10.18132/LFZE.2025.11

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású

doktori iskola

AZ OBOA ÉS VÁLTÓHANGSZEREINEK SZEREPE RICHARD STRAUSS OPERÁIBAN

KÁLI-FONYÓDI FRUZSINA

TÉMAVEZETŐ: TIHANYI LÁSZLÓ

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2025

10.18132/LFZE.2025.11

10.18132/LFZE.2025.11

Tartalomjegyzék

Rövidítések III
Köszönetnyilvánítás V
Bevezetés VII

1. A rózsalovag 1
1.1. A rózsalovag vezérmotívumainak jelentősége oboás szemlélettel 1
1.1.1. A Marschallin-téma megjelenése és beilleszkedése a környezetbe A rózsalovag oboaszólamában 1
1.1.2. A Marschallin-motívum dramaturgiai szerepe A rózsalovag első felvonásának oboaszólamában 9
1.2. Az ezüst rózsa motívuma a zenekari árokból szemlélve 19
1.2.1. Az ezüst rózsa téma megjelenése és narratív kapcsolata az oboások értelmezésében 19
1.2.2. Oboatechnikai eszközök alkalmazása az ezüst rózsa átadásának ikonikus zenei motívumában 24
1.2.3. Az ezüst rózsa motívum variációi a második felvonásban a szövegkörnyezetnek megfelelő zenei eszközökkel formálva 28
1.3. A báró, akit Molière Pourceaugnac-figurája ihletett – Ochs von Lerchenau karakterének feltűnése A rózsalovagban 33
1.3.1. Ochs báró karakterének figurája a zenei szövetben 34
1.3.2. Ochs báró témájának futamai 36
1.4. Richard Strauss vezérmotívumainak bemutatása A rózsalovag harmadik felvonásában 37
1.4.1. Az oboa fragmentjeinek jelentőségei A rózsalovag harmadik felvonásának cselszövésjelenetében 38
1.4.2. Idézetek A rózsalovag első két felvonásának témáiból 43
1.4.3. Strauss és Hofmannsthal munkájának csodálatos egyesülése 46
1.4.4. Az oboások ajándéka: az ikonikus Zárótercett A rózsalovagból 54
2. Ariadné Naxosz szigetén 60
2.1. A fafúvósok, különösképpen az oboa szerepe Richard Strauss kamarazenekari elképzelésében 60

10.18132/LFZE.2025.11

2.2. Karakterábrázolások az Ariadné Naxosz szigetén című operában a fafúvósok szemszögéből 67
2.3. Az oboa karakterábrázolásának sokszínűsége az Ariadné Naxosz szigetén részletein keresztül 76
3. A heckelphon, mint váltóhangszer feltűnése Richard Strauss operáiban 85
4. Richard Strauss különleges hangszínfestései az Elektra című operájában 87
4.1. Hangszerelési különbségek és a hangszínek keverése az Elektra nagyzenekari és redukált változatában az oboaszólam szemszögéből 87
4.2. Az oboa dramaturgiai szerepe és karaktere az Elektrában 96

Összegzés 109

Függelékek
1. függelék: felhasznált kották 111
2. függelék: A három opera Richard Strauss-előadásai az elmúlt tizenöt évben a Magyar Állami Operaházban 111
3. függelék: A nádak tapasztalt és igényes előállítása az operajátszás egyik alapfeltétele az oboás világban 112

Bibliográfia 123

10.18132/LFZE.2025.11

Rövidítések

Batta

Batta András: *Richard Strauss szemtől szemben*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1984.

Evans

Evans, Nicola: „A Comparison of Traditional American, German and French Oboe Reeds” https://scholarworks.umt.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1207&context=utpp (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 22.)

A rózsalovag-szövegkönyv

Dr. Till Géza (közr.): *A rózsalovag.* [Operaszövegkönyvek. 33.] Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1960.

Ariadné Naxosz szigetén-szövegkönyv

von Hofmannstahl, Hugo: *Ariadne Naxos szigetén*. Ford.: Harsányi Zsolt. http://www.tarjangz.eu/libretto/szovegek/ariadne.txt (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 20.)

Elektra-szövegkönyv

von Hofmannstahl, Hugo: *Elektra*. Ford.: Várady Sándor. http://www.tarjangz.eu/libretto/szovegek/elektra.txt (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 20.)

10.18132/LFZE.2025.11

10.18132/LFZE.2025.11

Köszönetnyilvánítás

Szeretném hálámat kifejezni mindazoknak, akik nélkül ez a dolgozat nem születhetett volna meg.

Mindenekelőtt hálás köszönetet szeretnék mondani témavezetőmnek, Tihanyi Lászlónak, akinek értékes tanácsai és építő kritikái nélkül ez a dolgozat nem jöhetett volna létre. Szakmai iránymutatása és türelme felbecsülhetetlen segítség volt számomra. Őszinte hálámat szeretném kifejezni Bársony-Belicza Júliának, akinek szakmai hozzáértése és türelme nélkül a szerkesztés és formai követelmények nehézségeiben elvesztem volna. Nagyon köszönöm mindkettejük rám fordított idejét és rengeteg segítségét.

Szeretném megköszönni, Kovács Jánosnak és Kocsár Balázsnak, hogy az operák előadásaival kapcsolatban válaszokat kaphattam kérdéseimre és ezzel segítették munkámat.

Szeretnék köszönetet mondani kollégáimnak, Oross Veronikának, Füstös Katának, Pápai Szilviának, Szatmári Zsoltnak és Pálfi Csabának biztatásukért és bátorításukért.

Örökké hálás leszek a szüleimnek szeretetükért, mert mindig mindenben mellettem álltak és támogattak, nélkülük egészen biztosan soha nem sikerült volna az álmaimat megvalósítani. Köszönettel tartozom testvéremnek, Káli Gábornak, az ő inspirációja volt segítségemre, ha bármikor elakadtam a dolgozat megírása folyamán.

Szeretném megköszönni férjemnek és gyermekeimnek türelmét, kitartását és szeretetét, amivel támogatták az utamat idáig.

Szeretném megköszönni barátaimnak, Baráth Nórának, Csonka Tündinek, Fridvaldszkyné Tóth-Kiss Petrának, Gellei Aninak, Leirer Krisztinának, Pethő Krisztának, Szegedi Nórának, hogy biztatásukkal segítettek eljutni a célom megvalósításához.

10.18132/LFZE.2025.11

10.18132/LFZE.2025.11

Bevezetés

Dolgozatom megírásának kiindulópontja Richard Strauss 2003-as diplomakoncertem repertoárjába kitűzött Oboaversenye volt, mely az oboások egyik legösszetettebb kihívása mind technikai, mind értelmezési és kifejezésbeli szempontból. Már a tanulási folyamat alatt megfogalmazódott bennem a gondolat, hogy az Oboaverseny különböző karaktereinek hiteles megformálásához az operái főhőseinek, szereplői sokszínű egyéniségének mélyreható ismeretére van szükség.

Operáiban az oboa ugyanis nem csupán egy a zenekari hangszerek közül, hanem gyakran az énekszólamokkal egyenrangú kifejezőeszközként jelenik meg. Kifejezőerejét és technikai sajátosságait, az oboa váltóhangszereinek speciális karakterisztikáját kulcsfontosságú előadóként használja műveiben. Az oboa folyamatosan jelen van a szereplők jellemábrázolásában, útjukat végigkíséri, érzéseiket, gondolataikat, mondanivalójukat mutatja be.

Dolgozatomban nem csupán a vezérmotívumok jelentését és a karakterábrázolás módját vizsgáltam, hanem hangszerem, valamint az oboa családjába tartozó váltóhangszerek szerepét is Richard Strauss különleges hangszerelési megoldásainak tükrében. Kiemelten foglalkoztam azzal, miként formálja Strauss az oboa hangszínét és dinamikáját annak érdekében, hogy a karakterek személyisége és mondanivalója még kifejezőbbé váljon. Ehhez stílusában eltérő műveiből választottam ki A rózsalovag, az Ariadné Naxosz szigetén és az Elektra című operáit, melyek apparátusuk és stílusjegyeik tekintetében is nagyon különbözőek. Ezáltal volt lehetőségem részleteiben rálátni mind az óriási apparátust igénylő Elektrára, mind a neoklasszikus irányzatot követő kamarazenekarra az Ariadné Naxosz szigetén című operában, valamint figyelemmel tudtam kísérni az oboaszólam szoros összefonódását A rózsalovag életérzéseinek vokális megfogalmazásával.

A kutatás folyamán nagyban segítettek az operazenekari munkám során gyűjtött tapasztalataim, melyek rávilágítottak a hangszínkeverés finom árnyalataira, az intonációs egyensúly helyes megtartására, a kamarazenei összjáték jelenségének értelmezésére a nagyzenekari játékmódon belül a zenetörténeti és analitikai szempontok figyelembevételével.

A dolgozat megírásához vezető út hozzájárult, hogy oboásként mélyebben megértsem Strauss műveit és beépítsem játékomba akár zenekari, akár a szólóművei előadásánál. Strauss művészete zenetanulmányaim kezdete óta közel áll hozzám. Operáinak tanulmányozása és zenéjének analizálása nem csupán hangszeres játékomra volt fejlesztő

10.18132/LFZE.2025.11

hatással, hanem segített abban is, hogy jobban megértsem az emberi jellemábrázolásának zenei technológiáját. Művei expresszivitása és kifejező ereje egy életen át inspirációként szolgál azok interpretálásában.

10.18132/LFZE.2025.11

1. A rózsalovag

1.1. A rózsalovag vezérmotívumainak jelentősége oboás szemlélettel

Richard Wagner operái óriási hatással voltak Richard Strauss zenei nyelvezetére, még apja negatív befolyása ellenére is.

> Richard megtérése a bayreuthi úton jelezte a vég kezdetét Franz alkotói befolyásában, és Richard tizenhat éves korától kezdve eltökélte, hogy szakít apja zenei tekintélyével. […] 1878. október vége felé már jelei mutatkoznak, hogy Franz befolyása meginog, ennek legfeltűnőbb jeleként Richard megtért Wagner-hívőnek lenni.[1]

Wagner vezérmotívumainak alkalmazása inspirációként szolgált számára, és saját műveiben is hasonló technikát alkalmazott. A témák ismétlődnek, mindig más attitűddel, karakterrel folyamatosan jelen vannak. Strauss a motívumokat eltérő vezetéssel, artikulációval és dinamikával variálja, attól függően, hogy a szereplő milyen érzelmi állapotban van. Az oboaszólam nemcsak technikai, hanem zenei értelemben is nagy kihívás elé állítja az előadókat. Strauss zenéje az oboán keresztül az emberi érzelmek gazdagságát képes megjeleníteni, a zenekari szövet egyik legfontosabb elemeként.

1.1.1. A Marschallin-téma megjelenése és beilleszkedése a környezetbe A rózsalovag oboaszólamában

Batta András így ír könyvében az opera műfaji meghatározásáról:

> A rózsalovag (műfaji megjelölése: „zenés komédia”) „Mind közül a legtragikusabb opera” – írta a műfaj nagy értője, Marcel Prawy[2]. Vajon miért? Talán azért, mert cseppet sem elkerülhetetlen, ami benne történik, mégis, ami a dolgok mögött van – az elmúlás, az átváltozás –, az feltartóztathatatlanul zajlik az „iramló időben”, s a szereplők mintegy elébe mennek saját sorsuknak.[3]

---

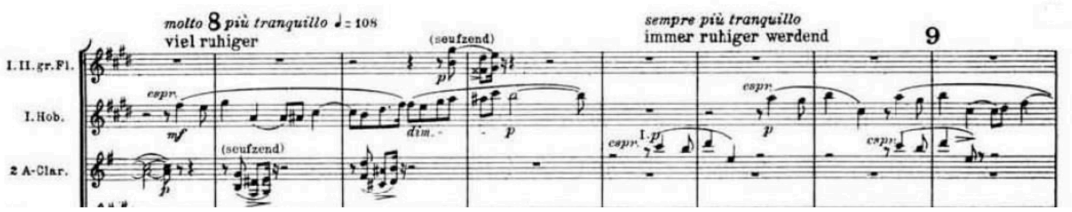
[1] Matthew Boyden: *Richard Strauss.* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004) 22-23.
[2] Marcel Prawy (1911–2003) osztrák dramaturg, operakritikus
[3] Batta, 183.

10.18132/LFZE.2025.11

Az idézetben Batta már egyértelműen utal a Marshallin érett jellemére, aki nem kapkod, tisztában van tettei okaival és nyugalomra inti a fiatalos hévvel telített Octaviant.

A technikai háttér megteremtése az egyik fő alapfeltétele annak, hogy Strauss és a librettista Hugo von Hofmannsthal zseniális együttműködését kifejezze az opera összes résztvevője, mikroközösség tekintetében pedig jelen esetben az oboaszólam. „Mindenképpen kérem, engedje át nekem a komponálni való témáihoz az előjogot. Az Ön művészete annyira megfelel az enyémnek, mintha egymásért születtünk volna, és bizonyos, hogy valami szépet teremtünk együtt, ha Ön hű marad hozzám.”[4] – írja Hoffmansthalnak már az Elektra-tervek kezdetén. Választásom azért is esett Richard Strauss műveire, mert ezek olyan operák, melyekben a sokféle technikai kihívás és karakterábrázolás, valamint a témák értelmezése egyaránt jól nyomon követhető. Olyan feladatok elé állítja az oboás és angolkürtös játékosokat, melyeken keresztül egyszerre mutathatják meg technikailag igényes játékmódjukat és tolmácsolhatják a librettó kifinomult stílusát, Strauss zenei humorát és érzelmességét.

„Viel ruhiger, avagy molto piú tranquillo”[5] – írja a 8-as számnál Strauss A rózsalovag partitúrájában. Ez a téma, melyet most az első hegedűszólammal közösen szólaltat meg az oboás – ezen a helyen először szólistaként kiválva a zenekarból – az opera során minden esetben a Tábornagynét hívatott segíteni. Az ő mondandóját, érzelmeit, valamint ami róla szól az adott környezetben e témával más és más tempóban, dinamikával, artikulációval színezve jelenteti meg, melyeket a későbbiekben részletezek. A továbbiakban az itt elhangzó Marschallin-témát az első megszólaláshoz (8-as számnál) hasonlítom (1. kottapélda).



1. kottapélda: A rózsalovag, I. felvonás, 7-es szám 7. ütem, 8-as szám és 9-es szám 1. ütem (fuvola-, oboa- és klarinétszólamok)

[4] Batta, 178.
[5] Richard Strauss: *A rózsalovag, op 59.* (Boosey & Hawkes, 1943, partitúra).

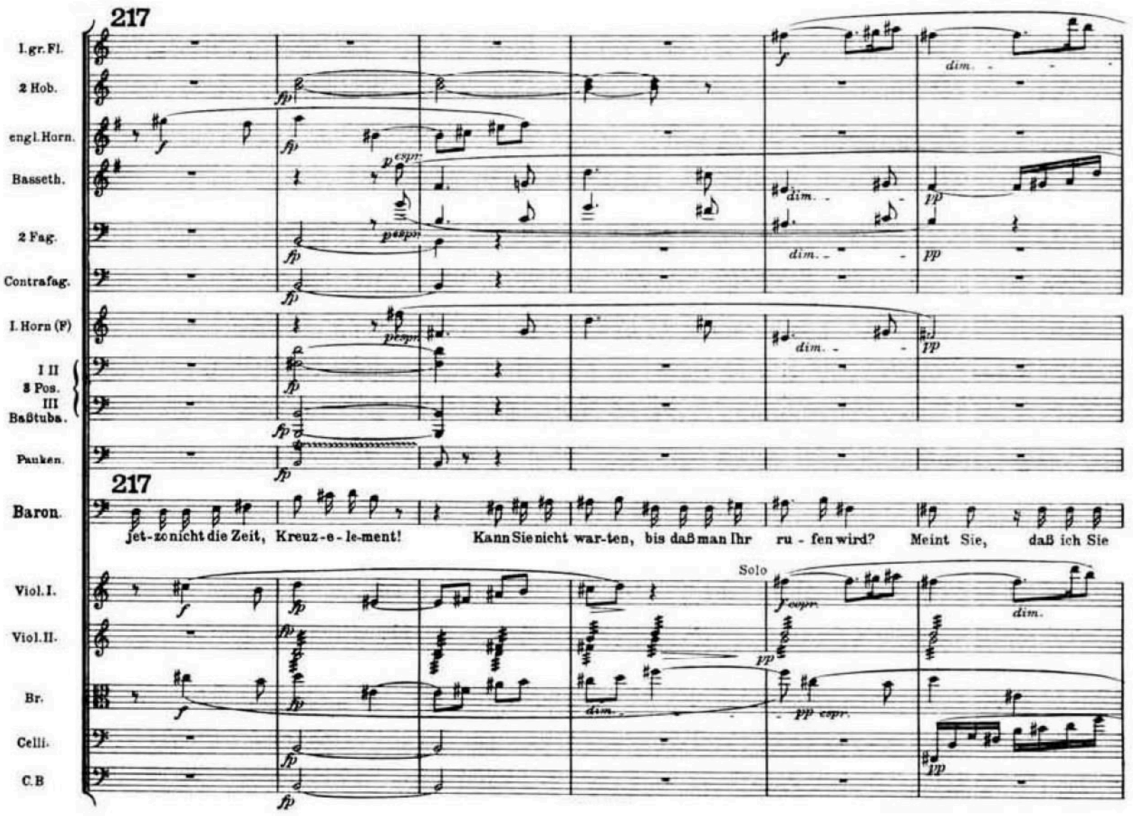
10.18132/LFZE.2025.11

A 9-es szám előtti harmadik ütemben a klarinét ismét megszólaltatja a korábban hallott témát, de most egy terccel magasabban. Ez nem csak díszítés, hanem a zenei feszültség fokozásának egyik eszköze is, mely az opera vizsgálata során számos helyen előfordul. A harmadik indításkor lép be az oboa, így a két hangszer között párbeszéd bontakozik ki. Együtt vezetik át a dallamot a nyitány harmadik ütemének érzelmes motívumába. A szólamok közötti összefonódás itt is néhány hang erejéig tart, hasonlóan, ahogy korábban az első hegedűszólammal hallhattuk.

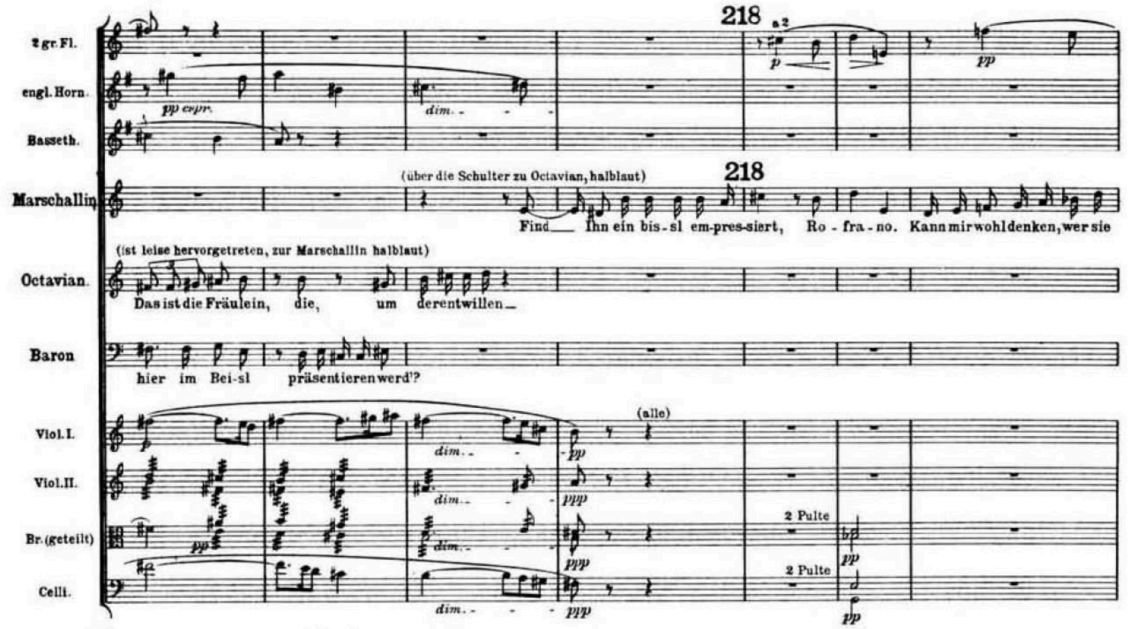
A hangszínek keveredése miatt különösen fontos minden hangszerjátékosnak tisztában lennie azzal, hogyan tud alkalmazkodni egy adott hangszercsoporthoz. Az oboa hangszínével egészen másképpen kell idomulni egy vonós szólamhoz, mint mondjuk a klarinéthoz. Sőt, alapvetően majdnem minden hangszeres csoportnál más érzetek segítik a tiszta és alkalmazkodó játékmódot. Saját tapasztalataim szerint a vonós szólamnál megengedhetjük magunknak, hogy inkább természetesen, a kiírt dinamikát betartva egy vezető dinamikát alkalmazzunk, esetleg egy sűrűbben vibrált játékmóddal.

A zenekarban eltöltött évek alatt bizonyos érzetek egyértelműen állandósulnak játék közben. Ilyen például a vonós hangszerek felfelé intonálása, ahogyan a játékosok a szép fényes hangszínt keresik. Ezzel könnyű azonosulni, mert a hegedűk meleg és gazdag, felhangdús hangja jól kiegészíti az oboa szólisztikusabb, picit élesebb karakterét. A két hangszer között nagyon gyakori a zenei párbeszéd és az összjáték is. Sokszor unisono, sokszor pedig az egyik hangszer által játszott témát a másik által variálva, vagy egymás után előadva hallhatjuk. Együttműködésükből különleges textúrák jönnek létre, közösen képesek akár drámai feszültség okozására, de lírai, lágy harmóniák megidézésére is. Az operában gyakran előfordul, hogy az oboaszólam a Marschallin nosztalgikus elmélkedéseit, míg a hegedű lírai és romantikus dallamaival Octavian és Sophie kapcsolatát ábrázolja, jelen példában az angolkürtön (2a-b kottapélda).

10.18132/LFZE.2025.11



2a kottapélda: A rózsalovag, III. felvonás, 217-es szám 1–6. ütem



2b kottapélda: A rózsalovag, III. felvonás, 217-es szám 7–10. ütem és 218-as szám 1–3. ütem

Személyes élményeim alapján az oboa más fafúvósokhoz való alkalmazkodása egy teljesen másfajta technikát igényel a játékosoktól. A klarinéttal való összjáték a legkényesebb kihívásokat rejti magában, ami annak köszönhető, hogy a klarinét búgósabb hangszíne nagyon elüt az oboáétól. A klarinétosok remekül tudják a megadott intonációt

10.18132/LFZE.2025.11

tartani, 442 Herzen és ennek a valamivel mattabb, bársonyosabb hangszínnek köszönhetően az emberi fül inkább lefelé intonálónak érzékeli, míg ezzel szemben az oboa élesebb hangszíne felfelé húzza az érzetet – ez okozza a nehézségét az összjátéknak. Tapasztalataim szerint ezt úgy lehetséges orvosolni, ha az oboajátékos próbál dinamikai szempontból alárendelt szerepet vállalni a klarinétos játékához képest. Így az ő sebesebb levegőjével vezetett hang egy picit fényesebb, az oboás kissé lassabb levegővezetésével megfújt hang pedig egy picit sötétebb hangszínt eredményez. Ezen hangszínek egymáshoz való közelítése és a dinamikai viszonyok helyes megválasztása segít az ilyen és ehhez hasonló kényes szituációkban.

Az oboás vibrato használata finomíthat a közös intonáláson. Zenekari muzsikusként eltöltött éveim alatt próbáltam elsajátítani azt az érzetet, mellyel melegítjük az oboa hangszínét, így e pici légmozgást felhasználva – mely kívülről ugyan nem vagy alig hallható, mégis olyan hangszínt eredményez az oboán, ami közelít a klarinétéhoz – az intonációs probléma is enyhülhet. A vibrato használata nemcsak ebben az esetben elengedhetetlen, hanem az énekesekkel való unisono játékmódban is, ami a vezérmotívumok megszólalásakor többször is előfordul, például az egyik legfontosabb ének-oboa unisonóban az utolsó felvonás zárótercettjének indulásakor (21d kottapélda).

Hosszútávon az artikulációk kitisztázása is egységesíti a szólamok hangzását, de ez az adott terület, darab, stílus és karakter elvárásaitól függően igényli a pontos összjátékot. Ennek megfelelően kell figyelni a klarinét intonációját, amelyhez kitűnően illeszkedik az oboa egy egészen különleges színt kölcsönözve az elhangzó résznek.

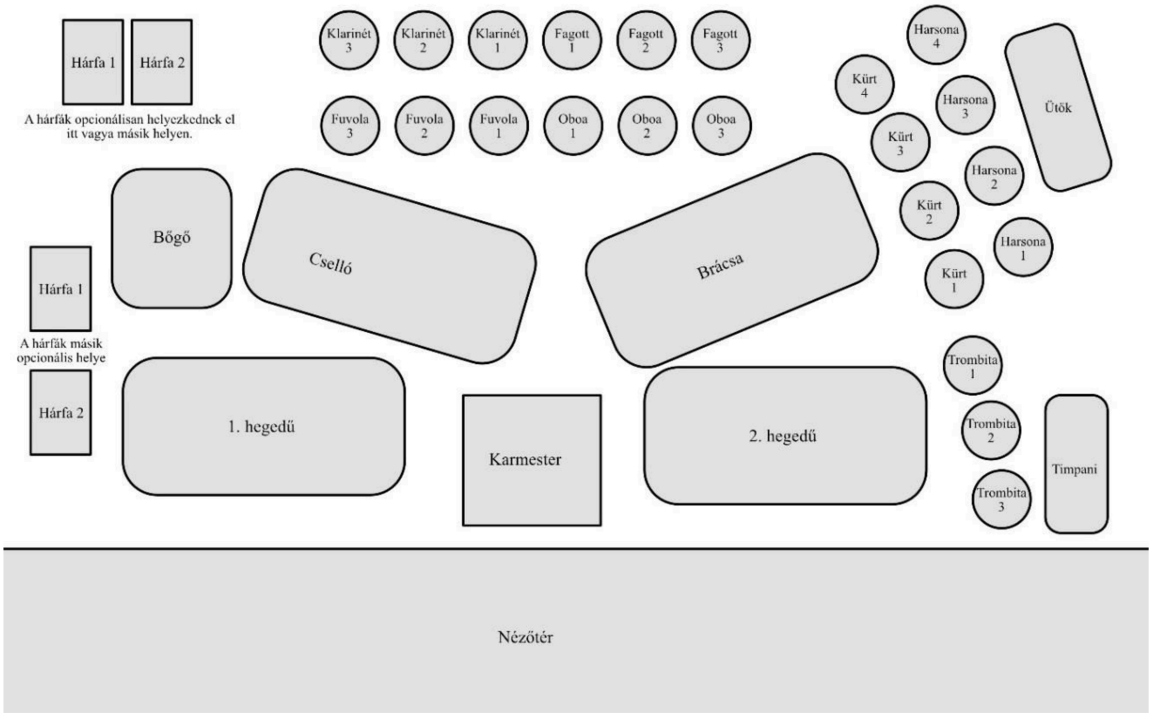
E tapasztalatok gyakorlati elsajátításához a vonós és fúvós hangszerekkel való kamarajáték visz a legközelebb. Ugyanis ekkor képesek az oboajátékosok minél több tudást megszerezni a többi hangszer sajátosságairól, illetve a gyakori összjáték és a hozzá tartozó begyakorlás segít abban, hogy minél rövidebb idő alatt ki tudják küszöbölni a nehézségeket. A zenekari rutin is hasonlóképpen az összejátszás, a közös gondolkodás és egymás hangszereinek ismereteivel javítható.

Az operazenekari játékban általánosságban is jelen lévő probléma a zenészek térbeli elhelyezkedése az árokban, különösen a fafúvós szólamok esetében. A többi hangszerhez képest az oboásokra nagyrészt hatással van pozíciójuk: felelősek mind a dinamikai attitűd alakulásáért az előadás során, mind pedig a távolság okozta időbeli pontatlanságok előidézéséért. A távolság következtében késedelmek alakulhatnak ki, melyek befolyásolják a zenei folyamatok alakulását és kibillenthetik a tempó lüktetését. Ezért fontos a tudatos

10.18132/LFZE.2025.11

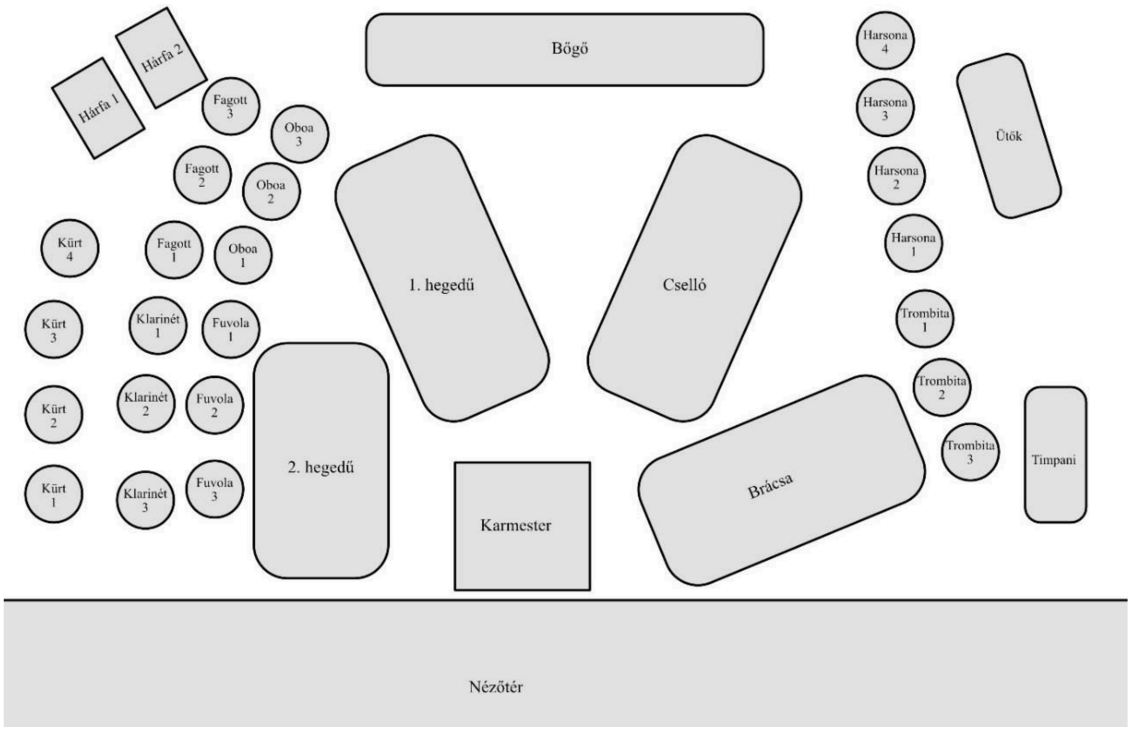
alkalmazkodás, a folyamatos előregondolkodás, az állandó kommunikáció a zenésztársakkal, melynek alapja a tapasztalt kamarazenészi attitűd.

Az operaházak zenekari elrendezése az árokban többféle lehet. Befolyásolják egyrészt az adott akusztikai viszonyok, másrészt a rendelkezésre álló hely. Az eltérő felállások alakítják a hangzás kialakulását. Tapasztalataim szerint a nagy apparátust igénylő operák esetében a muzsikusok gyakran érzik a szólamok közötti kapcsolat hiányát, ha a zenekar a berlini, drezdai, bécsi tradíciók gyakorlatához hasonlóan helyezkedik el. Nehézséget okoz a basszusszólamok játékára támaszkodni a távoli elhelyezkedésük miatt. Ugyanakkor a kürtök közelsége a fafúvóskvintett érzetét erősíti, amely segíti a közös intonálást, precíz ritmikai összjátékot, a belépések szinkronban történő megszólaltatását (a berlini, drezdai, bécsi tradíciók ülésrendjét és a Magyar Állami Operaház hagyományos ülésrendjét lásd: 1. és 2. rajz).



1. rajz: a Magyar Állami Operaház zenekarának ülésrendje

10.18132/LFZE.2025.11



2. rajz: Bécs, Berlin, Drezda operazenekarainak ülésrendje

A távolságnak lehetnek akusztikai előnyei is: mivel a szólam távolabb helyezkedik el a karmestertől, és nem közvetlenül a közönség irányába szól, nagyobb dinamikai hangzáskülönbségek hallatszódnak, különösen pianissimojáték esetén, annak ellenére, hogy a játékosok nem a megszólaltatás határán játszanak. Ugyanakkor éppen ez a távolság eredményezheti a késéseket is, amelyek a zenekarban jelentős problémát okozhatnak.

Amennyiben a zenekari elrendezés inkább a szimfonikus zenekari felállást követi, általában javítja a szólamok közötti hallhatóságot. Ugyanakkor az oboa karakteres, fényes, trombitaszerű hangszíne, valamint a hangszer sajátos nehézségei a pianissimo-játékmódot illetően ebben az elrendezésben hangsúlyossá válnak, hiszen a közvetlen hangzás erősebben, frontálisan, nem pedig oldalról érvényesül.

A karmesterek az ültetési rend kialakítását hagyományokra alapozva határozzák meg, illetve szükség esetén módosítják annak érdekében, hogy az akusztikai szempontból legoptimálisabb hangzást érjék el. Az Ariadné Naxosz szigetén kamarazenekari elrendezése esetében elengedhetetlen, hogy a koncertmester középen, megemelt pozícióban foglaljon helyet, mivel ez biztosítja szólóinak megfelelő hallhatóságát, valamint lehetővé teszi, hogy a zenekar követni tudja vizuális jelzéseit is.

Ebben az operában a zongora, a harmónium és a cseleszta az árok azon részét foglalja el, ahol normál esetben egy nagyzenekar helyezkedne el. Az így kialakított zenekari

10.18132/LFZE.2025.11

elrendezés kiváló akusztikai körülményeket teremt: a basszust játszó vonóshangszerek hangzása jól érzékelhető a fúvósok számára, a vonós szólamvezetők vizuálisan és a hallási viszonyoknak is megfelelően követhetők, valamint a dinamikai szélsőségek rendkívül precízen és kényelmes fúvástechnikával megvalósíthatók.

Az Elektra még redukált változatában is rendkívül nagy apparátust igényel, míg teljes zenekari változatában monumentális méretű zenekar kell, hogy az árokban helyet foglaljon. Az előadás egyik alapvető kihívása a tér szűkössége, valamint a látási és hallási viszonyok korlátozottsága, amelyek jelentősen befolyásolják a zenekari összjátékot. Ebben az esetben a karmester irányításának szerepe még hangsúlyosabbá válik, nagy koncentrációt igényel a játékosoktól, hogy elkerüljék a ritmikai szinkrontalanságot. Ugyanakkor az így kialakított zenekari elrendezés a nagy apparátus ellenére segíti a hangzás kiegyensúlyozottságát és az énekesek érthetőségét.

2023 szeptembere óta a Magyar Állami Operaház együttese a szimfonikus zenekari elrendezéshez hasonlóan helyezkedik el, ami a fafúvósoktól alapvetően egy lágyabb, visszafogottabb játékmódot kíván meg. A vonós szólamokra nagyobb mértékben támaszkodhatnak közelségük miatt, azonban a koncertmester helyzete kevésbé felel meg az elvárásoknak. A kürtök pozíciója is távolabb esik ebben az ülésrendben, és hangszerük corpusa az árok fala felé mutat, ami a hang visszaverődését eredményezi, befolyásolva ezzel az összhangzást. Megállapításaimat ezen operák különböző ülésrendjében való eljátszására alapoztam (a disszertációmban vizsgált mindhárom operát játszotta a Magyar Állami Operaház az elmúlt tizenöt évben, az előadások listája és ülésrendje a 2. függelékben található). Ezek az elrendezésbeli eltérések alapvetően formálták a játékmódunk jellegét és attitűdjét.

> Richard Strauss művei immáron több mint száz éve az Operaház repertoárjának szerves részei. Maga a szerző is többször járt Budapesten, hogy operáit betanítsa és vezényelje. Így Puccini mellett Strauss az egyetlen világhírű zeneszerző, akinek darabjait az Operaház művészei első kézből tanulhatták meg. A szerző életében két balettjét és hét operáját játszotta a színház, s ebből négyet maga Strauss dirigált.[6]

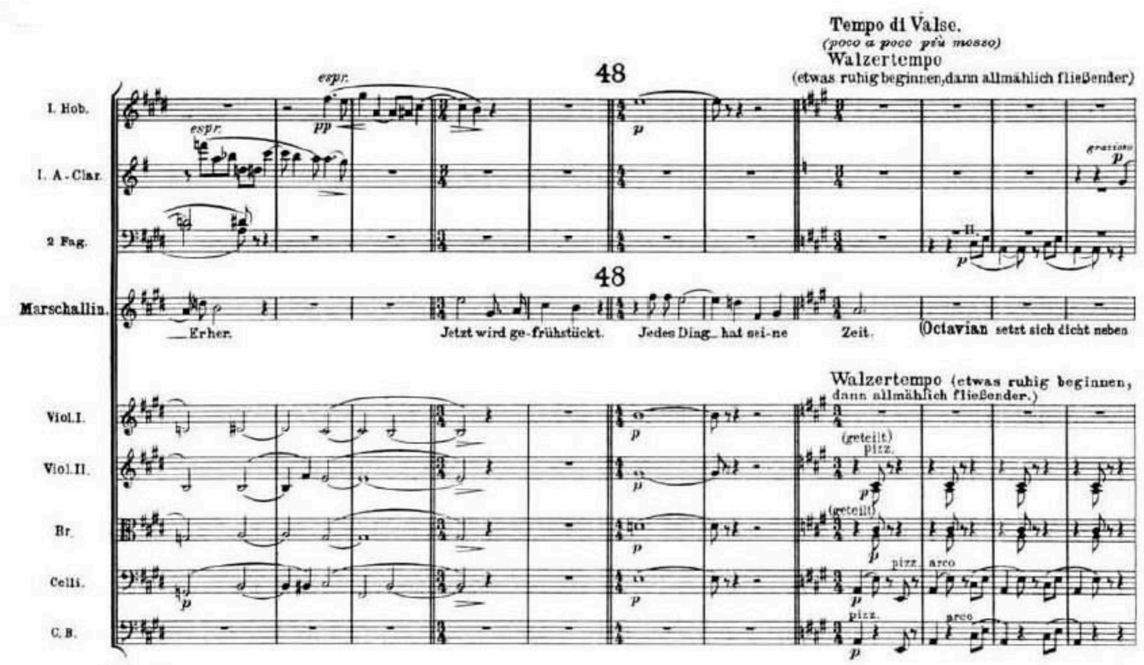
[6] Karczag Márton: „Richard Strauss az Operaházban.” https://fidelio.hu/zenes-szinhaz/richard-strauss-az-operahazban-41845.html (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 18.)

10.18132/LFZE.2025.11

1.1.2. A Marschallin-motívum dramaturgiai szerepe A rózsalovag első felvonásának oboaszólamában

A nyitány végén, a történet kezdetével egybeeső kiemelt zenei rész kulcsszerepet játszik a Marschallin karakterének zenei megformálásában. Ez az első jelentős téma az opera során az oboa szempontjából, mely végigkíséri a cselekményt. Szoros kapcsolatban áll a Marschallin jelenlétével, érzelmi megnyilvánulásaival, valamint bölcs és tapasztalt karakterével. A korábban említett 8-as számnál elhangzó motívum, vagy adott esetben a téma foszlánya, variációja tehát az opera során egy dramaturgiai vonalat húz a Tábornagyné érzelmeinek közvetítésére és ennek jelentős részét az oboa formálja meg (1. kottapélda).

A Marschallin-motívum az opera folyamán más és más kontextusokban bukkan fel. Ennek megfelelően alakítja ki Strauss a dinamikát, az artikulációkat és a hangszerelést. Különös figyelmet érdemel, hogy a 48-as szám előtt, a negyedik ütemben ez a zenei anyag ismét visszatér. A motívum felismerését segíti, hogy a legtöbb esetben szinkópával, de legalább is hiányos szinkópával kezdődik a Tábornagyné motívumának ritmusa. Még jellegzetesebb a nagy szeptim hangköz túlnyomórészt lefelé irányuló lépése, melynek szimbolikussá váló hangzását a változó környezet ellenére is meg lehet ismerni (3. kottapélda).



3. kottapélda: A rózsalovag, I. felvonás, 47-es szám 3–7. ütem és 48-as szám 1–6. ütem

10.18132/LFZE.2025.11

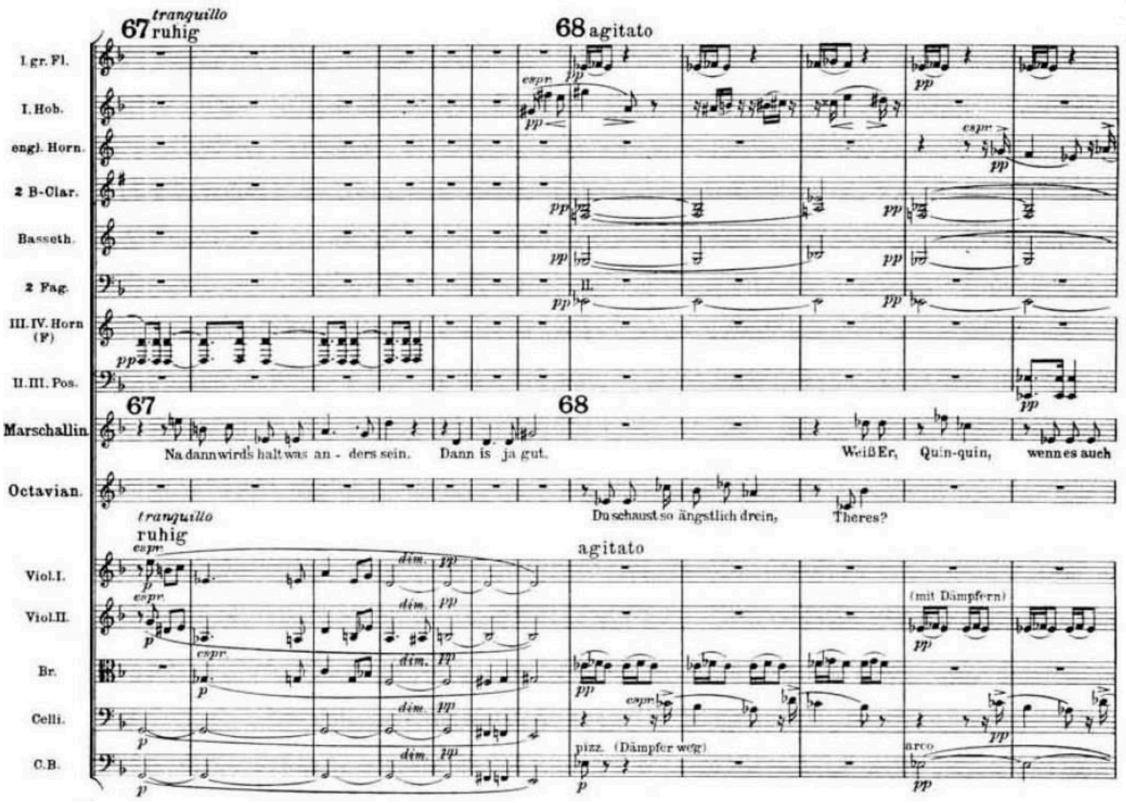
Ebben a szakaszban a klarinét a szerelmi témát játssza, miközben az oboa – a pianissimo dinamika ellenére – jelentőségteljesen szólal meg. Az oboaszóló hatását tovább erősíti a kíséret rendkívül puha, halk vonósnégyes-hangzása, amely támogatja a szólót és kiemeli annak érzelmi töltetét. A Marschallintól itt ezt hallhatjuk: „Filozofálni ráér még, és most ide!" (itt két ütem szünet következik a szövegben az oboatéma kedvéért), „Kész már a reggeli, idején kell tenni mindent"[7]. Azzal, hogy a Tábornagyné elhallgat az oboaszóló alatt, még jobban nyomatékosítja, hogy a téma – melyet az első oboás játszik – jelen esetben is arra hívatott, hogy megmutassa, az idősebb nő egy mondattal képes lecsendesíteni a fiatal szív heves kitöréseit és bölcsessége rávezeti a helyzetben részéről elvárt viselkedésre. A Marschallin témájának megjelenése és újbóli felbukkanása nem csupán egy zenei motívum visszatérését jelenti, hanem a karakter fejlődését, gondolkodásmódját és belső érzéseit is tükrözi (3. kottapélda).

Strauss harmóniafüzérei is jelentőségteljesen szólnak a vezérmotívumok elhangzásának alkalmaival. Az egyik jól felismerhető akkordvezetés e téma megjelenésével többször is hallható. A klarinéton elhangzó szerelmes dallam folytatásaként jelenik meg a Marschallin-téma. A klarinétot és Tábornagynét kísérő hiányos szekund akkord cisz-mollra oldódik a vonós szólamokban, amire fisz" hanggal lép be az oboa és köt tovább a cisz-moll harmónia hangjaira, előbb az e"-re, vagyis a tercre, majd a gisz" kvintre. Ez utóbbi lépés ütemsúlyra történik, ahol a basszus szólamban már a Fisz hang szólal meg, mellyel az E-dúr kvartszext befejezés felé irányítja a harmóniafüzért. Az E-dúr megszólalásának kvartszext befejezését az oboában elhangzó szimbolikus szeptimlépés után az E-dúr akkord h hangjának körülírása késlelteti. Ezekben a pillanatokban énekli a Marschallin a fent idézett mondatait. Strauss nagy mestere a feszültség harmóniavezetéssel történő fokozásának. Mire a közönség megnyugvást találna egy harmóniai oldódásban, a következő disszonancia azonnal kibillenti az egyensúlyából, illetve gyakran kissé lebegni hagyja az érzetet, ahogyan ebben az esetben is teszi a kvartszext akkord befejezésével.

Különösen figyelemreméltó, ahogy Richard Strauss a 68-as számnál alkalmazza a motívumot (4. kottapélda). Ezen a ponton a Tábornagyné éppen saját magát próbálja megnyugtatni, hogy a zajok, melyeket Octaviannal hallanak, nem a váratlanul hazatért férjétől származnak: „Nagyon messze jár hát? No, úgy valami más zaj lesz, Nincsen semmi baj!"[8] – mondja szinte suttogva, fokozatosan elhalkulva. Ezzel párhuzamosan lép be az oboa, amelynek vonós kísérete összecseng a korábban bemutatott szakaszokkal.

[7] A rózsalovag-szövegkönyv, 7.
[8] A rózsalovag-szövegkönyv, 8.

10.18132/LFZE.2025.11



4. kottapélda: A rózsalovag, I. felvonás, 67-es szám és 68-as szám 1–5. ütem

A szóban forgó motívum ezúttal is nyolcad szünet nélküli belépéssel indul, eltérve a nyitánybéli megjelenéstől. Ütemsúlyra kezdődik a szinkópa ritmus, mely ezzel nyomatékosítja a mondanivaló tartalmát. A Marschallin befejező gisz' hangjára az oboa az első ütésen csatlakozik, majd innen lép fel egy kis szeptimet az eredeti hangmagasságba, végül a nyitányban megismert formában folytatja, így a következő ütemben lefelé újra a már ismerős nagy szeptim lépést alkalmazza. Hangsúlyozandó a megszakítás sajátossága: az előző, fokozatosan kibontakozó legatodallam hangjai kromatikus lépésekkel kerülnek kitöltésre, miközben gyors tizenhatodokba sűrűsödnek, tizenhatodszünetekkel tagolva. Mind a kromatika, mind pedig az anyag ritmikai sűrítése a feszültség kifejező eszköze Strauss művészetében. A zenei anyag karaktere magától megjeleníti az agitato-instrukciót a partitúrában. A kíséret hirtelen kiürül[9]. Ez mindenképpen jelzi a hangulatváltást, a még mindig jelenlévő félelmet a levegőben. A feszültség továbbra is érezhető a zenei textúrában, a fenyegetettség és a belső nyugtalanság érzetét keltve.

Fontos megjegyezni, hogy a téma minden megszólalása a Tábornagynéhoz kapcsolható valamilyen módon, még abban az esetben is, ha egy másik szereplőnél van a

[9] Az előbbi meleg hangzású vonós szőnyeg, a klarinét által kitartott jóval ridegebb hangzású akkordjára modulál, a vonósok közül pedig a brácsa egy félhanglépéses gyors tizenhatodmozgással folytatja.

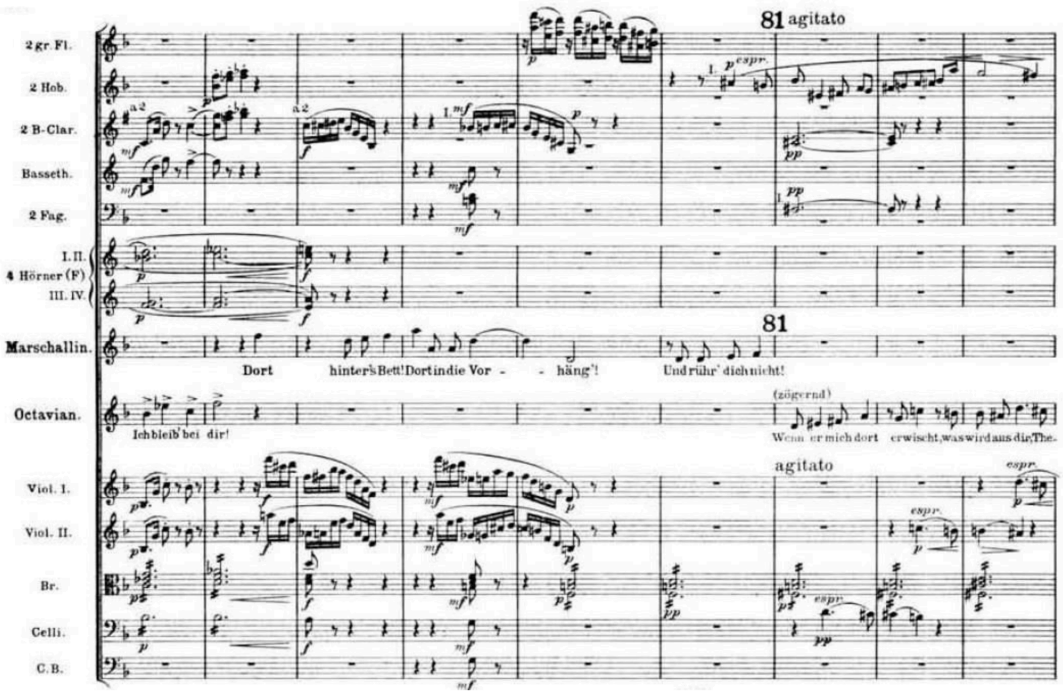
10.18132/LFZE.2025.11

cselekmény szála. Ebben az esetben ugyan Octavian szólal meg – felteszi a kérdést: „Aggódva nézel rám, Teréz?”[10] –, ám a zenei és szövegi megformálás egyértelművé teszi, hogy a mondat valójában a Tábornagyné lelkiállapotát tükrözi vissza. Strauss ezzel a finoman kidolgozott dramaturgiai és zenei megoldással egy összetett belső monológot jelenít meg, amelyben a karakter belső vívódása válik a zenei folyamat középpontjává.

A következő említésre érdemes rész a 81-es szám előtt egy ütemmel található (5. kottapélda), és a szöveg szempontjából vizsgálva hasonlít az előzőhöz. Utasítás hallatszik a Marschallin szájából, aki a hálófülkébe próbálja bújtatni Octaviant: „Ne moccanj meg!”[11] Ebben a pillanatban kezdi az első oboa a témát és Octavian válasza közben adja át a többi hangszercsoportnak: „S ha engem ott talál, belőled szólj, mi lesz?”[12]. Megint a Tábornagyné határozott jelleme és Octavian iránta való aggódása az oboatéma megszólalásának apropója. A témát itt cisz" hangról indítja az oboás gyorsabb tempóban, agitato jelöléssel. Lejjebb indul a dallam és egy hosszabb körülírással feljebb vezeti Strauss, mint a korábbiakban. Ez a momentum azért fontos, mert így teremti meg a helyet arra, hogy a dallamív végén a kromatikát, mint feszültségkeltő hatást és ehhez képest a nagyobb kvintlépést, melyet egy kissé szélesebb ritmikában fogalmaz meg, más érzelmet közvetítő motívumként kössön össze. Ez egy nagyon finom árnyalása a mondanivalónak, melyben a lefelé most szűk szeptimként megírt lépés – ami enharmonikusan értelmezve nagy szextként hangzik – valóban szűkebb érzete és a kromatika együttesen az izgatottságot váltják ki azzal kapcsolatban, hogy mi fog történni, ha rajtakapják őket az együttléten. Ezzel szemben a fellépő kvint és a kiszélesített ritmika lágysága, a fiszre épített domináns szeptim hangjai, melyek szétszórva találhatóak meg a szólamokban, Octavian szerető aggodalmát jelképezik a Marschallin iránt: „..s belőled szólj mi lesz?”[13]. Ennél a helynél az oboán érdemes sűrűbb vibratót alkalmazni, a gyors játékmód és az izgalom elhitetése miatt, majd a téma tágításánál lelassítani és nagyobb amplitúdóval vibrálni, ahol a dallamív tetejére érkezve kis schwellert[14] kér a szerző. Ez az apró momentum hangsúlyozza Octavian aggodalmát.

[10] A rózsalovag-szövegkönyv, 8.
[11] A rózsalovag-szövegkönyv, 9.
[12] A rózsalovag-szövegkönyv, 9.
[13] A rózsalovag-szövegkönyv, 9.
[14] A magyar zenei gyakorlatban sűrűn használt kifejezés a crescendót, majd diminuendót egy rövid zenei részleten magába foglaló játékmód.

10.18132/LFZE.2025.11



5. kottapélda: A rózsalovag, I. felvonás, 80-as szám 3–8. ütem, 81-es szám 1–3. ütem

Strauss ezt követően is folyamatosan ébren tartja a feszültséget. A brácsában jelen lévő tremoló, fokozza az izgatottságot, mint ahogyan a téma torlódása is. A hangzás színezésével – itt a belépő fúvósok unisono-játékára gondolok – jellegéből adódóan némi önálló hangerő-emelkedés mindenképpen velejárója az említett állásnak annak ellenére, hogy a szerző nem engedi a dinamika emelkedését. A téma minden indulása, folytonosan felfelé törekszik, az utoljára fuvolán és első hegedűn való kezdése eléri az eredeti hangmagasságot, a fisz" hangot, melyen a nyitányban is megszólal.

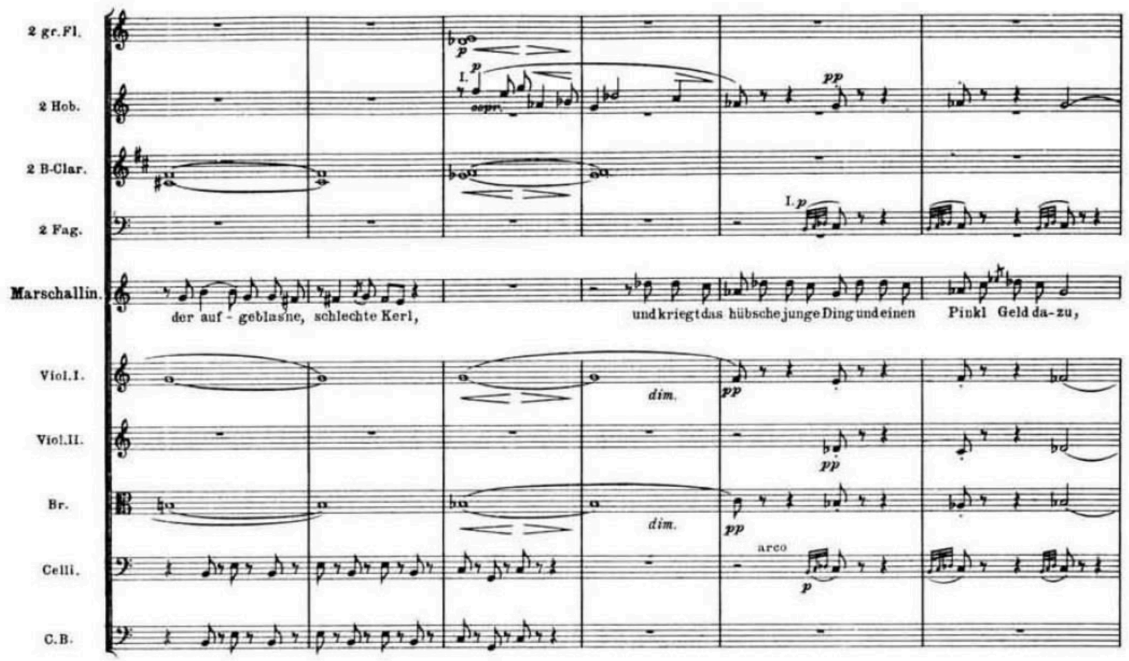
A Tábornagyné saját döntése alapján választja Octaviant arra a feladatra, hogy az ezüst rózsát rokona, Ochs báró kijelölt menyasszonyának átadja. Számára ez azonban az Octavianról való lemondást is jelenti. Lelkiállapotát a 269-es szám után az ötödik ütemben (6a és 6b kottapélda) felhangzó, hosszú idő után ismét megszólaló oboatéma tükrözi. A báró iránt érzett haragja sem múlt még el, amit énekbeszéde is érzékeltet: „Megkapja azt a szép kislányt, S egy csomó pénzt, mint ráadást, S nem örvend rajt”[15].

Ez idáig négy kereszt előjegyzésben szólalt meg a téma – még abban az esetben is, mikor nem pontosan ez az előjegyzés szerepelt a sor elején – azonban most ugyanarról a hangmagasságról kezdődik, minden előjegyzést nélkülözve. Ez azt jelenti, hogy a témában

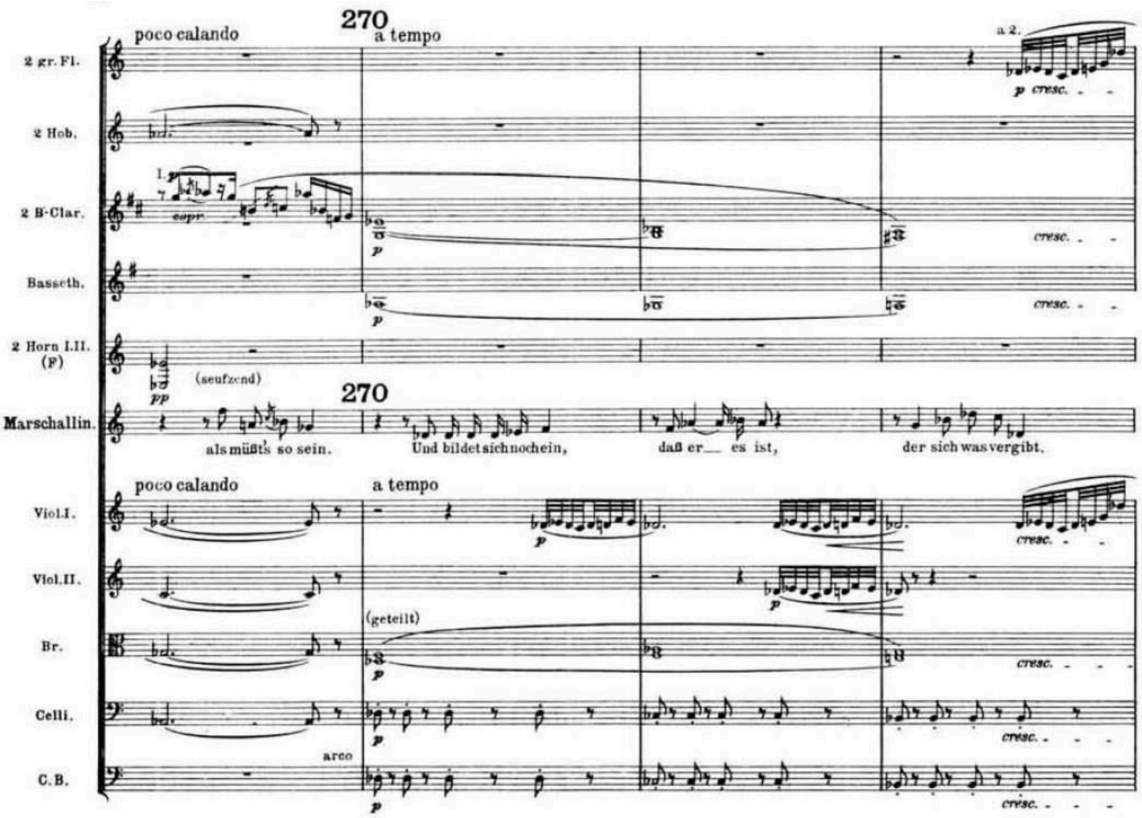
[15] A rózsalovag-szövegkönyv, 28.

10.18132/LFZE.2025.11

hallott eddigi dúr, világos hangzás – mely ugyan mindig tükrözte a Tábornagyné aggodalmait is – elsötétül és valóságos ridegséget kölcsönöz a mondandójának.



6a kottapélda: A rózsalovag, I. felvonás, 269-es szám 3–8. ütem



6b kottapélda: A rózsalovag, I. felvonás, 269-es szám 9. ütem és 270-es szám 1–3. ütem

10.18132/LFZE.2025.11

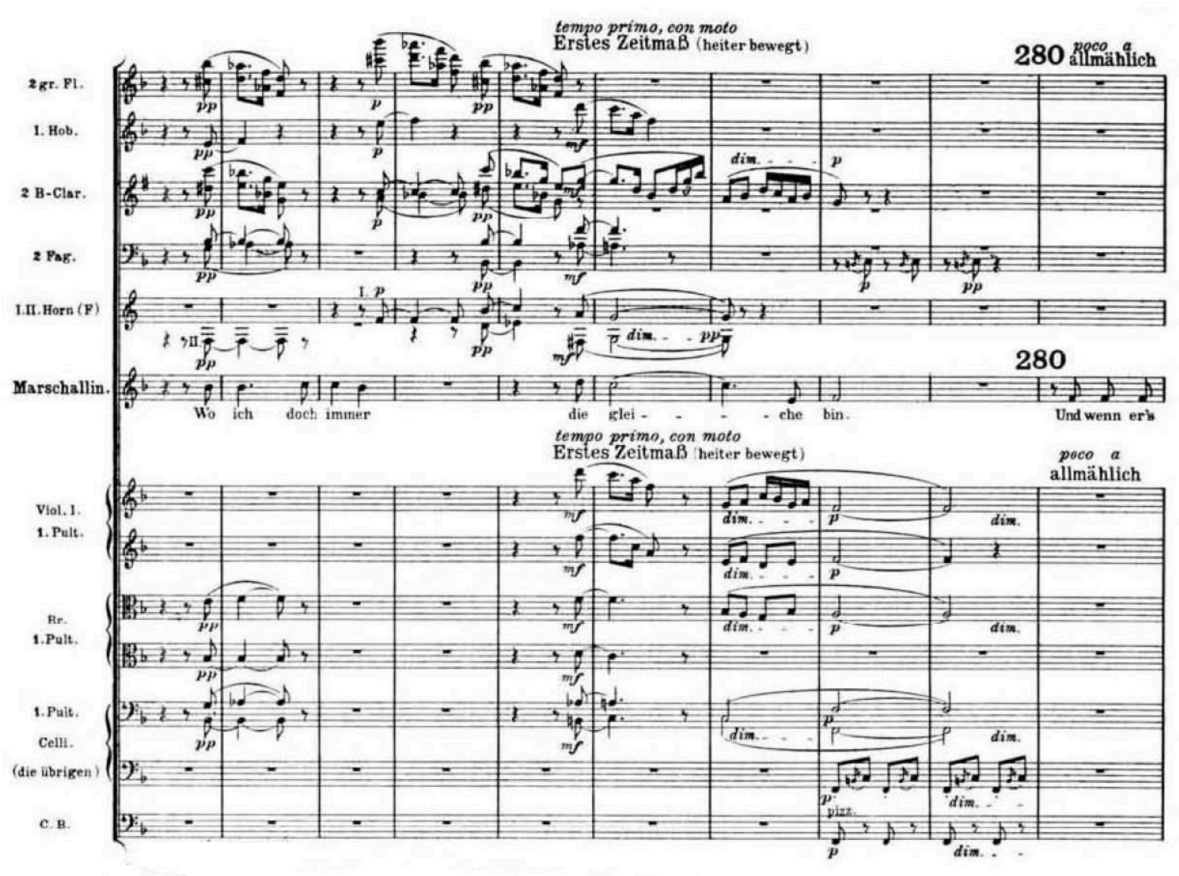
Nem csupán az előjegyzésváltás, hanem a harmadik ütemben f-mollra oldódó szűkített nónakkord is hozzájárul a szöveg komor hangulatának zenei megjelenítéséhez. Ettől az ütemtől kezdve az oboa effektusszerűen rövid hangokat játszik a harmóniák felső szólamában, ezáltal erősítve a Marschallin által ütemsúlyokra énekelt első nyolcadokat. Harmóniai szempontból az akkordok nem változnak, tehát szűkített nónakkord és f-moll akkord követik egymást, azonban a staccato játékmód tovább fokozza a zenei kifejezés intenzitását, amely a Tábornagyné dacos, érzelmileg feszült előadásmódját tükrözi. A cselló szólamában és a Marschallin szövegében megjelenő előkék pedig még ironikusabbá teszik az összhatást, majd a 270-es előtti ütemben a vonósok egy domináns szeptimmel csendesítik a hangulatot, végül Desz-dúrban fel is oldják. Mindeközben a későbbiekben részletezett Ochs báró harmincketted ritmusú körülírásos futamai jelennek meg.

A következő jelenet az első felvonás végénél található meg: a Tábornagyné tükörbe néz és felidézi saját fiatalságát, amikor hasonló korú volt, mint Sophie, a menyasszony[16]. Elmereng, hogy miért telik ilyen gyorsan az idő és miért van annak látható nyoma, mikor ő nem érzi a múlását. A 280-as számnál a Tábornagyné elhalkul és énekbeszédbe kezd: „Miért történik ez? Az Isten miért is adja így, ha bennem semmi nem változott, S ha már egyszer így tette is, miért kell nekünk meglátni úgy, ahogy most látom én? E titkot miért nem rejti el?”[17] (7a–c kottapélda). Titokzatos hangulatot kelt a második ütemben belépő klarinét, mely egy mély tónusú, különleges színű akkordba vezet. A klarinét, a fagottok és egy mélykürt tartja az F-alapú nónakkordot, amely B-dúr kvartszextre oldódik. Az F-orgonapontra épülő harmóniafüzér átmenőhangokkal folyamatos becsukódás éreztét kelti. Még inkább megteremti a szöveg hangulatát a 281-es számnál a basszusklarinét halk szólója (7c kottapélda), melynek következő ütemében egy mély, szordinált vonósakkord szólal meg (a brácsa háromfelé, a cselló pedig kétfelé oszlik). „Mert mindez titok ám, mit tudni nem, de békén tűrni kell, amíg csak élsz, s ki hogyan tűr, a nagy különbség abban áll!”[18] Ez a domináns szeptim jelképezi a titkot, mely a szöveggel együtt kimozdul, majd visszalép. Most még egy dinamikai lépcsővel lejjebb szólaltatja meg a basszusklarinét a szordinált fisz-moll kvartszext kürtakkordot, melynek második ütemében kezdi az oboa gisz' hangról játszani a témát. Ez majdnem egy oktávval lejjebb kezdődik, mint az eredeti témakezdés, így a szeptimlépés már az oboa hisz hangjára esik. Kromatikusan visszahúzza a témát lassú eltolt negyedmozgással, befejezését viszont egy felkötéssel egy regiszterrel feljebb helyezi és egy

[16] Ochs báró kiszemeltje
[17] A rózsalovag-szövegkönyv, 28.
[18] A rózsalovag-szövegkönyv, 29.

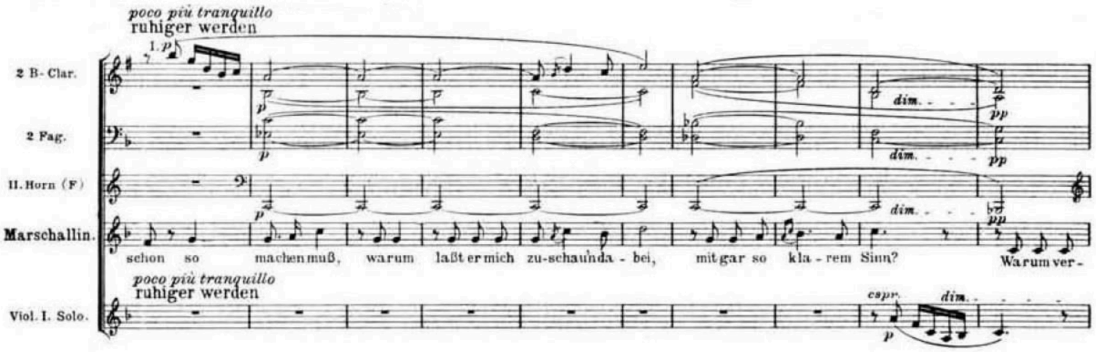
10.18132/LFZE.2025.11

eisz" hangon áll meg, mely a Cisz-dúr terceként hoz megnyugvást. Egy pillanatra megáll az idő és mielőtt a Tábornagyné befejezi gondolatait, újra eljátssza az oboa a motívumot g" hangról, mellyel az iménti gisz" megszólaláshoz képest besötétíti a hangzást. A 282-es számnál az első ütésre egy f-moll kvartszext akkord szólal meg, melynek tetejére az oboa ismét terchangként érkezik meg, majd tétován, improvizatív módon ereszkedik le egymaga d'-ig, ahol egy szűk akkord szeptimhangjaként kelti a szorongás érzetét. A Marschallin szavai oldják fel a feszült akkordot a következő domináns harmóniákra. A két megszólalás közti időkivárást ugyan nyolcadszünet érzékelteti, de a karmesterek több esetben rábízzák a szólistára, hogy a zene kívánságainak megfelelően vigyék tovább a dallamot és adott esetben nagyobb lélegzetvételhez juttassák a hallgatót, hagyják őt is elmerengeni a Marschallin gondolatain. Jóval nagyobb a hatás, ha az oboás az első frázist kissé megnyugtatja és lehalkít, majd nagyobb szünetet tart és ugyanezzel a halk dinamikával, viszont sűrű vibratóval folytatja.

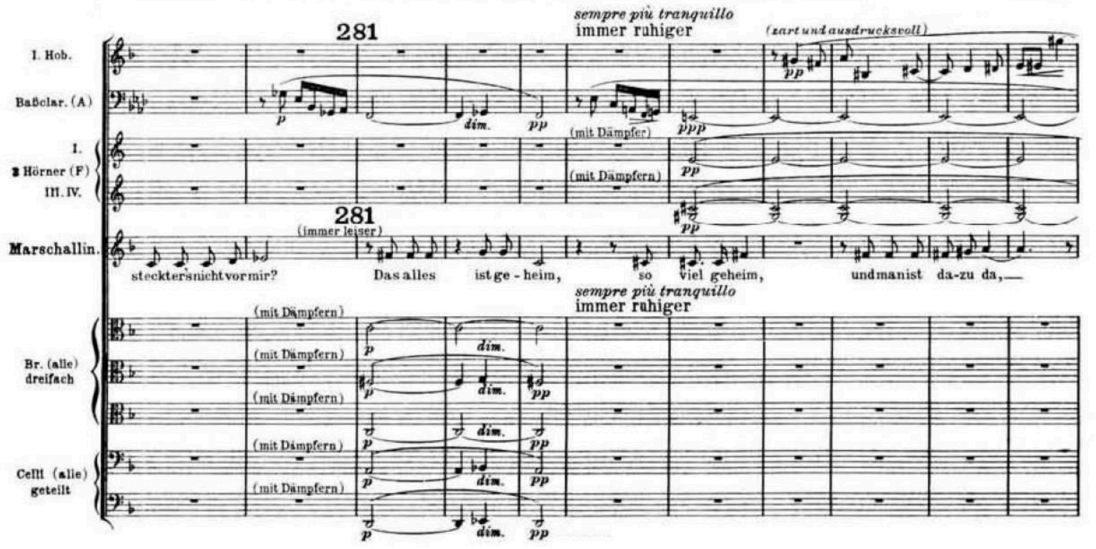


7a kottapélda: A rózsalovag, I. felvonás, 279- es szám 2–10. ütem és 280-as szám 1. ütem

10.18132/LFZE.2025.11

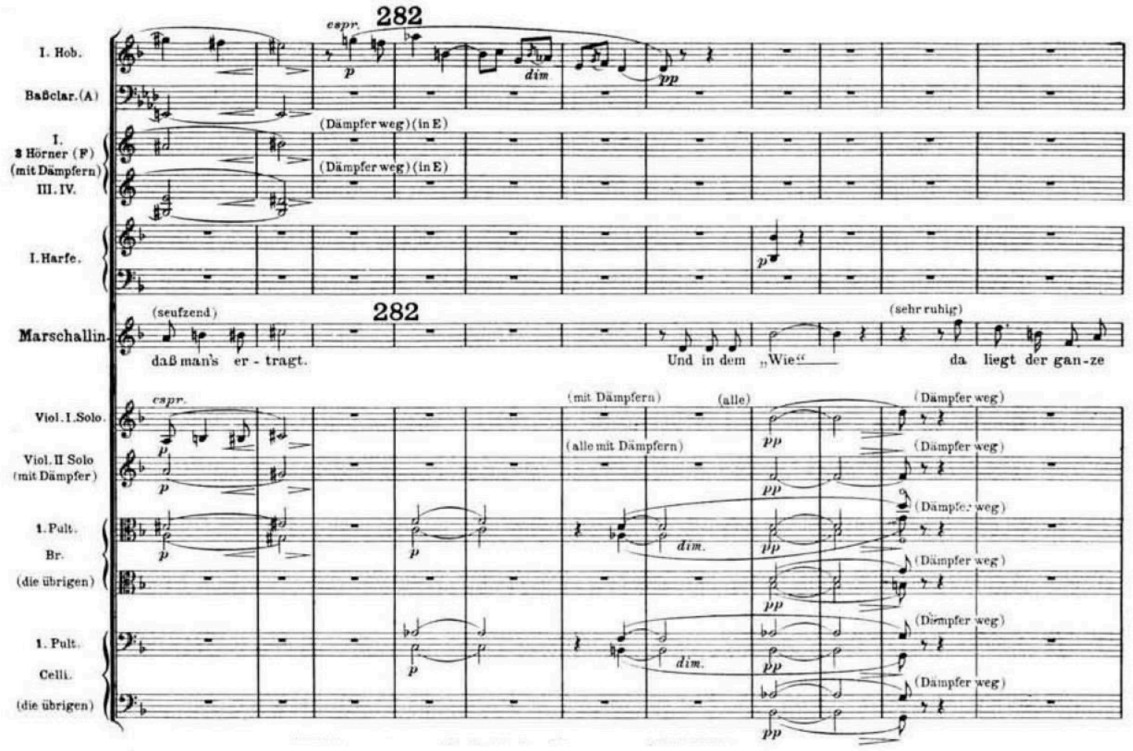


7b kottapélda: A rózsalovag, I. felvonás, 280-as szám 2–11. ütem

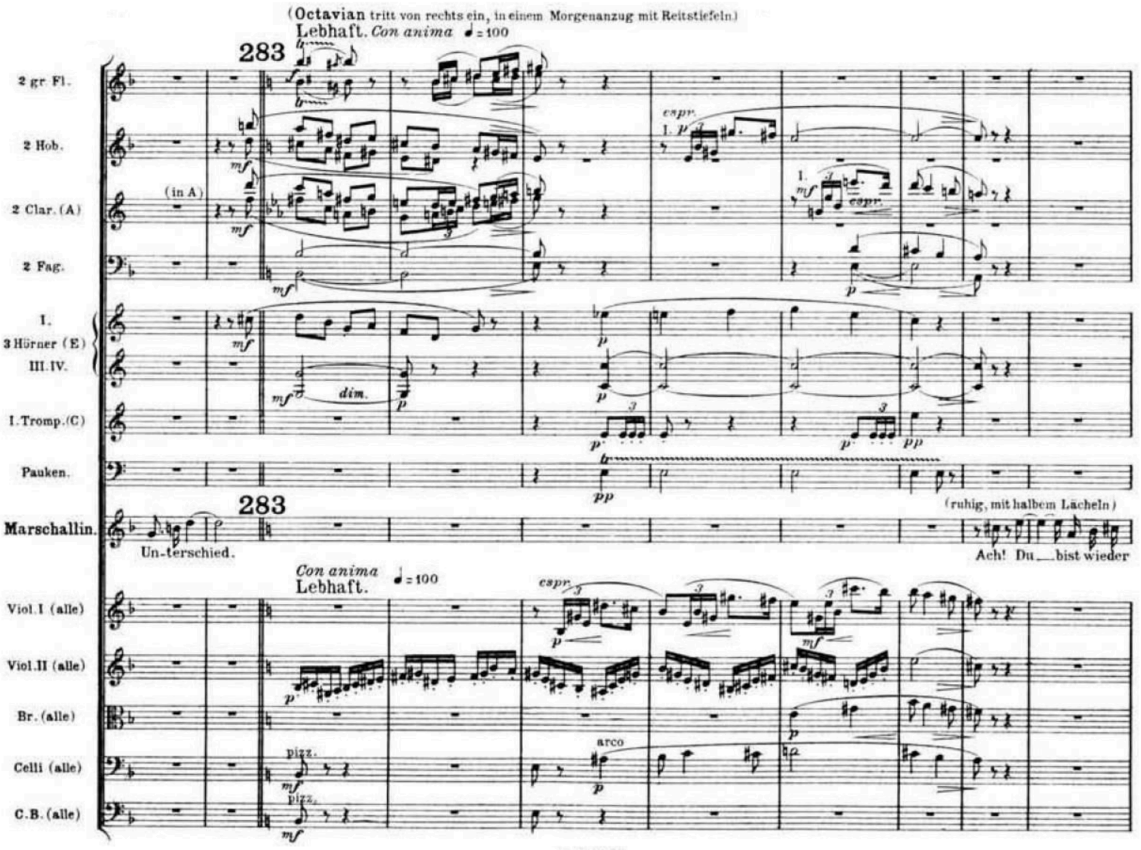


7c kottapélda: A rózsalovag, I. felvonás, 280-as szám 12–13. ütem és 281-es szám 1–9. ütem

10.18132/LFZE.2025.11



7d kottapélda: A rózsalovag, I. felvonás, 281-es szám 10–12. ütem, 282-es szám 1–8. ütem



7e kottapélda: A rózsalovag, I. felvonás, 282-es szám 9–10. ütem és 283-as szám 1–8. ütem

10.18132/LFZE.2025.11

Ez a legintimebb pillanata az első felvonásnak, amikor a Marschallin és az oboa magára marad, a hangszeres játékos bír a hangulat teljes kifejezőerejével, míg a főszereplő énekes a mondanivalót próbálja szavakba önteni. Számomra ez a pillanat és a környezete egy olyan momentuma az operajátszásnak, amire kevés más példát tudok említeni. Egyenrangú partnerként kezel a szerző, majd néhány ütem erejéig kiemeli az oboaszólamot a mondanivaló érzelmi megfestésének érdekében. A Tábornagyné témája és örökérvényű gondolatai együtt olyan hatást váltanak ki és ébresztenek fel gondolatokat a hallgatóságban, ami sokáig kíséri, miután az előadás után elhagyja a színházat. Strauss és Hofmannsthal együttműködésének egyik legnagyobb érdeme, hogy nemcsak megalkották ezt a jelenetet, hanem teret adtak a művészek számára azt úgy megformálni, hogy a közönségben maradandó érzelmi hatást keltsen. A jelenet zenei és dramaturgiai összetettsége, valamint az oboa és az énekes közötti dialógus egy olyan pillanatot eredményez, amely mély nyomot hagy a hallgatók emlékezetében és kíséri őket még az előadás után is (7c–e kottapélda).

1.2. Az ezüst rózsa motívuma a zenekari árokból szemlélve

> …és előáll a díszhintó. Kiáltások zúgnak, fanfár zendül a közelben, triangulum hangpermete száll, cintányér ujjong… rézfúvók örömrivalgása kápráztat. Csillognak-villognak a magas cisz hangon vibráló vonós- és cseleszta-tremolók, a hárfák és a triangulumok fényei cikáznak… Földöntúli világosság árad el a teremben, amikor bevonul az ifjúság – belép Oktavian, talpig ezüstben és fehérben, ezüst rózsa a kezében.[19]

1.2.1. Az ezüst rózsa téma megjelenése és narratív kapcsolata az oboások értelmezésében

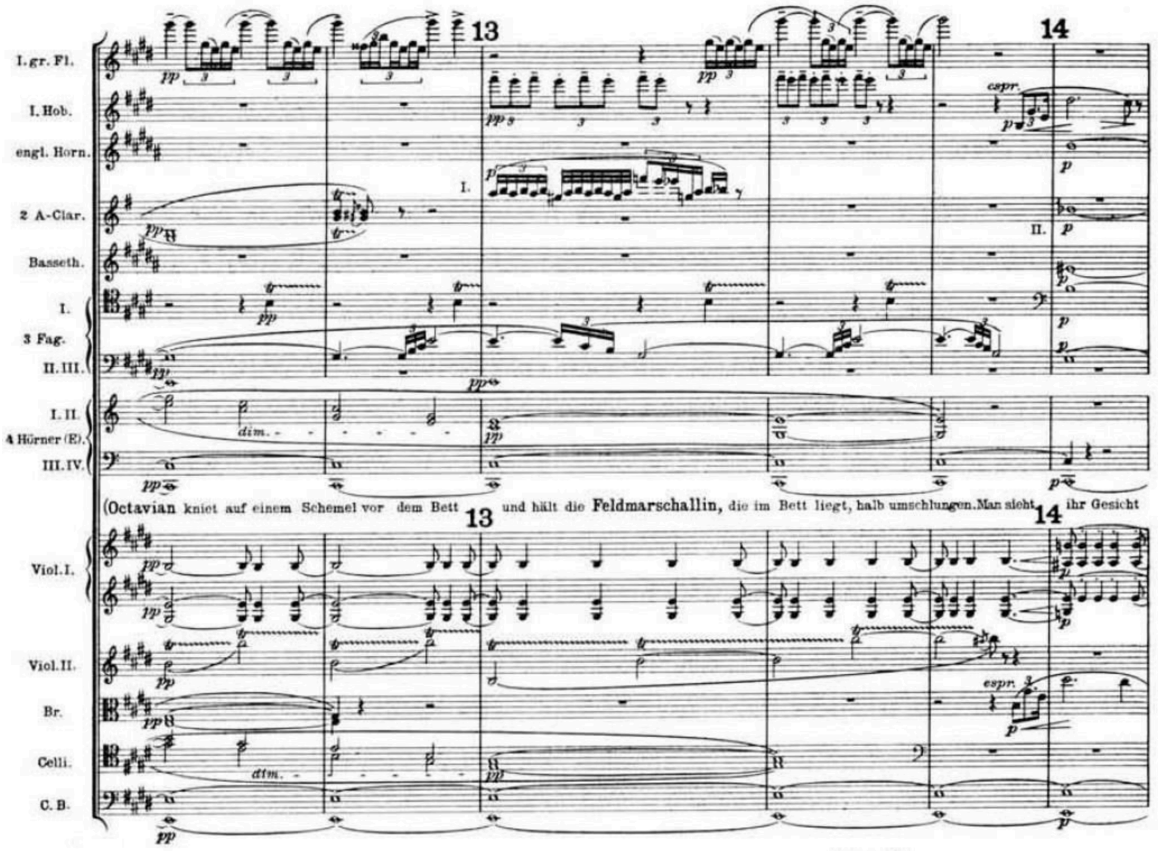
Az első felvonásban a nyitány után Octavian első megszólalása, az ezüst rózsa motívum emblematikus ritmusának megjelenése és a Marschallin vezérmotívuma kettejük párbeszédének zenei nyelvezete. Ahogyan változnak a karakterek, mindig együtt változnak érzelmi állapotuktól függően a témafejek is. Strauss gyakran használ pillanatnyi idézeteket

[19] Richard Petzoldt: *Richard Strauss élete képekben*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1961) 254. – idézet Richard Specht 1921-es Richard Strauss és műve c. könyve II. kötetéből

10.18132/LFZE.2025.11

a történet közben is, melyek előremutatnak egy későbbi dramaturgiai csúcspontra vagy jelentősebb zenei részletre.

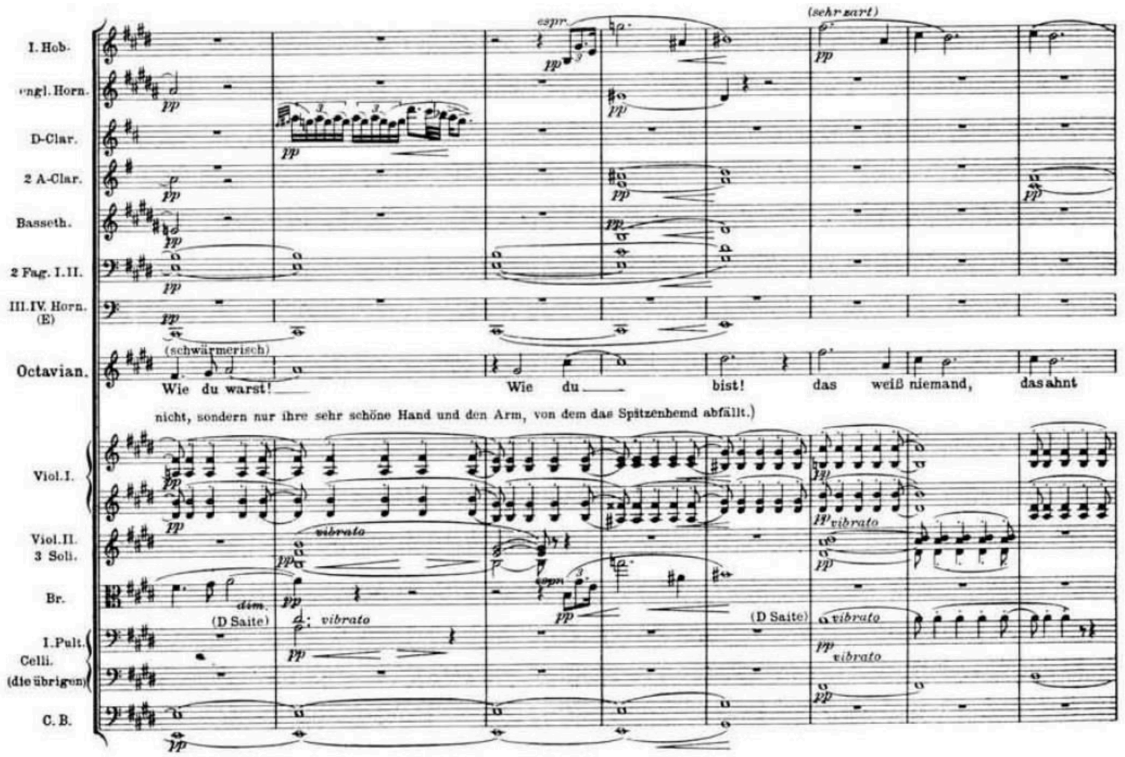
Ennek az egyik jellemző példája Octavian első megszólalása, amely egyben a történet kezdete is. A partitúrában Strauss részletes előírásokat ad a szereplők színpadi mozgására és a környezet ábrázolására. A hajnali atmoszférát a klarinét és fuvola madárcsicsergései teremtik meg. Octavian belépéséhez a szerző lelkes instrukciót fűz: „Milyen jó! Mily szép vagy!”[20] –halljuk az első szövegrészletet. A hangszerelésben használ ugyan a szerző más hangszereket, de a fontos pillanatokban az oboára bízza az ezüst rózsa idézetét. Ebben az esetben ez a gesztus Octavian jelenlétének megerősítésére szolgál, és egyúttal az egyik legismertebb, technikai és zenei szempontból is nagy kihívást jelentő oboaszólóra való első utalásként szerepel (8a és 8b kottapélda). Ritmikájában ugyan még nem teljesen azonos, nem az első nyolcadot, hanem a másodikat pontozza meg a három nyolcad közül, azonban itt Octavian megszólalásának nyomatékosítása a fő célja, ezért éppenhogy csak sejteti az ezüst rózsára utaló témakezdeményt.



8a kottapélda: A rózsalovag, I. felvonás, 12- es szám 5–6. ütem, 13-as szám és 14-es szám 1. ütem

[20] A rózsalovag-szövegkönyv, 5.

10.18132/LFZE.2025.11



8b kottapélda: A rózsalovag, I. felvonás, 14-es szám 2–9. ütem

A báró megérkezésével az események dinamikája felgyorsul, és ezzel egy időben Strauss zenei dramaturgiája is új szintre lép. A jelenet során a báró kifejti látogatásának célját: azt kéri a Marschallintól, hogy nevezzen meg egy személyt, aki az ő nevében átadja az ezüst rózsát a menyasszonyjelölt számára[21].

Ezen a ponton újra halljuk az ezüst rózsa motívumát. A 113-as számnál a csellószólam mutatja be a témát halk, kitartott akkord kíséretében (9. kottapélda). Strauss hangszerelési finomsága, hogy a cselló számára nagyobb léptékűre írja meg a ritmust, így a báró itt hasonló ritmikával ejtheti ki először Sophie Faninal, a menyasszony nevét. Szintén fantasztikus bravúr Strausstól, hogy a téma megjelenítésével egyidejűleg a később megszólaló ezüst rózsa csillogását megjelenítő hangszerekkel már ekkor érzékelteti a motívum karakterét: a flageolet hárfahangot, a cseleszta fénylő tónusát, valamint a tompított[22] rézfúvósok színét együttesen használja egy Gesz-dúr kvartszext akkordban a téma megágyazásához.

[21] Ez a szokás a valóságban nem létező gyakorlat volt, valójában Hofmannsthal találmánya. Ausztriában ebben a korban ismeretlen volt az ilyen szokás a házasulandók között.
[22] mit dämpfern: a szordínó használatát jelzi

10.18132/LFZE.2025.11

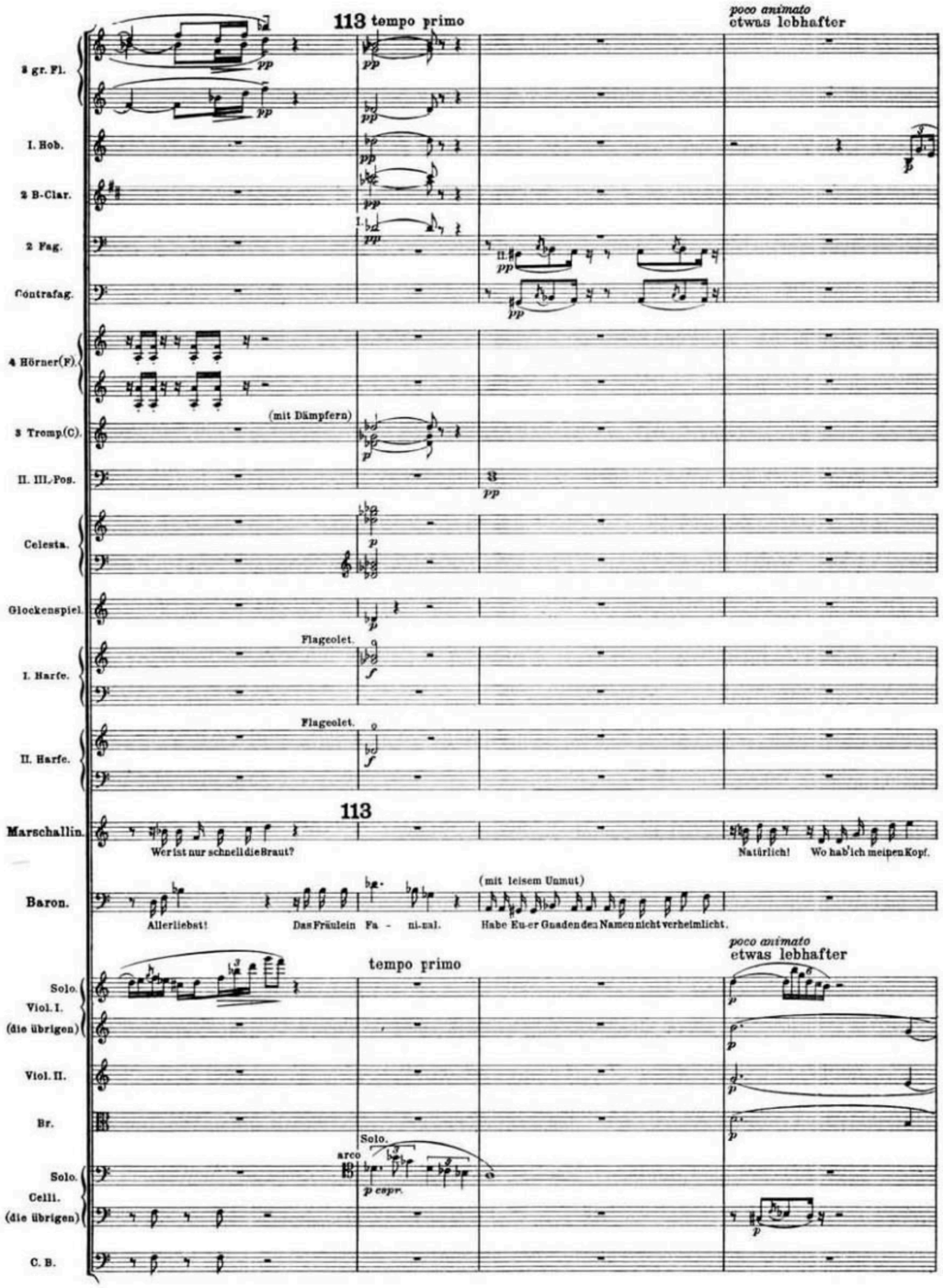
A motívum újra felcsendül a 127-es szám előtt négy ütemmel, ezúttal a fuvolák és a hegedűk tolmácsolásában, hárfa arpeggio kíséretével. Ekkor hangzik el a Marschallin megjegyzése: „No, persze, legelső lesz a vőlegényi küldött”[23]. A tematika további jelentős megszólalása a 129-es számnál figyelhető meg, amikor a báró a következő szavakat mondja: „S ezüst rózsát adjon neki át, mert főrangú családok rendje ez”[24].

Tovább követhetjük a rózsamotívum egy rövid töredékét a 265-ös szám előtt egy ütemmel fuvolaszóló formájában, közvetlenül azelőtt, hogy a báró kéri, hadd tekinthesse meg az ezüst rózsát. A 265-ös számnál a klarinét veszi át a motívum prezentálását, amely a Marschallin válaszát kíséri: „Hagyják csak a tokban”[25]. A 267-es számnál a klarinét ismét megszólaltatja a dallamot, ezúttal azonban a Marschallin előretekintő gondolataihoz kapcsolódva a vége lefelé ereszkedő. Ebben a pillanatban azt mondja: „Én Octaviant ismerem jól, Mindent megtesz ő énekem, Rózsalovag nagy örömmel lesz, Azt hiszem, Ilyen célra nála nincs is jobb”[26].

Az ezüst rózsa témájának egyik utolsó megszólalása az egyik kulcsfontosságú jelenetben mielőtt a báró távozik, a Marschallin utolsó megjegyzéséhez kötődik: „Tegye csak oda le! Én mostan kedves elbocsátom önt, Nem vagyok itthon senkinek, A szentmisére indulok.”[27] – mondja, miközben újra az oboa játssza el a motívumot. A hangszer sajátos, kissé fanyar tónusa finoman érzékelteti a Tábornagyné belső érzelmi világát, a nosztalgia és a búcsúzás érzését, amely a későbbi jelenetek előkészítőjeként is értelmezhető. A Marschallin hangjában már a lemondás hallatszik, bölcsessége tükröződik mondataiból. Ő már döntött a jövővel kapcsolatban, még ha az fájdalmas is számára.

[23] A rózsalovag-szövegkönyv, 14.
[24] A rózsalovag-szövegkönyv, 14.
[25] A rózsalovag-szövegkönyv, 27.
[26] A rózsalovag-szövegkönyv, 27.
[27] A rózsalovag-szövegkönyv, 28.

10.18132/LFZE.2025.11



9. kottapélda: A rózsalovag, I. felvonás, 112-es szám 5. ütem és 113-as szám 1–3. szám

10.18132/LFZE.2025.11

1.2.2. Oboatechnikai eszközök alkalmazása az ezüst rózsa átadásának ikonikus zenei motívumában

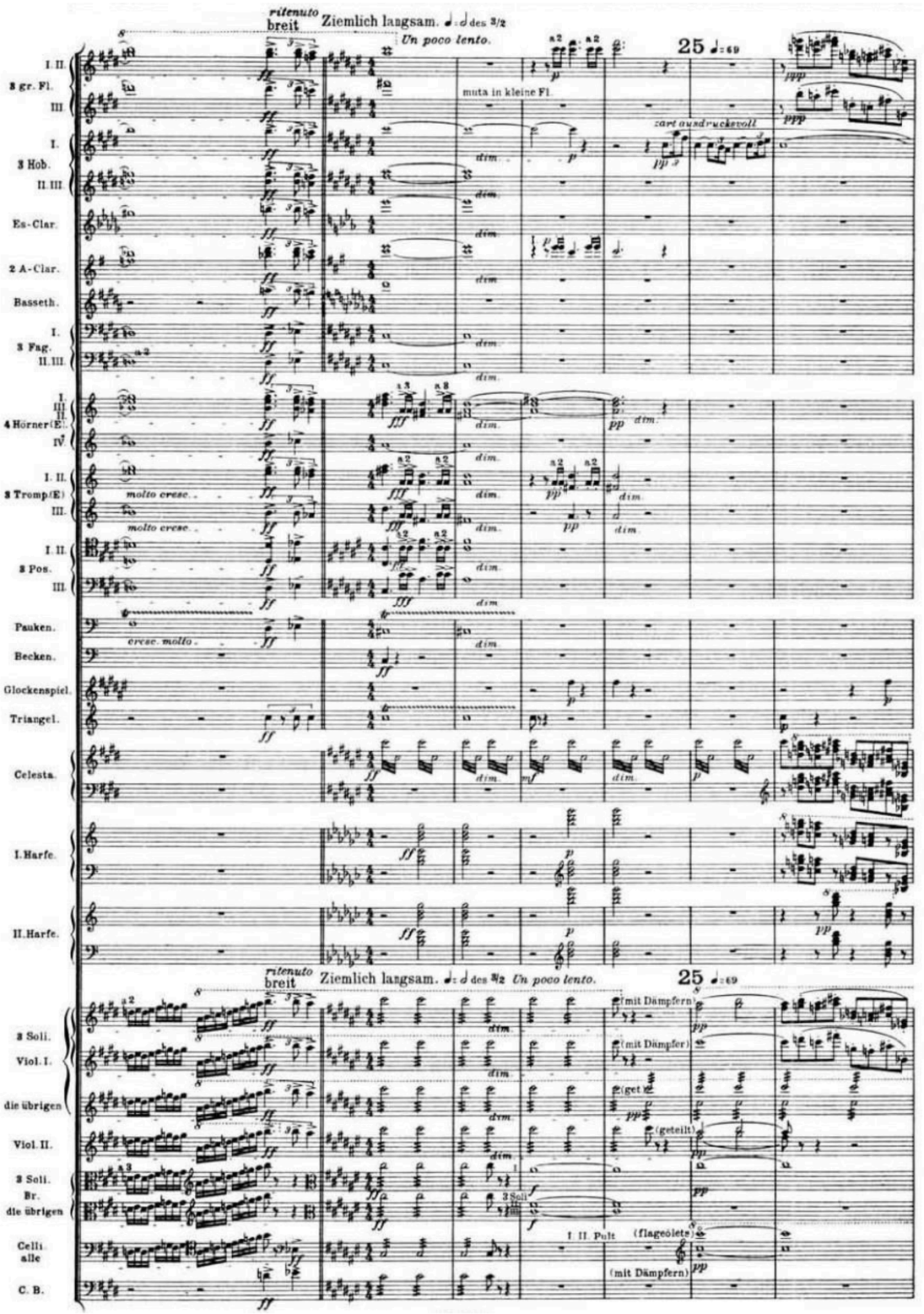
A Faninal palotájában játszódó második felvonásban, a 25-ös szám előtti negyedik ütemben fokozódik a feszültség: a vendégek izgatottan várják a Rózsalovag érkezését: „A lakájok kinyitják a középajtót, Octavian belép, kezében az ezüst rózsával”[28]. A zenekar ezt a vibráló atmoszférát dinamikusan építi fel: a vonósok sűrű tizenhatodmenetei szinte féktelen sodrással törnek a cisz'''-tremoló felé, miközben valamennyi hangszer szintén a cisz-hangot – Fisz-dúr V. fokát – tartja ki, fokozva a nagy pillanat előtti feszültséget. A notációban egyszerre van jelen a Fisz-dúr akkord bontása a vonós és fúvós szólamokban, miközben a hárfában mindez enharmonikusan egy Gesz-dúr szextakkordban van lejegyezve. A 25-ös szám előtti második ütemben a fuvolák, klarinétok és trombiták fanfárszerű belépése Fisz-dúrban, egyfajta fényes, csillogó, ünnepélyes felvezetésként szolgál: előkészíti az oboaszólam egyik legemblematikusabb megszólalását (10a és 10b kottapélda).

Nem csupán a színpadi eseményekben, hanem a zenekari szövetekben is különleges előkészületeket lehet hallani a Rózsalovag belépésének pillanatában. Az új szerelem izgatott és érzékeny légkörét az oboa témája jeleníti meg, amely nemcsak ennek a híres jelenetnek a dramaturgiai csúcspontja, hanem az egész opera egyik ikonikus motívumává válik. A tempó jelentősen lelassul, előkészítve az ünnepélyes, de egyben intim hangulatot.

Az oboa pianissimo dinamikával lép be, amely ebben a kontextusban nem pusztán a halk megszólaltatást jelenti, hanem a hang intenzitását és kifejezőerejét is. Egy ilyen finom szóló esetében a valódi pianissimo túlságosan halk lenne ahhoz, hogy a közönség számára jól érthető legyen, ezért az előadás során alkalmazott szólódinamika lényege nem a hangerő növelése, hanem a hang minőségének, hajlékonyságának kiemelése. Ez a játékmód az oboán a levegőáramlás és a dallamvezetés folyamatával teremthető meg. Nagyon fontos jellemzője a hangszernek, hogy lehet a dinamika hangosabb, ha a mögötte áramoltatott levegő nyomása nem folyamatos, a legatoív kiürül és az ujjak mozgása által változtatott hangok csak mechanikus mozdulatok maradnak. Ez esetben semmi nem fűzi az egyik hangot a másikhoz, így az ív jellegtelenné, kifejezéstelenné és gépiessé válik. Ezzel szemben egy halk, sejtelmes hangon megszólaló dallam is tud érzelmekkel teli és áramló lenni, ha az ujjak mozgása a levegő áramlásával van kitöltve és egymáshoz kapcsolva.

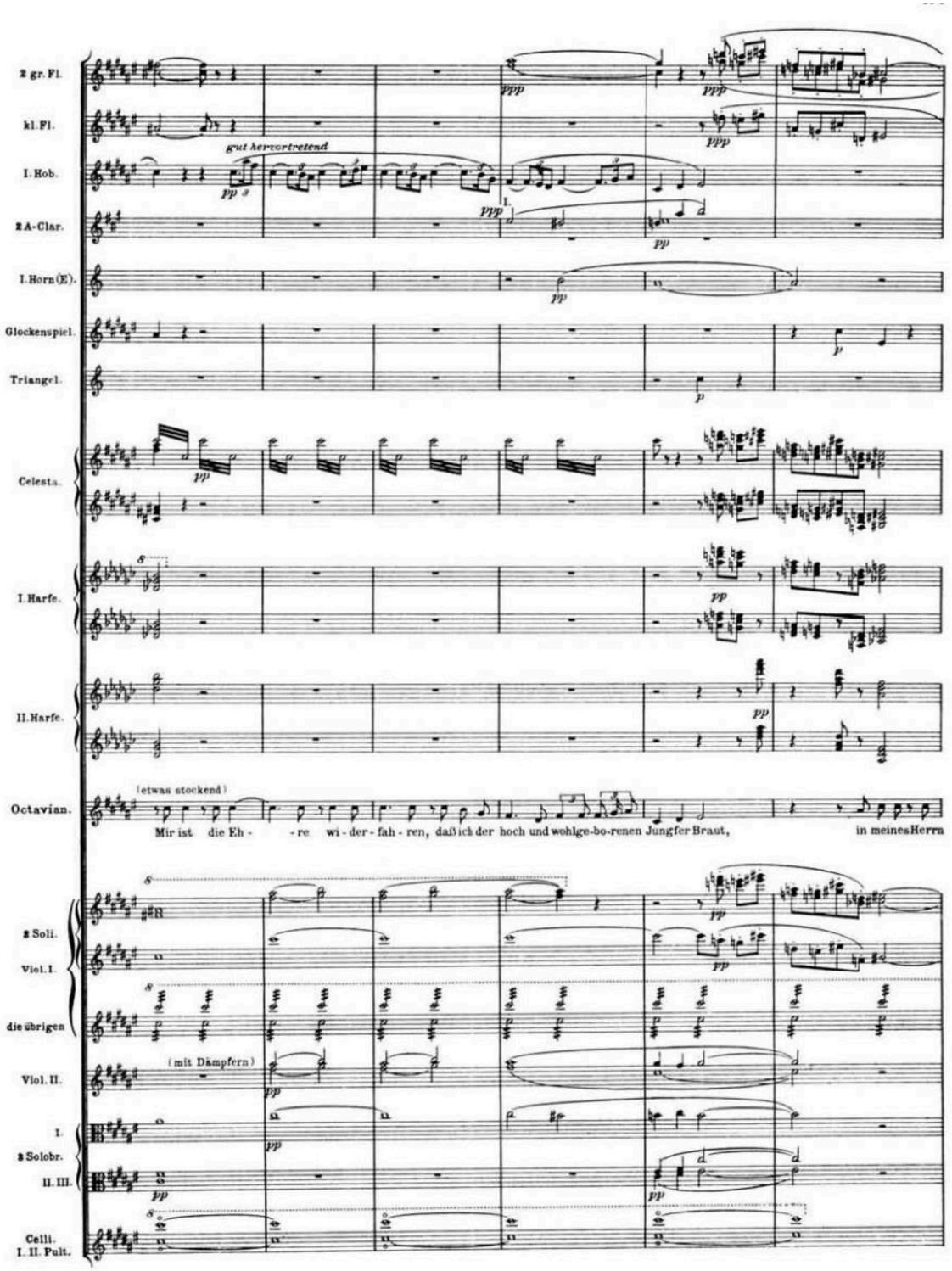
[28] A rózsalovag-szövegkönyv, 37.

10.18132/LFZE.2025.11



10a kottapélda: A rózsalovag, II. felvonás, 24-es szám 2–6. ütem és 25-ös szám 1–2. ütem

10.18132/LFZE.2025.11



10b kottapélda: A rózsalovag, II. felvonás, 25-ös szám 3–8. ütem

10.18132/LFZE.2025.11

A játékmódot jelen esetben is nagymértékben gazdagítja a vibrato használata, mely dúsítja a hangzást, puhaságot kölcsönöz a hangszínnek, javítja az intonációt és az említett légvezetést is biztosítja[29]. A zenei környezet és a művész szubjektív választása dönti el, hogy adott zenei környezetben melyik vibratoképzési formát, milyen sűrűségű vibratót használ. Ez egyébként nagyban hasonlítható az énekes technikákhoz, amelyeknél szintén a vibrato változatos használatával gazdagítják és teszik különlegessé a más és más karaktereket az előadóművészek. Ebben az esetben nem lehet nagyon lassú a vibrato az idő rövidsége miatt, de a túlságosan sűrű sem áll jól a részlet karakterének. Éppen ezért rekesszel kell képezni, de kisebb amplitúdóval, így elegendő mértékű alátámasztást nyújt a hang minőségének és a dallamívnek, viszont nem zökkenti ki lírai jellegéből, nem hevíti túlzottan, nem válik idegessé a karakter.

Az új tempóban a megfelelő ritmikai elhelyezés kiemelt figyelmet igényel. Különösen nagy problémát jelenthet a triolán belüli kisnyújtott ritmus pontos kivitelezése. Tapasztalataim szerint ez a fajta ritmikai képlet általános kihívás a zenészeknek, mindig nagy gondosságot és odafigyelést igényel, az operaházak például mindig előírják ezt a részt a próbajátékokon. Azonban érdekes megfigyelni, hogy amíg az oboaszólamot a pontos ritmika betartására ösztönzik a karmesterek, Sophie és Octavian szólamában nincsenek a nyolcadok nyújtva. Vajon nem azt szerette volna Strauss lejegyezni, hogy az oboaszólam az énekesek kimondott szótagjaihoz illeszkedjenek, amelyek kissé deformálódnak kiejtés közben? Vajon ez az oka, hogy a notáció kétféle információt tartalmaz ugyanarra a zenei szövetre?

Az egyik alapvető hibaforrás, ha a pontozott nyolcad nem elég hosszú, illetve a hozzá tartozó rövid tizenhatod ehhez képest aránytalanul hosszabb, a ritmus túlságosan elnyúlik, elveszíti karakterét, és az interpretáció túlságosan „triolás” hatást kelt. Ezzel szemben, ha a pontozás túlzottan markáns, a nyújtott ritmus nem tud természetesen beágyazódni a negyedek lüktetésébe, ami pontatlanná, görcsössé és zaklatottá teszi a frazeálást. Ilyenkor a tizenhatod értékű hang túlzott hangsúlyt kap, kiszól a zenei szövetből és zavaróan éles hangzást eredményez.

Az ezüst rózsa Fisz-dúr motívumát, az ezüst csillogás – azaz a hárfa, cseleszta, fuvolák – folyamatosan változó portato akkordfüzéreivel felváltva játssza az oboa, hol a

[29] Oboatechnikai kérdés, hogy az úgynevezett rekeszvibrato erőteljes légoszlopot feltételez, mellyel jól koordinálható a levegő rezgetése, ezáltal a zenei rész tempója és amplitúdója megfelelő sebességű és nagyságú lesz. Létezik a torokból képzett vibrato, mely gyorsabb és kisebb amplitúdójú a rekeszes képzési formánál, kevésbé irányítható, de bizonyos esetekben a textúra igényeinek megfelelően elképzelhető a használata. Jellemzően rövidebb időtartamú hangjegyeknél fordulhat elő, melyeknél a rekeszes vibratónak nem elegendő a tér és az idő intervalluma.

10.18132/LFZE.2025.11

domináns cisz" hangot, hol a párhuzamos disz-moll disz" hangját, hol a Fisz-dúr fisz' hangját hosszan kitartva az ezüst akkordok alatt. Sophie és Octavian szerelmi kettősében megjelenik a harmadik felvonásbeli zárótercett induló-témája is, mely az eddigi Fisz-dúrt az Esz-dúr bés hangnemébe viszi. Az oboaszólót Sophie és Octavian első beszélgetése köré komponálja, a fényesen csillogó Fisz-dúrban, a különleges – a korábbiakban részletezett – ritmikával, mely a kettejük közt kibontakozó érzelmi impulzusokat érzékelteti. Az ezt követő szerelmi motívum Esz-dúr megjelenése, mely szintén emelkedett, de jóval melegebb, nem csillogó, hanem telt hatást kelt, a mindenki által ismert zárótercett egyik témája lesz. Igazi straussi fordulat: miután a Marschallin elhagyja a színpadot és a szerelmesek magukra maradnak, felismerhetjük a motívumot a derűs, bizakodó és világos G-dúrban, az opera zárójelenetében (22. kottapélda). Az ikonikus témák más hangnembe való helyezése szintén az egyik speciális és brilliáns hangulatfestő eszköze Straussnak, mely óriási kifejezőerejével észrevétlenül varázsolja el a hallgatót.

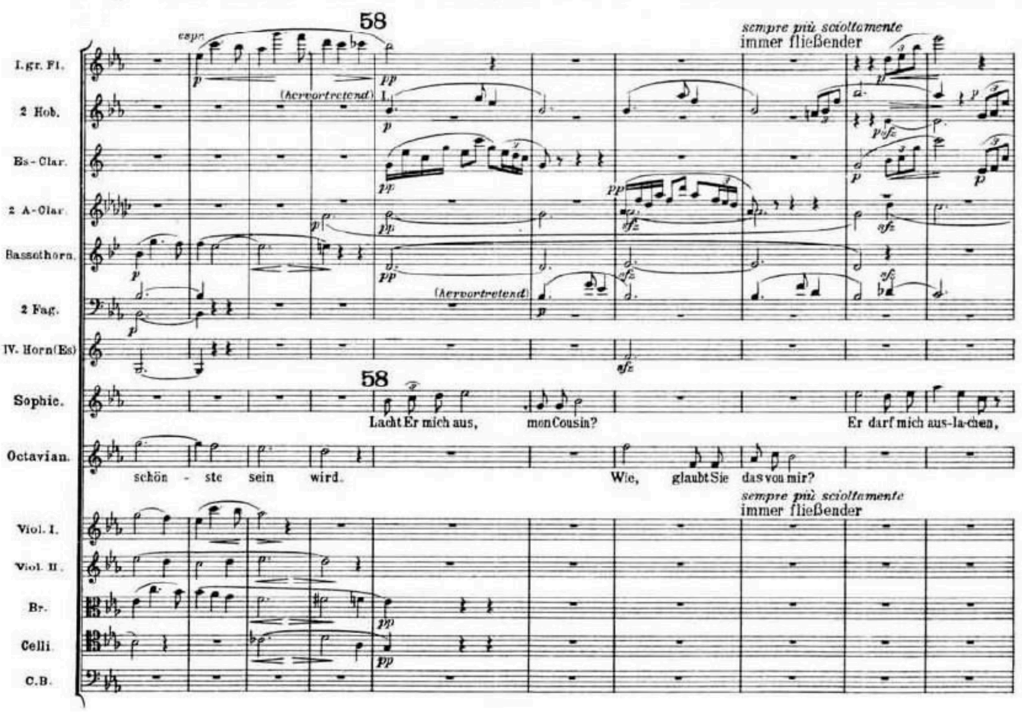
1.2.3. Az ezüst rózsa motívum variációi a második felvonásban a szövegkörnyezetnek megfelelő zenei eszközökkel formálva

Az ezüst rózsa témája – jelentőségét fokozatosan erősítve – többször visszatér a felvonás során. A nagy találkozás után a fiatalok könnyed társalgásba kezdenek, miközben fokozatosan nyilvánvalóvá válik kölcsönös vonzalmuk. Hihetetlen gyorsasággal képes váltani Strauss a szerelmi kettősből egy gyors háromnegyedes lüktetésű könnyed hangulatba, mely a fiatalok társalgásának, évődésének kedélyállapotát tükrözi. Mindeközben a szerző saját emlékeit is felidézi: 1875-ig az apja által vezetett Harbni amatőr zenekarban játszott, ahol többek között Johann Strauss-darabot is játszott, és az élmény mély nyomot hagyott benne.[30] A 41-es számnál ismét felcsendül a téma a hegedű szólamában, éppen akkor, amikor Sophie kifejezi Octavian iránti rokonszenvét: „Annyi szépet ír önről az ausztriai almanach”[31]. Az 56-os számnál a klarinét is átveszi a témát, Esz-dúrban szólaltatva meg Octaviannal együtt: „Hogy gondolhatott arra, hogy e földön méltatlanság éri önt? Hisz ön a szépeknek szépe és bájosabb mindennél”[32].

Összetorlódva halljuk a témafejet a hegedűtől, brácsától, basszetkürttől, fuvolától, amíg újra nem kezdi játszani az oboa (11. kottapélda).

[30] Batta, 24.
[31] A rózsalovag-szövegkönyv, 39.
[32] A rózsalovag-szövegkönyv, 40.

10.18132/LFZE.2025.11



11. kottapélda: A rózsalovag, II. felvonás, 57-es szám 6–9. ütem és 58-as szám 1–6. ütem

A fagottszólammal váltva játssza a dallamkezdetet az oboás, miközben az Esz-klarinét díszítése hangzik el. A fagottal ebben a helyzetben könnyen intonál az oboa, úgyhogy a hangátadás folytonossága puhán és könnyen meg tud szólalni. Ez a folytonos témaindítás, a hangszerek válaszolgatása ebben az egyszerű formában hevíti az amúgy is incselkedő beszélgetést kettejük között. Strauss zseniális eszközökkel teremti meg a humoros vagy éppen a csipkelődő érzületet is, a néhány oldallal korábban még szerelmes témaként jelentkező ezüst rózsa motívum ritmikáját most nagy egységekben, ütemekben értelmezve.

Az 59-es szám előtt egy ütemmel, mely alatt már nem nyújtott ritmusban, hanem nyolcadokban, kisimulva halljuk a motívumot, megint egy olyan ritmikai variálás születik meg Strauss tollából, amely – körbejárva az Esz-dúrt – új érzelmekkel teli feszültséget vált ki. A dinamikát csak mezzofortéig engedi felerősödni, nehogy valaki meghallja, amit Sophie Octaviannak mond: „Alig láttam ily jó modorú embert, s akit láttam, egy sem tetszett annyira, mint ön. Most pedig csitt, mert a vőlegény jön!”[33]. Ahogy ezt kimondja, még elhangzik a téma, majd Faninal és a Báró érkezése új témát hoz a 62-es szám előtti negyedik ütemtől.

[33] A rózsalovag-szövegkönyv, 40.

10.18132/LFZE.2025.11

Egészen hosszú ideig nem halljuk az ezüst rózsa témát, a 167-es számig (12. kottapélda), amikor Annina leleplezi az ifjú szerelmeseket: „A szép menyasszony és ez az ifjú úr, kérem, titokban már rég egyetértenek …”[34]. Hirtelen hasít bele a piano dinamikájú, izgatottságot jelentő kromatikába az ezüstös téma két ütem erejéig A-dúrban, minden hangon hangsúlyjelzést használva és a kötőívet elhagyva, fenyegetően, hiszen fény derült a titokra. Az ilyen rövid témabeszúrásokat is igazán szöveghűen, karakterisztikusan tudta Strauss ábrázolni. Minden esetben lényegi jelentőséggel bírnak, a hallgató már önkéntelenül is asszociál a korábbi tartalmakra, ha meghallja a dallamot.

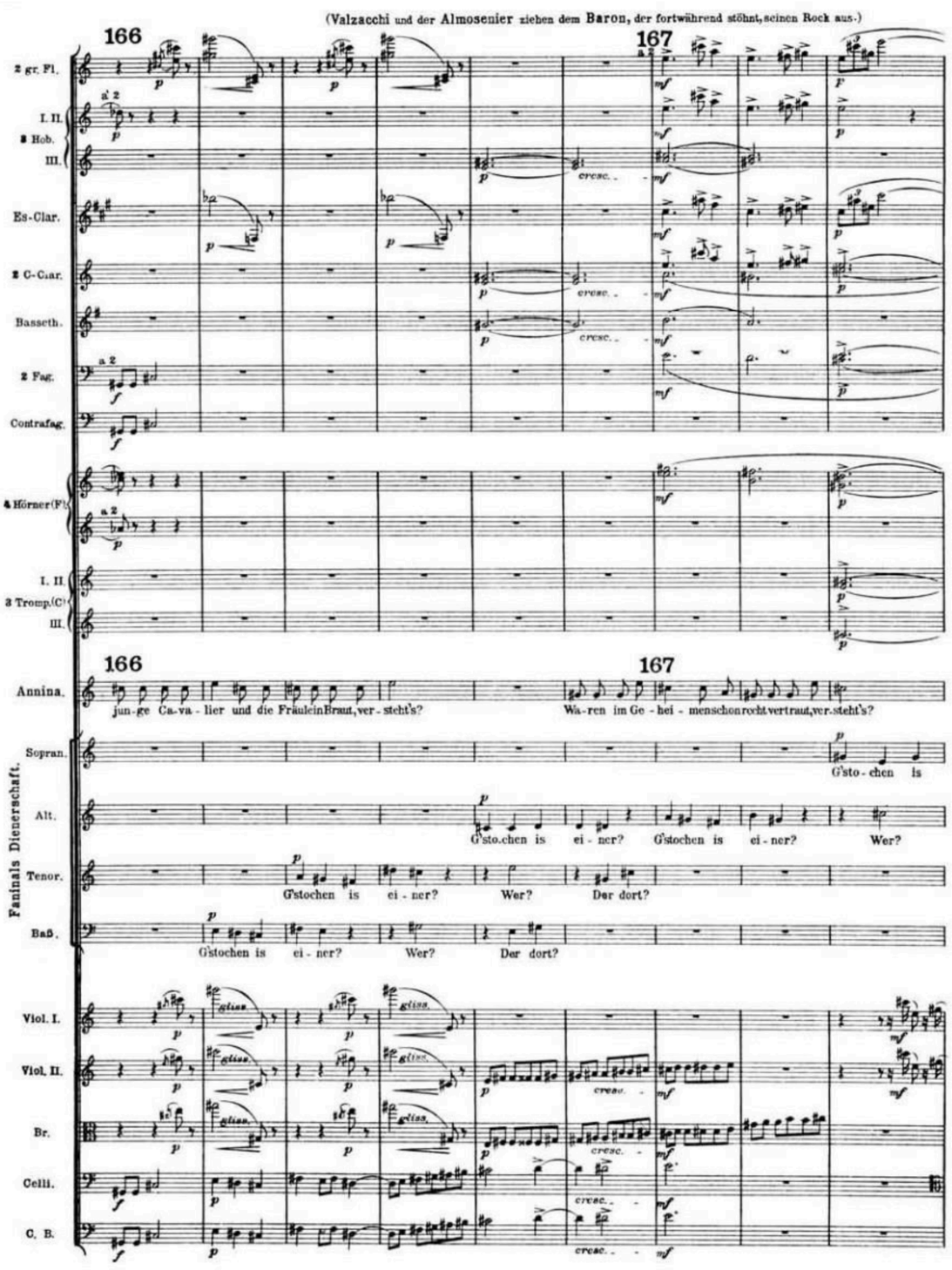
Fokozásra használja az első ütemet a témából, amikor a 186-os szám után a fuvola és a vonósok egymásnak adogatják a témafejet. Az első ütemet variálják, mígnem a 189-es szám előtt nyolc ütemmel az oboa végre újra végigjátssza (13. kottapélda) az eredeti hangnemben, Fisz-dúrban. Sophie megpróbálja a szégyenkező papának elmagyarázni, hogy nem tartja a vőlegényének a Bárót, mert az vele szemben igen illetlen viselkedést tanúsított. A kimondott szótagjai azonos hangon szólalnak meg, mint az oboában, így most az – mindig bevárva őt – egy ütem nyújtással szólaltatja meg a motívumot. Az akkord hangzása megváltozik a harmadik ütemben attól, hogy a basszust játszó brácsa és az első hegedű hangjait megcseréli. Azonban a további akkordfűzés egy újabb enharmonikus modulációba vezeti a szólamokat, a fisz-moll áisz' hangja Sophie szólamában b'-ként lesz értelmezve.

Látható tehát, ahogy a 189-es számnál Sophie-nak már bés előjegyzéssel vezeti a szólamát, holott harmóniailag még a téma befejezéséhez csatlakozik, mely Fisz-dúrban van. Ez egy remek példa arra, hogyan tudja Strauss a mondanivaló érzelmi jelentőségét a ritmika változtatásával, az artikulációk variálásával, és a hangnemek által festett színekkel – jelen esetben a korábbi keresztes hangnemben, mely feszítetten, fényesen szólt, itt pedig egy fél hanggal lejjebb selymesebben, behízelgőbben – a feszültséget fenntartani, majd kioldani.

A jelenetben a papa kiborul a fiatalok szemtelenségén, mikor fény derül érzelmeikre, de Sophie úgy szólítja meg, ahogyan csak egy lánygyermek tudja apját az ujja köré csavarni: „Én édes jó atyám Rossz gyermek nem vagyok! Ugye megbocsát nekem, Csak ez egyszer még?”[35]. Ebben a pillanatban hangzik el a témafej utoljára a második felvonásban a 208-as számnál kétnegyedes lüktetésben, hozzáfűzve az egy ütem erejéig felsejlő Marschallin-motívumhoz. Ez a pici idézet és a rózsatéma mozaikja itt is az oboaművész feladata (14a és 14b kottapélda).

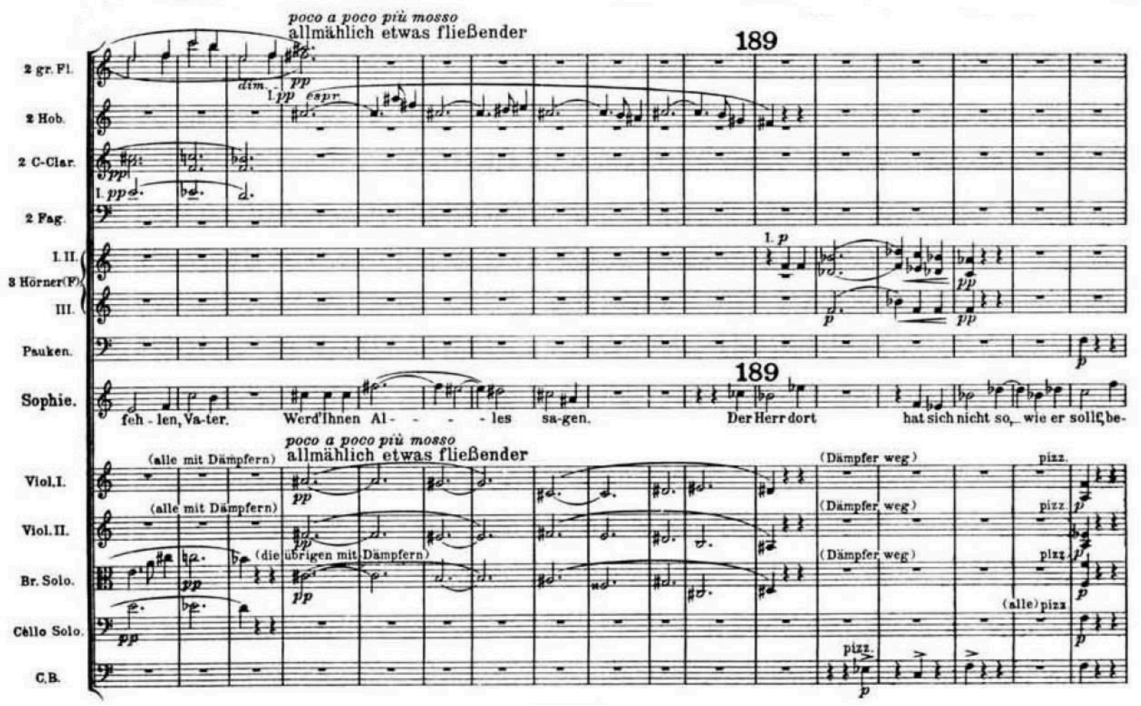
[34] A rózsalovag-szövegkönyv, 52.
[35] A rózsalovag-szövegkönyv, 54.

10.18132/LFZE.2025.11

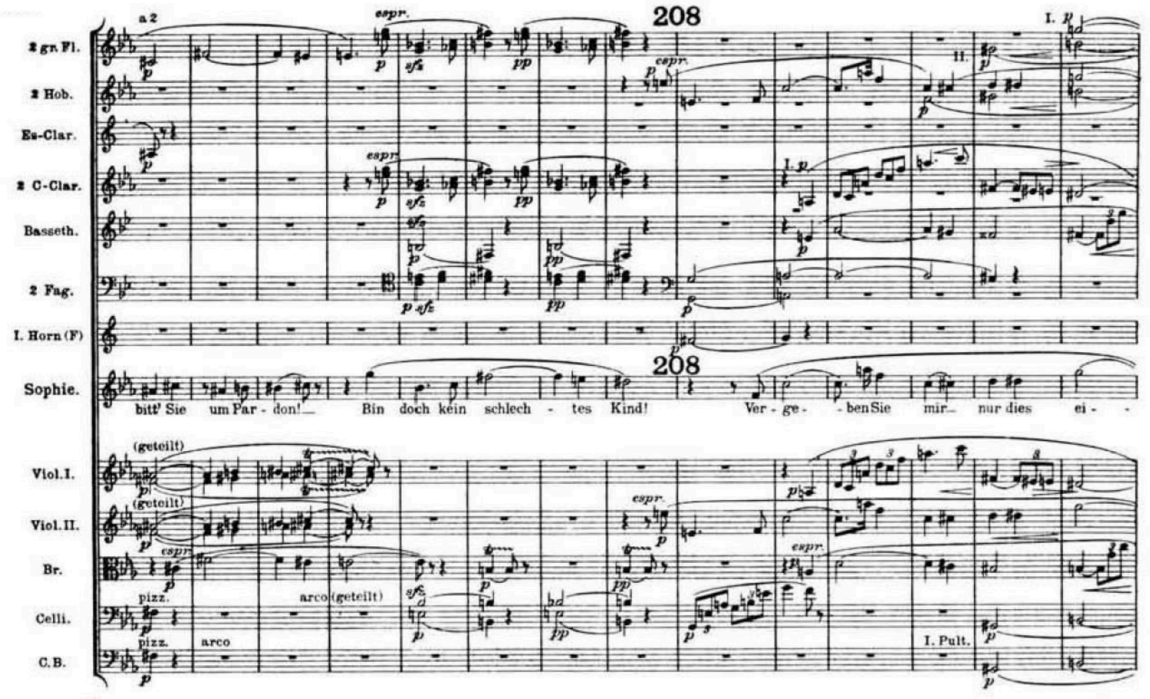


12. kottapélda: A rózsalovag, II. felvonás, 166-os szám és 167-es szám 1–3. ütem

10.18132/LFZE.2025.11

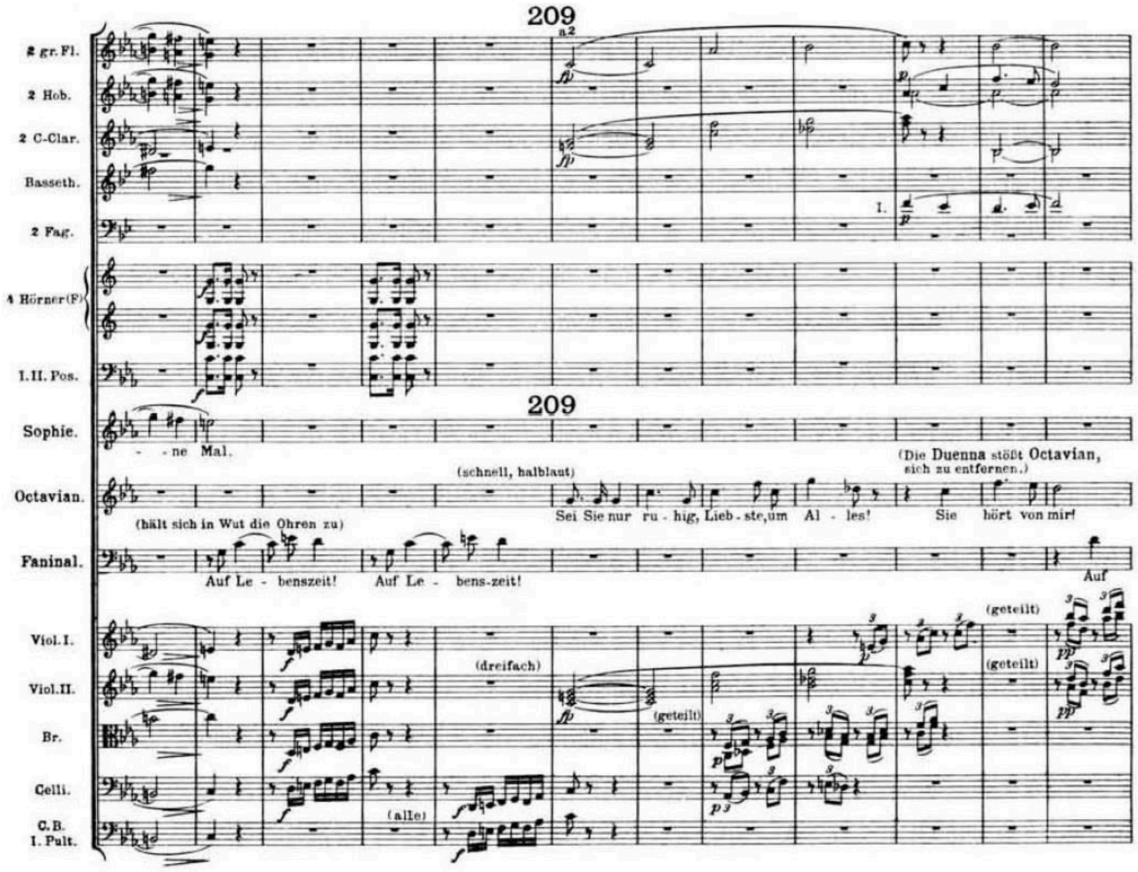


13. kottapélda: A rózsalovag, II. felvonás, 188-as szám 6–16. ütem és 189-es szám 1–6. ütem



14a kottapélda: A rózsalovag, II. felvonás, 207-es szám 5–12. ütem és 208-as szám 1–6. ütem

10.18132/LFZE.2025.11



14b kottapélda: A rózsalovag, II. felvonás, 208-as szám 7–11. ütem és 209-es szám 1–7. ütem

1.3. A báró, akit Molière Pourceaugnac-figurája ihletett – Ochs von Lerchenau karakterének feltűnése A rózsalovagban

Annak érdekében, hogy az egyik legösszetettebb oboaszólamot kellő alapossággal bemutassam, elengedhetetlen egy újabb főszereplő karakterének ismertetése, főként mivel sokáig Ochs von Lerchenau volt az eredeti címe az operának:

> Igen jellemző, hogy a végleges címet Hofmannsthal találta ki; Strauss meghagyta volna „vidéki Don Juanját", Ochsot az opera címszereplőjének. „Egyáltalán nem tetszik A rózsalovag, nekem az Ochs tetszik!" – írja Alfred Rollernak. – „De mit lehet tenni? Hofmannsthal szereti a tünékeny, finom éteri szférát és a feleségem is azt parancsolja: A rózsalovag! Tehát a Rózsalovag! Az ördög vigye!"[36]

[36] Batta, 189.

10.18132/LFZE.2025.11

Hofmannsthal karakterei ismerősek Molière vígjátékából, a Kénytelen házasságból. Az ő komédiájának Pourceaugnac, magyar néven Disznóházi[37] nevű szereplője ihlette Ochs báró figuráját, kinek neve magyarul ökröt jelent.

1.3.1. Ochs báró karakterének figurája a zenei szövetben

Ochs báró belépése az első felvonás 102-es számánál történik, amikor betör a Tábornagyné hálószobájába. Érkezését egy új zenei téma jelzi, amely ezt követően végigkíséri őt, hasonlóan a korábban megjelenő szereplőkhöz, akik saját, egyéni zenei motívumot kaptak. Az énekbeszéd nem állt messze Strauss komponálási technikájától. Ochs szerepére jellemző ez a fajta stílus, gyorsan beszélő, sok szöveget előadó szerepe a fent említett módon a zenei szövetekben is megmutatkozik. A szereplőket emblematikus zenei anyagok kísérik végig az operái folyamán, melyek szorosan összefonódva megjelennek a karakterek színrelépéseivel és adják a szólisztikus feladatokat a zenekari hangszeresek számára. Ochs figurája nem egy lírai, éneklő dallamvonalat képvisel az eddig felsorakoztatott motívumokkal szemben, hanem a futam által gyors, díszített motívum és a lassabb tempóban rövid, nehézkes nyolcadok kontrasztjából kialakuló vicces, később nevetségessé tett karaktert ábrázoló témafejet.

Miután Hofmannsthal meghallgatta Strausstól az első felvonás zenéjét, így írt róla:

> Minden, amit az opera első felvonásából játszott, igen szép; nagy és tartós örömet szerzett.[38]

Ám jellemző módon bókjai csupán előjátékul szolgáltak a méltatlankodás valóságos viharának:

> Engedje meg, hogy teljesen őszintén beszéljek: Ochs áriájának egy részlete mélységesen kétségbe ejtett, amikor meghallottam. A Muss halt ein Heu in der Nähe dabei sein (Csak legyen széna a közelben) sort egyszerűen képtelenség másképpen eljátszani vagy énekelni, mint érzelgős módon. Ochs suttogva kell, hogy közölje a Tábornagynéval, a nyers meghittség ostoba, ám ravasz modorában, tenyerét félig szája

[37] Batta, 187.
[38] Matthew Boyden: *Richard Strauss.* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004) 263.

10.18132/LFZE.2025.11

> elé tartva; suttogjon az isten szerelmére, ne üvöltsön! Valósággal fizikai fájdalom hallanom, amint fortissimo ordította a széna szót.[39]

Harry Graf Kesslernek[40] pedig így írt:

> Straussból hihetetlen mértékben hiányzik a kifinomultság, oly félelmetesen hajlik a vásári és a giccs felé. […] Az alpáriság úgy fakad belőle, akár a talajvíz.[41]

Ochs báró jelleme már belépésének módjából is egyértelműen kirajzolódik: a hálószobába egy félreeső bejáraton keresztül érkezik, kérdés és engedélykérés nélkül toppan be, majd köszöntés helyett a lakájokkal kezd vitázni. A közben női ruhát öltött Octaviant azonnal kiszemeli magának, és csak ezt követően fordul a Kegyelmes Asszony felé a neki járó tisztelettel. A 102-es számnál egy hosszú hang után induló, tekervényes harminckettedmenet szólal meg a vonósokon, fagottszínezettel, amely mély tónust kölcsönöz a hangzásnak, ezzel is jelezve az új karakter érkezését. Ezek a harminckettedmenetek mindig egy körülírásszerű díszítésnek indulnak, majd a második felében vagy egy akkord felbontása vagy egy kromatikus skála, de előfordul egy-egy tercmenet felfelé irányuló gyors futama jelzi minden esetben a Báró jelenlétét. Ez a cirádás mozzanat teszi egyszerre mókássá, ugyanakkor mesterkéltté Ochs komikus alakját (6b kottapélda).

Míg az előzményeket a felfokozott érzelmi állapotokat tükröző zenei anyag jellemezte, ez a szakasz méltóságteljesebb karaktert kap a lento pesante[42] utasítást követve, amely a báró tekintélyét kívánja zeneileg megjeleníteni. A cirkalmas harminckettes-futam, amely ebben a báró karakteréhez kötődik, a későbbiekben az oboaszólam tematikájában is visszatér hasonlóan díszített formában. A Tábornagyné haragját képviseli, amiért az öntelt Ochs báró egy fiatal lányra vetette ki a hálóját. A báró nem csak öntelt, de mesterkélt is. Hofmannsthal, „a nyelv nagy művésze persze a szereplők beszédmódjával is atmoszférát teremt; más dialektust, másféle szavakat, fordulatokat használ a vidéki Ochs”[43] esetében. Ezt pedig Strauss tökéletesen érezteti a neki szánt zenei anyaggal.

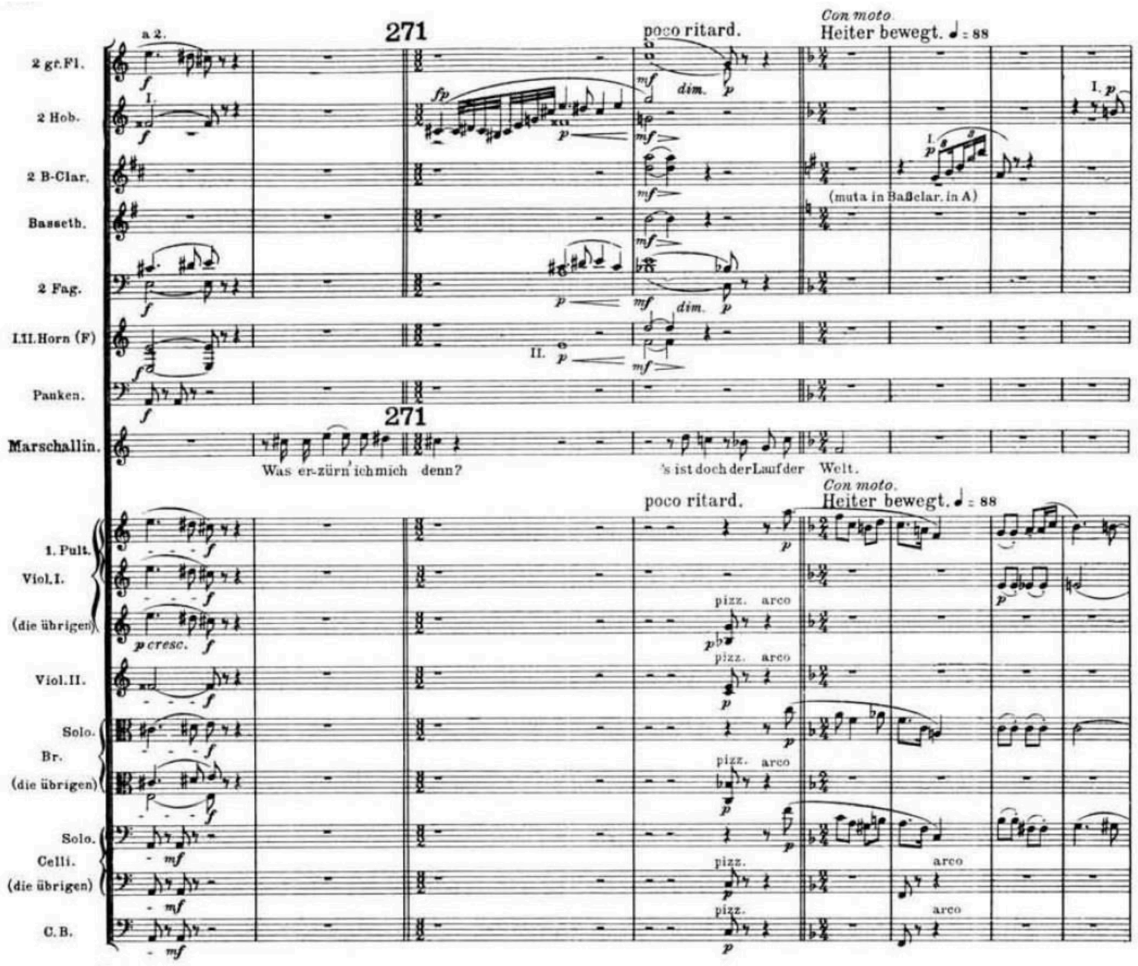
---

[39] Matthew Boyden, i. m. 264.
[40] Harry Graf Kessler német diplomata, író, mecénás volt. Ő segített Hugo von Hofmannsthalnak kidolgozni A rózsalovag történetét Strauss számára. Közösen írták Strauss *Josephslegende* című balettjének librettóját.
[41] Matthew Boyden, i. m. 263-264.
[42] lassú, lomha, nehézkes, nehéz, vastag
[43] Batta, 189.

10.18132/LFZE.2025.11

1.3.2. Ochs báró témájának futamai

A 270-es számtól kezdődően, miközben a Tábornagyné még Ochs báró iránti haragját ecseteli, az első hegedű szólamában és a fuvolákban megjelennek a báró alakját jellemző, tekervényes harmincketted-menetek. Ezek az 271-es szám előtt két ütemmel egy A-dúr akkordba futnak (15. kottapélda). Az ezt követő ütemben a zenekar abbahagyja a játékot, mely jellemzően nagy hatással szokott lenni a hallgatóságra, az ilyen típusú zenei megoldások ugyanis legtöbbször nyomatékosabbá teszik a mondanivalót, ez a rész például kiemeli a Marschallin elgondolkodó kérdését: „De hát, miért haragszom?”[44].



15. kottapélda: A rózsalovag, I. felvonás, 270-es szám 4–5. ütem és 271-es szám 1–6. ütem

[44] A rózsalovag-szövegkönyv, 28.

10.18132/LFZE.2025.11

A kérdésre az oboa válaszol, amely a báró harminckettedes futamával erősíti a Tábornagyné érzelmeinek irányultságát. Ezek a motívumok visszautalnak a két ütemmel korábban megszólaló hegedűszólam futamaira. Azonban az A-dúr szeptimakkordot itt tovább vezeti Strauss egy b-alaphangú domináns szekundakkordra, amely az ezt követő oldás révén érzékelteti a Marschallin érzelmi átváltozását: „Így volt és így is lesz”[45]. A két mondatrész között egy rövid szünet áll, amely dramaturgiai szempontból kiemeli a pillanat jelentőségét.

Strauss a hatás fokozása érdekében az előbb említett akkordot egy nyolcad értékű pizzicato erejéig megfordítja, ezzel érzékeltetve a zenei és érzelmi átbillenést. Ez a momentum jelenti az eddigiekben felhalmozott érzelmi feszültség oldását, és egyúttal előrevetíti a döntést, amely a szerelmi viszony lezárását fogja jelenteni, hiszen ezután pár ütemmel veszi kézbe a Marschallin a tükröt és következik a monológja, mely meghozza a bölcs elhatározást, a búcsút Quinquintől.

1.4. Richard Strauss vezérmotívumainak bemutatása A rózsalovag harmadik felvonásában

> A régi dilemma, hogy csaknem minden német muzsikus él-hal a polifóniáért, a színpadi cselekmény viszont tisztán érthető szövegmondást igényel – ez a probléma szülte egyébként a recitativo olasz válfaját, a pergő énekbeszédet – a Rózsalovagnál is előtérbe kerül. Strauss egyszer később, „Intermezzo” című operájának előszavában visszatért erre a kérdésre. Az ifjú karmesterek részére írt, egyszer már idézett „aranyszabályok” hetedik pontja így szól: „Nem elég, ha magad megérted az énekes minden szavát, amelyet amúgy is betéve tudsz, a közönségnek is minden fáradság nélkül tudnia kell követni. Ha nem érti a szöveget, elalszik.”[46]

Noha Strauss szemrehányást tesz a karmesternek, ha az operai közösség nem érti a szöveget, mint zeneszerző ő maga sem teljesen mentes ettől a hibától, mert nem mindig tartja szem előtt azt a – bár legkevésbé sem világos – megkülönböztetést, amit így határozott meg:

> Mindent, ami zenébe kívánkozik, szimfonikusan kell megformálni, tehát polifonikus feldolgozásban, mégpedig oly felfogásban, hogy a színpadon az énekhang is csupán része,

[45] A rózsalovag-szövegkönyv, 28.
[46] Richard Petzoldt: *Richard Strauss élete képekben* (Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1961) 42.

10.18132/LFZE.2025.11

> bár integráns része a sokoldalú zenének. Ha azonban a szöveg egy bizonyos pontján a dráma valamely folyamatát kell első hallásra közérthetővé tennünk, okvetlenül meg kell maradnunk a homofónia keretei között[47].

Ez az idézet rávilágít arra, hogy Richard Strauss és Hugo von Hofmannsthal együttműködése milyen kivételes módon valósult meg. A zenei szövetek és a szövegek teljes egészében összefonódtak A rózsalovag minden pillanatában és ebben az oboa kulcsfontosságú szerepet töltött be, kiemelve a zene és a szöveg közötti mélyreható kapcsolatot.

A harmadik felvonásban Richard Strauss gyakorlatilag valamennyi korábban elhangzott zenei témát újra elővesz, és ezzel átfogó zenei összegzést hoz létre. A tematikus anyagok visszatérése továbbra is szorosan igazodik a szöveghez: a zenei idézetek – legyenek azok rövid témafoszlányok, teljes dallamívek vagy hangulatfestő motívumok – mindig a megfelelő pillanatban jelennek meg ezáltal növelve a szavak erejét. Strauss nemcsak a szöveg és az érzelmek hiteles kifejezését, hanem a gesztusok drámai hangsúlyozását is fontosnak tartja, ezekkel a mikroelemekkel pedig észrevétlenül felejthetetlen élményt nyújt az operalátogatók számára. Az opera befejezése különösen egyedi koncepciót tükröz: a záró tercettben három női hang egyesül, hogy megfogalmazza azokat az életérzéseket, amelyek egy emberi élet során bárki számára ismerősek lehetnek.

1.4.1. Az oboa fragmentjeinek jelentőségei A rózsalovag harmadik felvonásának cselszövésjelenetében

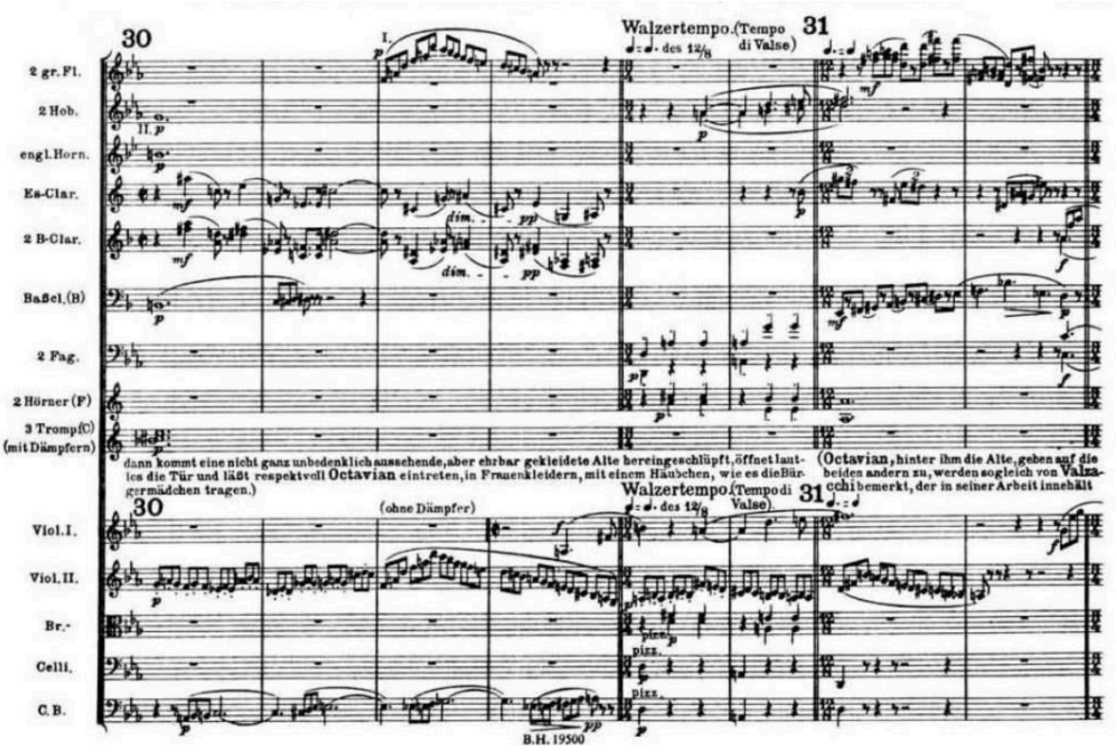
A harmadik felvonás intrikája rendkívüli technikai felkészültséget és összhangot követel meg a zenekartól, de még színpadtól is. Egymásba fonódó komplementer futamok cikáznak, a hangszerek szinte izzanak a muzsikusok kezében, míg a staccato-nyolcadok dinamikus és folyamatos aláfestést biztosítanak a fogadóban zajló sürgés-forgás és a ravasz cselszövés előkészületeihez. Strauss tudatosan kontrollálja a dinamikát, megakadályozva a felerősödését, így a feszültség, a titokzatosság és az izgalom folyamatosan jelen van a zenei szövetben.

A dramaturgiai folyamatot időről időre megtörik a bécsi névrokon, Johann Strauss stílusára emlékeztető zenei fordulatok, amelyeket először az árokban ülő zenekar játszik, mintha beszűrődne a fogadóból megszólaló zene, majd néhány perccel később a fogadó valódi muzsikusai, azaz a színpadi zenészek imitálnak. Az első ilyen zenei megszakítás közvetlenül a 31-

[47] Richard Petzoldt, i. m. 42-43.

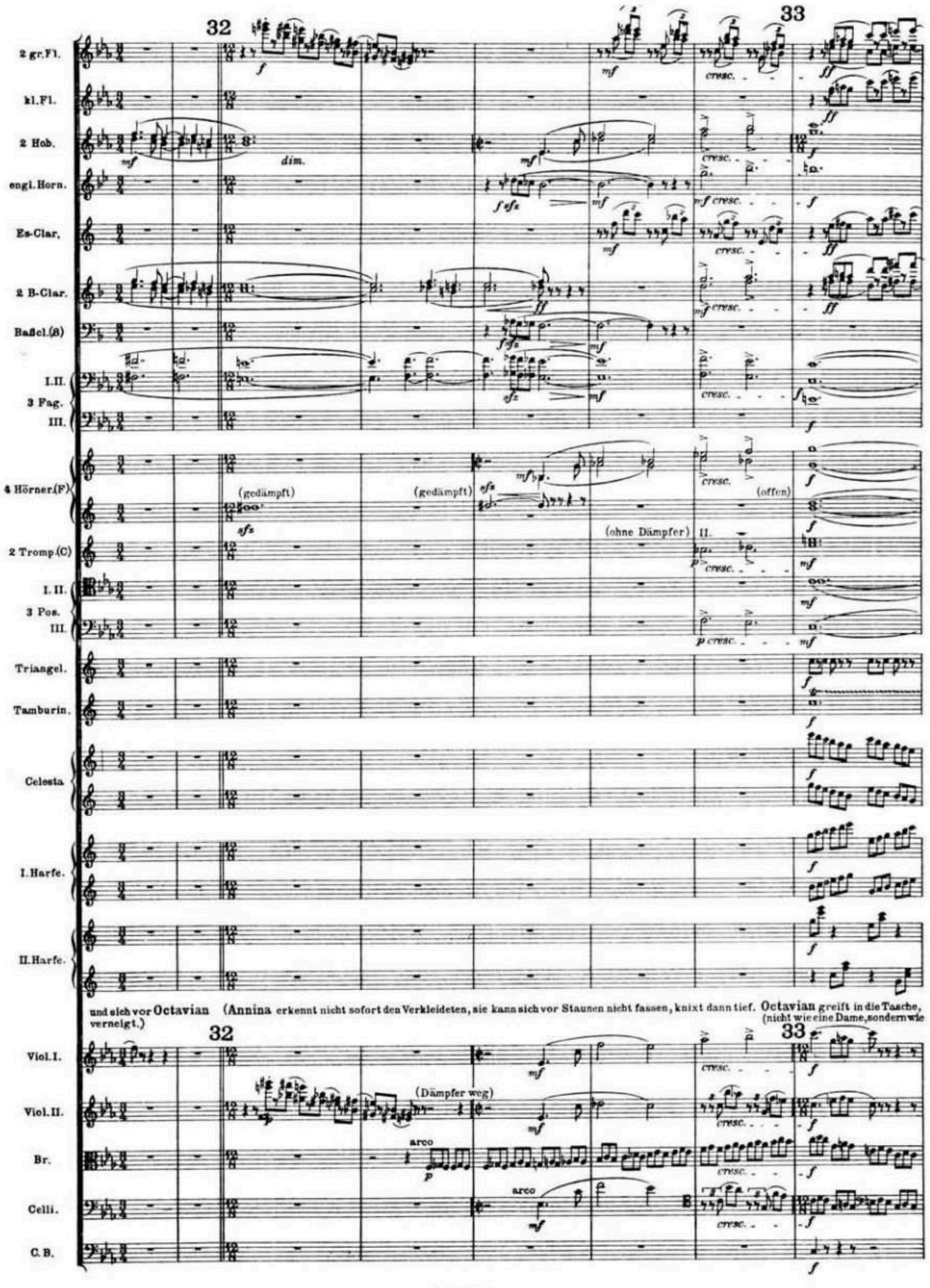
10.18132/LFZE.2025.11

es szám előtt két ütemmel történik, ahol még az árokból fejezi ki a zenei anyag a fogadó muzsikusainak jelenlétét abban a pillanatban, amikor Octaviannak – női álruhában – kinyitják az ajtót (16a és 16b kottapélda). Ezt követően két ütem erejéig hallhatóak a fogadóban zajló események futamai, majd Octavian belépésével és az ajtó becsukódásával – egy zseniális ötletként – két ütem erejéig a 32-es szám előtt akusztikai hatás következik: a két oboa, mintha hibás hangokat játszana, elrontaná Johann, azaz Richard Strauss dallamait. Valójában nem tévesztésről van szó, hanem egy rendkívül precízen megkomponált hangtorzulásról, amely az ajtó becsukódásának természetes akusztikai hatását kelti. Ez a részlet is jól mutatja, milyen jelentőséggel bírnak Strauss partitúrába írt instrukciói, melyeket a zenészeknek pontosan kell követniük.



16a kottapélda: A rózsalovag, III. felvonás, 30-as szám és 31-es szám 1–2. ütem

10.18132/LFZE.2025.11



16b kottapélda: A rózsalovag, III. felvonás,

31-es szám 3–4. ütem, 32-es szám és 33-as szám 1. ütem

10.18132/LFZE.2025.11

Az 50-es számnál hat ütemen keresztül skálafutamok és trillák dominálnak, melyek pergődobszerű effektusként fokozzák a feszültséget, a következő dramaturgiai csúcspont előtt. Minden előkészület megtörtént, a csapda készen áll, az utolsó simítások is lezajlottak, így kezdetét veheti Ochs báró rászedése.

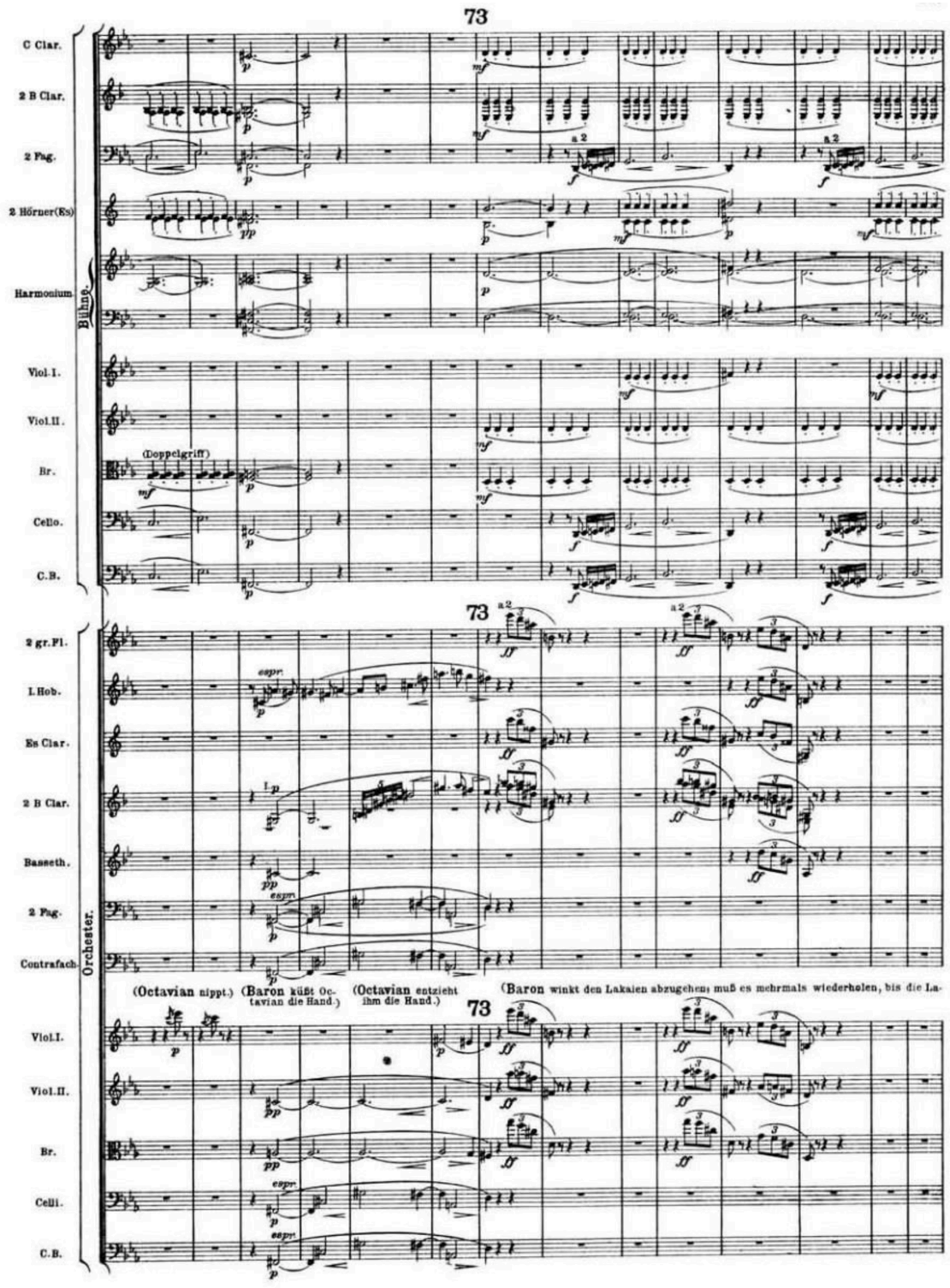
Az 51-es számhoz érve valóban megszólal a színpadi zene a háttérből, a „nagyon hangosan, de tisztán" instrukció szerint, miközben a zenekarban továbbra is jelen vannak a futamok, fenntartva a fokozott zenei feszültséget[48]. A színpadon hallható súlyos-súlytalan-súlytalan hármas lüktetés ellenpontjaként jelenik meg a zenekari árokban a négynegyedes metrumú variáció a nyitány részletére. A két különböző ritmika egyidejű jelenléte speciális hatást kelt: az árokban negyednyi idő alatt a színpadon egy teljes ütem zajlik le[49].

Ochs báró érkezik, a pincérek gyertyákat gyújtanak, fokozódik a feszültség. Az 58-as számnál az oboa és az angolkürt egymásnak adva át a nyitány témafoszlányát előremutató, fenyegető érzetet keltenek. Ebben a kellemetlen hatású pillanatban mutatja meg Valzacchi a bárónak a hálófülkét. Az oboaszólam záróhangjával átadja a zenekar vonósainak a következő jelenet kezdő ütemét, amely a háromnegyedes lüktetésű valcertémával folytatódik.

A jelenet továbbgördül, Octavian jelenik meg női ruhában. A háttérben hallhatóvá válik a színpadi zene játéka, miközben a pincérek távoznak. Ochs megpróbálja Octavian kezét megcsókolni, de ő elhúzza előle. Strauss ismét az oboára bízza a dramaturgiai hangsúly kiemelését: a színpadi zene befejeződik, és két ütem erejéig kiüresedik a hangzás. Ebben a pillanatban az oboában fisz-mollban, bizarrul, hemiola-ritmikával szólal meg a valcertéma, amely éles kontrasztot képez a korábban hallott Asz-dúr hangnemű zenével. Csupán egy négyütemes fragmentről van szó, a hangulat sötétté válik (17. kottapélda, 73-as szám előtt négy ütemmel).

[48] A színpadi zenében egy oboás játszik. Mivel a zenei anyag úgy van megkomponálva, ezért elképzelhető olyan megoldás, hogy a 2. oboás megy fel a színpadra a színpadi zenét eljátszani.
[49] Nem könnyű a két zenekart együtt tartani a távolság és a rossz hallási viszonyok miatt. Ezt a mai színpadokon monitorral és egy segédkarmesterrel segítik, de Strauss idejében ez egy nagy kihívás lehetett.

10.18132/LFZE.2025.11



17. kottapélda: A rózsalovag, III. felvonás, 72-es szám 9–14. ütem és 73-as szám 1–9. ütem

10.18132/LFZE.2025.11

Az oboa frázisának lezárását követően a 73-as szám első ütésére ismét megszólal a színpadi zene, azonban ekkor már csupán ismétlődő hangokat játszanak a zenészek portato artikulációval. Ez a megszólalás várakozásteli atmoszférát teremt, az oboa által okozott hatás eltűnik. Néhány ütemmel később felcsendül a híres zárótercett témája, de még a Strauss által kifordított módon. Octavian szobalányokra jellemző beszédstílust tettet, elváltoztatott hangon komikusan beledalolva válaszolgat a Bárónak.

A 85-ös számnál ezt a baljós oboatémát először a teljes zenekar szólaltatja meg, majd az angolkürt veszi át, miközben a kíséretben megmarad a keringő jellegzetes lüktetése a második és harmadik ütésen. Ekkor közelít a Báró Octavianhoz, hogy csókot adjon neki, ám amikor közelebb lép, már valóban Octavian arcvonásait látja, amitől megriad. Az angolkürt mély tónusa, mely a vonósokkal együtt tartja a hangokat, csak időnként, egy-egy ütem erejéig mozdul ki a témafejjel, ami fenyegető érzetet kelt. Ez tovább erősödik a többi szólam szórványosan beszúrt tizenhatodcsoportjai miatt, amelyek fokozzák a hátborzongató, nyugtalanító érzést, amely egyre inkább eluralkodik Ochs gondolataiban és szinte az őrületbe kergeti őt.

1.4.2. Idézetek A rózsalovag első két felvonásának témáiból

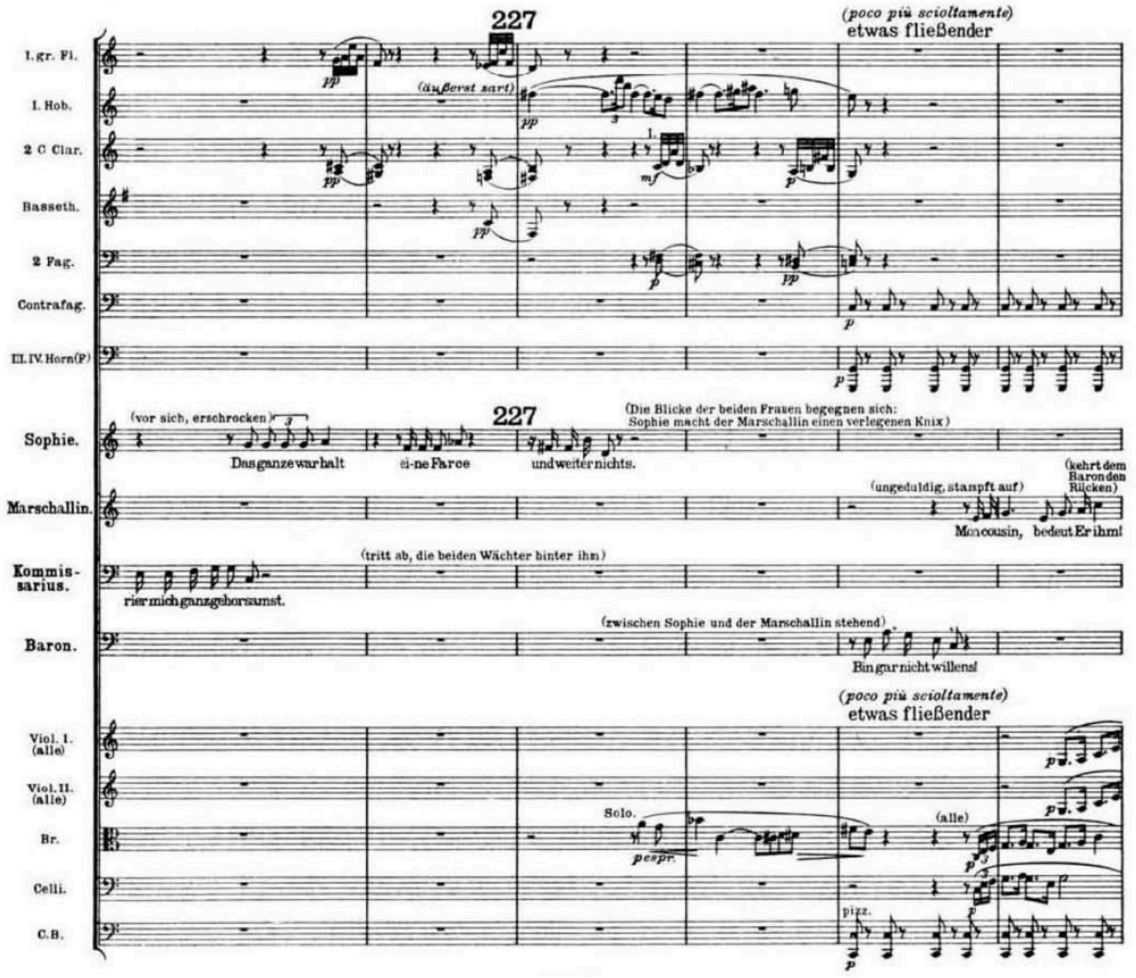
A harmadik felvonásban a gondosan felépített intrika csúcspontjaként lelepleződik a báró, melynek következtében a szereplők mindegyike színpadra lép. A Tábornagyné ismét bekapcsolódik a cselekménybe. Az opera fináléjában rendet teremt jelenléte. A csapkodó futamok, hemiola ritmikájú kromatikus nyolcadok a káosz teljes eluralkodását eredményezik addig a pillanatig, amíg a vendéglős elkiáltja magát, hogy a Feldmarschallin itt van. Hirtelen egy hatalmas Esz-dúr akkord tör ki a zenekarból – szinte tisztelgést kiváltva – mind a színpadon, mind pedig a zenekarban. Megjelenése a 210-es számnál azonnal felidézi a karakteréhez kapcsolódó, az első felvonásban többször is elhangzó zenei motívum első pár hangját, de még csak a ritmus – mint ami elő akar törni – kezd kibontakozni. A lefelé lépő szeptimet Strauss kifinomult dramaturgiai érzékkel éppen azokban az ütemekben írja csak le, amelyekben Octavian várja a választ a sorsdöntő kérdésére: „Miért jött el ő?”[50].

A Marschallin témája ettől a ponttól kezdve folyamatosan jelen van a felvonás végéig. Sophie és a báró esküvőjének említésekor egy másik zenei motívum, a második felvonásból idézett ezüst rózsa melódia csendül fel melankolikus moll hangnemben. Az oboa

[50] A rózsalovag-szövegkönyv, 70.

10.18132/LFZE.2025.11

h-mollból e-mollba vezeti a dallamot a 222-es szám után, amikor Sophie végérvényesen elutasítja a bárót, és lelepleződik a cselszövés (18. kottapélda).



18. kottapélda: A rózsalovag, III. felvonás, 226-os szám 7–8. ütem és 227-es szám 1–4. ütem

Ennek a részletnek különös zenei érdekessége van: miközben az ezüst rózsa témája szól, a szólóbrácsa a Marschallin motívumát játssza, a klarinét pedig a báró témájának egy részletét idézi. Így Strauss mesteri módon három kulcsfontosságú tematikus elemet szólaltat meg egyidejűleg. A színpadi helyzet pedig a beírásnak megfelelően a következő: „a bárónak a két nő között kell állnia”, „Sophie zavartalan bókol a Tábornagyné felé”, „Beláthatják most: Egy kis tréfa semmi más.”, míg a Báró: „De Hercegasszony!”, a Tábornagyné Octavianhoz: „Mon cousin, lépjen fel ön!”, Octavian pedig már férfiruhában a báróhoz: „Menjen el kérem!”[51].

[51] A rózsalovag-szövegkönyv, 72.

10.18132/LFZE.2025.11

Az oboaszólamban először a 232-es számnál jön el a Marschallin témája, ez esetben az angolkürt kezdi játszani. Az ő szólamát folytatja az oboa. Érdekessége, hogy a téma végét felfelé vezeti mindkét esetben, ezzel kissé a feltételes mód, kérdő hangnem felé irányítja a szöveget, amire ugyan nem vár választ, de tulajdonképpen biztos szeretne lenni benne, a Báró vajon tisztában van-e vele, hogy mi a teendője. Ugyanis ebben a pillanatban a zene újra egybeesik egy dramaturgiai szempontból jelentős fordulattal, amikor a báró felismeri Octavian és Mariandelle azonosságát, miközben a Tábornagyné így szól hozzá: „Ha ön férfi és gavallér, úgy semmiről sem gondol semmit. Ez az, amit ön megtesz nekem”[52]. A kérdő hanglejtést a klarinét és a hegedűk a témafej lezárásával, a Marschallin utolsó kijelentésével egyezve lezárják.

A dallam a báró témájába torkollik. A báró karakterének zenei megformálása itt is alátámasztja zavartságát és megkésettségét a helyzet felismerésében – Strauss instrukciója szerint „mintha villám sújtotta volna, még mindig nem fogja fel a való helyzetet”[53]. A Báró témájában humoros jelleget kelt, majd a basszus hangszereken van a sor, melyek tónusuknál fogva eleve egyfajta lomhaságot kölcsönöznek a figurának, de még a ritmikát is úgy forgatja Strauss, hogy egy hosszú hang után mindig egy harmincketted-csoport következik. Ez az elem és a szakaszos énekbeszéde mintha azt lenne hívatott jelképezni, ahogyan gondolatai akadoznak a fenti témában.

Talán éppen a báró esetlensége az oka annak, hogy Strauss ebben a szakaszban váltóhangszereken szólaltatja meg a témákat. Miközben a báró fokozatosan magához tér, az angolkürtön hallható a Marschallin-témafoszlány aláfestése, ezt követően pedig az altfuvola variálja a báró motívumát. A báró rövid monológja alatt – amikor még abban a hitben él, hogy az események visszafordíthatók, és rádöbben, hogy az erkölcsi normák nem csupán az ő esetében nem voltak megfelelően kezelve – témájának egy variánsa csendül fel az oboában és a hegedűkben. Mintha a két téma összekeveredne és egy humoros, előkés fragmentben egyszerre jelenne meg érzékeltetve a jelenet ironikus hangvételét. Ez a kettős hangvétel folytatódik a hegedűszólamban: a staccato és az előkés tizenhatodok mint egy kicsit gunyoros nevetés, ellentémája pedig az angolkürtlegato, ritmusában a Marschallin motívumra emlékeztető dallamívvel szemben.

A 244-es számnál az altfuvola és az angolkürt sejtelmes unisonója zárja le a történteket. Lélegzetelállító hatást váltanak ki a színpadi történések együtt a zenei szövetekkel ezen a ponton. A Báró esetlensége ellenére nincs ínyére, hogy a házassági tervét

[52] A rózsalovag-szövegkönyv, 73.
[53] A rózsalovag-szövegkönyv, 73.

10.18132/LFZE.2025.11

meghiúsították, tényleg leforrázták az események. A 242-es számtól szólócsellón halljuk a majdani tercett témáját egy kissé torzított befejezéssel, majd hirtelen újra a vakablakok kinyílásának gyors zenei momentuma, néhány ütemes töredékei hangzanak el meg-megszakítva a zenei folyamatot, újra azt a kissé kényelmetlen érzetet keltve a hallgatóban. Majd már csak egy negyed erejéig hallható a triolaritmus, szünet és újra egy negyednyi triolaakkord kíséretében. Ahogyan a zene szaggatottá válik, a szereplők is szinte szótagolva mondják el, ki-ki a saját érzelmeivel a háttérben: Sophie, aki így megszabadul a Bárótól és remélheti a szerelmet: „Mi azzal járna, ezen este volt és nincs.", a Báró, aki kénytelen lemondani gátlástalan házassági tervéről a fiatal lánnyal: „Ez este volt és nincs! Ez este volt és nincs.", a Marschallin, aki önmagára érti és búcsúzik Octaviantól, a szerelemtől, a fiatalságtól: „Nincsen többé!", Sophie megismétli: „Nincsen többé!". Ekkor hangzik el mélyen, halkan, sötét esz-moll hangszínen a két váltóhangszer különleges színkeveréke, mely olyan elgondolkodtatóvá teszi ezt a pillanatot, hogy lélegzetvisszafojtva merül el mindenki az utolsó néhány szófoszlányban, mikor bizseregni kezdenek újra a vakablakokat jelentő bizarr futamok és a Báró hirtelen haraggal kijelenti: „Leupold megyünk!" – mire hangorkánban tör ki a valcertéma[54].

Az események egy grandiózus keringőben csúcsosodnak ki, amely egyszerre sugall megkönnyebbülést a Báró távozási szándékára reagálva, miközben magában hordozza egy bécsi vendéglő hangulatát, ahol a személyzet követeli a Bárótól a számla rendezését, mintha saját tréfájának megrendelője lenne. A zenei textúrában az osztrák nyelvjárások mellett a jódli karaktere is felsejlik, miközben a monumentális zenekari lendület olyan intenzív élményt kelt, hogy a hallgatóság szinte maga is a mű részévé válik.

1.4.3. Strauss és Hofmannsthal munkájának csodálatos egyesülése

Miután minden szereplő elhagyja a szobát és a Marschallin, Sophie, valamint Octavian hármasban maradnak, a 256-os számnál a zenekar ismételten megszólaltatja azt a keringőt, amelyet ebben a felvonásban korábban már az oboa interpretált. Ez a dallam a 257-es számnál ugyanabba a lírai, szerelmes témába torkollik, amely korábban, a 85-ös számnál is elhangzott, akkor baljós moll hangzásban, de most a boldogságot, a szerelem izgalmát, az őszinte vágyakozást fejezi ki a C-dúr világos és ünnepélyes hangszínével. Hármójuk között a csendet Sophie belépése töri meg. A mindenki által ismert közös jelenetük itt indul el,

[54] A rózsalovag-szövegkönyv, 73.

10.18132/LFZE.2025.11

Sophie számára ekkor válik világossá a helyzet; a tréfa őt legalább annyira meglepi, mint korábban a Bárót. Ezt a döbbenetet tükrözik szavai is: „Nagy ég! Nem volt más, csak egy kis tréfa! [...] Hogy áll mellette, és én csak puszta lég vagyok!”[55] – céloz a Marschallin bölcs és tekintélyes lényére.

A 258-as számtól az angolkürt kezdi a témát játszani, majd az oboa és a fuvola is csatlakozik – ez a fajta szólamerősítés mindig igényes intonációs figyelmet kíván. Legtöbb esetben a hangszínek játéka jobban segít az intonációs gondok orvoslásában, mintha a művész megpróbálná fel- vagy letornászni a hangmagasságot. Többnyire az arányok helyes beállítása is segít a kényes intonációs nehézségeken. Jelen esetben az angolkürt mély tónusára kell támaszkodnia az oboás és fuvolás játékosnak úgy, hogy a fuvola egy színt adjon hármuk csengésének az unisono tetején. Ezt a hangzást pedig a kürt búgó játéka egészíti ki, mely meghatározó a fafúvósokkal együtt, így vele kiegészülve ez a struktúra egy különlegesen fényes, domináns, mégis puha hangképet kölcsönöz a témának.

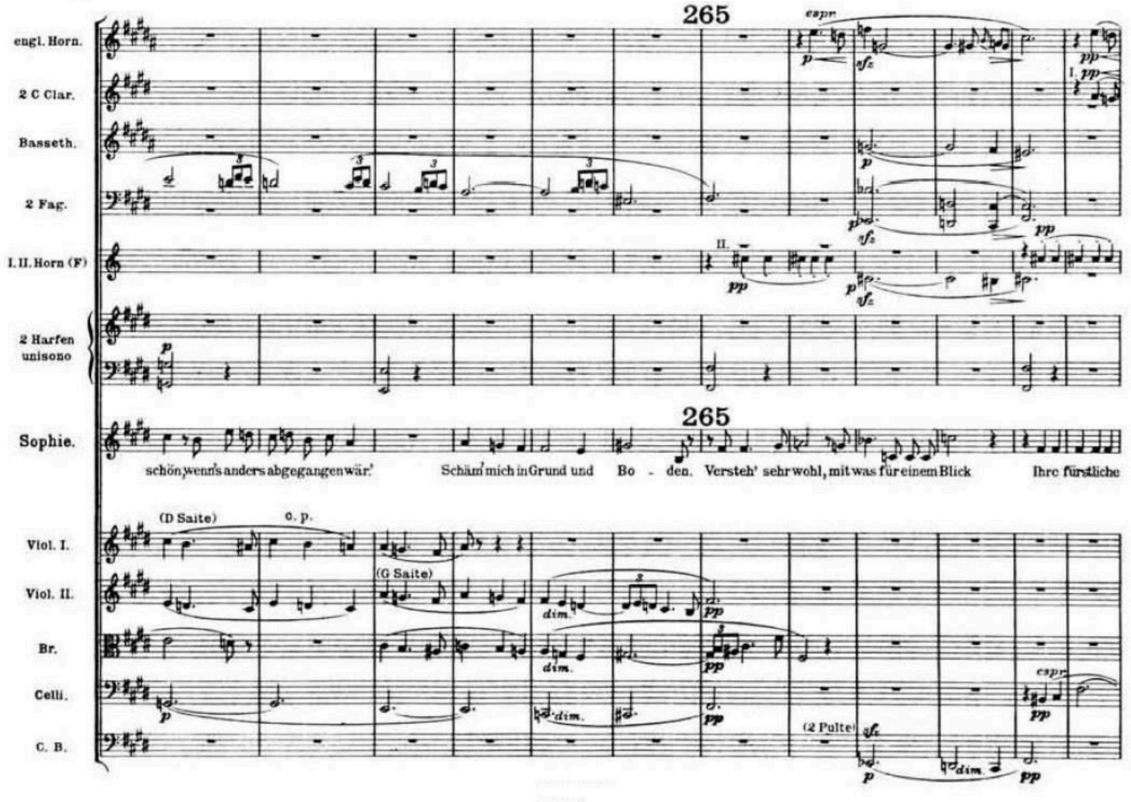
A 261-es számnál egy visszatérő zenei idézet hallható a Báró és Mariandel korábbi jelenetéből, amely már előrevetítette az események alakulását. A Báró ekkor már zavartan reagált a különös figurák megjelenésére, míg Mariandel kétértelmű megjegyzésekkel fokozta a feszültséget: „Az idő nem vár, mint a szél úgy jár, ma még jókedv, holnap már a sír. Mert az embersor ilyen mindenkor, sem énérettem, sem érted senki sem sír”[56]. Ez a rész közvetlenül a kitörő káosz előtt hangzik el. A Bárót teljesen összezavarják a számára alaptalannak vélt vádak, valamint azok az ismeretlen, mégis ismerős arcok, akik körülveszik. A 260-as számnál kezdődő idézetben ugyanez a dallamfoszlány jelenik meg – kromatikus lépések az angolkürtben és az oboában expresszív töltettel – a Marschallin és Octavian beszélgetése során, miközben Sophie még mindig megrendülten áll az események hatása alatt. A Marschallin határozottan utasítja Octaviant, aki még értetlenkedik: „Igazi férfiú lett. Menjen már!”[57] Ezzel Sophie-hoz küldi őt. Ha figyelembe vesszük a korábbi idézet jelentését, Octavian szavai itt nyerik el teljes értelmüket: valóban felnőtté vált, és most már nem késlekedhet, hiszen az idő nem vár – el kell indulnia szerelméhez.

Octavian Sophie-hoz közeledik, aki menekülni igyekszik a számára kínos helyzet elől. A 265-ös számnál (19a-b kottapélda) a Tábornagyné témája angolkürtön szólal meg, miközben Sophie énekli: „Majd elsüllyeszt a szégyen! Belátom jól, milyen szemmel néz

[55] A rózsalovag-szövegkönyv, 75.
[56] A rózsalovag-szövegkönyv, 62.
[57] A rózsalovag-szövegkönyv, 76.

10.18132/LFZE.2025.11

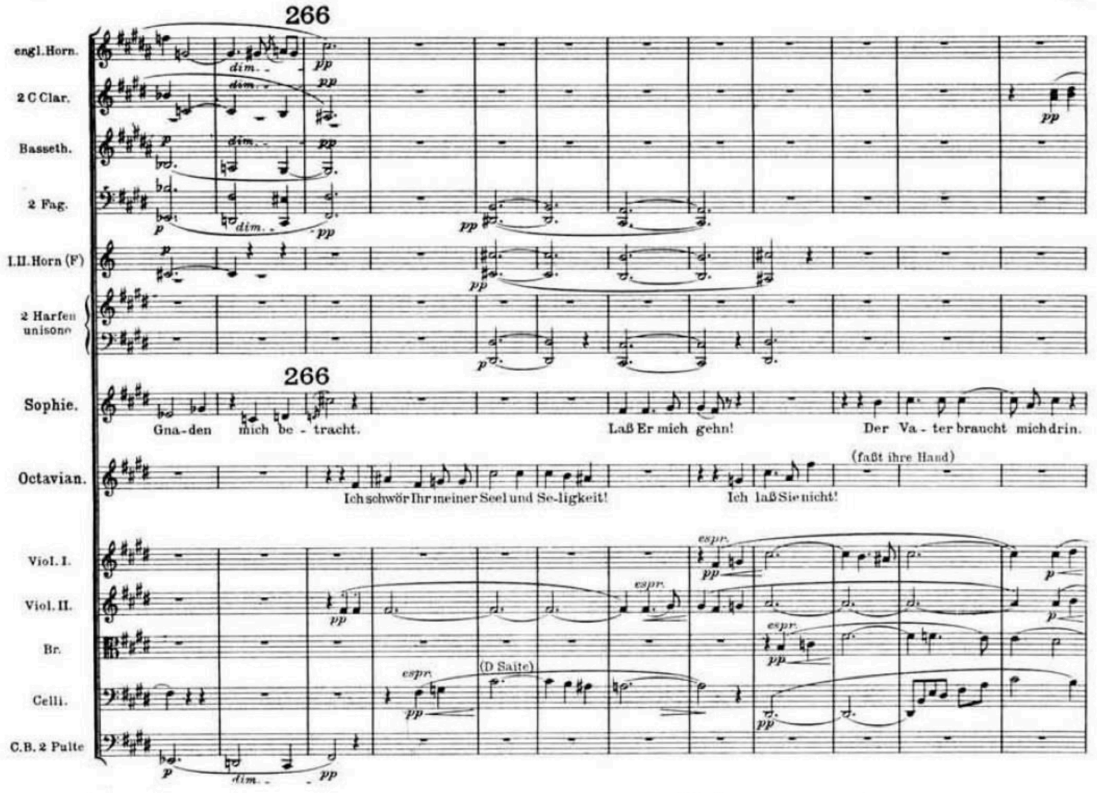
most a kegyelmes asszony egy ily lányt”[58]. A téma lezárása eltér az eredeti formától, második megszólalásakor pedig egy hanggal magasabban indul, ami fokozza a zenei kifejezés intenzitását és a jelenet érzelmi feszültségét. Néhány ütemmel később, a 267-es számnál (20. kottapélda) ismét felcsendül a Tábornagyné motívuma angolkürtön, azonban ezúttal már a Marschallin énekli meg saját érzelmeit, miközben Octavian Sophie-nak vall szerelmet. Ebben a megszólalásban a téma mozgalmas tempóban jelenik meg. Az addig nyújtott ritmikai megoldások helyett a motívumban minden hang ütésre esik nyújtás nélkül, ezzel növelve a feszültséget, mert párhuzamosan a vokális szövet a zenekar háromnegyedes pulzálásával szemben négynegyedes lüktetésben énekel. Az énekes egy ütem egysége alatt a zenekarban két ütem zajlik le, mely kontextusban a Tábornagyné belső monológja jóval nyomatékosabbnak hat. Zenei idézetként visszhangzik benne az első felvonásban elhangzott felismerése: „Hogy így lesz, tudtam én, mondtam én! Lám, közös sors ez, minden asszonyé”[59].



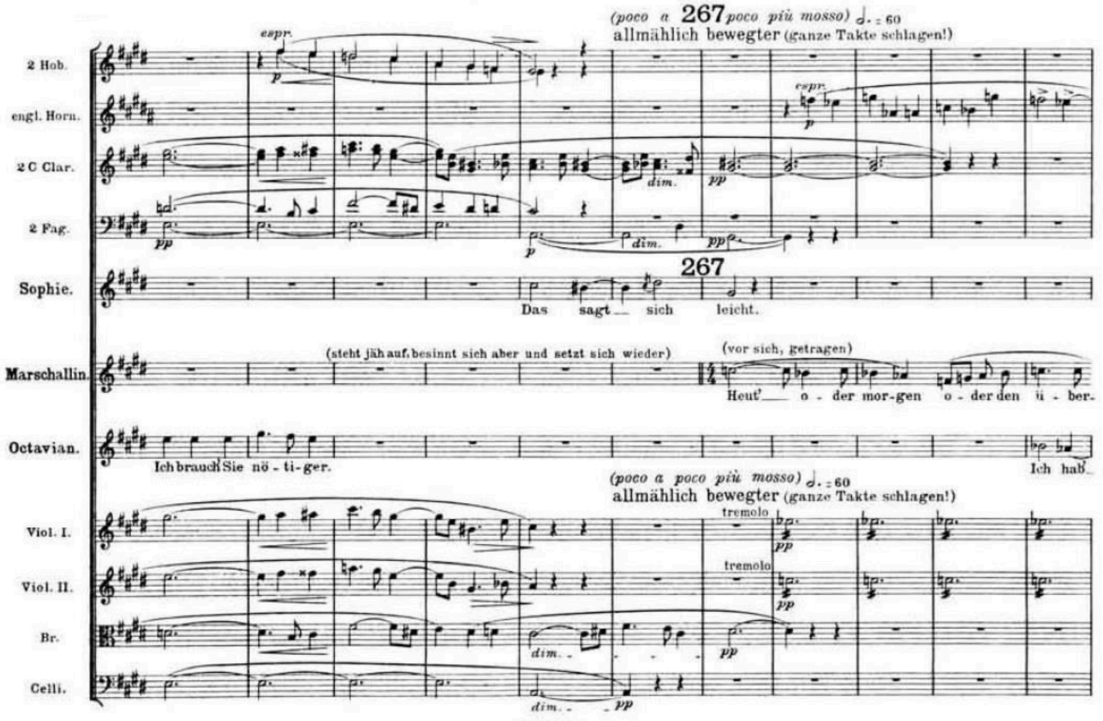
19a kottapélda: A rózsalovag, III. felvonás, 264-es szám 10–15. ütem és 265-ös szám 1–6. ütem

[58] A rózsalovag-szövegkönyv, 76.
[59] A rózsalovag-szövegkönyv, 77.

10.18132/LFZE.2025.11



19b kottapélda: A rózsalovag, III. felvonás, 265-ös szám 7–8. ütem és 266-os szám 1–10. ütem



20. kottapélda: A rózsalovag, III. felvonás, 266-os szám 11–16. ütem és 267-es szám 1–5. ütem

10.18132/LFZE.2025.11

Sophie a 274-es számnál továbbra is kétségbeesetten keresi a kiutat a helyzetéből. Az oboa Sophiet erősíti, ezzel felerősíti kétségbeesését. miközben apjához igyekszik, még mindig bizalmatlan Octaviannal szemben. Octavian elbizonytalanodik, mert nem tudja meggyőzni szerelméről Sophiet, szavai elfogynak.

A helyzet feloldását végül a Tábornagyné hozza el: „No lám, gyerek ez mégis, ahogy itt köztünk áll." – mondatai bölcsességet és belátást sugallanak. Azt teszi, amit ebben a helyzetben tennie kell. A karakteréről kialakult véleményt nem a nő képe formálja, aki távollévő férjét megcsalja, hanem egy érett, bölcs asszony, aki képes lemondani saját érzelmi vágyairól és méltósággal viseli az idő természetes múlását, még ha lelke mélyén fáj is. Strauss és Hofmannsthal tudatosan tartja a férjet távol a cselekménytől, ezzel arra teremt lehetőséget, hogy a mű valódi mondanivalója, a lemondás és az érzelmi érettség ábrázolása kerülhessen előtérbe.

Octavian tétovázását a hegedű jeleníti meg az ezüst rózsa témával a 275-ös számnál, ahogyan egyik nőtől a másikhoz fordul: „Kérem ne hagyjon itt!" (Sophiehoz), „Nos, mit parancsol ön?"[60] (Marschallinhoz). Ekkor hallatszik a hegedűből melankolikusan, fisz-mollban az ezüst rózsa témája, mely után az oboa következik, és a Sophie érzéseihez kapcsolódó témafoszlányt játssza összekapott tizenhatod-triola befejezéssel, melyre egy akkord érkezik válaszul a zenekarból, majd együtt oldják h-mollra. Rövidsége miatt azonban mintha egy kérdést hallanánk. Megismétli a fagott, melytől bizonytalan és kérdő érzet alakul ki. Ez a pár hangos témafoszlány a második felvonásbeli idézet, melyet az oboa maga játszott, amikor Sophie elmeséli: „Anyám meghalt rég és nekem senkim nincs, aki mellém állna most. Melyre most lépek, nagyon szent az a frigy"[61].

Néhány rövid dallamtöredékkel mesterien fokozza a feszültséget, miközben rendkívül halkan, utolsó hangjukat rövid nyolcadértékkel zárva, egy b-moll, f-moll és az E-dúr enharmonikusan jegyzett akkordja által finoman színezve szólalnak meg. Ezek az akkordok csupán erre az egyetlen nyolcadra teremtenek hangnemi érzetet, ezáltal kifejezve a levegőben vibráló, feszült várakozást a közelgő eseményekre. A színpadon néma játékra ad Strauss utasítást, pontos koncepció van a partitúrában, miszerint a Marschallin figyelmen kívül hagyva Octaviant, Sophiehoz közel lép, de jóságosan néz rá. Sophie pukedlizik zavarában, Octavian pedig egy lépést visszalép. Néhány hanggal mindent kifejez, ami a színpadon történik. Talán nem véletlen, hogy a Marschallin éppen akkor lép oda Sophiehoz és biztosítja támogatásáról, amikor ez a szomorú emlékeket őrző téma hallatszik. Úgy is

[60] A rózsalovag-szövegkönyv, 77.
[61] A rózsalovag-szövegkönyv, 36.

10.18132/LFZE.2025.11

tűnhet, mintha a Marschallin-témafejet szeretné elindítani, mely végül meg is szólal a hegedűben. Közben a Tábornagyné így szól Sophiehoz: „Kis lánykám, ugye, milyen gyorsan ment”[62]. A Marschallin témája jelen van a továbbiakban is, mely kifejezetten énekbeszéd jellegű. A Marschallin Sophiet dicséri és megnyugvást nyújt a helyzetre. Ő alakítja a fiatalok sorsát, hogy együtt lehessenek és ezt Sophie apja is jó szemmel nézze.

Richard Strauss különleges módon alkalmazza a szüneteket és az idő kezelését műveiben. A 281-es számnál a zenekar teljes csendbe burkolózik, miközben a Marschallin énekbeszéde oldani próbálja a helyzet feszültségét – talán saját belső zavarát is (21a-b kottapélda). A szöveg arra utal, hogy együtt fognak visszautazni, ami Sophie apjának megnyugvását eredményezheti. Ennek a recitativoszerű énekbeszédnek a természetéből adódóan a hallgató nem sejtené, hogy a zárótercett varázsa még előtte áll. A Tábornagyné gyakorlatiasan magyarázza a teendőket.

Az énekbeszéd azonban hirtelen elakad, mintha a mondanivaló kifogyna – a zenekar nem játszik tovább. Ebben a pillanatban a csend drámai feszültséget teremt, különösen az oboaszóló belépésekor. Az oboa által megszólaltatott motívum az opera első felvonásának 48-as száma előtti néhány ütemre utal vissza, amely hasonló hangmagasságon indul (3. kottapélda). Ez a visszacsatolás különös jelentőséget nyer, hiszen korábban a Marschallin szavai a következők voltak: „Idején kell tenni mindent”[63] – szavai akkor előrevetítették a jelen pillanat lehetőségét. A 281-es számnál azonban most Sophie csatlakozik a Marschallin oboa-motívumához, és háláját tükrözve dicsőíti: „Hercegasszony véghetetlen jó!”[64]. A kitágult időérzetet tovább fokozza a Fisz-alapú domináns akkord, mely a fellépő első ütésre szólal meg és újra várakozásteli érzést kelt a hallgatóban. A cselekmény látszólag már lezárult, valami mégis mintha készülődne. A Marschallin válasza ismét teljes csendben szólal meg: „E sápadt arcra majd talán a grófnak lesz csodaszere”[65]. Ez a bölcs és tekintélyt sugárzó, ugyanakkor fájdalommal átitatott g-moll válasz – melytől a hangnemi érzetet kapjuk – segít Octaviannak rendezni az érzéseit (21a-b kottapélda).

A 282-es számnál a klarinét újra játssza a Marschallin témáját. A klarinéttéma alatt viszont egy F-re épülő domináns terckvart akkord oldódik Esz-dúrra, de csak Octavian belépő b' hangjával, mely később érkezik. Ezúttal ugyanis Octavian szólal meg, aki bizonytalanul dicsőíti a Tábornagynét: „Marie Teréz, mily jó is ön! Marie Teréz, én nem

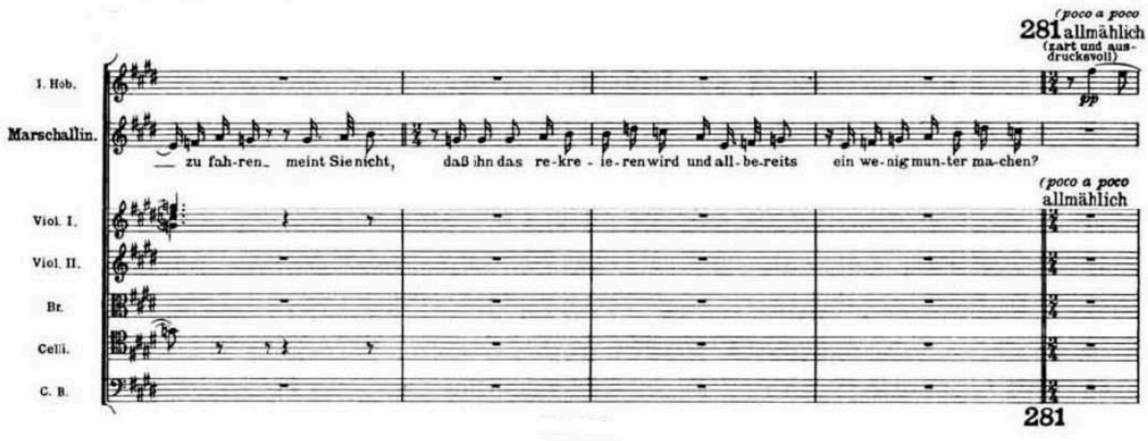
[62] A rózsalovag-szövegkönyv, 77.
[63] A rózsalovag-szövegkönyv, 7.
[64] A rózsalovag-szövegkönyv, 78.
[65] A rózsalovag-szövegkönyv, 78.

10.18132/LFZE.2025.11

tudom…”[66] – itt azonban elakad a szava, mert maga sem érti, hogyan tud a Marschallin megbocsájtani és támogatását kifejezni, hogyan lehet, hogy ilyen gyorsan igaza lett. Ebben a pillanatban a fuvolák és az angolkürt egy Esz-dúr akkordot tartanak ki, amely különösen lágy, meleg hangszínt eredményez. Az angolkürt kivételes módon képes simulékonyan illeszkedni a fuvolákhoz, így teremtve egy puha, éteri hangzást. A tonalitás érzékelése szempontjából a hallgató ösztönösen egy disszonancia feloldását várná, ám Strauss ehelyett az Esz-dúr akkordot egy domináns szextakkordra lépteti, amely további nyitottságérzetet eredményez. Ez a harmonikus megoldás fokozza a jelenet lebegő, befejezetlenséget sejtető karakterét (21c kottapélda).

A Marschallin válasza a 283-as szám után öt ütemmel hangzik el: „Én sem tudok… semmit”[67]. Strauss itt a „mit einem undefinierbaren Ausdruck”[68] (meghatározhatatlan kifejezéssel) instrukciót írja elő, amely pontosan tükrözi a jelenet érzelmi mélységét. E pillanat az opera egyik kulcsmomentuma, amikor a zene és a szöveg által megteremtett dramaturgiai feszültség a hallgatóban is gondolatok sokaságát idézi elő – nem csupán az opera cselekményével kapcsolatban, hanem saját életével párhuzamba állítva is (21c kottapélda).

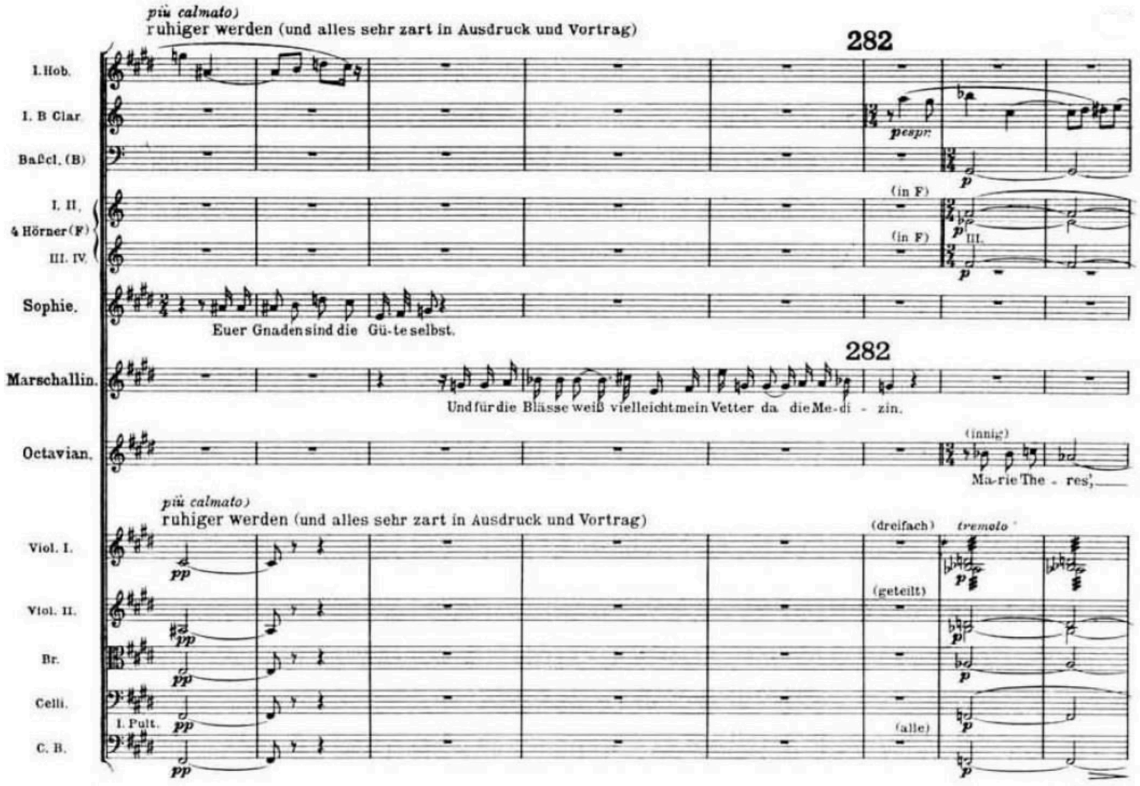
Strauss és Hofmannsthal mesterien megkomponált dramaturgiai íve ebben a jelenetben éri el tetőpontját, és ez az érzelmi állapot az, amely páratlan módon készíti elő a zárótercett kezdetét. A jelenet különleges atmoszférája megindító hatással van, szinte megbénítja a hallgatót, hiszen ismerős, megélt emberi tapasztalatokat közvetít, a búcsú, az elengedés és a belső vívódás érzéseit.



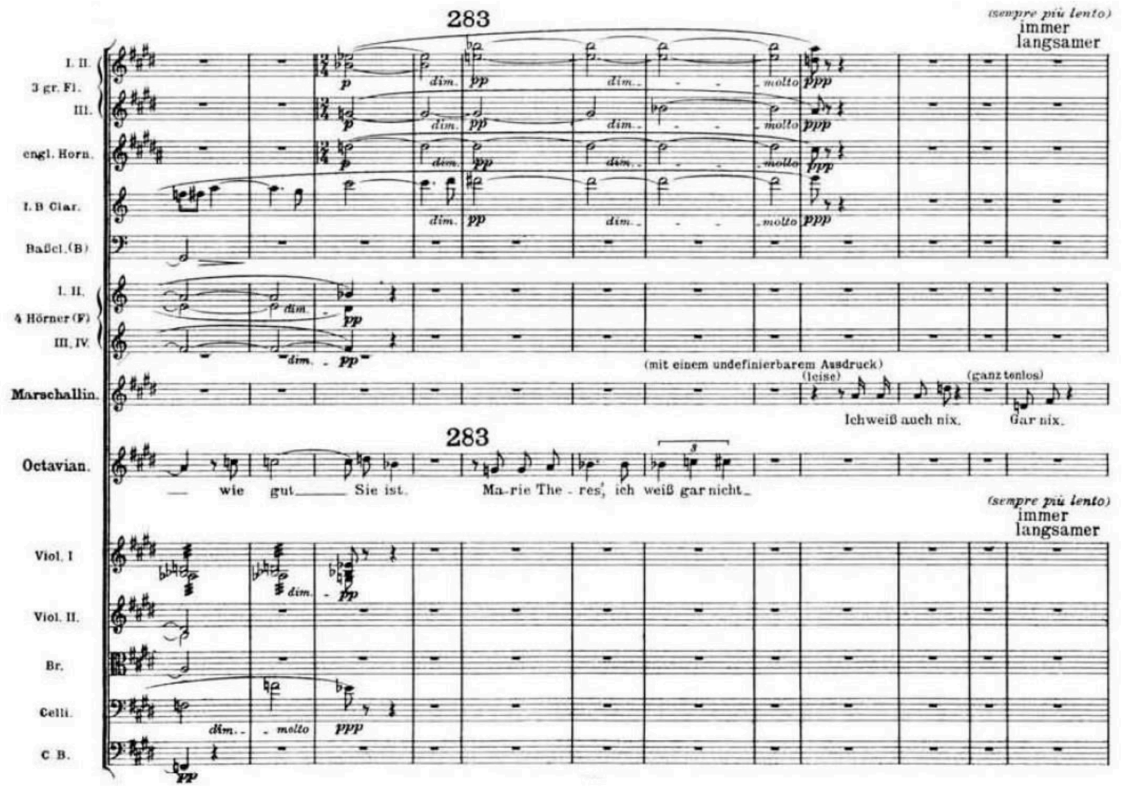
21a kottapélda: A rózsalovag, III. felvonás, 280-as szám 4–7. ütem és 281-es szám 1. ütem

[66] A rózsalovag-szövegkönyv, 78.
[67] A rózsalovag-szövegkönyv, 78.
[68] Richard Strauss: *A rózsalovag, op 59.* (Boosey & Hawkes, 1943, partitúra) 499.

10.18132/LFZE.2025.11

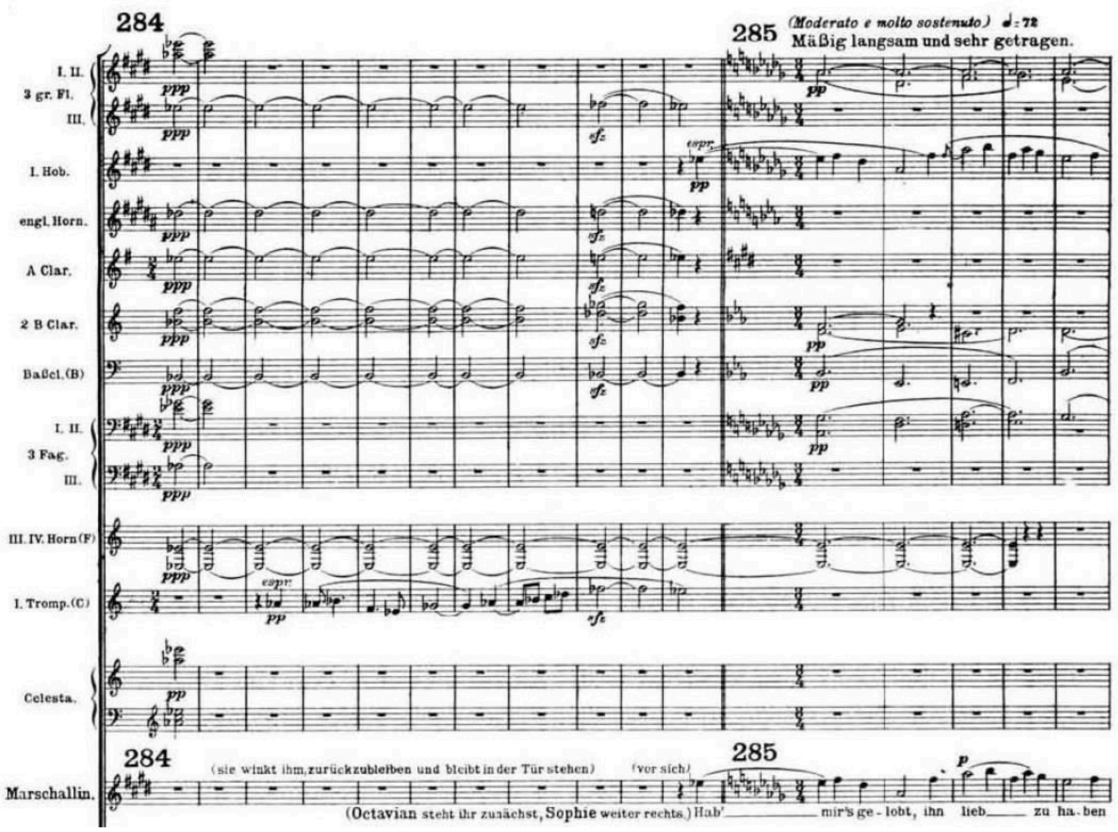


21b kottapélda: A rózsalovag, III. felvonás, 281-es szám 2–6. ütem és 282-es szám 1–3. ütem



21c kottapélda: A rózsalovag, III. felvonás, 282-es szám 4–7. ütem és 283-as szám 1–8. ütem

10.18132/LFZE.2025.11



21d kottapélda: A rózsalovag, III. felvonás, 284-es szám és 285-ös szám 1–5. ütem

1.4.4. Az oboások ajándéka: az ikonikus Zárótercett A rózsalovagból

A Tábornagyné utolsó szavait követően veszi kezdetét a varázslatos zárótercett. Fényes Asz-dúrban kezd csillogni a cseleszta, tényleg mintha egy varázslat venné kezdetét. Egy trombitamotívum vezeti fel a Desz-dúrba a hangnemet, amelyet az oboa és a Marschallin unisonója követ a 285-ös számtól kezdve. Ez a téma teljes egészében megegyezik a harmadik felvonás 74-es számánál a vonósok által játszott dallammal, amely akkor Octavian színészi alakításának komikus aláfestéseként szolgált. Most azonban méltóságteljes és mesés, ahogyan formálódik az akkordfüzér tetején (21d kottapélda).

A legfontosabb mondanivaló a Tábornagynétól hangzik el, a témát ő indítja. Ő a bölcs és rangidős szereplő, aki már kívülről szemléli az eseményeket, belső érzelmi vívódásait elrejtve a külvilágtól örökre magában hordozva. Mégis, a két szenvedélyesen szerelmes fiatalhoz képest már képes uralkodni érzelmein. Lemondásának nemes gesztusa a fiatalok számára a jóság és érettség megtestesítője, ezért felnéznek rá – ugyanakkor tapasztalatlanságuk miatt még nem érthetik teljesen, hogyan képes ekkora önuralomra.

10.18132/LFZE.2025.11

Monológja ezt az érettséget és belső küzdelmet tükrözi: „Őt szeretem – azt megfogadtam – ahogy szeretni kell, és még akkor is, ha egyszer máshoz vonzódnék! De azt mégsem gondolnám, hogy ily hamar rám méri ezt a végzet! Sok furcsa megesik ám az ég alatt, magunk sem hisszük el talán, amikor más beszéli el. S ha szívünk éli át, elhisszük már, nem tudva hogy?...”[69].

Strauss ebben a szakaszban a zenei dramaturgia eszközeivel is érzékelteti a Marschallin belső világát: a lassított tempó és a halk dinamikai megformálás a belenyugvás a sorsába és az elkerülhetetlen jövőkép elfogadásának érzetét kelti. Ez a zenei megoldás tovább mélyíti az érzelmi kontrasztot a Marschallin és a fiatal szerelmesek között, miközben előkészíti a tercett kibontakozását.

A 285-ös számtól kezdődő szóló – amelyet az első hegedűszólam is játszik – egy egységes hangszínként értelmezendő, nem pedig önálló szólisztikus megszólalásként (21d kottapélda). A hangszeres játéknak az énekesnőt kell követnie, támogatva őt a levegővételi helyek áthidalásánál, az intonációban, miközben teljes összhangban marad vele. A jelenlét fontos, de a vezető szerepet egyetlen pillanatra sem szabad átvenni; a cél az, hogy az énekes biztonságban érezze magát a színpadon.

A szólam előadása rugalmasságot igényel a kötött frazeálás miatt, valamint fel kell készülni a tempó változásaira, amely az énekes frazeálásából, szövegejtéséből vagy az ívek kiéneklésének igényéből adódhat. Ezek finom követése kiemelt figyelmet kíván a játékostól, aki ezáltal egy különleges, szinte lebegő hangzást alakíthat ki, amennyiben a megfelelő dinamikai árnyalatokat is precízen alkalmazza. A vibratót is alkalmaznia kell a játék során, ez segít a helyes intonációban. A téma többször díszítve és körülírva tér vissza, amely tovább fokozza az ének és a hangszeres kíséret szoros összefonódását. A fuvolák Sophie, a kürtök Octavian témáját kísérik.

A 290-es számtól kezdődően Strauss ismét beleszövi a Tábornagyné témáját, épp akkor, amikor ő kimondja: „Ím, ottan áll, és én meg itt, és ő e fiatal lánnyal ott végtelen boldog lesz, amilyen boldog a férfiszív lehet!”[70]. Ezt a motívumot a fuvolák, klarinétok és a második hegedűk játsszák, miközben a többi szólam – beleértve az oboát is – az előző téma elemeit bontja tovább. A két női szólam dinamikusan váltakozik, hangmagasságuk folyamatosan közeledik egymáshoz, így a zenei struktúrában is érzékelhető a kettejük közötti feszültség és érzelmi összefonódás.

[69] A rózsalovag-szövegkönyv, 78.
[70] A rózsalovag-szövegkönyv, 79.

10.18132/LFZE.2025.11

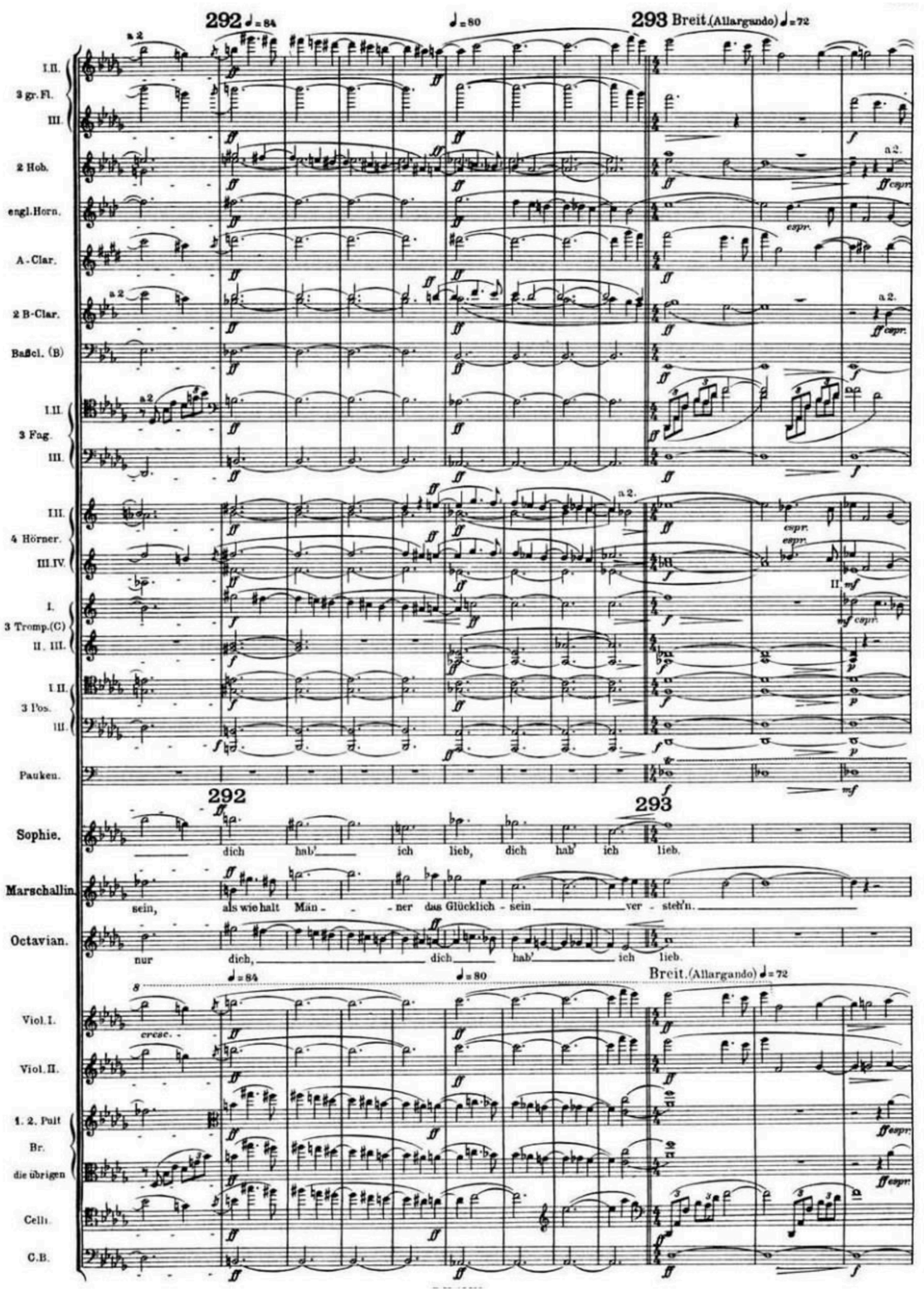
A jelenetben a drámai csúcspontok egymást érik, de nemcsak a zenei szövetben való kiteljesedéssel, hanem a szöveg tartalmilag is erősíti azokat. Sophie is megfogalmazza belső konfliktusát. Felismeri a Marschallin nagylelkűségét, azonban lemondása Octavianról mégis sérti saját büszkeségét. A hála és a fájdalom kettős érzése szavaiban is megjelenik: „Nem értem, hogy van ez? Ó, ez az érzés oly édes, oly bús, úgy vágyom térden állva áldani e nőt, s bosszút állni rajta! Érzem jól, id'adja őt, és mégis megfoszt valamitől"[71].

A 292-es számtól ismét felhangzik a nyitány témája, ezúttal a Tábornagynétól (22. kottapélda). A zenekar ezt követően fokozatosan átvezet a Marschallin-motívumra, saját témájára, ezzel is hangsúlyozva búcsúját. A zenekarból lefelé vezető kromatikák tartanak Octaviannal, ebben az esetben az oboák is. A két nő a háromnegyedes témát énekli éteri magasságokban, először Sophie, de a legnagyobb tetőpont előtt végül a Marschallin az, aki a fuvolákkal, klarinétokkal és hegedűkkel énekli és átmenő hangokkal késlelteti a teljes feloldást hozó Desz-dúr megérkezését. Ez a mindent elsöprő, érzelmileg telített megérkezés a Marschallin-téma búcsújának kezdete is egyben. Négynegyedes lüktetésben a kürtök mindenek felé kerekedve, fenségesen kísérik Marschallin szavait távozása előtt: „Isten nevében!"[72] – áldással bocsátja útjára a fiatalokat. Grandiózus ütemek hallhatóak, amikor a Marschallin távozik és egy pillanatra az oboából Desz-dúrban felsejlik az ezüst rózsa témája, amikor a fiatalok egyedül maradnak.

A 295-ös szám után a negyedik ütemben egy enharmonikus modulációval G-dúrba vezeti a zenét Strauss. A moduláció technikai megoldása rendkívül finoman kidolgozott: a desz-hang egy ütemmel a G-dúr előtt már bizonyos szólamokban ciszként szerepel, majd erre épül egy szűkített szeptimakkord, amely az e'''-d''' késleltetéssel oldódik fel G-dúr kvartszextfordításra. A G-dúr hármashangzat felbontásában az oboa és a kürt váltakozva szólaltatják meg az ezüst rózsa motívumot, amely ezzel a lebegő, áttetsző hangzással méltó zenei lezárást ad a jelenet érzelmi ívének. Strauss ezzel a harmóniafűzéssel nemcsak az érzelmi feszültséget oldja fel, hanem tiszta, világos, mégis intim hangulatot is teremt. A vonósok akkordtörései, trillák a fiatalságot, üdeséget jelképezik.

[71] A rózsalovag-szövegkönyv, 79.
[72] A rózsalovag-szövegkönyv, 80.

10.18132/LFZE.2025.11

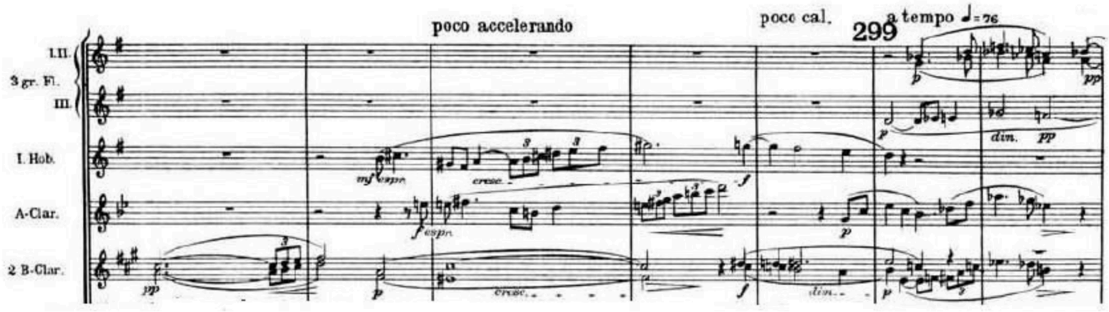


22. kottapélda: A rózsalovag, III. felvonás,

291-es szám 7. ütem, 292-es szám és 293-as szám 1–3. ütem

10.18132/LFZE.2025.11

A két szerelmes egymásra talál, éneklésükben egy népdalszerű dallam bontakozik ki, amely felváltva szólal meg az ezüst rózsa motívumával. A 299-es szám előtti négy ütemben felcsendül a második felvonás 34-es számánál elhangzó dallam idézete, amely az egymásba szeretésük pillanatainak emlékét őrzi (23. kottapélda). A hangszerelés különösen finom megoldást alkalmaz: az oboa kánonban szólal meg a klarinéttal, ezzel teremtve egyfajta visszhangszerű, nosztalgikus hatást, miközben a kürtben folytatódik továbbra is az ezüst rózsa témája. Ezzel párhuzamosan Octavian szavai is felidézik az előző felvonásbeli találkozásukat: „Volt ott egy nagy ház, benn egy szép lány, s engem éppen e házba küldtek el, én jövék s üdvöm leltem itt”[73]. Ez a visszatérés dramaturgiai szempontból is kulcsfontosságú: az idézett dallam és szöveg egyaránt megerősíti az érzést, hogy a szerelem beteljesedett.



23. kottapélda: A rózsalovag, III. felvonás, 298-as szám 4–8. ütem és 299-es szám 1–2. ütem

A klarinét a továbbiakban Sophie szólamát játssza, aki azt kérdi Octaviantól: „Nevetsz rajta? Hej félek én, úgy, mint a menny küszöbén!”[74]. Ahogyan ezt megénekli, az oboa egy újabb idézetet elevenít fel, a 300-as szám előtt négy ütemmel, Sophie témáját, mely a második felvonásban és már a harmadikban is érzelmeinek tükrözését jelentették, amikor arról mesélt, nincs édesanyja, aki támogatja. Az ezüst rózsa témája azonban egy pillanatra sem hagyja Sophiet kétségek között, mert Strauss azonnal megszólaltatja angolkürtön: „Ölelj meg, az ilyen gyönge kislány még összerogy”[75].

A Tábornagyné témája még egyszer felcsendül, ezúttal angolkürtön, amikor Faninal visszakíséri őt a terembe. „Hja, ilyen ám az ifjú vér!” – mondja Faninal, mire a Marschallin válasza: „Úgy, úgy!”[76]. Ezekkel a szavakkal távoznak, megnyugtatva a fiatalokat szerelmük

[73] A rózsalovag-szövegkönyv, 80.
[74] A rózsalovag-szövegkönyv, 80.
[75] A rózsalovag-szövegkönyv, 80.
[76] A rózsalovag-szövegkönyv, 80.

10.18132/LFZE.2025.11

fogadtatásáról. A két szerelmes összeölelkezve ismét elénekli duettjét, amelyet a második felvonásból jól ismert, ezüstösen csillogó akkordok tesznek még ragyogóbbá. A zenei emlékezet szimbolikus ereje itt is érvényesül: „Szívem érted ég!”[77] – hangzik el ismét az a közös szerelmi téma, amely végigkísérte kapcsolatukat. Ahogyan az opera során mindig, ezt a témát most is a klarinét és az oboa kíséri, utalva az első találkozásukra.

Az ezüstös akkordok ismét felcsendülnek, majd az oboa utoljára eljátssza Strausstól kapott különleges jutalomként az ezüst rózsa témáját G-dúrban.

Lecsengenek az ezüst akkordok, a halk futkározó tizenhatodok és rövid nyolcad-staccatók továbbviszik a zenét. Már csak a csattanó van hátra, mintegy keretbe foglalva a történetet, hirtelen kijózanítva a közönséget a szerelmes zene mámorából. A kis néger, mint ahogyan az első felvonásban is megjelenik a színpadon egy gyertyával, keresi a zsebkendőt, majd megtalálja és kitipeg.

[77] A rózsalovag-szövegkönyv, 80.

10.18132/LFZE.2025.11

2. Ariadné Naxosz szigetén

Hofmannstahl így írt a zeneszerzőnek 1911 március végén:

> …úgy gondolom lehetne írni egy harmincperces operát, kamarazenekarral, mely a fejemben, már szinte készen áll – írja március végén a zeneszerzőnek–, a címe: Ariadné Naxosz szigetén. Heroikus mitológiai alakok XVIII. századi jelmezben, abroncsszoknyában, strucctollakkal, s hozzájuk társítanánk comedia dell'arte-figurákat: Harlekint és Scaramucciót, akik a komoly hősökkel párhuzamba állítható buffo-karakter hordozói.[1]

Elképzelésének a lényege az opera buffa és az opera seria, azaz ugyanazon zenei korszak két különböző operatípusának ötvözése egyetlen darabon belül. A mű seria-rétege már igen korán, az első tervek között csaknem készen állt Hofmannsthal képzeletében. Jóval göröngyösebb volt azonban a megfelelő buffa-anyaghoz vezető út. Májusban végül Hofmannsthal megtalálta azt a komédiát, amelyet beépíthet az Ariadné-operába:

> „Kezembe került Molière. Mindig is valamelyik kevésbé ismert darabjára gondoltam. Aztán Párizsban egyszerre világossá vált, hogy milyen kitűnő lenne egy ilyen operaszerű »divertissement« [mint az Ariadné] köré kerettörténetként az Úrhatnám polgár."[2]

2.1. A fafúvósok, különösképpen az oboa szerepe Richard Strauss kamarazenekari elképzelésében

Az Ariadné Naxosz szigetén kamarazenekari változata jelentős eltérést mutat Strauss korábbi operáinak zenekari apparátusaihoz képest. A hangszerelés neoklasszikus stílusjegyeket hordoz abban a tekintetben, hogy a zenekar létszáma közel áll egy Mozart-opera zenekari felállásához. Strauss maga is aggodalmát fejezte ki amiatt, hogy a kamarazenekari korlátok „gúzsba kötik"[3] majd a kompozíciót. Ez a félelem azonban már a nyitányban szertefoszlik, mert Strauss a tőle megszokott módon vázolja fel az elkövetkező órákban kibontakozó zenei és dramaturgiai témákat.

---

[1] Batta, 194.
[2] Batta, 194-195.
[3] Batta, 199.

10.18132/LFZE.2025.11

Az opera énekbeszéddel és prózai szerepekkel indul, amelyek újszerűséget hoznak az operajátszásban. A recitativo-stílusú szövegmondás ebben az időszakban már kevésbé volt jellemző, a prózai szöveg alkalmazása szintén ritkaságszámba ment az operajátszásban.

A hangszerelés tekintetében is innovatív megoldások figyelhetők meg, különösen a zongora zenekari szövetbe való integrálásában, amely új színt ad a hangzásnak. A vonósoknak lehetőségük nyílik virtuozitásuk megcsillogtatására, míg a fúvósok számára a kamarazenei pontosság és fegyelem elengedhetetlen. A kamarazenészi tapasztalat kifejezetten előnyt jelent például egy oboista számára, aki ennek révén könnyebben alkalmazkodhat a hangszerelés által megkövetelt szerephez.

Strauss már a narratív bevezető után szólisztikus feladatokat oszt ki a zenekar egyes szólamaira. A fúvóskar egy klasszikus oktett létszámának felel meg, amelyet egy-egy trombita és harsona egészít ki. Az is érdekes, hogy a második klarinét időnként basszusklarinétra vált, de a többi váltóhangszerrel a fafúvós szólamokban nem dúsítja a hangzást a szerző.

Ebben az esetben különös jelentőséggel bír a zenekari árokban való elhelyezkedés. Kiemelten fontos, hogy az említett fúvósok – különösen a fúvósötös hangszerei – egymáshoz közel foglaljanak helyet, mivel az opera során számos jelentős zenei belépésük közösen valósul meg. Ezekben a szakaszokban nem támaszkodhatnak a vonósok által nyújtott stabil ritmikai alapra, amely egyébként megszokott támogatást jelentene, azonban a szólóvonósokkal való összjáték során szükségszerű a megfelelő kommunikáció.

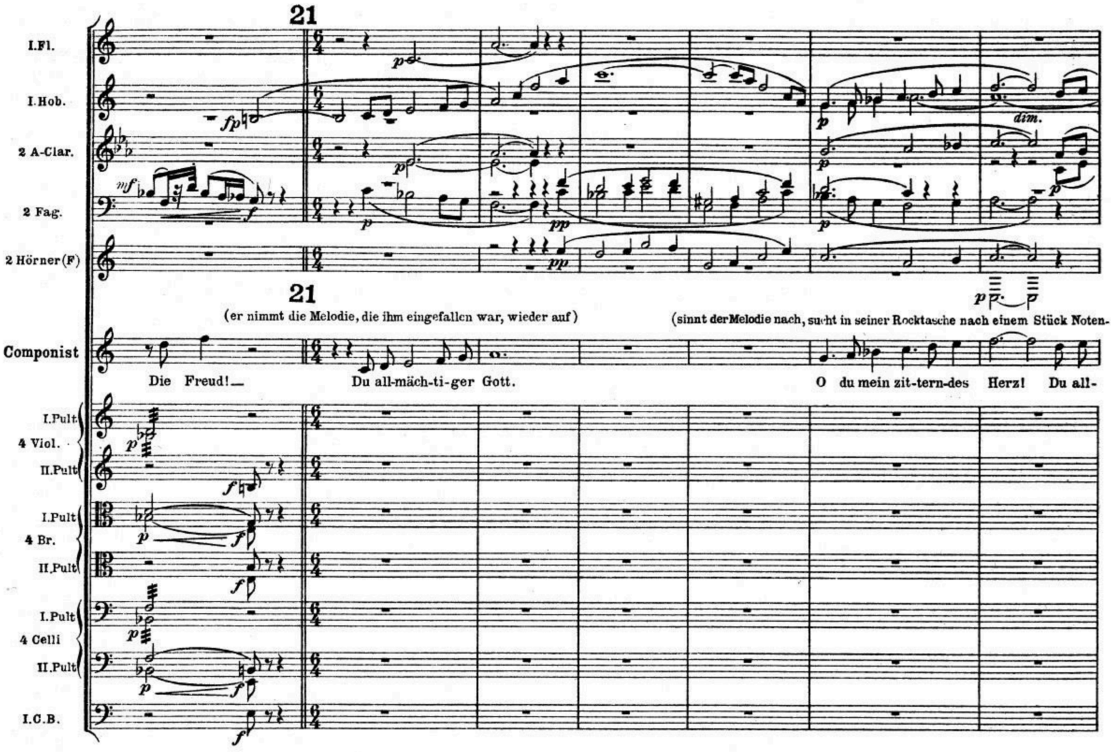
A zenekari árokban való optimális elhelyezkedés szempontjából előnyösebb, ha a fúvósok nem közvetlenül a karmester előtt, hanem valamelyik oldalon foglalnak helyet. Különösen az oboások esetében lényeges, hogy ne frontálisan a közönségnek szólaltassák meg hangszerüket, mivel az oboa hangzása közvetlen irányból túl élesen és dominánsan érvényesülne. Ez az akusztikai sajátosság ebben az esetben eltérne Strauss hangzásbeli elképzeléseitől, amely inkább a homogénebb, finomabb összhangzást részesíti előnyben az Ariadné során. Abban az esetben, ha a basszusszólamok középen helyezkednek el, míg a vonósok egyik oldalon vagy körülöttük játszanak, lehetőség nyílik arra, hogy a fafúvósok és a kürtök valamelyik oldalra, lehetőleg a zongora közelébe kerüljenek. Ez az elrendezés kedvező hallási és vizuális feltételeket teremt a zenészek számára.

A basszushangszerek játékosai nemcsak fizikai, hanem zenei értelemben is az előadás alapját adják, így köréjük épülhet az opera zenekari struktúrája. A fafúvós szólamok elhelyezését azonban körültekintően kell megtervezni, különösen az Ariadné esetében. Amennyiben a fafúvósok a karmester jobb oldalán foglalnának helyet, a fuvolák hangszereik

10.18132/LFZE.2025.11

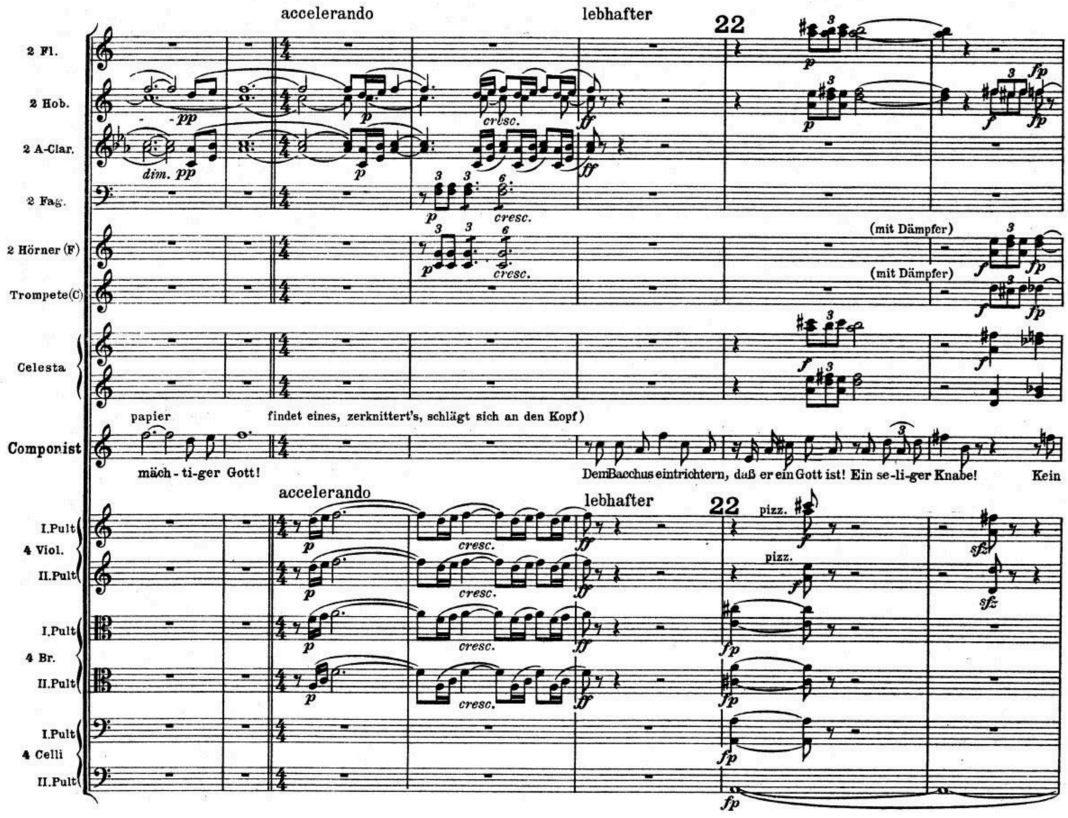
végével az árok belseje felé néznének, ami jelentősen tompítaná a hangzást. Ugyanakkor a kürtök ilyen pozícióban az árok fala felé játszanának, ami a hang visszaverődését és túlzott fedettségét eredményezné. Ezért célszerűbb, ha a fúvósötös a karmester bal oldalán kap helyet, ahol kiegyensúlyozottabb akusztikai viszonyok érhetők el, és az egyes szólamok megfelelő arányban érvényesülhetnek a zenekari összhangzásban.

A 21-es számnál kerülnek először meghatározó szerepbe a fafúvósok (24a-b kottapélda). Az oboa szólóját klarinét, fagott és kürt kíséri; ez a hangszerelési megoldás a hangszínek homogén és dinamikailag kiegyensúlyozott megszólaltatását eredményezi. A struktúrában az A-klarinét kap szerepet, ami sötétebb, mélyebb tónusú klarinéttípus – szemben a B-klarinét szólisztikusabb, fényesebb hangjával –, a kiemelendő zenei anyagok előadására ideális és a kürthöz hasonlóan transzponáló hangszer. A kürt és a fagott együttes megszólalása különösen kiegyensúlyozott, hiszen mindkét hangszer jellemzően puha, lágy tónusú. A kürt telt, búgó hangszíne és a fagott simulékony, meleg karaktere jól illeszkedik egymáshoz, amelyhez az A-klarinét kiválóan tud idomulni. Ezt az összhatást egy rövid akkord erejéig a fuvola is kiegészíti, amely mély regiszterben szólal meg, és így tovább erősíti az együttes hangzás sima, homogén textúráját.



24a kottapélda: Ariadné Naxosz szigetén, 20-as szám 8. ütem és 21-es szám 1–6. ütem

10.18132/LFZE.2025.11



24b kottapélda: Ariadné Naxosz szigetén, 21-es szám 7–11. ütem és 22-es szám 1–2. ütem

Az oboa ebben a szerkezetben a témát játssza, így hangszíne dominánssá válik. A fafúvósoknál általában is megfigyelhető, hogy az oboa hangjának fényes és trombitaszerű karaktere könnyen kiemelkedik, különösen halk dinamikai környezetből. Ebben a szakaszban a fafúvósok kamarazenei jellegű összjátéka érvényesül: az oboa finom, kifejező szólamát a többi hangszer érzékeny, puha háttérként kíséri. Az operában ez az első olyan pont, ahol a fafúvósok ebben az összeállításban önálló szerephez jutnak. A nehézségek ellenére ez a hangszerelés különlegesen színezi az adott pillanat dramaturgiai és zenei funkcióját. Tehát a struktúra szempontjából ebben a dinamikai környezetben ez a legoptimálisabb megoldás. A fafúvós hangszerek és a kürt közös megszólaltatásának, tehát a fúvósötös hangzásának jellemzően egyik legnagyobb kihívása a homogén hangzás kialakítása. A hangszínbeli eltérésekből fakadóan bizonyos strukturális megoldások intonációs nehézségeket okozhatnak vagy az adott dinamikai környezetet nem képesek megfelelően betartani.

Érdemes ezt a példát szembeállítani a rézfúvós együttesek hangzásképével, mivel a rézfúvós hangszerek hasonlóságaik – a megfújás technikája, a hangszereik anyaga és felépítésének közös tulajdonságai, valamint az egységes hangindítás lehetősége – miatt kiválóan alkalmazkodnak egymáshoz, és rendkívül homogén megszólalást eredményeznek.

10.18132/LFZE.2025.11

A fafúvós hangszerek esetében azonban a hangképzés eltérő módjai és a hangszerek egyedi felépítése jelentős különbségeket eredményeznek a hangzásban. Különösen igaz ez a duplanádas hangszerekre, az oboára és a fagottra. Ez a különbség nagyban befolyásolja a fafúvós együttesek hangzását, miközben egyedi karakterük gazdagabbá és színesebbé teszi az összhangzást. Természetesen a zenekaron belüli fafúvós kvintett vagy oktett együttműködése állandó és meghatározó. A nagyzenekari hangzásban viszont – amikor egy adott szólamot akár négyen vagy öten is játszanak, például az Elektra és a Salome esetében – a szólamok önmagukban is kamarazenei egységet alkotnak. Ilyen környezetben a fafúvósötös összjátéka a sűrű hangszerelés és a távolság következtében nehezebben követhető. Ebben az esetben a figyelem másképp oszlik meg: a fókusz a zenei szövet sajátosságainak megfelelően vagy a kisebb hangszeres mikroközösségre, vagy a teljesebb együttesre irányul. Az Ariadné különlegessége abban is rejlik, hogy az általam oktettként említett fafúvóskar a kürtökkel együtt egy önálló kamarazenei egységet alkot, míg a nagyobb struktúrát maga a kamarazenekar képviseli. A nagyzenekari hangzás ebből a szempontból egy másfajta, többlépcsős figyelmet igényel.

Dramaturgiai szempontból is érdekes a fafúvósok ezen megszólalása, kiváltképp az oboa esetében. A kissé bonyolult kiinduló képben, az opera az operában szituációját részben a narrátor szövegéből és az énekbeszéd gyors recitáló stílusából válik érthetővé. A komponista, aki éppen mérgelődik a lakáj szemtelen viselkedésén, hirtelen elgondolkozik, mert egy csodálatos dallam ötlik a fejébe. Ezt a dallamot hivatott eljátszani az oboa: „Arckifejezése a haragból mély tűnődésbe megy át: Óh, mennyi változást szeretnék most, hogy már nem lehet. A művemet ma itten… Óh, te állat!... Az öröm… Rágondol a melódiára, amely eszébe jutott: »Óh, te isteni lény!«”[4]

Valóban varázslatos F-dúr dallamot ír az oboának Strauss, mely különleges hatást kelt a hallgatóban. Köszönhető ez az éles kontrasztnak is, az előbbi pillanatokban hallható brácsaszólóhoz képest, mely pikáns hangzású, lefelé irányuló skálamotívumaival a komponista dühét érzékelteti. Noha ezzel párhuzamosan a fuvola dramaturgiai szerepét is kiemeli, lágy dallama – mint egy már ott motoszkáló zenei gondolat – a zeneszerző tudatában visszhangzik, mely megmutatja, hogy az alkotói mivolta még a haragja közepette is működik. „Arckifejezése haragosból átváltozik feszülten gondolkodóvá” – instruál Strauss a partitúrában.[5]

[4] Ariadné Naxosz szigetén-szövegkönyv

[5] „Seine Miene geht vom Zorn zum Ausdruck angestrengten Nachdenkes über” (saját fordítás) in: Richard Strauss: *Ariadné Naxosz szigetén, op. 60.* (Mineola: Dover Publications, reprint kiadás, partitúra, 1993) 16.

10.18132/LFZE.2025.11

Ez a részlet ismét a szerző zsenialitását bizonyítja, hiszen a jelenetben a komponista ugyan még a harag érzelmével eltöltött szavai hangzanak, a fuvolaszólam már előrevetíti az operájának lágy dallamcsíráit. Ebben a szövetben különösen figyelemfelkeltő hatása van az egy ütem erejéig megszólaló fagott-témának, mely a későbbiekben kulcsfontosságú szerepet tölt be, amikor szóba kerül az Ariadné-opera története az műben. Az első jelentősebb kibontakozása, mikor a Zenetanár az 52-es számnál a Primadonnát igyekszik győzködni, hogy sokkal nagyobb sikert arathat az Ariadné operájával, mint Zerbinetta táncával: „A jelszó itt ma Ariadné és ezt maga játssza! És holnap már, higgye meg, senki se tudja, hogy valaha Ariadnén kívül más is létezett."[6] (25. kottapélda, 52-es szám után 5-7-ig ütemig). Strauss ezzel az aprólékosan kidolgozott motivikus munkával nemcsak a Komponista alakjának belső gondolati folyamatait érzékelteti, hanem előkészíti az Ariadné témájának dramaturgiai jelentőségét is.

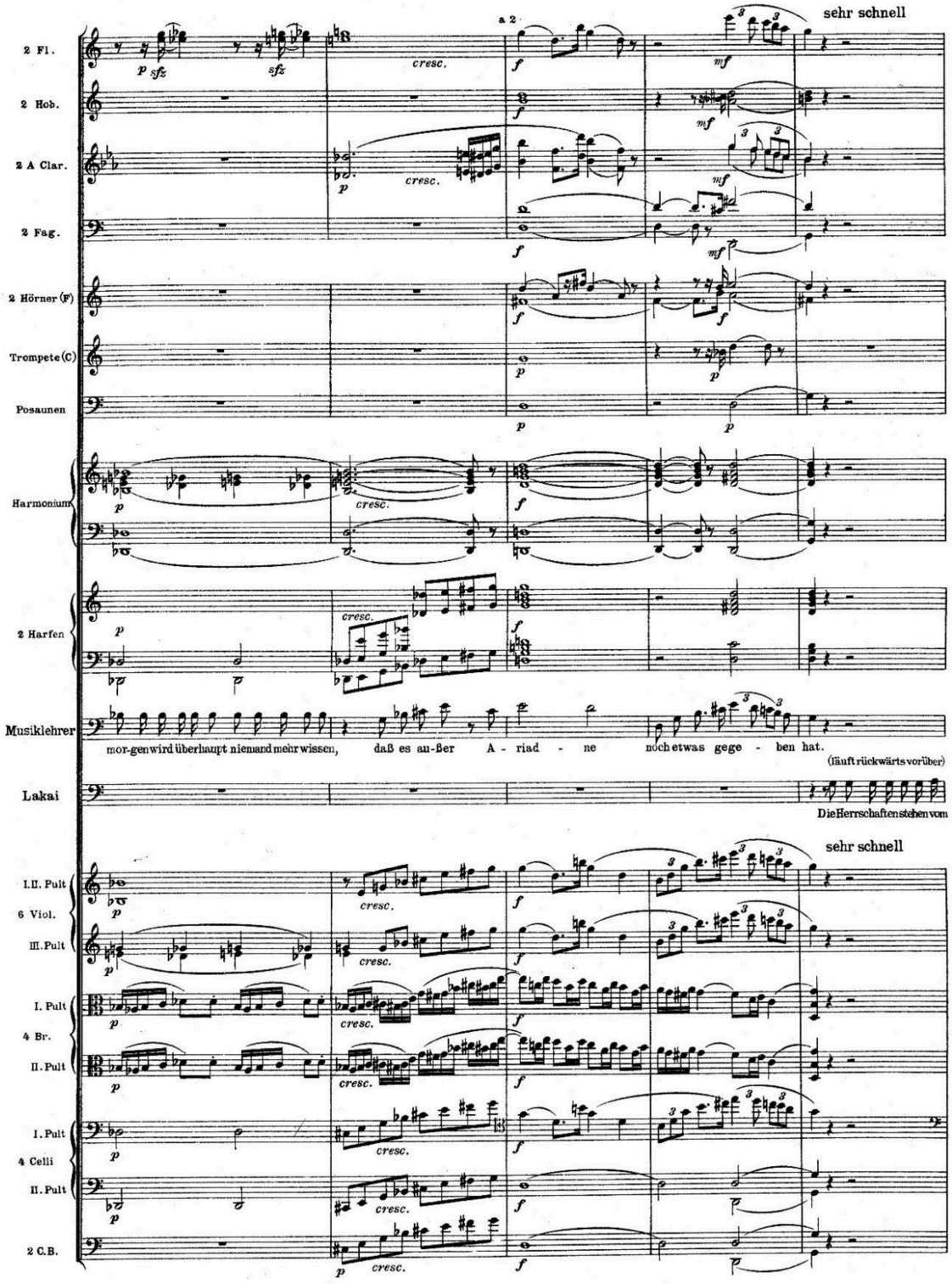
Ezt a témafejet szólaltatja meg tehát a 21-es szám előtt egy ütemmel (24a kottapélda) Strauss a fagotton, majd megszólal az oboa h hangon, amely egy pillanatra úgy tűnhet, mintha sehogy sem illene az eddigi környezetbe. Azonban az oboa F-dúr dallamívét a fent említett fafúvós kísérettel, az oboában kitartva az F-dúr V. fokot, a kürt és fagott akkordfüzére színesíti. A hangzást F-dúrból a C-dúrt, majd a-mollt érintve, átmenő hangokkal vezetve és egy bővített akkord segítségével a d-mollon keresztül az F-dúrba vezeti. A szextpárhuzam változatossá és dússá teszi az alapjában fényes F-dúr hangnem érzetét. Eközben az oboa lefelé bontja az F-dúrt és fejezi be közösen a Zeneszerzővel a motívumot. Az éteri hangzás pedig tökéletesen illeszkedik a szöveggel: „Oh Te isteni lény!"[7] – réved maga elé a Komponista, hiszen a történet szerint ő ezt a gyönyörű motívumot csak a fejében hallja.

A téma többször visszatér, leggyakrabban azokban a szakaszokban, amikor a zeneszerző Ariadné operáját említi. Áriájának dallama a 37-es számnál – amely a témának egy variánsát képezi – a két fuvola c'-c" oktávpárhuzamában megszólaló nyolcadritmusú lüktetéssel veszi kezdetét. Ez a pulzálás az ária teljes hossza alatt megtartja a domináns érzetet, melyet az utolsó szótagra együtt a szólistával old fel a fényes, de ugyanakkor lágy F-dúrra. A Komponista szöveget improvizál a fejében az újra megszólaló dallamívre: „Oly andalító szerelmi lendület, ami tulmély / és jó erre a világra. Ime / Óh, Vénusz sarja, ránk

[6] Ariadné Naxosz szigetén-szövegkönyv
[7] Ariadné Naxosz szigetén-szövegkönyv

10.18132/LFZE.2025.11

terül / A fényed áldva és lágyan, / Lalala, ha szól a szív, Ha szól szerelmem és vágyam / Óh, te drága fiú, óh, te mennyei lény!”[8].



25. kottapélda: Ariadné Naxosz szigetén, 52-es szám 3–7. ütem

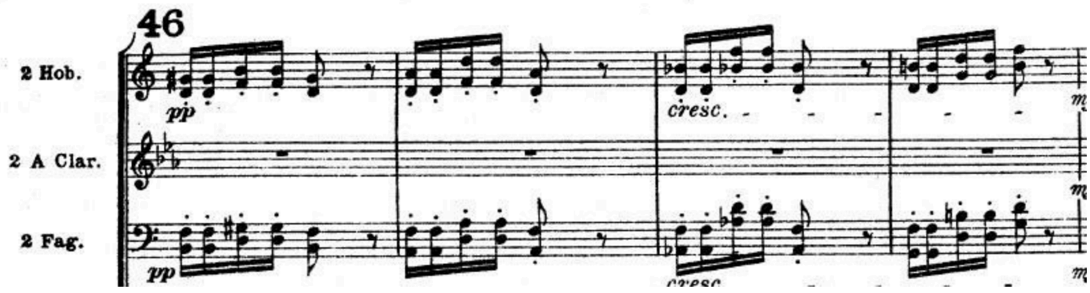
[8] Ariadné Naxosz szigetén-szövegkönyv

10.18132/LFZE.2025.11

2.2. Karakterábrázolások az Ariadné Naxosz szigetén című operában a fafúvósok szemszögéből

Az előzményekben említett fúvósötös játékmódjára nagyon jellemző hangszerelési módozatokat láthatunk a 44-es szám után kezdődő Ariette-ben: „Óh, dehogy is! Ha jóllaktak, kényelmesek és nem fogékonyak. A vendég egy kicsit szundit és egy kicsit tapsol is, hogy el ne bóbiskoljon. E közben teljesen megjön a kedve. »Mi jön most?« – Kérdezi. Most jő: »A hütlen Zerbinetta és az ő négy barátja« – bohókás jelenetke tánccal, tetszetős, könnyü dallamok; no és az akció tiszta, mint a nap; itt tudni, hogy hányadán vagy. »Ez már valami« – szól az ember, figyelni kezd és rátér a tárgyra. És miközben ott ül az öblös székben, semmi más egyebet nem tud, mint azt, hogy a drága és dicső Zerbinettától egy táncot lát”[9].

Az Ariette című részletben a Tánctanár folyamatos énekbeszédstílusban adja elő a szöveget, míg a zenei anyag kibontását a fafúvósokra bízza. Különösen figyelemre méltó, ahogyan a 46-os számtól kezdődően Strauss az oboa és a fagott staccato játékmódját alkalmazza, így kiemelve a karakterábrázolás jellemző kifejező eszközeit. Ezek a sajátos artikulációk – a rövid, csipkelődő hangok – kiválóan alkalmasak humoros és játékos atmoszféra megteremtésére (26. kottapélda).



26. kottapélda: Ariadné Naxosz szigetén, 46-os szám 1–4. ütem

E zenei gesztus különösen jelentőssé válik abban a pillanatban, amikor a szóban forgó szövegrész előre taglalja a közönség reakcióját: az étkezés utáni bágyadt, álmos állapot után, élénken és kíváncsian érdeklődnek, mi következik most. Strauss ezt a dramaturgiai pontot az oboa és fagott staccatóival és hangerejük fokozásával érzékelteti, amely zenei eszközként jól kifejezi a közönség figyelmének fokozódását.

[9] Ariadné Naxosz szigetén-szövegkönyv

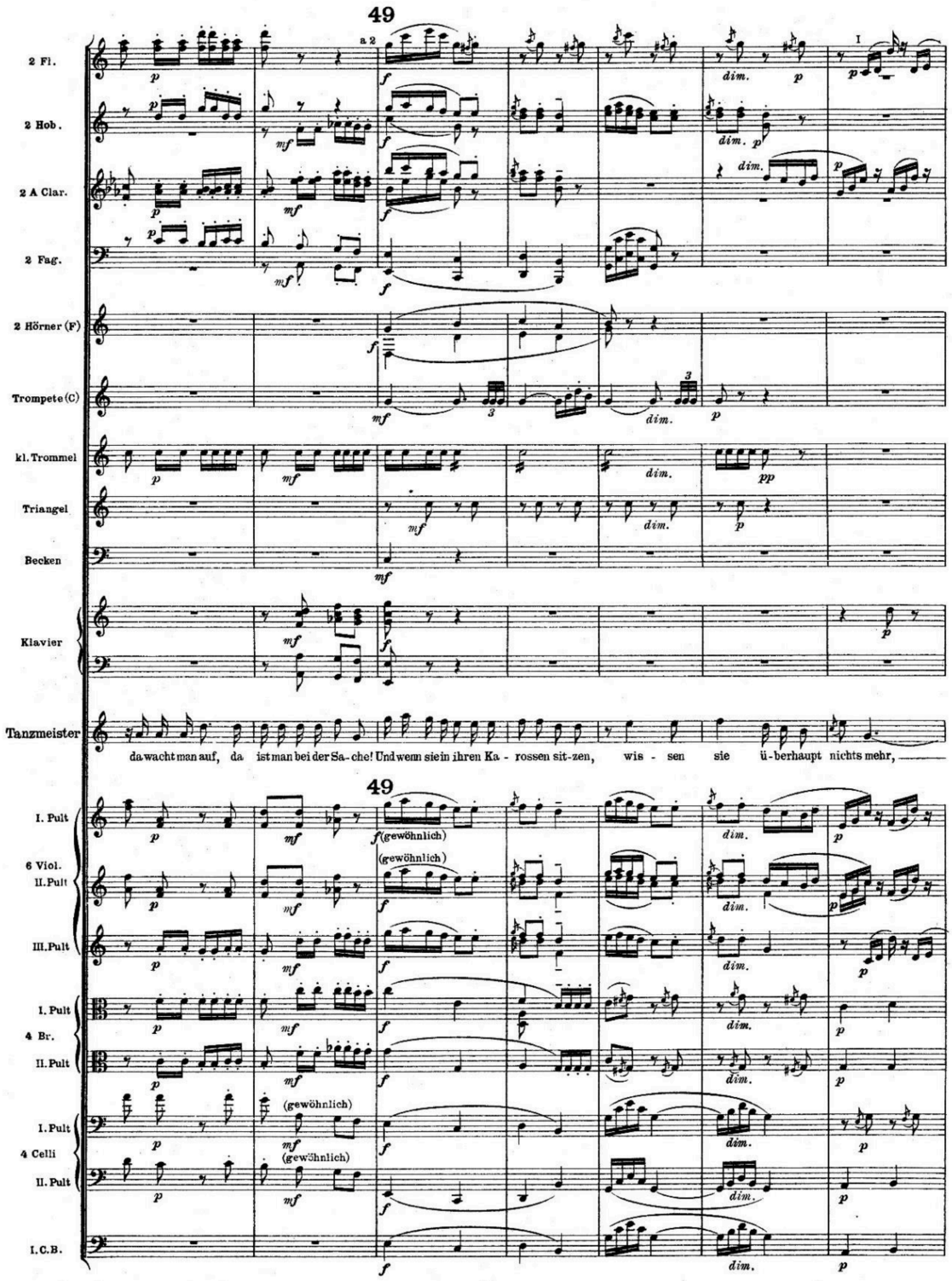
10.18132/LFZE.2025.11

Az Ariette további szakaszaiban Strauss a tetszetős dallamokra adott zenei reakcióként egy rendkívül speciális struktúrát alakít ki, amelyben a tizenhatodok dinamikus átadása és a korábban alkalmazott staccato-témák váltakozása egy élénk, táncos, előkés karakterű témává formálódik. Ez a téma még sokszor hallható lesz az opera folyamán, amikor a bohócok – Zerbinetta, Scaramuccio, Harlekin, Truffeldin, Brighella – megjelennek.

A szerző a mozgalmasság fokozására komplementer tizenhatodokkal építi tovább a textúrát, amely a fúvóskvintettek hangszerelési tradícióit idézi: a klarinét és a fuvola virtuóz hangszerkezelését hangsúlyozva, folyamatosan egymásnak adogatják a tizenhatodos mozgást. Jellemzően e két hangszer között hallható ilyen párbeszéd, mert hangindításaik észrevétlenül alkalmazkodnak egymáséihoz, így csak a különleges hangszín hullámzását érzékelheti a közönség. Ez a momentum fokozza a játékosságot és a zenei ívet, mely szervesen kapcsolódik újra a dramaturgiai csúcsponthoz, a Tánctanár kijelentéséhez, miszerint a közönség Zerbinetta táncától ámulatba fog esni. Ekkor az általam oktettként definiált hangszerkombináció ismét visszatér a staccato figurációhoz, amelyet erőteljes crescendo kísér. Az ezt támogató zongora arpeggio akkordjai, valamint a Tánctanár kitartott hangja egyaránt hozzájárulnak a zenei szövet fokozásához, amely így egy koncertária-szerű lezárást eredményez, kiemelve a jelenet mondanivalóját (27a-b kottapélda). Az 51-es számtól kezdve a Zenetanító győzködi a Primadonnát, hogy ne törődjön a Tánctanár komolytalan elképzelésével. Strauss újra a nagyszeptimet és a kromatika expresszív hatását hívja segítségül, ahogyan azt már a Rózsalovagból is ismerjük. Ezzel a kicsit nyávogó effektussal erősíti a Zenetanár kérlelését (27b. kottapélda). Vagyis az Ariette könnyed, virtuóz stílusa egyfajta kontrasztot alkot az Ariadné drámai operai világával szemben, sejtetve a kérdést: vajon melyik előadás nyeri el inkább a közönség tetszését?

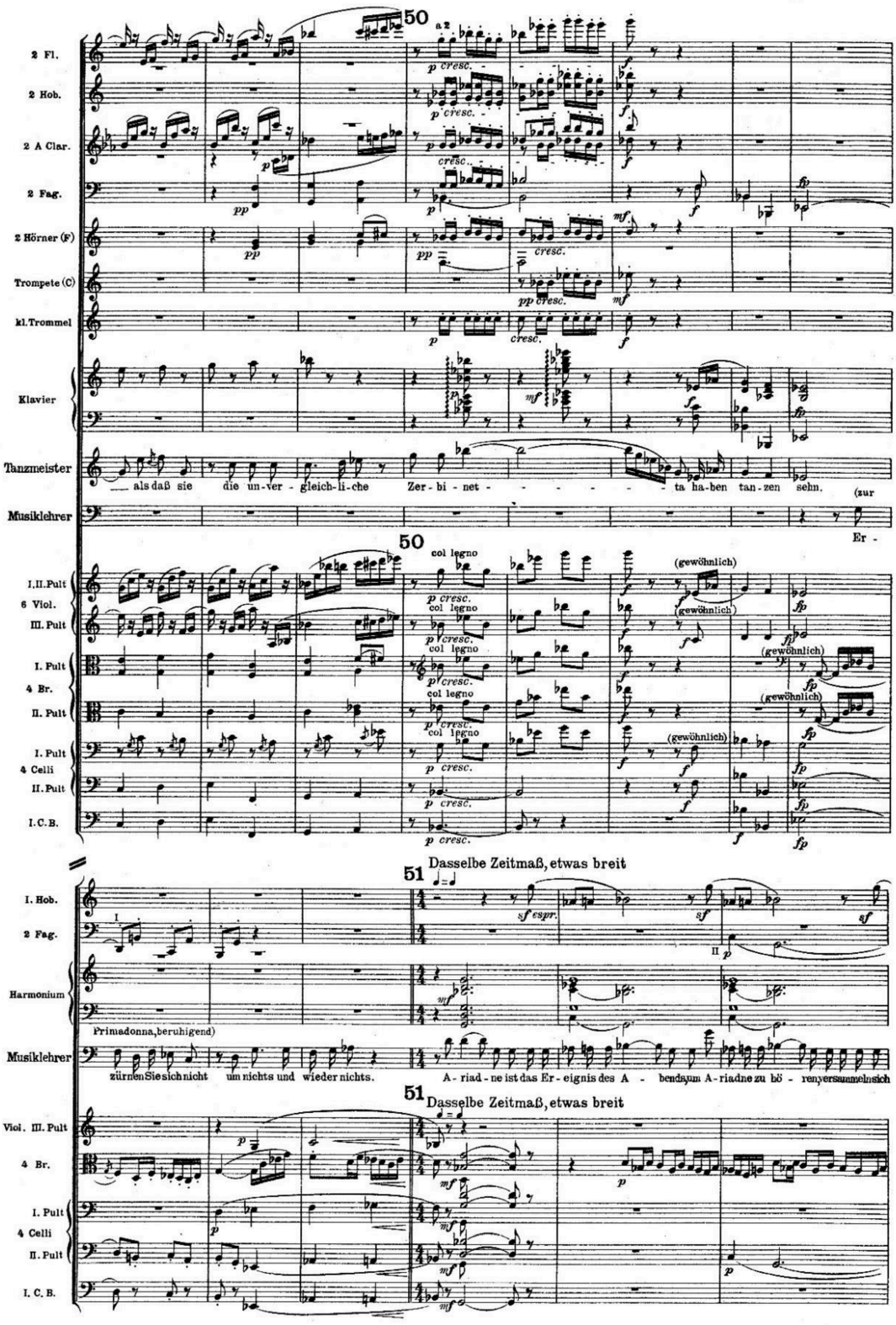
A történet megoldása a két stílusú előadás egybeolvasztása. Egy-egy áriát hallhat az úri ház és a színház közönsége is Ariadnétól és Zerbinettától. Ezáltal a két karakter zenei világának kontrasztja még hangsúlyosabbá válik. Ariadné mély érzelmi töltetű, drámai áriája éles ellentétben áll Zerbinetta virtuóz koloratúrákkal díszített, könnyed karakterű dallamaival. Strauss Zerbinetta zenei nyelvét a háromnegyedes, bécsies lüktetésre építi, amely még erőteljesebben kihangsúlyozza az operai és komikus elemek közötti különbséget.

10.18132/LFZE.2025.11



27a kottapélda: Ariadné Naxosz szigetén, 48-as szám 7–8. ütem és 49-es szám 1–5. ütem

10.18132/LFZE.2025.11

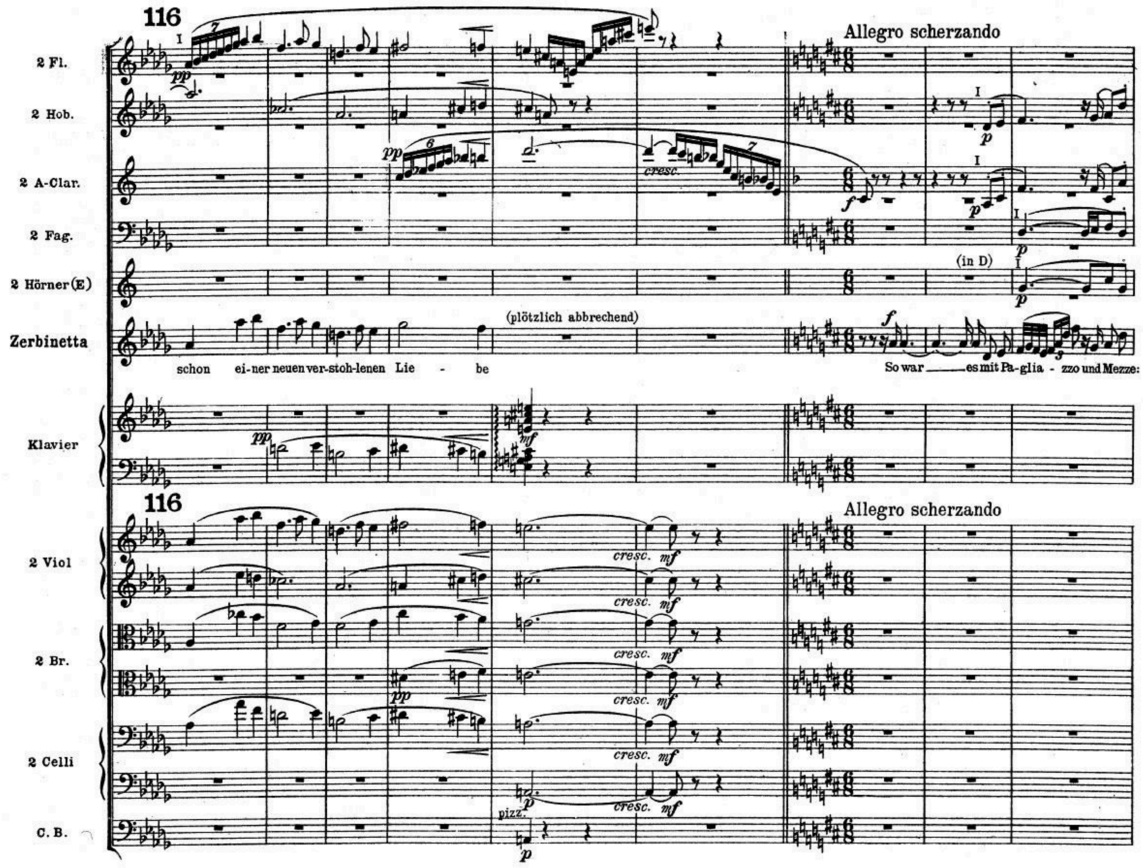


27b kottapélda: Ariadné Naxosz szigetén,

49-es szám 6–8. ütem, 50-es szám és 51-es szám 1–3. ütem

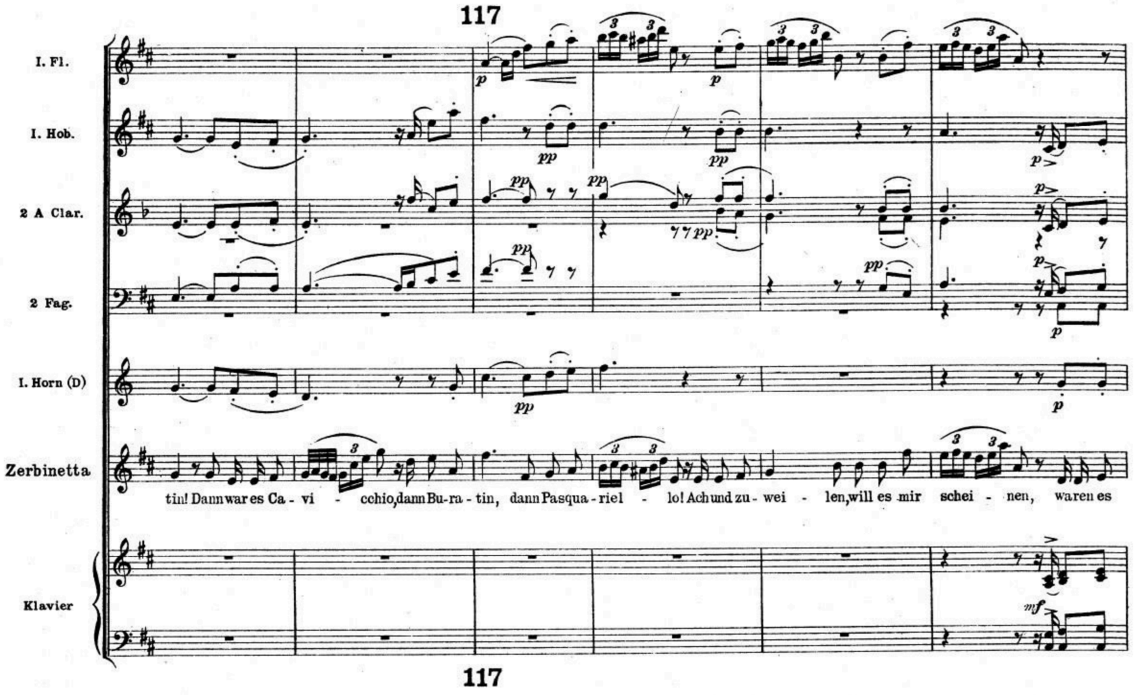
10.18132/LFZE.2025.11

Zerbinetta áriája egy különleges, hatnyolcados lüktetésű allegro scherzando részletet tartalmaz (28a–c kottapélda, 117-es szám előtt 5. ütemtől a 118 után 5-ig), amely a legnagyobb figyelmet és fegyelmet kívánja a fúvósötös hangszereseinek összjátékát illetően az opera eljátszása során. Zerbinetta szólamában virtuóz tizenhatod-, nyolcad-, harmincketted-menetek színesítik dallamot. A félütemes pulzálású ütem első ütésének súlyára két nyolcad felütéssel vagy egy tizenhatod és két nyolcad felütéssel lépnek be a fafúvósok. A kihívást az adja, hogy Zerbinetta szólama ritmikailag nem teljesen követi a hangszeresekét. Nem csak a hallási viszonyok nehezítik meg a precíz összjátékot a színpadtól való távolság miatt, hanem önmagában a szünetből való elindulás is rendkívüli módon nagy koncentrációt igényel. Az oboistának és a klarinétosnak pontosan tisztában kell lennie az énekes szólamával. Tudatosan kell kezelniük, hogy mikor kell tökéletes szinkronban belépniük Zerbinetta szótagjaival, illetve mikor kell egy önálló tizenhatodnyi időértékű szótag után a következő nyolcaddal együtt játszaniuk. Ehhez a kényes szakaszhoz később a fagott és a fuvola is csatlakozik, tovább fokozva az összjáték komplexitását és az interpretációs kihívásokat.

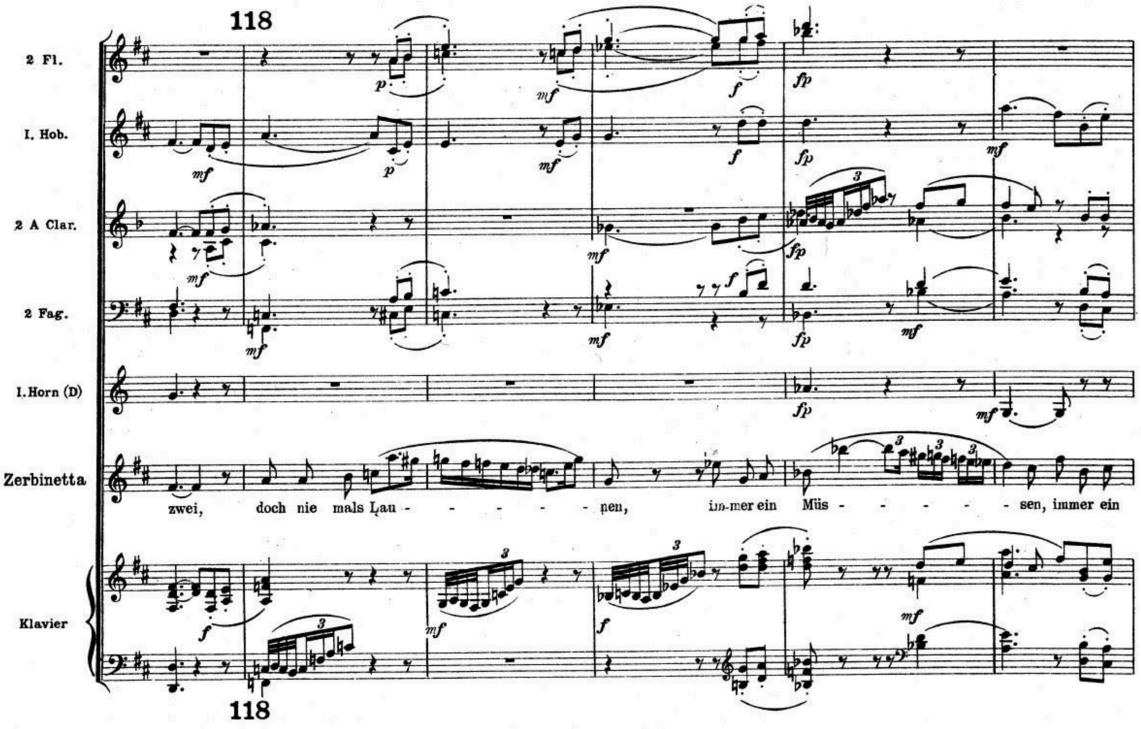


28a kottapélda: Ariadné Naxosz szigetén, 116-os szám 1–9. ütem

10.18132/LFZE.2025.11



28b kottapélda: Ariadné Naxosz szigetén, 116-os szám 10–11. ütem és 117-es szám 1–4. ütem



28c kottapélda: Ariadné Naxosz szigetén, 117-es szám 5. ütem és 118-as szám 1–5. ütem

10.18132/LFZE.2025.11

Az áriában a vonósok csak később kapcsolódnak be a zenei szövetbe, míg a zongora a többi fafúvóssal együtt illeszkedik ehhez a sajátos ritmikai struktúrához. Az összjáték további nehézségét az eltérő hangképzés okozza: a zongora azonnal reagál a billentés pillanatában, míg a fafúvósoknál a levegővétel és az ansatz készenlétbe helyezésének időigénye is szerepet játszik a hangindításban. Ez az időbeli eltérés okozhat szinkrontalanságot. Az egyik lehetséges megoldás, hogy a zongorista tudatosan alkalmazkodik a fafúvósok és közösen lélegzik velük, hogy az indítások egyszerre történjenek. Emellett a fafúvósok intései is segíthetik az együttes megszólalást. Kiemelt szerepe van az oboistának, aki kamarazenei „irányítóként” közvetítheti a belépések pontos időzítését, együttműködve a karmesterrel és a szólistával.

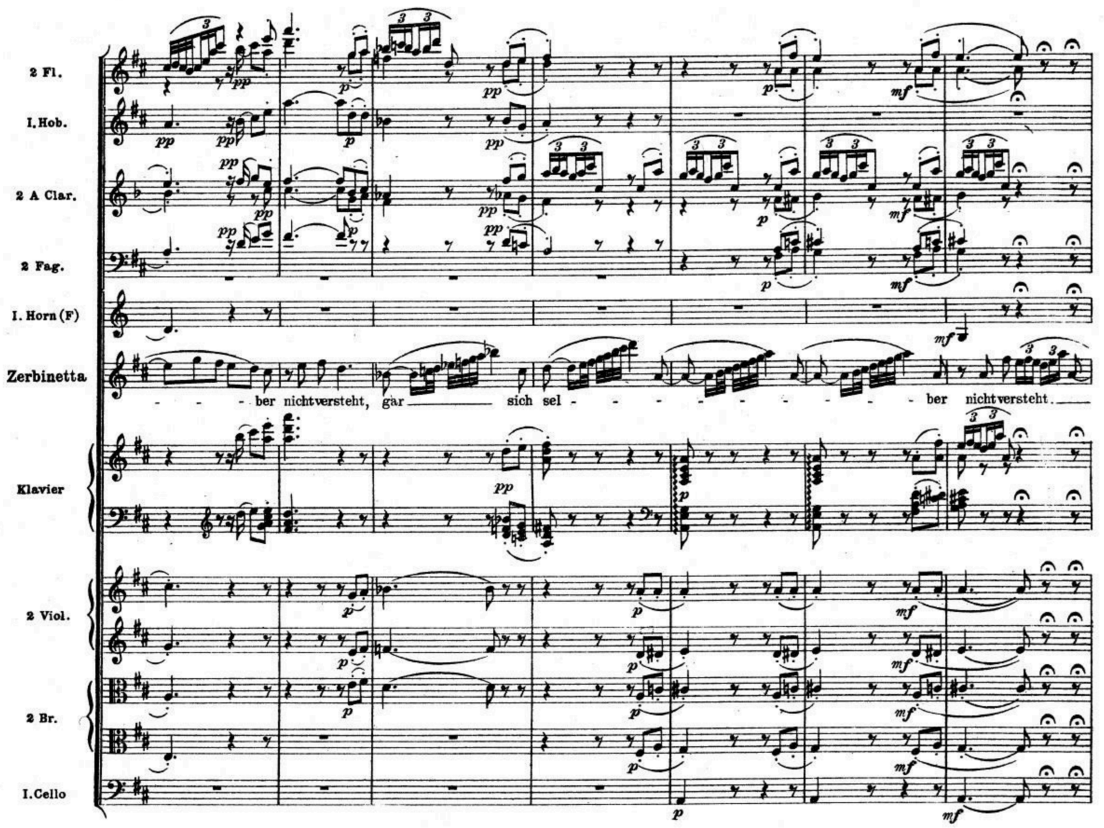
Az áriát – amelyben Zerbinetta a férfiakkal való kapcsolatáról vall – további finom részletek is befolyásolják, amelyek hatással lehetnek az előadás precizitására. A zongora belépését követően átveszi Zerbinetta futamait, ami kissé bizonytalanná teheti a metrikai érzetet, ezért instabillá válhatnak a következő felütések.

Az artikulációk pontosítása szintén meghatározó tényező az összhang szempontjából. Jellemző különbség figyelhető meg a portato jelzéssel kapcsolatban: amíg az oboa élesebben, hetykébben játssza a hangokat, addig a klarinét simább, lágyabb artikulációval reagál. Ennek az eltérésnek az oka a hangszeres adottságokban rejlik, melyek közelítése egymáshoz elengedhetetlen a precíz összjáték érdekében. Az oboa számára ez a szakasz mély lágéban helyezkedik el, ami fokozott figyelmet igényel a hangindítást illetően. Az ebből adódó késés külön figyelmet igényel az előadótól, valamint a dinamika tudatos kontrollálása és betartása kulcsfontosságú a kiegyensúlyozott hangzás érdekében.

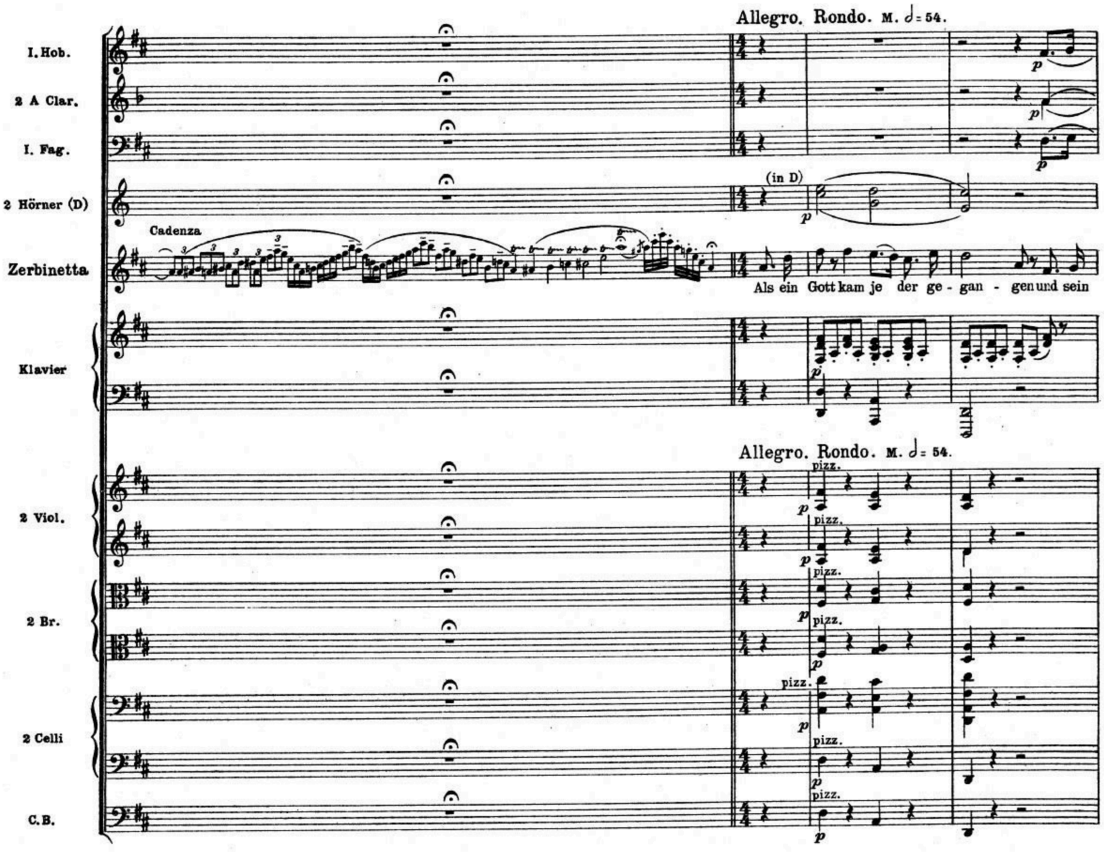
Mindemellett az interpretáció egyik legfőbb kihívása Zerbinetta kacér karakterének hiteles megformálása, amely a legfontosabb aspektusa az előadásmódnak. Ezt természetesen a legmagasabb szintű technikai precizitással és a lehető legfigyelmesebb összjátékkal kell megvalósítani.

A jelenetet Zerbinetta egy kadenciával köti a következő rondotémához (29a–c kottapélda). Ez a kadenciája rendkívüli módon hasonlít az Oboaverseny második és harmadik tételét összekötő kadenciára, sőt néhány hangja tökéletes mása, emléke ezen kadenciának az Oboaversenyben (30. kottapélda). A rondo téma indulása pedig ritmikájában és hangzásvilágában szintén tartogat idézetet az Oboaverseny harmadik tétele számára.

10.18132/LFZE.2025.11

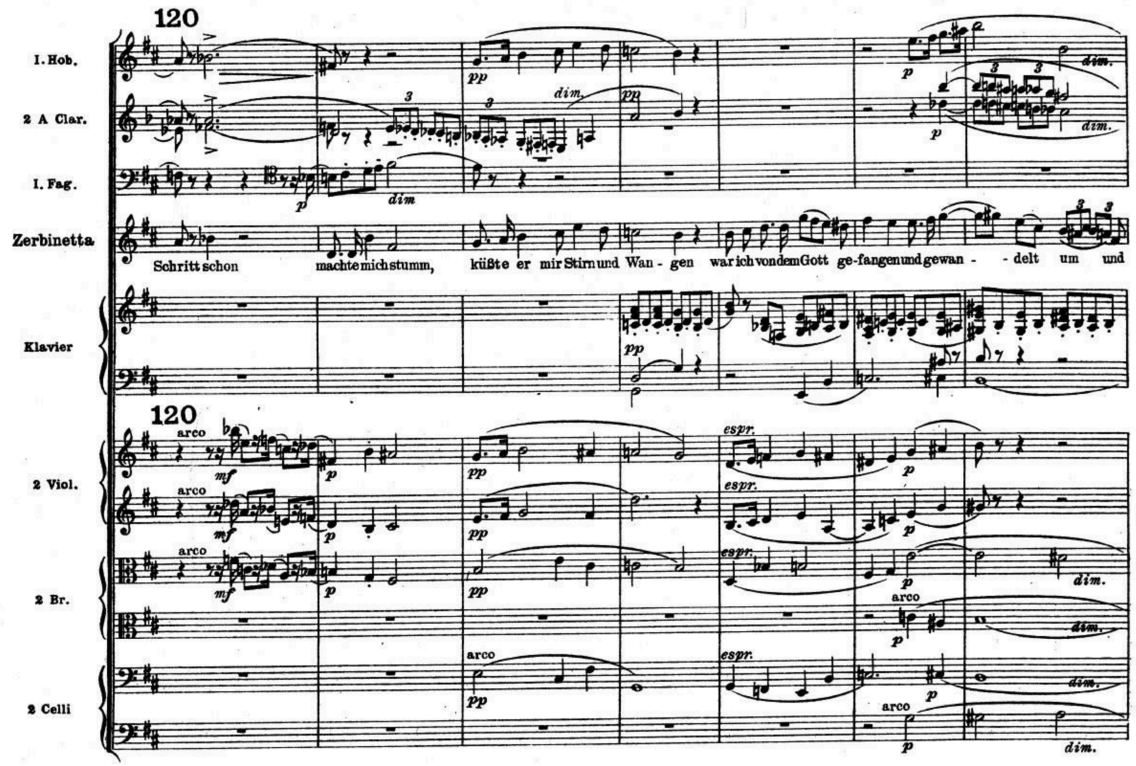


29a kottapélda: Ariadné Naxosz szigetén, 119-es szám 3–9. ütem

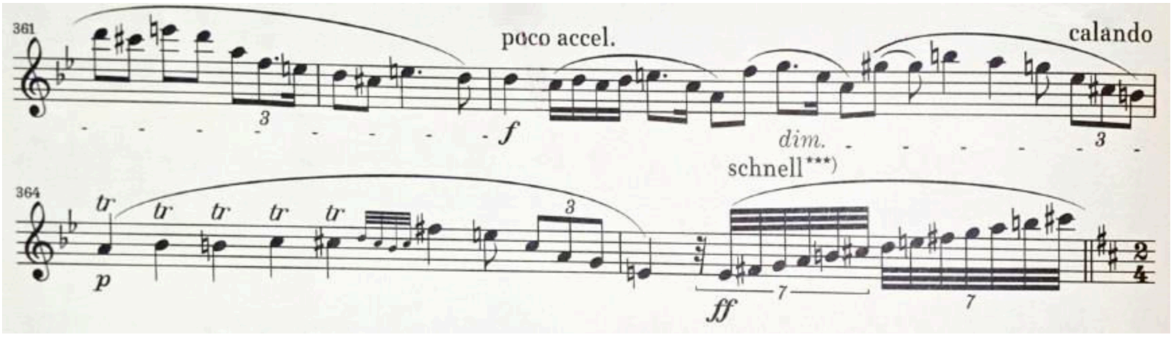


29b kottapélda: Ariadné Naxosz szigetén, 119-es szám 10–13. ütem

10.18132/LFZE.2025.11



29c kottapélda: Ariadné Naxosz szigetén, 120-as szám 1–7. ütem

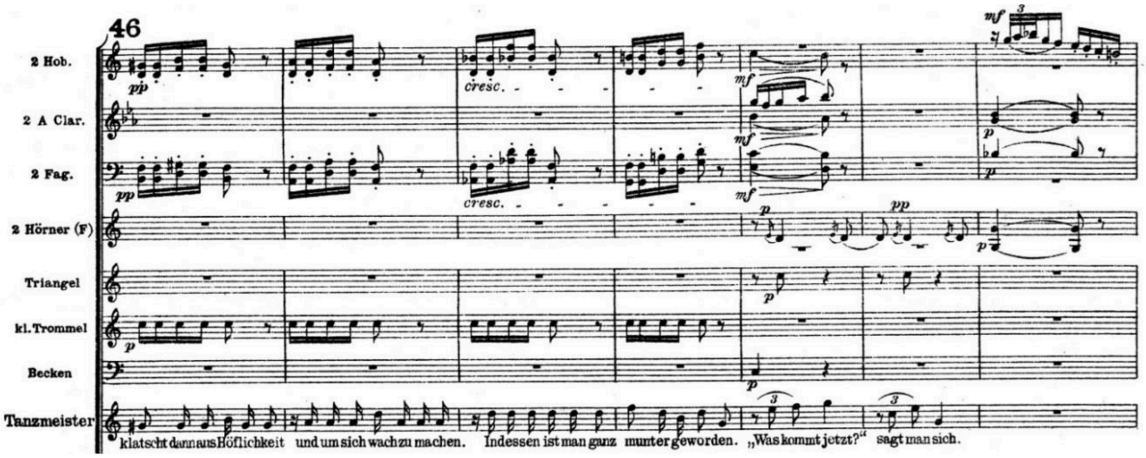


30. kottapélda: Oboaverseny, 361–365. ütem

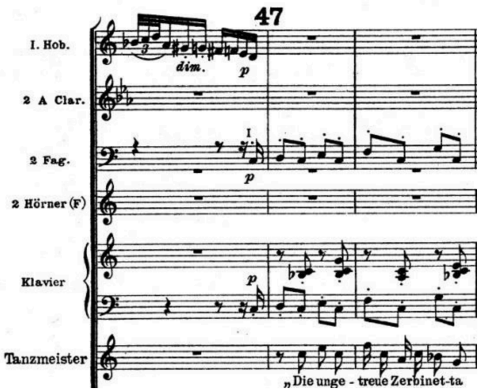
10.18132/LFZE.2025.11

2.3. Az oboa karakterábrázolásának sokszínűsége az Ariadné Naxosz szigetén részletein keresztül

Az Ariadné Naxosz szigetén elengedhetetlen karakterei közé tartoznak a commedia dell'arte hagyományait követő bohócfigurák, akik időről időre megjelennek az opera során, amikor a szerzők opera buffa-elemeivel színesítik a történetet. Az egyik ilyen jelenet a korábban már tárgyalt Ariette, amelyben a Táncmester Zerbinettát méltatja. Az Ariette középső szakaszában, két ütemmel a 47-es szám előtt egy virtuóz oboaszignál hangzik el, amely később többször visszatér a bohócok színpadi megjelenésekor (31a-b kottapélda).



31a kottapélda: Ariadné Naxosz szigetén, 46-os szám 1–7. ütem



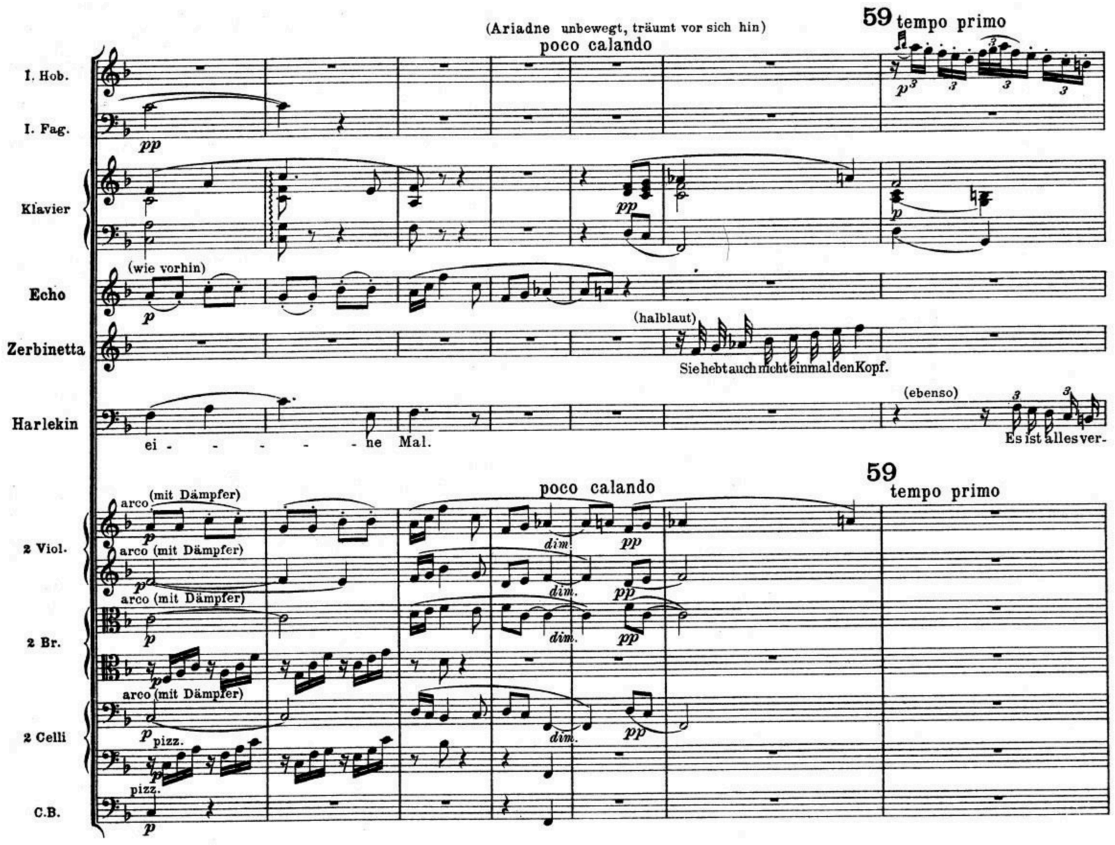
31b kottapélda: Ariadné Naxosz szigetén, 46-os szám 8. ütem és 47-es szám 1–2. ütem

Ez a rövid szakasz meglepően komplikált technikai és ritmikai kihívásokat tartogat, különösen a pontos időzítés és tempótartás szempontjából. A tizenhatodos szünet utáni belépés, amely triolás harminckettedekkel indul, bizonytalanságot okozhat az előadó számára, különösen, ha az első hang túlzott hangsúlyt kap, könnyen megbontja az ütemérzet

10.18132/LFZE.2025.11

stabilitását és a tempó megbillenését okozhatja. További nehézséget jelent, hogy a zenekar ebben a szakaszban nem biztosít folyamatos lüktetést, így a belső metrikai érzetére kell hagyatkoznia a művésznek. A sikeres interpretáció érdekében elengedhetetlen a ritmika pontos hangsúlyozása, amely lehetővé teszi a gyors, skálaszerű hangfüzérek precíz megszólaltatását.

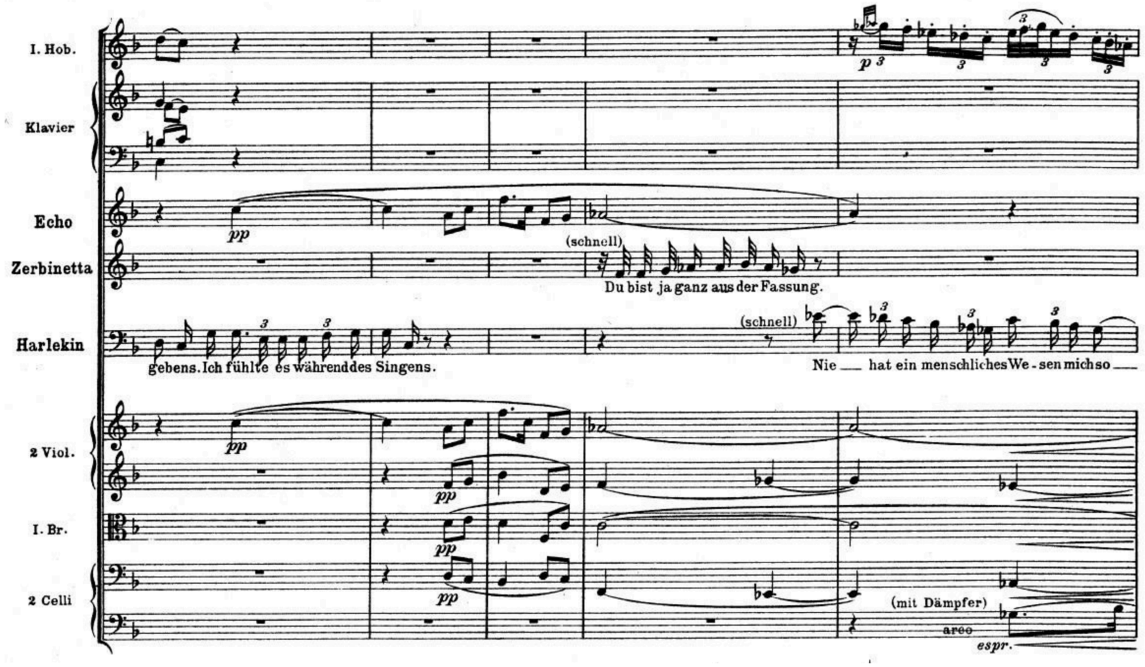
A következő alkalommal már az opera előadásában tér vissza a szignál többször is. Harlekin és Zerbinetta próbálnak Ariadnéra hatni, bánatát elűzni egy kedves hangulatú F-dúr áriával, melynek melódiáját Echo, a nimfa értelmetlenül ismételgeti. Kénytelenek belátni, hogy törekvésük sikertelen, ebben a pillanatban szólal meg a táncos, humoros karakterű oboatéma. „Minden hiába itten. / Már dal közben láttam, / Hogy nem megy.” – mondja Harlekin a következő megszólalásnál: „Élőlény engem még / Nem hatott meg így soha”[10] (32a–c kottapélda).



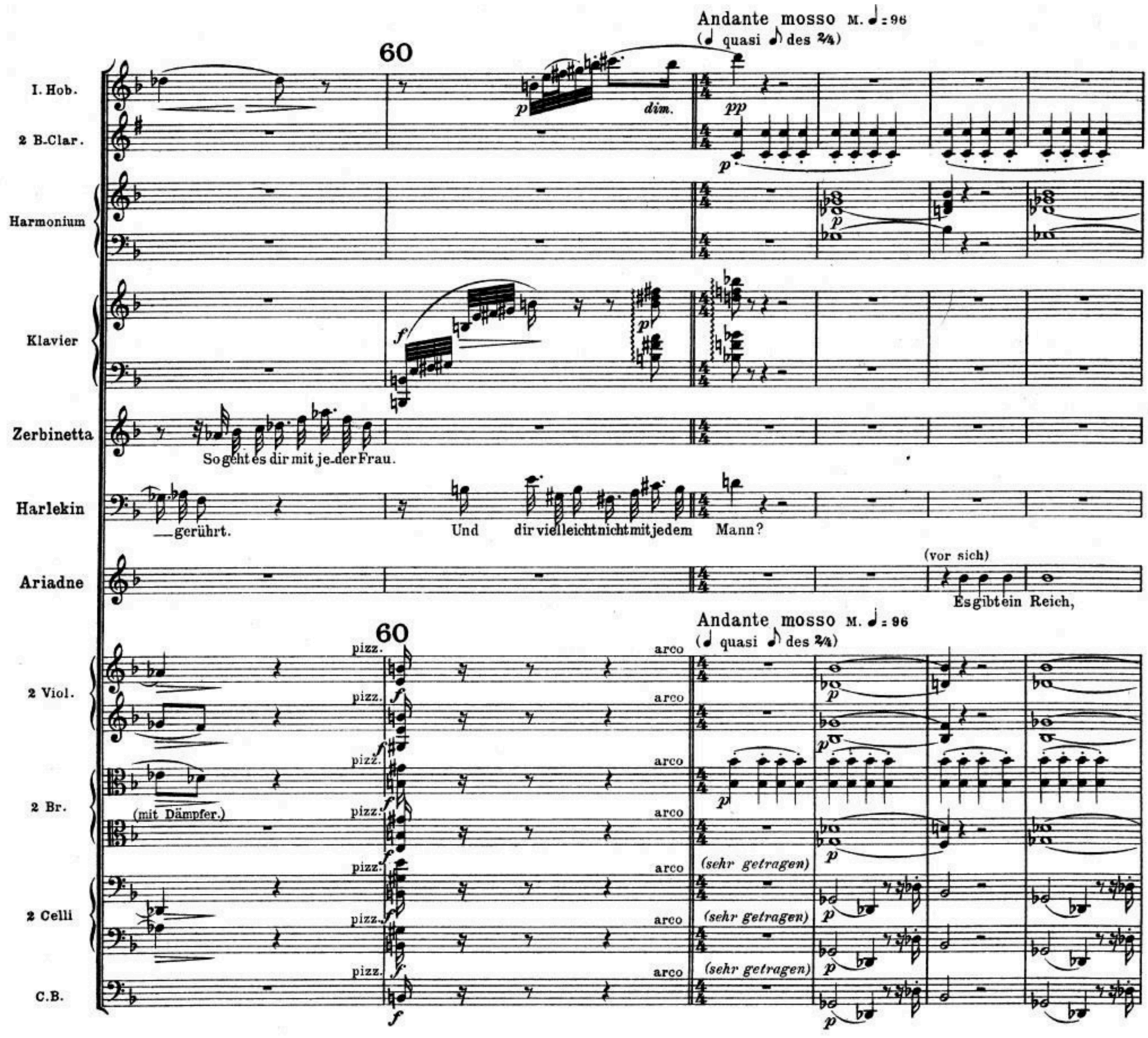
32a kottapélda: Ariadné Naxosz szigetén, 58-as szám 2–7. ütem és 59-es szám 1. ütem

[10] Ariadné Naxosz szigetén-szövegkönyv

10.18132/LFZE.2025.11



32b kottapélda: Ariadné Naxosz szigetén, 59-es szám 2–6. ütem



32c kottapélda: Ariadné Naxosz szigetén, 59-es szám 7. ütem és 60-as szám 1–5. ütem

10.18132/LFZE.2025.11

Ariadné monológja következik – közben a nimfák eltűnnek –, a hűségről énekel, melyet Hofmannsthal egy válaszlevelében foglalt össze Straussnak, miután az volt az érzete, Strauss értékelte nem megfelelően szövege részleteit. Az opera lényegét tekintve a leghitelesebb összefoglalás Strausst is meghatotta: „Az élet egyik legközvetlenebb és legnagyobb horderejű problémájáról szól: a hűségről; hogy ragaszkodjunk-e ahhoz, ami elveszett, akár az életünk árán – vagy éljünk, éljünk továbbjussunk túl rajta, alakuljunk át, áldozzuk fel a lélek érintetlenségét, és ebben az átváltozásban mégis őrizzük meg lényegünket, maradjunk emberi lények, ne süllyedjünk állati, vagyis emlékezet nélküli szintre…”.[11]

Ezt követően újra hallható az oboatéma, ahogy a bohócok táncra perdülnek, hogy felderítsék Ariadnét úgy, ahogy a szignál bemutatásakor is táncoltak:

A hölgy kedélye hányatott
És túloz bút és bánatot.
Hisz fínom porral hordja el
Idő a bú és baj nyomát
Megértjük, hogy fájhat
A szíve másnak,
De vessen véget
A sopánkodásnak!
Hogy kedvét lássuk
E bájos gyermek
S megannyi társa
Jön és remél.
És most a tánc,
Meg az ének várja,
Hogy szikkad-e tőle
A szép szem árja.
Lecsókol könnyet
A reggeli napfény,
Lecsókol könnyet A kósza szél.
(Táncolnak.)[12]

[11] Matthew Boyden: *Richard Strauss*. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004) 288.
[12] Ariadné Naxosz szigetén-szövegkönyv

10.18132/LFZE.2025.11

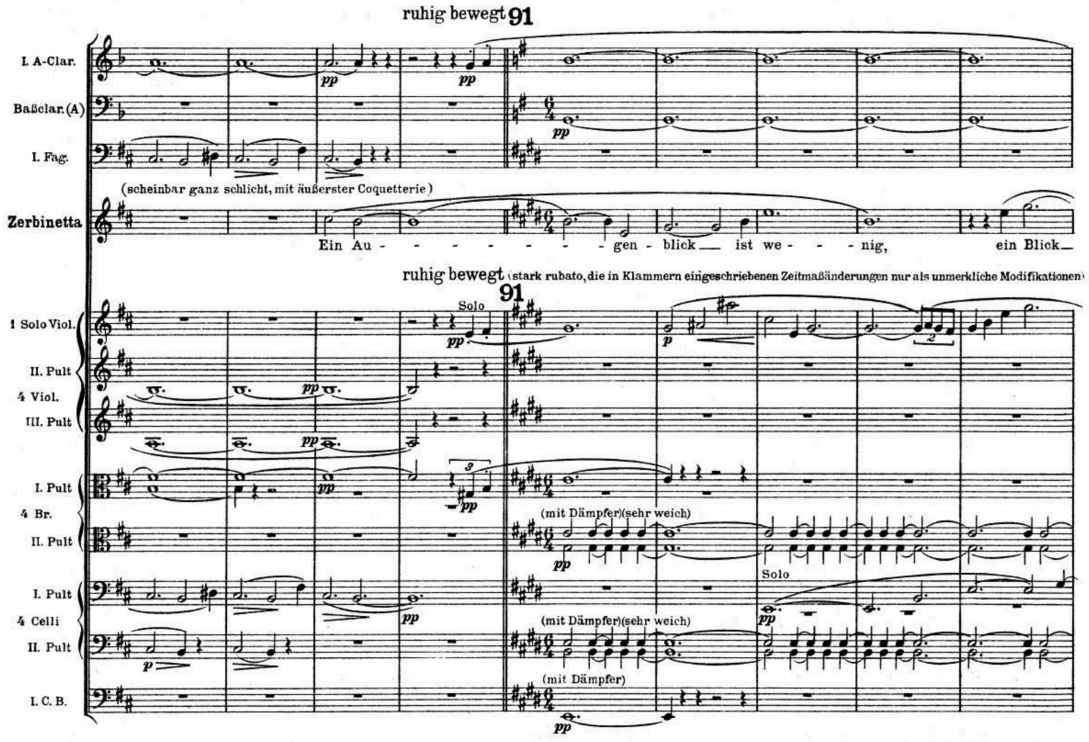
Közben a szignál kétszer is felhangzik, az oboa karakteresen indítja a bohóc-témát ezzel kicsit kacagásra hasonlító staccatós figurával.

Az opera zenei szövetében az oboa nem csupán a bohócok karakterét idézi meg, hanem jelentős szerepet kap a szerelmi líra kifejezésében is. Különösen figyelemre méltó az a pillanat, amikor Zerbinetta és a Zeneszerző egymásra találnak és a Zeneszerző szíve lángra lobban Zerbinetta iránt. Zerbinetta kacér és játékos koloratúrái könnyedek, virtuózak, tükrözik vidámságát és csapongó természetét, ugyanakkor monológjaiban meg-megjelenik a commedia dell'arte bohócfiguráiban rejlő melankólia. Ezt a kettősséget a zenei szövet folyamatosan érzékelteti, az oboa éneklő, hajlékony dallama pedig remek kifejezője. „Egy pillanat, az semmi, – egy pillantás minden. Sokan ismerni vélnek engem; látnak, de látásuk tompa. Színházban gyakran játszom a csalfa nőket, – láthatják-e a szívemet, mit játszik az? Vidámnak látszom, szomorú a lelkem. Társaságban élek, és életem oly árva."[13] – énekli közben Zerbinetta.

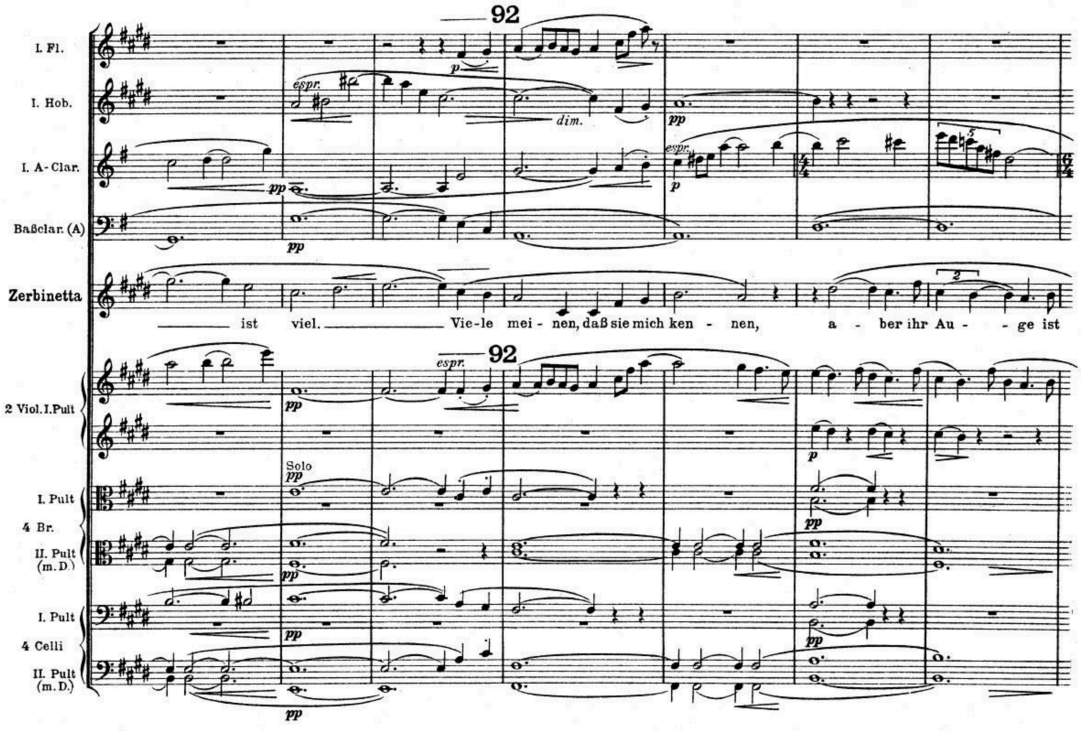
A 91-es számtól a szólóhegedű, a klarinét és az oboa egymásnak adják át a hatnegyedes metrumba írt, ám inkább háromkettedes lüktetésben érzékelhető, szerelmes hangulatú dallamidézeteket (33a-b kottapélda). A motívumokban felismerhetőek a Komponista zenei gondolatainak töredékei az Ariadnéból, melyeket a korábban említett 21-es számnál (24a-b kottapélda) ismerték meg a hallgatók, illetve a szóló hegedű és klarinét felütése előrevetíti a 2.3-as fejezetben említett Zerbinetta-áriának a felütését. Az oboa szólamában felhangzó idézet alatt a komponista a következő szöveget énekli: „Édes, megfoghatatlan lányka!"[14]. Erre válaszul a következő sor hangzik el: „Oktondi lányka, inkább így mondd, aki néha oly vágyódva várná azt a férfit, kit imádna híven, lángolón a sírig"[15]. E szövegrészlet alatt az oboa egyre mélyebbre lépdelő, izgatott karakterű motívumra vált az eddigi szerelmes hangvételű lírai dallamívek után (34. kottapélda).

[13] Ariadné Naxosz szigetén-szövegkönyv
[14] Ariadné Naxosz szigetén-szövegkönyv
[15] Ariadné Naxosz szigetén-szövegkönyv

10.18132/LFZE.2025.11

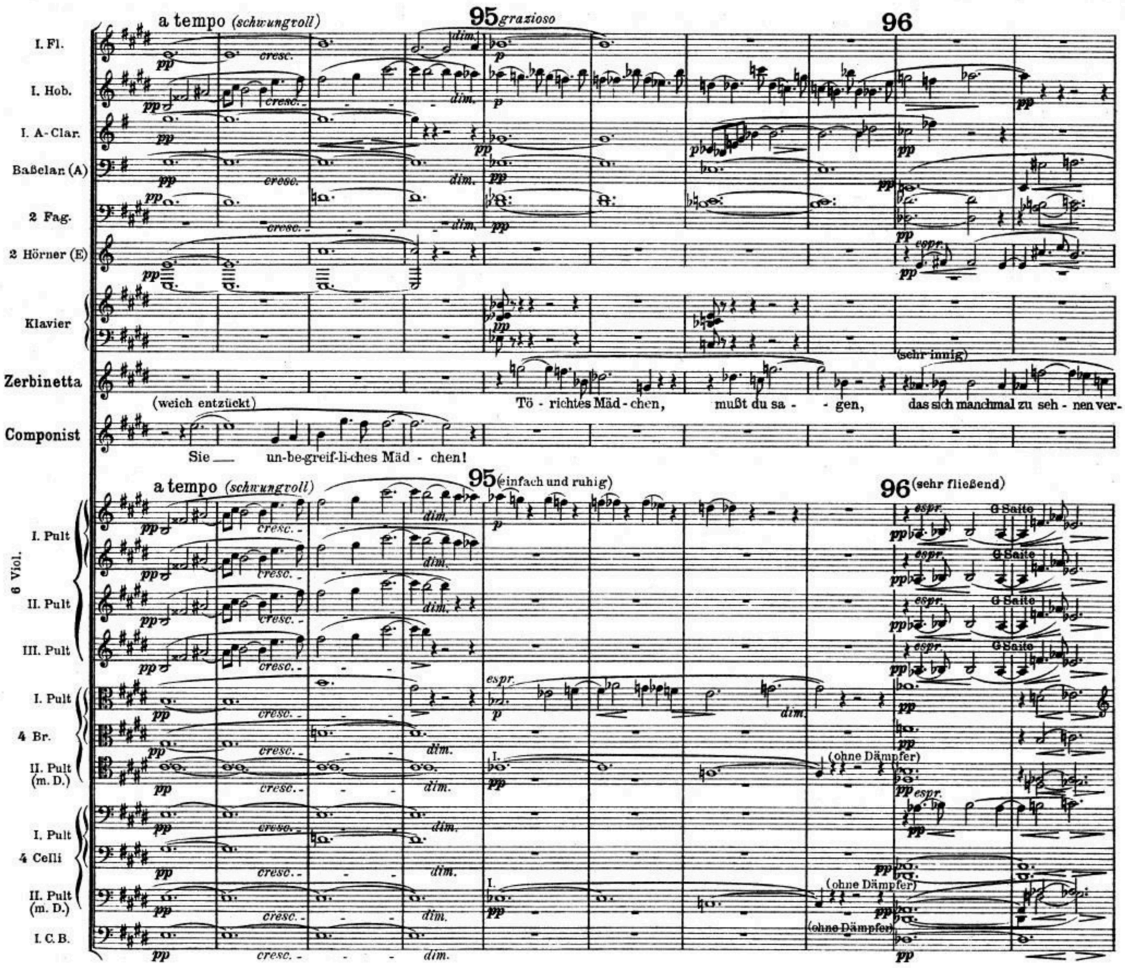


33a kottapélda: Ariadné Naxosz szigetén, 90-es szám 7–10. ütem és 91-es szám 1–5. ütem



33b kottapélda: Ariadné Naxosz szigetén, 91-es szám 6–8. ütem és 92-es szám 1–4. ütem

10.18132/LFZE.2025.11

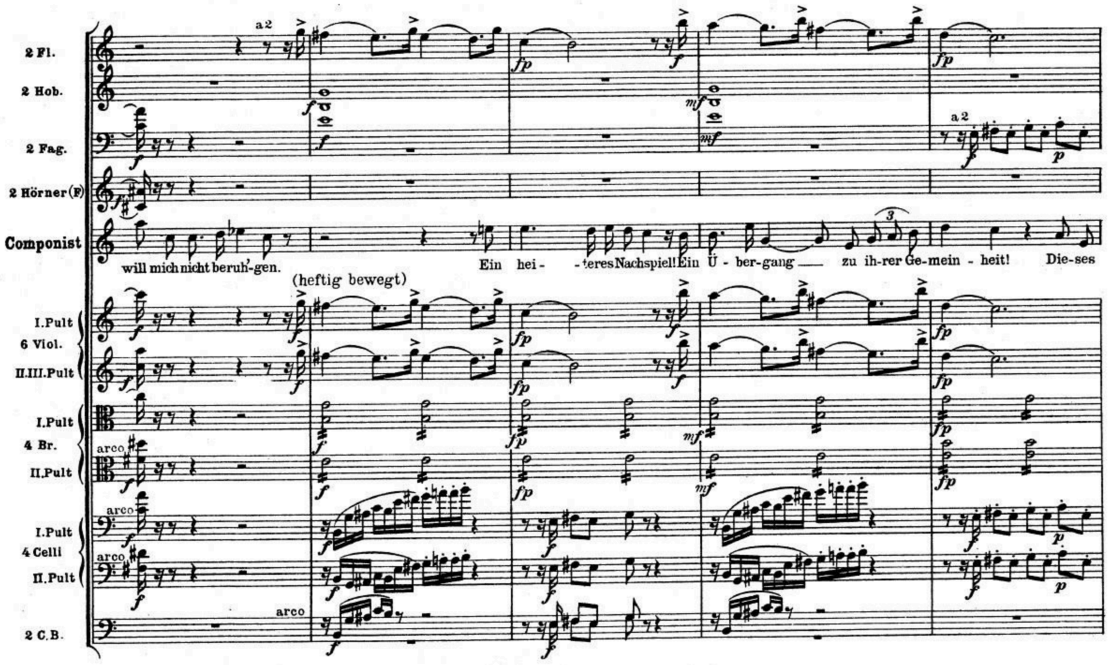


34. kottapélda: Ariadné Naxosz szigetén,
94-es szám 6–9. ütem, 95-ös szám és 96-os szám 1–2. ütem

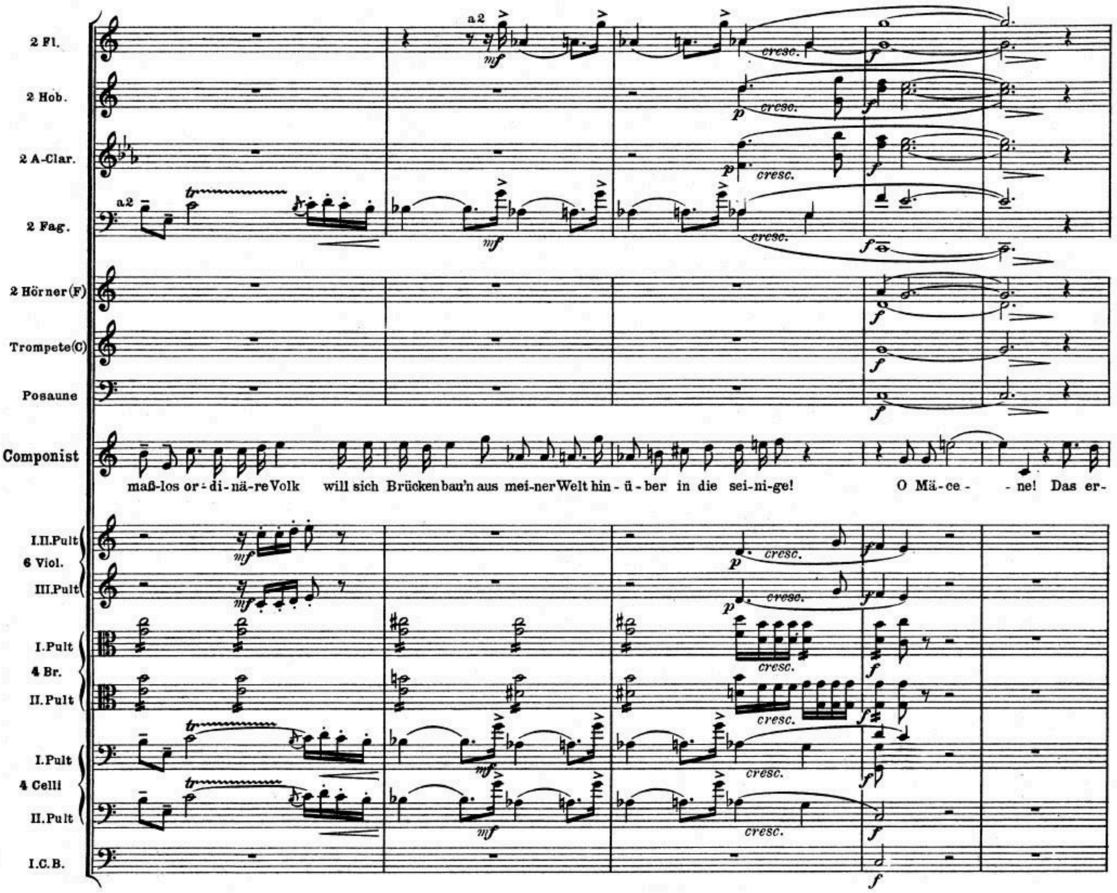
Ez egy variációja Strauss egyik témafejének, mely a felvonás elején jelenik meg, abban a pillanatban, amikor a Zeneszerzőben tudatosul, hogy az ő drámai Ariadnéja mellé egy vígoperát is színre kívánnak vinni. Erre válaszként a következő szavakat halljuk tőle: „Egy víg epilógus! Egy átmenet ahhoz, ami durva! Ez a végtelen ordenáré nép önvilága és az én világom közt egy ilyen hidat üt! Óh, mecénások! Óh, egy ilyen emlék a lélek mélyén mindörökre méreg!”[16]. Strauss ezt a tematikus anyagot Zerbinetta megszólalásakor hozza vissza kisebb ritmikai egységben, lefelé vezető dallamívvel. Ahogyan a női karakter egyre inkább hatást gyakorol a Zeneszerzőre, a zene mintegy emlékeztetni kívánja a Komponistát korábbi szavaira, reflektálva az érzelmi és dramaturgiai változásokra (35a-b kottapélda).

[16] Ariadné Naxosz szigetén-szövegkönyv

10.18132/LFZE.2025.11



35a kottapélda: Ariadné Naxosz szigetén, 33-as szám, 2–6. ütem



35b kottapélda: Ariadné Naxosz szigetén, 33-as szám, 7–11. ütem

10.18132/LFZE.2025.11

Az oboa Strauss operáiban kiemelt és megtisztelő dramaturgiai szerepet tölt be, gyakran a karakterábrázolás egyik legfinomabb eszközeként. A hangszer érzékeny és kifejező jellege által olyan sokszínű figurák megformálásában kap kulcsszerepet, mint például a szenvedélyes Zeneszerző, a játékos commedia dell'arte bohócok, a kiszámíthatatlan Zerbinetta vagy a korábban tárgyalt, bölcs és elegáns Marschallin, valamint az Ezüst Rózsa ikonikus témája. Strauss művészetében az oboaszólam rendkívül sokrétűen képes megjeleníteni a karakterek érzelmeit, tulajdonságait, ezáltal az oboisták számára különleges lehetőségek nyílnak a figurák megformálására. Ebben sokat segít a tanulmányozásuk, mely hozzájárul a karakterek jellemzőinek és dramaturgiai szerepük jelentőségének igényes ábrázolásához.

10.18132/LFZE.2025.11

3. A heckelphon, mint váltóhangszer feltűnése Richard Strauss operáiban

Richard Strauss különleges és különlegesen nagy apparátusokat mozgatott mind szimfonikus költeményeiben, mind operáiban. Tette ezt egy kivételes hangzás elérése érdekében, mely egyedivé varázsolta műveit. Az oboások ezeken a műveken keresztül tudtak és tudnak a mai napig is tapasztalatot szerezni az oboacsalád olyan tagjairól, melyeket egyébként a szóló és kamarairodalomban néhány későbbi, 20-21. századi zeneszerző darabjait kivéve jellemzően nem használnak a zeneszerzők.

Az Elektra például óriási apparátusra készült, ugyan Strauss megad egy redukált változatot a fúvósokra, az úgynevezett provinciális változatot a partitúra elején, de mégis az igazi kihívás az operaházak számára mind a hely, mind a muzsikusok, mind a különleges hangszerek meglétének biztosítása szempontjából az a verzió, melyben a két oboa és az angolkürt mellett egy heckelphon is szerepel az oboaszólamban.

Az oboacsaládban a sokak által jól ismert nagyobb testvér, az angolkürt mellett az Elektrában megismerhetünk egy még mélyebb tónusú és hangfekvésű oboát, mely egy Wilhelm Heckel[1] által Németországban, Richard Wagner kérésére kifejlesztett kúpos furatú oboa volt. Wagnernek hiányzott egy mélyebb tónusú, lágy hangú oboa, melynek mégis erőteljes a hangzása. Ezt a fejlesztést 1904-ben mutatták be, neve is innen ered. A különleges kúpos furatot a fagott fejlesztésében használták először, mely jóval lágyabbá és puhábbá varázsolta a hangját, így a hangszínekre és erősségére oly érzékeny Wagner füleinek is megfelelt. Ezt a technikát alkalmazták a heckelphon esetében is, kiegészítve a hangszer gömb alakú corpusával, mely a Liebesfuß nevet viseli. Sajnos Wagner azonban nem élte meg a heckelphon fejlesztését, ezért csak a fagottot és a kontrafagottot használta operáiban, viszont Strauss, aki 1900. augusztus 25-én járt először a Heckel-műhelyben, szintén nagy érdeklődést mutatott a hangszer iránt[2]. A Salomében és az Elektrában használta a mélyhangú

---

[1] A Heckel család 1831-ben hozta létre fagottkészítő műhelyét Biebrichben, ahol a mai napig a híres Heckel-fagottokat készítik. Richard Wagner ebben az időben Biebrichben dolgozott *A nürnbergi mesterdalnokok* című operáján. Johann Adam Heckel szoros kapcsolatot ápolt Wagnerrel. Johann Adam halála után fia, Wilhelm vette át a cég vezetését. Wilhelm Heckel Bierbich néven tanulta ki a hangszerkészítő mesterséget. Ő kezdte számozni az általuk gyártott hangszereket.

[2] Segítségével kifejlesztették a hangszer pikoló- és tercváltozatát. Később a modernebb zeneszerzők körében használatos lett a heckelphon, a hangszer 100. évfordulójára egy CD-lemez is készült. A heckelphont 2022-ben újratervezték és tökéletesítették a billentyűzetét, igazítottak a furatán a jobb intonáció érdekében és 2024-ben bemutatták a heckelphon-fesztiválon.
Strauss rajongójává vált a piccolo heckelphonnak, például Johann Sebastian Bach 2. brandenburgi versenyének utolsó tételében a trombitát is helyettesítette vele. Később a hangszer nem állta meg a helyét a zenekarban, nem jött be Strauss számítása, miszerint „hamarosan az egyik legelhanyagolhatatlanabb hangszer lesz”, így befejezték a gyártását, az utolsó 1955-ben készült. 2024-ben bemutatták a Garmisch-Partenkircheni Richard

10.18132/LFZE.2025.11

heckelphont és lelkesedése kifejezésére a következőt írta Heckelék vendégkönyvébe: „Dem unermüdlichen Erfinder und Verbesserer Wilhelm Heckel mit herzlichen Wünschen für stetes Blühen und Gedeihen."[3] (A fáradhatatlan feltalálónak és továbbfejlesztőnek, Wilhelm Heckelnek állandó virágzást és jólétet kívánva).

A heckelphon nem összekeverendő a basszusoboával. Ugyan hangfekvésük nagyon hasonló, mert mindkét hangszer egy oktávval lejjebb szól az oboánál, de a heckelphonon az A hang is megszólaltatható, míg a basszusoboa hangterjedelme csak a B-től kezdődik. Eltér még köztük, hogy a basszusoboa kinézetre az oboára hasonlít, csak méretesebb és hosszabb, míg a heckelphon speciális kúpos furata más hangszínt eredményez. Ez utóbbi átmenetet képez az oboa és fagott között sötétebb, rezonánsabb hangszínével, míg a basszusoboa élesebb, fényesebb hangzása az oboáéhoz hasonlít. A heckelphont a 20. század elején többen használták, de a basszusoboa lágéját is többen keresték, például Gustav Holst *A bolygók* című zenekari szvitjében, vagy Havergal Brian *Gótikus szimfónia*jában, illetve például Frederick Delius és Arnold Bax angol zeneszerzők is. Nem minden esetben világos azonban, hogy a két hangszer közül melyikre gondolnak pontosan a komponisták, talán még ők sem voltak pontosan tisztában a különbségeket illetően. Strauss azonban mindkettőt megemlíti Hector Berlioz *Értekezés a hangszerelésről* című könyvének 1905-ös új kiadásában[4], amelyet ő egészített ki és dolgozott át, és amelyben ő maga frissített néhány információt a modern hangszerekkel kapcsolatban[5]. Többek közt Heckellel való ismeretségének is köszönhető, hogy Strauss jól ismerte ezeket a hangszereket és pontos zeneszerzői instrukciókat tudott adni a játékosok számára.

Strauss Napokon. A tercváltozatot kizárólag a zeneszerző kedvéért gyártották 1915-ben, de soha nem használták később.

[3] A Heckel-cég weboldala, https://heckel.de/de/instrumente/heckelphon/ (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 15.)

[4] Hector Berlioz: *Hangszereléstan.* Kiegészítette és átdolgozta: Richard Strauss (Leipzig: C. F. Peters, 1905). 203.

[5] Strauss a könyvben a basszusoboát baritonoboának nevezte.

10.18132/LFZE.2025.11

4. Richard Strauss különleges hangszínfestései az Elektra című operájában

Mint ahogy Batta András is írja könyvében[1], Strauss már a kezdet kezdetétől tartott a Salome és az Elektra hasonlóságának veszélyétől. A szerző így írt Hofmannsthalnak 1906 márciusában:

> A kérdés csak az, s végérvényesen még nem válaszoltam meg magamnak (erre valószínűleg nyáron lesz majd időm, amikor majd komponálni tudok), hogy van-e erőm közvetlenül a Salome után egy ilyen sokban hasonló anyagot teljes frissességgel feldolgozni, vagy nem tenném-e jobban, ha legalább néhány esztendőt várnék, amikor a Salome stílusától már kissé eltávolodom.[2]

Hofmannsthal válaszlevelében eloszlatja a zeneszerző aggodalmát:

> Nekem a színek oly különbözőnek tűnnek mindkét anyagban. A Salomében sok a lila és az ibolyakék, bódító a levegő; az Elektrában ezzel szemben éjszaka és nappal, fekete és fehér váltakozik.[3]

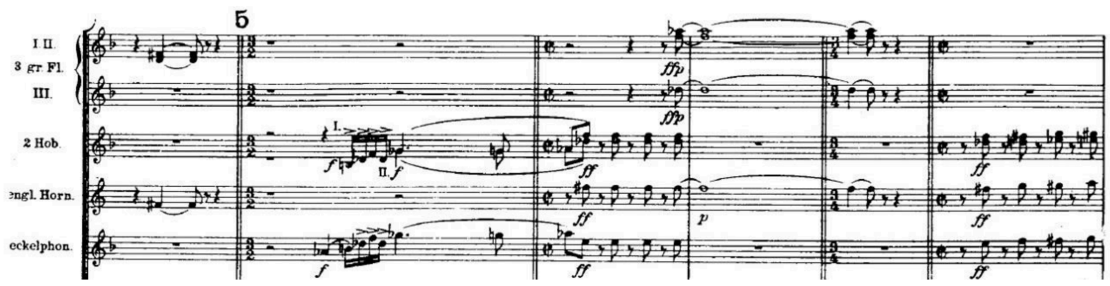
4.1. Hangszerelési különbségek és a hangszínek keverése az Elektra nagyzenekari és redukált változatában az oboaszólam szemszögéből

Az opera nyitójelenetében a szolgálók egymásnak mesélik, hogyan kiáltott rájuk Elektra: „Rút legyek! – ordít – El!”[4]. Ebben a pillanatban az oboa és a heckelphon játssza az emblematikus négytizenhatodos ritmusképletet, amelyet az egész zenekar kemény, ritmikai effektusként funkcionáló nyolcadokkal folytat. A jellegzetes figura minden esetben egy félszűkített akkord felbontása, melynek feszültségkeltő hatása nagyon intenzív. Ebben az esetben a heckelphon a szeptimhangon kezdi és erről az asz' hangról lép át a hármashangzat felbontására. Ebben a variánsban is többször előfordul a tizenhatodcsoport az opera folyamán, de erről a jellegzetes hármashangzatról és ritmusképletről azonnal felismerhető a formula. Az a-moll második fokára épített félszűk szeptimakkord, mely effektként funkcionál a következő nyolcadokon, ahol a főhangsúlyt az oboa adja meg, mivel a többi

[1] Batta, 175.
[2] Batta, 175.
[3] Batta, 176.
[4] Elektra-szövegkönyv

10.18132/LFZE.2025.11

szólam mindig a második nyolcadra, az ütem súlytalan részére esik. A negyedik cseléd viszont ütemsúlyra énekli: „Vámpírok el!”[5] (36. kottapélda).



36. kottapélda: Elektra, 4-es szám 7. ütem és 5-ös szám 1–5. ütem

Ez a négytizenhatodos motívum az egész operán végigvonul. A redukált változatban ez csupán egyetlen oboán szólal meg, azonban tapasztalataimból tudom, hogy a szólam megduplázásának jelentős hatása van a hangzás intenzitására. Bár a hegedűk is megszólaltatják a tizenhatodokat a g-húron, a heckelphon markáns hangszínével keverve az effektus sokkal erőteljesebb. A vonósok természetüknél fogva nem képesek ugyanilyen kíméletlen karaktert létrehozni, az erős akcentusok esetükben recsegős hatást kelthet.

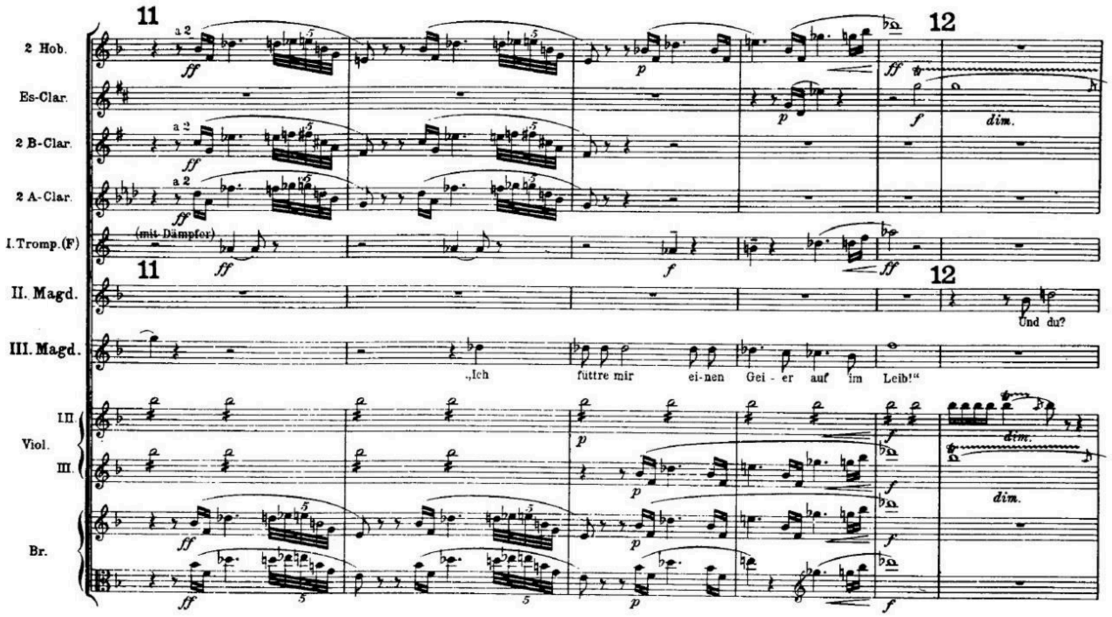
Ezzel szemben az oboa és a heckelphon bizonyos értelemben ütőhangszerként is működik: a nádról történő hangindítás pontosan azt a kemény, effektszerű hangzást eredményezi, amely a jelenet drámaiságát fokozza. A heckelphon megszólalása artikuláltabb az oboáénál is, mert a kényelmes lágéba írja Strauss, ennek köszönhetően pedig ridegebb és félelmetesebb hatást kelt – tökéletesen visszaadja a szolgálók rémült visszaemlékezését a nap azon bizonyos órájára, amikor Elektrával találkoztak.

A szimbolikus Agamemnon-témafej az opera első üteméből ismert, Elektra fájdalmas kiáltása atyja után: „Agamemnon!”[6]. A d-moll akkord felbontását a tercen nyitva hagyja a szerző, a hallgatóból az oldás vágyának érzését kicsikarva, így az első ütemektől kezdve megszerzi a figyelmüket a téma összes variánsára. Az oboa sem egy alkalommal mutatja be az Agamemnon nevét idéző moll akkordváltozatot. Az egyik ilyen példa b-moll bontásban indul az operát elkezdő ütem mására, de a folytatásban a Strauss által gyakran fenyegető fokozásra használt kromatikával vezet át egy e-moll oldásra. Kétszer kísérli meg, majd harmadszor megáll a desz'' terchangon b-mollban, a következő téma indításnál az E''-n, majd a szeptimen, mely lépéssel Strauss gyakran él a hangulatfestés eszközeként. Ezek a lépések mind a terchangon való befejezetlenség érzésének megerősítésére szolgálnak, mely ráadásul

[5] Elektra-szövegkönyv
[6] Elektra-szövegkönyv

10.18132/LFZE.2025.11

a háromvonalas regiszter magaslatában hangzik fel fortissimo hangerővel. Trilla és tizenhatod tremolózakatolás következik a többi szólamban, kifejezve az izgalmat az „És Te?”[7] kérdés alatt, mely a Második cseléd kíváncsiságát érzékelteti, aki tudni akarja, a többiek hogyan feleseltek a félelmetes, szinte állatiasan viselkedő Elektrának (37. kottapélda).



37. kottapélda: Elektra, 11-es szám és 12-es szám 1. ütem

Ezek a témafejek egymást érik felváltva, félelmetes, letaglózó hatást gyakorolnak azonnal a közönségre. A zenekar folyamatosan imitálja a nyolcadokkal a balta lesújtásait, melyekbe Agamemnon belehalt, de ugyanakkor ezek már előrevetítik Elektra vízióit, miként akar bosszút állni anyján, apja haláláért.

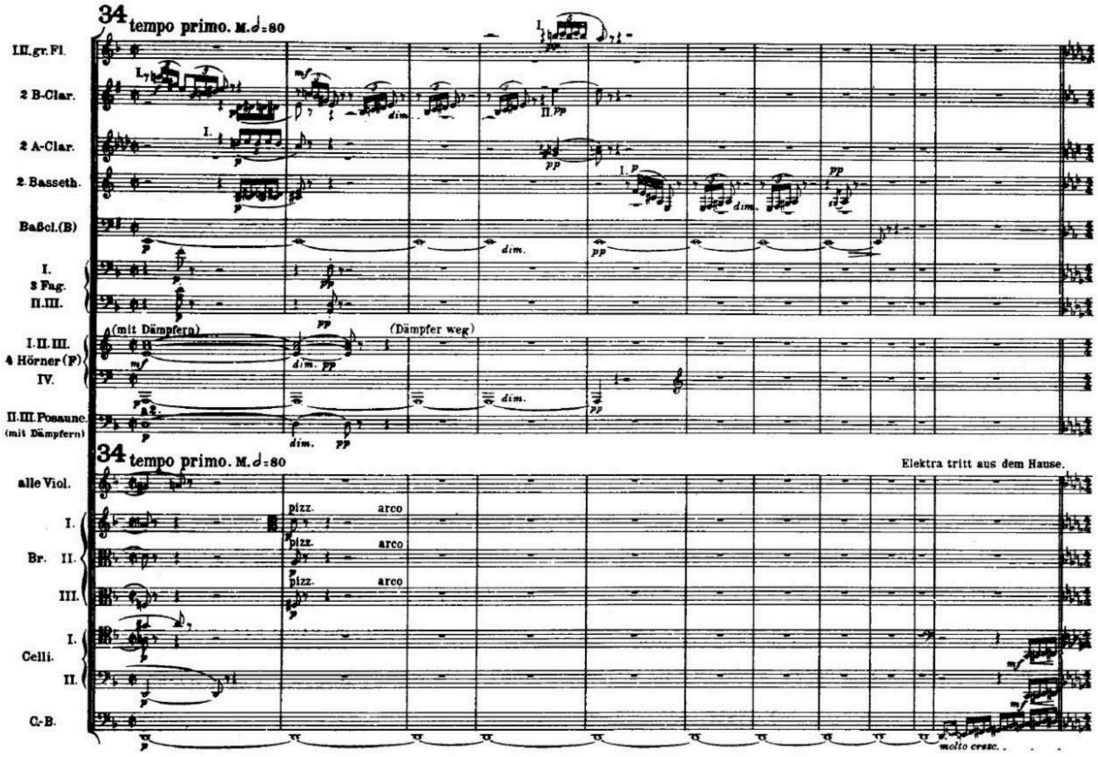
A színpad teljesen kiürül Elektra érkezésekor, a szereplők sietve távoznak, elkerülve a találkozást. Strauss a menekülés feszültségét gyorsan pergő triolákkal érzékelteti, melyek szaggatottan, hol itt hol ott jelennek meg a zenekari szövetben, kifejezve a pánikszerű sietséget. Elektra érkezése fenyegető, szinte démonikus hangulatot kelt, amit a bőgők és a basszusklarinét mély regiszterben kitartott kontra D hangjának morajlása a háttérben tovább erősít, mielőtt Elektra megszólal. A 35-ös szám előtt négy ütemmel a kontra D-ről felfelé indított kromatika – ami mindig valamiféle izgalmat, Elektrában viszont rémisztő reakciót vált ki – vezet rá egy nagy crescendóval a zenekarban a fent említett négytizenhatodos zenei képlethez, mely váltakozva az Agamemnon-témafejjel teremti meg ezt a hátborzongató

[7] Elektra-szövegkönyv

10.18132/LFZE.2025.11

hangulatot, Elektra első megszólalása előtt. Az idő játékát is beépíti Strauss, mert a kromatikus menet tetejére érkezve a Breit, vagyis széles instrukció megadása mellett külön kérésként rögzíti, hogy még lassabb negyedeket képzeljen a zenekar, mint az eddigiekben. A lassú lüktetésben viszont a négytizenhatodos fragmentet harmincketted-ritmikában fogalmazza meg, így annak sebessége megmarad eredeti formájában. A kromatika egy bitonális pillanatba torkollik: E-dúr és Desz-dúr ütköztetése szólal meg, melyben a Desz-dúr asz hangja és az E-dúr gisze enharmonikusan közös hangnak felelnek meg. A két akkord folyamatos disszonanciaként szól, miközben a két téma gyors játékmódban váltogatja egymást, ezzel a bizarr érzettel feszült várakozásban tartva a nézőt (38a-b kottapélda).

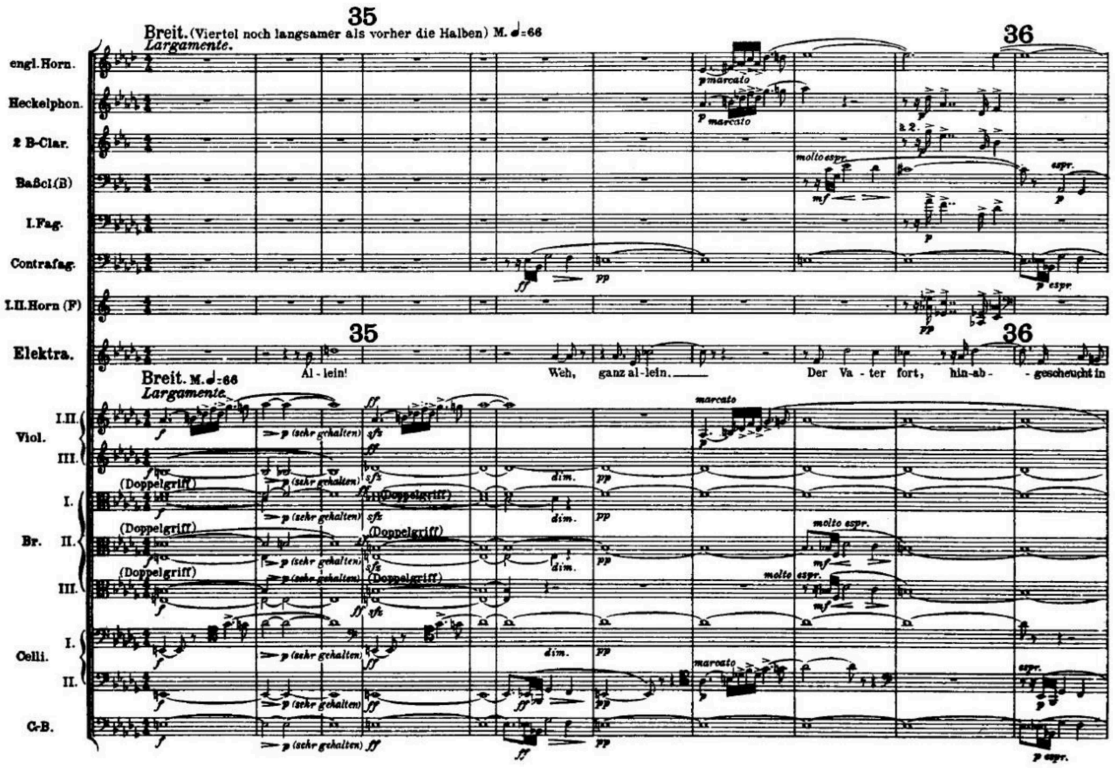
Az első szavai: „Nincs senkim! Jaj, nincs senkim! Hisz jó atyám ott lenn, a gyászos hideg sírban fekszik.”[8] – zenei kísérete Straussra jellemző módon az opera emblémáivá válnak. A négy tizenhatodos figurát először a hegedűk játsszák, majd az oboa és a heckelphon veszi át, fokozva a kifejezés intenzitását. Az angolkürt és a heckelphon sajátos, nyers és sötét tónusú hangszíne az eredeti hangszerelésben hátborzongató atmoszférát teremt, a redukált változatban ezt az effektet az angolkürt és a fagott biztosítja, melyek puha tónusa miatt kevésbé markánsan van jelen a szövetben (38a–c kottapélda).



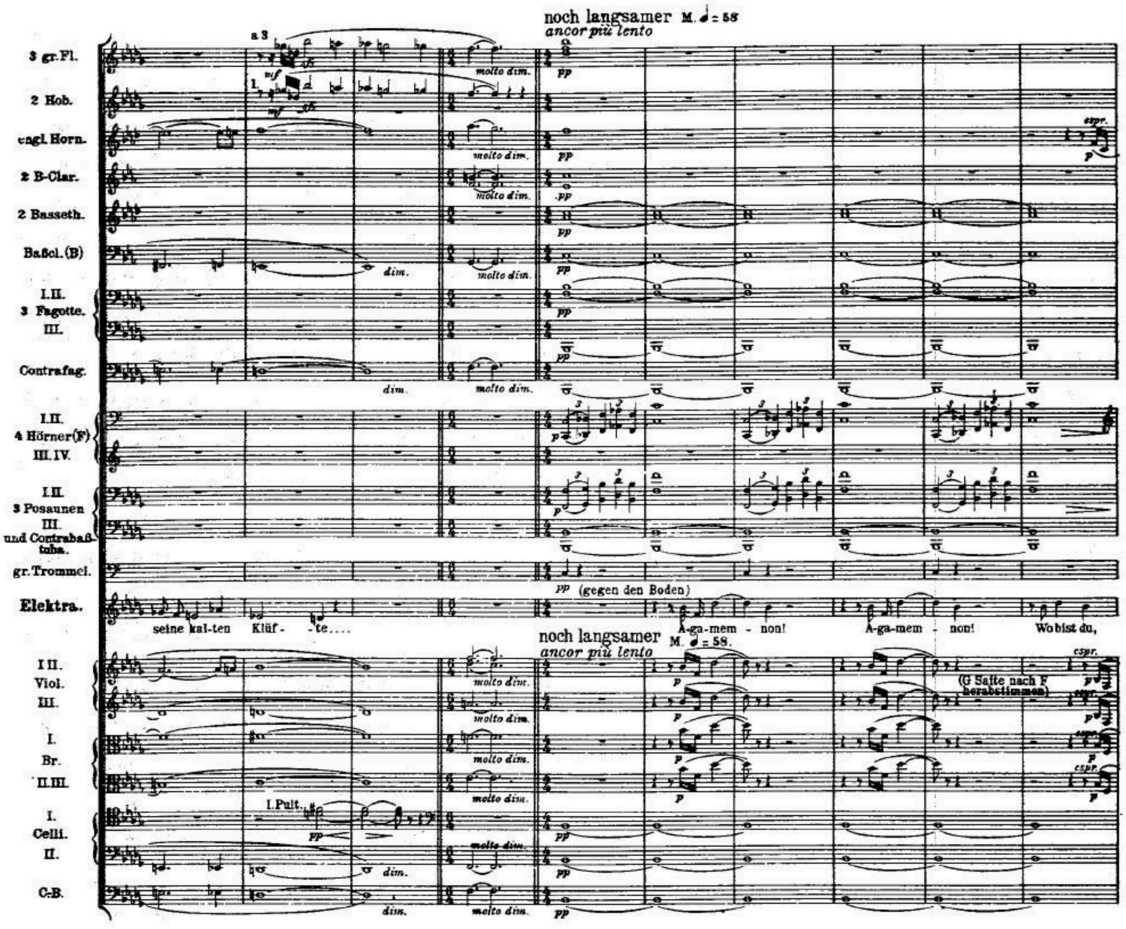
38a kottapélda: Elektra, 34-es szám 1–11. ütem

[8] Elektra-szövegkönyv

10.18132/LFZE.2025.11



38b kottapélda: Elektra, 34-es szám 12–14. ütem, 35-ös szám 1–7. ütem és 36-os szám 1. ütem



38c kottapélda: Elektra, 36-os szám 2–11. ütem

10.18132/LFZE.2025.11

Az ezt követő Agamemnon-témában szintén van hangszerelési különbség: A nagyzenekari verzióban az angolkürt és az altfuvola szokatlan unisonója hozza létre a különleges színt, míg a redukált változatban ugyanezt a funkciót az oboa és a fuvola látja el. Az összehasonlítás jól mutatja, hogy a kisebb apparátus is vitathatatlanul erőteljes kifejezőerőt közvetít, ugyanakkor a ritkábban használt hangszerek – mint a heckelphon, az altfuvola vagy a kontrafagott – egyedi, bizarr, rémisztő árnyalatokat képesek kölcsönözni a zenének, amelyek fokozzák az expresszivitást és a hallgatói élmény intenzitását (38a–c kottapélda).

Elektra megjelenésének hatásából még fel sem ocsúdott a közönség, máris újabb, rendkívül intenzív zenei impulzus éri. A mély regiszterben megszólaló kitartott akkordoktól és a lefelé irányuló kromatikáktól ismét hatalmába keríti egy nyugtalanító bizsergés a hallgatót. Az említett néhány ütem jelentősége abban rejlik, hogy ez az előkészülete az Agamemnon-téma első igazi megjelenésének, ahogyan Elektra apját szólítja (36-os szám után a 6. ütemben, 38c kottapélda).

A b-moll akkord megszólalásakor olyan hangzást hallhatunk, mintha valaki az orgona lábpedáljain játszana, míg a kürtök nagyívű triolás bontása hátborzongató érzést kelt. Ekkor hívja Elektra halott apját a b-moll akkord hangjain a tercet kitartva: „Agamemnon! Agamemnon! Oh, hol vagy jó atyám? Semmi erőd nincs, hiába hívlak, visszatérni nem bírsz”[9]. Ez a drámai csúcspont meghatározó pillanata az operának. Olyan mélységekbe sodorja a hallgatót, mely egyszerre teremt vonzódást, félelmet és megfeszült figyelmet a folytatás iránt (38a–c kottapélda).

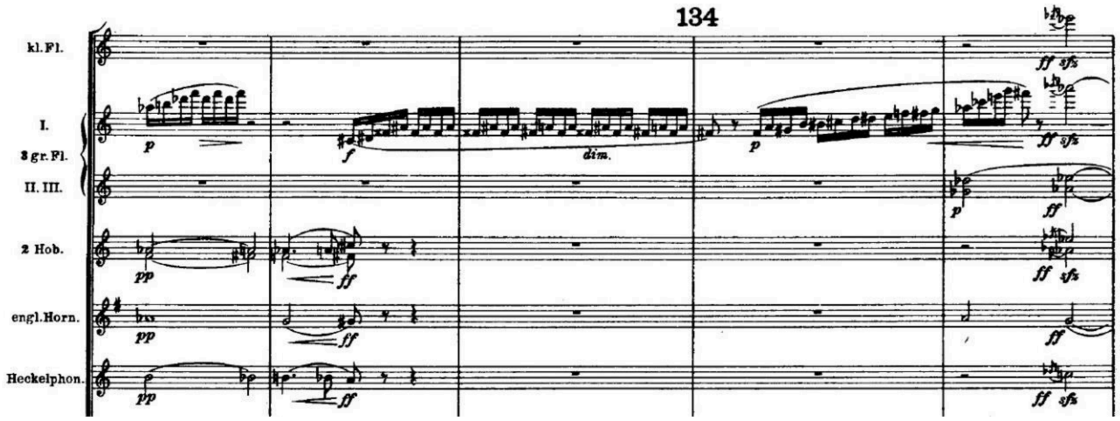
A heckelphon színező hatása folyamatosan jelen van az opera során, különösen a drámai csúcspontokban. Klütaimnésztra színrelépését egy építkező, rendkívüli feszültséggel telített zenei szakasz készíti elő, amelyben a mély regiszterben mozgó félhanglépések oda-vissza ingadoznak, ezzel még jobban növelve a nyugtalanság érzetét. A ritmikai szerkezet miatt a balta csapásainak könyörtelen ismétlődésére asszociálhat a hallgató, így még erősíteljesebb a félelem hatása.

Az oboa nagytestvérének jelentős szerepe van az akkordok színezésében is (134-es szám előtt négy ütemmel). Klütaimnésztra megjelenése után kifejezésre jut félelme Elektrával szemben: „A mérges kígyó nyelvét ölti rám. Nyaka földuzzad, hogy én türöm, sőt, szabadon jár-kel itten”[10]. E szakaszban a két oboa, az angolkürt, valamint a nagyzenekari verzióban a heckelphon egy kromatikusan mozgó, disszonáns akkordfüzért játszik. A

[9] Elektra-szövegkönyv
[10] Elektra-szövegkönyv

10.18132/LFZE.2025.11

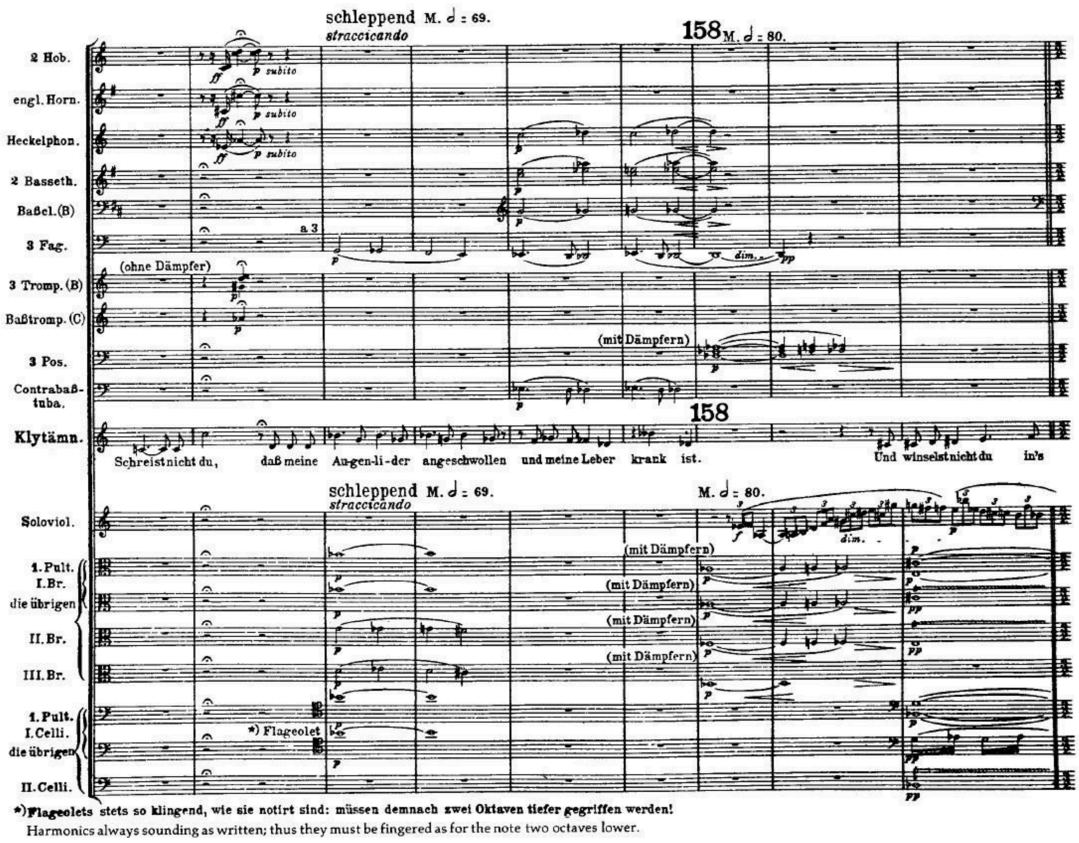
redukált változatból a heckelphon szólamát Strauss elhagyja anélkül, hogy más hangszerrel pótolná azt, ami változást eredményez az összhatásban (39. kottapélda).



39. kottapélda: Elektra, 133-as szám 3–5. ütem és 134-es szám 1–2. ütem

Szinte fájdalmasan hat, ahogyan a négy oboa és a szordinált trombiták – a nagyzenekari verzióban kiegészülve a basszustrombitával – éles ritmusban egy disszonáns akkordot metszenek bele a zenei szövetbe, úgy ahogyan a fájdalom szinte villámcsapásszerűen hasít bele az emberbe (158-as szám előtt öt ütemmel). A redukált változatban a heckelphon és a basszustrombita szólamát a fagottok és a harsona veszi át, ami megváltoztatja a hangszínek karakterét (40. kottapélda). Az érzetet erősíti a tizenhatod éles felütése az akkordra, mint egy beléhasító fájdalom. Strauss a ritmusok végtelen tárházával is él és bizonyos képletek nevéhez fűződve azonnal ismerősek lesznek, ahogyan a fájdalom érzékeltetésére is többször használja ezt az éles ritmikát, például mikor Elektra első megszólalásában halott apját említi (36-os szám előtt 1 ütem, 38a–c kottapélda). Apja megölése miatt érzett fájdalma az egész operát végigkíséri, ahogyan anyja iránt érzett bosszúja is.

10.18132/LFZE.2025.11



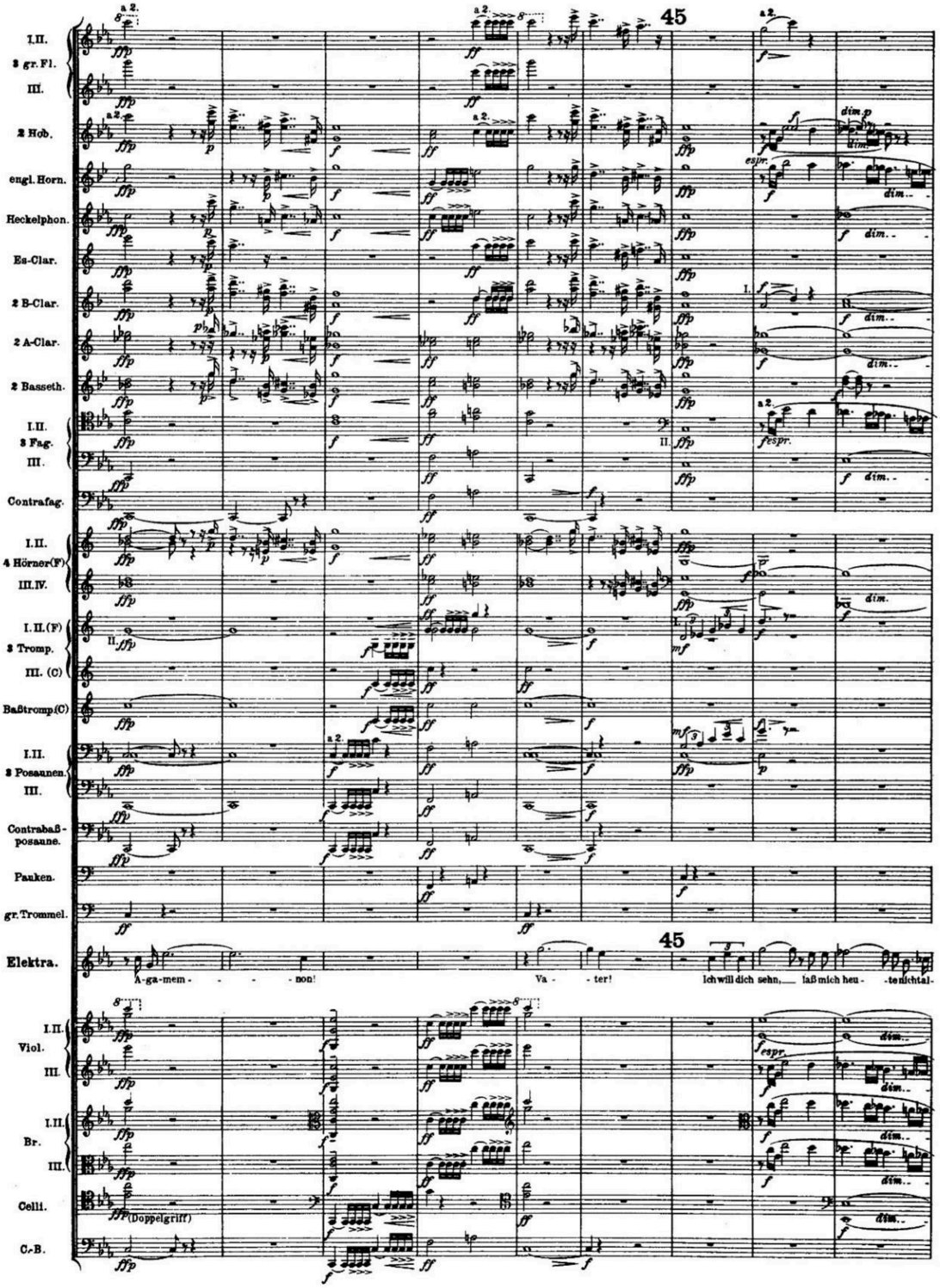
40. kottapélda: Elektra, 157-es szám 6–11. ütem és 158-as szám 1–3. ütem

A következő példában látható az Agamemnon-téma c-mollban, az éles ritmika és a több regiszterben megszólaló, átkötött negyed-tizenhatod c hangok megszólaltatása együttesen, melyek a nyughatatlansághoz köthetőek, ami addig nem csillapodik az opera során, amíg Elektra bosszúja be nem teljesül. A példa következő ütemeiben a Strauss által gyakran pozitív érzések kifejezőeszközeként használt triolaritmika is megjelenik néhány pillanatra, szintén átkötött formában, mely dúr hangzása Elektra diadalittasságát vetíti előre: „Jó atyám! Agamemnon! / Eljö a nagy nap, mint az égböl a napok ömlenek, ugy ömlik egyszer száz toroknak vére sírodon…”[11] (41. kottapélda).

Ezen a példán keresztül jól érzékelhetőek a különböző hangszerek sajátosságai. Amíg a trombiták és az oboák képesek rendkívül éles hangszínre, addig a fagott és a harsona puhább, melegebb tónusa és kevésbé konkrét hangindítása hatással van az akkord karakterére is. Klütaimnésztra szövegéhez jól illeszkedik a nagyzenekari hangszerelésű akkord: „Szemem puffadt, arcom sárgaszínű, és hogy a májam senyved”[12]. A nyers, disszonáns hangzás erősíti a karakterében a testi és lelki szenvedésének érzékeltetését.

[11] Elektra-szövegkönyv
[12] Elektra-szövegkönyv

10.18132/LFZE.2025.11



41. kottapélda: Elektra, 44-es szám 3–8. ütem és 45-ös szám 1–3. ütem

10.18132/LFZE.2025.11

Ezek az aprólékosan kidolgozott, hangulatfestő elemek nagyban hozzájárulnak a drámai érzet fokozásához. Strauss rendkívüli módon volt tisztában a hangszerek viselkedésével, ezért különleges nyomon követni mindkét verziót. Az oboa esetében a heckelphon kifejlesztése köszönhető annak, hogy a különböző karaktereket egészen pontosan próbálta ábrázolni. Saját korában ezek az effektek óriási hatást érhettek el. A mai, audiovizuális világban, ahol a hanghatások és a vizuális impulzusok mindennapivá váltak, a zenekari színezés még nagyobb szerepet kap és nagyban fokozza a színházi élményt. Ennek megfelelően a hangszerelésben alkalmazott különleges hangszínek erősítik a drámai hangulatot és hatást.

4.2. Az oboa dramaturgiai szerepe és karaktere az Elektrában

Krüszothemisz érzelmekkel teli, háromnegyedes lüktetésű áriájában az angolkürt és az oboa egy különleges, melankolikus témát szólaltat meg b-mollban. A dallam szomorúsága tükrözi Krüszothemisz belső vívódását, amint nővérét próbálja meggyőzni arról, hogy ne a bosszú töltse ki az életét. Krüszothemisz anyává válás utáni vágyát fogalmazza meg, amely számára a boldogság beteljesülését jelentené, ha Elektra lemondana a megtorlásról és emiatt anyjuk nem tartaná őket bezárva félelmében.

Az áriában elhangzó szöveg – „Ah, szánd meg velem együtt magadat! Mit használ ez a kín? Atyánk halva van! Orestes haza nem jön. Mindig szünet nélkül itt ülni, mint kis madár a lépen, jobbra, balra nézdegélsz, mentség nem jő.”[13] – rávilágít arra, hogy apjuk halála már visszafordíthatatlan, így a bosszú sem hozhat feloldódást. Ezt az angolkürt és az oboa dallama jeleníti meg, pizzicato kísérettel, amely kifejezi a szomorú, vágyakozó Krüszothemisz érzelmeit.

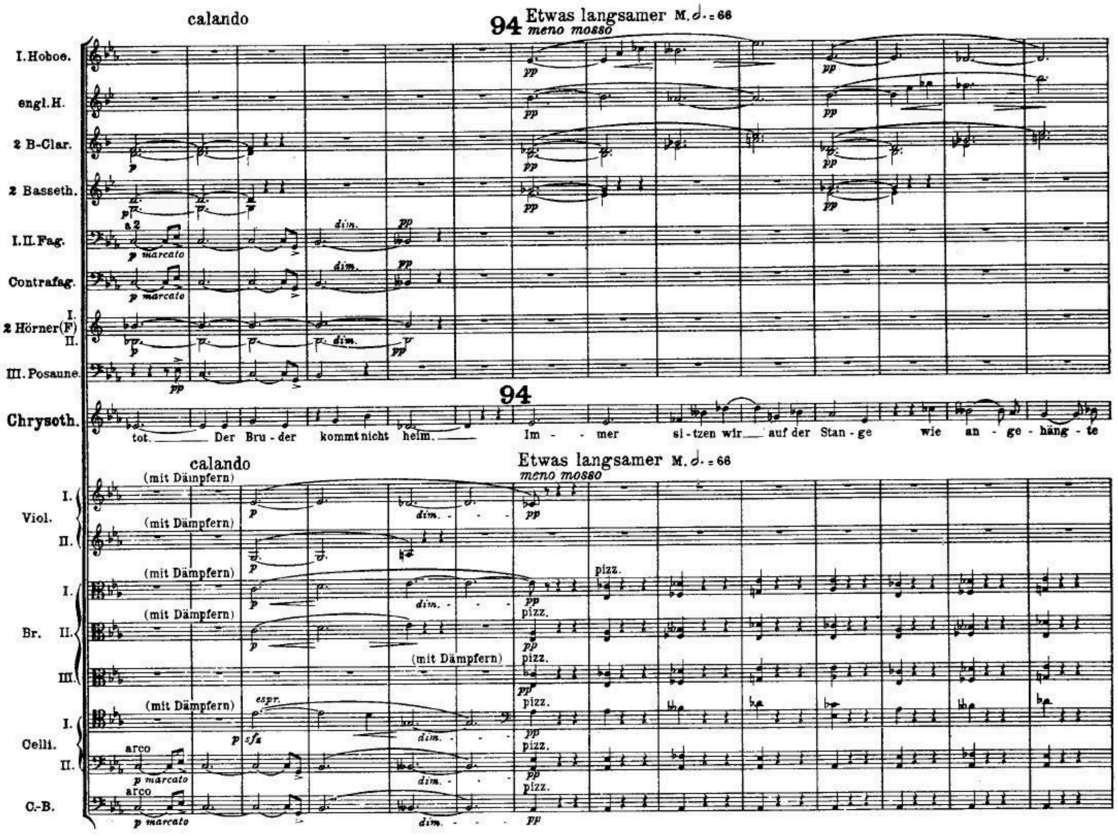
Strauss gyönyörű hangszerelési megoldása, amely a „jobbra, balra nézdegélsz” szavak alatt kiemeli a hangszínek váltakozását azzal, hogy először az oboa négy ütemen keresztül vezeti a dallamot, majd az angolkürt veszi át, végül a b-moll zárlatot ismét az oboa játssza, mintha valóban egy kis madár tekintgetne ide-oda, várakozva és reménytelenül keresve a kiutat (42a–c kottapélda).

A szomorú téma asz-moll felbontással indul az oboában, melyet a basszusklarinét, az angolkürt és a mélyvonók kísérnek szintén az asz-moll hangjaiból felépült harmóniafüzérrel. A harmadik ütem azonban a bebé megjelenésével az oboa és néhány kísérőszólamában egy

[13] Elektra-szövegkönyv

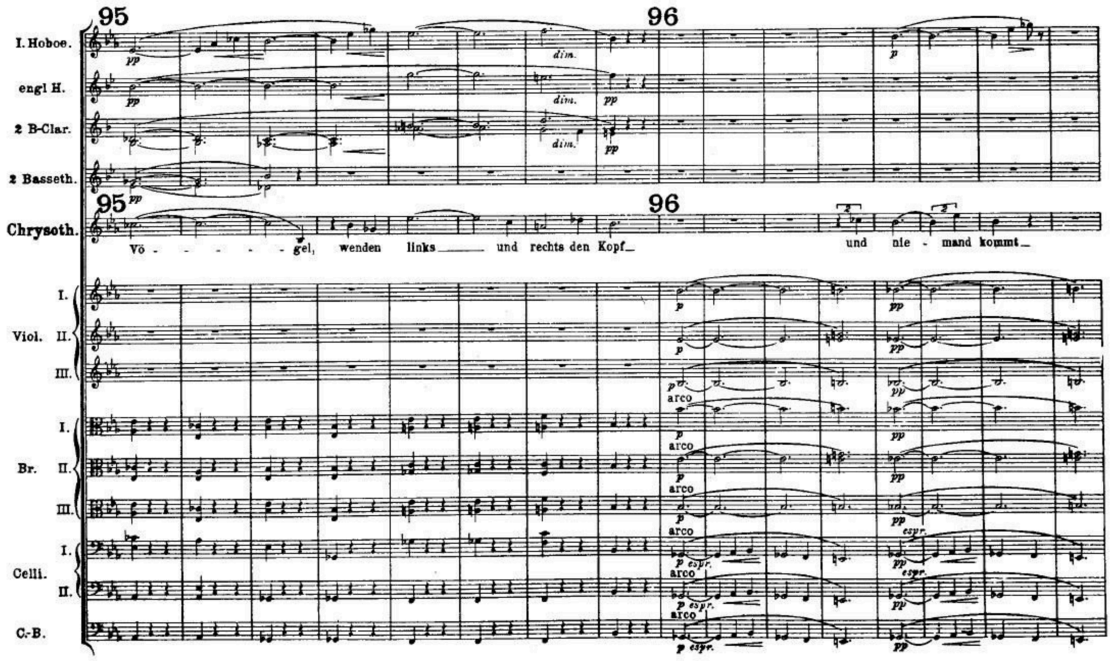
10.18132/LFZE.2025.11

érdekes színt tartogat. A cisz-moll enharmonikus akkordhangjai, vagyis a desz, fesz, bebé jelennek meg és esz-moll felé vezetnek, de az Asz basszus megtartásával és az angolkürt témaismétlésével újra az asz-moll szólal meg. Az oboa második indulása után azonban elmarad a bebé' és bé' hangra lép, majd a basszus Aszról Geszre vált, így megerősítve az esz-moll érzetét, mely után az oboa visszalépő esz" hangja alatt az F-re épülő domináns szeptim kelti életre a b-moll hangzást. Az oboa és az angolkürt ezzel a b-mollal festi meg a Krüszothemisz által megénekelt bús kép hangulatát (42a–c kottapélda).

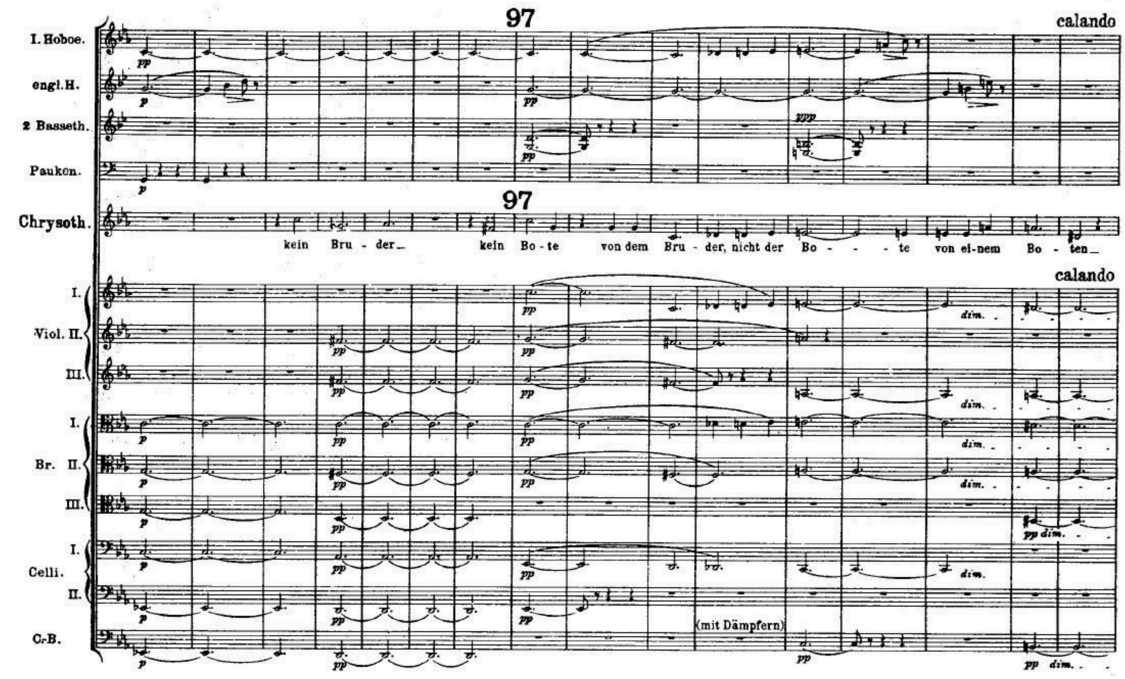


42a kottapélda: Elektra, 93-as szám 4–9. ütem és 94-es szám 1–8. ütem

10.18132/LFZE.2025.11



42b kottapélda: Elektra, 95-ös szám és 96-os szám 1–8. ütem



42c kottapélda: Elektra, 96-os szám 9–15. ütem és 97-es szám 1–9. ütem

10.18132/LFZE.2025.11

A következő pillanatokban még mélyebb lesz a bánata, félelemmel vegyítve. Szembesíti Elektrát az igazsággal, de a következő ütemek mintha nemcsak a szövegben hallható hideg valóságot tükröznék, hanem Krüszothemisz félelmét Elektra igazságra való reakciójától. A zenei szövetben az esz-moll szextakkordja jelenik meg három ütem hosszan, de mintegy kromatikai lépésként az e-moll szeptimre nyit egy ütem erejéig és zár vissza újra az esz-moll hangzásra, melyet most az oboa is megerősít. Ez a félhang lépés kelti a szorongás érzetét a hallgatóban. Majd megint ugyanaz az akkordnyitás következik egy ütemre, azonban most esz-moll felé vezeti a hangzást, egy szekund akkord c'-orgonapontjával az oboaszólamban és az előbbihez hasonlóan egy esz-moll akkordbontás erősíti a hangnemi érzetet most az angolkürt szólamában. A 97-es szám előtt a vonósoknál a gesz enharmonikusan megjelenő fisz már vezetőhangként viselkedik a 97-es számtól hallható g hang megszólalásához. A 97-es számtól az oboa által kitartott c' hangot az angolkürt és a vonók is támogatják, illetve a g' kvint itt oldásként jelenik meg a hegedűszólamokban. Újra a fisz'-re lépnek vissza a hegedűk, mely megint a disszonancia feszültségkeltő érzete felé billenti a közönséget. Ezt egy kromatikával fokozza tovább Strauss, ami a-mollba érkezik és e hangnemi érzetet szilárdítja meg. Végül egy különleges időbeli megoldással – miszerint az oboa és az angolkürt a-moll felbontása nem egyszerre, hanem egymást követő ütemekben stabilizálja a tonalitást – fejezi ki Krüszothemisz bánatát: „Nincs testvér, nincs hírnök, aki hírt hoz, még a hírnöknek sincs híre! Nincs! A bánatban töltött óra, mélyen szánt az arcokon.”[14] (42a–c kottapélda).

Elektra és anyja, Klütaimnésztra párbeszéde során egy jellegzetes legatotéma jelenik meg az oboában, amely az opera folyamán visszatérő motívumként funkcionál és magában hordozza Salome híres táncának töredékét. A motívum karakterét meghatározó elem a felütés nyolcad értékű hangja, amely az egész téma ritmikai sajátosságát adja, valamint a mögöttes harmóniai aláfestés, amely tovább erősíti annak expresszivitását. A heckelphon az oboát követően azonnal átveszi ezt a fragmentet, gyors, szordinált staccato csellókísérettel, amely kontrasztot eredményez (151-es után a második ütemtől). Elektra szenvedélyes, mégis burkoltan fenyegető anyjával szemben: „Te nem vagy már a régi, mert a féreg egyre jobban rág. Mit ezek súgnak neked, eltakarja azt, mit lelked lát, úgy mintha álom volna, már nem is élsz, csak álmodol”[15]. Klütaimnésztra bizalmasa figyelmezteti úrnőjét: „Ha egyet szól, mást gondol”[16]. Ez a mondat egyértelműen utal Elektra kettős beszédmódjára, amelyben szavai

[14] Elektra-szövegkönyv
[15] Elektra-szövegkönyv
[16] Elektra-szövegkönyv

10.18132/LFZE.2025.11

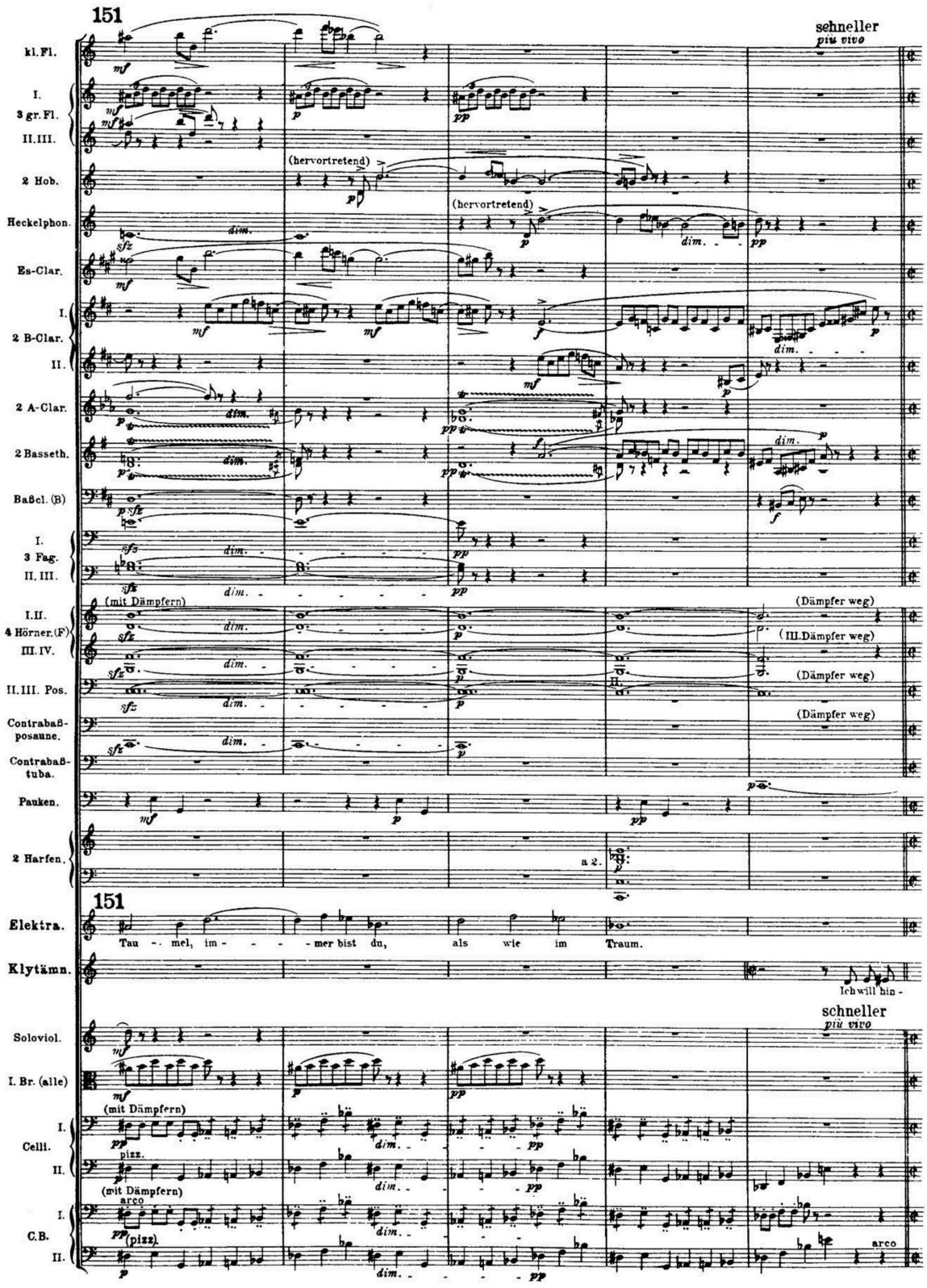
mögött rejtett jelentéstartalom húzódik meg. A zene is tükrözi ezt a kettősséget: a legato dallamvezetés és annak plasztikus, hajlékony formálása az oboában érzékelteti az Elektra szavai mögötti rejtett szándékot és a cselló staccato nyolcadai pedig az álcázott fenyegetését (43. kottapélda).

Ez a fragment végigkíséri az operát, egymást váltják az idézetek, amelyek mindig a Hofmannsthal által megírt szöveg egy-egy kulcsfontosságú aspektusát emelik ki. Minden esetben valamiféle burkolt tartalom, valamiféle hátsó szándék társul a téma elhangzásához. Nem véletlen talán Salome táncának óhatatlan benyomása a fragment hangzásvilágában. Ebben a szituációban a 184-es szám előtt két ütemmel, ahol az oboa, majd a heckelphon is játssza a témát, Klütaimnésztra próbálja rávenni Elektrát, hogy segítsen megoldást találni álmatlanságára. Így hízeleg neki: „Ugy, te! Okos vagy te, fejedben gyengeség nincs. / Te sokat mondhatsz nékem, ami jó. / Ha csak egy szó, és semmi több. / Leheld ki e szót!...”[17]. Közben a négy tizenhatodos témafej is megjelenik a fagottszólamban, mely jelzi Elektra jelenlétét és érzelmeit anyja irányába. A triola különböző variánsai, melyek Desz-dúr és B-dúr hangnemben vannak jelen a vonósoknál és az oboaszólamban is, hajlékonyságukkal és dallamosságukkal szintén Klütaimnésztra hízelgését testesítik meg (44a-b kottapélda).

Elektra és Klütaimnésztra találkozását egy váratlan hír szakítja meg: testvérének, Oresztésznek halálhíre, amely meghiúsítja Elektra reményét a bosszú beteljesítésére. Mielőtt azonban Elektra megtudja, miért kezd mindenki szaladgálni, miért gyúlnak fáklyák, Strauss egy rendkívül virtuóz zenekari közjátékot komponál, amelyben az előbb említett téma folyamatosan visszatér. Ebben a szakaszban az oboaszólam különösen kiemelkedő szerephez jut, lehetőséget kap a hangszert virtuóz oldaláról bemutatni. Strauss korábbi és későbbi műveiben az oboát jellemzően lírai, drámai karakterek megformálására, effektek megjelenítésére, valamint akkordhangként és annak színezésére alkalmazta. Itt azonban egy újfajta, rendkívül virtuóz játékstílust követel meg, amely szokatlan az oboások zenekari életében, ami a szólisztikus feladatokat illeti. Staccato játékmód, gyors tizenhatodos skálafutamok és azok variációi hallhatóak, amelyek előtt vagy után az említett témafej gyors tempóban ismételten felbukkan (45a-b kottapélda).

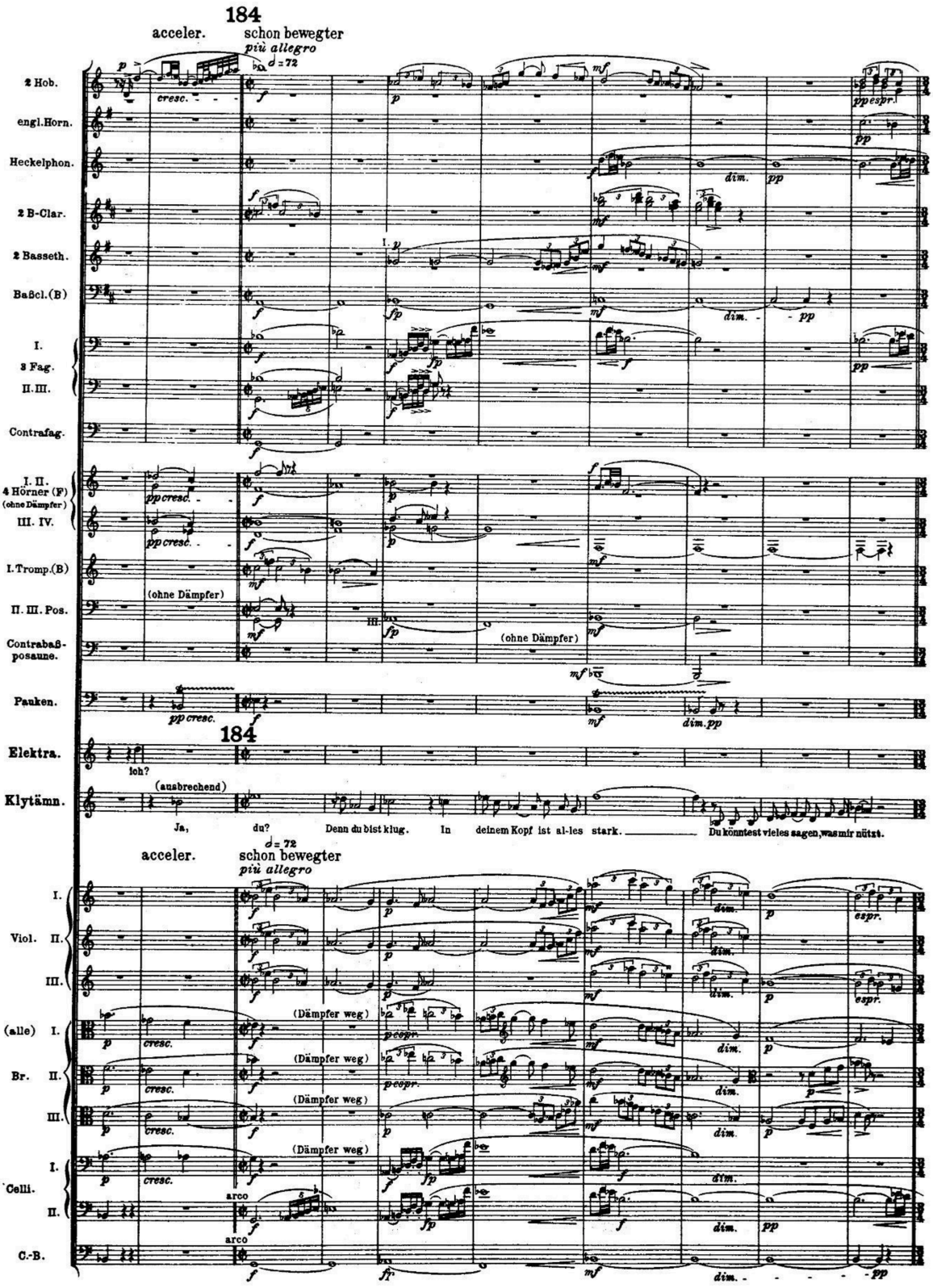
[17] Elektra-szövegkönyv

10.18132/LFZE.2025.11



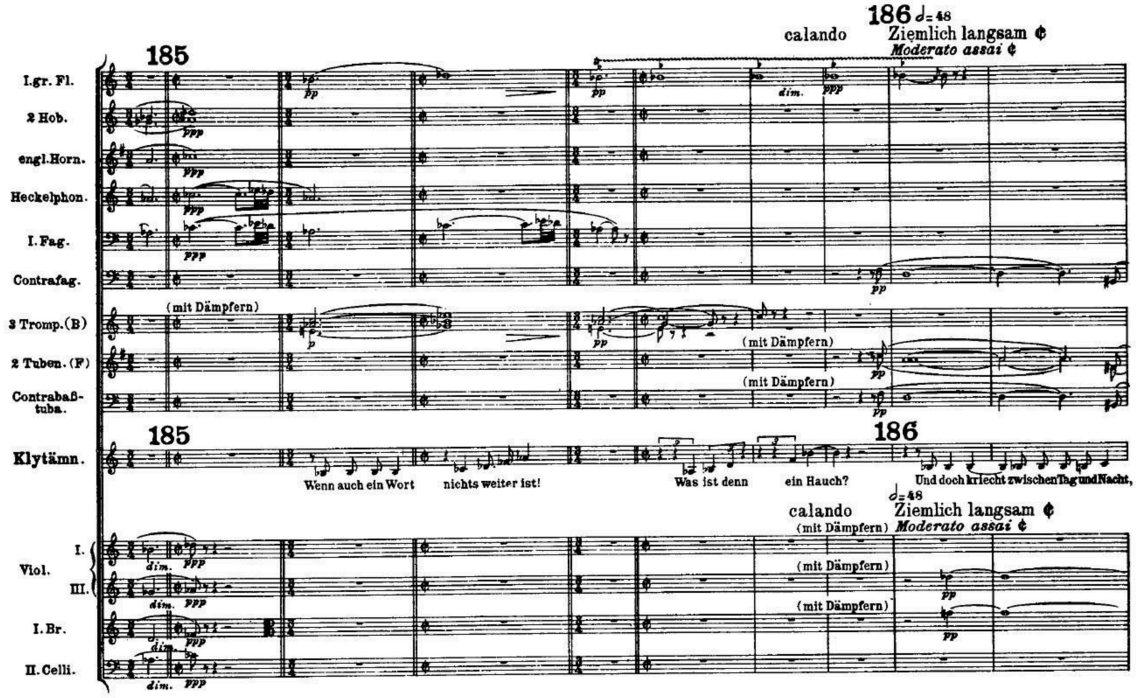
43. kottapélda: Elektra, 151-es szám

10.18132/LFZE.2025.11

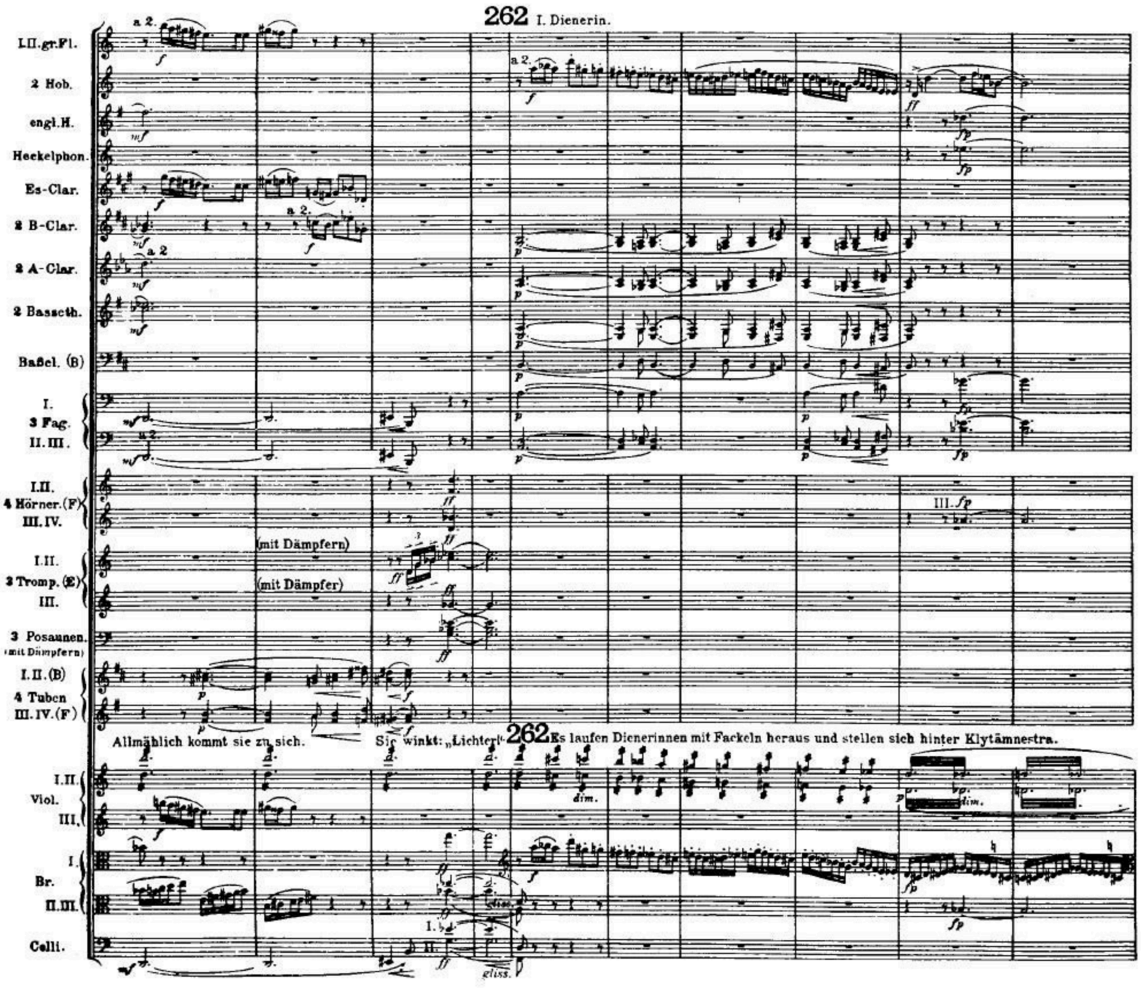


44a kottapélda: Elektra, 183-as szám 5–6. ütem és 184-es szám 1–8. ütem

10.18132/LFZE.2025.11

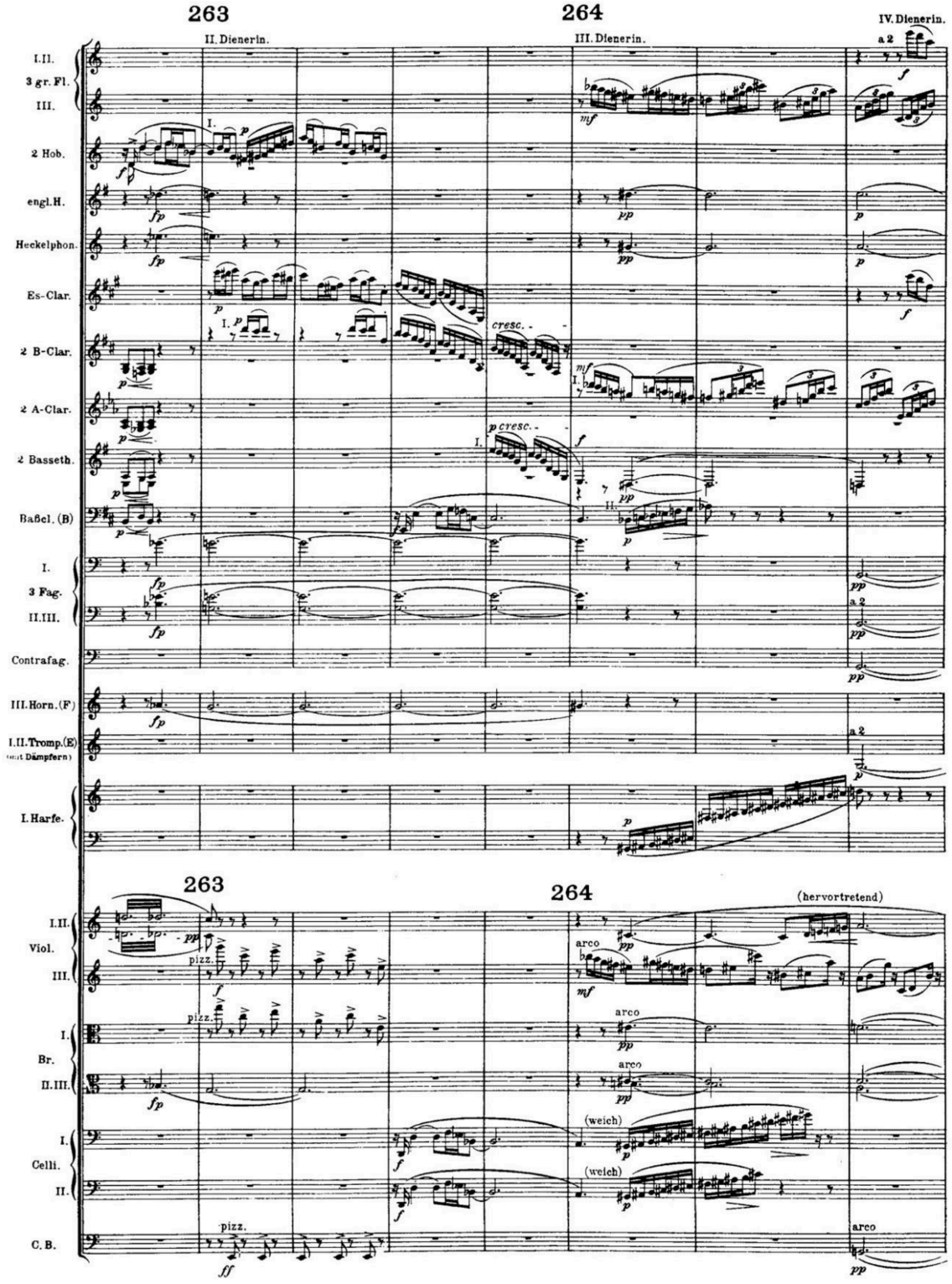


44b kottapélda: Elektra, 184-es szám 9. ütem, 185-ös szám és 186-os szám 1–2. ütem



45a kottapélda: Elektra, 261-es szám 4–7. ütem és 262-es szám 1–6. ütem

10.18132/LFZE.2025.11



45b kottapélda: Elektra, 263-as szám 7. ütem, 263-as szám és 264-es szám 1–3. ütem

10.18132/LFZE.2025.11

A zenekarban a szólamok egymásnak adják át a motívumokat, mintha eddig elfojtott energiák szabadulnának fel. Ez a zenei szakasz az előadói bravúr és az intenzív dramaturgiai feszültség együttese. Elektra lelkiállapotát – aki összezavarodni látszik, nem tudja mire vélni anyja új tekintetét, amelyben a félelmet a diadalittasság váltja fel – és a cselekmény drámai tetőpontját egyszerre jeleníti meg.

Ez az emblematikus frázis az opera fináléjában az oboaszólam kiemelt szerepéhez jut. Aigiszthosz színrelépésekor – aki nem ismeri fel a helyzet valódi jelentőségét – megszólal a témafej először mezzoforte, majd piano dinamikán az oboán. A téma első megszólalása Elektra örömét fejezi ki, hiszen tudja, hogy elérkezett a bosszú beteljesülésének pillanata, Oresztész életben van. A második, halkabb dinamika pedig azt jelzi, hogy Elektra tudatosan visszafogja reakcióját, nem akarja felhívni magára a figyelmet a fáklyával – ám ekkor Aigiszthoszba botlik.

Aigiszthosz kérdőre vonja Elektrát a hírnökök holléte felől, miközben észreveszi rajta a változást, a rendkívüli, szokatlan boldogságot. Elektra ekkor így válaszol: „Oh, nincs! A hírük nem csak puszta szó, nem, mert náluk olyan jelek vannak, amelyek láttán mindent hinni kell”[18] (46. kottapélda).



46. kottapélda: Elektra, 201a szám és 202a szám 1. ütem (az I. oboa szólama)

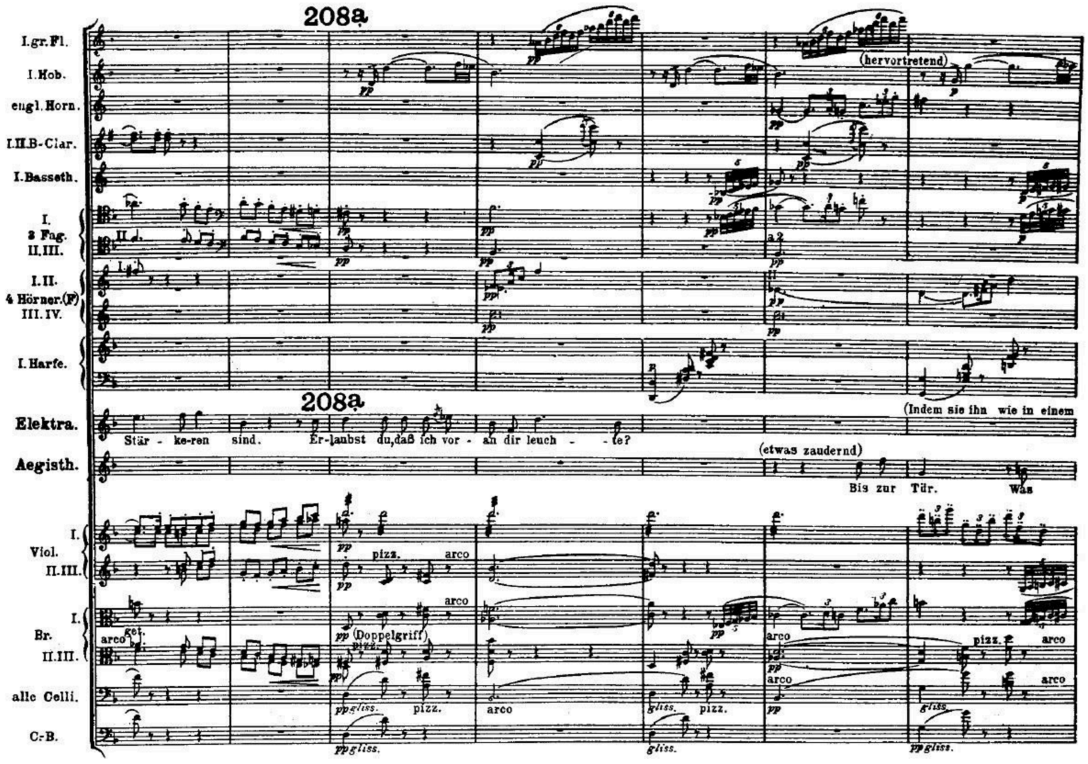
Ebben a pillanatban a zenekarban újra felbukkannak a közjáték futamai, a két oboán pedig váltva ismétli a témafejet, ezzel fokozva a feszültséget. Aigiszthosz furcsállja Elektra viselkedését és így szól: „Milyen furcsa ma a hangod? És szólj, mi ütött ma hozzád, hogy oly szépen beszélsz? Mit imbolyogsz? A fáklyát miért csóválod úgy?”[19]. Elektra válasza burkolt jelentéstartalmat hordoz, akárcsak korábban Klütaimnésztrával folytatott beszélgetésében, a témafej első megjelenésénél: „Nincs semmi más okom, csak az, hogy észretértem. Ezentúl csak azzal tartok, aki jobban győzi. Elkísérhetlek a fáklyafénnyel?”[20].

A válasz közben az oboa ismét megszólaltatja a témafejet, amely a dallam fokozatos emelkedésével – először egy kvinttel, majd még egy hanggal feljebb – növeli a drámai feszültséget és hangsúlyozza Elektra szavainak kettős jelentését. A végső pillanatokban

[18] Elektra-szövegkönyv
[19] Elektra-szövegkönyv
[20] Elektra-szövegkönyv

10.18132/LFZE.2025.11

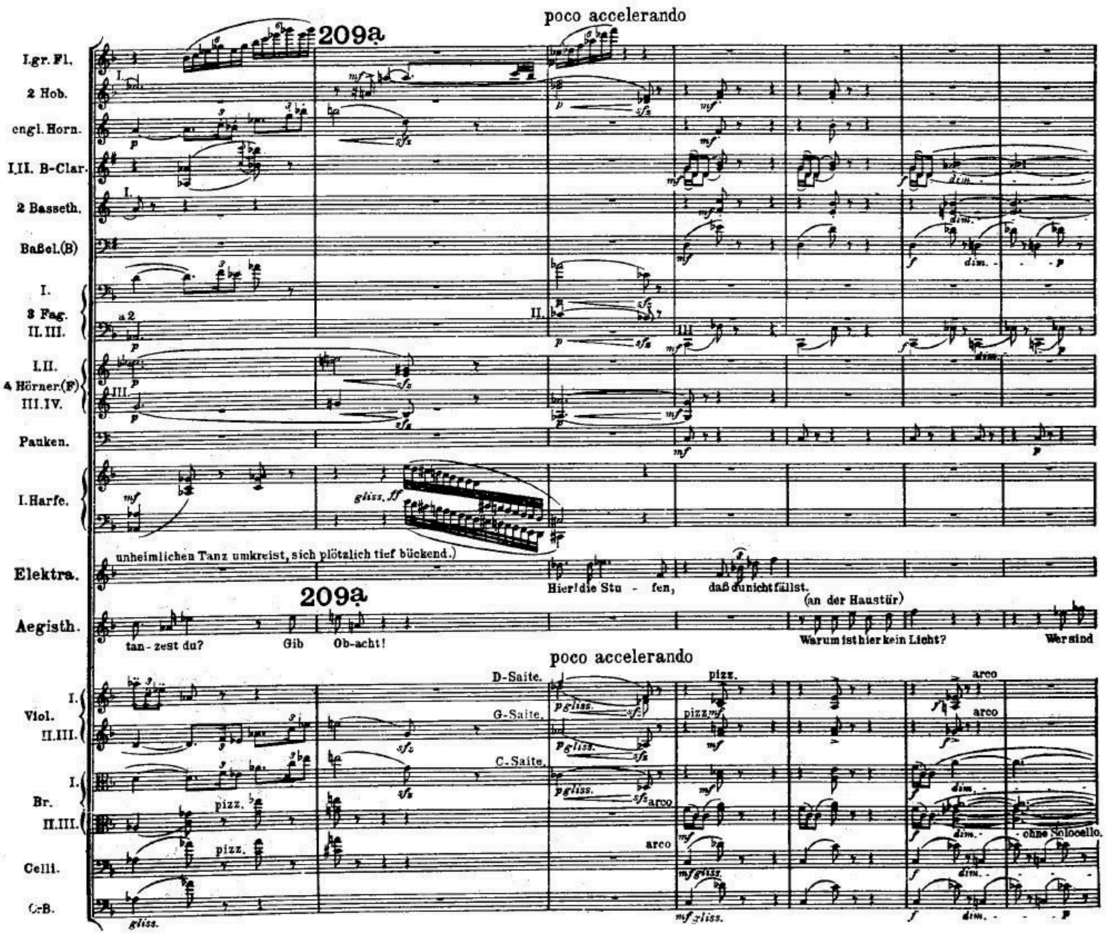
Elektra baljós jelentőséggel körbetáncolja Aigiszthoszt, majd gúnyosan meghajol előtte: „Itt a lépcső, látod-e jól?”[21]. Ezt követően az ajtóhoz vezeti őt, ahol Aigiszthosz gyanakodni kezd: „A lámpa miért nem ég? Ki az ott bent?”[22] (47a-b kottapélda).



47a kottapélda: Elektra, 207a szám 8–9. ütem és 208a szám 1–5. ütem

[21] Elektra-szövegkönyv
[22] Elektra-szövegkönyv

10.18132/LFZE.2025.11



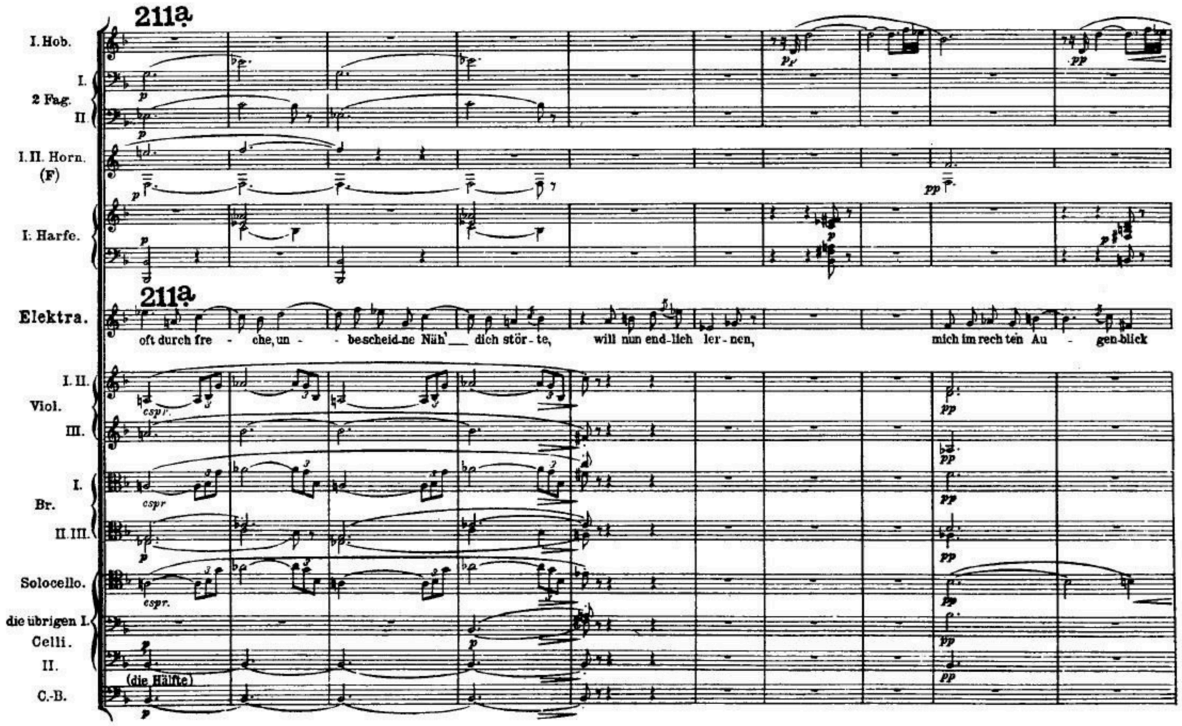
47b kottapélda: Elektra, 208a szám 6. ütem és 209a szám 6. ütem

Elektra végső, diadalmas válasza pedig a következő: „Ők azok, várnak reád, hogy szólhassanak véled, uram! És én, ki oly sokszor bárgyún, vakmerően terhedre voltam, végre megtanulom, hogy a kellő pillanatban vonuljak vissza”[23].

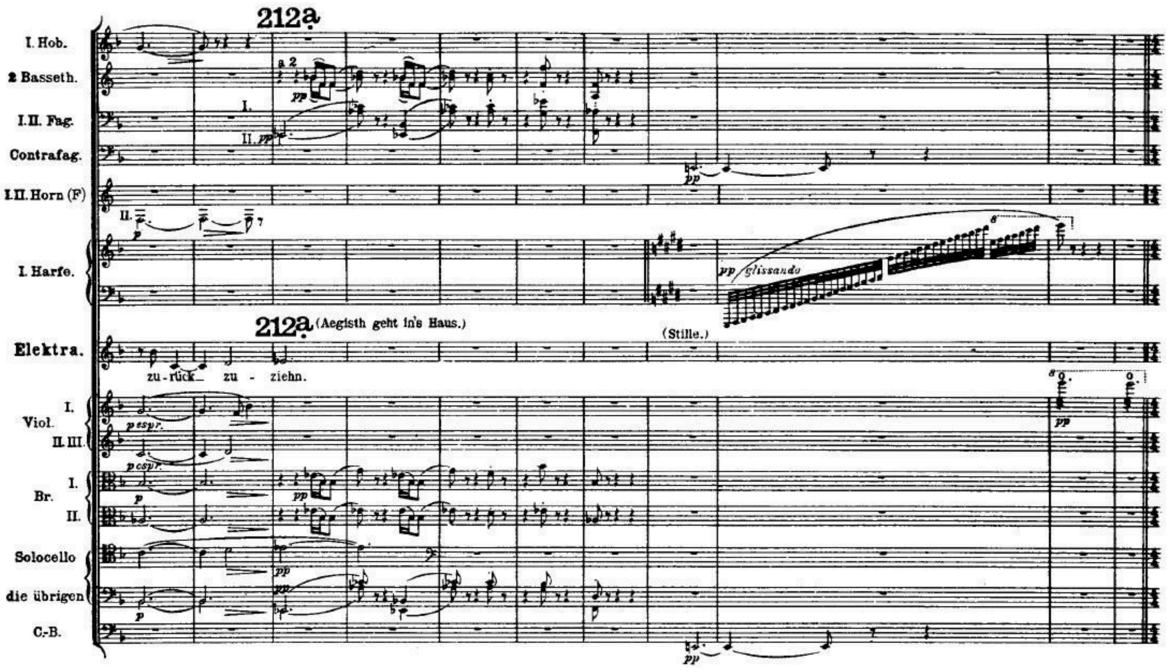
A zenei dramaturgia itt éri el tetőpontját: mindeközben az oboa újra megszólaltatja a d'-ről kezdődő motívumot, amely eddig minden esetben tercen nyitva maradt. Azonban a végső eljátszás során – amikor Aigiszthosz belép a szobába, és Elektra bosszúja végre beteljesül – a témát, melyet egy operán keresztül tartott nyitva Strauss ebben a pillanatban g-mollban lezárja. E hangnem nem csupán hangzásbeli jelentőséggel bír, hanem dramaturgiai szempontból is fontos pillanat: a befejezettség és a beteljesülés zenei kifejezése, amely egyértelművé teszi Elektra végső győzelmét és sorsának beteljesülését (48a-b kottapélda).

[23] Elektra-szövegkönyv

10.18132/LFZE.2025.11



48a kottapélda: Elektra, 211a szám 1–10. ütem



48b kottapélda: Elektra, 211a szám 11–12. ütem és 212a szám 1–9. ütem

10.18132/LFZE.2025.11

Összegzés

Dolgozatomban Richard Strauss három operáját – A rózsalovag, Ariadné Naxosz szigetén és Elektra – vizsgáltam, különös tekintettel a hangszerelési technikákra és az oboaszólam dramaturgiai szerepére. Célom az volt, hogy feltárjam, Strauss hogyan alkalmazta operáiban a vezérmotívumokat, a hangszínek keverését és a fafúvós szólamok dramaturgiai jelentőségét az oboa szemszögéből.

A rózsalovag esetében megvizsgáltam, hogyan építette be Strauss a Marschallin és az Ezüst rózsa ikonikus témáit az oboaszólam textúrájába, valamint milyen módon segíti elő az oboa a karakterek érzelmi ábrázolását a híres zárótercettben. Az elemzés alatt arra a következtetésre jutottam, hogy az oboa különleges szerepet kap ebben az operában, melynek okai, hogy a hangszínével képes kifejezni az emberi érzelmeket és annak finom árnyalatait, vagy megmutatni egy jellem fejlődését, valamint tolmácsolni a történet fordulatait. A rózsalovag vezérmotívumai nem csupán a dramaturgia szempontjából meghatározóak, hanem az előadóművészeti és a hangszeres interpretáció szempontjából is különleges lehetőségeket kínálnak az oboások számára.

Az Ariadné Naxosz szigetén kapcsán az opera kamarazenekari hangszerelésére és a fafúvós szólamok szerepére fókuszáltam. Strauss itt más megközelítést alkalmazott, mint nagyzenekari operáiban, ami a fafúvós összjátékban közös gondolkodásra serkenti a zenészeket. Célom volt ismertetni az oboa viselkedését ebben a különleges kamarazenekari közegben. Fontosnak tartottam bemutatni, hogy az oboa technikái és hangszínének együttese képes megmutatni az opera seria és az opera buffa karaktereinek különbözőségét. Az Ariadnén keresztül próbáltam megjeleníteni a hangszer sajátosságainak köszönhető karakterábrázolást és érzékeltetni az oboa kamarazenekari és fafúvós együttesekben betöltött funkcióját.

Az Elektra esetében a különleges hangszínfestést, valamint az oboa és váltóhangszereinek szerepét vizsgáltam a zenekari szövetben. Ehhez összehasonlítást végeztem a nagyzenekari és a redukált változat hangszerelésében, főként az oboaszólam szemszögéből. Strauss rendkívül expresszív hangszerelési technikákat alkalmazott, például az angolkürt és a heckelphon együttes használatával olyan különleges hangszínt teremtett, melyre a zeneirodalomban ritkán van példa. Rámutattam, hogy az oboa nemcsak lírai dallamokat játszik, hanem testvérhangszerei segítségével, de akár önállóan is a drámai feszültség kialakításában is fontos szerepet kap.

10.18132/LFZE.2025.11

Összegzésként úgy gondolom, hogy Strauss hangszerelési technikái és az oboaszólam dramaturgiai szerepe mindhárom operában kiemelkedő jelentőségű. Az oboa nem csupán egy szólisztikus hangszer ezekben a művekben, hanem a karakterábrázolás egyik kulcsfontosságú eleme. Hiszem, hogy Richard Strauss műveinek mélyreható tanulmányozása fejleszti hangszeres játékomat és segít a tudatosabb interpretálásában, miközben művészete az egyik legcsodálatosabb ajándék az oboásoknak szánt feladatok közül.

10.18132/LFZE.2025.11

Függelékek

1. függelék: felhasznált kották

Strauss, Richard: *Ariadné Naxosz szigetén, op. 60*. Mineola: Dover Publications (reprint kiadás, partitúra), 1993.

Strauss, Richard: *A rózsalovag, op 59*. Boosey & Hawkes, 1943 (partitúra).

Strauss, Richard: *Elektra, op. 58*. Berlin: Adolph Fürstner, 1916 (partitúra).

Strauss, Richard: *Oboaverseny*. München: G. Henle Verlag, 2020 (szólamanyag).

2. függelék: A három opera Richard Strauss-előadásai az elmúlt tizenöt évben a Magyar Állami Operaházban

A Rózsalovag:

2013. október 6., 17. és 20., karmester: Stefan Soltész (Stefan Soltész ültetése, bécsi tradíciókkal megegyező ülésrend)

2013. október 12., karmester: Kovács János (a Magyar Állami Operaház ülésrendje)

2014. június 5. és 10., karmester: Jun Märkl (a Magyar Állami Operaház ülésrendje)

Elektra:

2011. május 19., 22., 24. és 28., karmester: Kovács János (eredeti verzió, bécsi tradíciókkal megegyező ülésrend)

2014. június 11., karmester: Stefan Soltész (eredeti verzió, bécsi tradíciókkal megegyező ülésrend)

2023. április 29., május 7., 14. és 20., karmester: Kocsár Balázs (redukált változat, bécsi tradíciókkal megegyező ülésrend)

Ariadné Naxosz szigetén:

2023. június 17., 23. karmester: Halász Péter (bécsi tradíciókkal megegyező ülésrend)

2023. június 25. karmester: Michael Boder (bécsi tradíciókkal megegyező ülésrend)

10.18132/LFZE.2025.11

3. függelék: A nádak tapasztalt és igényes előállítása az operajátszás egyik alapfeltétele az oboás világban

„Ha jó a nádam, nem cserélnék senkivel!”

„Hogyan kell nádat faragni?
Többféle módon lehet. Kellenek hozzá gépek, felszerelések. A Balaton partján is terem nád, de nálunk nem érik be. Ugyanabból a nádból készítik a fagottnádat, a klarinétnádat, az oboanádat és az összes többi hasonló hangszerhez valót. Az alsó része vastagabb: a két és fél centiméter átmérőjű nádszál a fagotté és a klarinété, aztán következik az angolkürté. Az oboáé még följebb van, 10-11 milliméternél. Ha valaki azzal kezdi a faragást, hogy kilóra megveszi a csövet, a feldolgozásához is kellenek eszközök. Én az elejétől magam szeretem készíteni. Persze szaküzletekben is meg lehet venni a formára vágott anyagot, és akkor azt már csak föl kell kötözni a stiftre, amit beledugunk a hangszerbe. Így is lehet, de a faragás mindenképpen az oboistára vár. Az előkészítés hosszadalmas, de nem vészes. A faragás már pepecs munka: befújás, faragás. Lehet, hogy nádfaragással töltök két-három órát, s aztán ki kell dobnom, mert nem jó.

Mikor jó a nád?
Ha megfelelő az anyaga, rostsűrűsége, puhasága, keménysége. Ez egy szent tudomány. Mindenki próbálkozik, de aki azt mondja, tud nádat faragni, túloz. Valamit sejt, talán több tapasztalata van, dehogy mindig sikerül neki, nem hiszem. Ez akkor derül ki, amikor megfújjuk. Lehet, hogy meg sem szólal, lehet, hogy csak fönt szól vagy csak lent, nem indít, vagy összeesik fél óra után. Sokféle betegsége lehet egy nádnak. Van, amit befújási technikával kompenzálni lehet, de nem mehetünk egy bizonyos szint alá, mert akkor nem tudnánk profi munkára használni. Sajnos az oboa olyan hangszer, ha hibázik rajta az ember, úgy szól, mintha teljesen kezdő fújná. Macerás, de őszintén mondom, ha jó a nádam, nem cserélnék senkivel! Hadd legyek elfogult: szerintem egyik hangszerrel sem lehet olyan expresszíven játszani, mint az oboával. Egyébként biztosan nem véletlen, ki milyen hangszeren játszik. Attól függ, kinek milyen az egyénisége, a lelke.” – mondta Kiss József professzor úr egy 2005-ös interjúban.[1]

[1] Földy Krisztina Lilla: „»Ha jó a nádam, nem cserélnék senkivel« – Beszélgetés Kiss József Liszt-díjas oboaművésszel” *Zempléni múzsa* 5/3 (2005): 52–55. 52-53.

10.18132/LFZE.2025.11

A Richard Strauss műveiben szereplő oboa- és angolkürtszólamok előadása komoly tapasztalatot és hosszú éveken át tartó gyakorlást igényel. Az egyik legösszetettebb és legidőigényesebb feladat a nád beállítása oly módon, hogy az előadó minden dinamikai szinten, megfelelő hangszínnel, tökéletes intonációval és kifejezőerővel, ugyanakkor a lehető legkényelmesebb játékmóddal tudjon játszani. Az angolkürt esetében ez a kihívás tovább fokozódik, mivel a hangszer sajátosságai miatt a különböző típusú nádak összehangolása is elengedhetetlen a kifinomult előadás érdekében.

Hazánkban elterjedt nádtípusok, hangideálok

Az olyan terjedelmes és technikailag igényes művek, mint Richard Strauss operái, rendkívüli követelményeket támasztanak a nádhasználattal szemben. Olyan precízen megmunkált nádra van szükség, amely lehetővé teszi az előadó számára, hogy a teljes, többórás operát végig tudja játszani anélkül, hogy a hangszerkezelés vagy a hang minősége kompromisszumra lenne kényszerítve. A nádnak egyaránt alkalmasnak kell lennie a szólisztikus témák és az erőteljes tuttik megszólaltatására, a széles dinamikai skála alkalmazására, a virtuóz gyors és staccato szakaszok egyértelmű és pallérozott játékmódjára, valamint az akkordba illeszkedő, tiszta intonációjú hangok kitartására. Emellett a lírai, éneklő dallamívek is finom és kifejező előadásmódot igényelnek.

Az oboaművészeknek és angolkürtösöknek akár több hetes vagy hónapos időszakot felölelő előkészülésre van szükségük ahhoz, hogy ezt a megfelelő magas színvonalon teljesítsék. Ez nem csupán technikai feladat, hanem egy sajátos életforma, amelyben a rendszeresség, a tapasztalat és a folyamatos fejlődés, ismeretek szerzése és kikísérletezése kulcsszerepet játszik.

Földrésztől, országoktól és azon belül sokszor területtől függően többféle nádtípus ismeretes az oboások körében: amerikai, német és francia[2]. Érdekességük, hogy a megfújás könnyedségén kívül a zenekarok hangképéhez való alkalmazkodás is nagymértékben alakítja a nádak struktúráját.

Ismereteim alapján az oboisták körében általánosan elterjedt a francia gyártmányú hangszerek használata. Ezzel párhuzamosan a Franciaországban kialakult nádfaragási hagyományok is egyedi sajátosságokat mutatnak. Bár az európai szimfonikus zenekari hangkép országonként eltérhet, összességében mégis közelebb állnak egymáshoz, mintha

[2] Evans

10.18132/LFZE.2025.11

ezeket az amerikai nádakhoz hasonlítanám. A francia nád különösen hajlékony és könnyen kezelhető, hangzása fényesebb a német nádhoz képest. Sok oboista kifejezetten ezt a puhább, rugalmasabb hangszínt keresi, amely kiválóan alkalmazkodik más hangszerekhez is. Ez az egyedi és flexibilis hangszín, mely a francia nádak hangjára jellemző, bizonyos mértékben átmenetet képez az európai és az amerikai játékmódok, elvárt hangképek között.

Személyes tapasztalatom, hogy napjainkban gyakran hívják segítségül és egyre többen használják hazánkban az amerikai nádtípust a fizikai erőnlét megsegítésére. Ez egy olyan faragási sablon, melynek megszólaltatása jóval könnyebb a „német" formára kifaragott nádtípusénál, vagyis az Európában használatos nádaknál. Azonban hátrányos tulajdonságai között említendő, hogy a dinamikai skálája a forte játékmód irányába nem elégséges. Nézeteim szerint az amerikai zenekarok hangzása alapvetően egy vékonyabb, fényesebb hangszínt, az oboa trombitásabb jellegét hangsúlyozza és egy nagyon halk, alig hallható oboamegszólaltatást is elvár, melyre ezek a nádak alkalmasak. Ezzel szemben a nálunk német kifaragású nádtípusként emlegetett nádak egy nagyobb, puhább, teltebb tónust képviselnek. Az amerikaival szemben egy jóval fáradságosabban megszólaltatható és ezáltal a hangindítást is körülményesebben létrehozó nádról beszélünk, melynek hangja adott esetben a halk, piano területeken is jobban dominál, mint az amerikaié. Természetesen az európai zenekarok sajátos hangideálja is eltér az Atlanti-óceán másik oldalán élőkétől.

Magyarországon egyelőre nem alakult ki egységes koncepció az oboanád használatát illetően. Annak ellenére, hogy az ország viszonylag kicsi, már a fővároson belül is jelentős eltérések mutatkoznak a nádhasználat tekintetében. Jelenleg az amerikai típusú nád és a német faragási stílus egyaránt elterjedt, emellett a saját igényekhez való alakításra tett kísérletekben létrehozták a hibrid nád névre hallgató ötvözetet. Egyre több művész alkalmazza ezt a speciális technikát, mely teljesen egyénre szabott. Ennek kialakítását az a törekvés motiválta, hogy az amerikai nád játékmódbeli könnyedségét ötvözni lehessen a német hangideállal. A hibrid nád alapvetően a forma és a kifaragott rész arányainak módosításán alapul.

Az oboaművészek nádhasználata és játékstílusa egyéni hozzáálláson is alapul, így eltérő játékmódokat képviselnek, különböző hangképre törekednek. A nádhasználat tekintetében kijelenthető, hogy nincs két teljesen egyforma megoldás: ami egy adott művész számára ideális, az egy másik előadó számára nem feltétlenül jelent ugyanolyan optimális választást. Ezért kiemelten fontos, hogy az oboista a saját igényeihez és a környezete elvárásaihoz leginkább illeszkedő nádformát és faragási stílust válassza. Ennek megtalálása

10.18132/LFZE.2025.11

egy hosszú, kitartó tanulási és tapasztalati folyamat eredménye, amely során a hangszeres művész fokozatosan fejleszti ki a számára legmegfelelőbb technikát és hangzást.

A kialakult nádtípusok különbségének okai

A nádgyártás folyamata során a nádanyagot közvetlenül a nád testéből kell feldolgozni. Természetesen nem mindegy, hogy ez honnan származik, a játékosok próbálnak mind kiegyenlített minőséget biztosító forrást találni. A kezdeti stádiumban a művész különböző speciális eszközöket, például gyalut, éles vágószerszámokat, mérőműszereket használ, miközben a tapasztalat is nélkülözhetetlen szerepet játszik a megfelelő minőség elérésében. A nádlapok formázása az a stádium, ahol a különböző stílusok elválnak egymástól, így eldöntik a nád végső konstrukcióját.

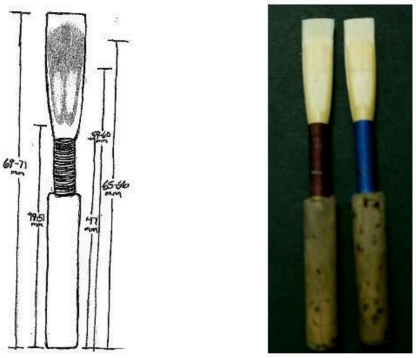
A nád alapanyagául szolgáló csövek átmérője eltérő lehet attól függően, hogy milyen hangszerre készül a nád. Például az angolkürt esetében jelentősen nagyobb, a fagott esetében pedig még nagyobb átmérőjű nádcső szükséges, mint az oboánál. A cső átmérőjét tizedmilliméter pontossággal lehet kiválasztani, amely közvetlen hatással van a nád nyílásának méretére is, ezáltal befolyásolja a nád megszólalásának kezelhetőségét. Ez egyéni döntés kérdése, hiszen minden művész a saját igényeihez, feladataihoz, közegéhez és légzéstechnikájához igazítja a nád paramétereit.

A nád kifaragása további variációs lehetőségeket rejt, amelyek a továbbiakban is az évek során szerzett tapasztalatok és egyéni igények alapján alakulnak ki. Fontos szempontok, az intonációs stabilitás, a hangminőség, a megszólalás puhasága és komfortérzete, valamint a hangszeréhez való illeszkedés. A megfelelő konstrukció kialakítása rendkívül időigényes folyamat, amely kísérletezést, precíz megmunkálást és jelentős anyagi ráfordítást igényel a művész részéről.

Az amerikai nád már itt eltér a többitől, ugyanis ehhez mindenképpen egy vékonyabb formát választanak a felhasználói. Ennek a faragási technikának az egyik jellegzetessége, hogy a nádlapok nagy része ki van faragva, így a rezgő felület nagy terjedelmű. Ugyanez a faragási sablon egy széles formán alkalmazva, teljes mértékben a nád kezelhetetlen intonációját eredményezi. Előnyös tulajdonságai, hogy a kiterjedt rezgő felület következtében könnyedebb a játékmód, kisebb fizikai energia felhasználását igényli, és nagymértékben megkönnyíti a hangindítást. Ezzel arányosan azonban nyílása kisebb lesz, mert több nádanyagot távolítanak el a felületéről, vékonyabbá válnak a nádlapok, ez okozza,

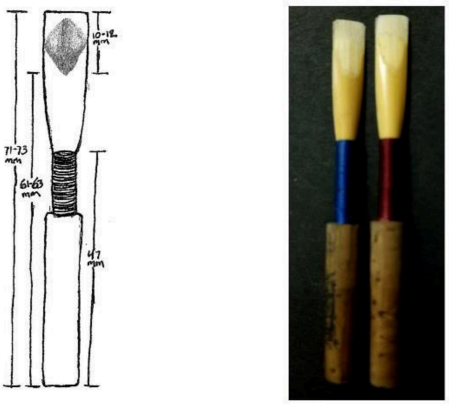
10.18132/LFZE.2025.11

hogy tartása meggyengül, nyílása összeesik, melynek következtében dinamikai skálája beszűkül (1. kép).



1. kép: amerikai típusú nádfaragás[3]

A francia nádtípus is hasonlóan a vékonyabb formák közül válogat, de a rezgő felület jóval rövidebb, mint az amerikai nádén kialakított hosszú faragási rész. Azonban ez a fajta technika mégis több rezgő részt engedélyez, mint a német sablontípus. A nádlapok megmunkált részén szintén kevesebb nádanyag marad, ugyan kisebb kiterjedésű területen, de jobban rezeg, ezáltal a hangminőség puha és flexibilis. Sokan preferálják ezt a fajta faragási technikát. A nádak hosszúsága is idomul a rezgő felület és a kiválasztott forma arányához, sőt század milliméter pontossággal még a felhasználójához is. Ebben a konstellációban a nádat hosszabbra készítik, mint a korábban említett amerikai forma esetében, mely a precíz intonációt segíti (2. kép).



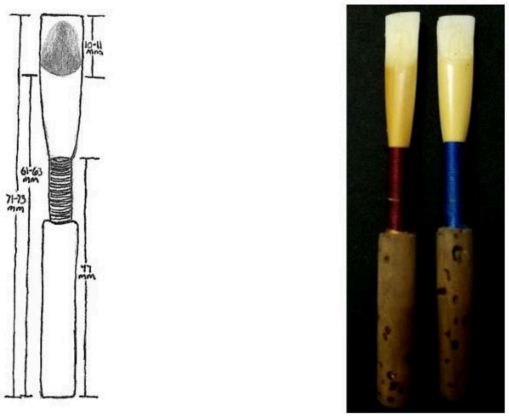
2. kép: francia típusú nádfaragás[4]

[3] Evans
[4] Evans

10.18132/LFZE.2025.11

A német kifaragású sablonok ezzel szemben jóval szélesebb formán sokkal rövidebb a rezgő felületet hagynak. A szélesebb forma szükséges, noha rövidebben kialakított a rezgő felület, mégis szükséges kiterjedtebb területről eltávolítani a nádanyagot, különben a megszólaltatás és a hang elindítása túlságosan nehézkessé válhat. A szélesebb forma következtében több lehetőség van a rezgő felület kialakítására, így nem indokolt a túlzott elvékonyítása a nádlapoknak. Mivel a rezgő felület közel sem akkora, mint az előbb említett amerikai nádon, így jóval nagyobb energia ráfordítása szükséges ugyan a kezeléséhez, mint korábbi társainál, cserébe a dinamikai skálája széleskörű, hangja kitölti a teret, puha és magvas (3. kép).

Az intonáció beállítását, hangindítást, ideális rezgést és hangminőséget a kifaragási rész finomításával, a nád hosszúságának precíz beállításával, a megfelelő stift kiválasztásával éri el a játékos, mindig saját és közege, illetve az előtte álló feladat igényeihez igazítva. A műveleteknek a tárháza szinte a végtelenségig variálható, a megfelelő konstrukció létrehozása egy örök fejlődési folyamat az előadók zenei létében. Az egyéni igények, a nádanyag minősége, a szükséges géppark beszerzése és karbantartása mind elengedhetetlen feltétele a megfelelő nád elkészítésének és a magas szinten történő minőségi játékmódnak.



3. kép: német típusú nádfaragás[5]

[5] Evans

10.18132/LFZE.2025.11

A nádak speciális használata az operajátszásban

A zenekarokban különböző elvárásoknak kell megfelelni. Az operajátszás alapvetően egy másfajta zenész szemléletet, alkalmazkodóképességet követel meg, mint a szimfonikus zenekari játékmód. Ez különösen igaz az oboaművészek esetében. A nádak pedig kifejezetten más felkészülést követelnek az operaházi művészektől, mivel az operaelőadások időtartama jelentősen hosszabb, mint egy átlagos szimfonikus koncert. Ennek következtében a nádaknak az előadás során optimális állapotban, azaz elegendő mértékben bejátszott állapotban kell lenniük ahhoz, hogy a megszólaltatás ne igényeljen túlzott fizikai erőkifejtést. Ugyanakkor el kell kerülni azt a fázist, amikor a nád már túlságosan elhasználódott (szakzsargonban: lefújt), és ezáltal instabillá válik az intonáció és a hangszín kezelhetősége, a nád flexibilitása, megbízhatósága csökken.

Az operákban való részvétel nem csupán a művek hosszú játékideje miatt jelent kihívást az előadóknak, hanem azért is, mert estéről estére magas színvonalon kell teljesíteniük. Ez a folyamatos elvárás egy olyan terhelést jelent, amely alapvetően meghatározza játékuk minőségét. Ez is a megfelelő nádtól függ ebben a folyamatban, hiszen lehetővé teszi a kifinomult dinamikai árnyalatok megvalósítását, a pontos artikulációt és intonációt, valamint a karakteres hangszín kialakítását. Emellett a nád befolyásolja azt is, hogy a művész milyen könnyedséggel képes mindezeket előadni. A folyamatos igénybevétel hamarabb amortizálja le a nádakat, ezért több hasonló színvonalú náddal kell egy adott periódusban készenléti állapotban lenni ahhoz, hogy a minőségi játékmód folyamatosan biztosítva legyen. Ezt a felkészülési időt tapasztaltan és előrelátóan kell beosztani.

Amennyiben a nád nem megfelelő minőségű, az ansatz fokozott terhelésnek van kitéve. Ebben az esetben a játékosnak több órán keresztül folyamatosan alkalmazkodnia kell az ansatz és a légzéstechnika jelentősebb igénybevételével annak érdekében, hogy kompenzálja a nád hibáit. Ez a folyamat gyors fáradáshoz vezethet, és jelentősen ronthatja a megfújás minőségét, befolyásolva ezzel a hangstabilitást és az intonáció pontosságát.

A művészeknek az árokban fel kell készülniük a legváratlanabb helyzetekre is. A nád érzékeny a hőmérsékletre, páratartalomra, időjárásra, mindenre reagál, így nem mindig úgy viselkedik, ahogy az előző használat során. Ezért sem elegendő egy náddal készülni egy opera eljátszására. Richard Strauss operái előadásakor előfordulhat olyan, hogy több nádon játszik az előadó.

Itt meg kell említenem egy korábbi gyakorlatot a magyar operazenekar oboa és kürt szólamában, miszerint néhány mű előadásakor, melyek közül az egyik A rózsalovag volt, a

10.18132/LFZE.2025.11

szóló pozíció művészei váltották egymást az első felvonás után annak érdekében, hogy a következő két felvonást egy pihentebb, friss fizikai állapotban érkező művész adja elő.

Ennek fényében érthető, hogy A rózsalovagban sok olyan terület található, ahol egy még szólisztikusabb hangú, hajlékonyabb, más tónusú nádra vált a művész, majd visszavált. A mű bizonyos szakaszai, például a rózsa átadásának jelenete vagy a híres tercett, eltérő megszólalási karaktert igényelnek. Ez az oka, hogy vannak olyan művészek, akik mernek élni azzal a technikával, hogy ezekre a területekre váltanak egy előnyösebb tulajdonsággal rendelkező konstrukcióra. Így megkímélik mindkét nádat a folyamatos terheléstől, meghosszabbítva élettartamukat.

Ez a módszer nem mindenki számára ideális. Nincsen két egyforma nád, és a nádak váltogatása jelentős hatással lehet az ansatzra, megzavarhatja az előadás során már kialakult hangzást, felboríthatja a már meglévő intonáció egyensúlyát. Az is nehézséget okozhat, hogy a nádnak is szükséges az úgynevezett befújás, bemelegítés a használat előtt, melynek megvan az optimális hosszúsága és ennek elmaradása mégsem teremti meg a kívánt hatást. Az előadó megszokja a darab közben a környezetéhez való alkalmazkodást mind hangszínben, dinamikában, mind az intonációban. Ilyenkor egy másik nád, még ha az valamilyen szempontból jobb is az előzőnél, okozhat problémát a beilleszkedésben, de még az ansatz már meglévő komfortérzetét is kibillentheti. Hiába rangsorol egy nádat adott esetben a másik elé az előadó, mert valamilyen technikai szempont szerint előnyösebb tulajdonságot hordoz, mint az előző, például még szebb a hangja, tökéletesebb az intonációja, könnyedebben indít hangot vagy flexibilisebb, mégis ha huzamosabb ideig használ folyamatában egy nádat az előadó, gyakran megesik, hogy a váltás változást idéz elő a már kialakult stabil interpretációban.

Nádak a váltóhangszerek esetében

Az angolkürtjátékosok számára ez a feladat a két hangszer közötti egyensúlyozást jelenti, amely egy speciális többletfeladat mind a nádkezelés, mind pedig az intonáció szempontjából. Az angolkürt nádra vonatkozóan a fent említett minőségi követelmények ugyanúgy érvényesek, azonban a két hangszer közötti váltás során a nádak eltérő karakterisztikája jelentős hatást gyakorol az ansatzra, a hangképzésre és az intonáció stabilitására.

Amennyiben az egyik nád lényegesen könnyebben szólaltatható meg, mint a másik, a játékos kénytelen az ansatz segítségével kompenzálni a különbséget. A könnyebben

10.18132/LFZE.2025.11

kezelhető nád esetében szorosabb szájtartásra van szükség, miközben kevesebb légnyomás és kisebb levegőáramlás elegendő a megfelelő hangképzéshez. Ezzel szemben egy keményebb nád – amelynek kifaragása során több anyagot hagytak meg – jelentősen nagyobb légnyomást és intenzívebb levegőáramlást igényel. Ez a váltás rendkívül megterheli a játékos ansatzi állapotát, és kiszámíthatatlanná teszi a másik hangszer megszólaltatását, ami könnyen intonációs bizonytalanságokat és hangindítási hibákat eredményezhet.

Az angolkürt nád szélesebb kialakítása bizonyos előnyt jelent az oboáról való átváltás során, mivel a nagyobb nád megkönnyíti a hangindítást, valamint kényelmesebb és rugalmasabb játéktechnikát tesz lehetővé. Ugyanakkor a visszaváltás az angolkürtről oboára lényegesen nehezebb, mivel a kisebb nád szűkebb nyílással, kisebb felülettel és nagyobb ellenállással rendelkezik, így az ansatznak gyorsan kell alkalmazkodnia az új feltételekhez.

Általánosságban véve az angolkürt szólamai az oboához képest ritkábban tartalmaznak nagyobb szólisztikus szerepeket. Funkciójuk leginkább a hangszín gazdagítása, az akkordstruktúrák kitöltése vagy a zenekari szövetek erősítése. Richard Strauss azonban gyakran alkalmazza az angolkürtöt olyan szerepben, amely eltér a hagyományos funkcióktól, teljes egészében külön szerepkörrel bír. Szimfonikus és operai műveiben az angolkürt önálló szólamként jelenik meg, amely meghatározó a karakterek megfogalmazásában.

A váltóhangszerek közül Richard Strauss operáiban alkalmazott heckelphon egyedi jellemzőkkel bír, amelyek közé tartozik a speciális nádhasználat is. A hangszerhez szükséges nád előállítása a fagottnád készítésének eljárását követi, amely jelentősen eltér az oboanád készítésének folyamatától. Ennek következtében, amennyiben egy zenekar rendelkezik heckelphonnal egy Strauss-opera előadása során, nagy valószínűséggel az előadó kész állapotban szerzi be a nádat, vagy külső segítséget vesz igénybe az elkészítéséhez.

Tekintettel arra, hogy a nádgyártás és a hangszeres játék összekapcsolása hosszú, akár éveket igénybe vevő tanulási folyamatot jelent, a gyakorlatban a kész nád beszerzése a legéletszerűbb megoldás a hangszer megfelelő megszólaltatásához. Előfordulhat, hogy egyes váltóhangszeres művészek folyamatosan játszanak heckelphonon, zenekari környezetben azonban jellemzőbb, hogy az angolkürtöt játszó művészek az előadás előtti időszakban kezdik el a hangszeres gyakorlást, valamint a nád beszerzését vagy elkészítését.

Emellett gyakori jelenség, hogy Strauss heckelphon-szólamait basszusoboán szólaltatják meg. Ez a hangszer gyakrabban megtalálható az operaházak hangszerparkjában, és a nád gyártásához sincs szükség fagottos közreműködésére. Bár a basszusoboa hangzása

10.18132/LFZE.2025.11

eltér a heckelphonétól[6], a gyakorlat azt mutatja, hogy a heckelphon rendkívül ritka hangszer, így beszerzése vagy bérlése jelentős költségekkel járhat, a karmesterek – sok esetben kényszerűségből – elfogadják a basszusoboával történő helyettesítést.

Ezeknek a tapasztalatoknak az elsajátítása, a folyamatos és rendszeres felkészülés, valamint bizonyos technikák mérlegelése elengedhetetlen ahhoz, hogy megfelelő színvonalú nádakat készítsenek az előadók e nemes feladatok magas színvonalú interpretálásához mind az oboa, mind a váltóhangszerek tekintetében.

[6] Lásd heckelphonos fejezet, 86. oldal

10.18132/LFZE.2025.11

10.18132/LFZE.2025.11

Bibliográfia

Batta András: *Richard Strauss szemtől szemben*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1984.

Berlioz, Hector: *Hangszereléstan.* Kiegészítette és átdolgozta: Richard Strauss. Leipzig: C. F. Peters, 1905.

Boyden, Matthew: *Richard Strauss*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004.

Evans, Nicola: „A Comparison of Traditional American, German and French Oboe Reeds" https://scholarworks.umt.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1207&context=utpp (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 22.)

Földy Krisztina Lilla: „»Ha jó a nádam, nem cserélnék senkivel« – Beszélgetés Kiss József Liszt-díjas oboaművésszel" *Zempléni múzsa* 5/3 (2005): 52–55.

A Heckel-cég weboldala, https://heckel.de/de/instrumente/heckelphon/ (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 15.)

von Hofmannstahl, Hugo: *Ariadne Naxos szigetén*. Ford.: Harsányi Zsolt. http://www.tarjangz.eu/libretto/szovegek/ariadne.txt (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 20.)

von Hofmannstahl, Hugo: *Elektra*. Ford.: Várady Sándor. http://www.tarjangz.eu/libretto/szovegek/elektra.txt (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 20.)

Karczag Márton: „Richard Strauss az Operaházban." https://fidelio.hu/zenes-szinhaz/richard-strauss-az-operahazban-41845.html (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 18.)

Petzoldt, Richard: *Richard Strauss élete képekben*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1961.

Dr. Till Géza (közr.): *A rózsalovag.* [Operaszövegkönyvek. 33.] Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1960.

Wilhelm, Kurt: Richard Strauss – An Intimate Portrait. New York: Rizzoli, 1989.

10.18132/LFZE.2025.11