UDVARHELYI BOGLÁRKA

OPERA ÉS OPERETT AZ 1867-ES ÉV PÁRIZSÁBAN

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2012

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

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

OPERA ÉS OPERETT AZ 1867-ES ÉV PÁRIZSÁBAN

(VERDI: *DON CARLOS*, GOUNOD: *ROMEO ÉS JÚLIA*,
OFFENBACH: *A GEROLSTEINI NAGYHERCEGNŐ*)

UDVARHELYI BOGLÁRKA

TÉMAVEZETŐ: BOZÓ PÉTER

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2012

TARTALOM

BEVEZETÉS…… I
I. OPERA……. 1
1. A francia történelmi nagyopera műfaji sajátosságai……..… 1
II. OPERETT …….. 6
1. Az operett műfaji előzményei: *vaudeville*, operaparódia, *opéra-comique*, mítosztravesztia……...…..... 6
III. VERDI: DON CARLOS…… 10
1. A mű keletkezés- és előadástörténete…….. 10
2. Különbségek a szövegkönyv és Schiller: *Don Carlos* című drámája között.13
3. A francia nagyoperai hagyományok követése az olasz zeneszerző esetében…….. 20
4. Az átdolgozás okai, az 1867-ben bemutatott ötfelvonásos műalak…….. 22
IV. GOUNOD: ROMEO ÉS JÚLIA……. 33
1. Egy téma, több feldolgozás…….. 33
2. Különbségek a szövegkönyv és Shakespeare műve között……. 35
3. Az opera zenei jellemzői…….. 37
V. OFFENBACH: A GEROLSTEINI NAGYHERCEGNŐ…… 46
1. *A gerolsteini nagyhercegnő* helye a francia színházi intézmények és műfajok rendszerében……. 46
2. A korai egyfelvonásosok…….. 49
3. *A gerolsteini nagyhercegnő*, mint az *opéra-bouffe* példája……. 51
VI. AZ ELEMZÉSEK ÖSSZEGZÉSE……. 65
BIBLIOGRÁFIA…….. 69

BEVEZETÉS

Személyes előadóművészi élményeim vezettek arra az elhatározásra, hogy az operett és opera műfajához tartozó művek vizsgálatával, e két műfaj közötti kapcsolattal mélyrehatóbban foglalkozzam. Tény, hogy a köztudatban az operett szó hallatán elsősorban a *Csárdáskirálynő*, a *Marica grófnő*, *A víg özvegy*, vagy a *Bob herceg* él. Kálmán, Lehár, Strauss, Huszka műveit egyértelműen besoroljuk az operett műfajába. A 19. században – amikor az operett műfaja született – korántsem volt ilyen egyszerű a darabok műfaji kategorizálása. A műfaj „klasszikus" képviselői mind zeneileg, mind tartalmilag jelentősen különböznek a mai értelemben használt operettektől.

Az operett nem egységes műfaj. Nehéz meghúzni azt a határt, ami még ide és már nem oda sorolható. Mint minden zenei műfajban, ezek között a darabok között is voltak és vannak minőségi különbségek. Vajon mi alapján kategorizálhatjuk őket? Lehet erre a kérdésre egyértelmű választ adni? Carl Dahlhaus is szócikkében arra hívja fel a figyelmet, hogy:

> A köznyelv által megerősített elképzelés, miszerint az operett az operától teljesen eltérő zenés színházi műfaj, olyan szilárdan rögzült előítélet, amelynek terminológiai reflexiók által történő megingatása éppoly könnyedén sikerülne, mint amennyire hiábavaló lenne.[1]

Disszertációmban az 1867-ben Párizsban bemutatott Offenbach: *A gerolsteini nagyhercegnő*, Verdi: *Don Carlos* és Gounod: *Romeo és Júlia* című műveit hasonlítom össze. A három, egy helyen, és közel egy időben játszott zenés színpadi mű elemzése jó lehetőséget nyújt annak konkrét példákon keresztül történő vizsgálatára, milyen közös vonásokat mutat, illetve mennyiben eltérő egy korabeli operett és opera. A témaválasztás emellett természetesen nem zárja ki azt, hogy a két (sőt tulajdonképpen három) műfaj dramaturgiájával és zenei stílusával kapcsolatban általánosabb megállapításokat tegyünk.

[1] „Die von der Umgangssprache sanktionierte Vorstellung, daβ »die Operette« eine von »der Oper« strikt unterscheidbare Gattung des Musiktheaters sei […] ist eines der fest eingewurzelten Vorurteile, deren Zerstörung durch terminologische Reflexion ebenso mühelos gelänge wie sie nutzlos wäre." Carl Dahlhaus: „Opéra bouffe, Operette, Savoy Opera". In: *Die Musik des 19. Jahrhunderts. = Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd.6.* (Wiesbaden: Athenaion, 1980), 187–197. 187.

Az operához mérten az operett műfajának zenetudományi elemzéséből lényegesen kevesebb készült. Ez a tény azzal is magyarázható, hogy a műfajjal kapcsolatos ambivalens érzések évtizedeken át meghatározóak voltak mind a zenetudósok, mind a komolyzene képviselői körében. Csáky Móric munkája – amely a műfajjal és annak a társadalomra való hatásával részletesen foglalkozik – példával is illusztrálja ezek iránt az „alacsonyabb rendű" művészi termékekkel szembeni negatív szemléletet: Adorno egész pályája során kétségeinek adott hangot a műfaj iránti megítélésével kapcsolatban, valamint Alma és Gustav Mahler, Lehár*: A víg özvegy* című művének zenéjéért lelkesedtek, de a nyilvánosság előtt nem vállalták.[2]

Az a nézet, amely szerint ez a könnyűzenei műfaj egy olyan zenei formanyelvet használ, amely elsősorban csak a sikerre, az eladhatóságra koncentrál és látszólag nincs köze a kortárs operaszerzők komolyzenei műveihez, eleve megpecsételte a műfaj sorsát, amely a tudományos munkák számát is negatívan befolyásolta.

A megjelent Offenbach publikációk nagyobb része biográfiai jellegű, zenei tartalmakat kevésbé fogalmaz meg. A komponista életútjával, a korszakban betöltött zenei jelentőségével a Schmierer (*Offenbach und seine Zeit*, 2009) által szerkesztett könyvön kívül Dörffeldt (*Die musikalische Parodie bei Offenbach*, 1954) úttörő jelentőségű disszertációja foglalkozik, amelyben a szerző a témaválasztásának megfelelően, csak a zenei paródia felől közelít a komponista tevékenységéhez.

A nagyopera műfajához tartozó *Don Carlos* és *Romeo és Júlia* esetében elsősorban idegen nyelvű szakirodalomra támaszkodtam. Gounod művével kapcsolatban egyetlen nagyobb lélegzetű tanulmány született. Ez Huebner (*The Operas of Charles Gounod*, 1990) könyve, amely analitikus szempontból vizsgálja az operát. A Verdi irodalom mélyrehatóbb magyar nyelvű elemzéseként Budden (*Verdi*, 2007) monográfiáját kell megemlíteni. Az opera keletkezéstörténetével kapcsolatos legfontosabb publikációnak Günther kutatómunkája számít, amire a disszertáció is támaszkodik.

Az értekezésben tett megállapításaimat, megfigyeléseimet a művek irodalmi és történelmi hátterével, hitelességével kapcsolatban fontosnak tartottam Anderle Ádám (*Spanyolország története*, 2002, *Spanyol királyi dámák*, 2002), Géher István (*Shakespeare*, 1998) és Benedek Marcell (*Shakespeare*, 1963) publikációiból vett tényekkel is alátámasztani.

[2] Csáky Móric: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*. (Budapest: Európa, 1999): 12, 18.

Tekintettel az Offenbach irodalom korlátaira, dolgozatom ezzel foglalkozó pontjának kidolgozásában *A gerolsteini nagyhercegnő* című mű zongorakivonatára, a Babos Károly és Erődy Béla 1867-es budai Népszínházi bemutató alkalmára készített egyes dalbetétek szövegének fordítására és a saját magam által készített szövegkönyv fordítására támaszkodtam. Befolyásolták a dolgozat gondolatmenetét a Bozó Péter (*Offenbach operettjei*, 2010) által összeállított, a szigorlati vizsgám felkészülését elősegítő tanulási segédlet, kézirat gyanánt, valamint a Muzsika folyóiratban megjelenő cikkei (*Orphée à l'envers: Egy idézet a francia zenés színpadi hagyomány kontextusában*, 2010. október, november).

Schiller (*Drámák*, 1980) drámáját nem elegendő a Verdi: *Don Carlos* című mű librettó egyetlen forrásaként megjelölni, ezért a Marc Clémeur (*Eine neuentdeckte Quelle für das Libretto von Verdis Don Carlos,* 1977) tollából származó cikk tanulmányozása elengedhetetlen volt az igazság keresésében.

A fentebb megjelölt monográfiákon kívül, a műfajokkal, a művekkel kapcsolatos tájékozódást a szakcikkek is segítették (*The New Grove Dictionary of Opera, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*). Az operák zenei elemzéséhez a magyar nyelvű librettókat (Ormai Ferenc és Lányi Viktor fordításában), a zongorakivonatokat, partitúrákat vettem alapul.

Dolgozatom analitikus jellegű. A művek elemzésénél igyekeztem azokat a vizsgálati szempontokat kiemelni, amelyek véleményem szerint az adott darabban a legfontosabbak és legérdekesebbek, valamint az összehasonlító elemzés eredményéhez elengedhetetlenek. Azokra a kérdésekre megadni a választ, hogy a vizsgált műfajok mennyiben és hogyan hatottak egymásra, kimutatható-e a három komponista műveiben más szerzők hatása, vannak-e csak rájuk jellemző zenés színpadi műfaji hagyományok, melyek az adott művekre jellemző sajátosságok?

Az értekezés első fejezete a francia történelmi nagyopera műfaji sajátosságainak, a második az operett műfaji előzményeinek alapos áttekintésével egyfajta bevezetőként szolgál a disszertációban elemzett darabok tárgyalásához, amelyek szükségszerűek a vizsgált művekben megjelenő műfaji jellegzetességek bemutatásához. A három színpadi mű zenei elemzése a szakirodalmak tanulmányozásával, eredményeinek felhasználásával párhuzamosan haladt, de az értekezés előrehaladásával differenciálódott.

Verdi: *Don Carlos* című operáját tipikus francia történelmi nagyoperaként tartják számon, ezért igyekeztem ezekre a sajátosságokra a harmadik fejezetben rámutatni,

majd az operát az *opéra-comique* műfajára jellemzőbb vonások szemszögéből vizsgálni. Szükségesnek tartottam a librettó forrásaira is – az opera történetének pontosabb megértése miatt – bővebben kitérni.

Romeo és Júlia témája mind az irodalomban, mind a zenében nagyon népszerű volt. A negyedik fejezet a különböző feldolgozásokat, a librettó és a dráma közötti különbségeket, valamint az operában szereplő négy szerelmi duett vizsgálatát helyezi a középpontba.

Az ötödik fejezetben Offenbach korának párizsi színházi életet mutatom be. Ebben az időszakban az intézményeket a privilégiumi rendszer oly mértékben szabályozta, hogy a komponista korai egyfelvonásos műveinek sajátosságai éppen ennek köszönhetőek. Ezek a darabok olyan jelentőségűek, amelyekből megszülethettek az első klasszikus operettek, köztük *A gerolsteini nagyhercegnő*.

A disszertáció záró fejezete abból a szempontból hasonlítja össze a három különböző műfajú zenés színpadi darabot, hogy az értekezés elején vizsgált műfajok jellegzetességei hogyan jelennek meg egy másik műfajhoz tartozó darab esetében.

Disszertációm megírásában köszönettel tartozom témavezetőmnek, Bozó Péternek kritikus észrevételeiért, tanácsaiért és a szakirodalomban nyújtott segítségéért. Hálás vagyok munkahelyemnek, az egri Eszterházy Károly Főiskolának anyagi támogatásáért.

I. OPERA

1. A francia történelmi nagyopera műfaji sajátosságai

A *grand opéra* meghatározását a 20. századtól kezdték használni azokra az operákra, amelyek az 1820-as évek közepe és az 1860-as évek vége között keletkeztek. A disszertációban elemzésre kerülő Verdi és Gounod művek e műfaj képviselői. A *Don Carlos* a *grand opéra* tipikus képviselőjének is nevezhető, a *Romeo és Júlia* – amely szintén nagyopera –, a vígopera és a nagyopera összeolvadásából létrejött líraibb opera típusába tartozik, erre a későbbiek során fogok rámutatni.

A nagyopera műfajába tartozó művek – ahogyan azt Anselm Gerhard szócikkéből megtudhatjuk – gyakran ötfelvonásosak, pompás kivitelezésűek, témájukat elsősorban az újkori történelemből merítik. Szívesen használtak bennük látványos színpadi elemeket és nagyszabású kórusjeleneteket.[1] A műfaj előtörténetében fontos szerepet játszott – a Grove-lexikon megfelelő szócikkében olvashatóak szerint – Rossini két olasz művének a *Le siège de Corinthe* (*Khorintosz ostroma*) és *Moïse* (*Mózes és a fáraó*) francia adaptációja.[2] Jelentős továbblépés volt Auber: *La muette de Portici* (*A portici néma*, 1828)[3] és Rossini: *Guillaume Tell* (*Tell Vilmos*, 1829)[4] darabjainak bemutatása. A műfaj megszilárdulását a Scribe-librettókra írt Meyerbeer-, Auber- és Halévy-darabokhoz köthetjük.[5] E művek a műfaj szabályait állították fel, példaként szolgáltak több évtizeden keresztül.[6] A disszertációban elemzésre kerülő *Don Carlos* is ezt a hagyományt követte.

A párizsi Opera igazgatója (1831 – 1835) Louis-Désirée Véron ideálját a francia opera típusáról a következő mondatban fogalmazta meg:

---

[1] Anselm Gerhard: „Grand Opéra". In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 3. (Kassel-Basel: Metzler, 1995), 1575–1595, 1576.
[2] Dennis Libby: „Grand opera". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 13, (London: Macmillan, 2001), 580–584, 580.
[3] Librettó: Scribe és Delavigne
[4] Librettó: Jouy és Bis
[5] *Robert le diable* (*Ördög Róbert*, 1831), *Gustave III* (*III. Gusztáv*, 1833), *La juive* (*A zsidónő*, 1835), *Les Huguenots (A hugenották*, 1836).
[6] A nagyopera műfajába sorolható Meyerbeer: *Le prophète* (*A próféta*, 1849) és *L'africaine* (*Az afrikai nő*, 1865), valamint Halévy, Donizetti, Gounod és Verdi néhány műve. Dennis Libby: „Grand opera". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 13, (London: Macmillan, 2001), 580–584, 580.

> Egy ötfelvonásos opera nem létezhet tragikus cselekmény, az emberi szív nagy érzései, szenvedélyei és történelmi érdekességek nélkül. A művek dramaturgiáját úgy kell felépíteni, hogy a szem számára is befogadhatóak legyenek, mint például egy balett.[7]

Ha Véron kifejezetten olyan operákat akart, amelyeknek történelmi anyagai hatalmas érdekkonfliktusokat mutattak be, akkor a párizsi operagyakorlatnak az felelt meg, hogy inkább a közelmúlt történéseit dolgozták fel, amelyek a kortárs publikumot sokkal közvetlenebbül szólították meg, mint a Krisztus előtti antikvitás, vagy a keresztény középkor sokat hallott témái.

A legtöbb nagyopera szövegkönyvét Eugène Scribe írta. A nagyoperák cselekményében rendszerint valamilyen szenvedélyes kapcsolat bontakozik ki, többnyire kérlelhetetlen erők által előidézett végzetes következménnyel. Általában két embercsoport, illetve két szembenálló társadalmi csoporthoz tartozó főszereplő – vallási és osztálybeli különbségére visszavezethető – konfliktusát ábrázolta, amely a 19. században is aktualitással bírt – olvashatjuk Libby szócikkében.[8]

Scribe, aki rutinos *opéra-comique* szerző volt, az Opéra számára írott első librettójában következetesen felhasználta az *opéra-comique* technikáját. Az 1828-ban bemutatott *A portici néma* című operához eredetileg háromfelvonásos librettót tervezett, amelynek alapjául kollégája, Germain Delavigne dramaturgiai ideálja szolgált, aki szemmel láthatólag alárendelte az irodalmi tradíciót a nagyon sikeres *mélodrame à grand spectacle* (látványos melodráma) műfajának. A romantikus cselekmény a néma hősnő körül bonyolódott, így a pantomimos mozdulatok már az optikai megérthetőséget biztosították az irodalmat nem kedvelő, vagy az irodalomhoz nem értő közönség számára. Emellett a vulkánkitörés katasztrófájával melodramatikus elemet épített be a történetbe, amely a közönség szórakoztatására szolgált, a nápolyi életképek, a *couleur locale* alkalmazásával együtt. Habár ez a zenemű a francia zenés színház megváltoztatásának igényével lépett fel, és olyan egyszerű származású embereket juttatott fő szerephez, amire mindezidáig nem volt példa, ennek ellenére Auber műve a francia opera további fejlődésére nem gyakorolt hatást – mutat rá Anselm Gerhard.[9]

---

[7] „Un grand opéra en cinq actes ne peut vivre qu'avec une action très dramatique, mettant en jeu les grandes passions du coeur humain et des puissants intérêts historiques; cette action dramatique doit cependant pouvoir être comprise par les yeux comme l'action d'un ballet." Gerhard, „Grand Opéra", 1579.
[8] Libby, „Grand opera", 580.
[9] Gerhard, „Grand Opéra", 1577.

Mint az előzőekből kiderült, Scribe döntő befolyást gyakorolt a *grand opéra* kialakulására. Dennis Libby szerint a librettista munkássága ebből a szempontból összevethető Meyerbeer zeneszerzői jelentőségével, akinek neve valósággal összeforrt a nagyopera fogalmával: ahogyan a drámai rendezés hatását felerősítette a nagy zenekari struktúrák alkalmazásával, ahogy a kórust egyrészt mint hátteret, másrészt pedig mint a cselekmény előremozdítóját alkalmazta.[10] Meyerbeer legnagyobb zenei-drámai erőssége a jellemzésben csúcsosodott ki, ami magába foglalta a *couleur locale*, a drámai szituációk és konfliktusok, valamint a cselekmény atmoszférájának jellemzését. Az olasz operai zeneszerzésből származó hosszú és sikeres gyakorlata képessé tette arra, hogy folytassa a Rossinivel kezdődő folyamatot, aminek eredményeként az olasz opera fejlődésirányát beépítette a francia operába. Meyerbeert kritizálták azért, hogy a zenéje eklektikussá vált. Azonban a francia operai hagyomány zeneileg eklektikus volt és úgy tűnik, időnként szüksége volt vérfrissítésre más forrásokból. Emellett olykor a stilisztikai változatosság forrásából merített a drámai befejezéshez, és hogy megkülönböztesse a karakterek drámaiságának súlyát, a francia és az olasz énekstílusból adódó különbségeket használta fel. Így például a tenorista általában szerelmes a magas szoprán által alakított szereplőbe, akire tiszta áhítattal gondol, ezáltal megszépíti őt szinte jobban, mint amilyen valójában (Marguerite de Navarre a *Les Huguenots – A hugenották* című műben). Egy másik női karakter, amelyre a férfi főszereplő a figyelmét szenteli, viszonzatlan szenvedéllyel (Sélika *Az afrikai nő*ben), viszonzott szenvedéllyel (Valentine *A hugenották*ban), anyai szeretettel (Fidès a *La prophète*-ben – *A próféta*ban), vagy egy szolga hűségével (Alice az *Ördög Róbert*-ben) jelenik meg a műben. Ezeknek a szereplőknek sokkal több közvetlen szerepe van a cselekményben és a zenéjük is energikusabb a francia stílusban. Gerhard szócikkéhez visszatérve azt is kideríthetjük, hogy a *bel canto* stílus háttérbe szorítása – amely Meyerbeer későbbi operáira is igen jellemző lesz – természetesen magával hozta az új szereptípusok megjelenését.[11] Így a 19. századi nagyoperában találkozunk először tenor főszereppel. A győzedelmes, a bátorságnak minden attribútumával felruházott uralkodó figurája helyett – amilyen például Spontini *Fernando Cortez*nek címszereplője volt, vagy Rossini: *Khorintosz ostroma* című operájában Mohamed,

[10] Libby, „Grand opera”, 581.
[11] Gerhard, „Grand Opéra”, 1583.

vagy Tell Vilmos figurája – megjelenik az érzelmes szerető. Mind Leopold *A zsidónő*ben, mind III. Gusztáv, mind Raul *A hugenották*ban pontosan ezt a típust személyesítették meg, akik önsajnálatban tobzódtak. Az elbukásuk is a döntésképtelenségük következménye volt. Ezzel párhuzamosan az arisztokrata, magabiztos főszereplők szereptípusát, mint például Rossini *Tell Vilmos*ának Matildját, háttérbe szorították a passzív női szerepek. Bár *A zsidónő*ben Eudoxia hercegnő, valamint *A hugenották*ban Marguerite királynő erős típusokat jelenít meg, már a partitúrában is egyértelműen látszik a lírai csúcspontok váltakozásával, hogy a jövőben inkább *A zsidónő* Rachelje, vagy *A hugenották* Valentine-ja, vagy bizonyos esetekben a *III. Gusztáv* Ameliája lesz az a női figura, amely megjelenik az operákban. Ezekre a női szereplőkre a passzivitás volt jellemző, szinte teljesen alá voltak rendelve vagy a férjük, vagy az apjuk önkényének, és ez feloldhatatlan lojalitás-konfliktust idézett elő bennük.

Nagyon fontos törekvés a nagyoperákban – tájékoztat tovább a német lexikon szócikke –, hogy a hatalmas érdekkonfliktusokat az érzékek számára is felfoghatóvá tegyék, méghozzá a kórus révén. Az énekkar a népet képviseli, és más operaformákkal ellentétben cselekvő személyként jelenik meg a színpadon. A 19. századi francia operák többségében a népet, mint befolyásolható, destruktív tömeget ábrázolják, amelytől a társadalmi elit fél, hiszen ismét forradalmat idézhet elő. Ezzel összefüggésben fontos szerepet kapnak a differenciált hangszerelésű kórusjelenetek.

A francia operában kezdettől fogva nagyon jelentős szerepet játszott a balett. A táncjelenet beépítése a tragikus opera cselekményébe változást hozott a balettbetétekben. Míg a *tragédie en musique*-ben a balett rendszerint csak táncbetétekre, valamint az opera végén *divertissements*-ban bemutatott zsánerképekre korlátozódott, a nagyoperában a balett tulajdonképpen a cselekmény részévé vált. (Verdi: *Don Carlos* – La Peregrina balettbetét.)

A nagyoperában 1820-tól kezdve nyilvánvaló törekvés volt, hogy a közönséget mindenfajta újszerű hatáskeltéssel elbűvöljék. Ennek az lett a következménye, hogy a zeneszerzők, a librettisták, a színpadi kép megalkotói, a koreográfusok minden ismétlést el akartak kerülni, és túlszárnyalva a korábbi előadásokat, a színpadi technikában mindenféle újítással igyekeztek elbűvölni a közönséget. Ezek miatt a formai kísérletezések miatt azonban háttérbe szorult maga a zene, hiszen a zeneszerzők a közönség újszerűségre és eredetiségre irányuló vágyát próbálták kiszolgálni. Díszlettervezőként Pierre-Luc-Charles Cicéri és Louis Daguerre

segítették Meyerbeer ezirányú törekvéseit. Jó példa erre – tudjuk meg Libby szócikkéből – Meyerbeer: *Robert le diable* című darabjában a harmadik felvonás fináléja, ahol Bertram, az ördög, megpróbálja elcsábítani fiát, Robert-t, és a gonosz oldalára állítani. Meghívja az apácák kolostorának szellemeit, akiket féktelen életük miatt megátkoztak. Táncukkal elcsábítják Robert-t, és ráveszik, hogy Szent Rosália sírjáról tépjen le egy örökzöld cipruságat. Ez a virág egy talizmán, ami mágikus erővel ruházza fel, de a lopás miatt elkárhozik. Ez a fajta megjelenítés jól példázza, hogy a nagyopera tipikus elegye a hagyományoknak és az újításoknak, a költőiségnek és a bizarrságnak, amelyet ragyogó technikával és pazar kiállítással valósít meg. A díszletet Cicéri festette, aki híres volt a különleges hatások alkalmazásáról. Például az operában az egyik helyszín egy kolostor csarnoka a holdfényben. A panorámából és diorámából átvett technika segítségével, a gázvilágítással meg tudta jeleníteni, hogy a felhős égen a hold hol előtűnik, hol pedig elbújik a felhők mögött, és ezzel borzongató hatást ért el a közönség soraiban. Megemlítendő az is, amikor az apácák Robert-t elcsábítják. Hirtelen mennydörgés hallatszik, az apácák kísértetekké válnak, majd győzedelmes démonok érkeznek a színpadi süllyesztők – szintén egy új technikai találmány – alkalmazásával.[12]

Az újítások és hatások nagyoperabeli erőltetését néhány kritikus negatívan ítélte meg. Különösen egyes német kritikusok vélekedtek úgy – ami akkor egyfajta tézisként széles körben elfogadott volt –, hogy a műalkotásoknak kizárólag belső szükségszerűségből kell fejlődni. A kritikusok egy másik része ezzel szemben a nagyoperát úgy ítélte meg, hogy a zenei drámát egy új szintre emelte. A francia nagyopera gyakorlati hatása óriási volt, és sok minden, ami valóban nagyszerű volt benne, azt átvette Wagner (akinek a *Rienzi* darabja nagyoperai hatásokat mutat) és Verdi is (*Don Carlos* operájára a műfaj legfőbb példájaként lehet tekinteni) műveiben.

[12] Libby, „Grand opera”, 582.

II. OPERETT

1. Az operett műfaji előzményei: *vaudeville*, operaparódia, *opéra-comique*, mítosztravesztia

A komoly és a szórakoztató zenének a visszamenőleges szétválasztása egy olyan időszakban, amikor még kevésbé léteztek éles határvonalak, megnehezíti egy születő műfaj, az operett bemutatását. Bizonyos operett műfaji előzmények nemcsak Offenbach, hanem Verdi és Gounod műveiben is tovább élnek, így e hagyományokra, előzményekre fontos részletesebben is kitérni.

Pusztán terminológiai szempontból érdemes tisztázni Harald Haslmayr szócikke alapján, hogy az operett az o*péra, opera* vagy *Oper* kicsinyítőképzős alakja, eredetileg rövid időtartamú színpadi műre vonatkozott, melyekben énekelt vagy instrumentálisan előadott zenés számok váltakoztak dialógusokban vagy monológban előadott prózai részekkel. A fogalom egyre gyakrabban tűnik fel a 18. század közepétől kezdve, használata kissé zavaros. A megnevezés legtöbbször keveredik a daljáték, vidám daljáték, vígopera vagy vígoperett megnevezéssel.[1] Mint Johann Mattheson is hangsúlyozza, az operettek sem tartalmukban, sem stílusukban nem különböznek az operától, sokkal inkább volumenükben, ezek tehát „kis operák". A szócikk rámutat arra, hogy a 19. századi Franciaországban ehhez még olyan megnevezések társulnak, mint *opéra-comique*, *opéra-bouffe* vagy *opéra-bouffon*, míg az *opérette* elnevezés ott csak lassan terjed el. Két példával illusztrálhatjuk az operett fogalmának sokrétű használatát: Mozart az általa nagyra tartott *Die Entführung aus dem Serail* (*Szöktetés a szerájból*, 1782) című operáját operettnek nevezte, és Weber a *Der Freischütz* (*A bűvös vadász*, 1821) című operáját is gyakran hírdették operettként. (Mindkét esetben a *Singspiel* szinonimájáról van szó, ezért nevezték operettnek.)

Az operett műfajtörténeti szempontból meglehetősen jelentéktelen kezdetekkel indult. A vásári színjátszás komédiásai, rögtönzésszerű előadásaikban bátran bemutatták a polgárság elégedetlenségét, gúnyolódó, támadó, kritizáló hangját. A 18. századtól egyre inkább olyan művek szerepeltek repertoárjukon, amelyek nemcsak

[1] Harald Haslmayr: „Operette". In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 7. (Kassel, etc.: Bärenreiter/Metzler, 1997), 706–740. 706–708.

írott és rögtönzött dialógusokat tartalmaztak, hanem dalbetéteket, kuplékat, táncszámokat is, kis létszámú zenekar kíséretével. Mindebben persze nem a zene, a szöveg és a tánc együttes alkalmazása volt az újszerű, hanem az, hogy a közismert énekek dallamát új szöveggel látták el, amelyek szervesen kapcsolódtak a cselekményhez, és ezáltal egy sajátos műfaji ötvözetet, a *vaudeville*-t, vagyis a *comédie mêlée de chant*-ot hozták létre.[2,3] Herbert Schneider szócikkében részletesen leírja, hogy mivel a komédiákat tiltotta a törvény, az előadók milyen frappáns ötleteket dolgoztak ki annak érdekében, hogy a műveiket mégis elő tudják adni. Pantomim-játékokat játszottak, tekercseket készítettek, amelyeknek előadás közbeni felmutatásával megmagyarázták az egyes színpadi szituációkat. Sőt gyakorta a darabban elhangzott kuplék szövegeit írták rá, amit a közönség énekelt. Egyre gyakrabban születtek szigorító rendeletek, amelyek hatására egyre maróbb lett a színpadi gúny is. A 18. század közepétől az ilyen komédiákhoz – az olasz *opera buffá*k mintájára – eredeti betétszámokat komponáltak. Így jött létre a francia daljáték műfaja, későbbi nevén az *opéra-comique*, amely olyan darabok gyűjtőneveként funkcionált, amelyek az Opérában játszott nagyoperákkal ellentétben nem végigkomponáltak, hanem prózadialógusos daljátékok voltak.[4] Az operett további fontos előzményének tekintjük az operaparódiát és a mítosztravesztiát is. Operák kifigurázásával már a 17. században is találkozhatunk – tudjuk meg Siegfried Dörffeldt, Offenbach műveinek elemzésével foglalkozó munkájából. Lully *Atys* című operáját például hét alkalommal parodizálták, de Rameau és később Gluck népszerű művei is sorra kerültek.[5] Ezekben az operaparódiákban rendszerint csak a mű librettójának parodizálásáról van szó, mert a paródia írói, az adott mű zenei anyagát egyáltalán nem ismerték. Mivel azonban a publikum számára az eredeti zene túl nehéznek bizonyult – írja a továbbiakban a szerző –, rendszerint *vaudeville*-vel, vagy népszerű táncdarabok zenéjével helyettesítették. Franciaországban XIV. Lajos olasz

[2] Ralph-Olivier Schwarz idevonatkozó kutatásában utal arra, hogy az egyik legjelentősebb vaudeville-színház, a Théâtre du Palais-Royal, ahol 1866-ban Offenbach: *La vie parisienne (Párizsi élet)* című darabját mutatták be. Ralf-Olivier Schwarz: „»Es ist das lustigste Theater in Paris.« Musik und Bühne am Théâtre du Palays-Royal 1831 – 1866". In: Elisabeth Schmierer: *Offenbach und seine Zeit.* (Laaber: Laaber, 2009), 46–64. 48.

[3] Herbert Schneider: „Vaudeville". In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 9. (Kassel, etc.: Bärenreiter/Metzler, 1998), 1305–1332. 1320–1324.

[4] Érdekességként meg kell említeni Bizet: *Carmen* című operájának eredeti változatát, ami *opéra-comique*-nak készült, de soha nem így játszották.

[5] Siegfried Dörffeldt: *Die musikalische Parodie bei Offenbach*. (Dissz., Frankfurt am Main: Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, 1954): 19.

commedia dell'arte-társulatának műsorán találkozhatunk először operák kifigurázásával.[6]

A mítoszparódia – amelynek keletkezése a 18. századig vezethető vissza – célja nem az volt, hogy a komoly mítoszt kifigurázza és nevetve érvénytelenítse, hanem az, hogy az eredeti mítosz elemeinek és funkcióinak megtartása mellett átértelmezze és átértékelje azokat. Minderről bővebben olvashatunk Hans-Jörg Neuschäfer tanulmányában, amelyben részletesen elemzi Offenbach: *La Belle Hélène (Szép Heléna)* című mítoszparódiáját.[7] A mítosz távoli horizontját a jelen horizontjával olvasztja össze és ezáltal elérhető távolságba hozza a kortársak számára. A trójai háború előjátékát egy banális házasságtörési történetté formálja át, amelyben Spárta, mint színhely összeolvad Párizzsal, a görög királyok csúcstalálkozója a világkiállítás hatalmasságainak gyűlésével hasonlítható össze, a spártai felső réteg szokásai a császárság felsőbb rétegeihez hasonlítanak. Mindezen előzményekből született meg az operett műfaja. A zenetörténeti hagyomány az esemény dátumául 1855. július 5-ét, Jacques Offenbach kis színházának, a Théâtre des Bouffes-Parisiens-nek a megnyitóját jelöli meg.

Azonban ha történelmileg pontosan megnézzük – hívja fel figyelmünket Harald Haslmayr szócikkében –, tulajdonképpen már a színház megnyitását megelőző évben Hervé alapított egy kisebb színházat Les Folies néven, ami több szempontból összehasonlítható a Bouffes Parisiens-el. Ott is egyfelvonásos, rövid, vicces operettek szerepeltek a repertoárban. Ezen kívül Hervé első darabjában, a *La Perle de l'Alsace*-ban (*Alsace gyöngye*, 1854) már felbukkan az Algériából származó kánkán. Recepciótörténeti szempontból azonban nagyobb jelentőséggel bír Offenbach két egyfelvonásosának bemutatója, mert közvetlenül összefügg az 1855-ös világkiállítással, és az operettet, mint önálló műfaj létrejöttét vezeti be, az *opéra-comique* műfajának vezérfonalaiból építkezve. Sőt elmondható az is, hogy az operett innentől kezdve átveszi az *opéra-comique*-nak azt a funkcióját, hogy

[6] A komédiások repertoárjáról Evaristo Gherardi: *Le Théâtre Italien* című hat kötetes kiadványából, illetve a *Théâtre de la Foire* című sorozat köteteiből tájékozódhatunk. Az operaparódia még a 19. században is élő hagyomány volt, és Gounod: *Faust* című műve sem kerülhette el. Hervé 1869-ben *Le petit Faust – A kis Faust* címmel mutatta be a szerző művének paródiáját. Bozó Péter: „Orphée à l'envers: Egy idézet a francia zenés színpadi hagyomány kontextusában". *Muzsika* 53/11 (2010. November): 23–26. 24–25.

[7] Hans-Jörg Neuschäfer: „Die Mythenparodie in La belle Hélène". In: Elisabeth Schmierer: *Offenbach und seine Zeit.* (Laaber: Laaber, 2009), 172–182. 172–173.

szemben áll a nagy, heroikus operák gyakran üresen csengő attitűdjével, és ezt a kritikáját a harsány vásári tréfaszerűségével fokozza is.[8]

[8] Haslmayr, „Operette”, 711.

III. VERDI: DON CARLOS

1. A mű keletkezés- és előadástörténete

Verdi történelmi operáinak sorát a *Don Carlos* tetőzi be. A mű – amely a párizsi Théâtre Impérial de l'Opéra, vagyis az Opéra megrendelésére készült – Verdi legterjedelmesebb operáinak egyike, és a nagyoperái közül is az egyik leghosszabb. A témát Royer és Vaëz, az *I Lombardi (Lombardok)* francia szövegátdolgozói már 1850-ben ajánlották a zeneszerzőnek, de akkor más tervei miatt elutasította a javaslatot.[1] A *Lombardok* már megelőlegezi a *Don Carlos*t és az *Aidá*t, hiszen ott is az egyéni szerelem és a haza iránti kötelesség konfliktusa áll a mű középpontjában. A szerző operáját, a *La forza del destino (A végzet hatalma)* és az *Aida* című műveivel egyetemben, modern operáknak nevezte – írja Andrew Porter –, amelyek új elgondolások szerint készültek. Ezek a mondanivalóval rendelkező darabok különböznek azoktól az operáktól, amelyek csupán áriákból és kettősökből állnak.[2] Az opera szövegkönyvének kidolgozását Joseph Méry[3] kezdte el, aki azonban 1866-ban elhunyt, így a munkát Camille du Locle, az Opéra titkára fejezte be Verdi irányításával.

A bemutató 1867. március 11-én fényes külsőségek között zajlott le, meglehetősen szerény sikerrel. Várnai szerint a kritikusok wagnerizmussal vádolták a mestert – ezt alighanem a mű terjedelme mellett a hangszerelésére és az emlékeztető motívumok gyakori használatára érthették –, köztük Bizet-vel: „Verdi nem olasz többé. Wagnert utánozza. […] A csatát elvesztette, és operája agonizál; ha az agónia a szokottnál tovább fog tartani, az csakis a Világkiállításnak lesz köszönhető."[4] Még ugyanebben az évben sikerrel mutatták be a darabot Olaszországban, Mariani vezényletével. Ám a kezdeti sikernek nem volt folytatása. Verdi ezek után mintegy húsz éven keresztül több alkalommal átdolgozta művét.

Ursula Günther, a zeneszerző életének és munkásságának szentelt, a mű keletkezéstörténetének tudományos igényű kutatása során rámutat arra, hogy Verdi:

[1] Várnai Péter: *Verdi operakalauz*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978): 252.
[2] Andrew Porter: *Verdi Don Carlos* (London: EMI Electrola, 1971): 2.
[3] Joseph Méry: (1797 – 1866) újságíró, író, költő, drámaíró, szövegíró. Verdi már korábban is kapcsolatba került Méryvel, ugyanis *a La battaglia di Legnano (A legnanói csata)* háromfelvonásos operájának szövegkönyve, Méry: *La Battaille de Toulouse* című színműve alapján íródott.
[4] Várnai, *„Verdi operakalauz"*, 254.

Don Carlos című operájának több mint a fele még a szakértőknek is jórészt ismeretlen volt.[5] Ezt az opera kései átdolgozásával magyarázza: 1882 – 83-ban Verdi az eredeti ötfelvonásos nagyoperát négyfelvonásos, balett nélküli művé alakította át, és ezzel az 1867-es kiadásnak mintegy a felét elhagyta. Az új részek, amelyeket az elhagyottak helyére illesztett be, a négyfelvonásos verzió jó egyharmadát teszik ki. Míg a két francia eredeti változat alaposan feledésbe merült, az 1884-es olasz fordítás és az 1886-os bővített olasz változat máig tovább él. Többnyire az idegen nyelvű műfordítások is az olasz szövegből indultak ki. Günther – a források tanulmányozása alapján – az operának hét különböző műalakját különbözteti meg:[6]

1. az 1866-os teljes próbaváltozat
2. az 1867. február 24-ei főpróba változata
3. az 1867. március 11-ei párizsi ősbemutató változata
4. az 1867. március 13-ai második előadás változata
5. az 1872-es olasz változat
6. az 1882-83-as revideált négyfelvonásos változat
7. az 1886-os balett nélküli ötfelvonásos változat.

A disszertációban az 1867-ben bemutatott mű vizsgálatára vállalkozom, de ahhoz, hogy az opera pontos előadástörténetével tisztába legyünk, érdemes áttekinteni valamennyi változatot.

1. Günther kutatásának köszönhetően nyolc olyan töredéket ismerünk, amiket Verdi még a párizsi ősbemutató előtt kihúzott, és attól kezdve feledésbe merült. Az opera eleje egy „Prélude et Introduction" („Előjáték és bevezetés") című jelenettel indul. A kórusjelenetben a favágók panaszkodnak asszonyaikkal, s gyermekeikkel a tél és a háború keménységéről. A felcsendülő vadászfanfár Valois Erzsébet megjelenését jelzi, aki reményt ébreszt bennük azzal a hírrel, hogy egy spanyol követ a királlyal, II. Henrikkel béketárgyalásokat folytat.[7]

Ez a formailag hagyományos operasémának megfelelő bevezetés világosan hagyja érvényesülni már a kezdettől a dráma politikai hátterét, és érthetővé teszi, hogy

[5]Ursula Günther: „Vorwort". In: *Verdi Don Carlos. Canto e pianoforte Klavierauszug mit französischem und italienischem Text.* (Milano: Ricordi, 1974): 5.

[6] Valójában Marc Clémeur írása szerint egy nyolcadik ősváltozat is létezik, amelyet azonban sohasem hangszereltek meg teljesen, mert az Opéraban szokásos előadási időt meghaladta. Marc Clémeur: „Eine neu entdecke Quelle für da Libretto von Verdis „Don Carlos". *Melos-Neue Zeitschrift für Musik* (1977. 6sz.): 496–499. 496.

[7] Günther, „Vorwort", 11.

Erzsébet később Don Carlos iránti szerelme ellenére is miért egyezik bele annak apjával, Fülöppel kötendő házasságba.

Günther szerint Verdi egy másik említésre méltó részt is elhagyott a negyedik felvonásból. Amikor is Fülöp és az infáns a grandok kórusával énekel. Ennek főtémáját a szerző enyhén megváltoztatott formában *Requiem*ének Lacrimosa tételében használja fel. A negyedik felvonás zárójelenetéből ugyancsak eltávolításra kerültek azok az ütemek, amikor a nép az indulatos uralkodó hangjától megrettenve visszahúzódik, Eboli apródként jelenik meg a tömegbe vegyülve, és Don Carlost egy kabáttal takarja be, hogy megmentse.[8]

2. A főpróba változatban a nyolc újonnan felfedezett szövegrészből már ötöt kihúztak és itt találkozunk először a *La Peregrina* balettel.[9]

3. (Az 1867-ben bemutatott változatra, „Az átdolgozás okai, az 1867-ben bemutatott ötfelvonásos műalak" című pontban térek ki részletesen.)

4. Ebben a változatban a negyedik felvonás közvetlenül Posa halála után végződik.[10]

5. Két változtatást eszközölt a szerző, amelyek a Fülöp-Rodrigue duettre a második felvonásból és az *Allegro marzialéra* vonatkoznak az ötödik felvonásból. A duett kétharmadát újrakomponálta, első ízben olasz szövegre. Az új verseket Verdi Antonio Ghislanzoni-tól[11] rendelte.[12] A Fülöp-Posa duett átdolgozásának három célja volt, ahogyan azt Günthernél olvashatjuk: 1. visszaállítani azt a kihúzott jelenetet, amelyben Fülöp, Erzsébet és Don Carlos elleni gyanúját Posával beszéli meg, és kéri segítségét, 2. a duett rövidítése, 3. a zenei struktúra javítása. Az *Allegro marzialet* kihúzta, és egy rövid átvezetéssel pótolta.[13]

6. A legjelentősebb átdolgozásra – elsősorban rövidítésre – 1882-ben került sor, amikor a bécsi Hofoper akarta bemutatni a művet. Ekkor Verdi Du Locle-lal együttműködésben az eredeti mű több mint felét kihúzta, az öt felvonást négyre vonta össze. Az első felvonást egyszerűen elhagyták, és az opera az 1867-es párizsi változat második felvonásával indult. Mindösszesen csak Carlos áriáját vette ki a komponista a fontainebleau-i képből és illesztette az új változat első felvonásába. A cavatinát a szerző átdolgozta, a tenoristát borús, kétségbeesett hangulatban láthatjuk.

[8] Günther, „Vorwort", 16.
[9] Günther, „Vorwort", 20.
[10] Günther, „Vorwort", 20.
[11] Antonio Ghislanzoni olasz újságíró, költő és regényíró. Több mint hatvan szövegkönyve között megtalálhatjuk Verdi *Aidáját* is, de a *La forza del destino (A végzet hatalma)* librettójának átdolgozási munkálataiban is jelentős szerepe volt.
[12] Günther, „Vorwort", 20.
[13] Günther, „Vorwort", 25.

Az ária szövegírója Ch. L. E Nuitter.[14] A korábbi boldogságra csak az Erzsébet és Carlos duett zenei utalásaiból következtethetünk, ami a hallgató számára nem sokat mond, hiszen nem hallhatta korábban. Ezen kívül kihúzták a második felvonásból a Don Carlos-Rodrigue és Fülöp-Rodrigue duettet, a harmadik felvonásból a nyitójelenetet a balettel, a negyedik felvonásból a Fülöp-Erzsébet jelenet nagy részét az azt követő quartettel, néhány ütemet az ezután következő Erzsébet-Eboli jelenetből, és a már második előadásban is kihúzott finálét Posa halála után éppúgy, mint az ötödik felvonás végét, az Erzsébet-Don Carlos duettel kezdődően. Ezek helyére az 1867-es francia verzió egy másolatába hét új részt fűztek be. A felújított változat első előadását 1884. január 10-én a milánói Scalában mutatták be, A. de Lauzières és A. Zanardini olasz szövegével. Zanardini nem csak a Du Locle által újonnan írott verseket fordította le, hanem Lauzières régi fordításának jelentős részét is revideálta, de a siker még mindig váratott magára.[15]

7. Ebben a modenai Teatro Comunale-ban bemutatott változatban az operát újra a fontainebleau-i képpel adták elő – benne Carlos áriájával, aminek helyére a párizsi verzió recitatívóit helyezték vissza – de a balett nélkül.[16]

Azt hiszem, hogy az elsősorban Günther kutatásaira épülő fenti tények jól példázzák azt, hogy Verdi *Don Carlos*a a bemutató előtt és után is, hosszú éveken keresztül milyen átalakulásokon ment át, hogy a különböző elvárásoknak eleget tegyen, míg végül kialakult egy „megszokott" változat.

2. Különbségek a szövegkönyv és Schiller: *Don Carlos*-drámája között

A folytatásban érdemes megvizsgálni, hogy vajon a librettóból hiteles képet kapunk-e az egyes szereplők cselekedetének okairól, jellemvonásairól anélkül, hogy ismernénk pontosan a librettó forrásait? Szándékosan többes számban írtam a forrásokat, ugyanis látni fogjuk, hogy a német drámaíró művét nem elegendő egyetlen forrásként megjelölni.

[14] Charles-Louis-Étienne Nuitter: francia szövegkönyvíró, fordító és levéltáros. Már korábban kapcsolatba került a zeneszerzővel, mint az átdolgozott *Macbeth* librettistája és az *Aida*, a *La forza del destino (A végzet hatalma)* és a *Simon Boccanegra* fordítója. Offenbach számára is több szövegkönyvet írt: *Bavard et Bavarde, Il signor Fagotto, Les bavards, Les fées du Rhin, Vert-Vert, Boule de neige, Whittington, Maître Péronilla.* Manuela Jahrmärker: „Nuitter". In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 12. (Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, 2004), 1240–1241. 1240.

[15] Günther, „Vorwort", 20–21.

[16] Günther, „Vorwort", 21.

A librettó alapjául szolgáló Schiller dráma 1787-ben, *Don Carlos, Infant von Spanien (Don Carlos, Spanyolország infánsa)* címmel jelent meg. A dráma fő forrásaként, Saint-Réal 17. századi francia történetíró *Don Carlos* című, spanyol királyfi történetét feldolgozó művét kell megemlíteni – ahogyan Vajda György Mihály, a *Friedrich Schiller drámák* jegyzetében írja –, aminek középpontjában egy szerelmi konfliktus állt.[17] Schiller műve azonban politikai mondanivalóval bővült, amelyben a társadalmi haladást támogató és a fejlődést visszatartó erők kerülnek konfliktusba egymással.

Az opera szövegkönyvét elolvasva rögtön feltűnik, hogy több olyan jelenet is szerepel az operában, ami Schillernél nem olvasható. Marc Clémeur tanulmányában rámutat arra, hogy egy másik forrást is használnia kellett a szövegkönyvíróknak.[18] A kutatás egy dráma felfedezéséhez vezetett, amely Verdi *Don Carlos*ának oly sok részletét tartalmazta, ami alapján bizonyossággal kijelenthető, hogy Méry és Du Locle az opera librettójában ebből merített. A tanulmány szerint az eredeti első felvonás Eugène Cormon: *Philipp II, Roi d'Espagne* (*II. Fülöp Spanyolország királya*) című drámájából származik, amelyet 1846. május 14-én a párizsi Théâtre de la Gaîté-ben csekély sikerrel mutattak be és a sajtóban a schilleri minta megcsonkítására, illetve a rosszul megírt dialógusokra hivatkozva, túlnyomórészt negatív kritikát kapott. A *L'Etudiant d'Alcala* (*Az alkalai egyetemista*) című prológus Cormon darabjában alig különbözik az opera első felvonásától. Nem Fontainebleau-ban, hanem a saint-germain-i királyi kastély kertjében játszódik. A kertész egy ismeretlen spanyol diákot, Don Carlost fogadja be a házába, aki a kastélyba visszatérő Erzsébetnek egy virágcsokrot nyújt át. A csokor egy kerti találkára szóló meghívót rejt. A találkánál Carlos először nem fedi fel azonosságát, de amikor megmutatja a hercegnőnek a saját képét, felismeri, hogy ki ez az ifjú, és rögtön szerelemre lobbannak egymás iránt. Miután II. Henrik megérkezik, tudatja lányával, hogy a vesztett csata után a békét a spanyolokkal csak a Don Carlossal kötött házassága hozhatja el. Eközben megjelenik Alba hercege is, és uralkodója, II. Fülöp (Carlos apja) nevében kéri meg Erzsébet kezét, aki a kialakult helyzetben, a rá nehezedő nyomás hatására enged.

[17] Vas István: *Friedrich Schiller drámák. Don Carlos.* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1980): 414.
[18] Clémeur, „Eine neuentdeckte Quelle für das Libretto von Verdis Don Carlos", 498.

Összehasonlítva az opera szövegkönyvét ezzel a történettel, megállapíthatjuk, hogy csaknem azonos Verdi eredeti első felvonásával, azzal a különbséggel, hogy Saint-Germain-ből Fontainebleau, a kertészből favágó, a remélt randevúból egy véletlen találkozás, Alba hercegből Lerma gróf lett. Emellett már Cormonnál látható a színpadon Erzsébet feltört ládikója, valamint Schillerrel ellentétben, V. Károly a San Jeronimo de Yuste kolostorral is összefüggésbe hozható. A főinkvizítor személye ugyancsak megtalálható a szerzőnél, amikor a nép fellázadva az infáns szabadon engedését követeli.

Tehát ez a sok párhuzam Eugène Cormon drámájával kapcsolatban azt bizonyítja, hogy a librettista Du Locle ezekben a jelenetekben Cormon szóban forgó darabjából merített.

A következő kérdés, ami felmerülhet bennünk, hogy vajon Schiller mennyire követte hűen a történelmet, és az hogyan tükröződik a drámájában? Vajon mennyi belőle az igazság, és mennyi írható a legenda számlájára? Igaz lehet-e a műben olvasható szerelmi szál, valamint a flamandok lázadásának terve? Mindezen kérdésekre választ kaphatunk Anderle Ádám, Spanyolország történetét feldolgozó írásából.[19] V. Károly német-római császárként, spanyol királyként, az akkori Európa legnagyobb uralkodója, felmérhetetlen hatalommal rendelkezett. Fia, II. Fülöp, méltó utódja apjának. Szűk látókörű, középszerű bürokrata uralkodó volt. A zsarnoki álarc egy nagyon is bizonytalan, ingatag, depressziós alkatot rejt. Bigottan katolikus, ezért rendeleteivel az inkvizíciót támogatta. Császárrá koronázásának fénypontja a nagy autodafé volt. Politikai nevelését maga a császár irányította, az általa meghatározott elvek alapján. Ezekben a nevelési célzatú írásokban nemcsak az állam vezetőit, a különböző politikai csoportokat jellemezte, de fia magánéletébe is beleavatkozott. Fülöp első feleségének Mária Manuela portugál királylányt választotta, és ebből a házasságból született Don Carlos. A szülésbe belehalt Mária Manuelát Tudor Mária követte, aki szintén korán elhunyt. Amikor V. Károly elhatározta, hogy lemond a trónról és élete hátralévő napjait a yustei kolostorban tölti el, a második házasságában megözvegyült Fülöp sorsát rendezni kellett. A császár a trónörökös harmadik feleségének Valois Erzsébetet választotta. Korábban ugyan a francia-spanyol háború befejezésének megoldását az uralkodó család a még gyerek Don Carlos és Valois Erzsébet eljegyzésében látta, azonban az 1559-es béketárgyalások

[19] Anderle Ádám: *Spanyolország története.* (Budapest: Móra Ferenc könyvkiadó, 2002): 64–66.

során az akkor már özvegy II. Fülöp vette feleségül II. Henrik leányát, és ezzel egy sokéves háborúskodásnak vetettek véget. Anderle: *Spanyol királyi dámák* című könyve egy újabb lehetőséget vet fel, amely szerint valójában nem Valois Erzsébet, hanem Habsburg Anna miatt alakult ki a konfliktus. Őt említik Don Carlos jegyeseként, aki végül is Fülöp negyedik felesége lett.[20] Mindebből következően kijelenthetjük, hogy a darabon végigvonuló szerelmi történetnek aligha van valóságalapja. Tény viszont, hogy Fülöp izzó gyűlöletet táplált fia iránt, aki valóban lázadt apja ellen, rokonszenvezett a protestantizmussal és a németalföldi mozgalom élére akart állni. Végül könyörtelenül börtönbe is záratta fiát, majd megölette. Európa döbbenten fogadta a fogoly Carlosról szóló híreket. Magyarázatul ekkor kezdték terjeszteni a trónörökös őrültségéről, devianciáiról szóló történeteket. Mintegy tíz évvel Carlos elhunyta után, Orániai Vilmos – a németalföldi szabadságharc vezére – gyilkossággal vádolta meg a királyt, nemcsak fia, hanem Valois Erzsébet hirtelen titokzatos betegsége után bekövetkezett halála miatt is. A spanyol trónörökös valójában egy kóros lelkiállapotú, irányíthatatlan jellem volt, akitől környezete retteget. Apját gyűlölte, mivel az megtagadta tőle, hogy az 1566-os németalföldi szabadságharc ügyébe beleavatkozzon. Helyette Alba herceget küldte Belgiumba.

Visszakanyarodva Schiller művéhez, az elkövetkezőkben rámutatok arra, hogy a szerzők több alkalommal is eltértek a drámától. Ez jelentősen megnehezíti a történet megértését. Az opera szövegkönyvéből teljesen kimaradt például a spanyol királyi udvarban folyamatosan jelenlévő cselszövés.

A drámában Don Carlos, Erzsébet és Posa áll szemben a királlyal, a főinkvizítorral, Alba herceggel és Domingo atyával. A két utóbbi szereplő – akiket az operában nem is láthatunk, illetve Alba herceg Lerma grófként szerepel, de egészen más funkcióval – mindent elkövetnek annak érdekében, hogy apa és fiú ne béküljön ki, hogy uralkodójuk folyamatos fenntartással viselkedjék fiával szemben. Tisztában vannak vele, hogy Carlos trónra kerülésével az ő befolyásuknak, hatalmuknak vége.[21] Ők táplálják Fülöp gyanúját a királyné hűtlenségével

[20] Anderle Ádám*: Spanyol királyi dámák. (*Budapest: Gabó könyvkiadó, 2002): 85–96.

[21] „Alba: […] De megalázott, S ezt nem felejtem el neki, […] Az infáns eltaszított. Az egész Megdöbbent Aragónia előtt A kézcsóktól eltiltott a fiú…”, Domingo: „Az az őrült terve, hogy Szent,hitünk nélkül kormányozni tud majd. A vallást semmire sem tartja.” Vas, „Don Carlos”, 230.

kapcsolatban is. Sőt odáig merészkednek, hogy megkérdőjelezik gyermekük, Klára Eugénia infánsnő apjának személyét.[22]

Schiller drámájában a tulajdonképpeni főhős nem a címszereplő, hanem Posa márki, a máltai lovag. Ő az, aki a háttérből irányítja az eseményeket, a szabadság és az emberi jogok szószólója, egy pozitív udvari intrikus, aki a szerelmi és a politikai szálakat is a kezében tartja. A németalföldi eszmék támogatójaként Fülöp hatalmának megdöntésére, egy új állam létrehozására készül Don Carlos és Erzsébet szerelmét kihasználva. Cselszövésével még időnként Carlosban is gyanút ébreszt. Ezt Lerma gróf, a testőrség parancsnoka is többször megerősíti.[23] Az opera librettójából Posának ezt az oldalát nem ismerhetjük meg. A No. 13-as jelenet sem egészen azonos a drámával, amelyben Carlos könyörög a megbántott Ebolihoz, hogy felejtse el sérelmét és segítsen neki, hogy találkozhasson a királynővel. Eközben ront be a márki és a királytól már korábban megszerzett elfogatóparanccsal elviteti a döbbent Carlost. Ebolival kettesben maradva tudni akarja, hogy a herceg mit mondott neki. Végezni akar az udvarhölggyel, de végül meggondolja magát. A schilleri dráma ismerete nélkül sokszor érthetetlen a márki cselekvésének indítéka, dramaturgiai ábrázolása meglehetősen motiválatlan.

Eboli hercegnőt is másképp látjuk a drámában és másképp az operalibrettóban. Schiller udvarhölgye erényes, királynőjéhez hű mindaddig, míg ki nem derül egy félreértett titkos találka során, hogy szerelme viszonzatlan. Levelet írt Carlosnak, melyben megvallja vonzalmát, de az „E" aláírás megtéveszti az infánst, aki túláradó örömében lemond a flandriai utazás tervéről, sőt szerencsés utat kíván a nagy generálisnak, akiben ez gyanút ébreszt. Eboli csalódottságában bosszút esküszik, szövetkezik Albával és Domingóval és már nem őrzi erényét. A drámából és a librettóból is kiderül, hogy bizalmas szálak fűzik Fülöphöz, de míg a schilleri műben pontosan nyomon követhetjük a házasságtörés okait és időpontját, addig az operában ez homályban marad. Schiller uralkodója nem állítja, hogy szereti feleségét, ezért nem meglepő, hogy Ebolihoz gyöngéd érzések fűzik. Verdi uralkodója azonban

[22] „Domingo: Mindketten egy verembe buknak… (Carlosról és Erzsébetről van szó) Mert célzást tenni erre a királynak, Ha van rá bizonyíték, vagy ha nincs is – Már azzal nyerünk, ha meginog. […] nem ujévkor Volt a királynő gyermekágyas? Úgy van – S mult áprilisban gyógyult csak fel a Király gonosz lázából – Alba herceg – Sejti-e már? – E kis magból ijesztő Teljesedést növeszt föl az idő – Csak türelem…" Vas, „Don Carlos", 232–233.

[23] „Lerma: Herceg, ma már Egyszer figyelmeztettem, s arra ön Nem hederített. Másodszor is intem, Szívlelje meg. […] Ha nem csalódom, Néhány napja aranyhímzésü, égszín-Kék bársonytárcát láttam a kezében… […] Mikor imént váratlanul Beléptem a királyhoz, azt hiszem, Ezt láttam a kezében (a király kezében), s Posa márki Mellette állt." Vas, „Don Carlos", 328.

szereti nejét. A megsértett hercegnő pozícióját felhasználva, Domingo javaslatára bizonyítékot szerez a bűnös viszonyról, ellopja Erzsébet dobozának kulcsát.[24] Miután bevallja tettét a királynőnek, végleg eltűnik az operából. A zeneszerző több alkalommal átdolgozta az Erzsébet és Eboli közötti jelenetet. Első variációját az 1866-os teljes próbaváltozatban találjuk meg, amelyben az udvarhölgy két részletben vallja be bűnét. Először csak az ékszeres doboz elrablását és az infáns iránti szerelmét ismeri be, amit Erzsébet megbocsát. Majd az uralkodóhoz fűződő kapcsolatáról beszél, aminek pontos időpontját nem árulja el. Ezt azonban a királynő már nem tudja elfogadni. Lerma gróf hozza meg az ítéletet a bűnös hercegnő fölött: kolostor vagy száműzetés. Ez a megoldás még a bemutató előtt húzásra került, a már korábban említett nyolc kimaradt rész között. A következő változatban Erzsébet már a trónörökös iránti vonzalma miatt száműzi udvarhölgyét, majd az 1884-es revideált változatban megbocsátja Carlos iránt érzett szerelmét, de a Fülöppel való viszonyát nem, s a schilleri műhöz hűen, maga küldi Ebolit a Mária-kolostorba. Az operában a negyedik felvonásbeli nagyáriáján kívül, csak mellékszereplőként láthatjuk. Rövid időre halljuk a második felvonásbeli Fátyol-dalban és az azt követő jelenetben, amikor Posával könnyed csevejt folytat, illetve a harmadik felvonásban jelenik meg, amikor Carlos tévedésből neki vall szerelmet.

Erzsébet alakja tulajdonképpen nem sokban tér el a két műben. Egy jelenetet említhetünk meg, mégpedig azt, amely a királynő ládikájával van kapcsolatban. Schiller drámájában a feltört ládikóban található holmikat Erzsébet saját maga, a tisztességes, félelemérzés nélküli asszony mutatja be urának. Az egész jelenetet ő uralja mindaddig, míg gyermekének apjával kapcsolatos rosszindulatú megjegyzés teljesen le nem sújtja. Az operában jobban tart Erzsébet Fülöptől. Ott nem ő nyitja ki a ládikót, hiszen ismeri annak tartalmát (Carlos arcképe), és tudja, hogy erre a király hogyan fog reagálni.

Lerma gróf alakja a drámában sokkal jelentősebb, mint az operában. Míg az utóbbiban csak a fontainebleau-i képben látjuk, amikor királya nevében megkéri Erzsébet kezét, addig Schiller művében több alkalommal Carlos híveként, segítőjeként szerepel.

[24] „Domingo: Aki a lakatokhoz Jól értene… Nem vette észre, kulcsát A dobozhoz hol őrzi rendszerint? Hercegnő: Ebből kisülhet valami – a kulcsot, Azt hiszem, meg lehet találni… Vas, „Don Carlos”, 238.

A mű befejezésével kapcsolatban is észrevehetünk különbségeket. Az operában Eboli, míg a drámában Erzsébet akarja megmenteni Carlost, akinek azt ajánlja, hogy a császár szellemeként, szerzetesnek öltözve találkozzanak a szobájában. Posa már mindent előkészített: egy görög hadihajó megtámadja Spanyolországot, Carlosnak szöknie kell Madridból, és a németalföldiek élére kell állnia. Alba hercege azonban egy karthauzi baráttól megszerzett iratokból mindenre fényt derít. A király értesülve fia terveiről, a főinkvizítorral tanácskozik és az egyház kezére adja fiát. Felesége és fia további sorsa csupán sejthető, mert véget ér a darab. Az operában Eboli akarja megmenteni Carlost azzal, hogy lázadást szít. Carlos és Erzsébet búcsúja közben belép a király és a főinkvizítor – hogy honnan értesültek a találkáról az nem derül ki –, s mielőtt még bosszút állnának, megjelenik V. Károly és magával viszi Carlost a kolostorba. (Arról az V. Károlyról van szó, aki elvileg halott és akinek a sírjánál játszódik ez a jelenet! A zenei anyag azt sugallja, mintha a császár azzal a szerzetessel lenne azonos, akit az 1867-es változat második felvonásának kezdetén hallunk az elhunyt császár sírjánál énekelni.)

Schiller művének rajongói nehezményezik az íróra nézve Verdi művének befejezését. Ursula Günthernél olvashatjuk, hogy tulajdonképpen a zeneszerzőnek is voltak a zárójelenettel kapcsolatban kétségei. V. Károly alakjában, ebben a „szerzetes, félig árny, félig emberben” egy „zűrzavart”, egy „fekete pontot” látott, amely őt sokkolta. Ám Du Locle-nak könnyen sikerült Verdi V. Károly szerepével kapcsolatos aggályát eloszlatnia, mivel a Schiller drámájában szereplő számos történelmi valótlanságra felhívta a komponista figyelmét, és ezt be is bizonyította. Rá tudta venni a zeneszerzőt még arra is, hogy az opera végének azáltal nagyobb drámai hatást adjon, hogy V. Károlyt ne szerzetesnek öltözve jelenítse meg, hanem palástban és koronában, azért, hogy mint egy antik tragédiabeli deus ex machinaként mentse meg Don Carlost.[25]

[25] Günther, „Vorwort”, 27.

3. A francia nagyoperai hagyományok követése az olasz zeneszerző esetében

Az 1867-ben bemutatott *Don Carlos* ötfelvonásos formai tervezete, az 1830-as évek előképeit követte annak ellenére – mint Anselm Gerhard a nagyoperáról írt szócikkében felhívja a figyelmet –, hogy az 1850-es évektől Aubert, Meyerbeert, Rossinit és Donizettit követő operaszerzők úgy gondolták, hogy a történelmi nagyoperát tovább kell fejleszteni.[26] Különösen erősen megmutatkozott ez a tendencia Verdinél, aki már olasz nyelvű kompozícióiban megpróbálta túlszárnyalni a korábbi dramaturgiai modelleket. Mégis, amikor 1852-ben megbízást kapott a párizsi Opérától egy teljesen új koncepciójú mű megkomponálására, fontosnak tartotta, hogy Scribe írja meg a szövegkönyvet. Mind az 1855-ös *A szicíliai vecsernyé*nél, mind pedig az 1867-es *Don Carlos*nál ragaszkodott a francia intézmény a látványos elemekhez, amelyek a nagy ötfelvonásos történelmi operáknak feleltek meg.

A bemutatón a harmadik felvonás a francia igényeknek megfelelően a nagy látványosság, a *grand spectacle* helye volt. Ebben a felvonásban kapott helyet a balett és az autodafé-jelenet. A nagyoperai jellemvonásokhoz sorolható a fontainebleau-i kép és a börtönkép is az impozáns kórusjeleneteivel, valamint a kolostorjelenet férfikara.

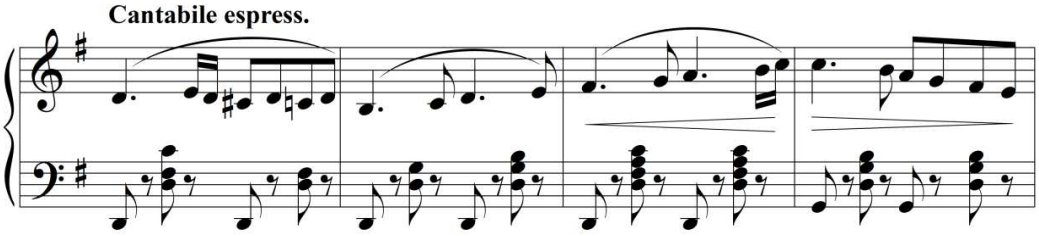
A La Peregrina[27] balettbetét cselekménye tartalmilag kapcsolódik az operához. Julian Budden a komponista életéről és műveiről írt könyvében a következőket írja a táncjelenettel kapcsolatban: a balett egy halászról szól, aki egy tengeralatti barlangban gyönyörű drágaköveket talál, és közülük a legszebbet Fülöp király követeli magának. A halász nem akarja neki adni, inkább visszadobja a tengerbe. A királynő is szerepel a balettban, ő a Peregrina, aki egy arany hintóban fogadja a táncosok hódolatát. A történetnek azonban nincs értelme, ha a táncjelenetet kihúzzák belőle. 1884-ben, az opera rövidítése céljából a balettet Verdi elhagyta és egy előjátékkal helyettesítette. Ma az előadások többségében az előjátékot és a nagyjelenetet hallhatjuk, de a balettet nem láthatjuk.[28]

[26] Gerhard, „Grand Opéra”, 1586–1587.
[27] A La Peregrina spanyolul a Zarándokot vagy a Vándort jelenti. A könnycsepp alakú gyöngy hosszú évekig a spanyol uralkodóház koronaékszerei közé tartozott. 1513-ban egy rabszolga találta Panamában. Először V. Károly, majd II. Fülöp birtokába került, aki eljegyzési ajándéknak adta Tudor Máriának.
[28] Julian Budden*: Verdi*. (Budapest: Európa könyvkiadó, 2007): 314.

A felvonás zárójelenetét monumentalitás jellemzi. A templomjelenethez Meyerbeer: *Proféta*[29] című operája, valamint az 1559. május 21-én Valladolidban megrendezett eretnekégetés részletes korabeli leírása szolgált mintául, ahogyan azt Clémeur írja cikkében.[30]

Madridban, a templom előtti téren az autodafé ünnepére készülnek. Megkondulnak a harangok, jelezvén a látványosságot. A nép kíváncsian özönlik az utcára, énekükben a királyt éltetik. A finálé egy hatalmas nyitókórussal indul, ami zenei anyagában melodikus hasonlóságot mutat a második felvonás előjátékának témájával. A megjelenő szerzetesek énekére bevonulnak az elítéltek. Ez a zenei anyag teljesen eltér az előbbiekben hallottaktól. Az egyenletes negyedlüktetésű, szinkópával díszített, sötét tónusú téma érzékelteti az eretnekek vonulását a máglyához. A komor hangulatot a hangszerelésben a fagottok, a klarinét, valamint a rézfúvósok is érzékeltetik. A bűnbocsánatról szóló részt a csellók dallama vezeti be, amely még elhangzik a későbbiekben (1. kottapélda).

1. kottapélda: Verdi, *Don Carlos*, III. felvonás No. 14. 58–61. ütem



Ezt követően újra felcsendül a nyitókórus visszatérő motívuma. Egy újabb zenei epizód következik, egy színpadi fúvószenekarra komponált induló, miközben a királyné és az udvartartás is elfoglalja helyét az ünnepségen. A kórus hatszólamú, kíséret nélküli éneke után bevonul a király. Megérkezik a hat flamand küldött is Carlos vezetésével. Kantilénájukban békéért könyörögnek, de a király nem irgalmaz a hűtlen lázadóknak. Az összes szereplő bekapcsolódik a *concertató*ba. Mindenki irgalomért esdekel, de Fülöp hajthatatlan. Ekkor Carlos vakmerően Flandria

[29] Meyerbeer kétségei ellenére is a *Próféta* 1849-ben nagy siker volt, bár a szerző első két operájához nem volt hasonlítható. Az opera sikeréhez különféle technikai újítások is hozzájárultak, ami kötelező volt, ha a közönség egyre növekvő kívánalmait ki akarták elégíteni. A párizsi Opéra színpadtörténetében először alkalmaztak elektromos világítást, amellyel a napfelkeltét ábrázolták a harmadik felvonás elején. Ezen kívül a balettkar görkorcsolyát használt, hogy megjelenítse a tavon korcsolyázó embereket. Az opera csúcspontját a negyedik felvonás jelenetében éri el, ahol a hamis prófétát királlyá koronázzák, és ebben a részben megtagadja a saját anyját, majd szintén ugyanitt Meyerbeer zenei munkásságának tetőpontjára jut el. Gerhard, „Grand Opéra" 1586.
[30] Clémeur, „Eine neuentdeckte Quelle für das Libretto von Verdis Don Carlos", 498.

kormányzói hatalmát kéri, s mivel apja megtagadja tőle, kardot ránt. A helyzetet Rodrigo menti meg. A Szabadság-kettős emlékeztető motívumként visszatérő témájára kiveszi barátja kezéből a kardot. A nyitókórus és a szerzetesek dallamai között, a színfalak mögött felcsendül egy angyali hang. Éneke visszaidézi a csellók bűnbocsánati dallamát. Fellobbannak a máglyák. A nyitókórus visszatér a finálé végén, mintegy keretbe foglalja az egész jelenetet.

4. Az átdolgozás okai, az 1867-ben bemutatott ötfelvonásos műalak

A szerző operáját újra és újra, részben önszántából, részben kényszer hatására rövidítgette, elsősorban terjedelme miatt. A következő idézet jól példázza azt, hogy Verdinek azokat a nem elhanyagolható tényezőket is figyelembe kellett vennie az átdolgozásnál, amelyekről a *Gazzetta Musicale di Milano* párizsi tudósítója – az egyébként titkos február 24-ei főpróbáról – a következőképpen tudósított:

> Az előadás, amely este 19 órakor kezdődött, éjfél körül ért véget. Igaz, hogy a szünetek vagy *entr'actes*-ok a szokásosnál hosszabbak voltak, de még ha ezeket a lehető legjobban lerövidítenénk, az opera még akkor is negyed órával hosszabb a szokásosnál. Párizsban az operák hossza kötött, és ez ellen a szabály ellen nem szabad véteni. Az előadás nem tarthat éjfélnél tovább, mert az elővárosokba és a határos kerületekbe közlekedő utolsó vonat 0 óra 35 perckor indul. Azok kényelméért, akik az elővárosokban, vagy Párizs környékén laknak, a darabot annyira le kell rövidíteni, hogy az ne tartson éjfél utánig. Éppoly kevéssé lehet az időt előrehozni, amikor is felmegy a függöny, mert azon emberek főétkezését, akik az operába mennek, nem lehet felborítani! Mindezen megfontolások, vagy sokkal inkább mindezen kényszer – hogy ne mondjam, rabszolgaság – rábírta, úgymond rákényszerítette a szerzőt arra, hogy a zene időtartamát negyed órával megrövidítse. [31]

[31] „Die Aufführung, die abends um 7 Uhr begonnen hatte, endete gegen Mitternacht. Wahr ist, daβ die Pausen oder entr'actes länger als üblich. In Paris ist die Dauer der Opern festgelegt, und gegen diese Regel darf nicht überschreiten, weil die letzte Abfahrt der Eisenbahnzüge in die Vororte und die angrenzenden Departements um 0 Uhr 35 stattfindet. Für die Bequemlichkeit jener, die in den Vorstädten oder der Umgebung von Paris wohnen, ist es also notwendig, die Aufführung soweit zu kürzen, daβ sie Mitternacht nicht überschreitet. Ebensowenig kann man die Zeit vorverlegen, zu der der Vorhang sich hebt, denn man möchte die Hauptmahlzeit jener Leute, die in die Opéra gehen, nicht überstürzen! Alle diese Überlegungen, oder vielmehr alle diese Frohndienste, um nicht zu sagen Sklaverei, haben dem Komponisten nahegelegt, haben ihm sozusagen auferlegt, die Dauer der Musik um eine viertel Stunde zu kürzen." Günther, „Vorwort", 6–7.

1. ábra: Verdi: *Don Carlos* (V felvonás)

I. felvonás

Színhely	Jelenet	Szereplők	Zeneszám
A fontainebleau-i erdő	1	vadászok	No. 1 Introdukció
	2	C	Recitativo és cavatina
	3	E, T, C	No. 2
	4	E, C	Jelenet és kettős
	5	T, E, C	No. 3 Jelenet és záróegyüttes
	6	E, C, L	A záróegyüttes folytatása

II. felvonás

Színhely	Jelenet	Szereplők	Zeneszám
A Szent Jusztin kolostor. A háttérben V. Károly császár sírja.	1	szerzetesek, egy szerzetes	No. 4 Introdukció, kórus, imajelenet
	2	C, egy szerzetes	Recitativo
	3	C, R	No. 5 Kettős
Kert a Szent Jusztin kolostor kapujánál	5 [sic]	k, T, Eb	No. 6
	6	Eb, k	
	7	Eb, T, k, E	No. 7 Fátyoldal
	8	R	
		E, Eb, R	No. 8 Jelenet és ballada
	9	E, C	No. 9 Kettős
	10	T, F, k, E	No. 10 Jelenet és románc
	11	R, F	No. 11 Kettős

III. felvonás

Színhely	Jelenet	Szereplők	Zeneszám
A királyné kertje Madridban	1	E, Eb, k	No. 12 Introdukció és kórus
	2	E, Eb, k	
			No. 1 Balett – La Peregrina
	3	C, Eb	No. 13 Kettős
	4	C, Eb, R	Tercett
	5	R, C	
Nagy tér az Atochai Miasszonyunk temploma előtt Madridban	6	k	No. 14 Finálé
	7	szerzetesek, hírnök	Induló
	8	F, k, E	Záróegyüttes
	9	T, R, hat küldött, szerzetesek	

IV. felvonás

Színhely	Jelenet	Szereplők	Zeneszám
A király dolgozószobája Madridban	1	F	No. 15 Jelenet és ária
	2	L, F, I	No. 16 Jelenet és kettős
	3,4	E, Eb, R, F	No. 17 Jelenet és kvartett
	5	E, Eb	No. 18 Jelenet
	6	E	Ária
	7	C, R	No. 19 Jelenet és ária
	8	C, F	No. 20 Jelenet és finálé
	9	E, C, L, F, I	

V. felvonás

Színhely	Jelenet	Szereplők	Zeneszám
Szent Jusztin kolostor	1	E	No. 21 Ária
		E, C	No. 22 Kettős
		E, C, F, I, Sz, k	No. 23 Finálé

Rövidítések:

C = Don Carlos

E = Elisabeth –Valois Erzsébet

Eb = Eboli – Eboli hercegnő

R = Rodrigue – Rodrigo, Posa márki

F = Philippe II – II. Fülöp

T = Thibaut – Tebaldo apród

L = Le Comte de Lerme – Lerma gróf

I = Le Grand Inquisiteur – Főinkvizítor

Sz = Un moine/Charles V – Szerzetes/ V. Károly

k = kórus

A disszertáció témája szempontjából először Eboli szerepével szükséges foglalkozni, aki színpadra lépésekor már rögtön egy olyan zeneszám típussal jelenik meg, ami nem tartozik igazán a francia nagyoperák jellegzetes jegyeihez. Ilyen szerkezetű formával az operett világában számtalan helyen találkozhatunk. Ezt a kupléformát Offenbach is szívesen alkalmazta, szólószámainak jellegzetes formája volt. A francia *couplet* szó versszakot, szöveg vagy zenei strófát jelent. Alapvetően azonban refrénes strófás dalbetétet jelöl. Az áriáktól a vokális koloratúrák és *cadenzá*k hiánya is megkülönbözteti – hívja fel Bozó Péter a figyelmet az *Offenbach-operettjei*ről készült anyagában.[32] A kuplék általában a refrén témájára vannak kihegyezve, amelynek előadásába gyakran a kórus is bekapcsolódik, ahogyan a Fátyol-dalban is. Az udvarhölgy szabályos kétstrófás és refrénes áriájának refrénjéhez először az apród, majd a kórus csatlakozik. A hercegnő Fátyol-dala egy spanyolos ritmikájú bevezetővel indul. A zenekar 6/8-os, staccatos, tizenhatod, sőt harmincketted ritmikájú, táncos lüktetésű kíséretével támogatja a könnyed, vidám hangulatot. A zenei környezetrajzot erősíti a *cante jondo*, az az andalúz népi cadenza, ami a dalocskát a strófák végén díszíti. Israel J. Katz által írt szócikkből megtudhatjuk, hogy ez a spanyol szó, mély vagy intenzív érzést jelent, amivel az énekes vagy énekesnő legbensőbb gondolatait, érzéseit fejezi ki. A meghatározás egy adott vokális hangszínt jelöl.[33]

Verdi operájában találunk még egy részletet, ami hasonló formában íródott. Ez Erzsébet második felvonásbeli románca. A kertbe belépő Fülöp egyedül találja feleségét, amit az etikett tilt. A királynőt mélyen megsérti a visszaérkező udvartartás előtt, majd elbocsátja udvarhölgyét. A királynő udvarhölgyétől egy kuplé formájú románccal búcsúzkodik, ami az angolkürt fájdalmas dallamával indul. A kupléforma gyakori jellemzőjeként meg kell említeni a strófán belüli *minore-maggiore* váltást, vagyis amikor a strófa főrésze mollban íródott, a refrén pedig az azonos alapú dúrra vált. Ez az f-moll, F-dúr kétstrófás románc is ilyen hangnemi jellemzővel rendelkezik és jól illusztrálja azt, hogy ez az operettre jellemzőbb kupléforma, a nagyopera műfajában is megtalálható.

A Fátyol-dal több szempontból is igen érdekes. Először is ezt a dalocskát a zeneszerző eredetileg alt hangra, G-dúrban írta és az 1867-es előadáson a szerepet

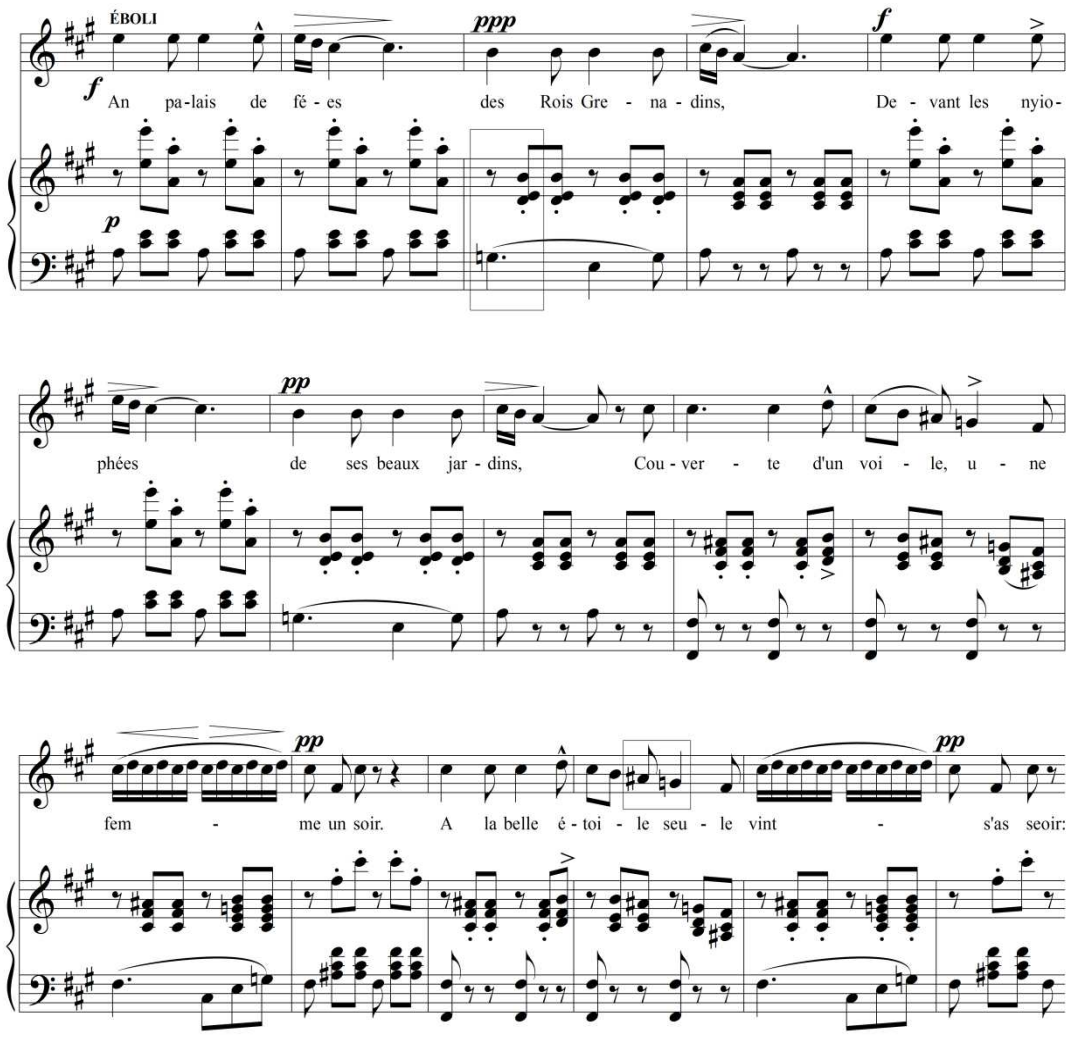
[32] Bozó Péter: *Offenbach operettjei* (tanulási segédlet, kézirat gyanánt, 2010).
[33] Israel J. Katz: „Cante hondo”. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher Sachteil, Bd. 2. (Kassel, etc.: Bärenreiter/Metzler, 1995), 369–372. 369.

Rosine Bloch alt énekesnőnek szánta. Azonban Perrin, az Opéra direktora Gueymard-Lauters mezzoszoprán énekesnőnek adta a szerepet, akinek az eredeti fekvés túl mélynek bizonyult, így az egészet nagy szekunddal magasabbra, A-dúrba kellet transzponálni. Mindezekről Julian Budden Verdi életével és műveivel foglalkozó több kötetes angol nyelven is megjelenő irodalmából tájékozódhatunk.[34] Másodszor megfigyelhetjük, hogy ez egy olyan betétszám, ami nem kötődik szorosan Eboli zenei karakteréhez. Várnai Péter véleménye szerint lényegében nincs is jelentősége annak, hogy ki énekli el. Énekelhetné bárki, akár Tebaldó is.[35] Ez a nézet véleményem szerint nem helyénvaló, ha a harmadik szempont szerint vizsgáljuk meg az áriát. Akkor ugyanis kijelenthetjük, hogy egyáltalán nem véletlen, hogy Ebolitól hallhatjuk. A dal a Fülöp és Eboli közötti viszonyra utal, és így tulajdonképpen ez nem más, mint egy zeneszám-típus kitűnő példája. Ez pedig az expozíció-ballada, amely elsődlegesen az *opéra-comique* műfajára volt jellemző, de amit a nagyopera-komponisták is átvettek, mint Verdi is a *Don Carlos*ban. Német operák szerzői is szívesen alkalmazták műveikben az expozíció-ballada típusát – tudjuk meg Bozó Pétertől, a Muzsika folyóiratban megjelenő cikkéből –, amelynek klasszikus példája Wagner: *Der fliegende Holländer* (*A bolygó hollandi*) című operájából Senta balladája, de Meyerbeernél is megtalálhatjuk a *Robert le diable* (*Ördög Róbert*) című művének első felvonásában, Raimbault balladájaként.[36]

Ez az egzotikus dallamfoszlányokkal megtűzdelt elbeszélő dalbetét Mohamedről, a mór királyról és egy szép táncosnőről szól. Az éjben a csillagokat figyelő, fátylába burkolózó hölgyhöz odalép a király és szép szavakkal csábítja, mert a királynét már nem szereti. Kéri, hogy emelje fel fátylát, hogy haját, kezeit és lábait is láthassa. Megígéri neki, hogy ha viszonozza szerelmét, akkor ő lehet a királyné, mert ő az uralkodó. A lány felemeli fátylát és Mohamed döbbenten kiált fel, ugyanis a királyné áll előtte. Az egzotikus történetet a zene is alátámasztja. Például a 8. ütem V kvint-szext akkordja a leszállított g hanggal, vagy a 19. ütem bővített szekund lépése (2. kottapélda).

[34] Julian Budden: *The Operas of Verdi. From Don Carlos to Falstaff*. vol. 3 (London: Cassell, 1981): 68.
[35] Várnai, „*Verdi operakalauz*”, 279.
[36] Bozó Péter:„Petit Opéra”. *Muzsika* .54/2 (2011. Február): 22–24, 22.

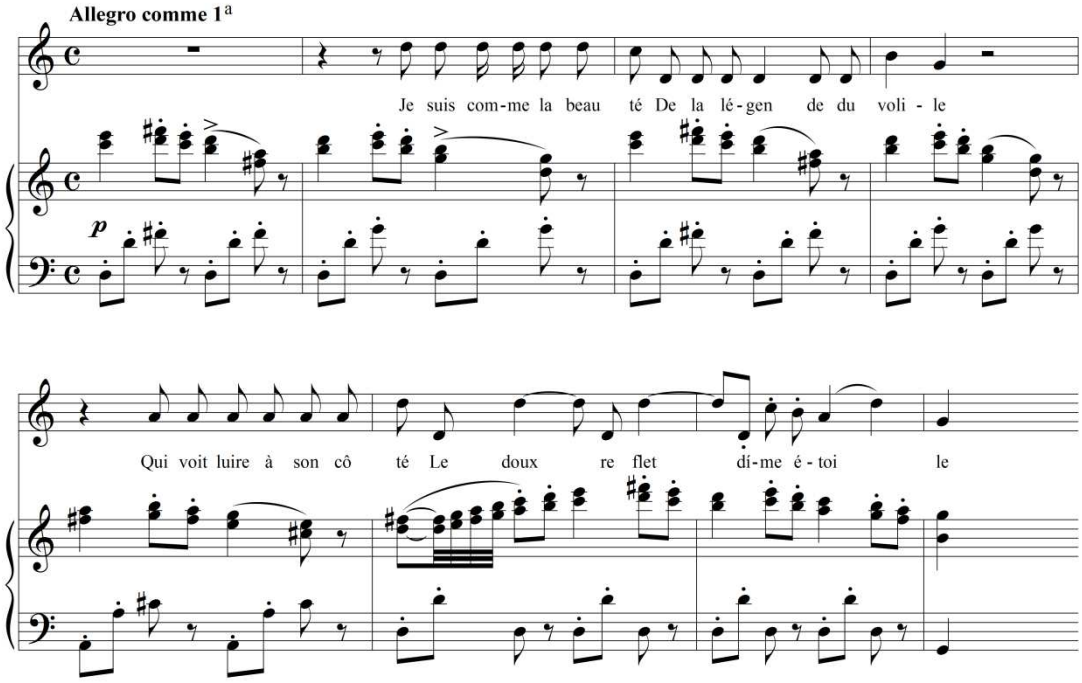
2. kottapélda: Verdi, *Don Carlos*, II. felvonás No. 7. 6–21. ütem



Ez az elbeszélő dalbetét olyan zenei anyagot exponál, amely emlékeztető motívummá válva az opera későbbi pontján egy dramaturgiailag fontos helyen visszatér, mégpedig a harmadik felvonás elején, ahol a kórus a virágillattal teli, csillagfényes éjszakáról énekel, amelyben Erzsébet és Eboli ruhát cserélnek, mert a királynőt fárasztják az ünnepi ceremóniák. Az udvarhölgy boldogan helyettesíti uralkodónőjét, aki Erzsébet távozása után kijelenti, hogy ezen az éjszakán ő a királynő, ő ennek a varázsos kertnek az úrnője. S az éj sötét fátylát arra fogja használni, hogy a trónörököst – aki már egyébként is szerelemre lobbant iránta – még jobban meghódítsa. Amikor elmondja, hogy most ő a szépség a Fátyol-dalból, a már ismerősen csengő dallamot halljuk, ami eredetileg Eboli, az apród, majd a kórus

szólamában hangzott el, de ezúttal a zenekarban a fuvola és a klarinét szólamában tér vissza a téma, ami fölött Eboli recitál (3. kottapélda).

3. kottapélda: Verdi, *Don Carlos*, III. felvonás No. 12. 245–252. ütem



A G-dúrban visszatérő Fátyol-dal témájára Eboli felidézi a balladát, majd egy találkára hívó levelet ír. Talán nem véletlen a G-dúr hangnem, hiszen említettem, hogy eredetileg Verdi az áriát ebben a hangnemben komponálta, csak később változtatott rajta.

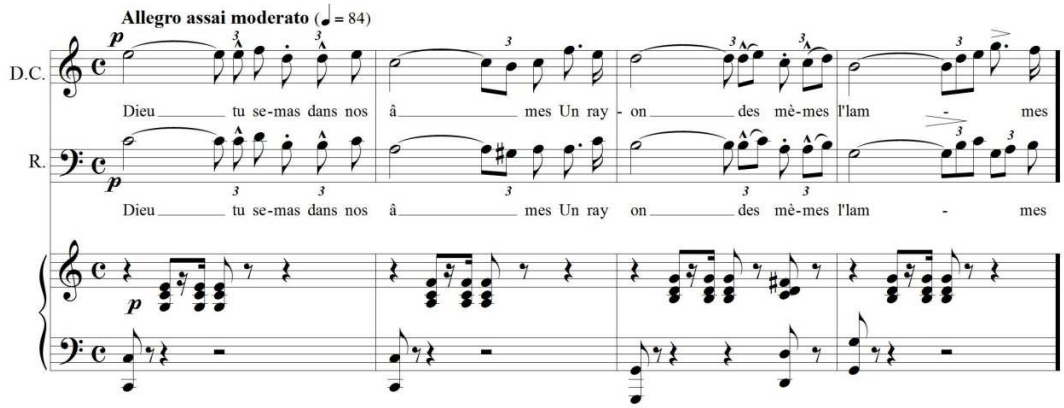
Mindkét részletben fontos szerepe van annak a mozzanatnak, hogy egyik alkalommal sem tudják pontosan a szereplők, kit rejt a fátyol. Ugyanis az ezt követő kettősben a boldogságtól ujjongó Carlos a lefátyolozott Ebolinak vall szerelmet, aki szintén határtalanul örül ezeknek a szavaknak. A zenei frázisok szárnyalnak, egyik gondolat viszi tovább a másikat mindaddig, míg ki nem derül a tévedés.

A Fátyol-dal előzményével találkozhatunk Schiller drámájában is a második felvonásban – amit a librettisták továbbfejlesztettek –, ahol Eboli titkos találkára várja a megtévesztett Carlost. Az udvarhölgy lant kíséretével énekli kedvelt balladáját, miközben a herceg belép a szobába. A boldog szerelem szavát Carlos nem akarja megérteni, és Ebolit is megpróbálja meggyőzni arról, hogy köztük nem lehet szó szerelemről. Mindezt Eboli eleinte nem érti, hiszen akkor miért jött el Carlos a

találkára? Erre a kérdésre azonban hamarosan megtalálja a választ, ami biztosítja a mű drámai befejezését.

Emlékeztető motívumokkal a darab más pontján is találkozunk, amelyek egyébként a 19. századi operákban igen gyakran előfordultak. Az egyik legfontosabb ilyen motívum a második felvonás No. 5-ös Carlos és Rodrigo kettősében található. Ebben a jelenetben Rodrigo a flamand nép nyomorúságos helyzetére akarja felhívni az infáns figyelmét, miközben észreveszi, hogy Carlos milyen rossz állapotban van.[37] Faggatni kezdi, s mikor megtudja, hogy anyját szereti, megdöbben. Azt tanácsolja, hogy ebből a helyzetből egy kiút van, hagyja el az országot. El kell érnie a királynál, hogy küldje el Flandriába, ahol az elnyomott nép élére állhatna. Felhangzik az opera egyik legismertebb dallama, a Szabadság-kettős (4. kottapélda). A jelenet két nagyobb részre osztható. Az első Carlos Erzsébet iránti szerelmének vallomásával végződik, a második pedig Rodrigo vigasztaló szavaival. A C-dúr zárószakasz szabályos *cabaletta* befejezéssel zárja a jelenetet. A tercmenetben felhangzó kettősben együtt esküszik fel a két barát a szabadságra. Ezt a hősies befejezést egy apró momentum egy pillanatra megzavarja. Grandiózus *fortissimo* zenekari indulóra bevonul Fülöp és Erzsébet. A szerzetesek imájára elvonulnak V. Károly síremléke előtt, aminek hatására Carlos szinte eszét veszti fájdalmában. A basszusban, a fúvósokon visszatérő kettős főtémájára a bajtársak újra megerősítik esküjüket, és a jelenet a *fortissimó*n zengő Szabadság-kettős hangjaira fejeződik be.

4. kottapélda: Verdi, *Don Carlos*, II. felvonás No. 5. 155–158. ütem



[37] Az ősváltozatban itt a márki egy szólót énekelt az elnyomott Flandria szomorú helyzetéről, de a komponista ezt is kihúzta még a bemutató előtt. Budden, *„Verdi”*, 311.

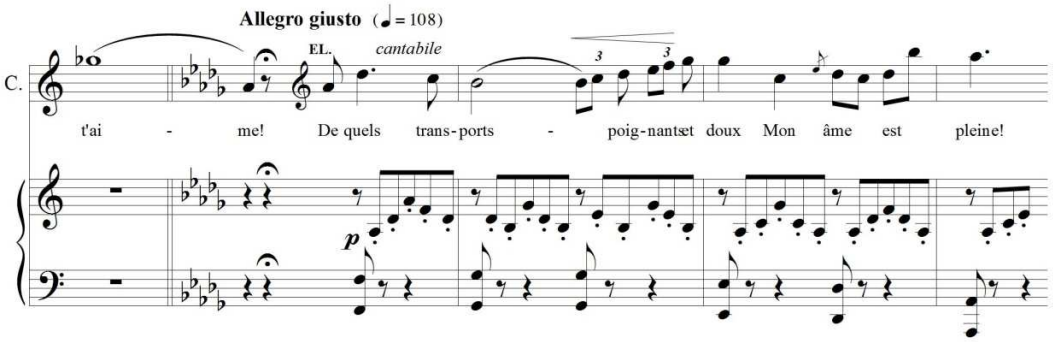
Az operában még három alkalommal tér vissza ez a motívum. Először a harmadik felvonásbeli tercett végén, ahol pontosan ugyanolyan formában hallhatjuk, ahogyan Carlos és Rodrigo második felvonásbeli kettősét zárta. Vagyis az idézet hangneme és előadásmódja követi az emlékeztető motívum eredetijét: C-dúrban, *fortissimo* tutti zenekaron szólal meg. Ebben a részben újra megerősítik egymás iránti bizalmukat, ami azért szükséges, mert Eboli – hogy elnyerje Carlos szerelmét – elmondja, hogy apja és a márki kelepcébe akarják csalni, de majd ő megmenti, mert szereti. Carlos ezt nem fogadja el, a hercegnő bosszút esküdve távozik. Rodrigo ekkor kéri el Carlostól a ránézve terhelő iratokat, és az infáns ekkor elbizonytalanodik. Ugyanebben a felvonásban a finálé végén újra visszatér ez a motívum, de ezúttal klarinétok játsszák *piano* előadásmódban. Az a-mollban tercelő klarinétok egy nagyon feszült pillanatban szólalnak meg: Carlos kardot ránt apja ellen – aki nem engedélyezi, hogy a flamandok élére álljon –, Rodrigo az, aki a Szabadság-kettős dallamára kiveszi a kardot Carlos kezéből, és megmenti a királyt. Verdi ezzel a visszatérő emlékeztető motívummal Carlos belső érzéseit, a döbbenetét fejezi ki. A márki nem lett barátjához hűtlen, de Carlos ezt ekkor még nem tudja.

A negyedik felvonásban, a börtönjelenetben hangzik fel utoljára a bajtársak zenéje. Carlos a cellájában már lemond életéről, de barátja látogatásával, új fordulat következik számára. Itt tudja meg az infáns, hogy a márki a tőle kapott levelekkel magára terelte a gyanút, s rá a halál vár, amit áriájában boldogan vállal. A jelenetet bevezető ütemekben felidéződik egy magányos oboa hangjain az egykori boldogság, az opera másik emlékeztető motívumaként visszatérő dallam. Rodrigo második áriája hasonlóan lírai, mint az első. Érdekes megfigyelni, hogy szólójeleneteiben a márki sokkal gyengédebb hangon szólal meg, mint az együttesekben, ahol egy határozott, erős karaktert képvisel. A kétrészes ária végig lassú, csak a köztes recitativo részekben vannak érzelmi kitörések, amik fokozzák a tempót. A második rész megjelenése előtt Verdi érdekes hangszerelést használ. *Cantabile espressivo* előadásmódban tercelő kornetteket hallunk, ami igen szokatlan. Ezután indul az áriarész második fele, aminek a közepén felcsendül a már jól ismert Szabadság-téma. Ezúttal A-dúrban jelenik meg a fafúvósok szólamában, fuvolán és oboán, amely fölött Rodrigo arról recitál, hogy boldogan meghal, mert így meg tudja őrizni Spanyolország megmentőjét. Tehát itt is láthatjuk, hogy mindig olyan alkalommal jelenik meg ez az emlékeztető motívum, amikor Flandria megmentése a tét. A második felvonás No. 11-es duettje is jól példázza Rodrigo együttesekben mutatkozó

erős egyéniségét. Fülöp meg akarja jutalmazni a márkit eddigi szolgálataiért, de ő a flandriai nép számára kér békét először szelíden, majd egyre jobban elragadják indulatai. A király kérdéseire eleinte közömbös nyugalommal válaszol. Amikor a katonaság kerül szóba, válaszát stílusosan egy pár ütemes induló zenei anyaga kíséri. A kettősön belüli monológjában egyre izgatottabb lesz, szinte már őrjöng, majd azonos szintre emelkedik a királlyal, akinek figyelmeztetésére kijózanodik. Most Fülöp személyiségében következik változás. A sebezhető embert látjuk alakjában, most ő könyörög segítségért. A jelenet végére mindketten visszatérnek eredeti karakterükhöz. A zenei anyag hűen követi a szöveg tartalmát.

A darab harmadik emlékeztető motívuma (5. kottapélda) a fontainebleau-i képhez, Erzsébet és Carlos szerelméhez kapcsolódik. Három kettősük közül ez az első és az egyetlen, ami a felhőtlen boldogságról szól. Most találkoznak először személyesen. Erzsébet még soha nem látta leendő férjét, csak amikor az infáns átnyújtja saját arcképét, akkor derül ki, hogy ki áll előtte. Szerelmi dallamuk szárnyaló. Először Erzsébettől hangzik el Desz-dúrban, klarinét – mint oly sokszor szerelmi áriák kísérő hangszere – akkord felbontásos kíséretében a boldogság motívuma, majd miután mindketten kölcsönös szerelmet vallanak egymásnak, *uniszónó*n énekelik el újra.

5. kottapélda: Verdi, *Don Carlos*, I. felvonás No. 2. 154–157. ütem



A már korábban említett börtön-jelenet elején, oboán felhangzó részen kívül, még egy alkalommal tér vissza ez az emlékeztető motívum, mégpedig az utolsó felvonásban, amely Erzsébet grandiózus monológjával indul. V. Károly síremléke előtt fohászkodik a sír békéje után. A hosszú, komor bevezetőt követően, háromrészes áriájának középső szakaszában felidézi a hajdani boldogságot, amikor még azt hitte, hogy Carlos felesége lesz. Ez alkalommal az első fuvola szólamában tér vissza a fontainebleau-i kép szerelmi kettősének témája, fuvola és klarinét kíséretével.

Az értekezés témájához nem tartoznak szorosan az egyes szereplők jellemrajzait mutató szólószámok, de Verdi jellemábrázolásának nagyszerűségét mutatják, ezért érdemes röviden erre is kitérni. A legszebb példája ennek, a negyedik felvonásban Fülöp monológja. Verdi nagyoperáiban igen ritka a jelentős basszus szerep, Don Carlos II. Fülöpjéhez fogható pedig egy sincs. A király álmatlanul gyötrődik dolgozószobájában, aminek felesége és fia az okai. A magányos, megtört férj kiesik eddigi szerepéből. A d-moll monológ formailag két részre osztható: jelenetre és áriára. A bevezető csellószóló dallamát a hegedűk folytatják, majd a két szólam egyenrangúan, önállóan viszi tovább ezt a fájdalmas dallamot, a már korábban megszólaló kürtök kíséretével. Fülöp első mondatából kiderül bánatának oka: *„Elle ne m'aime pas."* („Nem szeret engem."). A frázis az ária végén újra hallható, de itt már nemcsak rezignáltan, hanem keserű tényként állapítja meg. Ott, a *forte* fokozásban Fülöp szinte megvallja, hogy ő szereti a királynét. Az ária kezdetéig egyetlen mondat kivételével – „Nem szeret engem" – accompagnato recitativo formájában szólal meg az uralkodó. Felriadva gondolataiból, az ária az oboa hangjaival kezdődik. Az első szakasz nyugodt frázisai után a középrészben a ritmusértékek felaprózódnak és most újra a király áll előttünk, akinek mindig résen kell lennie. Visszatér az ária első szakasza, a már ismert dallamával. A monológ az azonos nevű dúrban zár.

Eboli szenvedélyes önvallomása is a komponista jellemábrázolásának egy újabb jó példája, amely teljesen szabálytalan felépítésű. A szöveg változásával új zenei anyag jelenik meg és a kettő teljes összhangban van egymással

A Főinkvizítor személyiségét Fülöp és az egyházfő kettőséből ismerhetjük meg. Itt találkozunk először a Főinkvizítorral és iszonytató hatalmával. Eleinte két egyenrangú fél áll egymással szemben, mindketten egyformán kegyetlenek, de a végén győz az egyházfő. A zenekar mély regisztereiben induló téma – amit gordonkán, nagybőgőn, kontrafagotton, harsonán és tubán hallunk – harmadik alkalommal egy kvinttel feljebb szólal meg, majd a végén az azonos nevű dúrban, F-dúrban tér vissza. A Főinkvizítor mindig a saját érdekeit szem előtt tartva válaszol az uralkodó kérdéseire. Így egy nagyon sokszínű jellemet láthatunk. Szinte feleletről-feleletre más-más zenei karaktert hallunk. Először nyugtázza Fülöp szavait, majd hízeleg, végül pedig támad, fenyeget. A jelenet végére Fülöp meghajol az egyház hatalma fölött.

IV. GOUNOD: ROMEO ÉS JÚLIA

1. Egy téma, több feldolgozás

A *Romeo és Júlia*, William Shakespeare egyik legismertebb tragédiájának keletkezése körülbelül 1594-re tehető, nyomtatásban 1597-ben jelent meg. A történet régi múltra tekint vissza. Az első – ahogyan Steven Huebner, Gounod operáinak elemzésével foglalkozó könyvében rámutat – Ovidius *Metamorphosis* című művének Pyramus és Thisbe fejezete.[1] A tragikus sorsú szerelmespárról – *Anthia és Habrokomész* címmel – az epheszoszi Xenophón is írt.[2] Ebben a történetben a szerelmeseknek el kell válniuk egymástól, innen származik a kényszerházasság és a halottá tevő ital ötlete is. Ezt követi az ősnovella, Masuccio Salernitano műve (1476), amely *A sienai szerelmesek* címmel jelent meg. A két szerelmes, Mariotto Mignanelli és Gianozza Saraceni ugyan titokban házasodnak össze, de a két család ellenséges viszonyáról nincs szó. Azonban egy összetűzés közben véletlenül elkövetett gyilkosság következményeként az ifjú férjet száműzik, Gianozzát pedig megpróbálják házasságra kényszeríteni. A novellában megjelenik az álmot hozó por motívuma. A száműzetésből visszatérő Mariottót kivégzik, felesége belehal bánatába a sienai kolostorban. A következő feldolgozás Luigi da Porto műve (1530), a *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti*, itt már *Romeo e Giulietta* címmel jelenik meg a történet. Tőle származik a Montecchi és Capulet családi név és a veronai helyszín is. Ebből merít Matteo Bandello: *Novelle* című gyűjteményében (1554). Az író már megemlíti a két család közötti rossz viszonyt, és új szereplőként Júlia dajkáját is. Ezt a művet 1559-ben Pierre Boaisteau franciára, majd a francia verziót Arthur Brooke angolra adaptálta (1562), utóbbit *The Tragical History of Romeus and Juliet* címen adták ki.[3] Brooke módosított a történeten, átdolgozását Boccaccio *Dekameron*jával és Geoffrey Chaucer: *Troilus és Criseyde* című románcával bővítette. Shakespeare ismerte ezt az elbeszélő költeményt. De olvasnia kellett a mű későbbi feldolgozását is William Painter: *A gyönyör palotája* című antológiájában.

[1] Steven Huebner: *The Operas of Charles Gounod*. (Oxford: Clarendon Press, 1990): 155.
[2] Benedek Marcell: *Shakespeare*. (Budapest: Gondolat kiadó, 1963): 90–91.
[3] Géher István: *Shakespeare*. (Budapest: Corvina, 1998): 188.

A fent említett művek jelzik, hogy a reneszánsz irodalomban a téma nagyon népszerű volt. Ugyanilyen népszerűvé vált néhány évszázaddal később a zenében is, különböző műfajú feldolgozásait ismerjük. A legkorábbi Georg Benda háromfelvonásos operája, amelyet 1776-ban *Romeo und Julie* címmel mutattak be. A darab amellett, hogy Júliát állítja a középpontba, boldog végkifejlettel zárul.[4] Ugyancsak három felvonásos *opera seriá*t komponált Niccolò Antonio Zingarelli 1796-ban *Giulietta e Romeo* címmel.[5] Nicola Vaccai: *Giulietta e Romeo* című kétfelvonásos operája Felice Romani szövegkönyve alapján készült 1825-ben. Romani: *I Capuleti e i Montecchi* címen Bellini számára 1830-ban átdolgozta librettóját. Érdekessége, hogy – ugyanúgy mint Zingarellinél és Bellininél – Romeo nadrágszerep.[6] Bellini: *I Capuleti e i Montecchi* című kétfelvonásos lírai tragédiájának mindössze öt szereplője van, amelyben Romeo szólama – a kor szokása szerint – alt hangra íródott.[7] 1839-ben hangzott el a párizsi Conservatoire-ban Berlioz: *Roméo et Juliette* című drámai szimfóniája (op. 17). A mű megírására Bellini 1832-ben látott operájának hatására vállalkozott, mivel Berlioz szerint az opera Shakespeare tragédiájának meggyalázásával ért fel, pedig nem is az angol drámaíró volt a forrása. A szimfóniát a zeneszerző alt-, tenor- és basszusszólóra, kórusra és zenekarra komponálta. Zenéjében megtalálhatók az opera, az oratórium és a szimfónia kifejezési eszközei is. A *symphonie dramatique* hűen követi Shakespeare drámáját. Négy tételből, ezen belül hét részből áll, amelyek elé Berlioz részletes programszöveget írt.[8] Gounod operájának bemutatóját (1867) követően is számos különböző műfajú darab született.[9]

---

[4] Thomas Bauman: „Romeo und Julie". In: *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie vol. 4. (London: Macmillan, 1992), 33.

[5] Maria Caraci Vela: „Giulietta e Romeo". In: *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie vol. 2. (London: Macmillan, 1992), 435.

[6] Julian Budden: „Giulietta e Romeo". In: *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie vol. 2. (London: Macmillan, 1992), 435.

[7] Amikor Bolognában 1832-ben az *I Capuleti e i Montecchi*t játszották, a Romeo szerepét alakító Maria Malibran lecserélte Bellini operájának befejezését Vaccai darabjának utolsó előtti jelenetére, amely az *„Ah se tu dormi, svegliati"* („Ah, ha alszol, ébredj fel!") áriát is tartalmazta. Ez a gyakorlat általánossá vált a 19. század folyamán a kontraaltok és a mezzoszopránok esetében, akik szívesen énekelték ezt a részt. Ezért Vaccai operájának jelenete Bellini operájában függelékként jelenik meg és a zárókép alternatívaként mindkét műből választható. Simon Maguire, Elisabeth Forbes, Julian Budden: „Capuleti e i Montecchi". In: *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie vol. 1. (London: Macmillan, 1992), 724–726. 724.

[8] Kroó György: *Berlioz*. (Budapest: Gondolat, 1980): 186–187.

[9] 1922-ben játszották Riccardo Zandonai: *Giulietta e Romeo* háromfelvonásos tragédiáját. A librettó alapja nem a Shakespeare-i darab, hanem közvetlenül annak két forrása. Ebben a verzióban a két ifjú egyidejűleg hal meg. Renato Chiesa: „Giulietta e Romeo". In: *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie vol. 2. (London: Macmillan, 1992), 435. Heinrich Sutermeister kétfelvonásos

A feldolgozásokban csak az alapmotívum közös, a téma kifejtése, a mellékszereplők száma, megformálása nagyon különböző, mint arra korábban rámutattam. A két család tulajdonképpeni konfliktusának hátteréről is csak a Romani féle szövegkönyvből, a nyitójelenet kórusából kapunk felvilágosítást (Romeo egy párbajban megölte Capellio fiát).

Gounod: *Roméo et Juliette* című operáját a párizsi Théâtre Lyrique 1867. április 27-én mutatta be. A sajtó általában lelkesedéssel reagált. Henri Moréno, a *Le Ménestrel* folyóiratban 1867. május 4-én a következőket írta:

> A Fausttal egyenrangúnak tekinthetjük az operát. Bellini és Vaccai Romeo kompozíciója Gounod műve mellett örökre eltűnik az árnyékban. Ahogyan kijelenthetjük, hogy csak egy Faust létezik, úgy az is elmondható, hogy ma már csak egy Romeo létezik.[10]

A mű sikerének és gyors nemzetközi ismertségének az a körülmény is kedvezett, hogy az 1867-es párizsi világkiállítás alkalmából számos külföldi érkezett az országba.

2. Különbségek a szövegkönyv és Shakespeare műve között

A librettót Jules Barbier és Michel Carré írták, akik az 1858-as *Le Médecin malgré lui* (*Botcsinálta doktor*) című műtől kezdve dolgoztak együtt Gounod-val. (Meg kell említeni, hogy Offenbach: *Les contes d'Hoffmann (Hoffmann meséi)* című operájának is a librettóját Barbier és Carré írták.) Az 1860-as évek végén számos francia Shakespeare fordítás is elérhető volt, mint például Benjamin Laroche (1839-40), Francisque Michel (1855) és Victor Hugo (1860) művei, de egyik sem volt alkalmas operaszövegkönyvnek.

---

operáját 1940-ben mutatták be, amelynek librettóját saját maga írta a Shakespeare-i színdarab alapján. Erik Levi: „Romeo und Julia". In: *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie vol. 4. (London: Macmillan, 1992), 33. Nyitányfantázia formájában Csajkovszkij (1870), balett formájában Prokofjev (1935) dolgozta fel a témát.

[10] „»Faust hat sein ebenbürtiges Gegenstück gefunden. Die Romeo-Kompositionen Bellinis und Vaccais existieren nicht mehr und werden für immer im Schatten verschwinden. So wie es nur einen Faust gibt, kann man heute sagen, daβ es nur einen *Roméo* gibt« (Henri Moréno, In: *Le Ménestrel*, 4. Mai 1867). Sabine Henze-Döhring, Thomas Schacher: „Gounod: Roméo et Juliette". In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschunginstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, Bd. 2. (München/Zürich: Piper, 1997), 531–533. 533.

Annak ellenére, hogy Gounod művének szövegkönyve sok tekintetben követi Shakespeare darabját, számos különbség is található a tragédia és az opera cselekményében. Ezek egyrészről abból adódnak, hogy egyes jelenetek eltérő tartalommal kerültek feldolgozásra, másrészről pedig abból, hogy az operában nem kapunk magyarázatot arra, hogy bizonyos események hogyan és miért következtek be.

Az első szembetűnő különbséget már rögtön a két mű elején észrevehetjük. A shakespeare-i darabban több jelenet is lejátszódik, mire ahhoz az álarcos ünnepélyhez eljutunk, amivel az opera cselekménye kezdődik. A tragédiából kiderül, hogy a fiatalok egy véletlen folyamán értesülnek az estről. Romeo baljós álma miatt nem akar bemenni a bálba, mert megérzi, hogy történni fog az ünnepségen egy olyan esemény, ami a jövőben meghatározza a sorsát. Ezzel szemben az operában már rögtön a bálon találkozunk velük. Gounod művében az álarcos játék sokkal több időt foglal el arányaiban az egész operához képest, mint a tragédiában. Ez az egyik legfontosabb jelenet, amely a beteljesülhetetlen szerelmet ébreszti fel. Az ifjú Montague rossz álmára hivatkozva akar távozni az estről, mire Mercutio kineveti.

Az opera második felvonásában, az a jelenet amelyben Gregorio és más Capulet hívek átbukdácsolnak a kerten, hogy a bajkeverő Stepanot és annak urát megtalálják, nincs közvetlen kapcsolatban Shakespeare művével. Ez a jelenet feltehetően azért került az operába, hogy erős kontrasztot képviseljen azzal az elégikus hangvétellel szemben, ami az erkély-jelenetet jellemzi.

Egy másik nagyon lényeges különbség az opera és a darab között, a két fiatal esketése. Shakespeare második felvonása úgy végződik, hogy Lőrinc barát arra készül, hogy összeadja a két szerelmest. Az operában maga a szertartás is színpadra kerül a harmadik felvonás elején.

Ezt követően Gounod művében egy új szereplő jelenik meg, Stephano, Romeo inasa. A tragédia kibontakozását illetően nagyon fontos szerepet játszik. Neki köszönhető, hogy kirobban a párbaj, amely gazdája sorsát is meghatározza a továbbiakban. A tragédiában azonban Tybalt provokálja ki a párbajt.

Az operában tisztázatlan marad, hogy Júlia hogyan értesül Tybalt haláláról, holott a tragédiában egyértelműen kiderül, hogy a dajka meséli el a történteket Júliának.

Az opera negyedik felvonásában egy teljesen új jelenettel találkozunk. Ez az esküvői jelenet. Ebben akarják Júliát férjhez adni Párishoz, és a lány itt a szertartáson esik össze és veszti életét, nem pedig a saját szobájában – mint a tragédiában –, ahol

esküvője reggelén holtan találják ágyában. Ezzel a változtatással minden bizonnyal a teátrális hatást akarták növelni a szerzők, hogy a nagyopera kívánalmainak megfelelően egy újabb látványos elem kerüljön a darabba, amit színpadi fúvós együttes és kórus alkalmazásával is fokoztak.

Az opera befejezése teljesen eltér a tragédiától. Egyrészt az operából nem derül ki, hogy Romeo honnan értesül Júlia haláláról, míg a tragédiában pontosan nyomon tudjuk követni az eseményeket, másrészt Júlia még Romeo halála előtt felébred, hogy végső búcsút vehessen egymástól a két szerelmes. A tragédiában a temetőbe érkező Lőrinc már csak a halott Romeoval találkozik, és az ébredező Júliával. A lányt magával akarja vinni az apácákhoz, ahol elrejtőzhetne, de Júlia nem megy vele, hanem megöli magát.

A felsorolt tények alapján megállapíthatjuk, hogy több lényeges és fontos eltérés mutatható ki az opera és a tragédia cselekménye között.

3. Az opera keletkezése és zenei jellemzői

Gounod érdeklődése Shakespeare *Romeo és Júliá*ja iránt 1839-ig nyúlik vissza. – írja Sabine Henze-Döhring és Thomas Schacher a német opera-lexikon szócikkében.[11] Akkoriban a komponista fiatal konzervatóriumi hallgatóként részt vett Berlioz: *Romeo és Júlia* című szimfóniájának próbáján, a mű operaszerű finálé*ja*, a „Réconciliation des Montaigus et des Capulets” különösen mély benyomást tett rá. 1842-ben, mint az Akadémia ösztöndíjasa megzenésített Rómában néhány töredéket a *Romeo és Júliából.* Librettóként valószínűleg Romani szövegét használta, amit Bellini az *I Capuleti e i Montecchi* (1830) operájában vett alapul. Az ötlet, hogy Shakespeare drámájából egy operát komponáljon, először 1864-ben fogalmazódott meg benne.

A mű ősbemutatóját a Théâtre-Lyrique-ben tartották. A zeneszerző öt felvonásban komponálta meg darabját, és egy-két kisebb tömegjelenetet használ, de a műben főként a két főszereplő érzéseire, személyes konfliktusainak megjelenítésére koncentrál, ezért nem sorolható a tipikus nagyoperák közé. A középpontban a szerelmesek négy nagy duettje áll, amelyek arányaikban sokkal több időt foglalnak el

[11] Henze-Döhring und Schacher, „Gounod: Roméo et Juliette”, 531.

az operában, mint Shakespeare darabjában, és példátlan Gounod operai életművében.[12]

Az első kettős az első felvonásban, a pár első találkozásának alkalmával hangzik el. Az ifjú Montague részt vesz Capulették bálján, ahol megpillantja a ház urának leányát. Szinte el sem tudja hinni, hogy ennyi szépséget lát. Lassú menüett ritmusban énekel egy pár sort, majd Júlia imitálja ugyanazt a zenei anyagot és megnyugtatja az ifjút, hogy nem tolakodóak a szavai, az érintése. A zenében dominálnak a rövid lélegzetű, kétütemes zenei frázisok, amelyekben hegedűfutamok kötik össze a vokális részeket. Ezt követően néhány ütemes dallamban felelgetnek egymásnak a fiatalok. A zenekari kíséret nyolcadai folyamatossá válnak, ami gyorsuló tempóváltás érzetét kelti. A rövid befejező rész – amit együtt énekelnek – azt sugallja, hogy az ő sorsuk már megpecsételődött. Ez az egyetlen duett, amelyben nincsenek nagy érzelmi kitörések. Kíváncsiskodó, visszafogott érdeklődés, a zenei anyag bensőségessége jellemzi.

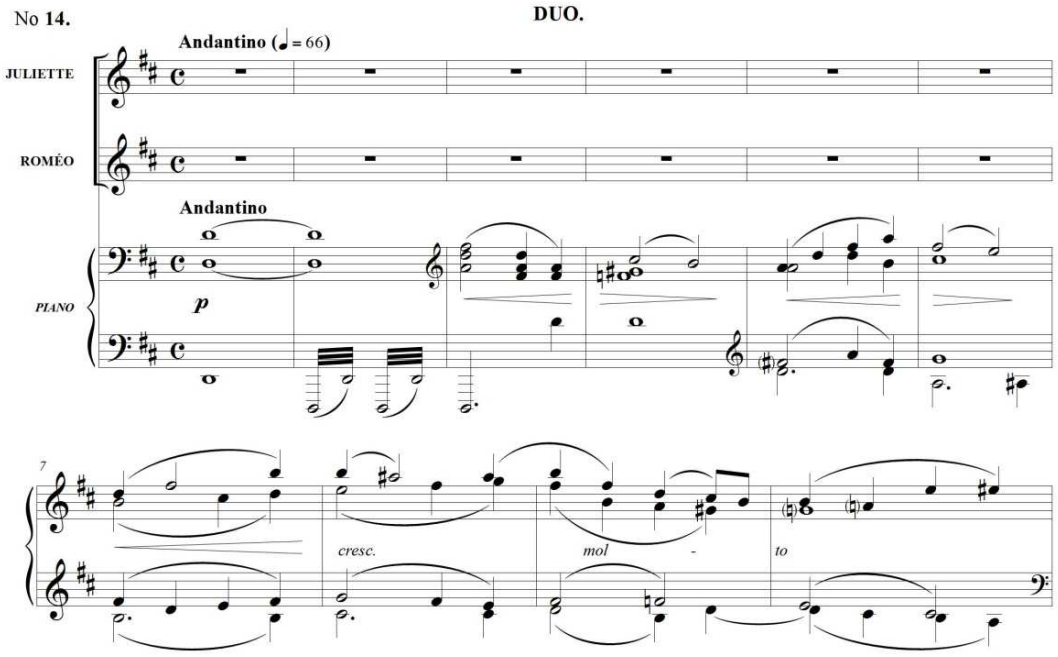
Második kettősük már egészen más hangvételű, ami tulajdonképpen már az erkély-jelenetben elkezdődik, mégis a zeneszerző csak a következő jelenetet jelölte duettként. Ennek az a magyarázata, hogy a kettőst megszakítja egy komikus közjáték. Júlia megjelenik az erkélyen és azt gondolván, hogy egyedül van, szerelméről beszél. Romeo meghallva ezeket a szavakat, nem tudja magát türtőztetni és előjön rejtekhelyéről. A lány kétségbeesett mondataira az ifjú kitörő hévvel válaszol: inkább megtagadja nevét, mintsem hogy szerelmét elveszítse. Júlia *ariosó*jában megvallja Romeonak, hogy viszonozza érzéseit. Szinte végig *pianó*ban halljuk Júliát, statikus, akkordikus kísérettel, majd hirtelen elragadják érzelmei – a hárfa akkordfelbontásos kísérete mellett –, kitör ebből a visszafogottságból. Amilyen váratlan volt ez a megnyilvánulás, olyan gyorsan vissza is tér eredeti karakteréhez, majd finom, nőies szerénységgel kéri Romeot, hogy ne értse félre viselkedését, ne gondolja, hogy érzelmei sekélyesek. Szavaikat egy pillanatra megszakítja az a jelenet, amelyben Gregorio és más Capulet szolgálók szaladnak keresztül a kertben a Montague szolgálót keresgélve. Megjelenik Gertrude is, akivel élcelődnek a szolgák, hogy biztosan az ő szép szemeiért jöttek ide az árulók. Egy egészen más zenei világba csöppenünk. A férfikart *staccato,* halk, lopakodó zenei kíséret erősíti meg a keresésben. A fiatalok tovább folytatják megszakított közös jelenetüket a már

[12] Gounod legismertebb operájában, a *Faust*ban is csak két duettet komponált.

duettként nevezett jelenetben, amelyben Júlia elmondja, hogy bármikor kész feleségül menni Romeohoz. Erre az ifjú ismét szerelmet vall. A ritmusértékek felaprózódnak, amely a gyorsulás érzetét kelti, változatlan tempó mellett. Gertrude kívülről jövő közbeszólása ezt a lírai tetőpontot szakítja meg. A két szerelmes hiába próbálja meghosszabbítani találkájukat, a dajka megjelenése a valóságra emlékeztet. A *cabalettá*ban elbúcsúznak egymástól, majd Romeo a felvonás elejéről visszatérő közzene fölött utoljára szerelmet vall, és ezzel az álomszerű zenei anyaggal zárul kettősük.

Zenekari bevezetéssel indul a harmadik duettjük a negyedik felvonásban, amelyben négy cselló rövid, de szépen ívelő zenei költeményben festi le a leszálló estet (6. kottapélda).[13]

6. kottapélda: Gounod, *Romeo et Juliette*, IV. felvonás No. 14. 1–10. ütem



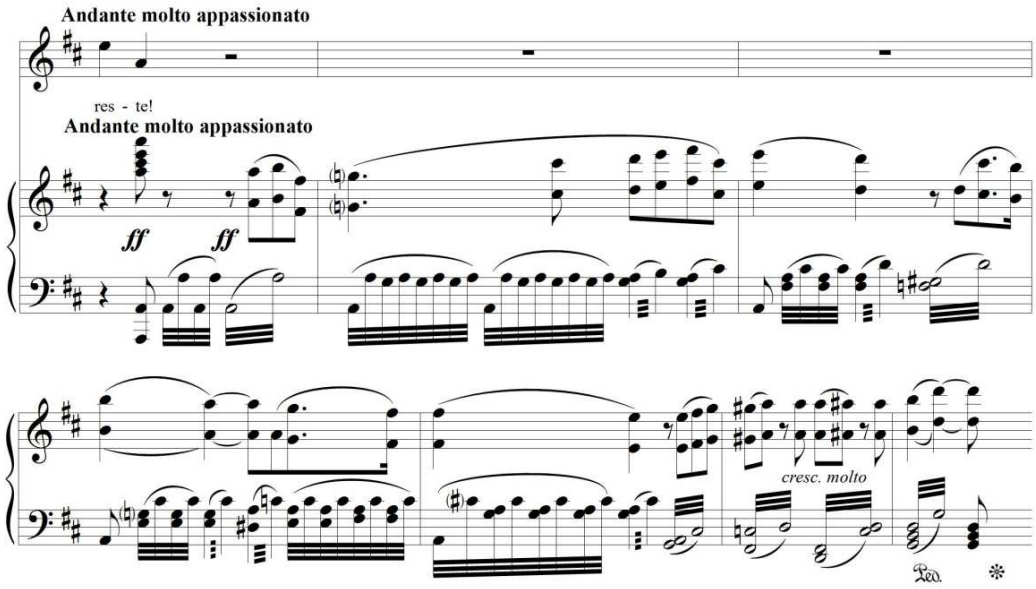
Júlia megbocsát Romeonak azért, amiért megölte egy rokonát. Az *andante* részben *„Nuit d'Hyménée*" („Óh, násznak éje") a két szerelmes párhuzamos szextettben énekel, amellyel szimbolizálják a nászéjszaka eseményeit. Ezután a tenor imitálja a szoprán valamennyi dallamát egy taktussal később, majd a visszatérő lassú rész zenéjére újra együtt énekelnek. Romeo hirtelen elengedi Júliát öleléséből, amikor meghallja a reggeli pacsirta hangját fuvolán. Júlia először nem hisz neki. Dialógusuk a *„Non, ce n' est pas le jour"*(„Nem! az nem a reggel még") frázissal szakad meg, amin keresztül először Júlia, majd Romeo tagadják a fénynek a jelenlétét. Három

[13] Verdi hasonló hangszerelést használt *Otello* című operájának első felvonásbeli szerelmi duettjében.

alkalommal halljuk, de mindig egy fokkal magasabban: vagyis B-dúr, H-dúr, C-dúr. Véleményem szerint a kis szekundonként emelkedő hangnemek, a napfelkelte zenei megfelelőjeként értelmezhetőek. Egy nyolc ütemes zenekari átvezetőt követően – amit a zeneszerző utasítása szerint delíriumban kell előadni – Júlia ellenáll Romeo könyörgésének, elfogadja a valóságot és egy *cabalettá*ban búcsút intenek egymásnak. Ez a duettjük is, mint az előző, a két szerelmes felfokozott lelki állapotát mutatja be. A lírai gondolatokat érzelmi kitörések szakítják félbe.

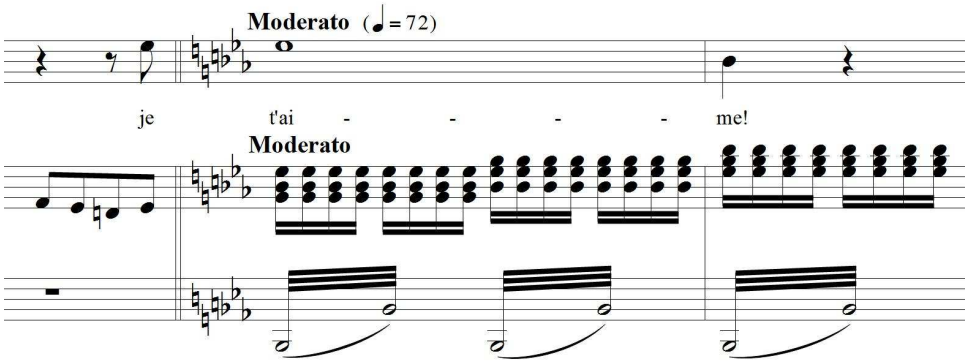
Utolsó kettősük az ötödik felvonásban – ami szinte az egész felvonást betölti – a tenor jelenetével, és Júlia szépségéről szóló *ariosó*jával indul. Emlékeztető motívumként megjelenik a negyedik felvonás duettjét indító csellószóló zenei anyaga a zenekari kíséretben, ezúttal B-dúrban, ami fölött az ifjú Montague egy áriát énekel. Nem véletlenül tér itt vissza ez az emlékeztető téma, hiszen Romeo feleségeként beszél Júliájához a jelenetben („Drága Juliám! nőm, te hőn imádott!”), és ezt támasztja alá a nászéjszaka melódiája, amikor a lány az asszonya lett. Áriája végén – amikor azt gondolja, hogy Júliát örökre elveszítette, ezért iszik egy üvegcse mérget – újra megszólal a már ismert téma, de most nem lírai hangvételű kíséretként, hanem *fortissimo*n, tutti zenekari szólóként. Ebben a pillanatban Júlia felébred, és eléneklik utolsó duettjüket, ami zeneileg és dramaturgiailag, az elmúlt események ismétlése. Először az az eredetileg nyolc ütemes *„avec délire”* zenekari rész tér vissza a negyedik felvonásbeli duettből, ami ott D-dúrban jelent meg vonósok szólójaként, *appassionato* előadásmódban (7. kottapélda), most ugyanebben a hangnemben halljuk, de *pianissimó*ban kísérő anyagként, ami fölött Júlia ébredezik álmából.

7. kottapélda: Gounod, *Romeo et Juliette*, IV. felvonás No. 14. 170–176. ütem



Ez a zenei téma ismétlődik Júlia öngyilkossága után is, de már nem D-dúrban, hanem Gesz-dúrban, a magas vonósok kíséretében. Ezt követően Júlia halk *„Je t'aime"* („Szeretlek"-je), már egy ismert tonalitásban hangzik el (8. kottapélda).

8. kottapélda: Gounod, *Romeo et Juliette*, V. felvonás No. 22. 285–287. ütem



Ez az az Esz-dúr hangnem, amiben Romeo örök hűséget ígérő szavai elhangzanak Júliához a második felvonás balkon jelenetében. Ott Júlia arra kéri Romeot, hogy vallja meg szerelmét: *„Cher Roméo! dis-moi loyalment: je t'aime!"* („Szép Romeom! mondd egyszerün csak ezt: szeretlek."). Mielőtt lemegy a függöny, Júlia ugyanezt a lelépő kvartot használja énekében, hogy kifejezze saját érzelmeit. Végül a szerelmesek Isten irgalmát kérik, mielőtt rájuk borul a halál: *„Seigneur! pardonnez-nous!"* („Istenem, bocsáss meg nekünk!"). Ez szövegszerű emléke az esküvői jelenet négy részes uniszónó könyörgéseinek: *„Seigneur! nous promettons d'obéir à ta loi"* („Istenem! A törvényednek engedelmeskedni fogunk, kérjük légy a támaszunk, légy a reménységünk."). A két szerelmes ezzel a rituális kántálásszerű imával szakítja meg a barátot az egyes versszakok között. Az opera konklúziója egy tizenkétütemes, monumentális zenekari utójáték, ami az előző zenei gondolatoknak az összegzése. Az első négy ütem Júlia átmeneti álmát, a hátralévő ütemek pedig a cselló dallamot idézik fel. Ezzel a komponista azt érzékelteti, hogy bár az emberek szemében Romeo és Júlia meghalt, de szerelmük a halált is túléli.

Véleményem szerint ez a négy nagy duett meggyőzően példázza azt, hogy milyen fontos szerepet töltenek be Gounod operájában a kettősök, hacsak nem a legfontosabbat. Természetesen találunk még ezen kívül is több értékes és a disszertáció témája szempontjából érdekes, figyelemre méltó részt a darabban.

Az egyik az a chanson, amit Stephano, Romeo szolgája énekel. A chanson már a 14. században is a dalbetétek neve volt Franciaországban, de akkor még szólóban, vagy kórussal előadott világi dalokra értették. Mai értelemben vett funkcióját a 19. századtól kezdte betölteni, jellemzője a könnyed szórakoztatásra való törekvés volt. Offenbach (Fritz dala, Az ezred dala) és Verdi (Fátyol-dal) is alkalmazta ezt a daltípust műveiben.

Stephano (a shakespeare-i darabban Baltazar) a harmadik felvonásban a Capuleteket gúnyolja szabályos kétstrófás és refrénes dalbetétjében, amely egy gerléről szól, akit keselyűk tartanak fogva fészkükben. Stephano – aki a dugazon[14] szerepet játssza az operában – okozza az egész bonyodalmat azzal, hogy merészen megjelenik a Capuletek háza előtt – miután jogtalanul behatolt oda az előző éjszaka – azért, hogy egy olyan dalt énekeljen, amiben Romeo és Júlia közötti szerelemre céloz. Az éneket hallva Grégorio és a többi Capulet szolgáló kilép a házból, és hogy Stephano tovább bosszantsa őket, megismétli dalának refrénjét. A csipkelődés párbajjá, majd tragédiává válik.

Meg kell említeni Mercutio első felvonásbeli balladáját is Mab-királynőről. Mercutio, Romeo és barátai részt vesznek a Capulet ünnepélyen. Az ifjú Montague távozni akar, mert rossz előérzete van, ami egy különös álom képében jelent meg előtte. Mercutio elutasítja a baljós álmot, amit a tündér Mab királyné tettének tud be. Egy háromrészes áriában lefesti álomország királynőjének fogatát, amelyen meglátogatja az alvókat, és teljesíti vágyaikat. Ezt a fuvola könnyed, filigrán játékával, majd festői zenekari részekkel – például a trombita és a pergő dob a csatában harcoló katona, vagy a hárfa a szerelemért sóhajtozó lányka – mutatja be a szerző.

A darabban található egy másik jelenet, ami szintén bizonyos nézőpont alapján, akár balladának is nevezhető. Ez a prológus, ami a Capulet és a riválisMontague család közötti gyűlöletet bemutató viharos zenekari bevezetést követően hangzik el. A gyászinduló hangulatú zenei rész, a tragikus vég érzetét kelti a hallgatóban. A kórus – gyakorlatilag *a cappella* (arpeggio hárfa és trombiták fanfárjára) – összegzi a

[14] Lousie Dugazon (1755 – 1821) francia operaénekesnő, a kor legnevesebb *opéra-comique* énekesnője. Hírnevének köszönhetően Dugazon-szerepnek nevezi a francia terminológia a női szereplők által alakított nadrágszerepeket. Susan Blyth-Schofield: „Dugazon, Lousie".In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 5. (Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, 2001), 1555–1556, 1556.

cselekmény főbb mozzanatait. (Berlioz szintén alkalmazta Shakespeare prológusát drámai szimfóniájában.)[15]

A francia nagyopera hagyományaihoz elengedhetetlenül hozzátartozó balett ebben az operában is megtalálható, igaz az ősbemutatón még nem volt a darab része. Már a premier idején Léon Carvalho, a Théâtre Lyrique igazgatója arra kérte a komponistát, hogy egy látványos elemet illesszen be ebbe a bensőséges kompozícióba, valamint a zenei részek közé dialógusokat komponáljon. A kérésnek a zeneszerző nem tett teljes mértékben eleget. A balett – ami nem áll értelmi összefüggésben a zenei drámával – csak 1888-ban, a párizsi Opéra számára készült átdolgozás alkalmával került a darabba. Az énekszólammal kapcsolatban több engedményre – például az első felvonásbeli keringőária[16] – kényszerült.

2. ábra: Gounod: *Romeo et Juliette* (V felvonás)

I. felvonás

Színhely	Jelenet	Szereplők	Zeneszám
		kórus	No. 1 Nyitány - prológ
Pompás terem Capulet palotájában	1	J, T, P, C, k	Introdukció
	2	M, R, k	Jelenet
		M	No. 2 Ballada Mab-királynőről
		R, M, k	No. 2a Recitativo és jelenet
	3	J, G	No. 3 Arietta
	4	R, G, Gr	No. 3a Recitativo
		J, R	No. 4 Madrigál
	5	J, R, T	No. 5 Finálé
	6	T, P, R, M, C, k	

[15] Meg kell jegyezni Gounod prológusával kapcsolatban, hogy nem egy egyedi esettel állunk szemben. Gondoljunk Leoncavallo: *I Pagliacci (Bajazzók)* című operájában Tonio híres prológusára.
[16] Az ária a próbák során került a darabba. Marie Caroline Carvalho (a Théâtre Lyrique igazgatójának a felesége) szoprán énekesnő kérésére íródott – aki nem tudta előadni a drámaibb negyedik felvonásbeli áriát –, hogy megmutathassa koloratúr készségét. Steven Huebner: „Roméo et Juliette". In: *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie vol. 4. (London: Macmillan, 1992), 31.

II. felvonás

Színhely	Jelenet	Szereplők	Zeneszám
Capulet kerti háza	1	R, M, k	No. 6 Közzene
		R	No. 7 Cavatina
	2	J, R	No. 8 Jelenet és kórus
	3	Gr, k, G, J	
	4	R, J	No. 9 Duett

III. felvonás

Színhely	Jelenet	Szereplők	Zeneszám
Lőrinc barát szobája	1	R, L, J, G	No. 10 Közzene és jelenet
		J, R, G, L	No. 11 Tercett és kvartett
Tér a Capuletek palotájánál	2	S	No. 12 Dal
	3	S, R, B, T, M, P, Gr, C, k	No. 13 Finálé
	4	C, B, R, T, k	

IV. felvonás

Színhely	Jelenet	Szereplők	Zeneszám
Júlia szobája	1	J, R	No. 14 Duett
	2	G, J, C, L	No. 15 Kvartett
	3	J, L	No. 16 Jelenet
	4	J	No. 17 Jelenet és ária

Balett

Színhely	Jelenet	Szereplők	Zeneszám
			No. 18 Esküvői szertartás
		J, G, P, C, L, k, Ma, Pe, A	No. 18a Nászdal
		J, G, P, C, k	No. 19 Finálé

V. felvonás

Színhely	Jelenet	Szereplők	Zeneszám
Capuletek családi sírboltja	1		No. 20 Közzene
		L, FJ	No. 20a Jelenet
	2		No. 21 Júlia álma
		R, J	No. 22 Jelenet és duett

Rövidítések:

J = Julliette –Júlia

T = Tybalt

P = Paris

C = Capulet

M = Mercutio

R = Romeo

G = Gertrude

Gr = Gregorio

S = Stephano

B = Benvolio

L = Lőrinc barát

k = kórus

F J = Jean barát

Ma = Manuela

Pe = Pepita

A = Angelo

V. OFFENBACH: A GEROLSTEINI NAGYHERCEGNŐ

1. *A gerolsteini nagyhercegnő* helye a francia színházi intézmények és műfajok rendszerében

Amikor Jacques Offenbach 1833-ban Párizsba érkezett, a fiatal operakomponista lehetőségei meglehetősen korlátozottak voltak, tudjuk meg Matthias Brzoska tanulmányából, amely alapján pontos képet kapunk az akkori színházak helyzetéről.[1] A rendkívül merev és már korábban is működő színházi privilégiumi rendszert I. Napóleon a forradalom után ismét bevezette, és csak két színháznak adott jogot arra – az olasz operákra korlátozott Théâtre-Italien mellett –, hogy újonnan komponált operákat játszanak: az Académie Impériale de musique-nak, amelyet Opérának is neveztek és az Opéra-Comique-nak. Az Opérának jogában állt végigkomponált, nagyszabású, ötfelvonásos műveket bemutatnia, amelyeknek történelem filozófiai, vagy legalábbis vallástörténeti tematikája volt. Német műfaji meghatározása *große historische Oper*, azaz történelmi nagyopera. Az Opéra-Comique repertoárja színdarabokra korlátozódott, ahol a próza-dialógusok között zeneszámok is szerepeltek. A bevándorolt csellóvirtuóz Offenbach alig reménykedhetett abban, hogy bármelyik színházban is megvesse lábát, mivel ezek a színházak nemcsak egy világosan definiált repertoárral rendelkeztek, hanem egy sikeres törzsszerzői körrel is. A nagyopera műfajának legmeghatározóbb mestere, Giacomo Meyerbeer mellett, mindenekelőtt Daniel-François-Esprit-Aubert, és Jacques Fromental Halévyt kell megemlíteni, akik rendszeresen dolgoztak az Opérának. Az Opéra-Comique repertoárja – ellentétben a műfaji meghatározásban sugalltakkal – nemcsak vígoperákból, vagy vidám darabokból állt. Hangvételüket tekintve azonban könnyedebb stílusúak voltak, mint az Opérában bemutatottak. Itt is elsősorban három sikeres zeneszerző határozta meg a repertoárt: Daniel-François-Esprit-Auber, Adolphe Adam és a fiatalabb Ambroise Thomas. Különösen a fiatalabb zeneszerzők rossz helyzete miatt egyre erősebb lett az igény egy harmadik színház megalapítására, ami Adam vezetésével jött létre, Théâtre-National néven. A színház

[1] Matthias Brzoska „Jacques Offenbach und die Operngattungen seiner Zeit”. In: Elisabeth Schmierer: *Offenbach und seine Zeit.* (Laaber: Laaber, 2009), 27–36. 27–32.

megkapta a jogot arra, hogy új műveket – amelyek maximum három felvonás terjedelműek lehettek – mutasson be, az *opéra-comique* szabályainak megfelelően. Offenbach karrierje egész biztosan másképpen alakul, ha Adam vállalkozása sikeres, hiszen ő is rögtön kapott egy zeneszerzői megbízást. Azonban 1848-ban, a februári forradalmak következtében a színház tönkrement. 1851-ben újra megnyitották, és a következő évben Théâtre-Lyrique-ra változtatta a nevét, ahol eleinte többségében *opéra-comique*-okat játszottak – hívja fel a figyelmet Bozó Péter tanulási segédletként összeállított anyagában. Privilégiuma kibővült: eltűnt az a korlátozás, hogy csak próza-dialógusokat tartalmazó műveket mutathattak be. Ezt követően mindenfajta operát játszhatott az intézmény. A szerző arra is rámutat, hogy így egy harmadik műfaj született, egy végigkomponált opera, amely kisebb terjedelmű, mint a *grand opéra*, és legtöbb esetben intim, koncentrált, pszichológiai tematikájú, valamint kevésbé látványos, nagyszabású. Ez a *drame lyrique*. Klasszikus példája Gounod *Faust*ja, amely jól mutatja a műfaj átmeneti jellegét. A művet 1859-ben *opéra-comique*-ként, próza-dialógusokkal mutatták be, majd az 1860-as évtized elején a komponista recitatívókkal helyettesítette a prózát.[2]

Offenbach pályájának fejlődését a privilégiumi rendszer bővülése nem érintette. 1855-ben a következőképpen írta le a zeneszerző helyzetét Brzoska tanulmányában:

> Mivel folyamatosan szembesültem műveim bemutatásának lehetetlenségével, az az ötlet fogalmazódott meg bennem, hogy saját magam alapítsak egy zenés színházat. Az *opéra-comique* már az Opéra-Comique-ban sincs igazán otthon és az igazi buffo zene, a vidám, lélekkel teli zene is lassan-lassan feledésbe merül. A zeneszerzők, akik az Opéra-Comique-nak dolgoznak, kis nagyoperákat komponálnak. Úgy láttam, hogy valamit tenni kell a fiatal zeneszerzők érdekében is, akik hozzám hasonlóan, halálra várták magukat a Théâtre-Lyrique ajtajában.[3]

Ebből a levélből egyrészt kiderül, hogy Offenbach nem alapított volna színházat és nem talált volna ki egy saját műfajt, ha a már működő színházaktól bemutatási lehetőséget kap, másrészt nagyon jól felismerte azt a műfaji változást is, amely az

[2] Bozó Péter: *Offenbach operettjei* (tanulási segédlet, kézirat gyanánt, 2010).
[3] „Da ich mich permanent mit der Unmöglichkeit konfrontiert sah, mich aufführen zu lassen, kam mir in dieser Zeit die Idee, selbst ein Musiktheater zu gründen. Ich sagte mir, dass die Opéra comique nicht mehr in der Opéra-Comique zuhause war, daß die wirkliche Buffo-Musik, die lustige, geistvolle, also die Musik, die lebt, nach und nach in Vergessenheit geriet. Die Komponisten, die für die Opéra-Comique arbeiteten, machten kleine Grand Opéras. Ich sah, daβ man, da etwas für die jungen Musiker machen konnte, die sich, wie ich, vor der Tür des Théâtre-lyrique zu Tode warteten." Brzoska, „Jacques Offenbach und die Operngattungen seiner Zeit", 29.

évszázad második felében bekövetkezett: a Théâtre-Lyrique egyre több tragikus művet szerepeltetett műsorán, és ennek következtében az Opéra konkurensévé vált. A három színház repertoárjának felcserélhetőségét mi sem illusztrálja jobban, mint Gounod: *Romeo és Júlia* című operája, amely különböző változatban, mindhárom színházban bemutatásra került (1867 Théâtre-Lyrique, 1873 Opéra-Comique, 1888 párizsi Opéra).

Azt a tényt, hogy nem voltak vígoperák, Offenbach ismerte fel először – tudjuk meg Brzoska tanulmányának folytatásából.[4] A szerző érdeklődése először egy kis nyári színház felé fordult, amelynek privilégiuma bűvészmutatványokra, optikai látványosságokra, az úgynevezett *physique amusante*-ra vonatkozott. Pályázatot nyújtott be, hogy ezt a jogot komikus, illetve zenei dialógusos számokra is kibővítse, amelyekben a szereplők száma legfeljebb 2-3 fő. A „Bouffes-Parisiens" megnevezés, amellyel saját vállalkozását illette, tulajdonképpen egy programbeszéd is, mivel ezzel is az *opéra-comique* gyökereire akart emlékeztetni, amely annak idején, mint az *opera buffa* francia változata jött létre. Ez a színház azonban csak szezonálisan működhetett. Offenbachnak így utóbb egy állandó előadóhelyet kellett találnia. Louis Comte színházát vette át, ahol sikerült elérnie, hogy ne csak egyes jeleneteket, hanem teljes egyfelvonásos műveket is bemutathasson. A szereplők száma négyre bővült. A pantomimek esetében 5 szereplő volt, dialógusokat nem alkalmazhattak, valamint dalokat nem énekelhettek. Kórusokat is csak a minisztérium külön engedélyével szerepeltethettek. Ezek a korlátok szabták meg azt a keretet, amire később Offenbach műfaja épült. Ennek gerincét a dalok, a legfeljebb 4 személyes ének és táncjelenetek alkották. Eleinte a komponista tartotta magát ezekhez a szempontokhoz, de hamar átlépte a kereteket. Az egyfelvonásos művek az operett, a nagyobb művek pedig az *opéra-bouffe* elnevezést kapták.

Amikor III. Napóleon 1864. január 6-án megszűntette a színházi jogoknak ezt a merev rendszerét, ezzel tulajdonképpen megszűntette az egyes műfajok egyes színházakhoz való tartozását.

[4] Brzoska, „Jacques Offenbach und die Operngattungen seiner Zeit", 30.

2. A korai egyfelvonásosok

A privilégiumi rendszer olyan mértékben behatárolta Offenbach lehetőségeit – ahogyan azt az előző pontban részletesebben kifejtettem –, hogy kezdetben csak az egyfelvonásos, zenés bohózatok műfajába sorolható műveket komponálhatott. A Bouffes megnyitóján a zeneszerző két egyfelvonásosát mutatták be, a *La Nuit Blanche (A fehér éjszaka)* és *Le Deux Aveugles (A két vak)* címmel. Ebből is kiderül, hogy egy este rendszerint több ilyen darabot játszottak, a művek rövid terjedelme miatt.

A két vak című mű Offenbach egyfelvonásosának prototípusa, amit a szerző *bouffonnerie musicale* – zenés bohózat műfaji megjelöléssel illetett. A főszereplő két koldus, vaknak tettetik magukat, hogy pénzhez jussanak. A harsonán játszó Patachon és a mandolinon játszó Giraffier utcai énekléssel keresik kenyerüket, egy párizsi hídon. Találkozásukkor először kölcsönösen rágalmazzák egymást, majd szerencsétlenségük, de egyúttal a csillogó életútjuk ecsetelésével is próbálják egymást túllicitálni. Végül egy gyalogostól odadobott pénz verekedést robbant ki közöttük, a kedvező munkahely miatt. Kártyajátékkal akarják eldönteni – amiben természetesen mindketten csalnak –, hogy kinek kell pakolnia. A főszereplők egyike sem rendelkezett klasszikusan képzett hanggal, fontosabb volt színészi teljesítményük és a dialógusokba beleírt viccek, amelyeknek hossza meghaladta a zene időtartamát. Mindezekről Harald Haslmayr szócikkében olvashatunk, aki arra is felhívja a figyelmet, hogy a zenekar szokatlanul kis létszámú: minden fúvós hangszerből csak egy képviseltette magát, a trombita helyett a Párizsban elterjedt *cornet à piston* szerepelt, és a vonósok létszámát is olyan mértékben lecsökkentették, amennyire csak lehetséges. Ezáltal egy párizsi utcai zenekarra emlékeztető hangzás keletkezett.[5] A mű nyitányból és négy énekszámból áll – tájékoztat bővebben a Pipers opera lexikon idevágó szócikke.[6] Az első Patachon belépője, amit harsonájába fújó sorvégekkel ad elő. A második egy duett, ami egy vidám, és egy szomorú dal kontrasztjára épül. A harmadik szintén egy duettként előadott kétstrófás bolero, ami egyben a mű jellegzetes dallama és sikerszáma. Egy döntő újdonsága az operettnek a negyedik szám elején az az operaparódia, amely Meyerbeer: *Robert le diable*

[5] Haslmayr, „Operette”, 711–712.
[6] Michael Klügl: „Offenbach: Les Deux aveugles”. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, Bd. 4. (München/Zürich: Piper, 1991), 489–490. 489–490.

(*Ördög Róbert,* 1831) című operájának első fináléjából, a Sicilienne-nek egy szellemes idézete. A nagyoperában a lovagok kockajátékát, itt pedig a vakok kártyázását kíséri az említett zenei anyag. Robert a jelenetben mindenét elveszíti, mialatt a két koldusnak semmi vesztenivalója nincs. Az offenbachi szerencsejáték egyébként részben prózában zajlik, miközben a zenekar játszik. Ilyen melodramatikus részek gyakran előfordulnak a 19. századi *opéra-comique*-okban és Offenbach operettjeiben is.

Más művekből vett közvetlen ironikus idézetek, amelyek a kor társadalmi viszonyait, erkölcsi és divatirányzatait tükrözték, ettől kezdve Offenbach készlettárának állandó elemeivé váltak, amelyekre – a teljesség igénye nélkül – több példában is rámutatok a továbbiakban.

Elsőként meg kell említeni az 1856-ban bemutatott *La Rose de Saint-Flour (Saint-Flour rózsája)* című egyfelvonásos operettet, amely azért érdekes, mert először szerepel *opérette* műfaji megjelöléssel a szerző művei között – írja Haslmayr a francia operettről szóló szócikkében.[7] Parodisztikus zenei idézetként Boïeldieu: *A fehér asszony* című opera első felvonásbeli kupléját használja.

1855-ben volt az ősbemutatója a *Ba-ta-clan* című, szintén egyfelvonásos darabnak, amelyben Meyerbeer: *A Hugenották* című nagyoperájának egy részletét idézi a zeneszerző. (Ehhez a műhöz egy másik alkalommal – *A gerolsteini nagyhercegnő*ben – is visszatér a komponista.) Ebben a korai egyfelvonásosában az operából az a részlet hallható – hívja fel a figyelmet Heinzelmann szócikkében –, amikor a katolikusok esküdt ellensége Marcel, a meggyőződéses hugenotta zendít rá a Luther-korálra („Erős vár a mi Istenünk”) egy vendégség során, amit a királynő kérésére rendeztek, hogy a két felekezet között a béke helyreálljon. Offenbach kínai miliőbe helyezi át ezt a részletet, és harsogó trombitaimitációval köti össze, amikor Fé-Ni-Han császár ellen lázadást szítanak, és az uralkodó félelmében elénekli a korált.[8]

Az 1858-ban bemutatott *Orpheé aux enfers (Orpheus az alvilágban)* című mű már nem tartozik az egyfelvonásos darabok közé, de feltétlenül meg kell említeni, mert ez az első olyan egész estét betöltő műve a szerzőnek, amelyben már kötöttségek nélkül használhatott számos énekest, kórust és statisztákat. Ma az első klasszikus

[7] Haslmayr, „Operette”, 712.
[8] Josef Heinzelmann: „Offenbach: Ba-ta-clan”. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, Bd. 4. (München/Zürich: Piper, 1991), 491–493. 492.

értelemben vett operettként szokás számon tartani. Ebben a mítosztravesztiában egy igen népszerű történetet és operarészletet parodizál Offenbach – mutat rá Bozó Péter a Muzsika folyóirat ide vonatkozó cikkében.[9] Gluck: *Orpheus* című operájából, a *„Che faró senza Euridice”* („Mihez kezdek majd Euridice nélkül”) közismert áriát idézi darabjában több alkalommal, ami nemcsak parodisztikus céllal, hanem emlékeztető motívumként is funkcionál.

A francia nagyopera mestereinek művei közül – a Meyerbeer darabok mellett – még számtalan példát lehet idézni. Például Gounod: *Roméo et Juliette (Romeo és Júlia)* című nagyoperája nyitókórusának részletét (*„Verona vit jadis deux familles rivales”)* is felhasználja a szerző a *Le Château à Toto (A totoi kastély)* című operettjében. Vagy a *L'Île de Tulipatan (A Tulipatan sziget)* című *opéra-bouffe*-ban Halévy: *La juive (A zsidónő)* című operájából Eléázár áriáját idézi – említi meg disszertációjában Dörffeldt.[10]

Műfajtörténeti szempontból tehát ilyen egyfelvonásosokkal indult az *opéra-bouffe* műfaja – *Orphée aux enfers* (1858), *La Belle Hélène* (1864), *La vie parisienne* (1866) és *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867) –, amelynek zenei anyaga a korabeli dal-, tánc- és indulótípusaiból, valamint a komolyzene forma- és stíluseszközeinek paródiájából áll össze.

3. A gerolsteini nagyhercegnő, mint az *opéra-bouffe* példája

A francia operettnek három fázisát különböztethetjük meg: az első fázis 1850 – 1870/71-ig tartott. Ez a tulajdonképpeni „virágkor”, ami kronológiailag egybeesik a második császárság korával. A második fázist 1872 – 1880 közé tehetjük, amikor próbálkozások történtek az operett restaurációjára. Végül a harmadik fázis 1881 – 1923-ig tartott, amelyben az új generáció megpróbálta Offenbach örökségét továbbvinni. A nemzetközi repertoárban stabil helye csak az első fázisban született Offenbach műveknek van.[11]

Ezek közé tartozik a *La Grande-Duchesee de Gérolstein* (*A gerolsteini nagyhercegnő)*, amelynek a bemutatója a második világkiállítás idején, 1867. április 12-én, a Théâtre des Variétés-ben volt. Offenbach művét, *opéra-bouffe* műfaji

[9] Bozó Péter: „Orphée à l'envers: Egy idézet a francia zenés színpadi hagyomány kontextusában”. *Muzsika* 53/10 (2010. Október): 11–15, 11.
[10] Dörffeldt, „Die musikalische Parodie bei Offenbach”, 51.
[11] Haslmayr, „Operette”, 717–718.

megjelöléssel illette, ugyanis az egész estét betöltő darabjaira rendszerint ezt a terminust használta. Az *opéra-bouffe* az olasz *opera buffa* francia megfelelője – olvashatjuk Bozó Péter tanulási segédlet anyagában –, amelyet a 18. század második felében keletkezett vígoperákra használtak. Ezek a francia nyelvű művek olyan *opéra-comique* darabokat jelöltek, amelyek alatt komikus témájú műveket értünk.[12] A darab a militarizmus, a kisvárosi polgári mentalitás és mindenekelőtt a katonai szellem mindinkább érzékelhetővé váló szétesésének ábrázolása Franciaországban. A szerző tükröt tartott korának, amelyben ő maga is élt. A háromfelvonásos mű a császárságot, annak császárát és császárnéját gúnyolta ki. Annak ellenére, hogy a cselekmény egy német kisállamban játszódik 1720-ban, mindenki ráismert Offenbach figuráiban az őket rejtő valódi személyekre. A nagyhercegnőben Eugénia császárnéra, a hadseregben a francia katonaságra, Boum tábornokban pedig a tehetségtelen francia generálisokra. A librettót az a Henri Meilhac és Ludovic Halévy szerzőpáros írta, akik több offenbachi darabnak is a szerzői: *La Belle Hélène (Szép Heléna)*, *La vie parisienne (Párizsi élet)*, *La Périchole (Périchole*, 1868*)*.

A nyitány – amely a műben elhangzó motívumokból építkezik (Nagyhercegnő vallomása, Fritz rondója) – a darab legjellegzetesebb témájával indul, ami többször visszatér a cselekmény folyamán. Ilyenfajta ismétlésekkel operákban is gyakran találkozhatunk. Ennek talán az egyik legismertebb példája Bizet *Carmen*jében a címszereplő sorsmotívuma. A kard motívumával – amellett, hogy dramaturgiai jelentőséggel bír, és emlékeztető motívumként is funkcionál – Offenbachnak az volt az elsődleges célja, hogy ezt a visszatérő témát belopja a hallgató fülébe, így ez a motívum slágerként funkcionálhat a későbbiekben.

A szerzők – már a mű kezdetén – nem éppen hízelgő képet festenek a francia katonaságról. A bevezető katonakórus kigúnyolja a katonaéletet. Várják a győzelem óráját, de addig is jelszavuk az ének, a tánc, az ivászat. A következő jelenetben, az érzésekkel teli Fritz dalában Wanda bánatosan búcsúzik szerelmétől, akinek csatába kell mennie. A férfi nyugtatja, hogy visszatér, majd ír, de addig is a valcer szelíd zenei iróniájával forogjanak a zene ritmusára. Ezt követi minden átmenet nélkül Boum kupléja, ami csak tovább erősíti a szerzők véleményét a haza védelmét irányító tábornokokról. Először leszidja a katonákat, hogy mit keresnek asszonyok a táborban, majd arról énekel, hogy milyen kitűnő tábornok, és a hölgyek versengnek

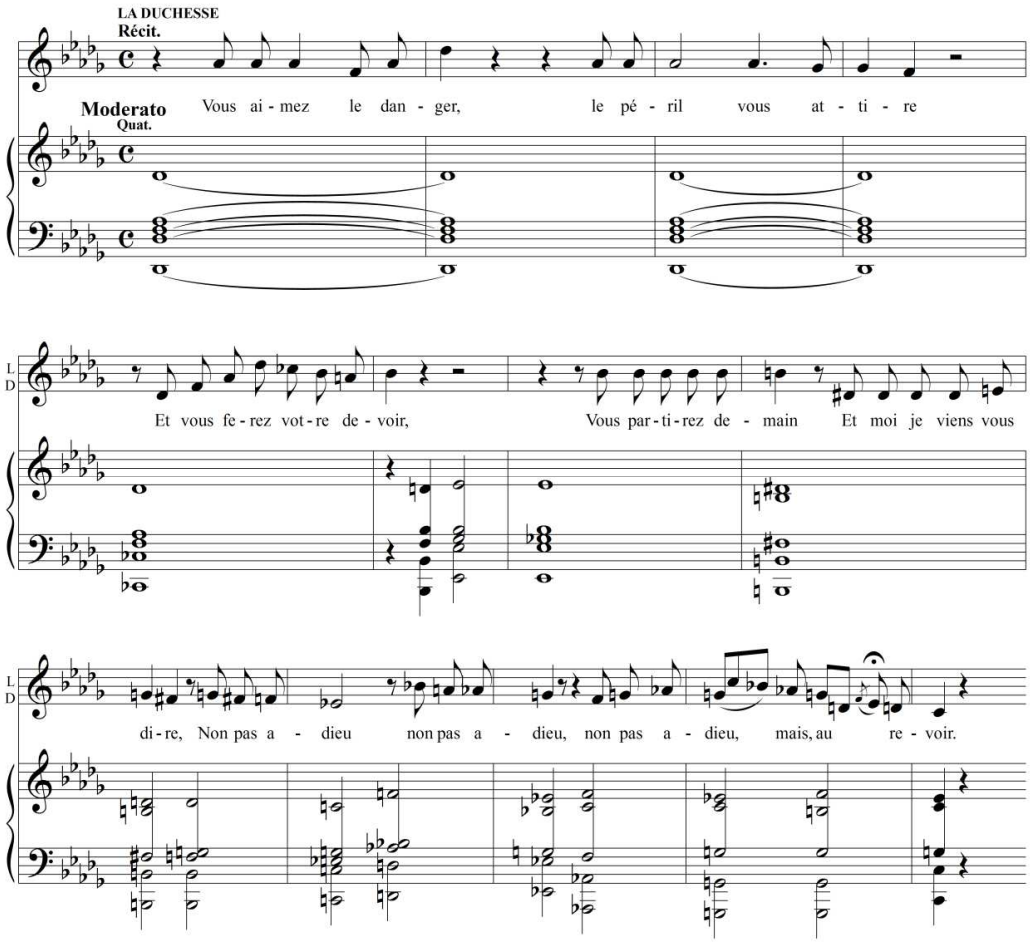
[12] Bozó: „Offenbach operettjei”, 7.

kegyeiért. A „pif paf pouf tara pa poum” hangutánzó szavakkal gúnyolják a katonák „rettegett” vezérüket, aki – mint később kiderül – nem is tudja annak az okát, hogy miért is van háború?

A nagyhercegnő szemlét tart szánalmas hadseregénél. Belépője egy álpatetikus recitatívóval kezdődik, amelyben dicséri a katonákat bátorságuk miatt, és a viszontlátás reményében búcsút vesz tőlük, mielőtt indulnának a háborúba. Ezt követően egy erősen kontrasztszerű rondóba csap át. A rondótéma az *„Ah! que j’aime les militaires”* („Ah, mennyire szeretem én a katonákat”) szövegrésszel háromszor is visszatér, miközben megtudjuk, hogy elsősorban a fess uniformisuk, bajuszuk és tollbokrétájuk miatt kedveli őket. Még markotányosnőnek is beállna közéjük, hogy mindig a közelükben lehessen. Abban nem biztos, hogy ez tetszene-e neki, de ekkor újra felcsendül a rondótéma, és az eldönti a kérdést.

A nagyhercegnő belépője több szempontból is figyelemre méltó. Először is igen érdekes, hogy recitatívóval indul (9. kottapélda).

9. kottapélda: Offenbach, *A gerolsteini nagyhercegnő*, I.felvonás No. 3. 43–55. ütem

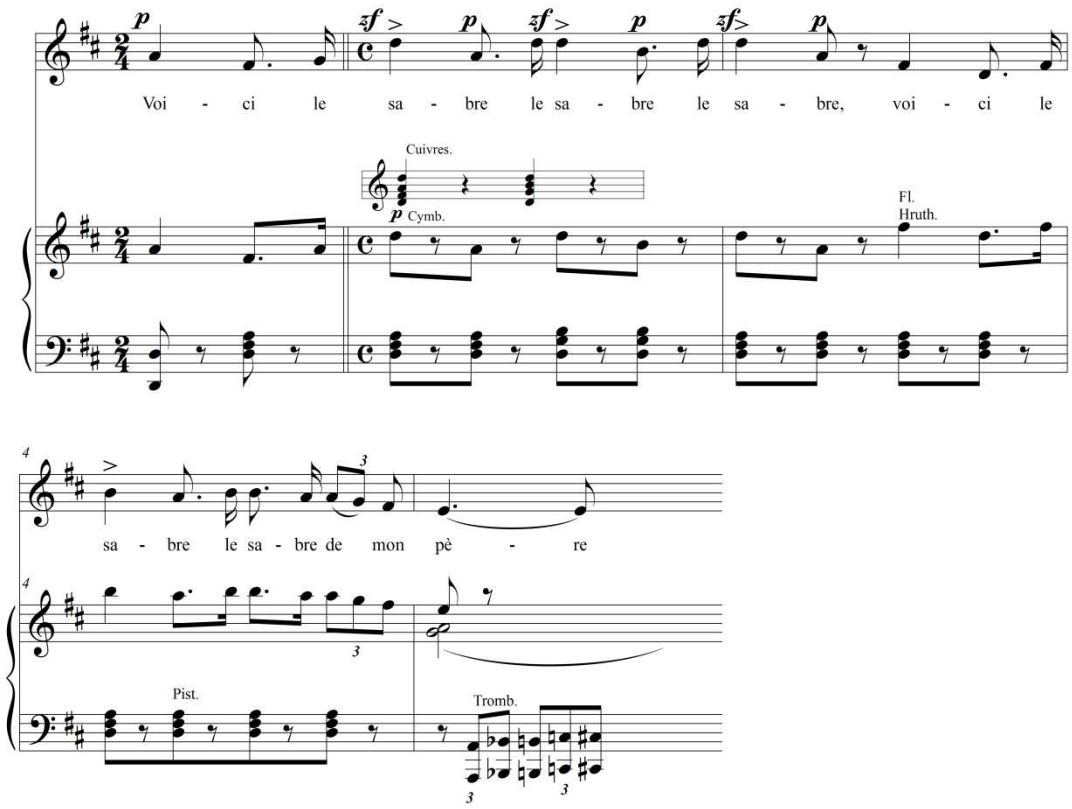


Opera esetében semmi különöset nem találnánk ebben a zenei formában, de egy operettnél ez igen meglepő. Azért szerepel prózadialógus az operett műfajában, hogy a recitativót helyettesítse. Természetesen azzal a céllal alkalmazta Offenbach ezt a zeneszám típust, hogy kifigurázhassa.

A nagyhercegnőnek már az első pillanatban megtetszik Fritz, akit viharos gyorsasággal előléptet őrvezetőnek, őrmesternek, hadnagynak és végül tábornoknak. Együtt eléneklik az ezred dalát, amiben mint minden valamirevaló indulóban, a trombitának jelentős szerepet szánt a komponista, de ezúttal az énekszólamban megjelenő imitálás formájában. A szólistákon, valamint a kóruson keresztül, a „ta ra ta ta …" szöveg folyamatos ismétlésével utánozza a hangszert. Végül elküldi Fritzet, hogy vegye fel az új uniformisát, mert látni akarja, hogyan áll rajta. A lefokozott Boum tábornok összefog Puck báróval, az ország miniszterével és Paul herceggel, a nagyhercegnő vőlegényével, az újdonsült generális ellen. Ők hárman vannak, Fritz pedig egyedül. Zenei motívumuk emlékeztető motívum formájában később visszatér, némi szövegmódosítással.

Következik a Kard-kuplé, a darab egyik legnagyobb jelentőséggel bíró kupléja (10. kottapélda).

10. kottapélda: Offenbach, *A gerolsteini nagyhercegnő,*
I. felvonás No. 6/B. 19–23. ütem



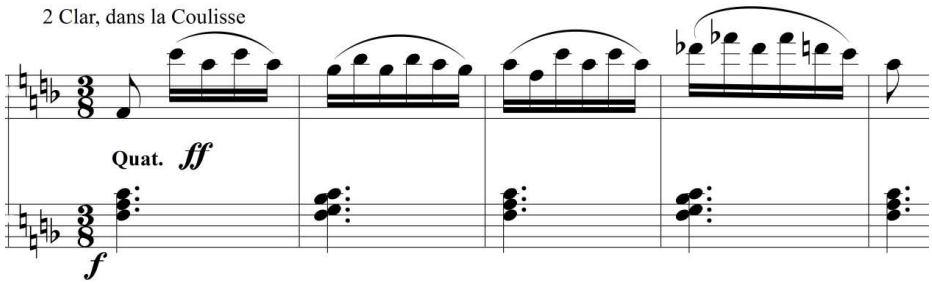
Dallama parodisztikus emlékeztető motívumként, a dramaturgiailag megfelelő helyen több alkalommal is visszatér a műben. A kard egy családi ereklye, a hercegnő apja viselte. Most átadja Fritznek, hogy győzelemre segítse a csatában. A két strófa és refrénes kuplében, a strófa rész sorait a pistonon megszólaló szignál kíséri, utalva a harctér jellegzetes hangjaira. A kuplé a refrén ismétlésére van kihegyezve, amelybe a kórus is bekapcsolódik. Ezt követően Fritz elénekli, hogy hogyan fogja szétmorzsolni az ellenséget, amihez a jelenlévők is csatlakoznak, és ezzel egy tömegjelenet alakul ki a finálében. Ebbe a részbe komponált a szerző egy katonai indulót – amelyhez *marziale* előadásmódot írt – és hogy a hamisan játszott szatirikus katonazene minél harsányabban hangozzék, a komponista a hadsereg katonazenészeit alkalmazta előadásain. Fritz elmegy a csatába, de a győzelem zálogát, a kardot „véletlenül" elfelejti elvinni. Visszarohan érte, és a kuplé refrénjének emlékeztető témájára – ami ezúttal G-dúrban, a teljes együttesen szólal meg – elvonul a harcmezőre.

Második alkalommal, a második felvonásban találkozunk újra a motívummal, a győztesen hazatérő Fritz rondója előtt. Az eredeti formában, D-dúrban énekli először Fritz, majd a nagyhercegnő a témát, és mivel már a szent kard teljesítette feladatát, a Tüzérségi múzeumba helyezik el. Fritz rondójának szövege újra kifigurázza a katonaságot, amiből megtudjuk, hogy az ellenség katonái sem különbek, mint az ország hadserege. Elmeséli, hogy nem volt vérontás, furfanggal nyert. Háromszázezer hordót megtöltött likőrrel és borral és hagyta, hogy az ellenség ellopja, amitől jól berúgtak. Utolsó alkalommal a harmadik felvonásban már egyáltalán nem örül Fritz, hogy az ismerős dallamot hallja, hiszen újdonsült házasként szívesebben lenne a felesége mellett. Valósággal megőrjíti még a kard látványa is. Ezúttal újra az eredeti hangnemben hangzik fel a motívum, de most a zenekar szólamában, ami fölött Népomuc recitálva átnyújtja neki a kardot, mert az ellenség visszatért. A tablót Meyerbeer stílusában, a nagyoperát persziflázó együttes, az indulásra buzdító kórus nagy, hömpölygő tömegjelenete zárja, ami tipikusnak mondható Offenbach egész munkásságára.

A második felvonás Közzenéje visszaidézi az összeesküvők bosszú zenéjét, majd az *opéra-comique* műfajára jellemző expozíció-ballada típusára találunk példát. Offenbach természetesen ebben az esetben sem a szokásos módon alkalmazza ezt a zeneszám-típust. A Boum, Puck és Paul által énekelt tercett, a komolytalan expozíció-ballada zeneszám-típusához sorolható, amelyben összegzik a

nagyhercegnő cselekedetének előzményét. A dialógusban az exfővezér és a báró elmeséli Paul hercegnek, hogy a győztesen hazatérő Fritzet a nagyhercegnő beszállásolja a palotába, méghozzá a pavilon jobb szárnyába. Paul mindaddig nem talál ebben semmi kifogásolnivalót, amíg ki nem derül, hogy egy titkos folyosó köti össze a palotát és a pavilont. Elmondanak egy régi, sötét históriát Max Sedlitz de Kalembourg grófról és Victorine nagyhercegnőről, a jelenlegi nagyhercegnő őséről. Max katona és egyben Victorine szeretője is volt, akit a nagyhercegnő beköltöztetett hajdan a pavilon jobb szárnyába, ahol a folyosón keresztül minden este meglátogatta őt. Egyik alkalommal szokatlanul nehéznek találta a közeledő lépések hangját, de ekkor már nem tehetett semmit. A nagyhercegnő helyett megjelenő 12 gyilkos áldozata lett. A régi történetből azt a következtetést vonják le, hogy Fritznek is el kell esnie az ő csapásaik által. Ezért úgy döntenek, hogy beszállásolják ma estére a folyosó végi szobába ezt a piperkőcöt. Ezt az elbeszélő dalbetétet is tipikus kuplé formában komponálta meg a szerző. A két strófa és refrénes balladában, a kupléformára jellemző *minore-maggiore* váltást is alkalmazza Offenbach. A strófa f-mollban, a refrén pedig az azonos alapú F-dúrban íródott. A refrén első pár ütemében a zeneszerző fülsértő, penetráns hangszerelést használ (11. kottapélda), amit két klarinét szólaltat meg a színfalak mögül.

11. kottapélda: Offenbach, *A gerolsteini nagyhercegnő*,
II. felvonás No. 11. 65–69. ütem



A ballada története újra megjelenik a harmadik felvonás duettjében, amit a nagyhercegnő és Boum generális idéz fel, egy szintén kétstrófás és refrénes duett formájában. Az Offenbach-operettek eme jellegzetes formájánál tipikus moll-dúr váltás itt is megjelenik, g-moll és G-dúr hangnemével. Az összeesküvéshez időközben a nagyhercegnő is csatlakozott, mert Fritzben csalódnia kellett. Hiába próbálta minden földi jóval kecsegtetni – elsősorban saját magával –, ő a parasztlányt választotta. A duettben elmondják, hogy most Victorine hercegnő gyermeke (a nagyhercegnő) készül arra, amit az őse tett száz évvel ezelőtt. A történelem

megismétli önmagát. Ma a kastély őre mesél a látogatóknak erről a megható történetről (némi borravaló reményében), majd pedig az őr unokája, és így tovább.

A következő jelenetben bizonyítást nyer az a tény, hogy Offenbach ebben a művében is alkalmazza azt a technikát, amit már a korai egyfelvonásosaiban „begyakorolt", ahogyan azt az előző fejezetben részletesen kifejtettem. Nevezetesen: egy közismert opera részlete bukkan fel parodisztikus formában, a No. 15-ös jelenetben, az összeesküvők kórusában. A szerző újra a nagyopera műfajának egyik legnagyobb komponistájától idéz. Meyerbeer: *A hugenották* című operájának negyedik felvonásbeli *„Bénédiction des poignards"* („Kardszentelés") jelenetét használja citátumként. Az opera cselekménye történelmi tényeken alapszik. A hugenották és katolikusok közötti folyamatos ellenségeskedés legvéresebb eseményét dolgozza fel. A Szent Bertalan éjjelére tervezett hugenották elleni leszámolás előtt három szerzetes megáldja a katolikusok kardjait, amelyekkel az összecsapás során fognak harcolni. Raoul – aki már korábban belopózott szerelméhez, Valentine-hez – kihallgatja tervüket, és harcba szólítja bajtársait. A harcban mind Raoul, mind Valentine életét veszti. *A gerolsteini nagyhercegnő*ben akkor jelenik meg ez az idézet, amikor az összeesküvők felesküsznek arra, hogy a védtelen Fritzet megölik. Ekkor eszükbe jut, hogy a részletekre is ügyelni kell. A tompa tőrjüket a „Köszörüsök kara" zenéjére élezik. Nem elég, hogy egy ilyen fontos esemény zenéjét gúnyolja ki Offenbach, még azzal is tetézi, hogy a gyilkossághoz az idétlen összeesküvők olyan fegyvereket akarnak használni, amelyek a konyhából kerültek elő: villa, habverő, kés. Az emelkedett karakterrel bíró utánzott zene azáltal válik a gúny tárgyává, hogy nevetséges színpadi szituációban kap helyet. A patetikus zenéből paródia lesz és a parodisztikus zene parodizálja a drámai szituációt.

A hugenották librettójában – Nádaskay Lajos fordításában – ezekkel a szavakkal áldják meg a fegyvereket:

Az Urnak üdv a magasban.
És ki harczol táborában,
Az Úr szolgálatában
Kiirtva a gonoszt.
Szent fegyverek áldás reátok,
Midőn az átkozott eretnekfajt irtjátok.
A hatalmas isten céljának szolgáltok;
Áldott legyen munkátok.

A gerolsteini nagyhercegnő librettójában saját fordításomban a következő szavak hangzanak el:

BOUM, PUCK, PAUL, NÉPOMUC, GROG

Megesküsztök rá, hogy megtámadjátok?

KÓRUS

Egyedül lesz?

BOUM, PUCK, PAUL, NÉPOMUC, GROG

Teljesen egyedül.

KÓRUS

Védtelen lesz?

BOUM, PUCK, PAUL, NÉPOMUC, GROG

Védtelen.

KÓRUS *(kitörő lármával)*

Tehát le fogunk sújtani!

Igen, le fogunk sújtani!

PUCK

De foglalkozzunk a részletekkel. Tompa tőreinket újra meg kell élesíteni.

PAUL, BOUM, PUCK, NÉPOMUC, GROG

Valóban, meglehet. Élesítsük hát meg őket. S az élesítéshez hozzátok a szerszámokat.

(Az összeesküvők közül öten elmennek megkeresni a köszörűköveket).

Hogy bosszúnk valóban célhoz érjen, vegyük elő felszerelésünket.

(Az öt köszörűkövet a művészek elé helyezik).

Köszörűsök éneke

BOUM

Forogjatok forgattyúk,

Köszörűsök szerszámai,

Szikrát vetve

Élesítsétek a bosszúálló vasat.

(a köszörűkő zaját utánozva)

Ps… Ps…

Élesítsünk!

Ó, életlen tőr,

Olyan élessé teszünk,

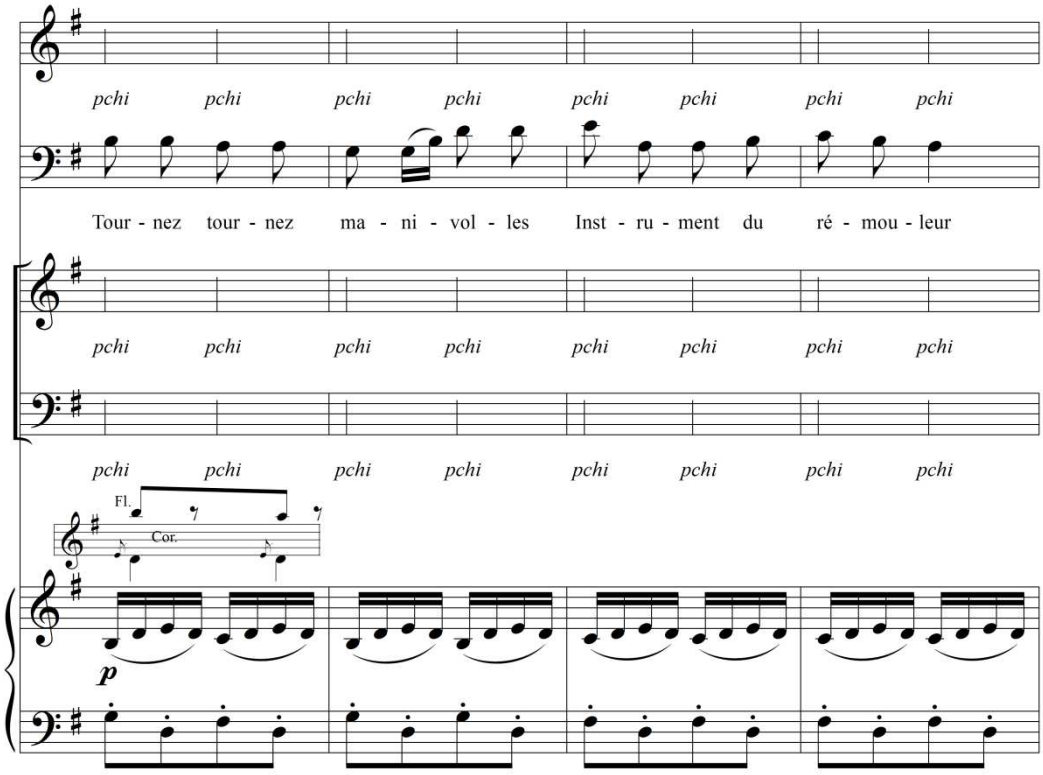
Hogy nem volt még tőr ennyire éles.

Forogjatok forgattyúk, stb.

Forogjatok őrülten, forogjatok veszettül.

A két szövegrészt összehasonlítva láthatjuk, hogy ezt a magasztos, fenséges szöveget Offenbach hogyan váltja át egy banális hangvételbe. A komponista a meyerbeeri patetikus zenét is kiparodizálja. Mindkét zenei részlet kezdetén piston szólója mellett teszik le esküjüket a szereplők. Hasonlóságként kell megemlíteni az operában a fuvolán, az operettben a vonósokon többször felcsendülő kromatikus menetet, vagy azt a lopakodó jellegű zenei részt, amikor csendre intik magukat a szereplők. A Meyerbeer által komponált jelenetet szinte végig grandiózus, nagyzenekari hangzás jellemzi, amiben az ütős hangszereknek – különösen a cintányérnak – nagy szerepe van. Offenbach művében a jelenetet két részre oszthatjuk, ahogyan azt a szerző is jelölte. Az „A” részben az Összeesküvők kórusa, a „B” részben a Köszörűsök dala található. Az „A” rész ünnepélyes hangzású végével tulajdonképpen befejezhetné a jelenetet. A „B” részben történik a fegyverek élezése, ahol a szerző az énekszólamban a köszörűkő hangját utánzó szólamot is megkomponálta (12. kottapélda).

12. kottapélda: Offenbach, *A gerolsteini nagyhercegnő*,
III. felvonás No. 15. 147–150. ütem



Siegfried Dörffeldt disszertációjában részletesen elemzi, hogy Offenbach műveiben milyen stíluskontrasztot használ a paródia eszközeként. Véleménye szerint a paródia egyik lehetséges módszereként a zeneszerzőnél az is megjelenik több alkalommal, amikor egy érzelmes zenét – elsősorban a tempó fokozatos növelése által – átvezet egy vidám, kissé banális hangvételbe.[13] *A gerolsteini nagyhercegnő*ben is találunk erre egy példát, a második felvonás fináléjában. Ebben a jelenetben házasodik össze Wanda és Fritz, a nagyhercegnő nehezen aláírt engedélyével. Ezek után az összeesküvőkhöz csatlakozó hercegnő is végezni akar a katonával, de megbeszéli tettestársaival, hogy csak az ő jeladásával kezdhetik meg akciójukat. Ez a Carillon zenéje lesz. Ha a bálon ezt kéri, akkor úgy végeznek Fritzzel, ahogyan akarnak. (Egy későbbi jelenetben megváltoztatja a kivégzéssel kapcsolatos véleményét, mert akkor éppen Grog bárót szemelte ki magának, és már egyébként sem tudja pontosan, hogy miért is akarta Fritz halálát?) Megtartják az esküvőt, és felcsendül a Carillon, ami harangjátékot jelent. Erre a dallamra először illedelmes, visszafogott stílusban táncolnak, hiszen a nagymama is erre táncolt hajdanán. Majd az Offenbach művek jellegzetes tételtípusaként, eksztatikus tánczenébe torkollik a finálé, amelyben forognak, ringatóznak, tombolnak. Ilyen tipikusnak mondható befejezéssel a szerző több művében is találkozhatunk. Például az *Orpheus az alvilágban* című *opéra-bouffe* első felvonásának fináléjában, ahol az istenek egy tingli-tangli tánczenére indulnak el az alvilágba. Egyes művekben ehhez a hangulathoz még az alkoholos mámor is csatlakozik. Ilyen a *Párizsi élet* harmadik felvonásának a befejezése, ahol a felső tízezer köreihez tartozó uraknak és hölgyeknek beöltözött cselédség leitatja Gondremarck bárót, aki addig táncol az offenbachi kánkánra, amíg csak össze nem esik.

A Carillon táncjelenet közben, amikor a hangulat a tetőfokára hágott, emlékeztető motívumként hirtelen visszatér az első felvonás fináléjából a három összeesküvő, Puck, Paul, Boum zenéjének témája eredeti formájában, de némi szövegmódosítással. Már nem hárman vannak ellene, hanem 17-en! Időközben az összeesküvők száma, az Összeesküvők jelenetében kiegészült 13 kórustaggal. A motívum megjelenése dramaturgiailag arra figyelmeztet, hogy még nincs vége a játszmának, Fritz még nem menekült meg a bosszújuktól.

[13] Dörffeldt, „Die musikalische Parodie bei Offenbach”, 51.

A harmadik felvonás első képe a vörös szobában játszódik, ahol hajdanán a gyilkosság történt, és ahol Fritz és Wanda is a nászéjszakáját fogja tölteni. Grog báró megjelenik a nagyhercegnőnél, hogy végre rábeszélje, hogy menjen feleségül Paul herceghez. Felcsendül a lakodalmi ének, amivel a fiatal feleséget a férje szobájába kísérik, hogy ott majd egyedül hagyják vele. Természetesen mindenki a helyszínen marad. Hosszasan búcsúzkodnak az ifjú pártól, majd álriadót rendeznek, és Fritz újra elindul a csatatérre.

Offenbach művében nemcsak más szerzőtől kölcsön vett zenei idézettel találkozunk. A szövegkönyv Goethe: *Faust* című drámájának egy részletére is utal, a harmadik felvonás végén. A tulei király történetét – amit a *Faust*ban Margit énekel – használja fel a nagyhercegnő „Legenda a kupáról" című jeleneténél. A szöveg tartalmát szinte egy az egyben átveszi, de ezt a kissé megható történetet egy olyan környezetbe helyezi, ami a paródia eszközeként szolgál. A színpadi szituáció által olyan szembetűnő kontraszt jelenik meg, hogy a szerző szatirikus szándéka jól felismerhető. Újra a katonai táborban vagyunk. Mindenki örül, hogy végre a nagyhercegnő férjhez ment. Koccintanak a friss házasok egészségére. Megjelenik a nagyhercegnő, és elénekel egy történetet arról, hogy az egyik ősének volt egy olyan pohara, amibe több bor fért, mint egy hordóba. A pohárnok éjjel-nappal töltötte az italt a kupába, de egyszer a pohár leesett és eltört. Az őse nem engedte másik kupával pótolni a poharat, a szíve megállt és többet már nem ivott. Láthatjuk, hogy nem egy igazán vidám történetről van szó, de a nagyhercegnő sem éppen boldog, hogy férjhez ment Paul herceghez, ezért a többiekkel ellentétben, ő ezzel a dallal „ünnepel".

Arra a kérdésre, hogy mit csináltak Fritzzel, Boum elmondja, hogy egy kicsit megtréfálták. Elküldték látogatóba ahhoz a hölgyhöz, akihez a lefokozott tábornokot évek óta gyengéd szálak fűzik. Azonban a hölgy házas, és a férj már gyanút fogott. Boum erre lóra ültette Fritzet, hogy látogassa meg az asszonyt. A megtépázva visszatérő katona elmeséli, hogy megérkezve a „csatatérre", egy felbőszült férj támadt rá, és a kardból dugóhúzót csinált. Offenbach a szent kardot a darab végére tehát újra kifigurázza. Először majdnem elfelejtette Fritz magával vinni a csatába, majd a győzelem után a Tüzérségi múzeumba kerül, végül dugóhúzó lesz belőle. Ezt már nem lehet tovább fokozni! Fritzet lefokozzák, ő erre felmond. A nagyhercegnő – „hálája" jeléül – most Grogot akarja előléptetni: neki adná a tollbokrétát, a kardot, a hatalmat a hadsereg fölött. A báró köszönetet mond mindezekért a felesége nevében.

A finálében minden megoldódik: Boum visszakapja a tollbokrétáját, Puck a hatalmat, a nagyhercegnő férjével, Paul herceggel, Fritz pedig Wandával él boldogan.

3. ábra: Offenbach: *A gerolsteini nagyhercegnő* (III felvonás)

I. felvonás

Színhely	Jelenet	Szereplők	Zeneszám/Próza
Tábor			Nyitány
	1, 2	k, W, F, B	No. 1 Katonák kórusa – F dala és keringő – B kupléja
	3	B, k, F, Né	próza
			No. 1bis Kórus repríze
	4	F, B	próza
	5	W, F	No. 2 Duett
	6	F, W, B, P	próza
	7	B, P, Né	próza
	8	k, N, F, P, B	No. 3 Kórus – Recitativó és N rondója
	9	N, B, F, P,k	próza
		N, F, W, u, P, Né, B, k, W	No. 4 Az ezred dala
		N, B, F, Né	próza
			No. 4bis
	10	N, Pa	próza
		N, Pa	No. 5 A Gazette de Hollande cikke
	11	N, Pa, F	próza
	12	Pa, N, P, B, F	próza
	13	N, W, u, F, P, Pa, Né, B, k	No. 6 Katonák kórusa – Kard- kuplé – Finálé és katona induló

II. felvonás

Színhely	Jelenet	Szereplők	Zeneszám/Próza
Terem a palotában.			No. 7 Közzene
	1	u, Né	No. 8 Udvarhölgyek kórusa – Levél-kuplé
	2	G, Pa	próza
		u	No. 8bis
	3	Pa, P, B, G	próza
	4	k, N, F, u	No. 9 Kórus – F rondója
		N, Pa	próza
		k	No. 9bis
	5	N, F	próza
		N, F	No. 10 Kettős és vallomás
	6	N, Né, F	próza
		N, F	No. 10bis Melodráma
	7	F	próza
	8	Pa, P, B, F, Né	próza
	9	B, P, Pa	No. 11 Komikus tercett és ballada
	10	N, Pa, P, B, u, k, W, F	No. 12 Melodráma - Finálé

III. felvonás – 1. kép

Színhely	Jelenet	Szereplők	Zeneszám/Próza
A vörös szoba, egy régi gótikus terem.			No. 13 Közzene
	1	N, B	próza
		N, B	No. 14 Duett
		N, B	próza
	2	P, Pa, B, Né, G, k	No. 15 Jelenet és összeesküvők kórusa – Köszörűsök kórusa
	3	N, B, Pa, P,	próza
			No. 15bis Melodráma
	4	N, G	próza
	5	N, G, Pa, P, B	próza
			No. 15ter Melodráma
	6	k	No. 16 Lakodalmi ének
		W, F, P, Pa, Né, B, G, k	No. 17 Éji zene
	7	F, W	próza
	8	F, W, k, P, Pa, B, G, Né	No. 18 A házasok kupléja – Szerenád – Á cheval

III. felvonás – 2. kép

Színhely	Jelenet	Szereplők	Zeneszám/Próza
Tábor			No. 19 Közzene - Galopp
	1, 2	P, Pa, Né, B, G, k, N	No. 20 Esküvői kórus – Legenda a kupáról
		Pa, N, P, B	próza
	3	W, k, F, N, P, Pa, B, Né, G	No. 21 Visszatérés és F panasza
		N, F, P, G, B, Pa	próza
		B, P, Pa, F, W, N, G, u, k	No. 22 Finálé

Rövidítések:

N = La Grande-Duchesse, A nagyhercegnő

W = Wanda

F = Fritz

B = La General Boum

Né = Népomuc

P = La Baron Puck

Pa = Le Prince Paul

u = 4 udvarhölgy

G = Le Baron Grog

k = kórus

VI. AZ ELEMZÉSEK ÖSSZEGZÉSE

A disszertáció a bevezetésben megfogalmazott szándéknak megfelelően, arra a három zenés színpadi műre fókuszál, amelyet az 1867-es év Párizsában mutattak be. A kutatás célkitűzése az volt, hogy feltárja és bebizonyítsa, hogy az értekezésben vizsgált, és ma is játszott darabok között, túl az eltérő funkción és műfajon (komoly/szórakoztató zenés színházi darab), a zenei formálás tekintetében nem vonhatunk éles határvonalat.

Mindkét műfaj a klasszikus zenei formamodelleket követi. Az operett befogadta az opera szólóit, duettjeit, együtteseit, kórusait, amit szellemes, dallamos zenével támaszt alá, az opera pedig felhasználja az elsődlegesen az *opéra-comique* műfajára jellemző zeneszám-típust (expozíció-ballada) és zenei formát (kupléforma).

Mindhárom műben megtalálható az expozíció-ballada, amely a darab egy-egy cselekményének legjelentősebb mozzanatára mutat rá. Verdi: *Don Carlos* című operájából a Fátyol-dal, Offenbach: *A gerolsteini nagyhercegnő* című darabjából a Komolytalan tercett és ballada, Gounod: *Romeo és Júlia* című operájából pedig a Prológus sorolható ide. A művekben – különböző műfajuk okán – azonban különböző formában találkozunk ezzel az *opéra-comique* műfajában tipikusnak mondható zeneszám-típussal.

Gounod prológusa lényegesen eltér a másik két mű balladájától (kórus adja elő, nem kupléformában íródott). A kórus már az opera elején elmeséli balladaszerűen, hogy pontosan mi fog történni az operában. Az egész történetet hallhatjuk, tehát nem csak egy mozzanatot a darabból. A tragikus tartalomnak megfelelően sötét hangzású, visszafogott, piano előadásmódban összegzi a cselekményt a vegyes kar. Zenei anyagából nem tér vissza egyetlen motívum sem a későbbiek folyamán. Ezzel szemben a másik két műben csak egy momentum idéződik fel a régmúltból – hangsúlyozva ezzel az elbeszélés betétjellegét –, aminek viszont fontos jelentősége van a jelenre nézve.

Az egzotikus hangzású Fátyol-dalt Eboli hercegnő énekli, amibe a kórus is bekapcsolódik. A mór király és a táncosnő története mögött, a Fülöp és Eboli közötti viszonyra való utalás bújik meg. Ez a ballada ugyanúgy két strófa és refrénes kupléformában íródott, mint Boum, Puck és Paul jelenete. Annak ellenére, hogy a kupléforma is elsősorban az operett műfajának jellegzetes formája, mint láthatjuk

Verdi is szívesen alkalmazta nagyoperájában. Figyelemre méltó, hogy darabjának egy másik részletét, Erzsébet második felvonásbeli románcát is hasonló formában komponálta meg. Románcának refrénjébe ugyan a kórus nem kapcsolódik be – ami gyakran előfordul az ilyen típusú dalokban –, de a kupléformára jellemző strófán belüli *minore-maggiore* váltást alkalmazta a szerző (f-moll, F-dúr).

Abban semmi meglepő nincs, hogy Offenbach *opéra-bouffe*-jában több alkalommal találkozunk ezzel a formával, hiszen szólószámainak jellegzetes formája volt. Ide sorolható: Fritz dala, Boum kupléja, a Kard-kuplé, a Levél-kuplé, a Komikus tercett és ballada, A házasok-kupléja, a Legenda a kupáról. *A gerolsteini nagyhercegnő* expozíció-balladája – Offenbach zeneszerzői stílusához híven – nem a szokványos módon meséli el Victorine nagyhercegnő és Max Sedlitz de Kalembourg gróf szerelmi történetét. Ugyan kupléformában íródott és a *minore-maggiore* váltás (f-moll és F-dúr) is megtalálható benne, de ahogyan a jelenet címe is mutatja – Komolytalan tercett és ballada –, a komponista megpróbálta parodisztikusan megjeleníteni ezt a gyilkossági jelenetet, különféle zenei eszközök alkalmazásával. Például olyan fülsértő, otromba hangszerelést használ, ami által komikusnak hat ez a hátborzongató történet. A ballada történetét újra felidézi a szerző a darab egy későbbi pontján – szintén kétstrófás és refrénes formában, g-moll és G-dúr hangnemi váltással –, de a nagyhercegnő és Boum generális duettjeként.

Gounod és Verdi művében megtalálható expozíció-ballada és kupléforma jól illusztrálja azt, hogy az operett műfajára jellemzőbb vonásokkal, a nagyopera-komponistái is éltek.

Meg kell említeni egy másik közös pontot is a három műben. Ezek az emlékeztető motívumok. Ilyen motívumok a 19. századi operákban gyakran előfordulnak, de Offenbach is szívesen alkalmazta darabjában. Ezek a zenei anyagok emlékeztető motívumok formájában visszatérnek a dramaturgiailag fontos helyeken. *A gerolsteini nagyhercegnő* egyik ilyen témája a három összeesküvőhöz köthető (Boum, Puck, Paul). Az első felvonás fináléjában szövetkeznek Fritz ellen, és ez a téma visszatér a második felvonás fináléjában egy kis szövegmódosítással, de zeneileg az eredeti formában. Az *opéra-bouffe* legjelentősebb motívuma a Kard-kuplében található, amit először a nagyhercegnőtől hallunk, majd a kórus is megerősíti. Még két alkalommal találkozunk a műben a kard-motívumával, mind a kétszer az eredeti hangnemben. (Második alkalommal Fritz énekszólamában, harmadik alkalommal a zenekarban jelenik meg.) Amellett, hogy dramaturgiai jelentősége van a kard-motívumának,

Offenbach esetében fontos hangsúlyozni, hogy egy-egy dallam mögött ott volt a „slágerré" válás, a darab „eladhatóságának" kérdése is. (A „Champ-Élysées Mozartja" színházát, a Théâtre des Bouffes-Parisiens-t vállalkozóként működtette, így meghatározó volt számára a nézőközönség szeretete.)

Verdi és Gounod művében is találunk több olyan zenei anyagot, amely emlékeztető motívummá válva, az opera későbbi pontján visszatér. Ezekkel a motívumokkal kapcsolatban nem szokás hangsúlyozni a „sláger" elnevezést, de gondoljunk csak a Szabadság-kettős motívumára. Olyan meghatározó témája ez Verdi *Don Carlos*ának, hogy aki egyszer is hallja, megjegyzi. Ez a motívum még négy alkalommal tér vissza az operában, és mindig a zenekar szólamában. Kétszer az eredeti hangnemet követi, kétszer pedig eltér tőle, de minden alkalommal más hangszerelést használ a szerző. A már említett Fátyol-dal nemcsak elbeszélő dalbetétként érdekes, hanem olyan zenei anyagot is tartalmaz, amely emlékeztető motívummá válva, a harmadik felvonás elején újra hallható. Az eredetileg a hercegnő, majd a kórus énekszólamában megjelenő téma ezúttal a zenekari anyagban tér vissza, ami fölött az udvarhölgy recitál.

Verdi darabjának harmadik emlékeztető motívuma a két főszereplő szerelméhez, a fontainebleau-i képhez kapcsolódik. Első alkalommal a szárnyaló boldogság motívuma az énekszólamban szólal meg, majd a későbbiekben még kétszer a zenekar szólamában halljuk, de már nyoma sincs a boldogságnak.

Gounod operájában is fontos szerepet játszanak az emlékeztető motívumok, amelyek Romeo és Júlia duettjeihez köthetőek. Utolsó, ötödik felvonásbeli kettősükben, a korábbi közös jeleneteikből tér vissza több motívum is, a dramaturgiának megfelelően. Ezek a zenei anyagok egyetlen alkalommal sem az eredeti formában jelennek meg újra: mindig más hangnemben, más hangvételben és más szólamban.

A felsorolt példák jól rámutatnak arra a tényre, hogy mind az operett, mind az opera műfajának szerzői szívesen használták műveikben az emlékeztető motívumokat, de Offenbachnál a könnyebb, a gyorsabb megjegyezhetőség kedvéért, mindig az eredeti formában tértek vissza ezek a témák.

Mindhárom mű nagyszabású teatralitásán erősen érezhető a francia színházi igény és francia hatás. A komponistáktól megkövetelték a bemutató intézmények, hogy a francia nagyopera hagyomány kívánalmainak eleget tegyenek. Ennek megfelelően a *grand spectale*, a nagy látványosság mindhárom műben megtalálható. A *Don Carlos*

című műben az autodafé-jelenet, a *Romeo és Júlia* című műben az esküvői-jelenet, *A gerolsteini nagyhercegnő* című mű esetében a finálék sorolhatók ide, amelyek a nagyopera stílusában, nagy kórusjelenettel, fergeteges kánkánnal zárulnak. A művek látványosságát fokozták a balett beépítésével, a *couleur locale* alkalmazásával, amihez még a pompás díszletek, grandiózus színpadi elemek is társultak. Verdinél a La Peregrina balettbetét cselekménye tartalmilag is kapcsolódik az operához, míg Gounod-nál nem áll értelmi összefüggésben a zenei drámával. A Romeo és Júlia 1867-es ősbemutatóján a táncjelenet még ugyan nem volt az opera része (bár a Théâtre Lyrique igazgatója már ekkor kérte a komponistától), de a párizsi Opéra 1888-as bemutatóján – az igényeknek megfelelően – már nem mutathatták be a művet nélküle.

Mind a *grand opéra*, mind az operett műfajához tartozó művek a közelmúlt, vagy a jelen eseményeit dolgozták fel, amelyekkel a hallgatóság azonosulni tudott. A két műfaj azonban másképp közelít a megvalósításhoz. Amíg a történelmi nagyopera darabjaiban az emelkedett stílus, a pátosz kerül előtérbe, addig az operett ezt gúnyolta. Offenbach műveiben a fanyar, szatirikus motívumok, a kíméletlen irónia, a nevetve karikírozás keveredik a dallamossággal. A komponista számára meghatározó volt a Második Császárság miliője – amiben élt – , műveinek táptalajául szolgált. Korai művei még magukon viselik a színházi privilégiumi rendszer kívánalmait, de *A gerolsteini nagyhercegnő* zenei felépítése – a prózai részeket leszámítva – már nagy hasonlóságot mutat Verdi és Gounod műveivel, azzal a különbséggel, hogy a darab a „komoly” zene forma és stíluseszközeinek paródiájából áll össze, amihez még társulnak az operai allúziók is.

BIBLIOGRÁFIA

Anderle Ádám: *Spanyolország története.* Budapest: Móra Ferenc könyvkiadó, 2002.

_____: *Spanyol királyi dámák.* Budapest: Gabó könyvkiadó, 2002.

Bauman, Thomas: „Romeo und Julie”. In: *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, vol. 4. London: Macmillan, 1992. 33.

Benedek Marcell: *Shakespeare*. Budapest: Gondolat kiadó, 1963.

Blyth-Schofield, Susan: „Dugazon, Lousie”. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* hrsg. von Ludwig Finscher Personenteil, Bd. 5. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, 2001. 1555–1556.

Bozó Péter: *Offenbach operettjei* (tanulási segédlet, kézirat gyanánt, 2010).

_____: „Orphée à l’envers: Egy idézet a francia zenés színpadi hagyomány kontextusában”. *Muzsika* 53/10 (2010. Október): 11–15.

_____: „Orphée à l’envers: Egy idézet a francia zenés színpadi hagyomány kontextusában”. *Muzsika* 53/11 (2010. November): 23–26.

_____: „Petit Opéra”. Muzsika 54/2 (2011. Február): 22–24.

Brzoska, Matthias: „Jacques Offenbach und die Operngattungen seiner Zeit”. In: Elisabeth Schmierer: *Offenbach und seine Zeit.* Laaber: Laaber, 2009. 27–36.

Budden, Julian: *The Operas of Verdi. From Don Carlos to Falstaff*. vol. 3. London: Cassell, 1981.

_____: „Giulietta e Romeo”. In: *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, vol. 2. London: Macmillan, 1992. 435.

_____: *Verdi*. ford.: Rácz Judit. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007.

Caraci Vela, Maria: „Giulietta e Romeo”. In: *The New Grove Dictionary of Opera,* ed. by Stanley Sadie, vol. 2. London: Macmillan, 1992. 435.

Chiesa, Renato: „Giulietta e Romeo”. In: *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, vol. 2. London: Macmillan, 1992. 435.

Clémeur, Marc: *„Eine neuentdeckte Quelle für das Libretto von Verdis Don Carlos”*. Melos-Neue Zeitschrift für Musik, 1977, 6.sz.

Csáky Móric: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*. Budapest: Európa könyvkiadó, 1999.

Dahlhaus, Carl: „Opéra bouffe, Operette, Savoy Opera”. In: *Die Musik des 19. Jahrhunderts = Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd.6. Wiesbaden: Athenaion, 1980. 187–197.

Dörffeldt, Siegfried: *Die musikalische Parodie bei Offenbach*. Disszertáció, Johann-Wolfgang-Goethe-Universität zu Frankfurt, 1954.

Gerhard, Anselm: „Grand Opéra". In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 3. Kassel-Basel: Metzler, 1995. 1575–1595.

Géher István: *Shakespeare*. Budapest: Corvina, 1998.

Goethe, Johann Wolfgang: *Faust.* ford.: Jékely Zoltán, Kálnoky László. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006.

Günther, Ursula: „*Zur Begründung der neuen Edition*". In: Verdi Don Carlos Klavierauszug mit französichem und italienischem Text, Milano: Ricordi, 1999. [Vorwort.]

Haslmayr, Harald: „Operette". In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 7. Kassel, etc.: Bärenreiter/Metzler, 1997. 706–740.

Heinzelmann, Josef: „Offenbach: Ba-ta-clan". In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, Bd. 4. München/Zürich: Piper, 1991. 491–493.

Henze-Döhring, Sabine, Schacher, Thomas: „Gounod: Roméo et Juliette". In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, Bd. 2. München/Zürich: Piper, 1987. 531–533.

Huebner, Steven: *The Operas of Charles Gounod*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

_____: „Roméo et Juliette". In *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, vol 4. London: Macmillan, 1992. 31.

Jahrmärker, Manuela: „Nuitter". In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher Personenteil, Bd. 12. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, 2004. 1240–1241.

Katz, Israel J.: „Cante hondo". In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher Sachteil, Bd. 2. Kassel, etc.: Bärenreiter/Metzler, 1995. 369–372.

Kroó György: *Berlioz*. Budapest: Gondolat, 1980.

Klügl, Michael: „Offenbach: Les Deux aveugles". In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für

Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, Bd. 4. München/Zürich: Piper, 1991. 489–490.

Levi, Erik: „Romeo und Julia”. In: *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, vol. 4. London: Macmillan, 1992. 33.

Libby, Dennis: „Grand opera”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 13. London: Macmillan, 1980. 580–584.

Maguire, Simon, Forbes, Elisabeth, Budden, Julian: „Capuleti e i Montecchi”. In: *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, vol. 1. London: Macmillan, 1992. 724–726.

Meilhac, Henri, Halévy, Ludovic: *A gerolsteini nagyhercegnő*. Látványos víg dalmű 3 felvonásban, 4 képletben. ford.: Babos Károly, Erődy Béla. Buda: Bagó Márton, 1867. [Az 1867-es népszínházi bemutató szövegkönyve.]

Neuschäfer, Hans-Jörg: „Die Mythenparodie in La belle Hélène” In: Elisabeth Schmierer: *Offenbach und seine Zeit.* Laaber: Laaber, 2009. 172–182.

Porter, Andrew: *Verdi Don Carlos*. London: EMI Electrola, 1971.

Schiller, Friedrich: *Drámák.* ford.: Vas István. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1980.

Schneider, Herbert: „Vaudeville”. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* hrsg. von Ludwig Finscher Sachteil, Bd. 9. Kassel, etc.: Bärenreiter/Metzler, 1998. 1305–1332.

Schwarz, Ralf-Olivier: „»Es ist das lustigste Theater in Paris.« Musik und Bühne am Théâtre du Palays-Royal 1831 – 1866”. In: Elisabeth Schmierer: *Offenbach und seine Zeit.* Laaber: Laaber, 2009. 46–64.

Shakespeare, William: *Romeo és Júlia*. ford.: Mészöly Dezső. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984.

Várnai Péter: *Verdi operakalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.

Vas István: *Friedrich Schiller drámák. Don Carlos.* Budapest: Európa Könyvkiadó, 1980.