

Bozó Péter

# A szalon mint a zenei és társasági élet színtere Jacques Offenbach *Monsieur Choufleuri restera chez lui le...* című operettjében

Siegfried Dörrfeldt kutatásai óta közhelynek számít, hogy a korai francia operettben, jelesen Offenbach műveiben meghatározó szerepet játszott az operaparódia,<sup>1</sup> egy olyan műfaj, melynek Franciaországban a 17. század közepe óta különösen virágzó, még hozzá írott hagyománya volt.<sup>2</sup> Annak jelentőségét azonban tudomásom szerint mindeddig nem vizsgálták, hogy Offenbach milyen típusú operát parodizál operettjeiben, milyen összefüggésben és hogyan. Írásomban pontosan ebből a szempontból veszem szemügyre a muzsikusként *Monsieur Choufleuri restera chez lui le...* [Choufleuri úr otthon lesz] című egyfelvonásosát,<sup>3</sup> különösképpen azt, hogyan tükrözi az operett szalonjelenetében elhangzó parodisztikus zene szám, a *Trio italien de la malédiction* [Olasz tercett az átokról] a 19. századi Párizs zenei és társasági életét. A bemutató körülményeinek és a mű cselekményének rövid ismertetését követően az operaparódia kétféle válfaját fogom kimutatni, melyek értelmezéséhez röviden vázolólok, milyen műfaji és intézményi kontextusban keletkezett a darab, illetve arra teszek kísérletet, hogy rámutassak a parodizált operatípusok eltérő társadalmi kötődésére.

## BEMUTATÓ ÉS CSELEKMÉNY

A *Monsieur Choufleuri*t Offenbach színházában, a Théâtre des Bouffes-Parisiensben 1861. szeptember 14-én adták először. A darab ősbemutatójára azonban nem itt és nem ekkor került sor. Escudier zeneműkiadó lapja, a *La France*

<sup>1</sup> Dörrfeldt 1954.

<sup>2</sup> Noiray 1987; Bozó 2010.

<sup>3</sup> A darabból tudomásom szerint három felvétel létezik, mindhárom átdolgozás: *Salon Pitzelberger* (Renate Hoff, Harald Neukirch, Reiner Süß, Chor der Deutschen Staatsoper Berlin, Staatskapelle Berlin, Robert Hanell; CD, Berlin Classics 0020872 BC, 1970); *Monsieur Choufleuri restera chez lui* (Danielle Borst, Serge Maurer, Charles Ossola, Choeur Lyrique de Suisse Romande, Ensemble Instrumental de Grenoble, Jean-François Monot; LP, Gallo 30 312, 1981); *Monsieur Choufleuri restera chez lui* (Mady Mesplé, Charles Burles, Jean-Philippe Lafont, Ensemble Choral Jean Laforge, Orchestre Philharmonique de Monte Carlo, Manuel Rosenthal; CD, EMI 7 49361 2, 1982).

*musicale* tudósítása szerint az operettet még 1861. május 31-én, egy zenés estély keretében, a francia politikai és szellemi elit meghívott képviselőinek jelenlétében mutatták be, méghozzá nem éppen szokványos helyszínen:

„Figyelemre méltó és igazán művészi estély zajlott le nemrégiben Morny gróf úrnál. A Törvényhozó Testület elnökségének pompás palotája múlt pénteken Párizs legelőkelőbb társaságát fogadta be; és ezen Areioszpagosz színe előtt, mely a haderő, a politika, az irodalom és a művészetek valamennyi jeles személyiségét magában foglalta, s amelyet elbűvölő hölgyek egész serege tarkított, emelkedett fel egy bájos színház függönye, melyet különleges módon a palota báltermében építettek. Az egész estély színházi élvezeteinek terhét M. de Saint-Rémy vállalta magára. M. de Saint-Rémy a legelőkelőbb emberek közé tartozik, akinek államügyekben való igen nagy tekintélye a legkevésbé sem csökkenti kellemét, valamint költői és muzsikusi szellemét, M. de Saint-Rémy ugyanis mindkettő egy személyben, s ezt igazán be is bizonyította a minap aratott kettős sikerével.”<sup>4</sup>

Az operettet Gérard, a zongorakivonat kiadója a sajtóhíradásban említett Saint-Rémy és Offenbach közös kompozíciójaként hirdette.<sup>5</sup> Mint a *La France musicale* beszámolójából sejthető, s mint azt a lap a Bouffes-beli bemutatóról beszámolva nyíltan ki is jelenti, a Saint-Rémy valójában álnév, amely igen tekintélyes személyt rejt: „Mindenki tudja manapság, hogy ki az az elmés és jómodorú ember, aki a M. de Saint-Rémy álnév mögött rejtőzik” – olvashatjuk az 1861. szeptember 22-i számban.<sup>6</sup> A bemutató idején nyílt titok volt, hogy ez a személy nem más, mint azt estély házigazdája inkognitóban: Charles-Auguste-Louis-Joseph de Morny gróf (1811–1865), III. Napóleon féltestvére, az 1851. decemberi államcsíny egyik fő szervezője, a puccsot követően előbb Franciaország belügyminisztere, majd 1854-től a törvényhozó testület elnöke. Az operett szöveggönyvét Jean-Claude Yon szerint részben valóban maga Morny, részben azonban munkatársai, az *Orphée aux enfers* (Orpheus az alvilágban) librettóját jegyző Hector Crémieux és Ludovic Halévy írták.<sup>7</sup> A zene azonban teljes egészében Offenbachtól való, mint azt a komponista egyik Halévyhez írt levele is tanúsítja,<sup>8</sup> még ha a nyilvánosság előtt azt állította is, hogy a kompozíció nagyrészt M. de Saint-Rémy munkája.<sup>9</sup> Morny a jelek szerint nem maradt hálátlan az együttműködésért: Offenbach alighanem az ő támogatásával nyerte el 1861-ben

<sup>4</sup> *La France musicale* 1861. június 2. 171. A tanulmányban idézett francia szövegeket saját fordításomban közlöm.

<sup>5</sup> *La France musicale* 1861. szeptember 22. 304.

<sup>6</sup> *La France musicale* 1861. szeptember 22. 300–301.

<sup>7</sup> Yon 2000: 256, 763.

<sup>8</sup> Goninet (éd.) 1994: 86. (1864. október 14-i keltezésű levél).

<sup>9</sup> *Le Figaro* 1861. szeptember 1. 5–6; *Revue et Gazette musicale de Paris* 1861. szeptember 1. 279; *L'Univers musicale* 1861. szeptember 4. 286.

a Becsületrend lovagja címet,<sup>10</sup> ahogyan talán a francia állampolgárságot is egy évvel korábban.<sup>11</sup>

Ami az operett cselekményét illeti,<sup>12</sup> a Lajos Fülöp korabeli Párizsban játszódó darab főhőse Chouffleuri úr, az úrhatnám polgár. Neve a francia *chouffleur* szó származéka, amely karfiolt jelent; a *Chouffleuri* tehát beszélő név, a címszereplő nem előkelő voltára utal. A gazdag parvenü zenés estélyt szervez otthonában, melyre meghívja a társadalmi elit képviselőit, valamint az olasz opera, a Théâtre-Italien sztárénekeseit: a szoprán Henriette Sontagot, a basszbariton Antonio Tamburinit és a tenorista Giovanni Battista Rubinit. Nem sokkal a kitűzött időpont előtt azonban kiderül, hogy sem a meghívottak előkelőbbjei, sem a művészek nem fognak megjelenni az összejövetelen; kollektív indiszpozíció esete áll fenn. Szerencsére Chouffleurinek van egy leánya, Ernestine, s a leánynak – apja meglepetésére és nem csekély rosszallására – kedvese is van: Chrysolde Babylas, az ifjú zeneszerző, aki Ernestine hívására meg is jelenik. Az Ernestine kezére pályázó Babylas az atyai beleegyezés reményében mentő ötlettel siet Chouffleuri segítségére: ők hárman fogják betölteni a távolmaradt operaénekesek szerepét. Le is zajlik az estély, melyen az álművészek előadják a már említett tercettet, a *Trio italien de la malédiction*. A darab végén a vonakodó Chouffleuri kénytelen 50 000 franknyi hozomány kíséretében Babylasnak adni leánya kezét, máskülönben az ifjú zeneszerző felfedné a csalást.

## ZENEI IDÉZETEK ÉS STÍLUSPARÓDIA

A *Trio italien* értelmezéséhez mindenekelőtt érdemes megjegyezni, hogy az operaparódiára nem ez az egyetlen példa a darabban. Amikor a No. 4 tercett kezdetén Ernestine hívására megjelenik Babylas, a lány zenében evokálja kedvesét: miután háromszor éneкли a fiú nevét, a zenekar a 4–6. ütemben szó szerint idéz egy részletet a 19. század legtöbbször játszott francia nagyoperájából, Giacomo Meyerbeer (1791–1864) *Robert le diable* [Ördög Róbert] című darabjából. A dallam Meyerbeer operájában is evokációhoz kapcsolódik, csak éppen alapvetően más színpadi helyzetben hangzik el: akkor, amikor Eugène Scribe (1791–1861) szövegkönyve szerint az opera Bertram nevű szereplője egykor kicsapongó életet élt, halott apácák árnyait hívja elő egy ódon kolostor romjai között: „Nonnes qui reposez sous cette froide pierre, m’entendez vous?” („Apácák, akik e hideg kő alatt nyugszotok, hallotok engem?”).<sup>13</sup> A Meyerbeer-opera dallamának és szituációjának operettbeli felidézése nem nélkülözi az iróniát, hiszen Ernestine, annak

<sup>10</sup> Yon 2000: 260.

<sup>11</sup> Yon 2000: 226–227.

<sup>12</sup> A darab cselekményét a „M. de Saint-Rémy” színpadi műveinek gyűjteményes kiadásában megjelent szövegkönyv (Saint-Rémy 1865) és Gérard zongorakivonata (*Monsieur Chouffleuri* [1861]) alapján ismertetem.

<sup>13</sup> III. felvonás, 2. kép, No. 15 finálé.

ellenére, hogy nemrég került haza a leányneveldeből, a jelek szerint Meyerbeer apácáihoz hasonlóan nem az aszketikus életvitel híve.

Babylos operettbeli válasza – „J'arrive en vaillant paladin” („Vitéz lovagként érkezem”) – ugyancsak operai idézet, egy másik francia szerző, François-Adrien Boieldieu (1775–1834) *La Dame blanche* [A fehér asszony] című népszerű opéra-comique-jából való, melyet 1825-ben mutattak be, s amelynek szövege Meyerbeer operájához hasonlóan a rutinos és termékeny színpadi szerző, Scribe műve. Az idézett dallam többször is elhangzik a Boieldieu művének első felvonását lezáró tercettben (No. 5 Trio), s nem csupán a citátum zenéje, de szövege is az opéra-comique megfelelő helyére rímel. A *La Dame blanche* idézett részletében a katonatiszt Georges Brown énekel ehhez hasonló szöveget – „J'accours en galant paladin” („Gáláns lovagként sietek oda”) –, miután az első felvonást záró tercettben hősiiesen vállalja, hogy a darab Dickson nevű szereplője helyett eleget tesz a címben említett kísértet hívásának, és éjnek évadján felkeresi az Avenel-ház ódon várkastélyában a titokzatos fehér asszonyt. Az idézet komikus hatásához ebben az esetben is jelentősen hozzájárul, hogy a citált mű cselekményében meghatározó szerepet játszik a borzongató, természetfeletti elem, miközben az operettbeli szituáció nagyon is hétköznapi és prózai.

Az operaparódia e példáival szemben Offenbach operettjének No. 6 olasz tercettje nem idézetekből áll, hanem a paródia egy másfajta, artisztikusabb típusát, a stílusparódiát képviseli – afféle zenei *Így irtok ti*. A Trio italien az 1830-as évtized olasz bel canto operáinak, mindenekelőtt Bellini műveinek stílusát utánozza és figurázza ki. A tercett felépítése persze általában jellemző a risorgimento olasz operáira: recitativ bevezető jelenettel indul,<sup>14</sup> melyet lassú, kifejező cantabile követ;<sup>15</sup> majd újabb recitativo<sup>16</sup> után gyors zárórész, cabaletta kerekíti le a darabot.<sup>17</sup> Kifejezetten Bellinire emlékeztetnek azonban a cantabile hosszú-hosszú dallamai,<sup>18</sup> nagy emocionális fokozása és csúcspontja,<sup>19</sup> valamint a cabaletta Rosini-crescendói<sup>20</sup> – csupa olyan vonás, amellyel Bellini *Norma* című operájában, a címszereplő „Casta diva” kezdetű nagy belépő áriájában is találkozunk.

A tercett szövege olasz-francia keveréknyelven íródott, s operalibrettók bevett, közhelyszerű fordulataiból épül (pl. „Que vois-jo”, az olasz „Che veggio” és a francia „Que vois-je” összeolvasztásából; mindkettő ugyanazt jelenti: „Mit látok?”). A halandzsa ehhez hasonló, nem teljesen értelmetlen, „interkulturális” formájával már 17. századi operaparódiákban is találkozunk. Evaristo Gherardi *Théâtre-Italien* című nyomtatott gyűjteményében, amely XIV. Lajos Párizsból 1697-ben elűzött, olasz commedia dell'arte társulatának repertoárját örököltette

<sup>14</sup> „Italia la bella...”, 1–17. ütem.

<sup>15</sup> „Il mio caro Arturo...”, 18–69. ütem.

<sup>16</sup> „Que vois-jo?...”, 70–79. ütem.

<sup>17</sup> „Ah! mio padre...”, 80–215. ütem.

<sup>18</sup> Különösen a 19–34. ütem vokális szólamai.

<sup>19</sup> „Ó, momento sollennello!...”, 47–52. ütem.

<sup>20</sup> 153–168. illetve 176–191. ütem.

meg, például szintén előfordulnak olasz-francia keverék szövegű operaparódiák.<sup>21</sup> Van azonban Offenbach operettjének és a benne szereplő olasz paródiának egy közvetlen előképe is: Florimond Hervé (1825–1892) 1853-ban bemutatott, *Les Folies dramatiques* című vaudeville-je.<sup>22</sup> Ebben a színész szereplők, akiknek egyikét nem mellékesen Choufleurynek hívják, parodisztikus előadást rendeznek, melynek során egyebek mellett a *Gargouillada* című opera seria paródiáját is előadják, olasz-francia keveréknnyelven.<sup>23</sup>

## MŰFAJI ÉS INTÉZMÉNYI KONTEXTUS

Az operaparódia fentebb bemutatott példáinak értelmezéséhez érdemes kissé szemügyre venni azt a műfaji és intézményi kontextust, amelyben a *Monsieur Choufleuri* keletkezett. Az operett kutatói csak a közelmúltban kezdtek el élénkebben érdeklődni az Offenbach-operettek ilyesféle összefüggései iránt, vagyis hogy milyen intézményi környezetben jött létre a 19. század második felének új, szórakoztató zenés színházi műfaja, s hogy e környezet hogyan alakította a korai operettet.<sup>24</sup>

Úgy tűnik, hogy e kontextus alapvetően meghatározta az új szórakoztató zenés műfaj kezdeteit. Offenbach operettszínháza, a Théâtre des Bouffes-Parisiens profitorientált magánszínház volt: kapitalista részvénytársaságként jött létre 1855-ben, először szezonális, nyári színházként (Salle Lacaze); azonban hamarosan állandó játszóhelyre is szert tett (Salle Comte).<sup>25</sup> Az új intézmény zeneszerző-direktora korábban operakomponistaként sikertelenül próbált érvényesülni az állami dalszínházaknál. 1855-ig Offenbachnak mindössze egyetlen állami színházzal volt tartósabb kapcsolata: a Comédie-Française-zel, amely azonban prózai színház volt. A francia nemzeti színház karmestereként feladata színpadi kísérőzenék komponálására és vezénylésére korlátozódott. A Bouffes működését és Offenbach korai operettjeinek jellegét lényegesen behatárolta az intézmény privilégiuma, hatóságilag meghatározott műfaji profilja: ennek köszönhető, hogy eleinte csupán két- vagy háromszereplős egyfelvonásosokat adtak, egy este alkalomával többet is. A kicsinyítő képzős, operácska jelentésű *opérette* szó Offenbach és párizsi kortársai szóhasználatában nem kis részben a műveknek erre a terjedelmi és apparátusbeli korlátozottságára utalt.<sup>26</sup>

<sup>21</sup> *Le Théâtre-Italien* 1694.

<sup>22</sup> A francia vaudeville szó a 17–18. században eredetileg egy népszerű satirikus daltípust jelölt; idővel azonban az ilyen dalok átszövegezett változataival megtűzdelt szórakoztató zenés színpadi darabokat (comédie en vaudeville) is így nevezték.

<sup>23</sup> *Les Folies dramatiques* 1853.

<sup>24</sup> Yon 1994, 2000; Brzoska 2009.

<sup>25</sup> Yon 2000: 128–165.

<sup>26</sup> Az opérette műfaji megjelölés is ilyen, néhányszereplős egyfelvonásosok címlapján jelenik meg először Offenbachnál; például az Auvergne-ben játszóó és auvergne-i dialektusban írt *La Rose de Saint-Flour* című darab címlapján (bemutató: 1856. június 2.). Megjegyzendő azonban,

Mint azt Matthias Brzoska írja,<sup>27</sup> a Théâtre des Bouffes-Parisiens megnyitása (s tegyük hozzá: a *Monsieur Choufleuri* bemutatása) idején négy dalszínház működött Párizsban: a francia operákat játszó Académie Impériale de Musique vagy röviden Opéra, a francia daljáték műfajnak otthont adó Opéra-Comique, az olasz nyelvű operának szentelt Théâtre-Italien, s egy 1848-ban indult, reformista színházi vállalkozás, az Adolphe Adam által kezdeményezett Théâtre National, amely 1851-től Théâtre-Lyrique néven működött. Az első három intézmény állami szubvenciót kapott; a Lyrique ezzel szemben magánvállalkozás-ként indult, s csak 1864-től kezdve részesült állami támogatásban, attól az évtől, amikor III. Napóleon eltörölte a színházi privilégiumok rendszerét.

Egyes itáliai zeneszerzők a párizsi Opéra számára is komponáltak francia nyelvű műveket; például Rossini a *Guillaume Tell* [Tell Vilmos] 1829-ben; Donizetti a *La Favorite*-ot [A kegyencnő] 1840-ben és a *Dom Sébastien* 1842-ben; Verdi a *Les Vêpres siciliennes*-t [A szicíliai vecsernye] 1855-ben és a *Don Carlost* 1867-ben. Az olaszok operáit azonban Párizsban főként a Théâtre-Italienben adták, olaszul<sup>28</sup> – ilyen nevű intézmény egészen 1878-ig működött a francia fővárosban. 1836-ban az Italienben került sor többek között Bellini *I puritani* [A puritánok] című operájának posztumusz ősbemutatójára is. Bellini művének férfi főszerepét a romanói hatyúként emlegetett sztártenorista, Giovanni Battista Rubini (1794–1854) alakította, s az *I puritani* főhősét épp úgy Arturónak hívják, mint Offenbach olasz operaparódiájának azt az alakját, akit Chrysodule Babylos az olasz sztárénekes, Rubini bőrébe bújva személyesít meg. A *M. Choufleuri restera chez lui le...* bemutatója idején ugyan mind Bellini, mind Rubini halott volt már, de az operett cselekménye 1833-ban, a romanói hatyú virágkorában (s nem mellékesen Offenbach Párizsba érkezésének évében) játszódik. Nem véletlen tehát, hogy a tercett zenéje is Bellini stílusát követi. Annál kevésbé, mivel az Offenbach tercettjében utánzott Bellini-opera, a *Norma* a Théâtre-Italien egyik repertoárdarabja volt, s még 1861 áprilisában, vagyis az operett bemutatását megelőző hónapban is szerepelt a színház műsorán.<sup>29</sup>

A Théâtre-Italiennel ellentétben az Opérában francia nyelven játszottak: a műsor gerincét nagyszabású (négy-öt felvonásos), látványos kiállítású, történelmi tárgyú nagyoperák (*grands-opéras*) adták. Fontos és elmaradhatatlan rétegét alkották továbbá a balettelőadások és a prózadialogusokat alkalmazó opéra-comique-től eltérően végigkomponált, de a nagyoperáktól eltérően rövid terjedelmű és komikus témájú kisoperák (*petits-opéras*). Szubvencionált jellegéből és állami reprezentatív funkciójából adódóan az Opéra repertoárszínházként működött: így többek között az Offenbach egyfelvonásosában idézett darab, a *Robert le diable* – melyet három évtizeddel a *Monsieur Choufleuri* premierje

---

hogy az *opérette* szó német megfelelője, az *Operette* már a 18. században is használatban volt német daljátékok, *Singspiele* műfaji megjelöléseként.

<sup>27</sup> Brzoska 2009.

<sup>28</sup> Gossett 1987.

<sup>29</sup> *Revue et Gazette musicale de Paris* 1861. április 28. 132.

előtt, 1831 novemberében mutattak be – minden évadban szerepelt az intézmény műsorán; 1861-re már több mint négyszázszor játszották.<sup>30</sup> Meyerbeer mellett, aki az Opéra első számú zeneszerzője volt, az intézményben olyan komponisták műveit adták, mint Daniel-François-Esprit Auber (1782–1871) vagy Fromental Halévy (1799–1862), akitől az ifjú Offenbach zeneszerzést tanult, s akinek Ludovic nevű unokaöccse (1834–1908) az operettkomponista egyik szerzőtársa volt.

Offenbach operettjeinek legfontosabb műfaji előzményét azonban az opéra-comique jelentette, melynek képviselőit a hasonló nevű színházban, az Opéra-Comique-ban játszották. 1856-ban megjelent programatikus írásában, egy saját színháza által szervezett operett-pályázat apropóján Offenbach az opéra-comique történetét felvázolva kifejtette, hogy a műfaj elvesztette eredeti könnyedségét és jellegében egyre inkább a nagyoperához vált hasonlóvá.<sup>31</sup> Példaként Meyerbeer 1854-ben bemutatott *L'Étoile du nord*-jára [Észak csillaga] hivatkozott, saját operettszínházának fő céljaként pedig az opéra-comique reformját jelölte meg. A zsáner nevét magyarul időnként „vígoperának” fordítják, jóllehet az opéra-comique nem volt a szó szoros értelmében vett opera, sőt, a Nagy Forradalom „szabadító operáinak” időszaka óta nem feltétlenül volt víg sem.<sup>32</sup> Zeneszámok és prózarészek váltakozásán alapuló felépítése miatt inkább daljátéknak nevezhetnénk, de az olyan művek cselekményes együttesei, mint Auber *Fra Diavolója* (1830) nyilvánvalóan operai igénnyel készültek. Az 1835-ben kiadott párizsi színházi almanach tanúsága szerint a francia fővárosba érkezését követően Offenbach rövid ideig csellistaként tagja volt az Opéra-Comique zenekarának,<sup>33</sup> s többek között ebben a minőségében is jól ismert lehetett számára a színház repertoárdarabjainak egyike, Boieldieu *La Dame blanche*-a,<sup>34</sup> melyet, mint látuk, később a *Monsieur Choufleuri*-ben is idézett.

## ZENÉS SZÍNHÁZ ÉS TÁRSADALOM

Vajon van-e jelentősége, hogy a fentebb leírt operatípusok melyikét parodizálja Offenbach az operett különböző helyein? Feltételezésem szerint nagyon is – az olasz és francia opera különbözősége ugyanis nem csupán a repertoár jellegében és az előadások nyelvében volt tetten érhető Párizsban, hanem bizonyos külsőségekben is.

<sup>30</sup> A párizsi Opéra 1749 és 1989 közötti műsoráról a Chronopéra elektronikus adatbázis nyújt részletes tájékoztatást ([www.chronopera.free.fr](http://www.chronopera.free.fr)). A *petit-opéráról* lásd Everist 2010; Colas 2011.

<sup>31</sup> *Le Figaro* 1856. június 17. 6–7; *Revue et Gazette musicale de Paris* 1856. július 20. 230–232; *Le Ménestrel* 1856. július 27. 1–3.

<sup>32</sup> Kroó 1966.

<sup>33</sup> Neve kisebb elírással Offembachként szerepel az évkönyvben. *Almanach des spectacles* 1835: 50.

<sup>34</sup> Az almanach szerint 1834. augusztus 11-én új szereposztással adták Boieldieu művét. *Almanach des spectacles* 1835: 9.

A gyilkos tolláról híres Heinrich Heine 1837-ben szubjektív beszámolót írt a párizsi színházi életről August Lewald stuttgarti *Allgemeine Theater-Revue*-je számára. *Über die französische Bühne* [A francia színpadról] címmel publikált levélsorozatának tizedik darabjában a német író a párizsi Opérát tárgyalva megállapítja, hogy a vagyonos polgárság a júliusi forradalmat követően az Opérában is átvette a hatalmat, s a nagypolgári francia Opérával szemben a Théâtre-Italien, vagyis az olasz operát úgy említi, mint a hatalmától megfosztott arisztokrácia végső menedékét.

„[A]hogy a Tuileriákba, úgy az Opérába is benyomult a jómódú polgárság, míg az előkelő társaság visszavonult a harctérről. A régi jó arisztokrácia, ez az elit, amely a rang, a műveltség, a származás, a divat és a henyélés terén jeleskedik, a Théâtre-Italienbe menekült, ebbe a zenei oázisba, ahol még mindig a művészet nagy csalóganai trilláznak, a dallam forrásai még mindig varázslatosan csörgedeznek és a szépség pálmái helyeslően intenek büszke legyezőkkel... mindeközben köröskörül sápadt homoksvatag, zenei sahara.”<sup>35</sup>

Való igaz, Louis Véron, aki 1831 és 1835 között *directeur-entrepreneur*ként igazgatta az Opérát, s aki emlékiratait *Egy párizsi polgár visszaemlékezései* címmel írta meg, saját bevallása szerint azzal a célkitűzéssel vállalta a dalszínház irányítását, hogy a burzsoázia Versailles-ává teszi, ahová tömegestül fog majd csődülni a polgárság, hogy elfoglalja az elűzött udvar nagyurainak helyét.<sup>36</sup>

Mintha ugyancsak Heine állítását igazolná, hogy az 1855-ös párizsi világtkiállítás látogatói számára készült színházi kalauz szerint a Théâtre-Italien közönségének már az öltözködése is az intézmény arisztokratikus jellegét tükrözte.

„[A] Théâtre-Italienben megtartották a báli ruhák használatának szokását, ami nem kevésbé járul hozzá az előadások fényéhez. Az elegancia szempontjából az est legnagyobb pillanata a távozás, amikor az inasok előhozatják a kocsikat és az előkelő társaság a foyer-ban tolong, ahol a fegyverdíszbe öltözött, megszentelt sereg teljes szatén-, csipke- és ékszer-tüzérségét hadrendbe állítja.”<sup>37</sup>

A szépíró 1830-as évek végén született, szubjektív hangvételű publicisztikája, az operaigazgató visszaemlékezése és az 1855-ös színházi kalauz tehát egyaránt arról tanúskodik, hogy az olasz és a francia operaház határozottan eltérő társadalmi kötődéssel, más közönséggel rendelkezett Párizsban a 19. század közepén. De vajon alátámasztható-e ez az állítás számszerű adatokkal is?

Az olasz és francia dalszínházak 1830 és 1870 közötti hallgatóságát vizsgáló Steven Huebner úgy látja, hogy az adatok mást mondanak. Szerinte az Opéra és a Théâtre-Italien társadalmi bázisa a júliusi forradalmat követően sem

<sup>35</sup> Heine 1988: 1837. X. levél.

<sup>36</sup> Véron 1857: III. 194–195.

<sup>37</sup> *Guide dans les théâtres* 1855: 94.

különbözött lényegesen. Mindkettő közönsége egyformán előkelő volt, hiszen az 1830-as és 1860-as évtizedből származó dokumentumok szerint az Opéra bérleteseinek egyharmada nemesi címmel rendelkezett.<sup>38</sup> Megállapításait a bérletesek fennmaradt névsorainak tanulmányozására alapozza,<sup>39</sup> módszere azonban – maga is elismeri – problematikus: részint azért, mert alig néhány ilyen lista áll rendelkezésre (az Opéra esetében az 1833/34-es és az 1866/67-es évadból, a Théâtre-Italien 1850/51-es szezonzáról, valamint az Opéra-Comique 1846/47-es adatai); továbbá a bérletesek csupán a közönség egy részét képviselték: például az Opéra publikuma esetében mindössze legfeljebb 250 főt, ami az 1700–1800 között mozgó férőhelyszámhoz képest nem több mint 15%. Ebből még akkor sem lehet általánosítani a közönség társadalmi összetételére nézve, ha tudjuk, hogy a mindenkori éves bevételnek ennél mindig jelentősebb része származott a bérletesektől.<sup>40</sup>

A színházak társadalmi presztízst vizsgálva tehát célszerű különbséget tennünk a közönség tényleges összetételét dokumentáló számszerű adatok és a korabeli közvélekedés között. Utóbbi, mint a fenti idézetek tanúsítják, egyértelműen a Théâtre-Italien tartotta a főváros legarisztokratikusabb operaházának. E közkeletű vélekedéshez a dalszínházak játérendjének és helyárainak eltérése is hozzájárulhatott. Az Opérában egész évben voltak előadások, igaz, nem mindennap, csupán hétfőn, szerdán, pénteken (illetve kéthetente vasárnap). Bár a Théâtre-Italien heti előadási napjai (kedd, csütörtök, szombat) azt sugallhatják, hogy az olasz operaház és a francia nagyopera közönsége között jelentős átfedések lehettek, árnyalja a benyomást, hogy az olaszok operaszezonya csupán november elejétől április végéig tartott. A kényszerű pihenőt részben az ez a szűkséggé, hogy a Théâtre-Italien állami szubvenciója az Opéráénál lényegesen csekélyebb volt (60 és 100 000 frank között ingadozott, sőt, időnként szünetelt, míg az Opéráé 620 és 820 000 frank között mozgott),<sup>41</sup> másrészt az, hogy az olasz színház törzsközönségét alkotó társadalmi elit a nyári időszakban rendszerint vidéki rezidenciáira vonult vissza. A Théâtre-Italien exkluzivitásának érzetét fokozhatta az is, hogy a közönség egészéhez képest viszonylag magas volt a bérletesek aránya. Huebner olyan 1842–47-ből származó levéltári adatokat említ, melyek 600–650 előfizetőről tudnak; ez a szám a Salle Ventadour 1300 körüli férőhelyszámának közel a fele, vagyis igen nehéz volt egy-egy előadásra jegyet váltani.<sup>42</sup> Ami a jegyárakat illeti, az Opéra és a Théâtre-Italien egyaránt költséges mulatság volt: az 1855-ös vilákiállítás évében kiadott színházi kalauz szerint az olasz színházban a legdrágább jegyek 10–13 frankba kerültek (mindkét összeg az első emeleti páholyokra és a második emeleti középerkélyre vonatkozik; előbbi

<sup>38</sup> Huebner 1990: 7.

<sup>39</sup> Huebner 1989.

<sup>40</sup> 1833/34-ben 19,5%-át, 1839/40-ben 36,4%-át, míg az 1864-es naptári évben 40%-át. Huebner 1989: 210.

<sup>41</sup> Monval 1879: 10–17.

<sup>42</sup> Huebner 1989: 211.

a jegypénztári, utóbbi a bérleti ár), s az Opéra földszinti proscéniumpáholyainak 10–12 frankos helyára ugyanezt a kategóriát képviselte. A legolcsóbb földszinti helyekért mind az első számú francia dalszínházban, mind az olasz operában 4–5 frankot kellett fizetni.<sup>43</sup> Az Opéra-Comique 1 frankos erkélyülései és 7–9 frankos földszinti proscéniumpáholyai lényegesen olcsóbbak voltak,<sup>44</sup> akár csak a Théâtre-Lyrique helyárai, melyek a 75 centime-ba kerülő második emeleti erkélyülésektől a 6–7 frankos földszinti és karzati proscéniumig terjedtek.<sup>45</sup>

A Théâtre-Italien a közvélekedés nem csak azért tekinthette az arisztokrata társas élet színterének, mert úgy látták, hogy törzsközönsége a régi arisztokrácia soraiból került ki, hanem azért is, mert az olasz színház sztárénekeseinek fellépése jelentette a fő zenei attrakciót az arisztokrácia félig nyilvános találkozóhelyein, a szalonok összejövetelén is. Az 1830-as évtized során jórészt Párizsban élő Liszt első élettársa, az irodalmi ambíciókkal rendelkező Marie d'Agoult grófné emlékirataiból tudjuk, hogy egy-egy szalonestély keretében a résztvevők előszeretettel hallgattak operarészleteket Rossinitől, Bellinitől, Donizettól, s hogy a szalonokban felcsendülő olasz operarészletek előadásához olyan kiváló olasz (vagy legalábbis olaszul éneklő) énekesek gárdája állt rendelkezésre, mint Giuditta Pasta, Benedetta Pisoni, Maria Malibran, Giulio Pellegrini, Luigi Lablache, s végül, de nem utolsósorban az Offenbach-operettben „szereplő” Henriette Sontag (1806–1854), Giovanni Battista Rubini és Antonio Tamburini (1800–1876) – valamennyien a Théâtre-Italien művészei voltak.<sup>46</sup>

Offenbach operettjében az úgazdag, arisztokratákat utánozni akaró Choufleuri úr szalonjában előadott, parodisztikus olasz operajelenet tehát a párizsi arisztokráciára valóban jellemző szokást figuráz ki, amit Morny és a zeneszerző személyes tapasztalatból is jól ismerhetett: Morny azért, mert maga is arisztokrata volt, Offenbach pedig azért, mert az 1830-as és '40-es években csellóvirtuózként számos alkalommal lépett fel arisztokrata szalonösszejöveteleken. Visszatérő vendég volt például Madelaine-Sophie Bertin de Vaux grófné szalonjában, ahová porosz muzsikuskollégája, Friedrich von Flotow vezette be.<sup>47</sup> Az operettbeli szalonjelenetnek mellesleg az ősbemutató alkalmával némi ironikus jelleget kölcsönözhetett, hogy a *Monsieur Choufleurit* egy „igazi” arisztokrata által szervezett szalonösszejövetel keretében, a törvényhozó testület palotájában adták elő.

## OPERAI JELEN AZ OLASZ TERCETTEN

Az operett parodisztikus olasz tercettje persze nemcsak a Théâtre-Italien társadalmi presztízseről tanúskodik. A cabalettában kétszer is elhangzó Rossini-

<sup>43</sup> *Guide dans le théâtre* 1855: 35, 94.

<sup>44</sup> *Guide dans le théâtre* 1855: 64.

<sup>45</sup> *Guide dans le théâtre* 1855: 150.

<sup>46</sup> Dupêchez (éd.) 1990: I. 236–237.

<sup>47</sup> Yon 2000: 43.

crescendo arra utal, hogy Offenbach operettje legalább annyira reflektált a bemutató idejének közvetlen operai jelenkorára, mint három évtizeddel korábbi múltjára. A legegyszerűbb funkciós harmóniak tingli-tangli változásán, valamint a dinamika és hangszerelés hatásvadász felduzzasztásán alapuló fokozás már önmagában is zenei poénnak számít. Még komikusabbá teszi azonban a crescendót, hogy szövege zeneszerzők nevéből áll. A lista a paródia olasz jellegével összhangban részben olasz komponistákat említ – Bellini, Rossini nevével kezdődik, másodjára Donizetti és Verdi is szerepel benne. Halévy, „Auberi”, Poniatowski, „Davidini”, „Héroidini” és „Wagnerini” említése azonban azt sugallja, hogy gyakorlatilag bármilyen nemzetiségű szerzőből lehet olasz operakomponista, ha a neve i-re végződik, vagy ennek megfelelő végződéssel egészül ki. A crescendo tiszteletlenségét fokozza, hogy az előadók a zeneszerzők nevei mellett a „patati patata” szövegfordulatot ismételtetik, amely franciául azt jelenti: „blablaba, blablaba”.

A crescendóban szereplő Halévy és „Auberi” természetesen az Opéra fentebb említett törzskomponistái volnának. „Davidini” az orientalizáló darabjairól – főleg *Le Désert* című szimfonikus ódájáról – híres Félicien David (1810–1876), míg „Héroidini” az opéra-comique-jairól – mindenekelőtt *Zampa* című darabjairól – nevezetes Ferdinand Héroid (1791–1833). Különösképpen figyelemre méltó Poniatowski és „Wagnerini” szerepeltetése. Utóbbi természetesen nem más, mint a német muzsikusz, Richard Wagner. A *Monsieur Choufleuri* bemutatójára ugyanis mintegy két és fél hónappal azután került sor, hogy Wagner *Tannhäuser*t színre vitték az Opérában – az eseményt hangos botrány tette emlékezetessé. Minden bizonnyal e zenei, színházi és politikai jelentőséggel egyaránt bíró premier is hozzájárulhatott, hogy Wagner neve „Wagnerini”-ként bekerült a Rossini-crescendo szövegébe.<sup>48</sup> Hasonló aktualitással bírt az operett ősbemutatója idején a lengyel származású, Itáliában és Franciaországban is működött tenorista, zeneszerző és diplomata Jean (tulajdonképpen József) Poniatowski (1816–1873) említése is. A III. Napóleon pártfogását élvező Poniatowski párizsi operaszerzői karrierje ekkor volt csúcspontján: *Pierre de Médicis* című nagyoperáját még 1860 márciusában mutatta be az Opéra; *Au travers du murs* című vígoperájának premierjére 1861. május 10-én a Théâtre-Lyrique-ben került sor,<sup>49</sup> s a művet még ugyanezen év őszén az Opéra-Comique is műsorára tűzte.<sup>50</sup>

Verdi említése is inkább az operett bemutatásának operai jelenkorára utal, mint a cselekmény idejére: 1833-ban az olasz muzsikusz még meg se írta első zenés színpadi művét; 1861-ben viszont már európai hírvé komponista volt és több műve is szerepelt a párizsi dalszínházak műsorán. Az Opérában még mindig játszották az 1857 decemberében *Le Trouvère* címmel bemutatott *Il trovatore*t [A trubadúr];<sup>51</sup> ugyanennek a műnek az olasz változatát a Théâtre-Italien

<sup>48</sup> Wagner és Offenbach problematikusz viszonyához lásd Ackermann 1985.

<sup>49</sup> *Revue et Gazette musicale de Paris* 1861. május 12. 145.

<sup>50</sup> *Revue et Gazette musicale de Paris* 1861. november 3. 345.

<sup>51</sup> *Revue et Gazette musicale de Paris* 1861. május 19. 157; október 27. 342.

is adta,<sup>52</sup> ahol bemutatták továbbá az *Un ballo in mascherát* [Az álarcosbál],<sup>53</sup> és felújították a *Rigolettót*.<sup>54</sup>

\* \* \*

Mint láthattuk, egyáltalán nem mellékes, hogy Offenbach korának mely operatípusait hol parodizálja darabjában. Az arisztokrácia életmódját utánózni akaró úrhatnám polgár, Chouffleuri úr szalonjában olasz operát akar előadatni, hiszen ez a korabeli Párizsban arisztokratikusabb műfajnak számított, mint a Chouffleuri lányának udvarló ifjú zeneszerző fellépésekor idézett, burzsoá francia nagyopera és daljáték (opéra-comique). A cselekmény idejének zeneéletére való utalásokon túl emellett a bemutató közelmúltjának egyes zenei-közéleti eseményei (Wagner *Tannhäuser*ének botrányos premierje, Poniatowski párizsi operabemutatói, Verdi népszerűsége) közvetlen aktualitást is kölcsönözhetnek a Chouffleuri-szalonban elhangzó, parodisztikus „olasz” tercettnek.

## FORRÁSOK

*La Dame blanche*. [...] *Paroles de E. Scribe. Musique de Boieldieu*. Launer, Paris. Nyomtatott zongorakivonat, [1825].

*Le Théâtre-Italien de Gherardi, ou le recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, 6. kötet. Briasson, Paris. 1694.

*Les Folies dramatiques. Vaudeville en cinq actes par MM. Dumanoir et Clairville*. Michel Lévy Frères, Paris. 1853.

Meyerbeer, Giacomo. *Robert le Diable*. Brandus, Paris. Nyomtatott zongorakivonat, [1852].

*Monsieur Chouffleuri restera chez lui le... Opérette-bouffe en 1 acte. Paroles de Mr. \*\*\*. Musique de M.M. de St. Rémy et J. Offenbach*. Gérard, Paris. Nyomtatott zongorakivonat. [1861].

Saint-Rémy, M. de 1865: *Comédies et proverbs*. Michel Lévy Frères, Paris.

*La France musicale*, 1861.

*Le Figaro*, 1856, 1861.

*Le Ménestrel*, 1856.

*L'Univers musicale*, 1861.

*Revue et Gazette musicale de Paris*, 1856, 1861.

<sup>52</sup> *Revue et Gazette musicale de Paris* 1861. október 27. 342; december 15. 397.

<sup>53</sup> *Revue et Gazette musicale de Paris* 1861. január 20. 17–18.

<sup>54</sup> *Revue et Gazette musicale de Paris* 1861. november 17. 365.

## HIVATKOZOTT IRODALOM

- Ackermann, Peter 1985: Eine Kapitulation: zum Verhältnis Offenbach–Wagner. In: Kirsch, W. – Dietrich, R. (Hrsg.): *Jacques Offenbach: Komponist und Weltbürger*. Schott's Söhne, Mainz. 135–148.
- Almanach des spectacles de 1835 et rappel de 1834*. Barba, Paris. 1835.
- Bozó Péter 2010: „Orphée à l'envers”: Egy idézet a francia zenés színpadi hagyomány kontextusában. *Muzsika* (53.) 10. 11–15.; (53.) 11. 23–26.
- Brzoska, Matthias 2009: Jacques Offenbach und die Operngattungen seiner Zeit. In: Schmierer, E. (Hrsg.): *Jacques Offenbach und seine Zeit*. Laaber, Laaber, 27–36.
- Colas, Damien 2011: Francia-e az Ory grófja? *Magyar Zene* (49.) 4. 407–428.
- Dörffeldt, Siegfried 1954: *Die musikalische Parodie bei Offenbach*. (Dissertation.) Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, Frankfurt am Main.
- Dupêchez, Charles F. (éd.) 1990: *Mémoires, souvenirs et journaux de la comtesse d'Agoult*. Mercure de France, Paris.
- Everist, Mark 2010: Grand Opéra – Petit Opéra: Parisian Opera and Ballet from the Restoration to the Second Empire. *19th-Century Music* (33.) 3. 195–231.
- Goninet, Philippe (éd.) 1994: *Jacques Offenbach: Lettres à Henri Meilhac et Ludovic Halévy*. Séguier, Paris.
- Gossett, Philipp 1987: Music at the Théâtre-Italien. In: Bloom, Peter (ed.): *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*. Pendragon Press, Stuyvesant, New York, 327–364.
- Guide dans le théâtre*. Paulin et Le Chevalier, Paris. 1855.
- Heine, Heinrich 1988: *Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. (Hrsg. Manfred von Windfuhr) Band 12/1. Hoffmann und Campe, Hamburg.
- Huebner, Steven 1989: Opera Audiences in Paris 1830–1870. *Music & Letters* (70.) 2. 206–225.
- Huebner, Steven 1990: *The Operas of Charles Gounod*. Clarendon Press, Oxford.
- Króó György 1966: *A „szabadító” opera*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Monval, Georges 1879: *Les Théâtres subventionnés*. Berger-Levrault, Paris.
- Noiray, Michel 1987: *Hyppolite et Castor travestis: Rameau à l'opéra-comique*. In: de la Gorce, J. (éd.): *Jean-Philippe Rameau. Colloque international organisé par la Société Rameau. Dijon – 21–24 septembre 1983*. Champion – Slatkine, Paris – Genève, 109–125.
- Yon, Jean-Claude 1992: La création du Théâtre des Bouffes-Parisiens (1855–1862), ou la difficile naissance de l'opérette. *Revue d'Histoire moderne et contemporaine* 39. 575–600.
- Yon, Jean-Claude 2000: *Jacques Offenbach*. Gallimard, Paris.
- Véron, Louis 1857: *Mémoires d'un bourgeois de Paris*. Librairie Nouvelle, Paris.