

ORFEÓTÓL ORPHÉE-IG – 1 [1]

Monteverdi: Orfeo, CD, Virgin, 2004; Il ritorno d'Ulisse in patria, L'incoronazione di Poppea – DVD, Virgin, 2004

Az operai alaprepertoár Mozarttal kezdődik és Puccinival ér véget. Ami előtte van, az a nagyközönség és az Opera műsorpolitikája felől nézve – hogy is írja Stendhal *A páрмаi kolostor végén?* –: „to the happy few”, ami utána, ha nem is mondja ki, gyakorlata azt mutatja: „to the unhappy few”. A rádió és néhány külföldi tévécsatorna olykor némileg hátra is, előre is meghosszabbítja az operatörténetet, de leginkább a CD és a videó (VHS és mindinkább a DVD) segít kielégíteni a kevesek igényeit – s a kultúrigény és az anyagi lehetőségek oly gyakori inkongruenciája okán csak a nagyon kevesekét. Mindenesetre örvendetes, hogy a hazai CD- és videopiacon, persze nem nyugati, mégis figyelemre méltó mennyiségben van jelen például a Mozart előtti opera. Vegyünk hát számba néhány felvételt, mármint azokat, amelyeknek importőrei (EMI, Universal, Warner Music) érdemesnek tartanak egy zenei lapot arra, hogy recenziós példánnyal segítsék!

A kollekció, ha nem is a kezdet kezdetét, Peri *Eurüdikéjét* (1600), mégis az egész operatörténetre nézve szimbolikus tárgyat s az első vitathatatlan remekművet idézi fel, Monteverdi *Orfeuszát*, 1607-ből (Virgin Veritas). A művet – néhány 1936 és 1955 közötti, tiszteletre méltó lemezvállalkozás után – a régi zene előadásának historikus irányzata emelte ki a kegyelet világából s fel a nagy, élő operatörténetbe; Michel Corboz 1967-es Erato-felvétele után Nikolaus Harnoncourt 1968-as Telefunken/Teldec-lemeze hozta meg az elementáris áttörést. Az irányzatot megerősítette Jürgen Jürgens 1973-as Deutsche Grammophon-felvétele, végül a Zürichi Operaház Harnoncourt vezényelte és Jean-Pierre Ponnelle rendezte Monteverdi-ciklusának első darabjaként 1975-ben az *Orfeusz* a nagy operaszínház lenyűgöző és megkerülhetetlen darabjaként elevenedett meg. Ettől kezdve mind színpadi, mind hangfelvételen rögzített interpretációtörténete folytonos. A zürichi produkció, a további két Monteverdi-operáéval, az *Odüssz-*

szeusz hazatérésével és a *Poppea megkoronázásával* együtt megjelent videón (Decca), illetve a filmek hanganyaga külön, hanglemezen is (Telefunken/Teldec). Harnoncourtot maga – a Ponnelle-lal társult – Harnoncourt múlt felül a legpazarabban; az annak idején revelatív lemezfelvételt elhomályosítja a zürichi élő előadás hangfelvétele – drámaisága, komplexitása, intenzitása, elevensége máig utolérhetetlennek bizonyul. Magam a későbbi lemezek közül John Eliot Gardinerét (Deutsche Grammophon/Archív 1985) és René Jacobsét (Harmonia Mundi 1995) ismerem, illetve itt a legújabb: Emmanuelle Haïmé.

Az eredetileg a historikus mozgalomban csembalistaként működő s újabban karmesterré előlépett fiatal francia hölgy a mozgalom immár saját hagyománnyá is szilárduló tudásának birtokában, de a mozgalom folyamatos megújulásának aktivistájaként szinte berobbant a régi zene interpretációtörténetébe. Emmanuelle Haïm agilis s hozzá még szép is, olyannyira, hogy a nemzetközi zsurnalisztika úgy emlegeti: „a barokk szépe”. Az említett tulajdonságok együttes kolportálása az agyonmanipulált tömegkommunikáció korszakában gyanakvóvá vált kritikusban előítéletet kelt: már megint egy *megcsinált sztár*. Beckmesseri beállítottsággal indítja el a CD-t – és elképed; teljes frissességgel és elragadó vitalitással szólal meg egy újszülött műfaj: az *opera*. Történetének végén, Mozart, Verdi, Wagner, a 20. századi zenedráma után, amikor már úgy véljük, nem érhet bennünket erősebb inger, a telítettség ellenére megéreztetni, mit jelentett a 16. és 17. század fordulóján az, hogy *nuove musiche*, s az opera megteremtőinek az újonnan felfedezett görög tragédia és zeneelmélet által bátorított nagy álma: az affektusok kifejezése és felkeltése, rejtett dimenzióiban felizzítani a száraznak látszó s csak tisztességes előadásokban oly unalmas *stile recitativo*t – ez komolyan veendő tehetségről tanúskodik. Emmanuelle Haïmnak sikerül, zenekarát (Le Concert d' Astrée), kórusát (European Voices), énekes szólistáit oly mértékben tudja animálni, hogy az előadás az első pillanattól az utolsóig töretlenül lendületes, intenzív, színes és eleven.

Igaz, optimális szereposztás áll rendelkezésére, jó néhány nagy név; a cím- és abszolút főszerepben napjaink egyik legeredetibb, legérdekesebb tenoristája, Ian Bostridge, a Zene allegorikus figurájaként Natalie Dessay, Eurüdiké rövid szerepében Patrizia Ciofi, Proserpinaként Véronique Gens, s még az Ekhó néhány hangját is Paul Agnew énekli. Bizonyos esetekben feltűnik a szerepek terjedelme és az énekesek presztízse közötti aránytalanság – mintha a luxusszereposztás is a kolportálás része volna. A Zene húsz verssornyi szerepéhez csakugyan egy Natalie Dessay kell? De gondoljuk meg: szólamat nemcsak e darab, hanem egy négy évszázados operatörténet szimbolikus prológuusaként kell hallgatnunk! Haïm inspiráló s a zenekar inspirált, a darab, az előadás feszültségét fenntartó, folyamatosan to-

vábbhullámoztató működése mellett Bostridge kongeniális hangí alakítása biztosítja az interpretáció erejét és *operaszínházi* jelenvalóságát, elevenségét. Az ő hiperérzékenysége, intenzitása és vokális fantáziája ad képet a stile recitativo potenciális affektusgazdagságáról, drámai lehetőségeiről. A felvétel egészében és részleteiben egyaránt meg tudja éreztetni a mű nagyságát, sőt azon túl a műfaj perspektíváit is, s ha Harnoncourt–Ponnelle egykori zürichi produkciójának élő felvételét nem éri is utol, Gardiner lemezzével egyenrangúnak vélem.

Monteverdi következő fennmaradt operájából, a harmincnégy évvel későbbi, 1641-es *Odüsszeusz hazatéréséből* ugyancsak a Virgin kínál DVD-videót. A felvétel 2002-ben készült a Festival d’Aix-en-Provence 2000-ben bemutatott produkciójáról. Együttese, a Les Arts Florissants élén William Christie áll, közreműködnek az Académie européenne de musique d’Aix-en-Provence és a Les Arts Florissants szólistái, rendező: Adrian Noble.

Szemben a negyedszázaddal ezelőtti zürichi Monteverdi-ciklus dús barokk látványosságával – Harnoncourt és Klaus Michael Grüber újabb, 2002-es megközelítéséhez hasonlóan – a darab vizuális megjelenítése puritán; a színpadot homok borítja, két oldalt homokszínű, csupasz falak, a jobb oldali előtt néhány nagy cserépedény, a játékeret hátul olykor oldalról betolt falrészek zárják le. E majdnem üres térbe csak kellékek kerülnek be szűkség szerint, illetve Zeust és Hérát különíti el jelenésükkor leereszkedő, függőleges, fényes fémrudak rácozata(?), függönye(?). Az opera allegorikus figurák jelenetével kezdődik; a középpontban L’Humana Fragilità, a törekeny ember – mezítelen férfialak, Rachid ben Abdeslam kontratenor jeleníti meg védtelenségében, esettségében, sebezhetőségében, kiszolgáltatottságában. Körülötte életerős hatalmak: a két mankóra támaszkodva is impozáns Idő (Paul-Henry Vila), a fürge-játékos Ámor (Olga Pitarch) és a szépséges-erotikus Fortuna (Károlyi Katalin).

S ebben az allegorikus prólógusban egyszer csak felvillan egy kép: a vánszorgó Idő széttárja karját a mankókkal, s azok hirtelen mintegy szárnyakká alakulnak: a vánszorgó idő átváltozik szárnyas idővé, s előtte a törekeny ember is felegyenesedik, szétterpeszti a lábát és széttárja a karját, s egy pillanatra felidéződik Leonardo da Vinci híres rajza az emberi arányokról: egy kör belsejében az X alaprajzú figura. Az ellentmondásoknak: a hol lassú, hol gyors időnek, a törekeny, de arányosságával méltóságot is sugárzó embernek a kettőssége és egysége – shakespeare-i pillanat: „S mily remekmű az ember! Mily nemes az értelme! Mily határtalanok tehetségei! Alakja, mozdulata mily kifejező és bámulatos! Működésre mily hasonló angyalhoz! Belátásra mily hasonló egy istenséghez! A világ ékessége! Az élő állatok mintaképe! És mégis, mi nekem ez a csipetnyi por? Én nem gyönyör-

ködöm az emberben, nem – az asszonyban se, hiába mosolygasz” – mondja Hamlet. A rendező itt képileg is megteremti azt a dimenziót és ellentmondásos komplexitást, amely Monteverdi operájának sajátja, s amelyet az előadás mindvégig meg is tud tartani. Az európai drámának a késői felvilágosodástól a 20. század közepéig dédelgetett nagy ábrándja, a görögnek és a shakespeare-inek a szintézise Monteverdi utolsó két operájában – a pontosan három évtizede lezárult Shakespeare-oeuvre-től függetlenül – megvalósult: egyfelől az univerzálisnak, másfelől az individuálisnak, egyfelől a homéroszi kettős, isteni és emberi motivációnak, másfelől az ember önmaga-megalkotásának, egyfelől a fenségesnek, másfelől a tragikus és a komikus egységének a szintézise.

Az előadásban mindezek a viszonylatok pontosan és arányosan valósulnak meg. A komplexitás eszmeileg legfontosabb pólusai: Pénélopénak nem csak tiszteletre méltó, hanem Marijana Mijanović szuggesztív alakításában a gyászba bele is fagyó hűsége, a személyiséget be is szűkítő fixálódása, illetve Melanthó (Károlyi Katalin) és Eurümakhosz (Zachary Stains) elementáris életigenlése és -szeretete, érzéki játékosága. E szélsőségek s a viszonylag egyszerű – de mindig karakterisztikusan megformált – típusok közül pedig kiemelkedik két nagyszabású és színes figura, egyrészt Krešimir Špicar Odüsszeusza, aki mind önmaga adásának, mind a cselekmény szerinti szerepjátzásának a bölcsességtől a gyermeki örömgig terjedő emberi minőségek differenciált skáláját és nagy feszítvolságát teszi élményünké, az egész előadás legplasztikusabb és legkörüljárhatóbb alakját teremtve meg, másrészt Robert Burt Irosza, ez a hatalmas testű és alacsony lelkű, zsigereiben élő, de bukását mégiscsak felfogni és átélni képes lény, aki emberi jelenvalóság, jellegzetesség és egyéniségének volumene dolgában már-már falstaffi formátum.

A darabban és az előadásban kibontakozó turbulens élet közepette megáll és kinyílik két felemelő pillanat: az operatörténet első anagnorisziszei, nagy felismerés-jelenetei: Odüsszeusz és Télemakhosz egymásra találása és összeölelkezése, majd a végén Odüsszeusznak Pénélopé általi felismerése, a csöndesen meghatott, hangokba nem is foglalható happy ending. Kevés méltó párjuk van, talán csak apa és lánya egymásra ismerése Shakespeare *Pericles*-ében és Verdi *Simon Boccanegrájában*. Az *Odüsszeusz hazatérése dramma per musica*. William Christie és együttese, a Les Arts Florissants s minden énekes színész a *musica* és a *dramma* teljes egységében eleveníti meg Monteverdi operáját – méltóképpen.

Monteverdi egy évvel későbbi, 1642-es, utolsó, az operai életművet betetőző remeke, a *Poppea megkoronázása* is kapható nálunk DVD-videón a Warner Music jóvoltából. A Glyndebourne Festival Opera 1984-ből származó fel-

vétele visszavisz bennünket a barokk operák interpretációjának előző korszakába. A hatalmas mű a Raymond Leppard által készített praktikus változatban került színre (ő is vezényli az előadást), amely régi ismerősünk, hiszen ezt mutatta be 1968-ban az Operaház – a Glyndebourne-i műalak csupán egy-két kevésbé szubsztanciális jelenettel bővebb. A mai operaközönség hosszú darabot csak Wagnertől fogad el, régi zenéből végképp nem, márpedig a *Poppea* fennmaradt anyaga tetemes. A problémát érzékeltetendő: Harnoncourt 1974-es lemezfelvétele 3 óra 35 perc, 1978-as zürichi színházi előadása pedig csak 2 óra 40, tehát majdnem egy órával rövidebb – a Glyndebourne-ban felvett Leppard-változat 2 és fél óra. Nemcsak a húzások mennyisége, hanem a tömörítés dramaturgiája is jelzi, hogy Leppard, egyfelől építve a korai s a Wagner és a verizmus óta eluralkodott opera *zenedráma* jellegének rokonságára, azaz az ember- és helyzetábrázolást nem annyira autonóm zenei formákkal megvalósító, mint inkább a szövegből következő drámai cselekmény mentén haladó kompozíciójára, másfelől a verizmus óta mind az alkotókban, mind a közönségben kialakult időérzésekre, a beidegződött és elvárt operai „*timing*”-ra, megpróbálta a *Poppea*-t dramaturgiailag egy verista vagy modern zenedráma alkatára és alakjára szabni. Biztos érzékkel, nagy operaszínházi tudással – és sikerült. Plasztikus figurák és szituációk, kerek jelenetek, világos és célratörő cselekmény, minden tekintetben szabatosság, azaz minden úgy van adagolva, hogy az előadás sem többet, sem kevesebbet nem mond, mint amennyi a modern közönség teljességélményéhez szükséges és elégséges. A modern operai konvenciókhoz alkalmazkodás a szereposztásban is érvényesül: a kasztráltakra írt szerepek nem maradtak meg férfiszoprán és -alt kontratenorokat igénylő eredeti fekvésükben, hanem Néróból tenor-, Othóból baritonszerep lett. Ez 1968-ban Budapesten még természetesnek hatott, időközben azonban Nyugat-Európában végbement a barokk operák előadásának historikus paradigmaváltása, azaz 1984-ben Glyndebourne-ban (és Alfred Deller hazájában) már nem volt evidens. Leppard arranzsálása alkalmaz ugyan historikus hatást keltő hangszereket, de mégiscsak a London Philharmonic Orchestra, egy modern szimfonikus zenekar szólaltatja meg, természetesen maga és a karmester magas színvonalán, csak kevésbé transzparensten, artikuláltan és karakterisztikusan, mint a Harnoncourt- (1974, 1978), Jacobs- (1990), Gardiner-élmények (1993) után kívánatos volna.

A produkciót Peter Hall rendezte. Az akkor ötvenhárom éves Hall az 1960-as évek óta mind rendezőként, mind színházvezetőként az angol színház fontos személyisége, aki a drámairodalom egészében és a színházi stílusok többségében otthon van, elfogulatlanul és természetesen közlekedik a hagyományos polgári színház és az innovatív kísérletek, valamint a különböző műfajok között, életművének nagy részét teszik ki Shakespeare-

rendezései, operát már 1965-ben rendezett, nem is akármilyet: Schoenberg *Mózes és Áronját* – az operarendezés azután munkásságának egyik ágává, már-már korszakává lett, s noha a pszichológiai realizmus hagyományán belül műveli, nála ez nem egy kultúra utóvédharca, mint egyik-másik kortársánál, hiszen éppen napjainkban, hetvenöt évesen új, korszerű színház létrehozásán fáradozik. Peter Hall a szó legteljesebb értelmében Mestere a rendezésnek, a színháznak; produkcióit – legyenek bármilyen stílusúak is – tévedhetetlen stílusismeret, a darab (figurák, helyzetek, viszonyok, arányok, kompozíció) hiánytalan értése, elemzése és értelmezése s a díszlet- és jelmeztervezőket, illetve a pontosan kiválasztott színészeket/énekeseket inspiráló, beteljesedett megformálása jellemzi. S még valami: az eddig körülírt abszolút, de mégis csupán alapot, feltételt jelentő *szakszerűségnek* valamilyen megfoghatatlan belső fényforrásból származó poétikus felvilágoltatása, vagyis *szakszerűségnek*, kultúrának és *művészetnek* az a túlfeszítettségtől mentes, mondhatni: *szolid* egysége, amely leginkább az *angol* kultúrában fordul elő – Peter Hall jellegzetesen angol Mestere a színháznak, az operarendezésnek.

A *Poppea* vizuális megjelenése barokk, de nem olyan dúsan, mint Ponnelle zürichi produkciójáé volt; a dobozdíszlet egy épület díszes vázát formázza, amely időnként lebegteti, hogy zárt vagy nyílt teret, *bentet* vagy *kintet* határol-e, mögötte kitáguló nyitottság. A jelmezek kinél többé, kinél kevésbé a barokk kor és színház ruhakonvencióit követik, vagyis az előadás a műnek nem történelmi, hanem keletkezési korát idézi.

A prológnak három istenfigurájának megjelenítése az épület emeleti szintjén (mindvégig innen követik a cselekményt, viselkedésükkel reagálva az emberi síkon történőkre és érzékeltetve a köztük lejátszódó drámát) már is a mű világgképét exponálja: az Erény szakadt ruházatú, rongyos, lecsúszott, gyászos asszony, Fortuna drabális, kövér, kopasz, közönséges perszóna, s Ámor velük szemben a szokásos bájos, sugárzó ikonográfiát képviseli. A földi-emberi dráma kibontása szabatos, illetve két szerepben több annál – eredeti és revelatív.

Poppea: Maria Ewing. Aki már Karl Böhm és Jean-Pierre Ponnelle 1978-as Figaro házassága-tévéfilmjében látta az amerikai származású énekesnő Cherubinját, aligha felejtí el a „*Non so più cosa son, cosa faccio*” előadását, amikor is az apród lényé az érzékiségnek, az erotikának, az egyszerre gyönyörteljes és fájdalmas mánornak sugárzó gubancává transzfigurálódott. Meg lehetett sejteni, hogy Ewing rövidesen a női „érzéki zsenialitást” képviselő operaszerepek specialistája lesz. Így is lett, a '80-as évektől sokáig az egyik legkeresettebb Carmen (négy Carmen-videójáról tudok jelenleg a piacon), Salome és Lulu, s ő volt annak az 1991-es párizsi *Kisvárosi Lady Macbethnek* a – vokálisan némileg modoros, de faszcináló – Katyerinája is,

amelynek alapján a Deutsche Grammophon életteli és nagy erejű lemez-felvétele készült. Poppeája bravúros alakítás, ugyanis olyan mértékben épít – mert építhet – egyéniségének, testi valójának szexuális kisugárzására, hogy semmiféle eszközzel nem kell élnie az érzéki, csábító, észbontó ráhatás érdekében, hanem éppen hogy valami különös distanciával viszonyul önmagához, mintegy kívül áll magán, mintha távol járna az általa felforrósított helyzetektől, titokzatosan tűnődő arckifejezéssel s tekintetét csak a korona káprázatára szegezve, és minden különösebb aktivitás nélkül, szinte csak hagyja önmagától hatni a természet adta érzékiségét, erotikáját. Az alakításnak ezzel a paradox feszültségével olyan evidenssé teszi Monteverdi Poppea-figuráját, az operában kifejlő történetet s a mű erkölcsi indifferenciáját, az istenfigurák vetélkedésének kimenetelével demonstrált tézist a szerelmi szenvedély mindenhatóságáról, amilyenek még sohasem láttam.

A másik eredeti és nagy figurateremtés Robert Lloyd Senecája. Hall és Lloyd szakított a morális értékeket a darabban egyedül képviselő sztoikus filozófus egyértelmű ábrázolásával. A Ponnelle-rendezés idealizálásával szemben ez a Seneca a bölcsnek azt a típusát képviseli, amely egy Thalészról szóló ókori anekdota óta végigvonul a kultúrtörténeten: amikor egyszer Thalész a csillagokat vizsgálva felfelé nézett, és beleesett egy kútba, egy tréfás és csinos trák szolgálólány kinevette, hogy az égi dolgokat akarja tudni, s még azt sem veszi észre, ami közvetlenül a lába előtt van. Operailag szólva: ebben a Senecában van valami a *Bohémélet* Colline-jából. Megjelenése már-már egy marginális értelmiségié, külseje – haja, szakála, öltözete – elhanyagolt, egész lénye és viselkedése kissé formátlan, öregesen igazgatja a szemüvegét, ha indulatba jön, mimikája, gesztikulációja kontrollálatlan, szinte groteszk. És mégsem csak a szemüveg – Eisenstein *Patyomkin páncélosa* óta az entellektüel attribútuma – és az elmaradhatatlan fóliáns emeli fel a szellem magas és tiszta szférájába, hanem a Monteverdi nemes szólamát fenséggel megszólaltató nagy – bár nálunk kevésbé ismert és ezért kevésbé jegyzett – énekes. Lloyd Senecája nemcsak a szellem emberének életidegensége, sőt különcsége, hanem a bölcs világ-, élet- és emberismerete okán is marad meg a margón, ahonnan fényes intellektussal, megtörhetetlen erkölcsi bátorsággal és a nemes dikció révén is egyértelmű emberi méltósággal mutatja fel a szenvedélyeik mozgatta szereplők számára a moralitást – természetesen hatástalanul, eredménytelenül.

Hogy Leppardnak realista dramaturgiai érzéke mellett mély koncepciója is volt, jól mutatja egy jelenet, amely a budapesti előadásból hiányzott: Senecát durván kigúnyolja egy apród (Petros Evangelides). Hall rendezésében ez az apród eléggé ronda kis alak, ám gúnyolódása, sértegetése bármilyen igazságtalan, megvan benne az életszerű, köznapis ember viszony-

lagos igazsága is a steril különccel szemben. Továbbá: ugyanez az apród egy kisasszonnyal enyelegve a háromszintes drámának ugyanazt az alsó szintjét, a természetes, egészséges, ártalmatlan életörömmel ugyanazt a pozitív képletét képviseli, mint az *Odüsszeusz hazatérésében* Eurümakhosz és Melanthó. Akárhová fordulunk a darabban és az előadásban, mindenütt dramaturgiai ellenpontok, dramaturgiai – shakespeare-i – polifónia: a világ, az élet, az ember ellentmondásossága. De ha a rendező és az énekes sokatmondó ellentmondásosságában ábrázolja is Senecát, távozása a színről, a cselekményből, az életből a maga egyszerűségében is magasrendűen poétikus és szimbolikus: a szemüveg mellett másik attribútumát, a föliánst átadja egy tanítványnak. A szemüveg jelképe ellenére is személyes tárgy, viselőjéhez tartozik, s annak halálával elveszíti használati értékét. De a könyv, a szellem foglalata közkinccs, élete folytatódik.

Maria Ewing Poppeája és Robert Lloyd Senecája a legmagasabb fokra emeli Peter Hall rendezését. A harmadik, az övékével egyenrangú főszerepet alakító Dennis Bailey Néróként elmarad mögöttük. Egyéniségében van valami rigiditás, tenorja eleinte kifejezetten csúnyának tűnik, nazális, hanghordozása merev. Az előadás első részében csak a Senecával való, éles jelenetben, indulata növekedésével válik meggyőzővé. A második részben azonban – mintha a filozófus halála utáni dorbézolásban, részegségében egyszer s mindenkorra felszabadult és gátlástalanul önmagává vált volna – egész valója szinte a szenvedély, a szerelmi és a hatalmi szenvedély orgánuma (a barokk színház egyik alaptípusának, az affektusainak kiszolgáltató, azoktól megszállt zsarnoknak egyik korai példája), amelyben e szenvedélyeknek nemcsak nagysága, hanem Poppeához való viszonyában szépsége is megragadó, mások szerelméhez való viszonyában pedig még sajátos etikája is van: Drusillát a Poppea elleni merényletkísérlet miatt kínhalálra ítéli, de megtudván, hogy tettét Otho iránti szerelme motiválta, nagylelkűen megkegyelmez neki. Bailey alakítása az előadás e második felében mind vokálisan, mind viselkedés tekintetében felhevül és élettellivé válik, megszületik benne Monteverdi Nérója.

A szereposztási konzervativizmus következtében Dale Duesing az alakítás módjával a stílusterést elkerülve ugyan, de a hangnak nemcsak regiszterét, hanem karakterét tekintve is a romantikus lírai bariton szerepkörbe transzponálja Otho passzív, szenvedő és reflexív figuráját. Cynthia Clarey hibátlan hangon és szépen éneklie el Octavia – így ritkán hallható – szerepét, de a figurával van két probléma. Az egyik: az énekesnő által képviselt nőalak kevésbé szexis ugyan Ewing Poppeájánál, de alkatra hasonló típus. Ha a szereposztás arra a gyakori megfigyelésre épül, hogy bizonyos férfiak mindig hasonló nőtípust választanak, úgy értelmes a döntés, csak éppen nincs az előadásban más jel e szándékra. Ha viszont nem

ez a szándék, úgy nem elég nagy a különbség a két típus között ahhoz, hogy Néró vonzalmi választása igazán elementáris és kényszerítő erejű legyen. A másik probléma: Cynthia Clarey Octaviája szép, elegáns, finom lény, de nem császárné. Hiányzik belőle az, amit Kent a *Lear királyban* úgy nevez: authority – erre pedig mind a megcsalt feleség fájdalomában, mind a sértett nő gyilkos bosszúvágyában, mind a kiteszített ember megrázó búcsújában szükség volna. Karakterisztikus, színes és fontos szerepéhez méltó viszont Anne-Marie Owens mint Arnalta, Poppea dajkája. Miként az *Odüsszeusz hazatérésében* Robert Burt Irosza, ő is a megtestesült, drabálissá testesült plebejus vitalitás, józanság és kedély.

A darabot pontosan értő, hibátlanul kimunkált, szép és jó előadás ez az 1984-es *Poppea megkoronázása*, Glyndebourne garancia is (volt?) minderre, de nemcsak a képminőség, a színek tónusa érzékelteti a két évtizednyi távolságot, hanem egész esztétikáját finom patina vonja be.

(...)

Muzsika, 2005. március