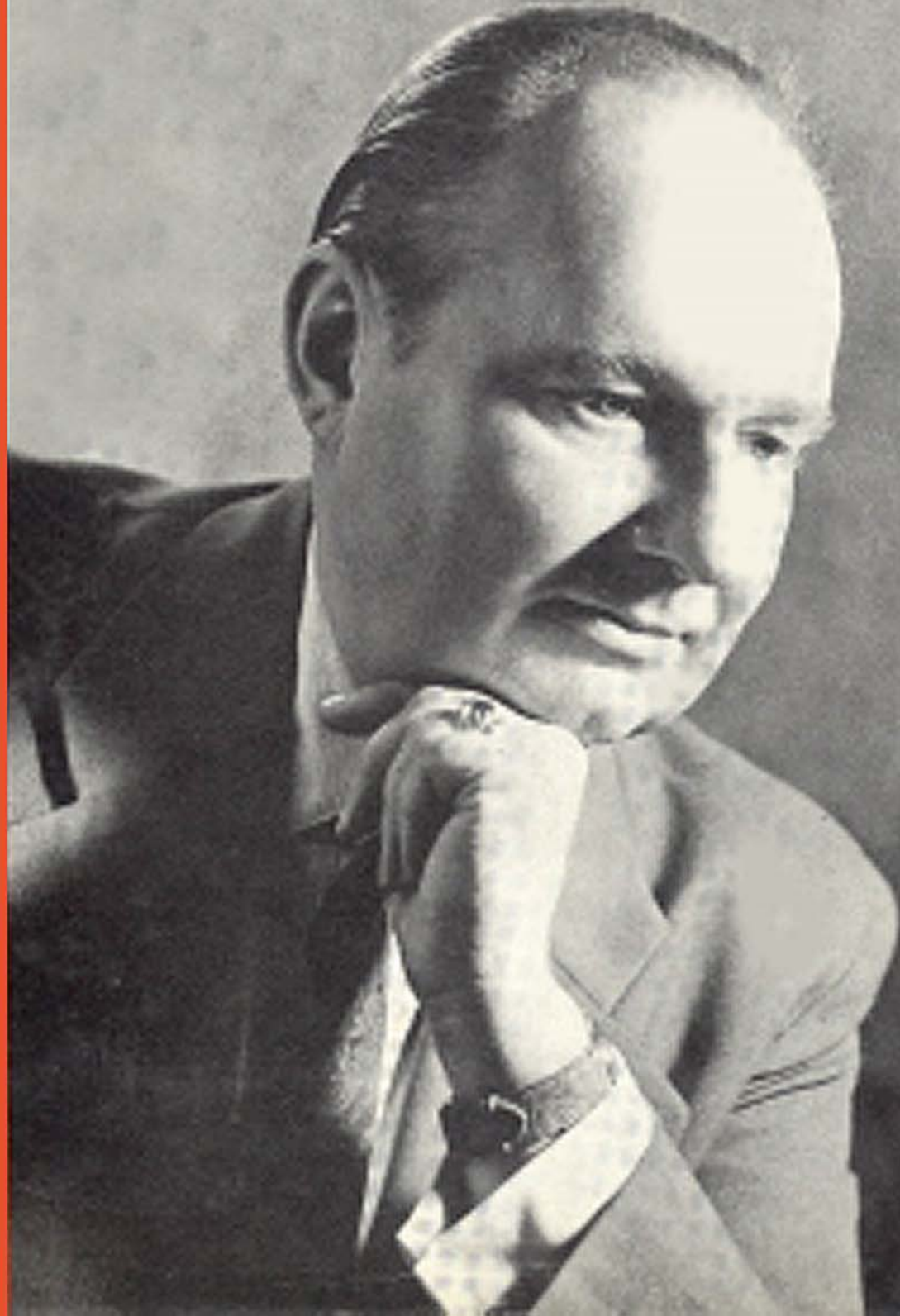


RÖSLER ENDRE

NAGY MAGYAR ELŐADÓMŰVÉSZEK



A mű hanglemez-melléklete a
Zeneműtárban van elhelyezve

RÖSLER ENDRE

NAGY MAGYAR ELŐADÓMŰVÉSZEK

VII



ZENEMŰKIADÓ · BUDAPEST · 1969

VÁRNAI PÉTER

RÖSLER ENDRE



ZENEMŰKIADÓ · BUDAPEST · 1969

© 1969 Várnai Péter

Felelős kiadó a Zeneműkiadó Vállalat igazgatója.
Felelős szerkesztő Czigány Gyula. Műszaki szerkesztő Löblin Judit.
Műszaki vezető Földes György. Sorozatterv Varga Győző.

Z. 5289

Megjelent 3300 példányban, 6 A/5 ív + 20 oldal képmelléklet terjedelemben, 2 darab hanglemezzel.
69.2558.66-14-1 Alföldi Nyomda, Debrecen

Rösler Endre 1904. november 27-én született Budapesten. A család a főváros úgynevezett „felsőbb rétegéhez” tartozott; apja bankigazgató, a család nemességgel rendelkezik. E körülmények, meg az otthon kulturált, minden szépre és művészire fogékony légköre hozta magával, hogy Rösler neveltetése során magába szívhatott mindent, ami a művészi pályához csak szükséges. Nem volt soha *csak* énekes; egyike volt azoknak a muzsikuskoknak, akik szűken vett szakmájukon kívül minden iránt érdeklődnek, akikben a zenei érzéken kívül megvan a hajlam, a fogékonyság az irodalomra, a képzőművészetre, sőt: a sportra és a műszaki ismeretekre is. A későbbiekben látni fogjuk, mennyire jelentős tényező volt a művész pályakezdésénél, sőt, fejlődésében is éppen az irodalmi érdeklődés.

Ő is, bátyja is korán elkezd zenét tanulni. Mindketten zongoráznak; fivére, Nándor csakhamar komoly énekstúdiumokba kezd, a fiatalabbik testvér pedig hegedül. A családban ugyan aktív muzsikusk nincsen, az apa egyenesen „botfűlű”, de a rokonságban nemegy olyan akad, aki — persze, dilettáns módon, csak házi célokra — valamilyen hangszeren játszik. Csak egy távolabbi rokon van, aki hivatásos muzsikusk: Krucsayné Ráder Irma. Irma néni zongora- és énektanár volt, ő tanította Nándort előbb zongorázni, majd énekelni. Nemcsak pedagógiával foglalkozott; valamikor aktív énekesnő is volt, méghozzá kiváló képességű koloratúrszoprán.

A két fiú zenetanulása csakhamar házi muzsikálásokhoz vezetett. Rokonok, ismerősök, barátok látogatták a Rösler-házat, ahol hol hegedűhang, hol Nándor szép színezetű, sötét baritonja hangzott fel. A barátok közt ezekben a házi muzsikálásokban is fontos szerepet kapott Rösler évtizedeken keresztül iskola-, majd pályatársa, Nádasdy Kálmán.

Rösler Bandi azonban nem maradt meg kizárólag a hegedülés mellett. Már kisgimnazista korában „oszlopos tagja” a cisztercita gimnázium kórusának, sőt, gyermekszopránja bekapcsolódik a fivér énekébe is. A baráti társaság meglepetten vette észre a mutálási idő elmúltá után, hogy Bandinak is szépen fejlett, nagy vivőerejű bariton hangja van. A barátok egyikének visszaemlékezése szerint erre a tényre fel kellett figyelnie szinte az egész Lágymányosnak is. (A Rösler-család, majd később a művész maga is, egész élete során a mai XI. kerületben lakott; Rösler Endre el se tudta képzelni, hogy a főváros bármely más kerületének polgára legyen.) A Rösler-fiúk nagy sportemberek is voltak, s így szorgalmas látogatói a Feneketlen tó melletti tenispályának. A klubházban zongora is volt, s egyszer egy tavaszi

délelőttön Bandi itt gyűjtött rá a korban annyira népszerű műdalra, Hildach „A tavasz” című szerzeményére. A nagy terem rezonanciájától segítve a nyitott ablakokon keresztül szárnyalt hangja, s a környező utcákból odasereglettek az emberek, a váratlan „hangverseny” hallgatására.

Igen gyakran elkísérte (egyébként is rajongásig szeretett) bátyját az énekórákra. Amint az előbb említett hangfi fejlődésen átesett, Ráder Irma őt is elkezdte énekolni tanítani. Az énektanulmányokban és természetesen később, az érett művész pályáján is rendkívüli előnyt jelentettek a korábbi hegedűstudiumok. Rösler több ízben említette, hogy számára úgyszólván nincsen intonációs probléma és célja volt megvalósítani — és meg is tudta valószínűsíteni —, hogy hangjával úgy tudjon bánni, mint egy hangszerrel. Így jóformán soha nem volt szüksége korrepetitorra, már az első próbákon teljes zenei szereptudással tudott megjelenni.

Mielőtt tovább kísérnénk a művész életútját, feltétlenül szemügyre kell vennünk a kort, amelyben pályakezdése, férfivá érése lezajlott.

Az I. világháború éveiben vagyunk. Magyarország egész szellemi élete mozgásban van már évek óta. Ez az a korszak, amelyben a Nyugat nemzedéke Ady Endre vezetésével létrehozta az új, korszerű és mégis magyar irodalmat, amelyben Bartók és Kodály működése nyomán megszületik a korszerű és mégis magyar zene, és amelyben a képzőművészet is megtalálja azt a stílust, amely ugyancsak rendelkezik a korszak vívmányaival és meg tudja őrizni magyar arculatát. Szándékosan emeltük ki háromszor is a korszerűség és a magyarság kapcsolatát; hiszen ennek a kornak egyik legfőbb törekvése éppen az volt — és ez megnyilvánult valamennyi művészeti ágban, a szellem minden területén —, hogy leszámoljon azzal a hamis magyarkodással, amely a századforduló előtti évtizedeknek nemcsak a szellem területén, de az élet szinte minden megnyilvánulásában egyik legfőbb jellemzője volt. Azzal az „árvalányhajás-délibábos” magyar szellemmel, amely a magyarságot szólamokban, álpatetikus, színfalhasogató frázisokban tudta csak kifejezni, amelyben az igazi nemzeti szellem átadta helyét a formula- és sablon-világnak. El kellett tüntetni a szellemi élet színpadáról azt a rendkívül komplex magatartást, amelyben szétválaszthatatlanul összefonódott ez a sablon-magyarkodás a provincializmussal és a konzervativizmussal. Ebben az atmoszférában nem volt helye másnak, mint a hagyományosnak, akkor is, ha ez a hagyomány óhatatlanul ellentétbe került minden haladással, ha benne a múlt század nagyjainak: Aranyának, Petőfinek, Lisztnek, Erkelnek, Munkácsynak vagy Ferenczy Istvánnak csakis kifejező *eszközei* maradtak meg, minden belső tartalom, a nagyokra jellemző lendület és tartalom nélkül. A századforduló idejének nagy szellemi alakjai tehát úgy akarták visszavezetni az igazi magyarsághoz a magyar kultúrát, hogy éppen az elmúlt korszakok nagyjainak útmutatása, példája szerint új eszközökkel, új módon, a kor kifejezőmódjának és új életérzésének megfelelően szólaltathassák meg szóban, zenében és képben a magyarság igazi hangját.

Természetes, magától értetődő, hogy ez a fejlődés nemcsak Európa művészi haladásának magyarországi vetülete volt; egyenes következménye kellett, hogy legyen a századforduló politikai-társadalmi mozgalmainak is. Szükségtelen e helyen részletesebben fejtegetni akár a munkásmozgalom fejlődését, akár a nemzeti függetlenségre való törekvéseket, a parasztság megmozdulásait vagy az ország iparosodását. A lényeg az, hogy a szellemi élet mozgalmi összeforrottak ezekkel az eszmékkel és ahogy a „hivatalos” Magyarország, éppen retrógrád elveinek megfelelően csakis a konzervatív-provinciális „műalkotásokat” ismerte el, úgy a haladó mozgalmakkal kapcsolatban álló művészek csakis a korszerű elvek, kifejezés-módok és stílusok jegyében alkottak.

Mindezt azért kellett elmondanunk, mert a korszak fiatalságát lelke mélyéig áthatották ezek az eszmék. Említettük, hogy Rösler Endrében éppúgy megvolt az irodalmi érdeklődés, mint a zenei. S ez a sokfelé tekintő intellektuális hajlam csak tápot kapott, szélesbedett a középiskolás évek alatt. A kiváló tanári kar mellett nagy jelentősége volt ebben a fejlődésben annak a barátságnak, amely Rösler Nádasdy Kálmánhoz fűzte. A fiatal Nádasdy már gimnazista korában bekerült az irodalmi és színpadi életbe, verseit lapok közölték, megzenésítették egy-egy költeményét. Sőt, nyolcadikos gimnazista korában fogott hozzá műfordítói tevékenységéhez is. Az érettségire való készüléssel párhuzamosan fordította le Puccini „Gianni Schicchi”-jének szövegét. (Amikor benyújtja az Operához a fordítást, azonnal elfogadják — a színház éppen a Triptichon bemutatóját tervezte —, de alig hiszik el, hogy a tizennyolc éves fiú műve a remekbe sikerült fordítás. Nádasdy apjának írásban kell tanúsítania, hogy a fordító valóban a fia és nem ő. . .) A barátok napról-napra összejönnek és szinte együtt élnek a készülő fordítással. Nemegyszer Rösler keresi meg a szótárban a legjobban odavágó kifejezést. Döntő jelentőségű ez a hatás, hiszen a fiatal ember, aki már akkor énekes pályára készül, ekkor ismerkedik meg egy műalkotással valóban alaposan, olymértékben hatolva Puccini művének világába, hogy ütemről-ütemre, versről-versre mélyedhet el benne. Jó iskola volt ez: megismerni szöveg és zene összefüggését, rájönni arra, hogy a kettő elválaszthatatlan, hogy egyik sem kerülhet előtérbe a másik rovására, hogy az énekesnek úgy kell tudnia deklamálni, mint a prózai színésznek, hogy épp annyi gondot kell fordítania egy-egy frázis zenei megmintázására, mint a szöveg helyes értelmezésére.

A „Gianni Schicchi”-fordításnak még egy eredménye volt: Nádasdy és a tőle szinte elválaszthatatlan Rösler megismerkednek belülről is az Operaházzal. Bejárnak a készülő bemutató próbáira, kapcsolatba kerülnek karmesterekkel, rendezőkkel, énekesekkel.

1922 májusában lezajlott az érettségi (ugyanaz év decemberében került sor az említett „Gianni Schicchi”-bemutatóra), s Rösler „kilép az életbe”. Jogi tanulmányokat folytat az egyetemen és ugyanakkor a Belügyminisztérium tisztviselője lesz. Egy jótékony célú hangversenyen figyelt fel képességeire Rakovszky akkori belügyminiszter és mivel tudta, hogy a fiatalember énektanulmányokat folytat, amolyan szinekúrárt ajánlott fel. Egy évig járt fel Rösler naponta a Várba, a minisztériumba, aztán kilépett a hivatali kötelekekből és a jogi

tanulmányokat is abbahagyta. Ekkorra ugyanis már komoly formában és végleges elhatározással folytatta énektanulmányait, a kor egyik legjelentősebb magyar énekpedagógusánál, László Gézánál. László volt a mestere a legtöbb akkori nagy magyar énekesnek, így többek között Pataky Kálmánnak, Székely Mihálynak, Németh Máriának és Anday Piroskának. Négy évig tanult László Gézánál. A mutálás utáni bariton hangból ekkorra már tenor vált. Igaz, hogy már a hangváltás körüli korban is fényes magassággal rendelkezett Rösler akkori baritonja, s ugyanígy a tenorista első periódusában határozottan baritonális színezete volt hangjának. A véletlen folytán megmaradt egy egészen korai, a 20-as évek közepetájáról származó hangfelvétel, amelyen Rösler — Nádasdy Kálmán zongorakísérével — a Lohengrin szerelmi kettősének egyik hosszabb, zárt részletét énekli. Rendkívül tanulságos ez a felvétel; egészen sötét színezetű, a magas fekvésekben is hősi volt ekkor Rösler hangja. Később, amikor az olaszországi stúdiumok után lírai tenorra karcúsodott hanganyaga, a mélyfekvéseknek még akkor is megvolt az a tömörsége, ami a hőstenor hangfajának alapvető jellemzője.

Rösler mindvégig megmaradt a magánúton való tanulás mellett. Pályája elindulását valószínűleg annak köszönhetette, hogy képességeire felfigyeltek a főváros zenei és ugyanakkor társasági körei. Így sokat hallott róla beszélni a kor legnagyobb magyar énekesnője — és egyben az Operaház legbefolyásosabb tagja —, Sándor Erzsé. Meg akarta hallgatni a fiatalembert, s erre akkor nyílt alkalom, amikor az Opera akkori szcenikai főfelügyelője és nagytehetségű díszlettervezője, Kéméndy Jenő lakásán kisebb társaság gyűlt össze. A zongorakísérést Kéméndy fiatal asszisztense, az Operaházban gyakornokként működő Oláh Gusztáv látta el. (Köztudomású, hogy Oláh nemcsak zseniális tervező és rendező, de igen alaposan képzett muzsikos és kitűnő zongorista is volt.) Sándor Erzsé és férje, Bosnyák Zoltán el voltak ragadtatva Rösler hangjától és képességeitől. Bosnyák, a nagyhatalmú államtitkár, rögtön beajánlotta a fiatalembert az Opera röviddel azelőtt kinevezett igazgatójához, Radnai Miklóshoz. Radnai próbaéneklésre rendeli a művészt, a Mesterdalnokok versenyzőjét és a Carmen virágáriáját adja feladatul. Rösler a próbaéneklésen is teljes sikert arat; Radnai kijelenti, hogy már nincs is szüksége tanulásra, annyira érett művész, és azonnal szerződést ajánl. Rösler nem kápráztatták el Radnai dicsérő szavai, érezte, hogy az elismerő kijelentés mögött inkább a biztatás hangja rejlik. Természetesen elfogadja a szerződést, de azzal a feltétellel, hogy előbb egy teljes évet tanul valamelyik jó olasz énekmesternél. Radnai beleegyezett ebbe a feltételbe, s így lett 1926. október 1-én Rösler Endréről operaházi tag. (Kedves kuriózumként hadd említsük meg, hogy a próbaéneklés után Rösler hiába keresett az Operaházban... mint ki dolgát jól végezte, hazament, s onnan citálták be újra a színházba a szerződés megbeszélésére és aláírására. Az aláírást azonban a még huszonegyedik évét be nem töltött, tehát „kiskorú” művész helyett apja adta.)

Pihenést és üdülést szolgáló rövidebb utazgatás után érkezett meg 1926 őszén Milánóba, az olasz operajátszás és énekpedagógia központjába. A már akkor jó barát, Palló Imre ajánlásával jelentkezett a kor egyik legnevezetesebb olasz énekpedagógusánál, de Lucánál. A továbbiakban hadd idézzünk Rösler leveleiből. Egyrészt ő maga mondott el min-

dent fejlődéséről és tanulmányairól, másrészt levelei az emberről is érdekesen és vonzóan vallanak; mindezen túlmenően Rösler érdekesen és színesen ír, ebben is meglátszik irodalmi érdeklődése és érzéke. Az idézett levelek mind szüleihez szólnak; az itt be nem mutatott részletekből lépten-nyomon kicsendül a szülők iránt érzett mélységes tisztelet, valamint az a rendkívüli szeretet, amely Nándor bátyjához fűzte.

„Most jön a fő pont: van énekmesterem: De Luca-nak hívják, jó hírnévnek örvend és ezt ajánlotta Inghilleri, az a baritonista, aki Kálmánéknál volt Pesten . . . Természetesen minden áldott nap egy órát éneklek (még vasárnap is) vele. Erre feltétlen szükségem van, mert egész más technikával tanít, mindent át kell tanulnom és csak vele éneklek, különben ki sem szabad nyitni a számat. S így, hogy gyors legyen az előmenetel és hogy ki ne zökkenjek, mindennap kell vele énekelnem. Ebben neki tökéletesen igaza van. Így nékem korrepetitorra most nincs szükségem, mert szerepet egyelőre nem tanulok.”

(Radnai ugyanis azzal engedte el Rösler a tanulmányútra, hogy Olaszországban, olasz mesterrel tanulja be két első kitűzött szerepét, a Traviata Alfrédját és a Varázsfuvola Taminóját.)

„Ma vettem a második órát, De Luca kiválóan tanít, nagyon jól érzem a metódusát és bízom az eredményben. Egész lírai szisztémával tanít, ami nagyon megkönnyíti a magasságot.”

„Tanáromnak nagyon tetszik a hangom, de azt mondja, hogy énekelni nem tudok semmit és igaza is van, node most rajta és egészségesen múlik, hogy fogok-e tudni. Máris nagyon sokat haladtam és biztos vagyok sikeres tanulásomban. Nagyon jól tanít, nagyszerű zenei élet van itt és a legnagyobb mértékben igazolva látom tanulmányutam értelmét.” — „. . . nagyon hasznomra van minden lecke, bizony most látom, hogy régi tudásommal (nem hangommal) nehezen állhattam volna ki színpadra.”

Az olyan mindenre fogékony és sokoldalúan képzett művésznél, mint Rösler, természetes, hogy a tanulmányút nem merülhet ki pusztán a technikai képzésben. Talán ugyanilyen hatással van rá, illetve fejlődésére az, amit Milánóban hall, tapasztal.

„. . . tulajdon szemeimmel és füleimmel előadást hallottam a milánói Scalában. Ez igazán ünnepem volt, mert minden képzeletet felülmúló, csodás volt a Don Carlos előadása . . . A legkiválóbb énekesekkel, Toscaninivel vasárnap volt ez a díszes megnyitó előadás. . . életemben először láttam és tudtam meg, hogy mi a »tökéletes«. Nem tökéletes énekes vagy karmester vagy színpad, hanem tökéletes »előadás«; az egész úgy, ahogy volt. A legmagasabb iskola, a legkiválóbb tanulás, a legértékesebb élvezet, mit énekes magamnak nyújthat az operaművészet. Felemelő, lelkesítő hatása van egy ilyen produkciónak és nagy boldogságot éreztem, hogy én minden energiámat ennek a bámulatosan magasztos emberi tehetségnek szolgálatába tudom állítani: a muzsikának, az éneknek.”

Az egyik utolsó levélben így összegezi a Milánóban töltött idő eredményeit: „Ez az idő, amit itt töltöttem, egész életemnek legértékesebb ideje volt. . . , a legtöbbet tanultam és a legtöbb élettapasztalatot szereztem. . . ; nélküle sok tanulsággal lettem volna szegényebb, ami néha veszélyes lehet egy emberre, ki pályáját, életét tulajdonképpen csak most kezdi el. Nemcsak énektanulmányaimra gondolok — melyek egyenesen nélkülözhetetlenek lettek

abban a percben, mikor De Luca mesteremmel kezdtem el dolgozni és megismertem az »igazi« iskolát —, hanem önálló életet ismertem meg, a pályaküzdelmek legnehezebb »elejét« csináltam itt végig.”

Bekerült a milánói zenei társadalomba is; kapcsolatot talált a Scalával, énekesekkel, sőt, a nagymúltú Ricordi zeneműkiadó céggel is. Éles szemmel figyelte meg a város zenei életét, beszámolója színesen, érdekesen írja le ezt a környezetet.

„A Scala színház úgy áll ebben a városban, mint egy nemes rózsató a gaz között. Érdekes, hogy a zenei centrum Milánó, az a város, mely egész Olaszország legegészségtelegebb klímáját bírja, ami pl. az énekeseknek, akik még nem akklimatizálódtak, kimondottan a legnehezebb hurutokat okozza. De hát a világ legjobb kétezzer énektanára mégis csak itt van és a világ kétszázötven nyelvén hallani minden lakásból skálázni és énekelni a Tosca nagyáriát. — A milánói énekesbörze forgalma konkurrál a mi értéktőzsdénk forgalmával, mégpedig a kurzus idején. A legnagyobb énekes-felhajtás a Galleria közepén levő térségben van, ami azért is alkalmas erre, mert itt van a legnagyobb milánói kereszthuzat. Tudniillik a Galleria kereszthalakú és a közepén a négy oldalról beáramló levegő csinos kis légvonatot csinál. Azt az énekest viszont, aki ezen a helyen beszélve utána még énekelni is tud, bátran leszerződtehetik, mert feltétlenül bivalytorka kell, hogy legyen; én azt hiszem, nem fogok innen szerződni. Milánóban aki nem kereskedő, az énekes; minden énekes, akinek meg nincs foglalkozása, az impresszárió vagy titkár; mert itt minden nyavalyás hangnak van egy link titkára, aki beszél az énekes helyett... mégpedig mennyit... te jó Isten! Na, de hogy magamról is beszéljek, én is felcsaptam énekestanítvány-portálónak, mert az utóbbi időben több pesti ismerőst legalább húsz mesterhez szállítottam, próbabőgés és megbeszélések tárgyában. Ezzel azt is elérem, hogy minden neves mestert személyesen van alkalmam megismerni és így meggyőződhetem, hogy De Luca nemcsak az én, hanem egész Milánónak az egyik legkiválóbb mestere. És ezen kívül aranyos, ambiciózus, jókedvű ember, úgy zongorázik mint Szent Mihály arkangyal; nagyszerű karmester is, vele korrepetálok.”

Az utolsó mondatból kitűnik, hogy ekkorra már a szereptanulás is sorra került. Radnai több ízben érdeklődik ösztöndíjasa haladásáról: „Arra kérlek mindenestre, hogy ne csupán technikai tanulmányokkal foglalkozzál, hanem használd fel az arra kínálkozó alkalmat, hogy egyes olasz operák szövegeit a lehetőség szerint meg is tanuld. Turiddura okvetlen számítok; a leveledben említett Traviatán és Varázsfurolán kívül ajánlanám még a Bohéméletet, Pillangókisasszonyt és Álarcosbált is. Vond bele kérlek e kérdésbe tanárodat, aki feltehetőleg a legjobban tudja megítélni, hogy mi felel meg leginkább hangodnak és egyéniségednek.” — „...most már tudnunk kellene, hogy közeli hazatérésed után mit várhatunk majd Tőled. Okvetlen számítok arra, hogy Alfrédde és Taminóval teljesen el fogsz készülni; különösen örülnék, ha ezeket még Turidduval megtoldanád. Legalább is az első kettővel azonban mindenestre készen kell lenned, mert hazatérésed után ezekben rövidesen ki akarlak tűzni.”

A Turiddu-szerepet Rösler ugyan soha nem énekelte el, ám az esetleges felkészülést nagyban segíthette a Scalában látott Parasztbecsület. „A legérdekesebb előadás a Parasztbe-

csület és a Bajazzók bemutatója volt. Isteni előadás, felejthetetlen élmény. Mascagni dirigált. Díszletek, rendezés, kórus, minden máshogy, mint nálunk és minden tökéletes. Santuzzát Scacciati énekelte, aki szenzációja Milánónak; Alfiót és Toniót Franci barátunk (megismerkedtem vele); képzelheted, milyen volt: szédületes hang, mint egy negyvenkettes mozsárágyú, és csengő, könnyed, mint egy tenor. Hja! — Turiddu Merli volt, végre láttam egy igazi sicíliai Turiddut, nagyon szép a hangja és a komfort: született komédiásé. Pertile volt Canio (több jót itt nem is tudnának összehordani, mint erre az előadásra). Mint énekes nagyszerű, mint hang, túl lírai e szerephez.”

Tragikus esemény miatt távozik a tervezettnél előbb Milánóból: Nándor bátyja huszonhétéves korában meghalt. 1927 márciusában jött haza Rösler, tehát a tervezett egy évnek csak felét töltötte el Milánóban. Lelkiállapotára jellemző az a levél, amelyet De Lucának küldött Budapestről (a levél kifogástalan olaszszággal íródott, fordítása a következő): „Drága Maestro! Megdermedtem és nem voltak szavaim...; a gyászos hír lelkem legmélyéig megrendített. Azt mondják, meg kell nyugodnunk annak akaratában, aki irányítja sorsunkat... Egyetlen és szeretett fivérem az örök nyugalomban pihen, befejezte szenvedéseit, de nekünk még sokat kell küzdenünk és szenvednünk... Drága Maestro, szavai az igaz öröm pillanatát jelentették számomra és a fájdalom súlyának viselését egy kicsit megkönnyítették. Hálásan köszönöm kedvességét. Őszintén mondom: felejteni — nem helyes ez a kifejezés, hiszen a valóságban nem felejtünk soha semmit. De elfogott a hála érzete és úgy vágytam arra, hogy emlékeimben újra átéljem a Milánóban töltött napokat. [...] Nincsen semmi különös újság vagy közölnivaló, egyik nap követi a másikat, monotonul, mint a múltban; meglehetősen sokat énekelek a színházban az évad folyamán egész júliusig. Semmi más nem érdekel e pillanatban, mint hogy vígasza legyek drága anyámnak és imádott apámnak.”

És két hónap elteltével színpadon áll: 1927. május 18-án lépett fel először az Operaházban a Traviata Alfrédjaként. A bemutatkozás kritikái már azokat a momentumokat emelik ki, amelyek az érett művész portréjának is legjellegzetesebb, legelőnyösebb vonásai.

„Rösler hangja egy kiválóan rokonszenves, fényes és melegtimbre-ű tenor, de a hangnak színe és volumenje azt a gyanút keltik bennünk, hogy ez a szép, értékes orgánus eredetileg baritonnak indult. A fiatal művész mai fellépése után nem merjük biztosra venni, hogy Rösler Endre rendelkezik-e a nagy olasz és francia operák lírai és hőstenorszerepei által megkövetelt könnyű és fényes magassággal, inkább azt kell hinnünk, hogy a *b* jelzi azt a határt, ameddig a művész hangját teljes technikai biztossággal és megbízhatósággal uralja. De amit Rösler Endre a színpadra hoz, igazi művészi érték. Énekéből kisugárzik nagy zenei intelligenciája, finom ízlése, még ha nem is befejezett, de jelentős technikai felkészültsége; játéka értelmes, természetes, realisztikus közvetlenségében megnyerő, fiatalosan férfias megjelenése teljes illúziót nyújt és mint az Operaházban különösen esztimálandó értéket ki kell emelnünk nagyszerű szövegkiejtését. Az Operaház vezetőségének a tenorkérdés megoldása nagy gondot okoz. Szükségünk van egy drámai Wagner-hőstenorra és egy könnyen szárnyaló olasz tenorhangra. Hogy Rösler Endre szerződtetésével a kérdés részben meg-

oldást nyerne, azt mai föllépése után még nem merjük eldönteni. De azt már most állíthatjuk, hogy Rösler Endre egyéniségének beállítása az Operaház együttesébe kétségtől erős értékgyarapodást jelentene.” (Dr. Diósy Béla kritikája, Pesti Hírlap, 1927. május 19.) — „A rokonszenves megjelenésű fiatal énekes lírai tenorja értékes hanganyag, amelynek tisztasengésű pianója meglepően érvényesült a szerep finom zenei részeiben. Rösler Endre biztosan mozog a színpadon és teljes illúziót keltő alakításával elismerésre méltó művészi teljesítményt nyújtott... A közönség lelkesen ünnepelte a kitűnő szereplőket és a fiatal hegedűművészt [sic!], aki bemutatkozásával megérdemelt sikert aratott.” (d. f. [Dietl Fedor], Nemzeti Újság, 1927. május 19.)

Két héttel később került sor az Olaszországban megtanult második szerepre, a Varázsfuvola Taminójára. „Rösler Endre Tamino szerepében beigazolta, hogy nemcsak hangja, de muzikalitása és máris szép énektudása is jogosulttá teszik a jövőjéhez fűzött nagyreménységet.” (8 Órai Újság, 1927. június 1.) — „Tamino szerepében Rösler Endre folytatta vendégszereplését. A fiatal művész mai fellépésével megerősítette múltkori első bemutatkozásából nyert benyomásunkat. Rösler ma még semmiképpen sem az a beérkezett tenorista, akit Radnai Miklós keres. Sem Wagner-énekes, sem olasz drámai hős. Ma is észleltük a hang terjedelmének és volumenjének korlátoltságát, a művészi kiképzés befejezetlenségét. De ma is meggyőződünk Rösler Endre művészi képességeiről, hangjának kellemes csengéséről, kulturáltságáról, zenei és játékbeli magas intelligenciájáról...” (Dr. Diósy Béla, Pesti Hírlap, 1927. június 1.)

Tóth Aladár, a kor vitathatatlanul legjelesebb zenekritikusa, erről a Tamino-alakításról még fenntartással ír, hasonlítja a nagy elődhöz, Székelyhidy Ferenchez. Székelyhidy valóban sok szempontból példakép lehetett az akkori idők magyar énekeseinek: nem túlságosan nagy és szépségben sem kiváló hanganyagát feledtette nagyszerű muzikalitása, stílusérzéke és intelligenciája. Bizonyos fokig azért is jogos Rösler öhozzá való hasonlítása, mert a fiatal énekesnek sem hanganyaga volt a lényeges jótulajdonsága. Tóth Aladár így ír: „Székelyhidy eszményi Taminója után hálátlan feladat fiatal énekesnek ebben a nehéz szerepben bemutatkozni. Hogy a mai Tamino: Rösler Endre mégis sikert arathatott, azt a fiatal kezdő tenorista elsősorban komoly ambíciójának, szolid zenei ízlésének köszönheti. Rösler kifogástalanul betartotta a kereteket, s csak idő kérdése, hogy ezek a mozarti kerektek megteljenek mozarti étellel.” (Pesti Napló, 1927. június 1.)

Így tehát megtörtént a bemutatkozás, s méghozzá oly sikerrel, hogy az ösztöndíjas szerződést Radnai Miklós rendes tagságra váltja át. A következő évadban Rösler már két főszerepet énekel: a Pillangókisasszony Pinkertonját, majd a Xerxes címszerepét; emellett számos karakterfigurát visz színpadra, így az 1927 decemberében Magyarországon először előadásra kerülő Turidot egyik miniszterét, Wolf-Ferrari „Négy házastárs”-ának Riccardo grófját és Ravel „Pásztoróra”-jának Gonzalvóját. (Pályafutása utolsó éveiben — különös játéka az énekes-sorsnak! — ugyanennek az operának Torquemada szerepét, az öreg órásmester buffo-figuráját alakítja remek humorral. A pálya kezdetén a fiatal költő, a végén a már csak órákkal bíbelődő bizarr öregember...)

A karakterszerepek közt a legfontosabb azonban az a figura, amelyet az új évad első feladataként oszt ki Röslerre az igazgató: a „Hunyadi László” királya, V. László. Ünnepi, október 6-i előadás a Hunyadi, Rösler mellett azért is jelentős az este, mert Szilágyi Erzsébet szerepében Szabó Lujza debütál. A kritikák még mindig tartózkodóak, még mindig csak az ízlést, az intelligenciát emelik ki. „Rösler, a mai tudásának megfelelő szerepben, igen intelligensen énekelt; örömmel láttuk, hogy melegen csengő, friss tenorján nemcsak a finoman ívelt ariózók, hanem a markánsabb drámai hangsúlyok is jól érvényesülnek. Fiatal művészünk színészi készsége is szépen fejlődik. Ha Rösler tanulmányait szorgalmasan folytatja, rövidesen igen számottevő tagja lehet operaegyüttesünknek.” (Tóth Aladár, Pesti Napló, 1927. október 7.) — „Gondos mester vezetése alatt énekének sok defektusa fog eltűnni s a folytonos préselestről is nyilván leszokik majd.” (szignó nélkül, Budapesti Hírlap, 1927. október 7.)

Pinkertonjával kapcsolatban is ez a helyzet. „...alakításában ugyanazon művészi érényeket érvényesítette, amelyek múlt évi vendégszereplései alkalmából szerződötését eredményezték, és ugyanazt a fogyatékossgát észleltette, amelynek megszüntetése a fiatal művész fejlődése, használhatóságának nagyobbodása szempontjából feltétlenül szükségesnek mutatkozik. Röslernek a g-ig (bezárólag) kellemes csengésű, fényes és vivőképességű hangja, nobilis énekkultúrája, megnyerő megjelenése, erős játékbeli intelligenciája van. De a magasságban hangjának legalább egy nagy secundot nyernie kell, hogy a tenorkulcs birodalmában abszolút jogosultságot nyerjen. Ezt a fejlődést az operaház művészi vezetősége is reméli, de kétes, hogy a szerepkör egyszerű kibővítése által ez a cél elérhető-e. [...] Rösler Endrében az operaház kétségkívül egy bizonyos megbecsülendő művészi értéket nyert. De a modus procedendi-től függ, hogy ez a jelenlegi művészi érték a jövőben nagyobb, gazdagabb legyen.” (Diósy Béla, Pesti Hírlap, 1927. október 29.)

Az évad végén az Operaház vezetősége jelentős művészi tettet hajt végre: először mutat be Händel-operát. A választás a mester egyetlen vígoperájára, a Xerxesre esik. Természetesen Székelyhidynek szánják a címszerepet, ám a művész lemondott és helyette Röslerre osztják ki a minden szempontból jelentős szerepet. A kritikai elismerés itt is az énekkultúrát emeli ki: „A címszerepben Rösler Endre figyelemreméltó, komoly énekkultúrával örvendezteti meg mindazokat, akik érdeklődéssel kísérik fölfelé ívelő pályáját.” (Jemnitz Sándor, Népszava, 1928. május 13.)

Ebben az évben mutatkozik be művészünk dalénekesként is. Egyelőre csak kis körben, az írók és újságírók „Otthon”-körében működik közre Schubert-esten. A Pesti Hírlap recenziója szerint „pompás hangjával és egyre jobban kibontakozó előadóművészetével nagy és őszinte hatást keltett.”

Nem folytatjuk most Rösler operai pályafutása állomásainak felsorolását; egyetlen szerepet emelünk csak ki ezúttal a kezdő énekes repertoárjából, az 1929-es évad végén bemutatott Zandonai-opera, a „Francesca da Rimini” Malatestinó-ját. Ez volt az első eset ugyanis, hogy Rösler kifejezetten játékszerepet, jelentős karakterfigurát kapott, méghozzá intrikus alakot. A szemtanúk visszaemlékezése szerint Röslernek már a maszkja is félelmetes

volt. A púpos gnóm, a gonosz testvér alakját pedig olyan drámai erővel vitte színpadra, hogy a kis szerepből valóságos főszerepet formált. Tóth Aladár is megjegyzi, hogy „ebben az egyéniségétől távolálló szerepben is pompásan megállta helyét.” (Pesti Napló, 1929. május 4.)

Vajon valóban távolállt Rösler egyéniségétől az intrikus szerepkör, a kifejezetten színpadi játékokra építő karakterfigurák világa? Talán ez a Malatestino-alakítás már későbbi pályája egyik legnagyobb szerepének, operaénekesi karrierje egyik csúcspontjának, a „Rajna kincse” Loge-jának első vázlata volt...

Itt az ideje, hogy megpróbáljuk Rösler Endre művészi arcképét felvázolni. Lényeges vonásokban már nem változik, csak az oratórium-szerepek gazdagítják majd a portrét. Már az első kritikák — mint említettük — a művész leglényegesebb jellegzetességeit emelik ki.

Az előadóművész — nagy általánosságban mondva — két forrásból merítve építheti fel produkcióját. Van, aki ösztönösen megsejti a lényeges dolgokat, s ekkor a karmesternek és a rendezőnek csak az a feladata, hogy ezt az intuitív erőt alátámassza, ahol kell, megfelelő irányba terelje, a túlzásokat lekerekítse. Ebbe a fajtába tartoznak túlnyomó többségükben az operaénekesek. (S ezért olyan mérhetetlenül fontos egy-egy operaházban a karmesterek és rendezők szerepe, irányítóképessége, a lelkiismeretes és helyes koncepció alapuló betanító munka.) A másik típus „mindent tud”; intelligens, erre az intelligenciára épít is, mindennek utánanéz, gondolkodik, sőt, töpreng. Ennek a típusnak legjellegzetesebb képviselői a karmesterek közt találhatók.

Rösler a két pólus közt középponton állt, illetve mindkét forrásból egyaránt merített. Nagy intelligenciával és muzikalitással felépített szerepeiben olyan ösztönös drámai erőket szabadított fel, amelyek valósággal ritkaság-számba mennek az operaszínpadon. Mintapéldája volt annak a muzikus-típusnak, aki minden pillanatban hideg ésszel tudja kontrollálni kifejezésgazdag és mélyen átélt alakítását mind zeneileg, mind játékban. Művészetének talán ez a kettősség volt a legfontosabb jellegzetessége. S ennek köszönhette, hogy kifejezetten lírai hangjával drámai szerepeket tudott megformálni, sőt, a lírai szerepekbe is bele tudta vinni mindig a szükséges drámai erőt.

Hangja tulajdonképpen nem tartozott azok közé a jellegzetes olasz tenorhangok közé, amelyek már csengésükkel és különösen a fénylő magassággal, a hang áradó gazdagságával ragadják magával a hallgatót. Említettük már, hogy az olaszországi stúdiók idején karcsúsodott igazi tenorrá a kezdetben baritonális orgánus; ám a lírai tenorszerepekhez szükséges magasság, az úgynevezett felső kvart (g^1 — c^2) sohasem tartozott erősségei közé. Itt jelent meg az a bizonyos „prézelés”, amelyről egy fentebb idézett kritika is szólt. A későbbi, újabb olasz tanulmányút valamelyest segített ezen a hiányosságon. Legfőként azonban Rösler maga tudta áthidalni ezt a nehézséget, éppen muzikalitásával, intelligenciájával és drámai kifejezőerejével. Alakításaiban — akár operaszerepről, akár oratóriumszólóról

vagy dalról volt szó — feledtetni tudta mindezt, még az olyan magasfekvésű szerep esetében is, mint a „Fidelio” Florestanja. (Mi sem nagyobb bizonyíték erre, mint az, hogy Toscanini, aki pedig köztudomásúan a leírt kotta tökéletesen hű megszólaltatásának zsarnok megszállottja volt, még ő is elfogadta Rösler Florestanját, sőt, salzburgi együttműködésük idején elhalmozta Rösler dicséreteivel.)

Már volt szó arról is, hogy a baritonnak induló hanganyag sötét színezete a művész hangjának mély fekvéseiben mindvégig megmaradt. Ez is alkalmassá tette éppen a drámai szerepekre, amelyekben a szólam „lényege”, tehát a kifejezés, a drámai erő legfőbb megszólalási területe éppen a közép- és a mély regiszterre esik. Persze, ez a sötét színezet ahhoz nem volt elég alap, hogy Rösler a nagy Wagner- vagy Verdi-hősöket színpadra vihesse. (Egyetlen egyszer készült csak ilyen jellegű szerepre: szinte egy évig próbálta, tanulta a „Nürnbergi mesterdalnokok” Stolzingi Walther-jét, de végül lemondott arról, hogy elénekelje.) A hang alapvető tulajdonságai a Mozart-szerepekre, valamint az említett karakterfigurákra predesztináltak. Énektechnikája fegyvertárában azonban voltak olyan eszközök, amelyekkel a magasság-problémát meg tudta oldani: kitűnő volt falzettje és úgynevezett „kevert hang”-ja (voix mixte), ezt hívta segítségül, amikor például a „Faust” kavatináját adta elő.

Muzikalitása legendás volt. Ferencsik János emlékszik vissza arra, hogy egy-egy új szerepet teljesen készen hozott az első próbára; Röslerrel soha nem kellett a szó köznapi értelmében véve egy-egy szólamot korrepetálni. Valószínűleg az ifjúkori hegedűtanulmányok következménye volt ez a kristálytisza intonáció és ritmusérzék. Természetesen ez a muzikalitás tette alkalmassá Rösler többek között arra, hogy ideális oratóriumszólista és dalénekes legyen. Tulajdonképpen otthon sem zongora mellett tanult, olvasva készült el egy-egy szereppel. Évtizedeken keresztül dolgozott együtt Kelen Hugóval, a neves zeneszerzővel és énekpedagógussal. Ez a munka azonban sem hangképzés, sem pedig zenei korrepetáció nem volt; Kelen zenei tanácsadóként, a darabok legmagasabb művészi szintű megformálásának segítőtársaként dolgozott együtt Röslerrel. (A rendkívül muzikális, nagy irodalomismerettel rendelkező Kelen ezt a zenei tanácsadó szerepet Basilides Mária mellett is ellátta.)

S itt kell rátérni Rösler művészegyéniségének talán legfontosabb összetevőjére. Ugyancsak az első kritikák dicsérik ideális szövegmondását; Nádasdy Kálmán említette, hogy már pályája kezdetén idegenkedett Rösler az akkori magyartalan deklamációtól, rossz hangsúlyozástól, érthetetlen és értelmetlen szövegmondástól. Ugyancsak őtől származik ez a tömör összefoglalása Rösler művészetének: *Klasszikus dallamformálás és plasztikus deklamáció egyidejűsége és elválaszthatatlan egysége*. Nádasdy ezt a nagyon hasznos erényt Rösler nagy műveltségéből és irodalmi érdeklődéséből, sőt, érzékéből vezeti le. Az a művész, aki érti, ismeri és adott esetben műveli is az irodalmat, nem lehet rossz szövegmondó, feltétlenül gondot fordít nemcsak a dallamra, hanem a szövegre is. Hiszen a dallam önmagában nem teljesítheti ki egy opera, oratórium vagy dal énekszólamát; ugyanúgy érvényre kell juttatni az ihlető faktort, a szöveget is, hiszen a dallam a legnagyobb mestereknél mindig aszerint alakul, hogy mit mond a vers, a szöveg. S ezzel jutottunk el tulajdonképpen

minden énekesi előadóművészet alfájához és omegájához: a szólam *egészének* átéléséhez, értelmezéséhez, előadásához. A nagy énekesek minden korban egyforma gondot fordítottak az énekszólam plasztikus zenei kidolgozására és a mondanivaló, a tartalmi faktor érvényre juttatására. Az énekesnek egyszerre kell tudnia zeneileg formálni, értelmesen szöveget kiejteni és emellett hangját a kifejezés szerint alakítani, modulálni. (Ez az optimális eset persze — sajnos — a ritkaságok közé tartozik. . .) Rösler művészete ebből a hármas forrásból fakadt. A későbbiekben, a részletes elemzések során meglátjuk, hogyan oldotta meg egy-egy áriában, dalban vagy oratóriumrészletben ezt a hármas-egy feladatot.

Megint csak hivatkozhatunk az első kritikákra, amelyek nagy elismeréssel fogadják Rösler színészi képességeit. Pályája során az Opera egyik legragyogóbb színésze lett; de, mint például az említett Malatestino-alakítás mutatja, már a fiatalember is rendelkezett a színészi játék eszközeivel. Egyaránt otthonosan mozgott ebből a szempontból a drámai művekben és vígoperákban. Amennyire élesen tudott körvonalazni egy-egy tragikus figurát, olyan önfeledten tudott komédiázni Almavivaként, Eisensteinként vagy Farkas „Bűvös szekrény”-ének furfangos, de rászédett asztalosmestereként. Az előbbiekkal összekapcsolva: színészi képessége *egyidejűleg* jelentkezett gesztusban, mimikában és a hang kifejezőkészségében. Ha alakításait színészi szempontból futjuk végig, két szerep emelkedik ki a sorból: a már említett „Rajna kincse”-beli Loge és a „Borisz Godunov” Sujszkij hercege. Mindkettőről még beszélünk részletesen; most csak annyit, hogy a Borisz intrikus hercege olyan alakítása volt Röslernek, hogy teljesen egyenrangú tudott lenni a szobajelenetben a címszerepben élete egyik legnagyobb produkcióját nyújtó Székely Mihállyal. — Ismét Nádasdyra hivatkozunk, ha megemlítjük, hogy V. László figuráját Rösler tette olyanná, amilyennek ma ismerjük: nem elégedett meg a „második tenor” feladatával, hanem kiaknáztatta a szerep minden lehetőségét, tudott intrikus, akaratgyenge, gyáva, de ugyanakkor szenvedélyesen szerelmes, sőt, királyi is lenni. Régi mondás mind a prózai, mind a zenés színházakban: nincs kis szerep, csak rossz színész illetve énekes. Rösler bizonyította ennek a mondásnak igazát; nemcsak a pályája emelkedő ágában és tetőpontjában énekelt karakter-szerepekben, hanem az életút végén vállalt kifejezetten *kis* szerepekben is.

Ismét vissza kell térnünk az ösztönösség és tudatosság problémájára. Mind a színészi megformálásban, mind a szerepek drámai összetevőinek kibontásában Rösler nagyon is hallgatott ösztöneire; éppen a színészi játékban mutatkozott meg ez az ösztönösség, vagy más szóval: színpadra-születettség. Gyakran rögtönzött, akár őt magát ragadta el a szerep, akár partnereinek játékára reagálva. Különösen a vígoperákban került sor ezekre az improvizációkra, amelyek néha (volt ilyen eset is) zavarba is tudták hozni a kevésbé rutinos szereplőtársakat. („Hírhedtté” váltak szakmai berkekben azok a rögtönzések, amelyekkel a „Szöktetés a szerájból” bizonyos próza-dialógusait fűszerezte. . .) Ám semmitől sem állt távolabb, mint attól, hogy ezeket az ösztönös elemeket túlsúlyra engedje jutni. Mindig megérezte, hol kell az éber tudatnak közbeszólnia; a szerepnek egyszer átgondolt és zeneileg, stílusosan, valamint a kifejezés szempontjából elképzelt és rögzített felépítésétől sohasem tért el többé, hacsak nem került egy erős karmester- vagy rendező-egyéniiség

hatása alá. Mint tanult és képzett muzsikus, természetesen alakítható és formálható is volt. A tudatosság megnyilvánulását kell látnunk abban is, hogy sohasem „esett ki” a szerepből. Még olyan extrém esetben sem, amely például a fiatal énekessel fordult elő: amikor először énekelt V. Lászlót, az akkori rendezés szerint a király az egyik jelenetben lovon vonult be; a megzavarodott állat azonban valahogy háttal került a színpadra. A közönségnek, — s ami nagyobb baj, a karmesternek — háttal került így a művész is. Ez azonban nem zavarta meg egyáltalán, szólását így is pontosan tudta elénekelni.

Térjünk vissza az életúthoz. Még az 1928/29-es évadban kapja meg Rösler egyik legsikeresebb szerepét, a „Sevillai borbély” Almaviváját. Az évad végén a „Tannhäuser” Walther von der Vogelweide-jeként lép színpadra; ez az a nagyobb szerep, amelyet pályafutása utolsó éveiben is, amikor már csak kis szerepeket énekelt, megtartott. A következő szezonban került sor másik klasszikussá vált magyar figurájára, a „Bánk bán” Ottórára, ekkor énekli és játssza először (1929 szilveszterén) a „Denevér” Alfréd szerepét, majd lezajlik a „Così fan tutte” emlékezetes magyarországi bemutatója. (Mozart-szerepeinek összefoglaló értékelésére még visszatérünk.) 1930 őszén énekli először a Verdi-requiem tenorszólóját és ekkor kerül először sor pályafutásában operettfőszerepre: „A mosoly országa” Szu-csong-jára.

S ekkor, 1931-ben, mikor úgy tűnik, hogy a fiatal művész pályája igen hamar ível nagy magasságba, majdnem tragikus kimenetelű betegség támadja meg. Diftéria, majd utókövetkezményeként úgynevezett szénanátha teszi lehetetlenné számára az éneklést. Teljes fél évet kell hallgatnia. Állítólag későn léptek közbe az orvosok, talán téves volt a diagnózis is. Rösler torka mindenesetre éneklésre alkalmatlanná válik egy időre. Amikor felépül betegségéből, újra elutazik Olaszországba, hogy szinte előlről kezdjen minden tanulmányt. Annyira kétségbe volt esve, hogy szinte nem volt képes még újságot sem kézbevenni, hiszen abban is szó van színházról, zenéről, operáról, s egyáltalán nem lehetett biztos abban, hogy valaha is újra színpadra kerül még.

Újra Milánóba utazik. Régi mestere, De Luca időközben meghalt, s így új énektanárt kell keresnie. De Lucát is Palló Imre ajánlotta neki, most is az ő tanácsát követi, amikor Edoardo Garbinhoz fordul. (Garbin [1866—1943] korának egyik legjelentősebb lírai tenorja volt, főleg Puccini-szerepekben aratott nagy sikereket. Ő énekelt többek között Olaszországban először Massenet „Manon”-jának Des Grieux-jét.)

A továbbiakban idézzük ismét a családi levelezést.

„Ma reggel kifűjtam az orromat és elmentem a mesterhez. Félórai beszélgetés után kölcsönösen megimádtuk egymást és abban egyeztünk meg, hogy május 1-től minden nap tanulunk.”

„Mindenekelőtt a legfontosabb: ma volt első órám Garbin mesterrel és én vele minden tekintetben meg vagyok elégedve. Kitűnő tenorista, nagyszerűen magyaráz és kedves ember.”

„Torkom szerencsére egészséges, s tegnap kerülő úton értesültem Garbin nagy megelégedéséről irányomban. Ez jólesik, mert igen szűkszavú bácsi mesterem és most boldogan dolgozom tovább.”

„Garbin mester igen meg van elégedve egyhetes eredményével. . . és én is. A Massenét-féle Manont fogjuk tanulni, ami igen szép és nehéz szerep; jó alkalom a tanulásra. Nagy örömmel és szép ígérettel tanulok, énekelek és azonkívül lopom a napot.”

A következő levélrészlet Rösler emberi lényét festi igen kedvező színekkel. A magánember életében is annyi érzelmi gazdagság volt, mint amennyit a művész a színpadon mutatott: „Régi kedves mesterem, De Luca sírjára is vittem ki már virágot; a temetőben való járkálás valami hallatlan megnyugtató érzést váltott ki belőlem és határozottan az volt az érzésem, hogy Garbin személyében rátaláltam régi mesterem méltó utódjára.”

Az éneklő szervek regenerálódása és az új tanulmányok következtében a hang megerősödése oly mértékű, hogy június végén Rösler már fellépést is vállalhat a milánói rádióban. Szereplőtársai közt van operai kolléga is: Farkas Sándor. Dalokat és áriákat énekelnek, zene-kari kísérettel. „A koncertnek óriási visszhangja lett. . . Bevallhatom, én is boldog vagyok, hogy minden a lehető legjobban sikerült, de én meg is dolgoztam érte. Hangom most tényleg kitűnő, hála Istennek és a jó Garbin mesternek. Én igazán minden tudni-lehetőséget kicsaltam mesteremből, s ennek első gyümölcse az itteni koncert volt. Sok cikk és fénykép van a rádióestről. Az itteni rádiós stúdióban lehet meghívott közönség is jelen, mert egy kis terem van a hallgatóság számára, nem úgy, mint nálunk, ahol a leadás teljesen és légmentesen zárt. (Itt jut eszembe, hogy 45 fokos hőség van és zárt, beszönyegezett teremben énekeltünk és dolgoztunk; mondhatom, állati dolog volt. Node a siker is »meleg volt«!).” — Ez a hangverseny volt egyébként — egy-két kisebb jelentőségű aradi és temesvári szereplésen túl — Rösler első külföldi fellépése.

(Hagyatékának átvizsgálásakor találtam egy kis kézírásos cédulát a következő szöveggel: „1926-ban [tavaszán] a rádió kísérleti adásainak egyikén szerepeltem a Rákóczi úti stúdióban [Telefon Hírmondó iroda helyiségében] Lányi Viktor dalaival, a szerző kíséretével. Közreműködött még: Medgyaszay Vilma. [Honoráriumot nem fizettek.]”)

Mintegy felévet időzött 1931-ben Milánóban. Az 1931/32-es szezon második felében már ismét új szerepeket énekelt, így többek között márciusban az „Anyegin” Lenszkijét. Majd elkövetkezik 1932 áprilisa: 23-án Händel Messiásának tenorszólját bízzák rá, és részt vesz a „Székely fonó” április 24-i ősbemutatóján, ő énekli a Legény szerepét. E két esemény Rösler művészi pályafutásában új területeket nyit meg, karrierjében új szakasz kezdődik.

Rösler Endre művészetének összetevői, előadóművészi portréjának jellegzetes vonásai, mondhatni, predesztinálták az oratóriumszólókra. Ehhez a műfajhoz igen nagyfokú muzikalitás, stílusérzék, a régi stílusok kifejezőeszközeibe való beleélő-tudás szükséges; emellett az oratorikus művek, különösen a barokk alkotások, megkívánják az énekestől a tökéletes technikát, főleg az ékítményes ének, a koloratúra fölötti biztos uralmat.

TEATRO ALLA SCALA

(ENTE AUTONOMO)

Concerto N. 7

CONCERTI DI MAGGIO XIV

N. 7 d'abbonamento

VENERDI 29 MAGGIO 1936.XIV, alle ore 21,15 precise

SETTIMO CONCERTO

diretto dal Maestro

VICTOR DE SABATA

con la

MESSA DA REQUIEM

di GIUSEPPE VERDI

(Preparati G. RICORDI e C.)

DISTRIBUZIONE DEI PEZZI

1. **REQUIEM E KYRIE** a quattro parti: Soprano, Mezzo-Soprano, Tenore e Basso - Coro
2. **DIES IRÆ** a quattro parti: Soli e Coro
 - a) Dies Ira - Coro
 - b) Tuba Mirum - Coro
 - c) Liber Scriptus - Mezzo-Soprano e Coro
 - d) Quid Sum Miser - Soprano, Mezzo-Soprano e Tenore
 - e) Rex Tremenda - Quartetto e Coro
 - f) Recordare - Soprano e Mezzo-Soprano
 - g) Ingenio - Solo per Tenore
 - h) Confutatis - Solo per Basso
 - i) Lacrymosa - Quartetto e Coro
3. **DOMINE JESU** - Offertorio a quattro voci: Soprano, Mezzo-Soprano, Tenore e Basso
4. **SANCTUS** - Fuga a due Cori
5. **AGNUS DEI** - Soprano, Mezzo-Soprano e Coro
6. **LUX ÆTERNA** - Mezzo-Soprano, Tenore e Basso
7. **LIBERA ME** - Solo per Soprano - Coro - Fuga finale

ESECUTORI:

MARIA CANIGLIA - EBE STIGNANI - ANDREA von RÖSLER - TANCREDI PASERO

Maestro del Coro: VITTORE VENEZIANI

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO ALLA SCALA

PREZZI comprese le tasse erariali:

Poltrone L. 50	} compreso l'ingresso	Ingresso alla Prima Galleria . . L. 8
Poltroncine > 35		Posti Numerati di Prima Galleria > 10 (oltre l'ingresso)
Posti distinti di Platea > 25		Ingresso alla Seconda Galleria . . > 5
		Posti Numerati di Seconda Galleria > 7 (oltre l'ingresso)

PALCHI compreso 4 ingressi:

Prima fila . L. 180,— - Seconda fila L. 180,— - Terza fila . L. 150,— - Quarta fila . L. 100,—
Ingresso supplementare ai Palchi L. 15,—

IN PLATEA NON VI SONO POSTI IN PIEDI

Durante l'esecuzione del Concerto è vietato di accedere alla Platea e alle Gallerie. E' pure vietato di muoversi dal proprio posto prima della fine di ogni pezzo.

Oli indumenti e gli altri oggetti depositati alle guardie non possono essere ritirati che negli intervalli o alla fine del Concerto.

Ragione d'ordine e d'arte hanno indotto la Direzione a vietare le repliche dei pezzi. Il pubblico è pregato di uniformarsi a tale disposizione.

La biglietteria del Teatro (telefono 88-874) si apre alle ore 10 di ciascun giorno per la vendita e per la prenotazione dei posti. I Palchi e per la vendita dei biglietti d'ingresso alla Platea e Palchi.

Per abbonamenti di S. E. il Profetto è necessariamente tenuto agli abbonati di accedere a qualsiasi posto della Sala (Palchi e Gallerie) con ingressi, superiori, poltrone, sedili, e simili.

Per abbonamenti del Reggimento nella vigilia del Teatro il pubblico può lasciare la sala, alla fine dello spettacolo, da tutte indifferenziate la porta d'uscita.

Il Teatro si apre alle ore 20,30 - Le Gallerie alle ore 20,15

LA DIREZIONE

Egyébként régen vitatott kérdés: vajon miben különbözik *lényegbevágóan* az operaének-lés az oratóriuménekléstől? A felelet tulajdonképpen igen egyszerű: semmiben. Az opera műfajában éppúgy szükség van a muzikális biztonságra és a stílusérzékre, mint az oratóriumban, és az oratóriumban éppúgy gondot kell fordítani a kifejezésre — tehát: a különböző hangulatok, tartalmi elemek, a mondanivaló hangi visszaadására —, mint az operában. Az oratóriuménekesnek két könnyebbége van: kottából énekelhet és nem kell játszania. Ami ezen felül különbség, az csakis annyi, hogy az operában megengedhetők bizonyos szabadságok (pl. egy-egy magas hang hosszan kitartása, az érzelmi skála néha hangok csúszó összekötését is megkívánhatja, az izgalom csúcspontjain megengedett bizonyos fokig a beszédhangba való átmenet stb.), amelyek az oratórium mindenképpen szigorúbb előadói stílusából száműzöttek. Ami a legfontosabb: a zeneszerző a kifejezés szempontjából mindkét műfajban ugyanazokat az eszközöket használja. Így ezen a téren semmi különbség nincs például egy Haydn-mise vagy egy Mozart-opera előadási gyakorlatában; sőt, ebben a megvilágításban tulajdonképpen meddőnek bizonyul a sokszor és sok oldalról vitatott-hányatott kérdés: vajon Verdi Requiemje oratorikus vagy operai stílusban tolmácsolandó-e?

(Ez utóbbi kérdésre vonatkozóan: kell-e csodálatosabb példa, mint lemezmellékletünk rövid részlete a Verdi-requiemből? A felvétel a 40-es évek táján készült, a minden évben hagyományosan Halottak napján az Operában szcenírozva előadott Requiem-tolmácsolások egyikéről. Sergio Failoni vezényli a művet, a négy szólista: Báthy Anna, Basilides Mária, Rösler Endre, Székely Mihály. Az Offertorium középészé, a Hostias vezető szólama a tenorszólistáé. Rösler a szélesívelésű, nagy frázist úgy énekli, hogy a Verdi-stílus minden szabadságát alkalmazza, anélkül, hogy egyetlen egyszer is „operás” modorosságokba esne; külön érdemes figyelni nagyszerű technikájára, lélegzetbeosztására és arra a külön technikai bravúrra, ahogy a frázist záró trillát — tenoristáknál szokatlan pontossággal — valóban trillaként és nem egyszerű átfutó ékesítésként énekli. — Az egész felvétel egyébként példamutatóan szép: Failoni stílusa és lendülete, Székely áradó hangszépsége — pontosan ugyanúgy frazíroz, mint Rösler! — ma is élvezetessé teszi a technikailag elavult, régi hangrögzítést. Csak azt sajnálhatjuk, hogy a két női szólista énekéből keveset hallhatunk ebben a részletben.)

Ha ezek után még figyelembe vesszük, hogy Rösler a deklamáció mestere volt, megérthetjük, miért lett ő a magyar oratórium-kultusznak több évtizeden keresztül az egyik legélenjáróbb képviselője, miért hívták oly sokszor — és a legkiválóbb karmesterek — külföldre éppen oratóriumszólók eléneklésére.

S itt tulajdonképpen szemlét kellene tartanunk Rösler oratórium-szólistai tevékenysége fölött. Az 1932-es Messiástól az 1957-ben először elénekelt Bach *Weinen, Klagen*-kantáta szólójáig nem kevesebb, mint ötvennyolc oratórium és kantáta tenorszólamát énekelt. A negyedszázad alatt alig volt oratórium-hangverseny, amelyen jellegzetes alakja fel ne tűnt volna a pódiumon.

Már az első fellépés, a Messiás a legnehezebb feladatok egyikét jelentette. Ez az a Händel-

Großer Musikvereins-Saal

Mittwoch, 12. Dezember 1934, ½8 Uhr

Erstes ordentliches Gesellschaftskonzert

Dirigent:

Felix von Weingartner

Zur Aufführung gelangt:

Ludwig van Beethoven:

Missa solemnis

Op. 123, für Soli, Chor, Orchester und Orgel

Ausführende:

Erta Kofyta (Sopran), **Andreas v. Roesler** (Tenor)

Rosette Anday (Alt), **Josef Mandwarda** (Bass)

Franz Schük (Orgel)

Der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde

Die Wiener Symphoniker

oratórium, amely nem epikus, legalább is nem a többi Händel-mű értelmében; így a szólisták sem cselekednek, hanem a legkülönbözőbb érzelmeket fejezik ki. A többi Händel-műben egy szólista egy drámai szerep megtestesítője; a Messiásban a tenorista hirdeti meg Krisztus eljövetelét, de ő énekel a hit ellenségei elleni küzdelemről is. Felejthetetlen, ahogy Rösler ezt a két különböző érzelmi szférát megszólaltatta: a mű nyitóáriájában maga volt a prófétai fenség, míg a második áriában félelmetes marcatókkal, élesen vágó koloratúras tizenhatodokkal idézte fel a haragvó istent. Händel-stílusának értékelésére idézzük Tóth Aladár egyik kritikáját, öt évet előreugorva, egy 1937 májusi Jefta-előadás alkalmából: „Lichtenberg Emil énekesgárdája ezúttal is kitett magáért, nagyvonalúan, erőteljesen szólaltatta meg a felséges remekmű hatalmas kórusait. Kritikai beszámolónkban azonban ezúttal az oratórium címszereplőjének, Rösler Endrének nagyszerű zenei alakítását kell különösen kiemelnünk. Kiváló tenoristánk ezen az estén megmutatta, hogy nem éri be eddigi fényes sikereivel, hanem egyre magasabbra törekszik és nemes törekvését egyre komolyabb művészi eredmények koronázzák. Büszkén állapíthatjuk meg, hogy aligha akad ma tenorista, aki a Händel-ének terén magyar művészünkkel versenyezhetne. Ez a diadalmas kiállítás a fölüyes énekkultúra, a csengő ércű, egyre férfiasabban kiszélesedő tenorhang, az életerős, egészséges zeneiség és töretlen lendületű, emelkedett páthosz jegyében, ez a hősi humanizmus a nemes formaművészet és választékos stílus ünnepi köntösében, mindez valóban elsőrendű, vérbeli Händel-interprettorrrá avatja Rösler Endrét. Händelt tulajdonképpen csupa ilyen pirosposztag művészi kultúrával, ilyen boldog és szerencsés művész-temperamentummal megáldott énekesnek kellene tolmácsolnia — boldog művésznek, aki azonban őszintén meg tud hatódni, mélyen meg tud rendülni az emberélet színpadának tragikus jelenetein is, úgy, ahogyan Rösler azt a Jefta tragikus hangjaiban meggyőzően példázta.” (Pesti Napló, 1937. május 6.)

Ha már Händelnél tartunk, emlékezzünk meg Rösler legnagyobb sikerű Händel-oratóriumbeli szerepléséről: a Belsazar-ról. Ez a szerep főleg a koloratúra-technika miatt rendkívül kényes. Händel ugyanis a kicsapongó babiloni király alakját túlbujánczó koloratúras futamokkal mintázta meg. Rösler technikája játszva győzte le a feladat nehézségeit, de éppúgy csodálatos erővel érzékeltette a „Mene tekell” megjelenése után Belsazar rémületét. A szerepet először Lichtenberg Emillel énekelte, 1938 februárjában, ugyanez év októberében pedig ugyancsak ő volt a szólista, amikor a zürichi „Harmonie” énekkar a Filharmonikusok egyik koncertjén Hans Lavater vezényletével vendégszerepelt. Néhány kritikát idézünk:

„... Nyomatékkal utalunk Rösler Endre példaadóan kiművelődött művészetére! Ez a fiatal tenorista virtuózzá fejlődött gondosságra irányuló művészi lelkiismeretességében. Virtuóz technikája viszont nem öncél számára: Rösler Endre komoly stílusművész s alig ismerünk mai tenoristát, aki az oratórium terén vele összehasonlítható. (No de erre is majd csak akkor ébredünk rá igazán, ha Rösler Endrében — holmi *külföldi* rádióleadásból gyönyörködhetünk.)” (Jemnitz Sándor, Népszava, 1938. február 13.)

„A mesterdalnok Rösler Endrének ezúttal koloratúrénekesként volt alkalma magát produkálni; Händel ugyanis a kicsapongó Belsazar királyt kígyózó futamokkal, megtört lényét

pedig rövid, »tört« hangokkal ábrázolja. Röslernél valami egészen különleges módon mozgékonyvá válik a hősi színezetű, fémes csengésű tenorhang. Nem hallgathatjuk el természetesen recitativóinak ragyogó csiszoltságát és szinte képszerűen ábrázoló szuggesztivitását sem.” (Spitzer Pál, Pester Lloyd, 1938. október 18.)

„Rösler Endre pedig régi és kedves fölfedezettünk, aki évről-évre mind fényesebben, érettebben igazolja hozzáfűzött várakozásainkat. Belsacar két bordalát föl villanyozó lendülettel, ideálisan könnyeddé vált énektudással, hibátlan német szövegkiejtéssel hallhattuk tőle.” (Jemnitz Sándor, Népszava, 1938. október 18.)

„... Rösler Endre, ... mint Belsazar szinte már nem is énekelt, hanem hangján, mint valami különös érzékenységgű hangszeren, az összes technikai akadályokat pompásan legyűrve — muzsikált.” (aláírás nélkül, Reggeli Újság, 1938. október 24.)

Ha lehet, még Händelnél is nehezebb feladat Bach oratorikus műveinek éneklése, különösen a két passió Evangelista-szólama. Itt minden szónak megvan a maga önálló zenei ábrázolása; Bach nemcsak az áriákban, de a recitativókban is — és különösen az Evangelista elbeszéléseiben — a szöveg minden érzelmi momentumát a megfelelő dallamfordulattal húzta alá. A passiók elbeszélő-szólama mellett mennyiségileg is igen nagy, különösen, ha a tenorszólista még a tenoráriákat is elénekli. (Gyakoriak az olyan előadások, ahol két énekes osztozik a tenorszólamon; az egyik énekli az áriákat, a másik az Evangelista-recitativókat. Rösler is csak egyetlen egyszer vállalkozott arra, hogy a János passió *teljes* tenorszólamát elénekelje.)

Az Evangelista szerepét két felfogás szerint lehet megszólaltatni: van olyan énekes — illetve karmester —, aki epikus elbeszélést lát benne, s ezért a szólamot szinte felolvasásképpen, természetesen a leggondosabb deklamációval énekli. A másik felfogás a drámát helyezi a középpontba, az Evangelistát érzelmeiktől fűtött szemtanúnak képzei el, s ezért a szólamot a maximális pátosszal és szenvedélyességgel szólaltatja meg. Rösler az utóbbi felfogás híve volt, s ez természetes is, hiszen egész művészi alkata a szenvedélyesség jegyében alakult ki. Minden szót, minden fontos szövegi fordulatot külön hangsúlyozott, hangjában a fájdalom, a harag, a vallásos elrövültség és áhítat egyaránt megkapta a maga külön érzelmi és hangki kifejezését. Felejthetetlen a János passió egyik recitativója, amely Péter zokogását festi, miután az apostol a harmadik kakasszó hallatán rádöbben árulására. Ez az „und weinete bitterlich” szövegű frázis Bach zenei megfogalmazásában a sírás tökéletesen képszerű ábrázolása:



Rösler tolmácsolásában ez a frázis zeneileg tökéletesen kidolgozottan, énektechnikailag hibátlanul szólalt meg, pedig ezt az ívet töretlenül elénekelni rendkívül nehéz!) ám ugyanakkor az érzelmi fűtöttségtől szinte átcsapott a valódi sírásba. Kifejezés és énektechnika tökéletes összefonódása volt! S utána következik mindjárt az igen nagyméretű és nehéz „Ach, mein Sinn” kezdetű tenorária; valóban a nehézségek halmozása a passiók tenorszólama. Igen sokszor hivatkoztunk — és fogunk is még hivatkozni — Rösler tökéletes deklamációjára. Nos, a János passió vége felé, a Krisztus halálát közlő egyetlen mondat: „Und neigte das Haupt und verschied” Rösler tolmácsolásában maga volt az egyszerűség. Rábízott mindent a szövegre, a lapidáris szavak erejére. Semmiféle érzelmi fűtöttség, semmi fölösleges álpátosz, ál-érzelmesség, ál-áhitat nem volt énekében. Az eszményi piano és a szöveg érvényesülni engedése volt minden egyébnél célravezetőbb eszköze.

Sajnos, a passió-tolmácsolások egyike sem maradt meg hangfelvételen. Így emlékeinkre és a korabeli kritikákra kell hagyatkoznunk. Idézzük Lányi Viktor rövid jellemzését Rösler első Máté passió-beli szerepléséről. „Az előadás eseménye volt Rösler Endre szereplése. Először énekelt az evangélista szólamát, máris oly érett művészettel, az epikai, drámai és lírai kifejezés oly mesteri arányosításával, oly tiszta és kifejező szövegmondással, hogy a súlyos feladat megoldására különb aligha akad a manapság működő tenoristák közt.” (Pesti Hírlap, 1935. április 21.) Tóth Aladár ugyanerről az előadásról ugyancsak elismerő szavakkal emlékezik meg. Leszögezi magát az „objektív elbeszélés” elve mellé, ezt ismeri el egyedül helyesnek; de így is kiemeli Rösler előadásának lényegét. Felfogásának „ortodox szigorúságát ma nem oszthatjuk, hiszen mindkét koncepció helytálló, mindkettőre számos nagyszerű előadóművész adott példát. „Rösler bemutatkozása az evangelistának szerepében és a tenorszólókban: a fiatal énekes egyik legszebb diadala. A technikai megoldás abszolút főlénye, a bámulatos zenei biztonság, a legalaposabb, legfinomabb poétikus kidolgozás, az ideális deklamáció egyenesen a szenzáció erejével lepte meg a közönséget. Röslernek azonban nem szabad elfelednie, hogy az evangélista szerepe: elbeszélő szerep. Drámai és lírai elbeszélés, de . . . »elbeszélés«. Emelkedettsége is elsősorban epikai pátosz, mégpedig rendkívül bensőséges, közvetlen, végsőig átszellemült pátosz. Ezt az alaphangot megtalálni — úgy, ahogyan azt megtalálta Rösler nagy elődje, Székelyhidy — bizonyára rendkívül nehéz. Ezt talán nem is lehet elsajátítani, erre születni kell. Rösler pedig inkább Händel-énekesnek, mint Bach-énekesnek született. De így is hálát kell adnunk Istennek, hogy van tenoristánk, aki ilyen elsőrendű muzikális és vokális kvalitásokkal tudja megszólaltatni Bachban a »klasszikust«. Mert ilyen klasszikus zenei szellemben kiművelt tenorista a fiatalok között ma kevés akad Európában.” (Pesti Napló, 1935. április 21.)

(Bocsásson meg az olvasó itt egy hosszabb kitérést: Rösler hagyatékában megmaradt az a levélváltás, amely a János passió egyik előadása után zajlott le a művész és Hevesi Sándor között. Érdeemes a két terjedelmes levelet teljes egészében nyilvánosságra hozni. Az előadóművész írása egyrészt Bach-felfogására, az Evangélista-tolmácsolással kapcsolatos érzéseire, másrészt emberi alakjára világít rá. Hevesi válaszlevele pedig csodálatos sorokat tartalmaz művészet és kritika, művész és kritikus viszonyáról. A körülmények értésé-

hez annyit kell tudnia a mai olvasónak, hogy Hevesi ebben az időben a Színházi Élet rádió-kritikáját is ellátta.

Rösler levele: „Hivatkozva arra, hogy nem tartozom a színésztársadalom úgynevezett »levelező tagjai« közé, ne vegye leveletem tolakodásnak és kérem elolvasásánál szíves türelmét, valamint figyelmét. Okot e sorok írására a Színházi Élet 15. számának rádiómellékletében Bach: János passiójáról velem kapcsolatban írt kritikája ad. Azt Méltóságod is tapasztalhatta, hogy bár már többször írt szerepléseimről jót-rosszat, sohasem kerestem alkalmat a megismerkedésre, bár tisztában vagyok a személyes ismeretség varázsával. Tettem ezt azért, mert mindég érdekelt, hogy Méltóságod, aki vélem az életben még két szót nem beszélt, hogyan látja és bírálja meg munkámat. Én mindenből tanulni, okulni akarok, s ezért eddigi véleménynyilvánításait kötelező némasággal fogadtam el.

A legutóbbi Evangélistámról azonban azt írta, hogy köznapian reális volt s Bachon nevelkedett fülnek profánul hangzott. Most már határozottan szükségét érzem annak, hogy megvilágítsam az én belső viszonyomat is Bach evangélistájával. Méltóságod valószínűleg arra gondol, hogy no most következik a tenorista nagy védőbeszéde a produkciója érdekében; pedig csak azt akarom bevallani, hogy nekem a Bach éneklés a legmélyebb lelki élményem, soha semmi annyi étellel és érzéssel át nem hat, mint éppen egy Evangélista éneklése. Még az előadás után negyvennyolc órával is hatása alatt vagyok a szent tragédia mélységesen emberi értelmű szavainak, melyeket Bach zseniális érzésvilága sugallta muzsikán recitálok. Nekem egy Passio előadása nem hétköznapi, ellenkezőleg: ünnepnapom! Lehet, hogy hétköznapi, profánul hangzott énekem, de a lelki tartalmatlanság ellen a leghatározottabban tiltakozom. Engem Bach zenéjébe egy Schalk, egy Lichtenberg és Weingartner vezetett be és azóta a világ legnagyobb karmesterei (Furtwängler, Toscanini, Kleiber, Br. Walter stb.) ismerték el stílusbeli készségemet s remélem, nem kívánja, hogy idegennyelvű kritikák halmazával bizonyítsam, hogy Berlinton—Athénig számtalanszor énekeltem, német nyelven, sikerrel Bach János passiójának Evangélistáját. Önnek joga van azt írni, hogy »nazális« a hangom, vagy hogy nincs hangomnak »érzéki szépsége«, de úgy hiszem, vigyázni kellene egy olyan súlyos szónak, mint a profánságnak alkalmazására egy énekesnél, aki egész pályáján féltő gonddal ápolta a stílust és a zenetiszteletet. Mielőtt magyarra áttanultam az Evangélistát, hónapokig foglalkoztam a magyar szöveggel, újra lefordítottam, hogy egy ferde szó ne zavarhassa meg a zenei vonal tisztaságát. Aki ennyi szeretettel foglalkozik munkájával, annak számára igazán lesújtó, ha egy olyan érzékeny fülnek, mint Méltóságodé, az elismert »kitűnő éneklésen« kívül, tartalmilag semmit sem tud adni. Ha fájdalmat akart okozni nekem, úgy ez sikerült, mert bevallom, a hétköznapi-ság vádja az Evangélistámmal kapcsolatban — mikor egy darabot az idegéletemből hagyok a dobogón — nagyon fáj.

És most szabadon kitérnem a kritika folytatására, melyben Pataky Kálmán Evangélistáját méltatja. Ezt a személytársítást nem először tapasztalom kritikáiban. Csak azt nem értem, hogy mint a színház dzsungelét kiválóan ismerő szakember, miért keveri az alvilági indulatokat: a féltékenykedést?! Nem tartom szükségszerűnek, sem tanulságosnak, hogy

a színész produkciójának elbírálásakor egy másik élő és hasonló szerepkörű kollégájával hasonlítsák össze; ez mindég olyan fonákul hat, mintha a férj második feleségének érdemeit első feleségének érdemeivel hasonlítaná össze és azt hangoztatná. Pataky Kálmánnak én tisztelője és barátja vagyok, ezt a múltban bebizonyítottam; az összehasonlítás alkalmat ad félreértésekre, márpedig én továbbra is egyetértésben akarok vele dolgozni.

Én úgy hiszem, Méltóságodnak elege van azokból, akik — érthető okoknál fogva — kegyeit keresik. Mint alkotó ember, ismernie kell a művészi érzékenységet, s talán ezen keresztül meg tudja érteni, hogy huszonnégy órai gondolkodás után e levél írására szántam el magamat. Ne csodálja, hogy »egy« szavának ilyen nagy súlyt tulajdonítok, mert aki olyan nívón kritizál, mint Méltóságod, annak számolnia kell minden kimondott szavának súlyával. Az én Méltóságod iránti nagy tiszteletem késztet az őszinteségre, melyhez már csak azért is van jogom, mert jelen esetben én alkottam és Méltóságod kritizált. Szükséges volt, hogy amint én tisztában vagyok Méltóságod rólam alkotott véleményével, úgy Méltóságod is lásson valamit abból az ismeretlen emberből, aki bátor volt egy Evangélistát elénekelni. Tiszteletem nyilvánítása mellett vagyok Méltóságodnak őszinte híve.” (A levél kelte: 1937. április 2.)

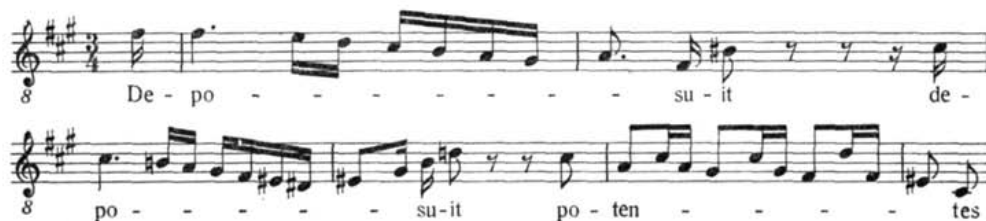
Hevesi válasza, postafordultával: „Mélyen Tisztelt Uram, véghetetlenül sajnálom a *félreértést*, amelyet legutóbbi kritikám okozott. Szavaimból eléggé világosan kitűnhetett, hogy a *profánság* merőben a nazális hangvétel következménye. Az előadóművészetben minden az illúzió fordul meg, s ezért írhatta joggal a nálam ezerszerre különb Lessing már majdnem kétszáz évvel ezelőtt, hogy vannak színészek, akiknek a hangja érzést mímél, s vannak, akik mélyen átérzik és átélnek a feladatukat, de a közönségre mégsem ezt a hatást teszik. Mármost ismert dolog, hogy a Rádió minden technikai dolgot kirívóvá tesz — ezt többször meg is írtam —, s így igen valószínű, hogy az Ön nazális hangját is eltúlozta, de sajnós — a gépből így jött ki a dolog s én mindig arról számolok be, amit hallok. Én egy szóval sem írtam azt, hogy Ön nem érti vagy nem érzi Bachot, de majdnem félszázados színházi tapasztalatom, amelyből az oratórium és opera sem hiányzik, teljesen meggyőződtem arról, hogy a legteljesebb megértés vagy átélés sem menti meg a színészt vagy énekest attól, hogy ezt eltakarja, sőt, elrejtse a hallgató elől. Tudom, hogy a nazalitásnak vannak bizonyos előnyei, de higgye el nekem, hogy szakrális dolgokban elfedi a legőszintébb élményt is. Hogy éppen Patakyt említettem, — a mi talán nem volt egészen tapintatos —, ez hálából történt, hogy akkoriban oly tisztán hozta ki az Evangélista alakját, — viszont ebben a kritikában is kifejeztem, hogy Önt kitűnő énekesnek tartom, s levele után azt is feltétlenül hiszem, hogy e nazális jelleg elejtésével tökéletes Evangelista lesz.

Én már évek óta távol élek az emberektől, alig érintkezem valakivel, legfeljebb, ha darabot próbálok, s nagyon-nagyon kevés embert ismerek azok közül, akiket hivatalból meg kell kritizálnom. Csak a produkcióval állok szemben és természetesen — csak a magam impressziójáról számolok be mindenkor. Ez lehet igaz és lehet téves —, de sohasem akar bántani, csak megállapítani a tényeket. Csalhatatlanságot senki sem követelhet a maga számára, s én volnék az utolsó, a ki ezt tenném. Fájdalmat okozni kritikával — ez szinte

monstruózusnak tűnik fel előttem —, mert fájdalmat okozni még az ellenségeimnek sem szoktam, legfőljebb kitérek előlük.

A kritikát — ezt higgye el nekem, aki sokszor állottam a kritikák pergőtüzében — csak egy szempontból szabad olvasni: az *önellenőrzés* szempontjából. Az olyan képzett művésznek, mint Ön, okvetlenül megvan a helyes ösztöne ahhoz, hogy kivegye egy kritikából azt, a mi csakugyan a valóságot érinti, s félretolja azt, amiről a lelke mélyén azt érzi, hogy tévedés. Rólam, akiből majdnem zongoraművész és karmester lett, s a ki annak idején betéve tudtam a Wohltemperiertes Klaviert, egy nagy budapesti újság kritikusja azt írta, hogy nem ismerem a kótát. Én nem feleltem rá, de kevéssel azután, hogy az Operaház főrendezője lettem, egy házi főpróbán megtapsolt — a zenekar. Ne tulajdonítson túlzott fontosságot a nyomtatott betűnek, tegyen úgy, mint a méh, csak azt szívja ki belőle, ami szükséges és hasznos. Alkotó és bíráló fölött mindig ott lebeg úgyszólván az Igazság, a mely a kellő pillanatban leüt. Kitűnő tisztelettel.”)

Rösler Bach-énekének egyetlen példajaként megmaradt az a hangfelvétel, amelyen a művész a Magnificat tenorszólóját énekelte. Hanglemezzmellékletünk egyik részlete a „Deposuit”-ária. (A felvétel a Magyar Rádió archívumában maradt meg, 1949-ből.) Az ária súlyos koloratúra-menetekkel ábrázolja a „hatalmasok letaszítását”. A dallammenet egyrészt a letaszítást fejezi ki a lefelé haladó skálákkal, másrészt a hatalmasokat ábrázolja a „büszke” hangközökkel.



Figyeljük meg, Rösler mennyi indulatot, mennyi megvetést visz bele ebbe a két frázisba, illetve a téma két szakaszába. S utána milyen más hangon énekel az „alázatosok felmagasztalásáról”. Ez az a bizonyos *kifejező* éneklésmód, amelyet a vokális muzsika minden műfaja megkövetel és amely Rösler művészetében — nem győzzük ezt eléggé hangsúlyozni, s ez a példa is bizonyíték rá — tökéletesen összefonódott az egzakt muzikalitással és az énektechnika kiműveltségével. Ez az egyetlen ária iskolapéldája lehet egyrészt a Bach-stilusnak, másrészt az oratóriuméneklésnek, s ami a legfontosabb: az ábrázolásmód meggyőző voltának. A deklamációra is gondja van természetesen és még az ilyen énekszólamban, ahol a sok koloratúra szinte szétszabdálja a szavak szótagjait, még itt is meg tudja valósítani.

Így elemezhetnénk emlékeink alapján Rösler többi oratóriumszólóját is. Kimagasló volt az ötvennyolc tenorszólo közül az említettekén kívül Beethoven Missa Solemnis-ében és IX. szimfóniájában, Händel Saul-jában és Sámson-jában, Sugár Hősi ének-ében, Szabó

Ferenc „Feltámadott a tenger” című művében. Néhányra még a továbbiakban visszatérünk, hiszen külön említés nélkül nem mehetünk el Rösler olyan klasszikus produkciói mellett, mint a Psalmus szólója, a Cantata Profana szarvasfiúja, vagy Monteverdi „Tank-réd”-jának testo-ja.

Utalva Jemnitz idézett kritikájára, említsük meg itt Rösler külföldi oratórium-szerepléseit. Jemnitznek valóban igaza volt és rövidesen tényleg külföldi rádióelőadásokból lehetett a művész énekét hallani. Már 1932-ben Bach h-moll miséjének szólóját énekelte Bécsben. Itt, úgy látszik, oly nagy sikert aratott — kritikai visszhang sajnos nem áll rendelkezésünkre —, hogy ettől kezdve szinte állandó vendége a bécsi oratórium-előadásoknak. 1933-ban Bruckner f-moll miséjét és Te Deum-ját, Mozart Requiemjét, 1934-ben Bach János passióját, a IX. szimfónia tenorszólóját, Weingartner vezényletével a Missa Solemnist énekli. 1934-ben kerül össze először a világ akkori legnagyobb dirigensművészeivel, Arturo Toscaninivel Kodály Psalmus Hungaricus bécsi bemutatóján. A következő évben ugyancsak Bécsben Bach-kantátákban, Händel Júdás Makkabeus-ában működik közre, Bruno Walter vezényletével énekli Schönberg Gurrelieder-jének Waldemar-szólamát. Ezeken a fontos fellépéseken kívül még néhány kevésbé ismert mű, német és osztrák szerzők oratorikus alkotásai tenorszólamát is elénekli Bécsben. A János passióval egészen Athénig jut el, ahol 1935 áprilisában háromszor is énekli az Evangélistát. Részt vesz Firenzében Weingartner vezénylete alatt a IX. szimfónia előadásában; ugyanezt a szólót az évek folyamán Toscanini, Furtwängler, Sabata, Klemperer és még több más nagy karmester irányításával is megszólaltatja; mondhatni, összenő ezzel a szólóval. (S ez egyáltalán nem csodálatos, hiszen Beethoven ebben a rövid szólamban annyi vokális, muzikális és kifejezésbeli nehézséget halmozott fel, hogy valóban csak a legkitűnőbb művészek vállalkozhatnak megszólaltatására.) Mondanunk sem kell, hogy amikor magyar együttes külföldön oratorikus művet szólaltatott meg, mindig a „nagy szólókvartett”, Báthy Anna, Basilides Mária, Rösler Endre és Székely Mihály (vagy esetleg Kálmán Oszkár) vett részt az előadásokon. Így volt ez 1937-ben, amikor Salzburgban mutatták be Dohnányi Szegedi miséjét. Természetes, hogy a Psalmus Hungaricus zsoltárosát is Rösler viszi sikerre számos külföldi előadáson, így többek között Athénben, Firenzében, Boroszlóban stb.

Térjünk vissza 1932-höz, a „Székely fonó” bemutatójához. Ez az első nagy nyilvánosság előtt lezajlott zenei esemény, amelyen Rösler Kodály zenéjét, magyar népdalt szólaltatott meg. Beszéltünk már Rösler fiatal éveinek magyarországi körülményeiről, az új magyar muzsika feltörésének korszakáról. Említettük, hogy a nagy irodalmi műveltségű énekes természetes vonzódást érzett az irodalmi megújódással párhuzamosan lejátszódó zenei forradalomhoz. A népdal, a népdalfeldolgozás tolmácsolásához éppen azokra a művészi eszközökre volt szükség, amellyel Rösler igen magas színvonalon rendelkezett: átélőképesség, jó deklamáció, mégpedig igazi, tősgyökeres magyar deklamáció, szenvedély, humor, líra és dráma, s nem utolsósorban a klasszikus hangnemektől eltérő népi dallamvilág megszólal-

tatásához szükséges muzikalitás. Mindezek a képességek tették Rösler a népdalfeldolgozó-sok, illetve általában az újabb magyar zene ideális tolmácsolójává.

Vessünk először néhány pillantást a népdalfeldolgozások énekesére. Hanglemezmellékletünkön két Kodály-feldolgozást közlünk. Mind a kettő mintapéldája a hangversenypódiumon való népdaléneklés egy bizonyos fajta stílusának, felfogásának. Hiszen éppúgy, mint a műdal vagy az operaária területén, ebben az előadói praxisban is kétféle megoldás lehetséges. Felfoghatja az énekes a népdalt egyszerűen a maga dallami mivoltában, rábízva a feldolgozásra, tehát a zongora- vagy zenekari kíséretre a mögöttes tartalmak elmondását, a hangulatok, az érzések ábrázolását. Vagy pedig: belevihet hangjába éppen a hangulatoknak, ballada esetében a cselekménynek, egyszóval a tartalomnak megfelelő hangszíneket, váltásokat, különböző kifejezőmódokat. Rösler, éppúgy, mint a dal és az opera birodalmában, itt is az utóbbi felfogás híve volt.

Nézzük konkrétan az „Arról alúl” kezdetű Kodály-feldolgozást. A két strófa azonos dallamra szólal meg; tartalmuk azonban nagyonis különböző. Az első versszakban mintha az éppen most bevonult baka keservét, szomorú hangulatát, honvágyát, szeretője utáni vágyakozását hallanánk. Rösler minderre megtalálja a legmegfelelőbb hang kifejezést, mégpedig úgy, hogy a Kodály által lejegyzett előadói utasításokon túlmenően, az átélő-újjáalkotó művész intuíciójával segíti a mondanivaló kibontakozását. Az első sor eszményi



pianójával, a „kéken béborult az ég” falzett megoldásával szinte tájképet fest; az azonos dallamú második sor lényegét pedig a „bús” szó külön nyomatékával emeli ki. Valósággal mélypszichológiai megvilágítás, az átélés tetőpontja a harmadik sor: ahogy a „mihez tart-



sam magamat” határozottabbá váló hangvételével Rösler kifejezi a regruta elszántságát, azt, hogy lélekben felkészült arra is, hogy babája a három év alatt elhagyhatja. Ugyanennek az érzésnek fájdalmasba váltó kifejezése a negyedik sor forte-színű félfrázisa („hadd tud-jam meg, hogy megvárs-e engemet”) és az első strófa befejező félmondatának („Örömmel töltsem el a három évet”) egészen szoros kötésű legatissimója. — Kodálynak elég három

ütemnyi moduláció a hangulat átváltásához; Rösler már az első énekhangban ezt az új „jellemet” ragadja meg, a leszerelt katona hetykeségét, s egyben a leszerelés felett érzett örömet. Az eddigi legato-íveket, pianókat és sűrűn alkalmazott falzetteket csengően világos, határozott és nem-kötött éneklés váltja fel, amely például a „Szalutálni nem fogok” frázis „nem” szavánál — újra kell ismételnünk a jelzőt —: a hetyke parlandóig jut el. Az ezután következő állandó tempófokozás valóságos kis realista jellemrajz, amelyben mindenekelőtt a feldolgozó Kodály, s vele az újjáteremtő előadóművész a hallgató elé állítja a kaszárnnyát mámoros örömben otthagyo parasztleányt.

A másik népdal, a Székely fonó gazdag legényének „belépője”, a „Most jöttem Erdélyből”. (A bemutató előadás szerelmes legényének szerepét Rösler az utolsó felújításokon ezzel a szereppel cserélte fel.) Amennyire az „Arról alúl” változatosságával, hangszíneinek sokféleségével hat, ez a dal végig azonos karaktert formál, s ezen a humoros, karikatúra-szerű portrén az egy-egy hangra, egy-egy szóra eső különböző színű *hangsúlyok* húzzák meg a legfontosabb vonásokat. Az előbbi dal elemzésénél nem tettünk említést a deklamációról; sokszor beszéltünk már róla, természetesnek vesszük, hogy Rösler a népdalban is mintapéldáját adja a magyar hangsúlyozásnak, az abszolút érthető szövegmondásnak. A „Most jöttem Erdélyből” hallgatása közben azonban arra kell utalnunk, hogy ez a deklamáció mennyire segítheti a jellemzést is. Rösler egy-egy külön hangsúllyal — amelyek azonban sohasem ütköznek össze a szó prozódijával! —, egy-egy magánhangzó elszínezésével (hosszú és mélyített u-hangzók!) vagy az éneklés és a beszédhang keverésével is jellemet ábrázol, illetve a dal gunyoros-humoros dallamát és szövegét, együttes alaphangját domborítja ki.*

A Székely fonó bemutató előadása, a magyar népdallal és Kodály zenéjével való első találkozás Rösler további pályájára döntő hatással volt. Mint oly sok más területen, itt is Székelyhidy Ferenc örökébe lépett és Basilides Mária és Palló Imre mellett ő lett — Székelyhidy visszavonulása után — Kodály énekes zenéjének és a magyar népdalfeldolgozásnak egyik legfőbb propagátora, legihletettebb tolmácsolója. De nemcsak a népdalé. Sokszor beszéltünk már Rösler irodalmi érdeklődéséről. Természetes, hogy az ilyen beállítottságú művész szolgálatába állt annak az új magyar énekes zenének, amely mindig a legnagyobb magyar költők verseire épült. Több száz magyar énekes kompozíciót mutatott be pályája során. Irodalomszeretetére jellemző, hogy akár operai szereppel, akár dallal vagy oratóriummal foglalkozott, felkészülése során felkutatta a zenemű irodalmi előzményeit, tanulmányozta a költőt, az operaszöveg cselekményének történelmi körülményeit. Amikor e tanulmányokkal elkészült, s minden oldalról „körüljárta” a szerepet vagy a dalt, akkor fogott csak hozzá a zenei kidolgozáshoz. Ebben viszont az ismeretanyagot drámai fantáziájával dolgozta fel, s dal esetén is mondhatni „színpadban gondolkozott”. Amikor egy fiatal zeneszerző egyszer Ady „Szeretném, ha szeretnének” című versére komponált dalát mutatta

* Nem hagyhatjuk említés nélkül a két dal zongorakíséretének tolmácsolását: Hajdu István nagyszerű játékaról éppúgy lehetne részletes elemzést adni, mint Rösler énekéről.

meg neki, Rösler a versből kiindulva figyelmeztette a kompozíció egyes, öszerinte nem kielégítő megoldásaira: néhány melizma túlzott kidíszítésére, vagy az ismétlődő Ady-sorok más és más zenei megoldásának szükségességére.

Kodály Zoltánnal a Székely fonó bemutatójától haláláig a legjobb kapcsolatban volt Rösler. Ennek a zeneszerző-előadóművész kapcsolatnak — majd később barátságának — legnagyobb ünnepe talán az volt, amikor Rösler átvette a Psalmus Hungaricus zsoltárosának szolamát Székelyhidy-től. Tóth Aladár, Kodály művészetének akkor Szabolcsi Bence mellett legfőbb propagátora, így méltatja Rösler-t, a művész első Psalmus-szólója után: „... a tenorszólót először énekelte Rösler Endre, akinek magasrendű kultúrája, előkelő muzikalitása, meggyőző lírai és drámai pátozsa teljesen meghódította a nagyszámú közönséget.” (Pesti Napló, 1934. szeptember 21.)

Lányi Viktor így ír: „A Psalmus vezérszólamában Rösler Endre gyönyörűen szárnyaló tenorjára, belső hittől, átéléstől hevített énekszaválására élvezettel figyeltünk.” (Pesti Hírlap, 1934. szeptember 21.)

Mindkét kritikus utal már a küszöbön álló nagy eseményre: október 20. és 22. között Kodály remekét Bécsben és Budapesten háromszor fogja vezényelni a kor legnagyobb karmestere, Arturo Toscanini és mindhárom alkalommal Rösler lesz a szólista. Ez a három hangverseny (a Psalmuson kívül Beethoven IX. szimfóniája került előadásra, a szólókvar-tett tenoristája is Rösler volt) a művész karrierjének tetőzését indítja el. A siker óriási; nemcsak Toscanini csodálatos tolmácsolása volt a lényeg, hanem a tett propagatív jelentősége is, hiszen ezzel a Psalmus-előadással vált Kodály is világhírű zeneszerzővé. Tóth Aladár természetesen felutazik a bécsi hangversenyre. Beszámolója valóságos tanulmány*. Rösler Endrére vonatkozó sorait idézzük most: „És milyen tiszta, nemes körvonalakban bontakozott ki magának a zsoltárosnak, a kárhozás, megtisztulás és felmagasztalás hármass-birodalmát bejáró költő-prófétának egyénisége! A jámbor fohászkodástól az apokaliptikus átkokig, a gyötrő vágyódástól az Istenbe vetett bizalom megváltó, transzcendens harmóniájáig az érzelmek, indulatok, szenvedélyek világának milyen mérhetetlen gazdagságát szötte itt Toscanini zenekari fantáziája a népért kiáltó proféta tenorszólama köré! Nem maradt adósunk erőteljes költői kifejezésben azonban maga a tenorszóló sem: Rösler Endre valósággal önmagát múlta felül a tenorszóló rendkívül nehéz feladatának magas vokális és stiláris kultúrára valló, intelligens, muzikális, ihletett megoldásával.” (Pesti Napló, 1934. október 23.)

Rösler maga három évtizeddel később, 1957-ben így írt erről az estéről és a Psalmus-szó-ló interpretálásáról, Kodályról. „»Szerencsés elindulásához Dávid király útján« ezeket a szavakat írta Kodály Zoltán fényképe alá, amikor a »Psalmus Hungaricus«-t először énekeltem Toscanini vezényletével Bécsben, majd Budapesten. Sohasem örvendeztetett meg és sohasem fogott rajtam jobban szerencsekívánság. Azóta is — közel három évtizede — szerencsével

* Lásd: Tóth Aladár válogatott zenekritikái 1934—1939. 65—68. l., Budapest, 1968.

járom Dávid király útját. Sokszor és sokhelyütt énekeltem a tenór szólót, több világjáró nagy karmesterrel, akik mind tudtak valami egyénit mondani, tehát tanulságos és örömteljes volt velük dolgozni. De legszerencsésebbnek akkor éreztem magam, mikor a Mester maga vezényelte. Senki sem interpretálja olyan egyszerűen a »Psalmust«, mint ő. Minden magától értetődő, tempóban és kifejezésben olyan könnyen követhető, mintha nem is kottafejeket kellene énekelni, hanem csak recitálni a szöveget. A parlandó körül van is egy kis kifogása Kodálynak; hogy túl érces hangilag, fénytelenebbül, egyszerűbben kell beszélni és nem mindig énekelni — mondja Ő —; de hát ezen a vonalon nehezen tudok engedelmeskedni, hiszen növendékeimnek is mindig azt magyarázom: a leghalkabb pianónál is magvas maradjon a hang. Meg aztán nehéz előadáskor az érzelmek lendületének ellentállni. Elsodorja az énekest, de szerencsére a hallgatóságot is. [. . .] Az előadás árnyalatokban egyre színesedik és mint igazi remekművet, minél többször hallgatjuk, annál többet hallunk meg belőle. A »Psalmust« sem hallhatjuk eleget; részemről ez már csak azért is természetes, mert nem akarok letérni »Dávid király útjáról«. [. . .] Kottámban az előadások dátuma mellett bejegyzések vannak: Kodály 50 éves, majd Kodály 55 éves, 60, 65, 70 és idén, ha jó sorsom megengedi, bejegyezhetem: Kodály 75 éves. Az a vágyam, hogy ezt a bejegyzés-sorozatot még hosszú éveken át folytathassam, akkor is, ha már nem én recitálom majd Kodály remekművét. E művel kapcsolatos legnagyobb kitüntetésem én már megkaptam. Egy zenekari próbán hallottam meg véletlenül. Valaki azt kérdezte, ki éneklí a tenor szólót. Egy ismeretlen válaszolt: »ki más, mint Psalmus Bandi.«»

Rösler pályafutása során 67-szer énekelte a Psalmus tenorszólóját; Kodállal, Toscaninivel, nagy külföldi és magyar karmesterekkel; nem csoda, ha neve valóban összeforrott ezzel a szólóval. Az érem másik oldala természetesen az, hogy talán ez az a mű, amely Rösler művészi erényei mindegyikének mintegy foglalata lehetett. Muzikalitását igénybevette a nehéz szólam, drámai kifejezőerejét a muzsika sokrétűsége és izzó pátosza, deklamációs készségét a szöveg minden szavának fontossága és prófétai lendülete, *magyar* deklamációját pedig Kecskeméti Vég Mihály verseinek ódonsága, különleges kifejezései, régi nyelvezetének nemesveretűen tüzes magyarsága. A szerző által vezényelt hanglemezfelvétel mindenki számára hozzáférhető, ezért e tolmácsolás részletes elemzésére nincsen szükség. Így csak a hanglemez mellékletünkön szereplő részlettel foglalkozunk. (Egy, a 40-es évek tájékán közreadott, s akkoriban szokásos, kissé felszínes „kérdőív”-nek arra a kérdésére, hogy mi a legkedvesebb műsorszáma, Rösler ezt a részletet jelölte meg.) A tenorszólo utolsó szakasza ez a részlet, az előzmények drámai viharzása, szenvedélyes átkozódása és bibliai haragja után ebben a szakaszban fordul a zsoltáros tulajdonképpeni imájával istenhez. Csak néhány momentumra hívnánk fel a figyelmet Rösler tolmácsolásából. A „Rólad elveszi minden terhedet” verssorban Kodály a „minden” szót megismétli; hosszú kitartott hangok emelik fel ezt a frázist transzcendens magaslatoakra. Rösler énekében mindenek előtt az első „minden” pianissimóból fortéhoz vezető crescendója emelkedik ki. Zeneileg azt mondanánk: a hang-erőfokozás énektechnikailag tökéletesen megoldott feladata, a lélekzetvétel, a lélekzet adagolása és a helyes dinamikai beosztás teszi ideálissá ezt a nagy crescendót. A kifejezőkészség

szempontjából azonban azt kell mondanunk: a hosszú *e* hang crescendója még a remény hangja csak, az egyre fokozódó reményé, amely a következő ütem forte *f*-jében ér el a *bizonyossághoz*: az Úr valóban levesz minden terhet a benne bízóról. A záró frázis „És meghallgatja te könyörgésedet” éteri magasságokba tisztuló pianissimója már maga a megváltás.

A tenorhangra írt Kodály-művek további sorában aztán mindvégig Rösler áll az előadó-művészek élén. Ő éneklí legtöbbszor a *Te Deum*, a *Missa brevis* tenorszólóját, ő lesz a legjobb szereplője a sikertelen „Czinka Panna”-kísérletnek (a darab tulajdonképpen Balázs Béla rosszul sikerült librettója miatt bukott hatalmasat; Kodály új zeneszámot alig írt a műhöz, főleg régebbi népdalfeldolgozásait hangszerelte meg Balázs librettójához). A Kodály-lal való együttműködés egyik legszebb gyümölcse pedig az volt, amikor a mester 1954-ben zongorakísérettel dolgozott fel nyolc tételt a „Bicinia Hungarica”-ból, Báthy Anna és Rösler kérésére, a két művész egyik hangversenyére. Az átdolgozás ajánlása is ez: „Báthy Annának és Rösler Endrének, az értelmi szerzőknek”. S amikor Rösler az Operaházban visszaadta vezető szerepeit — erről a csodálatos „Abgang”-ról még szólunk —, újabb Kodály-szerepet vállalt. De szóljon erről egy kritikai beszámoló:

„Rösler Endre új szerepben! Neves művészünk, annyi sok tenorfőszerep alakítója, kedden a Hány Jánosban először öltötte fel a fránya Ebelasztin lovag selyem térdnadrágját és ártó, bajkeverő szokásait. A híressé vált Ebelasztin-rigmusok az ő ajkán csattantak. Íme: nincs kis szerep, csak jó művész van! Rösler ehhez a feladatához is a maga nagy *kulturáltságával* nyúlt hozzá, és most is kiváló stílusművész. Ezúttal nem az énekes, hanem a színész jut szóhoz.” (Szenethegyi István, Magyar Nemzet, 1957. október.)

A Hány János utolsó, 1962. december 16-i felújításán, egy évvel halála előtt, mint Napóleon jelenik meg a színen, hogy néhány mondatával tökéletes karakterfigurát adjon és az előadás egyik főszereplőjévé váljék.

Bartók Bélával 1934 februárjában találkozott először Rösler. Ekkor működött közre egy olyan „Collegium Musicum” hangversenyen, amely Debussy és néhány más modern francia zeneszerző műveit mutatta be a közönségnek. A bevezető és ismertető előadást Molnár Antal tartotta, a zenei illusztrációkat... nos, idézzük Tóth Aladár szavait: „Az est zenei illusztrációi olyan műélvezetet tartogattak számunkra, amilyenben még az elkényeztetett budapesti közönségnek is csak nagyon ritkán lehetett része. És itt meg kell vallanunk, hogy elsősorban nem a kitűnő énekszólistákra gondolunk, nem Mende Erszire, Matuska Miklósról, sőt Rösler

Endrére, de még a mi páratlan, nagyszerű Basilides Máriánkra sem. Hanem gondolunk első-sorban az est zongorakísérőjére: Bartók Bélára, aki a zongora mellett olyan mély alázattal, odaadással és olyan démoni hatalommal szolgálta az énekest, ahogyan csak a mese csodatévő szellemei szokták szolgálni a halandót.” (Pesti Napló, 1934. február 13.) — (A mese csodatévő szellemeire, a zene vigasztaló hatalmára bizony nagy szükség volt ezekben a napokban, amikor Bécsben ágyúk dörögtek és Dollfuss hadserege a Marx-Hofot ostromolta. . .)

1952-ben, huszonöt éves operai jubileuma alkalmával, Rösler egy nyilatkozatában így emlékszik meg erről az estéről: „Bartók nagy és alázatos művészi egyéniségét még fiatal énekes koromban ismertem meg. Egyszer valami Collegium Musicumra készültünk, Debussydalokat kellett előadnom és Bartók Béla volt a zongorakísérőm. Egyik próbán — ma is élesen áll előttem a kép —, miután végigvettük a dalokat, Bartók föl nézett rám a zongora mellől az ő csodálatos, mélytűző tekintetével és halk hangon ezt kérdezte tőlem, a kezdő énekestől: »Jó lesz így, kérem?«”

Rösler ezután több ízben szerepelt Bartók népdalfeldolgozásaival, kapcsolatuk legjelentősebb eseménye azonban a Cantata Profana magyarországi bemutatója volt. A londoni premier után, 1936 november 9-én került sor a hazai bemutatóra. Az egyik filharmonikus koncert eseménye volt az előadás; Dohnányi Ernő dirigált, a Palestrina-kórus vállalta a hihetetlenül nehéz kóruszólamokat, míg a két szólót Rösler és Palló Imre énekelte. Bartók a tenorszólóban technika és intonáció szempontjából egyaránt szinte halmozta a leküzdhetetlennek látszó nehézségeket. Röslernek — hangjának elemzésekor már beszéltünk erről — a nagy tenormagasságok nem tartoztak legerősebb oldalai közé, s így megpróbálta elérni, hogy Bartók legalább néhány helyen könnyítsen a szólamon. Közvetítésre Kelen Hugót kérte fel. Bartók először mereven elutasított minden változtatási javaslatot. „Igen tisztelt Kelen Úr! Bizony ott változtatni nem lehet! Ha nem megy a dolog, akkor inkább *ki kell hagyni* szőröstül-bőröstül a kedves édes apánkat! Ilyen körülmények között szomorúan üdvözli Bartók Béla” — szól válasza a közvetítő javaslatra. A bemutató így szinte veszedelemben forgott néhány ütem miatt. Rösler erre személyesen fordult a zeneszerzőhöz és Bartók „miután a hosszas rábeszélési kísérletet végighallgatta, előhúzta zsebéből a már időközben mégis elkészített változatot.”* A két ütemnyi variáns azóta is ott függ Rösler ma már elárvult íróasztala fölött, Bartók Béla dedikált képével egy keretben.

A Cantata Profana emlékezetes bemutatójáról írva, Tóth Aladár még együtt méltatja a két szólistát: „... abszolút kritikai mértékkel mérve vokális és muzikális szempontból egyaránt kimagasló teljesítményt nyújtottak.” Az egy hónappal későbbi második előadás beszámolójában már kiemeli Rösler-t: „Rösler Endrét, a tenorszólóban, már a kantáta bemutatásánál is alig győztük bámulni. De ez a nagyszerű tenorista a mostani estén még többet adott drámai erőben, lírai pátoszban. Amilyen könnyedséggel oldotta meg a technikai részt, ugyanolyan súlyt tudott adni a költői tartalomnak.” (Pesti Napló, 1936. november 10, illetve december 11.)

* A levél és a hozzá tartozó beszámoló forrása: Bartók Béla levelei, III. kötet. Magyarországi levelek. Demény János gyűjtése. Budapest 1955. — Ugyanitt közli Demény a két ütem facsimiléjét is.

Az 1932-es év még egy igen fontos szerepet hoz Rösler életébe: december 15-én, Beethoven születése évfordulójának előestéjén énekli először a Fidelio Florestanját. Nem telik el két hónap, és 1933. február 6-án először lépszínpadra a „Don Juan” Don Ottaviójaként. Későbbi pályafutásának e két igen jelentős szerepében úgy látszik, még nem mutat nagy formát, a kritikák alig tesznek említést alakításairól. (Pedig ekkorra Rösler már az élvonal legkimagaslóbb énekesei közé számított.)

Az 1934-es esztendő döntő jelentőségű eseményéről, a Toscaninivel való szereplésről már szóltunk. Együttműködésüknek 1935 nyarára érett be gyümölcse: Toscanini kezdeményezésére a Salzburgi Ünnepi Játékokon Rösler énekli a Fidelio Florestanját. Az egyik budapesti napilap tudósítója már Salzburgban látogatja meg a művészt, ott csinál vele interjút. Rösler így mondja el élete legnagyobb fontosságú külföldi meghívásának történetét. „Az ötlet már novemberben vetődött fel, amikor először Bécsben, majd Pesten Toscanini vezénylete alatt Kodály Psalmusát és a IX. szimfóniát ékeltem. A Psalmus után Toscanini lelkesedve mutatott be Kerbernek, a wieni Staatsoper adminisztratív igazgatójának (aki egyúttal a Salzburgi játékok vezetője és szervezője) és *kijelentette, hogy nekem kell énekelni Florestant a Fidelióban*. Kerbernek is nagyon tetszett a terv, sőt ő még a Psalmust is át akarta vinni Salzburgba, ebből azonban kórusnehézségek miatt nem lett semmi és így csak a Florestant énekelem. Persze *Kleiber is, aki Pesten dirigálta a Fideliót, nagyon melegen pártolta szereplésemet.*”

A Salzburgi vendégszereplés természetesen nemcsak magának a művésznek a sikere. Nem kisebb ember, mint Hevesi Sándor mutat rá az egyéni eredményen túli dicsőségre. „A külföldi magyar sikereknek néha keserű az utóízük. Az ember szomorúan olvasta annak az angol lapnak a dicséretét, amely abban kulminált, hogy a »Gyöngyösbokréta« táncai egy vad nép különös karakterét villantják a külföldi néző szemébe. Mi tudjuk, hogy ez nem igaz, hogy azok a táncok nem barbárok. . . . Az átlagos külföldi az ő átörökölt tájékozatlanságát vetíti bele minden különleges magyar produkcióba — alapjában véve még mindig hisz a »villogó gatyák«-ban, mert könnyebb tíz új igazságot elterjeszteni, mint egy régi hazugságot kiirtani —, és éppen ezért aki magyar produkcióval megy külföldre, nem lehet eléggé lelkére kötni, hogy legyen óvatos. Mikor aztán olyan hírt olvashatunk, mint a külföldi újságok beszámolóját Rösler Endrének Salzburgi sikeréről: akkor olyan öröm és büszkeség fog el bennünket, amelynek semmi kesernyés utóíze. [. . .] A legfontosabb itt az, hogy ez a kis ország a nagy világ számára is terem olyan tehetségeket, amelyek mellett nem lehet közömbösen elhaladni, olyan tehetségeket, amelyek nem népi egzotikumát, furcsaságát, vagy festőiségét hangsúlyozzák, hanem azt a nagy értéket, amellyel mi az európai kultúrát tudjuk gazdagítani és gyarapítani.” (Színházi Élet, 1935. augusztus 18.)

Az előbb idézett nyilatkozatban a riporter természetesen Toscaniniról is kérdezi a művészt. „Énekes számára az elképzelhető legnagyobb élmény. Hallatlan szuggesztivitása már a próbákban a legnagyobb erő kifejtésre készíti a szereplőket. Munkamódszeréhez hozzátartozik, hogy rengeteg próbát tart. Mindent a legalaposabban bepróbál, a legcsekélyebb bizonytalanságot sem engedi. A premier előtt délelőtt-délután próbáltunk részben színpadon, részben

teremben. A nagy áriával kapcsolatban egészen különleges elképzelése volt. Próba után rendszerint ottmaradtunk és ő maga leült a zongorához (amit egyébként sohasem tesz meg), hogy még külön dolgozzék velem. Így természetesen az előadáson a legteljesebb nyugalommal és magabizással állhattam ki.” (V. T., Függetlenség, 1935. augusztus 25.)

Saját, haza írt levelei is ezt a nyugalmat és magabizást tükrözik, noha természetesen az egész felkészülést óriási izgalomban csinálja végig. „Holnap délelőtt van a főpróba és szerdán este az előadás. Nincs most időm bővebben írni, csak annyit, hogy minden a legnagyobb rendben van, bizalommal várom az elkövetkezendőket. Egy bizonyos: soha ennyire és ily izgalommal nem dolgoztam; talán meglesz a jutalma.”

A premier napján táviratban értesíti apját a nagy sikerről, majd a következő levelet küldi haza — a sorok közt még ott vibrál az izgalom —: „Diadal, diadal, diadal! . . . Kimondhatatlanul boldog vagyok, hogy megértem ezt a napot. . . . Küzdelem volt. . . . nagy és erős, mint amekkora a tét! Most már túl vagyok rajta és tudomásul kell venni a jelekből, hogy feltűnő sikerem van. Bár szörnyű oroszlanbarlangba kerültem, az intrikák és kikezdések dzsungelében kell utat törnöm, még a dicső és féltékeny férfi kollégákkal szemben is, az az elismerés, mely Toscanini, dr. Kerber és a közönség óriási tapsaiban és gratulációiban részemül jutott, nemzetközi érvényesülést jelent. . . . Hol is kezdjem. . . . ?! — Meginterjúvoltak. . . . Filmre vettek fel. . . . Kerbertől azonnali bécsi ajánlatot kaptam. . . . Amerikai turnéra hív Ormándy, a híres philadelphiai karmester. . . . na, és Toscanini letegezett. . . . A publikum egyszerűen fantasztikus; aki ma művész a világon, ott volt, és Kelenke kihallgatta, mit beszéltek rólam. — Hát nyugodtan az ablakba tehetem.”

A második előadás után: „A tegnapi előadás még az elsőnél is nagyobb sikert hozott és tekintve pihentségemet, nekem is még jobban ment. Wallerstein, a rendező és Kerber, az igazgató már úgy beszélnek velem, mint a bécsi opera tagjával. . . . Toscanininél nyert ügyem van; pl. annyira bízik bennem, hogy a második előadás előtt egyedül velem nem próbált, a többivel igen.”

Ezúttal kritikákból nem idézünk. Egyrészt nem állt rendelkezésünkre a külföldi anyag (Rösler teljességre törekvő kritikagyűjteménye a háború alatt elpusztult), másrészt a levélben említett „következmények” ékesszólóan beszélnek a valóban kimagasló sikerről. Csak Hevesi már idézett cikkéből iktatunk ide még néhány sort. ” . . . ebben az élményszerű és felejthetetlenül szép előadásban a budapesti Rösler Endre a világ legelőkelőbb és legkritikusabb közönsége előtt döntő és osztatlan sikert aratott. A tanítvány szinte csodálatosan nőtt meg a mester keze alatt, tehetsége és szorgalma, adottságai és megszerzett kvalitásai soha még így ki nem bontakoztak — egy művész magáralálásának olyan szenzációja volt Rösler Endre számára ez a salzburgi Fidelio, hogy a közönség tombolva köszöntötte őt egy olyan szerepben, amely sok lelkiség mellett igen kevés színpadisággal támogatja az énekest, akinek a legnagyobbat kell adnia, hogy ebben a szerepben sikert érjen el a közönség előtt.”

Toscanini kezenyoma — majd később több más világhírű nagy dirigensé, mint Karajané vagy Klempereré — mindvégig ott volt Rösler Florestan-alakításán; ezek a hatások is hozzájárultak ahhoz, hogy Florestan lett Rösler egyik leghíresebb és legjobb szerepe. És megint

csak a művész hallatlan tudatosságára és ökonómiájára kell utalnunk. Florestan igen magas fekvésű szerep és igen drámai figura. A rendkívül kényes magas fekvéseket technikájával legyőzte, falzett és voix mixte (kevert hang) technikáját hívta segítségül egyrészt, másrészt pedig — és itt térhetünk ki ismét csak Rösler ízig-vérig színpadi, tehát drámai egyéniségére — éppen a drámaiság fehéren izzó hőfoka feledtette el, sőt tette egyszerűen nemlétezővé az esetleges hanghiányosságokat. Jó példája volt ennek rögtön a szerepet nyitó nagy háromrészes ária. A recitativo kezdetén („Jaj, e vak homály! Ó, borzadályos csend!”) megadta már

Recit. **ff** **pp**

Fl. 8 Jaj, e vak ho - mály!

fafúvók

f **p**

vonósok

szintelen piano - - - -

Ó bor - za - dá - lyos csend!

vonósok

pp Timp.

Basszus

a mély várbörtön hangulatát. A kezdő *g* hang valóságos feljajdulás volt, melyből a frázis további folyamán egyenletesen csökkenő hangerővel esett mind a dinamikai árnyalás, mind a kifejezés ereje. Ebben az egy mondatban Rösler meg tudta játszani *hanggal* az álmából ébredő és a szörnyű valóságra újra-meg-újra rádöbbenő fogoly lelkiállapotát. Ebben a frázisban tehát a dinamikai és kifejezésbeli decrescendo volt a lényeg. A következő mondatban Rösler már szinte teljesen csengés nélküli pianót énekelt, s ezzel nemcsak a borzalmas csendet tudta ábrázolni, azt a csendet, amelyben a fogoly kiáltására nincsen válasz bilincseinek zörgésén kívül, hanem egyben átkötött az előző zenekari szakasz vonós-fúvós színéből és dallamosságából a következő zenekari belépés „ürességébe”. Ezt a visszhangtalan ürességet Beethoven csodálatosan ábrázolja a vonósok egyenletesen kopogó tizenhatodai alatt meg-

szólaló üstdob-tritonusszal. A művészi ábrázolás nagyszerűsége mellett ez a rövid részlet is bizonyítja Rösler Endre feltétlen muzikalitását. (Visszaemlékezésekből tudjuk, hogy nemcsak saját és partnerei énekszólámát tudta egy-egy operában, de még a partitúrát is jól ismerte, a hangszerelésre is figyelt. Többször előfordult: olyan gondosan ügyelt a zenekari színekre, hogy másként, más hangszínnel intonált, ha fúvósszóló előzte meg énekét, s másként, ha vonószenekear.)

Mielőtt a Florestan-szerep elemzésében tovább mennénk, mindjárt ennél a két recitativo-frázisnál meg kell állnunk. Szinte a mű születése óta vitáznak arról, vajon a Fidelio drámai opera-e vagy oratorikus műfajhoz közelítő darab, vajon szereplői élő figurák-e vagy eszmék absztrakciói. Mint oly sok esetben, ezúttal is bizvást hívhatjuk segítségül egy-egy nagy előadó-művész felfogását. Rösler Florestan-alakítása Toscanini koncepcióját plántálta át a magyar Fidelio-előadásokba. S ha csak ilyen kis részletben vizsgáljuk is ezt az interpretációt, mint az előbb elemzett két frázis, már ebből is kitűnik, hogy ez a muzsika mennyire drámai zene, mennyire nem absztrakció, s hogy az alakok, még a — Hevesi szavaival élve — „sok lelkeség mellett igen kevés színpadisággal” rendelkező Florestan-szerep is mennyire hús-vér, élő ember. S ha figyelmesen végigvizsgáljuk a Fidellio partitúráját, az egyes szereplők zenei jellemzését — mindvégig erre az eredményre fogunk jutni. Talán egyetlen jelenet van csak, a méreteiben monumentálissá váló utolsó finálé, amely valóban oratoriális; nem annyira cselekménytelensége teszi azzá, hanem Beethoven zenéjének itt valóban emberfölöttivé magasztosuló és valóban a szabadság eszméjének hordozójává váló himnikus lendülete.

Ez az izzóan szenvedélyes és amellet igen sokoldalú emberi magatartás jellemezte Rösler egész Florestan-tolmácsolását. A recitativo utolsó kromatikus frázisa, amely a szenvedést festi, szinte észrevétlenül olvadt át az ária lassú szakaszának zenekari előjátékába. Ott még a fájdalom dominált az éles hangsúlyokban, a kromatikus melizma szabad formálásában, itt az ária dallamának megszólaltatásakor más hang, más éneklésmód jelezte a visszaemlékezés líráját. A harmadik szakasz, az ária legnehezebb része a szenvedésektől megváltó, a szabadulást hozó halál víziója. Beethoven itt valóságos mélypszichológiai módszerekkel ábrázolja a látomást: szakadozott dallammenet, izgatott ritmika, hatalmas fokozás, s a zenekarban mintegy az énekszólámmal versenyre kelő, szimbolikusan tekinthető oboaszóló a felépítés eszközei. Rösler természetesen ehhez a szakaszhoz teljesen más hangszínt alkalmazott: a sok levegővel izgatottá tett pianót, amely a zárófrázisokban vált csak ebből az átforrósított suttogásból igazi énekké. Ezekben a befejező részletekben viszont az utolsó élet-erőt majdhogynem felemészítő víziót annyira átélte, hogy hangja elfulladt és az utolsó hang után szinte hörögve vett lélegzetet. A háromrészes nagyária fokozását elősegítette a színpadi játék is: a recitativo alatt csak egy-két mozdulata volt, mindent rábízott a hangra, annak különböző színű modulációira, az ária lassú szakaszát mozdulatlanul énekelte és a záró gyors részben állt csak fel. Az utolsó hangok eléneklése után — az ária hosszú zenekari utójátéka alatt — tökéletesen ábrázolta az összeomlást, azt az állapotot, amikor a látomás már eltűnik és marad következménye, a testi kimerülés. Mindez benne van Beethoven muzsikájában, az említett utójátékban. De színész legyen a talpán, aki ezt a hosszú utójátékot ki

tudja tölni gesztusokkal és mozdulatokkal. Rösler tudta. Nem tudjuk, hogy az alakítás színészi része Rösler saját koncepciója-e; a képmellékletünkben látható felvételek azt igazolják, hogy Toscanini Salzburgban beleszólt a rendezés munkájába is, noha az operarendezésnek olyan jelentős alakja irányította az előadást, mint Lothar Wallerstein.

Florestannak tulajdonképpen ezen az árián kívül csak a börtönquartett ad lehetőséget arra, hogy a figura sokrétűségét bemutassa; a tercett, a kettős és a finálé bizonyos fokig egysíkú. (Ezzel csak arra akarunk utalni, hogy jellemfejlődés vagy az egyéniség különböző síneinek megmutatása a továbbiakban hiányzik már az alakból. Florestan az első áriában minden oldaláról megmutatkozott, megismertük a szenvedő hőst, a szabadság bajnokát és a halála előtt álló, látomásoktól körülvelt embert.)

Így a Leonora—Florestan—Rocco tercettben a hála és megint csak a szenvedés diktálta a művész számára a szélesen formált, nagy legato-íveket és a fűtött lírai hangvételt, míg a quartettben mindig a fülünkben marad az az egy frázis, amelyben Florestan minden bátorsága, a zsarnokság megvetése és az orgyilkossá váló Pizarro iránti undor mind benne volt:



Rösler prózaszövege is méltó volt énekéhez. Beszédhangja eléggé magas színezetű volt, s így kitűnően illett a megkínzott Florestanhoz. Mint az énekben, természetesen prózabeszédében is teljesen érthető volt szövegmondása, deklamációja.

(Florestanja — legalábbis a budapesti operalátogatók számára — elválaszthatatlanná vált a partner, Báthy Anna Leonórájától. Nem tartozik tárgyunkhoz Báthynak erről az alakításáról beszámolni, de ahogy a két művész egymást segítette játékban, énekben és prózaszövegben, az maga volt az együttes-kultúra. Felejtethetlen a quartett és a duett közötti pár mondat: „Mennyit szenvedtél értem, Leonóra!” — „Semmit, semmit, édes Florestanom!” és ahogy ezzel a két mondattal a két művész teljesen megváltoztatta a légkört, átvezetett a quartett sőt drámaiságából a kettős lelkendező örömujjongásába. Ez volt az igazi, komplex opera-művészet!)

1936. január 9. ünnepi dátuma a magyar Mozart-kultusznak, ekkor zajlott le a „Szöktetés a szerájból” híres, Kleiber-vezette felújítása. Mozart művészete Operaházunkban egyébként is mindig magas színvonalon talált előadókra, híresek voltak a maguk idején azok a Mozart-előadások, melyeket Kerner István vezényelt; ezek közül is kiemelkedett éppen a „Szöktetés”-nek Kerner és Hevesi Sándor által fémjelzett repríze 1913-ban.

Ebbe a fejlett Mozart-kultuszba kapcsolódott bele Rösler már pályája legkezdetén, hiszen második szerepe Tamino volt 1927 májusában. A „Così fan tutte” 1930-as operaházi bemutatóján is ő lett a tenor főszereplő, 1933-ban kapta meg a „Don Juan” Ottavióját, hogy a

Mozart-vezetőszeretek sorát az említett 1936-os „Szöktetés”-repriz zárja le. Kleiber nemcsak zeneileg frissítette fel a darabot, nyílt titok volt, sőt, több kritika meg is említette, hogy a világhíres karmester a rendezésben is irányító szerepet játszott. „A partitúra aprólékos kidolgozása, a tempók intuitív módon hibátlan átérzése és életrekeltése, a zenei frázisok művészi kicsiszolása — ez segíti hozzá a nagy karmestert ahhoz, hogy Mozart művészetének programatikusan-dramatikusan oldalát feltárja. Azért a zenéét, amely szimmetrikus formáival és gyakran játékos stilizáltságával az első pillanatban tiszta, abszolút zenének tűnik. Valószínűleg csak arra van szükség, hogy tisztán kihozzunk és hangzó életre keltsünk mindent, ami a partitúrában leírva szunnyad és íme, mint egy csoda, a zenedrámái hatás magától bekövetkezik. Igen, mert Mozart általában abszolút zenének tartott világa egyidejűleg — egyedülálló tett! — szembeszökően programzene is. Kleiber felfogásában kiviláglik, hogy Mozartot tekinthetjük a modern karakterológiai szempont figyelembevételével is az úttörő program-muzsikusként. Ilyen hatás eléréséhez természetesen szükség van Kleiber tüzes szenvedélyére és szellemességére is.” (Spitzer Pál, Pester Lloyd, 1936. január 10.)

Az előadás énekesei közül hárman „ugranak ki”: Székely Mihály élete legnagyobb sikerét aratja mint Ozmin, Osváth Júlia pályája ezen az előadáson ível fel (a következő nyáron már Toscanini hívja meg Salzburgba az Éj királynője szerepére) és hatalmas siker fogadja Rösler Belmonte-alakítását.

„Rösler Endre hangja a legideálisabb mozarti hang. Utolérhetetlenül nemes kultúrája *tündöklök* Belmonte áriáiban. A fiatal művész játéka is megindító, meggyőző: tele az ifjú szerelem tiszta sóvárgásával.” (B., Új Nemzedék, 1936. január 10.)

„A szereplők közül elsősorban Rösler Endre nemes, klasszikus veretű Belmonté-ját kell kiemelni. Rösler azt a lehiggadt, tisztult énekművészetet képviseli, ami egyedül méltó a mozarti génusz hűséges megszólaltatására.” (Tóth Dénes, Függetlenség, 1936. január 10.)

„Rösler Endre Belmonte szerepében annyi Mozart-kultúrát mutat fel, hogy keresve se tudnánk most hamarjában nálánál jobbat mondani. . . megvan a kialakult képe Mozart zenéjének szenvedély-elemeiről, amelyeket világosan és gazdagon rajzol meg.” (Emődy Zoltán, Magyaróság, 1936. január 10.)

„Belmonte szerepében Rösler Endre súlyos és előkelő operai figuráinak hosszú sorát gazdagította. Belmontejának lobogója: a bel canto.” (Spitzer Pál, Pester Lloyd, 1936. január 10.)

„Rösler Endre érett művészetének gyengéd, lírai fejezetét hozza. . . európai vonatkozásban is Mozart egyik legstílusosabb megszólaltatója.” (Ky., Magyarország, 1936. január 10.)

„Rösler a hangvételen talán nem eléggé közvetlen és természetes, de kultúrában és ízlésben annál imponálóbb Belmonte.” (Tóth Aladár, Pesti Napló, 1936. január 10.)

Noha pályájának, operaénekesi karrierjének két legnagyobb alakítása a Fidelio Florestanja és a „Rajna kincse” Loge-ja volt, leginkább és általánosan mint Mozart-tenort ismerték el. S ez természetes is, hiszen Mozart operáinak megszólaltatásához kell a legtöbb stílusérzék és kultúra. Azaz: stílusérzék, amely meglátja a korlátokat, illetve korlátot von az operai modorosságnak, de ugyancsak átérzi és tolmácsolja a Mozart-zene drámaiságát — és kultúra, amely képes a mozarti szövegek mind zeneileg, mind deklamáció szempontjára

ból való tökéletes megformálására. Ezt fejtegeti néhány kitűnő mondatban Spitzer Pál recenziója is. S milyen kevesen tudták és tudják még ma is összefogni ezt a két külön sínen futó, de mégis egymással elválaszthatatlanul összefonódó előadói követelményt! Igen gyakran azt tartják jó Mozart-énekesnek, aki énektechnikailag győzi a kényes szólamokat, s aki nek megvan az a hangí hajlékonysága és könnyedsége, ami a Mozart-szerepekhez valóban elengedhetetlenül szükséges. Pedig bármelyik Mozart-operáról legyen is szó, mindez csak elengedhetetlen segédeszköz a drámaiság, a jellemzés, a kifejezés megvalósításához.

És Rösler Endre éppen ennek a kettős-egy — sőt, ha hozzávesszük a színészi alakítást: hármas-egy — szerepformáló készségnek volt tudója. Fel kell hívnunk azonban a figyelmet arra, hogy a Varázsfuvola Taminóján kívül a nagy Mozart-operák tenorszerepei a fentebb, a Fidelióval kapcsolatban kifejtett látószögből nézve egysíkúak. Belmonte: *a* szerelmes fiatalember, Don Ottavio: *a* nemes lovag, Fernando: sok színe és játéklehetősége ellenére *a* majdhogynem lélektelen buffafigura, dróton rángatott marionett. Éppen ezért megformálásuk talán kisebb feladat, mint Don Juan, Almagu gróf vagy Ozmin életre keltése. Rösler azonban minden alkalmat megragadott, hogy az ábrázolt alak drámaiságát érvényre juttassa. *Élő* Mozart-stílust képviselt — emlékezik vissza Ferencsik János —, drámai feszültséggel telített alakokat vitt színpadra úgy, hogy ugyanakkor teljesen megmaradt a stílus keretén belül. Színpadi játéka a vígoperákban tele volt mozgással, ha kellett: önfeledt komédiázással (Cosi!), de tudott átváltani is. Megint csak a „Cosi” Fernandójára hivatkozunk: Rösler *tudta*, hogy mikor kell ezt a széllal bélelt alakot „komolyan venni”, s az első felvonás A-dúr áriáját szinte mozdulatlanul énekelte el, hangjában annyi fénnel, melegséggel és igaz érzéssel, mint amivel Belmonte vagy Tamino mélyen lírikus szerelmi áriáit adta elő. (Ezt az áriát egyébként nagyon gyakran és örömmel szólaltatta meg hangversenyeken is.) Ugyanilyen váltás volt a Belmonte-szerep B-dúr áriája is, vagy e darab ugyancsak B-dúrban írt Konsztanza—Belmonte kettőse. Mindkettőben — főleg a duettben — extatikussá tudott válni, a szerelem szinte vizionárius meghirdetőjévé. S ugyanakkor kiaknázta Belmonte figurájának minden humorát, könnyed és tréfás játéklehetőségét. (Említést tettünk már hírhedt próza-szöveg-rögtönzéseiről.)

Pedig nem volt könnyű feladat Budapesten Mozart-énekesként elismerést szerezni, hiszen állandó vendégként működött közre a Mozart-előadásokon a korszak talán legnagyobb, világviszonylatban is legcsodálatosabb Mozart-tenorja, Pataky Kálmán. Ne hasonlítsuk őket egymáshoz, már csak azért sem, mert az idézett, Hevesi Sándorhoz intézett levélben a művész maga fejtette ki az ilyen összehasonlítások céltalan voltát. Természetes, hogy Rösler nem mérkőzhetett Pataky hangszépségével; de stílusban, kultúrában semmiképpen sem maradt el mögötte, játékkészségben pedig felülmúlta. (Lám, mégis beleestünk az összehasonlítás hibájába. . .)

Példaként foglalkozzunk részletesen a hanglezemzmellékletünkön is szereplő Ottavio-áriával. Az I. felvonás G-dúr áriája („Dalla sua pace la mia dipende” — nem túl szerencsés magyar fordításban: „Bármi ha sérti, nekem is bántó”) Ottavio nemes lelkületére vet fényt, olyan férfit állít elénk, akiből hiányzik ugyan Don Juan ezer színe, érdekessége és démonikus

férfiassága, ám helyette maga a hűség, a tisztaság; az ária szövege is erre utal állandó fogalomkapcsolásaival: ami Annának jó, az Ottavióknak is az, ami a kedvesnek bántó, rossz, az Ottavióknak is fáj. Az ilyen jellem és egy ilyen szöveg megzenésítésénél természetesen sok lehetőség a drámai ellentétezésre nincsen; illetve, Mozart nem a jó és rossz szembeállítására törekedett, hiszen ez éppen Ottavio egyéniségének mondott volna ellent, hanem a jellem egységét ábrázolta az ária muzsikájának homogenitásával. Csak a zenei forma ad lehetőséget különböző jellegű, különböző színű énekre. A kéttriós dalforma főrése, az ária csodálatos fődallama mindenképpen egységes fogalmazást követelt, a triószakaszokban — ahol a szöveg is kissé mozgalmasabb és színesebb — van csak mód hangszínváltásra. Rösler — mint már annyiszor megállapíthattuk — szövegből és zenéből egyidejűleg indult ki. Szem előtt tartotta a formát, az ábrázolt jellem „egysíkúságát”, ám ugyanakkor megragadta az alkalmat a változatos — talán nem túl helytálló a kifejezés ebben az esetben, de mégis ezt használnánk: drámai — énekre. A főrészek megszólaltatásánál csak a hagyományos különbséget valósítja meg a két szakasz között: az első megjelenés szép, fedett pianóját a második strófa kezdetén falzett pianissimóval cseréli fel. Az első triószakaszban („Egyet ha sóhajt, az bánat nálam”) már elhelyez néhány élesebb vagy legalábbis nyomatékosabb hangsúlyt az érzelmek megnyilvánulásának alátámasztására. Csodálatos énektechnikai és egyben kifejezésbeli megoldás, ahogy az „És érte halni szép a halál” frázis végén a forte magas g-t ívbe foglalva, pianissimóban köti át a frázis lehanyatló befejezéséhez, ugyanakkor falzettbe is átmegy. Gondja van arra is, hogy érzelmi hangsúlyt tegyen az „érte” szó melizmájára és cezurával külön kiemelje a „halni” szót.



A második triószakaszban — a kifejezőerő fokozásának mily gazdaságos beosztása! — erősödnek a hangsúlyok egy-egy szó aláhúzására. A „Bármilyen ha sérti, nekem is bántó” sort még szinte könnyed hangvétellel oldja meg, hogy a következő „Fájdalma néki nekem is fájó” sornál a fájdalmat minden szótag külön hangsúlyozásával, majd a „nekem” még erősebb kiemelésével húzza alá.



Így állítja szembe Rösler mind a zenei forma különböző szakaszainak muzikális különbségeit, mind pedig az ezekben foglalt tartalmi momentum eltérő színeit. Ez az, amit valóban klasszikus Mozart-stílusnak nevezhetünk, amely úgy tölti meg élettel, drámával az adott kere-

teket, hogy soha nem lépi túl a stílus zenei határait. Még valamire felhívjuk a figyelmet, ami szintén stílári kérdés: a második strófa kezdete előtti kis díszítést Rösler a lehető leg-egyszerűbben énekli, mindenféle „operai” modorosság, hangcsillogtatás, „tenorista-allűr” nélkül.

Itt említjük meg, hiszen stílárián is ide tartozik, Rösler egyik legszebb oratórium-szólóját, Haydn „Teremtés”-ének Urieljét. A darab áriáiban éppúgy gondot fordított a zenei és a tartalmi megoldás egyöntetűségére és elválaszthatatlanságára, mint Mozart-szerepeiben. Ezek az áriák és recitativók sok lehetőséget nyújtanak az énekesnek a hangfestésre: Haydn a „Teremtés”-ben szinte tobzódik a kedvesen naív programatikus ábrázolásokban. Az oratórium harmadik szakaszának bevezető recitativójában például Rösler eszményi falzett pianóival valóban képszerűen állította a közönség elé a napfelkeltét. (Az egyik előadáson szavakban is megfogalmazta e sorok írója — akkor még konzervatorista — előtt ezt a koncepciót.)

Az 1936-os évben még két jelentős szerepet énekelt Rösler Endre. Április végén mutatta be a színház Respighi átdolgozásában Monteverdi „Orfeo”-ját, amelyben Rösler egyetlen jelenetével is a főszereplők közé emelkedett. „Rösler egyetlen áriája a színpad mögöl olyan nemesen hat, hogy fölösleges is Apollo külső színpadi »dublör«-je.” (H-o., Az Est, 1936. április 26.) Az év végén került sor a „Bűvös vadász” felújítására, Max szerepében Röslerrel. „Hasonlóképpen tökéletes, a stílus szigorú keretében, a formák nemes harmóniájában is megindítóan emberi volt Rösler Maxa. Ebben a kényes szerepben ennyire teljes sikert csak olyan teljes értékű, komoly műveltség arathat, amilyen Rösler zenei, vokális kultúrája.” (Tóth Aladár, Pesti Napló, 1936. december 1.)

1936 sok külföldi szereplést is hoz Röslernek. Ezek természetesen a salzburgi Fidelio „utókövetkezmenyei”. Még 1935 novemberében Bruno Walter hívja Bécsbe Schönberg „Gurrelieder”-jének egyik szólójára, 1936-ban ugyancsak Bécsben énekli a János passió Evangélistáját, két nap múlva Wiesbadenben Schuricht vezényletével Delius „A Mass of Life”-jének tenorszólóját, majd sor kerül az év májusában, illetve decemberében két érdekes bécsi rádiószereplésre. Két olyan opera vezetés szerepét énekli, amely Budapesten soha nem került színre és így Rösler ezeket a szerepeket a magyar közönség előtt nem szólaltathatta meg: Schumann „Genovává”-jának Golo-ját és Weber „Oberon”-jának Hüon lovagját. Végül ismét Bécsben vesz részt egy Ferdinand Grossmann, illetve Oswald Kabasta vezénylete Bruckner-esten. Az erre az időre eső nagy eseményről, a „Cantata Profana” bemutatójáról már megemlékeztünk. Ám itt említünk meg egy érdekes koncertszereplést: október 26-án, egy filharmonikus koncerten először énekli Mahler „Das Lied von der Erde”-jének tenorszólóját. Dohnányi Ernő vezényel, a Mahler-mű altszólóját Basilides Mária énekli. (A koncert másik nagy eseménye: Bartók Béla játssza Bach A-dúr zongoraversenyét.) Azért emeljük ki ezt az alkalmat, mert fennmaradt a Rádióban egy hangfelvétel a „Lied von der Erde”-nek egy másik előadásáról, tizenkét évvel későbből. Mahler csodálatos remekét ekkor Otto

Klemperer vezényelte. Ebből a felvételtől a technikailag legjobb állapotban maradt részletet, „Az ifjúságról” („Von der Jugend”) című harmadik tételt közöljük hanglemezsmellékletünkön. Kevés jobb példát találhatnánk Rösler művészetének finomságára, lírikusságára és mondjuk így: kedvességére. Tökéletes deklamációja természetesen itt is érvényesül, s külön figyelmet érdemel az, ahogy a hosszú frázisokat egy ívbe össze tudja fogni. Legfinomabb megoldásaival a tétel végén találkozunk. Csupa pianissimo ez a muzsika és Rösler hangja olyan könnyedséggel repül, olyan vonalrajza van, hogy valóban egy kínai festmény kecses vonalaihoz hasonlítható. (A „Lied von der Erde” kínai versekre készült.) Talán az utolsó „trinken, plaudern” frázis teszi fel a koronát erre a légiesen könnyed tolmácsolásra.

Wiener Konzerthausgesellschaft

Freitag, den

29. November

Großer Konzerthaus-Gaal

1/8 40

Arnold Schönberg

»GURRELIEDER«

Dirigent: Bruno Walter

Sopran: Hilde Konechni

Klaus Narr: William Wernig

Waldblaube: Kirstin Thorborg

Bauer: Paul Lorenzi

Waldemar: Andreas v. Rösler

Speicher: Wilhelm Kiliß

Waldemars Männer: Der Wiener Schubertbund

Gemischter Chor:

Die Wiener Singakademie, Der Wiener Bruchner-Chor

Orchester: Die Wiener Symphoniker

Voraufführung:

Donnerstag, 28. November

Karten an der Konzerthauskassa und in der St. J. am Graben 2

Mondanunk sem kell, hogy ugyanezt a tovalebbenő bájt sugározza Klemperer zenekara; Klempereré, aki Mahler mellett nőtt fel, tanítványa volt és a mester zenéjének a mai napig egyik legnagyobb előadója.

1937-ben, az emlékezetes Dobrowen-vendégjáték idején, Rösler énekli a „Hovanscsina” második szereposztásában Galicin herceg szerepét és ugyanebben az évben kapja meg Gluck „Iphigenia Auliszban”-jának Achilles-szólamát is. Ismét néhány külföldi vendégjáték esik erre az évre (Salzburgban Dohnányi Szegedi miséje és Mozart Requieme, Bécsben a IX. szimfónia tenorszólója Furtwängler vezényletével — a szólóquartettben Réthy Eszter és Basilides Mária is ott van.)

A következő két évad egyrészt kisebb szerepeket hoz Röslernek, másrészt olyan alakításokat, amelyek nem tartoztak legszerencsésebbjei közé: az „Igor herceg” Vladimirját és Gounod „Faust”-jának címszerepét. 1938-ban résztvesz az Opera firenzei vendégjátékán, Budapesten Weingartner vezényletével énekli a Missa Solemnis tenorszólóját, 1939-ben Lipcsében a Verdi Requiemben működik közre Hans Weisbach vezényletével („Rösler Endre budapesti tenorista a felső középregiszterben olyan hangokat énekelt, amelyek szépségükben alig maradnak el egy Gigli-étől. . .”, Leipziger Neueste Nachrichten, 1939. március 8.), s még ugyanebben a hónapban Athénben énekli a Psalmust és ad dalestet. Az év további során München, majd ismét Bécs látja vendégül a művészt.

S ezzel elérkeztünk az 1940-es évhez. Ez az esztendő az életút és a művészi pályafutás szempontjából egyaránt igen fontos eseményeket hoz. 1940-ben köt házasságot; első felesége Sennyei Vera, a híres színésznő. Noha több újságcikk is napvilágot lát, amelyben „ideális művészházasság”-ként jellemzik, a kötelék hét év múlva felbomlik. — És 1940. október 15-én énekli először Rösler Endre azt a szerepet, amely Mozart-figurái és Florestanja mellett egész pályája legmagasabb csúcsát jelenti: a „Rajna kincse” Loge-jét. Alakítása a meglepetés erejével hatott; talán még a legbennfentesebb operalátogatók sem gondolták, hogy a kifejezetten Mozart-tenor Rösler sikerrel bírkozik meg a Wagner-szereppel, és hogy a nem éppen karcsú művész képes lesz az egy pillanatig nyugton nem maradó Loge színpadi megformálására. A várakozások ellenére, produkciója a felújítás vitán felül legnagyobb eseménye lett. Érdemes hosszabban elidőzni a kritikáknál.

„Loge félisten fondorlatos szerepében Rösler Endre szövegének lényének ironikus kihangsúlyozásaiban is, mimikájának lobogásában a legkitűnőbb alakítást nyújtotta.” (S. S., Pest, 1940. október 15.)

„Egészen elsőrangúan sikerült megoldás volt Loge szerepét Rösler Endrére kiosztani. E kivételesen intelligens tenorista számára úgy látszik nem léteznek sem technikailag, sem szellemileg megoldhatatlan nehézségek; hangja (és játéka is) a szerep szerint higanyszerűen mozgékony, deklamációja példamutatóan tiszta és klasszikus. Különleges öröm számunkra, hogy nagyszerű Mozart-és Beethoven-specialistánkat ebben a különleges Wagner-szerepben is ily helytállónak láthatjuk.” (Bartha Dénes, Pester Lloyd, 1940. október 16.)

„Loget a színház kiválóan muzikális, nagy kultúrájú művésze, Rösler Endre alakította. Rendkívül alapos és gondos munkája drámai értelmezésben fejezte ki a megfoghatatlan,

folyton változó, ravasz félistent. Finom hangsúlyokban gazdag éneke és játéka nagyon kifejező. Jól érthető deklamációja külön dicséretet érdemel.” (Gaál Endre, Magyar Nemzet, 1940. október 16.)

„Rösler Endre, aki először alakít wagneri alakot, megdöbbentő valóságossággal és úgy varázsolja elénk Loget, ahogyan Wagner megálmodhatta a hazugság és fondorkodás szellemét. Hangja tündöklő. Mély értelme valósággal átvilágítja a figurát.” (szignó nélkül, Új Nemzedék, 1940. október 16.)

„... Rösler Endre ragyogóan biztos és tiszta művészi eszközökkel ábrázolt Loge-képmása...” (Jemnitz Sándor, Népszava, 1940. október 16.)

A premier kritikáihoz soroljunk hozzá két másik írást, amely két évvel későbből való, az 1941/42-es szezon végén lezajlott, Hans Knappertsbusch által dirigált Wagner-ciklus első estjéről.

„Rösler Endre nemcsak saját szerepei között lehet büszke erre az alakításra, hanem világviszonylatban is a legérdekesebb, legmarkánsabb, legjellegzetesebb Loge-k közé tartozik. Tegnap este is mintha eleven tűz lobogott volna fel a színpadon. Elementáris erő és döbbenetes misztikum egyesül benne, szövegmondása, deklamációja megrázó.” (Kóla Margit, 8 Órai Újság, 1942. május 21.)

„... lobogó, szikrázó, sistergő gyújtópontjában Rösler Endre tüneményes alakítása ragyog. Ilyen tökéletes Loge-vel még Knappertsbusch mester sem igen találkozhatott...” (Lányi Viktor, Pesti Hírlap, 1942. május 21.)

Loge valóban az operairodalom legkülönösebb és legkomplexebb szerepeinek egyike. Énekben és játékban egyaránt hatalmas követelményeket támaszt megsemmélyesítőjével szemben. Énekben a könnyed buffó-hangtól egy-egy frázis mély líráján át a súlyos drámaiságig kell rendelkeznie az énekessel a megfelelő eszközökkel; játékban pedig — Loge a tűz istene! — egy pillanatig sem maradhat nyugton, Wagner a melléje társított tűz-motívummal megadja a figura állandóan vibráló, lobogó mozgáskarakterét.

Röslernek már a maszkja is rendkívül kifejezőteljes volt: a sárga-vörös jelmezhez illő égővörös paróka, a gúnyosra stilizált arc már megjelenésekor hangulatot ébresztett. Alig valamivel színpadra lépése után sor került nagymonológjára, melyben beszámol küldetéséről: Wotan azzal bízta meg, hogy keressen kárpótlást az óriások számára, akik a Walhalla várat Freia istennőért építették fel. Ezt a bért azonban Wotan nem akarja odaadni. Loge először kijelenti, nincs a földön olyan érték, amely a férfit kárpótolhatná a nőért. A híres frázis



elején, a „Mit sem lelék, s ma már tudom jól” szövegnél hangja még szinte objektíven közlő volt, s ahogy a továbbiakban eljutott a monológ legfontosabb kitételéhez, úgy izzott fel énekében a lírikus erő, az átélés, hogy a „nőnek bájaiért” szavaknál legszebb Mozart-frázisainak melegségéig jusson el. Ennek az ellentéte volt másik monológja, a kép végén. Ebben a gúny, az istenek közül szinte kiközösített, ám azoknál jóval többet tudó tűzdémon iróniája kapott hangot. A terjedelmes monológ első szakasza még csak a szelíd, a helyzetet *látszólag* nem értő gúny jegyében hangzott fel. (Az óriások ugyanis magukkal vitték Freiat és mivel az istenek elől ezzel elzárult az örök ifjúság forrása, a ködös estében egyre fáradtabbak, egyre gyengébbek lesznek.) A továbbiak folyamán a líra torzítása került sorra. A zenekar az örök ifjúság motívumát, ezt a szép, lírikus kürt dallamot játssza és Loge is ugyanezt a dallamot énekli. Ám a zenekar pasztell-hangzása fölött Rösler metszően éles hangot ütött meg, s ezáltal a dallam karaktere ellenkezőjébe fordult át, annyira önmaga karikatúrájává vált. Aztán a hányaveti, szinte nyegle hangvétel szólalt meg, jelezve, hogy Loget Freia elég mostohán részesítette az ifjúságot adó aranyalmákból. A monológ tetőpontja a befejező részlet volt: „elaggotok sorra mind, s az istentörzs kihál”. Itt már nem a kifejezés volt torzított, hanem maga az énekhang. Rösler ugyanis tudta, hogy a szép éneklés csak akkor helyénvaló, ha egyben *igaz* is. De előfordulhat az az eset is, amikor az énekes csakis úgy énekelhet igaz módon, ha nem énekel szépen. Csak a legnagyobb énekesek képesek erre, akik annyira átéli a szerepüket, annyira tisztában vannak egy-egy színpadi alak lelkével, jellemével, hogy ennek a lélek- illetve jellemábrázolásnak érdekében habozás nélkül torzítják, csúfítják el az adott ságaiknál fogva esetleg csodálatos szépen csengő hangjukat.

Ahogy a kritikák is említik, igazi intellektuális alakítás volt ez a Loge. Hiszen a tűz istene Wagner megformálásában valamiképpen a ráció istene is. Méghozzá annak a rációnak az istene, amely előtt semmi sem szent, s amely talán éppen logikája, racionális értelme miatt győzött le és került a *fél*istenek alantasabb sorába. Rösler, az ízig-vérig intellektuális művész ennek az alaknak minden összetevőjét ki tudta bontani. Nem akarunk odáig menni az elemzésben, mintha a nagy magyar énekes a kor művészenek helyzetét vitte volna színpadra, mintha egy kissé önarcképet festett volna. Megmaradt a wagneri alak ábrázolásánál, de ezt aztán valóban legmélyebb mélységéig világította át. S ezért tudott a darab harmadik és negyedik képében is központi figura lenni, noha ezekben a képekben a cselekmény szerint Loge alig kerül az előtérbe. Csak az utolsó kép legvégén, amikor az istenek a Walhallába való bevonuláshoz készülődnek és hatalmuk tetőpontján érzik magukat, csak itt válik Loge ismét központivá a cselekmény szerint is. A rendezés — Wagner előírása szerint — Rösler itt a rivaldába, a színpad előtérébe állította, innen nézett a távozó istenek után. Hangja ebben a rövid monológban szinte színtelenül csengett, ahogy megjósolta az istenek alkonyát. S végül a „Még meggondolom, ki tudja, mi lesz?” szövegnél majdnem a beszéd szárazságával zárta le a szerepet.

1940 már háborús év volt; az Opera műsora, a vendégszereplések nívója kevés kivétellel a

hanyatlás képét kezdi mutatni. Igaz, hogy a nagy német és olasz énekesek még ellátogatnak Magyarországra és igaz, hogy néhány jelentős felújításra, illetve bemutatóra is sor kerül, de a politikai égbolt sötétülése, majd teljes elborulása rányomja bélyegét a színház produkcióira is. Rösler karrierje most már nem az új feladatokban nyilvánul meg, hiszen igen sok vezetőszerepet énekel. Az oratóriumelőadásokon is mindig az élvonalban található; Lichtenberg egyre gyérülő koncertjein, vendégkarmesterek oratórium-dirigálásakor Rösler nélkül úyszólván nincs előadás.

Az Operában 1941-ben mutatkozik be a „Bolygó hollandi” Erikjeként (úgy látszik, a Loge-alakítás sikere indította az Opera vezetését arra, hogy Rösler Wagner-szerepekben fellépresse; erre az időre esik már említett próbálkozása a „Mesterdalnokok” Walther-jával is); a következő évben Farkas nagy sikert arató, „A bűvös szekrény” című vígoperájában lép színpadra a furfangos, de pórul járó asztalosmester szerepében, majd ez év szilveszterén éneklő-játssza először egyik legsikeresebb és leggyakrabban tolmácsolt szerepét, a „Denevér” Eisensteinjét. Mint minden vérbeli énekes és színpadi művész, Rösler sem idegenkedett a nemes operettzenétől, sőt, nagyonis kedvelte ezt a műfajt. A Denevér főszerepe szinte a testére volt szabva; az életben is remek humora volt, itt aztán kedvére komédiázhatott, sőt, rögtönözhetett. Amikor egy-egy előadáson Maleczky Oszkával került össze (Maleczky volt Frank fogházigazgató szerepének klasszikus megformálója!), vége-hossza nem volt az igazi buffo-humornak és a színpadot, a szereplőtársakat néha bizony zavarba is hozó, de nagyszerű rögtönzéseknek. Éneke is hódítóan csengett ezekben a szerepekben, meg tudta adni az operettdallamoknak is a nemes vonalvezetést. (Ez utóbbi megállapítás természetesen nem vonatkozik a „Denevér”-re, hiszen Strauss muzsikáján, a színpadi irodalomnak egyik legnagyobb remekén igazán nincs mit „megnemesíteni” . . .) Eisenstein-alakításában ugyan volt néhány (nagyon kevés) operettsablon, ám ezeken túlmenően, tolmácsolásában igazi világfi kelt életre, akinek elhittük minden gesztusát, nőcsábász voltát éppúgy, mint féltékenységét.

Lehár Ferencsel igen jó kapcsolatban volt, ami 1930-ra nyúlt vissza. Ekkor mutatta be az Operaház a „Mosoly országá”-t, és Szu-csong herceg szerepét a második szereposztásban — Székelyhidy mellett — Rösler kapta. Az akkor rendkívül népszerű Székelyhidy után is óriási sikert aratott; a „Vágyom egy nő után”-t első fellépéskor *négyszer* kellett elénekelnie. Kovács Kálmán, a Pesti Napló Tóth Aladár mellett másik zenekritikusa, így írt róla: „Ennek az előadásnak komoly művészi attrakciója a fiatal Rösler Endre szereplése. Az Operaház fiatal tenoristája pályájának legmegérdemeltebb sikerét könyvelheti el Szu-csong herceg szerepében. Figurája fantázia és férfiaság jegyében bontakozik ki. Mosolya mögött tragédiát éreztetett és ennek a tragédiának szuggesztív ereje mélyen meghatotta a publikumot, mely osztatlan elismeréssel tapsolt az ifjú tenoristának.” (Pesti Napló, 1930. december 23.)

Lehárval való viszonyára jellemző, hogy a mester két dalt is írt Röslernek, melyek éppúgy lemezre kerültek, mint két legkedvesebb operettszáma: a „Hercegisasszony” híres dala, a „Csend, bohó szívem” és a „Cárevics” Volga-dala.

Hadd tegyünk itt említést — előreszaladva az időrendben — másik nagy operettszerepéről, a „Három a kislány” Schubertjéről. A Schubert-dalok nagy tolmácsolója igaz szeretettel vitte színpadra a zeneszerző alakját. Már arcberendezése is alkalmas volt arra, hogy csupán a szemüveg és a barkó révén a megszólalásig hasonlítson Schubert fennmaradt képeire. Mondani se kell, hogy a betétként szereplő dalokat gyönyörűen énekelte. Játékára idézzünk egy kritikát: „Alakításának kivételes sikerét abban kell keresnünk, hogy mélységes művészi átéléssel, az emberi rokonérzés legértékesebb emócióival tudja életre kelteni a zeneköltő alakját.” (Szenethegyi István, Magyar Nemzet, 1951. december 31.)

1943-ban még elénekli Händel „Rodelindát”-jának félelmes zsarnokát, Grinwaldot (sikere óriási, ismét mint az ország legkitűnőbb Händel-énekesét ünneplik; szerepének csúcspontja a végig hátonfekve énekelt és eszményi pianókkal megszólaltatott pastorelle volt), majd Kenessey „Arany meg az asszony”-ának zsoldoskapitányát és 1944 elején a Székely Mihály kedvéért bemutatott „Bagdadi borbély” Nureddinjét; aztán a háború eléri az országot és a fővárost, 1944 decemberében abbamaradnak az előadások.

Két nappal a „Bagdadi borbély” bemutatója előtt igen jelentős koncerten vesz részt. Közös Beethoven-hangversenyt ad Dohnányi Ernővel. A dalénekes Röslerrel eddig nem sokat beszéltünk, noha pályája során sok dalestén működött közre. A műdal területén természetesen ugyanazok az eszmék, elvek vezették, mint az opera vagy az oratórium világában: tudatos zenei formálás, plasztikus deklamáció, drámaiság. A népdalfeldolgozások elemzésénél utaltunk már rá, hogy a szűk keretek között is megtalálta a drámaiság lehetőségeit és egy-egy dalban is teljes világot tudott teremteni.

A dalénekes koncepciójáról szóljon ő maga: 1952-ben adott nyilatkozata valósággal ábécéje a dal előadóművészete modern felfogásának. A daléneklésben is két felfogás küzd egymással, ugyanúgy, ahogy a népdal vagy az Evangélista-szólam kapcsán már megemlítettük. Az egyik a zenét választja kiindulópontul és énekes kamaramuzsikát akar adni; a másik — s ezt szentesítették a daléneklés legnagyobb mai képviselői, Fischer-Dieskau, Prey, Schwarzkopf és Seefried is — a szöveget tekinti alapnak és a tartalmi rész bázisáról közelíti meg a művet. Rösler — mint nyilatkozatából kitűnik — ugyanezt vallotta. „A dal éltető anyaga a szöveg, ezért igen előnyös, ha a dalénekes színészi, drámai tehetséggel is rendelkezik. Én mindig a szövegen keresztül közelítem meg a kompozíciót és — a zenei vonal megmintázásán, frazírozásán kívül — a szöveg hangulati elemeiből építem fel. Számomra minden dal egy-egy jelenet, néha drámai kép, amelynek átéléséből, elképzeléséből fakad az a »felfűtöttség«, amely életteljessé és — a legjobb értelemben véve — »hatásossá« teszi a produkciót. — És most a helyes szövegkiejtésről kell beszélnem. Nemcsak azért, mert a szöveg érthetősége fontos — hiszen enélkül az éneklés önálló hangprodukció lenne —, hanem azért is, mert a helyes és értelmes szövegmondás igen nagy mértékben segíti a hang kibontakozását, tehát hangtechnikailag is helyes. Az előadónak megfelelő kapcsolatba kell lépnie a hallgatóközönséggel, s ezt technikai felkészültségén kívül csak akkor érheti el, ha az előadott dal zeneileg és érzelmileg megérett benne, mert csak így képes annak hangulatát tökéletesen átélni. Lírai, romantikus számok előadása jár aránylag a legkevesebb problémával, de már pl. egy ballada

— egész kis dráma, vagy drámai jelenet, ahol az énekes egymaga a karmester, rendező, előadó és ahol a technika és fantázia egymást segítve érzékelteti a hallgatóval a mű mondani-valóját és hangulatát. Gondoljunk csak Schubert »Erlkönig«-jére. Hány szereplője van, akiket külön-külön jellemző hangszínnel kell megszemélyesíteni! Ez már igazi dalénekesnek való feladat, ahol a hangfestés és a szöveg drámai előadása egyaránt fontos.” (Somogyi Vilmos riportja, Magyar Rádió, 1952. november 24.)

Rösler dalénekesi működésének legfőként a Rádió volt színhelye. Itt is mindenekelőtt magyar műsorai említendők. Úgyszólván nincs olyan zeneszerzőnk, kinek dalait Rösler ne mutatta volna be: több mint ötszáz, magyar zeneszerzőtől származó dal volt repertoárján. Felesleges lenne még csak meg is kísérelni a szerzők felsorolását; a hosszú névsorból a gyakoriság szempontjából kiemelkedett — Bartókon és Kodályon kívül — a régi barát: Kelen Hugó, valamint Kósa György, Farkas Ferenc és Sugár Rezső.

A magyar műveken kívül természetesen sok klasszikus dalt is énekelt. Hanglemezmellékletünk egy Schubert-tolmácsolását örökölt meg, a „Téli utazás” egyik kevésbé ismert darabját, a „Szélkakas”-t (Die Wetterfahne). Hány érzés húrját pendíti meg, hány színt mutat be ebben az alig három perces remekműben! A két strófa közti különbség azonnal szembeszökő: az elsőben természeti képet fest, aránylag objektív hangvétellel, bár ezt a szakaszt is át-meg-átfűti a visszafojtott érzelm. A második strófában aztán a viharos tájkép előterében felmagasodik az egyén, a dal szenvedő hőse. Itt már egyes szavakat húz alá és szinte soronként váltja a színeket. (Schubert maga ugyancsak soronként ad utasítást, de csak a hangerőre vonatkozóan.) A darab csúcspontja a kétszer is megismételt utalás a „pénzes vőlegény”-re; ezekben a sorokban szinte szikrázik az indulat, az önmagát sújtó gúny, és a kedvese családját illető megvetés. Ha azt mondtuk fentebb, hogy a dal is lehetőséget ad drámai alakításra, ez a felvétel mindennél szebb bizonyítéka annak, hogy Rösler Endre itt is drámai művész volt. A drámát szolgálta dal-tolmácsolásaiban minden: a szövegmondás (néha éppen az érthető és klasszikus deklamáció segítségével ragadta meg egy-egy dal hangulatát), a zenei értelmezés, a hangszínek, sőt, még a lélegzetvétel technikája is.

A felszabadulás után 1945 augusztusában lép fel először, egy a Sportcsarnokban rendezett játékonycélú hangversenyen. Októberben a Bartók emlékezetére rendezett gyászünnepélyen énekel, ugyanerre a hónapra esik háború utáni első oratóriumszereplése, a Bárdos Lajos vezényelte Missa Solemnis előadásán. Rádiófellépéseinek új sorozatát egy nap múlva kezdi meg, természetesen Bartók és Kodály dalaival.

Az Opera műsorán régi nagy szerepeit énekli. Színházi pályafutásának egyik legjelentősebb állomására a Borisz Godunov 1947. július 1-i felújításán kerül sor. Sujszky herceg szerepét ugyan már 1930-ban énekelte, de a szerep igazi kibontásához most jut el. Már annak idején rendkívül elismerő szavakkal emlékeztek meg alakításáról, szinte felfedezés számba ment színészi készsége: „Telivér talentumának, az operai átlagon messze túlemelkedő alakító képességének újabb fényes tanújelét adta a fiatal Rösler Endre. Sujszkyt énekelte, oly őszin-

te átéléssel, oly lüktető drámaisággal, hogy Borisszal való jelenetében a remekül játszó Szende Ferenc méltó, sőt, inspiráló partnerének bizonyult.” (Lányi Viktor, Pesti Hírlap, 1930. október 7.)

Szinte szóról-szóra megismételhetnénk Lányi Viktor szavait a tizenhét évvel későbbi felújításról szólva. Ekkor Székely Mihály énekelte a címszerepet és a híres szobajelenetben valóban egymást inspirálták, egymást készítették jobbnál-jobb játékmegoldásokra, drámai gesztusokra. Ritka példája volt ez a kettős annak, hogy két nagy művész közös munkával épít fel egy jelenetet, hogy egymást szinte a drámaieksztázisig hevíti fel. Természetesen megint hangi gesztusaival érte el a legnagyobb hatást Rösler. Játékmomentuma alig volt, szinte mozdulatlanul állt a cár trónszéke mögött és úgy mondta el jelentését a lázadó álcárevicsről. Hangja diadalujjongásba ment át, ahogy kimondta Dimitrij nevét; tudta, hogy a név maga felkavarja Borisz lelkét és pusztán a név említésével félelmet, lelkiismeretfurdalást ébreszt-het a cárbán. Félelmetes volt, ahogy rögtön belépése után, mikor Borisz árulással vádolva rátámadt, eltorzult hangon bizonygatta szavahihetőségét és lojalitását: „Hát kínoztass meg, de hidd el, amit mondok!” . . . s ugyanilyen félelmetes tudott lenni, amikor elbeszélte az uglicsi csodavárás hírét. Egy inkvizitor gonoszságával számolt be róla: hogyan találták meg a meggyilkolt cárevicset, kezében játékbabát szorongatva, arcán angyali mosollyal. Szinte kéjelgett a kép minél szemléletesebb leírásában; mondhatni, legszebb lírai hangját szólaltatta meg a művész; *ebbe* a jelenetbe beleágyazva, *ennek* a figurának ajkán *ez* a líra lassan öltő méreggé vált.

Ha a szobajelenetben úgyszólván mindent a hangra, a hang modulatív kifejezőeszközeire bízott Rösler, az opera végén volt viszont egy olyan játékgesztusa, amelyben hang nélkül tudott mindent ábrázolni. Említettük, hogy Rösler azok közé a művészek közé tartozott, akik az alakítandó szerepet „minden oldalról körüljárják”, annak minden irodalmi és történelmi előzményét felkutatják. Így nyilván tudta azt, hogy a történelmi valóságban Borisz Godunov halála után, a beállott zavaros időkben Vaszilij Sujszkij is rövid időre a trónra került. — Az opera záróképében, mikor Borisz már holtan fekszik a földön, Fjodor cárevics zokogva borul rá és a cár holttestét papok és bojárak állják körül: Rösler a színpad közepén, a cár teteme mögött *úgy* állt meg, olyan arckifejezéssel foglalta el a színpad középpontját, hogy az eseményekkel tisztában levő néző, de még az is, aki nem ismerte Oroszország történetét, tudhatta, hogy a hatalomra törő Sujszkij herceg ebben a pillanatban érzi magát legközelebb céljához, a cárok trónjához.

A háború utáni években az énekes pályáján kívül felível a közéleti ember útja is. Gyakran tüntetik ki Rösler: egy 1946-os bukaresti turné során román kitüntetést kap, 1948-ban bolgárt. Népköztársaságunk is sok alkalommal jutalmazza a művész tevékenységét: 1951-ben megkapja az „Érdemes művész” címet, 1953-ban a „Szocialista kultúráért” kitüntetést, a következő évben „Kiváló művész” lesz, ötvenedik születésnapján a „Munka érdemrend”-del jutalmazzák és 1955-ben megkapja a Kossuth-díjat.

1948-ban másodszor is házasságot köt, felesége „szakmai” ismeretség: Morgányi Jozefin, az Operaház balerinája. Házasságuk harmonikus és ideális volt.

Az Operaházban már nem énekel új vezetős szerepeket. Viszont — a magyar muzsika nagy propagátoránál ez természetes — egymás után vállalja a különböző oratórium- és koncert-fellépéseket, amelyeken magyar szerzők művei kerülnek előadásra. Ő éneklí Sugár „Hősi ének”-ének, Székely Endre Petőfi-kantátájának és Szabó Ferenc „Feltámadott a tenger” című oratóriumának tenorszóloist. Néhány oratóriumszóloist még a klasszikus repertoárból is ebben az időben énekel először, így — csak a nagyobbakat és a többször énekelteket figyelembe véve — Schubert Asz-dúr miséjét, Carissimi „Jephte”-jét, Händel Cecilia-ódáját és „Saul”-ját, Mozart c-moll miséjét, Liszt Koronázási miséjét és néhány Bach-kantátát.

Ezek között az új oratóriumszerepek között a legfontosabb, Rösler művészi pályájának egyik legmagasabb csúcsa Monteverdi műve volt, a „Tankréd és Klorinda párviadala”. Először — Szabolcsi Bence kezdeményezésére — a budapesti Olasz Kultúrintézetben kerül előadásra a darab, Szabolcsi zongorakíséretével, 1949. április 6-án. Ekkor még az eredeti olasz szöveggel szólaltatják meg (szereplőtársai valamennyi előadáson: Sándor Judit és Nagypál László). Még ugyanez évben, szeptember 30-án felhangzik a Rádióban is, ezúttal már Lányi Viktor magyar fordításában és — Somogyi László vezényletével — zenekari kísérettel. Koncertszerű előadásra 1953-ban és 1955-ben került sor.

Monteverdi „Combattimento”-ja félúton áll az oratórium és az opera között. Annak idején valószínűleg szcenírozott előadásban került bemutatásra — esetleg balettesítve. A két főszereplőnek tulajdonképpen alig van énekelnivalója, a történetben csak akkor szólalnak meg, amikor Tankréd és Klorinda közvetlen párbeszédére kerül sor. A cselekményt magát — Torquato Tasso „Megszabadított Jeruzsálem” című eposza egyik epizódját — a „testo”, az elbeszélő mondja el. Rösler ezt a „testo”-t énekelte. — E feladat aztán valóban „a testére volt szabva”. Az elbeszélő ezúttal mitől sem áll távolabb, mint az objektív krónikás-hangtól; a cselekmény menetét Monteverdi oly hőfokú szenvedéllyel, olyan pátosszal formálta meg muzsikájában, hogy teljesen jogos az éppen az erre a darabra aggatott korabeli meghatározás: *stile concitato*, felgerjedt stílus. Ez a rendkívül izgatott hangvétel nemcsak az énekes szólamokban jelentkezik; sokak véleménye szerint a „Combattimento”-ban Monteverdi alkalmazta először a vonószenekear tremolo-effektusát. Az énekszólamok a legkülönbözőbb eszközökkel ábrázolják a drámai szöveget: dallami és ritmikus elemek, tempóváltások, sőt még a metrika is a dráma szolgálatában állnak. Tulajdonképpen végig szabad recitativónak tekinthető az egész mű, melynek formai alapját, keretét, összetartó erejét kizárólag az énekes előadás adja meg. Ha van stílus, amelyben az énekes semmiképpen sem maradhat meg a pusztán zenei megformálásnál és kifejezőkészségét kell minden pillanatban alkalmazni, úgy ez a *stile concitato* az. Mindezek alapján valóban Rösler Endre volt az ideális művész Monteverdi testo-jának megszólaltatására. Az egyik koncertelőadás után jelent meg a következő kritika: „... külön meg kell emlékeznünk a »főszerep«, a testo minden szempontból

rendkívüli nehézségeket támasztó szerepének alakítójáról: Rösler Endréről. Ennek a nagy művésznek drámai elhithetősége szinte új magaslatoakat ért el nagyszerű előadásában.” (Sárai Tibor, Magyar Nemzet, 1953. október 13.)

Hanglemezsmellékletünkön egy jellemző részt ragadtunk ki a „Combattimento-”ból. Tankréd és Klorinda küzdelmének egyik kimerült szünetében vagyunk; a hős és fel nem ismert szerelmese holtra fáradtak már. A küzdelemnek bemutatott részletünk előtti szakasza az egész mű legizgatottabb része. (S az volt az előadásban is: jellemző, hogy a párviadal elbeszélésének hevében a rádiófelvételben benne maradt valamelyik szereplőnek egy erőyes mozdulata, amellyel keze vagy kottája a mikrofonnak nekiütődött.) A közölt részlet első szakasza — nyugodt akkordok kíséretében — a fáradságot ábrázolja. Rösler hangjában még vibrál a megelőző feszültség, s ebből vezet le a hosszan kitartott hangokon a nyugalomig. A „már a csillagok búcsúfénye csillan” szövegrésznél hangja színváltásával festette meg a derengés halvány fényét, hogy aztán fokozódjék a kifejezés ereje, mely az „örvend diadalának, ó” mondatnál, úgy hisszük, tetőpontra ér. A következő rész azonban eltér a cselekmény továbbvitelétől és a testo szenvedélyes hangon kommentálja az eseményeket. Utal az emberi hiúságra, amely elvakultságában nem tudja, hogy mi vár rá; Tankréd még nem tudja, hogy a párviadalban szerelmét, Klorindát öli meg. Rösler ezt a részletet a kétségbeesésig tudta fokozni, természetesen nem külsőséges eszközökkel, nem dinamikával: az érzelmi fűtöttség izzította fel hangját. A szakasz vége megint visszatér a cselekményhez és ismét a nyugalom hangja szólalt meg a részletet lezáró „egymásra nézett jó ideig szótlanul a két bajjívó” szövegben.

Az 1953/54-es tanévvel Rösler kinevezik a Zeneművészeti Főiskola énektanszakára tanárnak. Növendékeinek azzal a módszerrel adta tovább tudását, amellyel ő is tanulmányait végezte annak idején, tehát az olasz iskolát közvetítette. Azonban nemcsak az éneklés kifejezetten technikai részét plántálta át tanítványaiba; célja az volt, hogy keze alól olyan énekesek kerüljenek ki, akik a szerepnek nemcsak zenei, énektechnikai részével, de drámai felépítésével is tisztában vannak. Emellett szinte apai gondoskodással vigyázott növendékeire, azok nemcsak szakmai, de bármilyen emberi problémával is fordulhattak hozzá. Korrepetált is velük, betanította szerepeiket.

A tanár pályafutását jelzi számos zsűritagsága. Budapesti és külföldi énekversenyek bírálóbizottságába delegálják; Prágában, Szófiában, Berlinben, Bukarestben vesz részt nemzetközi énekversenyek zsűrimunkájában.

Amint működésének súlypontja egyre inkább a pedagógiára tolódik át, úgy vonul vissza fokozatosan az Operaház színpadáról is. Szinte példa nélkül álló ez a — színpadi nyelven kifejezve — „Abgang”, a színpadról való lelépés. Az énekespályák befejezésének problémája nagyon gyakran fájdalmas és még gyakrabban tragikomikus. Nagyon kevés olyan énekes van, aki idejében tudja abbahagyni az aktív előadóművészi pályát. A színpad varázsa, a minden színpadi művészben benne élő hiúság vagy az önkritika hiánya teszi-e, esete válogatja, de

hányszor vagyunk tanúi, hogy félig már hangjukat veszített hajdani nagyságok, hősi és hősnői megjelenésüknek már rég búcsút mondott művészek még mindig fiatal színpadi figurákat alakítanak! A legtöbb énekes egyszerűen nem képes magát elhatározni a visszavonulásra, talán nem meri észrevenni, hogy eljárt felette az idő. (A világnagyságok közül két baritonistáról jegyezték fel, hogy pályájuk tetőpontján mondtak búcsút a színpadnak: Titta Ruffo-ról és Lawrence Tibbett-ről. Ők úgy hagyták el a „világot jelentő deszkákat”, hogy a közönség emlékében csak a nagy produkciók, a csodálatos művészi élmények maradtak meg.)

Rösler Endre az „Abgang”-nak talán még szebb módját választotta: nem ment nyugdíjba, nem mondott le egyik napról a másikra operaházi tagságáról, de rövid idő alatt visszaadta összes vezető szerepét és körülbelül 1957-től kezdve kizárólag rövid karakterszerepeket vállalt. (Az pedig valószínűleg egyedülálló, példa nélkül való eset az operaezenklés történetében, hogy ezzel egyidejűleg lemondott sztárgázsijáról is.)

Megint egyszer bebizonyosodott a régi színházi mondás: „Nincsen kis szerep, csak tehetségtelen énekes”. Rösler olyan figurákból, mint Ebelsztin báró, az Anyegin Triquet-je, a „Peter Grimes” Bob Boles-a vagy a „Figaro házassága” Basiliója — valóságos főszerepet tudott alkotni. Megmutatta, hogy egy-egy kis kabinetalakítás, ha ének, muzikalitás, színészi játék és kifejezés szempontjából a végtelenségig ki van csiszolva, tud olyan fontos, érdekes és színes lenni, mint bármely vezetőszerep. Peter Grimes-beli alakításáról olvashattuk a következő sorokat: „... ez a nagy művész most karikírozó humorával mutatta meg, hogy minden műfajban mennyire egyaránt otthonos.” (Gách Marianne, Film, Színház, Muzsika, 1958. március 21.) Jellemző volt utolsó énekesi korszakára például a „Turandot” Altoum császára. Az öreg császár alakját még csak látni sem lehet, el van rejtve a pagoda legfelső emeletén, függönyök mögött. Rösler hangszínével tökéletesen vissza tudta adni az aggasztást, de ugyanakkor ez a reszketeg „vénenember”-hang kifejezte az aggodást, a jólelkű rábeszélést, sőt, a császár fenségét is. Utolsó új szerepét alig egy hónappal halála előtt, 1963. november 8-án énekelte, ő volt a Lamberto Gardelli által vezényelt „Figaro házassága”-felújítás Basiliója. A súlyos beteg művész hangján ekkor már érződött a fáradtság, de zenei megmintázás és színészi játék szempontjából töretlenül csillogott művészete.

Erre az utolsó korszakra esik az a néhány lemezfelvétel is, amely művészetét Kodály műveiben örökölte meg. 1956 és 1958 között készültek el azok a lemezek, amelyeket részben Kodály maga dirigált, részben az ő felügyelete alatt kerültek rögzítésre. A mester ragaszkodott Röslerhez, így vele vették fel a „Psalmus Hungaricus”-t, a „Missa brevis”-t, a „Székely fonó”-t és ő mondja Ebelsztin báró rigmusait a „Háry János” teljes felvételén is.

1961 telén súlyos epeműtéten esett át, amelyből azonban meglepően rövid idő alatt felépült. Két év múlva újból betegség veri le lábáról. 1963. december 4-én lépett utoljára színpadra. „Dávid király énekese” Kodály-szerepben búcsúzott, Napóleont alakította a „Háry János”-ban. December 10-én rosszul lett, mint kiderült, ekkor zajlott le első szívinfarktusa. Hihetetlen

akaraterővel aznap délelőtt még tanított a Főiskolán, délután Tarnay Gyulával még végigkorrepetálta a Don Carlos-szerepet és este még hallgatta a rádiót. Éjjel kórházba szállították és harmadnap, 1963. december 13-án hajnalban a második infarktus elszóltatta az élők sorából. Aki annyi kollégáját búcsúztatta a sírnál, aki annyi emlékbeszédet mondott — most az ő sírja körül gyűltek össze a barátok, kollégák, a tisztelők.

Mikor halála után a Rádió emlékestén idézte fel pályáját és alakját, a bevezető beszédet az ifjúkori barát és a későbbi pályatárs, Nádasdy Kálmán mondta. Szavai summázzák Rösler egyéniségét: „Értelmes szenvedély és szenvedélyes értelem megtestesülése volt a fiatal férfi, a fiatal művész. Győzelemre teremtett hang és alkat — de ennek a győzelemnek hatalmas ára volt: csillapíthatatlan alkotó kíváncsiság élt Rösler Endrében, a művészet titka, a nagy művészek varázslata érdekelte, tudta, hogy a teljes győzelemhez csak egy út vezet: az önfeláldozó tanulás útja... Hosszú évek páratlan akarateréjével klasszikus tenorrrá kellett képeznie magát. Kodályban, Bartókban jobb magyar, mint bárki, Beethovenben, Mozartban jobb európai, mint bárki, íme, ez volt a cél, amit a fiatal Rösler Endre magának megálmodott... A győzelmet, amelyben már kora ifjúságában oly bámulatosan biztos volt, elérte. Remek klasszikus tenorista lett és remek magyar. Ez volt a »Szent lehetetlenség zsoltára«, s Rösler Endre ezért élt.”

Ehhez a portréhoz Rösler Endre életének krónikása már csak egyetlen vonást tehet hozzá, a művész saját szavait idézve. A szófiai énekverseny záróünnepélyén fordult e szavakkal a fiatalokhoz:

„Nagy öröm volt hallani a sok szép, ifjú hangot, sokuk előtt még nagy sikerek, de éppolyan kemény munka is áll. Azt szeretném, hogy ne csak a hangjukra figyeljenek; egyik fülükkel szívükre és eszükre is hallgassanak, mert *a hang szépsége nem ér sokat a kultúra, a stílustudás, a lélek expresszivitása nélkül.*”

E sorok írója ezúton mond köszönetet mindazoknak, akik munkáját adatokkal, visszaemlékezéseikkel segítették: mindenekelőtt a művész feleségének; továbbá Bacsa András festőművésznek, Ferencsik Jánosnak, Galsay Ervinnek, Meixner Mihálynak, Nádasdy Kálmánnak és Vasadi Balogh Lajosnak.

RÖSLER ENDRE SZEREPEI

1927.	V. 18.	Alfréd	Verdi: Traviata
	V. 31.	Tamino	Mozart: A varázsfuvola
	X. 6.	V. László	Erkel: Hunyadi László
	X. 28.	Pinkerton	Puccini: Pillangókisasszony
	XI. 1.	I. grállovag	Wagner: Parsifal
	XII. 7.	Froh	Wagner: A Rajna kincse
	XII. 11.	Pang	Puccini: Turandot
	XII. 21.	Május	Siklós Albert: Hónapok háza
1928.	I. 21.	Nathanael	Offenbach: Hoffmann meséi
	II. 12.	Riccardo	Wolf-Ferrari: A négy házasság
	III. 8.	Énekes	Hubay: Karenina Anna
	III. 29.	Gonzalvo	Ravel: Pásztoróra
	V. 12.	Xerxes	Händel: Xerxes
	IX. 18.	2. úrfi	Poldini: Farsangi lakodalom
	XI. 19.	Rudi	Schubert: Cselre cselet
	XII. 16.	1. fogoly	Beethoven: Fidelio
1929.	I. 6.	Almaviva	Rossini: A sevillai borbély
	I. 13.	Róbert	Hindemith: Oda-vissza
	V. 3.	Malatestino	Zandonai: Francesca da Rimini
	V. 22.	Nick	Puccini: Nyugat lánya
	V. 30.	Walther	Wagner: Tannhäuser
	X. 6.	Ottó	Erkel: Bánk bán
	X. 22.	Nikias	Massenet: Thaïs
	XII. 31.	Alfréd	J. Strauss: Denevér
1930.	I. 9.	Fernando	Mozart: Così fan tutte
	X. 5.	Sujszkij	Muszkovszkij: Borisz Godunov
	X. 12.	Ifjú hajós	Wagner: Tristan és Isolda
	XI. 22.	tenorszóló	Verdi: Requiem
	XI. 27.	Cassio	Verdi: Otello
	XII. 21.	Szu-csong	Lehár: A mosoly országa
1932.	II. 22.	Arlekin	Malipiero: A hamis Arlekin
	III. 24.	Lenszkij	Csajkovszkij: Anyegin

	IV. 24.	A legény	Kodály: Székely fonó
	X. 31.	Da-Ud	R. Strauss: Az egyiptomi Heléna
	XII. 15.	Florestan	Beethoven: Fidelio
1933.	II. 6.	Don Ottavio	Mozart: Don Juan
	IV. 1.	Fragoletto	Offenbach: A banditák
	V. 24.	Neroni	I. de Lara: A fehér vitorlás
	XI. 19.	Egy hang	Falla: Egy rövid élet
1934.	I. 2.	Móric gróf	Cilea: Adrienne Lecouvreur
	III. 6.	Levin	Hubay: Karenina Anna
	XII. 28.	Vendelin gróf	R. Strauss: Arabella
1935.	II. 20.	Lyonel	Flotow: Márta
	IX. 26.	Egy zsoltárénekes	Kodály: Psalmus Hungaricus, szcenírozott előadás
	X. 21.	tenorszóló	Liszt: Hungária-kantáta, szcenírozott előadás
1936.	I. 9.	Belmonte	Mozart: Szöktetés a szerájból
	II. 15.	Muhammed	Zádor: Azra
	IV. 25.	Apollo	Monteverdi: Orfeo
	XI. 29.	Max	Weber: A bűvös vadász
1937.	IV. 15.	Galicin	Muszorgszkij: Hovanscsina
	X. 25.	Csabi	Ruzitska: Béla futása
	XI. 5.	Achilles	Gluck: Iphigenia Auliszban
	XII. 18.	Tarján	Dohnányi: A vajda tornya
1938.	I. 20.	Vladimir	Borodin: Igor herceg
	IV. 9.	A herceg	Gajáry: A makrancos hölgy
	V. 28.	Egy ifjú	Liszt: Krisztus — szcenírozott előadás
1939.	II. 18.	Pityke Laci	Rékai: A nagyidai cigányok
	IV. 9.	Faust	Gounod: Faust
	XII. 6.	A király	J. Strauss: Pázmán lovag
1940.	X. 15.	Loge	Wagner: A Rajna kincse
	XI. 29.	Imár	Rocca: Ivnor hegye
1941.	VI. 16.	Erik	Wagner: A bolygó hollandi
1942.	IV. 22.	Asztalosmester	Farkas: A bűvös szekrény
	XII. 31.	Eisenstein	J. Strauss: Denevér
1943.	III. 18.	Anti	Madetoja: Északiak
	IV. 13.	Grinwald	Händel: Rodelinda
	V. 8.	Rotaridesz	Kenessey: Arany meg az asszony

1944.	II. 6.	Nureddin	Cornelius: A bagdadi borbély
1948.	III. 15.	Jávorka kapitány	Kodály: Czinka Panna balladája
1950.	IV. 21.	A gazdag legény	Kodály: Székely fonó
1951.	XII. 1.	Schubert	Schubert—Berté: Három a kislány
1955.	V. 11.	Br. Szélházy Agenor	Polgár: A kérők
1957.	X. 8.	Ebelasztin báró	Kodály: Háy János
1958.	I. 31.	Bob Boles	Britten: Peter Grimes
1959.	XI. 22.	A francia király	Kacsoh: János vitéz
1960.	II. 6.	Altoum	Puccini: Turandot
	III. 27.	Triquet	Csajkovszkij: Anyegin
1962.	III. 11.	Torquemada	Ravel: Pásztoróra
	V. 17.	Bogumil gróf	Millöcker: Koldusdiák
	XII. 16.	Napóleon	Kodály: Háy János
1963.	XI. 8.	Basilio	Mozart: Figaro házassága

A BUDAPESTI OPERAHÁZBAN NEM ÉNEKELT SZEREPEK

1936.	V. 8.	Golo	Schumann: Genovéva	Bécs, Rádió
	XII. 21.	Hüon	Weber: Oberon	Bécs, Rádió
1946.	IV. 30.	Lipót herceg	Halévy: A zsidónő	Bukarest, Opera

ORATÓRIUMSZÓLÓK

J. S. Bach: Actus tragicus
 Der zufriedengestellte Aeolus
 h-moll mise
 János passió
 Jesu, der du meine Seele
 Karácsonyi oratórium
 Komm, du süsse Todesstunde
 Magnificat
 Máté passió
 Sie werden aus Saba alle kommen
 Wachet auf
 Weinen, Klagen
Bartók: Cantata Profana
Beethoven: Missa Solemnis
 IX. szimfónia
Bruckner: f-moll mise
 Te Deum
 Um Mitternacht
Carissimi: Jephte
Delius: A Mass of Life
Dohnányi: Cantus vitae
 Szegedi mise
Gui: Canticum Canticorum
Haydn: Évszakok
 Krisztus hét szava a keresztfán
 Teremtés
Händel: Belsazar
 Cecília-óda
 Debóra
 Jefta

Judás Makkabeus
 Messiás
 Sámson
 Sándorünnep
 Saul
Honegger: Dávid király
Kodály: Missa brevis
 Psalmus Hungaricus
 Te Deum
Liszt: Faust-szimfónia
 Hungária-kantáta
 Koronázási mise
 Krisztus
Mahler: Das Lied von der Erde
Monteverdi: Tankréd és Klorinda párviadala
Mozart: c-moll mise
 Requiem
 Szabadkőműves kantáta
Ottó Ferenc: Mária siralom
Pfitzner: Von deutscher Seele
Pierné: Gyermekkeresztmészjárata
 (baritonszóló!)
Reidinger: Der 13. Psalm
Schönberg: Gurrelieder
Schubert: Asz-dúr mise
Schütz: Geistliche Konzerte I.
Sztravinszkij: Mise
Sugár: Hősi ének
Szabó Ferenc: Feltámadott a tenger
Székely Endre: Petőfi kantáta
Verdi: Requiem

HANGLEMEZMELLÉKLET

fordulatsebesség 33 1/3

I/1. OLDAL

Mozart: Don Juan—Don Ottavio áriája az I. felvonásból

Verdi: Requiem—Hostias (részlet)

(Báthy Anna, Basilides Mária és Székely Mihály közreműködésével, vezényel Sergio Failoni)

I/2. OLDAL

Mahler: Das Lied von der Erde—Von der Jugend (vezényel Otto Klemperer)

Schubert: A szélkakas (zongorán kísért Hajdu István)

II/1. OLDAL

Kodály: Psalmus Hungaricus — részlet (vezényel a szerző)

Kodály: Most jöttem Erdélyből (zongorán kísért Hajdu István)

Kodály: Arról alúl (zongorán kísért Hajdu István)

II/2. OLDAL

Monteverdi: Tankréd és Klorinda párviadala — részlet (vezényel Somogyi László)

Bach: Magnificat — Deposuit (vezényel Forrai Miklós)





AZ ELSŐ SZEREP: A TRAVIATA ALFRÉDJE



AZ ELSŐ MOZART-SZEREP:
TAMINO A VARÁZSFUVOLÁBAN

V. LÁSZLO





A KARAKTERSZÍNÉSZ ELSŐ SIKERE:
MALATESTINO ZANDONAI „FRANCESCA DA RIMINI”-JÉBEN



R. STRAUSS: EGYIPTOMI HELÉNA – DA-UD

A NAGY ORATÓRIUMNÉGYES SALZBURGBAN:
RÖSLER ENDRE, BASILIDES MÁRIA,
BÁTHY ANNA, SZÉKELY MIHÁLY



KELEN HUGÓVAL ZELL AM SEE-BEN, 1935 NYARÁN



A TÁRNOKI VILLA KERTJÉBEN:
KELEN HUGÓ, RÖSLER, A KODÁLY HÁZASPÁR, SENNYEI VERA

TOSCANINI PRÓBÁL...



A SALZBURGI FIDELIO PRÓBÁI



FAUST

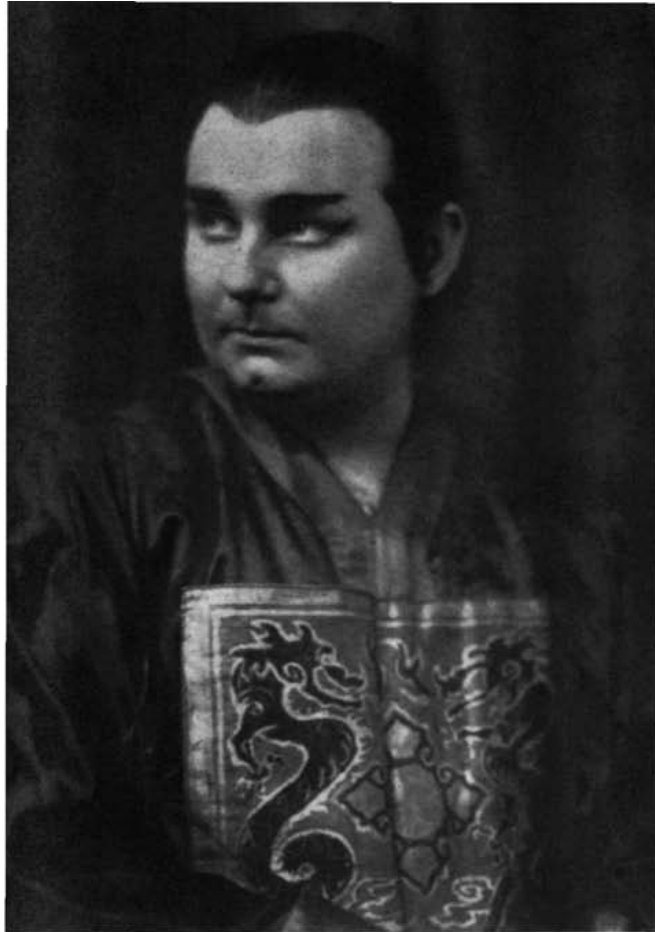


A HÍRES 1935-ÖS SZÖKTETÉS-FELÚJÍTÁS SZEREP-
RÖSLER, OSVÁTH JÚLIA, ERICH KLEIBER, LAURISIN LA-
OROSZ JÚLIA ÉS SZÉKELY MIH.



BACH JÁNOS-PASSIÓJA A ZENEAKADÉMIÁN, 1940 NAGYPÉNTEKJÉN. VEZÉNYVEL LICHTENBERG EMIL, A KÉPEN
RÖSLER, BÁTHY, BASILIDES ÉS TIBOR ZOLTÁN

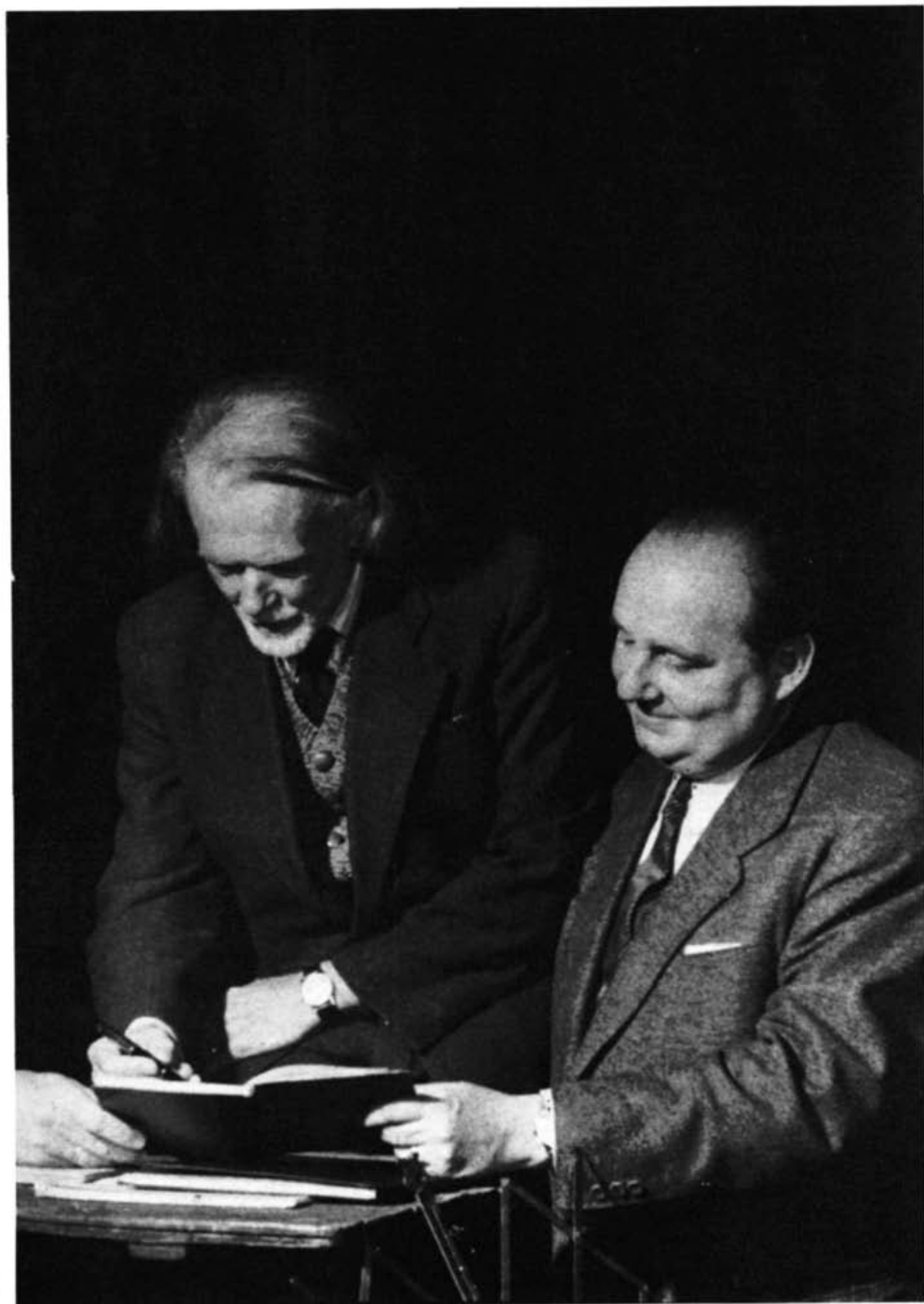




SZÜCSONG HERCEG

EGY LEHÁR-HANGVERSENY ELŐKÉSZÜLETEI 1940-BEN.
AZ ÜLŐ LEHÁR KÖRŰL: LAURISIN LAJOS, TAMÁS ILONKA
SZILÁGYI ÖDÖN (A RÁDIÓ MUNKATÁRSA),
SZILVÁSSY MARGIT ÉS RÖSLER ENDRE





KODÁLY ZOLTÁNNAL.
A PSALMUS FELVÉTELE KÖZBEN



GRINWALD-KÉNT, HÄNDEL RODELINDÁJÁBAN

GLUCK IPHIGENIÁJÁBAN,
BÁTHY ANNÁVAL ÉS BASILIDES MÁRIÁVAL



LOGE





DON OTTAVIO

A DON JUAN 1947-ES FELÜJÍTÁSÁN, OSVÁTH JÜLIÁVAL ÉS LOSONCZY GYÖRGGYEL



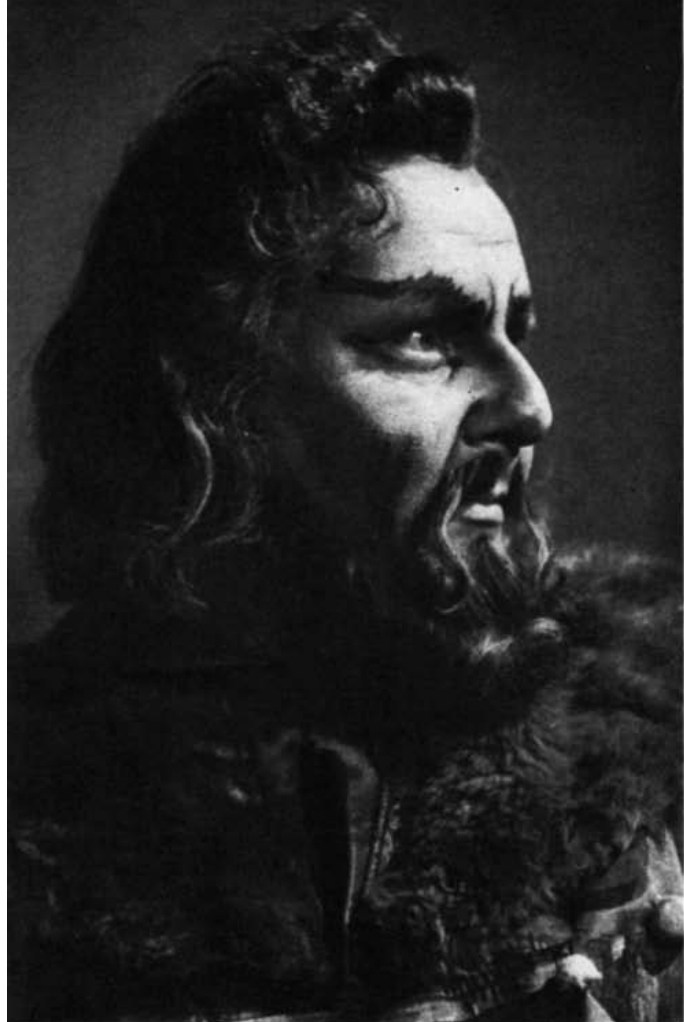


FELESÉGÉVEL, 1955 KARÁCSONYÁN

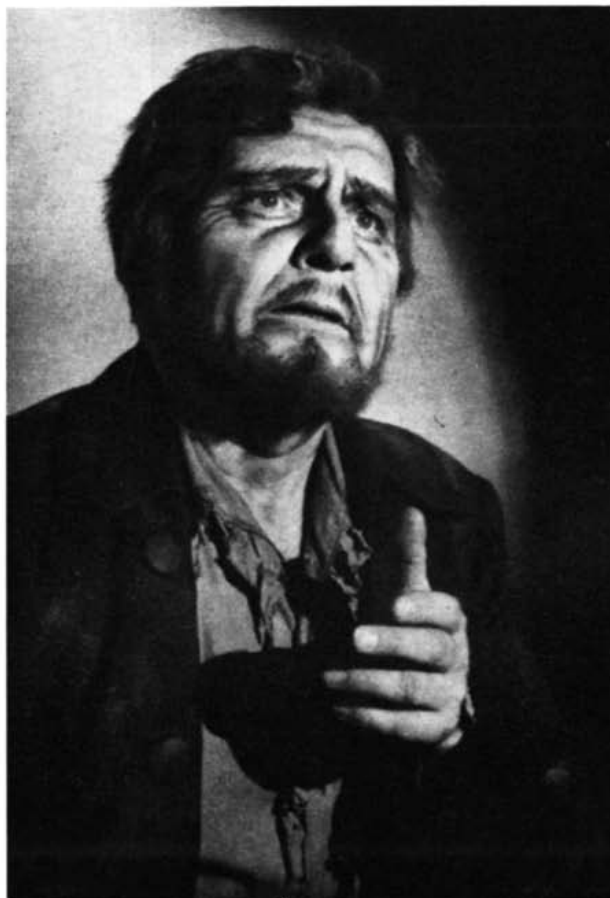


A FŐISKOLAI TANÁR
(A TANÍTVÁNY: SEBESTYÉN SÁNDOR)

SUJSZKIJ HERCEG, A BORISZ GODUNOV TRÓNRA TÖRŐ INTRIKUSA



FLORESTAN





SCHUBERT



RAVEL PÁSZTORÓRÁJÁNAK VÉN ÓR ÁSMESTERE, TORQUEMADA



ÖRZSE ÉS NAPÓLEON A PRESSZÓPULTNÁL (KOMLÓSSY ERZSÉBETTEL)

BARÁTOK KÖZT, BÉCSBEN: RÖSLERNÉ,
KORÉH ENDRE, RÖSLER ÉS SZALAY KAROLA



A SZÓFIAI ÉNEKVERSENYEN: A RÖSLER HÁZASPÁR,
MARK REJZEN ÉS TOTI DAL MONTE



BOB BOLES, A PETER GRIMES METHODISTA HALÁSZÁ





AZ UTOLSÓ SZEREP:
BASILIO A FIGARO HÁZASSÁGÁBAN

