



Gender-ambivalencia

A muzikológusok a zenetörténet folyamatait ábrázolva a nagyobb időegységekben zajló történéseket, akárcsak más művészeti ágak krónikásai, rendszerint a stílus kategóriájával hozzák közös nevezőre. Egy stílus általában egész korszakot jelöl, s mint ilyen, rendszerint (hasonlóan a többi művészeti ághoz) nem homogén, hanem tagolt. A szakaszolás sokféleképpen történik: beszélünk korai reneszánsz zenéről, a reneszánsz zene érett periódusáról és késő reneszánszról is – ugyanígy van ez a barokk, a klasszikus és a romantikus muzsika esetében is. Más fajtája a tagolásnak az, amikor egy nagyobb történeti egységen belül az utókor gondolkodása elkülönít egy szakaszt, térben-időben összetartozó alkotók hasonló törekvései alapján. A középkori zenén belül beszélnek például a Notre-Dame-iskoláról, amely Leoninus és Perotinus nevével kapcsolódik össze, s amely a többszólamúság kezdeteit jelzi. A Notre-Dame-iskola korántsem azonos a középkori zenével, csupán egy helyszínre, Párizsra és egy periódusra, nagyjából az 1200 körüli időszakra vonatkozik – a középkori zene ez előtt is, és ez után is sokáig tartott. Ugyanígy a második bécsi iskola, a Schönberg és a köré csoportosuló zeneszerzők, elsősorban Berg és Webern munkássága által képviselt irányzat sem azonos a 19. és a 20. század fordulójával és a 20. század zenéjével – amelyben még nagyon sok minden született Stravinskytól

és Hindemith-től Bartókon és Kodályon át Messiaenig, Boulezig, Stockhausenig és Nonóig –, csak annak fontos fejezete.

Hasonlóképpen a barokk zene történetében is számon tartják a nápolyi iskolát, amely nem azonos magával a barokkkal, annak csupán térben, időben, felfogásban és műfaji szempontból körülhatárolt – az operával összefüggő – periódusa. Az operaműfaj kialakulását és korai szakaszát akár városnevekben is elbeszélhetjük. Firenze: a műfaj születése a 17. században, a firenzei Camerata szellemi műhelye, amelyben az alapelvek kibontakoztak; Jacopo Peri *Euridice* című operája (a legelső fennmaradt ilyen műfajú alkotás) bemutatója. Mantova: Monteverdi *Orfeójának* első előadása. Velence: itt került színre az *Odüsszeusz hazatérése* és a *Poppea megkoronázása*, Monteverdi két későbbi operája. Nápoly: a műfaj demokratizálódása és átalakulása a 18. században. Míg korábban az operák királyi és hercegi udvarokban, arisztokrata családok rezidenciáin színláltak meg meghívott nemesi közönség előtt, a köznép kizárásával, itt a polgári társadalom képviselői is jegyet válthatnak az operaházakba (mert most már ilyenek is vannak), s a nézőtér helyet foglalva bárki, akinek van rá pénze, megnézhet és meghallgathat egy operát. Megváltozik a műfaj esztétikája is: Monteverdi korában, a *recitar cantando* (énekelve beszélni) esztétikája idején elsőren-

dűen fontos volt a szöveg és annak irodalmi értéke, valamint a cselekmény világos vonalvezetése, a nápolyi iskola komponistáinak idejére azonban már az énektechnikai bravúr és a sztárkultusz a legfontosabb, a librettók túlbonyolítottá válnak, s az antik történelemből vett történet inkább csak ürügy, hogy megszólalhassanak a gazdagon ékített, boszorkányos virtuozitást igénylő áriák, amelyek végén a közönség ovációban törhet ki, ünnepelve kedvencét, az énekesnőt, de még inkább az énekest, aki ebben a korban akkor igazán népszerű, ha kasztráltként tör ambitusával (hangterjedelmével) a csillagok magasságába – és gázsija meg a személye körüli hisztéria is a mai sztárokhöz teszi hasonlatossá. Ami a műfaji jellegzetességeket illeti, a nápolyi iskola operái sokkal sematikusabbak, mint a műfaj kezdetének mérföldkövei.

Az opera fejlődése során a 20. század közepére a műfaj történetéből elsősorban a Mozart–Verdi–Wagner–Puccini-vonal maradt erős, e szerzők műveit játszották legtöbbször, persze sok más „kiegészítővel” együtt Bizet *Carmen*jétől és Gounod *Faust*jától Csajkovszkij *Anyegin*jéig. Sok minden elfelejtődött. Händel operái csak lassan találtak vissza a repertoárra, s reneszánszuk máig nem fejeződött be; a bel canto triász, Rossini, Donizetti és Bellini művei csak Maria Callas működésének köszönhetően kezdtek újból életre kelni. A nápolyi iskola mesterei pedig még később, az utóbbi években, a historikus előadópraxis zenészeinek köszönhetően kezdtek ismertté válni és bekerülni a köztudatba. Hogy mennyire így van ez, annak illusztrálására érdemes felsorolni az iskola

legfontosabb zeneszerzőit: nevük látán bárki beláthatja, hogy e komponisták ma sem tartoznak a legtöbbit játszott, legismertebb alkotók közé. Francesco Provenzale, Alessandro Scarlatti, Francesco Durante, Nicola Porpora, Francesco Feo, Leonardo Leo, Giovanni Battista Pergolesi, Niccolò Jommelli, Tommaso Traetta, Niccolò Piccinni, Gian Francesco de Majo, Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa – közülük a nagyközönség csak Alessandro Scarlattiról hallott (de talán csupán azért, mert ő volt Domenico Scarlatti apja), esetleg az énekmesterként is tevékeny Porporáról, akinek az ifjú Haydn is tanítványa és inasa volt, Pergolesiről *Az úrhatnám szolgáló* és a *Stabat Mater*, Paisiellóról *A sevillai borbély* és Cimarosáról *A titkos házasság* miatt. De ezek is csak szórványos ismeretek, többségük mögött nem rejlik igazi élmény, s a legtöbb alkotó zenéje hallásemlekeinkben nincs kontextusba ágyazva. Úgyhogy elmondhatjuk, a nápolyi iskola zeneszerzői is felfedezésre várnak – még mindig.

Közülük való Leonardo Vinci, akinek semmi köze a nála 244 évvel idősebb, nagy reneszánsz *homo universalis*hoz. Valószínűleg 1696-ban született a calabriai Strongoliban, és mindössze harmincnégy évesen, 1730-ban halt meg: a kutatók által hihetőnek tartott korabeli híresztelések szerint egy féltékeny férj mérgezte meg a feleségét elcsábító sikeres zeneszerzőt, aki amúgy 1728 ősze óta már a nápolyi Santa Catarina a Formiello templom Rózsafüzértársaságának laikus testvére volt (legtöbbször felbukkanó portréja is papi öltözetben ábrázolja). Úgy tudjuk, a zeneszerző kezdetben víg-

operákkal aratott elismerést, majd áttért a komoly műfajra, amelyben még sikeresebb lett. Művei többnyire operák, életrajzában fontosnak számít együttműködése az akkori librettisták legjelentősebbikével, a barokk operaszövegkönyvek formalizálásáért jelentős részben felelős Pietro Metastasioval, valamint ösztönző rivalizálása a nála egy évtizeddel idősebb pályatárssal, Nicola Porporával. Művei közül sok elvesztett, operái a modern korban nem alkotják a repertoár részét.

Az utóbbi körülmény miatt is fontos, hogy az argentin kontratenor sztár, Franco Fagioli nemrég teljes lemezalbumot állított össze Vinci-áriákból. Az elmúlt években megfigyelhető jelenség, hogy a világsztár kontratenorok közül sokan tervszerűen teszik repertoárjuk és diszkográfiájuk részévé a 17–18. század kultikus énekesei, a hajdani nagy kasztrált sztárok repertoárját: azokat a virtuóz operaáriákat, amelyek egy egész letűnt kor esztétikáját reprezentálják, s amelyeket hiteles előadó-apparátusukon megismerni ma már szerencsére nincs módunk, hiszen a kasztrálás barbár gyakorlata visszavonhatatlanul a múlté. Alkalmyszerűen énekesnők is megszólaltatják e sajátosan magas fekvésű férfirepertoárt, például a különlegesen nagy hangterjedelmű mezzoszoprán, Cecilia Bartoli, akinek jellegzetesen fűtött előadásmódja sokat képes visszaadni abból a jellegzetes egzaltáltságból, amely a barokk opera seriák (komoly operák) kasztráltrepertoárjának nagyszabású ariáit jellemzi. De azért mégis hitelesebbnek tűnik, ha férfi énekes vállalkozik erre, hiszen ennek a repertoárnak egyik lényegi eleme volt

az a sajátos ambivalencia, kétértelmű vibrálás, mely szerint ezeket a túlfűtött-hisztérikus számokat magas hangú, patetikusán gesztikuláló *férfiak* énekelték – vagyis a barokk azzal a gender-ambivalenciával játszadozott, amellyel a későbbi korok operáinak mély női szólamokra írt „nadrágszerepei”: Cherubino (Mozart: *Figaro házassága*), Oscar (Verdi: *Az álarcosbál*) Octavian (Richard Strauss: *A rózsalovag*) és mások.

Remek hanganyag, megkérdőjelezhetetlen intonációs biztonság, a vokális technikát tökéletesen birtokló szakmai felkészültség – és energikus, sugárzó személyiség, amely meg tudja teremteni az érzelmi fűtöttség jellegzetes légkörét: ez Fagioli teljesítménye. Főlényesen bánik mindazokkal a díszítőelemekkel, figurációkkal, futamokkal, amelyek a stílus elmaradhatatlan részei, s amelyek sajátosan „felöltöztetik” ezeket az önmagukban nem mindig különösebben jelentős dallamokat. Szuggesztív előadásokat hallunk, választékosan árnyalt hangadással – az árnyalás színre, dinamikára egyaránt vonatkozik. A lemezhallgatónak nincs kétsége afelől: Fagioli korunk egyik legkiválóbb kontratenorja – pedig a mezőny hallatlanul erős, hiszen a vetélytársak között olyanok akadnak, mint Philippe Jaroussky, Max Emanuel Cencic vagy éppen Jakub Józef Orliński. És megszületik a sajátos gender-ambivalencia is, amely e produkcióknak elengedhetetlen történeti fűszere: az ember egy idő után nem tudja, kit hall, megkérdőjeleződnek a kódolt, beidegződött szerepek. Egy idő után csak a hang van, és egy személy: *valaki*, mindegy is, hogy ki, aki elsőprő intenzitással tárja elénk

szenvedélyét. A helyzetet bonyolítja, hogy Fagioli két áriában még tovább csavar egyet az amúgy is csavaros helyzeten, azzal, hogy két női áriát is elénekel, olyanokat, amelyeket hajdan a nagy Faustina Bordoni adott elő, Johann Adolf Hasse felesége. Olyan ez, mint amikor a játékban addig pörgetik azt, aki bekötött szemmel a kör közepén áll, hogy a

végén valóban nem sejtí, kinyújtott kézzel kit érint meg. Az énekes régi, kipróbált historikus partnere, a Zefira Valova vezetésével virtuózan és ezer színnel játszó, világklasszis Il Pomo D'Oro kamarazenekar, mint mindig, most is remekel.

Franco Fagioli: Veni, vidi, Vinci. Deutsche Grammophon.

Fáy Miklós

Kötelező olvasmány

248

Hogy ez mennyire rossz! Tényleg, alig hiszek a nem is tudom mímnek. Szememnek és fülemnek. Az ember rákészl, hogy na, most jön el a nagy pillanat, randevú a forrásnál. az egyik szereplő ő, a másik Shakespeare. Vagy Macbeth. A kettő együtt. A színhely a Globe, Shakespeare színháza, ahol őrzik a hagyományt, a színészek nem híresek, de tudjuk, amit tudunk: az angolok a legjobbak. Nem Shakespeare-ben, hanem mindenben, valahogy ott jobban képzik a színművészeket, mint bárhol máshol. Mindent tudnak, vívni, lovagolni, szteppelni (de tényleg, még Laurence Olivier is tudott), a hangjukkal bánni, vagy csak ülni a színpad szélén, de úgy ülni, hogy mindenki csak őket figyelje. Akit kiválasztanak a Globe-ba, aki itt Macbethet vagy Lady Macbethet, de akár csak harmadik gyilkost játszhat, az a szakma csúcsa. Aki itt rendez, az a szakma másik csúcsa. Dőlj hátra, adj hálát a koronavírusnak, mert miatta lehet ezt most ingyen nézni a neten. Addig, amíg el nem kezdődik újra a

tanítás az iskolákban. Szóval ez valami kötelező olvasmány a jó és rossz tanulóknak. Néha figyelmeztetnek, hogy ha adományozni akarsz, ezt a számot hívd föl, tíz font vagy húsz font, te döntesz.

Micsoda? Tíz font ezért? Még jó, hogy nincs mit visszakérni.

Attól, persze, még nem haszontalan az este (már annak, aki este nézi), mert van, amit jobban meg lehet érteni. A magam részéről például soha nem értettem, amikor azt tanították, hogy a Globe-ban a földszinten ültek a csórók, és körben, a páholyszerű, fedett részekben a gazdagok. Ebben mi a jó? Vagy mi benne a ráció. Az első sor mégis kelleme-sebb, mint valahol hátul ücsörögni. Amikor a színházi látcső még föl sem volt találva. Vagy pont ez a gazdagság lényege, akkor is, azóta is? Ott lehet lenni, de az embert megkímélik a hatástól, ő tényleg csak megtekinti a darabot, de nem olyan közvetlen a kapcsolata a színészekkel és a színpaddal, mint azoké, akik talpon állnak. Most is így van, de a menő fejek

azért az első sorokban ülhetnek, és a szegénylegények ülnek a kakasülön.

A magyarázat még ennél is egyszerűbb. Tényleg nincs befedve a nézőtér. Ma sem. Nincs kímélet, nem feszítenek ki alkalmi ponyvát sem. És esik az eső. A földszinti ácsorgók pufidzsekikben, fejükre húzott csuklyával alakítják Robin Hoodot. A Macbethet néző Robin Hoodot.

A kérdés inkább az, hogy mi itt a látnivaló. A színpad majdnem üres, ebben követik a hagyományokat, nincs sok dolog, ami elvonná a figyelmet a darabról. Ami van, az inkább bosszúság, Macbeth hazatérésekor arany lufikkal írják ki, hogy Congrats. Aztán a lufik fele elszállt, és csak annyi marad a feliratból, hogy rats. Patkányok. Hú, de gyenge.

Lehet, nem kellene lefelejteni, hogy ez ifjúsági előadás, a megcélzott közönség ezen még nevet. Amúgy a megcélzottak tényleg hálásak, ha valamiért érdemes végignézni az előadást, az éppen a közönség, mert reagál. Ha nevetni kell, nevet, ha kiabálni, kiabál, tiltakozik, hüledezik, többé-kevésbé úgy reagál, mint a legifjabb korosztály a bábszínházban. Nem aggályoskodik, nem méricskéli a színvonalat, érdekli a történet, kíváncsi rá, hogyan kerül át a birnami erdő Dunsinane dombjára. Ki vágja majd le Macbeth fejét, ha nem anya szülte. Érdekli őket az előadás.

Aki azonban nem színházi újszülött, az mihez kezdjen ezzel az egésszel? Mihez kezdjen a teljes kék jelmeztárral, mindenki kékben van, a meggyilkolt Duncan király kivételével. Ő fehér öltönyben, hosszú kabátban van jelen. Ha valaki nem ismerné föl, néha az asztalterítő figyelmezteti rá: ezek a skót nemzeti

színek. Kék alapon fehér kereszt. Ez Skócia története. Nincs szükség ellenségre, a skótok egymást ölik, aztán a romokra megérkeznek az angolok.

Ami Shakespeare idejét illeti: épp fordított a helyzet. Az angolok egymást ölték, majd a romokra megérkeztek a skótok. I. Jakab a király, voltaképpen ezért készült a Macbeth. Nyalizós színdarab, úgy kezdődik, hogy a boszorkányok megjósolják: te leszel a király, Macbeth, neked, Banquo viszont az utódaid lesznek királyok. I. Jakab és a Stuartok pedig éppen Banquót tartották az ősüknek. Talán Shakespeare csak ennyit akart mondani: gratulálok, jó királyom, és kérlek a pénzt erre és erre a számlára elutalni. Mégis a Macbeth lett belőle.

De mi a Macbeth? Úgy értem: miről szól? Görög mintára készült sorstragédia, hogy nem lehet elszaladni az elől, amit kijelölnek az embernek? De éppen azért nem lehet elszaladni, mert megmondják, mi az út. Macbeth nem ölné meg a királyt, ha nem mondják neki, hogy előbb Cawdor thánja lesz, utána meg a skótok királya. Amikor tényleg Cawdor lesz belőle, azt gondolja, be kell teljesítenie a jóslat másik felét is.

Eddig rendben volna, de van a másik jóslat, hogy Banquo lesz a királyok atyja. Ha Macbeth normális, belátó ember, akkor meghajtja fejét a sorsnak, fokozottan figyeli a nejét, hogy az nem vonzódik-e Banquóhoz, de egyébként belátja, hogy a sors ellen mi, parányok semmit nem tehetünk. Ha rám érvényes volt a jóslat, akkor nyilván Banquóra is érvényes, fölösleges lesben állni, megölni. Ha király lettem, akkor a birnami erdő is át fog vonulni Dunsinane dombjára.

ra. Mindegy, hogyan, de átmegy, ezt nem lehet megúszni.

Talán erről szól a Macbeth, hogy mégis meg kell próbálni. Hogy vannak adottságok, helyzetek, mindenféle környüállások, de itt vagyok a saját történetem közepén, és nem vagyok köteles eltérni, hogy Isten, sors, boszorkányság döntsenek fölöttem. A végén, persze, kiderül, hogy köteles vagyok eltérni, de meg kell próbálni tenni ellene valamit.

Az ember ilyesmit utoljára gyerekként élt át. Ment az utcán, lelépett a járdáról, és arra gondolt, hogy jaj, a Sors Könyvében épp ez volt megírva, hogy lelépjen a járdáról. Akkor gyorsan visszalépett, de akkor meg kiderült, hogy a Sors Könyvében meg épp ez volt megírva, hogy visszalépjén.

Azóta nem olvastam a Sors Könyvét, de most mégis kénytelen vagyok. Mert itt ez a Macbeth, semmi okunk nincs szeretni őt, mégis egy sötét bűnöző, aki megöli a királyt, megöli a barátját, megöli az ellenségét, vagy ha őt nem tudja, akkor megöli annak a feleségét és a gyerekeit, és mégis valahogy vele vagyunk. Pedig nem ártatlan áldozata a sorsának, mint Oidipusz király, aki addig nyomoz önmaga után, míg

ki nem kell szúrnia a saját szemét. Macbeth gyilkos, öl, hogy ki- vagy beteljesítsen. Az a lehető legnagyobb félreértés, ha azt képzeljük, van itt száz kiló akarat nélküli marhahús, akibe Lady Macbeth lelket lehel, gonosz lelket, torz akaratot, gyilkos szándékot. Nem, ezek ketten ugyanazt akarják, csak néha a másakra kell várni, hogy mondja ki azt, amit az egyik gondol.

A másik félreértés ez az előadás, amelyben Macbeth mintha csak véletlen kiválasztott volna. A történelemnek van saját menete, és ehhez emberek kellene. Tökéletesen átlagos emberek, akik azt sem tudják, mit akarnak, csak úgy vannak, játszószék a kék öltönyükben, hogy thánok lesznek, aztán királyok, hordják a koronát, és a hozzá illő arany edzőcipőt. Elvégzik a munkát, aztán meghalnak. Szabad akarat, hahaha, nemhogy irányítani nem tudják a sorsukat, de azt sem tudják, mi történik velük.

Ez ránk igaz. Talán igaz. De Macbeth egy kissé nagyobb nálunk.

Shakespeare: Macbeth. A Globe Theatre előadása, 2020. Rendezte: **Cressida Brown.**