

10.18132/LFZE.2014.10

Karasszon Dénes

**Richard Strauss,**  
**az operaszerző,**  
**a gordonka-pult látószögéből**  
**szemlélve**

**DLA doktori értekezés**

2012.

10.18132/LFZE.2014.10

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem  
Budapest

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok  
besorolású doktori iskola

Richard Strauss, az operaszerző,  
a gordonka-pult látószögéből  
szemlélve

Karasszon Dénes

Témavezető: Dr. Batta András

DLA doktori értekezés

2012.

## Tartalomjegyzék

Bevezetés	4
<b>I. Elektra</b>	7
I/1 Hangszeres utánzás, újkori madrigalizmus	8
I/1/1 „Vadmacska”	8
I/1/2 „Kaparva”, I.	8
I/1/3 „Kutyák”	8
I/1/4 „Ütnék engem”	9
I/1/5 „Vérszívó démonok	10
I/1/6 „Drágakövek”	10
I/1/7 „Bárd”	11
I/1/8 „Kaparva”, II.	12
I/1/9 Egy foglyul ejtett állat	13
I/2 Karakter-ábrázolás	14
I/2/1 Chrysothemis	14
I/2/2 Klytemnästra	14
I/2/3 Elektra Chrysothemis álarcában	15
I/3/ Helyzetrajz	16
I/3/1 Halálhír	16
I/3/2 Csábítás	16
I/3/3 Felismerés	17
<b>II. A rózsalovag</b>	19
II/1 Az Octavian-téma alakváltozatai	20
II/1/1 Mottó	20
II/1/2 „Itt én vagyok az úr!”	20
II/1/3 „Ne filozofáljon!”	21
II/1/4 „Ma éjjel?”	21
II/1/5 Kard ki, kard!	22
II/1/6 „Csodálnom kell Nagyságodat!”	22
II/1/7 A „nemes vérűek” szövetsége	23
II/1/8 „Lerchenauisch Glück”	24
II/1/9 „Neje lesz Ön ennek a csúf férfinak?”	25
II/1/10 „Szálljon síkra moindkettőnkért!”	25

II/1/12 Párbaj	26
II/1/13 „...egész világot a magáénak képzei”	27
II/1/14 Mariandel	27
II/1/15 A kör bezárul	28
II/2 Az erotikus téma	29
II/2/1 „Én vagyok az egyetlen!”	31
II/2/2 „Migrén”	31
II/2/3 „...mir zúlieb”	32
II/2/4 „Se ma, se holnap!”	33
II/2/5 „Itt van az ezüstrózsza!”	33
II/2/6 „Qui pro quo”	33
II/3 A romantikus színpad kellékei	34
II/3/1 Egy szerelmes éjszaka hangjai	34
II/3/2 Pletyka	35
II/3/3 „Öregasszony”	35
II/3/4 A sors kopogtat	36
II/3/5 „Betöretlen ló”	37
II/3/6 A síró gordonka	38
II/4 Cselló-quartett	38
II/5 Don Quixote de la Mancha	40
<b>III. Ariadne Naxosban</b>	42
III/1 A lírai gordonka	43
III/1/1 „Nekem mégis sikerülni fog?”	43
III/1/2 „Egy nagyon szép dallam”	43
III/1/3 Szerelmi jelenet	44
III/1/4 „...és örült az életnek”	45
III/1/5 „Némán átadtam magamat neki”	46
III/1/6 „Egy istenség szerelmese”	47
III/1/7 „Hát ismersz engem?”	48
III/1/8 „Más ember lettem”	49
III/2 Cselló-duett	50
III/3 Cselló-tercett	51
Összegzés	52
Bibliográfia	53

## **Bevezetés**

Csellistaként zeneiskolás korom óta vonzódok a romantikus gordonkairodalomhoz, ezen belül is a romantikus gordonkaversenyekhez.

Ennek megfelelően nagy gyönyörűséggel fedeztem fel annak idején Richard Strauss Don Quixote című szimfónikus költeményét, amely, ha nem is "vegytisztá" gordonkaverseny, mégis a legkülönlegesebb versenyműve a hangszer irodalmának.

Másodéves zeneakadémista koromban azután kíségetést kértek tőlem egy budapesti szimfónikus zenekartól: Richard Strauss Imígyen szóla Zarathustra című szimfónikus költeményének a legelső cselló-szólamát volt alkalmam eljátszani a Zeneakadémia Nagytermében. Ez az előadás maradandó élménynek bizonyult számomra: többek között azt is megértettem belőle, hogy Straussnál nem csak a kiemelt koncertáns szólamok, hanem a zenekari stímmek is lehetnek technikailag igényesek, sőt igen nehezek, továbbá zenei mondanivaló dolgában is több mint figyelemreméltóak.

Ezeknek az indíttatásoknak engedve döntöttem úgy már akkor, hogy Richard Strauss szimfónikus költeményeit, ezt a hét mesterműből álló, különlegesen vonzó sorozatot, megvizsgálom, kimondottan a cselló-szólam szemszögéből. Ebből a vizsgálódásból sarjadt ki később a zeneakadémiai diplomámhoz kapcsolódó szakdolgozat.

De nem előzmény nélküli az operákhoz való ragaszkodásom sem. Kisgyermekkorom meghatározó zenei élményeit a nyolcvanas évek második felénél beköszöntő videó-korszaknak köszönhetem. Abban az időben rengeteg nagyszerű operaelőadást lehetett felvenni, főleg néhány művészettel is foglalkozó német televízióadóóról. Ezeket a felvételeket általában péntek esténként néztük végig, édesapám szinkron-tolmácsolása mellett. A felvonások között – mintha mi is az épp aktuális operaházban volnánk – sütit

ettünk, beszélgettünk, egyszóval „rendes” szüneteket tartottunk, s úgy töltöttük el az időt. Bevallom, talán éppen ezért akkor még jobban vártam a felvonások közötti periódust...

Nem volt hát véletlen az a lelkesedés, amely akkor fogott el, amikor a Magyar Állami Operaház cselló-próbajátékának a felhívását olvastam.

Volt valami sorsszerű abban is, hogy operaházi pályafutásom első nagy premierjén Richard Strauss: Electra című operájában működhettem közre a cselló-szólam tagjaként. Ez a darab, illetve a hozzá tartozó rendezés bizonyult számomra azóta is a legmeghatározóbb operaélménynek ebben a Házban! Ezt követően kerülhetett sor további Strauss-operákban való közreműködésekre (Salome, A rózsalovag), amelyek mind-mind sok szempontból jelentős állomásai, kihívásai az operajátszásnak.

Fontos számomra, hogy az operák előadása közben végig másodpercre pontosan követni tudjam a színpadi eseményeket, és átláthassam, hogy az események és a játszanivaló hol és hogyan kapcsolódik egymáshoz. Természetesen külön izgalmas, ha az összefüggéseket a saját kottámból olvashatom ki. Talán éppen ez az érdeklődés vezetett el odáig, hogy diplomamunkám folytatásaként most Richard Strauss néhány operája vizsgálatán keresztül próbáljam megmutatni hangszerem, a cselló fontosságát a Mester hangszerkezelésében.

Kérdés volt természetesen, hogy a témámat hogyan határooljam körül, hiszen Richard Strauss opera-oeuvre-jéből nyilvánvalóan akár tucatnyi disszertáció is kitelnék. Úgy döntöttem, hogy a számomra személyes élménnyé vált két mestermű (az Electra és A rózsalovag) mellé a közvetlenül utánuk keletkezett vígoperát választom ki harmadiknak (Ariadne Naxosban). A nagyítólencsén kirajzolódó kép így tulajdonképpen punktuálisnak nevezhető, hiszen az említett három mestermű alig egy fél évtized leforgása alatt készült el. (1908-10-12). Munkám címe mellé tehát igazság szerint odaértendő még egy pontosítás: Richard Strauss, az operaszerző, 1910 táján.

A három opera egymás mellé állításának azonban még egy haszna van: a belőlük kirajzolódó kép remélhetőleg nem csak „puntuális” lesz, hanem kellőképpen differenciált is, hiszen, mint tudjuk, három különböző műfajú darabról: egy véres tragédiáról, egy érzelmes, és egy irónikus vígjátékról van szó.

## I. Elektra (op. 58.)

Richard Strauss három évvel életének talán legnagyobb sikere, a Salome után ismét egy nőalak, Elektra sorsával és annak zenedrámái lehetőségeivel kezdett foglalkozni. Témáját Euripidész tragédiájából merítette (Kr. e. 413), munkájának alapjául azonban nem az eredeti, hanem annak Hugo von Hofmannsthaltól (1874-1929) származó átdolgozása szolgált (igaz, ezt a szöveget a librettista eredetileg még nem Straussnak szánta).

Ebben az időszakban Strauss mai fogalmaink szerint szinte hihetetlenül elfoglalt: a Berlini Filharmónikusok karmestere, a Bécsi Filharmónikusoknak vendég-karmestere, sőt egy időre a berlini Udvari Opera főzeneigazgatójává is kinevezik. A rengeteg napi teendő mellett saját korábbi műveinek a patronálása is folyamatos, érzékeny idővesztést jelent, így kénytelen egy év alkotói szabadságot kérni (1908. októberétől 1909. szeptemberéig). Operáját, most először, már Garmisch-Partenkirchenben lévő villájában fejezi be.

Az Elektra ősbemutatóját Drezdában tartották, 1909. január 26-án. A darab sikere a továbbiakban vetekedett a Salomééval.

A budapesti bemutatóra 1910. márciusában került sor. Érdekes, hogy az Elektra minálunk nem vált sikerdarabbá, sőt tizenöt előadás után le is került a műsorról. 1910. novemberében Strauss kétszer Budapesten is elvezényelte.

Zenetörténeti jelentőségét Batta András a következőkben foglalja össze:

„Az Elektra óriási zeneszerzői bravúr. Straussnak sikerült benne úgy megismételni előző színpadi művének nagy ötleteit, hogy mégis egy teljesen más, új világot teremtett meg, ahogyan Hoffmannsthal már a kompozíciós munka kezdetén megjósolta: szemgyönyörködtetően gazdag színek helyett a vaksötét és a vakító fény ellentétének világát.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Batta András: Richard Strauss: Elektra, in: A hét zeneműve, 1984/4, szerk. Kroó György, Budapest, 1977



## **I/1 Hangszeres utánczás, újkori madrigalizmus**

### **I/1/1 „Vadmacska”**

A szolgálólányok Elektrát várják, és amikor megérkezik, vadmacskához hasonlítják: „Láttatok Őt, hogyan nézett ránk? – Mérgesen, mint egy vadmacska.”

A vonóskar pizzicatója a vadmacska körmének élességét szinte tapinthatóvá teszi. Az érzet kialakulásához hozzájárul a magas fekvés, és a „sempre sforzato” játékmód is.

Az illusztrálásban három trombita és három harsona is részt vesz, amelyek kitartott akkordokkal festik a támadás előtti pillanat mozdulatlanságát. Ezek után a „sforzato” a villámgyors karomcsapás effektusaként érkezik meg.

### **I/1/2 „Kaparva”, I.**

A harmadik szolgálólány elmeséli egy Elektrával folytatott beszélgetését. A hősnő azt mondta neki: „Egy keselyűt etetek a tessenemen” (nyilván úgy érti, hogy ő a húgával, Chrysothemisszel ellentétben nem tud szabadulni a gyilkosság emlékétől, hanem egy keselyű megszállottságával „köröz” körülötte). A szolgálólány saját elbeszélése szerint így vágott neki vissza: „Ahol a dögszag ott tart, ott kaparsz egy régi hulla után?”

A vonóskar háromszor négy tizenhatoddal, a hangszer szinte szó szerint kaparva jeleníti meg az elbeszélést. A zeneszerző a partitúrában ezt külön kéri is az egyedülálló „scharrend” („kaparva”) utasítással.

### **I/1/3 „Kutyák” (16. próbajel)**

A negyedik szolgálólány, aki Elektrával a többiekénél talán jobban szimpatizál, a hősnő szenvedéseiről beszél: „Hát nem éppen elég keményen bánnak vele? Hát az ételes bögréjét nem a kutyákhoz teszik ki?”

Érzelmileg föltétlenül a kutya-hasonlatot folytatja még a következő kérdés is: „Te nem láttad még, hogy az úr (tudniillik Aegisth) hogy veri őt?”

A cselló-szólam ezen a helyen mély fekvésben a fagottal párhuzamosan játszik dupla-előkés, szaggatott, rövid hangokat. Az akkordsor hangnemileg szinte értelmezhetetlen: cisz-moll – d-moll – b-moll – e-moll, illetve egy ütemmel később: e-moll – f-moll – cisz-moll – g-moll. Ez az effektus elképesztő érzékletességgel emlékeztet a kutyaugatásra. Fölötte fuvolán és kürtön ezúttal „seufzend”, azaz sóhajtva szólal meg a darab legfőbb vezérmotivumának, az Agamemnon-témának egy variánsa. Nyilván azért, mert Elektra szenvedései Agamemnonnal, illetve Agamemnon megbosszulatlan halálával függenek össze.

## **I/1/4 „Ütnek engem” (32-es próbajel)**

A zenekar ezúttal nem a színpadon, hanem a színpalak mögött lejátszódó történetet ábrázol. Röviddel korábban voltunk tanúi az ötödik szolgálólány kifakadásának, aki Elektrát királyi személyiségnek nevezte, társainak pedig átkot vágott a szemébe: azt kívánta nekik, hogy nyakuknál fogva felakasztva lógjanak egy pajta sötétjében, amiatt, amit Elektrával szemben elkövettek. A Felügyelő előbb fölháborodottan bekergeti a házba, majd – miután társaival kellőképpen kitérgyalta az esetet – utána megy, az ajtót behúzza, és ami bent történik, arról csak az ötödik szolgálólány kétségbeesett kiáltása ad hírt: „Ütnek engem!”

A zenekar annál érzékletesebben ábrázolja azt, amit mi nem látunk: az iménti „kutyaugatás” hangsúlyos kettős előkéi most a magas fekvésben térnek vissza (a fagottot a kétvonalas oktávban két oboa helyettesíti), vagyis a zene szavak nélkül is tudunkra adja, hogy itt most nem csak Elektrát, hanem az ötödik szolgálólányt is úgy megverték, „mint a kutyát”.

## **I/1/5 „Vérszívó démonok” (157. próbajel)**

Klytemnästra visszazökken a múltból a jelenbe, és kíséroiére támad, akik állítólag szándékosan kergetik kétségbeesésbe: egyikük azt mondogatja, hogy szemhéja dagadt, mája beteg (vagyis hogy fizikai értelemben közel áll a halálhoz), másikuk azt vonítja a fülébe, hogy démonokat látott, amelyek ”hosszú, hegyes csőrükkel” Klytemnästra vérét szívják (itt a királynő lelki betegségéről: a lelkiismeret-furdalásról, illetve az azt megtestesítő fúriákról van szó).

A démonokat, és különösen azok hosszú, hegyes csőrét egy félreismerhetetlen pontozott motívum festi, amely főnről egyre lejjebb hajlik, szinte behatolva Klytemnästra testébe. Az effektust a cselló-szólam négyes osztása teszi még intenzívebbé: az első pult két szólístája hátborzongató pianissimóban játssza a „vérszívás” motívumát, a többiek pedig a kíséret koloritját adják.

Megjegyzendő, hogy a „démon” szó a hozzátartozó motívum variánsával már a mű legelején megjelenik, ahol az első szolgálólány azt mondja: nem érti, hogy tűrhet meg a királynő (Klytemnästra) egy „démont” a házában és az udvarában. Mivel itt egyértelműen Elektráról van szó, és a dallammotívum is fölismerhetően azonos, egy percig sem kétséges, kit ért Klytemnästra kísérorje vérszívó démon alatt: Elektrát.

## **I/1/6 „Drágakövek” (157. próbajel)**

Klytemnästra arról panaszkodik, hogy rosszul alszik, kínozzák az álmái. Elektrától várná, hogy tanácsot adjon neki. Azok a babonás trükkök, amelyekben eddig bízott, nyilván nem hozták meg számára a remélt eredményt. Pedig, mint mondja, éppen ezért van teleaggatva drágakövekkel, hiszen mindegyikben egész biztosan lakik valamiféle erő, csak tudni kell, hogyan lehet kihasználni.

Amikor a drágakövekről van szó, a vonóskar és a két hárfa magas pizzicato kettős- és hármasfogásai érzékeltetik az ékszerek

csillogását. Az effektust hatásosan egészítik ki a fuvola apróhangos fioritúrái.

Pontosan ugyanez a szín-ötlet jelentkezett már a Saloméban is. A Hétfátyoltánc utáni jelenetben Herodes mindenfélét ígérne Saloménak, csak Keresztelő János fejét ne kérje: ígérné királyságának felét, a világ legszebb smaragdját, száz szép fehér páváját, majd elrejtett kincseit: azt a négy sor gyöngyből készült nyakláncot, amelyet még Herodias sem látott soha. Itt is a teljes vonóskar (benne az osztott cselló-szólam) pizzicato kettősfogásaival találkozunk, továbbá a hárfapendülésekkel és a fuvola triolás fioritúráival.

A két hely között az a leglényegesebb különbség, hogy Klytemnästra drágaköveit az operalátogató is látja, a hangzó anyag a vizuális élmény kiegészítőjévé válik, míg Herodes állítólagos nyakékét senki sem látta, és a zene elhangzásának pillanatában sem látja senki. A Salome érintett ütemei tehát a hallgató fantáziájára hatnak, és segítenek elképzelni valamit, ami a színpadon nincs, mert a szövegekönyv értelmében nem is lehet ott.

## **I/1/7 „Bárd”**

Az egész operát végigkíséri egy rövid, de annál jelentősebb zenei mozdulat: a „bárd”-motívum. Először Elektra és Chrysothemis kettősének az elején (a 67-es próbajelnél) hallhatjuk, ahol Elektra az apjuk halálára emlékezteti a testvérét: „Mit emelgeted a kezedet? Így emelte apánk is mind a két kezét, aztán lesújtott a bárd és kettészelte a húsát.”

Maga a motívum a legelemibb formájában mindössze két hangból áll: egy tizenhatodból és a rákötött hosszabb hangból (negyedből vagy pontozott nyolcadból). A mozdulat mindig lefelé irányul, természetesen fortissimo, éppen úgy, ahogy a bárd egy pillanat alatt lesújt. Az sem véletlen, hogy a két hang közötti távolság legtöbbször szűkített oktáv. A „bárd”-motívum nagyon alkalmas láncszerű szekvenciális felület képzésére: a 67. pró-

bajelnél a cselló-szólam csak a harmadik, a legutolsó láncszem megszólaltatásában vesz részt (gesz–G).

A 204. próbajel környékén Elektra újra emlegeti a bárdot, ezúttal Klytemnästrának. Azt mondja: "Ha a megfelelő véres áldozat elhull a bárd alatt, nem fogsz többet álmodni." Brutálisan kétértelmű mondat ez, hiszen Elektra számára csak Klytemnästra lehet a „megfelelő véres áldozat”. A „bárd”-motivum ennek megfelelően szintén brutális formában, a teljes vonóskar unisonóján jelentkezik, fortissimo, és pedig mindössze csak egyszer.

A bárdot Elektra harmadszor abban a végtelenül izgatott beszélgetésben említi, amelyet Orest halálának álhíre kapcsán Chrysothemisszel folytat: „A bárdot, amellyel apánkat... (Chrysothemis: Te szörnyeteg, hát nálad van?) ...a testvérünk számára megőriztem.” A „bárd”-motivumból épített szekvenciális láncolat itt pianissimo kezdődik, és kétszer is fortéig crescendál: mint hogyha egy elrejtett tárgy napvilágra kerülését illusztrálná.

A „bárd”-motivum negyedik jelentkezésénél a bárdról magáról nem beszél senki. A 199a próbajelnél a partitúrába írott színpadi utasítás szerint „Aegisth lép be jobbról az udvar kapuján.” Ha ebben a pillanatban a teljes zenekar a „bárd”-motivumot játssza, akkor az szavak nélkül is azt jelenti, hogy a hős úgy lép be a palotába, mint egy mit sem sejtő áldozati állat. Néhány pillanattal később, amikor Aegisth fényt kér, és bosszankodva állapítja meg, hogy a szolgák közül senki sem siet a segítségére, meglepő módon épp Elektra visz neki oda egy fáklyát, és még meg is hajol előtte. A „bárd”-motivum ebben a pillanatban azt szimbolizálja, hogy Elektra nagy-nagy szívélyessége valójában a bárd alá vezető úton segíti Aegisth-et még tovább.

## **I/1/8 „Kaparva”, II (110a próbajel)**

Miután Chrysothemis megtagadta a gyilkosságban való közreműködést, Elektra „vad elszántsággal” egyedül lát munkához. Elkezd a ház falánál, a küszöb mellett hangtalanul, nagy erővel kaparni, „mint egy állat”. A néző már tudja, mit keres: a bárdot,

amely egykor Agamemnon életét kioltotta, és amelyet Orest számára rejtett el a ház lakói elől.

A „kaporás” zenei képe két rétegű. A csellók, majd a brácsák-hegedűk is egy jellegzetes, fölfelé haladó „lépcső”-motivumot szólaltatnak meg rendkívül gyorsan, amely szekvenciális rajzával az egymásra szórt rögöket láttatja. A basszetskürt, a basszusklarinét, a három fagott és a kontrafagott egyhelyben „kaporó” másik motivikát kap, amelynek előkéi talán a 16. próbajelnél hallott „kutyaugatás” rokonának tekinthetők.

Harmadik réteggént, és ezen nincs is mit csodálkozni, a magas fekvésben itt is megszólal a „bárd”-motivum, amelynek a bejátszásában azonban a csellók itt már nem vesznek részt.

## **I/1/9 „Egy foglyul ejtett állat” (187a próbajel)**

Orest eltűnik az ajtó mögött, hogy a végzetes tettét végrehajtsa. A szerző-páros szándéka szerint azonban a hallgató nem közvetlenül a gyilkosságnak lesz tanúja, hanem azoknak a hihetetlenül intenzív érzéseknek, amelyeket a történetek Elektrából kiváltképpen.

A színpadi utasítás szerint egyedül van a színen: „iszonyú felindultságban”. Az ajtó előtt rohan ide-oda leszegett fejjel, „mint egy foglyul ejtett állat a ketrecben.”

A mély vonósok „vivo violente” pianissimo tizenhatodjai tehát egyrészt alkalmasak Elektra végtelenül ideges futkosásának a közvetlen ábrázolására, de ugyanakkor érzékeltetik azt is, amit nem látunk: hogy odabent végzetesen felgyorsultak az események, és bármelyik pillanatban visszafordíthatatlanná válhatnak.

A mély vonós hangszínkép közvetlenül emlékeztet a bárd utáni „kaporás” zenéjére (110a). Ott tudniillik Elektra úgy ásott, „mint egy állat”, itt most úgy futkos, „mint egy foglyul ejtett állat a ketrecben”. A két hely közti különbség legfőképpen az, hogy a gyilkossági jelenetben a zeneszerző mellőzi, illetve nagyrészt skálászerű dallamrajzolattal helyettesíti a korábbi jelenetben szisz-

tematikusan fölfelé haladó, jellegzetesen „kaparó” lépcső-motivumot.

## **I/2 Karakter-ábrázolás**

### **I/2/1 Chrysothemis (75. próbajel)**

Az operának ezen a pontján válik nyilvánvalóvá két nőtestvér karakterének ellentéte. „Elektra nőisége ritkán kerül előtérbe a tragédiában, démonnak, vérszomjas fenevadnak, részvétlennek, egyszerűen embertelennek mutatkozik”.<sup>2</sup> Ezt a jellemet tükrözik az Elektra-szólam szaggatott, töredezett, hisztérikus rajzolatú „modern” dallamai. Vele szemben Chrysothemis mintha egy 19. századi operából érkezne: szerelemről, családi boldogságról énekel, tisztán zengő Esz-dúrban.

A cselló-szólam hosszú ütemeken keresztül ketté van osztva. Az első szólam magas fekvésben, a tömör hangmassza belsejében zengi éneklő dallamát, amely közvetlen, együtemes követési távolságú kánonban előlegezi meg a szoprán-szólista dallamát.

Az sem lényegtelen, hogy ez a lírai mozdulat a későbbi ütemekben is vissza-visszatér, és egy helyütt a második cselló-szólam anyagával is szabad oktávkánont alkot.

### **I/2/2 Klytemnästra (45-ös próbajel)**

A színpadra lépő Klytemnästra már az első pillanatban a közte és Elektra között feszülő kibékíthetetlen ellentétről beszél, amely folytonosan úgy égeti, „mint a csalán csípése”. Patetikus kérdéssel fordul az örökkévaló istenekhez: vajon miért nem tudja ő ezt a csalánt kigyomlálni, miért történik vele mindez?

Elektra kétértelmű mondattal válaszol neki: „Hisz magad is egy istennő vagy, az vagy, ami ők!”

---

<sup>2</sup> Batta András: Richard Strauss: Elektra: A hét zeneműve, 1984/4, szerk. Kroó György, Budapest, 317. oldal

Klytemnästra két kísérője, a bizalmas és az uszályhordozó rávilágít Elektra szavainak kétértelműségére: hogy tudniillik Klytemnästra valóban az istenek törzsökéből származik (végső soron magától Zeusztól), de Elektra ezt most „alattomosan” gondolja. Klytemnästra ennek ellenére gyönyörű, romantikus Fisz-dúr dallammal ünnepli múltjának napsugaras szakaszát: „Ez oly ismerősen cseng nekem! És olyan, mintha csak elfelejtettem volna, régen, nagyon régen.”

A lírai emlékezést az egyvonalas oktávban, kifejezetten romantikus stílusban éneklő szóló-cselló zengése emeli.

Figyelemre méltó, hogy Elektra egyik látomásos pillanatában, a 45. próbajel utáni ütemekben ugyanezzel a dallammal idézte maga elé Agamemnon alakját. A zene itt tehát mintha azt mondaná, hogy a halálos ellenségeknek van a lelkében, van a múltjában egy szelet, amely kitörölhetetlenül és megmásíthatatlanul közös: Agamemnon, épp ő, aki miatt soha nem békülhetnek össze.

### **I/2/3 Elektra Chrysothemis álarcában (55a próbajel)**

Orest halálhírének vétele után Elektra megpróbálja megnyerni Chrysothemist, hogy legyen segítőtársa a bosszú művének végrehajtásában. Hiszen, ha ők ketten (Klytemnästra és Aegisth) nem aludnának együtt, akkor egyedül is végre tudná hajtani tervét. Így azonban szüksége van segítőtársra. Amikor Chrysothemis ettől visszariad és tiltakozik, akkor Elektra megpróbálja érvekkel meggyőzni: „Milyen erős vagy, erőssé tettek téged a szűzi éjszák! ...Olyan inaid vannak, mint egy csikónak. Karcsú a lábad. Karcsún, hajlékonyan, könnyen átölelhetem a derekadat!”

Elektra szavai egy házasságra, gyermekszülésre és -nevelésre érett szép, fiatal nő képét vetítik a hallgató elé, természetesen a hozzá tartozó zenével együtt. A karcsú lábak említésénél az első pult két szóló-csellója egy rugalmasan a magasba szökkenő motívumot szólaltat meg, amely gyöngéd is, de erőteljes is, mint egy „csikó”.



Ez az egész szakasz egyedül áll Elektra énekszólamában: ő itt nem a maga hangján beszél, hanem Chrysothemis dikcióját veszi át, hiszen őt próbálja meggyőzni, és a tervével való azonosulásra rábírn. Ezért rokon ez a szakasz Chrysothemis első monológjával (Esz-dúr).

## **I/3 Helyzetrajz**

### **I/3/1 Halálhír** (145, 15a próbajel)

Chrysothemis magán kívül rohan a nővérehez Orest állítólagos halálhírével, amelyet két idegen – egy idősebb és egy fiatalabb – hozott. Mindenkinek elmondták már, akik „körben álltak”, és mindenki tudja is már.

A jelenet kettős feszültséggel terhes. Az egyik antagonizmus a két nővér között feszül: Elektra nem fogadhatja el halottnak Orestet, illetve Oresttel együtt az életét kitöltő bosszútervet. Ezért tör ki egymás után háromszor is: „Es ist nicht war!” („Ez nem igaz!”)

A másik ellentét azonban magán Chrysothemisen belül található meg. Orest halála természetesen az ő számára is tragédiát jelent: a rég nem látott, szeretett testvér elvesztését. Lelkének egy másik rétegében azonban ennek valamiképpen örülni is kénytelen, hiszen Orest halála azt is jelenti, hogy a család megmenekül a fenyegető újabb katasztrófától. Chrysothemis így lassanként talán megvalósíthat valamit gyengéd céljaiból.

Ez teszi érthetővé, hogy az intenzív, rendkívül szenvedélyes beszélgetést miért kíséri az Agamemnon személyéhez, pontosabban annak is az emlékéhez kapcsolódó jellegzetes triolás motívum, újra szóló-cselló előadásában.

## **I/3/2 Csábítás** (82a próbajel)

Elektra felhívására, hogy tudnillik Orest halála után hajtsák végre a bosszút ők ketten, Chrysothemis ellenfölvívással válaszol: Hagyják itt együtt a problémát, szökjenek meg: „Elektra, hilf uns ins Freie!”, azaz Elektra, segíts ki minket a szabad világba. Ezt Elektra persze nem akarhatja, ezért új módszerrel kísérletezik, egyfajta csábítással. Azt a világot festi a húga elé, amelybe az olyan olthatatlanul vágyik: „Mostantól kezdve a nővéred leszek, ahogy eddig még sosem voltam... Veled együtt várom a vőlegényt, olajjal kenlek meg számára, fejed az én keblemen nyugszik..., amíg erős karjával a nászágyba nem von.”

A csábítás zenéjéhez a zeneszerző egyfajta vonós varázst vesz igénybe: az osztott szólistikus hegedűk és brácsák alatt az első pultnál ülő csellisták egészen szólóban játszanak, a második pult két csellistája pedig együtt szólaltatja meg a zenei szöveg legmélyebb szólamát. Pár ütemmel később a hangzást egy szólóbőgő is kiegészíti. Ez a hangzaskép a 87a próbajelnél még tovább differenciálódik: itt az első, második és harmadik pult két-két játékos kap egy-egy szólamot, a második cselló-szólam pedig a bőgőkkel kezd párhuzamos mozgásba.

A szakasz motivikus anyaga az Agamemnon emlékét idéző, már eddig is sokszor felhasznált triolás képlet variánsa. (a 45., a 145. és a 15a próbajel környékéről), amelynek a szimbolikája világos: Elektra abba a zavartalan világba próbálja Chrysothemist visszacsalogatni, amelyben Agamemnon körül még, legalábbis látszólag, minden rendben volt. Hogy a regresszió nem lehetséges, azt nyilván Elektra maga is tudja: ez adja csábításának kétszínű jellegét.

## **I/3/3 Felismerés** (130a próbajel)

Orest ott áll Elektra előtt, de még nem mutatkozott be. Annyit mondott magáról, hogy „épp annyi idős, mint ő volt, és együtt volt veled éjjel-nappal”. Elektra erre szemrehányásokkal halmozza el, legfőképpen azért, hogy még él. „A szemed rám mered, miközben

az övé kocsonyává lett? A szádat nyitod és csukod, miközben az övé földdel van tele? Te élsz, miközben ő, aki jobb, nemesebb és ezerszer fontosabb volt nálad, ő már nincs?” Orest nyugodt válasza így hangzik: „Hagyd békén Orestet, ő túlzottan is örült az életének. Az istenek ott fõnt nem túrik az öröm túlzottan hangos megnyilvánulását. Ezért kellett meghalnia.”

A szövegekõnyvben ez egy józan, kitérõ válasz, viszont a zenekarban alatta az Agamemnon alakját idézõ triolás motívum szól, amely így egyrészt szinte az egész család névjegyévé válik, másrészt mélyebb értelmet kölcsönöz Orest szavainak is: azt árulja el, hogy Orest éppen azért volt olyan boldog, mert Agamemnon fia lehetett. Ezekben az ütemekben tehát a zene túlmegy a szövegen, sejtelem-szerű mélyebb értelemmel ruházza fel azt.

Éppen ezért zenedrámái értelemben semmiképpen sem véletlen, hogy pár pillanattal késõbb a testvérpár egymásra ismerésének lehetünk tanúi. Elõször Orest kérdezi meg, hogy kivel áll szemben, majd hamarosan õ is leleplezi magát: „A kutyák az udvarban megismernek, és a nõvérem nem ismer meg?”

A felismerés pillanatának nagyzenekari fortissimóját hamarosan idézõjelben értett „szerelmi jelenet” váltja fel, amelynek Orest „névjegyé”, egy jellegzetes kvárt-téma a vezérmotívuma (148a). Ennek a kéthangos motívumnak a sokszoros ismételtetésében az énekszólamon kívül az elsõ oboa és a szóló-cselló vesz részt.

## II. A rózsalovag (op. 59.)

Hoffmannsthal és Strauss munkássága A rózsalovagtól fogva fonódik csak össze igazán. Munka-kapcsolatuk meglehetősen furcsa volt: szinte kizárólag levelek útján érintkeztek, mert Hofmannsthal nemigen kedvelte Strauss társaságát, Strauss feleségét, Paulinét pedig egyenesen utálta. Ennek köszönhető, hogy leveleikből pontosan követni lehet a közös munka állomásait.

Sokáig úgy tűnt, hogy a darab címe Ochs von Lerchenau lesz, A rózsalovag címet végül Hofmannsthal javasolta.

A premiért 1911. január 26-án, Drezdában tartották. Fogadtatása a kritikusok körében eleinte nem volt kedvező, a közönség azonban az első pillanattól kezdve lelkesedett érte, és kaptak rajta az operaházak is: már a bemutatót követő évben számos európai operaház a műsorába iktatta.

A magyarországi bemutatót is egy éven belül, 1911. májusában rendezték meg. A rózsalovag Budapesten is nagy sikert aratott: csaknem százszor adták elő még a szerző életében.

Általános jellemzésére David Boyden egyik jelzős szerkezete kínálkozik, aki a darabot „koraszülött posztmodern”-nek nevezi.<sup>3</sup> Valóban, a szerző-páros teljesítményét akkor kezdjük megfelelően értékelni, ha meggondoljuk, hogy 1910-ben még híre-hamva sem volt a későbbi neo-irányzatoknak (neo-klasszicizmus, neo-romantika, neo-barokk), a neo- vagy poszt-modernizmusról végképp nem is szólva. Valamelyest megmagyarázza ez azt is, hogy miért idegenkedtek a műtől első kritikussai: éppen „neo”-jellegével nem tudtak mit kezdeni. Jellemző, hogy a közönségnek nem kellett ilyen akadályokkal megküzdenie, és ezért volt képes ösztönére hallgatva az operát azonnal méltó fogadtatásban részesíteni.

---

<sup>3</sup> Matthew Boyden: Richard Strauss, Európa Könyvkiadó 2004. 258. oldal

## **II/1 Az Octavian-téma alakváltozatai**

### **II/1/1 Mottó**

A Rózsalovag zenekari bevezetőjének első ütemeiben a kürtök erőteljes, markáns ritmizálású, közel két oktávnyi hangterjedelmű témát exponálnak. A későbbiekben kiderül, hogy ez a téma az opera címszereplőjének a „névjegye”, amely számtalan alak- és karakterváltozatban kíséri, tükrözi, sőt nem egyszer magyarázza is a történetet. Jellemző rá már az is, hogy legelőször harcias hangú kürtökön halljuk, de az is, hogy a későbbiek során messze leggyakrabban a gordonka-szólamban bukkan fel. A következőkben megpróbáljuk egyszerű szavakkal végigkövetni, mit mondanak az Octavian-téma alakváltozásai a főhős, Octavian Rofrano gróf dramaturgiai útjáról.

### **II/1/2 „Itt én vagyok az úr!” (36. próbajel)**

A színpadi történet és a szereplők szavait, illetőleg indulatait illusztráló téma második, immár a cselló-szólamra bízott elhangzása akkor jelentkezik, amikor a fiatalember megpróbálja az egyelőre csak halk csilingelés formájában jelentkező külvilágot a Tábornagyné hálószobájától erőnek erejével távol tartani: „Nem akarom... hallani! Mi lehet az? Talán futár? Levelekkel és üdvözetekkel? Saurantól? Hartigtól? A portugál követtől? Ide nekem egyik se jön be! Itt én vagyok az úr!” Az Octavian-téma a hős utolsó két mondata alatt szólal meg a gordonkákon és a brácsákon, F-dúrban.

A színpadi történet egy pillanat alatt leleplezi, hogy Octavian rosszul ítéli meg a helyzetét: Ő csak szeretne úr lenni, valójában még a reggelit behozó kis néger inas elől is el kell bújni, sőt, össze fogja szidni a Tábornagyné is, mert zavarában, kapkodásában árulkodó jelként elhagyta a kardját. Ő tehát – és ez az opera dramaturgiai kiindulópontja – messze nem az, akinek magát tudni

szeretné. A hangsúlyosan elhangzó és a névjegy-téma által kísért bejelentés mégis végtelenül fontos, hiszen alkalmas arra, hogy az egész opera cselekményét előlről hátrafelé vagy akár hátulról visszafelé átvilágítsa. Az opera cselekménye ugyanis azt fogja megmutatni, hogyan válik Octavian lépésről lépésre saját érzéseinek is, de a külső helyzetnek is urává.

## **II/1/3 „Ne filozofáljon!” (45. próbajel)**

A főhős útja azonban egyelőre félreértések, botlások, jogos szemrehányások, sértődések, korrekciók és önkorrekciók során át vezet előre. Amikor a Tábornagyné összeszidja, hogy hogyan hagyhatja a kardját vigyázatlanul ott egy hölgy hálósobájában, sőt megkérdezi, hogy nincs-e ennél jobb szokása, akkor a duzzogó Octaviannal kell megismerkednünk: „Ha magának túl ostoba, ahogy viselkedem, ha magának nem tetszik, hogy nem vagyok járatos ilyen dolgokban, akkor egyáltalán nem tudom, mit is eszik rajtam.” Octavian kifakadásának a zenekari kísérete a névjegy-téma első felének moll-változatára épül, úgy azonban, hogy a fisz-moll téma kis szextjét két lépésben további kromatikák követik. A parányi „Weinen, Klagen” téma-idézet nagyon erősen érzékelteti, hogy Octavian fölöslegesen, messze jelentőségénél nagyobb súllyal érzékeli az esetet. A helyreigazítás a Tábornagyné szájából egy pillanat alatt meg is érkezik: „Ugyan ne filozofáljon, Kincsem! Jöjjön ide, most reggelizni fogunk!”

## **II/1/4 „Ma éjjel?” (60. próbajel)**

Pontosan ugyanebben az értelemben szerepel az Octavian-téma egy további kromatizált változata ott, ahol Octavian azt veszi a lelkére, hogyan álmodhatott a Tábornagyné, éppen a vele töltött éjszakán, éppen a férjével.

## **II/2/5 Kard ki, kard!** (80. próbajel)

Az Octavian-téma hősi karaktere teljes nagyszerűségében bontakozik ki pár pillanattal később, amikor Octavian, aki elől a Tábornagyné szerint már el van zárva a menekülés minden lehetséges útja, kardját rántva akar a hálószoza felé előrehatoló idegennek (Ő maga azt hiszi: a Tábornagynak) ellene állni. Persze elhibázott lenne ez a gesztus is, és a Tábornagyné egy pillanat alatt le is szereli. Ez azonban csak egyik fele az igazságnak. A másik az, hogy ugyanezt a kardot ugyanezzel a behatolóval (Ochs báróval) szemben a második felvonás egyik döntő pillanatában ugyanígy ki kell majd húzni. A tévedések és a hibás reakciók sorozatán keresztül tehát Octavian, anélkül, hogy ezzel tisztában volna, közeledik saját igazi szerepének a megtalálása felé.

## **II/1/6 „Csodálnom kell Nagyságodat!”** (64. próbajel)

A második felvonásban Ochs báró rögtön az érkezése utáni pillanatban megsérti Faninalékat különösen Sophie-t, a lány kezére tett megjegyzésével: „Finom kis csukló. Nagyon szeretem ezt! Polgári családoknál nagyon ritka dolog.” A társadalmi különbségnek ez a durva és tapintatlan kihangsúlyozása, ráadásul éppen az első pillanatban, elsősorban nem Sophie-t és nem Faninalt háborítja föl, hanem Octavian-t, aki a Bárót a Tábornagyné otthonából már alaposan ismeri, és az esetlegesnek tűnő megjegyzést, illetve annak jelentőségét teljes súlyával átérzi. Felháborodásának a szövegekönyvben egyetlen mondat ad hangot: „Es wird mir heiss und kalt!” („Forrót és hideget kezdek érezni!”). Ez az érzés a cselló-szólamban az Octavian-motivum variálásával jut kifejezésre: a motivum fölfelé haladó második fele átmenőhangos, fúrge harmincketted-skálával jelentkezik, amely pianissimóból indul, és kétszeres crescendóval érzékelteti Octavian vérnyomásának megemelkedését. A hős itt még nyilván nem tudja, hogy az események merre tartanak, de a lélektani értelemben vett „kazan” felfűtése ezzel a pillanattal veszi kezdetét.

## II/1/7 A „nemes vérűek” szövetsége (76. próbajel)

Ugyanez a tematika folytatódik pár pillanattal később, amikor Ochs báró a tokaji bor felszolgálása után bizalmasan, egyenesen Octavianhoz fordul, hogy újabb felsőbbes mondatban adjon hangot a főhős által már amúgyis unalomig ismert fölfogásának: amikor az ember ezekkel a polgár-félékkel érintkezik, „darin muss immer etwas Herablassung sein” („abban mindig kell egy kis leereszkedésnek lenni”). Tartalmilag ez nem más, és talán nem is sokkal több, mint az előző, a Sophie csuklójával kapcsolatos megnyilvánulás. A helyzet mégis kényesebb, kínosabb és Octavian sokkal közvetlenebbül érinti, hiszen Ochs báró hozzá és csakis hozzá beszél, mintegy magától értetődő egyetértését, helyeslését várja. Ochs báró csakis azt tudja elképzelni, hogy a „nemes vérből” származók automatikusan véd- és dacsövetségben vannak egymással, vagyis hogy Octavian származási és társadalmi helyzete folytán természetes szövetségese a nem nemesekkel, a polgár-népséggel szemben, függetlenül attól, hogy tervében a tisztességnek akár csak a milligrammjai is megtalálhatók-e, avagy sem.

Octavian a szöveggönyv szerint erre a kényes helyzetre, illetve a benne rejlő kihívásra egy diplomatikusnak nevezhető mondatral reagál: „Ich muss deine Liebden sehr bewundern” („Nagyon csodálnom kell Nagyságodat!”). Papíron ez akár az egyetértésnek és a nagyrebecsülésnek a megnyilvánulása is lehetne, ami meg is felel Octavian szándékának, hiszen ő itt még kerüli az Ochs báróval való konfrontálódást. A partitúra, és ezen belül a cselló-szólam azonban „lerajzolja”, hogyan is értendő pontosan Octavian „csodálkozása”. Az Octavian-téma újabb változata a nagy Cisz hangról indul, szextolás aprózást tartalmaz, és minden eddiginél nagyobb hangterjedelmű: két oktávon egy nagy terccel nyúlik túl. Vagyis azt jelzi, hogy a diplomatikus felszint csak a legnagyobb erőfeszítéssel sikerül tartania, alatta, mögötte pedig lávaszerű indulatok fenyegetnek kitöréssel.

Az események azonban kérlelhetetlen logikával folytatódnak. Ochs báró az Octaviannak szentelt, cinkosságot feltételező és



cinkosságot provokáló közjáték után a menyasszonyához fordul, hogy „csevegjen vele”. Ez a „csevegés” az ő esetében csakis egyféle lehet: durva célozgatás a kettejük között nemsokára esedékes testi kapcsolatra. Vajon hogyan képzei Sophie a házasságot, miben fogja majd örömét találni? A kérdések címzettje itt most nem Octavian, de nagyon hamar kiderül, hogy ő legalább annyira találva érzi magát, mint egy pillanattal korábban. Legalábbis erre enged következtetni, hogy a Báró kérdése alatt a cselló-szólam az Octavian-téma előző variánsának szekvenciális folytatását hozza, a nagy Cisz után a nagy Fiszról kezdve, ugyanazokkal a szextolás átmenőhangokkal, ami szavakban kifejezve annyit jelent, hogy Octavian indulatainak hullámváza nem csitul, sőt hogy ugyanúgy sértve érzi magát a Sophie-val szembeni méltatlan bánásmód miatt, mint amikor a saját presztizse forgott kockán.

Ugyanez a szextolás téma-változat a 84. próbajelnél még egyszer felbukkan, ugyanebben az értelemben. A különbség annyi, hogy Octavian a Báró durva udvarlását látva itt magában beszél, vagyis végre nevével nevezheti a dolgokat. El van szörnyedve, hogy ezt a jelenetet végig kell néznie, hogy nincs módja az eseményekbe beavatkozni, és hogy még csak el sem hagyhatja a helyszínt. A szextolás téma-variáns itt éppen két oktávnyit ágaskodik fölfelé, ami Octavian pillanatnyi lelkiállapotát tökéletesen tükrözi.

Ha a szextolás téma-variáns az eddigiek során kétszer is „többet mondott”, mint a fölötte hangzó szöveg, akkor itt a szöveg, és főként annak indulati töltése mintegy „utolérte” a zenében kifejeződő tartalmakat.

## **II/1/8 „Lerchenauisch Glück” (85. próbajel)**

A következőkben Ochs báró szemrevételezi vonakodó menyasszonyát, valahogy úgy, ahogy a hentesüzletben a kiválasztott húsdarabot méricskéli a vevő. Sorra kerül Sophie válla, bőrének ragyogó fehérsége is, továbbá, hogy a lány sovány, „mint a kutya”. Ezeket a tapasztalatokat Ochs báró abban a felkiállásban összegzi, igen jókedvűen, hogy neki, íme, már megint „Lerchenau-i”

szerencsége van. Ez a mondat Octavianban fölrobbantja az eddig visszafojtott szenvedélyeket (a müncheni előadás Octavianja ebben a pillanatban vágja oda a poharát Faninal ebédlőjének a vitrinjébe.)

A szextolás téma-variáns is kitör a szextolák által meghatározott ritmikai korlátok közül, amennyiben a szextolás csoport második három hangja harmincketted-menetté változik, és úgyszólván glissando-szerű, dühös mozdulattal csap célba.

## **II/1/9 „Neje lesz Ön ennek a csúf férfinak?” (100. próbajel)**

Amikor Ochs báró „apósa-urával” és a jegyzővel a házassági szerződés megkötése céljából a szomszéd terembe távozik, akkor végre itt a pillanat, hogy Octavian közvetlenül, kendőzetlenül szóljon Sophie-hoz. A szextolás téma-változat ezen a helyen gyors egymásutánban háromszor is elhangzik, a glissando-szerű elrajzolástól mentes, eredeti formájában. Ez már önmagában is jelzi, hogy ebben a drámai pillanatban Octavian már túljutott tehetetlenül forrongó dühén, visszatalált eredeti, energikus, lendületes önmagához, és a határozott, célratörő cselekvés útját is maga előtt látja.

Ez derül ki a szövegkönyvből is, ugyanis alig csukódik be az ajtó Ochs báró és a többiek háta mögött, Octavian Sophie-hoz fordul és fölteszi neki a dolgok közepébe vágó, döntő kérdést: „Neje lesz Ön e csúf férfinak, szép cousine?”

## **II/1/10 „Szálljon síkra mindkettőnkért!” (113. próbajel)**

A leendő szerelmespár beszélgetésének egyik döntő pontján azután a cselló-szólam újra hozza az Octavian-témát, az eddigiektől gyökeresen eltérő értelemben, F-dúrban, nyolcados, éneklő formában. Nem csoda, hiszen Octavian énje itt nem Ochs báróhoz kell, hogy viszonyulást találjon, hanem Sophie-val áll szemben, aki kétségbeejtő helyzetében tanácsot és segítséget (segítséget!) vár tőle. Amikor a beszélgetésben odáig érnek, hogy megmenekülése érdekében Sophie-nak is tenni kell valamit, és a lány rá is kérdez, hogy mi lenne az, akkor Octavian válaszában ők ketten először

kerülnek közös nevezőre, hiszen Sophie-nak – Octavian szerint – „kettejükért együtt kell síkra szállnia”. A zene, és azon belül a csel-lő-szólamban éneklő Octavian-téma mesze a szöveg előtt szárnyal, hiszen hatnyolcados, espressivo jellegével Octavian stratégiai utasítást forró szerelmi vallomásnak értelmezi.

## **II/1/11 „...fontos változás állott be” (135. próbajel)**

Mindezek után senki sem csodálkozhat azon, hogy amikor Ochs báró a szomszéd teremből visszaérkezik, és a szerelmespár szabadságharca megkezdődik, akkor a zenekarban az Octavian-témának újra a szextolás, mégpedig a tiszta, elrajzolás nélküli formája jelentkezik. Ez tökéletesen megfelel annak, amit ebben a pillanatban Octavian szájából hallunk: „Kedvességed tőlem tudja hát meg, az ügyben, mely e házba hozta önt, fontos változás állott be!” Octavian, aki nemrég még csak tehetetlen dühében forrongott, most nyílt sisakkal, egyenesen lép föl, hogy Ochs-szal megvívjon. Ennek a lelkiállapotnak és ennek a gesztusnak a szextolás témaváltozat a tökéletes tükörképe.

## **II/1/12 Párbaj (158. próbajel)**

Octavian és Ochs összecsapásának a csúcspontján, a párbaj kezdetekor az Octavian-témának újabb jelentős változata hangzik fel. A témafejtő első három hangja után szünet áll be, a fölfelé kapaszkodó második fele pedig kibővül, hosszúra nyúlik, és háromszor egymás után egyre messzebbre „szúr” a magasba. Mit is mond ezzel a zeneszerző? Nyilván azt, hogy e pillanatban Octavian maga vált villogó pengévé, amelynek szúrásait Ochs báró, a beképzelt, de nehézkes lovas semmiképpen sem kerülheti el.

A párbaj lefolyása úgyszólván vívómesteri pontossággal rekonstruálható akár egyes-egyedül a gordonka-szólamból. A felek háromszor csapnak össze, az Octavian-téma is háromszor lódul neki, és szúr egyre apróbb értékekben egyre magasabbra. Az utolsó, a sebesülést okozó szúrásban, amely kvintolás, vagyis szemmel, illetőleg füllel már alig követhetően gyors, még egy

finom visszakanyarodás, egy „csel” is benne van. Ezzel a mestervágással azután az Octavian-motivum nyugodtan elhagyhatja a színteret, és átengedheti azt az ordítózó Ochs bárónak.

**II/1/13 „...egész világot a magáénak képzei”** (229. próbajel)

Amikor az Octavian-téma a második felvonásban utoljára hangzik fel, a főhőst már nem látjuk a színpadon. A sebesült, dühöngő, bosszút forraló, majd lassan-lassan mégiscsak lecsillapodó Ochs báró azonban magától értetődően az ő személyével foglalkozik. Miután fantasztikus színekkel ecsetelte, hogyan fog bosszút állni, hogyan fogja Octavian a kutyái közé, a tyúkketrebe vagy a disznóólba zárni, egyszer csak, talán önmagának is váratlanul, kénytelen bevallani, hogy van Octavianban valami, ami még öneki is terszik: „Csodálnom kell, hogy tudja egy ilyen tizenhét éves forrófejű kölyök az egész világot a magáénak képzei!” Ezt a kijelentést természetesen megint csak az Octavian-motivum kíséri, amelynek témafejét, incipitjét a zeneszerző egymás után kétszer indítja, mint hogyha Ochs báró külön erőfeszítést tenne, hogy a számára nehezen értelmezhető jelenséget, Octavian minél pontosabban a szeme, illetőleg a füle elé idézhesse. Maga az Octavian-téma itt természetesen újra a szextolás változatban jelentkezik, hiszen Ochs bárónak Octavian a hátunk mögött lévő bő háromnegyed órában csak ezen téma-alakon keresztül mutatkozott meg előtte.

**II/1/14 Mariandel** (91. próbajel)

A harmadik felvonás első felében Octavian álöltözetben, Mariandelként van jelen a színpadon. Az Octavian-témára ennek megfelelően hosszú oldalakon keresztül nincs szükség, hiszen a hallgatónak is el kell hinnie, hogy Ochs báró elhitte, amit lát. A Báró udvarlását kísérő, keringő-szerű, édeskés zene azonban egyszer csak megszakad, mert a vehemensen közeledő lovag „Mariandel” arcán felismeri „Octavian” vonásait. A zenekarban ezt a

pillanatot az Octavian-téma egyértelmű, de hangnemileg távoli felbukkanása illusztrálja (D-dúr szövegösszefüggésben Esz-dúr téma-idézet). A helyzet duplán komikus. Ha a Bárónak „Mariandelről” „Octavian” jut az eszébe, és rögtön a sebesült karját kezdi tapogatni, akkor ez mulattatóan kirí a pásztoróra atmoszférájából. Azonban fontos az is, hogy a Báró tulajdonképpen megértette a helyzetet, csak túl-interpretálja, vagyis éppen képzelt tájékozottságával vezeti önmagát félre. Az az időzített bomba robban föl itt, amelyet a Tábornagyné helyezett el még az első felvonás közepe táján, amikor Ochs bárónak „Mariandel” kétes származásáról és ennek megfelelő ambivalens társadalmi helyzetéről szóló ravasz meséjét beadta. Semmiképpen sem lehet véletlen, hogy ezt a pillanatot már az első felvonásban az Octavian-téma első négy hangja kísérte, és pedig pontosan a harmadik felvonásban újra fölhasznált hangnemben, Esz-dúrban (1. felvonás, 212. próbajel). A két pillanat egymásra rímelve dramaturgiai és zenei szempontból tökéletesen fedik egymást.

## **II/1/15 A kör bezárul** (229. próbajel)

Az Octavian körüli, gazdag tartalmú rejtvény-komplexum egy csapásra megoldódni látszik, amikor Ochs báró, a Tábornagyné arisztokratikus, tapintatos, de kérlelhetetlen rávezetésének köszönhetően felismeri, hogy Mariandel személyében Octavian tiszteletét: „Így van hát! Épp elegendem van már ebből az arcból. Mégsem az én szemem tévedett! Hiszen ez egy fiatalember.” Ochs báró töredezett szavait a zenekar az Octavian-téma levegős felrakású staccato-változatával kíséri, mégpedig E-dúrban, mint hogyha ezt akarná mondani: most már nem lehet senki, se a nézőtérén, se a színpadon, aki ne értené, hogy mi történt.

Jelentősnek látszik a téma E-dúr hangneme is. Ugyanez a téma, ugyanebben a hangnemben szól már az opera bevezetőjének legelső ütemében is, a hallgató tehát zenei szempontból is joggal érezheti, hogy a kör bezárult. De van értelme az E-dúrnak az egy fázissal korábbi, Esz-dúr téma-idézetekhez viszonyítva is. Ochs

báró ugyanis már akkor „látván látott”, de még nem értett semmit: ezért volt a téma tökéletesen felismerhetően, de a szekunddal mélyebb hangnem által mintegy lefátyolozottan jelen. Megfordítva: lehet az E-dúr téma akármilyen pianissimo, akármilyen staccato, E-dúr hangneme és persze a hozzátartozó dramaturgiai szituáció révén, mint valami Kolumbusz tojása, a legegyszerűbb magyarázatául szolgál majdnem három felvonás végtelenül bonyolult komplikációihoz.

## **II/2 Az erotikus téma**

Van még egy téma – az Octavian témája mellett –, amely már az első felvonás közepe táján nagyon ismerősen csenghet, mert már odáig is sokszor szerepet kapott. Ez a téma a Tábornagyné és Octavian viszonyát jeleníti meg. Nincs ugyan olyan sok változata, mint az Octavian-témának, hisz kettejük viszonya, illetve egymás iránt érzett szeretetük az opera végéig nem változik, különösen nem olyan jelentősen, nem olyan rakéta-sebességgel, mint ahogy Octaviannak kell az opera végére tizenhét éves kamaszból egy teljesen érett férfivé válnia. A helyzet azonban folyamatosan változik körülöttük, és talán ez az oka annak, hogy ennek a témának legtöbbször csak a „körítése”: a hangszerelése változik. Hiszen ebben a kapcsolatban nincs szó dühbe gurulásról, nincs szó párbajról, és természetesen nem kell újra szerelembe esni sem.

Megítélésem szerint igazán komoly szerelemről sincs szó. Octavian ifjonti lelkesedése az első felvonás első pillanataiban ugyan még mást sugall, de már a legelső párbeszédéből kikövetkeztethető, hogy ennek a kapcsolatnak nincs múltja, és ezért nem lehet jövője sem. A Tábornagyné ugyanis férjnél van, és a pillanatnyi idillikus helyzet is csak úgy állhatott elő, hogy a Tábornagy éppen külföldön vadászik. A szerelem területén teljességgel tapasztalatlan ifjú Octavian – aki már csak fiatal kora miatt sem lehet régóta szeretője a Tábornagynénak – csak a második felvonásban tudja

majd meg, milyen is az igazi szerelem. A Tábornagyné pedig az együttlétnek szinte minden percében kifejezi, hogy milyen kilátástalan, milyen egyoldalú is Octavian vélt szerelme. Kineveti, ha a függöny elhúzásával próbálja az éjszaka csendjét meghosszabbítani, leszidja, ha sietségében kint felejtí a kardját a szoba közepén, de leginkább titkolózík, nem vallja be, hogy bukott ő már le a Tábornagy előtt „egyszer...”, hasonló helyzetben, és valójában nem is Octavian az első kalandja, vagyis, hogy az ismételt rajtakapástól való félelme egyáltalán nem alaptalan. A hallgatóban, bizony, még annak a lehetősége is felmerülhet, hogy esetleg az az eset sem az első volt, amikor lebukott. Vagyis egyértelmű, hogy ők ketten nincsenek egyenlő viszonyban.

Az első felvonás második felében, amikor végre magára marad a gondolataival, két fontos dolgot is megtudunk a Tábornagynéról. Őt is szerelem nélkül, „a zárdából vitték a fényes, gazdag frigyre”, mint ahogy most Sophie-val tervezik, és talán ez a magyarázata annak, hogy boldogtalanul bár, de a férjén kívül más férfikkal is kalandokba bocsátkozik. Monológjából kiderül az is, hogy a Tábornagynét leginkább a saját fiatalságának az elmúlása foglalkoztatja, és nem elsősorban az Octaviannal folytatott titkos kapcsolata. Ami persze nem azt jelenti, hogy ne tetszene neki Octavian, ne szimpatizálna vele nagyon, egyszerűen csak tudja, hogy nem ez az élet rendje. Éppen ezért Octavianról való lemondása, amelyre majd a harmadik felvonásban kerül sor, kétségkívül dícséretet érdemlő emberi gesztus ugyan, de leginkább a Sophie-hoz való lojalitásának tulajdonítató: nem akarja, hogy a történelem megismételhesse önmagát, és hogy az élet Sophie-val is ugyanúgy elbánjon, mint ővele. Ehhez járul hozzá, hogy már a darab legelején tudja, hogy Octavian eddig sem volt az övé, most sem az, és nem is lehet az soha. A Tábornagyné akkor kapja a legnagyobb pofont, mikor már Octavianról lemondott, illetve Sophie apjával is elrendezte a fiatalok sorsát. Ugyanis Faninal a következő szavakkal döfi a tört egyenesen a legfájóbb pontba: „Hja, ilyen ám az ifjú vér!” Ezzel a mondatával Faninal akaratlanul és tudatlanul

átteszi a Tábornagynét a fiatalok kategóriájából az idősebb korosztályba. Éppen ez az, aminek a valóra válásától ő már a darab elejétől fogva, sőt vélhetően még annál is régebb óta szorong.

Az első felvonás legelején, a 11. próbajelnél jelentkező gyönyörű erotikus témát éppen ezért csak addig a pillanatig gondolhatjuk igazán a szerelem témájának, amíg meg nem szólal a második felvonásban az „igazi”, a valódi szerelmet megjelenítő téma (30. próbajel). Ennek az elhangzása után az Octavian-Tábornagyné téma fülledt, erotikával telt zenének minősül, amely minket, hallgatókat is becsapott, és ugyanúgy az igaz szerelem illúziójába ringatott, mint ahogy Octavian.

## **II/2/1 „Én vagyok az egyetlen” (16. próbajel)**

Az opera bevezetőjének utolsó ütemeit az erotikus téma jelentkezése kapcsolja a függöny felgördültével meginduló cselekményhez. A cselekmény azonban visszamenőleg szöveggel is el látja azt, és az első lépésben Octavian férfiúi büszkeségéhez kapcsolja: „Boldog vagyok, hogy én vagyok az egyetlen, aki tudja, milyen vagy!”

A fent elmondottak alapján azonban ez vaskos naivitás. Finoman bár, de leleplezi ezt a Tábornagyné válasza is: „Emiatt panaszkodik? Azt szeretné, hogy sokan tudják?”

Ez a pillanat Octavian dramaturgiai fejlődésének a kezdő-pontját jelöli ki, és a II/1/2 pontban ismertetett jelenettel rokonítható. Octavian – ez a két mozzanat együttes tanulsága – nem „úr” még, sem a világgal szemben, sem az intim-szférában.

## **II/2/2 „Migrén” (109. próbajel)**

Amikor Ochs báró a színpadra lép, a tilosban evickélő szerelmespár érzései kettősek. Egyrészt nagy-nagy megkönnyebbülést éreznek, hiszen a váratlan látogató nem a félelmetes Tábornagy, hanem „csak” Ochs báró, a bumfordi vidéki rokon. Másrészt azonban a helyzet még így is éppen eléggé borotvaélen táncol: a Tábornagyné hálósobájában pillanatnyilag éppen két férfival van



több a megengedettnél, Octavian menekülési útvonala sincs biztosítva, és a szobalány-ruha, amelyet magára rántott, mindennek nevezhető, csak biztos menedéknek nem.

Hogy mindez így van, azonnal lelepleződik, amikor Ochs báró szeme megakad Octavianon: „Ein hübsches Ding!” Ein gutes, saubres Kinder!” („Üde kis jószág! Romlatlan, tiszta kisgyermek!”).

Ha ez a „lovag” így folytatja, az mindannyiuk számára életveszélyes lehet. Nem csoda hát, ha a Tábornagyné nem érzi jól magát, és migrénre panaszkodik. Amit rejteget, a zenekari hangzás belsejében az erotikus téma formájában basszetkürtön meg is szólal. Hogy azonban ugyanakkor valamelyest élvezi is a helyzetet, amelyben játéktere, sőt pillanatnyilag még irányító szerepe is van, az kiderül a szóló-cselló hosszú ütemeken keresztül futó „scherzoso” motívikájából. Mivel ez a két zenei anyag egymással minden szempontból szöges ellentétben áll, azt mondhatjuk, hogy a zeneszerzőnek ezen a helyen sikerült érzékeltetnie a Tábornagyné egyáltalán nem hétköznapi lelkiállapotát, aki „forró” és „hideg” érez egyszerre.

## II/2/3 „...mir zulieb” (266. próbajel)

Az első felvonás vége felé a Tábornagynéra az a diplomáciai feladat vár, hogy Ochs báró számára a rózsalovagot kijelölje. Nem csak a gyanútlan néző, de maga a Tábornagyné sem sejti, hogy választásával végzetes eseménysort indít el: „Legyen biztos benne: Octavian grófot kérem föl, ő megteszi a kedvemért”.

„Mir zulieb”, a kedvemért: a Tábornagyné ezt komolyan gondolja, sőt komolyan így is érzi, és ezért szólal meg szavai alatt a hegedűkön, illetve egy oktávval mélyebb fekvésben a szóló-csellón, széles ritmusértékekben, az erotikus téma. Ez az a „kötőanyag”, amely kettejüket ebben a pillanatban összekapcsolja, és a Tábornagyné ebben a pillanatban még egyáltalán nem számol a kötetlenség lazulásával. A szöveg és a zene a drámának ebben a pillanatában tehát tökéletes szinkronban van egymással.

## **II/2/4 „Se ma, se holnap!” (318. próbajel)**

Amikor ketten maradnak a színen, a Tábornagyné megjósolja Octaviannak, hogy előbb-utóbb el fog menni, elhagyja őt egy másik nő kedvéért, aki fiatalabb és szebb nála. Hogy ez mikor történik majd, ma vagy holnap, az majdnem egyre megy.

„Nicht heut, nicht morgen!” („Se ma, se holnap!”): Octavian hallani se akar ilyen napról, „ilyen szörnyű napról”. Gondolni sem akar rá! Az énekszólam indulatos, nagy hangköz-ugrásain kívül ezt nyomatékosítja a kíséret masszív szinkópái fölött-alatt kürtökön, hegedűkön és csellókon zengő erotikus téma. A főhős ebben a pillanatban még vehemensen hisz ennek a fajta szerelemnek a mindenható erejében.

## **II/2/5 „Itt van az ezüstrózsza!” (339. próbajel)**

A felvonás végén a szerelmespár, éppen a fentiekben ismertetett vita folyamánként, szerelmes búcsú nélkül válik el egymástól. A Tábornagyné nem csak „csókot nem adott” Octaviannak, de a Sophie-nak szánt küldeményt, az ezüstrózsát sem adta át neki. Ezért kell Mohammedet, a kis néger inast szólítania, hogy vigye a megfelelő kis dobozkát... hova is?

„Octavian gróf úrnak! Add át neki és mondd: Itt van az ezüstrózsza!”

Ki adja hát az ezüstrózsát, kinek? Első ízben, itt és most a Tábornagyné, Octaviannak! A szóló-hegedű és a szóló-cselló párhuzamos oktáváin pianissimo, espressivo, vibrato megszólaló erotikus téma a maga átszellemültségével ezt a pillanatot az ezüstrózsza második, végleges átnyújtásának a jelenete mellé emeli.

## **II/2/6 „Qui pro quo” (235. próbajel)**

Az erotikus téma a második felvonásban egyáltalán nem kerül terítékre, hiszen itt a Tábornagyné nincs a színen, és Octavianhoz fűződő érzései sem jönnek szóba. Ilyesmi a harmadik felvonásban is csak egyszer fordul elő: amikor Ochs báró nagy

nehezen rájön, milyen viszonyban van egymással „Mariandel” és Octavian, következésképpen Octavian és a Tábormagyné: „Igazán nem tudom, mit gondoljak erről az egész qui pro quo-ról (kavardásról)”.

Más szavakkal: Ochs báró a harmadik felvonás vége felé jut el addig, hogy értelmezni tudja, amit az első felvonás közepe táján látott (a jelenet folytatásához lásd a II/5 pontot).

Most azonban az értelmezés, a leggyengébbek kedvéért, a zenekarban is megszólal, az angolkürtön, a basszetskürtön és a vonósok felhangzó erotikus téma formájában. Talán az sem véletlen, hogy ebből az „utóirat”-, vagy „magyarázat”-jellegű elhangzásból a legszemélyesebb, a legérzelmesebb hangszer: a gordonka már nem veszi ki a részét.

## **II/3 A romantikus színpad kellékei**

### **II/3/1 Egy szerelmes éjszaka hangjai (8. próbajel)**

A rózsalovag „nulladik” jelenete a zenekari bevezető alatt zajlik, amikor a függöny még nincs széthúzva. Nem csoda: módfelett problematikus volna az opera színpadán bemutatni, mit művel egy férfi és egy nő az ágyban. De erre nincs is szükség, hiszen bőven elég az, ahogyan a zenekari szólások a fülünkön keresztül láttatni tudnak, a többit már a fantáziánkra bízhatjuk.

A jelenet érzékletességét fokozza, hogy megjelenítést Strauss csupán két hangszerre, egy szóló-brácsára és egy szóló-csellóra bízta. Az intim együttlét valódiságában megerősít bennünket a szerző utasítása is: „seufzend”, azaz sóhajtozva. A szaggatott, sóhajtozó motívumok, a fokozatosan közeledő beteljesülést festve, egyre magasabb hangról indulnak. És ha a mélyebb hangszer a páros férfi oldalának felel meg, akkor itt megint (helyesebben: most először) a gordonka adja Octavian zenekari hangszínét.

## II/3/2 „Pletyka” (225. próbajel)

Az első felvonás tömegjelenetében Valzacchi, kihasználva, hogy a Tábornagynét frizurájának elkészíttetése rövid időre egy székhez köti, elérkezettnek látja az időt, hogy különféle titkos és bizalmas (ál-) híreket suttojon bele a fülébe. Valzacchi próbálkozásait és nyelvét a gordonka-szólam ismétlődő, két ütemes kisperiódusokkal imitálja. Az első ütemek meg-megszakadó, fölfelé tartó tizenhatod skála-menetei, majd a sul ponticello lehajló mindenkori második ütemek sorozata azt mutatja, hogy Valzacchi számtalan próbálkozása közül egyik sem keltette fel a Tábornagyné érdeklődését, tetszését.

Ezt a részt hallgatva Weöres Sándor: „A pletykázó asszonyok” című verse juthat az eszünkbe („Juli néni, Kati néni / etyepetye, lepetye”). Valzacchinak is jár a nyelve, „mint a rokka”, de próbálkozása, hogy a Tábornagyné bizalmába férközzék, sikertelennek bizonyul, hiszen őt most ezerszer jobban foglalkoztatja a fodrász munkájának a végeredménye, mint bármi más.

Később kiderül az is, hogy az álhírekkel Valzacchi és Annina a megélhetésüket próbálják biztosítani, és hogy a hazugságtól sem riadnak vissza, amikor Mariandel horogra akasztásának ügyében Ochs bárót próbálják meg behálózni, végül is sikerrel (253. próbajel). Ekkor a pletyka megjelenítésének és a gordonka-szólamnak már nincs is szüksége a második, a sul ponticello ütemre, hiszen hőseinknek Ochs báróval, már ami a közös téma megtalálását illeti, sokkal könnyebb dolguk van. Csak a második felvonás végén derül ki számukra, hogy Ochs bárótól hiába reméltek pénzt, és ekkor nyílik meg az út Octavian előtt, hogy a két zavarosban halászó figurát céljainak elérése érdekében – nyilván jó pénzért – a harmadik felvonásra megnyerje.

## II/3/3 „Öregasszony” (277. próbajel)

Ochs báró távozása után a Tábornagyné egyedül marad a gondolataival, és a Báró kétes erkölcsű házassági terve kísértetiesen emlékezteti valamire: ugyanez övele is megtörtént

már, ő is volt „szép üde lányka” – de ezt a lánykát, ha a tükröt a kezébe veszi, ma már nem találja. Holnap pedig talán már „ráncos képű öregasszony” lesz, és ebben a pillanatban belép a csellószólam, lépegető nyolcadokkal. Minden második hangon ott van egy előke, ami nem jelenthet mást, mint hogy a Tábornagyné éppen saját magát látja, ősz-öregén, egy bottal sántikálni, bicegni.

Ebben a lelkiállapotban találja őt az immáron férfi-ruhában visszatérő Octavian, aki félreérti a Tábornagyné arc kifejezését. Honnan is tudhatná, hogy a Tábornagyné már rég nem Octavian, hanem az arcára kíméletlen barázdákat vonó idő megállíthatatlan múlása miatt, „a homokórában megállíthatatlanul pergő homokszemek” miatt aggódik. Ekkor jelenik meg az örökké lefelé pergő, suttogó homokszemek allegóriája a cselló-szólamban, pianissimo, lefelé guruló tizenhatod-skálamenetben (310. próbajel).

Közvetlenül ez után egy másfajta óra megjelenítésére is sor kerül: a Tábornagyné bevallja, hogy ha éjszaka felébred, körbejár, és az összes órát sorra megállítja, mert a csendben félelemmel tölti el azok ütemes kongása. A zenekar ez alatt szinte semmit sem játszik: hallgatásával is érzékelteti az éjszaka csöndjét, amelyben egyedül csak az ütemes ketyegést lehet hallani. Maga a „ketyegés” pedig két hárfá unisono, flageolet nyolcadjain szól, egészen addig, amíg a Tábornagyné az „alle stehn” szavakat ki nem mondja – akkor hirtelen abbamarad minden, és csak a „semmi szó”, mint zeneszerzőnek a szöveg festésére az adott pillanatban kínálkozó legmegfelelőbb eszköze.

## **II/3/4 A sors „kopogtat” (339. próbajel)**

Az első felvonás végére Octavian nagy nehezen belátja, hogy személyének messze nincs akkora varázsa, amellyel a mély depresszióban szenvedő Tábornagynét kimozdíthatná az életének megoldatlansága miatt érzett szomorúságból. A Tábornagyné ekkor megjósolja, hogy közel van az az idő, amikor majd Octavian elhagyja őt egy „ifjabb és bájosabb” nő kedvéért, és a darab végével ellentétben most még ő az, aki elküldi magától az

engedelmes, bár súlyosan megbántódott Octavian. A hős távozása után közvetlenül a sors a zenekar, azon belül a cselló- és a bőgőszólam álarcába bújva, a pillanat jelentőségét ismétléssel is hangsúlyozva, pizzicato-párral jelzi a hallgatónak, hogy valóban nincs más lehetőség, a szerelmespár nem kerülheti el a sorsát, és „ma, avagy holnap” valóban bekövetkezik az, amiről a Tábornagyné beszélt.

Ugyanez a sors-motivum kopogtat újra, ugyanígy kétszer, amikor az opera végén a jóslat valóra válik (273. próbajel). „Lám, közös sors ez, minden asszonyé. Nem tudtam én is jól?” A szerelmes búcsú azonban ekkor már végleges: a Tábornagynének nem csak délutánig kell nélkülöznie Octavian, mint ahogy azt az első felvonás végén gondolta. A kérdés most már „csak” az, hogy vajon el tud-e a Tábornagyné Octaviantól szépen, a fiatalokat segítve válni, vagy – amivel persze a sorsát éppúgy nem kerülhetné el – megnehezíti a szerelmespár egymásra találását.

## **II/3/5 „Betöretlen ló” (98. próbajel)**

Mielőtt Ochs báró leendő apósával és a jegyzővel együtt egy másik terembe menne át, hogy megkösse a házassági szerződést (amely őt magát pénzhez, a felemelkedésre vágyó Faninalt pedig kutyabőrhez juttatja majd), Ochs még egy utolsó, de annál arcpirítóbb udvariatlanságot követ el: biztatja Octavian, hogy a menyasszonyát a szerződés elkészítése alatt – ha kedvük úgy tarja – férfiként is szórakoztassa. Ochs véleménye szerint ugyanis Sophie nem más, mint egy „betöretlen ló”, és még jót is tenne vele Octavian, ha öelötte egy kicsit „belovagolná”.

Közvetlenül ez alatt a cselló-szólam meg is mintázza a fiatal csikót: a folyamatos triola-sorból a zeneszerző mindenütt kihagyja a hármas csoport legelső, a hangsúlyos hangját, ami kitűnően érzékelteti az „állat” vadságát, játékosságát és kiszámíthatatlanságát.

## **II/3/6 A síró gordonka** (110. próbajel)

A harmadik felvonás elején Octavian, mint „Mariandel”, aprólékosan kidolgozott tervet követve próbálja örületbe kergetni Ochs bárót. Affektálva beszél, Ochs menyasszonyára tereli a szót, nem hajlandó bort inni, amikor pedig végre iszik, a kívülről beszűrődő zene sírást, illetve filozofikus, de összefüggéstelen gondolatok sokaságát váltja ki belőle. Ráadásul az arca kísértetiesen emlékezteti a lerchenautit a délutáni afféjára: a sebesülésére. Ochs báró, aki persze nem egy kifinomult lélek, és akit itt is csak az evés-ivás, illetve a buja testi örömök érdekelnek, a kialakult helyzettel nehezen tud mit kezdeni.

Mariandellel együtt sír a szóló-cselló is: a zokogást kis szekundok, majd előkés hosszú hangok, legvégül pedig ütem-rövidülések jelenítik meg, mint ahogy egy zokogó embernek újra meg újra elfogy a levegője, illetve, ahogy a sírásba egyre jobban belelovalja magát.

## **II/4 Cselló-quartett** (233. próbajel)

Az első felvonás, de talán az egész darab egyik, a cselló szempontjából kiemelkedően hangsúlyos pillanata az, mikor a Tenorista színre lép. A hallgató nincs könnyű helyzetben, mert első hallásra nehéz eldönteni, hogy ennek a jelenetnek mi a jelentősége. Ugyanis a Tenorista a darab egyik legzsúfoltabb, legkaotikusabb pillanatában kap szerepet, amikor lényegében az összes színpadi szereplő, háztartási alkalmazott a Tábornagyné kívánságait lesi. De ott van még Ochs báró is a jegyzővel veszekedve, a Három Árva, Valzacchi Anninával, egy divatárusnő, sőt még egy állatkereskedő is. A Tenorista szerepeltetése első látásra ötletszerűnek tűnik, és a hallgatónak az a benyomása, hogy jelenléte nem is kíván indoklást. Mintha Strauss csak a tenoristák kigúnyolására léptetné föl, valahogy úgy, ahogy Camille Saint-Saëns „Az állatok farsangja” című művében a zongoristákat karikírozza. Hiszen nehéz elképzelni olyan pillanatot, mely ennél a zsidvásárnál is alkalmatlanabb volna az ihletett, művészi előadáshoz. Erre itt ez az olasz énekes, akit

nem lehet igazán komolyan venni, aki mit sem törődik a körülötte lévőekkel, és vélhetően nagyon szerelmes is a hangjába. Bár a színpadon nincs senki, aki komolyan hallgatná, nem sokkal az első – teljes érdektelenségbe fulladt – próbálkozás után lelkesen rázendít a második versszakra (246. próbajel). Ennek megfelelően szó lehet akár a művészet legújabb kori helyzetének a karikatúrisztikus ábrázolásáról is.

Ez a kétségtelenül kimondottan, mégpedig szándékosan közhelyes dalszöveg azonban felkelti a gyanút, hogy vajon nincs-e köze a helyzetnek a Tábornagyné jelleméhez és sorsához, nem szólal-e meg benne elsősorban öneki szóló, rejtjelezett üzenet:

Di rigori armato il seno  
Szigorúsággal felfegyverezvén lelkemet

Contro amor mi ribellai,  
A szerelem ellen felláztam.

Ma fui vinto in un baleno  
De legyőztem egy pillanat alatt

In mirar due vaghi rai.  
Meglátván két bájos (szem)sugarat.

Ahi! che resiste puoco a stral di fuoco  
Cor di gelo di fuoco a stral.  
Ó, mily kevésbé áll ellen a tüzes nyílnak  
A fagyos szív (még egyszer: a tüzes nyílnak).

(Második versszak:)  
Ma si caro e'l mio tormento  
De oly kedves a gyötrelmem,

Dolce e' si la piaga mia,  
Oly édes a sebestülésem,

Ch'il penare e mio contento  
Hogy a kínlódás a boldogságom,

e'l sanarmi e tirannia.  
És a kigyógyításom (volna) a zsarnokság.

Ahi! che resiste,  
Che resiste puoco cor...  
Ó, mily kevésbé áll ellen,  
Mily kevésbé áll ellen a szívem.



A Tenorista állítólag eldöntötte, hogy szembeszáll a szerelemmel, de végül mégis másképp határozott. A Tábornagyné viszont (például az első felvonás végén, de még jóval később is), mindenáron meg akarja tartani magának Octavian, de legvégül, bölcsen, másképp dönt. Ezek szerint a Tenorista nem más, mint a Tábornagynének (a Sors, a szerző-páros vagy a színpad logikája által) adott "végső figyelmeztetés": ha a magatartásán nem változtat, záros határidőn belül ugyanolyan érdektelen kis epizód-figurává, ugyanolyan szánalmas kis pojacává válik (züllik), mint amilyen most a Tenorista.

Ezt az értelmezést támasztja alá, hogy a Tenorista énekét mindkétszer egy négyfelé osztott cselló együttes, egy quartett kíséri, jócskán megerősítve az olasz énekes jelenlétének, üzenetének fontosságát.

A romantikus olasz operákban a cselló és annak magas fekvése nagyon fontos szerepet játszik: a hősszerelmes képe és a gordonka szorosan összefonódik. Ráadásul maga a cselló-quartett, mint hangzások sem előzmények nélküli. Elég G. Puccini „Tosca” című operájának híres cselló-quartettjére gondolni, vagy ott van G. Rossini „Tell Vilmos” című operájának a nyitánya, sőt G. Verdi: „Otello”-jának híres szerelmi duettje is.

Semmiképpen sem véletlen tehát, ha ezek után Strauss egy olasz – a szerelem hazájából érkezett – énekessel akarja a szerelem erejéről a Tábornagynét és a hallgatót meggyőzni, és annak kíséretét az olasz opera-hagyományoknak megfelelően négyszólamú cselló-együttesre bízta.

## **II/5 Don Quixote de la Mancha (238. próbajel)**

Abban a félelmetes pillanatban, amikor a komédia véget ér, és Ochs báró rádöbben, hogy szalonképtelen viselkedésének következményeként végül feleség és főleg hozomány nélkül kell végleg hazakullognia, agyából – mintegy utolsó reménysugárként – egy zsarolás ötlete pattan ki. A Báró, aki eddig semmit sem értett, hirtelen megérti, hogy mit is, kit is kereshetett Mariandel, azaz

Octavian az első felvonásban a Tábornagyné hálósobájában, olykorán, hogy még az illetlenül korán betörő Bárót is megelőzte!

”Hej, csak tudnám, hogy én erről az összevissza Qui pro quoról mit gondoljak?” Ami egyértelmű célzás arra, hogy esetleg a Tábornagynak fog árulkodni. Ez az utolsó, kétségbeesett, de annál félelmetesebb és egyáltalán nem vígjátékba illő próbálkozás – hála a Tábornagyné eszének és hidegvérének – rövid életűnek bizonyul, hisz a saját hiúságával győzi le végleg a már addig is jócskán elagyabugyált lerchenautit. A Tábornagyné frappáns válasza: „Ha ön férfi és gavallér, úgy semmiről sem gondol semmit.” Ugyan régóta nem titok, hogy Ochs messze nem úriember, olyan, aki sokféle gaztetre képes, mégis fontosabb számára, hogy saját magáról alkotott képe legalább számára harmónikus legyen, mintsem saját érdekében zsaroljon, illetve botrányt robbantson ki a Tábornagynál.

Ebben a pillanatban „lép be” Don Quixote, a búsképű lovag a cselló-szólamba, egyenesen Strauss hasonló című szimfónikus költeményéből, annak az érzékeltetésére, hogy itt is, most is egy nevetséges ál-lovaghoz volt szerencsénk. (238. próbajel)

### III. Ariadne Naxosban (op. 60.)

A rózsalovag zajos sikerét követő években Strauss és Hofmannsthal megszakításokkal bár, de két operán kezdett el párhuzamosan dolgozni: az egyik az *Az árnyék nélküli asszony*, a másik az *Ariadne Naxos* szigetén volt. Hoffmannsthal utóbbi szövegkönyvét küldte el előbb a zeneszerzőnek, talán, mert *A rózsalovag* szövegkönyvét ért kritikák miatt szeretett volna egy könnyedebb darabbal önbizalmat gyűjteni.

Az első verzió bemutatóját Stuttgartban rendezték, 1912. október 25-én. Közvetlenül utána azonban Strauss és Hofmannsthal nekilátott az opera átdolgozásának. Erre azért volt szükség, mert a sikeres premiért követő eladások nem váltották be a hozzájuk fűzött reményeket, főleg a felkészüléssel párhuzamosan zajló botrányok sorozata miatt. A második, végleges verziót 1916. októberében, Bécsben mutatták be.

A budapesti bemutatót 1919. áprilisában tartották.

Az *Ariadnét* Magyarországon mintha nem tartanák az *Electrához* vagy *A rózsalovaghoz* hasonló becsben (az Állami Operaház műsorán például réges-rég nem szerepelt). Ennek a közszemléletnek a korrekciójaként (is) idézhetjük Kovács János összegzését:

„Ha ... Strauss egyéni fejlődésén belül nézzük, az *Ariadne* ... sok fontos újdonságot hozott – ez az a mű, amely nem csak a *Saloméhoz* és az *Electrához*, de *A rózsalovaghoz* képest is lényegbevágóan új színekkel tudta gazdagítani Strauss palettáját. A „konverzációs stílus” minden addigit felülmúló hajlékonyságával, a zenei nyelv pikantériájával, egy kamarazenei partitúra finomságaival, s végeredményben mégis, minden stílárius kétarcúsága ellenére, a zenetörténeti stílusparódia jellegzetesen 20. századi ötletével. Sok szempontból az *Ariadne* Strauss legmodernebb operapartitúrája.”<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Kovács János: *Richard Strauss: Ariadne Naxos szigetén Miért szép századunk operája?* Szerk. Várnai Péter, Budapest, 1979

## III/1 A lírai gordonka

### III/1/1 „Nekem mégis sikerülni fog?” (27. próbajel)

A Tragédia szereplőinek főlháborodása a tetőpontjára hág, a Komponista ide-oda szaladgál, amikor megérkezik az ellentársulat első szereplője: Zerbinetta, rögtön udvarlójával, a katonatiszttel, és primitív öntudatának rögtön egyértelmű bizonyítékát is adja: „Mi csak az opera után következünk. Nem kis fáradságba fog kerülni, hogy az uraságokat újra megnevezzük, hiszen előtte már jó ideje unatkoztak. Vagy azt gondolja, nekem mégis sikerülni fog?”

Zerbinetta szavai után közvetlenül, mintegy azok illusztrálására cselló-szóló hangzik fel Esz-dúrban, stilizált, romantikus, sőt szentimentális stílusban. A kíséretet két fagott és egy kürt szolgáltatja.

### III/1/2 „Egy nagyon szép dallam” (35. próbajel)

Pár pillanattal később a Komponista sértett öntudatába nyerünk bepillantást: „Ó Mecénások! Hogy ezt kellett megélnem, örökre megmérgezi a lelkemet! Elképzелhetetlen, hogy valaha újra egy dallam az eszembe jusson! Ebben a világban semmiféle dallam nem bonthatja ki a szárnyát! Pedig éppen most jutott egy nagyon szép az eszembe! Egy szemtelen lakáj miatt bosszankodtam, akkor villant föl bennem.”

A Komponista főlháborodását, komikus világfájdalmát, illetve az épp most elfelejtett, állítólag gyönyörű dallamhoz tartozó önteltségét éppúgy egy stilizált, romantikus cselló-szóló illusztrálja, mint előbb Zerbinetta szavait. Ez a párhuzam azt a benyomást erősíti meg a hallgatóban, hogy bár ez a két figura, Zerbinetta és a Komponista két külön világból érkezik, és pillanatnyilag egymással élesen szemben is áll, valójában nincs köztük színvonalkülönbség: az egyik éppoly szerelmes saját magába és saját képességeibe, mint a másik.

## III/1/3 Szerelmi jelenet (90. próbajel)

Az előjáték "konverzációs stílusától, pergő társalgási nyelvétől" (Kovács János) a zeneszerző csak egy helyen tér el hosszabb időre: a Komponista és Zerbinetta szerelmi kettősének nevezhető szakaszban, abban a lírai E-dúr zenében, amely kettejük találkozásának végtelen „pillanatát” festi: „egy pillanat nem sok, egy pillanat rengeteg” – mondja Zerbinetta.

Ezt a szakaszt egy rendkívül sokatmondó, kiemelten fontos cselló-szóló vezeti be, amely a hallgatót az Előjáték idegesen vibráló, sokszereplős világából a Komponista és Zerbinetta intim szférájába vezeti át. A dallam romantikus tónusát, érzelmes hajladozását külön kiemeli a hatnegyedes triolamozgásba ágyazott duola-pillanat. Kétségtelen, hogy Zerbinetta szavai és a korábbiaktól, de a később következőktől is látványosan különböző zenei gesztusai is mintegy rejtvényt adnak föl a hallgatónak. A Komponista bókjára – „Maga fölfoghatatlan kislány!” – Zerbinetta meglepően mély önismeretről tanúskodó vallomással válaszol: „Bolond kislány, azt kellene mondanod, aki sokszor tudna vágyódni valakire, akihez hűséges lehetne, hűséges mindvégig”. Ezek a szavak és a hozzájuk kapcsolódó magas szinten átszellemült zene nem kevesebbet jelent, mint hogy Zerbinetta lelkében éppen úgy ott van egy „Ariadne”-réteg (a síríg tartó hűség iránt érzett nosztalgia), mint ahogy Ariadnéről is kiderül az opera végén: még az ő fennkölt lelke sincs híján kellő adag „Zerbinettaságnak”. Kérdés persze, mennyire őszinte Zerbinetta ebben a pillanatban. Hiszen papíron az sem volna elképzelhetetlen, hogy csak számításból „varázsolja el” a Komponistát, mert érdeke, hogy az beleegyezzen a föllépésükbe. Ez a probléma érzésünk szerint nem is dönthető el egyedül csak a szöveggönyv alapján. Strauss zenéjének túlaradó érzelmi bősége – többek között éppen az imént említett és elemzett cselló-szóló – győzi meg a hallgatót arról, hogy a zeneszerző őszintén hitt az „örökkévaló pillanat” lehetőségében, és partitúrájának e felejthetetlen oldalain hősének is „engedélyezte”, hogy átélje azt. Más kérdés, hogy a 104. próbajel környékén egyetlen

mozdulattal „visszarántja” szereplőit a konverzációs stílusba, más szavakkal: az örökkévaló pillanatot meghagyja igazi következmények nélküli pillanatnak. Sir Colin Davis Ariadne-felvételének a rendezője ezt azzal is kifejezésre juttatja, hogy a Komponista szemüvegét a szerelmi jelenet elején levéteti, majd annak végétével a helyére vissza is rakatja Zerbinettával.

### III/1/4 „...és örült az életnek” (30. próbajel)

A stilizált opera seria Ariadnéja könnyes álmából ébredszik, és csak lassanként idézi emlékezetébe, hogy miért van összetörve a szíve, és hogy miért volt síró az álma. Harlekin, Truffaldin, és Zerbinetta a szövegkönyv utasítása szerint a színpalak mögül figyelik: „Milyen fiatal! Milyen szép! És milyen végtelenül szomorú!”

Ariadne töredezett szólama lassanként egyre szervezettebbé, egyre folyamatosabbá válik, majd végül egy nosztalgikus, szélesen ívelő Esz-dúr kantilénával talál rá bánatának az okára: „Szép dolog volt (tudnillik amit álmodott): Theseus és Ariadne volt a neve, a fényben járt és örült az életnek.” Erre az emlékre úgyszólván egy cselló vezeti rá a hősnőt, amely tért ölelő, hatalmas dallamlépésekkel, nónákkal, decimákkal, duodecimákkal rajzolja meg annak a világnak a tágasságát és szépségét, amelyben Theseus és Ariadne még egymásé volt. Néhány ütemmel később ugyanez a dallam párbeszédés megfogalmazást is nyer, annak az érzékeltetésére, hogy ebben a zavartalanul lírai Esz-dúr világban ők ketten egymás kezét fogták, egymás szemébe néztek, egymás szavára válaszoltak. Figyelemre méltó az is, ahogyan a szakasz végén ez az Esz-dúr varázs szertefoszlik, ahogyan Ariadne szólama újra töredezetté válik, és ahogyan Theseus és Ariadne neve közé újra szünetjelek kerülnek oda.

Bár a vígjáték szereplőinek hangját Ariadne emlékezésének csak a legelején halljuk, az egész jelenet kísértetiesen emlékeztet Claudio Monteverdi „Lamento della nimfa” című madrigáljára, ahol szintén egy „abbandonata” (elhagyott nő) panaszát figyeljük három közelebről meg nem határozott, jóindulatú erdei lény, akik

őszintén szánják a szenvedőt, és örömet megvívásztalnák, ha lehetne.

### III/1/5 „Némán átadtam magamat neki” (123. próbajel)

Straussnak a hangszerek, és speciálisan a cselló „lelkével” kapcsolatos felfogására nézve jellemző, hogy Harlekinnek az Ariadne áriája után következő, és az ő felvidítésát célzó kis Allegrettójában (55. próbajel), amely az előzmények után már-már operett-szerűen hat, egy viszonylag egyszerű basszus-szólamon, illetve (az első cselló esetében) a vonós kíséret mandolin-szerű arpeggiójában való részvételen kívül semmilyen fontos szerep nem hárul. Nem véletlen ezek szerint az sem, hogy Zerbinetta híres recitativója és áriája hosszú paritúra-oldalokon keresztül minden jelentősebb vagy szólisztikusabb cselló-gesztus nélkül van végigkomponálva, illetve, hogy a cselló akkor kap újra kulcsszerepet, amikor a hősnő a 123. próbajel után arról a hatásról, egész pontosan arról a változásról beszél, amelyet újabb meg újabb szerelmei rá gyakoroltak: „Mint egy istenség, úgy érkezett meg mindegyik hozzám. Mindegyik megváltoztatott engem, megcsókolta a homlokomat, megcsókolta az arcomat, és én rögtön az istenség rabja lettem, némán átadtam magamat neki.”

A D-dúr ária testében ez először is egy B-dúr folt, amely hangnemileg sokkal-sokkal közelebb van Ariadne Esz-dúrjához, mint Zerbinetta eddigi megnyilvánulásai közül bármi. Ezen kívül az Ariadne-intonációval rokonítja a cselló-szólót nagy hangterjedelme és hangköz-struktúrája is, hiszen alig másfél ütem alatt több mint két oktávnyi magasságba emelkedik (f-g<sup>2</sup>), mégpedig úgy, hogy utolsó dallamlépése egy rendkívül szentimentális decima-ugrás. Mindezek tetejébe Strauss, a leggyengébbek kedvéért még egy verbális utasítást is beír a partitúrába: „zart”, gyengéden, ami világossá teszi, hogy itt egy pillanatra megint nem a kokkettet, hanem az érző, az olvadékony, az akár végletes átalakulásra is képes nőt, egyszerűség kedvéért mondjuk úgy: Ariadnét halljuk. Az itt elemzett fontos ütemek tehát egy fél lépés-

sel megint tovább segítik azt a felismerést, amelyre a hallgató az Előjáték vége felé, a Komponista és Zerbinetta szerelmi kettősében juthatott el: a Zerbinetta-, és az Ariadne-magatartás nemcsak éppen megfér, hanem egyenesen egymás közvetlen szomszédságában foglal helyet a női lélekben.

Mindez természetesen nem zárja ki azt, hogy a cselló a Zerbinetta áriájára következő, végletekig fokozódó vidámságból is alaposan kivegye a részét (156. próbajel).

### **III/1/6 „Egy istenség szerelme”**

A buffa-társulat sikertelen felvidítási kísérlete után Ariadne lakatlan szigetének három nimfája (Najade, Drüade, és Echo) lelkesedve érkezik a színpadra azzal a szenzációs hírral, hogy a szigethez egy hajó közeledik, „egy elragadó fiúval”, „egy ifjú istenséggel” a fedélzetén. Egymás szavába vágva előadott információikból, mitológiai célzásaikból már pár ütem után kiderül, hogy itt nem az Ariadne által repesve várt Hermészről van szó, aki az elköltözésre váró lelket a túlvilágba vezetné, hanem Dionüszosz-Bacchusról („Az anyja meghalt, amikor született..., egy királylány volt...egy isten szerelme”). Ariadnénak tehát minden esélye megvolna rá, hogy tudja, kivel került szembe, és csakis azért téveszti össze Bacchust Hermésszel, mert annyira beleélte magát abba, hogy őt a jelen helyzetéből egyedül Hermész (értsd: a halál) szabadíthatja ki.

A Bacchusról lelkesedő nimfák jelenete egy pillanatban jól érzékelhetően Varázsfuvola-reminiszcenciává válik. Amikor arról van szó, hogy az árván született Bacchust nimfák nevelték föl, a három hölgy (civil foglalkozásuk szerint szintén „nimfák”) egymás után sóhajt föl: „Ó, hogy nem lehattunk mi azok!” Ugyanazt a női érzést fejezik ki, tehát, mint a Varázsfuvola introdukciójának három hölgye, akik a sárkány ártalmatlanná tétele után az ájult Tamino mellett állva a fiatalember szépségét dicsérik, és kórusban azt sóhajtják: „Ha szívemet a szerelemnek szentelném, akkor kedvesem ez a fiú lenne.”



A továbbiakban kiderül, hogy a naxosi partraszállás már nem az első kalandja lesz Bacchusnak, hiszen a hős éppen Circe szigetéről érkezik, akinek a varázserejét megtörte. A Circe-epizód ideiktatása a szerző-páros, Hoffmansthal és Strauss mitológiai „csúsztatásának” tekinthető, hiszen az embereket disznóvá, oroszlánná, harkállyá, vagy egyéb állattá változtató Circe Odüsszeusz kalandjai közt szerepel (lásd az Odüsseia 10. énekének 133. és következő sorait), Kirke és Bacchus találkozásáról a görög mitológia semmit sem tud. Teljesen világos azonban, hogy erre a „csúsztatásra” miért volt szükség: a nimfák bőbeszédűen részletezik, hogyan fogadta Circe (nem Odüsszeuszt, hanem) Bacchust, hogyan ültette asztalhoz, hogyan nyújtotta feléje az ételt, és hogyan itatta meg varázsitalával. A „Zaubertrank”, „varázsital” szó a Wagner utáni német zeneirodalomban csak egyvalamit asszociálhat: azt az italt, amelyet Trisztán fogadott el Izoldától, és amely kettejüket az éjszaka és a szerelem birodalmába átvezette. Nos, éppen ez fog történni Ariadnéval is: a bacchusi „varázslat” nyomán újjászületik, új, eddig még csak nem is sejtett birodalom kapuján lép át.

A Trisztán-intonáció fölidezésében vezérszerep jut az első gordonka szólamának (203. próbajel), amely a 2. és a 3. hegedűpult erdőzsongás-szerű tremolói fölé kerekedve a „fisz”-ről indít érzelmesen lefelé hajló, rendkívül kifejező, kromatikus dallamot, egyedülálló módon ezúttal az oboa-szólammal együtt haladva.

### **III/1/7 „Hát ismersz engem?” (288. próbajel)**

Bacchus érkezését egyfajta, a szó legmélyebb értelmében vett „ismerkedés” követi, hiszen az egymással szemben álló felek egyike sincs tisztában azzal, hogy kivel beszél. Ariadne lelkesedésében először Theseusnak nevezi a megnyerő külsejű idegent, majd korrigálja magát, nyilván a saját korábbi elképzeléseit követve, és „a szép, csöndes istenről”, azaz Hermésről fantáziál. Hasonló tévedésben van Bacchus is, aki Ariadnét Circével keveri össze: „Te vagy a szigetnek az istennője? Ezek a szolgálólányaid? Varázs-

dalokat énekelsz a szövőszékednél? Befogadod az idegeneket, és asztalhoz ülsz velük? És megitatod őket varázsitallal?” Válaszában Ariadne beismeri, hogy nem érti Bacchus szavait. Ő itt él, itt vár társra réges-régen, maga sem tudja, hány éjjel és hány nap óta. Szavait egy kis zenekari interludium illusztrálja, amely az Overture zenei anyagát idézi vissza, és ezzel visszamenően egyértelművé teszi annak programzenei értelmét: az Overture andantéja természetesen Ariadne magányos búslakodásának a zenei képe akart lenni.

Mindez elég Bacchusnak ahhoz, hogy megértse: itt és most nem az eddigi benyomásai ismétlődnek, és Ariadne megérdepli, hogy külön szemügyre vegye. Csodálkozó kérdését („Hogyan? Hát ismersz engem? Hiszen valamilyen névvel szólítottál!”) a szóló-cselló pianissimo-espressivo dallama kíséri és kommentálja, amely a lassanként meginduló szerelmes beszélgetés legelső mozdulatának tekinthető.

### **III/1/8 „Más ember lettem” (327. próbajel)**

Az az „átváltozás”, amelyre Ariadnénak szüksége volt, a szövegkönyv és a zene szerint nem csak őbenne magában, hanem Bacchusban is végbemegy. Erről énekel a hős, röviddel az opera befejezése előtt: „Te! Te mindenem! Más ember lettem, mint aki voltam! Az istenség értelme lett éberré bennem, hogy egyszerű lényedet egészen felfoghassam!”

A szónak ebben az értelmében Ariadne szenvedései nem voltak hiábavalóak. Ez fejeződik ki félig-meddig rejtélyesnek mondható szavaiban is: „Ne engedd, hogy fájdalmaim veszendőbe menjenek!”

Kérdés, hogy ez valóban az az átalakulás-e, amelyet Zerbinetta kívánt, s amelyet Ariadnénak megjövendölt. Ő maga nyilvánvalóan így gondolja, és ezt egy diadalmas ön-idézettel kifejezésre is juttatja: „Ha megjön az újabb istenség, átadjuk magunkat neki némán, némán.” Az önátadás boldogságának a kifejezésében segít az a piano espressivo dallam, amelyet a két

szóló-cselló szólaltat meg egymással kánonban, a hárfá-flageolettek, továbbá a cseleszta és a harmónium éteri akkordjai alatt. A motívum, amelynek a tovább-bontásában a szóló-brácsa is részt vesz, főként a duola- és a triola-negyedek szisztematikus változtatásával éri el egyedülálló varázsát.

### **III/2 Cselló-duett (11. próbajel)**

A második rész elején induló stilizált opera seria kísérő-együttesében két szóló-cselló is helyet foglal. Az első jelenetben rögtön vezérszerephez is jutnak: átmenő- és váltóhangokkal bőven díszített g-moll arpeggióik a lakatlan szigeten búslakodó Ariadne szomorúságát vannak hivatva megrajzolni. A két hangszer sok ütemen keresztül egymás zenei anyagát visszhangozza, legtöbbször vagy egy-, vagy kétütemes követési távolsággal. A visszhangok szimbolikája világos: a lakatlan sziget az a hely, ahol az ember panaszára senki sem felel, legfőljebb az echo (ezt a közhely-szerű jelenséget sok barokk operában, de a Strauss-mű színpadán is külön éneklő személy: Echo testesíti meg). A három mitológiai szereplő: Najade, Echo és Drüade azonban g-mollból nagyon hamar C-dúrba vált, nyilván, mert szomorúságuk nem túl mély, és nem túl őszinte. Elárulja ezt az énekük szövege is: "Ó, mi megszoktuk már ezt (tudniillik Ariadne örökös panaszát, sóhajtozását, sírását), mint a hullámok lágy himbálózását, mint a falevelek könnyed himbálózását." Ez utóbbi kettőt, a hullámok illetve a falevelek játékát ugyanaz a lágyan ringatózó, gyengéd sóhaj-motívumokból szőtt cselló-dallam festi. Ehhez a találó madrigalizmushoz az ihletet Strauss nagy valószínűséggel Franz Schubert: „Auf dem Wasser zu singen” című dalának a zongorakíséretéből merítette.

### **III/3 Cselló-tercett (76. próbajel)**

A két világ, a két társulat között egyfajta közeledésre, első eszmeceserére kerül sor. A Táncmester Zerbinettának próbálja a tragédia lényegét elmagyarázni: „Ez az Ariadne egy királylány.

Megszökött egy bizonyos Theseusszal, akinek korábban megmentette az életét... Theseus megunja és éjjel otthagyja egy lakatlan szigeten. Őt emészti a vágy, és a halált hívja.” Zerbinetta ezt természetesen nem érti: „A halált? Ezt csak úgy mondják. Természetesen egy másik hódolót fog magának.” Amikor a Táncmester ezzel az érveléssel egyetértene, a Komponista „átszól” a másik világba: „Nem, ez nem történhetik meg...., mert ő olyan nő, aki egész életében csak egyvalakihez tartozik, azután már senkihez, csak a halálhoz.”

A Komponista szavai alatt, mintegy azoknak a „különleges nőknek” az ábrázolására, akikről beszél, három szóló-cselló szólaltat meg egy hármashangzat-felbontásos, érzelmes motívumot, Desz-dúrban. Nehéz eldönteni, hogy Strauss itt mit vár a hallgatóitól: azonosuljanak-e a tragédia igazságát vehemensen védelmező Komponistával, vagy szemléljék-e már itt iróniával azt a mesterkélt álláspontot, amely már tulajdonképpen már az opera vége előtt bukásra van ítélve.

A színpadi szituáció mindenesetre erősen emlékeztet a „Cosi fan tutte” expozíciójára, és nem vitás, hogy Strauss, illetve Hoffmannsthal Zerbinettájába jó adag Despina „szorult”. És maga az opera is mintha Don Alfonso igazságát visszhangozná: „È la fede delle donne come l'arraba Fenice” („A nők hűsége olyan, mint az arab fönixmadár”).

## Összegzés

Három operájának gordonka-szólamaiból Richard Strausst mint a hangszer „beszéltetésének” utolérhetetlen mesterét ismertük meg. Gordonkája nem csak akusztikus érzetek (például a kutyaugatás) közvetítésére alkalmas, hanem vizuális benyomásoknak (például egy öregasszony bicegésének) a megjelenítésére is.

Páratlan mestere Strauss a 19. század talán legnagyobb vívmányaként örökölt monotematikus technikáknak, illetve az ezekkel szoros összefüggésben lévő variációs művészetnek is. Erre az Octavian-téma úgyszólván végtelennek tűnő alakváltozatai szolgáltatják a legkimerítőbb példatárat.

A romantikus hangszerkezelés egyik nagyon jellegzetes tünet-együttesét szerény munkánkban a „lírai cselló” szóösszetétellel igyekeztünk körülhatárolni. Egy pillanatig sem lehet vitás, hogy Richard Strauss a „lírai cselló” hanghordozásának egyik utolsó nagy letéteményese volt.

Richard Strauss három fent áttekintett operájában (amint ezt pontról pontra igyekeztünk kimutatni) a színpad és a zene W. A. Mozarttól és R. Wagnertől ismert, végtelenül artistikus egymásra hatása és egymásra utalása valósul meg. Munkánk legfőképpen azért volt élményszerű, mert a zenedrámái folyamatok már a partitúra egyetlen rétegének, a gordonka-szólamnak a szemrevételezésével is igen magas százalékban követhetőnek bizonyultak.

## BIBLIOGRÁFIA

### Könyvek:

Batta András: Richard Strauss szemtől szemben, Budapest, 1984

Boyden, Matthew: Richard Strauss, Budapest, 2004

Jefferson, Alan: Richard Strauss, London, 1975

### Tanulmányok:

Batta András: Richard Strauss: Elektra, in: A hét zeneműve, 1984/4, szerk. Kroó György, Budapest,

Kovács János: Richard Strauss: Ariadne Naxos szigetén, in: Miért szép századunk operája? Szerk. Várnai Péter, Budapest, 1979

### Partitúrák:

Elektra: Copyright assigned 1943 to Boosey & Hawkes

Der Rosenkavalier: Boosey & Hawkes, Copyright 1910 by Adolph Fürstner, Paris

Ariadne auf Naxos: Dover Publications, Inc. 1993.

Salome: Dover Publications, Inc. 1981.

### Gordonka-szólamok:

Electra: Copyright assigned 1943 to Boosey & Hawkes

Der Rosenkavalier: Boosey & Hawkes, Copyright 1912. by Adolph Fürster, Paris

### Hangfelvételek:

Elektra: DVD, Deutsche Grammophon 1981, Carl Böhm, Wiener Philharmoniker

Der Rosenkavalier: DVD, Deutsche Grammophon 1979, Carlos Kleiber, Bayerische Staatsoper

Ariadne auf Naxos: DVD, Arthaus Music, 2000, Sir Colin Davis, Semperoper Dresden

DLA doktori értekezés tézisei

Karasszon Dénes

Richard Strauss, az operaszerző,  
a gordonka-pult látószögéből szemlélve

Témavezető: Dr. Batta András

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem  
28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok  
besorolású doktori iskola

Budapest

2012.

## **A kutatás előzményei**

Közvetlen előzménynek tekinthető, hogy csellistaként mindig fontos volt számomra a romantikus gordonkairodalom is, ennek megfelelően nagy gyönyörűséggel fedeztem fel annakidején Richard Strauss Don Quixote című szimfónikus költeményét, amely, ha nem is "vegytiszta" gordonkaverseny, mégis a legkülönlegesebb versenyműve a hangszer irodalmának. Később közelebbről is megvizsgáltam Strauss többi szimfónikus

költeményeit is, melyek zeneakadémiai diploma-dolgozatom témáját képezték.

Mint a Magyar Állami Operaház gordonka szólamának tagja, volt alkalmam több Strauss-opera előadásán is közreműködni, így magától értetődő volt számomra, hogy diploma-dolgozatom folytatásaként közelebről is megvizsgálom Strauss operáinak cselló-szólamait is, hisz ekkor testközelből is megbizonyosodhattam róla, hogy Straussnál nem csak a kiemelt koncertáns szólamok, hanem a zenekari stímmek is lehetnek technikailag igényesek, sőt igen nehezek, továbbá zenei mondanivaló dolgában is több mint figyelemreméltóak.

Fontos számomra, hogy az operák előadása közben végig másodpercre pontosan követni tudjam a színpadi eseményeket, és átláthassam, hogy az események és a játszánivaló hol és hogyan kapcsolódik egymáshoz. Természetesen külön izgalmas, ha az összefüggéseket a saját kottámból olvashatom ki.

## **Források**

Dolgozatom megírása közben elsősorban két könyv adataira támaszkodtam:

Batta András: Richard Strauss szemtől szemben, Budapest, 1984

Boyden, Matthew: Richard Strauss, Budapest, 2004

Azonban fontosak voltak számomra azok a zenekari próbák is, ahol Kovács János, Oberfrank Péter és Dénes István instrukciói sokszor rávilágítottak Strauss zeneszerzői módszereire.

Nélkülözhetetlen segítséget nyújtottak munkám során a kiválasztott művekről készült DVD-felvételek is:

Elektra: DVD, Deutsche Grammophon 1981, Carl Böhm, Wiener Philharmoniker

Der Rosenkavalier: DVD, Deutsche Grammophon 1979, Carlos Kleiber, Bayerische Staatsoper



Ariadne auf Naxos: DVD, Arthaus Music, 2000, Sir Colin Davis,  
Semperoper Dresden

De az ezekből merített háttér-információkon kívül elsődlegesen természetesen magukra a vizsgált művek partitúráira, illetve gordonka-szólamokra hagyatkoztam.

## **A kutatás módszere**

Dolgozatom megírásához szükség volt a gordonka-szólam beható tanulmányozása mellett a szövegek pontos ismeretére is.

Dolgozatomban azt vizsgálom, hogy melyek azok az akusztikus érzetek, vizuális benyomások, amelyeknek a megjelenítését Strauss a gordonkára bízta. Nem volt más dolgom, mint egybevetni az akár több szempontból is jelentős gordonka-megszólalást a vele együtt, egy időben elhangzó szöveggel és levonni a következtetést, a Szerző szándékát lehetőleg minél pontosabban megértve.

## **Eredmények**

Dolgozatomban Strauss három operájának alapos való átvizsgálásával a gordonka jelentőségét és annak feltérképezését tűztem ki célul. Ennek eredményeként Richard Strausst, mint a hangszer „beszéltetésének” utolérhetetlen mesterét ismerhettem meg. Munkám legfőképpen azért volt élményszerű, mert a zenedramai folyamatok már a partitúra egyetlen rétegének, a gordonka-szólamnak a szemrevételezésével is igen magas százalékban követhetőnek bizonyultak.

**Az értekezés tárgyköréhez kapcsolódó tevékenység dokumentációja**

A disszertáció témájához kapcsolódó előadó-művészeti tevékenységet – mennyisége okán – lehetetlen lenne itt tételesen felsorolni. A következő tevékenységek kapcsolódnak a dolgozat témájához: a Magyar Állami Operaház gordonka-szólamának tagjaként rendszeresen közreműködhettem a Ház olyan koncertjein, illetve előadásain, ahol Richard Strauss szimfonikus költeményei, operái hangoztak fel. Ezen művek előadása során szerzett tapasztalat indított arra, hogy ezt a témát dolgozzam fel DLA disszertáció formájában.

Theses of DLA doctoral dissertation

Dénes Karasszon

Richard Strauss, the opera composer,  
considered from the cello music-stand

Supervisor: Dr. András Batta

Liszt Ferenc Academy of Music

Doctoral School of Arts and Cultural History no. 28

Budapest

2012

## **I. Preliminary**

Since I am a cellist, the romantic cello literature always played an important role in my life. It was a great pleasure for me to discover Richard Strauss' symphonic poem „Don Quixote”, which is not a cello concerto in a classic way, but still the most special piece in cello literature. Later I analysed the composer's other symphonic poems too, which gave the theme of my final thesis at Music Academy.

As a member of the cello section of the Hungarian National Opera, I had the opportunity to play many Strauss performances. So it was obvious for me to continue my thesis analysing the cello parts of Strauss operas. By playing them I realized that not only the solo moments are technically critical, but the tutti parts themselves can be very significant and really difficult and their musical meaning deserves utmost attention.

During the performances, it's really important for me to follow exactly the happenings on the stage. I like to see how the story is connected with the part I am playing. Of course it is specially exciting if I can read the correlations from my own part.

## **II. Primary sources**

I used basically two books during my work:

Batta András: Richard Strauss szemtől szemben, Budapest, 1984

Boyden, Matthew: Richard Strauss, Budapest, 2004

The orchestral rehearsals with János Kovács, Péter Oberfrank and István Dénes were very important for me. Their instructions revealed many times the composing technique of Richard Strauss. The DVD recordings of the three chosen works rendered useful help again and again.

Elektra: DVD, Deutsche Grammophon 1981, Carl Böhm, Wiener Philharmoniker

Der Rosenkavalier: DVD, Deutsche Grammophon 1979, Carlos Kleiber, Bayerische Staatsoper

Ariadne auf Naxos: DVD, Arthaus Music, 2000, Sir Colin Davis, Semperoper Dresden

Principally, of course, I used the observed works's partitures, and the cello-parts.

### **III. Methods of the research**

Beside the cello part, of course, I had to study the libretto. I tried to analyse the acoustic feelings and the visual impressions that were written by Strauss for the cello. I only had to collate the significant cello appearance with the text sung in the same time, and to put these two together, trying to understand the composer's intentions.

### **IV. Achievements**

I intended to examine properly the significance of the cello in three Strauss operas. My investigations revealed Strauss as the master of the „speaking technique”.

I could follow most of the dramatic processes in a single line of the partiture: the cello-part, and this turned out to be a great experience for me.

### **V. Documentation of the professional work regarding the subject of the dissertation**

Due to the quantity of the opera performances it would be impossible to enumerate all the occasions that are connected with the subject of this dissertation. Pincipally the following professional activites are to be mentioned: as a member of the Hungarian National Opera, I could regularly

# 10.18132/LFZE.2014.10

participate in the institute Strauss performances, operas and symphonic poems.

The effect of these experiences helped me to decide, and to choose this theme as a DLA dissertation.