

Fodor Géza

MI SZÓL A LEMEZEN?

III.

Operafelvételek

Offenbachtól Henzéig

Claves ad musicam

További olvasnivaló a kiadó kínálatából:

Almási-Tóth András:
Az opera – egy zárt világ
Az operai színjáték alapproblémái

Carl Dahlhaus:
Az abszolút zene eszméje

Hans Heinrich Eggebrecht:
A Nyugat zenéje
Folyamatok és állomások a középkortól napjainkig

Fodor Géza:
A Mozart-opera világképe

Eduard Hanslick:
A zenei szép

Erik Satie:
Egy ütődött (én) megfigyelései

Surányi László:
Megszólít vagy elvarázsol?
A zene szelleméről

Szalóczy Péter:
Elfeledett zeneszerzők

Wilheim András (szerk.):
Szabolcsi Bence válogatott tanulmányai

Fodor Géza
MI SZÓL A LEMEZEN?

III.
Operafelvételek
Offenbachtól Henzéig



A kötet megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.



© Fodor Géza jogutódja, Typotex, 2013

ISBN 978 963 279 309 2

ISSN 1788-828X

Témakör: *opera, kritika, zeneelmélet*

Kedves Olvasó!

Köszönjük, hogy kínálatunkból választott olvasnivalót!

Újabb kiadványainkról, akcióinkról

a www.typotex.hu

és a [facebook.com/typotexkiado](https://www.facebook.com/typotexkiado)

oldalakon értesülhet.



Kiadja a Typotex Elektronikus Kiadó Kft.

Felelős vezető: Votisky Zsuzsa

Szerkesztés: Várady Szabolcs

Diszkográfia, tárgy- és névmutató: Várady Éva

Műszaki szerkesztő: Szirtes Krisztián

Borítóterv: Tóth Norbert

Nyomta és kötötte: László András és Társa Nyomdaipari Bt.

Felelős vezető: László András

BEVEZETÉS

Ezzel a kötettel teljessé válik Fodor Géza operalemez-kritikáinak kiadása. A harmadik kötetben kaptak helyet a Verdi és Wagner utáni szerzők műveinek előadásait elemző írások, egy kivétellel: Csajkovszkij Jeanne d'Arc-operáját a Verdiével együtt a második kötetben találja meg az olvasó. Újdonság a harmadik kötetben, hogy az opera mellett a 19. század új zenés műfaja, az operett is megjelenik, alkalmat adva Fodor Gézának arra, hogy kifejtse nézeteit magának a műfajnak a jellegéről.

Az írások elrendezésében a fő szempont most is, mint az első kötetben, az időrend volt, de – a kötet alcímét kivéve – nem a szerzők, hanem a művek születésének időrendje, ezt azonban igyekeztünk összhangba hozni az anyag természetével. Így pl. *A denevérről* szóló írást nem szakítottuk el *A cigánybárótól* (1885) csak azért, mert a kövekező mű, a *Hoffmann meséi* szerzője született és halt meg korábban (1819–1881), és persze a Johann Strauß-operettel együtt tárgyalt *Víg özvegytől* (1905) sem. Offenbach művének filológiai utóélete amúgy is messze túlnyúlik a szerző életén, és ráadásul a *Hoffmann meséi* megnyitja a francia operák felvételeinek sorát. Ez Massenet *Wertherjének* két felvételével zárul, pontosabban egy londoni *Hoffmann meséi*-produkcióval kanyarodik vissza kiindulópontjához az „Operai utazások – otthon” ciklusban. Ez az írás öt Covent Garden-előadást tárgyal, egyikük – a *Szöktetés a szerájból* – az első kötetbe került, a többi négyet azonban már nem akartuk szétválasztani, mert nemcsak az operákról, hanem egy operaház működéséről is szól. Még erősebben érvényesül egy közös rendezőelv a különböző szerzők műveinek előadását elemző *Magaslati levegőn* és „*Káprázatok gubanca, női szív*” című szemlékben, és ez a szempont felülírja a művek időrendjét. Ahol lehetett, ott persze egy tömbbe rendeztük az azonos szerzőket, így követi egymást három Janáček-felvétel, majd a kötet főszereplője, Puccini – nem a művek, hanem a róluk szóló írások keletkezésének sorrendjében, ahogyan a második kötet Verdi- és Wagner-előadásokról szóló írásai.

A kötetben az előzőhöz hasonlóan különválasztottuk azokat a kritikákat, amelyek nem teljes operafelvételekről, hanem operaénekesekről szólnak; ezúttal (minthogy javarészt késői írások) a végére kerültek a magyar operaénekesek antológiáit és portrélemezeit bemutató recenziók.

A szövegen csak a legszükségesebb változtatásokat eszközöltük. A könyvebb áttekinthetőség kedvéért üres sort iktattunk be oda, ahol új előadás elemzése következik. A helyesírás az akadémiai normákat követi, egy ap-

róságban megtartottuk azonban Fodor Géza jellemzőnek érzett kétféle írásmódját: a „charme” szót eleinte ebben a francia formájában használja, később, ahogy stílusa mind oldottabbá válik, áttér a „sárm, sármos” alakra, amit egyelőre nem szentesít a helyesírási szótár.

Az előadók neve a szövegben általában úgy szerepel, ahogy Fodor Géza írta, a diszkográfiában ellenben úgy, ahogy a lemez borítóján (ahol gyakran lemaradnak az ékezetek). Az írások címe alatt többnyire most is megadjuk a tárgyalt felvételek kiadási adatait, de ahol egy mű sok felvétele az elemzés tárgya, ott beértük az operák címével. A könyvben említett lemezkiadások adatai most is mind megtalálhatók a diszkográfiában, az azonos művek a karmesterek nevének ábécérendjében.

Köszönjük Kain Péternek, hogy ezúttal is segítette munkánkat olvasói észrevételeivel.

A kényszerűségből több részre szabdalt szemlék egy-egy bekezdése, ha az érthetőség megkívánja, megismétlődik az újabb részben. Az egyes részeket az írások címe után szögletes zárójelbe tett sorszámokkal jeleztük. A korábbi kötetekben ez helyenként sajnálatosan elmaradt. Részben ezt pótlandó, részben a könnyebb áttekinthetőség, visszakereshetőség érdekében itt közöljük ezeknek az írásoknak a listáját és leőhelyét, megírásuk sorrendjében, vastagítással jelölve az adott helyeken elmaradt számozást:

Licenc operafelvételek: [1] I. 84–89.; [2] III. 122–124.

Uborkaszegzon – uborkadömping / Új magyar operafelvételekről: [1] I. 240–246.; [2] III. 98–102.

Operai utazások – otthon / 1. Verona: [1] II. 85–90.; [2] III. 156–159.

Operai utazások – otthon / 2. London: [1] 120–122.; [2] III. 89–97.

Operai utazások – otthon / 3. Glyndebourne: [1] 123–126.; [2] 206–207.; [3] III. 65–67.; [4] 160–161.

Az elegancia dicsérete / 19. századi francia operák CD-n: [1] I. 189–191.; [2] III. 80–86.

Opern auf Naxos: [1] I. 139–141.; [2] I. 217–219.; [3] II. 102–104.

Operai olla podrida: [1] I. 137–138.; [2] I. 231–232.; [3] III. 197–204.

A csábítás trükkjei CD-n: [1] I. 44–50.; [2] I. 142–145.

A szerelem dalnokai: [1] II. 144–146.; [2] II. 345–349.

Orfeótól Orphée-ig – 1: [1] I. 8–16.; [2] I. 26–28.

La carte de Tendre: [1] I. 171–172., [2] III. 87–88.

A mostani három kötetten kívül az alábbi – Hungaroton kiadású – operalemezokről jelentek meg terjedelmes beszámolók Fodor Géza *Operai napló* című kötetében (Magvető Kiadó, 1986):

- Klemperer és a Fidelio (1982)
- Egy „klasszikus” Rigoletto-felvételről (1983)
- A varázsfuvola Karl Böhm-mel (1982)
- Sába királynője (1981)
- Pillangókisasszony (1982)
- Mózes (1982)
- Operafelvételek Lamberto Gardellivel (1983)
- A Don Pasqualéről, előhanggal (1984)
- Verdi-operák Hungaroton-lemezen (1984)
- A Hunyadi László lemezen (1983)
- „Low fidelity” – Elmélkedés a magyar operakultúráról és a kritikáról a hatvanas évek operafelvételei kapcsán (1985)

I.

Offenbachtól Henzéig

JOHANN STRAUSS: A DENEVÉR; PONCHIELLI: GIOCONDA

*Deutsche Grammophon/Hungaroton, 1977;
CBS/Hungaroton, 1987 – LP*

Két zenés színjáték az 1870-es évekből. A Magyar Hanglemezgyártó Vállalat programjában 1989 vége felé véletlenül két olyan darab került egymás mellé, amely keletkezési idejét tekintve is közel esik egymáshoz: Johann Strauß *A denevér* című operaiqényességű operettjét 1874 áprilisában mutatták be Bécsben, Amilcare Ponchielli *Gioconda* című „dramma” műfaji megjelölésű operáját pedig 1876 áprilisában Milánóban. Persze az időbeli közelséget hiba volna túlbecsülni és túlinterpertálni; a két darab között nincsen semmiféle szellemi kapcsolat, egészen más kultúrák produktumai, egészen más szellemet testesítenek meg, s ezért egészen más szellemi kontextusban is értelmezendők. Viszont máris elejtettem egy szót („kultúra”), amely mégiscsak valamilyen közösséget jelez közöttük. Mindketten kultúrák produktumai, vagyis az a közeg, amelyben megszülettek, s amelynek szellemét megtestesítik, kultúrának nevezhető, azaz belsőleg szerves összefüggésként és stílusként értékelhető. A „kultúra” szót tehát értékfogalomként használom, amely a kultúra termékét mintegy „fémjelzi”. Ebben az elmélkedésben éppenséggel kulcsszónak szánom, mert e két darab felvétele (*A denevére* 1976-ban készült Hamburgban, a *Giocondáié* 1987-ben Budapesten) jó alkalom annak vizsgálatára, hogy az előadásokról is elmondható-e az, ami a művekről, hogy ti. kultúrák szülöttei és megtestesítői. *A denevér* az utóbbi két évtizedben különleges szellemi státusra tett szert: a darab, amely korábban is kivételes helyet foglalt el a zenés színház, a színházi zene világában, lévén Az Abszolút Klasszikus Operett, az 1970-es évektől a Monarchia kialakuló és mindinkább elhatalmasodó kultuszának és mítoszának keretében sajátos szellemtörténeti jelentőséget nyert. Újdonsült szellemi kontextusát, paradigmátikus jellegét és szimbolikus értelmét jól érzékeltetik Claudio Magris, a neves olasz irodalomtörténész és esszéista gondolatai *A Habsburg-mítosz az osztrák irodalomban* című könyvéből: „A fáma szerint egy idős udvari tisztviselő egyszer azt mond-

ta: Ha szigorúan vesszük, Ferenc József császár Johann Strauß haláláig uralkodott. A Habsburg-kultúra utolsó korszaka mintha csakugyan két véglet közt ingadozna, a szótlan méltósággal viselt hanyatlás szomorú tuda és a gondtalan operettkönnyedség közt. A két véglet ugyanannak az éremnek a két oldala, az utolsó európai illúzió két arca. (...) Ez a halódó világ (...) álarcot ölt, pezsgó életöröm mögé rejt hanyatlását, felszínes, önfeledt érzékiségbe menekül. Az iszapos, piszkossárga Duna kék lesz, és megkezdődik a történelmi-politikai pusztulás előli menekülés egy tiszavirág-életű, érzelgős és élvhajász földi paradicsomba. (...) A prózairodalom, a színház, a költészet és a zene pedig megteremti a könnyű, érzelgős kis szerelmek, az életöröm, a valcerek Bécsének színes, semmihez se fogható képét: szép idők voltak, talán nem oly szilajok, mint a párizsiak, de táncosabbak és vidámabbak. – A császárság alkonyának idillje az operett. (...) Johann Strauß művészete a Ferenc József-i kor legjellegzetesebb megnyilvánulása, a Habsburg-alattvaló élvhajász elidegenedésének egyik legerősebb zenei támasza. (...) Az operett a frivol, vidám válasz minden gondra, mely az osztrák eget befelhőzi: amikor 1873-ban összeomlik a bécsi tőzsde, s pénzügyi csődök és öngyilkosságok sorát idézi elő, Anton Fahrbach a spekulánsok ellen megkomponálja a *Krachpolkát*, Strauß pedig a *Denevér* pezsgőáriájával akarja feledtetni a bajokat. – A legfelszínesebb formában *A denevér* (1873) fogalmazza meg a Habsburg-hanyatlás könnyed, gondtalan mítoszát, lüktető melódiákba önti, s olyan figurákat teremt, amelyek számos ponton érintkeznek a korabeli osztrák irodalom szereplőivel. »Éljen őfelsége, a Pezsgő!« – kiáltanak föl a vigadozások tetőpontján; mámor őfelsége a műzsája ennek a könnyed, víg eksztázisnak. (...) *A denevér* szereplői a gondtalanság mákonyában tobzódnak: »*Glücklich ist, wer vergisst...*«, »boldog, ki feledni tudja, mit megváltoztatni már nem lehet«. A banális, klisészerű történetben őszinte, emésztő mélabú élteti ezt az öröm iránti nosztalgiát, hiszen az operett keringőiben végül is egy darab régi Európa, a XIX. századi tekintély és harmónia illúziója haldoklott. Feledni a visszacsinálhatatlant: ezzel a mottóval lépdel a dunai monarchia a végzet felé.” [Székely Éva fordítása.] A Magris által adott kép nagyvonalú és szuggesztív, ráadásul megvesztegetően plauzibilis, hiszen bravúrosan oldja fel azt az ellentmondást, amely a darab témája, morálja, kulinaritása, illetve születési idejének mindennapi valósága között feszül, felmutatva a menekülésnek és az öncsalásnak azt a mélyebb szükségletét, amely éppen ebből a mindennapi valóságból a megszépített irrealitás felé irányul. *A denevér* itt már-már úgy jelenik meg előttünk, mint egy megejtően színes és bódítóan illatos szál a „Les Fleures du Mal”, „A romlás virágai” csokrából. A Magris által adott kép, amely a korszak felfogása tekintetében ma tipikusnak és reprezentatívnak tekinthető, azok közé a ké-

pek közé tartozik, amelyeken az egyes tárgyak annál meggyőzőbben idézik fel az eredeti dolgokat, minél nagyobb történelmi távlatból, minél magasabbról tekintünk vissza azokra. Ha viszont közel megyünk az eredeti dolgokhoz, kiderül, hogy igencsak másfajta, mint amilyenné a történelmi tabló a maga nagystílusú szükségletei szerint modellálta őket. Ha Strauß zenéjét képesek vagyunk viszonylag (mert hiszen abszolút mértékben úgysem sikerülhet) elfogulatlanul, az újsütetű Monarchia-mítosz és -kultusz modern ambivalenciáinak tudatos kritikájával hallgatni, megérezhetjük, hogy ebben a zenében – noha csakugyan sok minden megvan a Magris által katalogizált érzések és esztétikai minőségek közül – nyoma sincsen a dekadencia, a haldoklás édeskés bomlásillatának, a mélabú parfümjének. Straußt két zeneszerzővel szokták szellemtörténeti kapcsolatba hozni: az anyanyelvi tradícióból Mozarttal, a kortársi és műfaji környezetből pedig természetesen Offenbachal, aki nemcsak maga hangoztatta Mozart iránti, szinte vallásos csodálatát, mert egy ízben Rossini is „a Champs-Élysées Mozartjának” nevezte. Tehát úgy látszik, hogy Straußtól minden út Mozarthoz vezet – ám *A denevér* partitúrájának tanulmányozása a bécsi klasszikus hagyomány egy másik nagy alakjához is elvezet, és figyelmünket egy olyan szellemi rokonságra irányítja, amelyet nemigen szoktak Strauß-szal kapcsolatban említeni. *A denevér* lapidáris melodikája, vékony és áttetsző faktúrája, elementáris objektív humora mögött fel kell fedoznünk Haydn alakját és szellemét. Mint Szabolcsi Bence találóan mondja Haydnról: „Mozart törekeny és ideges alkatához képest az övé úgy hat, mint a dekadencia mellett az életerő” – s ezt Strauß-ról is elmondhatjuk. *A Così fan tutte*, az igen, az hozzá képest maga a dekadencia; *A denevér* hozzá viszonyítva zeneileg maga az egészség. De hát hogyan lehetséges ez? A történelmi és kulturális dekadencia közegében, egy ilyen párizsi amoralitást és bécsi léhaságot egyesítő bulvárdarab tematikus és dramaturgiai keretében megőrződhetett-e egyáltalán, s hogyan őrződhetett meg a haydni életerő és egészség? S ami a fő kérdés: nem került-e éppen ebben a minőségében szembe a történelemmel, nem vált-e éppen ebben a minőségében anakronisztikussá? Vagy lehet, hogy az életerő és az egészség megtévesztő, mert teljes igazságnak láttat valamit, ami csak részleges? Lehet, hogy Magrisnak mégis igaza van? Ő azt mondja: „Az operettfigurák érzélgőssége és együgyűsége azonban – ha túlstilizáltan és komikusan eltorzítva is – egy csupán élvezeteiben erős és dinamikus, de érzésvilágában és gondolkodásmódjában feudális társadalom maradiságáról és vágyairól vall. A német liberális párt uralmának és a nagypolgári családok erősödésének korát éljük, amikor a vidéki birtokára visszavonult nemesúr helyett a pénzember lép a szalonokba, de a polgárság is arisztokratikus és feudális módon szemléli és élvezzi a világot. A profit szigorú, protestáns

erkölce Ausztriában sem teremti meg a maga kultúráját, helyén továbbra is az arisztokratikus pompa dívik, mely korszerűtlen módon és funkciótlanul már csak a vigadós-mulatós jellegét őrzi.” Tehát az anakronisztikus társadalom „csupán élvezeteiben erős és dinamikus”, és ebből keletkeznek az életerős és az egészség látszata? Úgy vélem, Magris nagyon pontosan lát bizonyos jelenségeket, de egy kicsit szűkösen értékeli azokat. Megfigyelése a probléma lényegéhez vezet el bennünket. Csak azt kell megértenünk, hogy az arisztokratikus kultúrának és életélvezetnek, illetve a polgári arisztokratamajmolásnak és életélvezetnek azt a szétválaszthatatlan vegyülékét, amely így létrejött, miért nem lehet annyival elintézni, hogy „korszerűtlen módon és funkciótlanul már csak a vigadós-mulatós jellegét őrzi”. Egy társadalom, amely már általában véve elvesztette erejét és dinamikáját, élvezeteiben sem szokott erős és dinamikus lenni – inkább kifinomult, perverz és esztéta. Ha egy társadalom életvitelében az élvezet, az életélvezet a középpontba kerül, s benne ez a társadalom erősnek és dinamikusnak mutatkozik, okkal vélekedhetünk úgy, hogy az a társadalom nagyon is vitális és életrevaló, s habzsolásával nem létezésének utolsó morzsáit fogyasztja el, hanem éppenséggel meghódítja, birtokba veszi a világot. A 19. század közepének és második felének nagy evidenciája ez. Az operaszínpadon Verdi ad róla hírt először, 1853-ban, amikor a *Traviata* I. felvonásának báli jelenetében kivételesen saját korát és milióját hozza színre. Verdi 1847-től „tanulta meg” Párizst, e város (s a modern történelem) egyik legfontosabb korszakában; ott van az 1848-as forradalom idején, 1849 első felében, a Louis Bonaparte elnökségével megalakult második köztársaság korában, 1852-ben, amikor az 1851. december 2-i államcsíny, „Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikája” után a francia társadalom megindul a második császárság felé, s megkezdődik (Zola *Rougon-Macquart*-ciklusa második darabjának címével szólva) „a hajsza”, élvezetekre, nőkre, milliókra, a hajsza, amelyben versenyt fut és egybekavarodik régi vágású, vagyonából élő és az új időkhöz adaptálódó vagy egyenesen újsütetű arisztokrata, büszke plebejus és parvenü polgár, a hajsza, amelyben a szenvedély: birtokolni, egyé olvasztja az árnyalatokat, a kifinomultságot és a közönségességet, a kielégülés keresése a prostitúciót, a léha vágyak féktelen érvényre juttatását és a nagy vállalkozásokat, az élvezet a pénzt, a mocskot, a vért és egy új, működőképes világrend megteremtését, a hajsza, amelyből az élet dinamizmusa kiéget minden dekadenciát, s a züllöttségben és az új értékekben ugyanazt az elfojthatatlan életrevalóságot, sikerességet, perspektivikusságot, tehát alapvető pozitívítást teszi nyilvánvalóvá. A *Traviata* elején az elementáris báli zenével nem egyszerűen egy párizsi szalon társasága, hanem ez a vitális új társadalom, ez a habzsoló-habzó élet jelenik meg, s veszi birtokba nemcsak

a színpadot, hanem a világot is. Hasonló élettények állnak Strauß két év-tizeddel későbbi *Denevér*jének háttérében. Azzal a jelentős különbséggel, hogy az osztrák polgári fejlődés nemcsak hogy erősen megkésett a franciához képest, de nem is váltak annyira uralkodóvá az életstílusban nyers, közönséges burzsoá formái, pontosabban: formátlanságai, hanem valóban adaptálódott – parvenü módon – az arisztokrácia viselkedésformáihoz és életstílusához; mint Magris helyesen mondja: „a polgárság is arisztokratikus és feudális módon szemléli és élvezi a világot”. *A denevér*ben az egyetlen igazi dekadens, Orlofsky, az emigráns orosz herceg kivételével mindenki parvenü, polgár, aki feltolja magát az arisztokrácia életkörébe: a járadékos Eisenstein Renard márkinak, Rosalinda, a felesége magyar grófnőnek, Frank, a fogházigazgató Chagrin lovagnak adja ki magát. Csak-hogy amíg mondjuk egy francia komédiában az lehetne a „csavar”, hogy a parvenü igazi valójában lelepleződik, addig a sajátosan bécsi megoldás az, hogy nincs „csavar”, hogy a parvenü polgárt nem lehet felismerni, mert olyan, mint az igazi arisztokrata, adaptálódott hozzá, sőt: adaptálódtak egymáshoz. Mármint a társadalom felső rétegeinek ez az összeolvadása az arisztokratikus életstílus jegyében éppenséggel nem funkciótlan, hanem – s ha úgy tetszik, ez a „csavar bécsi módra” – értékőrző. Mégpedig azért értékőrző, mert itt egy erős és szubsztanciális kultúrához, kulturális hagyományhoz való adaptálódás megy végbe. *A denevér*ben a régimódi és újmódi életélvezetet szétválaszthatatlanul egyesítő arisztokratikus életstílus elveszíthetetlen értéként, mert szépségként jelenik meg. Szépségének az a titka, hogy az élet élvezete itt még stílussal, formákkal, az élet kultúrájával párosul, s mintegy tüntetően szembeállítja magát a valóságos élet kezdődő s mára szinte teljessé vált elformátlanodásával. Amikor a legszébb magyar musicalben, Ránki–Hubay–Vas *Egy szerelem három éjszakája* című darabjában Melitta, a magyar neobarokk társadalom reprezentatív úriasszonya Budapesttől, s nemcsak egy háború sújtotta országtól, hanem egy egész életformától is búcsúzik, dalában az elvesző értékek között az egyik legfontosabb: „És a sikk, amellyel vétekezünk”. Nos, *A denevér* világának is ez az egyik legnagyobb értéke. A „sikk” megőrzött kultúra, amit még a vétekezésben is szépnek találni nem romlottság, hanem a kultúra szépségének értékelése. Igaz: a bécsi arisztokratikus kultúra értékét teljes művészi hitellel csak a zenében, a színpadon pedig csak zenés műfajban lehetett fenntartani. Ezt a lehetőséget Strauß valóra váltotta, mégpedig *A denevér*ben, a páratlan, klasszikus remeklés fokán. *A denevér*nek az a felvétele, amelyet a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat közreadott, azért nagyon jó választás, mert pontosan ezt a darabot adja. *A denevér* sajátosan, történelmileg már-már anakronisztikusan primér. Ezt kétféleképpen lehet elvéteni: vagy úgy, hogy túlságosan is elsődlegesen, operettként – vagy

pedig úgy, hogy megkésett-kései Mozart-vígoperaként adja elő, mondhatni: a második hatványra emelve. Carlos Kleiber, ez a különc, nagy karmester (kit mondhatunk még Karajan halála után fenntartás nélkül nagy karmesternek?), aki éppen különcsége, a zenei nagyüzemmel és piaccal szembeni védekezése jóvoltából tudta elérni és tudja megőrizni a nagyságot (ami abban áll, hogy a zene lényegére tör), nos, Kleiber mindkét tévutat elkerüli, és abszolút adekvát módon szólaltatja meg a darabot. Igaz, ő a szó legszorosabb értelmében beleszületett a bécsi klasszikus zenei tradícióba, mint annak az Erich Kleibernek a fia, aki ott látható az „évszázad fotóján” Bruno Walter, Arturo Toscanini, Otto Klemperer és Wilhelm Furtwängler társaságában. Hogy Carlos Kleiber mit tud a bécsi klasszikus zenei tradícióról, hogy milyen fokon koncentrálja művészetében és sugározza szét zenekarával azt a hatalmas kultúrát – ezt éppen Strauß-interpretációja révén tapasztalhattuk meg, amikor a Willi Boskovsky visszavonulása óta hektikus sorsot megélő bécsi újévi koncertek sorában (Lorin Maazel mélypontnak hitt kedélytelen erőszakossága után és Zubin Mehta azóta azt is alulmúlt érzéketlensége előtt) Karajan mellett még egyszer – s lehet, hogy utoljára? – 1989-ben megéreztettem velünk, hogy mit jelent a Strauß-zene mint a bécsi klasszikus zenekultúra szerves része és egyik nagy jelensége. Kleiber nem nosztalgikusan tekint vissza erre a zenére, sőt nem is visszatekint rá, nem retrospektíve nézi, interpretálásának nincsen semmiféle romantikája, szivárványos érületi fénytörése; nála a Strauß-zene abszolút elsődleges, hihetetlenül izmos, életerős muzsika. Ez természetesen egyáltalán nem jelent primitívtséget; Kleibernek – és a Bajor Állami Zenekar tagjainak – kivételes intuíciója van a straußi dallamok érzékeny hajlékonyságához, a szólamok valőrjeihez; előadásukban e zenekultúra egész kifinomultsága jelen van. Ám egyrészt e kifinomultság sohasem finomkodás, mert mindig határozott hangadással és éles vonalrajzzal párosul, másrészt lépten-nyomon olyan erővel és lendülettel tör felszínre és söpör félre mindent az ellenállhatatlan ritmus és az örvénylő hanganyag, hogy az valamiféle „élan vital” (az életerő lendülete) vidám megnyilvánulásának tűnik. Szinte az egész darabra kiterjedően a táncoságnak ugyanaz a csodája ismétlődik itt meg, mint a Haydn-szimfóniák menüett-tételeiben, ahol az előkelő, arisztokratikus táncformákban népi táncok energiája, szilaj temperamentuma és dobantása lüktet. Plebejus erőnek és földközelségnek, illetve arisztokrata kultúrának-stílusnak ez a klasszikus szintézise támad fel Kleiber előadásában – kongeniálisan magával a darabbal.

Ezeknek a plebejus gyökereknek köszönhető az is, hogy Kleiber – miként Strauß is – egyszerre érzékeli belülről és kívülről ábrázolt világát. Ennek a kívülről is látásnak köszönhető az ábrázolás objektív humora, iróniája.

Sem Strauß, sem Kleiber „nem dől be” hőseinek, a karmester egész hangütésével s már a szereposztással olyanoknak mutatja be a figurákat, amilyenek – a méltányoló empátia és a távolságtartó ironia együttesével. Ez a biztos tartás mindvégig érezhető, ám legárulkodóbban a II. felvonás fináléjának nagy F-dúr allegretto moderato részében („*Brüderlein, Brüderlein und Schwesterlein...*”), a mindent elöntő, meghatott, bávatag szentimentalizmus nagyjelenetében – mifelénk ez a részlet úgy él a köztudatban, mint a klasszikus német-osztrák humanizmus testvériségeszméjének és -hangjának kései, álomszerű felderengése; nos, Kleiber nem hatódik meg a figuráktól, megéreztetni ugyan a pillanat szépségét, de nem úszik el vele, szigorúan tartja a folyamatos tempót, távolról nézi a jelenetet, bölcs józansággal. És neki van igaza. Carlos Kleiber *Denevér*-interpretációja kongeniális, amit ezúttal nem annyira az az érzés szavatol, hogy a kép, amelyet ad a darabról, megfelel annak a képnek, amely bennünk él róla, mint inkább az a felismerés, hogy lehánt róla sok-sok – olykor szívünknek nagyon is kedves – hamisságot, és visszavezet bennünket a darab eredeti, haydni szelleméhez. És micsoda énekesei voltak még 1976-ban Kleibernek e törekvéséhez! Hogy mindenki intakt hangon, művészete teljében, intelligensen, ábrázoló eszközeinek pontos alkalmazásával működik közre, az itt csak az alap. De ennek az előadógárdának még szellemisége is van. Kleiber olyan német (az egyes művészek származásától függetlenül, szellemiségében német) előadókat válogatott össze, akik tökéletesen otthon vannak a bécsi stílusban, ugyanakkor hangjuk és előadásmódjuk a zenei éthosz tekintetében tisztább, élveteg puhaságtól, behízeltő érzékiségtől mentesebb, kevésbé zsigerekre ható, mint az ún. igazi „wienerisch” énekeseké. A hangok nem olyan édesen érzékiek, de a figurák rámenősebbek; céltudatosabbak és energikusabbak – így talán kevésbé hódítóak, viszont aktívabbak és érdekesítőbbek. Leginkább a bariton-Eisensteinre, Hermann Prey produkciójára áll ez. Prey egyébként is mindig feszült, fűtött előadásmódja, a tenorhang hőfokára törekvő éneklése olyan izgalmi állapotot, érzéki energiát, kifelé forduló aktivitást tesz élményünké, amely bőségesen kárpótol a tenorhang fényéért, és mindvégig nagyon pontos figurát teremt. Bernd Weikl (a következő időszak pompás férfitáncos Eisensteinje!) itt dr. Falke, a darab intrikusa, kevesebb kedéllyel, több keménységgel, józansággal és tetterővel, mint szokás, ám a szerep dramaturgiai szabatosága feledtetni, hogy hiányzik a varázslatos hang és éneklés. René Kollo Alfredja végre eloszlatja azt a félreértést, hogy a herceg énektanárja olasz énekes, à la *Rózsalovag*; a könyörtelenül németes „italianità” pontosan a helyére teszi a figurát. Benno Kusche Frank fogházigazgatójában szintén egészségesen kevesebb a charme-os kedély és több a foglalkozásához illő szöglelesség, mint megszokhattuk. A két női főszereplő hangjából és énekléséből