

Várnai Péter

Verdi Magyarországon

© 1975 Várnai Péter

Ez a tanulmány az Istituto di Studi Verdiani, Parma felkérésére készült. Megjelent a fenti intézet kiadásában: VERDI. Bollettino dell' Istituto di Studi Verdiani, 5(1962), 7(1969), 8(1973).

TARTALOM

I.

1846-1884

II.

1884-1915

III.

1915-től napjainkig

Függelék

I. 1846-1884

1846. július 11-én jelenik meg Verdi neve először magyarországi színlapon - illetve a szokása szerint a zeneszerző neve nem is szerepel. A Pesti Német Színházban vendégszerepelt ekkor két olasz énekes, Jacobelli és Rosi. Kettejük közül a tenorista, Jacobelli szólaltat meg először Magyarországon Verdi-művet, a *Lombardok* cavatináját. Produkciójával sikert aratott, legalábbis erre utal néhány sajtóvisshang. A *Der Schmetterling* két nappal később így ír: „Olasz vendégeink, Jacobelli és Rosi urak szombaton részleteket adtak elő a Lucia, a Sevillai borbély, a Lucrezia és a Lombardok című operákból. Nyugodtan állíthatjuk, hogy a vendégek és különösen Jacobelli úr, a tenorista, kitűnően énekeltek...”. Másnap a magyar érzelmű németek lapja, a *Der Ungar* külön kiemeli a Verdi-áriát: „A Lombardok című operából való cavatinát Jacobelli úr nem énekelte rosszul, jól fekszik hangjának.”

A német színház Verdi-előadásairól a következőkben csak szórványosan fogunk megemlékezni. Annál is inkább, mert igen hamar bekapcsolódik a Nemzeti Színház operaegyüttese a Verdi-művek magyarországi előadássorozatába. A német színház működése 1849-től kezdve, amikor a színház épülete leégett, egyébként is a hanyatlás jeleit mutatta, így működésének ismertetésétől eltekinthetünk.

A Nemzeti Színház színpadán az első Verdi-előadások nem a magyar együttes, hanem egy Pesten vendégszereplő olasz stagione nevéhez fűződnek. 1846 augusztusában járt itt a Luigi de Bezzi vezette társulat, amelynek programján többek között az Ernani és a Nabucco szerepelt. Első előadásukon az *Ernani*t mutatják be (1846. augusztus 6.). A *Der Spiegel* című pesti német újság hosszú kritikában méltatja az előadást: „Ime, újra egy teljes egészében jól sikerült opera! Mély érzéssel írta a szerzője, telve van szellemmel, jóhangzással, dallammal, lélekkel! Nem olyan zene ez, amelynek cukrászsütemény-édeskészségén csak pólyások és idegbeteg asszonyok találják meg örömeiket, hanem olyan muzsika, amely velős, frissen szípkázó és eredetien elgondolt dallamaival egy férfi szívét is sebesebb dobogásra készíti... szó sincs benne agyonverklizett zenei közhelyekről és Rossini- vagy Donizetti-féle szállóigékről...”. A kritikus ezután sorra veszi az opera fontosabb jeleneteit és általában minden áriára vagy együttesre van egy-egy dicsérő szava. A darab csúcspontjaként a II. felvonás tercettjét emeli ki, amelyet beszámolója szerint a közönség viharos tapsa megismételtetett, akárcsak a felvonás baritonáriáját. Az énekesek a beszámoló szerint nem élvonalbeli művészek, de igen derekasan helytálltak. Főleg Bianchi tenort és Paltrinieri baritonistát dicséri meg. Viszont a szoprán szólistát, Ercolani asszonyt mind hangilag, mind játéka szempontjából elmarasztalja.

Augusztus 26-án mutatja be de Bezzi társulata a *Nabuccót*. Az előadás nem éri el az Ernani sikerét, ugyancsak a *Spiegel* című újság egy másik kritikusa szerint azért, mert ez az opera sokkal nehezebb, tartalmasabb, kevésbé hozzáférhetőbb, mint az Ernani. A műről így ír: „Az ismert bibliai történetre Verdi valóban dallamos és hatásos muzsikát írt, amely ízig-vérig olasz, ennek az iskolának minden ismertető jegyét magán viseli. Szigorú műbírálok pálcát törhetnek e partitúrák ellaposodottsága, jellegtelensége és könnyedsége felett; ennek ellenére megfelelnek a tömegek mai igényeinek, s ami Verdit különösen illeti, kiderült róla, hogy Donizetti méltó utódjaként, feladatát szellemmel telten és ízléssel oldja meg.” Az egyes számok közül a III. felvonás fináléját emeli ki elsősorban. A szereplők ugyanazok, mint az Ernaniánál, bírálatuk is nagyjából megegyezik az előző estével; hozzájuk társul Zaccaria

szerepében Reina basszista, aki az este legnagyobb sikerét aratja. A III. felvonás áriáját ismételnie kellett és természetesen ismétlésre került a „Szállj gondolat, arany szárnyakon” is. Az előadás végül olyan sikert arat, hogy már másnap meg kell ismételni.

A de Bezzi társulat is jól járt a pesti vendégszerepléssel, hiszen utána Pozsony színháza köti le a stagionét, a pesti Nemzeti Színház vezetői - elsősorban nyilván Erkel - pedig „felfedezik” az olasz opera új csillagát, Verdit.

Az olaszok vendégjátékának egyébként két „utóhatása” is volt. A *Spiegel* sajtópolémiába keveredik a *Wiener Musikzeitung*gal, a bécsi lap ugyanis cikket közöl, amely szerint Pesten megbuktak a Verdi-művek, hogy a pesti kritika igen helyesen minden tehetséget megtagadott Verditől. A *Spiegel* felháborodottan válaszolt, a cikk vége: „Verdi elsőrangú tehetség és az is marad...”.

A másik ügy igen furcsa. Az *Ungar*, amely minden alkalmat megragad, hogy németellenességének kifejezést adjon, a következő hírt közli: „Az Ernani operát... nemsokára valószínűleg a német operaegyüttes tagjai is előadják; ugyanis, mint halljuk, a Német Színház igazgatósága titokban leiratja ezt az operát. Ez valóban a legjobb módszer arra, hogy jó olcsón lehessen hozzájutni egy operához.” Mire a német színház titkársága: „Alulírott ezennel kijelenti, hogy az Ernani című opera partitúráját három másik operával együtt,... ezek tulajdonosánál, a milánói Ricordi úrnál már két héttel ezelőtt megrendelte a Pesti Német Színház számára...”.

Az *Ungar* híre tehát „éppoly pimasz hazugság, mint ahogy szégyentelen rágalmazás”.

1847. január 2-án került sor a Nemzeti Színház első magyar nyelvű Verdi-bemutatójára, a *Nabuccóra*. Szinte szimbolikusan foghatjuk fel, hogy ez az előadás Erkel jutalomjátéka. Ettől kezdve a színház vezetői Verdit állítják a műsor gerincébe. Ahogy eddig Bellini és főleg Donizetti jelentették a repertoár alapját - a szórványos magyar műveken kívül -, ezután szinte minden év meghozza a maga Verdi-bemutatóját vagy felújítását. Erkel valóságos Verdikultuszt honosít meg; a későbbi évtizedekben ezzel próbálja útját állni a Wagner-műveknek, amelyek ellen határozott ellenszenvvel viseltetik. Ő maga sokat tanul Verdi muzsikájából, későbbi operáiban igen sok helyen lehet felfedezni a nagy olasz maestro zenedramaturgiai építkezésének, sőt, időnként dallamtípusainak hatását.

A Nabucco két főszerepét az együttes vezető tagjai éneklék. A címszerepet Füredi Mihály, Abigaille-t Schodelné. Schodelné Klein Rozália az első igazi operaprimadonna Magyarországon. Nemcsak hazájában működik, találkozhatni vele korának bécsi és német színpadain is. Amint a visszaemlékezésekből, kritikákból kitűnik, Schodelné valóban kiváló énekesnő és amellet jó színésznő is volt. De operaprimadonna volt a szó rossz értelmében is: szerződészegései, szeszélyei hírhedtek voltak. Füredi Mihály a színház megalapításától a 60-as évekig volt vezető baritonistája a Nemzeti Színháznak. A repertoár szinte minden fontos szerepét énekelte; emellett igen nagy szolgálatot tett a népdal terjesztésének is. Hangversenyen és színpadon propagálta a népdalokat, sőt, gyűjteményt is adott ki nyomtatásban.

Zaccariát az az Udvarhelyi Miklós énekelte, aki még a vándortársulatok idején tett nagy szolgálatokat a magyar operakultúrának. Jó basszista és jó színész volt, s amikor a kolozsvári társulat igazgatója lett, igen sok operát is előadatott. Mikor a Nemzeti Színház megnyílt, az ő zenekari anyagaira támaszkodott az operaműsor.

A darab nagy sikert aratott. Még a bemutató évében 10 előadást ért meg. A sajtó is jól fogadja az előadást. A reformkor vezető irodalmi lapja, az *Életképek* így ír: „...hatásos e mű; igen, mert tömegekben rejlik ereje s tömegek által fejlődik ki. Leghatásosabb számai a kardalok”. Tetszik még az I. felvonás kvintettje, a II. felvonásbeli Abigaille-ária és finale, a „Szállj, gondolat” és a két Nabucco-ária. „De legnagyobb hatást gyakorolt a végjelenet, melyben Abigailnak... örvengő haláltusája festetik valóban idegrendítő hangszínezettel. Ha ehhez

hozzágondoljuk Schodelné remek előadását, éppen nem csodálhatni, ha a közönség s a műbarát is, mintegy háttérbe szorítva érezvén a dalmű előbb hallott részeinek hatását, teljes elégedettséggel távozik a tapsvihartól visszazengő színházból. A zenekar működése Erkel F. vezérlete alatt, s a dalkarok szereplése a legjelesbek közé számítandó.” (1847. jan. 9.)

A konzervatív, aulikus *Nemzeti Ujság* csak kifogásolni valót talál: mért nem inkább a német zenét ápolják, ez a darab „üres hangtömeg” stb. Még a sikert is letagadja és kétségbe vonja a Nabucco jóvedelmezőségét.

A közönség azonban estéről-estére megtöltötte a színházat. A Nabuccót évről-évre előadják, bár fogyó előadásszámmal. 1852. augusztus 24-én felújítják a darabot, ekkor Abigaille-t az akkori sztár, Kaiser-Ernstné énekli. Ám ebben az időben már nem hat a muzsika, ekkor már általános a Verdi iránti ellenszenv... a sajtóban. „Hasztalan fáradozás... Bizony már meg-úntuk” stb. 1852-ben már csak 3 előadást ér meg a mű, 1854-ben még 1-et. 1861-ben Erkel még egyszer megpróbálja a darabot színrehozni. A sorsa ugyanaz. „Még néhányszor megjárja... Zenészeti hazugság s üres képzelgés... E dalműnek ismételi felfrissítését inkább hátrányos mint előnyös eljárásnak tartjuk.” Pedig ebben a felújításban a legjobb akkori erők működtek. A címszerepet még mindig Füredi adta, Zaccariát már az új csillag, az európai hírnévre szert tett Bignio Lajos, Abigaille-t Voggenhuber Vilma. De 1861 már a Wagner-ért vívott harc főideje, s ekkor már nemcsak a darabról, hanem Erkel maradi műsorpolitikájáról van szó, ha a sajtó egyöntetűen támadja a felújítást. Jellemző például ez a kitétel: „...egyike a legmulatságosabb részeknek az, midőn a 3-ik felvonásban a zsidók főpapja s quasi prófétája fellelkesedésében elkezd nagy kitörő áriáját keringő rhytmusban énekelni...”.

Már a következő hónap meghozza az újabb Verdi-bemutatót: az *Ernanit*. A magyar bemutatóra 1847. február 3-án kerül sor. Az *Életképek* jelzi már január végén a bemutatót, és megjegyzi, hogy igen rövid idő alatt tanulták be az énekesek: „amint előre jósolhatjuk, kedvező fogadtatásban részesülend”. A bemutatót többször el kellett halasztani, először a Silvát éneklő Kőszeghy Károly betegedett meg, aztán leég a német színház, majd országos gyászt hirdetnek József nádor halála miatt. A végül bemutatásra kerülő Ernani címszerepét Farkas-Wolf Károly énekli - elég gyengén, Elvirát Schodelné utóda, a Nemzeti Színház koronázatlan királynője, Hollósy-Lonovics Kornélia, Don Carlost ismét csak Füredi Mihály, Silvát Kőszeghy Károly. A *Honderű* a következőkben számol be: „Hernani opera Verditől tetszésben részesül és fog még inkább, ha egyes szépségeivel jobban megismerkedik közönségünk. Egyikévé válandik a legkedvenczebb dalműveknek, s köszönettel tartozunk érette az igazgatóságnak. Az előadás egészben fényes vala, a színház pedig zsúfolva tele. A híres finalét [nyilván az »O sommo Carlo«-ról van szó] sok kérelem után ismételniök kellett.” (1847. február 9.) Az Ernani sikerére jellemző, hogy a Nemzeti Színház operai működésének mintegy ötven éve alatt 157 előadást ért meg, szinte nem volt év, hogy ne adták volna, hacsak egyszer is elő. Több ízben felújításra is került, így 1854-ben, 1861-ben és 1873-ban. Visszatérő mondat a kor sajtójában, ha külföldi vendégszereplőt vártak a színházba (például az egyik legnagyobb pesti kedvencet, Anne La Grange-t): „Reméljük, Ernani lesz!”

Az ezután következő Verdi-bemutatók már nem érik el a két első premier sikerét. A *Macbethet* (bemutató: 1848. február 26.) még sikerre viszi Shakespeare. A címszerepet a már a Bezzi-társulat ittjártakor megismert Reina énekli (azóta több ízben vendégszerepelt Pesten), a Ladyt Schodelné adja. Az *Életképek* Sz.G.-vel jelzett kritikusa (talán a neves zenetudós és folklorista, Szénfy Gusztáv rejtőzik mögötte) hosszú cikkben ír a darabról és igen nagyra tartja. „Mi Shakespeare Macbethjében is olly csodaszép: az alakok egyéni lélekállapotainak a főszemély szenvedélyéhez kényszerű csoportosulása, s ezen egy hatalmas szenvedélynek

mindent magával ragadó erejének pittoresk átvitele - Verdi operájában igen szerencsés költői lelkesüléssel van elsajátítva.” A kritikus igen sok zenei részt emel ki, felhívja a figyelmet a logikus és a jellemábrázolás szolgálatában álló motívumismétlődésekre. „Az előadás általában, csekélyebb zavarok leszámításával, derék Erkel erélyes kormánya alatt meglehetősen kielégítő.” A két főszereplőt ugyan nem nagyon dicséri, szerinte Reina hangja nem eléggé képzett és Schodelné már kiöregedett, de a kitűnő zene „ez operát a nagy közönségnél is népszerűvé teendi”. (1848. március 5.)

A darab a bemutató évében feltűnően nagy előadásszámot, 17 estét ér meg. Ehhez járul, hogy a szabadságharc alatt az előadások igen gyakran hetekig szünetelnek. A szabadságharc leveretése után, 1849-ben Erkel ismét előveszi a Macbethet, ekkor 6 előadást ér meg. Jellemző, hogy az osztrák cenzura a szövegből kiírt minden olyan célzást, mely az elnyomott hazára vonatkozik. 1850-ben még 4 előadás, aztán tízéves szünet után kerül felújításra a Macbeth. Ekkor is csak 4 előadásra futja, de négy év múlva Erkel újra műsorra tűzi. Ekkor kapja a mű ezt a kritikát: „Ezen keringők, polkák, s a jó ég tudja miféle más triviális motívumokból összetákolt opera... sajnáljuk, ha valaki tehetségét olyan dolgokra pazarolja, melyeknek ha van is egy kevés hatása, az nem az operának s szerzőjének, hanem csak Shakespeare nagy szellemének róvható fel.” (*Zenészeti Lapok*, 1864. dec. 10.) A címszerepet ezen az előadáson Füredi, a Ladyt a Pestre szerződött Anna Carina énekli.

1850. december 9-én került színre a *Két Foscari*. Ezúttal már a színház másodkarmestere, a zeneszerzőként is jeleskedő Doppler Károly a karmester. A darabot Erkel első operáinak szövegkönyvírója, Egressy Béni fordította. Francesco Foscari-t Reina, fiát Farkas Károly, Lucreziát Kaiser-Ernstné, Loredanót Kőszeghy Károly énekelte. A darab 1850 és 1855 között összesen 28 előadást ért meg és bár 1850 utolsó napján a *Magyar Hírlap* szerint „A Két Foscari a közönség részéről mindig nagy tetszéssel fogadtatik. Múlt szombaton Farkas javára adatván, ismét telisded tele tölté a házat”, - a bukások közé sorolhatjuk. A *Pesti Napló* kritikája szerint „vele sem az igazgatóság, sem a közönség nem nyert egyebet, mint egy - újdonságot, melly azon egy tulajdonságán kívül, hogy új, semmi mással nem bír”. Néhány számot megdicsér a recenzens, de egészében véve az operát „színtelen és jellemzőtlen melódiázásnak” nevezi. Az előadást viszont nagyon megdicséri. Talán mégis népszerű lehetett egy ideig a darab, legalábbis erre mutat az, hogy melódiáiból a Nemzeti Színház egyik zenekari tagja, Ellenbogen Adolf francia négyest állít össze. A kotta Treichlinger kiadónál jelent meg és 30 krajcárba került. (Itt jegyezzük meg, hogy Ellenbogen már az Ernani-ből is írt quadrille-t, Kovaltsik Amát pedig fantáziát komponált az Ernani, sőt... a Lombardok dallamaira.)

Az előadásszámokat tekintve, a legnagyobb bukást a *Luisa Miller* jelentette: - pályafutása során összesen 4 estén került színre. Főszerepeit az 1851. május 30-i bemutaton a következők énekeltek: Millert Füredi Mihály, Luisát Kaiser-Ernstné, Waltert Benza Károly, Rodolfót pedig Erkel kedvelt tenoristája, Stéger Ferenc, Wurmot a mindig megbízható Kőszeghy Károly. Minden kritikus elítéli a művet (és a színházat a darab bemutatásáért), s hogy a bukás nem katasztrofális, azt „csupán Kaiser-Ernstné és Stéger buzgó erőlködésének köszönhetni, kik minden lehetőséget elkövettek a zene... gyarlóságainak elfödésére”. Ugy látszik, az előkészítés sem volt valami kitűnő, mert az előadáson sok hiba volt. A bemutató évében lezajló 4 előadás után lekerült a színpadról és csak 1853-ban terjed el a híre, hogy az akkor Pestre szerződött Lesniewska Lujza kedvéért felújítják. Ebből azonban nem lett semmi.

A következő évben került sor a *Haramiákra*. Ismét olasz operatársulat jár Pesten, amely a Masnadieri mellett az Attilát is előadja. 1852 augusztusában kerül színre a darab, a főbb szerepeket De Antonio, Mazzi, Reina és Luisa Gino éneklék. Siker nincs, a látogatottság is gyenge, de Erkel mégis rászánja magát, hogy magyar előadásban is színrehozza a művet. Közben szerződteti a Nemzeti Színház, amely ekkor már állandó szoprán- és tenorínséggel

küzd, a társulat két tagját, Luisa Ginót és Giuseppe Mazzi tenoristát. Ők a magyar előadás főszereplői is, amelyet Doppler vezényel „gyönyörű pontossággal”. A magyar bemutatóra 1853. május 5-én került sor; három év alatt összesen 9 előadást ért meg. Valamelyes sikerre csak akkor jutott, amikor az új sztár, Lesniewska Lujza vette át a női főszerepet, „kedvelt művésznőnk megmutatá, hogy lehet a rossz is jó”.

Többször említettük már, hogy az 50-es években a sajtó általában szidja Verdi műveit, unalmasnak, elcsépeltnak, „verklizenének” tartja a mester operáit. Már csak ezért is idéznünk kell hosszabban Szilágyi Sándor cikkét (*Budapesti Visszhang*, 1852. augusztus 8.), amely aránylag tisztán ítél Verdi muzsikájáról. A dialogizált cikkben az egyik beszélgető fél esküdt ellensége Verdinek, a cikkíró gondolatait megszemélyesítő másik partner azonban így ír:

„Masnadieri-ben sok csinos van, s az egész első és második felvonás melodiosus és jelesnek mondhatni. Hanyatlik ugyan a harmadikban, de ennek is finaleja s a nagy ensemble nyújtanak kárpótlást. És a negyedik felvonásban csak azért is felülmúlta önmagát Verdi, mert a jellemzetre sokat adott. - Tán a Walzer? - Az is. S avagy nincs-e a Bűvös vadászban is Walzer? Walzer-e vagy nem, 3/4 tactus-e vagy nem? Csak hogy szép legyen a kar, az mindegy.” A cikknek nem is annyira a Haramiákról szóló mondanivalója az érdekes, mint inkább az az elfogulatlanság, amellyel mind a német, mind az olasz operák mellett kiáll. Természetesen érthető ez az okos, józan hang, hiszen Szilágyi Sándor a múlt század egyik legjelesebb magyar történetírója, több külföldi tudományos társaság tagja.

És itt kell említést tennünk az *Attila* pesti előadásairól is, noha ezt a művet a magyar együttes nem játszotta, csak a vendég Merelli-stagione. (Merelli Verdi pályakezdésekor a Scala bérlője volt.) 1852. július 17-én került színre a darab. Már előzőleg nagy érdeklődés várta a művet, hiszen Attila a magyar mondavilág egyik legismertebb, mondhatni, legnépszerűbb személye. Azonban a közönség nagyot csalódott. Hiszen olasz szerzők csakis ellenségesen állíthatták be a hun király személyét és ez a beállítás nem engedhette érvényre jutni a darab alapvetően elnyomatás-ellenes, sőt, osztrákellenes, hazafias tendenciáját. A cselekményt is meg kellett változtatni: Attila nem halt meg a darab végén. A kritikák mind a magyar, mind a német lapokban egyértelműen ledorongolták a művet; szemére vetik a szövegkönyvíró Solerának, hogy meghamisítja a történelmet, „inkább egy olasz legendán, mint a histórián alapszik”, hogy az előadás is rossz, a zene pedig időnként „a figyelmet kissé felébreszti, de csak pillanatra, mert aztán már ismét mindennapivá válik, vagy éppen üres visszaemlékezésbe és ismétlésbe süllyed; még csak meglepő hangszerelést sem találhatunk benne, holott pedig ezt különben Verdi nagy szerencséivel szokta kezelni”. „...ha Attila helyett Hong-Hing-Hung címe volna a dalműnek, szintűgy megjárna.” „A szöveg igen sületlen és sokkal jobban illenék valami falusi podestához, mint a világdöntő Attilához, egy kis szerelmi kaland, egy kis »grisette«-féle amazonnal, egyéb semmi”. A második előadás már alig vonz közönséget és harmadszor úgyszólván senki sincs a nézőtérén.

A Nemzeti Színház tehát pillanatnyilag megoldotta az énekesválságot. Luisa Gino augusztus 29-én debütál, a Két Foscari Lucreziáját énekli magyarul; Giuseppe Mazzi Donizetti Lucrezia Borgia-jában lép fel, szerepét szintén magyarul énekli. Ez a módszer, hogy a színház szerződött külföldi tagjai magyarul kényszerültek énekelni, a jövőben igen sok kifogásra, hírlapi polémiaira adott okot. Az olasz vagy német énekesek rendszerint össze-vissza énekelték a magyar szöveget, de legalábbis a kiejtéssel álltak hadilábon. Ez természetes is, - de talán ugyanilyen természetes, hogy a magyar színház megkövetelte tagjaitól a magyarul való éneklést. A két új tag szerződtetése lehetőséget adott Erkelnek az újabb Verdi-mű színpadra vitelére: 1852. december 18-án hangzik fel először a Nemzeti Színházban a *Rigoletto* muzsikája. A mantuai herceg szerepét Giuseppe Mazzi, Gildát Luisa Gino, Rigolettót Füredi

Mihály, Sparafucilét Kőszeghy, Maddalenát Korcsek Póli és Monteronét a veterán Udvarhelyi énekelte. A librettót Nádaskay Lajos fordította. A fogadtatásra vonatkozólag érdekes egymás mellé tenni a *Hölgyfutár* című lap három híradását. Két nappal a bemutató után így ír: „Rigoletto, első adatása nem nagy szerencsével ment véghez. Gino Luisa és Mazzi hangterjedelmén túlállnak e szerepek, s ezért nem is eszközölhettek kellő hatást. Legjobb volt Füredi. Egyébként a zene tetszett, s lehet, hogy többszöri ismétlés után az előadással is inkább meg fog barátkozni a közönség, melly ez alkalommal mindvégig igen hidegen viselé magát.” Még ugyanebben a hónapban háromszor került színre a darab, a második előadásról olvashatjuk: „Rigoletto másodszor is megtölté színházunkat, s tetszett.” Harmadszor pedig: „Rigoletto ismét tele színházban adatott, s a zene mindinkább behízelgi magát a hallgató füleibe.” Itt jegyzi meg a *Hölgyfutár*, hogy a helytartó, Albrecht főherceg már másodszor nézi meg a Rigolettót. S nem egészen egy év telik el, 1853 júliusában már ezt olvashatjuk: „Rigoletto, mint közönségünk kedvence, szépszámu nézők előtt adatott; talán nem ártana többször elővenni.” És még ugyanebben a hónapban induló jelenik meg a mű dallamaiból, majd 1853 októberében a Doppler-fivérek kétfuvolás versenyt írnak a Rigoletto témáira. (Itt jegyezzük meg, hogy a Rigoletto híre megelőzte a bemutatót, ami abból is kiderül, hogy Ellenbogen Rigoletto-quadrille-ja már a bemutató előtt megjelenik.)

A kritika - amint ez várható is volt - többnyire rosszat ír. A *Spiegel* szerint „...a mű a francia és olasz - értsd, Verdi-féle - írásmód mixtum compositum. Itt egy Auber-zsánerű, könnyed szépelgés, amott egy édeskés frázis à la Bellini, végül Verdi ipsissimus a viharos együttesekben. A hangköltemény csak kevés eredetiséget mutathat fel, ezzel szemben viszont több dallami könnyedséget, mint amennyit e mester egyéb alkotásaiban megdicsérhettünk... a fogadtatás nem volt kedvezőtlen időnként, ámbár egyáltalán nem volt olyan, hogy a műnek matuzsálemi kort jövedölhetnénk a repertoáron.” (1852. december 21.)

A *Magyar Hírlap* szerint „Verdi ez operája közép helyet foglal el túljazongó, iránytalan szerzeményei, milyenek Attila, Haramiák és a dallamos irányban tisztult Ernani, Macbeth stb. közt, amazokból a drámai színezet, ezekből a dallam van meg benne, de ez utóbbi tekintetben, miután a szöveg rohanva halad előre, nem sok tér maradt, melyet dallamok alkalmazására lehetett volna használni... felvonásról felvonásra növekedik és megragadóbbá lesz”. (1852. december 23.)

A legérdekesebb bírálat a *Szépirodalmi Lapok*ban jelent meg, Brassai Sámuel tollából. Brassait a magyar szellemtörténet mint az utolsó magyar polihisztort tartja számon. Növénytantól zenéig, földrajztól és történelemtől az irodalomig terjedt működési köre és e szakterületek mindegyikében jelentős tanulmányok, könyvek, cikkek hirdetik emlékét. Zenei meggyőződése a lehető legkonzervatívabb, de tisztánlátása helyenként megdöbbentően mai, mint például Rigoletto-kritikájának a bosszúduettet és a kvartettet összehasonlító szakasza. A bírálat az újság 1853. január 5-i számában jelent meg. „Rigolettót, s meggyőződésünk szerint méltán, a szerencsétlen utánzások sorába helyezzük... Verdi hatást vadász a zenekar által, de el nem éri, s azért a melodikai elemet elhanyagolja, ami már magával hordja a büntetését... az első felvonásnál nyom- és hatástalanabb valamit még képzelni sem lehet. A második kiemelkedik egy kissé s egy duó talán hálás füleknek zengett volna, ha a sopran része nem lett volna azon fordulatokkal, mellyeknek csak egy csalogány hangú, s hajlékonyságú torok bír kölcsönözni bájt és adni érvényt. Egy kar-ének is méltó tetszést aratott. A harmadik felvonás alig jobb az elsőnél... Minden erejét az utolsó felvonásra látszik összeszedni a műszerző; de aligha úgy nem járt vele, mint a darab hőse, s a közönség szíve helyett saját magzatának adatá a sújtó csapást, mert az obligat vihar s mindenféle fuvola villámok s pozaun dörgések sem válnak képesek szíveket döbbszteni. Azonkívül nemcsak zenéhez értő, hanem bármi dilettans fülnek sértő vala azon duo, hol az atya dühöng, a leány engesztelőleg esdeklik s mindkét indulat organuma azon egy melodia. Ez egy kicsint sok. Ellenben, a quartett, mellyben négy

jellemet kellett festeni a szerzőnek, várakozáson felül sikerült. A herceg dala is szerencsésen van, ha nem találva, legalább utánozva; - de ez utóbbi dologról csak lassan beszéljünk; mert eredetiségről a mostani zenevilágban, legjobb, ha hallgatunk.”

Az előadással általában meg vannak elégedve, főleg a későbbi esték során. Különösen akkor, amikor a bemutató után mintegy egy évvel Gilda szerepét Lesniewska veszi át és a karmesteri pálca Doppler Károly kezébe kerül. A darab további pályafutása az Ernaniéhoz hasonlatos. A Nemzeti Színházban 134 előadást ért meg és szinte nem volt év, hogy ne játszották volna. Évadonként tízen felüli előadásszám jelzi a kezdeti sikert 1855-ig. A közönség igénye tartotta színpadon a művet, a további évtizedekben a kritika természetesen minden alkalmat megragad, hogy üssön Verdin (és Erkelen) - Wagner érdekében. 1860-ban nyomtatják ki azt a mondatot, mely a magyar operatörténeti kutatásban már szállóige lett: „Nov. 3-án adatott Rigoletto - egyéb szerencsétlenség nem történt.” De a későbbi években akad egészséges kritikai hang. Így például a *Fővárosi Lapok* névtelen kritikusa 1864-ben ezt írja: „Verdi operája, melyhez hozzászólni szinte félünk. Ujabb időben divattá vált e jeles maestrot derűreborúra szidni, s akárhányan, kik nevénél egyebet alig tudnak róla, máris fitymálással beszélnek róla. S mért? mert a classikusok *egyedül* remek zenéjén kívül másban is gyönyörködni: a tudatlanság színét kölcsönzi az embernek. Eh bien! mi azért nem röstelljük kimondani, hogy Verdit átalán, e művét pedig különösen szeretjük.” (1864. február 20.)

A vidéki társulatok is műsorra tűzik a darabot, szinte minden nagyobb vidéki városban előadásra került. (Ezek a társulatok általában játsszák a Rigoletto mellett az Ernanit, sőt néha a meglepően népszerű Két Foscarit is.) Hogy ezek a vidéki társulatok milyen körülmények között működtek, arra jellemző egy hír az 50-es évek végéről: „Toperczerné egyszer hirtelen rosszul levén, Rigolettot nő, illetőleg Gilda nélkül adták. Szép lehetett”. Ugyanez a hír említi, hogy ezen az előadáson a zenekar mindössze 4 tagból állott. (Rossz előadások azonban a Nemzeti Színházban is előfordultak. A 60-as években például az egyik lap megemlíti: „Rigolettot is úgy adták legközelebb, miszerint akármelyik provincialis városka színházának sem vált volna becsületére”).

Amint Verdi művei egymásután előadásra kerülnek Magyarországon, a napilapok és színházi lapok hírei között is lépten-nyomon megjelenik a maestro neve. A *Hölgyfutár* 1852. szeptember 3-án hírül adja: „Lajos Napoleon Verdit, a híres zeneszerzőt a becsületrend keresztjével ékítette fel”. Egy év múlva a következő hírt közli: „A Rigoletto szerzője, Verdi jelenleg Párisban mulat, s Lear király című opera szerzésével foglalkozik, mellyet még e télen adni fognak. - A tavasz virágaival kedves szellő gyanánt talán majd hozzánk is eljön” (1853. november 2.).

A *Pesti Napló* 1854 őszén hosszú cikksorozatban foglalkozik a Nemzeti Színház operai repertoárjával. A zárócikket Verdinek szenteli. Teljes egészében közöljük ezt a cikket, amely mintegy összefoglalása a nagy Verdi-operákat megelőző művek magyarországi pályafutásának. A cikksorozat sajnos névalírás vagy szignó nélkül látott napvilágot.

„S most az olasz dalműköltészet jelenkori hősére, Verdire térünk át. Ha ama mélységet, tömörséget, figyelmet és jellemzetességet nélkülözzük is Verdinél, mellyel elődei Rossinitől kezdve fénylenek, annál bővebben vagyunk ellátva műveiben közhelyekkel, füldobolással, egyhangú stentorzajával a színpadon lévőeknek, s a szerzés, összeállítás és a motívumok átvitelének felületességével; mindamellett, hogy kitűnő tehetségénél fogva ő legjobbakat írhatna, ha le akarna mondani a sokatírásról s a sok pénz-keresésről - mint ezt csaknem valamennyi, még legkisebb operájában is előforduló helyek tanúsítják. De hiszen szerecsent mosni, vagy süketnek beszélni hiú törekvés; azok feketék maradnak, ezek nem hallanak. - Kezdjük

„*Nabukká*jával. Leszámítva az imént említett szerkezeti modort, a négyfelvonásos opera sok jót tartalmaz. A vallásos színezet komor mezbe öltözteti azt s mindjárt az első kar, mely a főpap felléptét megelőzi, áhítatos magasztossággal hangzik, még Zachariás recitativója és andantéja is e körben lebeg, de a strettában már kifejlődik a Verdiféle lármazaj, mely a hallgatót füldobrepedéssel és siketüléssel fenyegeti. De hála a megszokásnak, az ember megtanul mindent elviselni. Erre következik Abigail fellépte és Nabukko ünnepélyes diadalmenete, a bár zajongó, de igen fényes fináléval. A 2-ik felvonásban a Levita-karok nagyon művésziek és igazak, jó a septett is egész azon perczig, midőn a nagyravágyó Nabukkot e szavaknál: »Én nem király, de maga az Isten vagyok« Jehova haragja eléri s egy villám által földre sújtja - e jelenet már kicsinyes jajveszékeléssel, hatás nélkül végződik. Nabukko duettjét Abigaillal a 3-ik felvonásban az énekesek jó előadása tetszetővé teszi ugyan, de azért a műszerzés és keresztülvitel ebben igen felületes; annál jobb a fogoly zsidók kardala Fis dúrban, Zachariásnak erre következő áriájával. A 4-ik felvonás semmi kiválót nem nyújt elejétől végéig.”

„*Macbeth* Verdi legjelesebb operái közé tartozik, melyben kezdettől végig minden motívum helyesen van költve és kiszámítva. Habár helyenként merülnek is fel közhelyek néhány hangsorban, de rögtön el is enyésznek. Mi ezen operát a két főszerep jó betöltésével hallottuk, Macbethet Reina, a ladyt Magyarország elhunyt fő dalavatottja, Schodelné adta. Ennek első áriája igen megragadó, a gyilkosság előtti ingadozás jellemzetesen van festve, az erre következő finále jeles ensemble-jával roppant hatású s a boszorkány kardalok is kitűnnek eredeti színezetöknél fogva. A 2-ik felvonásban a lesben álló gyilkosok kara, a lakoma a bordallal együtt s a remegő végkardal, melyben a gyilkos Banquo lelkétől fél, a vendégek pedig a királyi asztalnál megdöbbenve bámulnak - szinte nagy hatást gyakorol. Nem különben kitűnők a sajátságos, erőteljes, az erre következő boszorkány-karok a túlvilági megjelenésekkel, mik azonban a színpadon gyermeki árnyjáték gyanánt kezeltettek. Mélyen átérezve és lélektanilag felfogva van azonban a lady kedélyzete, ki éber álmaiban kezeiről a vérfoltokat lemosni sikertelen törekszik. Itt a szerző minden részletben tanúsítja fényes hangköltői tehetségét; az érzelmfestés, a motívumok hangszerkezete és átvitele, s a hangképek igazsága - mind igen sikerült. A király következő jelenetei is, a halál kétségbeesési pillanatáig jól kidolgozott helyek.”

„*Ernani* a zenevilágban roppant körutat tett, mert az énekeseknek ebben alkalom nyílik kisebb-nagyobb tehetségeikkel ragyogni a dalművészetben. A szövegről, melyben a király a haramja vetélytársaként szerepel, hallgatunk; a zenéről azonban sokat lehet beszélni. - Már mindjárt Ernani fellépti dala a karral fényes alkalmat nyújt egy hőstenornak, hangtehetségét és művészi fokozatát kitüntetni; Elvirának hasonlóképp van alkalma minden bravourját kifejtteni fellépti dalában; hangerejét Don Carlos királyi duettje veszi erős igénybe; Ernani, Don Carlos és Elvira hangtehetségeinek tömege azonban a következő terzettben lép tetőfokra, mely oly erősen van hangszerelve, hogy az előadóknak - keresztülhatás végett - a mell és torok minden kiáltási hatalmát kell alkalmazniok. E vihart Don Silva csendesíti le cavinájával, mire aztán - a király a fellépő Don Riccardo által felismertetvén - a felvonást a valóban szép ensemble és finále végzi be. A 2-dik felvonás eleje mi különöst sem nyújt, mígnem Ernani és Elvira hárfakíséretű duettje felkölti érdekünket, mit aztán ismét Don Silvának a két előbbivel kiáltó-terzettje követ. Erre a király dalát halljuk, Elvira megjelen a színpadon s Don Carlos gyöngéd ömlengései után ismét elmegy. Ernani esküt mond Don Silvának s egy gyorsmenetű kardallal vége a felvonásnak.” (A cikk ezután a harmadik és negyedik felvonásnak csak tartalmi kivonatát közli.)

„A három első főszerepet sok énekestől és énekesnőtől sőt kezdőktől is hallottuk, csupán a 4-dik főszerepet, Silvát, adta kezdettől mostanig mindig Kőszeghy, ki ezt jól játssza és énekel. Elvirát először Hollós kisasszony, Tély és később Bogya kisasszonyok hozták színre. Ernani

Farkas, Stéger, Mazzi, - Don Carlost Füredi, Vangel, egykor Reina s kíséretül Szabó műkedvelő énekelte, több vagy kevesebb sikerrel az egyéniségekhez képest. Miután ezen operát oly gyakran hallottuk, nem fog ártani egy időre félretenni azt.”

„*Rigoletto* alkalmat nyújt a Verdizene sajátosságainak egész terjedelmök szerinti kitüntetésére. A motívumokbani találékonyságát a 4-dik felvonási vihar festése kétségbevonhatatlanul tanúsítja, melybe a cselekvény is pontos ügyességgel van szöve. Eredetiség hatja itt át az egészet s miután a festés a való bélyegét viseli magán, egész hatalommal ragadja el a hallgatót.” (Következik a három főszereplő részletes jellemzése.)

„S most a zenére. Ha a del Balco [?] kar¹ finomul, ízléssel s a kellő árnyalat és világítással teljesíti feladatát, e hangtételek hatása a tánczokkal, jelenetekkel és zenekarral egyesülten sok kellemes benyomást szerezhet; mi azonban sem előbb sem utóbb nem valánk szerencsések a feladatoknak kívánható megoldását megérhetni. A 2-dik felvonásban *Rigoletto* apai gyöngéd-ségét látjuk egy igen hatásos kettősben, mit Lesniewska k.a. és Füredi úr igen jól énekelnek; ezután Gilda szerelmi epedését és szűzszemérmí küzdelmét a herceggeli kettősben, melyet többnyire ismételni kell; kitűnő továbbá Gildának halk menetű, dallamteljes áriája obligát fuvolya bevezetéssel, úgy szinte a herceg cimboráinak ügyes ravaszsága által rászedett apa szembekötési jelenete, leányának elraboltatása s végre - midőn az előbbi a kendőt szemeiről lerántja, a csalatás fölötti dühe és fájdalma. A 3-ik felvonás a hercegnek karral kísért dalát hozza, mit Mazzi úr kissé szárazon ad elő, s aztán a szép vádjelenet, melyben a gyermeke elvesztése fölött mélyen megkeseredett apa, természetes hevessége kitörései közt, kényszerűleg bohóckodik. Az atya továbbá bukott gyermekével találkozván, a kedélyfájdalom kifejezései mesterileg kezelvék; végezetül a fenyegetési kettős következik, melynek ismétlését a közönség mindig kívánja. A 4-dik felvonás a bandita házában s háza előtt készülő bosszút tünteti elő, mely azonban nem a hercegre, hanem a magát feláldozó Gildára nehezedik. Igen szép a hercegnek gyakran ismétlésre kerülő bordala, valamint az a quartett is, melyben ez utóbbit a szép banditalány rábeszélni akarja, az e jelenetet megleső Gilda pedig a ház előtt, szerelmi féltékenységből halni óhajt. A zivatar, melyben az obligát szél a zenében emberi hangok által van képviselve, igen jeles, kedélyességgel és fájdalommal van tele a következő kettős és a meggyilkolt személyében történt csalódás kiderülésének jelenete. Az atya a bordal végsorait a távolban hangzani hallva, gyanúra ébred, meggyőződést szerzendő felbontja a zsákok s ebben a villám fényénél saját leányát pillantja meg, karjaiba emeli őt, a leány végsőt lehel, s az apa halva rogy rá.”

„*A két Foscari*. E tragoediára igen alkalmas történeti tárgy szinte egy dalmű szövegévé használtatott fel, s Verdi részben jó, részint mit sem mondó silány zenét írt hozzá, mely erősebb pontokkal is bír ugyan, általában hármás és négyes kiabálásokkal, s keringő dallamokkal foglalkozik, sőt még a kardalok is, melyek az előbb tárgyalt dalműveiben ugyan Verdinek erőt és teljességet fejtenek ki, itt felületesek, unalmasak s egészen a bosszankodásig erőtlének. Az ifjabb Foscari nejét először Kaiser-Ernstné asszony énekelte, most e szerepet Bogya k.a. adja, ki elődét hangzatosság és hangerőben felülmúlja, habár amannak ismét a sokévi gyakorlat által szerzett színpadi jártasságot meg kell adnunk. - Foscari Jakabot Farkas úr érzelemteljesen adta, később Rösler úr énekelte azt fahangjával meglehetősen szárazon; most e szerepet Mazzi úr jól adja. - A dógét Reina úr hatalmas hangjával igen jól énekelte, s utóda, Füredi mit sem enged neki. Játéka mindkettőnek igen jeles. Kőszeghy úr Loredanót mindig jól adta. A legjobb zenei momentumok ezen operában a 2-dik finále s a 3-dik felvonási egész jelenet a dogei teremben, miután az ifjú Foscari már hajóra szállt számkivetési helyére menendő; mind két jelenetben a karok méltóságteljesen tartva jelennek meg.”

¹ Vsz. a nyitókórus.

„Elmondjuk Verdi legújabb művének, a *Troubadournak* meséjét, melynek zenéje, a hangszerző tragikái műveinek egy legjobbika, mind Olaszországban, mind Bécsben nagy tetszésben részesül, mit ereje és jellemzettségénél fogva meg is érdemel.” (Tartalmi ismertetés.)

„Verdinek a színpadon adott többi három operája, *Attila*, *Müller Luiza* és a *Haramiák*, Schiller ismeretes szomorújátékai után dolgozva, nem tetszettek különösen s leggyöngébb művei is Verdinek.”

Feltűnő a cikkben a szerző kétféle álláspontja. A bevezetésben a korban mindennapos és valószínűleg nemcsak Magyarországon elterjedt nézet kapott hangot: Verdi sokat ír, rossz műveket alkot, hangos - és elsődleges célja a pénzkeresés. Ám, amint a darabok részletes tárgyalására kerül sor, a Nabuccón és a Két Foscari kivül alig talál az ismertetett művekben kritizálni valót. Még azt az általános szemrehányást sem hangsúlyozza, mely szerint a Verdi-szerepek tönkreteszik az énekesek hangját. Mindebből a Verdi-kritika korabeli „divatjának” és az aránylag tisztánlátó, előítéletektől mentes szakmuzsikusnak harca derül ki.

A *Trubadur* bemutatójára 1854. október 31-én került sor. A bemutatót több ízben elhalasztották, a legkülönbözőbb okokból. Október közepén a *Hölgyfutár* szinte gúnyosan jegyzi meg: „A repertoireban kitűzött »Il Trovatore« című új opera tegnaptól megint elmaradt. Hanem mint halljuk, Aradon legközelebből színrejön.”

A premier szereposztása az akkori együttes „sztárjait” sorakoztatta fel. Erkel vezényelte az előadást, Leonórárt Lesniewska Lujza, Azucenát a fiatal, kezdő Bogya Róza, Manricót Giuseppe Mazzi, Luna grófot Füredi, Ferrandót Kőszeghy énekelte. Mint érdekességet jegyezzük meg, hogy eredetileg A lantos címmel akarták bemutatni a művet; azonban, mire a premierre került a sor, a színház vezetősége, úgy látszik, mégis elhagyta az erőszakolt magyarázást.

A zsúfolásig megtelt Nemzeti Színházban a premier, ha nem is forró, de jelentős sikert eredményezett. Ismétlésre csak Leonóra és Luna IV. felvonásbeli kettőse került, de közben igen sokszor szólalt meg a taps, számos kihívás volt. Érdekes a kritikák megoszlása: a magyar lapok általában dicsérik a művet és az előadást, a pesti német újságok szinte unisonóban használgák a legsértőbb kifejezéseket mind a darab, mind az előadás ledorongolására.

A *Pesti Napló* így ír: „A zene Verdi legértékesebb, legbecsesb szerzeményeihez tartozik. Hisszük, hogy többszöri adatás után ez opera is a közönség kedvenc darabjaihoz fog tartozni... Nem csak egy-két numerusa lep meg, ragad el, habár kitűnő egyes részekkel is bír, mint a 2-dik felvonás fináléja, a cigányok dala, Azucena elbeszélő dala A-mollban, s a 4-dik felvonásban a börtönjelenet... Lesniewska k.a., ki az első felvonásban gyönyörű hangjának egész bájával és művészetének hatalmas eszközeivel énekelt... A cigánynő nehéz szerepében Bogya R. k.a. lépett fel... szép sikerrel. Míg énekében őt zeneképzettsége s nagy terjedelmű és a mélyben is kellemes hangja támogatá, addig játékára nézve útmutatóul szolgált Füredinek fáradozása, az ifjú művésznő nagyon correct és zene nagymesterünket is kielégítő énekének hatását a jó játék által is biztosította... Jeles Erkelünk fáradozása méltánylatunkat hívja fel; a zenekar és dalkarok jelesek voltak. A jelmezek szépek.” (1854. november 3.)

A *Budapesti Hírlap* szerint „Verdi »Troubadour« című operája, ha nem csalódunk, alkalmasint a »Rigoletto« sorsában fog osztozni...”. A lap kritikusa igen különös véleménynek ad kifejezést, valószínűleg egyedül áll a Trubadur összes bírálói között, amikor így ír: „A Troubadour zenéjében, a dolog természeténél fogva bizonyos magasabb, átlátszóbb, hogy úgy mondjuk platóibb lyra van, s a drámai motívumok is kevésbé drastikusok; a leány itt panasz-kodik, a nélkül, hogy a vihar is beleszólana, a cigánynő bosszút esküszik, de nem mint a

bűvészet királynéja, hanem mint egy szerető gyermek, ki anyja megöletését akarja visszafizetni.” (1854. november 9.)

A színházi, művészeti lapok közé sorolható *Divatcsarnok* bírálata szerint: „...Verdi tehetségét, és ezen opera zenéjét már eléggé ismeri majdnem egész Európa... Verdi jelesebb művei közé sorolható... Lesniewska bájoló volt, Füredi szép hangjának egész erejét felhasználá. Mazzit még sohasem hallottuk oly kitűnően énekelni és játszani mint ma, a közönség a harmadik felv. gyönyörű áriája után háromszor tapsolá őt elé. Kőszeghy tapsokat aratott. Bogya Róza, bár tehetségéhez képest mindent elkövetett, mégsem felelhete meg kellőleg a cigánynő szerepének... Erkel több ízben zajosan hivatott.” (1854. november 10.)

A *Hölgyfutár* rámutat a Verdi-dramaturgia egyik jellegzetességére: „...az első szerep előnyeért nem szorítja háttérbe a többit. Operáiban minden szereplőnek meg van saját egykét bravour áriája, melyben tapsot és elismerést nyerhet. Innen van, hogy Verdi operáit legtöbbször mindnyájan jó kedvvel éneklük, miután még a másod szereplők sincsenek kizárólag a recitativék és ensemble-ék hálátlan szakmánya szorítva.” (1854. október 12.)

Ezzel szemben a legpatinásabb pesti német lap, a *Pester Lloyd* így ír: „...a legszebb reményeket fűztük ehhez a zeneszerzőhöz, aki pályája kezdetén oly sokat ígért. Ezek az ígéretek azonban, sajnos, nem teljesültek be; Verdi igen hamar kimerítette gondolatainak kincses ládikáját és jelenleg egészen közönséges mesteremberré süllyedt, aki folytonosan korábbi műveinek gondolati és kidolgozási modorából kölcsönöz, hogy egy-egy új művet meg tudjon alkotni. ... Már meglehetősen sok sekélyes és gondolatszegény dolgot láttunk színpadon megjelenni Verditől és társaitól, szomorúbban és kopottasabban azonban ritkán volt még egy opera összefércelve, mint ez a Trubadur... Őszintén szólva érthetetlen számunkra, hogy az egyébként olyannyira szigorú bécsi közönség oly gyakran adatja elő ezt a csinálmányt, amelyben egy kettősön kívül nincsen egyetlen szám sem, amely különösebben alkalmas volna arra, hogy a közönséget lelkesült hangulatba hozza.” (1854. november 3.) - A *Pester Post*, miután a művet egy örültekházai betegsereglet őrzőngéseihez hasonlítja, az előadásnak megy neki: „Bizony éppoly kevésbé léptek rá a halhatatlansághoz vezető útra énekeseink a darab előadásával, mint ahogy Verdi a kompozícióval... Kár, hogy a szemmel láthatóan alt-hangra írt szólamot (az Azucenáét) egy szopránnak kellett átvennie. Bogya k.a. tehetsége nagyon szépen fejlődik, mimikai vonatkozásban is... Lesniewska k.a. azokon a helyeken, amelyek koloratúrákkal ékesek, szokott ízlését, báját és kedvességét mutatta.” (1854. november 3.)

A darab második előadása Erkel, a harmadik Mazzi jutalomjátékaként hangzott fel. E három előadással egyben lezárult az 1854-es év, ám a Trubadur is osztozott az Ernani és a Rigoletto sorsában: a Nemzeti Színház operatagozatának fennállásáig minden évadban játszották s így 1854 és 1884 között összesen 172 előadást ért meg. Ezzel a legnagyobb előadásszám fűződik e műhöz a Verdi-operák Nemzeti színházi statisztikájában.

Még néhány megjegyzés a Trubadurral kapcsolatban: amint a kritikákból is kitűnik, az Azucenáét megszemélyesítő Bogya Róza inkább szoprán, mint alt volt. Így nem meglepő, ha a művésznő később szopránként tűnik fel, még hozzá olasz színpadokon. Valószínűleg ő is azok közé tartozott, akik Erkel gyakran balkezes személyi politikája miatt hagyták ott a Nemzeti Színházat. (Az ő távozását is gyakran vetik Erkel szemére a 60-as években.) Bogya Róza Olaszországban férjhez is ment és nemesi predikátumának felhasználásával „Rosa de Ruda” néven énekelt, többek közt a Traviata címszerepét.

A pesti gazdasági helyzetre világít rá a *Pester Post* egy érdekes híradása: „Drágulnak az operaszövegkönyvek, miközben lejjebb megy a »fekete kávé« ára. Így 24 krajcárba kerül a Trubadur műsorfüzete (korábban egy ilyen libretto csak 20 krajcár volt), míg néhány kávéházban állítólag 5 krajcárba csökkentik a fekete kávé árát. Meg kell vallanunk azonban, hogy

kétszeres »feketére« van szükség, hogy meg tudjuk emésztetni ezt a »Lantos« szöveget.” (1854. november 11.)

Végül egy igazán kuriózumszámba menő eset: 1864. január 11-én Vincenzo Colasanti olasz ophicleide-művész [!] a Nemzeti Színházban rendezett hangversenyén hangszerére írt Trubadur-ábrándot is bemutatott.

Két évvel a Trubadur után zajlik le az újabb Verdi-premier, a Sziciliai vecsernye olasz változatát játssza a Nemzeti Színház, a *Giovanna di Gusmant*. A bemutató igen nagy előkészületeket igényelt, a színház mindent mozgósított, hogy sikerre vigye az „opera-ballett”-ként hirdetett darabot. A díszleteket a bécsi operaház tervezőivel készíttetik el, a színlap ezúttal a jelmezek, a kellékek készítőit is felsorolja, sőt, megnevezi az előadásban felhasznált virágok szállítóját, Jáhn művirágárúsnőt is. A balettbetétek koreográfiáját az akkor már majd tíz éve a Nemzeti Színházban működő olasz származású balettmester, Federico Campilli készítette.

Ekkortájt már kettős tengely körül forog a Nemzeti Színház operai műsora: Verdi és Meyerbeer művei alkotják a műsor gerincét. A francia nagyopera díszes külsőségei természetesen Magyarországon is nagy közönség-vonzerőt jelentettek; így hát érthető, hogy a színház igazgatósága kapva-kapott az alkalmon, mikor a kritikák ellenére a közönség körében igen népszerű Verdinek francia stílusú operáját mutathatta be. Már a bemutató előtt hetekkel telve vannak a színházi lapok az előkészületek híreivel. Az alábbi „előzetes jelentések” a *Hölgyfutár* 1856. szeptember-októberi számaiból valók.

„A Giovanna Gusman operában egy nagy ballet fordul elő, melynek fényes kiállítása igen sokba került. Hír szerint e körülmény miatt több táncosnő, s közöttük Heszl Josefá k.a. is újra szerződtek.” - „A kiállítás fényesebb, mint az Észak csillaga kiállítása. Maga az operai ballet 2000 p. frt.-ba került, s benne több, mint ötven egyén vesz részt. A jelmezek egészen újak és fényesek. Három gyönyörű új díszítmény készítettett, kettő Brioszky és Jachimovics cs. k. udv. színfestőktől, s egy nagy terem derék festőnk Montini műve. Mondják, hogy ez opera színrehozatala által az igazgatóság a közönségnek rendkívüli élvezet fog szerezni.” - „Guzmán Johanna Verdi híres dalművének előadása elnapoltatott. Oka a roppant nagy ballet, melynek allegorikus, mythológiai képleteire nem lehet rövid idő alatt elkészülni, bár reá jelenleg igen nagy buzgalom fordítatik.” - „Két dolog van most Pesten, mit minden ember várva vár. Egyik színházi, másik utcai érdek. Az a Guzmán Johanna, mely ha a sors is úgy akarja vala, mint az igazgatóság - ma adatik elő, s mely miatt egész nap ostromállapotba volt téve a színházi pénztár. A másik a gázlámpák fölgújtása...” - „Guzmán Johanna mára ismét ki van tűzve. Előadják-é - nem tudjuk, bár az akadályok a gépeknél s a roppant virágkészletek körül már elhárítottak. Egy dalmű színrehozatala mindig rendkívüli bajjal jár. Emlékezzünk az Észak csillagára, mely oly nehezen tudott felvergődni színvilágunk láthatárára. Vigasztalódjunk azonban azon tudatban, hogy ez nemcsak nálunk, de a világon mindenütt úgy van. - Egy pár heti Guzman-láz-ra bizonyára számíthatunk.”

Ez az utolsó szkeptikus híradás már a bemutató napján jelent meg, 1856. október 7-én. Ugyancsak a *Hölgyfutár* tudósít a premier külsőségeiről. „...ez opera már első pillanatban is sok kedves benyomást okozott és sok szép látvánnyal gyönyörködtetett. De van egy nagy hibája - a roppant hosszadalmasság. Körülbelül négy óráig tartott az előadás; s akik végig várták (mint mi), valóban átestek az operadühöncség tűzpróbáján. ... Láttunk szép díszítményeket, például a Tajo tájképét, mely egy magában is kielégítő látvány volna; s hallottunk mellé a folyamon egy édes barkarolt... Láttunk egy balletet, minő aligha fordult elő a magyar színpadon.”

Amint várható, az operát a nagy balettbetét vitte sikerre, ámbár, ha meggondoljuk, hogy a darabot mindössze 26-szor adták elő 1856 és 1860 között és ötéves pályafutás után végleg lekerült a műsorról, - nem is tekinthető olyan nagynak ez a siker. A legrészletesebb bírálattal

ismét a *Pesti Napló* szolgál. „A színház, kivéven a karzatot, egészen megtelt. Hisszük, miként a mű látványos része, a szép ballet a közönség azon részére is vonzó erővel fog bírni, mely kevésbbé szokott engedni a zenei rész vonzóerejének. Az opera zenerésze sok szépséggel bír.” Az egyes számok közül a kritikus kiemeli Giovanna első felvonásbeli áriáját és boleróját, a III. felvonás tenor-bariton duettjét és a felvonás fináléját, Pinto áriájának andantéját, a II. felvonás tenor-szoprán duettjét stb. Ebből a kritikából értesülünk egy igen érdekes - de ugyanakkor érthetetlen - momentumról is: „Johanna és Henrik kettősét portugál táncz követi, melynek szép zenéjét, valamint a balletben (Négy évszak) az »Ősz«-ét Doppler Ferencz szerzé.” Vajon miért nem volt jó a Verdi által komponált balettmuzsika? Erre ma már felelni nem tudunk, hacsak a ma még néhány helyen dívó és valamikor eléggé elterjedt koreográfusi önkényeskedésekre nem gondolunk. Egyébként Campilli koreográfiáját a közönség külön ünnepelte, csakúgy, mint az ebben a balettbetétben kiugró Aranyvári Emilia táncművészetét. A kritikus persze nem mulasztja el a Verdi-bírálatokban már szinte „kötelezővé váló” megjegyzéseket a „stiláris hatások”-ról: a balett utáni összeesküvés jelenet szerint Auber Báléjének hasonló jelenetére emlékeztet, a IV. felvonásbeli tenorária allegrója „egészen Weber styljében iratott”. Aztán felfedezi még Donizetti Don Sebastianojának, sőt Verdi Macbethjének reminiscenciáját is. Véggkövetkeztetése: „Az opera, mindamelllett, hogy Páris számára iratott, Verdi ismert styljét viseli majd minden részén. Kevesebb eredeti eszméssel bír ugyan, mint Trovatore, de hatása nem leend csekélyebb.” (1856. október 9.)

A szereposztás a következő: Vasconcello: Füredi, Henrik: Ellinger, Pinto: Kőszeghy, Johanna: Kaiser-Ernstné. A *Pesti Napló* szerint Ellinger volt az előadás hőse, aki „a szerep minden nehézségén diadalmasan győzött, hangja mind végig lankadatlanul erős, tiszta volt s több jelenetben igen jelesen énekelt”. A többi szereplőt is általában dicsérik a különböző bírálók. Természetesen nem hiányzik a gúny sem, ahogy ez már Verdi-bemutatók után megszokott: „...hallottunk zajos, lármás hangszerelést, mi eszünkbe juttatá egy olasz bíráló e mondatát: Verdi meg akarja bosszulni a drágán fizetett énekeseket; ő előbb utóbb operát fog írni - énekesek nélkül; s ez operákban a szereplőknek nem lesz más teendőjük, mint szájukat mozgatni, miután a démoni hangriadalban hallhatóan énekelni úgyis hasztalan fáradság lenne.” - „Verdi e dalművében sem törekedett valami megragadó eredetiség s újdonszerű eszmék után, sőt gyakran ismétlé magát régibb dalművekből. A bájta nála nem egyszer mesterkélttség pótolja, s a művészi hatást túlságos erőfeszítésben keresi. - Guzmán Johanna azonban oly sok költői résszel bír, s már magában első felvonása is oly szép, hogy színrehozatalát szerencsés eszmének kell tartanunk. A színház ma is annyira megtelt, hogy eszünkbe juttatá Bernáth Gazsi barátunk jámbor óhaját egy gutta-percha színház után.”

A következő év újabb Verdi-bemutatót hoz: 1857. november 10-én színrekerül a *Traviata*. A színlap természetesen magyarosítva, Tévedt nő címmel hirdeti a művet. A három főszerepet Hollósy-Lonovics Kornélia (Violetta), Jekelfalussy Albert (Alfréd) és Füredi Mihály (George Germont) énekelték. A színlap külön kiemeli, hogy „az első felvonásbeli bútorzat Rotter Mátyás, bécsi cs. kir. udv. színházi szertárnok készítményei”.

A sajtóhangok általában igen nagy elismeréssel nyilatkoznak az előadásról. Hollósy Kornélia, aki egyébként is mind a sajtónak, mind a közönségnek elsőszámú kedvence, általános sikert arat. Van olyan lap, amely külön kiemeli, hogy „költői ízléssel öltözött”. „...igen kedves jelenés volt mint mindig, dallamait kiváló szépen énekelte, de miután e szerepben a koloratúra ének kisebb térre van szorítva, a tökéletesen drámai elemű előadás mellett, főadatát nem oldhatá meg a szokott fényes sikerrel.” Jekelfalussy Albert sajnálatosan csak néhány évig működött a Nemzeti Színházban. A nagy jövőt ígérő tenoristát külföldre csábították, ám mielőtt befutott énekes lehetett volna, fülbaj támadta meg. Alfrédját szintén egyöntetűen dicsérik. „Az előadást illetőleg első helyen Jekelfalussy említendő, ki Alfrédet meleg érzéssel és több helyütt meglepő szép művészettel énekelte.” Füredi a bemutatón ugyan betegen

énekelt, de a második előadásra már meggyógyult és ő is nagy tapsokat aratott áriájával. (Jegyezzük még meg, hogy a premier Hollósy Kornélia jutalomjátéka volt, de lemondott honoráriumáról a színház nyugdíjalapja javára.)

Amilyen sikerben részesült az előadás, ugyanolyan egyöntetűséggel támadják a kritikusok a darabot. Kifogásolják a kitűnő dráma operasítását - egy tüdővésztes nő nem énekel! -, erkölcsileg is nehezményezik (bár bíznak abban, hogy a szöveget úgysem érteni). A legnagyobb elmarasztalás azonban a zenét érinti. „...ez opera nagy része tánczene, mely mélységgel s jellemzési erővel alig bír. Nem hatja meg szívünket, hanem szeretnénk egyik vagy másik áriáján eljárni egy keringőt.” „...a könnyű zenét kedvelő közönség szívesen fogja hallani.” „Traviata a világon sehol sem tetszett, s mindössze is Verdivel rokonszenvező egypár olasz színház adja kis közönség és gyér tetszés mellett. Mindamellett a mi örökké »verdiző« színházunk sok erőt és költséget fordított rá.” „A zenevilágban jelenleg annyira népszerű Verdinek kétségkívül leggyengébb műve, melyben az annyira hajhászott könnyű francia társalgási hangot nem tudta eltalálni, s a mellett dallamai, melódiai mind elkoptatott visszaemlékezések.” A *Szépirodalmi Közlemények* bírálatát érdemes teljes terjedelmében közölni: „Most már tudjuk, miért nem akarta a rendezőség a Traviata szót bukott nőre fordítani. Félt a szójátéktól; hátha nem a nőre, hanem az operára vonatkoztatja a közönség; és igaza volt; mert a Tévedt nő most már bukott is egyszersmind, és a közönség jóízléséről tesz tanúságot, hogy e dalmű semmi tetszést nem vívott ki magának. A kompositio, vagy akarám mondani, a kompositio, annyira tele van reminiscenciákkal, hogy az ember szinte kétségbe vonja a tulajdonjog érvényét. Majd Robertból, majd Tellből, Foscariából, Macbethből, sőt egy ismeretes sörházi hárfanótából is találunk benne egy-egy darabot, úgy, hogy a phantasia valóságos orgazdalomtárában lenni képzelet magát. Tudjuk ugyan, hogy a rendezőség azért többször fogja ez operát adatni, hogy a jelentékeny költségeket, mibe került, behajtsa; csak azt sajnáljuk, hogy a nemzeti színház igazgatósága olyan zeneművekre fordítja a jelentékeny költségeket, melyek által nem hogy művelné, de még elrontja a közönség zeneízlését. Avagy miért nem szerzett meg egy jó operát Rossinitól, a Traviata helyett, mely ahol csak megfordult, megbukott.” (1857. november 15.)

Ez a kritika megy a legmesszebb, még a tényeket is meghamisítja. Ugyanis megint csak az történt, hogy a sajtó támadó hangja ellenére előadásról-előadásra zsúfolásig megtelik a Nemzeti Színház nézőtere. Jellemző a *Hölgyfutár* december 1-i glosszája: „Egy bizonyos lap azt mondja a Traviata utóbbi előadására, hogy »érdektelen zenéje unalmat okozott«. Mi Verdiről nem vagyunk ugyan a legmagasabb fogalommal, de azt a körülményt, hogy a Traviata előadásai mindig jobban és jobban megtöltik a színházat, legfőleg is csak bárgyúságból tekinthetnők a jelen voltak unatkozási jelének.”

Mint már a Rigolettóval kapcsolatban is megemlítettük, külön kell beszélnünk Brassai Sámuel kritikájáról, az egyetlen a műhöz méltó írásról. A *Magyar Posta* - egy aránylag kis példányszámú és nem túl ismert lap - hasábjain jelent meg a cikk.

„»Üres volt tegnap a színház?« - »hogyne, hisz a Tévedt nőt adták!« - ez maholnap stereotyp szóváltás lesz a Váci utcán, s azon salonokban és kávéházakban, hol méltónak tartják színházról s drámaügyről szólni. Jól esik Verdinek! Jehova nemcsak az atyák bűneit látogatja meg a fiakban; hanem *ezen* bűneit is rováson tartja. Hogy is lehetne másképp? Ernani trombitái, Trovatore kalapácsai s Rigoletto drasztikus jelenetei után melyik elfogult ne érezné a Tévedt nő polgári lyráját üres pengettyűnek?” Brassai ezután óva inti a kritikusokat, nehogy előregyártott elméletek és előítéletek alapján nyilatkozzanak. Majd így folytatja: „A helyett »A Tévedt nő Verdinek *leggyengébb* műve« - úgy kelle vala magát kifejeznie, hogy »*leggyöngédebb* műve«. Legalább ez az én hitem és vallomásom.”

„A Tévedt nő szövegét nincs miért analizálni. Csak Gauthier Margitra kell utalni. Ha valaki ezt nem ismerné, tán ismeri a Camelliás hölgyet, ha ezt sem, tán ismeri Manon Lescaut-t. Aki egyiket sem, azzal szóba sem állok. Hanem bezzeg szóba kell állanom azokkal, kik e szöveget általjában alkalmatlannak nyilvánítják a zenére. Az illető uraknak untalan Gauthier Margit kísérteteskedik a fejökben s midőn Tévedt nőt mondanak, akaratuk ellen is amarra gondolnak. A kérdés az, hogy az operaszöveg készítője lelt-e zenére alkalmas motívumokat, azaz érzelmeket és helyzeteket az emlegetett drámában? Ki tudta-e azokat eszélyesen szemelni, s érthető cselekvénybe összefűzni? A mi a két első kérdést illeti, ugyan mi zeneellenes vagy zenére alkalmatlan volna abban, hogy egy víg társaság egy estélyre, tánczra összegyűl, ott fecseg, éljenez és tánczzenére tánczol; hogy ott egy pár fiatal személy összetalálkozik s szerelmi vallomásokat tesz egymásnak? Ez az első felvonás tartalma, s ha ezen zenei szöveg-motívumok ellen harminc más operában senki sem tett kifogást, bíz én nem tudom, mi joggal tehetne a Tévedt nőben? - De már a második felvonásban nyert pere van ellen-felemnek - kecsegteti ő magát. Itt Alfréd atyja Violetta-t ráveszi, s fiát reá akarja venni, hogy mondjanak le egymásról. »Hogy lehet okoskodást zenére tenni?« kiáltja diadallal a hibáztató. Csak lassan, édes úr! Ön ismét Gauthier Margitra gondol s én a Tévedt nőről beszélek; Ön okoskodást mond és én azt persuasiónak, reábeszélésnek nevezem. Hogy pedig az igazi persuasiónak az esedeztől kezdve a hízeltégig menő számtalan árnyalataira a zenének a legalkalmasabb eszközei ne lennének, azt a ki tagadná, annak minden létező operapartitúrát meg kellene castrálni, hogy tanúbizonyságokat ne lellessünk ellene. Hová lenne a Próféta, ha Fides nem akarná reábeszélni fiát, hogy hagyja oda bűnös méltóságát? Hová - de minek hegyre földet hordani? Legyen elég ezer közül az egy felhozott példa.” Brassai ebben a stílusban, ezzel a kérlelhetetlen logikával elemzi végig a Traviata dramaturgiáját s nem fukarkodik a gúny fegyverével sem. „De a kártyázás!« Ah! ez már más. Meyerbeernek szabad volt egy egész introductiót csinálni kockázásból, Scribe-nek is szabad szöveget bogozni hozzája; de Verdinnek vétek, fináléja kis epizódjául használni fel! S Alfrédnak utána következő kitörése; vajjon mivel alábbvaló a Donizetti híres és kedvelt »Maledetta«-jánál?” Azt a kifogást, hogy tudóvésztes nő nem énekelhet, így hártja el: „...én általában azt vélem, hogy vagy az operával egészen fel kell hagynunk, vagy megengednünk, hogy minden oly körülményekben, a hol az életben beszélnek, ott énekelhetnek az emberek... Edgar kardjába ereszkedik, halálos sebet kap s utolsó vonaglásáig énekel: de Violetta ne énekeljen! Bellini a haldokló Rómeót váltig énekelte; de Verdinnek nem szabad! Ez a kritikai osztó igazság, uraim?” „És általában az egész opera oly és annyi melodikai kincsekkel gazdag, hogy akármelyik többi művével versenyezhet a szóbanforgó zeneszerzőnek, úgy hogy nehezemre esnék a legjelesbeket kimutatni, mert azt hinném, hogy igazságtalanságot követnék el az elhallgatottakon. Megjegyzem, hogy a dallami előny éppen nincs a kifejezés rovására megvásárolva ezen daljátékban.” (1857. december 1.)

A cikk további részében megint csak Brassai konzervativizmusa ütközik ki: Wagner-ellenes támadással fejezi be írását. - A többi lapok, a többi kritikusok természetesen nem hagyták válaszolatlanul Brassai tanulmányát. Így például a *Hölgyfutár* így ír: „A kacér Tévedt nő, hivatása szerint újabb meg újabb hódításokat tesz. Közelebb csábjaival jeles zenetudósunkat, Brassait hálózta be, ki is állt a síkra és lándzsát tört mellette.” A ledorongolásban élenjáró *Szépirodalmi Közlemények* újabb cikkében még jobban nekimegy a darabnak és ismételve kimondja, hogy „a Tévedt nő nem gyöngéd, de gyöngé mű.”

A Nemzeti Színház előadási statisztikájában a Traviata el is marad az Ernani, a Trubadur és a Rigoletto sikerszériája mögött. Ugyan majdnem minden évben előadásra kerül, 1866-ban fel is újítják, a 28 év alatt csak 85 előadást ér meg. Több vendégszereplés fűződik a darabhoz, így pl. Adelina Patti és Desirée Artôt is ebben lép fel. Artôt 1862-ben és 1865-ben is Violetta-t éneкли, és óriási, mindent elsöprő sikere sem tudja a kritikusoknál elhallgattatni a darab le-

pocskondiázását. 1862-ben „jövendőli” az egyik bíráló: „... valamint másutt, úgy nálunk se fogja magát soká feltartani.”

A következő Verdi-bemutatóra csak hét év után kerül sor. S e hét év alatt a zenei szakközvélemény és a Nemzeti Színház igazgatósága, illetve Erkel közti ellentét szakadékká tágult. Erkel az operaműsor gerincében továbbra is az eddig bemutatott Verdi-, Meyerbeer- és Gounod-műveket tartotta (a Faust a legnagyobb kasszasiker volt talán a színház egész fennállása alatt), s a komoly opera mellé ebben az időben nyomul fel szinte legyőzhetetlen versenytársként a könnyű műfaj, Offenbach daljátékai. A szakma, élükön az első magyar zenei szakfolyóirat, a *Zenészet*i Lapok szerkesztőgárdájával, Ábrányi Kornéllal és Mosonyi Mihállyal, viszont óriási harcot vív Wagner érdekében. De hiába folytatnak elkeseredett hírlapi harcot Erkel és műsorphilozófiája ellen, hiába érik el, hogy Wagner 1863 júliusában két hangversenyt vezényel a Nemzeti Színházban, még az sem ingatja meg Erkel álláspontját, hogy a pesti német színház 1862-ben előadja a Tannhäusert. Csak Liszt 1865-ös erőteljes közbelépése hozza meg ugyanez évben az első Wagner-bemutatót a Nemzeti Színházban, a *Lohengrin* premierjét. Erkelnek ezt az elzárkózását szinte érthetetlennek kell tartanunk; különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a szintén általa vezényelt és vezetett Filharmóniai Társaság zenekarának élén már 1853-ban elvezényli a Tannhäuser-nyitányt. Hivatkozhatnánk Erkel közismerten konzervatív beállítottságára; ugyanakkor joggal merül fel a kérdés: miért nem adatta elő éveken keresztül Mozart operáit vagy a Fideiőt. Lehetséges az is, hogy személyi indokai voltak; állítólag volt Wagnernek olyan terve, hogy ünnepi színházát Pesten állítja fel. A találgatások helyett idézzünk néhány részletet az Erkel ellen indított támadásokból. Ha helyenként túlzottak is ezek a hangok, valószínű, hogy igen sok bennük az igazság. A támadások egyrészt a műsorphilozófia kritizálásán keresztül, másrészt azonban egyenesen és nyíltan személyében érik a főzeneigazgatót. Ilyen hangok szólnak meg, főleg a *Zenészet*i Lapok hasábjain: „...Verdik, Mercadantok, s egyéb copfok, s olasz nagyságos törpék...” „...a fővárosi közönség mást is tud méltányolni, mint mindig csak Ernánit, Rigolettót et compagnie-t.” Wagner pesti hangversenye után néhány nappal követi el Erkel azt a szinte megszállottan ellenzéki és az adott helyzetet teljesen figyelmen kívül hagyó - valljuk meg - baklövést, hogy a Wagner-láz tetőpontján felújítja Mercadante II giuramento-ját. Ekkor már a támadás a zeneszerzőt is sújtja: „Örökösen csak Verdi, Mercadante s legfeljebb Meyerbeer és Erkel?” „Az olaszországi színpadokat kivéve, nem hisszük, hogy valahol inkább túlnyomó s uralkodóbb legyen Verdi muzsikája, mint nálunk. Nem fogna ártani egy kissé már az elavultakat újabbakkal felcserélni, vagy mi még kíváncsiabb lenne, olyakkal, melyek alkalmasint csak a színpadok megetteli anarchia miatt nem juthatnak érvényre.” Nézzük a személyes támadásokat. A *Zenészet*i Lapok éppen az Álarcosbál előkészületei alatt írja: „Jelenleg a színház zenészet

fenyegetődzik, ha egy Wagner-féle dalmű betanítása jó szóba; hogy fő törekvése: saját műveinek színrehozatala; hogy a Dopplerek e miatt mentek el és sok kitűnő művésznő - ő végette - hagyta el színházunkat, stb.-stb. Elég az hozzá, hogy kezei közt az opera elhanyaglott, és ma már oly kevés buzgóságot fejt ki, hogy közelebb - fájdalom - a városi színház is versenyezni bír vele. [Ez alatt a német színház értendő.] Kétségkívül kitűnő zeneköltőt bírnak benne; de színházunknak erélyes, buzgó, önzetlen és csupán a színház érdekeinek élő karnagy kell. Jutalmazza meg őt a színház, mint zeneköltőt; ildomos eljárással megteheti; s keressen más, elevenebb vérű karnagyot.” (1864. február 19.)

A színház ugyanakkor állandóan énekesgondokkal is küszködik. Lépten-nyomon külföldi szopránokat és tenorokat szerződttet, akiket aztán a kritika rendszerint jó alaposan levág. Az egy Anna Carina arat csak sikert, közönség és sajtó előtt egyaránt. Egyidejűleg Erkel szerencsétlen személyi politikája miatt megválnak a színházról például Füredi Mihály, már régebben elengedték Bogya Rózát stb.

A következőkben tehát, ha egy-egy Verdi-bemutató idején erős sajtótámadások jelennek meg, már nemcsak ízlésbeli vitáról, de zenepolitikai, sőt, személyi harcról is szó van.

Az *Álarcosbál* bemutatójára 1864. január 16-án került sor. Erkel ekkor már ötödmagával vezényli az előadásokat, úgyhogy az *Álarcosbál* premierjét is egyik segédjére, Huber Károlyra bízta. A darabot Böhm Gusztáv fordította és rendezte. Ettől kezdve szinte minden idegen operát az ő fordításában adnak és a sajtó állandóan - és tegyük hozzá, teljes joggal - támadja Böhm magyartalan és rossz prozódiajú szövegeit. Böhm egyébként komponálással is foglalkozik, teljesen olasz stílusú dalműveket ír. Legjelentősebb területe azonban az operarendezés, melynek során a milánói Scala színpadára is eljut; ő rendezi itt Wagner Rienzijének bemutatóját, valamint Triesztben a Lohengrinét.

Ameliát Anna Carina, Riccardót a szintén olasz, 1863-ban szerződttetett Ceresa, Renátót Simon Gusztáv, Ulricát a kitűnő új altista, Hofbauer Zsófia, Oszkárt Rabatinszky Mária, Samuelt és Tomot a veterán Kőszeghy, illetve Bodorfy énekelték, míg Silvano szerepében az akkor kezdő, de később jónevű baritonista és fordító, Ormay Ferenc lépett fel.

A sajtóhangok két momentumban megegyeznek: észreveszik, hogy Verdi ebben a műben új utakra tért, de ugyanakkor kifogásolják, hogy egy már sikerrel bemutatott mű - Auber Bálje - librettóját újra megzenésítette. A legszigorúbb bírálatot természetesen a *Zenészeti Lapok* közli, Ábrányi tollából: „...valóságos mixtum compositum mindenféle iránynak... szeretne valami magasabb s valószínűbb művészi igazságokat feltüntetni, s az ember már már hajlandó is néha valami elismerési bókon törni a fejét, midőn hirtelen minden indok nélkül ismét beleesik a galoppádok, mazurok s más egyéb triviális motívumú dallamok árába... még a kánkán-féle motívumokból is ensemble-eket gyúrt... Verdi nagyon csalatkozott, midőn azt hitte, hogy e művével ellensúlyozni fogja Auber dalművét... nem jósolunk neki tartós életet...” S természetesen a mottó: „az igazgatóság sokkal jobban tenné, ha a túlságos Verdi-kultusz helyett végre belátná magasabb hivatását s hallgatva a közvélemény szavára, valamely Wagner-opera színrehozatalára határozná el magát...” (1864. január 21.)

A többi kritika is nagyjából ezeket írja meg, csak finomabban és több dicsérrel, elismeréssel. Kiemelik általában az Ulrica-jelenet nagy együttesét, az utolsó finálét és a balett művészi megoldását. Az előadásról is nagyjából egyöntetű a vélemény. Carinát minden kritikus dicséri, Ceresának kiemelik erős hangú adottságait, dicsérik az összeesküvőket is. Megegyeznek abban is, hogy a színház nem sokat költött a darab kiállítására, régi díszleteket használtak fel, de a rendezés feledtetni tudta mindezt.

A bemutató évében az Álarcosbál még tizenkét előadást ért meg, négy év múlva felújították és 1880 kivételével minden évben játszották. Összelőadásszáma a Nemzeti Színházban csak eggyel maradt el a százas szériától.

Bár még az Álarcosbál előtről származik, itt közöljük a kor világhíres magyar hegedűművészenek, Reményi Edének egy levelét Milánóból. Reményi harcostársa volt a *Zenészet*i Lapok gárdájának s így tárgyilagos hangja méginkább jó fényt vet alakjára. A levél kelte: 1863 júliusa. Először arról ír, hogy az olasz operaszínpadon az énekesek uralkodnak, s hogy ez mennyire káros. „Ezen állításom mellett tanúskodik maga Verdi, jelenleg Olaszország legünnepeltebb zeneköltője is, kiről bármit mondjon s tartson is a szigorú kritika, de a genialitást nem lehet tőle megtagadni. Bár ha Verdi Olaszországban jelenleg egyedüli autocrata a színházakban: még is ő maga is kezdi megváltoztatni régi írmódját, s attól egészen eltérő irányban írja legújabb dalműveit, amennyiben olasz-melodikus geniusát összekeveri a német zene-írmód gazdag színezetű s mélységes tudományú harmóniáival s poliphonikus tételeivel, kidolgozásaival, elannyira, hogyha utolsó két dalművét u.m.: Ballo in maschera s La Forza del destino címűeket figyelemmel meghallgatjuk, azokban mind forma, mind dallam, harmónia, hangszerelés, hangszínezés, kidolgozás tekintetében, igen igen sok szépet fogunk találni. Igaz, hogy Verdi, mivel könnyen ír, tehát sokat is ír, minek természetes következtése lőn a sok selejtesség műveiben, mit csak sajnálni lehet már ma, hol bebizonyítja, miszerint csak akarnia kell s mélyebb zeneköltészet kifejtésére is bír tehetséggel, s a melódia egyszerű szépségét, határozott diatonikus menetét a legnemesebb harmóniai kísérettel s hangszereléssel is képes párosítani.”

Tegyünk említést a Macbeth felújításáról (1864. május 21.). Az előadás sikert arat (Carina, Ceresa, Simon, Kőszeghy a főszereplők), a mű annál kevésbé. „Felmelegítése ismét egyik bizonyysága az operai művezetők ízléstelenségének...”

1868. március 14-én került sor a *Don Carlos* bemutatójára. Rendkívüli előadás, felemelt helyárok, új díszletek, a párizsi Opera jelmezei szerint készült kosztümök, a színiiskola növendékeinek és külön katonazenekarnak fellépte... tehát igazi nagy előadás a bemutató. A fordítás Ábrányi Kornél és fia, Emil, a későbbi nagyszerű műfordító munkája. A díszleteket - ezek aratták a legnagyobb sikert - Lehmann Mór festette. Az első taps is neki szólt. A karmesteri pultnál Huber Károly, a rendező ismét Böhm Gusztáv. Lehmann és Böhm munkája nyilván a darab lényegéből indult ki; a Don Carlos nemhiába készült a párizsi Operaház számára, igen sok benne a francia nagyopera hatása. A színpadra állítás ezt használja ki. Idézzük a *Vasárnapi Ujság* (1868. március 22.) beszámolóját: „Lehmann mester a színpadi festészet meglepő műveit állítá elénk. Az első felvonásban egy hóval borított tölgyerdő; a másodikban: egy kolostorcsarnok V-ik Károly sírjával, aztán pompás park, pavillonnal, bokrok-
kal; a harmadikban: árnyas vízesés, majd egy tengerfenék, kagylókkal, melyekből korall-jelmezes nymphák jönnek elő, tánczolnak és egy nagy balletképletet csinálnak; aztán a színpad tündérpalotává lesz, nymphákkal és génusokkal”, s így tovább, részletezve az összes színpad-kép. A *Hon*, Jókai Mór lapja szerint: „A fő itt a látvány. A szerfelett ügyes Lehmann egészen háttérbe szorítja a zeneköltőt.” Ebből a beszámolóból tudjuk meg, hogy az első felvonásban lovak jöttek be a színpadra s hogy az utolsó fináléban „mennybeemelkedő fehér csoportozat” jelentette az apotheózist.

A szereposztásban számos új névvel találkozunk. A két női főszerepet fiatal, kezdő énekesek tolmácsolták, Erzsébetet Neszveda Anna, Ebolit Kotsis Irma. Fülöp királyt a még mindig használható öreg Kőszeghy személyesíti meg, Posát Simon Gusztáv, Carlost az új tenor,

Ellinger József. Ábrányi Kornél hosszú és alapos bírálata, amelyről még megemlékezünk, a szereplőket így jellemzi: Neszveda Anna szép hang és tehetséges, kár, hogy a sok próba kifárasztotta. Kotsis Irma megfelel szerepének, Ellingernek azonban csak a hangja jó. Simon ellen ő is az általában felhozott kifogásokat emeli ki: minden mozdulata kiszámított, sztereo-tip. A szenvedélyes és lírai részletek azonban most is megfeleltek tolmácsolásában. Kőszeghy volt az egyetlen szereplő, aki teljes egyéniséget állított a színpadra. Mind hangjában, mind színészi játékában és maszkjában kiváló Fülöp királyt adott. (*Fővárosi Lapok*, 1868. március 17.)

A kritikusok mind megállapítják, hogy Verdi ebben a műben a francia nagyopera felé fordult. (Csak éppen azt nem veszik észre - kevés kivétellel -, hogy ezek a nagyoperai hatások teljesen beleolvadtak Verdi egyéni stílusába.) A legrészletesebb bírálatot a darab fordítója, Ábrányi Kornél írta. A cikk kezdetén az egyik visszatérő vádat ismételgeti Verdi ellen: a maestro minden megbízatást elfogad, csak hogy minél több pénze legyen. Ő is megállapítja a stílus-változást, ám „»aki nem tud arabsul, ne beszéljen arabsul«. Verdi arabsul akart beszélni Don Carlosban, s meggyőzte vele a világot, hogy bíz ő csak olaszul tud kedvesen és folyékonyan beszélni. Ha egy zeneköltő erőltetve kivetkezik önmagából, s meg akarja tagadni egész élete hitét, az minduntalan oly dolgokat fog beszélni, melyek nem az ő, de a mások meggyőződését fejezik ki. Mondhat sok találót, sőt okosat is; de új vallása igazságáról senkit sem fog meggyőzni. Egyik erősebb érve mellett mindig ott lesz tíz gyöngye, mely inkább a kételyt, mint a meggyőződést fokozza.” Pedig milyen könnyű dolga lett volna Verdinek, hiszen a librettó kitűnő! Ma már valósággal komikus, ahogy a wagneriánus Ábrányi Verdi jellemzőerejéről nyilatkozik. „A jellemi zenefestés ellentéteit nem érti, vagy ha érti, nem tudja kifejezni. Carlos és Erzsébet éppúgy sírángozik, s éppoly frázisokban beszél, midőn szeret, mint midőn kétségbeesik... Ha személyei szájába adott énekbeszédet és melódiákat absolute s minden személykijelölés nélkül tekintjük: azok közt jóformán semmi élesebben jellemző különbséget nem találunk.” Ezek Ábrányi fő szempontjai a Carlos megítélésénél. Mindenesetre „elismeri”, hogy a mű a korábbi Verdi-operákkal szemben fejlődést jelent. Kiemeli az első felvonás zárókórusát, a kürtökre írt bevezetőzenét, a mór románcot („de annyi trilla és koloratúrával, hogy kételkedünk: vajon nem Nápolyból szakadt-e a mórak hazájába?”), a második felvonás Carlos-Erzsébet-kettőset („itt Verdi inspirálni engedé magát, főleg Gounod múzsjától...”). Megállapítja, hogy a Carlos általában Gounod nyomán halad, „csak hogy természetesen hátrább maradt az eredetinel”. Viszont igen rossznak tartja V. Károly ariosóját, a szabadságkettőt, sőt, még a Posa-Fülöp duettet is. A ma az operairodalom egyik csúcspontjának elismert szobajelenet szerinte „csak kérődzése az előbbieknél. Saját s mások reminiscentiáiból táplálkozik, s húzza ki vele azt az időt, melyet a párisi drámai nagyoperák számára szoktak kimérni.” Befejezésül: „A jobb zeneízlés terjesztői mindenesetre csak örvendhetnek, látván, hogy Verdi is szakít végre a chablon-iránnyal, s valami magasabb, nemesebb után törekszik. Azonban ne higgye valaki, hogy még csak álmaiban is gondolt volna arra az újabb drámai áramlatra, melyben Wagner viszi a kormányos tisztjét; mert ebből ugyan egy csep sem akadt meg rajta.” Egyébként Ábrányi cikkéből tudjuk, hogy a balettel megint az történt, ami a Gusman Johanna esetében volt: Campilli koreográfusnak úgy látszik nem volt elég Verdi zenéje és Böhm Gusztáv belekomponált a balettjelenet muzsikájába. Itt jegyezzük meg, hogy később a Carlos balettjét, Peregrina címmel, külön is játszották, sőt oly nagy sikerrel úgy látszik, hogy öt év alatt tizenhétszer került színre.

A *Pesti Napló* kritikusa, Langer Viktor - szalondarabok és magyar nóták szerzője - szintén részletes bírálatot hoz, neki persze egész más tetszik és egész más nem tetszik, mint Ábrányinak. Kritikájára a koronát a Fülöp-ária méltatása teszi fel: „E jelenet, bár elég dallamos, de végre hosszadalmassága által unottá válik s fárasztó is. Nem ártana kissé megrövidíteni.” (1868. március 18.)

A Carlos négy évig szerepelt a Nemzeti Színház műsorán, ez alatt 24 előadást ért meg. Az utolsó előadások egyikén (1871. április 25-én) olasz társulat játszotta.

Hétévi szünet után, 1875. április 10-én került sor újabb Verdi-bemutatóra: fényes külsőségek között zajlik le ezen a napon az *Aida* premierje. Az időközben eltelt hét év alatt jelentős változások következtek be a Nemzeti Színház operai tagozatának vezetésében. Az Erkel-ellenes csoport végre eredményt ér el: 1871-ben Richter János vette át a főzeneigazgatói tiszteletet. A Lohengrint már korábban bemutatták, a Wagner-rajongó, a bayreuthi mester szűkebb köréhez tartozó Richter természetesen még bővíti a Wagner-repertoárt. Egyre növekvő hírneve azonban csakhamar elszólítja Pestről; két héttel az *Aida* bemutatója előtt dirigál utoljára Budapesten. Javaslatára Erkel zseniális karmester-fia, Erkel Sándor lesz a főzeneigazgató. Az *Aidát* már az új vezetőkar nagy tanítja be, de valószínűleg még Richter köti le a művet. Erkel Ferenc ugyanakkor az 1875-ben megalakuló Zeneakadémia első igazgatója lett, a Nemzeti Színház tiszteletbeli főkarnagyának címét azonban végig megtartotta, az Operaház megnyitása után pedig az új dalszínház szintén tiszteletbeli főzeneigazgatója maradt. Opera-dirigálással azonban többé nem foglalkozik, és a színház műsorpolitikáját is teljhatalommal fia irányítja. Richter karrierje ettől kezdve egyenes vonalban tör magasba: Bécsben udvari karnagy, majd Bayreuth egyik ünnepelt dirigense, a század utolsó évtizedeiben aztán egyre inkább Anglia lesz működésének színhelye, ahol a manchesteri Hallé-zenekarnak és a Covent Garden német operaelőadásainak világhírű vezetője. Nevéhez fűződik Bartók Bélának és Dohnányi Ernőnek első külföldi propagálása is.

Az *Aida*-bemutató szereposztása a következő volt: a címszerepet az akkor rövid időre Pestre szerződött amerikai szoprán, Minnie Hauk, Amnerist Tannerné Szabó Róza, Radamest Ellinger József, Amonasrót az első magyar Wolfram, Láng Fülöp, Ramfist az akkor már harmincéves énekesi jubileumán túllevő Kőszeghy Károly, a királyt Tallián énekelte. A karmester Erkel Sándor, a rendező Böhm Gusztáv, a fordító Ormay Ferenc volt.

Az *Aida* egycsapásra meghódította a közönséget, még a sajtóhangok nagyrésze is dicsérőleg nyilatkozik a darabról. A *Pesti Napló* kritikája szerint: „Verdi már Don Carlos-ában kezdte tágítani az olasz opera hagyományos bilincseit. Már akkor meglepte a világot azzal, hogy egy merész hajlást tett s a dallamok köréből kilépve, nem egy jelenetben a következő zenei jellemzéshez folyamodott. A világ érdekesnek találta Verdi kísérletét, de bensőleg mindenki meg volt győződve arról, hogy ennél tovább a maestro nem fog menni. Ayda megcáfolta e hitet. Verdi határozottan áttért az új irány harcossaihoz, s Aydában teljesen *modern* dalművet írt; úgy áll előttünk, mint az új iskola egyik elsőrendű képviselője.

Csaknem bámulatot költ, mily mesterileg mozog a cavatinaíró a drámai zene birodalmában. Az a nagy következetesség, mely Wagner Richardnál sokszor a zenei szép, a dallamosság rovására érvényesül, nincs meg itt s ez helyes. Verdi mint *olasz*, ennyire sohasem fog mehetni. A cavatinát mellőzheti, de a dallamosság, mely ezzel nem áll szoros összefüggésben, nemzete jellemén, kedélye, heves phantáziája sajátságán alapszik s ezt nem vetkőzheti le soha.” (1875. április 13.)

Ugyanez a bírálat általában az egész darabot magasztalja, érdekes az egyes számok részletesebb elemzése. „A bevezetés élénk, hangulatteljes. Szépsége nem veszt az által, hogy első taktusai Liszt Erzsébet-oratóriumára emlékeztetik a hallgatót, s közepe táján Tristánra, majd Tannhäuserre gondolunk. Crescendója megkapó szép... Radames románcza csinos; stylusa nemes. Verdi ismétli az utolsó verset, de más zenével; a mi nála nagy reform. Amneris belépte Zampa megjelenésére emlékeztet, különben szép és egész reformirányú melódia. A recitativ sűrűn szerepel. Ayda megjelenése a nyitány első ütemével van illusztrálva... Ayda egyedül marad. A megdöbbenés, küzdelem, rettegés, s végre a szerelem (a nyitány hangzataival) költőileg van festve. - A papok éneke az erre következő változásban Liszt egyházi

modorára utal. A papnők mysticus táncza eredeti, keleti rhythmus. Radames imáját erőteljes hangszerezés teszi érdekessé... A győzelmi jelenet fokozata a dalmű egyik kiemelkedő része.” A harmadik felvonásról: „A szerző inspirációja itt vet legmagasabb szárnyalást s aligha csalódunk, ha ezt tartjuk a dalmű fénypontjának... A finale megint magasröptű. Szívre ható contrast fönny a papok éneke s lenn a két hű szerelmes kínosan boldog haldoklása. Az olasz maestro itt valóban magas drámai szintre emelkedett.”

A többi kritika is általában ezt a hangot üti meg, kivéve persze Ábrányi Kornélt, a *Zenészet* *Lapok* hasábjain. A cselekményt parodizálja, szemére veti a szerzőnek, hogy Lisztől, Wagnertől, Meyerbeertől és saját darabjaiból „szerzett ihletet” és amikor dicsér, az sem tövis nélküli: „Verdi az utolsó nagy olasz operaszerző. Külön érdeme, hogy tud változtatni stílusán, az új követelményeknek megfelelően. Ezzel a »csak dallam« olasz modor aktái lezárultak s mint túlszárnyalt álláspont, a történelemé lett. Hiába minden igyekezet, Wagner alapjaiban rendítette meg az olasz stílust. Verdi már Álarcosbál-jában itt-ott megmutatta, hogy ha akarna, tudna egyebet is írni, mint olasz melódiát, Don Carlos-ában pedig még tovább akart menni. Aidájával aztán egyszerre átcsapott az ellenséges táborba, s azóta ott is beválik, osztálytábornoknak.” (1875. április 18.)

Az előadás általában szintén dicséretet kap. Gondos előkészületek előzik meg a bemutatót. Schunda budapesti udvari hangszerkészítővel csináltatják meg a színpadi trombitákat, a kiállítás állítólag hatezer forintba kerül, bár van olyan újsághír is, amely ennek az összegnek a háromszorosát említi. Viszont az állandó telt ház valószínűleg behozta a nagy kiadásokat, sajtóhír közli, hogy két előadás tiszta jövedelme kétezer forint volt.

A bemutatót egyébként az először kitűzött április 3-i dátumról egy héttel el kellett halasztani, Amonasro alakítójának, Láng Fülöpnek betegsége miatt.

Erkel Sándor vezényletét általában magasztalják, bár van olyan bíráló (*Pesti Napló*), aki szerint szabatos és pontos Erkel, de hideg és száraz. Lehmann Mór díszletei is szépek, „kitett magáért, kivéve az építészeti figurális részeket, melyekben (kivált az arcok festésében) nemigen szerencsés. A holdfénytől ragyogó Nílus vize fölül is elengedett volna az ég vaskos, fekete, mozdulatlan felhőit. Az egyiptomi óépületek, a templom és palota oszlopszatai époly kápráztatólag hatottak a szemre, mint az egyiptomi és ethiop tarka, fényes jelmezek.”

A szereplők közül elsősorban Ellinger Radames-alakítását emelik ki a kritikusok. „Minden erőlködés nélkül nagy hatást tudott elérni, kivált a szenvedélyes helyeknél.” Rajta kívül csak Kőszeghy Ramfisát dicsérik egyöntetűen. Minnie Hauk lírai egyéniségéhez nem illik a drámai szerep és hiába kitűnő a színpadi játék terén, szerepét „sajnálattalunkra nem képes a drámaiság színvonalára emelni.” Tannerné Amnerise a fordított eset: hangilag kitűnőt produkál, viszont a szerep színészi oldalát, Amneris *egyéniségének* megvalósítását teljesen elejti. Láng Amonasrója teljesen elhibázott, hatástalanul „produkálja magát”, fogalma sincs a szerep lényegéről. A kórus is megkapja a magáét: „Pianók, pianissimók, forték nem léteznek, mint ha éji őri tisztet helyettesítenének, úgy énekelnek... A második felvonásban többször kijöttek a kerékvágásból.” A rendezést is egyöntetűen fantáziátlannak, sablonosnak mondják a korabeli sajtóhangok. „Szenteljenek egykevés időt, hogy az előadandó operának scenikai részei ne legyenek ily pongyolák, ízlés és gond nélküliek.” Valóban különös lehetett Böhm rendezése, ha hinni lehet a *Pesti Napló* állításának, miszerint a diadalmenetben egyetlen katona sem volt a színpadon.

A darab óriási kasszasiker, főleg attól kezdve, hogy - még a bemutató évében, szeptemberben - Nagyné Benza Ida, a periódus legkiválóbb magyar drámai szopránja veszi át a címszerepet és Erkel Sándor Bécsbe látogat, meghallgatni a szerző által vezényelt előadást. „...az előadás zenészet, főleg pedig zenekari részén meglátszott, hogy Erkel Sándor jelen volt Bécsben a Verdi által igazgatott díszelőadáson. Sok tempóváltozást észleltünk, mely csak a mű előnyére

vált. Általában a dalmű zenekari része kifogástalanul ment. N. Benza Aidája sok helyt viharos tapsokra ragadta a közönséget.”

Jellemző az Aida sikerére, hogy az 1884-ig eltelt kilenc év alatt 69 előadást ért meg. Az első évben 16-szor, 1876-ban 11-szer, aztán egyre fogyó előadásszámban ugyan, de minden évben több ízben megjelenik a Nemzeti Színház színpadán.

Még az Aida bemutatójának évében, 1875. november 9-én kerül sor a Nemzeti Színház utolsó operai Verdi-premierjére, *A végzet hatalmára*. A mű Erkel Sándor vezényletével, Böhm Gusztáv fordításában és rendezésében kerül színre, a főszereplők: Benza Ida (Leonóra), Ellinger József (Alvaro), Láng Fülöp (Carlo), Tannerné Szabó Róza (Preziosilla), Odry Lehel (Pater Guardian) és Kőszeghy Károly (Melitone).

A darab nagyon nagyot bukik, mindössze három előadást ér meg. (Elsőprő sikerű felújítására már az Operaházban került sor az 1930-as években.) A végzet hatalma Benza Ida javaslatára került színre, a művésznő ugyanis olaszországi vendégszereplése idején (1868-70, Milánó, Torinó) ismerte meg a művet, ámbar nem Leonórát, hanem Preziosillát énekelte. (Az átdolgozott mű 1868-os Scala-beli premierjén; nem túl nagy sikerrel...) Amint a *Fővárosi Lapok* tudósítanak, „Verdi e művének vezérkönyvét már a boldogult Radnótfay Sámuel igazgató meghozatta, de az akkori karnagyok mind színrehozatala ellen nyilatkoztak s így a vezérkönyv a könyvtárba került, a honnan Nagyné Benza Ida asszony sürgetésére vették most elő”. (1875. november 11.) Talán felesleges is részletesebben idézni a sajtóvisszhangot, annyira egyöntetű az elutasító vélemény. „Nem is helyezkedünk a Don Carlos, még kevésbé az Aida álláspontjára, ha e műről ítéletet hozunk. Hacsak egy parányi része volna Troubadournak vagy Rigolettonak ebben a Végzet hatalmában, igazán nem zúgolódnánk. Egy kis dallamos-ságért sokat meg lehetne bocsátani. De hiába les, hiába vár a fül 4 hosszú felvonáson keresztül: melódia nem mutatkozik, valamirevaló bevégzett áriáról még álmodni sem lehet. A mint a nyitány banális, az első jelenet kopár és üres, olyan banális, kopár és üres valamennyi felvonás egészen a befejező kórusig. Szinte hihetetlen, hogy ez a dalmű Verdié! Verdi, a kavatinák nagy mestere, a genialis, eszmegazdag zeneköltő, ily értéktelen, unalmas kottahalmazt írhatott!” (*Pesti Napló*, 1875. november 10.) Ez a hang uralkodik. Csodálatos módon a *Zenészeti Lapok* az egyetlen, amely talál dicsérni valót is, kiemeli a kórusjelenetek eredetiségét és a darabot egy kiváló tehetség mindenestre tiszteletreméltó megnyilatkozásának tartja. Igaz ugyan, hogy egy héttel később már fércműként említi *A végzet hatalmát*.

1884-ig, a Nemzeti Színház operai tagozatának fennállásáig több Verdi-opera bemutató nem volt. Azonban előadásra került ebben az 1875-ös „Verdi-évben” még egy Verdi-mű: a *Requiem*. Már kora nyáron megjelennek a hírek, abban az időben, amikor Verdi Bécsben vezényli Requiemjét. Június 6-án a *Jelenkor* így ír: „Verdi tegnap érkezett meg Bécsbe és elfogadta a nemzeti színház ajánlatát is s requiemjét még e hó folytán vezényelni fogja nálunk is. A magán szerepeket Stolz és Waldmann k.a.-ok és Masini és Medini urak fogják énekelni.” Egy hét múlva a *Figyelő* már a cáfolatot közli: „Verdi nem jó fővárosunkba s így Requiemjét nem fogjuk meghallani. A nemzeti színház meghívására azt felelte, hogy rövid időközökben tett hosszabb utazások s a próbák izgalmai annyira gyöngéledővé tették, hogy e miatt nem vállalkozhatik Requiemjének budapesti előadására s az Aida vezényletére. Különben is a bécsi előadások csak e hó 23-án végződnek, július 1-én pedig régibb szerződésnél fogva már Velencében kell lennie, a közbeeső héten pihenésre van szüksége.” A *Zenészeti Lapok* már megtoldja ezt a hírt, szokásához híven némi gúnnyal: „A Nemzeti Színház meghatalmazottja, Böhm Gusztáv operai rendező, eredménytelenül járt Bécsben, mert nem nyerhette meg Verdit, requiemjének a nemzeti színházban való előadására. Verdi

ugyanis, mint minden művét, úgy requiemjét is jó áron adta el Ricordi milanói műárúsának, s magának csupán a vezényletet kötötte ki; Ricordi pedig már előre meghatározta, hol adassék elő a requiem. A nemzeti színház meghívása későn jött, mert a bécsi előadások után, szerződésileg Velencében kell a requiemet előadni, s így fővárosunk az előadási vonalon kívül esik. Még ha így nem állna is a dolog, igen nehéz lett volna előadni a bizonyára érdekes művet, mert Ricordi annak árát igen magasra csigázva szabja meg.” Ugyanebben a számban számol be a zenei szaklap a mű hatalmas bécsi sikeréről. Szinte már szemtelenségnek hat a hozzáfűzött glossza: „Az ember szinte hajlandó felét legalábbis mesterséges tüntetésnek venni az újabb zeneiskola hősei ellenében, kiknek pedig nyomdokába lépni, ép Verdi maga is jónak látta a legutóbbi időben”.

Erkel Sándor azonban nem tett le a Requiem bemutatásáról és egy hónappal A végzet hatalma bukása után, 1875. december 18-án került sor az előadásra. A szólórészeket Benza Ida (szoprán), Kvassainé és Tannerné (mindketten a mezzoszoprán szólamban), Pauli Richard (tenor) és Kőszeghy Károly (basszus) énekelték, a kórusban nemcsak a színház énekkara vett részt, hanem az egyik legrégebb budapesti énekkari egyesület, a Budai Zeneakadémia énekei is. (Ez az énekkar mutatta be egyébként 1899-ben Verdi utolsó alkotásai közül a *Stabat Mater*-t és a *Laudi alla Vergine Maria*-t.)

A *Pesti Napló* az előadás külsőségeivel is foglalkozik: „A zenekar a requiem előadása alkalmával szokott helyén volt, a színpad érdekes látványt nyújtott. Lépcsőzetes padokon foglaltak azon helyet a műkedvelő urak és hölgyek - száznál több tag. A hölgyek fehér ruhát viseltek, fekete fátyolt a hajban s fekete keresztet a nyakon. Az urak fekete frakkban jelentek meg, fehér nyakkendővel. Ez érdekes distinguált csoport volt.” Ugyancsak a *Pesti Napló* a műről így ír: „Verdi művének nincsenek oly kirívó »fénypontjai«, minők a dalműveiben előfordulók. Az első négyes (Requiem s Lux perpetua) nyájas dallamossága, a Rex tremendae után belépő szelíd Salva me s utána a hízogó, operai Recordare, a bájosan érdekes Offertorium különözös rhythmusa, az Agnus Dei zsoltáros hangulata s végén a Libera elhaló fohászos sutogása - mély, igen mély benyomást gyakorolnak a hallgatóra. Ellenben egyhangúlag kimondá az európai bíráló, hogy a mű leggyengébb helyei a három futányos [fűgás], az utolsót sem véve ki. A Dies Irae-nek a camposantobeli »pokoltűzi falfestményekre« emlékeztető hangözönei, a Tuba mirum részletnek Berlioztól kölcsönzött trombita- s harsona effectusai, a Qui Mariam es-dur szólamának Aida-szerűen változatos ötödökben mozgó kísérete, finom ízlésű s oly érzelem s szívreható részüetek, melyeknek szépségeit a hővérű olaszok jobban értik s érzik, mint a komoly, homlokát ránczbaszedő *german* zenéjét. Drámai intenzitása tekintetében valóban páratlan, nem akad, s nem is akadhat egyhamar versenytársa.” (1875. december 21.)

A többi bíráló is általában magasztalja a művet, noha átveszik a közös tenort: a mű inkább opera, mint egyházi alkotás és rosszak a fűgák. Ábrányi megint csak ellenvéleményen van: „Szolid munka porhanyós anyagból... maradandó mély benyomást nem képes előidézni, hiányozván belőle az eszmei egység fonala s a kifejezési igazság magaslata”. „Egy oly tekintélyes nemzeti zeneköltő példája, minő Verdi az olaszoknál, nem fog maradni utánzatlanul s talán e részben is fölverendi álmából a szélesen ismert olasz chablon-szerűséget.” (*Zenészeti Lapok*, 1875. december 23.)

A szólóénekeseket és a kórust, különösen a budai amatőröket, a zenekart és mindenekelőtt Erkel Sándort magasztaló kritikák özöne dicséri.

A Nemzeti Színház igazgatósága háláját is kifejezi a Budai Zeneakadémiának, 200 forinttal belép az egyesület pártoló tagjai közé.

A mezzoszoprán-szólam kétfelé osztása csak az első két előadásra terjedt ki, a harmadik produkciótól kezdve Kvassainé énekli a teljes szólamot. „Csupán Erkel Sándor udvariasságának tulajdonítható, hogy a két női parthie-ből hármat csinált, hogy így két nő helyett hármat is működtessen.”

Ezzel a Verdi-művek magyarországi pályafutásának első szakasza véget is ért. 1884-ben megnyílik az Operaház, az itteni előadások természetesen lényegesen jobb körülmények között zajlanak le. Krónikánk második része foglalkozik ezzel az időszakkal.

S mintegy függelékként ejtsünk néhány szót a Budapesten kívüli előadásokról.

A vidéki vándortársulatok már az 50-es években műsorukra veszik a Verdi-műveket. Gyakran mennek a Nemzeti Színház művészei is vidéki vendégszereplésre, s így a provinciális előadások is időnként magas nívót érnek el.

A vidéki együttesek közül kétségtől a kolozsvári volt a legjelentősebb. Az itteni Nemzeti Színház volt tulajdonképpen a magyar operajátzás egyik bölcsője, innen kerültek a pesti Nemzeti Színház első operatársulatának tagjai előbb Kassára, majd a fővárosba. A kolozsvári zenei életben azonban változatlanul virágzott az opera. Tárgyunk szempontjából a következő adatok érdekesek: 1848-ban játsszák először az Ernánit, melyet 1851-ben fel is újítanak (ugyanebben az évben Bunkó Antal és Boka Károly cigányzenekara is műsorára tűzi az Ernani részleteit). Érdekes módon itt is kiugró sikert arat a Két Foscari, melyet a Follinus-társulat már 1852-ben bemutat. Ugyanebben az évben megszólaltatják az Attila néhány jelenetét, majd 1854-ben a Rigolettót. 1858-ban játsszák az Álarcosbált, s ugyanebben az évben szólaltatják meg a Requiemet. Az Aidára csak aránylag későn, 1907-ben kerül sor. A többi erdélyi város közül Temesvár emelkedik ki, ahol 1853-ban már játsszák a Rigolettót, s ahol 1898-ban a Trubadurt az akkor Pozsonyban működő fiatal... Bruno Walter vezényelte. Mint látható, a két erdélyi társulat nem sokkal maradt le a pesti bemutatókról.

A vidéki társulatok természetesen a könnyebb műveket, a kisebb előadói apparátust igénylő darabokat szólaltatják meg. Hogy időnként milyen lehetett ez az apparátus, arra a Rigoletto Gilda nélküli és négytagú „zenekarral” kísért előadásával kapcsolatban már utaltunk. Ez azonban mégis ritka eset lehetett, hiszen a vidéki vándortársulatok általában a nagyobb városokban játszottak, ahol nemcsak kőszínház állott rendelkezésükre, de igénybe vehették a helyi garnizon katonazenekarát is. A stagionék közül a Havi-Szabó-féle együttes tűnt ki. 1847-ben alakult a társulat, amely nemcsak Magyarországon, de Bécsben, Olaszországban, Párizsban és Brüsszelben is járt. Mintegy tíz évig működtek, 1859-ben bukott meg a társulat. Műsorán Verditől az Ernani, Trubadur és... A két Foscari szerepelt.

A fővárosi művészek vidéki szereplései közül kimagaslik Hollósy-Lonovics Kornélia és Füredi Mihály több turnéja. Hollósy ahol csak tehette, elénekelte a Traviata címszerepét és Gildát, Füredi is gyakran szólaltatta meg híres Verdi-szerepeit: Rigolettót, Lunát, George Germont-t.

A vidéki hangversenyek műsorán is gyakran találkozunk egy-egy Verdi-darabbal; hol az Ernani áriái, hol a Nabucco kórusa díszíti az 50-es, 60-as években ezeket a programokat.

A vidéki előadások azonban nagy általánosságban elmaradnak a Nemzeti Színház produkciói mögött. S ez természetes is, hiszen sem az anyagi eszközök, sem a művészi erők nem hasonlíthatók össze és Kolozsvár, Pozsony, Szabadka, Kassa jelesebb erőit is felszívta a polgárosodás, a meggazdagodás, a művészi előrejutás lehetőségeit kínáló Budapest.

II. 1884-1915

Krónikánk első része a Verdi-művek magyarországi pályafutásának azt a szakaszát tárgyalta, amelynek színhelye a budapesti régi Nemzeti Színház épülete volt. A nemzeti kultúrának ez a székhelye volt hivatva gondoskodni a főváros szinte teljes színházi életéről: játszott prózadrámát, Shakespeare-től modern vígjátékokig, operát és népszínművet.

A múlt század 70-es éveinek vége felé egyre világosabbá vált a színház vezetősége, a magyar kulturális élet irányítói és az egész fővárosi közvélemény előtt, hogy ez a helyzet lassan tarthatatlanná válik. A Nemzeti Színház „aranykorának” egyik intendánsa, Podmaniczky Frigyes báró volt a kezdeményezője a prózai, az operai és a népszínmű-társulatok szétválasztásának. Már 1869-ben kimondták az opera kiválásának szükségességét. 1873-ban a belügyminiszter bejelentette, hogy az állam magára vállalja az Operaház felépítését. Építkezési költsége, melynek döntő hányadát I. Ferenc József király magánkincstára viselte, 3 300 000 forint volt. Kilenc évig tartott az építkezés, a megnyitó díszelőadásra 1884. szeptember 27-én került sor.

Az új színház személyzete természetesen a Nemzeti Színház operai részlegéből került ki. Az első intendáns a kezdeményező Podmaniczky volt, az első igazgató Erkel Sándor. Erkel Ferenc maga, 1893. június 15-én bekövetkezett haláláig, címzetes főigazgatóként állt az Operaház élén.

A Nemzeti Színház utolsó operai előadására 1884. június 30-án került sor. A Sevillai borbély került színre, ugyanaz a mű, amellyel a Nemzeti Színház opera-együttese 1837. augusztus 29-én megkezdte működését. Az új Operaház megnyitó előadása - mint mondtuk, szeptember 27-én - már műsorával is mutatta az idők változását. Míg a 30-as években Rossini csillaga ragyogott a legfényesebben az operaszínpadok felett, az új Opera felavatásának időpontjában már annyira megérett a nagy harcok árán tért hódító Wagner-kultusz, hogy az ünnepi estén Erkel Ferenc művei mellett egyedüli külföldi szerzőként Wagner szólalt meg: a Lohengrin I. felvonása.

Erkel Sándor, aki a színház ügyeit lényegében vezette, sok mindenben követte apja példáját. Ő is arra törekedett, hogy a műsor lehetőleg sokrétű legyen, egyaránt kielégítse a szakmát és a nagyközönséget - hiszen a kettő ízlése minden korban különböző volt! -; így a még mindig nagy közönségvonzóerőt jelentő Verdi-művek már a megnyitást követő hónapokban sorra bemutatásra kerülnek az új színházban is.

Az első Verdi-opera, amely az Operaházban színrekerül, érdekes módon az, amely a Nemzeti Színház operaelőadásai során a legkisebb előadásszámot érte meg, amely bemutatója idején a legtöbb lesújtó kritikát kapta: a *Traviata*, 1884. október 18-án. A színlapokon először jelenik meg a darab olasz címe, addig, a Nemzeti Színházban magyarosítva, Tévedt nő címmel játszották. Amint az egyik sajtóbeszámoló megjegyzi: „A díszletek, kiállítás, rendezés kifogástalanok voltak” (*Fővárosi Lapok*, 1884. okt. 19.). Ha a szereposztásból csak a neveket nézzük, azt hihetnők, hogy a két férfifőszerepet nem magyar művészek énekelték. Alfrédet Gassi, az öreg Germont-t Bignio alakította. Olasz hangzású nevük ellenére, mindketten magyar születésű és magyar neveltetésű művészek voltak. Ez azonban, sajnos, távolról sem jelenti azt, hogy az Operaház el tudta látni feladatát tisztán magyar énekesgárdával. Tanulmányunk során számos esetben visszatérő jelenség lesz a különböző idegen énekesek problematikája. Visszatérve a *Traviata* első előadására, a címszerepet egy fiatal énekesnő, Reich Irma énekli, méghozzá először.

Még ugyanabban a hónapban, október 30-án szólal meg a Nemzeti Színházban oly népszerű *Ernani*. Itt már találkozhatunk a vissza-visszatérő drámai tenorista-kérdéssel: a címszerepet a német Perotti énekelte. A kiváló tenorista a század végéig vezető énekes az Operaháznak. Németországból került hozzánk (ott is született, 1841-ben), és Budapesten a repertoár szinte minden drámai szerepét elénekelte. Egyaránt fellépett Verdi és Wagner műveiben, énekelte a Meyerbeer-operák hőstenor szerepeit és megszólaltatta - magyarul - Erkel és más magyar szerzők műveit. 1899-ben szerződésszegéssel vált meg az Operaháztól: egy amerikai turné sikerlehetőségei csábították el. Az amerikai út azonban nem váltotta be a hozzáfűzött reményeket; Perotti csalódottan tért vissza Európába. Milánóban halt meg 1901-ben, alig néhány nappal Verdi halála után. Perotti érces, hatalmas, de amellett modulációképes tenorja szólaltatta meg tehát Ernánit, Elvira szerepében ismét Reich Irma áll a színpadon, Don Carlo Bignio Lajos és Silva Odry Lehel, aki a Nemzeti Színházban egy ideig az operarendezői feladatokat is ellátta. Valamennyiüket dicsérő hangon említik a kritikák, kiemelik a díszes kiállítást is, „melyből különösen a második felvonás díszterme, továbbá a sírbolt a felemelt lépcsőzetes bejárattal és az utolsó felvonás előcsarnoka, eredeti feljárójával s hátul a lampionokkal kivilágított kerttel említendő” (*Fővárosi Lapok*, 1884. okt. 31.). Az előadás társadalmi szenzációja, hogy résztvesz rajta egy japán delegáció is. S hogyan lenne ez szenzáció, mikor a felkelő nap országából még soha nem jártak hivatalosan Budapesten! Ujabb két hét leforgása után ismét Verdi-mű hangzik fel első ízben az Operaház színpadán: az *Álarcosbál* (november 13.). Itt már nemcsak Perotti a vendég és külföldi, hanem a szoprán énekesnő is, Emma Turolla. Ő is állandó vendégként szerződött tagja a színháznak, csakúgy mint partnere. Éveken keresztül tölti be a drámai szoprán szerepkört. Nemcsak hangja, de játéka is népszerűséget biztosított számára. Az *Álarcosbál* előadásáról szóló kritikák is őt emelik ki elsősorban: „...énekművészete és drámai játéka kitűnő összességével ruházta fel szerepét. A hogy a jósnőnél elfogódva megjelen, vagy a vadonban lelki rázkódásokon átmegy, vagy férjével szemben le van sújtva, ezek olyan mozzanatok játékában és énekében, melyek nem közönyt érdemelnének” (*Fővárosi Lapok*, 1884. nov. 14.). Ugyanis az előadáson igen ritkán és keveset tapsoltak, s ez a kritika szerint is elég meglepő volt. A *Pesti Napló* kritikusa is nagyra értékeli az előadást; arra is sort kerít, hogy a darabról szóljon: „A méltán nagyírú és zseniális olasz maestro ez egyik legtöbb zenei beccsel bíró dalműve zsúfolásig megtölté a nézőtér... . az olyan ensemble, mint a mai, mindig nagy élvezetet nyújt.” (1884. november 14.)

Perottit ugyancsak dicséretekkal halmozzák el magas hangjainak csengése és „olvadékony előadása” miatt. Ugyancsak olasz énekesnő szólaltatja meg Ulrica szólamát: Victorina Bartolucci. Őt is még a Nemzeti Színház szerződtette, de már az első évadban hat szerepet tanult meg magyarul. Később Magyarországon ment férjhez és teljesen meghonosodott. Férjhezmenetelekor visszavonult a színpadról, a közönség legnagyobb sajnálatára. Renato Odry Lehel, Oscar Kordin Mariska volt, ez utóbbi „dalait tiszta koloratúrával, csengő hangon énekelte, s előadásába tudott pajzánságot vegyíteni.”

És végül olasz a báli jelenet primabalerinája is, Cappini kisasszony, akinek ezúttal „néhány pas-ja nem sikerült.” (Az Operaház balettszemélyzete egyébként még évtizedekig főleg olasz és francia táncosnőkből állott, a balettmesterek is mind olaszok voltak: Campilli, Smeraldi, Guerra stb.) Az előadást Erkel Ferenc másik fia, Erkel Gyula vezényelte. (Az „Erkel-dinasztia” évtizedekig állott a magyar opera-kultúra élén. Emiatt, éppen e „dinasztikus törekvések” miatt, igen sok támadásban is volt részük; ezekről részben beszámolt tanulmányunk első része.)

December 6-ára hirdetik, majd egy nappal később be is mutatják a legnépszerűbb Verdi-művek egyikét, a *Trubadurt*. „A nemzeti színházban annyiszor hallott dallamos mű megtartotta régi vonzerejét, a nézőtér egészen megtelt s az előadás sűrű tapsok közt folyt le” (*Fővárosi Lapok*, 1884. dec. 9.). A szereplők egytől-egyig kitesznek magukért: Turolla,

Bartolucci, Bignio és a Perotti helyett beugró magyar tenorista, Hajós Zsigmond. Amint a *Fővárosi Lapok* beszámolója kissé gúnyosan megjegyzi, Hajóst kihívták a „Miserere” után, „s a művész - előjött a börtönből, hogy meghajtsa magát, a színpad közepén pedig találkozott az időközben már belépett Luna gróffal, aki persze igyekezett észre nem venni, hogy rabja kint sétál. A közönség nevetett, a színpadi illúzió pedig oda lett.” Ezzel a Trubadur-előadással kapcsolatban is megismétlődik az a furcsa és érthetetlen eset, ami már annak idején, a Nemzeti Színház-beli Szicíliai vecsernye (illetve Giovanna di Guzman) bemutatóján is előfordult: valahonnan kiásták Doppler Ferenc „Katonatánc”-át, és ezt iktatták be a darab tábori képébe balettbetétként. Nem tudott volna Erkel Sándor arról, hogy létezik Verdi által komponált balettzene a Trubadurhoz? Ez a Doppler-féle betét egyébként hosszú ideig hozzákapcsolódik a Trubadurhoz, csak Mahler és Nikisch főzeneigazgatósága idején hagyják el. A bírálatok egyébként dicsérettel emlékeznek meg az új díszletekről is, csak „ahhoz a hangnyelvé nagy zöld szőnyeghez kár a rendezőnek oly makacsul ragaszkodnia, mert a mellett, hogy az énekek hangjának zománcát veszi, gyakran komikus hatása, mint pl. mikor a várbástyák előtti tér szőnyeggel van fedve” (*Fővárosi Lapok*, 1884. dec. 9.).

Természetesen a kialakuló Wagner-kultusz idején nem hiányozhattak a kritikákból a jólismert csepülő kitételek, ledorongoló eszmeifuttatások sem. Ábrányi Kornél most is megragadja az alkalmat és így ír a *Pesti Napló*-ban: „Az eféle telivér olasz opera sikerét azonban jórésztben mindig ama jól ismert, mindenkinek emlékébe, jobban mondva, a vérebe átment népszerű dallamokban kell keresni, melyek majdnem félszázados zenei pulverizálásuk dacára is mindig hatást tudnak kelteni a nagy közönségnél, mely első sorban a könnyen felfogható, melodikus elemre fekteti úgy ízlését, mint ítéletét, keveset törődve azzal, hogy van-e a behízsgáló dallamokban kifejezés vagy művészeti igazság, mert e tekintetben bizony a Troubadour is - leszámítva néhány valóban átértzett és költői részt - mintája lehet a zenedrámái képtelenségeknek.” (1884. dec. 9.)

A Nemzeti Színház-i előadások legnagyobb Verdi-sikere az *Aida* volt. Természetes, hogy az Operaház is hamar sort kerít a darab bemutatására (1885. április 13.). A beszámolók szükségét érzik annak, hogy ismét megdicsérik a darab muzsikáját, összehasonlítsák és szembeállítsák Wagnerrel. S ez természetes is, hiszen a Wagner-harc még messze nem dőlt el, a Nemzeti Színház, majd az Opera első évei csak a korai Wagner-műveket viszik színpadra, a Ring bemutatása Gustav Mahlerre és utódaira vár. „Ez opera, mely dallamosság és páthosz tekintetében magas színvonalon áll, nemcsak a közönségnek élvezet, hanem a zeneköltőknek is tanulság. Verdi megmutatta benne, hogy egy más zeneiskolához tartozó zeneköltő mit és mennyit tanulhat el a Wagner-féle zeneirányból, a nélkül, hogy stíljét és egyéniségét feláldozná. Tanulni kell tőle, de utánózni nem. A mit Verdi tanult el, azzal nem az olasz jellegtől tért el, hanem az olasz zenét emelte csak vele” (*Fővárosi Lapok*, 1885. ápr. 14.).

Az előadásnak hatalmas közönségsikere van; nem utolsó sorban az új díszletek, a fényes kiállítás miatt: „A színes oszlopú termek, templom-csarnokok, a kolosszális ülő bálványokkal ellátott homlokzatok, a kék lég, a holdsütötte Nílus épp úgy a régi kelet mesés világába varázsolják a képzelmet, mint a jelmezek eleven színgazdagsága s a harci és vallási jelvények eredetisége. A rendezés Káldy Gyula nagy gondosságát dicséri.” (*Fővárosi Lapok*, 1885. ápr. 14.). Káldy igen sokoldalú muzsikusként volt: karmester, zeneszerző, muzikológus és 1881-től 1888-ig a Nemzeti Színház operatagozatának, majd az Operaháznak főrendezője.

Volt a rendezésnek azonban hibája is, ismét csak komikus eredménnyel: „Az aethiop fogolynők fekete karral és fehér arccal jelentek meg. Az nem baj, ha királyuk nem festi feketére képét, mert az arcjáték többet ér, mint a fekete szín: de a néma csoport mit sem vesztené, ha szerencsének látnánk” (*Fővárosi Lapok*, 1885. ápr. 14.). A címszerepben megint csak Emma Turolla tündökölt, Amnerist Bartolucci énekli, „ki szép alak s jól is énekelt, de ábrázol-

lása egyhangú, mert mindig egyforma pose-ban (aláfelé tekintő haragos szemmel, keblén keresztezett karokkal) szerepel, s így nincs fokozat az indulat fejlődésének ábrázolásában” (*Fővárosi Lapok*, 1885. ápr. 14.). Radamest Broulik Ferenc alakítja: a cseh származású tenorista szintén egyike azoknak, akikkel az Opera a kínzó hőstenor-hiányt enyhíti; két ízben is - 1884-1896 és 1900-1904 között - tagja a színháznak. Őt éppúgy kiemelik, mint az Amonasrót alakító nagyszerű Bigniót. De míg Bignio minden szempontból „királyilag mutatta be” Amonasrót, Brouliknál kifogásolják játékbeli fogyatékoságait. Ramfis szerepét a régi magyar énekesgárda talán legnagyobb alakja, Ney Dávid énekli. A nagyszerű basszista, aki azonban rendelkezett a bariton átható magasregiszterével is, Mozarttól Wagnerig és Lortzingtól Verdiig énekelt végig a repertoár szinte minden darabját. Az Operaháznak már megnyíltakor élvonalbeli tagja, de a nagy német színpadokon is nagy sikerrel szerepelt. Játéka, hangereje és hangjának szépsége, az egész egyéniség sokoldalúsága mindig a legnagyobb népszerűséget biztosította számára. A darabot, mint a Nemzeti Színházban is, Erkel Sándor vezényli, kitűnően.

Az első év mérlege nagyjából ugyanazt a képet mutatja, mint a Nemzeti Színház operatagozatának működése az utolsó évadokban. A műsor gerincében Verdi, Wagner, néhány francia nagyopera és Erkel mindig népszerű Hunyadija és Bánk bánja állnak. A legnagyobb bevételt jelentő, tehát leggyakrabban előadásra kerülő darabok: Zsidónő, Hugonották, Trubadur, Faust, Hunyadi László, Az álarcosbál, Lohengrin. Az eltérést tehát mindössze a népszerűséghez jutott és kasszasikert jelentő egyetlen Wagner-mű mutatja. Az előadásszámok tekintetében a francia darabok vezetnek: 11 francia mű 52-szer kerül színre, de rögtön utána következnek nagyjából ugyanilyen arányban az olasz művek - és ez ekkortájt körülbelül egyet jelent Verdi műveivel -: 10 olasz opera 48-szor kerül előadásra. A magyar és német darabok, valamint a bemutatásra került 5 táncjáték ezeknek az előadásszámoknak átlagban csak a felét éri el. Ami Verdire vonatkozik: csak a legnépszerűbb darabok (*Traviata*, *Trubadur*, *Ernani*, *Álarcosbál* és *Aida*) kerülnek színre. A *Rigolettó*ra csak 1885 júliusában kerül sor.

A további években lassan kialakul az Operaház repertoárja. Az együttes további nehézségekkel küzd, hol szopránhiányban szenved, hol tenoristát, hol meg altistát kell szerződtetni. Gyakoriak a vendégjátékok is. Így például éveken keresztül nem kisebb művészegyéniség a budapesti Operaház állandó vendége, mint Marie Wilt. Bianca Bianchi, Gina Oselio, Vilma Tremelli is szerződtetett tagja a színháznak. A vendégek közül - nagyjából a századfordulóig - a következők érdemelnek említést: Jean Lassalle, Marcella Sembrich, Gemma Bellincioni, Stagno, D'Andrade, Emma Zilli, Sigrid Arnoldson, Leo Fumagalli, Gerolamo Piccaluga stb. Ezek a híres vendégek - főleg az olaszok - természetesen Verdi műveit is választják vendégszereplésükül, sőt, előszeretettel Verdi-darabokban lépnek fel. A hazai együttes csak igen lassan alakul ki. 1893-ban játsszák például a *Trubadur* először tisztán magyar erőkkal. Az egész műsorrend túlnyomó részt Wagner jegyében áll, hiszen 1888-tól 1891-ig Gustav Mahler a színház főzeneigazgatója, őt pedig 1893 és 1895 között a magyar származású Arthur Nikisch követi. Mindketten rajongó Wagner-hívők. Főleg Mahler igazgatása alatt csap magasra a Wagner-kultusz lángja a budapesti Operában: ő mutatja be a *Rajna kincsét* és a *Walkürt*. Aztán belép az új csillag is a műsorrendbe: Puccini. Már 1894-ben, Nikisch vezénylete alatt bemutatják a *Manon Lescaut*-t. (Hosszú ideig ez az egyetlen játszott Puccini-mű; Leoncavallo *Bohémélete* messze megelőzi a Pucciniét, az előbbi darabot már 1897 végén játsszák.) S Mahler igazgatása alatt játszódik le a nagy sikerdarab, a *Parasztbecsület* első előadása is.

Ami a Verdi-repertoárt, a darabok fogadtatását jellemzi, a közönség ízlését is befolyásolja az egyre fokozódó Wagner-divat. Egyízben Wilt, Wladislaw Mierzwinski és Gina Oselio együttes fellépésével kerül színre a *Trubadur*, felemelt helyárral. „Az intendatúra ezen intézkedése annyival kevésbé érthető, minthogy múlt kedden is együtt lépett föl Wiltné és

Mierzwinsky és akkor nem voltak a helyárák ennyire fölemelve, pedig a Hugonották különben is nagyobb vonzerőt gyakorolnak, mint a Troubadour. Akkor a színház egészen megtelt, míg ma ingyen jegyekkel kellett a tátongó hézagokat betölteni.” (*Pesti Hírlap*, 1886. máj. 8.)

Vagy: „...azzal az elcsépelte műsorral, mely folyton Borgiát, Ernánit, Troubadourt és Hunyady Lászlót ismételteti, mely hónapokon át egyetlen egy újdonsággal sem gyarapodott, nem lehet közönséget vonzani a színházba, ha mégoly szép hangzású olasz nevek díszelnek is a színlapon.” (*Pesti Hírlap*, 1886. máj. 17.)

A vendégek úgy, ahogy biztosítják a közönség érdeklődésének fenntartását. A nagy világnevek, mindenekelőtt a kor egyik legnagyobb drámai szopránja, Gemma Bellincioni estjei mindig zsúfolásig megtelnek és nagy a siker is. Bellincioni egyébként igen gyakran vendégszerepelt Pesten, s többi szerepe mellett énekelte Violettát, Aidát, a Trubadur Leonóráját és az Álarcosbál Améliáját.

Ezzel szemben: „Mialatt a magyar kir. operaszínháznál évek óta tart a külföldi művésznők búcsújárása, naponként érkeznek hírek magyar énekesnőknek külföldre való elszerződéséről és külföldön aratott sikereiről. Nem akarunk most annak a kérdésnek feszegetésébe bocsátkozni, hogy mindazon magyar énekesnők közül, a kik eddig külföldre mentek, hánynak a távozása képez igazi veszteséget a magyar operára nézve. De azzal a jelenséggel szemben, hogy főleg a legutóbbi időben Budapestről mind több magyar énekesnőt visznek külföldre, annak az aggodalomnak kell kifejezést adnunk, hogy ha ez tovább is így tart, egyszerre csak nem lesz anyag, a melyből a tervezett »magyar nemzeti operát« szervezzük. E tekintetben tehát egy kis előre látás nem ártana operánk intézői részéről” (*Pesti Hírlap*, 1888. máj. 1.).

Az Opera körül tehát egyre sűrűsödnek a bajok. A kulturális kormányzat és az intendatura többek közt abban látja a megoldást, hogy külföldről szerződtet igazgató-karnagyot, Gustav Mahler személyében. Ittléte alatt operaházunk első fénykorát élte. Nemcsak a bemutatók, de a Mahler-vezette köznapi előadások is mintaszerűek voltak; ekkor mondta Brahms, hogy aki igazán jó Don Juan-előadást akar látni, az Pestre menjen.

Tárgyunkkal kapcsolatban egyetlen esetről emlékezhetünk meg, hiszen a testestől-lelkestől wagneriánus Mahler nem nagyon foglalkozott Verdi műveivel. Ez különben is kényes ügy lett volna Pesten, mivel a Verdi-előadások ekkortájt Mahler igazgató-elődje és karmester-társa, Erkel Sándor kezében voltak. Az említett egy alkalom az *Álarcosbál* 1890. október 16-i felújítása volt, Mahler vezetése alatt. Tíz nappal előbb még Erkel dirigálja a darabot, a vendégszereplésre visszaérkező Perotti nagysikerű főszereplésével. A Mahler-felújítás új szereposztást hoz, legalábbis részben. A kritikák ekkor már teljes erővel támadják Mahlert, minden lehető és lehetetlen alkalommal; így felróják, hogy „kiragadta Erkel Sándor kezéből a vezénylőpálcát”, noha röviddel azelőtt még arról cikkeztek a lapok, hogy Mahlernek tehermentesítenie kellene a repertoár nagyrészét kézbentartó Erkelt. A *Pesti Hírlap* szerint: „...ezúttal cserbenhagyta Mahler igazgatót a siker, mert oly térre lépett, mely az ő művészi egyéniségére nézve teljesen idegen. Ő minden ízében annyira német zenész, hogy nem bírja magát beletalálni az olasz stílusba. Az a finom detail-festés, amely az ő legerősebb oldala és a melynek segítségével gyakran nagy hatásokat ért el, nem alkalmazható Verdi zenéjénél, mely erőteljesebb színezést és egészben véve nyersebb kezelést [?] igényel. Mahler vezénylete alatt az »Álarcos bál« úgy hangzott, mintha telefonon át hallgattuk volna. A túlságosan diszkrét kíséret nagyon kényelmes lehetett ugyan az énekesekre és énekesnőkre nézve, de kivetkőztette az egész művet jellegéből.” (1890. okt. 8.)

A tisztelt kritikus úr szaktudására és hozzáértésére az előbbieken túl mi sem jellemzőbb, mint amikor kifogásolja az előadás egyes részleteit. „Csak Ulrica szellemidéző áriájára utalunk. Ennél az áriánál Erkel Sándor vezénylete alatt a zenekar úgy tombolt, mintha a pokol

valamennyi ördöge kiszabadult volna; Mahler alatt ennek a pokoli zenének csak halvány visszhangja hallatszott és ennek következtében a hatás elveszett.”

Elég felületesen megnézni az említett állást: lépten-nyomon pianókkal és pianissimókkal találkozunk a kíséretben. Mahler tehát, mint mindig, úgy látszik ezúttal is a szerző akaratának lehető leghívebb tolmácsolását tűzte ki célul. Ugyanezen a területen még nagyobb bakot lő a „derék” Ábrányi Kornél, Mahler egyik legnagyobb és legrosszabb indulatú ellenfele: „A karok a kaczagó chorust új stílusban énekelték; de a régibb jobbnak tartjuk. Az egész jelenet énekgondolata a *hangos és nem a halk kaczagásra* van építve. Összeesküvők, a kik gyilkolni mennek, s Renét szembe kaczagják ki, nem kacagnak a gentleman szabályok szerint.” (*Pesti Napló*, 1890. okt. 8.) - Si tacuisses...

Mahler csak Henri Prévost-t hagyja meg szerepében (Riccardo). Egyik felfedezettje, nagyszerű Wagner-hősnője, Szilágyi Arabella éneklő Améliát, jól, noha helyenként punktirozni kell a magas fekvéseket. A későbbi idők kiváló altistája - szintén Mahler felfedezettje - Hilgermann Laura éneklő Ulricát. A sajtó a legkegyetlenebbül Manheit Jakabot, Renato megszélyesítőjét gúnyolja ki. (Ennek megvan a maga külön oka, függetlenül attól, hogy az énekes hogyan szerepelt: Mahler őt a közkedvelt Odry Lehel és Takáts Mihály helyére állította, s emellett Manheit még... hitsorsosa is Mahlernek.) Ennek ellenére a sajtóvisszhangból tudjuk, hogy Manheit egy ízben nyíltszíni tapsot is kapott.

Több előadásra már nem került sor és Mahler nem is sokáig maradhatott Pesten. Az akkori magyar uralkodó osztálynak az Operával foglalkozó körei nem sokáig túrték a német beszédű, igen szigorúan működő és amellet zsidó Mahler igazgatóságát. Intrikákkal, a művész fokozatos lehetetlenné tételével elérték, hogy 1891-ben Mahler felbontotta szerződését és elment Budapestről. Nikisch igazgatóságát még az „aranykor” folytatásának tekinthetjük, de utána végképp lehanyatlak a budapesti Operaház színvonala, gyakran gondolnak az intézet ideiglenes bezárására vagy az állami kezelésből való kivételére. Így fog ez tartani 1912-ig.

Közben azonban jelentős Verdi-esemény színhelye az Operaház: 1887. december 8-án kerül bemutatásra az *Otello*. Már az ez év februárjában lezajlott Scala-beli ősbemutatóról is hosszasan megemlékeznek a pesti lapok. Írnak az előkészületekről is: „Milanóból jelentik január 30-ról: Vasárnap próbát tartottak Othelloból, Verdi személyes vezénylete alatt. A próba oly jól ment, hogy a mester csak négyszer szakította félbe. Csütörtökön lesz a jelmezes főpróba s az első előadás e hó 5-re van kitűzve. A próbák zárt ajtók mögött folynak. Még Verdi neje sem volt jelen egyetlenegy próbán sem, hogy jó példát adjon a többieknek. A minap Maurel baritonista be akarta csempészni a nejét, de Verdi útját állta, hivatkozva arra, hogy saját nejét sem bocsátja a próbákra. Maurelné kénytelen volt engedni. A milánói sajtó azzal bosszulja meg magát kizáratásáért, hogy egy idő óta szót sem közöl az opera előkészületeiről” (*Pesti Hírlap*, 1887. febr. 3.).

A bemutatóról magáról hosszú távirati beszámolókat közölnek a lapok, dicsérve a művet, az előadást, megemlékezve a premier külsőségeiről is. Néhány nappal a premier után a *Pesti Hírlap* már tudni véli, hogy „Verdi Othelloját Lear király fogja követni. Sőt már azt is állítják, hogy Arrigo Boito, az Othello szövegírója Lear király szövegét csaknem teljesen elkészítette és Verdi is megírta már az új partitúra első hangjegyeit”. (1887. febr. 19.)

A bemutató még Keglevich István intendánságának utolsó napjaira esik. A kétbalkezes Keglevichet az *Otello* nagy sikere sem mentette meg a bukástól. Négy nappal a premier előtt még a következő mondatok jelenhettek meg a *Budapesti Hírlapban*: „Az a cél, hogy itt a fővárosban a szezon javában egy-két hónapra opera legyen, könnyen elérhető: csatlakozni kell Olaszországhoz és egy olasz impresszáriónak átadni e színházat. Ott csakis ily vándortársulatok vannak s azok eljönnek szívesen idáig is. ... És ezeknél a mai opera sem magyarabb.” A bemutatóra tehát 1887. december 8-án került sor. 6-án volt a főpróba. Hosszú ideig veszély

fenyegeti a premiért: a terv az volt ugyanis, hogy Desdemona szerepére az olasz Adalgisa Gabbi-t szerződtetik, ő énekelte volna háromszor a női főszerepet, s utána Gemma Bellincioni vette volna át. Azonban „Desdemona szerepét Bellincioni Gemma kisasszony énekelte Gabbi Adalgisa asszony helyett, a kinek torokbaja oly makacs, hogy egyhamar nem léphet fel, sőt, alkalmasint el is utazik innen a nélkül, hogy még egyszer hallanók”. (*Budapesti Hírlap*, 1887. dec. 6.)

Igy tehát a bemutató szereposztása a következőképpen alakult: Otello - Perotti, Jago - Odry Lehel, Cassio - Pauli Richard, Desdemona - Bellincioni, Emilia - Saxlehner Emma. Erkel Sándor, a főzeneigazgató vezényelt, a díszleteket Spannraft Ágost és Hirsch Gyula, a jelmezeket Csepreghy Ferencné és Caffi Péter tervezték. Az előadás természetesen felemelt helyárrakkal zajlott le.

Egy szempontból, az Otello nemzetközi pályafutásának szempontjából, igen fontos a pesti előadás: „Otello tudvalevőleg f. évi február 5-én adatott legelőször a milánói Scala-színházban. Azóta színrekerült Rómában, Velencében és Bresciában. A szerző azonban nem engedte meg, hogy műve ez idő szerint Olaszországon kívül bárhol is előadassék, csak Budapesttel szemben tett kivételt” (*Pesti Hírlap*, 1887. dec. 8.).

Igy tehát a magyar Opera büszkélkedhet azzal a ténnyel, hogy Olaszországon kívül először hozta színre a remekművet.

A bemutató előadás társadalmi esemény, hatalmas közönségsiker és az újságok mindegyike hosszú beszámolóikban méltatja a darabot és az előadást. Érdekes módon egy kivételével egy kritika sem támadja Verdit azzal, hogy Wagner nyomdokába lépett, hogy Wagner epigona lett. „A határozottabb drámai akcentuáció és a gyakran előforduló zenekari festés még nem teszi Verdi zenéjét wagnerivá, mert ezzel nemcsak Wagner óta találkozunk az operairodalomban” (*Pesti Hírlap*, 1887. dec. 9.).

„Érdekes megfigyelni, miként küzd Verdi Othelloban a modern zenedráma áramlatával, elfogadva abból sok mindent és kiszakítva magát sok tekintetben az olasz tradíció bilincseiből. Megnemesedett ízlését és lelke sugallatát követve, oly művet alkotott, mely hivatva van reformálni az új olasz operát. Verdiből egy olasz Wagner lett, az olaszok jövő zenéjének apostola. Tőle honfitársai majd készségesen elfogadják azt, mit Wagnernél még bizalmatlanul néztek: a zenei dramatizálás szigorúbb elveit. Utja és eszközei ugyan mások, de a cél ugyanaz. Ez az új irány az olasz művészet talajából hajtott ki s ebben rejlik nemzeti missziója” (*Pesti Napló*, 1887. dec. 9.).

A legérdekesebb megjegyzést a korszak legelesebb, híres színházi kritikusánál, Keszler Józsefnél olvashatjuk: „Ez az opera egészen az új ízlés szellemében van concipálva; de téved, ki azt hiszi, hogy benne Verdi genieje megalapozta magát. E mű korántsem Wagner-opera, hanem teljesen a mester művészi egyéniségének jellegét viseli. Az Othello Verdi-opera, új művészeti formulában. *A történetírás alaki minőségét a »Verdi harmadik modorá«-nak kitételével fogja jelölni.*” [Kiemelés tőlem: V.P.]

S a továbbiakban: „A mű... dallamai részben a zenei declamatio törvényeit követik, a mennyiben bennük a zene a párbeszéd természeti követelményeinek hódol és a szöveget magyarázólag, értelmezőleg kíséri; másrészt pedig az arioso formáját öltik, középen maradván a cantilena és a recitativ között. Nem habozunk kimondani, hogy Verdinek összes művei között az Othello-t véljük a legelesebbnek, a legtökéletesebbnek... Nézetünk szerint Verdinek legújabb műve az által emelkedik magasán a többiek fölé, hogy egyikük zenéjében sincs annyi hatalmas drámai erő, mint ebben.” (*Nemzet*, 1887. dec. 9.).

Keszler József bírálata meglehetősen egyedülálló a dicséretben, illetve a minden eddigi Verdi-opera fölé való emelésben. A legtöbb kritikus megegyezik abban, hogy az Aida Verdi

életművének tetőpontja és az Otello elmarad mögötte. Általában az utolsó felvonásbeli Desdemona-jelenetet emelik ki, ezen kívül a nyitókórusokat, a második felvonás üdvözlő kórusát és a harmadik felvonás nagy concertatóját. Szinte valamennyien megegyeznek abban a ma már komikusnak tűnő megállapításban, hogy a darab leggyengébben jellemzett, legérdektelenebb figurája Jago. „Mondják, hogy Boito Jágót képzelte az opera igazi hőséne s ennek alakját mintázta meg legdomborúbban. Verdinek viszont ép ez alakhoz volt legkevesebb színe, hogy megélessze. Ha jól emlékezem, az olasz és francia szakértők, a kiknek kedvezett a szerencse, hogy a milánói előadást láthassák, Jágót találták a mű kincsei között a legdrágább boglárának. Nekem nem adatott, hogy csillogását lássam, sőt még formái sem tűntek szemembe geometriai szabályossággal. Boito egy halandó Mefisztotelesnek képzelte Jágót s ezt a felfogást szuggerálta az öreg mesterbe, a ki különben is, úgy látszik, nagyon sokat hallgatott az olasz jövő-zene apostolára. Verdi démoninak színezi Jágót, de legtöbbször érthetetlen. Határozottsága, súlya nincs ennek a karakternek...” (*Budapesti Hírlap*, 1887. dec. 9.).

Jago figuráján kívül általában kifogás alá esik még a gyilkosság jelenete, ami sok kritikus szerint már nem is zene, hanem fültépő naturalizmus. „Ennél a jelenetnél a zene egészen háttérbe szorul és a figyelmet teljesen absorbeálja a rémes cselekmény. A közönség visszafojtott lélekzettel nézte ezt a jelenetet és voltak, a kiknek idegeire annyira hatott, hogy kénytelenek voltak az opera befejezése előtt távozni.” (*Pesti Hírlap*, 1887. dec. 9.)

Az előadásról is megoszlanak a vélemények. Erkel Sándor vezényletét egyhangú elismeréssel illetik, a díszleteket szintén. A rendezés (Káldy Gyula munkája) már sokkal kevésbé tetszik. „Kifogás alá csak a csoportozatok rendezése eshetik. Szerencsére Othelloban erre kevés alkalom nyílik és így Káldy rendező úr nem sokat ronthatott, de alaposan” (*Pesti Hírlap*, 1887. dec. 9.).

A szereplők közül kiemelkedik Perotti a címszerepben. Csak az első felvonást záró kettős nem sikerül neki - Bellincioninak sem -, egyébként brillíroz mind hangban, mind játékban. „Az előadók közül Perotti dominált, miként a címszerep az egész operában. Kedvelt tenoristának, ki olasz szöveggel énekelt, ritkán volt ily szerencsés estéje. Ezúttal mint ábrázoló színésztől is teljes elismeréssel szólhatunk róla, mert játékát a zenéhez kellett alkalmaznia, a ritmus szerint beosztania. S e korlátok közt is oly Othellót láttunk tőle, melyről, mint színészi alakításról lehet beszélni. A féltékenység gyanakodására, a tettett nyájasságra ép úgy megtalálta a kellő kifejezést, mint az indulat kitörésére, a tomboló mór vadságának jellemzésére. Éneke nem szenvedt a játék sokat absorbeáló szenvedélyessége által. Birta hanggal mindvégig, a második felvonás nagy duettjében megvolt az ádáz indulat kifejezése is. Egyetlen egy gyöngébb mozzanatot találtunk énekében. Ő nem bírt a szerelem édes hangjaival, éppúgy mint Bellincioni k. a. sem, s így az első felvonást záró hosszabb szerelmi duót elejtették. A felhangzott tapsok és kihívások legnagyobb részét ez este joggal vindikálhatta Perotti magának. Látszott, hogy ambícióval tanulta és mutatta be szerepét” (*Fővárosi Lapok*, 1887. dec. 9.).

Gemma Bellincioni a kritika egyöntetű véleménye szerint csak az utolsó felvonásban nőtt fel a szerephez. A Fűzfadalt és az Ave Mariát egyöntetűen a legnagyobb elismeréssel fogadják és sajnálják, hogy a szerelmi duettben disztónál és általában az első három felvonásban gyengébb produkciót nyújt. Odry Lehel Jagóját nagy általánosságban rossznak tartják, kivéve az álom-elbeszélést. (Ezt többen kiemelik, mint kitűnő zenei és színészi produkciót; néhány kritikus ezt a jelenetet tartja a zene egyik csúcspontjának is.) Alakítására nézve nehezményezik, hogy jól bevált Gounod-i Mefisztó-tolmácsolását ismétli meg.

A bemutató beszámolóinak ismertetését fejezzük be Keszler cikkének zárómondataival, amelyek megvilágítják az Otello-premier színházon belüli jelentőségét: „Nagy és föltétlen dicséret illeti Erkel Sándort, az igazgatót, ki az operaház válságos helyzetében a legnagyobb

buzgalommal, a legszorgosabb munkával mindent megtesz, mi az intézetet a közönség szemében emelheti.” (*Nemzet*, 1887. dec. 9.)

És függelékként egy kuriózum, egy sajnálatos hang, amely oly jellemző a századforduló idején annyira ostorozott magyar provincializmusra. Az *Ország-Világ* című képes hetilapban jelenik meg ez a cikk, amelynek kezdete valóságos telitalálat; ám konklúziója teljesen hamis és az alig egy éve halott Liszt Ferencet támadja: „Verdi nemzetének lelkéhez szólott; majd-nem minden a mit írt, népszerű lett Olaszországban, mert megfelelt az olasz nép kedélyvilágának. Oh, ti bölcs német zeneesztetikusok, a kik olyan hatalmas »ellenpont«-tudománnyal fitymáljátok a Verdi »kintorna«-zenéjét: ti úgy látszik nem tudjátok, hogy a legnagyobb művész az, a ki legjobban kifejezte korát; ti úgy látszik nem sejtitek, mit jelent egy nemzetet nagy időkben kitartásra, tette buzdítani a művészet mindent megbíró erejével! Mi, magyarok, tudjuk. Mert nekünk is voltak ilyen nagy időink és nekünk is volt e nagy időkben egy nagy muzsikuskunk. Csakhogy az a nagy muzsikuskunk megelégedett azzal, hogy egy pár rhapsodiával bizonyította magyarságát és hogy, mikor mi már sok szenvedés után végre rendbejöttünk, kegyeskedett elfogadni tőlünk egy 5-6000 pengős sinecurát...”

A bemutató utáni egy hónap alatt az *Otello* nyolcszor kerül színre, ez is jelzi a nagy sikert. A második előadás alkalmából írja a *Pesti Hírlap*: „A műsort a legközelebbi hetekben Verdi *Otello*-ja fogja uralni, mely mai második előadása alkalmával talán a múltkorinál is nagyobb hatást keltett.” A harmadik előadást megnézi Otto Jahn, a bécsi Opera akkori igazgatója is. A bécsi sajtó egyébként is nagy dicsérrettel emlékszik meg a budapesti előadásról és ez igen nagy szó! A sikersorozat tovább tart: „Az opera úgy látszik, kedvenc darabjává válik közönségünknek” (*Pesti Hírlap*, 1887. dec. 15.).

Nem időzünk a továbbiakban sem az Operaház hanyatlásának bemutatásánál, sem pedig a további vendégjátékoknál. Az operaüzem kisebb-nagyobb zökkenőkkel megy tovább a maga sajnos lefelé vezető útján; ez a „lefelé” vonatkozik mind a repertoárra - amelyben a sorra bemutatásra kerülő Puccini-műveken kívül sok érdekesség nincs -, mind pedig az előadások minőségére. Az állandó vendégek rendszere továbbra is fennmarad, szinte minden hangfajban. Francia, olasz és német énekesek szerepelnek minduntalan az Opera színpadán és bizony alig akad előadás, amelyet tisztán magyar ensemble és magyarul énekelne. Több ízben kormánybiztost rendelnek ki az intézet élére. Nikisch távozása után (1895 augusztus) az egy Kerner Istvánon kívül jeles karmester sem működik a színháznál, s ugyanez vonatkozik a rendezőkre és tervezőkre.

Közben azonban a magyar Verdi-kultuszban több érdekes esemény érdemli meg a feljegyzést. Időrendben első helyen egy riportról kell említést tennünk. Szerzője a századforduló magyar irodalmának különös, magányos figurája, Szomory Dezső (1869-1944).

Szomory 1890-től 1910-ig Párizsban élt. Innen küldte a *Magyar Hírlap* részére irodalmi és művészeti riportjait, színes beszámolóit, közöttük egy 1894. április 26-ról datált, *Látogatás Verdinél* című írását.

„Ah! végre Gorio Tobia, vagy ha jobban tetszik, Boito Arrigo megjelenik a Grand-Hotel estradéján, és egy zöldes mosolylyal a szemüvegén keresztül tudtomra adja, miképp: sikerült. Méltóztatnak tudni, mi sikerült... tehát Giuseppe Verdi fogad.

Jön Gorio Tobia a nyomomban. Ez is érdekes ember s főleg szerény. Bár írt egy operát, de azért maga is ért a zenéhez, mégis megelégszik a librettista dicsőségével és teljesen Verdi szolgálatába szegődött. A mikor ál-elragadtatással dicsérem az ő Mefistofeles-ét, míg felhaldunk a lépcsőn, Boito-Tobia igen alázatosan bólint a fejével, a maga operája mintha valamilyen rossz álom volna neki.

Végre megnyílik az ajtó és Pázmándy Dénes kedvencz Grand-Hotel-beli szobájában egy öreg, aprószemű urat látok. Mellette, mint egy öreg madár, Donna Verdi. Igen kedves és szeretetre-méltó házaspár, aki csupa muzsikában öregedett meg egymás mellett.

- Ah! Falstaff! Falstaff! - kezdem, mire nem várt hatást érek el. Mert rögtön utánam az öreg, aprószemű úr, hanghordozásom utánózva, felkiált: - Ah! Falstaff! Falstaff!

Aztán francziául (mert ez eddig nem volt semmiféle nyelv):

- *Könnyű Önöknek!* Színházba járni könnyű. De betanítani ezt a színházat, nyélbe ütni egy operát, ez nehéz. Azaz - s itt siet Verdi - Párizsban könnyű volt. Hiszen Maurel, aki számára készült a Falstaff voltaképpen, ezúttal is annak a fényes énekesnek bizonyult, mint aki Milánóban vala.

- És Berlinben - teszem hozzá. Mire Verdi, egészen csendesen:

- Ön téved, Maurel nem énekelt Falstaffot Berlinben.

Dehogya is tévedek - gondoltam magamnak. Nagyon jól tudom, hogy Maurel afféle politikus-énekes módjára nem ment el Berlinbe, mondván: nem addig, amíg Elzász-Lotharingiát a németek vissza nem adják. Reméltem, hogy Verdi beszélni fog erről. De hallgatott, mint egy zenei pauza. Mire én szentencziaképpen:

- A politika árt a muzsikának.

Most Boito-Arrigo, vagy Gorio-Tobia az időről kezdett beszélni és dicsérte a Tuillériák kertjének gesztenyelombjait, a melyek immár kiverik az ő fehér-virágsüvegjüket. Donna Verdi is Párist dicséri, majd az öreg mester is erről beszél:

- Voltam a nagy operában, - úgymond - csakugyan nagyszerű. Thaist játszották...

- Tetszett a mesternek?

- Oh, nagyon. Massenet kiváló muzsikus.

- És Ambroise Thomas, a kinek a Mignonját e napokban századszor fogják adni, s a kit Párisban csak mediocritásnak vesznek?

Verdi elneveti magát:

- Mediocritás és száz előadás! Hiszen az egyik megczáfolja a másikat. Egyébként sem hálás dolog amúgy vaktában megkritizálni a zenészetet. Látja, nekem *Gounod miatt volt bajom*. Azt adták ugyanis a szájamba, mintha én a Romeo és Júliát elítéltem volna. Pedig ez korántsem igaz. Én csak úgy vélekedtem és vélekedek, hogy Shakespeare drámáját sokkal pathetikusabbnak tartván, ha operát csinálnék belőle (amint ez egyszer szándékom volt), *nem végezném egy duóval, mint Gounod*.

- Azt mondják, hogy a mester hazatérve ismét ír egy operát... talán Delna asszony számára!...

- Oh igen - mondja mosolyogva Verdi - Delnát nagyon, nagyon szeretem, roppant művésznő és Falstaffban Maurel mellett az övé volt a siker oroszlánrésze. *Még jobban szeretném, de sőt egy operát is írnék neki, ha húsz évvel fiatalabb volnék!*

Aztán elnevetve magát:

- Látja, ön fiatal, ön megteheti...

A jóakarát e fényes megnyilatkozása még egy írással ellátott arckép adományozásával van egybekötve. Hálálkodás és búcsúzás közben kérdém, *vajjon a magyar fővárosban színre fog-e kerülni a Falstaff?*

Mire Verdi, talán csak az udvariasság kedvéért:

- Bizonyára... ez egyébként Ricordi, a kiadó dolga, ő szokta a színrehozást megbeszélni az igazgatókkal.

- Oh! Vajha a mester eljönne Budapestre is. Ez közelebb van Rómától, mint Páris.

Verdi erre ezt válaszolja:

- Nem, nem, ezt nem ígérem. Én már nem utazom, *párisi utam volt az utolsó*.

Aztán az asszonyhoz fordulva:

- Ugy-e nem utazunk többé?

Ah! micsoda édes, csodálatos házaspár!”²

1897 márciusában Pécs zenei együttese vállalkoznak a nagy feladatra, hogy megszólaltassák Verdi *Requiem*jét. A mű, amióta Erkel Sándor vezényletével 1875-ben a Nemzeti Színházban előadásra került, Magyarországon nem hangzott fel. A pécsi előadásra a város hivatásos és műkedvelő muzsikusai kivétel nélkül vállalkoztak. Három énekkar, valamint műkedvelők adják a kórust, a „Zenekedvelők Egyesülete” és a pécsi garnizon katonazenekara kísér, ugyancsak műkedvelők sorából kerülnek ki a szólisták. (A szólórészeket három szoprán-énekesnő, két altista és egy-egy tenor illetve basszus énekli.) A próbákat nyilvánosság előtt tartják, hogy az együttes megszokja a közönséget. Oly nagy társadalmi megmozdulás az esemény, hogy az összes jegyet előre eladják, a nézőtérben nemcsak pécsiek, de a környező megyékből származó hallgatók is ülnek, sőt a fővárosból is utaznak le - főleg szakemberek - az előadásra. Két ízben szólal meg a Requiem, egymás utáni napokon és a harmadik előadást csak azért kell lemondani, mert a Ricordi által kitűzött kölcsönzési határidő lejárt és a színházban játszó társulat most már igényt tart a színpadra. Összesen 170 szereplő vesz részt az előadásban; az Ausztriából Pécsre származott Löhr Vilmos vezényli a Requiemet, „s övé az érdem, hogy a nagyobbára dilettánsokból álló közreműködők oly fényesen oldották meg nehéz feladatukat” (*Pesti Napló*, 1897. márc. 11.). A pécsi újságok joggal írják a hangverseny másnapján: „Csinálja ezt utánunk más vidéki város!” (*Pécsi Napló*, 1897. márc. 12.).

Krónikánk első részében, éppen a Requiem 1875-ös bemutatójával kapcsolatban emlékeztünk meg arról a derék budapesti énekkar-egyesületről, amely akkor a *Messa da Requiem*ben közreműködött, a Budai Zeneakadémia kórusáról. Ez az együttes igen sok oratoriális jellegű művet mutatott be sokévtizedes fennállása alatt és az ő nevükhöz fűződik a *Quattro Pezzi Sacri* két darabjának, a *Stabat Maternek* és a *Laudi alla Vergine Mariának* magyarországi bemutatója. Budapest ismét az elsők között van: néhány nap híján pont egy évvel a párizsi ősbemutató után, 1899. április 21-én hangzik fel a pesti Vigadóban a két mű. A kutató kissé megrökönyödve vett tudomást arról, hogy erről a jelentős hangversenyről mindössze *egyetlen* sajtóbeszámolót talált; a kritikus urak úgy látszik, fontosabbnak tartották, hogy az Operaházban üljének és mérgeledjenek Louise Pagin francia énekesnő igen rossz szereplésén, a *Hugenottákban*. Csak a pesti polgárság németnyelvű lapjának, a *Pester Lloyd*nak kritikusa, Dr. Beer Ágoston van jelen a koncerten, s ő a következőkben számol be a bemutatóról: „Verdit két mű képviselte. »Stabat Mater«-je éppoly kevés szigorúan egyházi szellemet áraszt, mint Requiemje. A nemes dallamossággal és áradó széphangzással telt egyes részekben nagyonis észrevehetően lüktet a drámaiság. Lényegesen közelebb áll a templomhoz a női karra írt Mária-himnusz, szép áhítatosságával és az égbe vetett bizalmával. A kórus hangjaiban időnként a szférák zenéjéhez méltó kecsességű harmóniák lebegnek... Az énekesek és a

² Kiemelések az eredeti szövegben! V.P.

zenekar derék módon teljesítették feladatukat Szauner Zsigmond egyleti karmester vezénylete alatt.” (1899. ápr. 21.)

1901 januárjában a magyar lapok művészeti rovatai tele vannak Verdi betegségének híreivel, majd közlik a táviratot a maestro haláláról. Az Operaház igazgatósága sürgőnyt küld a milánói Tanácshoz: „A budapesti Kir. Operaház siratja Verdi Giuseppe halálát és résztvesz az olasz művészet mérhetetlen gyászában.” Ugyancsak táviratot küld a Liszt Ferenc Zene-művészkör is. Az ország legrégibb zeneiskolája, a Nemzeti Zenede pedig koszorút helyezett el a maestro sírján, a Casa di Riposo-beli végleges temetés alkalmával.

Mondani sem kell, hogy az összes lapok hosszú nekrológokban emlékeznek meg Verdi haláláról. Lényegében ezeket a nekrológokat tekinthetjük a magyar Verdi-irodalom első kísérleteinek.

Kern Aurél, a századforduló korának jeles zenekritikusa, később az Opera igazgatója, a *Budapesti Hírlap* hasábjain írja ezeket a sorokat, melyek a Wagner-kultusz idején ritka élelátásról tesznek tanúságot:

„Mikor ma Verdi halála hírének hozta a táviró, mi csak a nagy, nemeslelkű ember elvesztését sajnálhattuk. A mit alkotott, az régóta a mienk, nem várhattunk többet. Munkássága hatalmas, befejezett egész... Verdinek az a tíz-tizenöt operája, mely gyors egymásutánban következik a Nabucco után, mind ismeretlen előttünk. Egy-egy farsangi szezonra készültek s az első tavaszi szellő többnyire el is söpörte őket... Az ötvenes évek elején következik három opera, mely Verdi stílusának első lényeges átváltozását mutatja: *Rigoletto*, *A trubadur* és *Traviata*. Az ízig-vérig olasz mesterre hatni kezdenek a kozmopolita áramlatok. A francia behatás stílusát jellemzőbbé, ritmusát élénkebbé, hangszerelését színesebbé tette... A külföldi sikerek fölébresztették Verdiben a vágyat a külföld elismerésére. Láta, több tartalmat kell adnia munkáinak, a kidolgozásra nagyobb gondot kell fordítania, ha a francia és német mesterekkel versenyezni akar. És ekkor indult meg a közel ötven éves emberben az a csodálatraméltó transzformáció, mely Verdit két évtized alatt a legmodernebb, tudásban és invencióban leghatalmasabb zeneköltővé tette. Mily mesés emelkedést mutat az *Álarcos bál*, *Aida* és *Otello* egymásutánja! Az eddig mereven elválasztott énekszámok, mint a dráma jelenései, egymásba folynak; a duettek zenei párbeszédekké alakulnak át s csak nagy ritkán, ott, a hol a szöveg értelme engedi, kétszólamúak; az énekszólam uralkodik ugyan, de símul az érzéshez, gondolathoz, a zenei frázis nem a vers cezurája, de a mondat logikája szerint épül föl, ezzel elveszti szimmetriáját s a régi kötött dallam helyébe a kantiléna és recitativ az a keveréke lép, mely a modern opera zenei prózája. A szövegismétlések megszűnnek; velük együtt kipusztul az értelmetlen koloratúra is. A deklamációban az énekhang rendkívüli ismerete segítette Verdit. Ebben egy zeneköltő sem fogható hozzá. S Verdi zenéje, ha jellemez, ha illusztrál, ha kísér is: mindig érzéki szépségű, abszolút zene. Egymagában szép és tökéletes. Élveznők a darab nélkül is. Ezt a későbbi Wagner zenéjéről nem igen mondhatjuk. Az énekbeszéd deklamált sivárságait Verdinél nem találjuk. Verdi az énekből indult ki s ezt egyeztetette a szavalással. Wagner a szavalást akarta énekké átformítani; ellenkező irányban haladtak... Életében megérte fölmagasztaltatását. Kortársai adták meg a helyet, melyet el fog foglalni a zene történetében. Harcot, ellentétes áramlatokat Verdi munkássága nem provokált. Csak egy dologért szállnak harciasan síkra Verdi hívei: tagadják, hogy Verdi Wagner nyomdokain haladt. Igazuk van. Nincsen Verdi muzsikájában semmi, a mi utánzata a bayreuthi iskolának. Verdi és Wagner egy időben eszméltek arra, hogy az operai stílusnak ereje és élete a drámaiság. Az operazene legyen drámailag igaz és zeneileg szép. Wagnernél a dráma, Verdinél a zene kerekedett felül. Egy célt szolgáltak, egy igazságot kerestek - egymástól függetlenül.” (1901. jan. 29.)

A *Hazánk* cikkírója, Antalik Károly nekrológiájából: „Verdi teljesen szakított a régi olasz operai stíllel, de nem esett abba a hibába, amelybe a század végén oly sok zeneszerző esett, hogy beállott volna Wagner utánczó sorába, hanem megőrizve művészi egyéniségének teljes önállóságát, bölcs mérséklettel és helyes tapintattal érvényesítette az olasz zenében azokat a vívmányokat, melyeket a modern opera fejlődési processzusa létrehozott és amelyek immár az egész művelt világ közkincsét képezik. *Igy lett Verdi az olasz opera reformátorává.*” (1901. jan. 29.)

A katolikus-aulikus *Alkotmány*, amely általában haladás-ellenes és erősen klerikális vonaláról nevezetes, nem mulasztja el, hogy megállapítsa: „...az elhunyt zeneszerző a politikával is foglalkozott, bár inkább kényszerűsügből, mint hajlamból”. Nekrológiájának befejezése azonban igen szép és hangulatos: „Sokat lehetne róla, mint emberről is beszélni, de szerénységének bizonyosan ott, az egyszerű ravatalon is rosszul esnék a dicséret.” (1901. jan. 29.)

A polgári ellenzék hetilapja, az *Uj Század* nekrológót ugyan nem ír a maestróról, de halálát is arra használja fel, hogy politikai célkitűzéseit alátámassza. Február 3-án megjelent számában közli a következő verset:

VERDI

Az ifjú művésznemzedék,
Mely verseng a magas kegyért,
Olvassa életrajzodat
És egy sort benne meg nem ért.
Talány marad előtte, mint lehet:
El nem fogadni fényes rendjelet.

A századforduló magyar zenei életének provincializmusára nagyon jellemző a hátralévő két nekrológ. Az egyik a *Zenelapban* jelent meg, tehát szakközlönyben. Szerzője Vajda Viktor zenei publicista. A cikk egész hangja a kortól való elmaradottságot árasztja:

„...Az akkori világ dallamosabb volt, mint a jelenlegi s Verdinek igazi dallamra kellett törekedni. A művészek nagy hűséggel őrizték a műformát, a mi még nem lett volna baj, ha nem sülyednek oly gyakran a formalitás békóiba. Csak oly szélsőség, mint az, mely újabb korban arra kárhoztatja a nagyképűeket, hogy a zenekar nagy testét az árapály hullámaiba dobják, végig gázoljanak valamennyi hangnemen, sértően halmozzanak, toldjanak, oldjanak, a hangszereket egymásra zúdítsák, meg aztán külön csapják, agyon fárasszák. Verdi, mert lángesze úgy kívánta, hamar kigyógyult az első bajból, a másodikat, a legnagyobb ügyességgel tudta kikerülni mindvégiglen... Bellini, Donizetti, Rossini játszták az első hegedűt ebben a nagy hangversenyben s Verdi követte őket a nélkül, hogy utánozta volna. Semmit se sajátított el tőlük, inkább magát szerette ismételni, de mindig a tökéletesedés fokán s meg-nemesült idomokban. Tény, hogy külsőleg a nagyszerkezetű, szertartásos dalműhöz csatlakozott, amelynek Spontini után Auber, Meyerbeer, Halévy voltak a zászlóvivői. Mily dicsőség ezekkel egy úton haladni, őket utolérni, talán túlhaladni... Könnyű volt a régi szabás szerint dolgozni, az embert meghallgatták, élvezték, de nem istenítették. Szép volt Ernani is, bordalát kiki énekelte; Elvira cavatinája és nagy áriája csábos szépségű volt, hát még a nagy sírbolti jelenet, mely tele van fokozatokkal. Eközben a másodrendű dalművek, milyenek különösen Attila, A két Foscari s mások folytonos tetszésben részesültek mindenfelé, nálunk is: a czigányok nagy előszeretettel játszták jelentősebb részleteiket s őket követve, a műkedvelők is ugyanezt a nótát fújták. Hanem Verdi nem henyélt, Don Carlosig sokat dolgozott, miközben az olasz jelleget, valamint saját énjét is legjobban tükröztető Rigoletto, Tévedt nő és Troubadour is napvilágot láttak. Mily csodálatos dalforrás, mily remek jellemzés a Rigoletto megkapó négyesében, mily fájdalmas-édes mélaság a Tévedt nőben. Az Álarczos bál is a szorosan vett olasz dalművek közé sorolható s ha egyéb nem: a velőig ható, finom élő gúny-

dal tanúságot tesz róla. Verdi az utolsó nagy olasz zenész, mert a Parasztszünet szerzője és a többiek, bármily jelesek is, a nemzetközség tágas mezején ülik diadalukat. A Végzet hatalma s még előtte színrekerült Don Carlos nálunk nem nagyon tetszettek, sőt az első megbukottnak tekinthető. Pedig Don Carlosnak minden kelléke megvan arra nézve, hogy tessék: fényes hangszerelése, érdekes zenekari tételekkel s mesterileg vezetett énekhangokkal átfonódott együttesei, az udvarhölgyek spanyol és mór dalai, bizony jobb sorsot érdemeltek volna. Eboli hercegnő kacérságát egy bájos szöveg jellemzi, mely ingerlőleg hat s minden zöngéjével a déli ég alj csábait juttatja eszünkbe. Egyiptomból szerencsét hozott Verdi, mert Aidaját a megújulás és átalakulás varázsa hatotta át: dallamai kedvesek, vonzóak, mint fiatalok műveiben; zenekari részletei hangulatosak, csillogók. Csak indulóját is mily merészen vezetett dallam, mily gazdag ritmikai mozgalmak lükteti át meglepő és eredeti formában. Életében majdnem félszázadot karolt fel ama korszak, melynek előhatárán s végén Shakespeare-től kölcsönzött szövegeket zenésített meg: amott Macbeth áll őrt, ide Othello és Falstaff sorakoznak...” (1901. febr. 5.)

Ahány mondat, szinte annyi tévedés - adatszerű és megítélésbeli -; a stílus mintegy félszázaddal elkésett. És hogyan ír a korszak „hivatalos” zenetörténésze, a Zeneakadémia zenetörténet-tanára, Dr. Molnár Géza? Az ő nekrológja a polgári közönség nagy népszerűségnek örvendő irodalmi magazinjában, az *Új Idők*-ben jelent meg. Molnár a másik oldalt képviseli, ő Wagner és a legújabb zenei fejlemények jegyében ítéli el Verdit. Ám írásában néhány igen figyelemreméltó meglátás is tanúskodik a nagy műveltségű muzsikusi objektivitásáról. (Meg kell itt jegyeznünk, hogy Molnár Géza a későbbiekben az új magyar muzsika, a Bartók-generáció egyik legelkeltebb propagátora lett.)

„Látom, amint kis olasz falukból ezer csók száll a mester felé, és amint ezer láthatatlan kéz virágokkal borítja az elnémult kolosszust. Izgalom nélkül, csupán áhítatos csodálkozással nézte a világ ennek a testnek a feloszlását, ahogy a naplementét figyeljük a tenger fölött. Álomba merülve, nagyszerű nyugalomban fekszik ott Verdi, aki ápoltta az egységes Itáliát és mellette a szerelmes érzéseket, aki akkordokba olvasztotta a füvek illatát és a föld párázatát, aki része volt az egésznek: a mezőségnek, a levegőnek, a napnak és az életnek. Halála a szívek nagy eseménye.”

Ezután egy hosszabb kitérő következik Verdi Stabat Mater és Requiem kapcsán az egyházi zenéről, annak magasztosságáról. Majd így folytatja:

„Ezelőtt ötven évvel melyik olasz zeneszerző érzett volna hajlandóságot arra, hogy a kaméliás hölgy történetét zeneileg is úgy átszellemítse, mint ahogy azt Verdi a Traviatá-ban tette? A francia mesterek akkoriban már valahogy foglalkoztak erotikus mesékkel, de az olaszok még teljesen a hősi legendák árában úsztak. Nem számítottak itt a legrégebb olasz szövegek, amelyek csak úgy hemzsegek a gáláns történetektől, a szerető asszonyoktól és uraktól; a pszichológiai alapú szerelmi mese Verdit érdekelte legelőször és zenéje is lélek-tanilag igazabb lett a többinél... Verdi igazi úttörője Rossini volt, aki Tell Vilmossal megírja az első drámailag nagy, igaz és érzékileg csodaszép olasz operát. Mindenki, aki Rossini után jött, kisebb Verdinél, de viszont Verdi kevésbé tiszta, mint Rossini, mert hatás eszközeit, az éles pointeokat és a nyers realizmusra való törekvést francia földről, Aubertől, Meyerbeertől és Halévytől leste el. A nekrológ írójának tehát óvatosságnak kell lennie: a stílszerűség eszménye Verdi soha sem volt. Több stílt egyesített magában, tehát ne állítsuk a legnagyobb egyéniségek, a Mozartok és Wagnerek mellé, de egyúttal legyünk iránta méltányosak és gondoljuk meg azt, hogy hatalmas szikla volt, amely benyúlt a tengerbe és az idegen hullámok, amint megtörték lábánál, csak tájékvirágokkal vették körül.

Az előtte lévő honfitársak könnyen megmaradhattak tiszta olaszoknak, mert közömbös és hagyományos dolgokról társalogtak, Verdi azonban új, rafináltabb tárgyakat zenésített meg

és hozzávaló hangok nem teltek mindig saját egyéniségéből. A gondolatok egész halmaza forrt a fejében; melege volt, érezte, hogy szíve hevesen dobog és kinyitotta az ablakot, hogy friss levegő jöjjön a szobájába. És közben néha idegen levegő tódult be. Egész tűzzel énekelt, de máshol meg hangja oly szelíd és lágy volt, mint előtte egyetlen olasz zeneszerzőé sem. A nem-olasz népek számára lánfolni már rég megszűnt - mert Wagner rohamléptekkel haladt előre, - de fényét állandóan kiterítette a földre.”

Ezután sorra veszi azokat a zeneszerzőket, akikre Magyarországon hatott Verdi muzsikája. A nekrológ befejezése:

„Bár mindenki elismeri azt, hogy Verdivel az emberiség számára könnyű, csengő világos forrás nyílt, hogy zenéje élénkebb, éberebb és szabadabb lett a réginél, hogy szelleme addig ismeretlen rugékonyságot fejtett ki: Wagner és a legújabb mesterek mégis megfinomították fülünket és mi ma hallani akarjuk a falevél zizegését is. Verdi az ő nagy drámai erejével és mélységével még sem vitt egyéneket a színpadra; ő is csak, mint a régiek, az embereket többnyire típusokká dagasztotta és ennél fogva túloznia kellett és zenéje kissé túlerős, elhízott és elérett lett. De mindig hálások leszünk néki Dezdemona tavaszi daláért [*? sic*] és a Rejtelmes édes álomért, amelyet a kaméliás hölgy énekel, mert ezekkel Verdi megírta az első makacs, kegyetlen, fájdalmas, bűnös zenét, amelytől, mint Lancelot és Ginevra történetétől, egyesülnek az ajkak. A legmodernebb zene ugyan higgadtabb, elmélkedőbb, zárkózottabb, kevésbé közlékeny és vidám, s miként az áttetsző ruha, csak sejteti a bájakat, a titkos remegéseket: ennek dacára Verdi emlékszobra körül a tömeg aligha fog ritkulni, sőt mindjobban tömörülni fog, amikor az eltompult vágyak újra éledezni fognak és celláink kissé hidegek lesznek.” (1901. febr. 3.)

Mint több ízben említettük, a budapesti Operaház művészi nivója a század első éveiben, első évtizedében egyre inkább süllyedt. A kultuskormányzat végül is úgy próbál segíteni az állami kezelésben lévő intézményen, hogy 1912-ben kormánybiztost küld ki a színház élére. A választás végre egyszer szerencsés, mert az új kormánybiztos, gróf Bánffy Miklós egyike volt a kor legjobb akaratú alkotóművészeinek. Az ősi erdélyi családból származó Bánffy író és rajzolóművész, de rendelkezik azzal a nyitott szemmel és világos felismerő készséggel, de ugyanakkor erős akaratú is, amely egy színház vezetéséhez szükséges. Amikor pedig a vezetése alatt álló színház élére igazgatót javasol, az ő választása még szerencsésebb. Az új igazgató és egyben vezető főrendező a korszak legjelentősebb színházi szakembere, Hevesi Sándor. Az opera műfajával Hevesi már 1907-ben ismeretséget köt, az akkor alakult második budapesti operaháznak, a Népoperának volt rendezője. Itt inszenálta többek között a Carment, valamint Domenico Monleone Parasztbecsületjét. Az Operában nemcsak briliáns Verdi-rendezéseivel tűnt ki, de ő volt a kezdeményezője a magyar Mozart-rennaissance-nak is: a Hevesi által rendezett Varázsfuvola és Szöktetés hosszú ideig maradt színen, példát mutatva a későbbi Mozart-inszenálásoknak. Hevesi viszi színre Debussy Tékozló fiúját, Muszorgszkij Godunovját, Nicolai Windsori víg nőkjét, ő rendezi a Hoffmann meséit, a Puccini-Bohémélet felújítását, a Nürnbergi mesterdalnokokat stb. Törődik a balettel is, bemutatásra kerül rendezőse alatt Beethoven Prometheusa. Még olyan elavultnak tartott operákat is mer műsorba állítani, mint Weber Oberonját. Amikor megválnak az Operától, az utána következő igazgatók is időnként meghívják vendégrendezésre; a hosszú évekig műsoron maradó Hevesi-féle Don Juan-beállítás talán a legkitűnőbb valamennyi operarendezése között. Operai munkássága során csak egy esetben támadták, amikor Mozart La finta giardinieráját rendezte. Az volt az elgondolása ugyanis, hogy a darab szöveggönyve teljesen színpadképtelen s ezért eldobván az eredeti librettót, Mozart zenéjére adaptálta Goldoni La locandiera című vígjátékát, Mirandolina címen (1924).

Bánffy szerencsés kezéhez egy másik „jó fogás” is kapcsolódik: vendégszereplés után főzeneigazgatónak szerződteti Egisto Tangót. Tango (1876-1951) Rómában született, a nápolyi konzervatórium növendéke volt. Pályája olasz színházaknál kezdődött, többek között ő vezényelte először Rómában a Rózsaloivat. Majd Amerikában és Németországban működött, Budapestre a genovai opera karmesteri székéből került. A magyar Operánál 1912-től 1919-ig működött. E tanulmány keretein belül csak Verdi-tolmácsolásaival foglalkozunk, de Tango azzal írta be nevét a magyar zenetörténet aranykönyvébe, hogy ő mutatta be Bartók két színpadi művét, a Kékszakállú herceg várát és a Fából faragott királyfit. Az új magyar zenének egyébként is lelkes híve és propagátora volt. 1924-ben a bécsi Volksoper élére került, Felix Weingartner utódként, 1933-tól haláláig pedig Koppenhágában tevékenykedett. Bemutatkozó vendégszereplésére 1912-ben került sor, a Toscát és az Aidát dirigálva. Első estjéről az egyik napilap így számol be: „Olasz temperamentummal és lüktető elevenséggel vezette az Operaház kitűnő zenekarát, melynek kiválóságát csak akkor vesszük észre, amikor ilyen nagy kvalitású művészember áll az élén. Mitsem törődve a primadonna szeszélyével, a helyes tempókat kérlelhetetlen módon oly helyen is követelte, ahol már megszoktuk a helytelen tempó-változtatásokat és rubatókat.” Amint majd a Verdi-felújítások recenzióiból is kitűnik, meg a még élő, Tango alatt működött énekesek visszaemlékezéseiből tudjuk, Tango a Toscanini-típusú karmester-egyénségek közé tartozott. Ő is minden erővel azon volt, hogy a partitúrák utasításait, a szerző elképzeléseit az előadás a lehető legtökéletesebben betartsa. Híresek voltak gyors - illetve mindig helyes - tempói, temperamentuma és az a jellegzetes vonása, hogy a zenekart sohasem emelte a színpad fölé, mindig vigyázott arra, hogy az énekeseket a kíséret ne „fedje”.

Háromjuk - Bánffy, Hevesi és Tango - nevéhez fűződik az Operaház „második aranykora”. (Az első a Mahler-Nikisch korszak volt.) Hozzájuk csatlakozott később negyedikként egy kiváló tehetségű scenikus, Kéméndy Jenő, aki Bánffyval felváltva tervezte a bemutatók és felújítások díszleteit. E vezetés alatt érlelődött meg az a most már színmagyar előadói gárda is, amely képes volt a legnehezebb darabok megszólaltatására is. Minden hangfajban találunk már az Opera együttesében kiváló tehetségeket, akik közül nem egy később a világ legnagyobb operaszínpadain is sikerrel tudta helyét megállni.

Az 1913-as esztendő, Verdi születésének centenáriuma körül zajlik le a Bánffy-Hevesi-Tango rezsím öt Verdi-felújítása. S a magyar operatörténet büszke lehet rá, hogy ezzel a Verdi-kultusszal az európai nagy Verdi-renaissance-ot megelőzte. Amint az előadások részletes ismertetéséből kitűnik majd, ezek a produkciók valóban új szellemben, modern eszközökkel és mai szemlélettel kerültek színpadra, méltóan Verdihez.

A magyar Verdi-renaissance a *Trubadur* felújításával veszi kezdetét, 1912. november 15-én. A bemutató napján megjelent műsorújságban Hevesi így vezeti be a produkciót:

„Valamikor a premieren bizonyosan mindenki értette, mert a darab szövege vad, szilaj, hátborzongató, romantikus, de egyáltalán nem zavaros, Hugo Viktor sem írt ennél sokkal jobb darabokat, bár nagy költő volt és nagy író. Az a spanyol drámaíró, akitől az olasz átdolgozó egyszerűen elhalászta a Troubadour szövegét, Hugo Viktort utánozta és nem sikertelenül... Az igaz, hogy a félszázados operai tradíció mindent kiölt és kiküszöbölt a darabból, a mi drámai és hatásos volt. Az évtizedek folyamán a Troubadour áriák, duettek, tercettek és ensemblék dallamos gyűjteményévé degradálódott, úgy, hogy ma már alig lehet megérteni, miért nevezte a fiatal Verdi ezt az operát »dramma lirico«-nak, tehát zenés drámának... Az Operaház Troubadour reprise utat akar vágni az olasz opera renaissance-a felé, abban az irányban, amelyet Wagner is sejtett, amikor azt írta az olasz operák mise en scène-jéről, hogy egy drámai rendező sok olyat hozhat ki belőlük, amire a zeneszerzők egyáltalán nem is gondoltak. Verdire nézve ez a felfogás csak részben állhat meg, mert ez a genialis drámai muzsik

úgyszólván mindenre gondolt. Hogy az akkori színpad inkább a koncertszerűségnek kedvezett, s nem tudta kihasználni a zene összes drámai lehetőségeit, ez nem állíthat meg bennünket abban a törekvésben, hogy 1912-ben, tehát majdnem harminc esztendővel Wagner Rikárd halála után, észre ne vegyük és ki ne használjuk a színpadon Verdinek ama nagyszerű zenei gondolatait és kifejezéseit, amelyek eddig a partitúrában maradtak és nem tudtak fölhatolni a színpadra.

Verdi zenéjét mindig a színpadi akció fűti, - már a Troubadourban is - e zenét folytonos színpadi akcióval aláfesteni és akcentuálni a mai operarendezés legszebb és leghálásabb feladatai közül való, mert a Verdi gazdagságához és bőségéhez fogható színpadi zene nem sok van az egész operairodalomban.

A Troubadour új reprize ennél fogva quantité négligeablenak tekinti az operaházi hagyományt, s úgy állítja be az operát, mintha csak tegnap írták volna, s mintha Puccini volna a szerzője. Igaz, hogy Verdinél - különösen ebben az operában - nem beszél minden instrumentum a maga külön nyelvén, ellenben az is bizonyos, hogy minden egyes áriának és melódiának megvan a maga különös, sajátos karaktere, mely teljesen összevág a helyzettel és az akciónak ezt a teljes, organikus összekapcsolását keresi, olyan mértékben, ahogy a régi olasz operára nézve még eddig nem próbálták...

Nem is annyira a teljesség, mint inkább a színházi pszichológia szempontjából a repriz visszahelyezi a Troubadourba azt a balletet is, melyet Verdi a párisi premierre írt. A táborjelenetben, amellyel a harmadik felvonás kezdődik, nemcsak szcenikailag igazolt ez a ballet, de indokolja a szöveg sötét drámaisága is, melyet ez a vidámabb epizód igen hatásosan színez.”

A repriz valóságos döbbenetet vált ki. A tudósítók felfedezik, hogy a Trubadur - zenedráma. És mindezt elsősorban Hevesi javára írják. Kern Aurél ezt írja:

„A Trubadur, mint - drámai opera. Ugyebár különös? Az elégett gyermek, az elveszettnek hitt gyermek, a rejtelmes cigányasszony, a bosszúért lihegő gróf, az ide-oda suhanó szerelmes nő, a fekete sisakos trubadur, a börtön, a máglya: mindez ugyebár mint az értelmetlenség kibogozhatatlan csomója kóvályog emlékezetünkben? Mintha csak remekbe készült karrikatúrája volna az opera-szövegnek. Őszhajú öreg urak ülnek a zsöllyében, akik az évtizedek során lassan beletörődtek a gondolatba, hogy életükben soha többé föl nem libben a fátyol a rettenetes Azucenának, ennek az operai mater semper incertának s a két grófi sarjadéknak a misztériumáról. Mi pedig, valamivel fiatalabbak, valljuk be őszintén, már bizonyos kételkedő büszkeséggel nem értettük meg a Trubadur-t. Lenéztük volna azt a strébert, a ki egyszerre szabatosan, értelmesen elkezdte mondani Cammarano Salvatore titokzatos librettóját.

És ekkor Bánffy Miklós grófnak és Hevesi Sándornak az az ötlete támad, hogy a Trubadur-t, mint drámai operát, mint énekelt drámát mutatja be nekünk... Azonnal ki kell mondanunk és hangsúlyoznunk: az ötlet kitűnő, minden dicséretre érdemes. Hosszú idők óta az Operaház első igazi művészi tette. Verdi hatalmas drámaiságában nem kétkedik senki. De a muzsikában lüktető dráma mögött egy hamis tradíció, egy élettelen sablon árnyékká, sőt, torzképpé zsugorította össze az akciót, melynek ez a muzsika, bármily önálló és önmagáért való is, végelemzésben mégiscsak létét köszöni. Ne kicsinyeljük le annyira Piave és Cammarano urakat. És ne tegyük föl Verdiről, hogy vaktában mindenféle badarságokat megkomponált. Mindezeket a régi Verdiket föl lehet támasztani »a dráma szellemében«. Sőt, kell is. A modern operai színjátszás kötelessége és gyönyörű föladata, hogy ezeket az operákat a maga gazdag művészi eszközeivel átformálja, a modern ember érzéséhez közelebb vigye, a bennük rejlő drámai értékeket fölfedje. Ezek az értékek bizonyára éltek Verdi tudatában.”

Kern ezután hosszabb kitérőt tesz az olasz operajátszás és az akkori olasz drámai színészet összefüggéséről, kiemeli azokat a nagy operaénekeseket, akik színészi produkcióikkal is nagyszerűt nyújtanak. Majd így folytatja:

„Hevesi nagyon helyes érzéssel a szöveg fordításán kezdte. Az ósdi lehetetlenségek helyébe énekelhető, magyaros verssorokat tett. Fölmegy a függöny, kopár, szürke őrszoba a gróf palotájában. Az asztalon lámpa ég. Csak ez világítja meg éles sziluettekben a marcona alakokat. Ferrando elmeséli nekik a szomorú históriát, mely átokként nyomja a házat. [Következik az opera előzményeinek elmondása.] Ezekből az adatokból most már talán a Trubadur minden régi ismerőse megkonstruálhatja a darab meséjét. Ha nem sikerülne, nem vállalnunk felelősséget. Elvégre a dolog még most sem olyan nagyon egyszerű...”

Kern a következőkben végigmegy az előadáson, főleg a Bánffy tervezte díszleteket elemzi, de mindig a cselekménnyel összefüggésben. A beszámolóból kitűnik, hogy a díszletek *játszanak*. Ilyen például a IV. felvonás első képe, melyben a díszlet „egy hatalmas kötömb, szembeállítva a tehetetlenül vergődő Leonórával” (*Budapesti Hírlap*, 1912. nov. 16.).

Egy másik bírálat, a szöveget mindig fején találó, szinte mai értelemben mindig a helyes Verdi-értékelést képviselő Jeszenszky Sándor tollából: „A fő érdem Hevesi Sándoré, a ki a rendezés munkáját végezte. Nagyon helyesen mindig a zenéből indul ki s mindig megtalálja a legkisebb színpadi instrukcióra is a zene megfelelő helyét. Verdi zenéje bámulatosan színszerű s ezt az óriási kvalitását nemcsak a saját maga számára aknázza ki, de rögtön a közönséggel is megértteti. Logikus és értelmes volt, a mint a darab cselekményét kihozta, viszont az egyes képek beállítása artisztikus érzékről tett tanúságot. Az eddig kihúzott részek beiktatása, többek között a táborjelenet beli nagy ballet és a képek gyors egymásutánja, a felvonások szigorú tagolása nagyban növelték a hatást” (*Magyar Nemzet*, 1912. nov. 16.).

Az *Ujság* ezt írja: „Ma kibontakozott előttünk az egész dráma, s nemcsak a zenében gyönyörködtünk, de a szöveg is érdekelt és izgatott. Azonkívül, éppen a drámai rész plasztikus beállítása folytán, a muzsikában is megláttuk a nagy jellemző erőt, az erős drámaiságot. Észrevettük, hogy a sokszor hallott dallamok mennyire egybeforrnak a szöveggel, s a maga egyszerű eszközeivel mily csodás találékonysággal érzékíti meg Verdi a színpadon történeteket.” (1912. nov. 16.)

A *Pesti Hírlap*: „...ezúttal igazán jártak-keltek, észszerűen mozogtak a szereplők, nem álltak csak úgy oda a sűgőlyuk elé, mint a dalárdisták, ha előadnak valamit.” (1912. nov. 16.)

A *Hét*: „Az enormis művészi potencia hűstette ez az opera. Wagner ezerkarú zenekarával sohasem írt jelenetet, amely a szenvedély ősi erejében mérkőzhetné a Sztrettával. Óriásai és mítikus hősei finomkodó kultúrlegények Luna és Manrico mellett... Hevesi Sándor a Trubadur-ban a zene romantikáját kivetítette a színpadra.” (1912. nov. 24.)

A rendezés tehát feltárta a cselekmény és a muzsika összefüggését, minden kis nüanszra ügyelt, mindig szem előtt tartotta a drámai lebonyolódás menetét. (Igy például a Stretta alatt a színpadon tartatta Leonórárt, hiszen ebben az áriában Manrico neki mondja el az anyjával történeteket; gondja van arra is, hogy a kolostor-jelenetben Manrico csapata nagyobb létszámú legyen, mint Lunáé, s így érthetővé váljék, miért kénytelen a gróf átengedni vetélytársának Leonórárt, stb.) Hevesinek azonban van még egy inszcenálási szempontja, s ez az artisztikum. Itt jön segítségére a rendezőnek a festőművész-intendáns, Bánffy gróf. Díszleteit minden kritika egyöntetűen dicséri, s látszik, hogy nemcsak az intendáns személye, hanem a művészi eredmény miatt. Az artisztikumhoz tartoznak a színpompás felvonulások - így például a hatvantagú apácakórus gyertyafényes menete a kolostorképpen vagy a balett.

Tango még nem tagja a színháznak, a Trubadur reprizét Ábrányi Emil vezényli. Produkciója szintén elnyeri a bírálók tetszését: „A zenekarban pár olyan pianót hallottunk, a milyenre

eddig nem volt képes a zenekar. Meglepő volt az is, hogy mennyire uralkodott a szereplők hangja, s a zenekar nem vágott elébük, mint máskor szokott. A tempók is életteli, temperamentumosak, tüzesek voltak” (*Magyar Nemzet*, 1912. nov. 16.).

Az énekesek egytől-egyig magyarok, a színháznak már van olyan gárdája, hogy nem kell egy ilyen reprezentatív előadásra külföldi erőket igénybe venni. Külön kiemelik ezt a tényt, hiszen az első eset, hogy a darab végig magyarul szólal meg. (Egyébként Hevesi szerint „tulajdonképpen a nagy nehézség nem az új szöveg megtanulása, hanem a réginek elfelejtése volt”.)

„A szereplők között az első hely Medek Annát illeti, aki Leonórában igazán kitűnőt produkált. Hangja biztosan, szépen és kifejezően csengett. Megérezett művészi énekelőadásán az egészséges olasz iskola, a bel canto szépségei. Játéka hatásos, a művésznőnél még eddig nem tapasztalt drámai izgalommal volt telítve. Azucenát Fodor Aranka énekelte, szintén nagyon jól. Ugy hangban, mint játékban egységes és drámai erejű volt alakítása. Luna gróf szerepében Rózsa erős baritonjának kellő tér nyílt. A fiatal énekes ebben a szerepben nagyon jó irányú haladást mutat. Még ugyan nem kész művésze a bel cantónak, s gyakran többet csinál, mint amennyit a hatás megkíván, azért mai alakítása nemcsak figyelemre méltó, hanem az együttes egyik erőssége is” (*Magyar Nemzet*, 1912. nov. 16.).

Jeszenszkynek ez az értékelése nagyjából visszatükrözi a bírálatok általános hangját. Csak az új Manrico, az első magyar Manrico, Környey Béla megítélésében térnek el a vélemények. Általában dicsérik csodálatos hanganyagát, a melodikus formálás és a színészi játék tekintetében azonban sokan elmarasztalják.

Medek, Környey és Rózsa Lajos egyébként ennek az új gárdának legkitűnőbb tagjai. Környey később évekig állandó vendége volt a bécsi Staatsopernek, Rózsa karrierje pedig a Metropolitan-ben ért véget; a fiatal baritonista igen korán, egy tragikus betegségből kifolyólag New Yorkban is halt meg.

A következő repriz 1913. március 17-én a *Rigoletto* volt. Idézzük ezúttal ismét Jeszenszky Sándort, akinek hosszabb feuilletonja a repriz minden lényegesebb vonására kitér:

„Az Operaház idei művészi eseményszámba menő reprizei során Verdi Trubadurját teljesen új keretben adta elő, azaz megtisztítva a félszázados hamis tradícióktól, teljességében és eredetiségében állította műsorába. Ma este a felfrissített, új betanulmányos Rigolettót mutatta be. A mai előadás szenzációja, hogy hitelesen olasz, tehát zeneileg is teljesen hű képét kaptuk ennek a nagyszerű alkotásnak, a mennyiben az Operaház új olasz karmestere, Tango Egisto első munkája volt annak zenei betanítása.

A dalmű, eltekintve pár rövid húzástól, teljességében került ma színre. A herceg szerepe ezzel nemcsak terjedelmében, hanem jelentőségében is sokat nyert. Az első kép elején levő ballata s a második felvonás elején eddig mellőzött recitativo és ária kinyújtása a dalmű meséjét kerekítette ki s tette érthetőbbé. Rigoletto szövegének volt egy pár homályos részlete. A bevezető béli kép felett eddig keresztül siklottak, pedig ez a cselekmény, valamint a zene szempontjából is nagyon fontos. A leányrablási jelenetnél, az első fináléban is megfejtetlen rendezési probléma volt a bekötött szemű Rigoletto, a ki maga tartja azt a létrát, melyen házába hatolnak leánya elrablói.

Hevesi Sándor főrendező finom találékonysággal simította el ezeket a hibákat. Legnehezebb munkája az első képben volt. Ebben a nagy tömegekkel kellett dolgoznia s egy jókedvvel teli bálteremben, hol kavargó a sok ember, kellett megindítani a cselekményt. Két síkra osztotta a béli termet. A háttérben a magasabb részen folyik a bál, s elől van a herceg és bizalmasai. A hátrább nyüzsgő béli vendégek nem zavarják a szereplőket s csak a végjelenetben vesznek közvetlenül részt az akcióban, mikor Monterone megjelenik. Biztos érzéssel hozta egyensúlyba az egymásra következő jeleneteket és az egész kép annyira természetes volt, mintha

magától volna. A Ceprano-jelenet csak kis incidens volt, míg Monterone jelenete a kínos botrány erejével hatott. Az első felvonás második képe hasonlóan gondosan kidolgozott. Finom részlete volt a rendezésnek az a jelenet, mikor Rigoletto egyedül marad Sparafucile távozása után. Ezt mindig távol a kertajtótól szokták énekelni. Most Rigoletto pár pillanatra felnyitja az ajtót s majd becsapja. Ezalatt a zenekarban pár taktuson át teljesen más hangulat lesz úrrá, mintha Gilda otthonának üde, tiszta levegője áradna ki. A leányrablás jelenetében Rigoletto szerepe most érthető. Házával szemben Ceprano gróf palotája van. Ő azt hiszi, annak feleségét akarják megszöktetni. Rigolettora vak álarczot adnak, s a sötétségben a tömeg úgy körülveszi, hogy nem tudja: voltaképp mi történik. A második felvonás terme hátul egy nagy folyosóra nyílik. Azon vezetik el Monteronét s nem a szobán keresztül, mint eddig s a minnek nem volt magyarázata. [A] Sparafucile házában lejátszódó jelenetek rendezése is újszerű. Gilda megöletése sokkal hatásosabb és artisztikusabb.

A mű zenei kidolgozása igazán kiváló volt. Tango várakozáson felülit produkált. Nagyszerű ritmikája van és abszolút biztos kezű karmester. Nemcsak a zenekar, de a színpad is teljesen a hatalmában volt, s nem kísért, hanem vezetett. Egyetlen akarat uralkodott, az övé. Az egyes áriák és duettek csak annyiban voltak hatásosan kiemelve, a mennyiben az a mű egységes hatásának megfelelt. Hatásvadászó tempó-változások, vagy dinamikai önkényességek hiányoztak ezúttal és mindenki egyformán engedelmes alárendeltje volt a karmester művészi intencióinak.

Az első kép igazi allegro con brio tempója, könnyedsége bámulatraméltó. Ennek a képnek zenei fontosságát tulajdonképpen csak most ismertük meg. Zsongó bálteremben röppent el a herceg ballatája s az udvaroncok pletykái. Impozáns volt a végső együttes. A holdas est, a Sparafucile-jelenet borzalmas volt, valamint hatalmas az átoktól üldözött Rigoletto vergődése. A Gilda-jelenetek alatt mintha más hangszereken játszott volna a zenekar és a szerelmi duett alatt jázminillattal terhes meleg éjszaka hangulata kelt a zenekarból. A kar bámulatosan finom volt. A második felvonásban gyönyörű emelkedést vitt keresztül. Meglepő biztonsággal fokozta a végső duettet mindig tüzeesebb és gyorsabb tempóba. Az utolsó felvonás különböző hangulatait nagy koncepciójú művész készségével rakta egymás mellé, művészi és nem rikító hatásokat érve el...

Az Operaház együttesére alig ismertünk rá. Annyira megérezett mindenki munkáján az új karmester egyénisége és stílusa. Az olasz operákban nálunk eddig szokatlan precizitás, gondosság és zenei szigor nagyon előnyös és eredményes volt.” (*Magyar Nemzet*, 1913. ápr. 18.)

Szólaltassuk még meg Kern Aurélt, aki kiemeli, hogy „...Tango működésének *didaktikus* értéke a mi Operaházunkra megbecsülhetetlen. Legnagyobb baja volt a színháznak a naturalizmus, a lomposság, a zenei értékek elhanyagolása, a harsogó kiabáló énekmod. S íme jött egy ember, a ki pedáns, aprólékos, intranszigenz és szép, puha, halk, artisztikus énekre tanít... nekünk ez idő szerint erre az emberre, ilyen emberre van szükségünk.” (*Budapesti Hírlap*, 1913. ápr. 18.)

A repriznek igen nagy sikere volt, s ebben nem kis része van a magánszereplőknek. A címszerepben ismét Rózsa Lajos lép színpadra, a herceget először éneкли Székelyhidy Ferenc. A legnagyobb sikert, a legnagyobb elismerést azonban a Gilda szerepében színpadra lépő Sándor Erzsí aratja. Ez a nagy művésznő elsősorban ideális Mozart-énekesnő volt. Hihetetlenül biztos koloratúrtechnika és nagyszerű éneklés jellemezte művészetét, amelybe azonban egy kis hidegség is vegyült, színpadi játéka sohasem emelkedett az átlagos operai szint fölé. Stíluskészsége azonban mintaszerű volt, ez volt legnagyobb művészi értéke. Sparafucile szerepében pedig először szerepelt az Operaházban egy új tag, a 20-as évek egyik legjelesebb basszbaritonja, Szende Ferenc.

A repriznek nagy sikere volt, mint mondtuk. S ezt annál is inkább ki kell emelni, mert a bemutató idején a Népoperában ugyancsak adták a Rigolettót, s a címszerepet nem kisebb művész énekelte, mint Titta Ruffo... S néhány hónappal előbb egy olasz stagione járt ugyan-csak a Népoperában, melynek előadásait Vigna dirigálta.

Kommentár nélkül hadd említsünk itt meg egy esetet, amely éppen a Rigoletto-repriz másnapján zajlott le. Mintha a risorgimento idején lennénk, bármely osztrák uralom alatt álló olasz városban...

„A magyar kormánynak az a szándéka, hogy Fiumében határrendőrséget állít fel, nagy izgalmat keltett a kikötővárosban. Ennek az izgalomnak jele volt az a zajos tüntetés, mely tegnap este a Comunale-színházban lezajlott.

A fiumei olaszság Verdinek, a nagy olasz zeneköltőnek születésnapja századik évfordulója alkalmából ünnepélyt rendezett, a városi színházban. Az ünnepély műsorán csupa Verdi-művek szerepeltek, köztük az Ernani harmadik felvonásának nagy áriája és a Nabucco, melyeket monarchiaellenes tendenciájuk miatt Fiumében nem szabad játszani. A rendőrség intézkedésére le is vették a műsorról ezeket a Verdi-dalokat és az előadás programszerűen nyugodtan véget ért. Mikor azonban a műsor utolsó száma is elhangzott, olasz fiatalemberek röpiratokat szórtak a közönség közé és ezzel a kiáltással: Evviva Verdi! követelték, hogy a zenekar játssza el az Ernani és a Nabuccót. Néhány pillanat alatt zajos tüntetés hangzott fel. A közönség felállott, énekelni kezdte Verdi kitiltott dalait. Már a zenekar is bele akart kezdeni a dalba, de Dorcich József rendőrkapitány a zenészeket kiharcolta a színházból. Ekkor a tüntetők eloltották a lámpákat, mire a tumultus még nagyobb lett és a közönség a lépcsőházban és az előcsarnokban is énekelte az Ernani-t.” (*Az Est*, 1913. ápr. 18.)

A százéves évforduló alkalmával az Opera Verdi-hetet rendez. A ciklust a Trubadur nyitja meg, aztán színrekerül a Rigoletto és 1913. október 11-én a felújított *Traviata*. A nagy trió ismét együtt van munkában. Bánffy mint iniciátor, Hevesi a rendezői pultnál, Tango mint karmester. A bemutató napján megjelent műsorújságban Hevesi ismét leszögezi Verdi-inszenálásainak elvi alapjait:

„Az a pongyolaság, amely az olasz operák előadásában mindenütt szétterjeszkedett és elhatalmasodott, a Traviatát sem kímélte meg. Maga a főszerep úgynevezett parádés koloratúrprodukció lett és a legtöbb helyen megfélekeztek arról, hogy Valéry Violetta Verdinél is - drámai hősnő. A szerep legértékesebb és legmélyebb helyei azok, amelyek nagyon is befolyásolták Puccinit, amikor a Bohémek-et írta. Az utolsó felvonás - Violetta halála - föltétlenül az eredetije a Mimi meghalásának. Még a komikumnak és tragikumnak, a jó kedvnek és a szentimentalizmusnak az a bámulatos színszerű keveréke is, mely a Bohémekben annyira hat, megtalálható a Traviata első és harmadik felvonásában.

A harmadik felvonás különösen nagyszerű és izgató. Ahogy a farsangnak, a bálnak, a jókedvnek és a komédiázásnak kicsapongó jelenetei egyszerre átcsapnak a drámába, ez a legmesteribb dolgok közül való s hogy eddig nem hatott mindig úgy, ahogy kellett volna, csak az lehetett az oka, hogy oda nem való balletet toldtak bele és a felvonás jókedvű részéből közönséges divertissement-t csináltak, ahelyett, hogy abból fejlesztették volna ki a drámát.” (*Magyar Színpad*, 1913. okt. 11.)

Hevesi beállítása ezúttal nagy vitát robbant ki: a rendező ugyanis a Traviata inszenálásánál ragaszkodott a partitúra egyik előírásához és a cselekményt a rokokó korába helyezte át. Vannak, akik helyeslik Hevesi eljárását, mondván, hogy a Traviata cselekménye „...megtörténhetik ma is és megtörténhetett kétszáz év előtt. Nem kapcsolódik szigorúan egy bizonyos időhöz. Lényeges és igen nyomós érv ezen kívül, hogy Verdinek talán ez a legkönnyedebb, legfinomabb, néha szinte mozarti finomságokig emelkedő operája és a zenének ez a hangulata

pompásan egybevág a rokokó hangulatával. Végül pedig és ez különösen a rendező szempontjából fontos, a rokokó színes, gazdag, pompázó öltözetei rendkívül alkalmasok a ragyogó, csillogó, változatos színpompájú tömegjelenetek megkonstruálásához” (*Ujság*, 1913. okt. 11.).

Ezzel szemben például Kern Aurél a *Budapesti Hírlapban* - miután a legnagyobb elismeréssel emlékezik meg Tangóról és az énekesekről - ezt írja:

„Szinte rosszul esik ezek után a darab furcsa, bizarr, tudákos és mégis korszerűtlen rendezéséről írnom. Rokokójelmezben játszották a Traviatát. Megint rokokó! Bánffy gróf és Hevesi Sándor érthetetlen előszeretettel erőszakolják rá az egész operairodalomra az allonge-parókát és a krinolint. Azért, mert egyes olasz színpadokon akadnak ilyen tizennyolcadik századba visszahelyezett Traviaták, a mi Operánknak nem kell épp száz évet tévednie, mikor folyvást tudományos szabatoságára, történelmi képzettségére és hűségére hivatkozik... Szabad ilyen alakot s az egész környezetét félszázaddal vagy egész századdal visszahelyezni egy idegen korba? Szabad a Maison Dorée hírhedt bakkanáliáját rokokóstílusú álarcos bállá tenni?” (1913. okt. 12.)

Kálmán Jenő a *Pesti Naplóban* még mélyebbre hatol: „...az is a rokokó gondolat ellen szól, hogy a dráma ütköző pontja tipikusan burzsoá jellegű. A rokokóban nem kellett szégyelni, ha egy ifjúnak egy demimondainnel szerelmi viszonya van... A Traviata szentimentalizmusa a legpolgáribb, legprűdebb szentimentalizmus, a Lajos Fülöp korabeli burzsoázia jellemzője, de semmiképpen sem a gáláns rokokó-világé. A rendezés így csak gazdag volt, szép volt, de nem stílusos.” (1913. okt. 12.)

A klerikális *Alkotmány* igen egyszerűen intézi el Hevesit: „A rendezés Hevesi Sándor munkája volt. Meg is látszott rajta.”

A felújítás zenei részét elismerés kíséri. Kern Aurél: „Tango Egisztóé a zenei betanítás érdeme. Ez egyszer csakugyan kitett magáért s Verdit az ünnephez méltóan szólaltatta meg. Nem volt olyan finomkodó és óvatos, mint tavaly a Rigolettóban, színesebben, dekoratív és széles vonalakban adta a partitúrát, magával ragadó ritmusokkal és fokozásokkal.”

Kálmán Jenő: „A reprizból igazi zenei ünnep lett. Tangó Egisto tette azzá. Ez a felújítás a maga valódi jelentőségében mutatta meg Tango karmesteri nagyszerűségét, ki merte volna álmodni is, hogy a mi Operaházunkban valaha is így énekelnek, így muzsikálnak! ... Tango muzsikus-ösztöne, finom ízlése letörölte a partitúráról az elhasznátság minden nyomát, újraéledtek a szép, nagy, széles melódiák, a szerelem, a boldogság, az öröm, a bánat, majd a szomorú hervadás hangulatai. Az egész előadást lehalkítottság jellemezte. Tango nem az olasz lármás temperamentumok közül való. Ahol erő kell a kifejezéshez, ott az ő fortéi maradéktalanul kifejezik az erő igazi fokát, de általában a letompítás embere, az ő halkságai sok nagy hangoskodásnál többet mondanak.”

A főszerepeket ismét Sándor Erzsi és Székelyhidy Ferenc, valamint a baritonista Szemere Árpád adják. „... énektudásukon át Tango énekelt, szinte önmagukat múlták felül szerepeik zenei részében”. Amennyire kitűnőt nyújt a három főszereplő, főleg Sándor és Székelyhidy zenei szempontból, annyira elmarasztalják őket játékban. A kritikák megjegyzik, hogy a nagy stílárius tévedéstől eltekintve és főleg a tömegjelenetekben, valamint a kisebb szerepek beállításában Hevesi ismét mintaszerűen rendezte a darabot, azonban a két főszereplő színpadi játék tekintetében úgyszólván csődöt mond. Csak egyre gondolhatunk a hallatlanul lelkiismeretes Hevesi eme kudarcánál: a két énekesnek bizonyára sztár-allűrjei voltak, mégpedig a rossz értelemben és valószínűleg nem nagyon vettek részt a színpadi próbákon. (Hadd jegyezzünk meg itt Hevesivel kapcsolatban egy fájdalmas hiányt: a nagy rendező soha nem készített

rendezői példányt, így inszcenálásairól csak a kritikai beszámolók alapján tudunk képet adni magunknak.)

Halottak napján az Operaház tízéves szünet után felújítja Verdi *Requiem*jét. Az előadás fiaskót vall. A kritikák teljes egyöntetűséggel nehezményezik a betanító és vezénylő Lichtenberg Emil munkáját. Annyira egyöntetű ez a vélemény, hogy hinnünk kell benne, noha Lichtenberg (1874-1944) később a magyar oratórium-kultusz legnagyobb apostola volt. Az általa alapított Magyar Nők Keregyesülete és a Budapesti Karének Egyesület adja a kórust az operaházi énekkar mellett, a szólórészeket Sebeők Sára, Marschalkó Rózsi, Székelyhidy és a bécsi Richard Mayr énekelték. Csak a bécsi vendég nagy kultúráját és szép hangját dicsérik, a többi szólista nem váltja be a hozzájuk fűzött reményeket. A mű természetesen gyönyörű, írják a kritikusok, kivéve ismét az *Alkotmány* recenzensét, Sereghy Elemért, aki az avult egyházi álláspontot képviseli és képes ilyen mondatokat leírni: „...a nagy maestrónak egyik legkevésbé sikerült alkotása... a kifejezési eszközök megválasztásában sem volt elég óvatos... felépítése is szánsalmasan gyönges... édeskés lírával, a színpad drámai frazeológiájával nem lehet pótolni a hiányokat... a Verdi-Requiem előadása tehát nem volt kultúrszükséglet...” (1913. nov. 3.).

Az ünnepi Verdi-hét műsorára a koronát az *Aida* reprize teszi fel. Az új fordítást ezúttal Zoltán Vilmos készíti, a rendező és a karmester ismét Hevesi és Tango, a díszleteket Bánffy, a jelmezeket Kéméndy Jenő tervezte. A reprizre 1913. november 13-án került sor.

„Az Operaház Bánffy-Hevesi-Tango rezsimjének az *Aida* új betanulásban, új kiállításban és új rendezésben való felfrissítése a tulajdonképpeni művészeti próbatétje. Ez az első kísérletük a nagy, kiállítási, látványos dalmű terén, eddigi működésük a dalműszínpad kispasztikai munkájában próbált eredményeket felmutatni. És ezt az első kísérletet szenzációs siker kísérte, régen volt ilyen izzó estéje az Operaháznak, de ilyen minden vonatkozásban kész és értékében kiegyenlített, hiánytalanul tökéletes, grandiózusan magasrendű produkciója alig is volt még ennek a színháznak” (*Pesti Napló*, 1913. nov. 14.).

Hevesi rendezése két szempontra ügyel mindenekelőtt. Monumentális akar lenni és ebben nagyszerű segítőtársra talál a díszlettervező Bánffyban; másik törekvése, hogy valóságos történelmi, kultúrhistoriai ellentétet mutasson be a kifinomult egyiptomiak és a vad etiópok között. Nézzük e két törekvéstről, annak megvalósításáról a véleményeket.

„A díszletek és jelmezek a kormánybiztos tervei szerint készültek, igen tetszetősek és amellet stílszerűek: a legtudakosabb aegyptológus sem találhat azokban anachronizmust. Szép és hangulatos volt a győztes egyiptomi had diadalmenete - az egész kép erősen emlékeztetett ugyan a bécsi udv. operaház Aidájára, melyet Roller inszcenált - igen tetszett a templom-jelenés finoman árnyalt clairobcurje, úgyszintén a nilus-parti jelenés poétikus tájképe is. A gúlák közt a magasban elvonuló komparzeria szintén hatásosan volt beállítva, a táncosnők eleven fries-ei pedig a Nijinsky Faun-jelenéséből voltak ügyesen átvéve” (*Pesti Hírlap*, 1913. nov. 14.).

A méretekre jellemző, hogy a bevonulási jelenetben háromszáz szereplő áll a színpadon. Ehhez a jelenethez az igen nagyméretű operaszínpadot teljes egészében felhasználják, kinyitják a hátsó színpadot is. Frenetikus hatása van ennek a monumentális beállításnak: ritkán fordul elő, de most igen, hogy e kép után a rendezőt is a függöny elé hívják. Igen érdekes Hevesi másik ötlete. Erről Fodor Gyula a *Hét* hasábjain így ad számot:

„Az *Aida* eddig egy heroikus szerelem története volt... Az új rendezés most történelmi háttérrel adott ehhez a szerelemhez, a díszleteken, világításon, kosztümön keresztül új beállításban mutatta a drámát, amely két kultúra nagyszerű és történelmi összeütközésének a fókuszpontja lett. Impozáns építkezések... Az afrikai éj mágikus ragyogása... Egy végsőkéig kifinomult

kultúra pazar színszimfóniája... Ebben a dekadens Egyiptomban jelennek meg nagyszerű és fenyegető kontrasztképpen az őszerejű és animális etiópok, Aida meg az apja.”

Hevesi ezt a koncepciót a címszereplőre is kiterjeszti, aki „tegnap még egy szelíd polgárleány, ma egy hisztériás és exotikus macska”. Mindez persze fokozottabb mértékben vonatkozik Amonasróra, aki ezúttal először szerepel a magyar operaszínpadon torzonborz parókával, szinte vadállatias külsővel. De játszik minden kórista, minden mellékszereplő is. Hevesi nem hagy kihasználatlanul egyetlen momentumot sem.

Tango ismét brilliroz; ő is a részletek kidolgozására veti a fősúlyt, néhány kritika kifogásolja is a nagy vonalak, a zenei monumentalitás hiányát. A magánszereplők viszont Hevesivel és Tangóval egyenrangú hősei az előadásnak. Igaz, hogy a színház legjobb erői vannak a színpadon, és megint büszkén említik fel a beszámolók a teljes együttes magyarságát: Aida Medek Anna, Amneris Haselbeck Olga, Radames Környey Béla, Amonasro Rózsa Lajos. Medek és Rózsa már énekelték szerepeiket. Játékban azonban teljesen megújultak, hiszen Hevesi koncepciója teljesen más felfogást kívánt meg, mint a megszokott. Környey hangban, megjelenésben, játékban egyaránt kiváló - egyébként ő az Operaház első magyar Radamese - és most már énekét, illetve frazírozását sem éri kritika. Haselbeck Olga, a színház későbbi jeles Wagner-heroínája akkor még fiatal kezdő volt, de máris kiemelik csengő, de ugyanakkor tömör hangját, „szinte rátermett a súlyos drámai mezzoszopránszerepekre” (*Budapesti Hírlap*, 1913. nov. 14.). A színháznak ez az Aida valóban a legnagyobb Verdi-produkciója volt az I. világháború előtt. A kórus is kifogástalan, a zenekar is úgy játszik, mint mikor filharmonikus együttesként valamelyik Beethoven-szimfóniát szólaltatja meg.

Ez a produkció egyben - Verdi-szempontról - Bánffy és Hevesi búcsúja az Operától. A világháború kitörésekor mindketten bevonulnak a hadseregbe. Bánffyra fontos diplomáciai feladatok is hárulnak, Hevesi néhány heti katonai szolgálat után eléri felmentését, de már nem tér vissza az Operához, a Nemzeti Színház főrendezője lett. Az Opera igazgatójává Kern Aurélt nevezik ki, az intendáns posztját is más foglalja el.

A centenáris ünnepségek nem korlátozódtak Budapestre. 1913 októberében a pozsonyi színtársulat a Traviatát mutatta be, a győri a Trubadurt. A nagyváradi ensemble vállalkozik a legnagyobb feladatra: a Requiemre. (A centenáris megemlékezésekre, a napi és a szaksajtó ünnepi cikkeire, Verdi-tanulmányaira krónikánk harmadik részében térünk vissza.)

A Tangóhoz fűződő utolsó bemutatóra már Kern Aurél igazgatása alatt került sor: 1915. május 9-én újítják fel az *Álarcosbált*. A háborús körülmények miatt a színház takarékoszágra kényszerül. Új díszleteket nem kap a repriz, az új rendező, Mihályi Ferenc a meglévő díszletekből állítja össze „leleményesen és gyakorlati érzékkel” a színpadképeket. A mű betanításában, de főleg a rendezés munkájában az új igazgató személyesen vesz részt, ambicionálja, hogy a Hevesi-korszak nagy eredményei mögött ne maradjon el. Amint az Operaház fizetett kommunikéje is jelenti, „Az Álarcosbál felújítása folytatja a Verdi sorozatot, melyet a jövő évadban Othello teljesen magyar előadása és Falstaff bemutatása fog kiegészíteni”. (A háborús körülmények miatt a Falstaffra nem került sor.)

Az előadás nagy eredménye ismét az a tény, hogy első ízben énekli teljes egészében magyar gárda az *Álarcosbált*. Kern koncepciója a zenéből indul ki.

„...finom intenciója a mű zenei részének teljes kiemelését tartotta vezérelvnek és a szöveget csupán a színpad másodsorban fontos feladatként vezeti az előadásban. Ellentétben Hevesi gazdag, színpompás és a rendezés elrészletezésében kulmináló felfogásával, Kern a takarékoság elvét vallón, régi díszletekkel, régi ruhákkal, ám azért mégis okos és ízléses kiállítással csinálta Az álarcosbál reprizét, de annál nagyobb gonddal, igényteljességgel, szorgalmas előkészítést tanúsítván a zenei részben” (*Pesti Napló*, 1915. máj. 10.).

A rendezés tartotta magát a konvenciókhoz, a tradíciókhoz, de néhány „ötletes újítást valósított meg”. Ezt a „zene-centrikus” felfogást nagyszerűen emeli ki Tango dirigálása.

„A muzsika kivirágzott Tango pálcája nyomán, tempóban, rithmusban, dinamikában erőteljes és lendületes, amellet felfogásban mindig ízléses volt az előadás. A zenekar kiváló munkája mellett a színpadról is ugyancsak megláttuk a zongorateremben folyt szorgalmas tanulás eredményeit. Tango gondossága az énekesek minden igazi értékét kihozza és nevelő hatása mindegyikükön alaposan megmutatkozik” (*Pesti Napló*, 1915. máj. 10.).

Igazi áradóan olaszos előadás. Néhány kritikus ugyan nehezményezi - mint már az Aidánál is - Tango indokolatlan cezuráit és néhány stretto lassabb tempóvételét. Az egyik meg is jegyzi, „Tango olyan jó karmester, hogy nem szorul ilyen különckedésre, avégből, hogy hatást keltsen” (*Pesti Hírlap*, 1915. máj. 10.).

Az énekesek között két új név is szerepel: Budanovits Mária, a színház ujonnan szerződött fiatal altistája, a későbbi időknek a csodálatos Basilides Mária mellett legjobb altja énekelte Ulricát nagy sikerrel és jól, az egyik összeesküvő szerepében pedig szintén alighogy szerződött énekes, Kálmán Oszkár lép a színpadra. Kálmán később a berlini Kroll-opera tagja lett, a színház Klemperer-korszakában, s visszatérve a budapesti Operaház első basszistája volt, aki nemcsak az Operában (főleg Mozart- és Wagner-szerepekben), de az oratórium terén is legkitűnőbb énekművészeink közé tartozott.

Richard gróft Környey énekelte. Amint az egyik kritika megjegyzi, „a művész gyönyörű orgánumát ma nemcsak önmagáért élveztük, ma nem a hangjával, ma az énekével hatott meg” (*Pesti Napló*, 1915. máj. 10.). Játékával, úgy látszik, még mindig bajok vannak, hiszen „Richard gróf szerepe természetesen annyi játékbeli finomságot kíván, amennyit Környeytől nem is vártunk, de azért illúzióinkat az ő magyaros farmerje sem zavarta” (*Alkotmány*, 1915. máj. 10.). Amélia - kissé indiszponáltan - Sebeők Sári volt és a játékban nagyszerű, hangjában már fakó Szemere Árpád személyesíti meg Renátót. Az apród szerepében a mindig kitűnő Sándor Erzsí lépett színpadra.

Ezzel ér véget - legalábbis ideiglenesen - a budapesti Opera nagy Verdi-rennaissance-a. A további előadásokat is Tango vezeti, a műsorrend látszólag alig sínlyi meg a háborús nehézségeket.

Tango - és az Operaház több más olasz ének- és zenekari tagja - körül azonban kellemetlen incidensek támadnak 1915 tavaszán, az olasz hadbalépés napjaiban. A bonyodalmak a hadüzenet előtti napokban kezdődnek. Leveszik a műsorról a kitűzött Trubadur- és Álarcosbál-előadásokat, s amint a színház félhivatalos nyilatkozata mondja:

„Az Operaház nem tüntetni akar e műsorváltozással,... egyszerűen óvatosságból történt. Holnapra híreket vár Budapest Salandra nyilatkozatáról. Ha a hírek tüntetéseket keltenének, aligha volna ízléses ezekkel a tüntetésekkel egy Verdi-előadást szembehelyezni. A politizálás azonban, különösen mikor még a pillanat korai, távol áll az Operától.”

Ugyanakkor sajtókampány és színházon belüli mozgalom indul Tango és az olasz származású tagok ellen. A balettmester Guerra és a szerződött olasz baritonista, Taurino Parvis még a hadüzenet előtt hazatér, Tango és a többi olasz tag marad. Sőt, mindnyájan lemondanak olasz állampolgárságukról és magyar honosításukat kérik. Kérelmüket természetesen soronkívül intézik el és amint Egisto Tangoból Tangó Egisztusz lett, az ellene irányuló támadások is végetérnek. (A magyar zenetörténet szempontjából pedig éppen ekkor kezdődik Tango igazi működése, hiszen 1917-ben és 1918-ban mutatja be a Bartók-darabokat.) Nyilvánvalóan az olasz állampolgárságról való lemondás az oka annak, hogy Tango nem tér vissza hazájába többé.

Neve és munkássága - mint mondtuk - a magyar operajátszás egyik fénykorát jelentette. S nem búcsúzhatunk el ettől a nagy karmesterművésztől méltóbban, mint hogy krónikánk második részének befejezésül felidézzük Kodály Zoltán néhány beszámolóját, melyeket 1918-1919-es zenekritikusi működése során a *Pesti Napló*-ban a Tango-vezette Verdi-előadásokról írt.

„Tango karmester hosszabb betegsége után a Traviata szerdai előadásával kezdte meg újra munkáját. Olasz operát ócsárolni nálunk is már-már annyira divattá lett, mint a német konzervatóriumok tájkán. Ebben nagy része volt az utóbbi évtizedek elhanyagolt, művészietlen előadásainak. Ha Tango nem tesz egyebet, mint hogy új betanításával rehabilitálja az olasz stílust, ha nem is adta volna jelét, hogy tőle a magyar zeneélet még mást is, többet is várhat, akkor is missziót tölt be nálunk.” (1918. október 3.).

„Az »Álarcos bál« szombati előadását általános nagy tetszés fogadta. Ebben csak kisebb része lehet a darab fejedelembuktató aktualitásának. Nincsen meg benne a későbbi Verdi magas művészete sem: de életerejé még hosszú időre szól. Olasz, mégis mindenkinek érthető zenebeszédéből nemcsak a szerelmes frázis expanziója árad, van benne valami a risorgimento magasfeszültségű életáramából. Tango karmester érdeme, ha ebből a mi színpadunkon is megérzünk annyit, amennyit vérbeli olasz szereplők nélkül csak lehet. A keze alatt formált énekesek egytől-egyig mind jobban beleélik magukat a stílusba, fejlődésük szemmel látható...” (1918. november 10.).

„Mintegy két évi pihentetés után szombaton újra feltűnt az Opera műsorán Rigoletto. Ezzel is gyarapodott azoknak az előadásoknak a sora, melyek a régi pesti olasz operajátszások rossz emlékét majd csak eltörlik. Ha lassanként - Tango főzeneigazgató fáradozása nyomán - egységes stílus fejlődik ki, egyelőre olyan művek előadásában, melyekre saját kiváló énekesünk vannak: ennek jótékony hatása a közízlésre nem maradhat el... A mostani égszakadás-földindulás idején a közönség mintha jóleső érzéssel kapaszkodott volna meg Tango főzeneigazgató biztos ritmusaiban.” (1919. január 12.)

III. 1915-től napjainkig

Krónikánk második részének végén, hogy a dicsőséges Bánffy-Hevesi-Tango korszakot egységesen tárgyalhassuk, figyelmen kívül hagytuk az 1913-as Verdi-centenárium magyarországi eseményeit. A legfontosabb természetesen az az ünnepi Verdi-ciklus volt, amelynek során az Operaház vezető triásza példamutató előadásokban hozta színre a Trubadurt, a Rigolettót, a Traviatát és az Aidát.

A százéves évfordulóval kapcsolatban természetesen számos cikk és tanulmány-jellegű írás is napvilágot látott. Minden napilap, heti folyóirat és zenei szakközlöny közölt megemlékezést, néhány esti bulvárlap kivételével. A legtöbb sablonos, úgyszólván csak a mester életrajzát közli többé-kevésbé színesen. A megemlézésre méltó cikkek, általános jellemvonásukat tekintve, természetesen dicsőítik és magasztalják Verdi érdemeit. Érdekes azonban, ha ezeket a dicshimnuszokat a kor zenei világának eszmeáramlataiba beleágyazva szemléljük. 1913-ban még egyáltalán nem ült el a Wagner-harc sem; ugyanakkor azonban megindult a küzdelem a kialakulóban lévő új zene érdekében, illetve ellenében. Minthogy az új zene iránt szimpátiával viseltető muzsikusok ekkoriban még nem kerültek kritikusai posztokra és a működő bírálók közül senki nem volt, aki pártfogásába vette volna az új irányzatokat, természetes, hogy Verdi érdemeinek méltatása igen gyakran az új zene elleni támadásokra adott alkalmat. Ugyanakkor nem hiányoznak még azok a hangok sem, amelyek Wagnerrel szembeállítva mutatják be az olasz mestert, s természetesen háttérbe helyezik Verdit Bayreuth apostola mögött.

A kor muzsikusai tehát - kevés kivétellel - még nem érkeztek el a Verdi-portré helyes megrajzolásához. Talán túl közel volt még Verdi működésének ideje, a kritikusok nagyrésze még szemtanúja lehetett néhány Verdi-bemutatonak. Tudjuk, hogy az igazi értékeléshez minden időben bizonyos perspektivikus távlat kellett, s ez 1913-ban még nem lehetett meg. Jellemző minderre, hogy Péterfi Jenő, kora legfelvilágosodottabb és leghaladóbb szellemű irodalom-esztétája, aki számos zenekritikai cikk szerzője is, megelégszik azzal, hogy ünnepi cikkében (a *Budapest* c. lapban) csak Verdi életrajzát mondja el.

Kezdjük a legjobb, mai szempontból is helytálló méltatásokkal. Dr. Beer Ágoston, a budapesti polgárság németnyelvű lapjának, a féligmeddig kormány-félhivatalosnak számító *Pester Lloyd*nak zenekritikusa, 1913. október 9-én a következőkben foglalja össze Verdi jelentőségét:

„Röviden és egyszerűen: a *dramatikus* dallamról van szó, és ez az akkor Itáliában újdonságszámba menő kifejezési elem mindenekelőtt kitalálójának és megalkotójának, Verdinek nevével van örökre és a legbensőségesebb módon összekötve. Az, amit igazán verdiinek mondhatunk, az mindenekelőtt a tisztán melodikus gondolkozás drámai megformálása és összefogása, a melodikus és a dramatikus különös egybefonódása... Ekkor már nem az édes, gondtalan és kedves »bel canto«-ról volt szó, nem a behízelgő széphangzásról, amelyről eddig azt hitték, hogy ebbe kell a fület beágyazni és így a nagy tömegek tetszését elnyerni. Valami újat, megragadót, közvetlen gyújtó hatásút adott operáiban; a döntő mindebben a tisztán drámai jelleg erőteljes uralma volt.”

A később nagynevű, ám ítéleteiben nem mindig megbízható Haraszti Emil nagy, szinte tanulmányzerű cikkben foglalkozik a Verdi-évfordulóval. (*Budapesti Hírlap*, 1913. október 10.) Néhány megállapítása ma is helytálló:

„Népszerűségének hazájában és világszerte, valamint zenetörténeti jelentőségének közös oka: páratlan melodikus őserije. Verdi a melódia költője. Egyéniségének fejlődésében mint egy

mikrokozmoszban benne van a tizenkilencedik század zenéjének sokféle átalakulása. De mindig, pályája bármelyik szakában, az invenció ki nem apadó dallambősége legegységibb jellemvonása alkotó erejének. Ha a bel kanto mestereinek, Bellininek és Donizettinek primitív stílusában ír, ha Meyerbeer technikájával dolgozik, vagy ha Wagner polifóniájának útvesztőibe téved: a melódia az alapja művészetének. Szinte roskadozik ez a muzsika a hosszú lélekzetű, szélesen ívelt dallamoktól. Ennek a dallambőségnak nincs párja a zenetörténetben... Minden taktusa csupa dráma. A fajszellem, mely Verdin keresztül hozzánk szól, nem a Boccaccio, Botticelli, Rossini mosolygó vidámsága, hanem Macchiavelli, Dante, Michelangelo megrázó komorsága. Ellenállhatatlan erővel eleveníti meg előttünk a drámát. Bármilyen tárgyhoz nyúljon is, egy pillanatra sem sápad el forró koloritja. Nem szűnik meg vibrálni zenéjében a nagy összeütközések harca. Mindig érezzük a lélek emésztő vívódásait, izzó indulatkitöréseit... benne van az élet a maga folytonos lüktetésével, ezernyi tusakodásával és küzdelmével. Nem vívódik metafizikai problémákkal, nem tör a transzcendentalizmus eszményi régióiba. Megmarad emberinek. És éppen ezért Verdi hatásában közvetlenebb, mint a zenedráma bármelyik olasz vagy német mestere... lendülete, *slancio*-ja, de főképp ritmikája mindent feledtet. Hihetetlen, mennyi erőt tudott Verdi koncentrálni ritmusaiba. Pedig sohasem volt kitalálója új ütemkombinációknak vagy merész ritmikai figuráknak.”

Néhány példát a bevezetőben említett eljárásra, amely Verdi ürügyén a modern zenét támadta: Járosy Dezső, aki később Bartók és Kodály művészetének egyik propagátora, majd a korszak legkomolyabb zenetudományi szaklapjának, a *Zenei Szemlének* első főszerkesztője lett, 1913-ban még a másik oldalon áll. A *Zene* hasábjain, a folyóirat 1913 októberi számában ír a centenáriumból, ez a tanulmány később kibővítve önálló füzetben is megjelent (a *Magyar Kultúra*-sorozatban, 1914-ben).

„Verdi centenáriuma s így műveinek intenzív föltámasztása az általános zenekultúra szemében is olyan nyereséget jelent, mely egyenesen gondviselészerű. Köztudomású tény, hogyha valahol, úgy az operai téren jutott el az invenció bizonyos meddő határokhoz, melyek egyenesen terméketlenséget és ürességet jeleznek. A gondolatnak tartalmát és súlyát pótolja egy beteges pátosz, mely szegénységet van hivatva elpalástolni. Ami azelőtt lényeges és elsőrendű kifejező tényező volt, most másodrangúvá vált. A zenei színek tarkaságából galád játékot űzünk, csak azért, hogy elpalástoljuk azt, hogy hiányzanak egységes vezérmotívumaink és korrekt mondanivalónk! Miközben ezt tesszük, nemcsak nagyravágyunk, hanem a lomtárba küldtük a múltnak minden tiszteletreméltó emlékét. Az olasz művészeteket ma nemcsak a képzőművészet, hanem a zene világában is a *futurizmus* átkos jelszavai ejtették rabul. Ez a futurizmus elsősorban a múlt alkotásainak üzen hadat és miután ezt megtette, akkor ennek a negatív műveletnek romjain akar a régi fejlődésű momentumok lábbaltiprásával új folyamatot előidézni... A Verdire és műveire való visszaemlékezés tehát első sorban egészséges invenciónak, meleg ariozus készségnek emlékét fogja felidézni... A futurizmus lovagjai... fájlatják, hogy Verdi nem ismerte a zenei kifejezési módok raffinált módjait és zenekarának egyszerű összetételére is sajnálkozva tekintenek. Mindez a sajnálkozás azonban erőltetett pátosz. A történelmet nem lehet siettetni s Verdi prehisztórikus működése egyenesen szükséges volt, hiszen enélkül nem lehetett volna szó a későbbi olasz zenedrámai iskoláról, amely már csak leszakította a Verdi által megérlelt gyümölcsöket.”

A *Pesti Hírlap* korábban nagynevű, szinte diktátori erejű kritikusa, a falstaffi kövérségéről híres Béli Izor 1913. október 10-én írt cikkében az Aidát, az Otellót és a Falstaffot említi, mondván: „...a három mű mindegyike túlélte a verizmot, a fiatal olasz bajazzók zenei tobzódását, és túl fogja élni Mascagni és híveinek minden produktumát is.”

Végül három szemelvény, a kuriózum kedvéért. Merkler Andor, Medek Anna, a kor legnagyobb Verdi- és Wagner-szopránjának férje, a *Magyarország* hasábjain (1913. október 9.)

megállapítja: „Ha nem is foghatták rá, hogy Wagner-t szolgailag utánozza és hogy principiúmainak teljes szolgálatába szegődött, az kétségtelen, hogy Verdi írásmódjának továbbfejlődésére a bayreuthi apostol elvei nem maradtak hatástalanul.”

A *Világ* szignó és aláírás nélküli cikkírója (valószínűleg az erősen wagneriánus Cserna Andor) szerint Verdi művészete „Egészen új, a konvenciókat kiküszöbölő operaművészet, amelyben megvan a kellő szükségszerűség arra, hogy a zenei elemeket sohase áldozza fel a pszichológiai igazság kedvéért”. (1913. okt. 10.)

Kévs zeneíró ismerte ennyire félre Verdi művészetének lényegét!

A centenáriumi lapszemle befejezéseként pedig következzen a legérthetlenebb megnyilatkozás. Érthetetlen azért, mert a kor legérdekesebb, leghaladóbb, minden szempontból kiváló irodalmi folyóiratában, a *Nyugat*ban jelent meg (1913. október 1.). Szerzője Jász Dezső. A cikk annyira igazságtalan, szinte már a nevetségességig elfogult - méghozzá valószínűleg a rosszul értelmezett modernség oldaláról -, hogy érdemes szinte teljességében közölni. Mentsége talán az lehetne, hogy a korszellemet, annak egyfajta aspektusát tükrözi, a futurista kiáltványok „égesse fel a múzeumokat!”-jelszavának felel meg.

„Azt a világot, amely Verdi operáiban megelevenedik előttünk színes és érzelmes ideáлизmusával, kamaszos romantikájával - ma már bizonyos elnéző mosoly nélkül nem szemlélhetjük. Mégis, hallgatva e zenét, ismét és ismét el kell komolyodnunk. E tiszteletteljes bámulat az elköltözött nagy szellemnek, az úttörőnek szól, akiről tudjuk, hogy mit próbált, mit akart és mi minden újat alkotott mindabban, amit látunk és hallunk. Egy század még, s a kottái már alighanem csak kortörténeti dokumentumok, emlékek, amelyek csak kegyeletes, türelmes emlékezés révén kerülnek a karmester pálcája alá, nem kísérve többé sem türelmetlen érdeklődés, sem vágyakozó kívánság által. Valóban, a muzsika területén az utókor kérlelhetetlenül igazságos és biztos ítéletű. Csak az abszolút értéket tartja meg, semmi mást. És Verdiről senki sem állíthatja, hogy egy munkája is megüti ezt a magas mértéket. Ami operáiban nagyszerű, erőteljes, édes és mindenekelőtt fülbemászó, azt az eltűnt emberöltő szülöttei teljes elismeréssel becsülték meg. Mi már másképp érezünk és másképp hallunk. Verdi sémás romantikája, megfakult és elporladt régiségei nem képesek izgalomba hozni bennünket. Hallgatag udvariassággal ülünk a Rigolettonál, elfojtott bosszankodások közt nézzük végig az Aidát és fáradt kedvtelenséggel hallgatjuk az Álarcos bál-at és a Troubadourt. Az Othello relatív modernségei, jólhangzása és lendületei sem kárpótolnak a rhytmikai és melódiai invenció *hátrányaiért*. Ez a művészet nagyon is távoltartja magát az igazi élettől... Ma azonban még, a mester születésének 100. évfordulóján, rendjén van, ha az ünnepek teljes ornátusban hódolnak a termékeny fantáziájú olasznak. Őszinte és általános csodálkozás közepette ordítsák szét a tenoristák a magas Cé-t, s finom lágysággal leheljék ki a szerelmi jellegű bel canto részleteket. A zenekarok pedig hirdessék az olasz gondtalan kedély boldogságát.”

Az előadások krónikáját az Álarcosbál 1915. május 9-i felújításánál szakítottuk félbe. A háború alatt, noha Olaszország és a monarchia hadviselő felek, már senkinek nem jut eszébe, hogy az 1915-ös módszerhez folyamodják és levegye az olasz darabokat a műsorrendről. Változatlanul megszólalnak Verdi és Puccini művei, a két verista darab, valamint az ugyancsak „ellenség”-nek számító francia mesterek művei. A háborús viszonyok természetesen megérződnek az operai műsorrenden. Nem egy énekes bevonul katonának, többen elesnek a harctéren (köztük olyan, a legnagyobb reménységre jogosító fiatal tehetségek, mint Bihar Sándor, az első magyar Gurnemanz). Hetenként két-három előadás van csak, de sor kerül külföldi vendégjátékokra is. Természetesen csak az osztrák és német énekesek látogatnak el Budapestre, így például 1918 májusában bécsi, berlini és drezdai művészek közreműködésével hangzik fel a Rigoletto a Városi Színházban.

Az „őszirózsás forradalom” után az Operaház nevéből eltűnik a „Királyi” szó, a színház neve 1920-ig „Magyar Nemzeti Operaház”. A teljes repertoár változatlanul előadásra kerül, ám a bizonytalan viszonyokra való tekintettel az előadásokat délután rendezik. A színvonalat mindenekelőtt Tango és néhány kiváló énekes biztosítja. Az 1919-es Tanácsköztársaság idején sem szünetelnek az operai előadások, sőt, bemutatókra és felújításokra is sor kerül. Ekkor szólal meg először Magyarországon - Kerner István vezényletével - Richard Strauss Ariadne Naxosban-ja és ekkor kerül sor az 1918-19-es évad végén, június 8-án az *Otello* felújítására.

A felújítás sajnos csak két előadást ért meg. Június 8-án volt a bemutató, a második előadás néhány nappal később a tanácsok országos gyűlése alkalmából rendezett díszelőadás volt. Ebben az időben a tanácskormány már különböző gazdasági nehézségekkel küzdött, így többek között papírhíánnyal is. Napilap a *Vörös Ujság*-on és a *Népszaván* kívül csak a *Pester Lloyd* létezett, a többi megjelenését szüneteltették. A néhány folyóirat pedig főleg irodalmi és képzőművészeti kérdésekkel foglalkozott.

Ilyenformán az egyetlen fennmaradt kritikát a *Pester Lloyd* június 11-i számában találjuk. A „H-m-g” jelzésű kritikus (Hammerschlag János, a nagynevű orgonista és zeneszerző, aki ez időben kritikus is volt), a következőket írja:

„Felújításban került színre vasárnap az »Otello«, az agg Verdi drámai mesteroperája... Az Egisto Tango vezénylete alatti előadás e művészi eseményekben nem túl gazdag évad legjobb teljesítményei közé tartozik. Tango nagyvonalú, a legkisebb részletekig menően átgondolt, ragyogóan fegyelmezett, művészi szellemmel és drámai étellel telt felfogásában a mű szépségei tökéletesen érvényre jutnak. Környey Béla Otellóként mesteri teljesítményt ad, amely az egyébként is kitűnő együtttest messze túlszárnyalja. A művész ezúttal túlnőtt önmagán, a szerep felfogása és kidolgozása egyaránt nagyszerűen sikerült. Ének, frazírozás, deklamáció, maszk, gesztusok és színjáték: mindez szép tökéletességű, egységes alakításban egyesült. Különleges dicsérettel kell megemlékezni B. Sándor Erzsi Desdemonájáról és Rózsa Lajos Jagójáról. Utóbbi mindenestre inkább zeneileg, mint színészeleg elégitett ki, hiszen meg nem felelő színészi eszközei miatt mindenféle túlzásba esik. Derekasán működtek közre még Székelyhidy (Cassio), Szügyi (Roderigo), Venczell (Ludovico), Basilides Mária (Emilia), Dalnoki (Montano). Zádor rendezése sikerrel tartotta magát a bevált példaképekhez. Kardos István új fordítása általában jól simul a zenei frázisokhoz.”

Még egy hírből adhatunk fogalmat magunknak erről az előadásról. Amikor 1923-ban újra felújították a darabot, a *Pesti Napló* kritikusa némi nosztalgiával idézi fel Tango produkcióját: „Négy évvel ezelőtt hallottuk utoljára a velencei mór megzenésített tragédiáját s akkor Tango Egisztó eszményi vezetése, Rózsa nagyszerű Jágója, Sándor Erzsi, Környey Béla kitűnő alakítása tökéletes előadással ajándékozta meg a budapesti közönséget.” (1923. jún. 7.)

Lukács György 1969-ben is emlékezett még erre az előadásra: „Nem véletlen, hogy a direktórium vetette fel Verdi Otellója felújításának szükségességét. Ez a felújítás a Diktatúra zenei életének nagy eseménye volt.”³

Az *Otello*-felújítás második előadása után röviddel megkezdődik a nyári szünet és mire újra kinyitja kapuit a színház, Magyarországon döntő történelmi változások zajlanak le. Az antanthatalmak gyűrűje és a belső nehézségek leverik a Tanácsköztársaságot, Budapest és az ország keleti fele rövid ideig román megszállás alá kerül (az új szezonkezdéskor a plakátok felső szélén ott látható a román cenzor aláírása), majd Horthy kerül uralomra és megkezdődik a fehérterror.

³ Magyar Zene, 1969. június, 154. I.

Magyarország királyság király nélkül, tehát 1920. március 24-vel újra „Magyar Királyi Operaház” a színház neve. Tangónak mennie kell, „kompromittálta magát” a Tanácsköztársaság alatt, elvezényelte az Internacionálét és egyébként is rokonszenvezett a rendszerrel. Bánffy emigrációban van, majd visszatér erdélyi birtokára, Hevesi a Nemzeti Színház élén áll. Egyébként is megbénult az egész zenei élet. Illusztris kommentátor hangját szóltatjuk meg az akkori operai állapotok leírására. Bartók Béla 1921-ben így számol be az *Il pianoforte* című olasz zenei szaklapban:

„Ami ellenben a zenei életben a legfontosabb volna, az opera, nálunk ma sajnos olyan kínos helyzetben van, hogy csak rosszat mondhatunk róla. Két operaházunk is van, a Királyi Opera és a Városi Színház, de sajnos egyik rosszabb a másiknál. Az elsőnek van néhány valóban elsőrangú művésze, mint pl. Környey Béla, Sándor Erzs, Székelyhidy Ferenc, Haselbeck Olga, de ami az intézmény vezetésének művészi színvonalát illeti, az a kitűnő Tango Egisto 1919 őszén való távozása óta - 1913 és 1918 közé eső karmesteri munkássága nagy nyeresége volt az operának - annyira hanyatlott, hogy ma már a legegyszerűbb vállalkozások sem sikerülnek kielégítően. Jellemző a helyzetre, hogy ebben az időben egyetlen bemutató előadást sem tartottak. - A Városi Színház felváltva játszik operettet és népszerű operát, művészei alacsonyabb színvonalon állanak a Királyi Operáénál, előadásainak ennél fogva művészi szempontból semmi jelentőségük sincsen.” (*Il pianoforte*, a. II, n. 5, 15 maggio 1921, 154. 1. „Lettera da Budapest”.)

Itt az ideje, hogy néhány szóval beszámoljunk a főváros „második operaházáról”, a Városi Színházról. A tárgyalt időszak, az említett Bartók-cikk írása előtt tíz évvel, 1911. december 7-én nyitották meg az új színházépületet a Tisza Kálmán téren. A jellegzetes szecessziós stílusban épült épület működésének első évtizedeiben a „Volksoper”-jellegét képviselte, opera- és operettelőadások, sőt, hangversenyek színhelye volt. Minthogy a főváros legnagyobb nézőterű színháza (2500 személy befogadására alkalmas), természetes, hogy a nagy vendéglátékokat itt rendezték, mégpedig mind operai, mind hangverseny vonalon. A színháznak saját zenekara, énekkara és az első évtizedekben saját magánénekes-gárdája is volt. Első zenei vezetője az 1912-es Hevesi-Bánffy-féle Trubadur-felújítás karmestere, Ábrányi Emil.⁴ Később, a 20-as években Márkus Dezső veszi át a vezetést, majd a 20-as évek végén Komor Vilmos lesz a zeneigazgató. A Városi Színház néhány nagyon fontos eseménnyel írta be nevét a magyar opera- és hangversenytörténetbe. Nem említjük itt a nagy vendéglátékokat, legfeljebb azt, hogy ebben a színházban zajlott le két legendás hírű bukás: az Enrico Carusoé és az Amelita Galli-Curcié. Főleg az utóbbi volt igen zajos. Ennél fontosabb esemény volt Wagner Parsifaljának első magyar előadása vagy Křenek Jonny spielt auf-jának premierje, Stravinsky A katona története c. művének vagy Puccini Fecskéjének bemutatója. Később aztán, 1926 tájékán egyre inkább operettelőadások színhelyévé lesz a színház, s ezt a folyamatot az sem tartja fel, hogy 1927-ben egy rövid időre az igazgatóság Felix Weingartnert nyeri meg főzeneigazgatónak.

A Városi Színház operaegyüttesében sok neves magyar énekes kezdte pályafutását. A későbbiek során gyakran találkozunk majd Báthy Anna, Halmos János és Basilides Mária nevével. Valamennyien a Városi Színházban debütáltak.

1920-ra megindulnak a vendéglátékok is, főleg német énekesek látogatnak el Pestre. A szabályos operaüzem csak az 1921-es szezonnal lép életbe, ekkor tér vissza a színház az előadások esti kezdésére. (Addig a bizonytalan belső helyzet miatt ismét kora délután tartották az előadásokat.) 1923-ban már tapsolhat a közönség az első olasz vendégművészeknek is,

⁴ Az első néhány évben a Városi Színház vezető, vagy talán legjelentősebb karmestere azonban a később világhíróvá vált Reiner Frigyes volt. Ő vezényelte többek között a Parsifal magyar bemutatóját.

majd 1923 májusában feltűnik ugyancsak a Városi Színházban az új szopráncsillag, Németh Mária. Június 6-án kerül sor az Operaház első olyan felújítására, amely tárgykörünkbe vág: ismét az *Otello* kap új szereposztást. Amint már a Nemzeti Színház-i operaegyüttes időszakában, majd az Operaház első évtizedeiben a hőstenor-probléma volt a színház legjelentősebb hiányossága, úgy a 20-as évekre a Wagner-tenor kérdés kerül előtérbe. Addig is külföldi művészekkel töltötték be ezt a szerepkört, állandó vendég volt az Operaházban a híres cseh énekes, Karel Burian, majd a nálunk letelepedett német Anthes György. (Ez utóbbi énekesi pályája befejeztével egy ideig a színház főrendezője is volt.) A világháború után ismét csak német állandó vendég látja el a Wagner-tenor szerepkört, Peter Unkel.⁵ A begyökeresedett hagyomány szerint Otellót is ő énekli.

A *Pesti Napló* kritikáját részben már az 1919-es Tango-féle Otellóval kapcsolatban idéztük, itt folytatjuk az idézést.

„Tangót a karmesteri székből Fleischer Antal váltotta fel, az időközben tragikusan elhunyt Rózsa szerepét pedig Farkas Sándor vette át. Az idei Othello-repriz azonban még így, megfogyatkozott erővel is operaszezonunk legbecsületesebb eredménye. Medek Anna finom, költői Desdemónája, Unkel Péternek a brutálisabb, drámai hatásokban győzelmes erejű Othellója, valamint Basilides Mária, Székelyhidy és Kálmán helyesen körvonalazott alakítása biztosította az előadás sikerét. Az új Jágó sajnos éppenséggel csak hogy megállta helyét. Elismeréssel emlékezünk meg az előadást vezető Fleischer Antalról, aki pompás ritmus-érzéssel, lendületes dinamikai fokozásokkal igyekezett közeledni a partitúra szelleméhez. A kényes kórusok, a második felvonás strettája [?] igen jól sikerültek s a fiatal karmester az utolsó kép fojtott színeiben finom árnyalatokkal lepte meg hallgatóságát, melyet eddig nem kényeztetett el valami nagyon.” (1923. jún. 7.)

Első ízben idéztük e krónika során Tóth Aladár írását. Ebben az évben, 1923-ban került a fiatal, akkor 26 éves zeneesztéta a *Pesti Napló* zenekritikusi posztjára, ahol 1939-ig tevékenykedett. Vele tulajdonképpen az első igazi magyar zenekritikus szólal meg egy napilap hasábjain. Az olvasó az eddigi kritikai szemelvényekből is láthatta, hogy a szakértelem a magyar zenekritikában nem mindig állt az első helyen. Néhány kivételes esettől eltekintve, inkább zeneszerető laikusok, illetve más művészeti területen működő esztéták foglalkoztak zenekritika írásával. Tóth Aladárral végre bekövetkezett a „the right man on the right place” esete. Ha szemléletmódjában van is olyan, amit mai szemmel elavultnak tekinthetünk, mindenestre teljesen új volt ez a hang, hiszen a legmagasabb fokú zenei képzettség, esztétikai kultúra és kitűnő íráskészség egyesült Tóth Aladár zenekritikáiban. Szinte vele egyidőben lép fel még két jelentős magyar kritikus. Jemnitz Sándor, aki zeneszerzőként állandó szereplője volt a Modern Zene Nemzetközi Társasága zeneünnepélyeinek, a *Népszava* kritikusa lett 1925-ben; kritikusi tevékenysége teljesen egyenrangú a Tóthéval, sőt, bizonyos szempontból felül is múlja azt. A körben a harmadik a finomtollú költőként és nagyszerű műfordítóként is tevékenykedő muzsikus-publicista, Lányi Viktor, a *Pesti Hírlap* állandó zenei rovatvezetője.

A továbbiakban mindenekelőtt és néha kizárólag az ő írásaikat idézzük, csak a legfontosabb eseményeknél pártazzuk végig a teljesség kedvéért a többi kritikát.

Visszatérve az 1923-as Otello-felújításra, egyes kritikák, mint például Béli Izor (*Pesti Hírlap*, 1923. június 7.) kifogásolják, hogy Unkel németül énekelte Otellót és nem is intonált

⁵ Az 1920. június végi zeneakadémiai vizsgaelőadáson lép színpadra - érdekes módon a Traviata Alfrédjaként - az első jelentős magyar Wagner-tenor, Závodszy Zoltán.

mindig tisztán. Megegyeznek Medek Anna kiemelésében és ugyancsak egyhangú a sajtó Farkas Sándor Jagójának elítélésében.

1927-ig tárgyunk szempontjából nem történik nevezetes esemény. Számos vendégjáték színesíti a Verdi-előadásokat, így 1923-ban Lotte Lehmann lép fel az Otellóban, a következő évben Tino Pattiera énekli ugyancsak az Otello, valamint az Aida tenorszerepeit, ugyanez év végén Pietro Mascagni vezényli az Aidát, majd 1925 márciusában a Rigolettót. 1925 egyébként is a nagy vendégjátékok éve. Titta Ruffo, Alfred Piccaver, Fjodor Saljapin, Michael Bohnen lépnek fel az Operaházban, illetve a Városi Színházban, majd az év végén, november utolsó napjaiban Battistini vendégszerepel a Traviatában és az Álarcosbálban. 1926-ban Rose Ader, majd az őszi szezonkezdés idején Felix Weingartner, Jan Kiepura és decemberben Dolci és Jerger a főbb vendégek.

1925 februárjában kerül sor az első Puccini-ciklusra, amelyen a Manon Lescaut, a Bohémélet, a Tosca, a Pillangókisasszony és a Triptichon kerül színre, 1927. április 9-én pedig a Városi Színházban zajlik le a Fecske bemutatója.

1927. május 12. szempontunkból a legjelentősebb nap ezután: az Operaház végre eljut a Verdi-oeuvre-t megkoronázó mű bemutatójához, a harmincnégy év óta esedékes *Falstaff*-premierhez.

Miért kellett harmincnégy évig várni a bemutatóra? Ezzel kezdi beszámolóját vagy inkább elmélkedését a *Nyugat* hasábjain a darab fordítója, Lányi Viktor:

„Az első kérdés, amely ezzel a kései Verdi-bemutatóval kapcsolatban előkíváncozik: hogyan maradhatott harmincöt esztendőn át rejtekben ez a fölmérhetetlen kincs a magyar közönség előtt? Hogyan lehetséges, hogy nem volt direktció, karmester, baritonista, sajtó, közvélemény, amely ne követelte volna? A nagy művészi élmény friss izgalmaiban szubjektíve érthető szónoki kérdések ezek, de objektíve tájékozatlanok és fölöslegesek. Nincs kit okolni azért, hogy Operánk eddig adós maradt ezzel a bemutatóval, sőt könnyű rámutatni, hogy a Falstaff mindenütt, magában Itáliában is, sokáig nem ért el igazi közönségsikert. Tudatosan vagy tudattalanul tehát a színházi kassza stratégiája tartotta front mögött a Falstaffot.”

Lányi ezenkívül felhossa mentségként, hogy a Falstaff térhódítását akadályozta Nicolai darabja, a mindig sikeres Windsori víg nők, valamint a mű nem kis előadási nehézségei. Most azonban éppen a legjobbkor került sor a bemutatóra, hiszen a Verdi-renaissance most van születőben.

Emlékezhetünk arra, hogy 1915-ben, amikor Kern Aurél vette át az Opera vezetését, már szóba került a mű színrehozatala. Akkor a háború akadályozta meg a bemutatót, és a zavaros időkből lassan éledő színház csak 1925-ben talált olyan erőskezü és művészi elképzeléseiben jó úton járó direktort, mint Radnai Miklós. A Zeneakadémia melléktanszak-tanárából egyik napról a másikra az Opera igazgatói székébe kerülő Radnai mindenekelőtt rendet teremtett a művészi tönk szélére jutott színházban (vö. Bartók fent idézett írásával). A legszigorúbb rendet tartotta és így sikerült újra diszciplinált, igazi ensemble-kultúrát létrehozni. Működésének első jelentős állomása éppen a Falstaff bemutatója volt. Radnai nevéhez fűződik az a szerencsés választás is, amikor egy évvel később az Operaház vezető karnagyává nyerte meg Sergio Failonit.

Május 11-én zajlik le a főpróba és már erről azt jelenti másnap a *Magyarság*, hogy „A darab rendkívüli gazdagsága és szépsége nagy hatással volt a közönségre”. A bemutató másnapján, 1927. május 13-án megjelent kritikák egyöntetűen magasztalják a darabot és az előadást. A sajtóvisszhangból kiemelkednek azok az írások, amelyek igyekeznek a Falstaff-stílust elemezni, a darabnak a Verdi-oeuvre-ben elfoglalt helyét megjelölni.

„A jellemző erő mindig szembetűnő tulajdonsága volt Verdinek. Hetven év előtti operáiban, amikor még egészen a régi, akkor még igen népszerű olasz opera-stílusban írt, feltűnik ritmusainak és dallamainak kiválóan karakterizáló jellege. Ugyanezt még fokozottabb mérvben találjuk meg a Falstaff zenei gondolataiban... Ő is a szövegből indul ki, amelynek történéseit a zenében érzékíti meg. A zenei rész súlypontja... a zenekarban van, de hangszerelése, jóllehet legalábbis épp olyan színes, ragyogó és kifejező, mint Wagnernél, nem annyira tömör és nehezen áthatolható, mint a német szellemóriás műveiben. Ezzel aztán eléri Verdi, hogy énekbeszéde, amely hajlékonyabb, természetesebb és közvetlenebb, mint Wagner deklamációja, mindig érthető, mert az énekesnek nem kell erőlködni, hogy a zenekart túlharsogja.” (Ujság, 1927. május 12.)

Kern Aurél írja a *Magyarság* hasábjain: „A Falstaff átlátszó szövése különben is csak látszat. Tessék az együtteseket megfigyelni (a mű legcsodálatosabb szépségű részei!), milyen mesterségbeli tudás rejtőzik itt a legkristályosabb formák mögött! Nem is beszélve a művet betetőző fűgáról, mely virtuóz játék a legnehezebb sokszólamúsággal. Az ének a Falstaff-ban mindenütt - beszéd. De a beszéd tökéletes melódiája. Ömlik, mint a természetes szó. Pereg, száguld, lírai és drámai, szentimentális és szenvedélyes. Nem vesz el semmit a darab tisztán színpadi hatásából. Ez a vígopera hiánytalanul úgy hat, mint az eljátszott vígjáték.”

És ebben a Kern Aurél-féle beszámolóban találjuk meg az egész sajtóvisszhang talán legjellemzőbb mondatát: „A Falstaff előadásán hallottam először az Operában a közönséget szívből nevetni.” (1927. május 13.)

Cserna Andor, a délutáni bulvárlap, *Az Est* kritikusa, a mű zenéjéről ezt írja: „Hangosan nevet, ficáncol, rakoncátlanokodik a zenekar, amelyben a cselekménynek minden legapróbb mozzanata megtalálja híven illusztráló kifejezését, anélkül, hogy programzenei hatásává válnék. Ami régente ária volt, beszédes dallamfrázissá zsugorodik össze a legkisebb területre, nincs semmi cifraság, hiányzik minden koloratúra, az ének mégis éppúgy diadalmaskodik, mint annak előtte.” (1927. május 23.)

A kiváló zenetörténész, Molnár Géza, a *Pester Lloyd*-ban írt kritikájában a darab ritmikájára tér ki: „Korunkra semmi nem jellemző annyira, mint a ritmus... S íme, a »Falstaff«-ból megtudhatjuk, hogy Verdi, a varázslatos erejű melodikus, hasonlíthatatlan ritmikus is volt. Micsoda nagyság! Talán az egyetlen, amely a világháború után nem veszítette el glóriáját.” (1927. május 13.)

Jemnitz Sándor bírálata (*Népszava*, 1927. május 13.) már átmenet zenei elemzésből az esztétikai fejtegetésbe.

„Verdi épp utolsó éveiben lép életútja döntően fontos szakaszába: a leáldozó nap sugarainál felfedezi minden idők nagy zeneszerzőinek elemi következményű élményét: *a múlttal való kapcsolatot*. Verdi ráeszmél az olasz muzsika nemzeti hagyományaira - csakúgy, mint Wagner a maga legtávlatosabb korszakában, »A nürnbergi mesterdalnokok« idején Bachra. A »Szicíliai vecsernye« és az »Ernani« szertelen romantikájának dalosa, a hiperindividuális és inkább egyénieskedő, mint egyénien pöffeszkedő helyzetek és szenvedélyek festője megtalálja az általános emberi, vagyis a kollektív mértéket, az olasz operairodalom fénykorának kiegyensúlyozott arányait, s leszűrte esztétikai belátását. A »Falstaff« vezérkönyvéből oly karcsúra stilizált, cifrázatlanul őszinte dallambimbók serkennek elő, amelyek hosszú, finom szárukkal áthajolnak az úgynevezett »nápolyi iskola« bujább virágágyai fölött és a »régebbi velencei iskola«, Monteverdi, Cavalli, Cesti nemesen szigorú vonalú virágszálaival fonódnak össze... Oly virágszálakkal, amelyek viszont a *mi korunk* gyermekének ismerősebbnek és rokonibbnak tetszenek a közbeeső idők cikornyásabb csokrainál. S ez az oka annak, hogy ez a világos és áttetsző »Falstaff« - röviden szólva - ma sokkal *modernebben* hat a tömjénfüstbe

burkolt »Parsifal«-nál. Verdi a századvéghez érve, másfél századdal [?] régibb stíluson frissült fel: azon a lényegre kereső, expresszív irányon, amely felé mi is törekszünk.”

Kissé már e Jemnitz-írás is mutatja, hogy a 20-as évek kritikus-esztétái közül néhányan nem azt keresték a Falstaff zenéjében, ami e remekművet Verdi korábbi oeuvre-jével összeköti, ami ebben és a régebbi alkotásokban közös, hanem azt, amiben - legalábbis öszerintük - különböznek. Ennek az irányzatnak visszatérő szövege, hogy a Falstaff kiugróan a legértékesebb Verdi-mű, amelyet teljesen más szempontok szerint kell értékelni, mint a többi, amely lényegbevágóan különbözik a korábbi manierák alkotásaitól, beleértve az Otellót is. Ennek a szemléletnek mindenekelőtt Tóth Aladár ad hangot; a továbbiakban is, legtöbb Verdi-kritikájában és nagyobb Verdi-tanulmányában találkozunk majd ezzel a szemlélettel. A *Pesti Napló* hasábjain megjelent mondhatni esszéje példája Tóth esztétizáló hajlamának. A hosszabb írásból a legjellemzőbb részleteket közöljük:

„...harmincnégy esztendeig várt Operaházunk zeneértő közönsége erre a remekműre. Harminc esztendőn keresztül tapsolt lelkesen és lankadatlanul Verdi génuszának, anélkül, hogy ismerte volna azt a művet, mely ennek a génusznak hatalmas művészetét mintegy betetőzi... Verdi híveinek táborában a »könnyű zene« szerelmeseiből tevődött össze. S a könnyű zene szerelmeseit megdöbbentette a Falstaffnak súlyos szigorú zeneisége, mely a kamaramuzsikaszzerű finomságaival hadat üzent a szélesen kiépített, nagy felületekkel elkápráztató olasz »effetto«-nak. Verdit a komoly zene hívei csak a legújabb időkben fedezték fel. Csak a legújabb időkben fedezték fel, hogy a fülbemászó melódiák alatt milyen megrendítően mély és komoly drámai költészet lüktet. És a zeneértő közönség most már megérti Verdi mélységeit s ezért meg fogja érteni a Falstaffot is, azt a művet, melyben Verdi igazi lényege ledobja magáról az al-fresco színek takaróit... Verdi utolsó operájában tagadhatatlanul sok vallomás-szerűséget érzünk. De nevezhető-e ez a remekmű a maga egészében egyetlen nagy vallomásnak, melyben a költő minden rejtő és eltakarázó fátylat lehullat magáról?... talán úgy fogott a kompozícióhoz, mint aki saját élete szimbólumát rajzolja bele a színjáték tarka képébe. De amikor a zenedrámái képek megjelentek képzeletében... Verdi elfeledkezett magáról, megbabonázta a komédia... Talán szembe akart nézni azzal a ragyogó élettel, melyet szelleme felidézett, de mikor ez a ragyogó, bűvös élet megjelent: megadta magát neki. - Tutto nel mondo è burla - ez Verdi utolsó vallomása a grandiózus zárófűgében. Verdi érzi, hogy egyéni élete, minden problémájával együtt, összezsugorodik, érzi, hogy a romantikus kulisszák világa, melyben eddig élt, nem az ő élete, hanem csak álom. S a Falstaffban Verdi romantikája valóban ledobja régebbi rikító, vad színeit és finom, áttetsző álomszínekbe öltözik. Hogy a romantikus kulisszák világa mit jelentett Verdi belső életében: ezt a Falstaffból sem tudtuk tisztán kiérezni. De magát ezt a ragyogó színpadi világot úgy élvezték és csodáltuk, mint valami pompázó, elbűvölő természeti tüneményt.” (1927. május 13.)

Körülbelül ugyanezt a koncepciót fejtegeti a legjobb magyar zenei szaklap, a *Zenei Szemle* referense, Telegdi Bernát a folyóirat májusi számában. Az ő gondolatmenete még tovább megy a bele-, sőt félremagyarázásban:

„Az alkotás láza, a külső sikerek megakadályozták, hogy fölébredjen és kifejezést keressen. Ezért Verdinek nem jutott eszébe megkérdezni, *igaz-e* ez a világ, megfelel-e annak a valóságnak, amelyet lelkében hordoz... Új problémájához az anyagi eszközöket nagyrészt Wagnertől kapta... Wagner adott példát olyan zenére, melybe a lélek fenntartás nélkül átömlik. Tőle tanult eszközöket, tőle tanulta az életet a maga valóságában, minden készakarat és meghamisító szépítés nélkül megtalálni és kifejezni. Ehhez nem volt elégséges a régi komponálási mód...”

Telegdi szerint eddig minden hazugság volt és a Falstaffban csak a szerelem, az Annuska és Fenton alakjában megszemélyesített szerelem marad meg, minden mást Verdi szigorúan elítél és elvet.

„...ugyanaz a szépség ragyog a mindenképpen szomorúan, kíméletlenül, igazságosan rajzolt világon, mint az ifjúság könnyelmű képein... Ha a szépség »mégis« ott lebeg munkája fölött, az valóban lelkéből ömlött képzelete teremtményeire: arról ő nem tehet... Élete műve mégsem volt hazugság: a komédiás megdicsőülhet.”

Az előadással a kritika általában nagyon elégedett, hosszú évek óta az első igazán kitűnő produkciónak tartják. Falstaffot a színháznak akkor fiatal énekese, Palló Imre alakítja, a szerepet olaszországi tanulmányai idején tanulta be. Palló 1917 óta tagja az Operának, és egészen az 50-es évekig ő volt a színház vezető lírai baritonja. (Egy ideig Svéd Sándorral együtt.) A színház teljes Verdi-repertoárját végigénekelte, évtizedeken keresztül ő volt az egyetlen Falstaff. Szerepköre azonban Mozart kivételével úgyszólván a teljes műsorrendre kiterjedt. Univerzális énekes, nagyszerű színész és emberileg is kimagasló egyéniség. Egyszerű székelő parasztfiúból küzdötte fel magát európai hírvénekké. Származása révén vált szinte konkurrencia nélküli legjobb tolmácsolójává Bartók és Kodály népdalfeldolgozásainak, Kodály színpadi műveinek. Énekesi pályájának záróakkordjaként néhány évig az Operaház igazgatója is volt.

Karrierjének tulajdonképpen elindulását éppen a Falstaff jelentette. Néhány szemelvény alakítása kritikai visszhangjából:

„A mi kiváló Hány Jánosunk Sir Johnt humoros alaknak mintázta meg, nem komikusnak. Bölcs mérséklettel, mondhatni: magyaros majesztással játszik. Nem bohóc. Ember.” (Fodor Gyula az *Esti Kurir*ban.)

„Annyira együttesszerű volt minden színészi alakítás, hogy voltaképpen csak Palló Imre Falstaffja rajzolódott ki külön a közös keretből. A kiváló fiatal énekes érdekes, egyéni figurát rajzolt meg. Roppant mulatságos Falstaff volt, groteszk, de túlzások nélkül. Nem bántuk, hogy felfogásában bizonyos magyaros zamatot éreztünk. Sőt, kómikumában volt valamelyes székelő furfang is. Hangja pompásan győzte a szerepet, kitűnően deklamált.” (Kern Aurél *id. cikke*.)

Tóth Aladár nincs teljesen megelégedve, ezt írja:

„A címszerep méltó alakításához természetesen már nem elég a muzikális énekkultúra, a színpadi érzék. Ide nagy, súlyos (szellemileg és testileg súlyos) egyéniség kell, művész, aki mihelyt színpadra lép, már be is tölti egyénisége ígéző hatalmával a színpadot. Palló Imre Falstaffja nem tudott ilyen parancsolóan kiemelkedni az együttesből, elmerült az opera sodró buffoárjának hullámaiba. Palló alakítása azonban talpraesetten rajzolta elénk a kereteket s ezért őszinte elismerést érdemel.” (Tóth A. *id. cikke*.)

Az együttes legnagyobb dicsérete éppen az, hogy *együttes*, a szó legszebb értelmében. Több fiatal énekes is szerepel, mint például a dr. Cajust pompás színészi eszközökkel megtestesítő Závodszy Zoltán, vagy a két szolga szerepében Szügyi Kálmán és Komáromy Pál. Kiemelkedik egyéni teljesítményével az Alice-t alakító Halász Gitta, a kor legkiválóbb Mozart-szubrettje, valamint a nagyszerű komika, Bársony Dóra, mint Quickly. Egyöntetűen elítélik ismét a Fordot alakító Farkas Sándort.

A Falstaff zenei vezetését a színház Fleischer Antalra bízta ismét. Teljesítményére Tóth A. világít rá a leghelyesebben:

„A hallatlanul nehéz zenei feladathoz viszonyítva Fleischer kiváló, nagyérdemű munkát végzett. S ez annál figyelemre méltóbb, mert Fleischernek, aki inkább az al-fresco hatások

embere, itt finom kamarazeneszerű zenekari effektusokkal kellett megbirkóznia. Pompás ritmusban, feltartóztatlan lendülettel pergett le az egész előadás.”

A rendezés a színház akkori főrendezőjének, majd későbbi igazgatójának, Márkus Lászlónak műve. Tóth szerint:

„Márkus finom stílusérzéssel, pompás invencióval, ragyogó fantáziával dolgozott ki minden jelenetet. A partitúra zenedrámai életének minden legkisebb mozzanatát híven, szigorúan s amellet természetes könnyedséggel követte a színpad élete. Az új díszleteket is Márkus legszebb munkái közé számíthatjuk.”

Márkus munkáját általában dicsérik, csak a zárókép táncos-balettes megoldását kifogásolják, amely Jemnitz szerint „a maga tanácstalanságában és ötletelenségében mélyen elszomorító.”

Mintegy félév múlva vendégdiregkén Franz Schalk vezényli a darabot. Megint csak Tóth Aladár rövid beszámolóját idézzük, mely előrevetíti az Opera küszöbön álló nagy eseményét.

„Most végre megismerkedhetett közönségünk a Falstaff-partitúra rejtettebb finomságaival is... Schalk produkciója nem lehetett mégsem teljes. Tempóit nem tudta máról holnapra beidegezni operaházunk együttese, csak a zenekar parírozott kitűnően. Énekeseink nívóját csak hosszabb nevelő munkával emelhetné Schalk.” (*Pesti Napló*, 1928. január 27.)

Schalk természetesen nem cserélte fel a bécsi Staatsopert a pesti Operaházzal. De néhány hónappal később újabb vendégkarmester áll a pódiumra. Ő lesz az, aki itt marad és akinek Operaházunk újabb virágkorát köszönheti: 1928. június 4-én és 5-én, az Aida és a Falstaff előadásait Sergio Failoni vezényelte.

Failoni 1890-ben született Veronában, tanulmányait Milánóban végezte. Első szerződését a trieszti operában abszolválta, Wagner Istene alkonyát vezényelte. Azután sorrajárta a nagyobb olasz színházakat, mielőtt Budapestre került, a genovai Carlo Felice-ben dirigált. Már otthon is elsőrangú Wagner-dirigensként volt ismert. Az 1928-as szezon végén lezajlott budapesti vendégdiregálásának eredményeként Radnai igazgató szerződést ajánlott Failoninak, aki azt el is fogadta és 1928-tól 1944-ig egyfolytában állt a budapesti Operaház élén első karmesterként. A magyarországi, szerencsére rövidéletű náci-uralom ütötte ki csak kezéből a pálcát, de a háború végeztével ismét ott állt a pódiumon. 1945-ben amerikai és európai turnén vesz részt, majd visszatér Budapestre és 1947-ben, amikor éppen egy filharmonikus hangverseny próbáján Beethoven IX. szimfóniáját vezényelte, akkor érte az első szélütés. Ebből még magához tért, de vezényelni többé nem tudott és 1948 tavaszán egy soproni szanatórium-ban halt meg.

Ez a rövid életrajzi vázlat nagyszabású művészi életutat fed. Failoni nemcsak Wagner-dirigensként volt kiváló, elsősorban Verdi és Puccini műveinek interpretálása terén volt kitűnő. Vezénylési módját mindenekelőtt a lendület és temperamentum jellemezte. Mindent kívülről vezényelt, partitúra nélkül. Noha eszményképének - harcos antifaszizmusában is! - Toscaninit vallotta, nem tartozott azok közé a dirigensek közé, akik egy-egy partitúrát minuciózus pontossággal dolgoznak ki a zenekarral és az énekeseikkel. Volt benne valami nagyvonalú al-fresco-szerűség, a zenekar gyakran fedte az énekeseket és nem törekedett az úgynevezett „széphangzásra” sem. Ha mindez összefér azzal, hogy Failoni a művek belső lendületét, lelkét szólaltatta meg, úgy ez a kifejezés a leghelytállóbb. Felejthetetlen volt Otello-, Falstaff-, Requiem-, Walkür- és Tristan-dirigálása, de ugyanakkor hatalmas érdemei vannak Kodály és Bartók muzsikájának propagálásában is. Vezényelte a Kékszakállú herceg várát, a Székely fonót, a Psalmus Hungaricust, a Fából faragott királyfit.

Budapesten sok hangversenyt is adott. Itt is házasodott meg, gyermekei is itt éltek. Noha húsz évig élt Magyarországon, nem tanult meg magyarul. De éppen a magyar művek vezénylésével

bizonyította be, hogy a magyar zene lejtését, beszédét nagyon jól megtanulta. Ha Failoni a szó igaz értelmében nem is tartozott a nevelő karmesterek közé, itt töltött éveinek legfőbb jelentősége abban áll, hogy világszínvonalú karmester működött Operaházunkban, akinek keze alatt felnőtt egy olyan énekesgárda és zenekar, amely tudta: mi a lényeg Verdi, Wagner és Puccini műveiben. Hatása, utóélete Operaházunk nem egy produkciójában ma is iránymutató.

Érdekes lenne idézni Failoni Budapesten, magyarul megjelent két könyvéből (*Hazugságok a művészetben*, 1943 és *Hangfogó nélkül*, 1945), de mint oly sok nagy művész, ő sem volt tulajdonképpen a szavak, az esztétika, a filozófia embere, noha e két könyvben éppen ezeket a témákat boncolgatta. Érdekes meglátások váltakoznak írásaiban különc és néha naív megállapításokkal. Egy mondata azonban idekíváncsozik, mint egész működésének mottója: „A közönséget csak az hódítja meg, aki az igazságot adja neki.”

1928. június 4-én mutatkozott be tehát Failoni a magyar közönségnek, az Aidával. Tóth Aladár másnap a *Pesti Napló* hasábjain lelkesen fogadja a vendéget:

„Operaházunkban a mai szomorú karmesterviszonyok mellett minden valamirevaló külföldi karmester vendégszereplése üdítő esemény. Hazai karmestereink konkurenciájával megbirkózni igazán könnyű feladat. Olyan kitűnő, képzett karmesterek pedig, mint a keddi Aida-előadás dirigense - Sergio Failoni -, nálunk »a priori« nyert ügye van... Nem tartozik az olasz dirigensek közismert »rutinosan temperamentumos« típusához. Komoly művész, előkelő ízlésű, koncentrált fantáziájú, igen intelligens muzsikos, aki szereti a tiszta, pregnáns zenekari munkát, aki határozott képet őriz lelkében arról a műről, amelyet vezényel és ezt a képet pompás temperamentummal, meggyőző gesztussal meg is tudja valósítani.”

A következő napon, Failoni Falstaff-produkciója után pedig: „Olyan karmester, amilyen nálunk nincs és amilyenre égető szüksége van Operaházunknak. Igazi képességeit majd csak akkor mutathatja meg, ha operaházi együttesünket magasabb művészi munka elvégzésére megnevelte.”

Failoni tehát az 1928/29-es szezon kezdetén kezdi meg munkáját. Sorjában átveszi az olasz és a Wagner-repertoárt, már az első szezonban dirigálja az Aidát, a Falstaffot, a Bohéméletet, a Sevillai borbélyt, a Nyugat lányát, a Tristant, a Parsifalt. Bemutatók, illetve felújítások is már az első évben az ő vezetésével zajlanak le: újra megszólaltatja a Végzet hatalmát és vezényli Zandonai Francesca da Rimini-jének bemutatóját.

Mielőtt azonban működésének részletes bemutatására áttérhetnénk, két „Verdi-eseményről” kell megemlékeznünk, amely nem az Operaházban, hanem a Városi Színházban zajlott le. A színházhoz ekkor kerül vezető karmesterként Komor Vilmos, aki igen ambiciózusan lát neki feladatának. Több bemutatót vezényel, így többek között műsorra tűz két „elfelejtett” Verdi-operát, az Ernánit és a Luisa Millert.

1928. október 31-én zajlik le az *Ernani* bemutatója, a főszerepekben az Operaház két későbbi vezető énekesével, Báthy Annával és Halmos Jánossal. A kritikákban félreismerhetetlenül megszólal már az ez idő tájt fellángoló Verdi-renaissance szelleme. Jemnitz Sándor a *Népszavában* így ír:

„Verdi operáit most másképp játsszák és másképp szeretik, mint régente. Sőt, mondhatnók, számos operái közül is egészen mások foglalkoztatják ma a komoly kritikát, mint azelőtt. A Wagner-rajongás évtizedeiben azok a későbbi keletű Verdi-operák arattak hivatalosan is jóváhagyott és a szakvélemény által is engedélyezett közönségsikert, amelyek szintén a divatos »zenedráma« felé tájékozódtak és magukon viselték a Wagner-hatás bélyegét. De a helyzet megváltozott és jelenleg épp a régebbi operák felé fordul az érdeklődés: a fiatalok művek felé, amelyek még az összefüggően átkomponált felvonások és romantikusan felbontott formák ideje előtt keletkeztek. Új nekiindulás lehetőségeit kereső korunk visszatér az

opera fejlődéstörténetének egy régebbi, vagyis Wagner előtti korszakához, s így csak természetes, hogy a korai Verdi ma közelebb áll a korszerű gondolkodáshoz. Verdi tehát mitsem vesztett népszerűségéből s mégis teljesen más, aktuális értelemben vált jelentőssé számunkra, akik az operát a maga eredeti formaszépségében szeretnők visszaállítani.” (1928. október 31.)

Nem hiányzik persze a kritikai hangokból a korai Verdi-mű reakciós feldicsérése sem. Így például Fóthy János a *Pesti Hírlap*ban (1928. október 31.) ezt írja:

„Az a Verdi-renaissance, amely napjainkban, mint édes és símogató hullám önti el az egész zenei világot, kétségtelenül a kor zenei törekvéseinek jótékony reakciója. A végén még hálások leszünk az atonális muzsikának, hogy visszaadta sóvárságunkat a harmónia után és hálások a melódiátlanságnak, hogy újra szomjassá tett bennünket a melosra.”

Az előadás nagy hibája, hogy megtartotta a lehetetlen prozódiajű és teljesen elavult múlt századi fordítást. „Ezek a minden zenei érzék nélkül odavetett mondatok ütemenként gyilkos merényletet követnek el a helyes hangsúly törvényei ellen...” (Jemnitz *id. cikke*).

A zeneileg kitűnő előadás elsősorban a jó stílus- és tempóérzékű, választékos ízlésű karmester, Komor érdeme, a szereplők közül mindenekelőtt Báthy Annát emelik ki, akinek „tiszt, fényes és puha szopránja, finom frazírozása, stílusos legatója és biztos muzikalitása méltán aratott igen nagy sikert”. (*Budapesti Hírlap*, 1928. nov. 1.) Ugyancsak dicsérik a címszereplő Halmos János érces tenorját.

Négy hónappal később a Városi Színház együttese még merészebb lépésre szánja el magát, színrehozza a Budapesten 1851 óta nem játszott és akkor irtózatosan megbukott *Luisa Millert*. A darabot a Schiller-dráma eredeti címével, Ármány és szerelemként mutatják be. A címszerepben ismét Báthy Annának tapsol a közönség, a tenor főszerepet a későbbi operett-bonviván, Szedő Miklós, Millert az Ernani Don Carlosa, Csóka Béla énekli. Az 1929. február 20-án lezajlott premierről Tóth Aladár hosszabb beszámolót ír, s ennek során a darabnak a Verdi-oeuvre-ban elfoglalt funkcióját is elemzi:

„A Luisa Miller Verdijét ugyanis már csak egy lépés választja el a Rigoletto komponistájától. A lírai szenvedély ebben a gyönyörű operában teljesen átizzítja az olasz operai sablonok kereteit, s a drámai lendület elementáris sodra is egészen magával tudja ragadni a merev formákat, ebben a partitúrában már tisztán élénk rajzolódnak azoknak a gazdag ária- és recitativ-típusoknak körvonalai, melyekkel Verdi zenedrámái világát felépíti. Ami a Luisa Millert elválasztja a Rigoletto stílusától, az mindenekelőtt ezeknek a zenedrámái típusoknak laza és kissé improvizáló beágyazása a drámai keretbe. Verdi ezeknek a zenei alakzatoknak itt még nem találta meg sajátos helyét, mondhatnánk: azt az igazi »szereposztást«, melyben mindegyikük a legerőteljesebb hangsúllyal érvényesítheti drámai hivatását. Az ariózóknak, strettáknak, recitativóknak, tánc- és induló-ritmusoknak stb.-stb. ezt a művészi szereposztását a Rigolettóban sikerült Verdinek először igazán plasztikusan megoldania.” (*Pesti Napló*, 1929. február 21.)

Csak Molnár Géza szerint más a helyzet: „Ám az érzésnek és a kifejezésnek ezek az előfutárai tulajdonképpen csak a történeoszt érdeklik, aki a zeneköltő fejlődését tanulmányozza és a csírázó lángész jeleit éppen a korai művekben kutatja. A hallgatót azonban sem a cselekmény, sem a zene nem köti le. Ami a mai hallgatót megfogja, az teljesen más ingerekből tevődik össze.” (*Pester Lloyd*, 1929. február 21.)

A színház vezetősége tanult az Ernani esetéből és Lányi Viktorral újrarendeltette a darabot. Az előadást általában ismét dicsérettel illetik, persze élvonalban megint Báthy Anna neve áll. Tóth szerint „igazi poézissal élte bele magát szerepébe és különösen az utolsó felvonás nagy áriájában olyan hangokat ütött meg, melyeket őszinte megilletődéssel hallgathattunk.” (Tóth A. *id. cikke*.)

S ha már a Városi Színház 1928/29-es szezonjánál tartunk, említsük meg, hogy 1928 júniusában a Scala teljes együttese látogat el Budapestre. A stagione zenei vezetője Antonino Votto, a Rigoletto, az Aida, a Bohémélet és a Sevillai borbély kerül előadásra, a főbb szerepekben olyan világhíres énekesekkel, mint Carlo Galeffi, Margherita Salvi, Iva Pacetti és Giuseppe Palet. Erre a vendégjátékra a budapesti zenei sajtó még gyakran visszatér a következő évek folyamán. Az egyik lelkesítő kritika idézete szolgáljon például erre:

„Nem mintha nálunk, különösen az Operaházban, nem lehetne része a közönségnek jó és kultúrált Verdi-előadásokban, de vajon az, ahogy a mi operaszínpadaink és általában Olaszországban kívül Verdit játsszák - egyáltalán betekintést adhat-e a nagy zenedramái génusz mélységeibe? A Scala együttesétől kell megtudnunk, hogy: nem.” (Fóthy János, *Pesti Hírlap*, 1928. június 11.)

Mint említettük, Failoni első operai reprize a *Végzet hatalma* volt. 1929. március 23-án került sor a bemutatóra, a darabot ezúttal a külföldön sikerrel bevált Werfel-féle verzióban játssza a színház. A szövegkönyvet Lányi Viktor fordítja le korszerűen. Az előadás eléggé zűrzavaros körülmények között bonyolódik le, a főpróbán Halmos Jánosnak kell beugrania az eredetileg kitűzött Pataky Kálmán helyett, a premierre azonban már Pataky meggyógyul. Failoni munkabírására jellemző, hogy a premier előtti napon délelőtt eldirigálja a főpróbát, este pedig - Nino Piccaluga vendégjátéka alkalmával - az Aidát. A szereposztás, mondhatni, ünnepi: Alvaro Pataky Kálmán, aki már a budapesti előadást megelőzően a bécsi Staatsoperben is énekelte a szerepet, Don Carlo Svéd Sándor, Leonóra szerepében a fiatalon elhunyt Tihanyi Vilma lép fel, a Pater Guardiánt a kor egyik kitűnő basszistája, Venczell Béla énekli, Melitonét pedig az akkortájt pályakezdő ragyogó buffo-bariton, Maleczky Oszkár. Preziosilla Budanovits Mária és a kisebb szerepekben is jó erők lépnek színpadra (a fogadást például a későbbi évek első Wagner-baritonja, Losonczy György énekli). A főpróba és a premier között erősen meghúzzák az előadást, sok számot kihagynak.

A kritikák azonban még így is nehezményezik a darab hosszú terjedelmét: „Csupán egyetlen egy helytálló kifogás lehet a darab ellen, hogy a mai, idegességgel és türelmetlenséggel átfűtött világban a hallgatóságra fárasztóan hat a hosszúsága. A főpróba után ugyan néhány egészséges »húzással« rövidítettek rajta, de még néhány alapos rövidítés tetszetősebbé és nagyobb sikerűvé tenné a darabot.” (*Ujság*, 1929. március 24.)

Tóth Aladárral az élen nem egy kritikus kétségbe vonja a felújítás jogosultságát:

„A magyar operakultúrának bekapcsolódása a német Verdi-reneszánszba mindenesetre zeneéletünk egyik legörvendetesebb jelensége. Azonban nem szabad minden kritika nélkül, szolgálai módon a német példát követnünk. Ne legyünk német kultúrprovincia, akkor, mikor megvan a lehetőségünk az önállóságra. Operaházunknak meg kellett volna vizsgálnia, hogy valóban a »La forza del destino«-e a felelevenítésre legméltóbb elfeledett Verdi-opera.” (*Pesti Napló*, 1929. március 24.)

„A végzet hatalma a Wagner-előtti kor olasz dalmű-irodalmának romantikus alkotása. Zenetörténeti emlék, irodalmi hagyomány, amelynek, ha jövője talán nincs, de mindenesetre olyan múltja van, amely előtt készségesen tisztelt a bemutató közönsége.” (Dietl F., *Nemzeti Ujság*, 1929. március 24.)

Jemnitz Sándor szerint a *Végzet hatalma* egy fejlődési válság, alkotói krízis gyümölcse, olyan korszaké, amelyben Verdi kételkedni kezdett a Meyerbeer-stílusban. Molnár Géza az egyetlen, aki körülbelül tisztán látja a mű jelentőségét; így ír:

„A mű az »Álarcosbál«-korszak utóhangja és előtanulmány az »Aidá«-hoz. Ennek ellenére azonban semmiképp sem gyenge utánzat. A »Végzet hatalma« nem lebecsülendő jelentőséget

nyer azáltal, hogy benne előlegeződik egy s más Verdi későbbi tetteiből, mint pl. a szavak tartalmi szférájának gazdagabb kimerítése, a recitativo élesebb megmintázása, a kórus gyakran karakterisztikus szólamvezetése és egyes motívumok organikus visszatérése.” (*Pester Lloyd*, 1929. március 24.)

Az előadás lelke Failoni, minden kritika őt emeli ki elsősorban. A legszebben és a legtalálóbban Jemnitz jellemzi, következő pár sorát tulajdonképpen Failoni működésének általános leírásakor kellett volna idéznünk.

„Ime, itt van Sergio Failoni, a zseniális olasz karnagy, aki munkájával a magyar kultúrára több áldást hoz - vagy prózaibban kifejezve: e kultúrának több hasznát hajt -, mint valamennyi hétpróbás magyar karmesterünk együttvéve. Amire a többiek képtelenek voltak, azt megtette ő és megoldotta a karnagyok örök föladatát: Sergio Failoni könyörtelenül precíz és fáradhatatlanul pontos munkamódját egyesíteni tudja a fantázia szabad röptével, a kötöttséget a teljes megoldottsággal.” (*Népszava*, 1929. március 24.)

A szereplőket általában mindenki dicséri, csak a fiatal Svéd Sándort marasztalják el néhányan, mondván, hogy erejét még felülmúlja ez a feladat.

Az 1929/30-as évad nagy nyeresége, éppen a Verdi-repertoár szempontjából, hogy az Operaház előbb Halmost, majd Báthy Annát szerződteti. Failoni ebben a szezonban a Giocondával bővíti az olasz műsort, majd 1930. november 1-én és 2-án újra műsorára veszi az Opera a *Requiemet*. Ezúttal színpadi előadásban szólal meg a mű. Oláh Gusztáv, a színház akkor pályája kezdetén álló, majd európai hírűvé váló, zseniális scenikusa - később főrendezője - olasz kolostorudvart ábrázoló díszletet tervez, a háttérben néhány pineával. A kórus és a négy szólista a színpadon foglal helyet, a zenekar az árokban marad. Ettől az 1930-as előadástól kezdve minden év november 1-én és 2-án felhangzik a Requiem, egészen 1948-ig. Utoljára Failoni emlékeztére játszották a darabot ebben a szenirozott formában az Operában, 1948-ban.

Az 1930-as előadásban a Requiem előtt Failoni Brahms IV. szimfóniáját dirigálta, később azonban csak a Requiem került előadásra. Ezek a Requiem-előadások másfél évtizeden keresztül az Opera csúcsprodukciói közé tartoztak. Failoni egyik legtökéletesebb tolmácsolása volt, és a szólistanégyes is mindig feladata magaslatán állott. A kezdeti idők után hamarosan kialakul az állandó kvartett, a magyar oratóriumkultúra „apostolaiból” álló együttes: Báthy Anna, Basilides Mária, Rösler Endre (néha Pataky Kálmán) és Székely Mihály.

„Failoni már a bevezetésül játszott IV. Brahms-szimfóniában is mélyen megragadta a közönséget, különösen a gyönyörűen kidolgozott lassú tétellel. A Verdi Requiem azonban egyenesen újjászületett karmesterpálcája nyomán. Több volt ez jólsikerült »repriznél«; valóságos »premier« volt ez az előadás. Magyarországon, legalábbis az utolsó évtizedekben, most hallottuk először Verdi remekét a maga teljes, ragyogó szépségében. A mű szólóit kettős szereposztásban: Basilides Mária, Báthy Anna, Budanovits Mária, Bodó Erzsi, Székelyhidy, Somló és Székely énekelték. A zenekar szinte önmagát múlta felül. Külön meglepetés a kórus: Roubal Vilmos karigazgató eléggé nem dicsérhető betanító munkát végzett. Az egész hangverseny szinte művészi odaadásról, gondos előkészítésről, lelkes kivitelről beszélt. Példát mutatott, hogyan kell dolgoznunk, ha dicsőséges, komoly, lelkiismeretesen kiépített nemzeti zenekultúrához akarunk elérkezni.” (Tóth Aladár, *Pesti Napló*, 1930. nov. 3.)

A többi kritikus hasonló hangnemben foglalkozik az előadással és e sorok írója, aki fiatal korában még sokízben hallgathatta végig Failoni Halottak napi Requiemjét, ugyancsak igazolhatja: megrendítően nagy és szép előadások voltak ezek.

Még ugyanebben a hónapban a Trubadur érkezik el kétszázadik előadásához, majd a Verdi-repertoár szempontjából - mint említettük - Báthy Anna szereplései jelentik az eseményeket. A nagyszerű művésznő sorra veszi át a Requiem után az Aida, az Álarcosbál és a Trubadur női főszerepeit.

Az 1931/32-es szezonban tárgyunk szempontjából semmi érdekes nem történik, a szezon végén Failoni vezényletével szólal meg Kodály Székely fonója. Az új évadban viszont a maestro az *Otellót* újítja fel.

1932. november 26-án kerül sor az előadásra, a darabot Rékai András rendezi, a díszletek Oláh Gusztáv munkái, a főszerepeket Báthy, Halmos és Svéd éneklik.

A bemutató váratlanul kisszámú közönség előtt zajlik le és a sajtóvisszhang sem bővelkedik annyira szuperlatívuszokban, mint ahogy ez a Failoni-reprizeknél már szinte hagyománnyá vált. Elsősorban a rendezés néhány hibáját emelik ki: a fiatal Rékai - az Operaház egyik karmesterének, Rékai Nándornak a fia - az első felvonást ugyanis négy különböző díszletben játsszatja.

„A darab rendezésével operaházunk a fiatal Rékai Andrást bízta meg, aki végre megmutathatta a legkomolyabb rendezői erényeit. Az első felvonás több képre való felosztása ugyan esztétikai tévedés, de érthető és megbocsátható egy fiatalosan ambiciózus és ezért lehetőleg »újat« hozni akaró művészembernél.” (Tóth A., *Pesti Napló*, 1932. nov. 27.)

„Rékai András rendezésénél nem annyira a megoldásokat dicsérjük, mint inkább a tényt, hogy saját megoldásokra törekszik és ezek mögött elképzelés fedezhető föl. Megértjük, hogy az I. felvonást a világos tagolás kedvéért külön képekre bontja szét, de a cél itt túlságosan ésszerű-rationális csupán és nem poétikus. Méltatjuk viszont, hogy többre becsüli a tempót - a fönnakadás nélkül történő gyors jelenetezést - a kicsinyeskedő gonddal fölépített díszleteknél.” (Jemnitz S., *Népszava*, 1932. nov. 27.)

„Az összes szereplő játéka a régi operai sablonok vágányán futott. Ahányszor Oláh Gusztáv színpadképet és jelmezeket tervez, észrevehető a művész keze. Szerencsétlen volt az I. felvonás revüszerűen tarka mozgalmassága, amely ellentmond a mű komolyságának. Ugyane felvonásban kellemetlen benyomást keltett a többszörös díszletváltozás. Az illúziót lehetőleg fokozni kell és nem szétzúzni azáltal, hogy nyílt színen, a nézők szemeláttára engednek le otromba díszletelemeket, s ezzel az embereknek egyenesen tudomására hozzák, hogy az egész színpad nem más, mint festett giccs.” (Molnár Géza, *Pester Lloyd*, 1932. nov; 27.)

Jemnitz szerint Failoni „egyes részletekre összpontosította energiáját, így a szerelmi kettős-jelenetre, Otello nagyszerű monológjára és Desdemona imájára. Ezekre gyönyörűen hangulatos zenekari színeket talált. A bevezető viharjelenetnek azonban még ki kell fornia.” Ezzel szemben Tóth Aladár többhasábos cikkben méltatja éppen a nyitókórus nagyszerű előadását. Az biztos, hogy Failoni Otello-konceptiója meglehetősen zenekari volt. Nem emlékszem egyetlen előadásra sem, amelyben a II. felvonás zárókettősében - bárki énekelt is - a zenekar ne nyomta volna el az énekeseket. Viszont a kórustételek és különösen éppen a viharkórus, valóban monumentális volt Failoni interpretálásában. - A szereplők közül utolérhetetlen poézisével Báthy Anna Desdemónája emelkedett ki. „Gyönyörűen szárnyaló hangja, a zenét mélyen átérző, finom és bensőséges éneke legszebb díszje az előadásnak.” (Lányi Viktor, *Pesti Hírlap*, 1932. nov. 27.) Az Ave Maria és a „Barbara-románc” csodálatos Báthy-féle tolmácsolását néhány évvel a művésznő halála előtt még sikerült hanglemezen megörökíteni. Ez az alakítás az egész újabbkori magyar Verdi-kultusz csúcspontjai közé tartozott. Halmost főleg hangai produkciójáért dicséri a sajtó - a játék soha nem volt erős oldala a

művésznek -, míg Svédről találóan írja Tóth Aladár, hogy „a jagoi illúziókkal ügyesen eltakarja mindazt, ami nála a valódi jagoi démonikából hiányzik.”

1933, Verdi születésének százhuszadik évfordulója, ugyanolyan jelentős Verdi-év a magyar Operaház történetében, mint a húsz évvel azelőtti százéves évforduló. Mint akkor Tango, most Failoni az ünnepségek lelke, egy évadban négy Verdi-felújítást visz színpadra, hogy ezt megtoldja 1934-ben a bemutató-számba menő Don Carlos-reprizzel. 1933 májusában nyolc előadásból álló Verdi-ciklusra kerül sor, hivatalosan ez az első Verdi-ciklus Budapesten. (Tulajdonképpen az emlékezetes 1913-as sorozat is ide számít, de akkor az előadások rendes bérleti vagy bérletszünetes előadások voltak, most külön ciklusbérletet adnak ki, még hozzá olcsóbb helyárral.) A nyolc előadás közül hatot vezényel Failoni és a hatból - mint említettük - négy felújítás. A nyolc előadás egyébként: Rigoletto, Trubadur, Traviata, Álarcosbál, Végzet hatalma, Aida, Otello és Falstaff. Lányi Viktor a ciklus beharangozásaként joggal írhatta a *Pesti Hírlap*-ban:

„Verdi korszakos nagyságát semmi sem bizonyítja jobban, mint hogy az olasz határokon túl működő operaház - amilyen a mienk - valamennyi alkotásának egyharmadát tudja műsoron tartani. A Requiemet nem is számítva, nyolc drámai mű képviseli Verdit Operánk játérendjén. Valamennyit egyvégtében, népszerű helyárral mellett hallgathatja meg most, az idő végén a közönség. A szerencsés elgondolású sorozat kedden az Otello előadásával kezdődik meg.”

A virágja teljében álló 30-as évekbeli Verdi-renaissance ekkor jutott el Magyarországon tetőpontjára. Szerencsés találkozása volt ez a nagy Verdi-év a világszerte megnyilvánuló érdeklődésnek, a Verdi-művek újszerű felfogásának, a kiváló énekes-erőknek és a zseniális dirigensnek.

Az ünnepi felújítások sorát május 5-én a *Rigoletto* nyitja meg. A felújítás legnagyobb érdeme - s ebben minden kritika megegyezik - a konvenciók, a darabra rátapadt hamis hagyományok eltörlése volt. Mind színpadi, mind zenei vonatkozásban megtörténik ez a felfrissítés. A rendezés ismét Rékai András kezében van,

„...a színház törekvő rendezője több átgondolt változtatással törekedett arra, hogy kielégítse a korszerű igényeket. Nagy segítségére voltak ifj. Oláh Gusztáv kitűnően megtervezett és finoman megfestett díszletei, amelyek keretében a rendező áttekinthető jelenetezést, érdekes világítási hatásokat tudott elérni.” (Lányi Viktor, *Pesti Hírlap*, 1933. május 6.)

Még fontosabb, még jelentősebb volt a zenei felfrissítés

„A Verdi-ciklus második estjén a jó öreg Rigoletto került előadásra. De a legnépszerűbb kintornadallamok operája erre az alkalomra levetette elnyűtt gúnyját és szinte fiatalosan délceg léptekkel, pormentesen menetelt el előttünk. Sergio Failoni karnagy alaposan felkavar-ta e melódiák megsűrűsödött vérét és néhol csaknem balladaszerű tempót diktált.” (Jemnitz S., *Népszava*, 1933. május 6.)

„Aki hallotta Failonitól Verdi legnagyobb remekművét, a Falstaffot, az tudja, hogy az olasz szellemnek milyen mélységeibe képes behatolni ennek a zseniális dirigensnek művészete. De hogy ezeket a mélységeket, mint valami roppant, messzi perspektívát a Rigolettóban, tehát egy könnyebb fajsúlyú remekműben is így lehet idézni, azt csak most tudjuk igazán, most, hogy Failoni vezénylete alatt hallottuk ezt az operát.” (Tóth A., *Pesti Napló*, 1933. május 6.)

A szereposztásban új erők nem jutnak szóhoz, a Rigoletto kipróbált régi gárdája: Svéd Sándor, a tragikusan fiatalon elhunyt, nagyszerű koloratúrszoprán, Szabó Lujza, Kálmán Oszkár, Koréh Endre és a Magdalenát éneklő fiatal Gere Lola jeleskednek most is a fősze-

repekben. Csak a herceget énekli új tenor, Szűcs László, de az ő szereplését a sajtó egyöntűen elítéli. Súlyos zenei hibákkal terhes és modoros a produkciója. Szűcs nem is marad meg sokáig az Operában, áttér az operettbonviván szerepkörre.

Négy nappal később, május 9-én zajlik le az *Álarcosbál* felújítása. Nagyon helyesen világít rá ezzel kapcsolatban néhány problémára Lányi Viktor.

„Aki ismerős a színházi munka természetével, tudja, mit jelent ez a repriz-torlódás: szűkre-szabott próbaidőt, a személyzet meghajszoltságát, túlerőltetését. Félig-meddig véletlen szerencsének köszönhető, ha az előadáson - úgy, ahogy - összevág az egyes tényezők művészi teljesítménye. A szerencse nem hagyta cserben az *Álarcosbál* keddi előadását, de azért nem egy ponton úgy éreztük, hogy a szándék és az eredmény kívánatos összhangját majd csak a későbbi ismétlések fogják megteremteni.” (*Pesti Hírlap*, 1933. május 10.)

Ugy látszik, Failonit is kissé fárasztotta ez a munkatempó, legalábbis erre látszik utalni egy megjegyzés: „Sergio Failoni karnagy ércesen szóló rézfúvó-akkordokkal hangsúlyozta ki a regényes sorsdrámát, de egyébként feltűnően tartózkodott a ritmusbeli részletfinomságok kidomborításától.” (*Népszava*, 1933. május 10.) Ugyanakkor Jemnitz a rendezés egyik félrefogását is kipellengérezi: „...a második felvonás három akasztófával díszített gleccserkúpja túlzottan romantikus, s az ott estélyi ruhában, lenge sállal imbolygó Amália kissé bizarrul hat. Énekesnő létére jobban vigyázhatna az egészségére...” A rendezés egyébként az eddig csak főleg artisztikusan szép díszleteivel feltűnést keltő Oláh Gusztáv munkája. Oláh a továbbiakban aztán a színház első rendezőjévé emelkedett, rendezéseiben legnagyobb erénye mindig a tömegmozgatás volt. Díszletfantáziája, szcenikusi képessége jóval felülmúlta a rendezőt, néhány nagyszerű színpadképe még ma is használatban van. Az Oláh-féle díszlet-koncepció mindig a naturalisztikus, beépített, praktikábilis díszletek alapján állt, sohasem került a modern, absztrahált-jelzett díszletelgondolás közelébe. Ez a maga idején helyénvaló tervezői elképzelés csodálatos eredményeket hozott létre, ám nem véletlen, hogy az Oláh halála óta eltelt években lezajló felújítások sorra elvetik az ő terveit. Oláh egyébként hallatlanul gazdag kultúrájú, kitűnő zongorista-adottságú, képzett muzsikusként, aki évekig tulajdonképpen szellemi vezetője volt az Operaháznak.

Visszatérve az *Álarcosbál* reprizére, a szereplők néhány kisebb figura kivételével a már bevált garnitúrából kerülnek ki. Riccardo Halmos János, Renato Palló Imre, Amelia Bodó Erzs, Ulrica pedig még a Tango-felújításban színpadra álló Budanovits Mária.

Ujabb három nap múlva, május 12-én zajlik le a következő felújítás. Failoni ezt a megterhelést nyilván már nem bírta volna, s így a *Végzet hatalma* új beállítását Ferencsik János vezényli.

Operaházunk hosszú időn át főzeneigazgatója, a magyar karmesterművészet európai híré büszkesége 1927-ben került az Operaház kötelékébe. Néhány évi korrepetítori tevékenység után lett a színház karmestere, közben Párizsban is tanult, majd Bayreuthban Toscanini mellett korrepetált. A nagyszerű manuális adottságú, fantáziadús fiatalember néhány év alatt a repertoár nagy részét dirigálja. Egyformán kitűnő teljesítményt nyújt, akár Mozart, akár Verdi vagy Wagner műveit vezényli. Operai tevékenységével párhuzamosan hangversenydirigensként is működik, s mindkét minőségében számtalan turnén vesz részt. A háború után lett az Operaház főzeneigazgatója és az Állami Hangversenyzenekar vezető karnagya, vendég-dirigense a bécsi Staatsopernek, a San Francisco-i operaháznak stb.-stb.

A *Végzet hatalma* kalandos librettójához méltó kalandos színpadraállítás ezúttal is jelentkezik. Mint Lányi Viktor írja,

„Amióta a külföldi sikeres példák után indulva, beillesztették a régóta meggyökeresedett Verdi-darabok sorába, talán valamennyi előadása (beleértve a nyilvános főpróbát is), más-más

jelenetezésben került színre. A zenei szépségekben és érdekességekben gazdag mű kissé laza külső szerkezetével kész prédája a dramaturgiai kísérletezésnek, és nehéz volna teljes határozottsággal rámutatni a legjobb megoldásra.” (*Pesti Hírlap*, 1933. május 13.)

Ezúttal azt a külön megoldást választja a rendezés (Rékai), hogy a nyitányt az első két kép közé illeszti, ezzel húzva alá a két kép közt eltelt idő múlását. Viszont az egész táborképet, tehát az egész harmadik felvonást, egyetlen helyszínre, egyetlen színpadi képbe tömörítette a rendezés. A szereplőgárdában Báthy Anna Leonórája új, a művésznő ismét remekel. „...olyan mély költői átéléssel és olyan nemes muzikális kultúrával énekelt, hogy a közönség szinte elfeledte a művésznőnek meghülésből származó indiszpozícióját.” (Tóth A., *Pesti Napló*, 1933. május 13.)

Rajta kívül a Preziosillát megszemélyesítő Gere Lola lép be újonnan az együttesbe, a többi szerepet a már bevált erők éneklik: Halmos, Svéd, Maleczky és Székely Mihály.

Két hét múlva kerül sor a ciklus utolsó felújítására, 1933. május 26-án vezényli Failoni a *Trubadur* reprizét. A felfrissített Trubadur alkalmat ad kritikusainknak arra, hogy ismét rávilágítsanak a Verdi-oeuvre jelentőségére, a Trubadur és általában a korai operák funkciójára. Jemnitz szerint

„Verdi Trubadurját és hasonlóan hiperromantikus operaszövegeit csakis úgy érthetjük meg, ha meggondoljuk, hogy a lángelkű zeneszerző rendkívüli szenvedélyeket kivetítő dallamai hasonlóan rendkívüli feszültségű drámai jeleneteket követeltek meg. Verdi a maga szempontjából úgy érezte, hogy extatikus lendületű melódiáinak indokoló keretre van szükségük, mert köznapi emberek ajkán köznapi sorsok hordozóiként elsikkadnának. Ezért szerette a hátborzongató bonyodalmakat és a cselekmények lázas iramát.” (*Népszava*, 1933. május 27.)

Lányi Viktor a Verdi-oeuvre összefüggéseit, egységét boncolgatja:

„A »késői« Verdi - az Otello, a Falstaff Verdijének - csodálatos jelenségét lassanként és nem minden gátlás nélkül olvasztja magába az átlagközönség. Viszont könnyen az értelmi »snob«-ság hibájába eshet az, aki erre a két szédületes magaslaton tündöklő remekműre korlátozza érdeklődését és fölényesen intézi el a nagy mester korábbi, »népszerű« alkotásait. Az egyedül helyes szemlélet az, amelyik a lángelme fejlődését teljes egészében látja és a csúcstról visszafelé tekintve, új nézőpontból, fölfrissült gyönyörködéssel tudja értékelni az előző állomásokat nagyszerűségét, s valamennyinek szerves, természetes összetartozását.” (*Pesti Hírlap*, 1933. május 27.)

Failoni először dirigálta ezúttal Budapesten a Trubadúrt, al fresco-stílusú ezúttal is a csúcspontokra világít rá, azokra fekteti a fősúlyt. A darab feszülten drámai zenéjében elemében érzi magát, „Érzi és legtöbbször érezteti is az örökérvényű drámai igazságot”. (Lányi *id. cikke*.) Több eddigi húzást kinyit Failoni és néhány eddig teljesen elhanyagolt mozzanatra hívja fel értelmezése a figyelmet. Tóth Aladár mutat rá:

„Ez a zseniális karmester valóban hivatott nálunk új Verdi-divatot teremteni, komolyabbat, mélyebbet, mint azok a világhírű énekesek, akik eddig Verdit az európai színpadokon sikerről sikerre vitték, mert míg az énekes Verdiben csak a nagy szerepíróat revelálhatja, addig a zseniális karmester az opera egész művészi koncepcióját tárhatja fel előttünk...” (*Pesti Napló*, 1933. május 27.)

A szereplők ismét az immár kialakult „Verdi-garnitúrából” kerülnek ki: Bodó Erzszi, Gere Lola, Halmos, Svéd és Székely.

Az 1933-as „Verdi-évre” a koronát tulajdonképpen a következő évad legfontosabb eseménye, a *Don Carlos* márciusi felújítása teszi fel. A művet az Operaházban még nem játszották, csak annak idején a Nemzeti Színház-i operatársulat adta elő.

Ez az az előadás, ahol nyugodtan mellőzhetjük a kritikának a darabbal foglalkozó passzusait. Egyöntetűen azt boncolgatják, hogy Verdi mennyiben követi Meyerbeert, mennyire ártott vagy használt stílusának a francia nagyopera által kényszerítően ráerőltetett külső keret. Van, aki károsnak érzi ezt a befolyást, mások viszont a Verdi-stílus gazdagodását figyelik meg a Don Carlosban. Ezekből az eszmefuttatásokból is kitűnik, hogy a Verdi-renaissance *gyakorlati* oldala - legalábbis Magyarországon - erősebb volt, mint az elméleti, hogy a Failoni-vezette előadógárda hamarabb jutott közel az igazi, modern Verdi-játékstílushoz, mintsem azt a kritikusok, történészek és esztéták követni tudták volna. Még mindig túlságosan az előtérben áll a két utolsó opera, még mindig érvényben van a Verdi-oeuvre „manierák” szerinti felosztása.

Az előadás maga az egész Failoni-korszak csúcspontját jelenti. A maestro mindent kihozott a partitúrából, a pompázatos tablókat éppoly monumentálisan ragadta meg, mint a drámai vagy a lírai jeleneteket. Mindenkinél, aki az általa vezényelt előadásokat hallhatta, kitörölhetetlenül a lelkében marad például az inkvizíciós jelenet félelmissége, a szerzetesek felvonulásának döbbenetes, szinte Dies Irae-szerű színe és ritmikája. Még a Failonit rendszerint esszé-méreteken méltató Tóth Aladár is kénytelen leírni e mondatot: „A zenei részt Failoni vezette, olyan eszményi költői felfogásban, olyan mély líraisággal és olyan ellenállhatatlan szuggesztív erővel, hogy alig találunk szavakat dicséretére.” (*Pesti Napló*, 1934. március 30.)

A darab inszcenálása is minden kritikán felüli. A díszletek Oláh Gusztáv művei - harmincöt évig, az 1969-es felújításig, ebben a keretben játszották a darabot Budapesten! - és különösen az első (illetve záró-) kép monumentális templomdíszlete aratott hatalmas sikert. Ha kellett, Oláh nem riadt vissza ezúttal a jelzésektől sem, így a két részre osztott inkvizíciós jelenet második felét, az eretnekek máglyahalálát, egy teljesen irreális „szürke szürkében” vetített díszletben játszatta. A rendezés feladatát Oláh megosztotta az Operaház akkor fiatal rendezőjével, Nádasdy Kálmánnal. Ez volt az első eset, amikor ez a két zseniális színpadművész felosztotta egymás közt a darabot: Oláh foglalkozott a tömegjelenetekkel és Nádasdy a szereplők egyéni beállításával. A prózai rendezőként is nagyszerű Nádasdy félelmetes lélektani pontosságú és mélységű rendezői munkát végzett. A címszereplő Halmos János gyenge színészi kvalitásain ő sem tudott segíteni, viszont Palló Imre Posa szerepében, a főinkvizítorként színpadra lépő Losonczy György, az Ebolit alakító Némethy Ella és mindenekelőtt a Fülöp királyt életre keltő Székely Mihály Nádasdy munkája eredményeként prózai színpadon is helytálló színészi alakítást nyújtott.

Itt az ideje, hogy a magyar operakultúra utolsó félszázadának egyik legnagyobb énekes-egyéniségéről, Székely Mihályról részletesen beszéljünk. Húszéves korában, 1921-ben került az Operaházhoz. Szerepköre az operairodalom basszus-repertoárját szinte teljes mértékben felölelte. Nemzetközi pályafutása 1945-ben kezdődött el és haláláig, 1963-ig töretlenül ívelt felfelé. A New York-i Metropolitántól és a Glyndebourne-i fesztiváltól Párizsig, Bruxelles-ig és Moszkváig bejárta a világ jelentősebb operaszínpadait. Hangja a világ talán legszebb basszushangja volt, igazi basso profondo, csodálatos középhangokkal és párját ritkító, zengő mély regiszterrel. Játékkészsége prózai színészhez volt méltó. Művészetének lényege azonban a komplex emberábrázolás volt. Akár Fülöp királyt, akár Ozmint, Boriszt vagy Ochs bárót, Markét vagy Fiescót alakította, a lényeg mindig az volt, hogy a figurát mind színjátékbeli, mind hangizenei eszközökkel valóban *életrekelte*.

Több kisebb-nagyobb szerep után ez az 1934-es Don Carlos volt igazi kiugrása. „...tökéletes egységű alakítás, olyan fejlődés jele a fiatal művésznél, amely ezúttal végre tehetségéhez méltó.” (*Pesti Hírlap*, 1934. III. 30.) Alakítása valóban páratlan volt. A sokoldalú, ellentétekben gazdag figurának minden összetevőjét bemutatta. Ahogy megállt a színpadon és szinte bambán a semmibe nézett: benne volt ebben a nézésben a Habsburg-uralkodó minden

degeneráltsága. Ahogy a nagy monológban magábaroskadt, előttünk állt a magányos férfi, akit „senki sem szeretett”. Ahogy a flandriai küldöttség kérésének elutasításakor szeme villant: maga volt a zsarnok. Évtizedeken keresztül énekelte Fülöpöt, de minden felléptekor - különösen a nagy monológ után - valóságos ünneplő tapsviharban volt része.

Mellette Palló Imre Posa márkija volt a legjobban kidolgozott szerep. Fényében levő hangai adottságai mellett a figurát oly tökéletesen jelenítette meg, hogy joggal írhatták róla: „Palló Posa márkija olyan, hogy magávalragadóbbnak anyáink sem álmodhatták volna, akik pedig mind szerelmesek voltak ebbe a gáncsnélküli Schiller-hősbe.” (*Pester Lloyd*, 1934. március 30.) Eboli hercegnőt a színház európai híru Wagner-heroínája, Némethy Ella énekelte. Némethynek Amnerisen kívül ez volt az egyetlen Verdi-szerepe, de e két szerepben megmutatta, hogy nemcsak Wagner világában otthonos, de a Verdiében is. Egyaránt bírta a mór románc könnyed, koloratúras hangvételét és a drámai részletek súlyosságát, hangban és játékban kitűnően formálta meg a figurát. - Döbbenetes alakítást nyújtott rövid szerepében Losonczy, a Főinkvizítor. Az akkor még hangja teljében lévő, szintén elsősorban Wagner-szerepeket éneklő művész főleg színészi alakításában ért fel Székely és Palló teljesítményéhez. A bemutatón még Bodó Erzsébet, a második szereposztásban helyet kapó Báthy Anna azonban hamarosan átvette tőle a szerepet. Desdemonája után ez volt Báthy legnagyobb Verdi-alakítása. Királynő és érző ember tudott lenni egyszerre, s ha gesztusaiban és színpadi játékával talán kevésbé, de hangjával, muzikalitásával tökéletesen adta vissza Verdi hősnőjét. A címszereplő Halmos Jánosnak viszont talán ez a figura volt a leggyengébb Verdi-alakítása.

Április 2-án mutatkozik be a darab második szereposztása; Báthy Annáról már megemlékeztünk, Ebolit ezúttal Tutsek Piroska, Fülöpöt Kálmán Oszkár, Posát Svéd Sándor éneкли. Ez a garnitúra furcsa, de teljesen érthető módon hamarosan „kikopott” az előadásokból (természetesen Báthy kivételével), mind Kálmántól, mind Tutsektől távol állt szerepe, Svéd Sándor pedig hamarosan elhagyta az Operaházat és hosszú időre külföldre szerződött.

A Don Carlosszal kapcsolatban még egy estéről kell megemlékeznünk. Április 7-én Ferencsik vezényli a Carlost. Tóth Aladár a következőképpen méltatja produkcióját:

„Ferencsik mai Don Carlos-vezénylésén megérezhettük, hogy előtte Failoni dirigálta az operát; de ez csak külön erény. Amit Ferencsik a magából hozott - mindenekelőtt egyes részletek aprólékosabb kidolgozása -, szintén finom ízlésre, alázatos kottatiszteletre, gondos lelkiismeretre vall... Külön ki kell emelni azt az imponáló technikai fölényt is, mellyel a színpadon és a zenekarban szigorú fegyelmet tartott.” (*Pesti Napló*, 1934. április 8.)

A Verdi-ciklus sikerén felbátorodva, az Opera még 1934-ben két újabb ciklust hirdet meg. Tavasszal egy tíz előadásból álló sorozatát, melynek során az eddigi darabokat a Don Carlos és a Requiem egészíti ki, novemberben pedig vasárnaponként, kifejezetten olcsó helyárak mellett zajlik le az újabb Verdi-ciklus. A következő évadban tárgyunk szempontjából legfeljebb annyi a jelentős esemény, hogy néhány fontos vendégszereplés világít rá élesebb fényre Verdi műveire. 1935 novemberében a kor legnagyobb Falstaffja, Mariano Stabile jön Budapestre, 1936 tavaszán pedig Gina Cigna és Francesco Merli lép fel a Don Carlosban, illetve az Otellóban. Ebben az évadban Failonit más művek kötik le: tavasszal bemutatja Respighi feldolgozásában Monteverdi Orfeóját, az 1936/37-es szezon elején pedig lezajlik egy igen fontos repriz, Failoni újítja fel Bartók Kékszakkallú hercegét. A maestróval kapcsolatban még az is feltűnik ebben az évadban - de ez antifasiszta politikai beállítottságából következik -, hogy tüntetően nem lép fel azon az előadáson, amelyet az 1936 novemberében Pestre látogató Galeazzo Ciano gróf, a fasiszta olasz kormány külügyminisztere tiszteletére rendeztek.

Ez az évad még két igen fontos újdonságot hoz az Opera színpadára. Ekkor jár Pesten először és hosszabb időre Issay Dobrowen és 1936 karácsonyán először szólal meg vezénylete alatt és rendezésében Budapesten Muszorgszkij Hovanscsinája. Ez a bemutató volt az évad legnagyobb eseménye; a darab a magyar közönség legkedveltebb operái közé került.

A másik nagy eseményre 1937. június 11-én került sor: először szólal meg Magyarországon Verdi *Simon Boccanegrája*.

Minthogy bemutatóról van szó, foglalkozunk először magának a darabnak fogadtatásával. A kritikák megint módját ejtik, hogy a Verdi-renaissance-ról írva kezdjék mondanivalójukat.

„A Verdi-kérdéssel sehogy sem tud elkészülni az opera történetírása és esztétikája. Az *élő* Verdi mellett minduntalan létjogot követel a *lappangó* Verdi. Már eddig is megdőlt az a sokáig általánosan uralkodott fölfogás, hogy a... zeneköltő munkássága a Traviata és Aida közt egyszerűen a »hanyatlás« periódusának számít és az egy Álarcosbál kivételével az ez idő alatt keletkezett operáiról nem is kell tudomást venni. Másrészt hovatovább kielégül az az érdeklődés, amely - mondjuk - a Rigoletto és az Otello stiláris világa közt tátongó különbség »rejtélyét« kutatta. A »hiányzó láncszemek« sorra előkerülnek. A Végzet hatalma, a Don Carlos után most a Simon Boccanegra. Ha fontos az, hogy egy művész fejlődését összefüggő egységben lássuk, akkor ezek a művek meggyőzően tanúskodnak arról, hogy Verdi, érett férfikorában, páratlan kitartással tört a maga zenedrámái ideáljának megvalósítására és ennek érdekében szinte műről-műre következetesen gazdagította, csiszolta egyéni szólásmódját.” (Lányi V., *Pesti Hírlap*, 1937. június 12.)

Magáról a darabról Jemnitz érdekes írása mindenekelőtt a társadalmi szempontok szerint vesz tudomást.

„Társadalmi vonatkozású opera ez. Szövegírója, Francesco Piave, is nyilván ennek szánta. A háttér osztályharcát persze beárnyékolja a kiszögellő szerelmi akció, bár mégsem takarhatja be egészen. Verdi, aki oly sokfelé jelzett irányt és a neoromantikától a neoklasszikáig oly sok későbbi stiláris akarást sejtett meg előre, ezzel a művével szinte már Muszorgszkij és a zenés népdrama előhírnöke. Társadalmi osztályok szerepelnek nála: öntudatosan és sokkal bátrabb politikai kiélézéssel, mint Wagner Rienzijében.” (*Népszava*, 1937. június 12.)

Lányi Viktor is a politikai oldalról közelít a darabhoz, persze nem oly mértékben, mint a szociáldemokrata pártközlöny kritikusa, Jemnitz:

„Verdi az egységes Itália apostola, nem mulasztja el a kínálkozó alkalmat, hogy a forradalmi bonyodalmak és izgalmak közt néhány fenkölt hatású jelenetben hangot adhat humanista hazafiúi érzésének. De ezek a »világnézeti« mozzanatok, éppúgy, mint a tisztán líraiak, szervesen kapcsolódnak a bonyodalmas mese zenei ábrázolásának meglepően egységes folyamatába. Az egyes áriák, duettek és nagyobb létszámú együttesek mindig az adott drámai helyzetet tükrözik, bámulatos lélektani felkészültséggel és kifejező erővel.” (Lányi, *id. cikke*.)

A muzsikáról megintcsak Jemnitz írása az, ami az általános jellemzésen túlmegegy, amely többet lát meg a Boccanegrában, mint az egyik „összekötő láncszemet”.

„Mintha az opera újszerű tárgykörével kapcsolatosan új zenei források nyiladoztak volna: Verdi dallamszövése itt meglepően külön zenei anyagból táplálkozik és olyfajta népi tájak felé közeledik, amelyeket később nem keresett fel megint. Lehetőségek jelentkeznek, amelyeket ugyanúgy nem aknázott ki tovább, mint az itt érintett tárgykört.” (Jemnitz, *id. cikke*.)

Az előadás megint a színház nagy produkcióinak egyike. Négy közreműködő biztosítja a nívót és ezzel a sikert: Failoni, Oláh díszletei és rendezése, Palló Imre a címszerepben és Székely mint Fiesco. Az előadásra vonatkozóan Tóth Aladár bírálata mindenről tájékoztat.

„A zenei és színpadi vezetés a leghivatottabb kezekbe került: az előbbiről Failoni karmester-palcája, az utóbbiról Oláh rendezői művészete gondoskodott. A szereposztás is sikerült. Különösen a címszereplőt választotta meg Operaházunk kitűnően Palló Imre személyében. A Simon Boccanegra teljesértékű főszereplő nélkül - Verdi szerint olyan, mint egy test fej nélkül: rá sem lehet ismerni. Közönségünk azonban Palló Imre alakításában ráismerhetett ennek az operának legmélyebb költői lényegére... Fiesco komor, büszke patricius-alakjának szerepében impozánsan magasodik ki Székely Mihály: nagyszerű játékaival, öblös basszusával hatalmas, teljes értékű ellenfele a plebejus főhősnek... A kitűnő előadás spiritus rectora természetesen Failoni Sergio. Színpadon és zenekarban egyaránt nagyszerű szuggesztivitással és egyben megvesztegető természetességgel valósítja meg művészi elképzelését, mely klasszikusan tiszta és teljes képet ad Verdi remekéről. A drámai tetőpontokon - mindenekelőtt a nagy népkórusokban, az »otellói« átokjelenetben! - olyan monumentálisan ragadja magával az együtttest, hogy ilyenkor Verdiben egyszeriben ráismerhetünk a nagy olasz klasszikusok, a Monteverdik, Michelangelók, Danték roppant szenvedély-poézisének örökösére... Teljesen méltó segítőtársa volt ezúttal a karmesternek a rendező is. Oláh Gusztáv színpadi beállítása nemcsak díszletkülöségeiben, hanem a színpadi élet irányításában is: mestermű... Rendezése világos volt, ragyogóan színes és plasztikus, de minden felesleges magyarázgató törekvés nélkül való.” (*Pesti Napló*, 1937. június 12.)

A két főszereplő mellett a második vonalba szorult Halmos Gabrieléje, a széphanjú fiatal kezdő, Rigó Magda Ameliája és a huszonötéves operai tagságát ünneplő Komáromy Pál Albániaja. Az előadásnak valóban a két főszereplő volt legnagyobb értéke; Palló és Székely grandiózus alakítása két évtizeden keresztül gyönyörködtette a közönséget. (Említsük fel, hogy Székely Mihály utolsó fellépésekor Jacopo Fiescót énekelte...)

Az utolsó Failoni-repriz 1939. március 14-én zajlik le, ekkor kerül sor új betanulásban, új rendezésben a *Falstaff* felújítására. Failoni vezénylése már nem újság, ez egyik legnagyszerűbb produkciója eddig is. Most azonban szinte szárnyakat kapott a kitűnő fiatal énekesek nagyszerű teljesítményétől. Rékai András rendezése a rendezőnek egyik főműve, ezúttal kitűnően állít be mindent, a szereplők egyéni mozgását éppúgy, mint az utolsó kép tömegjelenetét. Nem hagy ki ez a rendezés egyetlen zenei momentumot sem és minden, a partitúrából felhangzó ötletre, zenei tréfára azonnal reagáltatja az énekest. Mint Jemnitz írja:

„Ilyen egybeszabott, formás és eleven operaházi előadásban már régóta nem gyönyörködhettünk! Mintha a színpad és zenekar egyé olvadtna és a zenekar tagjai szemükkel, mosolyukkal nyomon követnék a játék minden apró, tréfásan is jelentős mozzanatát... Teljes méltatás illeti Rékai András gondos rendezői munkáját, amely mintegy láthatóvá vetíti ki az ötletdús karmester zenei elképzeléseit. S őszinte elismeréssel adózhatunk Oláh Gusztáv díszlettervező közreműködésének is: az Operaház hírneves ízlésű szakembere - a helyes szándék alapján lehetőleg szűkre méretezett tér szerencsés megoldásával - ugyancsak hozzájárult a verőfényes színpadi hangulat megteremtéséhez.” (*Népszava*, 1939. március 15.)

A szereplők között a régi együttesből megmaradó és változatlanul nagyszerű alakítást nyújtó Palló mellett egy fiatal énekesnő zseniális tolmácsolása emelkedik ki: Dobay Livia Alice szerepében. A *Pester Lloyd* nagy kultúrájú kritikus szerint:

„Aki Dobay Líviát ismeri, már előre tudta, hogy ebben a szerepben tökéletesen ki fog használni minden játéklehetőséget és -árnyalatot, hogy egyetlen csattanót sem fog kihagyni. Egyetlen egy dolog nem sikerülhet neki Alice Fordként: azt színlelni a közönségnek, hogy férjhez adandó lánya van.” (*Pester Lloyd*, 1939. március 15.)

Palló és Dobay mellett, a fiatal szerelmespár figuráiban, a fiatalon elhunyt Tamás Ilonka és Sárdy János, valamint a Dr. Cajus szerepében valóságos chaplini figurát nyújtó Laurisn Lajos tűntek ki.

De a többi szereplő is mind úgyszólván kifogástalanul a helyén volt, úgyannyira, hogy nem tekinthető túlzásnak az amúgyis mindig erősen kritikus szellemű Jemnitznek kitétele: „Világviszonylatban is kiváló együttes”. A zenekari produkcióban ma is megérezik még Failoni itt töltött húsz évének és Falstaffjának hatása.

1939-ben fejeződik be az utolsó békebeli szezon. Ami utána jön, már magán viseli a háború jellegét. A Verdi-repertoárt ugyan alig érintik a háborús viszonyok, hiszen az ebből a szempontból első helyen álló olasz énekesek a két ország barátsága révén állandóan ellátogatnak Budapestre. Így 1939-ben Pertile, 1940-ben ismét ő, valamint Gina Cigna, 1941-ben Maria Caniglia és Ebe Stignani, valamint Fedora Barbieri, 1942-ben pedig a firenzei Teatro Comunale teljes együttese szólaltat meg Verdi-darabokat az Operaházban.

1941. február 8-án - tehát némi késéssel - rendezi meg az Operaházban az Olasz-Magyar Társaság a Verdi negyvenedik halálozási évfordulóját ünnepelni hivatott díszhangversenyét. A hangverseny mindenekelőtt érdekes műsorösszeállítással tűnik ki, ugyanis nem áriákat, kettősöket és nagy együtteseket szólaltattak meg, hanem Failoni néhány zenekari nyitányt, az Otello és a Requiem egy-egy kórustételét, valamint a Stabat Matert vezényelte.

Ezt a hangversenyt tulajdonképpen csak két kritika miatt említjük meg, mind a kettő igen érdekes szempontokat vet fel. Jemnitz írásában előrevetül későbbi nagy Verdi-tanulmányának egyik alapgondolata:

„Tanulságos volt mindjárt a műsor elején eljátszott Aroldo-nyitánnyal való megismerkedésünk... részint hosszú lélekzetű *melodikus*, részint kiélezett ütemű *ritmikus* témái ugyancsak igazolják Verdi mesterművein tett megfigyelésünket: Verdi operáiban szinte kezdettől fogva a dallamformáknak bizonyos *alaptípusai* vannak jelen s élete műve, fejlődése tulajdonképpen az alaptípusok egyre tisztultabb és pregnánsabb *változataiból* elemezhető ki. Ezek a változások összefüggő sorozatot alkotnak; mintha Verdi egy-egy szenvedélynek dalban megstilizált kiáltásait újra és újra megfogalmazta volna s nem nyughatna mindaddig, amíg a zenei mondat a kifejezendő érzelmi és eszmei tartalmat magába nem sűríti. Gondoljunk csak például Azucena megkapó álomdalára, a Trubadur utolsó felvonásából: hány idetorkolló korábbi testvérdallama van ennek a nyugosztalóan ringó háromnyolcadütemes melódiának!” (*Népszava*, 1941. február 9.)

A másik kritika írója Bartha Dénes, aki akkoriban - sajnos, rövid ideig - a *Pester Lloyd* zenei munkatársa volt. Írásából idézzük a következő sorokat:

„Már a műsor elejére helyezett Aroldo-nyitány abba a feszült, (sőt helyenként túlfeszített és zenekarilag-tematikusan túlzásúfolt) légkörű drámaiságba vezette a hallgatót, amely olyannyira jellemző Verdi korai műveire és amely a híres Nabucco nyitányában már elérte a zenekari nyelv csodálatos lendületét, mely döntő mértékben hozzájárult Verdi operái példátlan közön-ség hatásának megalapításához... A késői művek zenekari nyelvezetét ismerve, mondhatjuk, hogy Verdinek az operanyitány területén való fejlődése a sokoldalúan gazdagtól és bonyolulttól folyamatosan eljutott az egyszerűhöz, az elmélyülthöz és a monumentálishoz.” (*Pester Lloyd*, 1941. február 9.)

Már csak egy Verdi-felújításra kerül sor, mielőtt a háború belefojtaná a szót a magyar zenei életbe. 1942 novemberében zajlik le a *Trubadur* reprise; 1928 óta az első Verdi-felújítás, amelynek elvezénylésével és betanításával nem Failonit bízta meg a színház vezetősége. Hogy mi készíthette Márkus Lászlót, az Opera akkori igazgatóját, Failoni mellőzésére, ezt ma már nem tudhatjuk. Lehet, hogy ekkor már „persona non grata” volt Failoni a hivatalos szervek előtt, hiszen a maestro sohasem rejtette véka alá antifasiszta politikai nézeteit, s Magyarország ez időben már teljesen behódolt szövetségese volt a náciknak. Közrejátszhatott egy más tény is - s erre néhány kritika burkoltan céloz is -: az utolsó években Failoni kissé

gyengébb periódusba került. Ez főleg abban nyilvánult meg, hogy a zenekari precizitással nem sokat törődött. Akármilyen is volt az ok, az 1942-es Trubadur-felújítást Mario Rossi, a firenzei Teatro Comunale akkori karmestere tanítja be.

A hatalmas sikert arató Rossi munkáját Jemnitz Sándor a következőképpen méltatja (figyelmet érdemel az az igen erős oldalvágás Failoni felé, amelynek Jemnitz esetében semmilyen politikai indoka nem lehet és amelyhez hasonló kritikát Failoni nem nagyon kapott húszéves magyarországi működése alatt - legalábbis komoly kritikustól nem):

„Mario Rossi, a zenei rész betanítója, gondos és ízléses munkát végzett... ez a fiatal olasz vendégkarmester nem a bódító délővi hevületek képviselője: nem a temperamentumával szerez híveket magának, hanem inkább muzsikálásának jól megfontolt és biztos irányvonalaival, egészséges zenei ösztönökre valló ténykedésével. Elemi erejű kirobbanásokat, lenyűgözően egyéni meglátásokat hiába várunk tőle. Viszont megkapjuk, sőt, bőségesen kapjuk meg tőle azt a *nevelőmunkát*, amelyre az operaházi énekegyüttesnek és a zenekarnak egyaránt komoly szüksége van!... Szögezzük le itt, hogy a nála sokkalta inspiráltabb, dúsabb képzeleterejű olasz karmesterünk, Sergio Failoni éppen ezzel a hasznos és végeredményképpen elengedhetetlen nevelőmunkával marad adósunk. Végtelen individualizmusában megfélemlít arra, hogy a karmester zenei eszközein át nyilatkozik meg, tehát csődöt vall, ha elhanyagolt eszközei csődöt vallanak. Sorsa eléri s megérdemelten, ha anyaga elégtelennek bizonyul, mert nem törődik vele eléggé!” (*Népszava*, 1942. november 27.)

Lányi Viktor beszámolója sokkal szelidebben, de hasonló hangot üt meg:

„Mario Rossi... megtisztogatta az előadást az elburjánzott lomposságoktól és önkényességektől, szinte oknyomozó alaposítással kereste meg és juttatta jogaihoz Verdiné kottafejekben és utasításokban leszögezett eredeti szándékait, tempóit, erő-arányait. Így minden kis részlet híven és elevenen kapcsolódik a nagy stílári egységbe, a látszólag mellékes kísérő- vagy kitöltő figurák is színt, jelentőséget kapnak. Különösen üdvös beavatkozás jeleit észlelhetjük, ahogy az énekesek a recitativókat mintázzák s az áriákban a zenei tagolás belső törvényeit követik. De Rossi nemcsak a gondos, tiszta munka embere, hanem a drámai tűz megszállottja is.” (*Pesti Hírlap*, 1942. november 27.)

Bartha Dénes referátuma nagyjából ugyanezt a hangot követi, külön dicséri a zenekar és a gyakran szidott kórus ritmikus precizitását és dinamikai árnyaltságát, kiemelve a modern Verdi-előadásmód egyik alaptörvényét: „Egy drámai feszült zenének nem kell okvetlenül zúgó hangárattá válnia.” (*Pester Lloyd*, 1942. november 28.)

Oláh Gusztáv rendezését általában elismeréssel illetik, csak díszleteit bírálja Bartha is, Jemnitz is, mondván, hogy azok túlságosan pasztellesek, lágyak, nem illenek a markáns Trubadur-zenéhez. A túlnyomórészt fiatalokból álló szereplőgárda messze alatta marad Rossi színvonalának. Jemnitz kritikája végén le meri írni: „Kár volt, hogy Mario Rossi olyan szereposztást vállalt el, amely sikerét eleve kockáztatta.” A főbb szerepekben Wargha Livia (Leonóra), Németh Anna (Azucena), Laczó István (Manrico) és Jámbor László (Luna) lépett fel.

Ezzel tulajdonképpen véget ér az Operaház Verdi-eseményeinek háború előtti, illetve alatti krónikája. A szomorú 1944-es évből két szomorú esemény: novemberben már nem Failoni dirigálja a Requiemet, hiszen az október 15-én uralomra kerülő nyilasok Failonit egyszerűen kidobták a színházból. (Egyébként a színház „árjásítása” már évekkel előbb zajlik le, csak a nélkülözhetetlen Székely Mihálynak „kegyelmezik meg”, de 1944-ben neki is távoznia kell.) És az utolsó előadás, amelyet december 2-án a majdnem teljesen körülvárt és ostrom előtt álló fővárosi operaháza meghirdet: az Aida volt.

Nem búcsúzhatunk el azonban ettől a korszaktól anélkül, hogy meg ne említenénk a vidéki előadásokat is. A néhány, kőszínházzal rendelkező vidéki városban működő együttesek természetesen állandóan műsoron tartják a négy népszerű Verdi-művet (Rigoletto, Trubadur, Traviata, Álarcosbál), főleg a legkisebb apparátust igénylő Traviatát. Ez alól nem kivétel az Erdély visszacsatolása idején működő, nagyszámú együttesrel rendelkező Kolozsvári Nemzeti Színház sem. Viszont egy érdekességet emeljünk ki külön: a Budapesten működő OMIKE-színpad, amely a faji üldözések következtében állás nélkül maradt művészeket tömörítette, a fenti népszerű Verdi-operák színpadi előadása mellett hangversenyszerűen bemutatta a Nabuccót is.

A másik fontos esemény, amelyet még meg kell említeni: két hosszabblélegzetű tanulmány, amelyek tulajdonképpen a magyar Verdi-irodalom első komoly megnyilatkozásai voltak. Volt ugyan előfutárak is: egy operaismertető füzet-sorozatban jelent meg 1929-ben Molnár Antal Rigoletto-elemzése. Teljesen mai szemléletű zenedramaturgiai elemzés ez, amely a szöveg és a zene összefüggéseit vizsgálva jut el a mű magyarázatához. Szinte hihetetlen, hogy e kezdeményezésnek - Jemnitz most említendő tanulmánya mellett - csak a 60-as évek végén lett folytatása!

1941-ből datálódik Tóth Aladár „Verdi művészi hitvallása” című előadása, amelyet 1941. január 27-én, Verdi halála évfordulóján tartott a budapesti Olasz Kultúrintézetben. (A szöveg később nyomtatásban is megjelent.) Tóth Aladár tanulmánya lényegében összegezése azoknak az elveknek, látásmódoknak, amelyeket nyomon követhettünk már különböző Verdi-kritikaiban is. A tanulmány egészében úgyszólván kizárólag esztétikai fejtegetéseket találunk, zenei elemzést elvétve is ritkán. Kiindulópontja: Verdit sokat és sokféleképpen ünnepelték, ma is bálványa a közönségnek, de igen kevesen kísérték végig küzdelmes útján. Kezdő korszakában a mester ugyanazokat az elveket vallja, mint a nagy romantikus triász, Rossini, Donizetti, Bellini, „az olasz operaköltő az életet *szépnek* látja, a szerelem, a gyönyör, a forró, aranyos napsugarak ünnepének, de olyan ünnepnek, melynek boldog farsangoló forgatagába minden pillanatban betoppanhat a fájdalom, az elmúlás, a halál sötét démona.” Ezt a világot, ezt a szélesívelésű dallamokban élő világot vallja magáénak Verdi is, ám ő a dallamot megtanítja a valóságról beszélni, jellemezni, azt akarta, hogy „a dal az *élet dala* legyen”. Így jut el Verdi az ifjú évek nyers erejétől a középső korszak véres valóság-ábrázolásáig. „A színpadi kontrasztok, a drámai összeütközések villámfényében ezért egyre tisztábban rajzolódott ki Verdi előtt: az *ember arca*.”

Az öreg Verdi nagy alkotási pauzája után megjelenő Otellóban teljesen megváltozott a helyzet. Tóth szerint: „A zeneköltő daloló zenei világára mintha valami súlyos pörölycsapás zuhant volna. A régi formák széttörték, a régi boldog dallamokból alig maradt meg valami, legtöbbjük apró szilánkokra zúzódtott szét.” Mindennek oka a szerző szerint az, hogy az elmúlt tizenhárom esztendő alatt Verdiben kétely merült fel minden iránt, amit eddig alkotott. Hogy az igazság kiderüljön, Verdi vállalta a legnagyobb próbát: darabokra törte az olasz dallamot. Az újra megtalált, most már igazi olasz melódia példájának, a már nem az Itália pillanatából, hanem örökkévalóságából származó dallam képviselőjének az Otello vihar-kórusának nagy imadallamát érzi Tóth. És hátra van még a legutolsó próbatét, melyben Verdi visszaidézi „illúzióit a dezillúziók színpadára, mintha csak önmaga előtt pellengérré akarta volna állítani azokat”: a Falstaff. A „legnagyobb Verdi-mű” téziséből kiindulva - gondolatmenetét már a Falstaff-kritikákból ismerjük - Tóth szerint az utolsó mű igazságot szolgáltat a poézis örök romantikájának, a szerelem örök hatalmának és a komédiásként megdicsőülő Falstaff-Verdinek. „Így érkezett el Verdi, a valóság és igazság törhetetlen harcosa, a szépség örök álmához, így érkezett el a dallam megpróbálásán, majd megtagadásán keresztül a dallam leghitteljesebb elfogadásához, a szenvedélyek legválságosabb viharán keresztül a harmónia

menyei nyugalomához, Monteverdi lázán keresztül legfőbb eszményképének, Palestrinának átszellemültségéhez.”

Igy látja tehát Tóth Aladár, a hallatlanul nagy műveltségű és kultúrájú, legfőbb ideáljaiként Goethét, Beethovent, Mozartot és Bartókot valló esztéta Verdi világát. Az instrumentális zenében otthon levő és az operát is elsősorban *zenének* tartó Tóth egész kritikus pályája során hű maradt ezekhez a tételekhez, ehhez a látásmódhoz. (Itt jegyezzük meg, hogy a *Pesti Napló*, amelynek hasábjain Tóth kritikus működését kifejtette, 1939 őszén, a magyar sajtó náci „gleichschaltolása” idején megszűnt.)

Jemnitz Sándor tanulmánya, a *Szenvedélyek színpadán*, nyomtatásban évszám-megjelölés nélkül jelent meg, valószínűleg 1941 végén, a *Népszava* naptárában. Ez a tizenhat oldalas tanulmány a magyar Verdi-irodalomnak ma is legnagyobb eredményei közé tartozik, szemléletmódja, vizsgálati módszere a legigényesebb mai szempontokat is kielégíti. Csak sajnálhatjuk, hogy a háború után, nyugalomba vonulása idején a zenetudományba alaposan elmerülő és jónéhány könyvet író Jemnitz ezt a témát nem dolgozta fel részletesen, könyvméretben.

A *Szenvedélyek színpadán* kezdetben számot vet azzal a ténnyel, hogy mindenekelőtt a zeneileg nem túl képzett munkástömegek részére megjelenő kiadványban kapott helyet. Ezért a dolgozat első része színes, helyenként kedvesen ironizáló, olvasmányos megjelenítése a Trubadurnak. Végigveszi először a cselekmény szerinte avult romantikáját, majd a négy főszereplőt elemzi, először csakis dramaturgiai szempontból. Azucena figurájával kapcsolatban tér ki annak vizsgálatára, hogyan dolgozott Verdi. Tétele:

„A Trubadur-jelenetek megfontolt vázlattervezőjében és a perzselő Trubadur-muzsika szerzőjében kettős lélek lakozik: folyvást háborgó, lázongó vulkán az egyik s e vulkán éber őre a másik. De ez az ör korántsem együgyű foglár, aki úgy véli, hogy lakat mögé szoríthatja vissza a túlheves és kényelmetlen szenvedélyeket, sem kubikos, aki meddő igyekezettel torlaszolja el a felbukkanó láva útját. Verdi második éneke művészi rendeltetését bölcsen felismerő gondos barát, higgadt mérnök, aki jóelőre vigyázattal építi ki a majdan lezúduló láva-indulatok medrét és szabad előmlést biztosít az izzó drámai hangulatok hömpölygő, száguldó hullámai számára.”

A négy szereplő jellemzése alapos és találó munka, ám ennél sokkal fontosabb az utána következő zenei elemzés. Ferrando e-moll cavatinájából indul ki. Igen fontosnak tartja ezt a balladát, hiszen:

„...első változata azoknak a »máglya«-motívumoknak, amelyek a következőkben nem csupán Azucena számos dallamán mutathatók ki, hanem benne lüktetnek még a hírneves »Stretta« ritmusképletében is... Szaggatott páratlan ritmus - háromnegyedes, illetve háromnyolcados ütemek egyformán lüktető és egyforma nyomatékú hármas hangsúlya - jellemzi a »máglya«-dallamoknak ezt a törzstípusát, a motivikus összejtét, amelyről valóban elmondható, hogy pompázóan színes és sokfajta változatot hajt, e változatokat viszont szoros egységbe tömörítve gyűjti maga köré... A negyedek, illetve nyolcadok hármas szakkátója után esetről esetre változó helyen vonaglik fel a négy tizenhatodból - hol élesre hegyezett, hol pontozottra tagolt tizenhatodokból - font melizma: a sistergő lángnyelv. Ferrando e-moll »Cavatiná«-jában a harmadik ütem első negyedére, a »fosca« szóra esett ez a jelképes melizma. Azucena ugyancsak e-mollban következő máglyadala, a »Canzone« szintén a harmadik ütemére hagyja ezt a melizmat, amely - a háromnegyedes metrumnak háromnyolcados értékrövidülése folytán - itt már az egész ütemet tölti be. Manrico C-dúr »Stretta«-jában végül a második ütem első negyedére lendül előre a döbbenetesen megszilajodott melizmatikus második motívum.”

Jemnitz szerint e máglyadallamok végső betetőzése az ugyanerről a törzsről fakadó G-dúr dallam, Azucena álomdala a darab utolsó képében. - Ugyanez a dallamrokonság mutatkozik a

Leonórához fűződő motívumoknál is. A Leonóra-dallamoknak két típusa van: az első példája az első felvonásbeli Leonóra-cavatina „Come d’aurato sogno” dallama - a szerző szerint ez a típus szoros rokonságot tart néhány más Verdi-hősnő, így Amelia és Violetta kiemelkedő dallamaival. Leonóra második típusa: „fodrozott, csipkézett melodikus vonalát apró foszlányokra, szilánkokra tépdetik a sűrűn közbeékelten tizenhatod szünetjelek”. Ide tartozik az említett cavatina strettója, a második finale „Pezzo concertato”-ja, a „Miserere” egyik motívuma, a nagy szoprán-bariton duett zárórésze, sőt, Leonóra utolsó dallama is.

Jemnitz tehát megtalálja Verdi dramaturgiai építkezésének alapját:

„De mindezen túlmenően eredetit és lényegesen újat alkot Verdi, amikor az apró motívumok mozaikja helyett egyes dallamtípusok szabad variánsainak rokonian és mégis kötetlenül összetartozó rendszereit építi ki. Ezek a dallamfüzérek egy-egy főszereplő köré fonódnak, illetve - pontosabb meghatározással - ama rendkívüli szituációkat teremtő nagy szenvedélyek köré, amelyeket egy-egy főszereplő képvisel és magában összefoglal. Wagner a fontos drámai fokozások csúcspontján gyakorta átharmonizálja vezérmotívumait. Verdi ezeken a válságos csúcspontokon egyik kiteljesedett és reprezentatív változatukból a másikba költi át alaptípusát s ezzel úgyszólván »átmelodizálja« örök főtémáját - a szenvedélyt.”

Mert Jemnitz szerint Verdi minden operájának legfőbb rugója: az emberi szenvedély. Ám, míg az Aidáig bezárólag ezek a szenvedélyek mintegy elvontan, illetve önmagukban hajtják előre az operát, nem kötődve tulajdonképpen hús-vér emberalakokhoz, addig a két utolsó darab azért jelenti a csúcspontot, mert itt már igazi emberek hordozzák a szenvedélyeket.

Költőien szép a tanulmány befejezése:

„Velencében, Tintoretto festményeinek hatalmas, tárt karokkal epekedő, dühöngő, élnivágyó és halálrakész hősi alakjai előtt éreztem először: ez az olasz mester nem a szenvedélyeikkel jellemzi az embereit, hanem emberi alakjaival magát a szenvedélyt... Ott villant hirtelen az agyamba, hogy ugyanezt a tintorettoi gesztust vitte bele Verdi az opera művészetébe és érzéktette meg a szenvedélyek színpadán. Tintoretto felejthetetlen képkölteményein keresztül értettem meg Verdi zeneköltészetének ezt az alapvető és mindenképpen egyéni jelentőségét.”

A II. világháború után meginduló zenei élet, az Operaház játérendje, s benne a Verdi-repertoár lényegében nem különbözik bármelyik nagyvárosi operaüzemétől. Ezért és mert az elmúlt harminc évhez még nincs meg a kellő perspektívánk - erről a három évtizedről az eddighez hasonló részletes krónikát nem adunk.

Röviden összefoglalva a jelentősebb eseményeket, a következőket kell megemlítenünk: Tóth Aladár igazgatása alatt lassanként - szinte évenkénti beosztásban - a műsorrend összes Verdi-darabja felújításra került. A műveket hol az Operaházban, hol az 1951/52-es évadtól az Opera mellett második fővárosi dalszínházzá vált Erkel Színházban (a régi Városi Színházban) játsszák.

Az évek folyamán természetesen új énekesgárda is színpadra lép és átveszi az elődöktől a Verdi-repertoárt.

Karmesteri szempontból Ferencsik János produkciói emelkednek ki, majd 1959 és 1965 között Tango és Failoni örökébe ismét olasz karmester lépett: állandó vendég volt Lamberto Gardelli. Nevéhez a Macbeth bemutatója, egy Otello-, egy Aida- és egy Végzet hatalmas felújítás fűződik, valamint 1972-ben az Attila szabadtéri produkciója, 1974-ben a Lombardok bemutatója. 1947 és 1951 közt az Operaház nagy eseménye Otto Klemperer budapesti tartózkodása volt. Klemperer természetesen a német repertoárt dirigálta, egy Verdi-felújítás fűződik nevéhez, az 1950-es Traviata.

Következzék a háború óta eltelt időszak Verdi-felújításainak, illetve bemutatóinak tételes felsorolása.

1950. május 26.	Traviata
1951. február 4.	Rigoletto
1951. április 26.	Álarcosbál
1952. február 16.	Aida
1953. október 6.	Rigoletto
1953. november 14.	Otello
1953. december 4.	Trubadur
1955. november 12.	Falstaff
1958. május 23.	Don Carlos
1960. február 25.	Simon Boccanegra
1960. november 20.	Otello
1961. április 30.	Macbeth (bemutató)
1963. január 8.	Otello
1964. március 12.	A végzet hatalma
1964. november 21.	Álarcosbál
1964. december 29.	Aida
1966. február 13.	Falstaff
1967. április 28.	Traviata
1968. április 26.	Nabucco (bemutató)
1969. március 21.	Don Carlos (vezényelte Gianandrea Gavazzeni)
1969. november 14.	Trubadur
1972. nyár	Attila (szabadtéri előadás)
1972. november 19.	Otello
1973. december 14.	Álarcosbál
1974. április 7.	A lombardok az első keresztesháborúban (bemutató)

A színházak államosítása után (1948) több vidéki színházunk kapott állandó operaegyüttest. Ezeknek műsorán természetesen nagy előadásszámban szerepelnek Verdi-művek. Két vidéki színház emelkedik ki a sorból: a szegedi és a debreceni. A szegedi együttes célul tűzte ki, hogy lehetőleg olyan operákat szólaltasson meg, amelyeket Budapesten nem játszanak. Ennek az elgondolásnak a jegyében vitte színpadra a szegedi főzeneigazgató, Vaszy Viktor 1962-ben a Nabuccót (sajnos, az erősen és bántóan aktualizáló drezdai Geyer-féle átdolgozásban), majd a következő évadban a Sziciliai vecsernyét, és a budapesti reprizt megelőzően a Végzet hatalmát. A Sziciliai vecsernyének ez volt az 1856-os Nemzeti Színház-beli előadás óta első megjelenése magyar színpadon. E szegedi előadásoknak lelke, mozgató motorja a karmester volt. Ezzel szemben a debreceni együttes legjelentősebb Verdi-produkcióját rendezése tette kiemelkedővé. Vámos László inszcenálta ezzel az együttesrel a Falstaffot. Rendezése messze felülmúlta valamennyi budapesti rendezést és Debrecenben történt meg az a - talán sehol elő nem fordult - „csoda”, hogy a Falstaff kasszasiker volt. (A debreceni Színház azóta - Rubányi

Vilmos, majd utóda, Szabó László karmesterek kezdeményezésére és vezetésével - előadta a Luisa Millert, az Ernánit, a Végzet hatalmát és az Attilát is.)

A második világháború utáni években, főleg az évfordulók körül, lendületet vett a Verdivel foglalkozó magyar zenetudományos munka is. Ebben a vonatkozásban emeljük ki Eösze László népszerűsítő könyvét, Gál György Sándor Verdi-regényét, valamint - időrendi sorrendben - Pernye András, Kovács János, Lendvai Ernő, Eösze László és e sorok írójának elemző tanulmányait.

Krónikánk végére értünk. Magyarország az elsők egyike volt, ahol nemcsak sikert aratott Verdi művészete, hanem ahol szinte az egész operaüzem elsősorban a Verdi-oeuvre-re épül. Nagyszerű muzsikusok - Erkel Ferenc és Erkel Sándor, Egisto Tango és Sergio Failoni - álltak a középpontjában ennek az immár 130 éves Verdi-kultusznak. Külön tanulmányt igényelne annak vizsgálata, hogyan hatott Verdi a századunk magyar operaszerzők stílusvilágára, különösképpen Erkel Ferencére.

Verdi csillaga soha nem halványult el Magyarországon. Hiába jósolta a múlt századi kritikus, hogy e műveknek nem lesz jövője, hamis prófétának bizonyult az esztéta, aki a Verdi-operákban már csak történeti relikviákat látott. Volt Magyarországon Wagner-kultusz, Puccini-láz, felragyogott az új magyar zene, Bartók és Kodály csillaga - de Verdi napja, biztos és nyugodt sugárzással 130 éve ott áll a magyar zenei élet égboltján.

Egymást váltó nemzedékek épültek, okultak és gyönyörködtek Verdi operáiban, egymást váltó művészgenerációk vették át a fáklyát egymás kezéből és szólaltatták meg erejük teljes latbavetésével az olasz génusz műveit.

Verdi népszerűsége nem szűnt meg soha Magyarországon. Mert azon kevés zeneszerző közé tartozik ő, akik minden rendű és rangú közönségnek, ifjúnak és öregnek, szakmabelinek és laikusnak mindig tudnak mondani valamit. És éppen ez Verdi népszerűségének, s ezen belül magyarországi népszerűségének, diadalának titka.

Függelék

I. A librettók magyar nyelvű kiadásai

Darab címe	Fordító	Kiadás éve
Aida	Ormay Ferenc	1875, 1886, 1908/9, 1926
	Zoltán Vilmos	évszám nélkül
	Závodszy Zoltán	1959, 1961
Az álarcosbál	Böhm Gusztáv	1864, 1886, 1912
	Zoltán Vilmos	1941
	Zoltán Vilmos - Blum Tamás	1960
Don Carlos	Lányi Viktor	1958, 1961
Ernani	Egressy Béni	1847
Falstaff	Lányi Viktor	1928, 1960
Két Foscari	Egressy Béni	1850
Luisa Miller	Egressy Béni	1850
Macbeth	Egressy Béni	1848
	Fischer Sándor	1962
Nabucco	Egressy Béni	1861
Otello	Radó Antal	1888, 1898
	Kardos István	1919
	Blum Tamás - Mészöly Dezső	1959
Requiem	id. Ábrányi Kornél	1875 (latin-magyar kiadás)
Rigotetto	Nádaskay Lajos	1854, 1856, 1861, 1886, 1932 és kétszer évszám nélkül
	Blum Tamás	1958, 1959, 1961
Simon Boccanegra	Nádasdy Kálmán	1961
Traviata	Pataki László	1857, 1905, 1909 és évszám nélkül
	Lányi Viktor	1913, 1938, 1958, 1959, 1961
A trubadur	Nádaskay Lajos	1857, 1858, 1886, 1906, 1926
	Hevesi Sándor	1911, 1930
	Hevesi Sándor - Lányi Viktor	1958, 1959, 1961
A végzet hatalma	Lányi Viktor	1929, 1962.

Lezárva: 1975 március.

Valamennyi kiadás helye Budapest.

II. Magyar Verdi-diszkográfia

Megjegyzés: Ez a diszkográfia az első kísérlet a Verdi-művek magyar művészekkel történt lemezfelvételeinek összeállítására. Minthogy Magyarországon a nemzeti diszkográfiának még csak az előmunkálatai sem folynak, természetes, hogy kísérletünk nyilvánvalóan hiányos eredményekre vezet. Szempontjaink a következők: a 78-as fordulatszámú normállemezek időszakában készült Verdi-felvételeket mind felsoroljuk - már amennyire a rendelkezésre álló adatok ezt megengedik -, mégpedig mind a Magyarországon készületeket, mind a magyar művészekkel külföldön készítetteket. A háború utáni normállemezek közül csak az itthon felvettek szerepelnek listánkban. A 33 1/3, illetve 45 fordulatszámú mikrovágható hanglemezek felsorolása - tudomásunk szerint - teljes. Itt is csak a magyarországi felvételek szerepelnek (az MHV jelzés a Magyar Hanglemezgyártó Vállalatra utal, nem véve figyelembe a márkanév későbbi változatait, a Qualitont, illetve Hungarotont). Az MHV számos normálfelvételét később mikro-változatban is kiadta. Ezeket nem vettük be a mikrolemezek felsorolásába, csak a normál lemezeknél jelöljük „mikrosításukat” zárójelben, LP-vel vagy HLP-vel, SLP-vel kezdődő számok formájában.

A rövidítések terén a nemzetközileg elfogadottakat alkalmazzuk. Minthogy e diszkográfia nagyrésze régi katalógusok alapján készült, nem minden esetben állapíthattuk meg, hogy az énekesek milyen nyelven szólaltatták meg az egyes részleteket, sem pedig - az akusztikus korszak felvételeinél - a kíséret minéműségét. Ezért a szövegkezdeteket olaszul adjuk és nem utalunk a kíséret jellegére. Ugyanezen okból nem tudjuk teljes biztonsággal megállapítani: vajon az azonos énekessel felvett azonos részlet külön felvétel-e vagy annak következménye, hogy az egyik gyár átvette a másik matricanyagát és saját márkanéve alatt hozta azt ki. Nem jelöljük diszkográfiánkban a lemez centiméter-nagyságát és a mikrolemezeknél figyelmen kívül hagyjuk a fordulatszám (33 1/3 ill. 45 R.p.m.), valamint a mono- vagy sztereo-jelleg megjelölését.

A diszkográfia összeállításában Dr. Grexa Gyula, Dr. Marton Gyula, Oldal Gábor és Tomaj Zsuzsa voltak segítségemre; mindnyájuknak hálás köszönettel tartozom.

NORMÁL LEMEZEK

(78 R.p.m.; akusztikus és elektromos felvételek)

AIDA

Celeste Aida

Toronyi Gyula	Eternola	VH. 1025
Pataky Kálmán	Od.	A. 235562
Pataky Kálmán	Poly.	15149
Simándy József	MHV	MN 1111 (LP 118, LP 1587)

Ritorna vincitor

Németh Mária	Poly.	66625 AB
Czanik Zsófia	MHV	MK 1605

O patria mia

Vasquez Italia	G. et T.	73178
Krammer Teréz	Gram.	V. 103691
Németh Mária	Poly.	66622
Czanik Zsófia	MHV	MN 1130

Ciel mio padre		
Németh Mária	HMV	ES 588
Emil Schipper	Electrola	EJ 491
Nel fiero anelito		
Környey Béla	Beka	58981
	Diadal	2-1388
	Od.	576
Già i sacerdoti adunansi		
Radnay Erzsi, Rösler Endre	Eternola	H. 1018
Di mie discolpe i giudici		
Környey Béla	Beka	58982
	Diadal	2-1388
	Od.	576
AZ ÁLARCOSBÁL		
Alla vita		
Svéd Sándor	Poly.	LM 35040
	Dec.	CA. 8265
Svéd Sándor	MHV	MN 1147 (HLP 102)
Volta la terrea		
Alpár Gitta	Poly.	R. 20083
Re dell'abisso		
Szántó Lilly	Od.	5111
Tiszay Magda	MHV	MK 1611
Ma dall'arido stelo		
Németh Mária	Poly.	66624
Takács Paula	MHV	MN 1136
Morrò, ma prima		
Németh Mária	Poly.	66624
Eri tu		
Takáts Mihály	G. et T.	4-102770
Takáts Mihály	Da Capo	O. 5091
Eysler Pál	Eternola	1021
Svéd Sándor	Poly.	LM 35040
	Dec.	CA. 8265
Wagner Miklós	Rad.	RB. 3007
Lendvai Andor	HMV	HUX 213
Palló Imre	HMV	AN 453
Svéd Sándor	MHV	MN 1142
Saper vorreste		
Gerő Erzsi	Od.	O. 6627 A
Gyurkovics Mária	MHV	MN 1131 (LPX 11393)
DON CARLOS		
Dio, che nell'alma		
Simándy József, Svéd Sándor	MHV	MN 1109
Ella giammai m'amò		
Kálmán Oszkár	Od.	50500
Székely Mihály	MHV	MN 1139 (LP 1600, LPX 1140)

Il Grande Inquisitor!		
Székely Mihály, Fodor János	MHV	MN 1176 (HLPX 159)
O don fatale		
Delly Rózsi	MHV	MN 1149-b.
Per me giunto		
Gábor Arnold	Hom.	B 8204
	(mikrolemezen:	MHV LPX 11310)
Svéd Sándor	MHV	MK 1581
Tu che le vanità		
Osváth Júlia	MHV	MN 1153
FALSTAFF		
L'onore! Ladri!		
Svéd Sándor	MHV	MN 1163-b. (HLP 102, LPX 1116)
Mondo ladro		
Palló Imre	MHV	MK 1615 (LPX 11569)
MACBETH		
Pietà, rispetto, amore		
Svéd Sándor	HMV	DB. 5366
Svéd Sándor	MHV	MK 1602 (HLPX 158)
NABUCCO		
Vieni, o Levita		
Venczell Béla	Od.	53098
	(mikrolemezen:	MHV LPX 11310)
Va, pensiero		
Állami Opera kórusa - Pless László	MHV	MN 1137 (HLP 106)
OTELLO		
Credo		
Takáts Mihály	Od.	400079
Gábor Arnold	Hom.	B. 8632
Svéd Sándor	MHV	MN 1171-b (HLPX 158, LPX 1116)
Era la notte		
Svéd Sándor	Parl.	BB. 25192
Svéd Sándor	MHV	MN 1173-a (HLPX 158)
Ave Maria		
Vasquez Italia	G. et T.	53244
RIGOLETTO		
Válogatott részletek		
Lina Pagliughi, Svéd Sándor,	Poly.	BB. 25199-25202
D. Mirto, D. Gallo		

Questa o quella		
Pataky Kálmán	Poly.	62602
Pataky Kálmán	Rad.	RZ. 3016
Simándy József	MHV	MK 1610-a (EP 1507, LPKMK 1514)
Quel vecchio		
(Rigoletto - Sparafucile duett)		
Svéd Sándor, Székely Mihály	MHV	MN 1127-b (HLPX 159)
Pari siamo		
Kovács Dezső	Kristály	C. 8866
Zádor Dezső	G. et T.	042067
Svéd Sándor	Parl.	BB. 25199
Svéd Sándor	Poly.	35039
Svéd Sándor	MHV	MN 1161-b (HLPX 158)
Figlia! Mio padre!		
Lina Pagliughi, Svéd Sándor	Parl.	BB. 25199/200
Caro nome		
Alpár Gitta	Hom.	4-9003
Sándor Erzsí	Fac.	26593/4
Sándor Erzsí	Kristály	A. 90
	Kristály	C. 8817
Szabó Lujza	Ultr.	759
Gyurkovics Mária	MHV	MN 1131-b (LPX 11393)
Zitti, zitti		
Állami Opera kórusa - Pless László	MHV	MK 1584 (HLP 106)
Parmi veder		
Pataky Kálmán	Poly.	B. 66558
Scorrendo uniti		
Állami Opera énekkara - Pless László	MHV	MN 1484 (HLP 106)
Larà, larà		
Lendvai Andor	HMV	HUX 2 1 4
Cortigiani		
Gábor Arnold	Gram.	G.C.-2 72338
Rózsa Lajos	Beka	E 11936
Lendvai Andor	HMV	HUX 214
Svéd Sándor	Poly.	35039 B
Svéd Sándor	MHV	MN 1171-a (HLPX 158)
Tutte le feste		
Gertrude Förstel, Zádor Dezső	G. et T.	044038
Lina Pagliughi, Svéd Sándor	Parl.	BB. 25201
Si, vendetta		
Lina Pagliughi, Svéd Sándor	Parl.	BB. 25201
La donna è mobile		
Pataky Kálmán	Poly.	30008
Pataky Kálmán	Poly.	62602
Pataky Kálmán	Od.	O. 11746
Járay József	Od.	A. 198237
Simándy József	MHV	MK 1610-b (EP 1507, LPKMK 1514)
Bella figlia dell'amore		
Gyurkovics Mária, Tiszay Magda,		
Simándy József, Svéd Sándor	MHV	MN 1184 (SP 120)

Chi è mai Lina Pagliughi, Svéd Sándor	Parl.	BB. 25202
Gilda-Rigoletto kettős (<i>melyik?</i>) Sándor Erzsi, Takáts Mihály	Fac.	29581
SIMON BOCCANEGRA		
A te l'estremo addio Székely Mihály	MHV	MN 1122-a (LPX 1116)
Delle faci festanti Svéd Sándor, Székely Mihály	MHV	MN 1127-a (HLPX 159)
TRAVIATA		
Teljes felvétel Rózsa Anna, Alessandro Ziliani, Luigi Borgonovo. - Carlo Sabajno	HMV Victor (mikrolemez:	C 2214-2226 VM 112 RCA-Camden CAL 287)
Un dì felice eterea Alpár Gitta, Herbert Ernst Groh	Parl. Od.	RO. 20176 O. 25105
È strano Maleczky Bianka Alpár Gitta Alpár Gitta Sándor Erzsi	Fac. Parl. Hom. Rad. Kristály Kristály (mikrolemez:	26571 PO. 148 4-8854 RM. 13 A. 89 C. 8821/2 HMV LPX 11310)
Mátyás Mária	MHV	MN 1177
De' miei bollenti spiriti Pataky Kálmán	Poly.	15149
Madamigella Valéry? Rózsa Anna, Apollo Granforte Szecsődy Irén, Svéd Sándor Mátyás Mária, Palló Imre	HMV MHV MHV	DB. 1453 MN 1052-b. MN 1150 (LPKMK 1514)
Di Provenza Takáts Mihály Rózsa Lajos	G. et T. Első Magyar Hanglemezgyár	102762 1226
Gábor Arnold Lendvai Andor Wagner Miklós Jámbor László	Gram. HMV Rad. Od.	G.C.-2 72339 HUX 213 RB 3007 A. 198234
Parigi, o cara Alpár Gitta, Herbert Ernst Groh	Parl.	RO. 20176

A TRUBADUR

Tacea la notte		
Sebeők Sára	Pat.	38226
Pávai Sidó Etel	Fav.	26614
Németh Mária	Poly.	66621 AB, 15144 AB
Deserto sulla terra		
Arányi Dezső	G. et T.	2-42140
Vedi! le fosche notturne		
Állami Opera énekkara - Pless László	MHV	MK 1484-a
Stride la vampa		
Anday Piroska	HMV	ES. 729
Anday Piroska	Poly.	66529
Tiszay Magda	MHV	MN 1114-b
Il balen		
Gábor Arnold	Hom.	B. 8632
Rózsa Lajos	Lyrophon	11351
Svéd Sándor	Poly.	67173
Or co' dadi		
Állami Opera énekkara - Pless László	MHV	MN 1143-a (HLP 106, EP 1538)
Ah, si! ben mio		
Környey Béla	Parl.	D 2051
Arányi Dezső	G. et T.	2-42775
Simándy József	MHV	MK 1578-b (EP 1507, LPKMK 1514)
Di quella pira		
Arányi Dezső	G. et T.	2-42775
Környey Béla	Beka	58695
	Diadal	D 1388
	Od.	575
Krasznay Emil	Fav.	25671
Simándy József	MHV	MK 1573-b (EP 1507, LPKMK 1514)
D'amor sull'ali rosee		
Németh Mária	HMV	ES 569
Czanik Zsófia	MHV	MN 1130-b
Qual voce		
Viorica Ursuleac, Svéd Sándor	Poly.	67173
Takács Paula, Svéd Sándor	MHV	MN 1148 (HLPX 159)
Se m'ami ancor		
Tiszay Magda, Simándy József	MHV	MN 1174 (HLPX 159)

A VÉGZET HATALMA

Madre, pietosa Vergine		
Németh Mária	Electrola	EJ 531
	HMV	DB. 1217
	HMV	ES. 571
Oh tu, che in seno		
Pataky Kálmán	Poly.	66558

Solenne in quest' ora		
Pataky Kálmán, Heinrich Schlusnus	Dec.	CA. 8061
	Poly.	73090
Ilosfalvy Róbert, Svéd Sándor	MHV	MN 1175-b
Urna fatale		
Svéd Sándor	MHV	MN 1163-a (HLP 102)
Pace, pace		
Németh Mária	Electrola	EJ. 531
	HMV	DB. 1217
	HMV	ES 571
Czanik Zsófia	MHV	MN 1149-a.

MIKROLEMEZEK
(33 1/3 és 45 R.p.m. Mono és stereo.)
Valamennyi felvétel MHV.

AIDA

Részletek: Si quel guerrier io fossi - Ritorna vincitor - Bevonulási induló és balettzene - Qui Radames verrà - Pur ti riveggo - III. felv. finále - La fatal pietra. Déry Gabriella, Komlóssy Erzsébet, Kónya Sándor, Jámbor László, Szalma Ferenc, Veress Gyula - Kórodi András	SLPX 1220
Ugyanebből: Bevonulási induló és balettzene Kórodi András	LP 1592
III. felvonás Takács Paula, Delly Rózsi, Simándy József, Svéd Sándor, Littasy György - Fr. Molinari Pradelli	HLP 129
Előjáték - Papnők tánca - Néger rabszolgák tánca - Balettzene Erdélyi Miklós	LP 1522
Celeste Aida Simándy József Ilosfalvy Róbert	LPX 11428 SLPX 11312
Ritorna vincitor Moldován Stefánia	SLPX 11770
Ohimè Morir mi sento Komlóssy Erzsébet, Szalma Ferenc	LPX 11329
Morir sì pura e bella Czanik Zsófia, Simándy József, Delly Rózsi	LP 118

AZ ÁLARCOSBÁL

Részletek: Előjáték - Volta la terrea fronte - Re dell'abisso - Che v'agita così - Di' tu se fedele - Ma dall'arido stelo - Teco io sto - Eri tu - Saper vorreste - Finále Takács Paula, Tiszay Magda, László Margit, Ilosfalvy Róbert, Radnay György - Lamberto Gardelli	LPX 1056, SLPX 11665
Re dell' abisso Komlóssy Erzsébet	LPX 11329
Morrò, ma prima in grazia Déry Gabriella	SLPX 11715
Eri tu Jámbor László	SLPX 1271

DON CARLOS

Részletek: È lui!... desso! - Restate - Ella giammai m'amò - Son io dinanzi al re?

- O don fatale - Son io, mio Carlo - Tu che le vanità

Kováts Kolozs, Albert Miklós, Sólyom Nagy Sándor, Begányi Ferenc,

Sudlik Mária, Ercse Margit, Karizs Béla - Kórodi András

SLPX 11608

Son io, mio Carlo

Palló Imre

LPX 11569

Jámbor László

SLPX 1271

Tu che le vanità

Moldován Stefánia

SLPX 11770

ERNANI

Ernani, involami!

Déry Gabriella

SLPX 11715

FALSTAFF

L'onore! Ladri!

Melis György

SLPX 11361

Sul fil d'un soffio etesio

Gyurkovics Mária

LPX 11393

LUISA MILLER

Oh! Fede negar potessi

Carelli Gábor

LPX 1061

MACBETH

Come dal ciel precipita

Bódy József

LPX 1111

Una macchia è qui tuttora

Déry Gabriella

SLPX 11715

NABUCCO

Ben io t'invenni

Déry Gabriella

SLPX 11715

OTELLO

Részletek: Viharkórus - Inaffia l'ugola - Già nella notte - Credo - Si pel ciel -

Piangea cantando - Ave Maria - Niun mi tema

Moldován Stefánia, Simándy József, Radnay György - Lehel György

LPX 1060

Credo

Jámbor László

SLPX 1271

Era più calmo? - Piangea cantando - Ave Maria

Déry Gabriella

SLPX 11715

REQUIEM

Ingemisco

Ilosfalvy Róbert

SLPX 11312

RIGOLETTO

Teljes felvétel

László Margit, Ilosfalvy Róbert, Melis György, Bódy József, Barlay Zsuzsa -
Lamberto Gardelli

LPX 1231-1233

SLPX 1231-1233

Részletek az előzőből: Questa o quella - Quel vecchio (duett) - Signor nè
principe - Caro nome - Zitti, zitti - Scorrendo uniti - Larà, larà - Tutte le feste
- La donna è mobile - Un dì, se ben rammentomi - Della vendetta

László Margit, Ilosfalvy Róbert, Melis György, Bódy József, Barlay Zsuzsa -
Lamberto Gardelli

LPX 11389

Figlia! Mio padre! - Tutte le feste - Si, vendetta - Chi è mai

Gyurkovics Mária, Svéd Sándor - Francesco Molinari Pradelli

LP 109

Pari siamo

Radnay György

HLPMK 1533

Caro nome

Ágay Karola

LPX 11432

Larà, larà - Cortigiani

Radnay György, Rajna András, Galsai Ervin, Kishegyi Árpád, Cser Timea

HLPMK 1533

Radnay György, Kishegyi Árpád, Klug Ferenc, Koltay Valéria, Komáromi László

HLP 106

Cortigiani

Jámbor László

SLPX 1271

La donna è mobile

Simándy József

LPX 11428

SIMON BOCCANEGRA

Plebe! Patrizii!

Palló Imre

LPX 11569

Jámbor László

SLPX 1271

A SZICILIAI VECSENYE

O tu Palermo

Bódy József

LPX 1111

Mercé, dilette amiche

Déry Gabriella

SLPX 11715

TRAVIATA

Teljes felvétel

Déry Gabriella, Ilosfalvy Róbert, Palócz László - Lamberto Gardelli

LPX 1128-1130

SLPX 1128-1130

Részletek az előbbiből: Előjáték - Libiamo - Oh qual pallor! - E strano - Di Provenza
- Madamigella Valéry? - IV. felv. előjáték - Parigi, o cara - Zárójelenet

Déry Gabriella, Ilosfalvy Róbert, Palócz László - Lamberto Gardelli

LPX 11356

I. felv. előjáték

Komor Vilmos

LPKMK 1514

Libiamo	
Mátyás Mária, Szabó Miklós	LPKMK 1514
Di Provenza	
Palló Imre	LPX 11569
Melis György	LPX 11361
III. felv. előjáték	
Komor Vilmos	LPKMK 1514
Parigi, o cara	
Mátyás Mária, Szabó Miklós	LPKMK 1514

A TRUBADUR

Részletek: Vedi! Le fosche notturne - Stride la vampa - Ah si, ben mio - Di quella pira - D'amor sull'ali rosee - Miserere - Qual voce - Se m'ami ancor - Parlar non vuoi	
Déry Gabriella, Tiszay Magda, Simándy József, Palócz László - Lamberto Gardelli	LPX 1105
Stride la vampa	
Komlóssy Erzsébet	LPX 11329
Ah si, ben mio	
Ilosfalvy Róbert	SLPX 11312
Ah si, ben mio - Di quella pira	
Simándy József	LPX 11428
D'amor sull'ali rosee	
Moldován Stefánia	SLPX 11770
Miserere	
Takács Paula, Simándy József	EP 1538

A VÉGZET HATALMA

Részletek: Nyitány - Madre, pietosa Vergine - Or siam soli - La vita è inferno - Solenne in quest'ora - Urna fatale - Rataplan - Pace, pace	
Marton Éva, Ercse Margit, Karizs Béla, Miller Lajos, Kováts Kolozs, Bordás György - Kórodi András	SLPX 11609
Son giunta, grazie o Dio	
Déry Gabriella	SLPX 11715
Solenne in quest'ora	
Carelli Gábor, Jámbor László	LP 1591
Urna fatale	
Palló Imre	LPX 11569
Rataplan	
Eszenyi Irma, Rádióénekkar - Erdélyi Miklós	HLPKMK 1526
Pace, pace	
Moldován Stefánia	SLPX 11770

Lezárva: 1975 március.