

GRACE BUMBRY (1937–2023)

Néhány hete, 2023. május 7-én hunyt el Grace Melzia Bumbry, a „fekete Vénusz”, a 20. század egyik legnagyobb Ebolija és Amnerise. Hagyományos értelemben vett nekrológ helyett villanjon fel a ragyogó pálya néhány aspektusa.



(Forrás: <https://operawire.com>)

Az előfutárok – Sissieretta Jones és Marian Anderson

A virginiai Sissieretta Jones (1868/69–1933) volt az első fekete énekesnő, aki jelentős karriert építhetett. 1887-es bostoni és 1888-as New York-i bemutatkozása után *a fekete Pattiként* kezdték emlegetni. A névadó a *New York Clipper* egyik kritikusa volt, a név pedig Adelina Pattihoz, (1843–1919) az első világsztárnak tekinthető operaénekesnőhöz teremtette meg az asszociációt – ami nyilván a marketinglehetőséget éppúgy fokozta, mint a közönség elvárásait. Jones szopránja (a *Traviatából* a *Sempre libera* és Gounod *Ave Mariája* állandó repertoárján szerepelt) az öt kontinens számtalan koncertpódiumán aratott sikereket. Énekelt a brit uralkodócsalád és a Fehér Házban négy elnök előtt, de az operaszínpad nem nyílhatott meg előtte, bár a Metropolitan 1896-ban kíséreltetett felléptetésére. Hangfelvétele nem maradt fenn.

¹ Prof. Dr. Nótári Tamás, DSc egyetemi tanár (Sapientia EMTE)



Sissieretta Jones
(Forrás: <https://afrovoices.com>)

Az áttörést azonban Marian Anderson (1897–1993) hozta el. Pennsylvaniából indult, 1928-ban mutatkozott be a Carnegie Hall publikuma előtt, majd 1930-tól hosszú európai turnék következtek. Az indulás nem törvénytörő, de számos énekes (utóbb Shirley Verrett, Grace Bumbry és Jessye Norman) esetében is tipikus: a kor Amerikájához képest kevésbé rasszista Európájában alapozták meg azt a karriert és hírnevet, aminek köszönhetően hazájukban is méltó helyet vívhattak ki maguknak.

Arturo Toscanini ekkoriban jelentette ki Anderson altjáról, hogy „egy évszázadban egy ilyet hallani”. (Érdekesség: a Vigadóban 1935 novemberében adott ária- és dalestet, zongorán a finn Kosti Vehanen kísérte.) A '30-as évek közepétől európai és amerikai turnék követték egymást, ám az egyre nagyobb hírnév sem védte meg a *Jim Crow-törvényektől*: a szállodák és az éttermek egy része változatlanul zárva maradt előtte.

A washingtoni Constitution Hall a *DAR (Daughters of the American Revolution)* lobbijereje okán nem nyílt meg előtte, mire válaszul a *first lady*, Eleanor Roosevelttel kilépett az egyesületből, és befolyását latba vetve lehetővé tett Anderson számára egy történelmi jelentőségű fellépést, amelyre 1939. április 9-én a Lincoln-szobor előtt került sor. A téren hetvenötezen, a rádión keresztül milliók hallhatták a *My Country 'Tis of Thee*-t Andersontól.²

² <https://www.youtube.com/watch?v=XF9Quk0QhSE>



Marian Anderson

(Forrás: <https://www.thebetterangelsociety.org>)

Anderson volt az első fekete énekes, aki a Metropolitanben felléphetett: 1955. január 7-én az *Álarcosbál* Ulricájaként debütált az operaszínpadon – megkésve, hatvanhoz közel, túl pályája és hangja delén, de még mindig jó hangú állapotban, Rudolf Bingnek köszönhetően. (Korábban Európában is kapott operai felkéréseket, de ezeket a színpadi rutin hiányára hivatkozva visszautasította. A MET előadásáról fennmaradt felvétel alapján megállapítható, még ha a színpadi, vagyis a szerepformálási tapasztalat hiányzott is: hangilag kiváló Ulrica volt.³) Bár a Metropolitanben ezt az egyetlen szerepet alakította, a társulat örökös tagjai sorába emelte. *Lied*felvételei alapján, legyen szó Schubert, Schumann⁴ vagy Mahler⁵ dalairól, máig a legnagyobb szerűbb dalénekesek közé tartozik.

Azóta sem akad olyan amerikai fekete operaénekesnő, aki számára Marian Anderson ne volna példakép, viszonyulási és viszonyítási pont. (Bár röviddel halála előtt Jessye Norman az elsőként említett énekesnő emlékét is felkarolta a *Sissieretta Jones: Call Her by Her Name* projekt keretében.) Anderson pályája, megpróbáltatásai és a Lincoln Memorial előtti megdicsőülése megnyitotta az utat a későbbi nemzedékek számára.

Sorstársak – a fekete operaénekesnők első generációja

Camilla Williams (1919–2012) volt az első fekete énekesnő, aki rendes szerződést kapott egy jelentős amerikai operaháztól: a New York City Operában 1946-ban a *Pillangókisasszony* címszerepében mutatkozott be, amit Nedda, Mimi, Micaëla és

³ <https://www.youtube.com/watch?v=oTUfEcTRzIY>

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=vX5q3JaAbaw&list=OLAK5uy_n-tCWrrE4Gde_YWbQQPveb04DdCTzqRZc

⁵ https://www.youtube.com/watch?v=q1Z_uWaGew&t=290s

Aida követett. A bécsi Staatsoperben szintén ő alakított első fekete énekesként főszerepet, itt is Cso-cso-szánként debütált 1954-ben.

Mattiwilda Dobbes (1925–2015) a '40-es évek végén elnyerte a Marian Anderson alapította ösztöndíjat, ami lehetővé tette számára, hogy Európában tanulhasson. Glyndebourne-ban 1953-ban Zerbinettaként debütált, ugyanebben az évben *Az olasz nő Algírban* Elvirajaként első fekete énekesként lépett fel a Scalában. A Metropolitanben Anderson után egy évvel, 1956-ban Gildaként mutatkozott be, ahol állandó szerződést kapott.

Betty Allen (1927–2009) az ohioi Wilbertforce College kórusában kötött barátságot évfolyamtársával, Leontyne Price-szal. A tehetséges mezzoszopránt utóbb New Yorkban a legendás zongorakísérő, Paul Ulanowsky és Zinka Milanov tanította, a New York City Operában 1954-ben debütált. *Az alvajáróban* Joan Sutherland, Gluck *Iphigéniájában* Christa Ludwig partnere volt – és hogy a pályák találkoznak: 1963-ban a *Titusz kegyelmében* Annióként lépett színpadra Martina Arroyo Vitelliája mellett.

Leontyne Price (1927–) az 1955-ben az NBC TV Opera Companynél sugárzott *Tosca*, majd *A karmeliták beszélgetései* amerikai ősbemutatójában Madame Lidoine szerepe révén került be a köztudatba. Az élvonalba az *Aida* címszerepe juttatta egy beugrással. Karajan Bécsbe hívta; Veronában és a Covent Gardenben, majd 1960-ban a Scalában szintén Aidaként kápráztatta el a közönséget. A Metropolitanben *A trubadúr* Leonórájaként debütált, és kapott állandó primadonna-szerződést a Házban. Alakításai, főképp hangszerepformálásai mint Leonóra, Tosca és Aida máig vitán felül álltak.

Shirley Verrett (1931–2010) mezzoszoprán szerepkörben kezdte a pályáját: 1957-ben a *Lucretia elrablásában* debütált (a címszerepet az ősbemutatón 1946-ban Kathleen Ferrier énekelte), Londonban Ulricaként mutatkozott be. Carment Delila, *A trójaiak* két női főszerepe, Cassandra és Didó, Orfeusz, Amneris, Eboli és Bartók Juditja követte. Majd a szopránszerepek jöttek: Donizetti I. Erzsébetje és Stuart Mária (koloratúrtechnikát Giulietta Simionatónál tanult), Lady Macbeth, Poulenc Madame Lidoine-ja, Tosca, Aida, Norma és a *Fidelio*-Leonore.

Reri Grist (1932–) hangjára 1957-ben a *West Side Story*ban figyelt fel Leonard Bernstein, és hozta be a nemzetközi köztudatba Mahler 4. szimfóniájának

szopránszólójával. Repertoárja, amelyet Európában teljesített ki, a tradicionális koloratúrszólámokat (Adele, Zerbinetta, Gilda, Rosina, Susanna) ölelte fel, és a felvételek tanúsága szerint, mint Norina és Blonde kvalitásai tökéletesen érvényre juthattak.

Martina Arroyo (1937–) szerepköre mind Verrett, mind Bumbry (és részben Price) repertoárjával is több metszéspontot mutat. Gluck Iphigiéniáját, Verdi Erzsébetjét és a *Ring* kisebb szerepeit 1963-ban Zürich-ben Aida, majd a MET-szerződés, és ennek keretében Lady Macbeth, a két Verdi-Leonóra (*A trubadúr*, *A végzet hatalma*), Gioconda, Tosca, és kevésbé szerencsés döntésként Turandot, Ariadne és Senta követte.

Jessye Norman (1945–2019) színpadi bemutatkozására 1969-ben a berlini Deutsche Operben került sor a *Tannhäuser* Erzsébetjeként – ezzel ő lett az első fekete énekesnő, aki a szerepet Németországban alakította. Repertoárja nem sok átfedést mutat akár Bumbry, akár Price, Verrett vagy Arroyo szerepkatalógusával. 1972-ben a Scalában ugyan Aidaként debütált, de két további Verdi-szólam stúdiófelvételétől eltekintve távolmaradt az olasz szerepektől. Wagner (Sieglinde, Izolda, Elza, Kundry) és Mozart (Contessa, Idamante, Arminda, Donna Elvira), illetve a francia szerzők nőalakjai, vagy akár a modernebb, sokrétegű személyiségek (Bartók Juditja, Poulenc Elle-je, Schoenberg *Erwartung*jának nőalakja) közelebb álltak az egyéniségéhez, mint az olasz operák (saját megfogalmazása szerint) őrző és féltékeny figurái. Drámai hang és lírai lélek kombinációjaként nem véletlenül alkotott felülmúlhatatlant Ariadneként, berliozzi Cassandraként és Didóként, valamint Madame Lidoine-ként.



Shirley Verrett, Marian Anderson és Grace Bumbry
(Forrás: <https://theartofthegentleman.tumblr.com>)

Kérdés, hogy a felsorolt énekesnők pályaképében és repertoárjában mennyiben mutatkoznak közös elemek. Price *spinto* szoprán hangfajához igen egyedi hangszín társult: alsó- és középregisztere sötét, mezzoszopránt (szinte Marilyn Horne-jellegű koloratúraltot) idéző, *smoky*, felső regisztere viszont világos, csillogó és a legmagasabb régióig terjedt. Carmenként mezzoszoprános alsó regisztere izgalmasan kontrasztálta a világos felső lágét. Elsősorban az olasz repertoár, Verdi szopránszerepei hozzák pályáját Bumbry karrierjével átfedésbe. Verrett hang fejlődése Bumbryra emlékeztet a mezzoszoprán (alt) szerepektől a szoprán *Fach*-ig ívelő repertoárral. Technikája mindvégig lenyűgöző, magassága biztos maradt, hangja Bumbrynál szikárabb, inasabb, de ábrázolásai elmélyültek. Arroyo *spinto* szopránja hangszépség tekintetében kiemelkedő, az első drámaiság hiányáért a hang melegsége kárpótol. Kevésbé izgalmas, mint Price, nem annyira elmélyült, mint Verrett, szűkebb spektrumú, mint Bumbry, de mindig kiegyensúlyozott és nemes. Norman repertoárja, de hangfaja is nehezen kényszeríthető kategóriába, illetve maga is tiltakozott a beskatulyázás ellen (és azon nyomás ellen, hogy Price nyomdokaiba lépve Verdi-énekesnőként kelljen működni), újra és újra lenyilatkozta és leírta: a galambdúc galamboknak való (*Pigeonholes are for pigeons*). A legegyszerűbben szoprán magassággal és alt mélységgel bíró mezzoszopránként lehetne leírni, akinél a kifejezés szépsége a legdrámaibb pillanatokban sem csorbult.

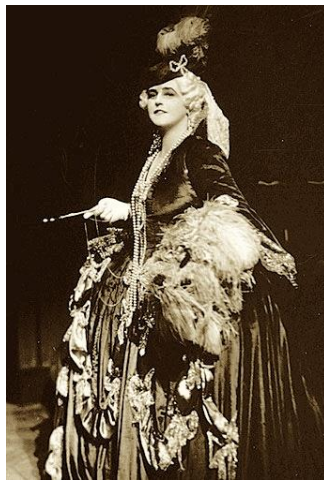
Két énekesnő, Leontyne Price és Shirley Verrett esetében a hang szempontjából is, de a repertoár tekintetében mindenképp kínálják magukat átfedések Bumbry pályájával, akárcsak (kisebb mértékben) Matina Arroyóval. Jessye Norman esetében nem a repertoár, hanem a Németországban megalapozott karrier jelent metszéspontot, hiszen mindkettőjük repertoárja elején a *Tannhäuser* állt, első fekete Vénuszként, illetve első fekete Erzsébetként.

Lotte Lehmann iskolája és befolyása

Bumbry St. Louis-i család harmadik gyermekeként született 1937. január 4-én. Gyermekkorának két meghatározó eleme a templom és a zene volt. Ám ez a kettő, mint oly sok, kivált a középosztályból származó fekete énekesnél, nem vált ketté: a templom, a kórus jelentette a zenei nevelés kezdetét. Hétéves korában zongoraleckék következtek, anyja csak hetente varrott új ruhával tudta rábírní a gyakorlásra, legalábbis a kényszerű skálák első éveiben. Hogy énekes lesz, azt kislányként egy dalesten döntötte el: Marian Anderson énekelt. Anyja magyarázta

el előre, hogy ugyanattól az énekestől az egyik dalban három, a másikban két szereplő hangját fogja hallani: az *Erlkönig*ben az apát, a fiút és a rémkirályt, a *Der Tod und das Mädchen*ben a lányt és a halált.

A helyi rádió, a KMOX versenyét megnyerte, de az ösztöndíjat nem vehette át, mert az intézmény, ahová szolt, nem fogadott fekete diákokat. A *Talent Scouts* rádiós tehetségkutatóban énekelt *O don fatale* megnyitotta számára tizenhétévesen az utat a Bostoni Művészeti Főiskolára, ahonnan hamarosan átigazolt a Northwestern Universityre. (Eboli áriája talizmánná vált, innentől valamennyi meghallgatásán ezt énekelte.)



Lotte Lehmann, mint Marschallin
(Forrás: <https://lottelehmannleague.org>)

Amikor először részt vett Lotte Lehmann (1888–1976) kurzusán, még nem tudta pontosan, kivel is hozta össze a sors. Első útja a könyvtárba vezetett, és a lexikon adatai alapján rádöbbedt: a század első felének egyik legnagyobb formátumú énekesnőjétől tanulhat.

Lehmann énektechnikát nem tanított, interpretációt viszont igen. Őt sem a legvirtuózabb és legbiztosabb technikájú énekesnőként, hanem a legjobb operai szerepformálóként tartották számon: magasságai fénykorában sem voltak mindig kikezddhetetlenek, a kotta és a karmester diktálta ritmust az alakítás heve olykor felülírta, de alakításainak ereje a gramofonfelvételeken is átjön: valódi karaktereket, nem pedig szólamokat elevenít meg. Senki nem vonta tehát kétségbe, és Bumbry is megtudhatta az említett lexikonból, hogy Lehmann

Fidelio-Leonoreként⁶ és *Sieglinde*ként,⁷ *Ariadne*ként,⁸ *Marschallin*ként,⁹ *Arabella*ként és *Az árnyék nélküli asszony* ősbemutatójának *Färberin*jeként (az ősrivális, Maria Jeritza Kaiserinje mellett) örökre bevonult az operatörténetbe. Arturo Toscanini, Bruno Walter és Thomas Mann barátjaként és eszmetársaként 1938-ban emigrált Ausztriából (miután korábban már nemet mondott Göring ajánlatára, hogy legyen a Harmadik Birodalom elsőszámú operadívája, és kizárólag Németországban lépjen fel), majd 1945-ben a MET-ből vonult vissza. Még néhány évig daleseteket adott (*Liedénekes*ként legalább olyan nagyszerű volt, mint operaénekesnőként), utóbb pedig a Santa Barbara-i Music Academy of the West professzoraként a tanításnak szentelte magát. Néhány rövid videófelvétel is fennmaradt e kurzusokról: az egyik a *Marschallin*ról beszél.¹⁰



Lotte Lehmann és növendéke
(Forrás: <https://calisphere.org>)

Hogy a lexikon felsorolta-e, kik voltak Lehmann énektanárai (vagyis, hogy Bumbry leghíresebb Lehmann-tanítványként milyen örökséget vihet majd tovább), nem tudjuk. Lehmann tanárai közé tartozott Patti riválisa, Etelka Gerster (1855–1920), akit még Verdi hallott Bécsben *Gildaként*, és ajánlott be a Teatro La Fenicéhez, valamint Mathilde Mallinger (1848–1920), a *Meistersinger* 1869-es bayreuthi ősbemutatójának *Evchenje*. Lehmann meghívta Bumbryt, hogy a Music Academy of the West kötelékében folytassa tanulmányait, és az egy nyárra tervezett kurzusból három és fél éves képzés lett. Eredetileg (nyilván Anderson példáját követve) nem opera-, hanem *Liedénekes* akart lenni, ám Lehmann szigora/biztatása (hétről hétre két dalt és egy áriát kellett megtanulnia, de nemcsak

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=V4nl31IXX20>

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=AxLGoDI39Dw>

⁸ https://www.youtube.com/watch?v=IsL_6tsYGNw

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=BPu8VKvQpg>

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=24TDY94kXjg>

kész szólammal, hanem interpretációval kellett érkezni) az opera felé is megnyitotta a tekintetét.

A „fekete Vénusz” – a nemzetközi karrier kezdete

A Metropolitan énekversenyét 1958-ban (a pályák megint találkoznak) Martina Arroyóval együtt nyerte meg. Egy évvel később európai koncertturnéra indult. Ennek megszervezése és sikere mögött Lotte Lehmann gyaníthatjuk, másképp egy huszonnégy éves, mégoly tehetséges, de teljesen ismeretlen énekes előtt aligha nyíltak volna meg a kapuk. Lehmann elősorban élő legendává emelkedett énekesnői múltja, másodsorban a hitleri rezsimmel szembeni állásfoglalása nehezen alábecsülhető hátrországot biztosított Bumbrynak Európában.

Operai debütálására 1960-ban Párizsban került sor Amnerisként. A feladat nem is annyira abban állt, hogy a bemutatóra az egész szerepet megtanulja – addig csak az első felvonást ismerte. Az, hogy az első operaelőadás, amit látott, egyúttal az is volt, amiben fellépett, komolyabb kihívást jelentett. A siker után Bázélbe szerződött négy évre, ami a repertoár (Carmen, Delila, Orfeusz, Azucena és a majdani szerepkörváltást jelezve: Lady Macbeth) elsajátítását nagyban előmozdította.



Vénusz

(Forrás: <https://bibliolore.org>)

A berobbanás, Vénusz szerepe nem soká váratott magára – Bayreuth-ba is mesternője ajánlotta be, és a náciellenes Lehmann ajánlására a Winifred háttérbe vonulása után megújuló Neubayreuth nem mondhatott nemet. 1961-ben Wieland Wagner megrendezte a *Tannhäuser*t Wolfgang Windgassennel a címszerepben,

Victoria de los Ángeles-szel Erzsébetként, Dietrich Fischer-Dieskauval Wolframként, Vénusz szerepére Bumbryt választva. A közönség- és a sajtóvisszhang nemzetközi eseménnyé tette az előadást. Altbayreuth protestált, a közönség harminc perces élőtappsal demonstrált. A valóban zseniális Wieland Wagner végképp lemosta magáról (és utóhatásában az inkább közepszerű Wolfgangról is) a barna utolsó árnyalatát, aforizmaszerűen lenyilatkozta a sajtónak, hogy nagyapja „hang-, és nem bőrszínre komponált”, Bumbry pedig (Windgassen stabilan jó, Fischer-Dieskau nagyszerű, illetve los Ángeles hangilag és stílusában sem éppen meggyőző alakítása mellett) győzött. Ezt a bemutató évében rögzített,¹¹ és az egy évvel később (Bumbry és Windgassen mellett Erzsébetként Anja Siljával és Wolframként Eberhard Wächterrel) készült felvétel¹² is bizonyítja – mindkettőt Wolfgang Sawallisch vezényelte.

Arra, hogy fellépését rasszista demonstrációk kísérték, ekként reflektált: Amerikában a megkülönböztetés durvább formáit kellett elviselnie, tehát a németországi tiltakozás nem érintette meg, hozzászokott, hogy mindezt ignorálja, és csak a feladatára koncentráljon. A szerepben hangilag és stílusában is autentikusat alkotott. Nagyívű és drámai a csábító, sértett Vénusz, inkább földi érzésektől hevített nő, és kevésbé istennő – legalábbis minden Vénuszok mércéjéhez, Kerstin Thorborghoz képest. (Mindkét megközelítés lehet autentikus: „*O Königin, Göttin, laß mich ziehn!*”) Ugyanakkor nagyon komoly érettséget mutat, hogy Vénuszt mind hangilag, mind alakításként huszonnégyévesen így meg tudta formálni. Vannak korán, és vannak későbben érők – Christa Ludwig egy interjúbán magát az utóbbiak közé sorolta, az előbbiekre példaként pedig éppen Bumbry Vénuszát hozta fel. Utóbb Kundry és Ortrud szerepe is szóba került Bumbry és Wieland Wagner között, ám ezekre az előadásokra végül sosem került sor. A Wagner-szerepek közül mindösszesen még egyet énekelt későbbi pályája során: a *Tannhäuser* Erzsébetjét.

Carmenként Karajannal

A *Carmen* címszerepe nemcsak Bumbry pályáján, de utóéletében is mérföldkőnek számít. A felvétel 1966-ban Salzburgban készült, Bumbry partnerei Jon Vickers, Justino Díaz és Mirella Freni voltak, Herbert von Karajan pedig nemcsak karmesterként, hanem rendezőként is uralta az előadást. A legfeltűnőbb a

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=lc-xARDKyfk>

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=UM-FfuL8Nmg>

Habanera és a *Seguidilla* esetében is az elviselhetetlenül lassú tempó. Erről Bumbry és Karajan között hosszas viták folytak: Bumbry lendületesebbre akarta venni őket, Karajan ragaszkodott a vontatottsághoz – végül az utóbbi felvonása érvényesült (a *Kártyatercett* Bumbry akarta lassabbra venni, ott Karajan engedett). Karajan azzal magyarázta a tempót, hogy így a csábítás bujább hangulatot nyer. A magyarázat akár elfogadható is lenne. Valószínűbb, hogy valami feltétlenül eredeti tempót akart adni a két slágeráriának. Megint Christa Ludwiga, mint szellemes és remek lényeglátással analizáló visszaemlékezőre lehet visszanyúlni, aki szerint a zseniális karmestereket típusmanírok is jellemezték: Böhm, Karajan és Bernstein mindenképp ebbe a kategóriába esett – Böhmnél minden tempó stimmelt, ha Karajan vagy Bernstein nagyritkán melléfogott, akkor az előbbinél túl lassú vagy túl gyors, az utóbbinál túl halk vagy túl hangos lett minden.



Carmen

(Forrás: <https://www.telegraph.co.uk>)

Bumbry eredeti Carment teremtett, azzal mindenképp, hogy az éneklés és az alakítás párhuzamos sínpáron futott. A szólamban távolságtartó és királynői, az alakításban érzéki és vadmacskaszerű. Ez a kettősség inentől szinte valamennyi felvételén tetten érhető: a hang kalkulált, az alakítás, a színpadi jelenlét viszont intenzív és közérthető. Az énekesi megszólaltatás erdetisége ugyanakkor (már csak annak okán sem, hogy a szólam egy igazi alttól másként hangzik) nem kelhetett versenyre a Carmenek örök mércéjével, Jean Madeira alakításával.

Megtapasztalhatta Karajan munkamódszerét, az állandó tempóváltások gyötrelmét. Az áriákban kevésbé, de az együttesekben a próbák során kigyakorolt tempókat Karajan előadásról előadásra módosította, kikényszerítve, hogy az énekes elsősorban a karmesteri pálcára figyeljen. Karajannál tovább érett benne a meggyőződés, hogy minden hangjegynek joga van az élethez, ami nyilván a wagneri instrukción alapult: kéretik az apró hangjegyekre figyelni, a nagyok már maguktól jönnek. Nem véletlenül nyilatkozta, értve ez alatt a Carmen

próbaanyagát is: minél több részletet, információt közölnek vele, annál jobb lesz az alakítása. Karajannal az együttműködés itt azonban véget is ért. Az általa felajánlott szerepet, Donna Annát Bumbry (Karl Böhmnel is konzultálva a döntés előtt) visszautasította, arra hivatkozva, hogy még nem áll készen a szoprán szerepkörre. Innentől Karajan számára nem létezett: mint oly sok énekes, aki nem követte Karajan szirénhangját. Az ekkorra már jó ideje az „Európa főzeneigazgatója” szerepet magára öltő Karajannak idővel szokása lett az énekeseket hangjához nem (vagy még nem) illő szólamokra csábítani, hogy beolvassza az énekesi egyéniséget a hangzás homogenitásába. Akik követték, azokat Karajan az együttműködés révén felemelte ugyan, karrierjüknek is lökést adva (hangjuknak olykor maradandó károsodást okozva), utána pedig kifacsart citromként hajította el.



Akárcsak Karajan, kedvelte a luxusautókat
(Forrás: <https://www.colinscolumn.com>)

A színpadi karakterteremtés

Számtalan szerepét lehetne említeni, Eboli¹³ és Amneris¹⁴ azonban mindenképpen egybefonódtak az operatörténelem számára Bumbry nevével. Alighanem ezekben a szerepekben talált egymásra a legtökéletesebben a figura és az énekesi/színészi karakter. Előrebocsátandó, hogy élő felvételei sokkal többet visszaadnak énekesi zsenialitásából, mint a stúdiófelvételek. Hogy a színpadi jelenlétből, evidencia, de Bumbry esetében a hangjából is. A jelenség ugyanakkor nem egyedi, példának okáért Birgit Nilsson felvételeiről ugyanez elmondható: drámai hangok esetében a stúdiófelvétel nem mindig képes a hangot a maga teljességében rögzíteni, vagyis a hang kevésbé fonogén, mint a lírai hangok esetében.

¹³ https://www.youtube.com/watch?v=cXa45Xx_H9Q

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=IXSxWuuQjOw&t=26s>

Bumbrynál a vizuális élmény egyébként is talán az átlagnál erősebben része az énekesi megnyilvánulásnak. A gesztus, a mimika, a mozgás, mind a szerepnek megfelelő, tökéletesen kontrollált és autentikus. A minden esetben hű illúziót keltő megjelenés nem igényel magyarázatot – legfeljebb egyetlen megjegyzést. A természet ezen adományával egyrészt jól sáfárkodott, másrészt a karakterteremtést megkönnyítette, hogy megjelenésével erősíthette a színpadi figurákat, és nem annak ellenére kellett ezeket megalkotnia. (Tehetséggel és hanggal persze minden illúzió megteremthető. Elegendő Polgár László nem éppen hízelgően induló, ám elismerésébe konkludáló megjegyzésére gondolni, amit Jessye Norman kapcsán tett: elsőre a színpadon egy nagy, fekete kredencet pillantott meg, egy Pavarottit nőben, majd két óra elteltével a világ legszebb asszonyát látta benne.)



Eboli

(Forrás: <https://www.metopera.org>)

Bumbry esetében a hangiség, a színpadi tehetség és a nagyszerű megjelenés találkozott. Egy pillanatra sem állt elő az a helyzet, ami (kivált a 20. század első felében) néhány énekes esetén, akik nagyszerű hangokkal nyugózték le a közönséget, nem éppen illúziókeltő megjelenésük ellenére, így a közönségnek a hang mellé kellett képzelnie a figurát. Ezen hajdani helyzet persze még mindig sokkalta szerencsésebb volt, mint azon, évek óta terjedő divat – ami az impresszáriók, intendánsok, rendezők és más (talán ez a legmegtisztelőbb kifejezés) operaiparosok hozzá nem értését mutatja –, hogy kellemes külsővel, de „piccolo mosquito” hangocskákkal rendelkező énekeseket futtatnak be drámai és *hochdramatisch* szerepkörben. Így a publikumnak nem a figurát kell a hang mellé elképzelnie, hanem a figura mellé a hangot.



Amneris

(Forrás: <https://hampsongfoundation.org>)

Az alakítás Bumbrynál mindig szerepazonos, vagyis kontextusban marad. Ez természetesen nemcsak Amnerisre vagy Ebolira igaz, Didóra,¹⁵ Orfeuszra¹⁶ és számos más színpadi alakra is. Kitölti a szerepet (a hangsúlyos jelenlét, a „tele van vele a színpad” érzés állandó), de egy pillanatra sem lép túl a szerepen. Elénk állítja az alakot, ha úgy tetszik történelmi hűséggel láttatja a spanyol hercegnőt vagy az egyiptomi királylányt. (Ebolinál Bumbry javasolta a rendezőnek a szemtakarót, mivel a történelmi őskép, Ana de Mendoza de la Cerda y de Silva Cifuentes is elvesztette bakfisként a fél szemét.) Ez a történelmi hűség ad az alakításnak egy objektivitást is: megmutatja a figura igazságát, a további intellektuális és érzelmi véleményformálást és viszonyulást a nézőre/hallgatóra bízva. Ehhez persze az is kellett, hogy nem találkozott olyan rendezőkkel, akik – Edda Moser megfogalmazását idézve – a komponista, az énekes és a közönség méltóságát semmibe véve, annak szolgálata helyett visszaélnék a művel, hogy az adott operán a maguk komplexusait és neurózisait levezessék.

Hangfajváltás vagy szerepkörváltás?

Lotte Lehmann nem technikát, hanem interpretációt tanított Bumbrynak. A technikai képzést az örmény származású tenorra, Armand Tokotyanra (1894–1960) bízta. Kettejük között állandó vita tárgyát képezte Bumby hangfaji besorolása: Lehmann szerint tanítványa mezzoszoprán, Tokotyan szerint drámai szoprán volt. Lehmann tekintélye győzött, Bumbry mezzoszoprán *Fachban* kezdte a pályáját (bár már nagyon korán énekelt Lady Macbeth-et¹⁷ és Santuzzát,

¹⁵ https://www.youtube.com/watch?v=HeqDlrWwS_I

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=XhFW4PIRIU&t=9s>

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=jAG8GBH2YmE>

de Azucenát és Ulricát¹⁸ is). Ez a spektrum korántsem példa nélküli a hatalmas hangterjedelemmel rendelkező énekesnők között. A 20. század első évtizedeiből elegendő Margarete Matzenauer vagy Eugenie Besalla-Ludwig nevére gondolni, akiket a szakirodalom hol mezzoszopránként, hol (még hozzá egyazon szócikken belül) altnak és drámai szopránként nevez, repertoárjuk pedig Ulricától a *Fidelio*-Leonoréig terjedt. Hogy ez a hosszú pálya garanciája volt-e, nem merült fel kérdésként, mivel annak a kornak az énekesnői általában negyvenéves koruk táján visszavonultak a színpadtól.



Salome

(Forrás: <https://www.theguardian.com>)

Bumbry a '60-as években egyre gyakrabban szembesült azzal, hogy hangja egy-egy *Carmen*-előadás után nem egy, hanem három nap alatt regenerálódott. Az orvosi diagnózis szintén alátámasztotta: maradandó hangkárosodás nélkül nem énekelheti tovább a szerepet. Saját állítása szerint egyszerűen a hangja alakulását követte, amikor a szoprán szólások felé fordult – bár az első hírek hallatán mind az operai közvélemény, mind Lehmann részéről erős szkepszis volt a válasz. A szkepszis (legalábbis jórészt) eloszlott, amikor 1970-ben Londonban Norman Bailey (Jochanaan), Ragnar Ulfung (Herodes) és Josephine Veasey (Herodias) mellett Salome szerepében mutatkozott be. Bumbry – a néhány évvel későbbi felvételek alapján¹⁹ – Salomeként valóban meggyőző, és szinte szopránként hangzik. Ha a szerep két legnagyobb birtokosával (Ljuba Welitsch és Inge Borkh) hasonlítjuk össze, akik tökéletesen megfeleltek a zeneszerzői elvárásnak (miszerint a szólamhoz egy Izolda-kvalitású hang szükségeltetik egy bakfis hangszínével), elmondható: Bumbry is képes volt a romlott ártatlanságnak és az öntudatlan bestialitásnak azt a sajátos, egzaltált, hisztérikus elegyét megteremteni, amit Salome szerepe megkíván. (Az épphogy-kosztüm és az érzékkorbácsoló hétfátyoltánc okán az előadást nem mindenütt engedték színre hozni, illetve utóbb

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=cDH1F02MaoA>

¹⁹ https://www.youtube.com/watch?v=fi_Hdt5a4Yo

Bumbry is megjegyezte: ennél a szerepénél kölcsönözték a ruhatárban a legtöbb színházi látcsövet.)

A korabeli kritikákban folyamatosan előbukkan a kérdés, vajon Bumbry igazából hangfajt, vagy csak szerepkört váltott-e, mezzoszopránból szoprán lett-e, valódi szopránnak tekintendő-e stb. A hangfaj megállapítása számos énekes esetében igencsak komoly dilemma, és számos kisiklási és hibalehetőségeket rejt magában. Olykor persze a kérdés fel sem merül, Székely Mihálynál nem lehetett kétséges, hogy basszus (*basso profundo*), vagy Gyurkovics Máriánál sem, hogy lírai koloratúrszoprán (*soprano acuto sfogato*). De a hangfaj nemcsak hangterjedelem, hanem hangszín dolga is, ami megnyitja a *Zwischenfach*-hangok (altmezzók, basszbaritonok, baritenorok stb.) témakörét. Ehhez járul még a kérdés, hogy a hang lírai, drámai vagy *spinto*-e, ami elvezethet akár a végletekig cizellált besorolásokhoz, például a *soprano lirico spintóig* vagy *soprano drammatico spintóig*. További kérdés persze, hogy a hang és a személyiség fedí-e egymást – optimális esetben igen; ha nem, akkor nyilván szerencsésebb (vagy legalábbis a hangot kevésbé károsító, túlvállalásokat kizáró) eset, ha egy líraibb lélek találkozik egy drámai hanggal, mint ennek a fordítottja.



Áriaest Shirley Verrett-tel

(Forrás: <https://digitalcollections.detroitpubliclibrary.org>)

Hogy Bumbry *Zwischenfach*-hang volt, aligha vitás. Vagyis nem mezzoszoprán vagy szoprán, hanem mezzoszoprán és szoprán. A szopránnak hangzó felső regisztert és a mezzoszopráni sötétséggel bíró alsó regisztert lírai hangok esetében *dugazon*-szopránként sorolják be Madame Dugazon (Louise-Rosalie Lefebvre) után. Drámai hangok esetében Marie Cornélie Falcon után a fent drámai szoprán fényt, lent drámai mezzoszoprán sötétséget mutató hangokat *falcon*-szopránként

sorolják be. Bumbry esetében a legkorábbi felvételek idejétől hallani: drámai hang. És kivételes hangterjedelme ellenére mégis meghatározható a hangfaja: *falcon*-szoprán.

Éppen a *falcon*-szopránok sajátja az a szerepköri átjárás, illetve hang evolúció, amely Bumbry vagy Verrett esetében lezajlott. Nem hangfajt váltottak, hanem a hang természetes alakulása és technikai képzése tette lehetővé, hogy pályájuk egy adott pontján áttérjenek egy időre a szoprán repertoárra. Volt persze nem egy *falcon*-szoprán, aki kezdettől fogva szoprán szerepeket énekelt – így például a 20. század egyik (Tullio Serafint idézve) hangcsodája, Rosa Ponselle. Voltak, akik a kezdeti mezzoszoprán szerepekről tértek át egy időre a szoprán szólamokra, majd énekeltek ismét mezzoszoprán repertoárt – Christa Ludwig, aki ezzel együtt nem nevezhető *falcon*-szopránnak: egyrészt mert nem tisztán drámai hang, másrészt mert a szoprán szerepek tökéletes abszolválását lehetővé tevő technikája ellenére is mindig nagyszerű magasságokkal rendelkező mezzoszoprán hangzott. *Falcon*-szopránokban a *hochdramatisch* szerepkör is bővelkedik, elegendő Astrid Varnayra gondolni.

Valódi hangfaj-váltásról tehát Bumbry esetében nem lehet beszélni. (Természetesen erre a jelenségre is akad példa, de ez rendszerint az idő előrehaladtával és a hang mélyülésével következik be, ami persze nem összetévesztendő azzal a szomorú próbálkozással, amikor egy magasságait vesztett tenor vagy szoprán bariton vagy mezzoszoprán szerepekre fanyalodik – anélkül, hogy az elvesztett magasságot mélység, tehát valódi hang, és nem beszéd vagy hörgés pótolta volna.) Erre, tehát az igazi hangfajváltásra Regina Resnik az egyik legjobb példa. Donna Annát, Musettát és *Fidelio*-Leonorét énekelt, majd Siedlindét és Amnerist, utóbb Carment, Ulricát, Klytämnestrát és *Pikk dáma*-grófnőt. Mindezt másfél évtized leforgása alatt és hangkárosodás nélkül – szopránból valódi alt lett. Amikor pedig hetvenedik éve felé Sondheim *A Little Night Music*-jában Mme Armfeldt lett, baritonális színű, szinte Zarah Leandert (a '70-es években ő is énekelt ezt a szerepet) idéző *contralto profundó*ként lehetett hallani. Vagyis nála valódi, még hozzá többszörös hangfajváltás következett be – ugyanez a jelenség férfi énekeseknél ritkább, ekkora spektrumot (Saint-Saëns Samsonjától Verdi Főinkvizítoráig) talán csak Ramón Vinay fogott át.

A szoprántól az altig terjedő szerepkör nem jelent feltétlenül teljes hangfajváltást is. Resnikkel és Varnayval ellentétben – bár az '50-es években az utóbbival lekettőzve énekeltek Bayreuth-ban Isoldét és Brünnhildét – Martha Mödl mindig

is mezzoszoprán volt és maradt. Tehát *hochdramatisch* hangja és a szoprán szerepekben nyújtott nagyszerű alakításai (amihez önjellemzése szerint sem mindig társult tökéletes hangbi biztonság) ellenére sem kategorizálható *falcon*-szopránként. Illetve pályája második felében, amikor – nagyszerű *Singschauspieler*inként, de komoly hangbi károsodásokkal – visszatért a mezzoszoprán *Fach*ba, illetve számos alt szerepet is énekelt, szintén mezzoszoprán maradt, mert hangja a legmélyebb hangoknál sem mutatott androgün színeket.

Szoprán, majd ismét alt és mezzoszoprán szerepekben

Bumbry tehát nem hangfajt váltott, hanem *falcon*-szopránként fölfelé kinyílt a hangja. Ezzel párhuzamos a mezzoszoprán szólások nagy részét elhagyta (az alt repertoárról nem is beszélve), a korábbi szerepek közül Amnerist²⁰ és Ebolit azonban megtartotta. Hozzájuk társult többek között Aida és a *Don Carlos*-Erzsébet, Laura mellé Gioconda, Adalgisa mellé Norma, a két Verdi-Leonora, az *Ernani*-Elvira, Abigél, Tosca és Turandot.



Tosca

(Forrás: <https://www.puccinifestival.it/>)

Míg mezzoszoprán-repertoárját a közönség és a kritika egyöntetű ünneplése kísérte, a szoprán szerepek kapcsán az ováció mellett fel-felhangzott a bírálat szava is. Tény, hogy szoprán szerepeiben kevésbé hallatszik az a Bumbry-*timbre*, ami a mezzoszoprán szólásokban olyan nagyszerűvé tette, de az, hogy a szerep hangbi követelményeinek eleget tudott tenni, nem kérdés. A szerepek hangszíneit

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=VCsSJ8tiAIw>

remekül kontrasztálja az az 1973-as felvétel, ahol önmagával énekel duettet Aidaként és Amnerisként.²¹

A '80-as évek több évig tartó, Verrettel közös koncertsorozatán folyamatosan váltogatták egymás között a szoprán és a mezzoszoprán szólamokat – nyilvánvalóan a közönség legnagyobb meglepedésére. A televízió számára egy rövid bepillantást is engedtek a próbafolyamatba, Aida és Amneris, illetve Norma és Adalgisa szólamán osztozva.²² (A Bumbry által a felvétel során elmondott magyarázat szóhasználata szerint: *mindketten mindkét szerepkör sztárjai voltunk, vagyunk* – a megállapítás tényszerű, és egyúttal érdekes, hogy amerikai származású és jórészt olasz repertoárú énekesként mennyire nem viszolygott a *sztár* kifejezéstől, amit a számtalan mellékíz okán korosztályának európai születésű, illetve német repertoárral bíró tagjai nagy ívben kerültek.) A spontán (vagy olykor annak tűnő) versengés sem hiányzott a duettekől: Donizetti *Boleyn Annájába* például mindketten beiktattak néhány magasabb hangot – Bumbry szerint az elsőt Verrett, ő pedig reagált. A kettős (a címszereplő és riválisa, Jane Seymour között zajlik az összecsapás) drámáját a hangversengés csak intenzívebbé tette.²³ A felvételt visszahallgatva Bumbry utóbb elcsodálkozott ugyan, hová tűnt mindkettejük muzikalitása, amikor „így elkezdtek egymásra sikítózni”. De ez a hangpárbaj nem feltétlenül vált a duett kárára.



Pikk dáma-grófnő

(Forrás: <https://www.wiener-staatsoper.at>)

Operaénekesi pályája lezárásának 1997-ben Klytämnestrát szánta, a címszerepet Marton Éva alakította.²⁴ (Marton születésnapjában 2013-ban a *My way*-t

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=pX95SnnshLs>

²² https://www.youtube.com/watch?v=S_-jzmcDBs&t=27s

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=d2j4GzKzEnk>

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=WAZpEo0ObzE>

énekelte – egy ennyire közvetlen és érzelemgazdag Bumbryt ritkán láthatott a közönség.²⁵) Mykénei királynője nem volt olyan félelmetes és egy tömbből faragott, mint Jean Madeirée, sem olyan szürreális, mint Astrid Varnayé, sem olyan sokrétű és a neurózisok összes árnyalatát felvonultató, mint Waltraud Meieré. De nagyszerűen, majd' négy évtizedes pályával a háta mögött a hangi hanyatlás legcsekélyebb jele nélkül szólaltatta meg az igazából nem az ő hangfajához illő szerepet. Visszavonulását egy későbbi interjúban azzal indokolta, hogy nem kívánt utolsó elefántként a színpadon állni.

A visszavonulása azonban nem lett végleges, a *Treemonisha* egyik szerepében még bő tíz évvel később fellépett Párizsban, majd 2013-ban Bécsben a *Pikk dáma* grófnőjét énekelte.²⁶ Valóban énekelte. A szerep tipikusan utolsó szerep, jutalomjáték a visszavonuló énekesnők számára, nem ritkán már inkább elbeszélve, mint elénekelve (és még ekként is lehet az előadás fénypontja, amilyen Martha Mödl grófnője is volt). Bumbry azonban hetvenhat évesen intakt hanggal nemcsak a szerepet alakította, de a szólamot is énekelte.

A *Lied*énekes

Bumbry eredetileg *Lied*énekesnek készült, Lotte Lehmann irányította a nagyobb műfaj felé – nagyobb, mert Bumbry is vallotta, hogy a *Lied* igazából miniatűr opera. Interjúiban is fejtegette, hogy a kisebb műfajhoz legalább annyi szükségeltetik, mint a nagyobbhoz, nehézsége pedig abban áll, hogy egyrészt néhány percben kell illúziót teremteni, másrészt az énekes csak saját magára és a zongorakísérőre van utalva.



Mesterkurzus

(Forrás: <https://www.music.northwestern.edu>)

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=81UrxUjOZt8>

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=Ur-OCUek1TE>

Lehmann természetesen dalokon is dolgozott vele, a mikroelemzés minden lehetséges aspektusára kitérve, nemcsak zenei, de irodalmi aspektusból is. Nem véletlenül várta el mesterkurzusain Bumbry, hogy a növendék például az adott Brahms-dal kapcsán tudja, ki volt Eduard Mörike. A dalestek és -felvételek végigkísérték pályáját, és korának jelentős *Lied*énekesévé avatták. Nem olyan intellektuális, analitikus és árnyalatgazdag, mint Elisabeth Schwarzkopf, nem olyan kiegyenlített és szintetizáló, mint Christa Ludwig, nem olyan modern és személyes, mint Brigitte Fassbaender. De számos felvétele ebben a mezőnyben is kiállja az összehasonlítás próbáját, és számtalan német, a bölcsőtől *Lied*eken nevelkedett énekest felülmúl egyediségben. Szövegejtése mindig precíz és érthető, drámai hangját és drámai lényét arányba hozza a műfaj intimitásával, és bizonyos, hogy sokakhoz volt képes közel hozni a *Lied*et, akik ezt a német publikum és esetleg a német énekesek rétegműfajának tekintették.

Énekelt Schumann-, Liszt-, Brahms-, Wolf- és Strauss-dalokat, de a kedvence Schubert maradt. A Lotte Lehmann emlékére rendezett dalesten ezt ekként magyarázta: Schubert dalaiban találta meg azt a nyugalmat, ami az alapszemélyiségéből hiányzott.²⁷

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=izFzIDF0X44>