

Waltraud Meier búcsúfellépése a berlini Staatsoperben

Waltraud Meier október 20-án a berlini Staatsoperben Richard Strauss Klytämnestrájaként zárta le 47 éves énekesi karrierjét. A búcsúelőadás után Matthias Glander szólóklarinetos, majd Matthias Schulz, a Ház intendánsa méltatta, végezetül az énekesnő fordult a közönséghez: *„Nagyon, nagyon köszönöm. Csodálatos, hűséges publikum voltatok. Kifejezhettem magam, és amit meg akartam mutatni, abban mindvégig követtetek. De mostanra mindent megmutattam, és zenei téren már nincs több mondandóm. Ezért hát: Tschüß!”*²



A búcsúelőadás után
(Forrás: <https://onlinemerker.com>)

A pálya és a visszavonulás

Waltraud Meier Frankföldön, Würzburgban született 1956. január 9-én muzikális, de nem muzikuscsalád sarjaként. A magánúton folytatott énekstúdium mellett angol–francia szakos gimnáziumi tanárnak tanult, közben több kórusban énekelt. Két bölcsészkarai szemeszter után énektanára, Anton Theisen (a würzburgi Stadttheater karvezetője) javaslatára előénekelte a színházban, ahol lírai mezzoszopránt kerestek. Különösebb drukk vagy ambíció nélkül zajlott a meghallgatás – felvették, a *Cavalleria Lolájaként* debütált. Rendhagyó indulás. A századelőn nem lett volna az, de 1976-ban mindenképp:

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

² <https://www.youtube.com/watch?v=ifU7agC8yWg>

ekkoriban már nem volt szokás zenei végzettség nélküli tehetségeket felfedezni és szerződtetni. Würzburg adott egy esélyt magának és a „lelkes amatőrnek”. Az esélyből egy világkarrier sarjadt ki.

A pálya állomásai jól ismertek. Az 1976-os bemutatkozás után egy évvel már rendszeresen Mannheimban vendégszerepelt – első alkalommal Azucenaként –, ott énekelte első olyan Wagner-szerepét, amely végigkísérte karrierjét, Waltrautét.³ A repertoárba bekerült Carmen,⁴ Dorabella, Hänsel és Octavian is, de a súlypont már korán Wagner felé tolódott. Huszonötévesen Dortmundban találkozott először Wagner legmetafizikusabb nőalakja, Kundry szerepével.⁵ E szólammal énekelt próbát Bayreuth-ban Wolfgang Wagner és James Levine előtt, 1983-ban már a Zöld Dombon alakította a szerepet. Hans Sotinnal is itt ismerkedett meg, aki utóbb – Theisen utáni második tanárát, Dietger Jacobot követően – éveken át segítette zeneileg, énektanára lett.

A nemzetközi debütálásra ezt megelőzően, szintén Wagnerrel került sor: a Teatro Colónban 1980-ban *A walkür* Frickájaként. 1993-ban újabb emblemikus Wagner-szerepként Izolda következett,⁶ majd Ortrud,⁷ Sieglinde⁸ és Vénusz. Együttműködése Bayreuth-tal, pontosabban Wolfgang Wagnerrel 2000-ben megszakadt, de Wagner-énekesnőként világszerte változatlanul sikert sikerre halmozott. Legemlékezetesebb estéjeként a 2007-os *Trisztán*-premiert (a Scalában hatodik premierjét) nevezte meg Daniel Barenboim vezénylete és Patrice Chéreau rendezése mellett: „*Ezért lettem énekesnő.*”⁹

A bel canto területére a *Lammermoori Lucia* Alisája jelentette talán az egyetlen kirándulást, Verdi nőalakjait – ahogy egy interjúban elmondta: még az összetettebb karakterű Ebolit¹⁰ vagy Amnerist is – kevésbé érezte árnyaltnak, mint Wagner hősnőit. Delila¹¹ és *A trójaiak* Didója,¹² az *Oepidus rex* Iocastéja,

³ <https://www.youtube.com/watch?v=OK3PGtKb3ww&t=584s>

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=jI1Rnp-gwKE>

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=dIGSGSTf43c>

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

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=cpHBkVi1OaA>

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=5mel4sjWYTw>

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=M3qmXZ65JdY>

¹⁰ https://www.youtube.com/watch?v=2fxxJTDE8_s

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=Sdq65Rd14O0>

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=m868NVdJp84>

Klytämnestra¹³ és a komponista,¹⁴ vagyis az altmezzo és mezzoszoprán szerepek mellett több szoprán szólamot is énekelt, egyebek mellett a *Fidelio* címszerepét (vagy ha úgy tetszik, Leonorét),¹⁵ Donna Elvirát¹⁶ és a *Wozzeck*ben Marie-t.¹⁷ Hogy a *Ring* Brünnhildéi miért maradtak ki a repertoárból, arra maga adott választ, mondván: abban a szerencsés helyzetben volt, hogy csak azt énekelte, amit énekelni akart, Brünnhilde szerepére pedig nem hangi okokból mondott mindig is nemet (a *Starke Scheitét* stúdióban lemezre énekelte¹⁸). Ezzel a szereppel bekerült volna abba a „fiókba”, ahonnan már csak Turandot vagy Elektra felé vezethetett volna út, márpedig meg akarta őrizni a repertoárja feletti kontrollt.¹⁹

A vígopera területére egyetlen kirándulást tett: 1986-ban Flotow *Mártájában* énekelte Nancy szerepét. A stuttgarti előadást Vicco von Bülow – közismertebb, humoristaként és karikaturistaként használt művésznevén említve: Loriot – rendezte, a karmester, Hans von Bülow leszármazottja. A kitérő közvetve valamiképpen kapcsolódott Wagnerhez: Cosima Liszt első férje Hans von Bülow volt, akitől Wagner csábította el.



Sieglinde (Peter Seifferttel)
(Forrás: <https://www.br-klassik.de>)

Ahány énekes, annyi visszavonulás. Anita Cerquetti 1961-ben 30 évesen, Rosa Ponselle 1937-ben 40 évesen vonult vissza. Inge Borkh 1974-ben 52 évesen, egy repertoárszerű *Elektra*-előadás után néhány hónappal döntötte el, hogy nem áll

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=JejBeGC4hXg>

https://www.youtube.com/watch?v=zNdt7I_tBk

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=oPYCFyXzRgw>

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=RVkRSsvPMsk>

¹⁶ https://www.youtube.com/watch?v=VI_ZeGF4GbA

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=7da15jVGQiw>

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=dsf2Yx3AwLY>

¹⁹ Meier honlapja diszkográfiájáról, illetve lemezen hozzáférhető felvételeiről is tájékoztatást ad: <https://www.waltraud-meier.com/diskografie.html>

többé operaszínpadra. Christa Ludwig 65 évesen kezdte meg közel kétéves, 1994 decemberében Bécsben lezárt visszavonuló turnéját, hogy – akárcsak a *Marschallin* – „könnyű szívvel és könnyű kézzel” engedhesse el a színpadot és a pódiumot. Lucien Fugère 1933-ban 85 évesen még Bartolót, Martha Mödl 2001-ben 89 évesen *Pikk dáma*-grófnőt énekelt. Olykor a búcsú sem végleges: Grace Bumbry 1997-ben Klytämnestra szerepével visszavonult, de 2010-ben elénekelt a *Treemonisha* anyaszerepét, 2013-ban pedig a *Pikk dáma* grófnőjét. Az „öregkori szerepek” nem jönnek szóba számára – nyilatkozta Meier –, így elvileg nem várható, hogy egy-egy szerep erejéig visszatérjen a színpadra.

Meier hosszan előkészítette, mikor köszönjön el a színpadtól, fontosnak tartván a harmonikus, az időbeni és fokozatos lezárást. Hogy szomorúság nélkül, a kerek egésznek értékelt pályá felett érzett büszkeséggel távozik, azt a Scalától elkészönve is kijelentette.

Előre tudta, meddig akarja nagyobb és kisebb szerepeit megtartani – addig, amíg a maga mércéje szerint tisztességgel képes őket megszólaltatni. Izolda szerepétől nyolc éve vett búcsút.²⁰ Kundryját, amely 1983 óta végigkísérte pályáját, 2017-ben Daniel Barenboim vezénylete alatt énekelt utoljára. Idén februárban Drezdában Christian Thielemann pálcája alatt énekelt utolsó Wagner-szerepét, Waltrautét a *Götterdämmerung*ban, amelyet 1978 óta, vagyis 45 éve tartott repertoárján. 2022 novemberében a budapesti közönség²¹ még hallhatta egyik utolsó, Samuel Hasselhornnal közös dalestjét,²² idén márciusban Tokióban a koncertpódiumtól is megvált. A színpadtól pályája legfontosabb rendezője, a 2013 októberében eltávozott Patrice Chéreau halálának tizedik évfordulóján akart elkészönni a Berlinben ismét színre hozott, Chéreau-féle *Elektrában*.²³

Az operaénekes és a színpadi művész

Operaénekesekkel készült interjúk visszatérő kérdése: miként közelítenek meg, építenek fel egy szólamot, egy színpadi szerepet. A válaszok olykor a „középútról” szólnak, a zene és a szöveg szimultán értelmezéséről, a kotta és a

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=Zd9n8PpMCAI>

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=o9ebfrHs4GY&t=2s>

²² https://www.parlando.hu/2022/2022-6/Notari_Tamas-Waltraud_Meier.pdf

²³ A Chéreau-féle, 2013-ban az Aix-en-Provence-i Fesztiválon rögzített *Elektra* Esa-Pekka Salonen vezényletével, Evelyn Herlitziusszal a címszerepben és Meierrel Klytämnestraként DVD-n is megjelent a BelAir Classiques kiadásában.

figura „sajáttá tételének” egyidejűségéről. Nem ritka az a válasz sem, amikor az énekes a hangjára hangszerként tekint, és a zeneiségre építi rá a karaktert. Meier interjúból ehhez képest az derül ki, hogy a legtöbbször ellentétben a szerepet maximálisan a karakter felől fogja meg. Saját megfogalmazásában: „*Számomra az éneklés a folyamat végén áll. Előbb a karaktert, a szituációt akarom megragadni, nálam először a figura születik meg, és csak utána keresem meg, milyen zenei és hangszerekkel jelenítsem meg.*” Vagyis *Singschauspielerin*, aki az adott este hangulatának megfelelően képes nemcsak a közönséget, de a színpadi partnert is az „itt és most” állapotába juttatni. Eszköze nyilván a hangja, de nem kizárólag: „*A mozgás embere vagyok, nálam a kifejezőerő nemcsak a hangomból, hanem a testemből, a mozdulataimból is fakad.*”



Carmen (Georg Zepperfelddel)
(Forrás: <https://www.br-klassik.de>)

Hogy az operaénekesek felé lassan egy évszázada, a „lefúrt lábú énekesek” kora után elvárás a színpadi játék is, evidencia. Viszont e téren Meier messze „túlteljesítette” az énekesekkel szembeni általános igényt. Mások alakításaiból nyilván merített, de sosem másolt. Ezért sem tudott első, dortmundi Kundryjánál mit kezdeni azzal az instrukcióval: „*Csináld úgy, mint Martha Mödl!*” Idővel így jött létre a saját Kundryja, amely folyamatosan változott és alakult 33 éven át. Egy ponton – a szerepköri átfedésektől eltekintve – mégis bevallottan rokonlélek (a szintén frank, nürnbergi születésű) Mödllel, és ez az alakítás elsődlegessége. Mindkét énekesnő úgy tartotta: lelkipurdalás nélkül vállalható, sőt, esetleg jobb előadás volt, ha a figurát azon az estén a szokottnál intenzívebben meg tudta ragadni – még akkor is, ha az egyik vagy másik kényelmetlenebb magasság nem is sikerült tökéletesen.

Az említett *Singschauspielerin*-attitűdöt tükrözi, hogy nyilatkozatait nem jellemzi a technika taglalása. Visszavonulásakor kifejtett álláspontja szerint tanítani, a jövő énekesei számára tanácsot adni főfoglalkozású énektanárként

nem, mesterkurzusokon is csak módjával áll szándékában. A saját hangjáról – mint mégiscsak elsődleges kifejezőeszközéről – interjúiban kevesebb szót ejtett, inkább annak természetes fejlődését és a hangi ökonómia fontosságát emelte ki. Ebből a szempontból eltérő énekestípust képvisel, mint például Renée Fleming, akinek önéletrajza *The Inner Voice* címet viseli (ám a német cím, mert valóban leginkább erről szól a könyv, még kifejezőbb: *Die Biographie meiner Stimme*), vagy Christa Ludwig, akinek második könyvében a *Párbeszéd a hangommal* című dialógusban elmélkedik arról, melyikük szolgálta melyiküket. Hogy ezzel együtt Meier mennyire érezte magát a hangja szolgájának, nem tudhatjuk, de ha ezt így nem is fogalmazta meg, árulkodó az egyik interjú elejtett mondata: visszavonulása után végre anélkül utazhat, hogy vigyáznia kellene magára, mert holnapután előadása lesz. Hogy mindezt talán kevéssé élte meg szolgálatnak, vagy a „*tehetségre kárhozottatottság*” érzésével, jelzi: saját bevallása szerint pályája mellett és ellenére is teljes életet élt, és nem mondhatja magáénak Ludwig azon mondatát, hogy a pálya miatt „*elment az élet mellett*”.

Ez az átlényegülés és közvetlen megjelenítő erő Meier szerepformálásában és éneklésében mindig is kardinális elem volt. Okkal mondta: „*Akkor hiteles az alakítás, ha egy tizenegyéves gyerekkel el tudom hitetni, hogy én vagyok az adott színpadi figura. Egy ilyen korú gyerek már tisztában van az emberi érzésekkel, de még nem gúnyolódik rajtuk, még nem szarkasztikus, még nem hajlamos az elidegenítésre.*” Ennek kapcsán joggal bírálta – bár magát is az ún. „rendezői színház” (bármit jelentsen is ez a fogalom, nem itt tisztázandó) gyermekének tekinti – a közvetlen megjelenítés helyett megjelenő, távolságtartó és ironizáló rendezéseket, amelyek kevéssé adnak teret az emberi érzéseknek, a karakterformálásnak. Vagyis azt a tendenciát, hogy a darab helyett a darabról alkotott rendezői vélemény kerüljön előtérbe.



Kundry (Christopher Ventris-szel)
(Forrás: <https://opernmagazin.de>)

Meiernél az átlényegülés ugyanakkor mindig is nagyon kontrollált maradt. Ha az alakítás igazságának prioritása terén Mödl rokonlelke, akkor ezen ponton az ellenpólusa is. Egy 1997-es televíziós műsorban Martha Mödl, Astrid Varnay és Birgit Nilsson beszélgettek pályatársaikról, pályájukról és természetesen nemcsak arról az egy bayreuthi estéről, amikor 1954-ben a Joseph Keilberth vezényelte *Walkürben* együtt álltak a színpadon (Varnay mint Brünnhilde, Mödl mint Sieglinde és Nilsson mint Ortlinde). Varnay ekkor Mödl Izoldája kapcsán jegyezte meg: több tűz volt benne, mint az ő erősebben ellenőrzés alatt tartott, részben a szenvedély, részben az intellektus által vezérelt figurájában. Pályatársát hallgatva nem egy előadáson attól tartott, hangilag végig tudja-e vinni Mödl a szerepet ilyen kontrollvesztettnek tűnő indulat mellett. Hans Hotter hasonlóképpen emlékezett Mödl Brünnhildéjére és Izoldájára: „*Bejött a színpadra, és anélkül, hogy tudatosította volna magában, bújt bele a szerepbe.*” Meier a Diderot-féle színészparadoxont tartotta: az egybeolvadás a szereppel nem zárja ki az erős – rá eleve jellemző – intellektuális kontrollt, a gazdálkodást a vokális erőtartalékokkal. Nem engedte elsodortatni magát a szerep által, neki kellett vezetnie a figurát, és nem fordítva; folyamatosan a végkifejletet szem előtt tartva énekesként „*a szívével is gondolkodni, és a fejével is érezni*”.

Klytämnestra és a búcsúelőadás

„*Ne hagyjuk, hogy Elektra lépre csaljon bennünket!*” – idézte Meier nem egyszer Chéreau kulcsmondatát Strauss operájának értelmezése kapcsán. Hiszen Hofmannsthal és Strauss kizárólag Elektra szemszögéből látja, láttatja az eseményeket: Klytämnestra szörnyeteggé válik, Aegisth nyúlszínű orgyilkossá, Agamemnon felmagasztosult áldozattá, Elektra igazságosztóvá.

Az opera mellőzi az előtörténetet, nem tudjuk meg, hogy Agamemnon Spártában tett látogatása során pillantotta meg Klytämnestrát (Léda lányát, Heléna nővérét). Azon nyomban megkívánta, férjét meggyilkolta, újszülött fiát kettéhasította, a nőt a holttestek mellett megerőszakolta, majd hazavitte feleségnek Mykénébe. Négy gyermekük született, Elektra, Orest, Chrysothemis és Iphigenia. Utóbb Agamemnon, hogy serege Trója ellen vonulhasson, az orákulum parancsára fel akarja áldozni Iphigeniát, akit végül Artemis megment. A háború során Agamemnon egy állítólagos árulás hamis vádjával kivégezteti Nauplios fiát, az apa pedig akként áll bosszút, hogy Agamemnon unokatestvérét, Aegisthet szeretőként Klytämnestra kegyeibe ajánlja, aki érthető módon

örömmel veszi a közeledést. A győztes háború után Agamemnon az ágyasává tett Kassandrával hazatért. Az operából csak annyi derül ki, hogy Klytämnestra és szeretője, Aegisth a fürdőben orvul meggyilkolták Agamemnon: az asszony hálót dobott rá, hogy a férfi bárdja végezhesen vele.



A müncheni Klytämnestra
(Forrás: <https://www.waltraud-meier.com>)

A motívum, amire az író és a komponista következtetni engednek, a kéj- és a bírvágy lehetett. Klytämnestra drágakövekkel roskadásig teleaggatva jelenik meg a szövegek szerint a színen (*Darum bin ich so behängt mit Steinen*), állítása azok varázserejében bízva, ám a kövek látványa és említése kapzsiságot sejtet. Elektra, aki fiatal lányként láthatta apja meggyilkolását, meg is marad ebben az egydimenziós narratívában. Reménykedve várja haza öccsét, Orestet (akit Klytämnestra szintén el akart tétetni láb alól), hogy az – miután Chrysothemis nem hajlandó a tettet végrehajtani – bosszút álljon anyján és a szeretőn, ami be is következik. Elektra extatikus örömtánca is a halálba vezet.

Hofmannsthal darabja 1903-ban íródott, elsősorban Sophoklész drámáján alapul (a témát Aiskhylos és Euripidész is feldolgozta, e művek szintén ránk maradtak), de az előtörténet a görög tragédiaszerzőknél is homályba vész. Sophoklésnél a királyné egyértelműen a férjgyilkos, házasságtörő asszony prototípusát jeleníti meg. Euripidésnél az anyagyilkosság miatt az erynnisek által üzött Orestes felmentése magának Athénének köszönhető. Ha úgy tetszik, a férjgyilkosság (az előzményektől függetlenül) többet nyom a latban, mint az anyagyilkosság, a matriarchátust felváltja a patriarchátus. „*Elektra az anyja gyilkosa, Klytämnestra csak a férjét öli meg. És ha egy férj ennyire bosszant, miért ne*

ölhetném meg?” – egyszerűsített le egy interjúban Christa Ludwig jól poentírozva a morális és jogi képletet, arra feleve, miként találta meg Klytämnestra igazságát.

Hofmannsthalnál Klytämnestra mániás depressziójának az oka a házasságtörés és a férjgyilkosság felett érzett büntudat. Hogy Strauss az 1909-ben megalkotott operában miért egyedül Klytämnestrának nem ad zenei *Leitmotiv*ot, csak találgatni lehet. Talán jelzi: lelkivilága rég meghasonlott, személyiségét rég szétrombolták. Ha személyét a mitológia teljes kontextusában nézzük, kiviláglik: a történetben ő a valódi áldozat.

Klytämnestra megjelenítésének éppoly legitim útjaként kínálja magát, ha az énekes a hofmannsthali és straussi felfogásból indul ki, és az is, ha a mítosz alakjának teljes háttérét érzékelteti. (A drámaíró, amint utóbb elmondta, Elektra és Hamlet személyiségének és bosszújának rokonvonásai foglalkoztatták. Ahogy Euripidésszel kezdődik a karakterek individualizálása, Shakespeare-nél ezek démonizálása, úgy – nyilván erős freudi hatás alatt – Hofmannsthallal kezdődik az alakok patologizálása és a történelem/mítosz hiszterizálása.) Az előbbi esetben elsősorban Elektra perspektívájából látjuk a királynőt, az utóbbiban árnyaltabb személyiség bontakozhat ki. A szövegíró és a komponista látásmódja, képe Klytämnestráról archetipikusabb, illetve ítéletet mond, de az énekesnek rendelkezésére áll mindaz, ami (a mahleri mondattal élve) a hangjegyek között van. Vagyis a szöveg és a szólam keretein belül árnyalhatja a királynő személyiségét, motivációit. Ha a szerep megformálói, illetve az utóbbi néhány évtized felvételei közül meghallgatunk néhányat, meglehetősen, sőt – mind az alakítás, mind a hang megformálás szempontjából –, végletesen eltérő, Meierétől nagyon különböző Klytämnestrák jelennek meg előttünk.

A Salzburgi Ünnepi Játékokon 1957-ben rögzített (Dimitri Mitropoulos vezényelte) *Elektrában* a címszerepet Inge Borkh, Chrysothemist Lisa Della Casa, Klytämnestrát Jean Madeira énekelte. Madeira mindenképpen mérföldkő a Klytämnestrák sorában. A szerepet nem ritkán a pályájuk végefelé járó, hangjuk delén túljutott énekesnők alakítják; optimálisan mezzoszopránok, altmezzók, de olykor magasságaikat vesztett szopránok is. Madeira altja zenitjén varázsolja elénk a mykénei királynőt, a felséges és félelmetes, a mítosz kódéből ereje teljében előlépő Klytämnestrát.

Az 1981-es operafilmben Karl Böhm vezényletével és Götz Friedrich rendezésében a címszerepet Leonie Rysanek, Klytämnestrát Astrid Varnay énekelte. A film horrort, a királynő egész megjelenése, jelmeze, sminkje, Varnay gesztusai, mimikája, mozgása és hangszíne gonoszságában torzzá csúfult démont, félnyomorék rémet idéz. Az énekesnő jelezte ugyan a rendező felé, hogy Klytämnestra ennyire groteszk és kívül-belül deformált megjelenítése hiteltelenné teszi, hogy a világszép Heléna testvére, akit Agamemnon valaha megkívánt, ám Friedrich ragaszkodott felfogásához.



Patrice Chéreau-val

(Forrás: <https://www.waltraud-meier.com>)

Az 1989-es bécsi – Claudio Abbado vezényelte és Harry Kupfer rendezte – *Elektra* címszerepét Marton Éva, Chrysothemist Cheryl Studer, Klytämnestrát Brigitte Fassbaender énekelte, aki utóbb e szereppel mondott búcsút az operaszínpadnak. Fassbaender Klytämnestrája is rémalak, de inkább thrillerfigura. Hisztériájával, támoltygásával nem annyira félelmetes, mint inkább szánalmat keltő tébolyult.

Christa Ludwig – aki szintén számos rendezésben megformálta, majd 1994-es operai búcsúszerepéül választotta a szerepet – 1994-ben Hildegard Behrens Elektrája mellett énekelt Klytämnestrája, ha úgy tetszik, realista: nem tébolyult torz- vagy rémalak, hanem rémlátások gyötörte, de hajdani vonzerejét megőrzött, okos, hamis, számító politikusnő. A figura lényegéről az Elektrával lezajlott összecsapás végén, Orest halálhírére hallatott kacaj is vall az alakításokban: míg Varnay gúnykacaja egyenesen sátáni, addig Ludwigé a fia elveszejtésének tervét beteljesülni látó ravasz uralkodónőé.

Természetesen még számos kiemelkedő Klytämnestrát fel lehetne sorolni, akiktől felvétel áll rendelkezésünkre: Margaret Klosét, Elisabeth Höngent, Szánthó Enidet, Martha Mödl, Regina Resniket, Leonie Rysaneket, Renata

Scottót, Gwyneth Jonest, Grace Bumbryt, Hanna Schwarzot, Agnes Baltsát, Marjana Lipovšeket.



Klytämnestraként Chéreau rendezésében (Ricarda Merbeth-tel)
(Forrás: <https://operatraveller.com>)

A fentebb említett énekesnők Klytämnestrái is előadásonként, illetve karmesterenként és rendezésenként változtak, akár csak Meieré. Hiszen a 2010-es Salzburgi Ünnepi Játékokon (Daniele Gatti pálcája alatt, Nikolaus Lehnhoff rendezésében, Iréne Theorin Elektrája mellett) a berlininél keményebb, neurotikusabb, ridegebb Klytämnestrát formált meg. Téboya, jelmeze, sminkje, egész attitűdje Norma Desmondra, Gloria Swanson emblemikus filmdívájára emlékeztetett Billy Wilder *Sunset Boulevard*-jából; a jelenet végén a gúnykacaj nem Klytämnestra, hanem kíséretének torkából hangzott fel.

A Markus Poschner vezényelte berlini előadásban, Meier búcsúelőadásában a címszerepet Ricarda Merbeth énekelte, aki egyértelműen drámai, vagyis Elektra szólamára alkalmas hang; ugyanakkor a magasságok állandó, funkciótlan crescendálása (ami alighanem technikai mankóként szolgált) egy ponton túl monotonná vált. Alakítása, az olykor fúriaszerű Elektra Leonie Rysaneket idézte – Rysanek eredetisége nélkül. Vida Miknevičiūtė lírai hangja számára Chrysotemis szólama komoly kihívást jelentett, a meggyőző magasságok mellett a drámai erővel – kivált az utolsó jelenetben – adós maradt. Az előadás leggyengébb pontja Lauri Vasar volt, aki Papageno-hangon küzdött Orest szólamával. Cheryl Studer mint felügyelő és mint bizalmas emlékezetes maradt – a közönség tapsa természetesen nemcsak mostani szerepének, hanem hajdani alakításainak is szólt.

Meier Klytämnestrája a már idézett „*Ne hagyjuk, hogy Elektra lépre csaljon bennünket!*” mondat fényében állt. Nemcsak valamennyi szerepbeli elődjéhez,

de saját salzburgi Klytämnestrájához képest is eredeti és merőben új színeket adott a karakterhez. Ha úgy tetszik: megmutatta Elektra igazsága mellett Klytämnestra igazságát is. Nem az isteni származású szörnyeteget, a ravasz uralkodónőt, az alvilágból jött démont vagy a tébolyodott élőhalottat állította elé, hanem egy emberi, vagy legalábbis emberibb léptékű asszonyt. Akinek minden hisztériáján, neurózisán, bűnén átsejlik mindaz, amivel a végzet őt is tönkretette, aki még – ahogy egy pillanatra Elektrát magához öleli – képes anyai érzésekre, akinek a lelkét múltja mellett éppúgy az is megnyomorítja, hogy kapcsolata gyermekeivel olyanná torzult, amilyenné az Atreidákat sújtó átok torzította. Amikor Orest halálhíre megérkezik, sem Klytämnestra, sem kísérete nem kacag fel, szinte értelmetlenné válik Elektra „*Worüber freut sich das Weib?*” mondata – ahogy a királynő levonul a színről, arca, tartása sem örömet, sem diadalt, de még megkönnyebbülést sem sugall.

Egy nehezen kategorizálható hang

A szerepkatalóguson végignézve, Meier operai repertoárja igen szélesnek mondható. Szerepeinek nagyobb része a mezzoszoprán *Fachba* tartozik, de többek között Marie, Donna Elvira és a *Fidelio*-Leonore kétségkívül valódi szoprán szólamok. Hogy Meier hangja mindig is remek vivőerővel rendelkezett, nem vitás. A hang alapkaraktere karcsú, olykor inas – ha ezt a lekerekített, gyöngyként pergő hangok ellentétének vesszük –, az alaptimbre cseppnyi fanyarságával (ami nem is annyira a német, hanem a francia énekesnők hangját jellemzi). Mindez elvezet Meier hangfajának érdekes és némiképp kényes kérdéséhez.

Hogy nem egy valódi mezzoszoprán énekelt nagy sikerrel és hitelesen szoprán szerepeket, evidencia. Elegendő Christa Ludwig Fideliójára, *Färberin*jére vagy Lady Macbethjére gondolni (Karajan minden rábeszélése ellenére Izoldát és Brünnhildét már nem vállalta). E szerepekkel el is érte hangji teljesítőképessége végső határát, már ami a szólamok –mindenképp az énekesnő határhangjait súroló – magasságait illeti. De kivételesen biztos technikájának, illetve annak hála, hogy pályája adott pontján el is köszönt e szerepektől, a hang károsodása nélkül képes volt e vállalásokat is ragyogóan abszolválni.



Waltraute

(Forrás: <https://klassik-begeistert.de>)

Hogy a wagneri *hochdramatisch* szólamok, Izolda és Brünnhilde nagy énekesnői közül sokan érkeztek a mezzoszoprán *Fach* felől, szintén evidencia. Margarete Matzenauer, Helene Wildbrunn, Marta Fuchs, Anny Konetzni, Martha Mödl, Gwyneth Jones és Petra Lang mind ide sorolhatók. Hogy mi minden szükségeltetik e szólamokhoz? Stabil mélység, gazdag, telt középregiszter és kellő biztonság az exponált magasságokhoz. A wagneri *hochdramatisch* szólamok jórészt egy magasabb mezzoszoprán lágéra lettek komponálva, átütő erőt igénylő, szoprán regiszterbe tartozó hangok beiktatásával.

Akadnak Izolda és Brünnhilde klasszikussá vált megformálói között olyan énekesnők is, akiknek a hangja semmilyen mezzoszopránra emlékeztető karakterisztikumot nem mutatott, így többek között Gertrude Grob-Prandl, Helen Traubel, Birgit Nilsson, Hildegard Behrens és Jane Eaglen. Ezen hangok legfőbb erénye az átütő, lézersugárszerű magasságokban rejlett, nem véletlenül vált a *Siegfried* Brünnhildéjénél magasabb tessiturájú Elektra és Turandot is Grob-Prandl és Nilsson emblemikus szerepévé. A *hochdramatisch* kifejezés megtévesztő: nem elsősorban a magasságokat, hanem a megkívánt hang drámai erejét jelzi – a 20. század első felében Elektrát vagy Turandotot a drámai, és nem a *hochdramatisch* szólamok közé sorolták. A verhetetlen magasságokkal és drámai hanggal bíró „tisza szoprán” Inge Borkh – korszakos Elektrája és Saloméja ellenére – épp azért nem nevezte magát igazán *hochdramatisch*

énekesnőnek, mert saját megítélése szerint nem volt meg hangjában az ideális Izoldához és Brünnhildéhez szükséges *Zwischenfach*-jelleg.

Akadnak a wagneri heroinákat sikeresen alakító énekesnők között *Zwischenfach*-hangok is, szopránnak hangzó felső regiszterrel és a mezzoszopráni sötétséggel bíró alsó regiszterrel. Drámai hangok esetében Cornélie Falcon, a 19. század második negyedének legendás énekesnője után a fent drámai szoprán fényt, lent drámai mezzoszoprán színeket mutató hangokat *falcon*-szopránként sorolják be. Tipikusan e *Fach*ból említhető Rosa Ponselle, Grace Bumbry és Shirley Verrett, vagy – a jelentős Wagner-repertoárral bíró énekesnők közül – Kirsten Flagstad, Dolly Rózsi, Astrid Varnay, Jessye Norman és Nina Stemme hangja. A szerepköri átfedés jelentős, a hangki különbség viszont hallható a *falcon*ok esetében mind a „született”, vagyis mezzoszoprán jellemzőket nem mutató szopránokhoz (Birgit Nilssonhoz), mind a szoprán szólamokat remek technikával éneklő mezzoszopránokhoz (Christa Ludwighoz), vagy a szerepeket jó magasságokkal és átütő színpadi jelenléttel megformáló mezzoszopránokhoz (Martha Mödlhez) képest.

Meier hangjának kategorizálhatósága mindennek fényében nem egyszerű kérdés. Magát mezzoszopránként határozta meg, aki megfelelő felkészüléssel és technikával jól meg tud birkózni bizonyos szoprán szólamokkal. Ezt interjúiban Izolda, Leonore vagy Marie kapcsán külön kiemelte. Hogy e szerepek magasságai megfelelően, erőlködés nélkül szólaltak meg, a felvételek is alátámasztják. Még csak azt sem mondhatni, hogy feltétlenül a határhangokon mozgott volna. Brünnhildét vagy Elektrát nem hangki okokból, hanem a beskatulyázást elkerülendő nem vállalta. Például a *Fidelió*ban Leonore nagyáriáját, az *Abscheulichert* hallgatva: a magasságokban „kinyílik” – az idézőjel okáról lentebb –, hazatalál a hangja, a felső regiszter szopránt mutat. Tehát ennek fényében akár *falcon*-szoprán is lehetne.

A kérdés immáron: Meier közép- és alsó regiszterében mennyire van jelen a mezzoszoprán teltség, sötétség? Hiszen egy jó mélységű szopránt és egy jó magasságú mezzoszoprántól olykor nem is a hangmagasság, hanem a *timbre* különbözteti meg. (Nem véletlen a szóhasználat: magyar *hangszín* megtévesztő, de legalábbis nem túl pontos: jelölheti az énekhang színét, a *timbre*-t, de az adott hangulatot megfestő, az adott hangra, frázisra, szóra az énekes által rávetített színt, a *Klangfarbét* is.) Margarete Klose, Elisabeth Höngen, Martha Mödl,

Christa Ludwig és Brigitte Fassbaender – több német mezzoszopránt talán nem is szükséges itt felsorolni – hangja valamennyi regiszterben rendelkezett azzal a sötétebb, bársonyszerűbb, földszínűbb jelleggel, az alsó és a középláge teltségével, ami a valódi mezzoszopránt a szoprántól megkülönbözteti. Meier hangjából ez a telt sötétség mindig hiányzott, tehát maga a hang „tisztá mezzoszopránnak” aligha nevezhető, noha a kritikák az énekesnőt mindig jó magasságú mezzoszopránként emlegették.



A milánói Trisztán és Izoldában Ian Storey-val
(Forrás: <https://www.nytimes.com>)

A *Zwischenfach*-hang, a *falcon*-szoprán – a magasságaiban drámai szopránt, mélységeiben drámai mezzoszopránt mutató hang – besorolás annyiban nem lenne helytálló, hogy Meier drámai hang és fent szopránnak hangzik ugyan, lent viszont (ellentétben például Varnayval) nem mezzoszopránnak. Ha Leontyne Price, vagyis egy kifejezetten füstszínű mélységekkel bíró spinto szoprán alsó regiszterével vetjük össze: mélységeit nem halljuk Price-énál sötétebbnek. Tehát nem annyira magasságai emlékeztetnek egy jó magasságú mezzoszoprán felső, hanem inkább mélységei egy jó mélységű szoprán alsó regiszterére.

Ha Meiernél nemcsak magára a hangig besorolásra koncentrálnunk, és egy pillanatra Jessye Norman azon mondatát vesszük alapul, amellyel a drámai szoprán kategória ellen tiltakozott, miszerint „*a galambdúc a galamboknak való*” (*pigeonholes are for pigeons*), akkor közelebb kerülhetünk Meierhez, egy rendhagyó hang rendhagyó repertoárjához. Ha a hangig adottság és a *timbre* mellett (ami inkább szopránt mutat) azt is figyelembe vesszük, hogy az énekes személyisége is determinálja a szerepkört, akkor viszont Meier „mezzoszoprán karakter”. Mint színpadi lénynek előbb elhisszük neki Ortrudot és Vénuszt, mint Elzát vagy Erzsébetet (utóbbiakat színpadon nem énekelte, lemezen is csak *Elza*

álmát²⁴ és a *Csarnokáriát*²⁵), vagyis a *jugendlich dramatisch* lélek megnyilvánulásai idegenek tőle. Szoprán szerepei is az érett személyiségek, nem a naivák köréből kerültek ki. Hogy az inkább szopránt idéző hang a túlnyomórészt mezzoszoprán szerepkört sikerrel abszolválta, az szerencsés fizikai adottságainak, technikájának és stabil személyiségének egyaránt köszönhető volt.



Ortrud (Georg Zeppenfelddel és Tomasz Koniecznyvel)
(Forrás: <https://blogduwanderer.com>)

Pályája során nem egyszer szembesült a hang bizonyos korlátainak bírálatával, ami nem is volt teljesen alaptalan. Egyrészt Meier hangját, kivált a közép- és alsó regiszterben mindig is jellemezte egy erős nazalitás, míg a felső regiszterben nyitottabban szólt. Aki feltétlenül lekerekített, gömbölyű hangokat, klasszikus értelemben véve – legyen e jelző bármilyen nehezen megfogható is – „szép” hangadást várt, nem ritkán csalódní kényszerült, a mélységek karcsúsága számos esetben hiányérzetet hagyott maga után.

Ha a hallgató tudomásul vette ezt a nazalitást és komprimált regiszterhasználatot, és nemcsak mint hangot, hanem mint előadóművészt hallgatta, akkor mindezért Meier kvalitásai, zseniális interpretációi számos ponton képesek voltak kárpótolni. Ha akként hallgatta, hogy egy korszakos jelentőségű operai szerepformálót (egy *Jahrhundertinterpretint*), és nem egy évszázados hangot (egy *Jahrhundertstimmét*) hall, akkor megértette, miért

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=3hYOMhWj1N8>

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=GgY-Mf7XLUs>

reflektált a bírálatokra úgy, hogy a fókuszot nem a nagy elődökhöz képest meglévő hiányokra, hanem a hiányokhoz képest más téren megjelenő mondanivalóra, kifejezésre, esetleges többletre irányította.

Meier tipikusan az a művész, akit érdemes (volt) akár élő előadásban/dalesten, illetve képpel együtt rögzített felvételein látni is, és nemcsak hallgatni. A múltban és a jelenben egyaránt akadnak nála tökéletesebb vokalisták, és közülük nem egyet – minden hangtökéletesség és nagyszerűség ellenére – tíz perc után elun a néző/hallgató, mert egyszerűen „nem jönnek át”. Az a megmagyarázhatatlan magnetizmus, eredetiség, atmoszférateremtő egyéniség hiányzik náluk, és van meg Meiernél, ami a „tele van vele a színpad/pódium” érzetét kelti, amitől nem lehet másra figyelni, ami a jelenlét pillanatában illúziót kelt és magával ragad.

A dalénekes

„Vannak énekesek, akik dalokat énekelnek, és vannak dalénekesek”, mondta realista malíciával Christa Ludwig. Meier az utóbbi kategóriába tartozik. A 2003-as évben operai fellépést nem vállalt, és az évet *Liederjahr*ként kizárólag a dalnak szentelte. Amikor felváltva állt színpadon és koncertpódiumon, igyekezett operai fellépései és dalestjei közé néhány nap, illetve optimálisan egy-két hét szünetet is beiktatni, hogy az opera, kivált Wagner révén elnehezült hang a daléneklés nüanszaira, finom árnyalásaira ismét alkalmassá váljon. A teljesség igénye nélkül: Mahler-dalciklusait (a *Kindertotenliedert*,²⁶ a *Rückert-dalokat*²⁷ és több *Wunderhorn-dalt*²⁸), Wagner *Wesendonck-dalait*,²⁹ Schumanntól a *Frauenliebét*,³⁰ Brahms-tól a *Zigeunerliedert*,³¹ Strausstól a *Vier letzte Liedert*,³² Wolf³³ és természetesen Schubert³⁴ számos *Liedjét* énekelte lemezre és dalestjein.

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=LtvBBkcBaJw>

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=yG64vn0H7cc>

²⁸ https://www.youtube.com/watch?v=-qTf_yGJSXM

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=uph27J6FLqo>

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=xfQJreQ-AH4&t=18s>

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=01Ofz66wCPE>

³² <https://www.youtube.com/watch?v=px561ZbV97A>

³³ https://www.youtube.com/watch?v=-WeWP7_YnoU

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=s2Y9RehrLJM&t=437s>



Búcsúfellépés a Scalában (Joseph Breinlrel Günther Groissböckkel)
(Forrás: <https://theblogartpost.it>)

Hol helyezkedik el Meier életműve a *Lied*énekesek hagyományában? A legkorábbi *Lied*felvételeink még Lilli Lehmann idősebb és Ernestine Schumann-Heink fénykorából származnak az 1900-as évek legelejéről. A dalfelvételek első aranykorának – az Elena Gerhardt, Lotte Lehmann, Elisabeth Schumann, Heinrich Schlusnus, Maria Ivogün, Alexander Kipnis és Heinrich Rehkemper nevével fémjelzett – évtizedei után a daléneklés (részben a hangrögzítés technikai fejlődésének is betudhatóan) új időszak vette kezdetét. A korszakhatáron álló generációt – csak néhány nevet kiemelve: Erna Berger, Peter Anders, Hans Hotter – követően a dalinterpretáció terén is (akárcsak az operaszínpadon) markánsabbá váltak a megközelítés különbségei. A direktebb, intuitívabb dalénekesek – Lisa Della Casa, Victoria de los Angeles, Anton Dermota, Hermann Prey, Fritz Wunderlich – felvételein valamiféle „eszköztelenséget” hallani, ami talán csak annyit jelent, hogy az „eszköz”, vagyis az énekesi/előadói hatásmechanizmus kevésbé érhető tetten. Az instrumentális és a koloratúrhangok – Maria Stader, Agnes Giebel, Janet Baker, Marilyn Horne, Gundula Janowitz, Edith Matis, Edda Moser – ismét önálló kategóriát alkothatnak a *Lied*éneklés hagyományában. Akárcsak azon fenomének – így például Marian Anderson, Kathleen Ferrier és Irmgard Seefried –, akiket már kortársaik is akként jellemeztek: „*az interpretációt nem tanulták, hanem tudták*”.

Elisabeth Schwarzkopf és Dietrich Fischer-Dieskau a kifejezőeszközöket (nem titkoltan és jól érezhetően) maximális tudatossággal alkalmazó énekesi habitusa egyértelműen jóval intellektuálisabb és elemzőbb irányt adott a műfajnak. Fischer-Dieskau szövegértelmezésen, a szó-, a ritmikai és a vokális hangsúlyok nyomtatékán alapuló, illetve Schwarzkopf színeket éneklő és dalokat festő, *Klangzauber*inként a „totális közlés” igényével fellépő előadásmódja addig el nem ért és azóta sem felülmúlt interpretációs standardot teremtett a *Lied* terén.

Hozzájuk képest kellett megtalálnia például Christa Ludwignak (a maga kiegyenlített hangszépségen és intuitívabb értelmezésen nyugvó, klasszikus és excentrikusságtól mentes) vagy Brigitte Fassbaendernek (a maga erőteljes és személyes hangvétellő, egyszerre expresszionista és klasszicista) hangját. A '70-es és a '80-as években a *Lied* terén is számos pálya (Margaret Price, Kiri Te Kanawa, Agnes Baltsa, Jessye Norman, Peter Schreier) teljeseedett ki. A tradíció Meier és Renée Fleming generációjával nem ért véget: Nathalie Stutzmann és Matthias Goerne, vagy a fiatalabb nemzedékből André Schuen szintén olyat hoztak létre a műfajban, ami elődök hatását is mutatja, de az epigonizmus jelei nélkül.

Miben áll Meier eredetisége a *Lied* terén? Hiszen annyiban mindenképp egyedi jelenség, hogy a Wagner-énekesnők ritkán kivételes dalénekesek. Flagstad dalfelvételei jórészt túlságosan későn, a hangig zeniten túl születtek. Mödltől és Varnaytól néhány, Nilssontól valamivel több dalfelvételünk van – mindhármuk esetében szintén a hang delén túlról –, de zsenialitásuk nem ebben a műfajban mutatkozik meg. Mödl el is mondta, hogy tisztában volt, illetve tisztába jött vele: amellet, hogy a stúdiómunka nem vonzotta, eszköztára és az általa kiváltott hatás az operaszínpadon tudott érvényesülni, a kisebb, intimebb, csak a hangra ráfektetett kifejezést igénylő műfajokban nem. Mindemellet vitathatatlan: a líraibb és mozgékonyabb hangok a *Liedre* (ami nem nagy, hanem kifejező hangot követel) általában alkalmasabbak, mint a monumentálisabb és drámaibb hangok.

Meier e tekintetben is rendhagyó kivétel, nála a Wagner-repertoár remekül megfér a *Lieddel*. Saját elmondása szerint hosszabb tanulási folyamat eredményeként jutott el oda, hogy *Bewegungsmensch*-ként, akinél a színpadon a mozgás, a gesztus, a mimika éppoly lényeges ábrázolóeszközt jelentett, képes legyen mindezek nélkül (vagy ezek minimális és legfeljebb kiegészítéskénti alkalmazásával) a kifejezőerőt csak a hangjában koncentrálni.



Simon O'Neill-lel és Daniel Barenboimmal
(Forrás: <https://www.swr.de>)

Dalaiban – akárcsak az operában – egyrészt erősen szövegcentrikus. A „belcantót” – nem lévén instrumentális hang – a kifejezőerőnek rendeli alá. A drámaiság a legerősebben a balladisztikus és a szerepdalokban (*Der Zwerg, Erlkönig, Die junge Nonne, Gretchen am Spinnrade*) jelenik meg. A daléneklés örök kérdése a distancia, hogy az énekes csupán elbeszélő-e, vagy pedig a dalban foglaltak megjelenítője is. A közvetlen érzés helyét inkább a reflexió veszi át az önváddal teli *Gyermekgyászdalok*ban. A *Wesendonck-dalok*ban nemcsak azonosul az emberi és a kozmikus szférával, de mindkettőhöz distanciát is teremt, és viszi el a dalokat a magasztos helyett a szépség felé. Idézőjeleivel, bátran akár a groteszkbe hajló színeivel a schumanni *Frauenliebe und -leben*ben újszerű interpretációt hoz létre, amelyben a naivitásnak nyoma sincs. Az intenzitást, ami színpadi alakításai jellemezte, képes a koncertpódiumon is megteremteni, aminek csak az egyik része az éneklés és az interpretáció, a másik része egyszerűen a személyiség, a jelenlét. Nyilván mindent el-, illetve lemezre énekelt a dalirodalomból is, amiben mondandója volt; talán egy ponton maradhat csak hiányérzetünk: a sok közép- és néhány nagyszerű *Winterreise* sorában Meier interpretációja bizonyosan az utóbbiakat gazdagíthatta volna.

Az énekes nem ritkán a mű és a komponista szolgálataként definiálja a feladatát. Meier inkább a komponista eszköze, mint szolgálójának nevezte magát, és hozzátette: aktív, cselekvő, teremtő eszközként hivatott közvetíteni a zeneszerző üzenetét. Megközelítése azzal rokonítható, ahogy Irmgard Seefried az énekestől elvárható pszichés megközelítést jellemezte: „*Teremtő és önkritikus, elragadtatott és semleges.*”

Visszavonulása egy korszak végét jelenti, kivált a Wagner-interpretáció terén. Pszichologizáló ábrázolásaival a 20. a 21. század fordulójának emblematikus Izoldája és Kundryja lett. Elérte, hogy – amint pályája elején őt hasonlították a nagy elődökhöz – karrierje zenitjétől fogva maga váljék a későbbi korok viszonyítási pontjává. Ahogy első Kundryjánál a megvalósíthatatlan „*Csináld úgy, mint Martha Mödl!*” instrukciót kapta a rendezőtől, a következő évtizedek

Kundryjai számára elkerülhetlenné tette a szintén megvalósíthatatlan „*Csináld úgy, mint Waltraud Meier!*” instrukciót.