

Canio, Kalaf és a többiek

Winkler Gábor dr.

Nem tudom, operakedvelő barátaim elgondolkodtak-e valaha azon, hogyan is nézhetett ki, milyen lehetett a valóságban az a figura, az a környezet, aki, illetve ami a színpadon megelevenedett. Persze – jut eszembe –, miért is tennék? Hiszen az itt és most, a hiet nunc kedvéért, az előadás, a zene élvezetért váltanak jegyet, s elfogadják vagy éppen vitatják a színpadon megvalósuló képet, a cselekmény értelmezését, szcenikai megvalósítását. Ahány megszemélyesítő annyi lehetséges külső. Ahány előadás annyi látványkép, s a helyszínnek képi megjelenítésének is csak a technikai és gazdasági korlátok vethetnek gátat. Ám ne feledjük el, az opera egyben színház is. Illúzió, ami segít hitelessé tenni a megelevenedő történetet. Tegyük a kezünket a szívünkre: igen zavaró, ha a szerelmes ifjút megformáló művészen a smink sem tűnetheti el valós korát, vagy ha a női szíveket megdobogtató, fejüket elcsavaró haramia pocakos, kopasz megszemélyesítő alakjában lép színre. Bántóan hangzik, de valahol belül talán érthető, ha a cselekmény szerint lángoló, első szerelmét élő Des Grieux lovagot játszó énekes megtagadja, hogy anyja korú Manonnak tegye a szépet. S hogy elkerüljem a férfi sovíniszta vádat: ez fordítva is ugyanúgy igaz!

Napjaink uralkodó irányzata, a „rendezői színház” persze sokszor az alkotók eredeti szándékától gyökeresen eltérő látványvilágot tár – a sokszor döbbenetesen figyelő – néző elé, eltérő korba, más földrajzi tájra helyezve a cselekményt. Így válhat *Puskin* és *Csajkovszkij* Pikk dámájának nyitó képében a nagy katalini cári palotakert első világháborús lazaretté, *Belasco* és *Puccini* kaliforniai aranyásótábora nyugat-európai nagyvárosban munkát találó menekültek nyomortanyájává, a kitartott Manon Lescaut fényűző otthona bordélyházzá, Aragonia földje a Trubadúrban, *Verdi* remekében, beduin törzsek torzszalkodásának színterévé. Esetenként persze lehet helyük az eredeti cselekményben rejlő részlet pontosításában, vagy mai korhoz történő adaptálásában. Elfogadható, ha a Turandot

öldöklésbe belefáradt-beleunt miniszterei titokban meg-súgják az ismeretlen hercegnek a császárlány másnapi kérdéseire adandó válaszokat. Az is, hogy a sikeres próbatétel után a herceg is életét teszi fel egy maga által feltett újabb kérdés díjaként, elkerülendő, hogy uralkodóvá lépve az őt életéhez – s vele szerelméhez, meg a trónhoz – segítő bábja válna. Nem ezt írták meg, de nem ellentétes a darab szellemével. Kedves ötlet, ha A varázsfuvola nyitánya alatt egy színpadra ereszkedő tv-készülék jelenik meg, s abba belépve mintegy meseszerűen elevenedik meg a tulajdonképpeni történet. A finálé záróakkordjainál azután a háttérből újra előemelkedő képernyő elhalványul és megint a jelenben vagyunk. A színpadokat napjainkban uraló, öncélú, Bécsből – Budapesten, Salzburgon át – Londonig és tovább ívelő ötletrohamoknak azonban az eredeti művekhez nincs semmi közük. Divatot képviselnek. A félreértett önmegvalósítás eszközei, szántszándékkal vitára gerjesztők, néha alig leplezetten ideológiai, aktuálpolitikai célokat szolgálnak.

Elkanyarodtam. Térjünk vissza az eredeti gondolathoz. Milyen lehetett, hogyan viselkedhetett egy-egy figura, aki az alkotói képzelet szülötte? Jóllehet karakterének fő vonásait a zene, a szereplő színpadi megszólalása, áriáinak hangvétele, együttesekben való részvétele meghatározza, ám külleme, megjelenése a néző képzeletére bízott. Nem tagadom, magam sokszor eltöprengtem ezen egy-egy előadás után. Persze, csak a kitalált hősök esetében. Hiszen az egykor valóban élt színpadi alakok, uralkodók, hadfik, más történelmi személyek képei művészeti alkotásokból, cselekedetei olvasmányokból jól ismertek, még ha esetenként némileg eltérő is az ábrázolásuk. Ám, hogy milyen lehetett a Bajazzók Caniója, vagy a Turandot már említett ismeretlen hercege, Kalaf, vagy éppen Otelló, a mór, az ebben-kiben másképpen rajzolódhat meg. S hogy miért épp e három szereplő jutott eszembe? Nos, ennek az oka néhány emlékeimben őrzött előadásban kereshető.

A Bajazzók (I Pagliacci, szó szerinti fordításban bohócok) cselekménye állítólag megtörtént eseményen alapul. Annak idején – helyi – újságok is hírt adtak róla, egy vándortársulat előadásán gyilkosság történt. A források szerint a történet a zeneszerző egy gyermekkori élményét dolgozza fel, amikor a család szolgáját, *Gaetano Scavellót* 1865-ben egy testvérpár, *Gaetano* és *Luigi D'Alessandro* meggyilkolta. *Scavello* és *Luigi* ugyanannak a lánynak udvarolt, ezért az idősebbik testvér megölte fivére vetélytársát. Utóbbi csak bűnsegédként vett részt az eseményekben. *Leoncavallo* apja *Montalto Uffogo* város bírója volt, ő elnökkölt a gyilkosság tárgyalásán.² Az esemény egy verekedést követően a helyi kocsmában játszódott le, ahol alkalmi színi előadás zajlott, s hétévesen a zeneszerző is a nézője volt. E forrás szerint *Scavello* volt a darabbeli *Silvio* előképe. Egy másik változat szerint a játék forrása a francia író, *Catulle Mendès* 1887-ben megjelent *La Femme de Tabarin* (Tabarin asszonya) c. darabjának – műfaji meghatározása szerint tragi-parádé egy felvonásban előjátékkal – egy epizódja, amelyben egy bohóc féltékenységből megölte feleségét.³ Az író plágium vádjával pert is indított a komponista ellen – aki maga írta operája szövegkönyvét is –, ám azt vissza kellett vonnia, mivel felmerült, hogy ő is idegen ötletből merítette témáját.^{1,2} (Utóbb kiderült, hogy *Leoncavallo* minden bizonnyal ismerte, olvasta *Mendès* munkáját.)

A mű keletkezéstörténete kapcsán érdemes megemlíteni, hogy címe eredetileg *Il pagliaccio* volt. A „negatív” főhőst, a vándortrupp eseményeket elindító tagját, a púpos, santa Toniót a premieren életre keltő baritonista, *Victor Maurel* javasolta, hogy a cím egyes számról többes számra változzon annak jeléül, hogy nemcsak egy szereplő, hanem egy életforma s annak részesei a történetek valódi részesei.² Ismert, hogy *Leoncavallo* benyújtotta művét 1890-ben, a *Sonzogno* zeneműkiadó még előadatlan egyfelvonásos operák írására meghirdetett harmadik pályázatára – az első nyertese 1884-ben, mára két jórészt elfeledett szerző, *Luigi Mapelli* és *Guglielmo Zuelli* egy-egy műve volt, a másodiké 1888-ban *Mascagni* *Parasztbecsülete* –, ám helyzetlen maradt, mivel darabja rövid, alig 70 percnyi játékidője ellenére prologusra és két felvonásra tagolódott.⁴ (Értékeit felismerve a *Sonzogno* cég támogatásával mégis színpadra került, egy csapásra ismertté téve szerzője nevét.)

A színészcsoport feje, *Canio* életkora nincs meghatározva. Javakorabeli férfi. Vérbeli komédiás, aki minden idegszálával a nézők, a körülötte állók rezdüléseit figyeli. Játszik, ám játéka álca, amit azonnal levet magáról, ha a való életet kell élnie. A színpadon lehet megcsalt szerelmes, kárvalott szerető, de a valóságban ő a Főnök. S ezt egy percig sem engedi elfelejteni. Igazi padre, a szinte eggyé fonódott közösséget vasszigorral összetartó családfő. Olasz macsó, aki minden eszközzel védi, ami az övé. A hitvest, a remélt szerelmet és mindennél előbb, férfiúi becsületét. Az előadások egy részében – jóval fiatalabb feleségével, *Neddával* kísértén – lovas kocsin érkezik a színpadra, esetleg lepukkant teherautó gurul be vele. Máskor társaival együtt az ócska rekvizitekkel halmozott kordét kíséri de – s ez mindent elárul kettőjük kapcsolatáról – a szinte tulajdonának tekintett féltett kincse, *Nedda* akkor is a kocsin utazik.

Sok hangban és játékban egyaránt kitűnő *Canio*-alakítást láttam, hallottam itthon és külföldön. Van azonban egy művész, akit mindenkiknél hitelesebbnek tartok ebben a szerepben: *Mario del Monaco*.

Ismerem hangfelvételeit, láttam egy korábbi előadása filmjét. Arra az előadásra azonban, ami emlékeimben él, Budapesten került sor, 1973 májusában. A korszak egyik meghatározó hőstenorja 1969 és 1973 között három szerepében lépett fel az Operaház színpadán. Azt követően, hogy Moszkvában is vállalt fellépést – 1959-ben *Lenin*-renddel is kitüntették⁵ –, hozzánk is eljött. Élőben is megcsodálhattuk a hangfenomént, az ikont! Több év különbséggel háromszor az *Otellót* – leghíresebbnek tartott szerepét –, háromszor a *Sámson és Delila* férfi főhőst szólaltatta meg, kétszer *Canióként* lépett színpadra.⁶ (Az ehelyütt nem tárgyalt *Saint-Saëns*-operáról érdemes megjegyezni, hogy *Monaco* az *Epoca* c. olasz hetilapban 1974-ben megjelent nyilatkozata szerint élete legjobb *Delilája* magyar partnere, *Komlóssy Erzsébet* volt – aki egyébként magyarul, míg a tenorista az eredeti francia nyelven énekelt szerepét –, a korábbi két előadás után az ő kedvéért jött még egyszer vissza és bújt a bibliai hős jelmezébe.⁷ Ezt követően többé színpadon nem vállalkozott megszólaltatására!)

A nyilvános szereplésektől 60 évesen, 1975-ben búcsúzott, de a 70-es években egyszer már bejelentette visszavonulását, s egy ideig nem is vállalt előadásokat. Hozzánk

1973-ban egy bécsi fellépéssorozat szünetében érkezett. Az Operaház a világsztárnak kijáró tisztelettel fogadta, s minden alkalommal ünnepi körülményeket biztosított a sikerhez. A Bajazzók esetében az est első részében játszott Parasztsücsök Turiddu szerepére is a nemzetközi élménybe tartozó énekest hívott meg a spanyol *Pedro Lavirgen* személyében, *Monaco* partnereként pedig a Ház legjobb erőit vonultatta fel. *Házy Erzsébet* (Nedda) – a második előadáson *Andor Éva* –, *Melis György* (Tonio), *Róka István* (Beppe) és *Ötvös Csaba* (Silvio) lépett színpadra, a karmesteri pulton (báró) *Lukács Miklós* állt.

Monaco saját jelmezét hozta: 58 évesen piros selyem-ingben, farmernadrágban, mindkét kézfeje fölött széles bőr csuklópánttal, ősz hajjal – de feketére festett bajusszal –, mint egy vásárokat járó cirkuszi akrobata lépett a komédiásokat váró színpadi nép elé. Egyetlen szemvilanással jelezni tudta, hogy hol a helye Toniónak, s hogy milyen viselkedést vár el hitvesétől és másoktól hitvesével szemben. Hangja, ha kellett behízelgően, ha kellett, vészjósló fenyegetéssel szólt. Diadalmasan, erővel hangzott fel az esti kórusjelenet előtt megismételt, előadásra hívó „a ventitré ore” („huszonhárom órákor”) magas célja, s megrázóan hiteles volt a második felvonás *commedia dell'arte* jelenetében. Alakítása „elbírtá” az első felvonásvégi „*Vesti la giubba*” (*Tarján Gábor* fordításában: „Öltsd fel zekédet”) kezdetű ária korabeli olasz tenoristáktól megszokott, mára szerencsére elhagyott, hatásvadász zokogással tördelt előadását is.⁸

A teljesség kedvéért meg kell emlékezni kitűnő hazai szólamtársai egyaránt emlékezetes Canio-alakításáról is, *Szőnyi Ferenctől* *Karizs Bélán* és *B. Nagy Jánoson* keresztül *Bándi Jánosig*. (Az idősebb, a szerepeket már nem vagy csak ritkán éneklő művészeket, *Laczó Istvánt*, *Udvardy Tibort* és *Simándi Józsefet* most szándékosan nem említem.) Az opera digi-tár adatai szerint valamennyien negyvenes éveik elején találkoztak – itthon – először a szereppel, s magam is élvezhettem nagyszerű alakításukat. Az életkornak – azt gondolom – a figura megjelenítésében, emócióik közvetítésében különös jelentősége van. Más-más lehet ugyanis a szerelemföltés elsődleges hajtóereje a negyvenes években és közel húsz évvel később. Hiszen a férfikor közepén a férj még szinte kortársa szerelmi vetélytársának. Küzdelmük a családi tűzhely őrzése, a közös élet óvása mellett a testi birtoklásról is szól.

Ám az idősödő férfiben inkább a szerzett jog megvédése és a férfiúi becsület óvása a fő motiváció. Túl a hangbeli teljesítményen, ez, az ifúság elmúltával is megőrzött elegancia és szenvedély, a tettetett szívéllyesség és a zsarnoki féltés közötti kényes egyensúly mesteri érzékeltetése, a színészen megbújó ember láttatása tette számomra *Monaco* alakítását különösen hitelessé.

Puccini *Turandot* c. operája a szerző utolsó – befejezetlenül is maradt –, egyben a legösszetettebb zenéjű, legmélyebb mondanivalót közvetítő színpadi műve. Eddig négy – *Franco Alfano* első hosszabb, *Alfano* második, *Toscanini* kérésére lerövidített, *Luciano Berio* 2001-ben készített, a darabtól idegen hangzású, valamint a kínai *Hao Weiya* 2007-ben, a szerző hátrahagyott jegyzeteit követő – befejezéssel állították színpadra, de az amerikai karmester, *Janet Maguire* is megpróbálkozott egy változattal 1988-ban, igaz, ezt sohasem adták elő. (A mű első előadásakor az ősbemutatót vezénylő *Arturo Toscanini* a rabszolgalány, *Liu* halálát követően a szerző iránti tisztelete jeléül befejezte az előadást, s csak a második este hangzott el *Alfano* darabot lezáró második befejezése.)⁹

Az opera címe kapcsán érdemes megemlíteni, hogy a perzsa *Turandokht* – azaz *Turan* lánya – kifejezésből eredeztetik, amit általában közép-ázsiai hercegnők nevéként használtak. (*Turan* az egykor a perzsa birodalom részét képező közép-ázsiai régió volt, s a térség, majd a belőle képezett fogalom a magyar történelemkutatásban és magyarázatban is szerepet kapott.) A névben szereplő szóvégi *okht* a *okhtar* (leány) rövidítése. Kiejtve mindhárom betűt ki kell mondani. Fennmaradt források szerint azonban sem *Puccini*, sem az ősbemutatót betároló és vezénylő *Toscanini* soha nem ejtette ki e betűket, így elterjedt, hogy az opera címét „*Turando*”-ként kellene helyesen említeni. A végső szót a zeneszerző unokája, *Simonetta Puccini*, a *Puccini*-emlékház, a *Villa Puccini* gondozója mondta ki. Eszerint a t-végű kiejtés a helyes.⁹

A *Turandot* a mesebeli időkben játszódik, *Pekingben*. Így a kor, a császári palota és környezetének megjelenítése tetszés szerint változtatható. (Az azért túlzás, ha a császári palotát vízre helyezik, a színpadon csónakokkal közlekednek, s a „miniszterek” a darabbeli nyilvánosság előtt sárkányjelmezű öltöve, egy barlangszerű építményből kiugorva jelennek meg, amint egy szabadtéri előadáson láthattuk, *Szegeden*.) Az ismeretlen herceg, *Kalaf*

öltöztetése sok problémát okozhat a jelmeztervezőknek. A cselekmény szerint a tatárok elűzött királyának (nem kánjának!) fia, rangrejtve, álruhában menekül. Alig valószínű tehát, hogy díszes öltözetet, palástot, elől kunkorodó orrú magas szárú csizmát, süveget hurcol magával. Márpedig a legtöbb előadáson így jelenik meg a császárlány előtt, hogy próbát tegyen. Lehetne persze, hogy kölcsönruhát szerez, vagy kap, de akkor könnyen fény derülhetne gondosan őrzött inkognitójára. Ezért is volt számomra oly szimpatikus Operaházunk 1958-as felújításának hosszú időn keresztül, egészen a 80-as évek végéig játszott, Márkus László és Márk Tivadar tervezte jelmeze, amely a herceget egyszerű, mégis elegáns bordó-lila, keresztben átvetett sötétebb szalaggal díszített tunikába és hozzá illő egyszerű nadrágba öltöztette.

Nikola Nikolovtól Luigi Ottolinin és Ciro Pirrottán át Kónya Sándorig sok neves művész, világsztár keltette életre nálunk is a szerelméért életét is adni kész herceget. Mégsem róluk, hanem a bolognai Teatro Comunale előadásáról szeretnék megemlékezni. Arról az előadásról, amiről azt írta a külföldi vendégjátékokat általában igen árgus szemmel figyelő kritika, hogy „a tüneményesen sikerült második felvonás” volt az est koronája.

Akkoriban még voltak vendégjátékok! Járt nálunk a Moszkvai Nagyszínház – elhozta azt a Pikk dáma előadást *Atlantovval*, *Mazurokkal*, *Obrazcovával* és *Milaskinával*, ami később, a Bolsojban rögzítve, napjainkban csak méregdrága külföldi kiadású DVD-n hozzáférhető –, a berlini Komische Oper *Offenbach* Kékszakálljának *Felsenstein*-féle újragondolt változatával – ami nyomán jóval később az Erkel Színházban *Békés András* is színpadra állította a darabot – és a bolognai társulat is.

A Teatro Comunale 1970 januárjában két este *Rossini* Mózes, két este *Puccini* Turandot c. operáját játszotta.¹⁰ A neves dirigens, *Nino Sanzogno* irányításával Kalafként a világ vezető operaházaiban is szívesen látott angol tenorista, a spinto és hősi szerepeket egyaránt megformáló *Charles Craig*, Turandotként a német származású, Európa és Amerika – a Metropolitant is beleértve – szinte minden jelentős operaházában fellépett *Marion Lippert*, Timur királyként *Silvano Pagliuca* lépett színre, Liut, a rabszolgalányt *Anna Novelli* keltette életre. (Csak a teljesség kedvéért jegyzem meg, hogy a másik operát, a Mózeset is hasonlóan rangos művészek szólaltatták meg.)

Valamennyien kiemelkedő teljesítményt nyújtottak, *Craig* a II. felvonás nem kötelező magas C-jét is megszólaltatta. Am a főszereplő ezúttal az elnyomott népet megjelenítő kórus volt. A II. felvonás nagy részét a császárnő kezére pályázók próbatétele képezi. Turandot három, nehéznél nehezebb kérdést tesz fel, s ha a jelentkező elbukik, *Pu-Tin-Pao*, a hóhér nyomban a fejét veszi. A színpad e játékrészben félhomályos volt. Kétoldalt félkörben, egyforma sötétkékek lepelbe burkoltan helyezkedett el a kórus, középen zajlott a kérdés-felelet. Egy-egy sikeres választ követően kezek emelkedtek a magasba, szürke, zöld, majd fehér kesztyűbe bújtatva, s közben egyre világosabb lett az általuk uralt színpadtér is. A végső győzelmet jelentő harmadik kérdés után a fehér szín vált uralkodóvá, a sötétség fölötti diadalt hirdetve, miközben ujjongva zengett a győzelmi kórus, a *Puccini* komponálta elementáris zene. Lélegzetelállító élmény volt!

Otello. Az operairodalom két jelentős feldolgozását tartja számon. *Rossini* hosszabb című (*Otello ossia il moro di Venezia* [*Otello, avagy a velencei mór*]), 1816-ban bemutattott és *Verdi* későbbi, 1887-ben színre került változatát. Két szerző, két stílus, két eltérő feldolgozás. „A történet ugyanaz, de a különböző megközelítések más ízeket adnak neki. Mindkettő tragédia, de a tragédia természete megváltozik. *Shakespeare* és *Verdi* (*Desdemona* személyében – WG) egy szentet vagy egy istennőt állít a középpontba, akit elpusztít a féltékenységgel, *Rossini*-nél viszont férje (értelmetlen – WG) dühének lesz az áldozata” – írta a *New York Times* egy elemzése.¹⁰ Míg *Verdi* librettistája, *Arrigo Boito* – nem tévedés, azonos a zeneszerzővel –, *Shakespeare* nyelvezetét és szellemét próbálta követni, *Rossini* szövegírója, *Francesco Berio* (*di Salsa*) csupán a történet körvonalait tartotta meg. *Rossini* operájában a cselekmény középpontjában egy szerelmi háromszög áll, amelyben *Otello* és *Rod(e)rigo* vetekszik *Desdemona* kezéért, *Otello* féltékenységet pedig nem egy zsebkendő, hanem egy alattomos szerelmi dal fordítja gyilkos dühvé.¹¹ *Verdinél* a hadvezér *Jago* mesterien adagolt, pszichológiailag felépített praktikájának lesz az áldozata. Naivan barátnak hiszi azt, aki a vesztére tör, s őt kijátszónak a melléte haláláig hű hitvest.^{11,12,13,14}

Egy gondolat erejéig meg kell állnunk a címszereplő külleménél. *Shakespeare* egyértelműen „mór”-ként írja le, s így szerepel az operákban is. Bár az általános vélekedés szerint az angol író „blackmoore”-t, azaz fekete

bőrűt értett a megjelölés alatt, újabban ezt többen kétségbe vonják. A köznapi értelemben használt mór elnevezés ugyanis Európába települt muszlim vallású csoportot jelöl, amely a hódító arabok és berber őslakók keveredéséből alakult ki. Úgy tartják, Shakespeare a másság kifejezését kívánta hangsúlyozni főszereplője származásával és sötétebb bőrszínével. Ez a másság, a kívülálló, a többség által „outsider”-nek, nem „közülük valónak” tekintett állapot teszi a főhőst gyanakvóvá a többséggel szemben (s ez, amiért Desdemona is őt választja számos, tehetősebb, rangosabb kérése közül). Az operaszínpadon az ősbemutató címszereplője, *Francesco Tamagno* kezdeményezte az arc és a látható testrészek sötétre festését, s azóta ez hagyomány maradt. Legújában azonban a New York-i Metropolitan Opera szakított a hagyománnyal és fehér arcú énekessel vitte sikerrel a darabot.¹⁵

Verdi Otellója – mert nálunk hosszú ideje csak ez van műsoron – kiforrott mű, a zeneszerző utolsó előtti operája. Címszerepe igazi hanggyilkos szerep. Nehézségét nem annyira a kényes magas hangok jelentik – ilyen mindössze két helyen nehezíti a szólamot, nagy része közép lágéban fekszik –, hanem a végig erőből való megszólaltatás. Lírai hangvételt igazán csak egyszer, a Desdemonával énekelt első felvonásbeli kettősben igényel, de azt is áttöri egy-egy múltbeli emlék feltörését kísérő dallamív. (A szólam fekvése magyarázza, hogy esetenként jó magassággal rendelkező baritonisták is vállalkoznak megformálására. A pályáját baritonistaként kezdő, majd tenor szerepek – köztük Wagner-hősök – jelentős színpadokon való

megszólaltatását követően újra baritonistaként befejező chilei származású énekes, *Ramon Vinay* például a címszerepet és a bariton főszerepet, Jagót is énekelte, sőt mindkettőt hangfelvételen is rögzítették!)

A közelmúlt kétségtelenül legjobbnak tartott Otellója *Mario del Monaco* volt. Saját nyilvántartása szerint 1950 és 1972 között 427 alkalommal lépett színpadra a főhős alakjában (a hivatalos krónikák „csak” 218 fellépését tartják számon).¹⁶ Nagyon várt budapesti fellépése számomra mégis csalódást okozott. Nem énekelt rosszul. Sőt! Ám az a katarzis, amit későbbi Caniója hozott számomra, elmaradt. Talán túl nagy volt az előzetes hírverés, s benne a várakozás. A kritika azonban lelkenedezve fogadta. „Otellója az emberi természet összes aspektusát fölvonultatja, az őszinte szerelemtől, szeretettől a szinte égető gyűlöletig, féltékenyséig olyan széles spektrumát járja be az érzelmeknek, amire talán csak ő... képes” – írta egy késői megemlékezés.¹⁷ Igen jó hazai Otellók – *Simándi, Joviczky József, Szőnyi Ferenc, Laczó István* énekeltek akkoriban az Operaház színpadán, s mellettük neves vendégművészeknek – mások mellett *Nikola Nikolovnak, Kónya Sándornak, Carlo Cossuttának, Pedro Lavirgennek* – is tapsolhatott a közönség. *Nikolovot* és *Cossuttát* magam is hallhattam. Fellépésük megérdemelt, nagy sikert hozott.

Emlékek, előadások. Kár, hogy csak az emlékezetben léteznek, hangfelvételek nem öröktették meg a visszaidézhetetlen pillanatok. Legfeljebb korabeli kritikák hasábjain bukkannak elő. Ám felelevenítve a látottakat, hallottakat, az egykori emlékek is újra élni kezdenek.

IRODALOMJEGYZÉK

1. Leoncavallo: I pagliacci. Wikipedia [Internet] 2003. 11. 24. Frissítve: 2024. 05. 26. (megtekintve: 2024. 05. 28.) <https://en.wikipedia.org/wiki/Pagliacci>
2. Winkler G: Leoncavallo: Ruggero. In: Barangolás az operák világában. Kezdeőknek, haladóknak és megszálottaknak. 2. kötet, H-Pa. Tudomány Kiadó, Budapest, 2004. pp. 1041-1051.
3. Martin JJ: Catulle Mendès, a critical study. Master's Theses. 473. Loyola University Chicago, 1940. 67 p. https://ecommons.luc.edu/luc_theses/473
4. Nannetti RL: The Sonzogno concorsi 1884-1906. In: Renaissance and other studies, 1988. https://www.academia.edu/42059616/The_Sonzogno_Concorsi_1884_1906
5. Mario del Monaco. Wikipedia [Internet] 2009. 11. 01. Frissítve: 2024. 04. 06. (megtekintve: 2024. 05. 28.) https://hu.wikipedia.org/wiki/Mario_Del_Monaco
6. Del Monaco, Mario. Opera DigiTár [Internet] 2014. 05. 25. Frissítve: 2023. 12. 31. (megtekintve: 2024. 05. 28.) <https://digital.opera.hu/www/c16operadigital.01.02.php?as=2326&bm=1&mt=0>
7. Clementis T: „A nagy dráma az én életem”. Komlóssy Erzsébet portréja. Magánkiadás, Budapest, 2013. pp. 34.
8. Leoncavallo R, Radó A (ford.): Bajazzok. <http://www.tarjanz.eu/libretto/szovegek/bajazzok.doc>
9. Turandot. Wikipedia [Internet] 2002. 02. 25. Frissítve: 2024. 05. 27. (megtekintve: 2024. 05. 28.) <https://en.wikipedia.org/wiki/Turandot>
10. A Bolognai Teatro Comunale vendégjátéka. Műsorelőzetes. Magyar Állami Operaház, Budapest, 1970. 8 p.

11. Midgette A: MUSIC; Two versions of 'Otello,' side by side. *The New York Times*, 2001. 07. 01., Section 2, p. 23. <https://www.nytimes.com/2001/07/01/arts/music-two-versions-of-otello-side-by-side.html>
12. Shakespeare's, Verdi's and Rossini's different versions of Otello. Bartleby Research [Internet] (megtekintve: 2024. 05. 28.) <https://www.bartleby.com/essay/Shakespeare-Rossini-and-Verdis-Different-Versions-of-P35MBZZTJ>
13. Klein JW: Verdi's Otello and Rossini's. *Music and Letters* 1964; 45(2): 130-140. doi:10.1093/ml/45.2.130
14. Istel E: The "Othello" of Verdi and Shakespeare. *The Musical Quarterly* 1916; 2(3): 375-386. doi:10.1093/mq/II.3.375
15. Lunden J: Metropolitan Opera says 'no' to blackface Otello. *VOA News* [Internet] 2015. 09. 25. (megtekintve: 2024. 05. 28.) <https://www.voanews.com/a/metropolitan-opera-blackface-otello/2979634.html>
16. A legendás tenor, aki nem tudott halkan énekelni. *Fidelio* [Internet] 2015. 05. 27. (megtekintve: 2024. 05. 28.) <https://fidelio.hu/zenes-szinhaz/a-legendas-tenor-aki-nem-tudott-halkan-enekelni-27952.html>
17. Schiffer M: 95 éve született Mario Del Monaco. *Opera-Világ* [Internet] 2010. 07. 29. (megtekintve: 2024. 05. 28.) <https://operavilag.net/in-memoriam/95-eve-szuletett-mario-del-monaco>

Ez a mű a Creative Commons
Nevezd meg! – Ne add el! – Ne változtasd!
4.0 Nemzetközi Licenc feltételeinek
megfelelően felhasználható.

