas aláfestő zene kíséretében. Van Bett Syndham elejtett szavaiból úgy véli, hogy valami felséges úrral van dolguk. Most már még kevesebbet ért. Közben a cár aláír egy szerződést a franciákkal. A No12-es finálé további bonyodalmakat hoz. Egy tiszt jelenik meg, s az amszterdami elöljáróság nevében Hollandiában illegálisan tartózkodó idegeneket keres. A zavarodott polgármester elő is áll, s egymás után vádolja meg a francia, az orosz, majd az angol követet. Miután mindhárman igazolják magukat, ő egyre kínosabb helyzetbe kerül, a nép pedig már csúfolja, mondván, „ő okos és bölcs, senki sem csaphatja be”. Már csak a cár és az ács van hátra. Most a két idegen ellen fordul. „Fogják el őket!” Ivanovért Marie és az angol követ emel szót, – az előbbi a szerelem jogán, az utóbbi mivel az ifjút hiszi uralkodónak –, a cárért Chateaufort és Lefort harcol, de van Bett hajthatatlan. Nagy Péter végül megelégedi a dolgot, s nekiront a polgármester vezette tömegnek, mire az allegro assai négyegyedben, – a *Don Giovanni* második felvonás fináléhoz hasonló együttesben – tömegverekedés tör ki, s így szabadul ki a körből az uralkodó.

A harmadik felvonás No13-as ensemble kedves bevezető zenéje után egy másfajta világba kerülünk. Van Bett összehívta a városházára a vegyeskart, hogy betanítsa az általa Peter Ivanov, azaz minden oroszok cára számára költött kantátát. (A zenét ugyan nem ő, hanem zeneszerző barátja írta.) A szólót természetesen az erős hangú polgármester adja majd elő. A kórus türelmetlenül követeli a szólamkottákat, s elkezdődik a próba Telemann iskolamesterének stílusában. Az

előénekes már a mű ismertetőjében – egy kadencia erejéig – kipróbálja a hangját, majd végre a tárgyra tér. A Desz-dúr dallamot az üdvözlés indítja, repetáló hangokkal. Van Bett a közzenét is elénekli, melyet a kórus természetesen leutánoz. A próba folyamatában Lortzing igazi színházi, operai léggört teremt, hamisságokat, hibákat, fegyelmezetlenséget, tiszteletlenséget felsorakoztatva. Végül azonban kialakul a megbízható összhatás. A négynegyedes himnikus köszöntés után piú mosso, háromnegyedes, népies, ländleres ének zárja a jelenetet. A mű további bonyodalmaiból a városvezető már kimarad. A cár, Ivanov angol követőtől kapott útlevelel jut ki a lezárt kikötőből, de hazájában barátjának szabadságot és állást ajánl, ahová már Marie oldalán utazhat az ifjú. Az ezekről mit sem sejtő van Bett azonban a híres „facipő tánc” után végre előadhatja a jól betanult dicsőítő kantátát, melyet a távozó cár üdvözlésére leadott ágyúlövés szakít meg. A tömeg még kiér a partra, hogy az orosz uralkodó holland népet áldó, köszönő szavait meghallgassa.

A habkönnyű vígopera igen jelentős termékenyítő hatását vélem felfedezni például Johann Strauss operettjében, *A denevérben*. A zene üdítő, s cseppet sem unalmas, van Bett buffó figurája pedig telitalálat. „Kinek hivatalt adott, észt is ad az Isten” – idézhetném. Az önimádó polgármester felfuvalkodottsága, önteltsége és szerény képességei ellenére szeretetre méltó jelenség, s nem utolsósorban hálás színészi, énekesi feladat. A késleltetett reakciók tárházát kínálja a szerep, nem beszélve a hangbravúrok lehetőségéről.

FALSTAFF – Salieri, Nicolai és Verdi műveiben

Shakespeare, az „avoni hattyú” a legenda szerint I. Erzsébet királynő kívánságára írt önálló vígjátékot Sir John Falstaff alakja köré (körülbelül 1600. a bemutató dátuma), miután a *IV. Henrik* léha, gyáva, korhely figurája igen megtetszett Anglia uralkodójának. A tragédiában a pohos lovag meglehetősen rossz hatást gyakorolt Henrik walesi hercegre, a későbbi V. Henrikre, aki – trónra kerülése után – minden kapcsolatot megszakított hajdani ivócimborájával. *A windsori víg nők* (*The Merry Wives of Windsor*) című komédia természetes főszereplője már az udvartól elűzött, félig-meddig kegyvesztett, züllött, de rangjára és társadalmi állására hagyományosan büszke ember.

Falstaff, hogy állandó szomját és étvágyát kielégítse, célul tűzi ki két jómódú polgárasszony meghódítását és kifosztását. Szerelmesleveleket küld a hölgyeknek, melyekben csak a név eltérő, a szöveg azonos. Fordné és Pagené jó barátnők, és megosztják egymással titkukat. Elhatározzák, hogy törbe csalják – és női Ludas Matyiként – háromszor verik meg az öntelt, pókhasú nemest. A mindig féltékeny Ford megsejt valamit, ezért, hogy elébe menjen az eseményeknek, álöltözetben felbérel Falstaffot, hogy csábítsa el Alice Fordot. A lovag könnyedén rááll az alkura, hiszen biztos benne, hogy elindított akciója – a hölgyek hiszékenysége és saját ellenállhatatlan vonzereje következtében sikerre vezet. A két windsori polgárasszony azonban túljár mindkét férfi eszén. Falstaffot először szennyes ruhás kosárba gyömöszölik, s a Temzébe dobják, másodszer női ruhába öltöztetik, és megbotozzák. Végül az erdőbe csalják és szarvas agancsos jelmezében halálra rémítik, összecsimpkedik, majd jól elverve a város népe előtt kigúnyolják. A történetnek ezen kívül van egy szerelmi szála. Fenton, szegény szerelmes ifjú Anna Page kezét szeretné elnyerni, de a lány kapzsi apja az ismert békebíró, Shallow gazdag unokaöccsét, Slendert szemelte ki férjül, míg anyja – ugyancsak rangkórásban szenvedvén – dr. Cajus, nagy udvari befolyással bíró, francia orvost pártfogolja. Az erdei képben átöltözések, szerepcserék következtében ez a dolog is megoldódik. A történet bonyolításában részt vesz még Sir John három élösdí, léhűtő követője, a vörös orrú Bardolf, a nagy szavakkal dobálózó Pistol és Nym káplár, valamint a hajdani korcsmárosné Quickly asszonyág.

Három Falstaffal foglalkozó művet választottam ki a zenetörténet gazdag tárházából, hogy az egy töről fakadó, mégis oly sok különbözőséget felvonultató

megoldásokat buffóim szempontjából bemutassam. A három opera megjelenését nagyjából fél-fél évszázad választja el egymástól. Antonio Salieri (1750-1825) két felvonásos *Falstaffja* Carlo Prospero DeFranceschi szövegére 1799-ben született, Carl Otto Ehrenfeld Nicolai (1810-1849), *Die lustige Weiber von Windsor (A windsori víg nők)* című három felvonásos, Salamon Hermann Mosenthal librettójára írt darabja 1849-ben, Giuseppe Verdi (1813-1901) szintén három részes *Falstaffja* pedig, Arrigo Boito Shakespeare átdolgozására 1893-ban. Érdekesség, hogy mind a harminckilenc éves Nicolainak, mind a nyolcvan esztendőös Verdinek ez az utolsó műve. (A fiatal szerző a bemutató után két hónappal infarktuszban meghalt.)

Már a szereplők névsorából megállapíthatjuk, hogy az eredeti színművet másként csemegézik ki a szerzők. Salieri kihagyja Fenton és Annuska szerelmi vonalát, s így Cajusra és Slenderre mint vetélytársakra sincs szüksége, viszont háromszor vereti meg hősét (a mű alcíme: *Le tre burle, A három tréfa*). Az eredetit talán Nicolai Singspielhez közel álló darabja közelíti meg leginkább; ő megtartotta Cajus doktor franciás kiejtését is. Verdi viszont Mrs. Page férjét hagyta ki a játékból, s Fordéknak adta Annuskát. Címszereplőjéből egy filozofáló, sokkal önkritikusabb, öreg bölcslet faragott, s egyben saját zenei karikatúráját is elkészítette.

Salieri *Falstaffja*, a mű bevezetőjében (Introduzione) táncos mulatságban ismerkedik meg a két polgárfeleséggel, Mrs. Slenderrel (a név ellentmondó, mert Shakespeare-nél a szerep tartalma szerint Mrs. Page-nek felel meg) és Mrs. Forddal. Menüettet táncol velük, és ügyet sem vet a jelen lévő Mr. Slenderre, aki amúgy sem féltékeny típus. Otthon a dohogó Bardolf háziszolga várja, aki bosszankodik gazdája felelőtlen életvitelére miatt. A kövér úr lelkesen dalol No3-as D-dúr cavatinájában a két hölgygel való kapcsolatáról, s Bardolffal egy-egy szerelmes levelet küld nekik, melyeket a szolga vonakodva visz házhoz. Átugorjuk a nők összeesküvő, bosszúszomjas jelenetét, mivel csak a főhőssel foglalkozom. Küldönc érkezik Falstaffhoz, egy német szolgáló, aki nem más, mint Fordné álöltözetben. A németolasz keverék nyelven előadott csevegés a követő No9-es német áriával együtt a zenei paródia remekbe szabott darabja. Falstaff mellesleg – megkapván Mrs. Fordhoz a meghívást – a germán szüzzel is kikezdi. Ford (tenor) érkezik. Broch néven mutatkozik be, s pénzt ad a lovagnak, hogy régi szerelmét, Fordnét csábítsa el, hogy később számára is kezesebbé váljék. Az öreg gavallér elemében van; Cupido hatalma alatt Cézár és Achillesz válik belőle, s ezerszámra hódítja meg a nőket (No10-es D-dúr ária). Legújabb csábításáról is beszámol a rövid, g-moll középrész után falzett

imitálva „német kalandját”, majd a visszatéréssel zárja elegáns buffó áriáját. Ford dühöngő bravúráriájával és a hölgyek Bettyvel, a cselédlánnyal a lovag fogadására való előkészületei után el is érkezünk az első felvonás fináléjához, mely *allegretto alla breve* négynegyeddel, Falstaff gáláns hódításával indul. Fordné kéreti magát – főrangú udvarlóját csapodár híre miatt ostorozza –, a lovag azonban győzi szóval, s a duett teljes egyetértésben *piú allegro terc-*, illetve *szeptmenettel* zárul. Slenderné érkezik, izgatottan jelenti be a kutató férficsapat jövetelét. Falstaffot el kell bújtatni a szekrénybe, de nem találják biztonságosnak a rejtekhelyet, hát kosárba dugják. Ford és Slender ront be a szobába; az utóbbi próbálja nyugtatni a házigazdát, de Ford heveskedő, *con foco* gyors rész után elkeseredett (*g-moll*, majd *b-moll*) *un poco piú* lentót énekel. Barátja kijózanító jelenlétében folytatja a csábító keresését, akit közben már a szolgák egy szennykosárban a Temzébe dobtak.

A második rész elején a nők elhatározzák, hogy egy tréfa nem volt elég, a játékhoz több kell. Falstaff közben – saját szemszögéből nézve – elmeséli történetét a szolgájának, és kúrálja magát. Betty meglátogatja, és közli, hogy a szerencsétlen Fordné mennyire sajnálja a történeteket (No14-es *g-moll*, kétnegyedes, *andante con moto* duett), s együtt érez udvarlójával. Rövid számok és recitativók követik egymást. A No15-ös *G-dúr* hármásban Betty felolvassa az asszony levelét, aki fél négyre kínál, most már biztonságos találkát. Bardolf cinikus „félrei” színesítik a kellemes tercettet, melyben Falstaff visszanyeri önbecsülését és férfias tartását. Forddal szemben – aki Broch álöltözetben újra előkerül – már könnyedén meséli kosaras kalandját, de az új randevúról s a férj felszarvazásáról is beszámol a No17-es kettősben (*a-moll*), s az azt követő No18-as áriában. E rövid dalocskák csak színek az énekbeszédék között. Ford azután féltékenységi *accompagnatót* és áriát ad elő.

Mrs. Ford gitárral várja hódolóját, s érkeztekor csinos olasz hatnyolcados, *F-dúr* *canzonét* énekel (No21. kettős), melybe értően kapcsolódik be a jelentős idomú öreg. Slenderné ismét félbeszakítja a pásztorórát. A következő egy oldalas Fordné-Falstaff számocska az ijedt kapkodás hangja (*G-dúr*), csakúgy, mint a No22-es *pergő*, rohangálós hármás. Női ruhába öltöztetik a gavallért. Fúriaként jön Ford Slender és más barátai kíséretében, s *allegro agitato* keresik a csábítót. A férj újra a kosárban kutat, de felsül és kinevetik; közben Falstaffot mint boszorkányt egy kicsit közhelyes, de lendületes tercettben kidobják, s az utcára, ahol még jósolnia is kell.

Otthon panaszosan sorolja megpróbáltatásainak részleteit a No25-ös *allegro* kétnegyedes *C-dúr* ária *a-moll* középrészében – mondván „szegény asszony, én”,

hadaró visszatéréssel –, melyben ismét fölveszi a kesztyűt: meglátjuk, ki nyer a végén (No26-os arietta). Fordné német álruhájában most éjféli légyottra hívja a két ízben megcsúfolt nemest, aki kevert szövegű, mulatságos kettősükben az invitációra először mindössze egy „villeicht”-ot kockáztat meg, de végül mégis lépre megy. Ford – Broch álruhában – bekapcsolódik a jelenetbe, de nem ismeri fel feleségét. A tercett, s az asszony távozása után Ford előlép rejtekhelyéről. Falstaff megnyugtatja őt, hogy most már biztos a siker, el fogja csábítani Mrs.Fordot.

A fináléban együtt a két polgári házaspár. Megbeszélik, hogyan készítetik bocsánatkérésre Falstaffot; egyúttal a már beavatott és a féltékenységből frissen kigyógyult férj hű felesége kegyelméért esedezik. Éjfélt üt a harang, megérkezik aganccsal a fején a hősszerelmes, s buffó dalocskát kezd – *allegretto con brio* – újra bízva varázsában, Jupitert híva segítségül. Jönnek is az asszonyok, Fordné és Slenderné, akikkel kellemes enyelgésbe kezd. Sikoly zavarja meg az együttlétet. A nők elmenekülnek. Falstaff balszerencséjén bosszankodik, majd félni kezd a sötétben. Az *andante maestoso* félelmetes f-molljában Fordné mint tündérkirálynő vezényli a szellemek csapatát, akik össze-vissza csipkedik a hájas Herne vadászt. Végül azonban mindenki felfedi inkognitóját, a germán szolgálólány is, Brock úr is. Soha többé – mondja az elgyötört Falstaff, és szánja-bánja bűneit.

Otto Nicolai, akit – éppen ezen alkotása okán – a német romantikus vígopera atyjaként tisztelnek, *in medias res* indítja művét. Fluthné (az alak Fordnénak felel meg) és Reichné (Shakespeare-nél Mrs. Page) együtt olvassák a túlméretes, züllött lovag szerelmes levelét, melyet két címre is elküldött. Felháborodásuk bosszútervet szül, s itt is készen áll a kelepce. Prózai jelenetben ismerjük meg a többi szereplőt. Fluth (Ford) házába hívja Reich urat (buffó basszus, Mr. Page), és a Reich lány, Anna udvarlóit, a francia Cajust (buffó bariton) és Spärlich urat; az utóbbi nagy jövedelmű gyáros. Reich visszautasítja a meghívást, és Spärlichet mint leendő vejét házába invitálja, amit a francia hevesen ellenez. A jelenetet a mű egyik legsikerültebb (No2.) duettje követi. Fenton próbálja meggyőzni Anna édesapját, hogy tiszta szerelmüket, s ne vetélytársai tömött pénztárcáját nézze. Az *andante* rész tulajdonképpen gyönyörű kantilénás ária, melybe a kapzsi apósjelölt kettős kötéses, majd staccatós, önmagukba visszatérő dallamokkal a vagyon mindenható voltát, s a boldogság anyagi megalapozásának szükségességét képviseli. A közbülső *accompagnatóban* az ifjú egyenesen Reichnek szegezi a kérdést, hogy igen vagy nem. Az öreg elutasító válasza csak fokozza a szerelmes férfi elszántságát, s pergő

allegro kétnegyedben, majd a poco piú mossóban arról biztosítja az öreget, hogy mindenáron megszerzi a lányt. Reich erre még szilárdabban utasítja el.

Fluthné önbizalomtól duzzadó koloratúras áriája után a No4-es fináléban jelenik meg először az eddig csak közvetetten bemutatott hős. Falstaff rögtön a közepébe vág, és mesterkéltséggel, affektált, túldíszített andante maestoso négy negyedben párjául kéri a hölgyet. Fluthné kacéran hitegetéssel, csapodársággal vádolja a lovagot, szemére veti, hogy Reichnének is teszi a szépet, mire hősünk nagy hangközlépéses dallamban biztosítja őt, hogy csak érte él. Az utóbb említett hölgy érkezik, és bejelenti az örjögő, féltékeny férj közeledtét. A túl szűknek ítélt ruháskosárba a két barátnő nagy derűségére Falstaff önszántából bújik bele. A lovag most már a másik asszonyt, megmentőjét is biztosítja szerelméről. A kosarat szállító távozó szolgák éppen szembetalálkoznak a Fluth vezette kereső csapattal, és természetesen csatornába dobják Falstaffot. A felszarvazástól rettegő férjet Reich szomszéd csitítja. A hiábavaló keresés után kis időre távozó férfiak egy összekacsintó női duett után – melyben Fluthné és Reichné a buta féltékeny férjek megbüntetését is felvették az elintézendő dolgok közé – visszatérően ott folytatják a kutatást, ahol abbahagyták. Frau Fluth panaszos ariosóba kezd, melynek hatására mindenki, még a férj befolyásolható barátja, Reich is felháborodik a méltatlan gyanúsításon. S egy állóképben jól kidolgozott (imitációs) G-dúr együttest énekelnek, majd az aléltságából hirtelen magához térő asszony vezetésével fergeteges allegro négy negyedben elűzik az oktalanul vádaskodó Fluth urat.

A második felvonás prózai jelenettel kezdődik. Törzskocsmájában a méltatlankodó Falstaff kora reggel panaszolja az őt ért megaláztatást, de az ital és a kiszemelt asszony levele – melyben megjelöli az újabb találka idejét – visszaadja életkedvét, és ivócimborái társaságában két oktáv hangterjedelmű bordalt ad elő E-dúrban (az „Als Büblein klein an der Mutter Brust” kezdetű közismert sláger szám). A dalból kiderül, hogy az életben fontosabb a jó ital és a szerencse, mint az asszony. Fluth érkezik, és Bach álnéven arra kéri Falstaffot – csakúgy, mint Salieri Fordja –, hogy rendkívüli sármjával hódítsa meg a régóta kiszemelt asszonyt, ezáltal ő is könnyebben megostromolhatja a tisztesség mindaddig bevehetetlennek tűnő várát. A felajánlott tetemes összeg hatására a lovag megnyílik, s elmeséli, hogy már túl van egy peches találkán a hölgygel, az örült férj rájuk rontott, s ha egy önfeláldozó barátnő nem segít, s kosárba dugva ki nem dobatták a csatornába, ki tudja, mi lett volna vele. A No6-os buffó duett könnyed, mulatságos, táncos hangvételű

színészcsemege. Falstaff öntömjeenezése, miközben partnerét együgyűnek nézi, Fluth látszólagos egyetértése, s közben fogcsikorgató dühe, egymásba fonódó, pergő dallamok között, operettes vidámsággal szólal meg. Igazi közönség szám. A No7-es kertjelenet tulajdonképpen bújócška Annuska három kérője és a lány részvételével. Spärlich, majd Cajus is buffó ariosót énekel. Céljuk, hogy meglessék a zöldben sétáló szerelmüket. Fenton azonban gyönyörű románccal csalogatja elő kedvesét. Duettben biztosítják egymást töretlen hűségükről és kitartásukról. Az attacca kvartettkben a fiatalok kicsúfolják a két leskelődő, hallgatkozó kérőt, akik bosszankodnak az elkapott mondatfoszlányok tartalma miatt, de nem jöhetnek elő rejtekhelyeikről.

Prózai jelenet következik. Falstaff érkezik, de alighogy Fluthné biztosítja őt a légyott zavartalanságáról, máris megérkezik Reichné, s arról sopánkodik, hogy a felbőszült férj most már halálra keresi a pókhasú udvarlót. Női ruhába öltöztetik hát a lovagot, s eldugják egy paraván mögé. A Fluth házaspár veszekedős kettőse után (melyet most nem tárgyalok), megérkezik a szokásos segítő férficsapat, Reich, Cajus és Spärlich. A házasságtöréssel vádolt feleség látszólag feladja a harcot. Kutassanak csak mindenütt, abban a szobában is, ahol Reichné van az öreg anyóval. Az undok, kövér boszorkány jelenléte még jobban felhergeli a féltékeny férjet, és a „nő” kikérdezése után – a kérdésekre Falstaff falzettben válaszol – botokkal űzik ki a házból vénasszonyt. Az *alla breve moderato* együttesben Fluth adja meg az indító dallamsorokat, melyre a többiek saját vérmérsékletük szerint csapnak rá. Reich papa adja a basszust, Spärlich és Cajus tódítják a házigazda mondanivalóját, végül a nők is beszállnak a keresésbe poco piú, majd *stringendo* sebességváltásokkal.

A harmadik felvonás elejére a hölgyek már fölvilágosították férjeiket a tréfáról. Fluth töredelmesen bocsánatot kér, s már együtt tervezik Falstaff utolsó vesszőfutását, a kísértetjárást az éjszakában. Reichné Cajusra, férje Spärlichre próbálja rábeszélni Annuskát. Ő mindkét kérésre igent mond, de se az anyja által javasolt vörös, se az apja zöld kobold ruháját nem veszi magára, hanem szerelmes dalra fakad. Reich és neje most – újra külön-külön – a két kérővel szervezi az éjjeli menyasszonyszöktetést. A hangulatról a No12-es „Holdfelkelte” kórus gondoskodik. A No13-as tercetthez megérkezik Falstaff, aganccsal a fején, Herne vadász jelmezben. Kisvártatva föltűnnek a hölgyek is. A férfitől titoktartást kérnek, s ő boldogan ígér meg mindent, s teljes egyetértésben *staccato* kétnegyedes, négyütemes dallamsorokkal táncolnak be a sűrűbe. A hölgyek felsikoltanak, a szerelmes nagyr

holtra válva földre veti magát a tündérek csoportja előtt. Balett és tündértánc, majd Annuska és Fenton, Titánia és Oberon himnikus éneke vezeti be a szertartást, amit Reich papa irányít. Nem szólal meg a varázskürt, mert ember furakodott közénk – mondja. Az öreg tündér parancsára a No15-ös szúnyogtáncban össze-vissza csipkedik a kegyelemért könyörgő Falstaffot. Bach úr felfedi valódi kilétét, minden kiderül. Reich papa – lánya Spärlichhel kötött házassága öröme – megbocsátana, csak hogy az öltözékeket összekavarták, így a két kérő egymással, Fenton viszont Annuskával került össze. Reichék jó képet vágnak a frigyhez, a windsori víg nők – most már a boldog lánnyal együtt – kacagnak a bűneit megbánó lovagon.

Verdi és Boito a címszereplőre koncentrálnak az eseményeket kiváltó okot keresi, és ez nem más, mint az állandó hedonista dözsölés és a jövedelem között tátongó szakadék. Dr Cajus ront be Falstaff állandó székhelyére, a Térdszalaghoz címzett fogadóba, s előző napi viselt dolgait, háza feldúlását kéri számon rajta. Miután fenyegetőzése, hogy a királynál tesz panaszt, leperreg hősünkről, a két csatlóshoz, Bardolfhoz és Pistolhoz (buffó basszus) fordul, akik leitatták, és elszedték a pénzét. Bizonyíték híján velük sem tud zöldre vergődni, így esküvel fogadja, hogy eztán csak úri társaságban fog berúgni. A kocsmáros hosszú számlát hoz, de Bardolf nem talál pártfogója erszényében elegendő pénzt. Falstaff nekiesik két ingyenélő kíséretjének, majd a fogyás rémét tárja eléjük, hiszen egyetlen értéke, sőt birodalma a hatalmas hasa, melyet a Verdi zene patetikusan felépített crescendóval hangsúlyoz. Azonnal könnyed hangra vált azonban, s a probléma felvázolása után kész is a megoldás: pénzt kell szerezni. A két léhűtő lelkesen kapcsolódik be, és egymás szavába vágva – Bardolf mindig gyorsabb a nehézkes Pistolnál – igyekeznek a két kifosztandó, gazdag polgárról információkat szolgáltatni gazdájuknak. Alice Ford és Meg Page a két kiszemelt gyönyörű áldozat, s mindkettő uralja „krózus” férje pénzeszsákját. Előbbivel már találkozott is a hájas Don Juan, s a hölgy vágyakozó pillantást vetett – úgymond – rá. Emberei által Sir John két egyforma szerelmes levelet küldene nekik, azonban előbb Pistol, majd Bardolf is megtagadja a szolgálatot, az erkölcsre hivatkozva. Falstaff egy gyerekkel kézbesítetteti hát irományait. A „Becsület monológ” – a kevés zárt szám egyike a műben – az operairodalom egyik legszínesebb buffó áriája. Gördülékenyen kapcsolódnak egymáshoz a hangfestő elemek – melyek az erkölcs értelmezhetetlen voltát hivatottak kifejezni –, s a tiszta élet után sóvárgó hős bel canto dallamai. Őt is csak a kényszer viszi rá, hogy görbe úton járjon, de hogy éppen ilyen csúszó-mászó latrok

emlékeztessék bűneire, ez mégiscsak több a soknál. Mulatságosan teszi fel a kérdéseket, hogy vajon lehet-e jóllakni az erkölccsel, visszaszerezhető-e bármely elvesztett testrész általa, de legalább érzi-e élő vagy halott. Nem és nem. Egy ilyen leheletként elszálló szó miatt térjen ő a becsület útjára? Nem, és a g'-re föllépve is, nem. Ezután kezdődik az üldözés. Falstaff elpáholja, kiseprőzi hűtlen, mihaszna embereit.

Finom, cizellált fúvós, *allegro vivace*, *brillante* futamok vezetik be a nők találkozását, a felvonás második képét. Alice Ford és Meg Page egymástól elkapkodva olvassák Falstaff leveleit Quickly szomszédasszony és Nannetta Ford társaságában. Kigúnyolják, kinevetik a felfuvalkodott, kövér nemest, majd egy hatnyolcados *staccato* négyesben építik fel a bosszútervet. Ehhez *lo stesso tempo* illeszkedik a férfiak *alla breve* négynegyede, melyben a sértett Cajus doktor, valamint Falstaff két elcsapott kísérője és Fenton, Annuska udvarlója felajánlják szolgálataikat Fordnak, hogy jól megbüntetik a minden hájjal megkent, veszélyes embert, mielőtt az még felszarvazhatná a gazdag polgárt. Ford egy szavukat sem érti, hiszen egyszerre beszélnek, és mindegyik mást mond. Ráadásul Cajus még alkalmi szövetségesei ellen is ágáll. Pistol az, aki összefoglalja a vádat, hogy Falstaff el akarja csábítani Ford asszonyát, sőt a pénzét is elszedné. A megcsalás réme arra sarkallja Fordot, hogy felbérelje a két áruló léhűtőt. Rövid pihenő a közönség számára Fenton és Annuska szerelmes enyelgése, hogy aztán újra összeállhasson a női egységfront. Quicklyt szemelik ki küldöncnek, hogy felkeresse Falstaffot. Újabb szerelmes játszadozás a fiatalok közt, majd megérkeznek a férfiak. Bardolf és Pistol ünnepélyes fogadalmat tesz új gazdájuknak. Ismét összeáll a bravúros együttes, az öt férfi *alla breve* négynegyedben, a nők pedig hatnyolcadban mintegy felelgetnek egymásnak. Fenton kiválik csapatából, hogy lírai legatójával tovább színesítse az izgalmas együttest. A nők nevetése zárja a felvonást.

Ismét a Térdszalaghoz címzett fogadóban vagyunk. A mellét verve, színlelt *mea culpa*val érkezik vissza a két áruló lator. Falstaff rezignáltan veszi tudomásul megtérésüket, de felélénkül, mikor Quickly asszony nagy „reverenza” üdvözlések között átadja Alice meghívását. Kettő s három között várja a lovagot a szegény, árva asszony. A küldönc majdnem túllő a célon azzal, hogy Meg Page üdvözlését is tolmácsolja, de hősünk – elbizakodottsága segíti – vakon hisz neki. *Allegro sostenuto* ariettában fejezi ki, hogy öreg ugyan, de fiatal vére és hatalmas hasának varázsereje megszerez számára minden nőt. Bardolf újabb kuncsaftot jelent be, bizonyos Fontana

(Forrás) urat, aki barátsága jeleként nagy demizson bort hoz. Az álruhás Ford a Salierinél és Nicolainál ismertetett okkal és móddal Mrs. Ford elcsábítására kéri Falstaffot, s előre fizet. A lovag megértéssel fogadja vendége madrigált idéző fiorituráját, majd közös elmélkedésbe kezdenek a szerelem tünékeny, megfoghatatlan természetéről. Forrás hízelkedését hirtelen szakítja félbe a pocakos úr, hiszen Alice fél óra múlva úgyis karjaiba hull, és jókedvűen gúnyolja ki az együgyű, felszarvazandó férjet. Míg elvonul, hogy díszbe öltözzék a találkára, Ford kétségbeesett, drámai monológban foglalja össze a megcsalt férjek keserű sorsát, s bosszút esküszik ellene. Falstaff cicomás eleganciával tér vissza, s udvariaskodva együtt hagyják el a lebűjt.

A második felvonás második képe a nők felkészülésével, a küldönc élménybeszámolójával, a kelepce előkészítésével telik. Alice, gitárral a kézben, egyedül fogadja daliás udvarlóját, aki igazán kitesz magáért. Archaizáló hatnyolcados bevezető után – áradó allegro moderato négynegyedben – ellenállhatatlan udvarlásba kezd. Közli, minden vágya, hogy Ford jobblétre szenderüljön. A meghökkent asszony kérdésére azt válaszolja, hogy így rögvest egymáséi lehetnének, mint Lady és Lord. Szinte már látja is miként ragyog istennője kebelén a sok drágakő. Alice tartózkodásától csak még jobban felhevül. Tolakodó közeledését azzal állítja meg a nő, hogy hódolója tanuljon meg uralkodni forró vérén és délceg testén. Falstaff visszaréved ifjúságára, s leggerissimo kétnegyedes, táncos dalocskában emlékezik meg karcsú, apród-kori alakjáról. Quickly asszonyság izgatottan rohan be – majd kisvártatva követi Meg Page is –, és bejelenti, hogy a férj átkozódva, szörnyű haraggal avval tart erre, hogy agyonvágja a csábítót. Falstaffot megrémítik a hallottak, így a hölgyek paraván mögé bujtatják. Ford Bardolf, Pistol és Cajus társaságában dühösen tör be a szobába, és legelőször a nők által behozott szennykosarat dűlja fel, majd a ház többi részében folytatja a kutatást. A hájas lovag most már a biztonságossá vált kosárba búvik, Fenton és Nannetta pedig a paravánt használják cicázásuk rejtekhelyéül. Az egyre gyorsuló tempóban megjelenik a felderítő csoport, s fenyegető kiáltásuk felveri a házat, míg egy generál pauzában egy csók el nem csattan. A komédia talán legnagyobb találata a következő jelenet. Verdi zsenije a pillanatot több mint három perces virtuóz együttessé növeli. A keresők megijednek a lehetőségtől, hogy végre rajtakaphatják Falstaffot. Kis lépésekben, szaggatottan közelednek a zajforráshoz, majd visszarettennek, tartva a nagydarab embertől. Haditervet alkotnak, ki-ki a maga

monológját mondja nyolcad mozgásos négynegyedben. A nők közben – triolás folyamatban – a lovagot igyekeznek szóval és tettel a kosárban tartani, miközben ő a szennyes ruhák között fuldokolva levegőért, segítségért rimánkodik. A fiatalok mindebből semmit sem érzékelnek, és legato dallamokat énekelve szerelmeskednek a spanyolfal rejtekében. Nagy összefogással sikerül földönteni a paravánt. Ford első meglepetéséből felocsúdva nekiront a hívatlan udvarlónak, aki a leány segítségével elrohan. Minden férfi utána veti magát. Ezt kihasználva a nők hívják a szolgákat, s kidobadják Falstaffot. Az utolsó pillanatban Alice még szól férjének, s így együtt élvezik a látványt, ahogyan a lovag a Temze csatornában landol.

Falstaff törzskocsmája előtt összetörve ül egy padon. Depressziós. Forralt bort kér, s csúfos meghurcoltatása kapcsán a világ hanyatlásán elmélkedik. Életét is csak méltóságos potroha mentette meg, mely fönntartotta a vízen. „Menj! Menj, vén John! Menj! Menj! Utadat járjad! Csak járd, amíg el nem pusztulsz, és majd az igaz férfivirtus tevéled száll a sírba!”¹ Arioso-szerű nekibuzdulások és letargikus accompagnatók váltogatják egymást, míg az ital költői hangulatba nem ringatja hősünket. Fordné üzenetével Quickly szakítja félbe hősünk fennkölt gondolatait. Falstaff nem hagyja előadni mondandóját, az elszenvedett borzalmak miatt minden szemrehányását az asszonyra zúdítja, ő azonban kiáll barátnője mellett. Alice, Meg, Annuska és Ford Cajussal együtt figyeli a jelenetet, s hogy sikerrel jár-e a küldött. A szomszédasszony – miután Falstaff elolvasta az éjféle randevúra hívó levelet – idézi a Hernéről, a fekete vadászról szóló hajdani népregét.² Míg Falstaff és a hírhozó a kocsmában folytatják a megbeszélést, a többi nő megszervezi a közben féltékenykedéséért bocsánatot kérő Forddal együtt a kísértetjárást, s egyúttal a polgár megbeszéli Cajus doktorral, hogy a maskarádét kihasználva összeadja őt a leányával.

Fenton szerelmes dala, és Alice, Quickly, és Nannetta konspirációja után – mely Ford előbbi tervének tönkretételéről szól – megérkezik agancssal a fején a várva-várt kövér, fekete vadász. Éjfél üt az óra. Falstaff fél, az istenekhez fohászkodik. „Lám, az emberből, ha szerelmes, de könnyen is lesz állat”.³ Meghallja Fordné özláb lépteit, s heves udvarlásba kezd. Kisvártatva Meg is előkerül – sebj, kettős kaland –, osztozhatnak rajta szerelmei. A beteljesülést itt is megakadályozza a

¹ Lányi Viktor: *Verdi: Falstaff magyar fordítása* (1960), Blum Tamás, Oberfrank Géza (1980) átigazítása

² Verdi önnön paródiáját írja meg, az *Álarcosbál* Ulrikájának hangján

³ Lányi Viktor: *Verdi: Falstaff magyar fordítása* (1960), Blum Tamás, Oberfrank Géza (1980) átigazítása

tündérek szertartása, mely babonás buffónkat földhöz szegezi. Nannetta tündérdalát Pistol és Bardolf s a többiek megjelenése és durva tréfái követik, majd a gyerekek staccatós csipkedése, szurkálása. Folytatódik a szidalmazás. Falstaff mindent megbán. Alice, Meg és Quickly a lelkéért imádkoznak, ő maga az elgyötört testéért. A nagy vezeklés közepette azonban pálinka- és hagymaszagáról fölismeri Bardolfot, s most ő tángálja el renegát csatlósát. Ford megkérdezi, hogy kit is szarvaztak föl. Quickly vezetésével a hölgyek is jól beolvasnak a rátarti nemesnek, aki azt hitte, hogy egy vén, kövér, pókhasú, csúnya ember kedvéért két úri hölgy a lelkét a kárhozatnak adja. Miután mindenki kineveti, előjön Falstaffból a filozófus. Éltetek semmit sem érne, ha én nem adnék hozzá fűszert. Ford megszervezi a tündérkirálynő lakodalmát – közben Nannetta jelmezét a víg asszonyok a vörös orrú Bardolfra adták –, így vele kapja meg Cajus az atyai áldást. Alice még egy párt vezet férje elé – az álruhás Fentont és Annuskát –, aki tőlük sem tagadja meg a gesztust. A leleplezés után az öreg lovag kérdezi meg a felsült apától, hogy végül ki is lett fölszarvazva; belátják, hogy mindketten. Verdi és Boito, Falsaffal mondatja ki – a pompás fűgában – a végső konklúziót: az egész világ csak tréfa, mulassunk hát egymáson.

A három bemutatott Falstaff alak természetesen sok tulajdonságában azonos, de sokban különbözik is egymástól.

A hangigények szempontjából, Salieri könnyű hangú basszbaritonra, Nicolai súlyos, mély basszus buffóra, Verdi hősbaritonra (basszbaritonra) bízta a főszerepet. A Salieri figura kiemelt feladata a sok-sok recitativo és a középük ékelt áriák, duettek, nagyobb együttesek váltakozásának természetes folyamattá való egyesítése, s a hangigény jellemzés, karikírozás. Nicolai Falstaffja az igényes zárt számok mellett sok prózát kapott. Hőse kissé tenyeres-talpas, bumfordi, sokkal nyersebb, durvább humorú jelenség. Végül Verdi az énekbeszéd és az elegáns bel canto színes egységét, a hősbariton szerepek hangigényességét várja el címszereplőjétől, valamint színészi elmélyültséget, öniróniát és filozofikus hajlamot kíván.

Nicolai Reich ura is témámba vág. Egy remek buffó kettős és sok-sok együttes kínál végigvezetett alakformálást, sok szellemes prózával, s a tündér jelenetben, opera seriába illő hangadást.

Verdi Pistolja karakterbasszus, csakúgy mint Sparafucile. Gyáva, ugyanakkor hősködő, hajdani katonai múltjával kérkedő, patetikus szólamokat, közhelyeket pufogtató, lecsúszott figura, egyszóval hálás szerep. Mint az együttesek egyik tartóoszlopa, biztos muzikalitást igényel.

MEFISZTÓ – Gounod: Faust – szerepének buffó vonásai

Németországban a Goethe iránti tiszteletből nem *Faust*, hanem *Margarete* címmel játsszák Gounod operáját. Jules Barbier és Michel Carré meg sem kísérli a monumentális alkotás operaszövegkönyvbe való gyömöszölését. Mefisztó alakja sem hordozza a sátáni hatalom – Isten szinte egyenrangú, méltó ellenlábásának, a hideg értelem képviselőjének – jegyeit, sokkal inkább elegáns, cinikus nagyúr, aki maga is élvezi az emberi lélekkel való játszadozást. Ennek bizonyítására citálom a harmadik felvonás No15-ös jelenetét.

Margit teli ékszerdobozt talált házuk kapujánál, s elvarázsolja őt a sok kincs. A szomszédasszony, miután megleste a lányt, biztatja, mondván, hogy nem akárki lehet az ajándékozó szerelmes úr. Mefisztó lép be Faust oldalán. Schwertlein Mártát keresi azzal az üzenettel, hogy férje meghalt, és csókjait küldi. Mefisztó célja, hogy bejuttassa pártfogoltját, Faustot Margit házába, s az élemedett korú garde dame legalizálja a férfiak jelenlétét. Mefisztó azonnal megérzi az idős nőben a rokonlelket, miután az – első gyászából magához térve –, rögtön az örökség után érdeklődik. Az átkomponált recitativo apró váltásokra „félrek”-re ad lehetőséget a szerzőnek, s persze az énekesnek. Andante négynegyedből könnyedén allegretto hatnyolcadra váltva az ördög gyors házasságot javasol a zsugori, ám nincstelen férj megbüntetését szorgalmazva, s felajánlja szolgálatait. Ezt rögtön meg is bánja, minthogy a gyászoló özvegy túl lelkesen reagál a szép szavakra. A No16-os kvartett tulajdonképpen két kettős, melyek hol elválnak egymástól, hol összekapcsolódnak egymással. Margit és Faust naiv, lírai hangja mellett Márta és Mefisztó vérbő, komikus párosa ritmikus, sűrű szövegű, nagy hangközlépéses dallamaival fejezi ki az asszony férjfogó szándékát. Mefisztó kedvét leli a nő ámításában, s a kergetőzésben. Sikerül elterelnie Márta figyelmét az enyelgő fiatalokról, közben azonban majdnem ő esik csapdába, hisz ez a felajzott asszony magát a sátánt is képes lenne oltárhoz vezetni. A szeriöz basszbariton néhány perc erejéig lubickolhat a francia opera comique műfajában, hogy aztán az invokációban visszatérjen eredeti hangjához.

A sármos lovag figurája még egyszer megjelenik Mefisztó szerepében, de a negyedik felvonás szerenádjának humora már kissé fogcsikorgatósra sikeredik, a tercett játékmesterének és párbajsegédjének működése pedig valóban ördögi, s elveszti buffó báját.

ORDÍTÓ KÁNTOR szerepe, Erkel: Sarolta című vígoperájából

Erkel Ferenc egyetlen, 1862-ben – két évvel a *Bánk bán* után – született, Czanyuga József papköltő librettójára írt vígoperáját a nagy zeneszerző sikertelen, méltán elfeledett, igen ritkán játszott, talán legrosszabb darabjának tartják. Lehetséges, hogy ez így is van. Buffó témánk szempontjából azonban nagyon is érdekes a mű, hisz Ordító kántor jól megírt, színes figura.

A mű Moson vármegye kis falujában játszódik, II. Géza király idejében, pontosabban 1146-ban. A búcsúbéli vígasság tetőfokára hág, táncol, dalol a nép. Az érkező nagyhangú kántort éltetik, akit – *nomen est omen* – Ordítónak hívnak. A büszke egyházi operettbe illő belépőben (2. szám) sorakoztatja fel családját – ősi múltban gyökerező – hangi adottságait. A kóruson mint a fürgeteg, szélvihar dörg, zeng e hang, de ha a templomszolga csinos, beszédes lánykának énekel, olyan édes, mint a lépes méz. Jó néhány hangnemet bejárva a *con moto* részben visszatér a C-dúr alap hangnemhez, s verbunkos stílusban folytatja a bemutatkozást. Harci dalokat, ha zeng, túlvölte a vihart, fellelkesíti a magyart, akár ifjú, akár vén. Temetési szerepléseinek változatos, fordulatos módjait sorakoztatja föl: A zsugori öreg, vagy a nyelves asszony búcsúztatásakor mindig másképpen vigasztalja a rokonokat. Legjobban mégis akkor szól e zengő, hatalmas orgánum, ha egy pint „hangkenőcsőt” bevesz a száraz torok. Ezzel elérkeztünk a buffó szerep legvirtuózabb részéhez. Csárdásban hadarja, hogy a nép, a papok, de még az uraság is tiszteli, becsüli személyét. Kínálják hát ezzel-azzal, s adakozzanak csodálatos kántoruknak, tehetségük szerint. Az ária fináléja, a szóló és a kórus csujogató válaszolgatása, majd a szinkópás, *prestissimo* lezárás. Leányával, Saroltával találkozva régen óhajtott fiúunokáját emlegeti a szép hajadonnak (3. számú duett), aki elmondja, hogy – úgy érzi – megvan a választottja, még nem tudja a nevét, de éppen itt jön. Ordító helyre legénynek ítéli az ifjút, elbújnak hát lányával együtt, hogy kihallgathassák, miről ábrándozik. Szép dalával Gyula vitéz rászolgál a szerelemre (4. szám), s az előlépő Saroltával megbeszélnek, hogy atyai áldást kérnek frigyükre, miközben a kántor már a leendő csöpp utód nevelését tervezgeti. Minden a legnagyobb rendben volna, ha az ifjú „Geiza” (a továbbiakban Géza) király meg nem jelennék, s nem kérne a vitéztől szokatlan dolgot: cseréljenek szerepet. Katonája legyen király, ő pedig mint Gyula helyettesíti őt. Áriájából megtudjuk, hogy ő is a címszereplőért eped. A négyesben (6. szám) az álruhás király hevesen udvarol a leánynak, s Ordító – ismét csak

hallgatózva – elégedetten nyugtázza, hogy az udvarló, jó külseje ellenére, kosarat kap. Belus, a sereg főparancsnoka aggódik a felség vágyakozása miatt, hisz tudja, hogy az „félúton soha meg nem állt”. Az első felvonás végén a Gyula vitézként bemutatkozó gyerekképű királyt először az öreg egyházi dalnok neveti ki, majd a leány is.

A második felvonás elején háborúra toboroz az országnagy. Kálmán király Borisz nevű fattyú gyermeke – mint trónkövetelő – támadta meg Henrik bajor serege támogatásával a hazát. Sarolta nagyáriát énekel, féltve ifjú jegyesét a harctól. Imába foglalja a király nevét, aki kihallgatva őt, még hevesebben teszi a szépet. Ordító elzavarja a kéretlen udvarlót. A 11. szám elején a felcserélt szerepüket tovább játszó ifjak beszélgetéséből – melyet Ordító véletlenül meghall – az derül ki az apa számára, hogy leánya vőlegénye, nem más, mint maga a király. Sarolta szomorú lesz, hisz az uralkodó bizonyára tréfált, a kántor viszont, szinte eszét veszelve, a fényes jövőről ábrándozik. Egészen modern ötlet a két ember egymás mellett elbeszélő duettje. A felvonás a hadra készülő sereg indulójával, majd a főpap imájával s hazafias együttessel zárul.

A harmadik rész a táborban éri a csapatokat, kórusok, bordal, majd fegyvertánc követik egymást. Belus tart Géza házassági tervétől, mely eltereli figyelmét az országos ügyekről (14. ária). Az atya és leánya kettősében folytatódik a korábbi ellentét, de hamarost az országnagy érkezik egy levéllel, melyben a király elrendeli, hogy Gyula vitéz vegye feleségül Saroltát. A félreértések hármában (15.) Ordító azt hiszi, hogy a királyi lagzi odalett, Sarolta pedig úgy véli, hogy elvesztette a szerelmét. Belus tudja, hogy a felség álnéven akarta megszerezni magának az áhított szépséget, ő viszont az igazi Gyulával fogja összeboronálni a leányt. Megérkezik a vitéz, és boldogan készülnek a szertartásra, miközben az apa nem ért ugyan semmit, de pártolja az ügyet (15. ötös). A kántor nagyáriája (17. szám) szaggatott, kapkodó zenekari recitativóval indul. Ilyen nagy örömet nem is lehet épp ésszel elviselni; leánya királyi trónra jut, hisz férje a király. Az allegro tantóban szinkópás lendülettel keresi a biztos fogódzót. Az andantino négynyolcadban régi kurjongató hangján szól: igen, kántor vagyok. Elméjében való újabb kutatás után arra a következtetésre jut, hogy új helyzetében ő sem maradhat ugyanaz. A nemesség nem elég, még a báróság sem; herceg Ordító vagy Ordító herceg titulus lenne a megfelelő. Az allegretto kétnegyed már hetyke, magabiztos ének, melyben a megfelelő hivatal, a nyugalmazott főispánság elfoglalása a kitűzött cél. Visszatér a

szinkópás rész, de most – pergő szöveggel – boldog lezáráshoz vezet. Az áriához egy tercett csatlakozik, melyben az ifjú házasok oldalán a családi boldogság élvezete Ordító szólama. Megérkezik a győztes had. Géza felelősségre vonja Gyulát, hogy nem vett részt a küzdelemben, ezért száműzetés legyen a büntetése. Belus azonban előszedi az uralkodó által szignált parancsot, s védelmébe veszi a vitézt. A király nem vonja vissza döntését, de grófi címet adományozván a mosoni végvárak kapitányává nevezi ki Gyulát, s megbocsát neki. Ordító csalódott, mégis csak kántor lesz a kis unokából.

A kántor szerepének zenei megformálása igényes munka. Czanyuga szövege ugyan nem mondható nagyon veretesnek, de a humor tőle sem áll távol. Néhány megfogalmazása kifejezetten mulatságos. A hadarások, a csujogatások is gördülékenyek. A hangi feladat – Erkel többi művéhez hasonlóan – kifejezetten nehéz. Nagy a hangterjedelem, sok a finom, kicsit „magyar nótás” hangnembváltás, gyakori a tempó – rövid zenei részeken belüli – gyorsítása, lassítása (ami alkalmasint a jobb kimondhatóságot szolgálja).

POMÁDÉ KIRÁLY – Ránki György meseoperájában

Christian Andersen (1805-1875) meséjének címszereplőjét az Isten is buffó basszusnak teremtette. Ránki eredetileg egyfelvonásos rádió operára kapott megrendelést. A siker, s a korszellem – a mű az 1950-es évek elején készült – többszöri átírássra sarkallta a zeneszerzőt. A véglegesnek mondható, harmadik verzió, pergő, szellemes, bár zeneileg eklektikus alkotás. Népzenei, nagyoperai és könnyűzenei elemek váltakoznak benne – *Károlyi Amy* (1909-2003) szövegére – színes forgatagban. Fölfogható egy kuplésorozatnak is.

„A bámulatos sokoldalúság, amellyel Ránki a zene legkülönbözőbb területein sikerrel tevékenykedik, elsősorban a költői képzelet adománya; de az, hogy mindez könnyedén, elegáns formában, szellemes köntösben kel életre kottaképeiből, a film révén szerzett virtuozitásnak is köszönhető. [...] Ránki lírikus, tragikus, komikus, groteszk és ironikus egy személyben. Leginkább talán mégis a komédia, a karikatúra, a csúfondároskodó görbetükör az igazi területe.”¹

Till Géza: Opera 320. oldal

Pomádé, a darab kimagasló főszerepe, s mivel Ránki nagy súlyt helyezett az exponált mély hangokra, mint karakterizáló effektusra, megszólaltatása profundó buffó basszust igényel.

Hősünk nagy gondban van, mert névnapjára – ami az ország legnagyobb ünnepe –, nem készült még el az új ruha. Garda Roberto, főruhamester próbálja elterelni a király figyelmét e kardinális kérdésről, felvonultatva – balettben – az összes korábbi különleges, vagy egzotikus öltözékét, de az uralkodó mindig visszatér eredeti gondolatához, mely az új köntös körül forog. Tritónuszokban megfogalmazott kérdései fenyegetően hatnak. A reggeli felszolgálása, rövid időre elodázza a makacs problémát, Pomádé mohón veti rá magát az ínycsoklásokra. A páva nyelve ibolyával, s oboával fogyasztandó, a klarinét hangjához viszont, pralinét kínálnak. Bármily hosszú azonban a menüsor, királyunk nem felejtí a névnapí öltözet ügyét. Végre megérkezik a szabó, de a ruhapróba duettben, Garda Roberto hiába próbálja rábeszélni gazdáját a szebbnél szebb holmikra, az uralkodó sok-sok elégedetlen, tagadó közbeszólás után, egy záró nagy E hangon mondott nemmel zárja le a vitát,

¹ Till Géza: Opera 320. oldal

énekbeszédben, tragikus színekkel ecseteli a ruhaniány okozta gyászt, majd elcsapja, tisztére alkalmatlan beosztottját.

A Kapitány két idegen csodakács érkezését jelenti, mármint az áluhás Danit és Bénit, a korábban száműzött, bátor ifjú ellenállókat, akik ajándék köntöst ígérnek a nagy király számára. Ő lelkesen érdeklődik az új öltözék iránt, s miután a szabók elmondják, hogy csodaköntöst készítenek, elégedetten kiált föl: Ez az, ez hiányzott nekem –, és bekapcsolódik az együttesbe. A recitativóban parancsot ad, hogy a köntös másnap reggelre álljon készen. Fanfárok hirdetik a király boldogságát, aki rázendít legszebb – népdalihletésű – áriájára. Az áradó dallam, az ünnepélyes vonalvezetés, éles ellentétben áll a gyermeteg témával, ebben rejlik komikuma. A buffó hős megrészesül saját nagylelkűségétől, ezért igen szépen kell énekelni. A kórus, a miniszterek, apródok, dámák ismétlik az utolsó két sort, s még egy nagy ívű kadencia is kerül a végére, mely engedélyez az Asz záró hang helyett, egy nagy Desz-t. Csak ezután kérdezi meg a király, hogy miben is áll a csoda. A két csirkefogó készen áll a válasszal: A csodakelmét nem láthatják az ostobák, a buták, csak a bölcsök és az igazak. A duettből nagy együttes alakul ki, a húszas, harmincas évek kávéházi tánczenéjének hangulatában. Akinek hivatalt adott, annak ést is ad az Isten, tehát magam is, főuraim is bizonyonnyal látni fogjuk a csodakelmét – állítja meg a számot a király, a régi bölcsességet idézve. Hollywoodi stílusban zárul a filmsláger és a felvonás.

A második részt nyitó áriájában, Pomádé hánykolódik puha paplanjai, pihe párnái között az izgalomtól, s rossz lelkiismeretétől. Trillák, kromatikus menetek, hangszerelési effektusok és furcsa hangközlépések fejezik ki bizonytalanságát. Rémálom gyötri, melyben egy lidérc kimondja legrejtettebb félelmét, hogy nem láthatja meg a varázsköntöst, hisz alkalmatlan a trónra. Próbál megnyugodni, ráfogja a sötétségre nyomasztó gondolatait, s a derengő hajnalban azzal erősíti magát, hogy egy királynak mindenből – még a csodából is – dupla adag jár. A Fisz-moll szám a szerep legnehezebb része. Ugyan nincs a nagy Fisz-nél mélyebb hangja, igen jól kell birtokolni az alsó oktávát, mert itt fekszik az ária nagy része. Megszületik a mentő gondolat. Majd beosztottjaival, Nyársatnyelt Tóbiás kancellárral és minisztereivel nézeti meg a ruha készítését. Az ijedt figurák jellemzésére Ránki, váratlanul, verbunkos elemeket használ, a király pedig nagyáriája dallamával utasítja őket. Dani és Béni sürgő-forgó duettben lendülnek munkába az üres szövőszéken, melyet a kormánytagok figyelme kísér. Szerencsére elmagyarázza a két hóhányó, hogy mit

látnának az urak, ha látnák, így a hallott információkat pontosan fölmondják és továbbadják az állami vezetők a királynak. Ő arról bizonyosodik meg, hogy egyedül van, aki semmit sem érzékel, csak az ürességet. Belemegy hát a játékba. Az ünnepi díszmenetben – mint a mesében – csak a kisgyerek meri kimondani, hogy a királyon nincsen semmi. Pompás filmzenei eszközökkel nő föl a muzsika eddig a pontig. Jaj neked, Pomádé – a finálé népzenei hangja elsodorja az önkényuralmat.

A meseopera bravúrszerepet kínál. A hatalmaskodó uralkodót nem érezzük egyértelműen negatív hősnek, mivel valójában szánandó, esendő alak. Színészi lehetőségekben bővelkedő feladat, hiszen a sértődött, elkényeztetett kisleány, a falánk, a kegyetlen zsarnok, a hálás bölcs, a gyáva, hiszékeny, buta, de ravaszkodó ember, végül a bukott hős szélsőségeit lehet benne felsorakoztatni. Igen fontos azonban a többi szereplő alakítása, hisz a királyi tekintély nagyságát, mindig az alattvalók viselkedése, és nem a koronás főt alakító színész magatartása, játékkészsége határozza meg.

OCHS BÁRÓ – Richard Strauss: *Der Rosenkavalier* (A rózsalovag)

A zeneirodalom buffó basszus számára írt legnagyobb, legnehezebb, legszélesebb ambitusú – már-már a hangfaj határait feszegető – szerepe a neoromantika talán legjelentősebb zeneköltőjének, Richard Straussnak *A rózsalovag* című művében található Ochs báró. Beszélő név, Ochs magyarul ökör. A librettó Hugo von Hofmannsthal színdarabja.¹ A költő az 1890-1900-as években szecessziós-szimbolista stílusú versek és egyfelvonásosok alkotójaként vált ismertté. Később a nagyobb lélegzetű színpadi művek felé fordul, s ekkor válik Richard Strauss legközelebbi munka-, illetve alkotótársává. Első közös művük az expresszionista, pszichologizáló, antik drámafeldolgozása, az *Elektra* (1910). A darabbal Strauss az úgynevezett „szimfonikus opera” csúcspontjára ér. A nagy wagneriánus úgy érzi, hogy innen előre nem vezet tovább út. Elhatározza hát, hogy „Mozart-operát” ír. Az antik vagy bibliai kor (*Salome*) helyett a rokokó világa érinti meg. Az opera csodálatosan ragadja meg mindkét időszak – Mária Terézia uralkodásának (1740-1780) rizsporos parókás első évei, valamint a mű születésének (1911), az első világháború előtti utolsó boldog békeévek egyikének – hangulatát. Mozart *Figarójával* is találhatunk közös vonásokat. A tábornagné és Octavian, illetve a Grófné és Cherubin kapcsolata igen hasonló, ha az utóbbi szerelem nem is jut el a beteljesülésig. A két nadrágszerep – ráadásul mindkettő mezzoszoprán –, s hozzá a dekadenciára hajlamos, a legszebb évei elmúlásával szembesülő hölgy alakja szintén egy töről fakad. Strauss, a megfogalmazás finomságával, cizelláltságával, hallatlan változatosságával, ugyanakkor az áttetsző szerkesztéssel is a mozarti stílust igyekszik idézni, ha harmóniavilága – természetesen – nem is a klasszikus utat járja.

A történet egy szalmaözvegy előkelő asszony, herceg Werdenberg tábornagné, a Marschallin, és az ifjú, mindössze tizenhét esztendő Octavian Rofrano gróf szerelmes együttlétével kezdődik. A boldog éjszaka élményeivel telt pár reggelihez készülődik – a megbízható szolgák be vannak avatva –, amikor váratlanul nagy zajjal erőszakos, alkalmatlankodó vendég érkezik a hercegasszony budoárjába, akit a lakájok hada sem tarthat vissza. A két szerető a kvázi in flagrantiból – szerencsére nem a Feldmarschall férj érkezett meg – a fiú sietős nővé maszkírozásával igyekszik menekülni. Octavian azonban már nem tud szobalányi

¹ Hugo von Hofmannsthal (eredetileg Hugo Hofmann Edler von Hofmannsthal, írói nevén Loris, Loris Melikow, Theophil Morren), Bécsben született, 1874. február 1-jén – meghalt Rodaun bei Wien-ben, 1929. július 15-én. Osztrák költő, novellista, drámaíró.

fityulájában elslisszolni, mivel a sértődött lerchenauai Don Juan nagy dérrrel-dúrral betör, és útját állja. Ochs báró, nevéhez méltóan, ökör módjára viselkedik. Az összetartozó, egy nyelvet beszélő felsőbbrendű arisztokrata körökben – ahol mindenki mindenkinek rokona –, nem szokás az ilyen körülményes fogadtatás. A „szobalánnyal” való összeütközésében a báró rögvest hódítási lehetőséget lát, s heves udvarlásba kezd. A Marschallin megjelenését és kedves üdvözlését a vidéki főnemes szertartásos köszöntéssel s az udvaroncok megleckéztetésével viszonozza, s rögtön pikáns utalást tesz Brioche hercegnővel való közvetlen kapcsolatára. Ezután fesztelen csevegés veszi kezdetét, melynek során a báró házassági szándékát emlegeti, s jövetelének céljára térne rá, bár – mint mondja – ezt egy levélben már ügyis megírta. Közben azonban nem hagyja abba a flörtölést Mariandel (már nevet is kapott) „szobalánnyal”. Richard Strauss a színészi, zenei, énekesi virtuozitás csúcsát kívánja meg e helyen a basszistától. Ochs ugyanis több frontos harcba kezd. 1. Úgy utasítja a szobalányt fennhangon, hogy a tábornagyné is hallja. 2. Szinte suttogva, négy szemközt találkat, randevút beszél meg a lánnyal. 3. A hercegnőnek elmeséli utazásának viszontagságos történetét, valamint – kérdésre válaszolva – beszámol menyasszonya társadalmi állásáról s a tervezett házasság mésalliance, azaz rangon aluli voltáról. 4. Megjegyzéseket fűz magában a cseléd gusztusos formáira, tisztaságára. 5. Reagál a Marschallin kérdéseire, kölcsön kéri a jegyzőjét. 6. Eszik is! – Mindezt kacskaringós dallamvezetés, folyton változó harmóniak közepette teszi. A tábornagyné végül megelégedi a báró tettelegességig fajuló, Octavian, az ő ifjú szeretőjét célzó udvarlását, s érdeklődik hírhedt, nagy természete felől. Ochs hencegő Don Juanná válik, s beszámol hódításainak módozatairól. Strauss remekül érzékelteti a nővadászat izgalmát. A hatnyolcados presto a kimondhatóság határán ontja a báró nagyképűségének szóvirágait. Egyetlen napot, sőt órát sem hagy ki, hogy Cupido indíttatásának ne engedelmeskedne. Módszertani elemzést is nyújt a különböző típusú hölgyek meghódításával kapcsolatban, végül egy magas piano, hosszasan kitartott – nyolc és fél ütem – f hanggal érzékelteti az élvezetek csúcsát, a szénakazalban egy fejőnővel érzett gyönyört. Leporellói felsorolás következik arról, hogy ő a nőkben nem válogat, minden fajta, minden forma jöhet, a hely sem, s az idő sem számít, csak a jupiteri élvezet. A tercetté bővülő ária végén szemtelenül megpróbálja elkérni – úgymond leendő felesége számára – a szobalányt. Nemes vért sejt benne, azaz valamely arisztokrata félrelépése gyümölcsének gondolja Mariandel-Octaviánt. A Marschallin belemegy a játékba, s amikor Ochs – immár gyors

valcertempóban – rózsalovagot, azaz a korabeli felsőbb körök szokása szerinti előkelő vőfélyt kér tőle, ő Octavian Rofranót ajánlja, s egy miniatűr képet is mutat az ifjúról. A báró bokros teendői közepette is azonnal kapcsol, felismeri a cseléd és a fiatal gróf közötti hasonlóságot. Boldogan újságolja, hogy korábbi kalandjának eredménye egy szerelemgyermek, aki lakájként a szolgálatában áll. Rögtön érte is küld, hogy az ezüst rózsát – a leánykérés jelképét – ő adja át a hölgynek.

A tábornagynéhoz audienciára érkezők között Mariandel-Octavian végre kioson, a báró pedig lehetőséget kap, hogy a házasságkötés anyagi természetű részleteit a jegyzővel megbeszélje. Nászajándékként vissza szeretné szerezni a dzsenti sorba süllyedt báró, előkelő felmenői – a kolostor- és családalapító ős, az első Lerchenau főudvarnagyt – gaunersdorfi kastélyát és uradalmát; tehermentesen, az összes privilégiumokkal együtt. A jegyző figyelmezteti, hogy ezt hozományként kaphatná csak meg, de Ochs köti az ebet a karóhoz, és azt magyarázza, hogy egy újjgazdag, polgárból épphogy fölkapaszkodott nemes örüljön, ha egy arisztokrata, kék vérével a családhoz leereszkedik, tehát a nászajándék lehet csak a méltó díja ennek az aktusnak. A zenei – s egyúttal a dramaturgiai – szerkesztés bravúrja, hogy egy olasz énekes gyönyörű *bel canto* bravúráriát énekel, melyet az egyre hevesebben kibontakozó vita tör ketté, de a kétféle dallam sokáig párhuzamosan fut. Két olasz méregkeverő, Valzacchi és Annina ajánlja föl szolgálatait a báró számára, ugyanis kiszimatolják a zsíros lagzit s a hozomány hírért. Ochs csak kapkodja a fejét a tört németiséggel előadott félinformációk hallatán, de végül megbízást ad, hogy kerítsék elő a szobalányt, tudják meg, hogy kicsoda. Nemcsak a báró, a *buffó* is észnél kell, hogy legyen e helyen, ugyanis a kapkodó tizenkétnyolcados prestissimóban az igen kényes ritmusú közbevetéseket, kérdéseket nem könnyű pontosan elhelyeznie. Végül az említett lakájfiú, Leupold közvetítésével rábizza végre az ezüst rózsát a Marschallinra, s a segítséget igen mély hálával – nagy „C” hang! – megköszönve távozik.

A tábornagyné, – akit véletlenül Marie Theres'-nek hívnak – magára marad, s gyönyörűséges fejtegetésbe kezd a múltó idő hatalmáról. Ez azonban nem tartozik témámhoz, s a második felvonás eleje sem, amelyben Faninal, a hadsereg udvari szállítója egész háznépével lelkesen készül a rózsalovag s az arisztokrata vőlegény fogadására. Sophie, a menyasszony – sajnos – első látásra beleszeret az ifjú Octavian Rofrano grófba, az ezüst rózsát átadójába. Enyelgő csevegésüket Ochs báró érkezése szakítja félbe. A báró igyekszik fesztelenül, igazi társasági úrként viselkedni, ami a

leendő menyasszony tapintatlan mustrálásában nyilvánul meg. Ochs egy igazi elefánt a porcelánüzletben. Még bókjai is durva sértésként hangzanak. A házigazda próbálná bemutatni a fontosabb személyeket, például Marianne duennát, de Ochs az egyetlen rangbélihez, Rofrano rózsalovaghoz fordul, s rögvest apja félrelépésére tereli a szót. A házigazda tokaji borral kínálja, amit leereszkedően úgy kommentál, hogy lám, nemes italt is kínálnak a finom falat, Sophie mellé. Ezután a leány szokásairól érdeklődik, miközben vehemensen tapogatja. Mindezt simulékony, könnyed dallamvezetéssel teszi. Tolakodó közeledése közben beveti kedvenc keringőjét, mellyel úgy véli, hogy elvarázsolja menyasszonyát, s közben imponál a grófnak. Magatartása sokkolja a lányt, ellenszenve heves ellenállásba, elutasításba csap át, melyet a báró a gyermek puritán neveltetésével magyaráz, s a nagyúri társaság párizsias, felszabadult – azaz ledér – viselkedését ajánlja mintaként. Bátorítja is Rofranót, hogy a tapasztalatlan kis nebántsvirág (Rühr-nicht-an) jövőbelijével – akit még nem avattak be az élet rejtelmébe – bátran enyelegjen csak, hisz a férfiak iránti oldódása is csupán öneki, a vőlegénynek használ. Ha betörik a csikót, a gazda élvezi az eredményt. Épp a legjobbkor érkezik a jegyző, hogy Faninállal s a báróval az anyagiak megbeszélésére átvonuljanak a dolgozószobába, így a fiatalok egyedül maradnak. A megbántott kislány boldogan talál megerősítést Octavian személyében, s menedéket karjaiban. Elhatározzák, hogy mindenáron ellenállnak az atyai akaratnak, s egymáséi lesznek. Valzacchi és Annina, az olasz méregkeverők csókolózás közben tetten érik őket, és behívják a vőlegényt. A báró némi rosszallást mutat, de egyáltalán nem veszi komolyan a fejleményeket. A fiatalok egységfrontja gúnyolódásra sarkallja Ochsot. Ne gondolja egy tizenhét éves siheder, hogy beleárthatja – mint fogadatlan prókátor – a nagyok dolgába magát. A sértések s a felháborodás hatására Octavian azonnali párbajra hívja a bárót, aki hölgyek előtt, s pláne egy taknyos kamasszal nem áll le verekedni, hanem a szolgálait hívja. Eleinte igyekszik megőrizni méltóságát, és gyors, de elegáns, háromnegyedes ritmusban kitérni a támadás elől. Az ifjú azonban még hevesebben provokálja, kardot ránt, mire Ochs is kénytelen kivonni spádéját, s az első mozdulatra könnyebb sebesülés éri a karján. Éktelen jajveszékelésbe kezd, „gyilkos, gyilkos!” felkiáltással rendőrért kiált a basszus hang felső regiszterében. Összeszalad a háznép, Faninállal az élén, s kétségbeesve szemlélik a tragikus fejleményeket. A fiatalok próbálják magyarázni a történeteket, mondván, hogy mindenért a báró a felelős. Faninal azonban hajthatatlan, magából teljesen kikelve kolostorral, illetve börtönnel fenyegetőzik. Törődő

figyelmességét és bocsánatkérését sebesült hősünk nagylelkű megértéssel fogadja, s némi alkoholos italért, valamint orvosi elsősegélyért küldet. Szolgáival magára maradva ugyancsak méltatlankodik az őt Bécs városában ért atrocitások miatt. A kis sátánfajzat megbüntetésére a legkülönbözőbb megalázó tortúrákat eszeli ki, melyet lerchenauai léhűtő bandája együtt érzően tódít. Később kitör belőle az ingyenc, megenyhülve emlékszik menyasszonya heves, sőt felhevült ellenállására, ami még izgalmasabbá tette számára a dacos, meghódítandó fiatal lányt. A rövid orvosi elsősegélynyújtás után már a régi; délutáni alvásához készülődve, álmosan és elégedetten dalolja keringőjét, „Ohne mich, jeder Tag dir so bang, mit mir, keine Nacht dir zu lang.” („Nélkülem minden napod unalmas, velem, egyetlen éjszaka sem túl hosszú.”) Annina érkezik, hogy a báró úrnak, négyszemközt, fontos levelet adjon át egy bizonyos hölgytől. Don Juanunk hirtelen nem tudja, hogy ki is lehet az, de miután kiderül, hogy Mariandel szobalány hívja találkára, minden baja tovatűnik. Legújabb hódításának sikere lerchenaui vonzerejének ékes bizonyítéka. Annina jutalmat kérő kezét azzal utasítja el, hogy majd a sikeres lebonyolítás, a válaszlevél kézbesítése után térjenek vissza a dologra. A báró felajzva, gyógyultan éneklí s táncolja Strauss híres keringőjét – melynek rafinált, finom dallama, hangvétele s több mint két oktávós hangterjedelme a szerep legszebb, legismertebb része –, és hosszan kitarított nagy „E”-vel zárja a második felvonást.

A harmadik felvonás a báró vesszőfutása. Mindenki összeesküdött ellene: van, aki tudatosan, bosszúból, van, aki pénzért, s van, aki csak a véletlent szolgálva. Valzacchi és Annina egy külvárosi kocsmában próbálja el Ochs ijesztgetésének elemeit. Rejtekkajtók, vakablakok nyílnak, szellemalakok jelennek meg bennük. Megérkezik a titkos légyottra a hódító vendég Mariandel-Octavian oldalán. A pénzéhes pincéreket, zenészeket gyorsan elzavarja, elég neki felszolgálás céljára Leupold lakáj. A „leány” igazi falusi libát játszik, s figyelmezteti a bárót vőlegény voltára. Könnyed keringő a válasz, „...nincs itt vőlegény, se szobalány, csak egy úr, s ideálja van szupén”. A valcer az egész jelenetnek meghatározó attitűdöt kölcsönöz, kifejezve, hogy a báró ebben a környezetben érzi igazán otthonosan magát. Minden rendben menne, de a lány szembenéz vele, s női ruhája ellenére Rofrano arca rémlík fel buffónk előtt. Az első csapóajtó is felnyílik, s furcsa zavar lesz úrrá hősünkön. A vacsora mellé ő maga kínálja a bort, melytől a lány az elmúlásról kezd fecsegni, és sírva fakad. A férfi próbálja vigasztalni, ölelgetni, mire az összes árnyalak megjelenik. Köztük Annina, aki gyászruhában, elhagyott, sokgyermekes feleségként

jogait követeli egy csapat poronty kíséretében, akik „papa, papa!” kiáltással nekiesnek a bárónak. A vendéglős bigámiával vádolja őt, Octavian pedig Faninálért küldet. Szorult helyzetében Ochs kinyitja az utcára nyíló ablakot, s rendőrért kiált; aki hamarosan meg is érkezik, de nem az elvárt módon, hanem igazi vizsgáló tisztként szerepel. A vidéki arisztokrata fraternizáló kísérletét durván utasítja vissza, és tanúkihallgatást tart. A vendéglős és az olasz „titkár” vallomása semmit sem segít, hát még, amikor Faninal is megérkezik, s a báróval ellentétesen vallva – ő ugyanis, Sophie Faninálként mutatta be Mariandel-Octaviánt, – ismeretlen, rossz nőnek nevezi a furcsa külsejű szobalányt. Még jobban megkavarja a dolgot, hogy újra előtűnnek a rejtőzködő, gyanús alakok, s az elhagyott gyermekek is. Octavian-Mariandel végre megpróbálja beavatni a rendőrbiztost a cselszövénybe, s titokban visszaöltözik férfiruhába.

Megjelenik a Marschallin, és kiment a kínos helyzetéből a magyarázkodásba, hazudozásba teljesen belezavarodott bárót, „hisz csak tréfa volt az egész, semmi más”. A hölgy megérkezéséig iszonyúan pörög a tempó, egymás szavába vágják a szereplők, koncentrációs játékot játszva; most minden megnyugszik egy pillanatra. A báró megpróbáltatásainak nincs azonban még vége. Sophie érkezik, aki nekiront, s közli, hogy – közben rosszullét miatt elszállított – édesapja minden kapcsolatot végleg megszakít vele. Ochs vehemensen válaszolja, hogy hajlandó mindent megbocsátani, de ezt a hangot nem tűri. A tábornagyné vágja el a terméketlen vitát, nyersen elküldi bumfordi rokonát. A meghökkent báró az átöltözés után rejtekhelyéről előlépő Rofrano gróffal is szembesül. Most kezd tisztulni a kép. A tábornagy távol, Octavian, Mariandel, a hercegnő, Octavian... – morfondíroznak a lerchenauin. Mielőtt Ochs a következtetést hangosan leszűrhetné, a tábornagyné újból félbeszakítja, „ha Ön férfi és gavallér, nem gondol semmit”. A póruljárt szerelmi kalandor azonban az értesüléseket szeretné a maga javára fordítani, s megragadva az utolsó szalmaszálat, megpróbálja a felejtés díjaként a Faninal lánnyal való házasságot visszaszerezni. A zsarolás kérlelhetetlenné teszi a hercegnőt, s keményen szól; „az Ön számára ez órával mindennek vége”. A fagyott csendben mindenki a saját érzése szerint visszhangozza a szavakat, egyre lassuló tempóban. Megjelennek Ochs üldözői, s ő is megérti végre, hogy mindent elvesztett. „Leupold, wir gängen!” Nagy a ribillió, a számlák benyújtása és az álarcok leleplezése közepette szégyenteljes a menekülés. A három női hang a zeneirodalom egyik legpoétikusabb zenei és drámai jelenetével zárja a művet.

Lássuk azonban témám szerint, Ochs báró jellemének és hangi megoldásainak problematikáját.

Hogyan képviselhető a színpadon jó lelkiismerettel egy ilyen negatív karakter? Természetesen könnyedén és élvezettel.

Kiinduló pontom Ochs báró alakjának azon axiómája, hogy arisztokrataként mindenféle előjogok megilletik, egyszerűen a születés jogán. Ha ezt elfogadjuk, minden cselekedete, viselkedésének, hányaveti magatartásának, mások semmibevételének, durvaságának megtaláltuk a magyarázatát. (Hadd utaljak vissza Ozmin szerepével kapcsolatos fejtegetésemre.)² Egy arisztokratának minden kijár. Az alantasok szolgálják ki, mert ez a dolguk, a középosztály legyen elragadtatva közelségétől, a rangbeliek – minthogy feltehetően hasonló beállítottságúak – fogadják megértéssel ballépéseit, esetleg túlzottan közvetlen modorát. Ochs bárónak ráadásul vannak jó tulajdonságai is. Könnyed, bár tapintatlan társalgó, határozott, férfias sármja van. Nem lehet egyszerűen tudatlan, műveletlen vidéki tuskónak tekinteni (annak játszani sem szabad). Neveltetése minden bizonnyal jó körülmények között zajlott, bár szorgalma feltehetően kívánnivalót hagyott maga után. A jegyzővel folytatott első felvonás végi vitájából kiderül, hogy ő herdálta el a vagyont. Úgy gondolja, hogy e gazdag házasság révén teljes egészében rendezheti ifjúsága ballépéseinek következményeit; tehát egyfajta lelkiismerete is van, ami a vérvonal folytatását illeti. Jogi ismeretekkel is rendelkezik. Gondol arra, hogy amennyiben nászajándékként jut elvesztegetett örökségéhez, tulajdonához, az nem perelhető vissza. Ha azonban hozományként kapja – egy felbomlott, tönkrement házasság esetén, ami nagyon is elképzelhető –, a Faninal család visszakövetelheti mint ági vagyont. Jó alkalmazkodó képességgel rendelkezik, adott körülmények között feltalálja magát, ugyanakkor rendkívül önző és korlátolt. Önkritikája alig van, s fölöttébb gyáva. Élethabzsoló, hedonista, igyekszik minden pillanatnak megragadni a lehetőségeit. Dicstelen „párbaja” után, s miután kitombolta magát, máris a dolgok jó oldalát nézi. Ostoba, hiszen nem veszi észre, hogy a bolondját járatják vele, és azt sem, hogy kicsinyes ravaszkodásával semmire sem megy. Nem tartom öregnek.

Lássuk a szerep zenei, hangi problémáit. Richard Strauss az első megszólalásától az utolsóig a koncentráció maximumát igényli a buffó basszustól. Mindig megtalálható a tonalitás, de oly sűrűn változik, hogy igencsak hegyeznie kell

² Szüle Tamás: *Buffó basszus DLA doktori értekezés*, 9. oldal harmadik bekezdés

a fülét az énekesnek. A zenei belépések nehézsége még, hogy – a folyondárszerű dallamok zenekarból áradó sorai közben – az ütemeknek mindig más helyére esnek, s közben a tempó is gyakran változik. A csevegő hangnemben nehéz az alkalmas, helyes pozíció megőrzése, különösen az első felvonás virtuóz – korábban jelzett – váltásai idején. A szerző kihasználja a hangfaj szélsőségeit: a nagy c-től az egy vonalas gisz-ig (ezt csupán érintve), azaz több mint két és fél oktáv ambitust kíván, s rendszeresen használ bariton magasságokat (f°, fisz'), illetve basszus mélységeket (D, E). Dinamikai szempontból hasonló a helyzet. A suttogástól a piano mezza voce magas hangokon keresztül, a telt kantilénákon át a diadalmas fortékig, sőt dühödten, vagy kétségbeesetten ordító hangokig, és vissza terjed a skála. A gyors hadarások esetén is elvárható a jó érthetőség, s a pontos szövegmondás. Különlegessége még Ochs báró szólamának a speciális lerchenauai, vagy inkább bécsi dialektus, amit hol kiír a szerző, hol csak éreznie kell az énekesnek. Véleményem szerint erősebb e tájszólás ott, ahol vidéki vagy hódítással kapcsolatos élményeit írja le, s ahol az átlagosnál is felszabadultabb a szereplő (például a második felvonás fináléjában); gyengébb a polgáris társaságban (Faninal, Sophie jelenet). Mindehhez társul a szerep extrém hosszúsága; még húzásokkal rövidítve is másfél óra. (Az első felvonásbeli Ochs-jelenetbe belefér Ozmin egész szerepe.)

VARLAM és PÓPA – orosz operák buffó basszus szereplői

Muszorgszkij grandiózus történelmi zenedrámája, a *Borisz Godunov*, valamint Sosztakovics *Kisvárosi Lady Macbeth* című mélylélektani műve önkéntelenül is kínálja az összehasonlítást. Sosztakovics nagyon tisztelte elődjét, ami abban is megmutatkozott, hogy – Rimszkij-Korszakov és Lamme mellett – ő is meghangszerelte Muszorgszkij alkotását. A *halál dalai és táncai* ciklus is neki köszönheti zenekari megszólalását, de a négy borongós hangulatú ének vissza is hatott a huszadik századi szerző műveire, például a XIII. és XIV. szimfóniára.

A két rémdráma üdítő színfoltjai a pravoszláv egyházi személyek: Muszorgszkijnál Varlam, a kiugrott, szökött, kolduló szerzetes, Sosztakovicsnál a Pópa. Közös bennük, hogy vidám, bohém, buffó basszus alakjuk valamely veszélyes környezetben, büntények szomszédságában tűnik fel.

Varlam Miszhail testvér és egy ismeretlen ifjú szerzetes társaságában érkezik a litván határ közelében fekvő kocsmába. A vidám dalocskát éneklő csaplárosnő kedvesen fogadja, borral kínálja őket. A kövér, szakadt csuhás barát az ital hatására rögtön jókedvre derül, és duhaj nótázásba kezd. A kazányi csatát éneklí meg, melyben rettegett Iván legyőzte, majd legyilkoltatta a tatár sereget. Öt versszakban, igen színesen meséli el a várostrom jól bejáratott történetét. Mindezt csak azért, hogy még jobb hangulata legyen, közben tovább ihasson, és ölelgethesse az özvegy menyecskét. Az italtól kötekedővé válik, s megtámadja a józan ismeretlen fiatalembert, Grigorijt, a becsvágyó szerzetest, aki Pimen atyától nemrég szökött el, s azóta úton-útfélen Dimitrij cárevics meggyilkolásának különös történetével lázítja az embereket. Az öreg – a körülbelül ötven éves – Varlam az alkoholtól lassan búskomorságba esik. Határőrök jelennek meg. Elfogató parancsuk van a békétlen ifjú ellen, de minthogy analfabéták, az okmány szövegét nem ismerik, a kótyagos idős papra gyanakodnak. A részeg próbálja tréfára venni a dolgot, ám egyre kínosabb helyzetbe kerül. Az írástudó Grigorij végül felolvassa az ukázt, de saját személyleírása helyett a kövér szerzetes ismertetőjegyeit sorolja fel. Az öreg pap rögvést kijózanodik, hiszen nyakán érzi a hurkot, és előbb dadogva, szótagolva, majd egy f^o-ig felfutó gyorsuló skálában nagy nehezen kibetűzi a szöveget. Grísa eközben ügyesen elmenekül.

Legközelebb a forradalmi jelenetben találkozunk a két kolduló baráttal, ahol kántálva Borisz cár ellen tüzelik a már amúgy is forrongó népet, s közben kis híján

meglincselnek két zsolozsmázó jezsuita papot (nyilván lengyel, katolikus kötődésük miatt). A később megjelenő trónkövetelő ál-Dimitrijt viszont már a tömeggel együtt éltetik.

A *Katyerina Izmajlova*, vagy a *Mcenszki járás Lady Macbethjének* pópája abban a jelenetben tűnik fel először, amikor Katyerina apósához hívják, akit az asszony meggyilkolt a mérges gombából főzött levessel. A haldokló utolsó erejével még próbál valamit tudtára adni az egyház képviselőjének, de az vagy nem érti, vagy – kényelemszeretetből – nem akarja megérteni, mit mond a haldokló. Megállapítja a halál beálltát, mire a méregkeverő asszony vad siratóénekebe kezd. A pópa kissé furcsállja, hogy egy ilyen erős emberrel oly hamar végez a gomba. A nő a késő este fogyasztott éték egészségre káros hatására hivatkozik. Emberünk erre megnyugszik, és vidám hangon mondja el, hogy ezt már Gogol, a nagy orosz író is megírta. Lám, milyen furcsákat is beszélnek haláluk előtt az emberek – folytatja könnyed hangon – ez a Borisz Tyimofejevics például azt mondta, hogy patkányként pusztul el, pedig hát ő ember, nem patkány, s így nem elpusztult, hanem elhunyt. A gyanú legkisebb jele nélkül ezek után búcsúztató zsolozsmázásba kezd.

A duhaj pópát esküvőn láthatjuk újra viszont. Katyerina férje eltűnt, halottnak nyilvánították, s az asszony most Szergejjel, ifjú szeretőjével és büntársával – aki korábban cselédjük volt – házasodik össze. A garatra jól felöntött atya a lagziban tréfás nótával azzal szórakoztatja a násznépet, hogy lám, van szebb a Napnál is, maga a menyasszony, s ismételten csókokra biztatja az ifjú párt, miközben ő táncra perdül. Ezután leroskad, s míg el nem alszik az asztal mellett, egyre töredezetten, ismételteti a szellemesnek vélt mondatot. Eközben a fiatalok drámai jeleneteket élnek át, hiszen az elrejtett hulla egyre gyanúsabban bűzlik, tehát jó lesz megszökni. Azonban nem menekülhetnek el, mert megjelenik a rendőrség, s elfogja a gyilkosokat. A pópa ébredésvén értetlenül szemléli az eseményeket.

Szerzőink nincsenek túl jó véleménnyel a két buffó basszusról. Muszorgszkij ugyan vérpezsdítő, hallatlanul energikus és kifejező bordalt ír szereplőjének, de Varlam jellemére nem vet valami jó fényt, hogy mindig oda csapódik, ahol éppen az erőt érzi. Sosztakovics figurája pedig – azon kívül, hogy jó svádájú, mulatós fickó – meglehetősen együgyű. Mindkét szerep rövid lélegzetű, de velős. Varlam rövid áriája a szélsőséges dinamika és a sok szöveg miatt, a pópa szólama a folyton változó tonalitás és a színes hangszerelés révén igényel fokozott összpontosítást.

SCHICCHI és SIMONE – Puccini (1858-1924) operájának buffó alakjai

„E bolond itt Schicchi Gianni. [...] E régi lélek [...] magára vette, hogy szert tegyen a ménes csillagára, a meghalt Buoso Donati alakját, hogy testamentumát ő megcsinálja.”¹ Ez a néhány rövid Dante sor – valamint az ősrégi, népszerű olasz novellatéma, melyben az örökséget leső, kapzsi rokonok felsülnek – adta az ötletet Giovacchino Forzanónak a Gianni Schicchi librettójához. A *Triptychon* első két sötét tragédiája, *A köpeny* és az *Angelica nővér* után a fekete humor, a szatíra hangja felüdülést nyújt, no meg basszus buffók tobzódását.

Életem első, még főiskolás operaházi fellépése e műhöz kötődik. 1978-ban Magister Spineloccio jelmezét ölthettem magamra. Egyébként a néhány perces epizód a darab egyik legmulatságosabb része. Később eljátszhattam a jegyző, Betto és Simone szerepét is.

Nézzük a színlapot. Gianni Schicchi ugyan bariton szerep, de gyakorta osztják buffó basszusra. A rokonság férfi csoportjának vezéregyénisége, a hetven éves Simone, Buoso nagybátyja; Betto di Signa, az elhalt sógora a tipikus, kortalan, szegény rokon; Magister Spinelloccio orvos, valamint Signor Amantio di Nicolao, jegyző mind-mind buffó basszusok, de még Marco, Simone fia figuráját is bariton helyett többnyire e hangfaj képviselője szólaltatja meg.

Érdemes átolvasni Puccini instrukcióit. Alapos operarendezőként működik, aki a legapróbb részletekig kidolgozta a vígjáték színpadra állítását.

A rokonság verseng a gyász mértékében. Minduntalan egymásra licitálnak. Nyilvánvalóan olyan emberek találkoznak itt, akik korábban – társadalmi különbségeik miatt – nemigen érintkeztek egymással. Bettót, aki nagyon szeretne valamit közölni, egységesen lehurrogják, mivel viselkedését a – halottasház komolyságához mérve – méltatlannak találják. Ő azonban nem hagyja magát, s végül – fülbesúgások után – szót kap, hogy elmondhassa a pletykát, miszerint az elhunyt új végrendeletében kitagadta a rokonságot, és mindenét a signai kolostorra hagyta. A szegény falusi megtúrt személy a jelenet főszereplőjévé válik. A hír a tekintélyes Simonét, a hajdani fucecchiói podestát is felizgatja, s arra biztatja a többieket, hogy keressék meg a testamentumot. Oda a képmutató, affektált viselkedés, mindenki hajszába kezd a dokumentum után. A bicegő, lassú osztinató rohanó tempóra vált, s a

¹ Dante: *Isteni színjáték (Divina commedia) – Pokol* – Harmadik ének, 32-45. sor. Babits Mihály fordítása.

hosszas kutakodás után a sok papír között az ifjú Rinuccio találja meg a fontos iratot. Zita anyó, a család matrónája kezdi az ünnepélyes felolvasást. Az első sorok reményt keltőek. Simone nagybácsi – nevének hallatán – patetikus hangon fejezi ki, hogy áldozzanak még több gyertyát a halott lelki üdvéért. A további sorokat csak a zene eszközeivel láttatja a szerző. A felfokozott várakozás tiszta harmóniái, majd a kétségdisszonáns, fafúvókkal megszólaltatott akkordfelbontásai s a kiábrándultságot kifejező, leépülő, elfogyó muzsika a rokonság lelkiállapotának tükröződése. A felgyülemlett harag új, harsány intonációval szólal meg – előbb a zenekar, majd az öreg Simone hangján. Vad dühvel, egyenként csatlakozik hozzá a teljes rokonság. Virtuóz együttesben sorolják a veszteségeket, és elképzelik, hogy miként dúskálnak az ő elrablott javaikban a kárörvendő, csuhás barátok. Az idézett gúnykacaj után – belefáradva, összeomolva – apátiába zuhan a társaság. A nők – megtörve a csendet – ismét a hajdani városi előljáróhoz fordulnak tanácsért, de helyette Rinuccio válaszol. Csak a bölcs, furfangos ember hírében álló leendő apósa, a család által megvetett, paraszti sorból, önerőből felkapaszkodott Gianni Schicchi segíthet a bajban. Ő már el is küldött érte. Kifejező áriában festi le menyasszonya édesapjának kiváló képességeit, valamint jártasságát a törvények útvesztőiben. A záró magas b' hang után belép – Lauretta lányával egyetemben – a beharangozott férfiú, s első mondatai igazolják hírét. A szomorú rokonokat látva ironikusan jegyzi meg, hogy a beteg nyilván gyógyul. Meggyőződve azonban Buoso Donati haláláról, azzal vigasztalja a családot, hogy megvan az örökség. Zita anyó, aki idáig szóba sem akart állni a kéretlen vendéggel, most felfortyan; közli a rossz hírt, és azzal dobná ki Schicchit, hogy Rinuccio – a várt örökrész híján – úgysem vehetné el a lányát, így aztán kotródjon a házból. A sértett sem marad adós a válasszal, kapzsi sárkánynak, zsugori vén banyának nevezi a fúriát, miközben csitítja szerelmes gyermekét. A két család között feszülő ellentétet a fiatalok vágyakozó éneke próbálja oldani, ám Zita is – kit közben a rokonok a megegyezés felé terelnének – és Schicchi is hajthatatlan. Rinuccio békítési kísérlete is kudarcot vall, Lauretta apjához intézett szívhez szóló fohásza azonban célba talál. A ravasz paraszt kelleetlenül olvassa a végrendeletet, s nem lát megoldást. Szavaira a fiatalok csalódott búcsúzkodása a válasz. Harmadszori nekifutásra megszületik Schicchi elméjében a kilábalás ötlete. Leányát kiküldi madarat etetni, hogy ne legyen bűnrészes a család munkában. A korábban oly ellenséges család teljes odaadással működik közre, s minden utasítást híven teljesít.

Schicchi begyűjti a szükséges információkat. Minthogy Buoso haláláról a külvilág még nem értesült, Gherardo és Marco tüntessék el a hullát az útból, az asszonyok pedig húzzák át az ágyat. A feszült – ritmikus, halk akkordokkal kísért – légkörben a váratlan kopogás ágyúdőrejként hat. Az orvos érkezik, de semmi sincs még kész a fogadására, tehát mindenáron meg kell akadályozni, hogy belépjen. Azzal ámítják, hogy betege sokkal jobban van, s most éppen alszik. Használt az orvosságom? – kérdi hitetlenkedve a doktor, s még hozzáfűzi, hogy a korszerű tudomány csodákra képes. Makacsul ragaszkodik ahhoz, hogy személyesen vizsgálhassa meg a beteget, mire – a rokonság legnagyobb rémületére – magától Buosótól érkezik a válasz: remekül érzi magát, de most aludni vágyik, a doktor pedig jöjjön vissza este. Ez a hang végre meggyőzi Magister Spinellocciót, aki dagadó önbizalommal állítja, neki még soha nem halt meg betege, s ezért kizárólag a bolognai egyetemet illeti az érdem. Ezzel a szemérmetlen hazugsággal távozik a commedia dell'arte egyik utolsó képviselője, aki rövid jelenete során képes ijedt, megszeppent kisemberből büszke tudóssá válni.

Schicchi előlép rejtekhelyéről, és első sikere után végre elmagyarazza az együgyű rokonoknak a kész tervet. Az áriában lefesti, hogy a hálószoza félhomályában – Buoso Donati nevében – Signor Amantio di Nicolao jegyző előtt miképp hoz hamis végrendekezést. A hozzátartozók lassan fogják föl szavainak értelmét, de később harsány, felszabadult ünneplésben törnek ki. Simone tér először magához, és a pénz igazságos elosztására tereli a szót. Azonnal megtalálják a különböző tájakon fekvő birtoktestek várományosait, de a legértékesebb vagyontárgyakra, a firenzei házra, a signai malomra s az öszvérre mindannyian pályáznak. A tekintélyére, s korára hivatkozó Simone szívesen fogadná a többiek lemondását, mire az egész család ellene fordul, s tetteleg bántalmazza az öreget. A lélekharang megszólalása szakítja félbe a veszekedést. Ha kitudódott a bácsi halála, mindennek vége. Gherardo hozza a hírt, nem kell képzelődniük, csak egy néger szolga esett a kútba. Requiescat in pace – éneklük vidáman. A vitatott tételek ügyében Simone Schicchire ruhazza a döntést, majd mindenki lázasan próbálja megvesztegetni a döntőbíró. Ő az összes kérésre igent mond. Az átöltözés után azonban mindőjükkel ismerteti az okirat-hamisítás büntetési tételét, mely akár a cinkosok számára is a fél kéz elvesztését, és a bűnös száműzetését jelenti. Ó, szép Firenze – éneklük a nosztalgikus dallamot Schicchi, s az egész rokonság együtt fűjja vele az ismétlést.

Két tanú kíséretében megérkezik a jegyző. Konstatálják, hogy a – szerepét elváltoztatott hangon alakító – beteg örökhagyó béna keze miatt kénytelen testamentumát tollba mondani. Minden rendben megy a hagyaték konszenzusos részével, de midőn elhangzik Schicchi neve, mint az öszvér gazdája, felfortyan az egész család. Simone próbál egyezkedni, de a végrendelező hajthatatlan. A házat és a malmot saját magára testálja Schicchi, a zúgolódók fokozódó tiltakozását pedig a Firenzéről szóló dal foszlányainak idézésével szereli le. Az elváltoztatott, orrhangú rendelkezést egyre sűrűbben váltja a normál hangon előadott dalocska. Szükség is van erre, mert a rokonok egyre kevésbé győzik türtőztetni magukat. A jegyző távozása után kitör a botrány. Előbb fojtott hangon, majd fortissimo zúdíjtják Schicchire az átkaikat, s minden mozdíthatót összeszedve távoznak. A boldog ifjú pár turbékolását hallgatván Gianni prózában mondja el az összefoglalót: Kis csalásáért lekergették a pokolba, de lám, mégiscsak jól elosztotta Buoso örökségét. Tán Dante is megbocsát, ha a közönség ma este jól szórakozott.

Gianni Schicchi szerepe nem tipikus basszus buffó, bár a hangfekvés általában – az egy g'-től eltekintve – nem magasabb az átlagos basszbaritonnál, amely e hangfaj jellemzője. A címszereplő egyéniségéből hiányoznak azok a karakterjegyek, melyeket a buffó sajátjának érezhet, ugyanakkor paraszti büszkesége is ellentmond e kritériumoknak. Viszont a színpadi eszközök tekintetében tele van a buffó eszköztárával.

Simone egyszerűbb eset. Őt profondo basso jelöléssel látta el a szerző, mégis tipikus buffó. Minden – még a komolynak szánt megannyi közlése is – e nyelvezetnek felelnek meg.

Basszus buffó figurák jellemzői – összegzés

Dolgozatom témájával az irodalom csak érintőlegesen foglalkozik. Ez a tény egyrészt megkönnyítette, másrészt nehezebbé tette munkámat. Kutatásom így abban állt, hogy tapasztalataim s a kevés fellelhető információ alapján magam dolgozzam ki a témát. Igyekeztem megtalálni a műfaj legjellemzőbb, legismertebb szerepeit, és segítségükkel kialakítani a buffó basszus általánosan jellemző típusjegyeit. A keresgélés közben ráakadtam néhány érdekességre, kuriózumra, s ezek bemutatásával, illetve ismert párjukkal való összevetésükkel szerettem volna színesíteni az általános képet. Nem mellesleg ez a hasonlítás az őstípusok megértéséhez, szélesebb spektrumú jellemrajzukhoz is közelebb vezet azáltal, hogy különböző korok írói, zeneszerzői mit tartanak fontosnak egy-egy szereplő karakterét illetően.

A buffó alakok néhány különös embertípus köré rendeződnek, de a közös jellemzőjük, hogy hiányzik vagy téves az önismeretük. Általában olyasmire vágyakoznak, amit vagy koruk, vagy képességeik és alkatuk miatt nem érhetnek el, s ezért pórus járnak. Szinte mindig ez adja a komikum forrását.

A családban betöltött szerepük – ha egyáltalán van családjuk – despotikus, autokrata. Gyermekük és rokonaik sorsát maguk akarják eldönteni, viselkedésüket meghatározni. Ezen próbálkozásaik – többnyire valamely furfangos ismerős vagy ügyes szolga közreműködése következtében – kudarcra vannak ítélve.

Jóllehet válogatásom önkényes, az eredmény – úgy vélem – mégis reprezentatív. A fősodorban olasz buffák szerepelnek. Közöttük található meg a legnagyobb számban a buffó basszusok vezető típusa, a Pantalone-Dottore figura. Ez a tizennyolcadik század, illetve a tizenkilencedik század első felének uralkodó vígoperai trendje. Pergolesitől Mozarton, Paisiellón át Rossiniig, Donizettiig vezet az út. Azonban meg kell említenem Haydn és Cimarosa nevét is, akik szintén sokat tettek a buffó basszus e típusának megteremtéséért, gazdagításáért. Rossini számos művét, például a *Hamupipőkét*, az *A török Itáliában*, vagy az *Olasz nő Algírbant*, terjedelmi okokból hanyagoltam el.

A német Singspiel szereplőit Ozmin, Mozart osztrákosan török figurája, van Bett, a saardami polgármester és persze Nicolai Falstaffja és Reich ura képviseli. A hatalmas termésből a legjobban sikerült szerepeket, szólamokat Igyekeztem kiválogatni.

A francia vonalat csak érintőlegesen említem, pedig Gluck erre a nyelvre írt műveitől az olasz származású Dunin át a Grétry vígoperáig itt is jelentős a termés.

A szláv vonulat, Benda vagy Smetana alkotásai sem kerültek terítékre, noha *Az eladott menyasszony* Kecálját – remekmű és pompás szerep – csehül is énekeltem, úgy véltem azonban, hogy nem hagyhatom ki a magyar szerzőket. Ide kíváncoznának a huszadik század nagy alkotói, például Farkas Ferenc, vagy a fiatalabbak, Vajda János, Fekete Gyula, Csemiczky Miklós.

Igyekszem típusjegyeik alapján osztályozni a buffó basszusokat:

Pantalone – a commedia dell’arte típusa. Mint a bevezetőben említettem, öreg (öregedő), gazdag, rátarti élvhajhász. Az olasz buffák leggyakoribb alakja. Saját vágyait a fiatalok boldogsága elé helyezi, szinte mindig rászedik.

– Pimpinone, Uberto, Don Bartolo, Don Annibale Pistacchio, Don Pasquale, Simone.

Dottore – szintén commedia dell’arte fogantatású. Lehet orvos, jogász (esetleg mindkettő, vagy nem tisztázott a foglalkozása). Mint arche típusa, ő is felületes, fitogtatja nem létező tudományát, gyakran dobálózik értelmetlen szavakkal, kifejezésekkel; lehet sarlatán, szélhámós. Céljai: meggazdagodás, zavarkeltés, zavarosban halászás, intrika. Alakja keveredhet Pantalone figurájával.

– Don Basilio, Dulcamara, Don Annibale, Don Bartolo, Spineloccio.

Szolga – általában minden hájjal megkent, Brighella, Zanni típus vagy paraszt.

– Leporello, Antonio, Gianni Schicchi.

Kövér nemes, hivatalnok vagy pap – A csábító szerepében tetszeleg, természetesen ő is hoppon marad. Általában anyagi gondokkal küzd, melyet egyrészt házasság, másrészt elvtelen kompromisszumok révén igyekszik orvosolni. Korlátolt.

– Ochs báró, Falstaff, van Bett, Ozmin, Pomádé, Ordító kántor, Varlam, Pópa.

Egyéb – Filozófus agglegény, ördög.

– Don Alfonso, Mefisztó.

A BUFFÓ BASSZUS ÉNEKES SZÍNÉSZ

A címben foglalt kívánalom, mármint hogy e műfaj képviselőjének – amellet, hogy énekes – színésznek is kell lennie, a legfontosabb specialitása a szerepkörnek. A legjobb buffó basszusok között találunk bővérű ripacsokat, elmélyült karakterszínészeket, megjelenésükkel, külsejükkel ható, hanggi produkcióikat előtérbe helyező művészeket.

Alkati szempontból, illetve hanggi adottságok tekintetében vizsgáltam a huszadik század néhány kiváló, a nemzetközi porondon vagy a magyar színpadokon jól ismert kollégát. Mivel mindannyian egyéniségek, nehéz a pontos tipizálásuk, mégis megpróbálkozom a legfontosabb típusok jellemzésével.

1. *PIKNIKUS*. Talán a leggyakoribb típus. Ő már megjelenésekor mosolyt vált ki a közönségből. Általában nem túl magas, sőt inkább köpcös. Mozgása lehet lassú, nehézkes, vagy éppen mesterségesen felpörgetett. A Dottore-Pantalone szerepkör igen jól áll neki, de a parasztfigurákban is otthon érzi magát. Komédiázó kedv, gyakran a ripacskodás határát súroló gag-parádé jellemzi, de előfordul az is, hogy pusztá jelenlétével, a történetben való sodródásával hat. Gyakran felfortyan, olyankor a szélütés közelébe jut, levegő után kapkod. Altípusa: 1', ritkán hatalmas termetű.
2. *ASZTÉNLÁS*. Viszonylag ritkább típus, néha csak idősebb korokra válnak ilyen alkatúvá a művészek. Gyakorta hórihorgas magasságukkal, rejtelmes személyiségükkel tűnnek ki. Ezek a szikár figurák szerepkörükben szarkasztikus humorral, cinizmussal viseltetnek színpadi partnereikkel szemben. Ugyanakkor ők azok, akikkel nagyon együtt tudunk érezni, ha illúzióik kútba esvén összetörnek, s mint az öreg szálfák állva hálnak meg.
3. *NORMÁL*. Ők minden szempontból átlagos megjelenésűek. Külsejük nem segíti őket a szerepfomálásban. Egyéniségük erejével vagy a figurát húzzák saját testükre, vagy teljesen átlényegülnek. Mindkét megoldás működhet hatásosan.

Nézzük a szerepkört betöltő művészek leggyakoribb hangtípusait.

- a. *KÖNNYŰ BASSZBARITON*. (Lehet mély bariton vagy magas basszus is.) E hangtípus a gyors futamokat, hadarásokat általában remekül győzi, s rendkívüli muzikalitásával pompásan illeszkedik a vígoperák színes

együtteseibe. Mélysége általában gyenge, de ez nem zavarja, sőt, bizonyos helyzetekben humor forrása lehet.

- b. *SÚLYOS BASSZBARITON*. Ez a hangfaj a műfaj szinte valamennyi szerepének megszólaltatására alkalmas. Hosszú hang, ambitusa gyakran a nagy D-től (esetleg C-től) az egy vonalas fisz-ig, g-ig terjed. Nem feltétlen hangszépségével hat, de gyakran azzal is. Előfordul, hogy csak kirándul a basso cantante hangfajból a vígopera igényes buffó szerepeibe.
- c. *MÉLY BASSZUS*. Erőteljes, sötét színű hang, amely a pedálbasszus regiszterének színeivel hat. Csak néhány buffó basszus szerep való neki, de ezekben a legjobbak közé emelkedhet.

Salvatore BACCALONI (1900-1969) – 1/a – talán a legtipikusabb, s egyben a korszak legnagyobb buffója. Az olasz basszistának maga Toscanini javasolta a szerepkört. A legendás glyndenbourni *Don Giovanni* felejthetetlen, s ma is korszerű Leporellója, ám Dulcamara, Pasquale, Varlam, Falstaff, sőt Gianni Schicchi jelmezében is kiválót alkotott. A nagy, hedonista, pókhasú komédiás Don Alfonso és mindkét Bartolo szerepében tündökölt, de igen szép, meleg színű hangján Ozmin mély, sőt Melitone (Verdi: *A végzet hatalma*) buffó bariton alakját is bravúrosan formálta meg.

„Baccaloni, az opera Chaplinje. [...] Ez az óriás testalkatú, nagy művész új korszakot nyitott a vígoperában. Úgynevezett „basso-buffo” volt, óriási tehetségével minden operában, amiben fellépett, az általa alakított figurát tudta a játék középpontjává tenni. Járásával, testtartásával vagy csak egy nézésével meg tudta nevetetni, akit csak akart, akár a nézőtéren, akár színpadi kollégái közül. Igazi klasszikus mestere volt az opera buffának és a commedia dell’artének.”¹

Alfredo MARIOTTI (1932-2009) – 1/a – folytatja a Baccaloni által megkezdett utat. Ő is alacsony, köpcös, de nem olyan terjedelmes, mint elődje. Gesztusrendszerében igazi olasz, basszbariton fekvéséhez viszonyítva sötét színű, de nem nagy volumenű hangja minden érzelmi árnyalatra képes. Temperamentumos, heves vérmérsékletű, ugyanakkor elegáns énekes színész. Szintén Dulcamara, Don Bartolo, Don Magnifico és Don Pasquale szerepében találta meg legkiválóbb színpadi kiteljesedését.

¹ Carelli Gábor: *Utam a Metropolitanbe*, 95. oldal

Enzo DARA (1938-) – 1/a – a huszadik század második felének tipikus buffója. Muzikalitása egészen kiváló, szövegmondása példamutató, hadarási technikája kivételes, s ha megjelenik a színpadon, máris komikus hatást kelt. Ez az alacsony, köpcös kis ember ügyes, kakaskodó mozgásával s kidolgozott poénjaival hat. Hangterjedelme alig haladja meg a másfél oktávot, magasságai kifejezetten tremolósak, s még csak nem is fényesek. Mégis végigénekelte Cimarosa, Rossini, Donizetti szinte teljes buffó repertoárját, sőt kiváló CD-k, DVD-k sztárja. Egy időben (1980-as, 90-es évek) hangfajában a Metropolitan első számú művésze volt.

MALECZKY Oszkár (1894-1972) – 1/a – a magyar operajátszás legendás alakja is ebbe a sorba kívánczik. Egész rendkívüli színészi képességeire még sokan emlékeznek. Don Pasquale alakítását idős pályatársaim etalonként emlegetik. Beleélő képességével, szorgalmával, muzikalitásával, kisugárzásával frenetikus hatást ért el. A hangszépsége nem volt kimagasló, de hangterjedelme megengedte, hogy Gianni Schicchi és Beckmesser bariton buffó jelmezeit is magára öltse. Emellett híres Alberich (Wagner: *A Rajna kincse*), Pizzarro és Telramund volt.

BORDÁS György (1937-2001) – 1/a – a magyar operaszínpad egyik legszimpatikusabb basszbariton buffójaként kerül dolgozatomba. Alakításait mindig gondos előtanulmányok előzték meg. A méltatlanul mellőzött kisember szerepében – *A végzet hatalma* Melitonéja, vagy a *Nürnbergi mesterdalnokok* Beckmessere – egészen kimagaslót és nagyon egyénit nyújtott. Pasquale, Dulcamara vagy Schicchi figuráját is átélten, nagy empátiával és kellemes, világos hangon szólaltatta meg.

GREGOR József (1940-2006) – 1/a – a huszadik század harmadik harmadának legkiemelkedőbb magyar basszus buffója. A joviólis, széles alkat, az anekdotázó, mindig jókedvű felszín alatt igen erős egyéniség, hallatlan szorgalommal érlelt megannyi alakítás és biztos énekesi tudás rejlett. Szerepeit tökéletesen tudta, ugyanakkor hangterjedelme és hangszépsége is kimagasló volt. Mindezek mellett talán legfőbb erénye az egész közönséget magával ragadó kisugárzása volt. A karaktereket mindig saját képére és hasonlatosságára formálta, de illettek is rá. Ozmin, Verdi és Nicolai Falstaffja, Dulcamara és Varlam, Pomádé és Ochs báró, Basilio és Bartolo, Magnifico és Zsupán. Mind-mind belefért autentikus és egyéni fogalmazású szerepei sorába.

Walter BERRY (1929-2000) – 1/a – az osztrák énekművész egyáltalán nem tipikus buffó basszus, mégis végigénekelte, sőt számos alkalommal lemezre is vette e repertoár jelentős részét. A kiemelkedő dalénekes a *Schicchi* Simone szerepével

debütált, de Nicolai Falstaffjában és van Bett szerepében is bemutatkozott. Masetto, majd Leporello, Guglielmo, majd Don Alfonso, de Papageno és Figaro is ifjúkori munkái.² Később énekelt Wozzecket, Jochanaant, *Walkür* Wotánt is, sőt Kertész István vezényletével – felesége, Christa Ludwig oldalán – Bartók *Kékszakállú hercegét* is lemezre vették. 1960-ban Bécsben Ochs bárót alakította, melynek nagyszerűségéről a Bernsteinnel fölvevett *A rózsalovag* CD tanúskodik. Gemütlich, egyszersmind ordenáré, tökéletes lerchenauai akcentussal előadott szerepformálása egészen kimagasló.

Alexander KIPNIS (1891-1978) – 1/b – az orosz származású amerikai basszista besorolása még nehezebb feladat. Ő nem igazi buffó, de – ismerve 1942-ben a Metben Bruno Walter vezényletével előadáson felvett Leporello alakítását – fergeteges humora lehetett. Schubert, Brahms dalain edződött, súlyos basso cantante, vagy basszbariton hangjával olyan árnyalatokra, hangi parodizálásra volt képes, ami több mint fél évszázad távolából is mosolyra fakasztja a hallgatót.

SZÉKELY Mihály (1901-1963) – 1/c – all round énekesként a mély basszus irodalom minden szegletében otthonosan mozgott, de II. Fülöp, Fiesco, Hunding és a Kékszakállú súlyos szerepei mellett mulatságos, ugyanakkor félelmetes Ozmin (az egyik legjobb nagy D birtokosa), ellenállhatatlan Ochs báró vagy Don Basilio, sőt Leporello. Szuggesztív lénye e szerepekben is kitűnően érvényesült.

DOMAHÍDY Lászlót (1920-1996) – 1⁷/c – hatalmas, mély basszus hangja, magától értetődő ízes, egyéni humora emeli ki pályatársai közül. Az élethabzsoló figurák: Pomádé, Varlam, Ozmin egyik legjobb megszemélyesítője, de a *Háry János* Marci kocsisa vagy Kecal is kiváló szerepei voltak.

Otto EDELMANN (1917-2003) – 3/b – osztrák basszbariton az egyik legszerethetőbb Ochs alakítással büszkélkedhetett, de Siepi oldalán Leporelloként is remekelt. A szervilis, ijedt cseléd, s a meg nem értett szerelmi virtuóz ábrázolása egyaránt jól állt neki. Később kiteljesedő hangja Wagner szerepekben is emlékezetessé vált.

Gottlob FRICK (1906-1994) – 3/b – a német nyelvterület máig talán legnagyobb becsben tartott basszistája. Csodálatosan zengő, kiegyenlített hang, azonnal felismerhető, sajátos bajor akcentus és a hangfelvételekből is sugárzó, magával ragadó humorérzék jellemzi. Nicolai Falstaffja, Mozart Ozminja, van Bett

² A Salzburgi Fesztivál állandó vendége az ötvenes évektől kezdve.

mértéknek tekinthető alakítása mellett végigénekelte a Wagner, Verdi repertoárt, sőt Mefisztóként is bravúrosat nyújtott.

Kurt MOLL (1938-) – 1^o/c – Frick méltó utódja. Hatalmas termetű, ő is korlátlan hangterjedelemmel bír. Mély basszus létére Wotant és Hans Sachsot is énekelt. A világ nagy színházaiban Ochs báró vagy Ozmin szerepén keresztül ragadta magával a publikumot. Ragyogó dalénekes.

Kurt RYDL (1947-) – 1/c – osztrák basszista, akit újabban – a kor szellemében – Mega Bass-ként emlegetnek, szintén a „mindenes énekesek” sorába tartozik. Súlyos basszus főszerepei mellett rendszeresen éneklí a nagy buffó szerepeket; egész kiváló Ozmin és Ochs, de *A sevillai borbély* Bartolója is szerepel műsorán.

Alfred Muff (1949-) – 2/b – svájci énekes is a német iskola folytatója. Remek hangja karakterizáló készség és zavartalan, biztonságos énektechnika mellett hórihorgas alakja s modern rendezők mellett érlelt játékkészsége jellemzik. Ő is mindenevő. A nagy Wagner magas basszus szerepeket, és Ochs bárót vagy Ozmint egyaránt nagy tehetséggel adja elő. Zürich, Bécs mellett Salzburg, a Milánói Scala és a többi nagy színház állandó vendége.

Aage HAUGLAND (1944-2000) – 1^o/b – a hatalmas termetű, fiatalon távozott dán basszbariton igazi hangnagybirtokos volt. Kissé egy tömbből faragott alkat, nem hibátlan énektechnikával, de Ochs alakítása révén – a mindenen átázoló, ugyanakkor sármos bumfordi szerepében – mégis ellenállhatatlan virtuóz. Mint Varlam ugyancsak kitűnő volt.

VÁRHELYI Endre (1924-1978) – 2/b – egészen rendkívüli, több mint két és fél oktáv hangterjedelmű buffó basszbariton. Elmélyülten felépített, minden karakterben kiérlelt alakításokat nyújtott, mindezt magától értetődő természetességgel. A *Don Pasquale* katarziszt számomra ő találta el talán a legjobban. Ozmin, Leporello, Basilio, Kecal, Ochs báró mellett Beckmesser magas szerepét is remekül győzte. A könnyűzenébe is kirándult, szinkronhangja máig emlékezetes.

Fernando CORENA (1916-1984) – 3/b – olasz-svájci buffó basszus a hangfaj és szerepkör – Baccaloni utáni – legnagyobb alakja. A második világháborút követő időszakban bontakozik ki tehetsége. Egyéni hangszíne, stílusa, zenei formálása s egyúttal szuggesztív színpadi jelenléte kimagasló. Ez a tömör hang minden regiszterben kiegyenlített, szövegmondása plasztikus, a recitativókból a szerep, a

figura finom árnyalatai is kiolvashatók. Ehhez társul a fergeteges hadarási technika, az átlagon felüli frazeálás, a sodró lendület, s a mindezt átható humorérzék. Az olasz buffó-szerepek mágusa elsőrangú Gianni Schicchi, Falstaff (Verdi), de – nem túl erős mély hangjai ellenére – híres Ozmin is volt.

Renato CAPECCHI (1923-1998) – 2/b – baritonistaként kezdte pályáját. Corena mellett – a híres Francesco Molinari-Pradelli vezényelte *Szerelmi bájtal* felvételen – 1955-ben még Belcorét énekli, érzékeny, árnyalatokban gazdag hangon. Idősebb korára azonban igazi buffó lesz, a legjobb fajtából. Pontosság és hadaró technika tekintetében még Corenát is felülmúlja. Szikár alkatához szarkasztikus humor, egyéni ironizáló készség járul. Egész testével játszik, tetőtől talpig színész.

Paolo MONTARSOLO (1925-2006) – 3/a – olasz buffó basszus a komédiázás csodálatos, gumiarcú nagymestere. Világos, könnyű basszbariton hangján bármilyen érzelmet elő tud varázsolni. A kifejezés érdekében nem riad vissza hangja átmeneti torzításától, szűkítésétől, a szélsőséges pianóktól sem. Játékában benne van a commedia dell'arte ősi bohóca, néha még a ripacs is, de ha kell, elmélyült karakterszínész, szánandó áldozat, akivel együtt lehet érezni. Talán a legjobb Don Magnifico, aki valaha Rossini *Hamupipó*kéjében színpadra lépett. (Azon kevesek egyike, akik Don Basilio áriáját eredetiben énekelték.)

MELIS György (1923-2009) – 2/a – se nem basszus, se nem buffó, mégis szeretném megemlíteni ezen a helyen. Világos színű, magas baritonként kezdte pályáját. Svéd Sándor és Palló Imre mellett érett kiváló énekessé. Legjobb szerepei ebben az időszakban Rossini Figarója, Malatesta és a Don Giovanni voltak. Később Verdi nagy hősbaritonjai is sorra kerültek. Mozart *Figaro házasságának* Almaviva grófját varázslatos humorral adta elő, recitativo technikája egész egyedülálló volt. Verdi Falstaffja vagy a Gianni Schicchi már közel járnak témámhoz; e két szerepben senki nem volt hozzá fogható. Idős korában Malatesta doktor figuráját a Don Pasquale címszerepére cserélte, ami szintén telitalálat volt; csakúgy, mint Don Alfonso letisztult, sallangmentes megfogalmazása. Csodásan élt az önirónia eszközével. Melis színészi kvalitása a legnagyobb prózai színészekével vetekedett, énektechnikája pedig – még nyolcvanon felül is – varázslatos megoldásokra tette képessé. 2009. novemberében a magyar operaszínpad egyik legnagyobb alakját vesztette el.

BIBLIOGRÁFIA

- Balassa-Gál: *Operák könyve* – Zeneműkiadó, 1971.
- Bing, Rudolf: *5000 este a Metropolitanben* – Zeneműkiadó, 1982.
Fordító: Gergely Pál, Hász Kata
- Brockhaus-Riemann: *Zenei lexikon*, Boronkay Antal – Zeneműkiadó, 1983.
- Carelli Gábor: *Utam a Metropolitanbe* – Zeneműkiadó, 1979.
- Craig, W. J.: *The complete Works of William Shakespeare*
– Henry Pordes, London, 1993.
- Dante: *Isteni színjáték* – Révai, Budapest, 1943.
Fordító: Babits Mihály (*Divina Commedia*)
- Dzsivelegov, A. K.: *A commedia dell'arte* – Gondolat Kiadó, Budapest, 1962.
- Eősze László: *Az opera útja* – Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1960.
- Gál György Sándor: *Új operakalauz* – Zeneműkiadó, Budapest, 1978.
- Hevesi Sándor: *A nem írott színjáték* – A táltos kiadása, Budapest, 1916.
- Hughes, Spike: *Mozart operakalauz* – Zeneműkiadó, 1976.
- Kierkegard, Sören: *Mozart Don Juanja* – Magyar Helikon, 1972.
Fordító: Lontay László „*Om Mozarts Don Juan*” – Kobenhavn, Jespersen og pios Forlag, 1968.
- Katona Tamás: *Az örök Don Juan* (Négy évszázad drámái) – Magyar Helikon, 1968.
- Kovács János: *Mozart breviárium* – Gondolat, 1960.
- Németh Amadé: *Erkel* – Gondolat, Budapest, 1979.
- Németh Amadé: *Operaritkaságok* – Zeneműkiadó, Budapest, 1980.
- Passuth László: *Nápoly* (Muzsikáló városok) – Zeneműkiadó, Budapest, 1972.
- Rolland, Romain: *Zenei utazások a múlt birodalmában*
– Zeneműkiadó, Budapest, 1980.
Fordító: Benedek Marcell „*Voyage Musical au Pays du Passé*”
Librairie Hachette, Paris, 1908.
- Szabolcsi Bence: *A zene története* – Zeneműkiadó, Budapest, 1984.
- Till Géza: *Opera* – Zeneműkiadó, Budapest, 1985.
- Várnai Péter: *Operalexikon* – Zeneműkiadó, Budapest, 1975.
- Várnai Péter: *Velence* (Muzsikáló városok) – Zeneműkiadó, Budapest, 1974.