



Benjamin Britten (balra) és Peter Pears (jobbra). Forrás: Cramofon – archív

 Kovács Ilona

Hommage à Benjamin Britten és Peter Pears

Okkal-joggal él a köztudatban, hogy Henry Purcell és Benjamin Britten között nem volt igazán meghatározó, karizmatikus zeneszerzője Angliának. Persze ez a megállapítás sem fekete-fehér, hiszen a 20. századi neves angol zeneszerzők sorában méltán említjük Edward Elgar, Michael Tippett, Vaughan Williams vagy éppen Peter Maxwell Davies nevét. Az angol opera megújítása azonban kétségkívül Britten munkásságához köthető. Az operát tekintve valóban utolérhetetlen volt, azonban – megkockáztatom – talán nem ért volna fel olyan magaslatokra e műfajban, ha nem áll mellette az énekes Peter Pears, aki közel negyven éven át műzsája, legközelebbi munkatársa és életének hú társa volt. Az alábbi írás nekik és egyik legnagyobb közös alkotásuknak, a Szentivánéji álom című operának állít emléket. Benjamin Britten (1913–1976) negyvenöt éve, Peter Pears (1910–1986) harmincöt éve halt meg.



Britten és Pears mindig is diszkréten kezelték egymáshoz fűződő viszonyukat, már csak azért is, mert Angliában 1967-ig büntették a homoszexualitást. Ismeretségük kezdete az 1930-as évek második felére, nagy valószínűséggel 1937-re tehető, a pontos dátumot meglehetősen homály fedí. Annyi bizonyos, hogy 1938-ban már közösen béreltek lakást, majd 1939-ben elhagyták a szigetországot és 1942-ig az Egyesült Államokban éltek. Kapcsolatuk minden bizonnyal első művészi gyümölcse a *Seven Sonnets of Michelangelo* (op. 22, 1940), melynek tervei már 1937-ben megfogantak a zeneszerző képzeletében. Michelangelo hét szerelmes versének megzenésítéséről Pears évtizedekkel később úgy nyilatkozott, hogy egyike a legnagyobb alkotásoknak, amit Britten neki ajánlott. A Pears-ihlette művek szám szerint is kimagaslóan a Britten-oeuvre-ben, és egyáltalán nem meglepő, hogy az egyik legnagyobb operasikert, a *Peter Grimes*-t is az operaénekes inspirálta, mi több, a bemutatón ő énekelte a címszerepet. Britten egyébként is hajlamos volt arra, hogy műveit bizonyos előadók hangszeres játéka vagy éneke inspirálja. Pears mellett számos más művész is kapott a zeneszerzőtől „személyre szabott” darabot ajándékba. Nagyszerű példa a *Serenade for Tenor, Horn and Strings* (op. 31, 1943) kompozíciója, mely természetesen Pears tenorjára és a kivételes képességű Dennis Brain kürtművésznek készült.

Britten tehát vitán felül az elmúlt század egyik meghatározó angol zeneszerzője volt, elsősorban operáinak és zenekari műveinek köszönhetően. Leghíresebb, zenekari közjátékainak is köszönhetően legtöbbet idézett operája a már említett *Peter Grimes* (1945), de időről-időre ma is játsszák a *Lukrécia meggyalázása* (*The Rape of Lucretia*, 1946–47), az *Albert Herring* (1947), *A csavar fordul egyet* (*The Turn of the Screw*, 1954), a *Szentivánéji álom* (*A Midsummer Night's Dream*, 1960), és a *Halál Velencében* (*Death in Venice*, 1973) című műveit. A *Szentivánéji* című operája azért is különleges, mert Britten talán ebben hivatkozik leginkább elődjére példaképére, Henry Purcell művészetére.

Ha William Shakespeare (1564–1616) *Szentivánéji álom* című vígjátékának zenei adaptációiról beszélünk, minden bizonnyal Felix Mendelssohn-Bartholdy színpadi kísérőzenéje jut először eszünkbe. Kétségtelen, Mendelssohn megfogalmazása a legismertebb. Népszerűségét a műből készült számtalan átirat is segítette és segíti, melyek már saját korában széles körben ismertté tették a kompozíciót. Pedig – magától értődően – angol zeneszerzők is foglalkoztak a Shakespeare-darabbal, nem is akármilyen színvonalon. Benjamin Britten és Peter Pears egyik legjelentősebb közös művészi vállalkozása, a *Szentivánéji álom* című opera a 20. század egyik kiemelkedő, ám viszonylag kevésbé játszott alkotása.

A *Szentivánéji álom* történetének egyik legkorábbi zenei feldolgozása – nemcsak Angliában, hanem az egyetemes

zentörténetben is – Henry Purcell 1692-ben bemutatott *Tündérmesze* című masque-ja. Figyelemre méltó, hogy bár a tündérek nem hiányoznak – *horribile dictu* – az eredeti történetben kulcsszerepet játszó Pucknak ebben a műben nem jutott hely. A szöveg átdolgozója a kor szokása szerint nem tisztelte az eredeti művet: jelentősen megrövidítette a szerelmes jeleneteit, és úgy rendezte a színek sorrendjét, hogy Titánia minden felvonás végén a színpadon legyen. Ezzel talán a címszereplőt megformáló énekesnő szeszélyeinek engedelmessé vált, akit az eredeti történet egy másik fontos szereplője, Puck nem homályosíthatott el. Ám ebben a kontextusban is érdemes szót ejteni Purcell darabjáról. Nemcsak azért, mert a *Szentivánéji* első adaptációjának egyike, s nemcsak, mert fel tudja támasztani hangjaival a shakespeare-i mű ízét és zamatát, ezzel jóvá téve „barbár kezek fosztogatásait Shakespeare remekművén”, hanem mert a *Szentivánéji álom* történetének egyik legragyogóbb 20. századi feldolgozója, Benjamin Britten példaképének tekintette honfitársa munkáját. Britten *Szentivánéji*-operája több szállal kapcsolódik Purcell alkotásához, aminek újrafelfedezése és 1967-es koncertszerű bemutatása Britten nevéhez köthető. Nemcsak ennek, hanem több más Purcell-mű színpadra állításában Pears is aktív szerepet játszott.

Purcell életművében a *Tündérmesze* sajátos helyzetet képviselője: a *Dido és Aeneas* után, életének utolsó hat évében a közönség ízlésének engedelmessé vált kénytelen volt visszatérni egy sokkal kevésbé drámai zenés színház formái közé. A zeneszerző, aki képes volt igazi zenedrámát írni, ezúttal masque-okat ír egy elrontott Shakespeare-mű felvonásai közé. Purcell azonban a masque-okkal is remekműveket alkotott. Az első előadás kézírata ugyan nem maradt fenn, de a bemutató után egy évvel megjelent a premierhez képest számos új elemmel kibővített mű revideált változata, melyben már az I. felvonás végén is van zene.

Ennek egyik finom humorral és iróniával átítatott jelenete, amikor a tündérek egy részeg költővel csipkelődnek. Talán a II. felvonás utáni zene kapcsolódik a legszorosabban a Shakespeare-mű hangulatához, mely pazar színekkel idézi meg a történet tündérmeszejét. A tündérek a madarakat szólítják, hogy altassák el királynőjüket. Purcell megfogalmazásában a madarak éji hangja a barokk természet-zenék egyik legragyogóbbikja.

A *Tündérmesze* után egy nemzedékkel későbbi, két – a *Szentivánéji*-hez kapcsolható – operaszerű alkotásban nemhogy Puck, de Titánia sem szerepel. 1716-ban Richard Leveridge, majd Georg Friedrich Händel kortársa és földije, a szintén Szászországból származó és Angliában letelepedő John Frederick Lampe fantáziáját Shakespeare vígjátékának csak egy része, a mesteremberek által az 5. felvonásban előadott színdarab, a Theseus és Hippolyta esküvőjére szánt *Pyramus és Thisbe* története ragadta meg. Feltűnő,



Britten és Pears a zongoránál. Forrás: Gramofon – archív

hogy mindketten a komédia fragmentumát, és nem inkább a teljes történetet dolgozták fel. A miéltre az angol opera fejlődésének története adhat választ. Purcell után nem volt olyan angol zeneszerző, aki alkalmas lett volna arra, hogy nemzeti operát írjon. Ehelyett az olasz opera lett rendkívül népszerű, elsősorban Händel angliai működése nyomán. Egy idő után azonban az olasz opera gúnyolódás céltáblájává vált. A közönség számára akadályt jelentett az olasz nyelvű cselekmény követése, és az olasz sztár-énekeseket is egyre inkább nagyképűnek és túlfizetettnek tartották. A 18. század első évtizedeiben ezért született meg a jellegzetes angol operaszatíra, melynek egyik tipikus darabja Lampe 1745-ben írt alkotása. A mű az angol nyelvű masque és az opera-paródia keveréke, melyben a szerző nem Shakespeare darabját vagy szereplőit teszi neveltség tárgyává, sokkal inkább az olasz operát és az olasz énekeseket figurázza ki. A „színdarab a színdarabban” történetét egyébként maga Shakespeare is parodizálta. Már a címet is neveltségessé tette azzal, hogy a „tragédia” szó helyébe „komédia”-t írt, így módon:
Egy igen siralmas komédia, Pyramus és Thisbe borzasztó kegyetlen haláláról.

A *Szentivánéji álom*-ihlette operák közül kimagaslik Benjamin Britten alkotása. 64. opusza egyenrangú társa a sokkal ismertebb és gyakrabban játszott *Peter Grimes* című operájának. A zeneszerző és az operaénekes Peter Pears librettójában Puck éppen oly fontos szereplő, mint Shakespeare-nél.

A cselekmény – néhány kisebb és egy jelentősebb változtatástól eltekintve – hűen követi az eredeti Shakespeare-történetet. A jelentős változás az I. felvonást érinti, melyet Britten és Pears majdnem teljesen elhagyott. Az eredeti szöveg 2136 sorát a felére húzták meg, a fennmaradó sorok viszont szinte változtatás nélkül maradtak. Az opera az eredeti színmű második felvonásának cselekményével indul. Az alkotók így sokkal nagyobb lehetőséget teremtettek a tündérvilág és Puck bemutatására: mindhárom felvonást az erdei tündérek nyitják, az utolsót ők is zárják, és – ahogy Purcellnél is – erőteljes hangsúlyt kapott az erdő zenei ábrázolása.

Régi és új izgalmas ellentétét kínálja az egész operán végigvonuló 12 hangos komponálási technika alkalmazása,

ugyanakkor – Henry Purcell művészetének egyik legavatottabb ismerőjeként – nem meglepő, hogy Britten olykor archaizál. Oberon szólamában például számos esetben emlékeztet a nagy elődre. Többek között abban, hogy a tündérmesze szólaltatója kontra-tenor hangfajt kíván. Ezzel a komponista a természetfölöttiséget jelzi. Mesterien rajzolta meg a valós élet kézműveseit egyszerű, népdalokat idéző dallamokkal és mély hangszerekkel – fagottal, harsonával és nagybögővel. A tündérek karát fiúszopránok szólaltatják meg, éneküket hárfá, cseleszta és xilofon kíséri.



Forrás: Gramofon – archív

Míg Shakespeare-nél először a halandókkal találkozunk, addig itt a tündérek és Robin pajtást már rögtön a rövid nyitányt követő „Over hill, over dale” (Hegyen át, völgyön át) kezdetű nyitókórusban megismerjük. Az archaizálást és a szövegfestést Britten a fuvolák, a hárfák és a tündérek fel- alá futó mixolid hexachordjaival éri el.

A zeneszerző számos eszközzel kiemeli Puckot. Például azzal, hogy a manó nem énekel, hanem egyedüli prózai szereplője az operának. Szerepe a színészi játékon kívül komoly akrobatikus mozgást is igényel. Puck szövegeit a mű egészen következetesen végigvitt trombita és pergődob állandó kísérete teszi még karakteresebbé. A darab folyamán „megtanuljuk”, hogy e két hangszer együttes megszólalása mindig a manó jeleneteihez kapcsolódik. Első színrelépése mintha a barokk recitativókat idézné. Semmi sem zavarja a hallgatót abban, hogy teljes figyelmével a Puckot jelképező hangszerekre figyelhessen. Míg a tündérek kórusa egy hangon recitál a nagybögők tartott hangjai felett, addig a nagy hangterjedelmet függő bejáró trombitával és a rafinált ritmusú pergődobbal Britten portrét rajzol Puckról.

Britten olvasatában Puck egyszerre erkölcstelen és ártatlan teremtés. A komponista érzékletesen mutatja meg ezt a kettősséget a manó és Oberon kapcsolatában. Oberon eszközként használja Puckot Titánia megleckéztetésében, és „édes Pucknak” nevezve a manót szinte hízeleg neki, hogy szerezze meg a bűvös virágot. A tündérmesze jelképező cseleszta e jelenetben lágyan simul bele a trombita-pergődob párosába. Puck készségesen válaszol gazdájának: „Ővet kerítenék negyven perc alatt a föld körül”. Öröme leli a szolgálatban, boldogságát a szárnyaló trombita és a dinamikai emelkedés egyaránt kifejezi. Ám később, mikor a manó egy másik feladata végrehajtásában hibát ejt – Demetrius helyett Lysander szemébe csepegtet a bűvös nedűből –, Oberon feddésére szilánkjaira esik szét a Puckot kísérő hangszerek folyama. Megszeppenését

a pianissimo dinamika és a tompított hangsínű trombita is érzékelteti. A színmű üzenete a legmagasabb szinten transzformálódik Britten operájában, ahol a humor, az eszményi szerelem, a földi lét és a tündérek világa ugyanúgy elvarázsolja a nézőt, mint Shakespeare-nél.

Britten és Pears *Szentivánéji*-jét 1960. június 11-én mutatták be az Aldeburgh Fesztiválon. Az Aldeburgh Fesztivál gondolatát Pears vetette fel 1948-ban, ahol az elkövetkezendő évtizedekben mindketten számos emlékezetes sikert arattak. Az első évben, 1948 júniusában az Aldeburgh Fesztivál nyitókoncertjén hangzott el például Britten *Saint Nicolas* (op. 42, 1948) című kantátája, Pears szólójával. (Pears persze nemcsak Britten műveit énekelte a Fesztiválon. 1950 júliusában például nem győzték dicsérni a kritikák az énekes Evangélista-alakítását J. S. Bach Máté passiójában.) Itt mutatták be Britten operái közül a *Szentivánéji* mellett *A kis kéményseprőt* (1949) és a *Halál Velencében*-t (1973) is. Pears a kezdetektől központi szerepet játszott a Fesztivál arculatának megtervezésében és egészen haláláig igazgatója volt a rendezvénysorozatnak.

A két művésznek köszönhetjük olyan darabok megszületését, mint a *Les Illuminations* (op. 18, 1939), a *Spring Symphony* (op. 44, 1949), a *Nocturne*, (op. 60, 1958), a *Cantata academica*, *Carmen basiliense* (op. 62, 1959), a *Háborús requiem* (op. 66, 1961–1962) vagy éppen a *Cantata misericordium*, (op. 69, 1963), melyekben a tenorszerepet természetesen Peter Pears hangjára álmodta meg Britten. Előadóművészetüket számos lemezfelvétel őrzi. Ezek megsejtetik a varázst, mellyel megajándékozták hallgatóságukat dalestjeiken, a Britten-operákban és a szerző más vokális műveiben, vagy éppen a Pears narrációjával 1955-ben kiadott, máig nagy népszerűségnek örvendő *The Young Person's Guide to the Orchestra* (*Variációk és fuga egy Purcell-témára*) című darabban.