

# Offenbach, a kölni és Offenbach, a párizsi

## *Jódlidalok és operaparódia a Théâtre des Bouffes-Parisiens-től a Théâtre de la Gaîté-ig*

1855 júliusának elején a *Le Ménestrel* című párizsi zenei folyóirat arról számolhatott be olvasóinak, hogy a napokban új zenés színház nyílt a Champs-Elysée-n. A lap kritikusa, Jules Lovy ezekkel a szavakkal köszöntötte az új intézményt:

Üdvözet az *ötödik* dalszínháznak! Üdvözet ennek a nyári ékszerdoboznak! Üdvözet Jacques Offenbach úr operettjeinek! Ki meri állítani, hogy a zene ne képviseltetné magát az 1855-ös vilákiállításán? Hazugság és rágalom! Menjenek el a Champs-Elysées felé, menjenek végig a Gabrielle sugárúton, haladjanak el szaporán a Café des Ambassadeurs, még szaporábbban a Café de Morel, e két énekes és hangszeres mulató előtt; forduljanak el a kertészetnek szentelt bájos telek előtt, és a Salle Lacaze-hoz érkeznek, e takaros kis színház elegáns épületéhez. Itt található Jacques Offenbach úr termékeinek kiállítása. Önök mind, akik a Comédie-Fran aise dallamos felvonásközi zenéit hallgatják, akik a Salle Herzet látogatják, akik ott voltak meghallgatni a *P pit t* a Th atre des Variétés-ben, ismerik Offenbach úr termékeit. Harmonikus és  l nk ritmusú, eredeti szabású zene. Offenbachot a csellistát virtuóz előadóművészként sokféleképpen lehet megítélni; a zeneszerző Offenbach azonban ötletekben gazdag művész, aki előtt szép j v  áll, és joggal lepődhetünk meg rajta, hogy m g nem találkoztunk nevelő az Opéra-Comique vagy a Th atre-Lyrique műsorán.<sup>1</sup>

A Lovy által ötödik párizsi dalszính zk nt  dv z lt Th atre des Bouffes-Parisiens igazgatója, ez a *par excellence* francia színpadi szerző voltaképpen nem Párizs sz l tte, s t még csak nem is volt anyanyelve a francia. Jakob Offenbach 1819-ben, egy német könyvkötő, zsinagógai énekes és amatőr muzsik s, Isaac Juda Eberst hetedik gyermekeként látta meg a napvilágot Kölnben és 14 esztend s korában települt  t Párizsba, hogy csellistaként a Conservatoire-on folytassa szülővárosában megkezdett zenei tanulmá-

---

<sup>1</sup> LM 22/32 (1855. július 8.), 2–3. A hivatkozásokban használt rövidítések feloldását lásd a könyv végén található bibliográfiában. A könyvben idézett német és francia szövegeket saját fordításomban közlöm.

nyait.<sup>2</sup> Az európai híri intézményből azonban már egy év után önként távozott, hogy előbb zenekari muzsikusként, majd szalonvirtuózként keresse kenyerét. A csellistából végül színházi komponista lett, ám nem könnyen, s nem egyhamar. Színpadi szerzőként 1839-ben debütált: nem egész estét betöltő operát, hanem csupán néhány zenés betétszámot játszottak tőle a Théâtre du Palais-Royal-ban, Auguste Anicet-Bourgeois és Edouard Brisebarre *Pascal és Chambord* (Pascal et Chambord)<sup>3</sup> című vaudeville-jében. A következő másfél évtized során többször is sikertelenül próbált operakomponistaként érvényesülni a párizsi dalszínházaknál. 1855-ig mindössze egyetlen állami intézménnyel volt tartósabb kapcsolata: a Comédie-Française-zel, amely azonban prózai színház volt. Igaz, időről-időre a prózai előadásokon is szólt zene. Offenbach feladata a francia nemzeti színház karmestereként (1850–1855) azonban színpadi kísérőzenék komponálására és vezénylésére korlátozódott – erre céloz Lovy írása, amikor a Comédie felvonásközi zenéit említi. A *Le Ménestrel* kritikusa joggal állapíthatta meg 1855 júliusában, hogy az új színház zeneszerző-igazgatójának nevével nem találkozhatott még sem az Opéra-Comique, sem a Théâtre-Lyrique közönsége.

Ugyanakkor Lovy jóslata is látnoki erejűnek bizonyult: Offenbach valóban szép jövő előtt állt. Az elkövetkező mintegy két és fél évtized során páratlanul népszerű színpadi szerzőnek bizonyult, még hozzá nemcsak Párizsban, hanem egész Európában. 1857-től kezdve színházának társulata nyaranta Londonban, Berlinben, Brüsszelben, Bécsben és Pesten vendégszerepelt; sokat játszották műveit a német fürdővárosban, Bad Emsben, s gyakran tűzték műsorra olyan német nagyvárosok színházai is, mint München és Hamburg. 1860-ban a párizsi állami dalszínházak is kapituláltak Offenbach előtt. Meglehet, Scribe szövegére írott, *Barkouf* (Barkouf) című opéra-comique-ja, melynek címszereplője egy alkirálynak megtett kutya, csupán mérsékelt sikert aratott;<sup>4</sup> *A pillangó* (Le Papillon) című balettpantomimja pedig a címszerepet alakító Emma Livry tragikus kimenetelű balesete miatt elég hamar lekerült az Opéra műsoráról.<sup>5</sup> Offenbach megjelenése a legelső párizsi színpadokon azonban már önmagában jelzi a zeneszerző példátlan népszerűségét, akárcsak *A Rajnatündér* (Die Rheinnixen) című romantikus operájának 1864-es bemutatója a bécsi Hofopertheaterben. Hírneve a második pá-

2 Offenbach életrajzát illetően Jean-Claude Yon mértékadó monográfiájára támaszkodtam: *Jacques Offenbach* (Paris: Gallimard, 1<sup>o</sup> 2000 [2<sup>e</sup> 2010]). A korábbi életrajzi irodalom ill. általában az Offenbachhal kapcsolatos irodalom áttekintése: *Bibliotheca Offenbachiana*, hrsg. von Thomas Schipperges, Christoph Dohr und Kerstin Rüllke (Köln: Verlag Dohr, 1998) = *Beiträge zur Offenbach-Forschung*, hrsg. von Christoph Dohr, Bd. 1.

3 Az Offenbach-művek külfönféle címváltozatait lásd a kötet végén szereplő mutatóban.

4 Jean-Claude Yon, „Les débuts périlleux d’Offenbach à l’Opéra-Comique: *Barkouf* (1860)”, in *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Herbert Schneider und Nicole Wild (Hildesheim etc.: Georg Olms, 1997), 271–281.

5 A balerina jelmeze lángra lobbant, miközben Fenellát játszotta Auber *A portici némájának* 1862. november 15-i próbáján, és olyan súlyos égési sérüléseket szenvedett, hogy 1863. július 26-án elhunyt.

rizsi világhiállítás évében, 1867-ben érte el tetőpontját, amikor öt párizsi színházban játszották műveit. Darabjainak népszerűsége ugyan 1870 után átmenetileg csökkent – Alfred de Musset mesejátékából írott, szép opéra-comique-ja, az Eduard Hanslicknak ajánlott *Fantasio* (Fantasio) a porosz-francia háborút követően meglehetősen negatív fogadtatásban részesült, s az 1870-es évtized során nem ez volt az egyetlen alkalom, hogy idegenellenes felhangoktól sem mentes sajtókampány irányult Offenbach ellen.<sup>6</sup> Operettjeinek népszerűsége azonban soha nem szűnt meg, legfeljebb intenzitása változott. E példátlan sikerét mindenekelőtt azoknak a „termékeinek” köszönhetette, melyeket Lovy beszámolója az új színházzal együtt üdvözölt. De miért kellett Offenbachnak új, saját színházat alapítania? És mit is jelent az a szó, hogy operett?

A Théâtre des Bouffes-Parisiens megnyitása idején valóban négy dalszínház működött Párizsban: a francia operákat játszó Académie Impériale de Musique vagy röviden Opéra; a francia opéra-comique műfajnak otthont adó Théâtre de l’Opéra-Comique; az olasz nyelvű operának szentelt Théâtre-Italien; s egy 1848-ban indult színházi vállalkozás, az Adolphe Adam által kezdeményezett Théâtre National, amely 1851-től Théâtre-Lyrique néven működött.<sup>7</sup> Az első három intézmény állami szubvenciót kapott; az operai reformtörekvéseknek teret adó Lyrique – az a játszóhely, ahol Gounod *Faustjának* (1859) illetve *Romeo és Júliájának* (Roméo et Juliette, 1867) premierjére sor került – ezzel szemben magánvállalkozásként indult, s csak 1864-től kezdve részesült állami támogatásban.

Egyes itáliai zeneszerzők az Opéra számára is komponáltak francia nyelvű műveket; például Rossini az 1829-ben bemutatott *Tell Vilmost* (Guillaume Tell); Donizetti *A kegyencnőt* (La Favorite, 1840) és a *Dom Sebastian* (Dom Sébastien, 1842); Verdőtől a Bouffes megnyitása előtt nem sokkal mutatatták be *A szicíliai vecsernyét* (Les Vêpres siciliennes, 1855), a második világhiállítás évében, 1867-ben pedig a *Don Carlost*. A külföldi s így az olasz szerzők operáit a Lyriques-ben is játszották, de franciául – Verdi *Macbethjének* revideált változata is így került színre 1865-ben. Az olaszok operáit azonban Párizsban főként a Théâtre-Italien-ben adták<sup>8</sup> – ez az olaszul játszó intézmény egészen 1878-ig működött a francia fővárosban. 1836-ban ez a társulat mutatta be többek között Bellini *A puritánok* (I puritani) című operáját – ez volt a mű posztumusz ősbemutatója.

6 1877-ben egy névtelen cikk váltott ki polémiaát a francia sajtóban. *LS* 42/16135 (1877. február 11.), [2].

7 A francia főváros korabeli színházi topográfiájához lásd a világhiállítás évében megjelent színházi kalauzt: *Guide dans le théâtre* (Paris: Paulin et Le Chevalier, 1855). Lásd még Matthias Brzoska, „Jacques Offenbach und die Operngattungen seiner Zeit”, in *Jacques Offenbach und seine Zeit*, hrsg. von Elisabeth Schmierer (Laaber: Laaber, 2009), 27–36.

8 Vö. Philipp Gossett, „Music at the Théâtre-Italien”, in *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, ed. by Peter Bloom (Stuyvesant, NY: Pendragon, 1987), 327–364.

A Théâtre-Italiennel ellentétben az Opérában francia nyelven játszottak: a műsor gerincét nagyszabású, négy-öt felvonásos, látványos kiállítású, történelmi tárgyú nagyoperák adták.<sup>9</sup> Fontos és elmaradhatatlan rétegét alkották továbbá a balettelőadások és a prózadiálogusokat alkalmazó opéra-comique-től eltérően végigkomponált, de a nagyoperákkal szemben rövid terjedelmű és komikus témájú kisoperák.<sup>10</sup> Szubvencionált jellegéből és állami reprezentatív funkciójából adódóan az Opéra repertoárszínházként működött: így például Giacomo Meyerbeer nagyoperája, az *Ördög Róbert* (Robert le diable), melyet 1831 novemberében mutattak be, 1868-ig minden évadban szerepelt az intézmény műsorán; 1893-ig nem kevesebb, mint 752 alkalommal adták.<sup>11</sup> Meyerbeer művei mellett az Opéra műsorán olyan művek szerepeltek, mint Daniel-François-Esprit Auber *A portici néma* (La Muette de Portici, 1828) című darabja, vagy mint *A zsidónő* (La Juive, 1835). Utóbbi mű zenéjét az a Fromental Halévy írta, akitől az ifjú Offenbach zeneszerzést tanult, s akinek Ludovic nevű unokaöccse a Bouffes megnyitásától kezdve az operettkomponista egyik legfontosabb librettistája volt.<sup>12</sup> Az Offenbachhoz hasonló fiatal, pályakezdő szerzők viszont nem nagyon jutottak szóhoz az Opérában. A Lyriques mellett az ő érdekeiket is szolgálta a Bouffes-Parisiens megnyitása, amely 1856-ban még egy pályázatot is hirdetett fiatal szerzők számára. A verseny zsűrijének Gounod és Fromental Halévy is tagja volt, első díját pedig megosztva nyerte az ifjú Georges Bizet és Charles Lecocq, mindketten *A csodadoktor* (Le Docteur Miracle) című egyfelvonásos megzenésítésével.

Az Opérához hasonlóan nem volt könnyű műsorra kerülni a második francia dalszínházban, a Théâtre de l'Opéra-Comique-ban sem, ahol a 18. századi előzményekre visszatekintő, népszerű jellegű műfaj, az opéra-comique képviselőit játszották – ez volt Offenbach operettjeinek legfontosabb előzménye. Az 1835-ben kiadott párizsi színházi évkönyv tanúsága szerint a francia fővárosba érkezését követően rövid ideig csellistaként tagja volt az Opéra-Comique zenekarának.<sup>13</sup> Az 1856-os operett-pályázat apropóján megjelent programatikus írásában, az opéra-comique történetét felvázolva pedig kifejtette, hogy a műfaj elvesztette eredeti könnyedségét, és jellegében egyre inkább

9 Vö. *The Cambridge Companion to Grand Opera*, ed. by David Charlton (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

10 Mark Everist, „Grand Opéra – Petit Opéra: Parisian Opera and Ballet from the Restoration to the Second Empire”, *19th-Century Music* 33/3 (Spring 2010), 195–231.

11 A párizsi Opéra 1749 és 1989 közötti műsoráról a Chronopéra elektronikus adatbázis nyújt tájékoztatást (<[www.chronopera.free.fr](http://www.chronopera.free.fr)>).

12 A zeneszerző Ludovic Halévyvel és szerzőtársával, Henri Meilhac-kal folytatott levelezéséhez lásd Jacques Brindejont-Offenbach, *Offenbach mon grand-père* (Paris: Plon, 1940), valamint *Jacques Offenbach: Lettres à Henri Meilhac et Ludovic Halévy*, éd. par Philippe Goninet (Paris: Séguier, 1994).

13 Nevét azonban elírták: „Offembach”-ként szerepel az évkönyvben. *Almanach des spectacles de 1835 et rappel de 1834* (Paris: Barba, 1835), 50.

a nagyoperához vált hasonlóvá.<sup>14</sup> Negatív példaként Meyerbeer 1854-ben bemutatott művére, az *Észak csillagára* (L'Étoile du Nord) 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 az 1789-es francia forradalom szabadító operáinak időszaka óta nem feltétlenül volt víg sem.<sup>15</sup> Prózarészek és zeneszámok – nem ritkán *couplets*-nak nevezett, betétjellegű, refrénes strófásdalok – váltakozásán alapuló felépítése miatt inkább daljátéknak nevezhetnénk, de az olyan művek cselekményes együttese, mint Boieldieu *A fehér asszonya* (La Dame blanche, 1825) vagy Auber *Fra Diavolója* (Fra Diavolo, 1830) nyilvánvalóan operai igénnyel készültek. Zene és próza kettőséget, a kuplék, zenei reminiscenciák és melodramák alkalmazását az operett az opéra-comique-ból örökölte.<sup>16</sup>

Az állami dalszínházaktól eltérően Offenbach Théâtre des Bouffes-Parisiens-je magánvállalkozás volt: kapitalista részvénytársaságként jött létre, először szezonális jelleggel, a Lovy által is említett nyári játszóhelyen (Salle Lacaze, Carré Marigny); azonban hamarosan állandó játszóhelyre is szert tett (Salle Comte, Passage Choiseul).<sup>17</sup> Az új intézmény finanszírozási módja részben magyarázattal szolgál repertoárjának alakulására – ám csak részben, mert Offenbach színháza az Hervé művésznevet viselő Florimond Ronger hasonló vállalkozásával, az 1854-ben megnyílt Théâtre des Folies-Nouvelles-lel ellentétben kifejezetten igényes és elegáns operettszínház volt – ez persze nem akadályozta meg Offenbachot abban, hogy *Ojajaj, avagy a szigetek királynője* (Oyayaye, ou La Reine des îles, 1855) címmel darabot komponáljon Hervé színháza számára. Árulkodó mindenestre saját intézményének névválasztása: a „Bouffes”

14 Az írás több lapban is megjelent: „Concours pour une opérette en un acte”, *LF* 3/148 (1856. július 17.), 6–7.; *RGMP* 23/29 (1856. július 20.), 230–232.; *LM* 23/35 (1856. július 27.), 1–3. A történeti konstrukcióval megtámasztott manifesztó értelmezéséhez lásd Mark Everist, „Jacques Offenbach: The Music of the Past and the Image of the Present”, in *Music, Theater, and Cultural Transfer. Paris, 1830–1914*, ed. by Annegret Fauser and Mark Everist (Chicago–London: The University of Chicago Press, 2009), 72–98. A tanulmány Everist újabb kötetébe is bekerült: *Opera in Paris from the Empire to the Commune* (New York: Routledge, 2019).

15 Az opéra-comique történetéről Kroó György könyve óta nem jelent meg magyar nyelvű munka: *A szabadító opera* (Budapest: Zeneműkiadó, 1966).

16 Az új műfaj történetéhez lásd Andrew Lamb, „Operetta”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie (Oxford: Oxford University Press, 2001), vol. 18, 493–498., valamint Harald Haslmayr and Jörg Jewansky, „Operette”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher. Sächteil, Bd. 7 (Kassel, etc.: Bärenreiter, 1997), 706–740.

17 Offenbach színházi vállalkozásának kezdeteiről lásd Jean-Claude Yon, „La création du Théâtre des Bouffes-Parisiens (1855–1862), ou la difficile naissance de l'opérette”, *Revue d'Histoire moderne et contemporaine* 39 (octobre-décembre 1992), 575–600. Ebből a tanulmányból lett utóbb Yon nagyszabású Offenbach-monográfiájának megfelelő fejezete: Yon, *Offenbach*, 128–165. Lásd még Matthias Brzoska, „Jacques Offenbach und die Operngattungen seiner Zeit”, in *Jacques Offenbach und seine Zeit*, hrsg. von Elisabeth Schmierer (Laaber: Laaber, 2009), 27–36.

vagy „Bouffes-Italiens” a korabeli párizsi szóhasználatban az olasz társulat szinonimája volt. Azzal, hogy Offenbach a Théâtre-Italien-re utaló nevet adott saját vállalkozásának, egyszersmind azt is jelezte, hogy az olasz opera vidám repertoárjának megfelelő darabokat kíván adni, de franciául. Jelzésértékű, hogy Mozart születésének centenáriumán, 1856-ban átdolgozott formában, *L'Impresario* címmel a bécsi zeneszerző német daljátéka, *A színigazgató* (Der Schauspieldirektor, 1786) is színre kerülhetett a Bouffes-Parisiensben,<sup>18</sup> akárcsak Rossini *Bruschino úr* (Il signor Bruschino, 1813) című farsája egy évvel később (*Bruschino*, 1857).

A magánvállalkozás-jelleg mellett az új színház műsorát meghatározó másik tényező az állami kontroll volt. Túl azon, hogy a bemutatandó darabok szövegkönyvét cenzori ellenőrzésre kellett benyújtani, a Bouffes működését és Offenbach korai operettjeinek jellegét lényegesen behatárolta az intézmény privilégiuma, hatóságilag meghatározott műfaji profilja. A színházi privilégiumrendszer (*système des privilèges*) 17. századra visszamenő gyakorlatát az 1789-es francia forradalom idején ugyan ideiglenesen megszüntették, 1807-ben azonban Napóleon visszaállította. Az állami hatóság részletekbe menően szabályozta az egyes játszóhelyek repertoárját; e szabályok megsértését különféle szankciókkal büntették. A Bouffes privilégiumának megfelelően az új színházban kezdetben csupán két- vagy háromszereplős egyfelvonásosokat adhattak, egy-egy este alkalmával több ilyen darabot is.

A francia *opérette* terminus „operácskát” jelent, és két részből áll: az *opéra* főnévből – ez olasz megfelelőjétől eltérően a franciában hímnemű – és egy hozzáillesztett kicsinyítő képzőből: *ette*. Figyelemre méltó, hogy a szó nem Offenbach korában, és még csak nem is Franciaországban született.<sup>19</sup> A francia zenei lexikográfiában 1821-ben, Henri de Castil-Blaze-nál bukkan fel először, aki tévesen Mozartnak tulajdonítja.<sup>20</sup> Német változatát – *Operette* – *Singspiele*k, vagyis német daljátékok esetében valóban a 18. században is használták, már Mozart előtt is.<sup>21</sup> A kicsinyítő képző egyszerre utalt az általában komikus tárgyú darabok rövid terjedelmére, valamint a prózai és zenés részek váltakozására. Ekkoriban még nem rendelkezett azzal a pejoratív csengéssel, amelyre a késő 19. és kora 20. században szert tett, s amely alighanem a műfaj fokozódó kommercializálódásának is köszönhető. Götz 18. századi mannheimi kiadótól eltérően

18 Vö. Mark Everist, „Mozart and *L'impresario*”, in *L'esprit français und die Musik Europas. Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin. Festschrift für Herbert Schneider*, hrsg. von Michelle Biget-Mainfroy und Rainer Schmusch (Hildesheim: Georg Olms, 2007), 420–433.

19 A terminus történetéhez és különféle jelentésárnyalataihoz lásd: Sabine Ehrmann-Herfort, „Operette”, in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, nach Hans Heinrich Eggebrecht hrsg. von Markus Bandur, Bd. IV (Stuttgart: Steiner, 2006), 1–20.

20 Henri de Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne* (Paris: <sup>1</sup>1821 [<sup>2</sup>1825]).

21 Vö. Bozó Péter, „»Die Zauberflöte, eine Operette in zwei Aufzügen« – Egy műfaji megjelölés 18. századi előtörténetéhez”, *Magyar Zene* 54/2 (2016. május), 117–130.

ma már senki nem nevezné operettnak Mozart *A varázsfuvola* (Die Zauberflöte, 1791) című darabját,<sup>22</sup> hiszen e műszoft olyan örökbecsű alkotások számára tartjuk fenn, mint Vincze Ottó 1953-ban bemutatott szocialista realista darabja, a mezőgazdaság kollektivizálását és a falusi osztályharcot feldolgozó *Boci-boci tarka*.<sup>23</sup>

Mint ez a két szélsőségesen eltérő példa is mutatja, az operett szó jelentése története során lényeges változásokon ment keresztül: nem egészen azt jelentette a késő 18. századi Bécsben, mint a 20. század közepén Magyarországon. Mi több, a 19. század közepén, Párizsban is egy kicsit mást jelentett. Offenbach szóhasználatában a francia *opérette* kicsinyítő képzője nem annyira próza és zene kettősségére, vagy a darabok komikus jellegére utalt – bár mindkettő tény –, hanem inkább a darabok fentebb említett, korlátozott terjedelmére és apparátusára. Olyan „operátskáit”, miniatűr opéra-comique-jait nevezte így, melyek egyfelvonásosak voltak néhány szereplővel, mint például a *Saint-Flour rózsája* (La Rose de Saint-Flour) vagy *A hatvanhatos szám* (Le 66); mindkettőt 1856-ban mutatták be, és három-három szereplőt foglalkoztat. Figyelemre méltó, hogy a Bouffes igazgatója már évekkal az új színház megnyitása előtt komponált ilyen darabokat; közülük kettőt, a *Mathurin kincsét* (Le Trésor à Mathurin, 1853) és a *Pépitót* (Pépito, 1853), később a Bouffes-ban is felújítottak – előbbit *Eljegyzés lámpafénynél* címmel (Le Mariage aux lanternes, 1857). Hasonló egyfelvonásosokat már Adolphe Adam is szép számmal írt az 1830-as évektől kezdve; egyik ilyen darabját, *A havasi kunyhót* (Le Châlet, 1834) éppen akkoriban mutatták be az Opéra-Comique-ban, amikor Offenbach is a színház zenekarában játszott.<sup>24</sup>

Igazság szerint persze az Offenbach-egyfelvonásosok műfaji megjelölései igen változatosak: például éppen a *Mathurin kincséről* beszámolva rurális miliójével összhangban a *Revue et Gazette musicale de Paris* falusi képként (*tableau villageois*) említette a darabot.<sup>25</sup> Az „opérette” terminus gyakran egészül ki a szüzsé jellegére utaló jelzőkkel: például *opérette-bouffe*, azaz „bohózszerű operett” *A kofák* (Mesdames de la Halle, 1858), melyben a párizsi vásári árusnők egy részét nőnek öltözött férfiszíneszek alakították; *opérette-fantastique*, „fantasztikus operett” *Az ördög csókja* (Les Trois baisers du diable, 1857), melyben valóban maga az ördög is színre lép, sőt kuplét is énekel. Bohózszerű zenés darabra utal a *bouffonnerie musicale* megjelölés is olyan darabok esetében, mint a Bouffes megnyitó előadásán bemutatott *A két vak* (Les Deux aveugles), a *Tromb-al-ca-zar, avagy a drámai bűnözők* (Tromb-al-ca-zar, ou Les Criminels dramatiques, 1856), illetve *A két halász* (Les Deux pêcheurs, 1857). Utóbbi

22 *Die Zauberflöte im Clavier-Auszug, eine Operette in zwey Aufzügen. Musik von W. A. Mozart* (Mannheim: J. M. Götz, é. n.; lemezszám: 443 [1796 körül]).

23 Bem. Fővárosi Operettszínház, 1953. július 3.

24 *Almanach des spectacles de 1835 et rappel de 1834* (Paris: Barba, 1835), 9.

25 *RGMP* 20/20 (1853. május 15.), 182.

olyannyira bohózszerű, hogy zenés betétszámként Victor Hugo *Guitare* (Gitár) című költeményének paródiája is elhangzik benne.

Többször találkozunk a szüzsé sajátos jellegére utaló, *ad hoc* műfaji megjelöléssel: ilyen például a darabok színhelyére utaló „breton legenda” (*légende bretonne*) *A varázshegedű* címlapján (Le Violoneux, 1855), a „kínai tárgyú zenés darab” (*chinoiserie musicale*) a *Ba-ta-clan* (1855) esetében, vagy a *Vasgyűrő, a legeslegutolsó lovag* (Croquefer, ou Le Dernier des paladins, 1857) műfaji megjelöléséül szolgáló „középkori bohózat” (*bouffonnerie moyen âge*) a *Revue et gazette musicale* korabeli beszámolójában.<sup>26</sup> 19. századi francia szerzők időnként operettjeikre is az opéra-comique műfaji megjelölést használták. Offenbach *Pépito, Fortunio dala* (La Chanson de Fortunio, 1861) és *Bagatell* (Bagatelle, 1874) című darabjainak párizsi kiadású zongorakivonatában is ez a műfaji megjelölés, annak ellenére, hogy egyik művet sem a Théâtre de l’Opéra-Comique-ban mutatták be. Az *opérette*-tel rokonértelmű, további korabeli terminus a szalonopera (*opéra de salon*). Émile Barateau 1855 februárjában, vagyis fél évvel a Bouffes megnyitása előtt megjelent cikkének meghatározása szerint a szalonoperák is „egyszerű, egyfelvonásos darabok két, három vagy legfeljebb négy szereplővel, bármiféle kórus nélkül” – akárcsak a Bouffes-ban bemutatott korai operettek.<sup>27</sup>

A privilégium-rendszer mellett még egy dolog erősen korlátozta Offenbach színházának műsorát. A színpadi írókat és zeneszerzőket tömörítő kamara, a Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques (SACD) a monopolhelyzetek elkerülése érdekében gondosan előírta, hogy a színigazgatók hány saját művet mutathatnak be meghatározott időn belül az általuk vezetett intézményben. E korlátozást Offenbach úgy játszotta ki, hogy időnként álnéven, Alfred Langeként tűzte műsorra műveit. Megjegyzendő, hogy a Bouffes működését szabályozó adminisztratív rendelkezések idővel fokozatosan enyhültek, s az új színház privilégiuma folyamatosan bővült. 1855 decemberében a *Ba-ta-clan*-nal Offenbachnak először nyílt lehetősége olyan darabot bemutatnia, amely négy szereplőt foglalkoztatott. A *Vasgyűrő, a legeslegutolsó lovag*ban 1857 februárjában először alkalmazott öt színészt. Nem teljesen legálisan, hiszen ekkor még nem volt rá engedélye, úgyhogy Mousse-à-Mort, az ötödik karakter egy „nem teljesen ép lovag” (*chevalier incomplet*), akinek nyelvét kivágták Palesztinában, ezért mondandóját táblákra írt szövegek felmutatásával közli. A feliratos színdarab (*comédie par écrits*) módszerét a párizsi vásári színjátszásban már a kora 18. században is alkalmazták, amikor az Opéra és a Comédie-Française privilégiumára hivatkozva el akarta hallgattatni a Théâtre de la Foire tiszteletlen komédiáisait. A Bouffes öt szereplő alkalmazásához való joga mindenesetre csak Rossini *Bruschinó*jának 1857. decemberi bemutatásával nyert hivatalos megerősítést. Az 1858 márciusában bemutatott piaci életkép, *A kofák* aztán

26 *RGMP* 24/7 (1857. február 15.), 50.

27 Émile Barateau, „Opéras de salon”, *LM* 22/13 (1855. február 25.), 1.

már 12 szereplőt foglalkoztathatott, úgyhogy előadásán három szeptett és egy kvintett is elhangzott. A következő évad elején, 1858. október 21-én pedig először kerülhetett színre egy egész estét betöltő mű: a kétfelvonásos, négy képből álló mítosztravesztia, az *Orpheus az alvilágban* (Orphée aux enfers).

Az egyfelvonásosok sora azonban ezt követően is folytatódott, sőt Offenbach azután is számos ilyen operácskát komponált, hogy 1862 februárjában leköszönt a Bouffes igazgatásáról. Az 1858 utáni egyfelvonásosok persze nem ritkán népesebb szereplőgárdát foglalkoztatnak, mint az egészen korai darabok, ezek között is több esetben találkozunk azonban a Bouffes kezdeti időszakára emlékeztető, csekély apparátusú operettekkel: például a *Lizi és Frici* (Lischen et Fritzchen, 1863) mindössze két szereplő párbeszédéből áll. Mi több, Offenbach még azt követően is komponált egyfelvonásosokat, hogy III. Napóleon 1864-ben megszüntette a színházi privilégiumrendszert. A *systeme des privilèges* eltörlésének leglátványosabb következménye az lett, hogy az 1860-as években a zeneszerző olyan színházakban is szóhoz jutott, ahol korábban nem. Így például a Théâtre des Variétés lett a színhelye olyan klasszikus egész estét betöltő darabjai premierjének, mint a *Szép Heléna* (La Belle Hélène, 1864), a *Kékszakáll* (Barbe-Bleue, 1866), a *gerolsteini nagyhercegnő* (La Grande-Duchesse de Gérolstein, 1867), a *Perichole* (La Périchole, 1. verzió, 1868), vagy a *banditák* (Les Brigands, 1. verzió, 1869). A *Párizsi élet* (La Vie parisienne, 1866) pedig a Théâtre du Palais-Royalban került színre. Valamennyi darab szöveggönyve Ludovic Halévy és Henri Meilhac együttműködéséből született; az utolsó kettő sztárja Zulma Bouffar volt, míg a korábbiak vezető női szerepeit Hortense Schneider alakította.

Korábban mind a Variétés-ben, mind pedig a Palais-Royalban közismert dalok átszövegezett változataival megtüzdelt zenés színdarabokat, vaudeville-eket játszottak. Az opéra-comique mellett ez a műfaj is fontos előzményét képezte Offenbach operettjeinek, s nem csupán színházi debütálása kapcsolódott hozzá, de nem egy későbbi műve is vaudeville-szöveggönyvön alapul. Így például Eugène Scribe és Mélesville 1828-as vaudeville-jének adaptációja *Az átváltozott macska* (La Chatte métamorphosée en femme, 1858); Carmouche és Mélesville 1841-es vaudeville-jét dolgozza át a *Takarodó után* (La Permission de dix heures, 1867); Eugène Grangé és Jules Noriac *A tejeskanna* című vaudeville-je (La Boîte au lait, 1862) szolgált *A tejeskanna* című Offenbach-operett (La Boîte au lait, 1876) alapjául. A *Daphnis és Chloé* (Daphnis et Chloë, 1861) ősforrása ugyan az ógörög Longosz bukolikus regénye volt, közelebbi előképe azonban Claireville és Jules Cordier 1849-ben bemutatott vaudeville-je (Daphnis et Chloë). A *papagáj* című opéra-comique (Vert-vert, 1869) végsősoron Jean-Baptiste Gresset *Kokó* című satirikus költeményére (Vert-vert, 1734) megy vissza. Ennek főhőse egy zárdában nevelkedett ájtatos papagáj, aki egy másik zárdába tartva hajóútja során a matrózoktól és szajháktól megtanul káromkodni, ezért hazatérve fogsággal büntetik, végül túlzott alkoholfogyasztás áldozata lesz. Azonban Offenbach opéra-comique-jának szöveggönyve nem közvetlenül Gresset művén alapul, hanem egy annak

nyomán írott, korábbi színpadi művön, Adolphe de Leuven és Pittaud de Forges *Kokó* című vaudeville-jén (Vert-vert, 1832).

Figyelemre méltó, hogy 1858-tól kezdve, miután színházi vállalkozásának lehetősége nyílt egész estét betöltő darabokat bemutatni, Offenbach az ilyen műveket nem *opérette*-nek, hanem *opéra bouffon*-nak vagy *opéra-bouffe*-nak titulálta – ami az olasz *opera buffa* megfelelője és vígoperát jelent. Továbbra is előfordul az *opéra-comique* terminus olyan művek esetében is, amelyeket nem az Opéra-Comique-ban mutattak be, mint *A kreolnő* (La Créole, 1875), a *Favartné asszony* (Madame Favart, 1878), *Az ezreddobos lánya* (La Fille du tambourmajor, 1879) és *A szép mosónő* (Belle Lurette, 1880). A zeneszerző 1870-es évekbeli darabjai esetében pedig gyakran találkozunk a *féerie* szóval, amelynek jelentése franciául mesés tündérvilág, illetve tündérajáték – utóbbi értelemben látványos kiállítású, sok szereplőt alkalmazó, számos színhelyen játszódó és gazdag díszletezést alkalmazó színpadi műveket takar.<sup>28</sup> A darabok jellegének megváltozása ezúttal is a megváltozott feltételekkel függ össze: 1872-ben ugyanis Offenbach átmenetileg ismét színigazgató lett. Ebben az évben vette át a Théâtre de la Gaîté irányítását, amely egy kifejezetten nagy, 1800 nézőt befogadni képes játszóhely volt, társulata pedig tekintélyes létszámú zenekarral, több mint százfős balettkarral, valamint hatalmas statisztériával és egyéb kiegészítő személyzettel (többek között színpadgépészekkel) rendelkezett.<sup>29</sup> Aktuális színháza számára új szereplők, jelenetek és zeneszámok – köztük balettbetétek – hozzáadásával látványos darabbá alakította át két korábbi sikeres művét: az *Orpheus az alvilágbant* (Orphée aux enfers, 1874) és a *Brabanti Genovévát* (Geneviève de Brabant, 3. verzió, 1875). Két újonnan komponált *féerie*-t is bemutatott tőle a Gaîtében, mindkettő cselekménye fantázia szülte világban játszódik. A *Répa király* (Le Roi Carotte, 1872) E. T. A. Hoffmann *A király menyasszonya* című elbeszélésén (Die Königsbraut, 1821) alapul és a *Tosca* szerzőjének, Victorien Sardou-nak képzelőerejét dicséri. Az *Utazás a Holdba* (Le Voyage dans la Lune, 1875) szöveggönyvének alapjául pedig Jules Verne azonos című tudományos-fantasztikus regénye szolgált. Verne egy másik művéből, a *Doktor Ox teóriájából* (Une Fantaisie de docteur Ox) a zeneszerző két évvel később szintén opéra-bouffe-ot komponált *Doktor Ox* címmel (Le Docteur Ox, 1877).

A Gaîtében bemutatott első Offenbach-darab, a *Répa király* jól mutatja, melyek a *féerie* típus jellegzetességei: a tengernyi szereplő és sokféle színhely alkalmazása, a gyakori jelenetváltás és a közönséget elkápráztató színpadi kiállítás. A darab legterjedelmesebb formájában négy felvonásból és nem kevesebb, mint 24 képből állt. A szöveggönyv rövidebb kiadása ugyan már csak három felvonást és 11 képet tartalmaz, a

28 Vö. Paul Ginisty, *La Féerie* (Paris: Michaud, 1910).

29 Mint azt a korabeli színházi évkönyvek társulati listái tanúsítják: *Almanach des spectacles continuant l'ancien Almanach des spectacles, publié de 1752 à 1815*, éd. par Albert Soubiès (Paris: Librairie des bibliophiles, 1875), I: *Année 1874*, 77–80.; II: *Année 1875*, 69–72.

bemutató előadás azonban még öt órán át tartott, olyan fantasztikus mutatványokkal, mint a Quiribibi nevű aggastyán varázsló feldarabolása, tűzbevetése és serdülőként történő újjászületése; a rovarok különböző fajtáinak felvonulása, valamint az antik Pompei romjaiból történő feltámasztása. Utóbbi jelenetben természetesen nem maradt el *A portici néma* előadásainak fő attrakciója, a Vezúv kitörése sem. A fényűző látványosságok persze nem csekély költséggel jártak, olyannyira, hogy 1876-ban csődbe vitték a Gaîté igazgatóját. Megrendült anyagi helyzetét helyreállítandó, Offenbach kénytelen volt elvállalni egy amerikai vendégszereplést – New York-i és philadelphiai tartózkodásának élményeiről utóbb szórakoztató úti beszámolót publikált.<sup>30</sup>

Offenbach zenés színpadi művei, melyeket a köznyelvben összefoglalóan csak „opettek”-ként szokás emlegetni, tehát mind terjedelem, mind pedig előadói apparátus és műfaji megjelölés tekintetében igen sokfélék. Nem kevésbé változatos a szövegeknyvek miliője és tematikája. Számos darab falusi környezetben játszódik, mint például az *Eljegyzés lámpafénynél* vagy az *Ancsi sír, Jancsi nevet* (Jeanne qui pleure et Jean qui rit, 1864). Sőt nem ritkán a vidéki Franciaország valamely konkrét helyszínén: Artois-ban az *Álmatlan éjszaka* (Une Nuit blanche, 1855), Bretagne-ban *A varázshedű*, Saint-Jean-de-Luzben a *Tromb-al-ca-zar*, Auvergne-ben a *Saint-Flour rózsája*, az elmeógyógyintézetéről híres Charentonban *A két halász*, a normandiai Trouville-ben *A rózsadal* (La Romance de la rose, 1869), Bigorre-ban *A vadorzók* (Les Braconniers, 1873). Párizsban játszódik ezzel szemben *A bankár és a varga* (Le Financier et le savetier, 1856), amely Jean de La Fontaine *A varga és a bankár* (Le Savetier et le financier) című verses meséjén alapul – Offenbach ezt a verset a költő öt másik fabulájával együtt 1842-ben már dalként is megkomponálta. Ugyancsak Párizsban zajlik az *Egy hölgy a lutriban* (Une demoiselle en lóterie, 1857), a *Férj az ajtó előtt* (Un Mari à la porte, 1859), *A kofák*, a *Choufleuri úr otthon lesz* (Monsieur Choufleuri restera chez lui le, 1861), a *Dunanán apó és fia utazása* (Le Voyage de MM. Dunanan père et fils, 1862) az *Almácska* (Pomme d’api, 1873), *A tejeskanna*, végül, de nem utolsósorban a *Párizsi élet* cselekménye. Külön csoportot képez Offenbach életművében a két antik mítosztravesztia: az *Orpheus az alvilágban* és a *Szép Heléna* – talán még a *Daphnis és Chloét*, illetve *A pásztorok* (Les Bergers, 1865) első felvonását lehet velük egy lapon említeni. Középkori témát travesztál a *Vasgyűrű, a legeslegutolsó lovag*, valamint a *Brabanti Genovéva* és a Charles Perrault meséjén alapuló *Kékszakáll*. Az antik tóga és a középkori lovagi öltözet persze csak álruha: a zeneszerző jelenkora mind az antik, mind pedig a középkori paródiák szövegén átüt. Ez többek között olyan nyilvánvaló anakronizmusokban érhető tetten, mint hogy a szótagejtvény megoldása a *Szép Helénában* a gőzmozdony, még hozzá, mint Párizs figyelmeztet, 4000 évvel a vasút feltalálása előtt.

30 Jacques Offenbach, *Offenbach en Amérique. Note d’un musicien en voyage, précédée d’une notice biographique par Albert Wolff* (Paris: Calmann Lévy, 1877).

Offenbach operettjeiben egyébként is gyakran jelennek meg a modern polgári társadalom életének prózai elemei. Így például Aubépine a tőzsdéről énekel kuplét *A bankár és a vargában*, *A fecsegők* (Les Bavards, 1863) pedig a Rolandot üldöző hitelezők kórusával kezdődik. Gyakran kapnak főszerepet olyan, alacsony társadalmi státuszú, egyszerű emberek, akik a korabeli operaszínpadon egyáltalán nem vagy legfeljebb mellékszereplőként jelennek meg: perlekedő koldusok *A két vakban*, cipészek a *Saint-Flour rózsájában*, valamint *A bankár és a vargában*, üstfoltozó ugyancsak a *Saint-Flour rózsájában*, piaci árusok *A kofákban*; nem beszélve olyan szalonképtelen foglalkozást űző hölgyekről, mint a két görög hetéra, Parthenis és Leona a *Szép Helénában*. A szereplők a vidéki miliővel, társadalmi helyzetükkel vagy egyéb szociokulturális különbséggel összefüggésben időnként nyelvjárásban, keveréknyelven, sőt egyenesen idegen nyelven beszélnek: sz-ek helyett s-eket mondó *auvergnat* dialektusban a *Saint-Flour rózsájában*, német és francia szavakat keverő elzászi nyelvjárásban a *Lizi és Frici* szereplői; olaszt és franciát keverve a *Ba-ta-clan* olasz operaénekeseket imitáló parodisztikus zenészámaiban. Angolul énekel *A rózsadal* amerikai szereplője, Mrs. Johnson. A *Ba-ta-clan* ál-kínai szereplői, akik valójában mindannyian párizsiak, kínainak tűnő hangzást is használnak.

A darabok egy része egyébként is sajátos lokálkolorittal rendelkezik.<sup>31</sup> Ide sorolható a *Coscoletto* (Coscoletto, ou Le Lazzarone, 1865), melynek cselekménye Nápolyban bonyolódik, első fináléjában pedig épp úgy kitör a Vezúv, mint *A portici némában* és a *Répa király* pompeji képében. Vagy ilyen a Velencében játszódó és az olasz reneszánsz korát megidéző drámák és operák divatjának kifigurázása, *A Sóhajok hídja* (Le Pont des soupirs, 1861/1868), melyben a helyszín és az obligát barkarolák ellenére Catarina Cornarino dogearessza (neve Fromental Halévy egyik operájára utal), örülési jelenetében bolerót énekel, amely ráadásul jódlidalba megy át. Egyébként is elég gyakori Offenbachnál a spanyol kolorit, ami a kor divatján túl talán annak is köszönhető, hogy felesége, Herminie d'Alcaine spanyol születésű volt. Spanyol miliőben játszódik a *Pépito*, a *Péronilla mester* (Maître Péronilla, 1878), valamint a Cervantes *Szószátyárok* (Los dos habladores) című bohózatán alapuló *A fecsegők*, amelynek születéséhez Alphonse Royer francia Cervantes-fordításának megjelenése adott indítást, szövegkönyvét pedig a párizsi Opéra tudós könyvtárosa, Wagner- és Verdi-operák fordítója, Charles Nuitter írta. Voltaképpen a spanyol-egzotikus szüzsék egy variánsa a 18. századi Peruban játszódó *Perichole* is, amelyet a *Carmen* kistestvéreként szokás emlegetni, s amelynek előképül Bizet opéra-comique-jához hasonlóan Prosper Mérimée egyik műve szolgált: *Az oltári szentség hintaja* (La Carosse du Saint-Sacrement, 1829), melyet Mérimée egy fiktív szerző, Clara Gazul spanyol színésznő műveként publikált. Ez persze csak a darab egyik forrása, mert az *opéra-bouffe* cselekménye, egy szerelmi háromszög történet,

31 Vö. *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Heinz Becker (Regensburg: Bosse, 1976).

meglehetősen eltér Mérimée darabjától:<sup>32</sup> mint Robert Pourvoyeur rámutatott, a librettó egyúttal Donizetti francia nagyoperáját, *A kegyencnőt* parodizálja.<sup>33</sup>

*A banditák*, amely sajátos módon használja fel a 19. századi rabló-romantika divatját, ugyan a szöveggönyv előírása szerint a mantovai és a granadai hercegség határvidékén játszódik, a granadai követség zenei megjelenítésében azonban természetesen itt is a spanyolos színek dominálnak. A *Barkouf* színhelye – mint később majd Massenet egyik egzotikus operája esetében – Lahore; *Hólabda* (Boule-de-neige, 1872) című átdolgozott változatának színhelye viszont Oroszország ázsiai vidéke. Grúziában játszódik *A georgiai nők* (Les Géorgiennes, 1864); s még olyan távoli, Európán kívüli ismeretlen világrészekkel is találkozunk, mint Kína a *Ba-ta-clan*-ban vagy az óceániai szigetvilág az *Esti szellőben* (Vent-du-soir, 1857). Utóbbi darabban, ebben az *Ojajajra* emlékeztető emberevő-burleszkben egy „néger dalnak” címzett zeneszám is elhangzik. Szintén figyelemre méltó zenei ábrázolást kapnak a kannibálok a Daniel Defoe regényén alapuló opéra-comique-ban, a *Robinson Crusoe*-ban (Robinson Crusoe, 1867), amelynek második és harmadik felvonása az Orinoco torkolatánál található atlanti-óceáni szigeten játszódik, s amelyben Péntek (Vendredi) nadrágszerepét az első Carmen, Célestine Galli-Marié alakította. Utópiába hajlik az egzotikum a kitalált szigeten játszódó *Tulipatan szigetében* (L'Île de Tulipatan, 1868). E sziget uralkodóját XXII. Cacatois-nak hívják, neve franciául kakadut jelent, s mindkét nyelven belehallható az a kétszótagos szó, amely franciául és magyarul is az illatos exkrementumot jelöli – ideális név egy uralkodónak. Cacatois egyébként népes család tagja: Offenbach színpadi műveiben több hasonló imbecillis uralkodóval találkozunk. Ilyen például Menelaosz a *Szép Helénában*, XXIV. Fridolin és a címszereplő a *Répa királyban*, vagy az *Utazás a Holdba* uralkodói: Cosmos és IV. Vlan.

Offenbach számos operettjének színhelye a rokokó Franciaország. Legkorábbi ilyen operettje *A kofák*, amely XV. Lajos uralkodása idején játszódik, akárcsak a *Fortunio dala*, amely Alfred de Musset *A gyertyatartó* című komédiáját (Le Chandelier, 1835) folytatja és annak dalbetétjét használja fel. E dalt a zeneszerző Martinet állításával ellentétben ugyan valószínűleg nem Musset komédiájának 1850-es, Comédie-Française-beli felújításához komponálta,<sup>34</sup> azonban tény, hogy zongorakíséretes formában már jóval az operett bemutatása előtt, 1853-ban publikálta *Titokzatos hangok* (Les Voix

32 Albert Gier, „Parodie und Idylle. Die beiden Seiten Jacques Offenbachs und *La Périchole*”, in *Jacques Offenbach und seine Zeit*, 238–246.

33 Robert Pourvoyeur, „Filiation de la Périchole”, in Offenbach, *La Périchole = L'Avant-scène Opéra* no. 66 (août 1984), 14.

34 André Martinet, *Jacques Offenbach. Sa vie et ses œuvres* (Paris: Dentu, 1889), 12–13. *A gyertyatartó* 1850. június 29-i repríze idején Offenbach még nem volt a Comédie karmestere, ezt követően pedig 1872-ben, vagyis több mint egy évtizeddel az operett bemutatását követően szerepelt legközelebb a színház műsorán. Vö. Yon, *Offenbach*, 113.

mystérieuses) című dalgyűjteményében. Ugyancsak XV. Lajos alatt zajlik a *Patikus és parókakészítő* (Apothicaire et perruquier, 1861), a *Denis úr és neje* (Monsieur et Madame Denis, 1862); a bécsi Carl-Theaterben bemutatott *Fleurette, avagy trombitás és varrónő* (Fleurette oder Trompeter und Näherin, 1872); *A talléros pékné* (La Boulangère a des écus, 1875); az ismert francia színésznőt és színpadi szerző férjét, Charles és Justine Favart-t szerepeltető *Favartné asszony*, valamint *A pásztorok* második felvonása. XVI. Lajos idején játszódik *A vadorzók* cselekménye; *A saint-laurent-i vásár* (La Foire Saint-Laurent, 1877), melynek színhelye a párizsi vásári színjátszás és az opéra-comique egyik bölcsője; egyszerűen csak a 18. században *A szép illatszerész* (La Jolie parfumeuse, 1873).

A rokokó típus ugyan, mint láthatjuk, már jóval 1870 előtt felbukkan, későbbi gyakorisága azonban az operettszüzsék divatjának változásával függ össze. Az 1870–71-es porosz-francia háborút követően ugyanis érezhetően megváltozott a párizsi közönség ízlése: a korábbi parodisztikus, bohózszerű operettek helyett szívesebben fogadták a romantikus, nem ritkán történelmi tárgyú témákat feldolgozó darabokat. Jellemzően ilyenek Offenbach 1870-es évekbeli fő versenytársának, Charles Lecocq-nak a művei, akinek egyik legsikeresebb darabja, az 1873-ban bemutatott *Angot asszony lánya* (La Fille de Madame Angot) a francia forradalom alatt, a Direktórium idején játszódik. Offenbach is írt zenét ilyen francia nemzeti színekben pompázó, kokárdás szöveggönyvhöz: *Az ezreddobos lánya* katonás milióban játszódik, cselekménye pedig több ponton erősen emlékeztet Donizetti *Az ezred lánya* (La Fille du régiment, 1840) című opéra-comique-jára. A Bonaparte Napóleon konzulátusa idején, 1800-ban játszódó mű harmadik felvonásában a francia csapatok nagy csinnadrattával és zászlólengetéssel bevonulnak Milánóba, miközben a Marseillaise-hez hasonló forradalmi indulót, Marie-Joseph Chénier és Étienne-Nicolas Méhul *Az indulás dala* (Le Chant du départ) című művét éneklék.

A *Hoffmann meséi* (Les Contes d’Hoffmann, 1881) kivételes, bár egyáltalán nem előzmény nélküli Offenbach munkásságában. Már a *Répa király* is E. T. A. Hoffmann novelláján alapul, s a fantasztikum *Az ördög csókjában*, a *Fantasióban* és a Verne-feldolgozásokban is meghatározó szerepet játszik. A *Hoffmann* a szerző halála miatt torzó maradt, annak ellenére, hogy Offenbach a művön dolgozva korábbi kompozícióiból is merített: *A Rajnatündér* barkarolóját a velencei képben, a *Fantasio* egy részletét az Antonia-felvonás tercettjében használta fel. A torzó azonban érdekes módon továbbíródott.<sup>35</sup> Hogy az Opéra-Comique előadhassa, Ernest Guiraud hangszerelte meg és egészítette ki; Velencében játszódó felvonását az 1881. februári ősbemutatón elhagyták,

35 A mű előadástörténetéről és különféle szövegváltozatairól lásd: Jacques Offenbachs Hoffmanns Erzählungen. Konzeption – Rezeption – Dokumentation, hrsg. von Gabriele Brandstetter (Laaber: Laaber, 1988).

a barkarolát pedig az Antonia-felvonásba mentették át. Choudens először ezt a romlott formát publikálta, majd utóbb a Giulietta-felvonást is közölte (tévesen az Antonia-felvonás előtt). Raoul Gunsbourgh 1904-es monte-carlói színrevitele nyomán a kottaszöveg ráadásul egy apokrif „Szeptettel” és Dapertutto „Tükör-áriájával” is gyarapodott. Offenbach utolsó opéra-comique-jának tehát Fritz Oeser, Michael Kaye, legújabbán pedig Jean-Christoph Keck ez irányú fáradozásai ellenére nincs definitív műalakja, következésképpen megbízható kritikai kiadása sem.

A Jules Barbier és Michel Carré 1851-ben bemutatott fantasztikus drámáján alapuló librettó koncepciója ennek ellenére nagyjából világos. A kerettörténet, amely Hoffmann *Don Juan* (Don Juan) című novelláját követve Mozart operájának előadása alatt játszódik, s amelyben dalbetétként *A kis Zaches, akit Cinóbernek is neveztek* (Der kleine Zaches genannt Zinnober) című novella főszereplője is helyet kapott, a protagonistának megtett művész három szerelmi kudarcának színpadi megjelenítését foglalja narratív keretbe. A három eset szintén a német elbeszélő egy-egy írásán alapul: Olympia, az automata története *A homokember* (Der Sandmann) feldolgozása, az Antonia-affér a *Krespel tanácsos* (Rat Krespel) adaptációja, míg Giulietta, a kurtizán históriája *A szilveszteréji kalandok* (Die Abenteuer der Sylvester-Nacht) utolsó részén, *Az elveszett tükörkép történetén* (Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbild) alapul, de Adalbert von Chamisso elbeszélésének, a *Peter Schlemihl csodálatos történetének* (Peter Schlemihls wundersame Geschichte) hőse is felbukkan benne. Az eredetileg egymástól független novellák között elsősorban az elbeszélő személye teremt kapcsolatot; az előadói gyakorlatban többnyire az imádott nőalakot, a gonoszt és az inast is minden epizódban egyazon előadó alakítja. Voltaképpen meglepő, hogy Offenbach Opéra-Comique-ban bemutatott öt műve közül éppen ez a torzó lett repertoárdarab. A mű sorsának alakulásában nyilvánvalóan több tényező is szerepet játszott: hogy ez volt a zeneszerző utolsó kompozíciója; a címszereplő műveinek népszerűsége; hogy a három, illetve négy női karakter parádés szerepet kínál operaénekesnők számára; s alighanem az is, hogy a fantasztikus és nyomasztó mozzanatokban bővelkedő szüzsé igen sokféle értelmezésre nyújt lehetőséget.

Függetlenül az Offenbach-szövegek könyvek tematikai sokféleségétől, műveinek eltérő terjedelmétől és apparátusától, vannak bizonyos közös vonásai operettjeinek és opéra-bouffe-jainak. Az egyik ilyen – talán a legjellegzetesebb és legfeltűnőbb vonás – az operaparódia szerepe. Siegfried Dörffeldt kutatásai óta közhelynek számít, hogy a muzsikusi műveiben meghatározó szerepet játszott ez a műfaj,<sup>36</sup> melynek Franciaországban a 17. század közepe óta különösen virágzó, s méghozzá írott hagyománya

---

36 Siegfried Dörffeldt, *Die musikalische Parodie bei Offenbach* (Dissz., Frankfurt a. M.: Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, 1954).