

Bozó Péter

„DIE TIROLER SIND LUSTIG” –
OFFENBACH ÉS A TYROLIENNE*

„Tyroliens de naissance,
Tout le jour nous chantons
Gagnant notre existence,
Du mieux que nous pouvons.
La, la, i, ti!
La, la, i, ti!
La, i, la!”

(Mi, született tiroliak
egész nap éneklünk,
Így keressük kenyerünket,
amennyire csak tehetjük.
[jódli])

(Offenbach: *Madame Favart*, III. felv., 5. jel.)

Az operett kutatója nehéz helyzetben van, ha egy „Műelemzés – ma” címet viselő konferenciára szeretne megfelelő, a kiíráshoz illő előadástémát találni. Végtere is a szórakoztató zenés színházi művek soha nem tartoztak a nyugati zenetörténet kánonjához, s az operett műfaj egyébként sem arról nevezetes, hogy művelői újszerű kifejezőeszközökkel gyarapították volna a zeneszerzés mesterségét.¹ Kontrapunktikus bravúrok, modern és individuális formák, dodekafón és szeriális tételek – hogyan is fogalmazzak? – nem jellemzők a szórakoztató zenés színházi műfajra.

Ugyanakkor, bármennyire kevésbé valószínű is, hogy az összhangzattant és a hangszeres ellenpontot a jövőben J. S. Bach helyett Offenbach-példákon keresztül demonstrálják majd e tárgyak tanulóinak, mégiscsak elgondolkodtató, milyen kevés mondanivalója van a zenetudomány analitikus ágának az operetről. Nem zárva ki annak lehetőségét, hogy a hiba sokszor magukban a művekben van, érdemes eljátszani a gondolattal, nem lehetnek-e más okai is a muzikológia operettől való idegenkedésének. Mindenesetre gyanús, hogy az analízis természetéről írva a Grove-lexikon legújabb kiadásának megfelelő szócikkében Bent és Pople arra fi-

* A tanulmány az Országos Tudományos Kutatási Alapprogramok által támogatott, „Operett Magyarországon, 1860–1958” című posztdoktori kutatási program (PD 91100) keretében készült. A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Műelemzés – ma” címmel megrendezett, VIII. tudományos konferenciáján az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2011. október 8-án elhangzott előadás írásos változata. Munkám elkészítése során sokat profitáltam Tari Lujza kollegiális segítségéből, aki népi jódlifelvelekkel látott el, valamint népzenei vonatkozású szakmunkákra hívta fel a figyelmet. Ezúton mondok neki hálás köszönetet.

1 Megjegyzendő azonban, hogy mintha az operettnek is megvolna a maga saját, „klasszikus” zenetörténettel párhuzamos kánonja.

gyelmeztet: a zenei elemzés nem objektív tevékenység, hanem az elemző kultúrájának, korának és személyiségének előítéletei is befolyásolják.² A szócikk szerzői arra is felhívják a figyelmet, hogy mivel a 19. század érdeklődése a zseni jellegére irányult, ennek eredményeképpen a zenei elemzés elsődlegesen nem azt vizsgálta, hogyan „működik” egy adott darab, hanem azt kellett megmagyaráznia, hogy mitől remekmű. S ez a kiindulás, hogy tudniillik az analízis célja egy kompozíció remekmű voltának igazolása, egyes elemző irányzatok számára a 20., sőt 21. században is alapvető maradt.

De mi a teendő akkor, ha a vizsgált kompozíció nyilvánvalóan nem a szó klaszszikus értelmében vett remekmű, hanem a szórakoztató zenés színpadi darab kategóriájába tartozik? Hogy egy konkrét példánál maradjunk: hogyan lehetne elemezni Párizs kuplóját, melyet a *Szép Heléna* harmadik felvonásában énekel?

LE GRAND-AUGURE

Et tout d'abord, ô vile multitude,
Sachez le bien, que je n'ai pas l'habitude
D'être reçu sur un rythme plaintif;
Vous auriez dû chanter un chœur alerte et vif.
Le culte de Vénus est un culte joyeux!

CHŒUR

Le culte de Vénus est un culte joyeux!

LE GRAND-AUGURE

Je suis gai, soyez gais, il le faut, je le veux!

CHŒUR

Il est gai, soyons gais, il le faut, il le veut!

LE GRAND-AUGURE

La lai tu la la la la, etc.
[...]

FŐAUGUR

Legelőszőr is tudd meg, hitvány sokaság,
hogy nem szokás panaszos ritmussal fogadni,
valami fürgét és elevent kellett volna énekelnetek.
Vénusz kultusza vidám kultusz.

KÓRUS

Vénusz kultusza vidám kultusz.

FŐAUGUR

Vidám vagyok, legyetek vidámak, muszáj
vidámnak lenni, akarom, hogy vidámak legyetek.

KÓRUS

Vidám, legyünk vidámak, muszáj vidámnak lenni,
azt akarja, hogy legyünk vidámak.

FŐAUGUR

La lai tu la la la la, etc.
[...]

Az igazat megvallva az Offenbach-irodalom kevés támpontot nyújt ehhez: legkurrensebb áttekintését, a Schipperges, Dohr és Rüllke által szerkesztett bibliográfiát lapozgatva azt tapasztalhatjuk, hogy a témába vágó analitikus tárgyú munkák száma elenyészően csekély.³ Csupán néhány fontosabbat futólag szemügyre véve is feltűnik azonban, hogy egyikük sem elégszik meg a zenei jelenségek kontextus nélküli, interpretálatlan leírásával.

Itt van például az Offenbach műveinek elemzésére irányuló úttörő próbálkozás, Siegfried Dörffeldt munkája, amely az opera felől közelített, és abból a szempontból vizsgálta tárgyát, hogyan valósul meg, és milyen funkciót tölt be a muzsikusk művei-

2 Ian D. Bent–Anthony Pople: „Analysis”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. 1, London: Macmillan, 2001, 528.

3 *Bibliotheca Offenbachiana. Jacques Offenbach (1819–1880) eine systematisch-chronologische Bibliographie*, hrsg. von Thomas Schipperges, Christoph Dohr, Kerstin Rüllke, Köln: Dohr, 1998.

ben a zenei paródia.⁴ Ez nagyon is érthető, hiszen Offenbach műveire az opéra-comique hagyomány mellett kezdettől fogva rányomta bélyegét az operaparódia műfaja is, amelynek Franciaországban különösen nagy tradíciói voltak.⁵ Dörrfeldt 1954-es disszertációjában figyelemre méltó tipológiát dolgozott ki erre vonatkozólag, és a paródia két, szerinte alapvetően eltérő módját különböztette meg: előbbit komikus, utóbbit átszövegező paródiának nevezte (*komische* illetve *umtextierende Parodie*). Felosztása ugyan vitatható – hiszen Offenbach komikus paródiáiban a többnyire elváltotzatott szöveggel megjelenő zenei idézetek is jelentős szerepet játszanak – ettől még azonban Dörrfeldt műve fontos és úttörő kísérlet marad. Azóta is rendre akadnak kutatók, akik az opera szemszögéből vizsgálják az operettet.⁶

Az Offenbach-analízisek egy másik típusa szintén zsánerszempontrú; ez is műfaji kontextusban elemzi a darabokat, és abból indul ki, hogy a párizsi színházi életet 1807 és 1864 között ismét a nagy forradalom idején megszüntetett privilégiumrendszer (*système des privilèges*) szabályozta, amelynek értelmében minden színháznak megvolt a maga hatóságilag meghatározott műfaji profilja. Ilyen intézményi környezetben természetesen igen erőteljesen érvényesültek a műfaji kötöttségek és hagyományok.⁷ Nagyon is érthető tehát, hogy Olivier-Schwarz a közelmúltban abból a szempontból vizsgálta a *Párizsi életet* (*La Vie parisienne*, bem. 1866), mennyiben érhetőek tetten a darabban a bemutató színhelyül szolgáló játszóhely, a Théâtre du Palais-Royal sajátos műfaji hagyományai.⁸ A Palais-Royal ugyanis nem operaház, hanem egy vaudeville-színház volt, ahol népszerű dalbeté-

4 Siegfried Dörrfeldt: *Die musikalische Parodie bei Offenbach*. Dissz., Frankfurt am Main: Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, 1954.

5 Ld. Michel Noiray: „Hippolyte et Castor travestis: Rameau à l’opéra-comique”. In: *Jean-Philippe Rameau. Colloque international organisé par la Société Rameau. Dijon – 21–24 septembre 1983. Actes réunis par Jérôme de la Gorce, Paris–Genève: Champion–Slatkine, 1987, 109–125.*; vö. Bozó Péter: „Orphée à l’envers: Egy idézet a francia zenés színpadi hagyomány kontextusában”. *Muzsika*, 53/10. (2010. október), 11–15.; 53/11. (2010. november), 23–26.

6 Lásd pl. Sieghart Döhring–Sabine Henze-Döhring: „Opéra bouffe und musikalische Komödie”. In: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, hrsg. von Siegfried Mauser, Bd. 13: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber: Laaber, 1997, 297–304. Döhringék a 18. századi vígoperai hagyomány továbbélését mutatják ki Offenbach műveiben, a katalógusáriák kései letéteményeseként jellemzve a *Párizsi élet* nyitókórusát és első fináléját.

7 A korai Offenbach-egyfelvonásosok rövid terjedelme és csekély apparátusa részben ezekre az adminisztratív korlátozásokra vezethető vissza. A párizsi operett kezdeteit meghatározó módon alakító színházi privilégiumok rendszeréről lásd Jean-Claude Yon: „La création du Théâtre des Bouffes-Parisiens (1855–1862), ou la difficile naissance de l’opérette”. *Revue d’Histoire moderne et contemporaine*, 39. (octobre–décembre 1992), 575–600. Ebből a tanulmányból lett utóbb Yon nagyszabású Offenbach-monográfiájának megfelelő fejezete, lásd *Jacques Offenbach*. Paris: Gallimard, 2000, 128–165.

8 Ralph Olivier-Schwarz: „Vom Witz des Vaudevilles zum Rausch der Operette: *La Vie parisienne*”. In: *Jacques Offenbach und seine Zeit*, hrsg. von Elisabeth Schmierer, Laaber: Laaber, 2009, 198–220. Vö. uő: „Es ist das lustigste Theater in Paris’. Musik und Bühne am Théâtre du Palais-Royal 1831–1866”, uott, 46–64. Bár a *Hoffmann meséi* nem operett (még ha Bécsben és Budapesten akként mutatták is be), említésre méltó, hogy a mindenekelőtt Meyerbeer-kutatóként jegyzett Matthias Brzoska 2009-es munkájában Schwarzéhoz hasonló nézőpontból vizsgálja Offenbach e művét is. Matthias Brzoska: „Jacques Offenbach und die Operngattungen seiner Zeit”. In: *Jacques Offenbach und seine Zeit*, 27–36. Utóbbi elemzés azt veszi szemügyre, mennyiben mutathatók ki a műben vagy inkább torzóban az Opéra, az Opéra-Comique, a Théâtre-Lyrique és a Bouffes-Parisiens privilegizált műfajainak jegyei.

tekkel, gyakran közismert dalok átszövegezésével megtűzdelte prózai darabokat játszottak. Egy egész estét betöltő *opéra-bouffe* vaudeville-színházbeli bemutatójának előfeltétele természetesen a színházi intézményrendszer liberalizálása és a privilégiumrendszer megszüntetése volt.

Bármennyire nem elhanyagolható is azonban a műfaji és intézményi kontextus ismerete egy 19. századi francia zenés színpadi mű analíziséhez, mégis e szempontok legfeljebb a szóban forgó darabok igen elnagyolt elemzésére alkalmasak. Rendszerint hasonlóképpen nagyvonalú az Offenbach-elemzések „filológus” típusa is. Ez abból indul ki, hogy a zeneszerző és színházi ember nem egy művét átdolgozta egy-egy felújítás alkalmával, figyelembe véve a korábbi előadások fogadtatását, a megváltozott intézményi feltételeket, a rendelkezésére álló erőket vagy éppen a közhangulat változását. Michael Klügl például az *Orpheus az alvilágban* 1858-as és 1874-es megfogalmazását vetette össze ebből a szempontból.⁹ Egy ilyen összehasonlítás annál inkább jogos, mivel a két verzió gyökeresen eltérő szituációban keletkezett. Az 1858-as bemutató idején Offenbach először mutathatott be néhány szereplős egyfelvonásosok után egész estét betöltő művet egy csekély létszámú zenekarral rendelkező, kis színházban, sok szereplővel és kórossal. 1874-ben viszont már a Théâtre de la Gaîté igazgatója volt, egy kifejezetten nagy színházé, amely óriási zenekarral, kórossal és tánckarral rendelkezett. Érthető tehát, hogy több új zeneszám, köztük balettbetétek hozzáadásával négyfelvonásos, látványos *opéra-féerie*-vé alakította a korábbi, kétfelvonásos *opéra-bouffe*-ot.

A fenti szempontok azonban, ismétlem, nem sokat segítenek a *Szép Heléna* idézett részletének értelmezésében, úgyhogy a továbbiakban saját elképzeléseim szerint fogom megkísérelni annak elemzését. A konkrét eset tanulmányozásán túl elsősorban azt kívánom bemutatni, hogyan kamatoztathatja a népzene tudomány összehasonlító megközelítésmódját és eredményeit a 19. századi zenés színház kutatója egy olyan jelenség vizsgálatára, amely ugyan nem a folklór körébe tartozik, de nyilvánvalóan népzenei gyakorlatot utánoz.

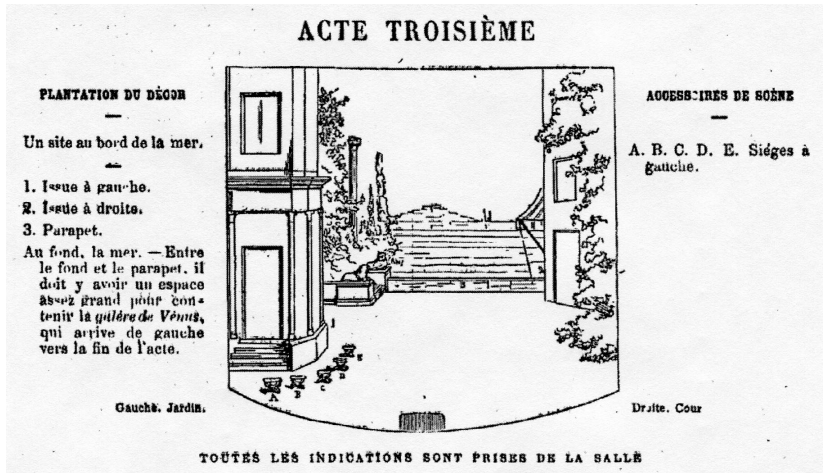
Zenés színpadi darabról lévén szó, célszerűnek látszik mindenekelőtt bemutatni a szituációt, melyben a *Szép Heléna* harmadik felvonásából idézett részlet elhangzik. A Meilhac–Halévy szerzőpáros antik görög és római elemeket szabadon ötvöző librettója szerint az ókori Hellasz Nauplia nevű kikötővárosának tengerpartján vagyunk.¹⁰ A korabeli rendezőkönyv szerint valami olyasféle színpadi látványt kell elképzelnünk, mint ami az *1. fakszimilén* látható.¹¹

A hatodik jelenet kezdetén a háttérben hajó köt ki: Vénusz kis ámorokkal díszített gályája, melyről az istennő főmadárjosa lép partra. Menelaosz spártai király kérésére érkezett, hogy elhárítsa Vénusz haragját. Menelaosz ugyanis az előző felvonás végén elüldözte Páriszt, akit hitvese, Heléna ágyában talált – az elüldözés

9 Michael Klügl: „Zweimal Orphée”. In: *Jacques Offenbach und seine Zeit*, 221–237.

10 *La Belle Hélène. Opéra bouffe en trois actes par Henri Meilhac & Ludovic Halévy. Musique de J. Offenbach.* Paris: Michel Lévy frères, 1866, 85.

11 „La Belle Hélène”. In: *Mises en scène publiées par Le Manteau d’Arlequin*, Paris: [k. n.], 1864, 177.



1. fakszimile. Offenbach: La Belle Hélène, részlet a rendezőkönyvből (1864)

miatt haragszik a szerelem istennője, akárcsak a messzelövő nagy Apollón az Iliász kezdetén. A büntetés nem halált hozó homéroszi dögvész: parfümösebb illatokhoz szokott francia librettistáink szerint a haragvó Vénusz finom kipárolgásokat bocsátott a levegőbe, melynek hatására a hellén férjek és feleségek elhagyják egymást. A partra szálló jós persze valójában nem más, mint Párizs álruhában, s azért érkezett, hogy elrabolja Helénát.

E színpadi helyzetben még inkább meghökkentő a főaugur által előadott kuplé: a kétstrófás dal refrénjében, amikor vidámságra buzdítja a fogadására összegyűlt helléneket, szakrális álruhájára, sőt a cselekmény helyére és idejére is fittyet hányva, egyszer csak jódlizni kezd. Képzeljük el: színelőadáson vagyunk, ahol egy fontos főaugur (nem ám holmi haruspex) valami olyat énekel, amelyet Franzl Langtól lehetett hallani egykoron. Féltékeny kollégája, Khalkász méltán jegyzi meg: *quelle tenue pour un augure* – micsoda augurhoz méltatlan viselkedés ez!

Párizs vidámsága persze, amellet hogy főaugurhoz méltatlan, némiképp erőltetett is: nemcsak azért, mert rákényszeríti az érkezéséhez statisztáló kórusra, hanem annyiban is, hogy a strófa mérsékelt tempójú főrészét abrupt váltással követi a gyors, teljesen eltérő karakterű refrén (lásd az 1. és 2. kottát a 174. és 175. oldalon). Az operettkuplékra ugyan általában jellemző a poentírozottság, s ami ezzel együtt jár, a strófa főrészének és refrénjének erőteljes kontrasztja, ám ilyen éles tempó- és karakterbeli váltás semmi esetre sem mondható tipikusnak.

Hogy a Szép Heléna szóban forgó részlete valóban jódlidal, azt persze nem csak az általam ismert előadások hangzó élménye alapján merem állítani. Erre figyelmeztet az *opéra-bouffe* zongorakivonatának első kiadásában a „tyrolienne” címadás is.¹²

12 La Belle Hélène. Opéra bouffe en 3 actes. Paroles de MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy. Musique de J. Offenbach. Paris: Gérard et Cie., lemezszám: C. M. 10,940 [1865], Catalogue des Morceaux, No. 21b.

Moderato PÂRIS

Et tout d'a bord, ô vi - le mul - ti - tu - de, Sa -

chez le bien, je n'ai pas l'ha - bi - tu - - - de Fl. D'ét

Cl.
Cors
Bass.

1. kotta. Offenbach: La Belle Hélène (1864), a strófa főrészének kezdete

A szó a jódlí egyik őshazájára, Tírolra utal, de a 19. században mindenféle alpesi népzénet utánzó, vokális műzenei darabra használták, függetlenül attól, hogy az utánzótt népzene osztrák, svájci, vagy éppen német volt-e, nem is beszélve a népies kompozíció szerzőjének nemzeti hovatartozásáról.¹³ Nemzetközi szórakoztató zenei divattá viszont úgy tűnik, valóban tiroli muzsikusok nyomán vált a többnyire komponált jódlidal: Hans Nathan mutatott rá, hogy egyik legkorábbi terjesztője a zillertali Rainer család lehetett, melynek vándorénekes tagjai az 1820-as évek közepétől egész Európát bejárták.¹⁴ Tiroli nemzeti viseletben előadott dalaik mindenféle nagy sikert arattak. Londoni turnéjuk alkalmával Ignaz Moscheles is felfigyelt rájuk, s repertoárjukat nyomtatott kiadásban publikálta, négyszólamú voká-

13 „Tyrolienne”. In: *The New Grove Dictionary*, vol. 26, 19.

14 Hans Nathan: „The Tyrolese Family Rainer, and the Vogue of Singing Mountain-Troupes in Europe and America”. *The Musical Quarterly*, 32/1. (January 1946), 63–79. Vö. Thomas Widmaier: „Salontiroler”. *Alpiner Musikfolklorismus im 19. Jahrhundert*. In: *Cultures Alpines. Alpine Kulturen*, hrsg. Reto Furter, Anne-Lise Head-König und Luigi Lorenzetti, Zürich: Chronos, 2006, 61–72.

PÂRIS **Allegretto**

Je suis gai, so - yez gais, il le faut, je le veux! Il est

p Tutti

ORESTE, PARTHENIS, LEONA,
MÉNÉLAS, ACHILLE + CHOEUR PÂRIS

gai, so yons gais il le faut, il le veut! Je suis

2. kotta. Offenbach: La Belle Hélène (1864), a strofa refrénjének kezdete

lis létben, zongorakísérettel.¹⁵ Rainerék népszerűségét jól mutatja, hogy 1828-ban a szintén Londonban koncertező, ünnepezt operai díva, Henriette Sonntag jóldalokat is műsorára tűzött repertoárjukból.¹⁶ Példájukat több más hasonló együttes követte,¹⁷ s nyomukban hangszeres virtuózok és operaszerzők munkásságában is gyakrabban fordulnak elő alpesi népzenei utánozó kompozíciók.

Korábban is találkozunk persze ilyen darabokkal műzenei komponistáknál: például Beethoven népdalfeldolgozásai között már az 1810-es évek második felé-

15 *The Tyrolese Melodies*, 3 vols., ed. Ignaz Moscheles, London: Willis & Co., 1827–1829.

16 Max Peter Baumann: „Jodeln”. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 4, Kassel, etc.: Bärenreiter, 1996, 1488.

17 Nathan számos ilyen népszerű alpesi énekegyüttest említ; közöttük egyaránt akadnak osztrákok (a Hét Stájer Alpési Énekes; a tiroli Leo család; a felső-ausztriai Alpési Énekes Kvartett; a tiroli Dengg fivérek), bajorok (a Bajor Alpési Énekesek; Franz Grassl, a berchtesgadeni paraszt, öt kislány és két kislány kíséretében; a Bajor Muzsikusok) és svájciak (Albertine és Cécile Vanaz). Nathan: *The Tyrolese Family...*, 66.

ben felbukkannak tiroli dalok (WoO 158, komp. 1816–17), s 1818-ban jelent meg Gottlieb Jakob Kuhn és Johann Rudolf Wyss svájci népdalgyűjteményének harmadik, bővített kiadása is,¹⁸ mely igazi népdalok mellett Ferdinand Huber komponált jódlidalt is tartalmazza.¹⁹ 1824-től, Rainerék európai turnéjának kezdetétől azonban mintha nemzetközibbé válna a műzenei tyrolienne-divat. Hogy csupán néhány példát említsek, tyrolienne-dallamot dolgoz fel Chopin 1824-es *Schweizerbub*-variációsorozata (témája a Moscheles-gyűjtemény első kötetének élén szerepel); Lisztnek egy sor, az *Album d'un voyageur*rel összefüggésben keletkezett svájci zsánerdarabja az 1830-as évtized közepéről (a *Fleurs mélodiques des Alpes* feldolgozásainak forrása a Kuhn–Wyss-gyűjtemény lehetett, vélhetőleg annak 1826-os, negyedik kiadása). Tiroli dal szerepel Auber 1829-ben bemutatott, *La Fiancée* című opéra-comique-jában (II. felv., No. 7 „Montagnard ou berger”; Liszt zongorafantáziát írt rá, több verzióban is), tiroli kórus Rossini ugyancsak 1829-es *Tell Vilmos*ában (III. felv., No. 15, „À nos chants viens mêler tes pas”), s igen „tirolias” hangzású Chopin Op. 70 No. 1-es Gesz-dúr keringője is (1832-es kompozíció).

Hogy Párizsnak valóban jódliznia kell a kuplé refrénjében, vagyis hogy az értelmetlen szótagokból álló szöveget mell- és fejhang váltogatásával kell előadnia, arra semmilyen előírás nem utal a kottában. Legalábbis látszólag, mert az idézett helyet alaposabban szemügyre véve feltűnik, hogy szólamának nagy hangközugrásait, a fellépő szextet és kvintet legatoív köti össze, így a tenoristának ebben a magas fekvésben nem is nagyon van más lehetősége, mint fejhangra váltani (2. fakszimile). NB. Moscheles gyűjteményének jódlizásra vonatkozó útmutatása is hasonló notációt alkalmaz (3. fakszimile).

2. fakszimile. Offenbach: *La Belle Hélène* (1864), a No. 21b 22–29. üteme Gérard zongorakivonatában

A Moscheles-példa jól mutatja, melyek a 19. századi tyrolienne-stílus főbb zenei jellegzetességei: a jódlizás mellett a hármas metrum, a keringőszerű kíséret, a hármashangzat-felbontásos, nagy hangközugrásokban bővelkedő, tonika-domináns

18 *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern. Recueil de Ranz de vaches et chansons nationales de la Suisse*. Bern: Burgdorfer, 31818.

19 Baumann szerint Huber kezdeményezte a komponált jódlidalt divatját, melynek első képviselői a Kuhn–Wyss-gyűjteményben szereplnének.

Specimen of the mode of Singing called JOIDELN, among the Swiss & Tyrolese. 9
Passages of this kind are frequently Sing by a Single Voice and are introduced in the files
of the Peasantry where they are Substituted for an Instrumental Accompaniment.

VOICE. *Tempo di Valse*
 Dia doi doi dia doi doi dia doi doi dia doi do dia doi di dia doi doi

companionist *mf*

dia doi doi do. Di dl o-u o-u o-i do do ui do do dri do.

3. fakszimile. Moscheles: The Tyrolese Melodies (1827–29), No. I, 9. ütem

funkciók egyhangú váltakozásán alapuló dúr dallamosság. Jellemző ezenkívül még a sorpáros szerkesztés (például $A_0A_cB_0B_c$, lásd a 3. kottát), gyakran találkozunk tercelő felső szólamokkal. Jódlizni lehet a szövegstrófa előtt (*Vorjodel*), után (*Nachjodel*, 3. kotta, 9–16. ütem; 4. kotta, 21–28. ütem) – no és persze közben is: a szövegsorok, vagy rövidebb frázisok végén (*Zwischenjodel*; lásd a 4. kotta 4–6., 10–12., 14., 16. és 18. ütemét a 178. oldalon).

Und da ob'n sagt er auf der Höh sagt er steht a Gams sagter und a Reh sagt er und a
 Jäg'r sagt er steht da - bey sagt er hat ka Pul-ver sagt er hat ka Bley. Di di
 dio di di dio i to la dri dl do i di di di to la
 dioi didl di diodl to la diodl do i di o do.

3. kotta. Moscheles: The Tyrolese Melodies (1827–29), I, 3.

Heis-sa geh i aus-si im Wald, do i di di di di do i di di di di do.

Ist's glei heut stümisch und kalt, do i di di di di do i di di di di do.

Schiesst schon früh do i di di di satt und gnu do i di di di

er hat ka Ruh do i di di di er hat ka Ruh. Di

a u di di a u da di a u di di di dia u di di

a u di di di dia u di di di da u da u di di do.

4. kotta. Moscheles: The Tyrolese Melodies (1827–29), I, 2.

E példák fényében a *Szép Heléna* tyrolienne-je több szempontból sem tipikus. A dúr hangnem és a refréneli jódlizás mellett leginkább a tonika-domináns-funkciók tingli-tangli váltakozása az, ami tyrolienne-szerű. A 2/4-es metrum, bár nem példa nélküli, inkább kivételnek számít, s a nagy hangközugrások – bár vannak – nem annyira meghatározók, mint például *A hatvanhatos szám* (*Le 66*, bem. 1856) című Offenbach-egyfelvonásos tyrolienne-jében (5. kotta).²⁰ Úgy tűnik azonban, hogy Párizs kupléja bizonyos szempontból Offenbach praxisában is különleges. Nézzünk egy másik, tipikusabb operett-példát, Gabrielle, a kesztyűslány tyrolienne-jét a *Párizsi élet* második felvonásából (6. kotta a 181. oldalon). Ez a zeneszám is jóval közelebb áll a Moscheles-gyűjtemény darabjaihoz, mint Párizs kupléja:

²⁰ *Le 66. Opérette en un acte, Paroles de MM. de Forges et Laurencin. Musique de J. Offenbach.* Paris: Heugel et Cie., lemezszám: H. et Cie, 1911.

Szöveg	Sorszerkezet	Ütem	Jódliszakasz
GABRIELLE			
On est v'nu m'inviter	A _o	4	
La, la, la, la, la, la,			Zwischenjodel
M'inviter à dîner,	A _c	4	
La la la la la la	B _o B _c	4 + 4	Zwischenjodel
Je répons sans façon,	C _o	4	
Que je voulais bien			
Pourvu qu'ce soit bon	C' _c	4	
Et qu'ça n'coûte rien,			
Lodo lodoul lolo lodoul,	E _o	4	Nachjodel
Lodo lodoul lolo lodoul	E _c	4	
CHŒUR			
La la la.	B' _o B' _c	4 + 4	
	B' _o B' _c	4 + 4	

1. ábra. Offenbach: La Vie parisienne – a tyrolienne felépítése

A *Párizsi élet* esetében azonban ennél kézenfekvőbb magyarázat is kínálkozik: Gabrielle, a kesztyűslány német, a francia főváros tekintélyes lélekszámú német kolóniájához tartozik, az *opéra-bouffe* 1866-os ősváltozatában a tyrolienne-t is németül énekelte.²² Íme az eredeti szöveg, amit utóbb, a porosz–francia háborút követően Offenbach jobbnak látott franciára cserélni:

GABRIELLE

Auf der Berliner Brück'
 La, la, la, la, la, la,
 Hab' ich doch immer Glück
 La la la la la la
 Mein Vater ist ein Schneider,
 Und ein Schneider ist er,
 Und wenn er was schneidet
 so ist's mit der Scher',
 Lodo lodoul lolo lodoul,
 Lodo lodoul lolo lodoul, etc.

GABRIELLE

Hisz' a berlini hídon,
 La, la, la, la, la, la,
 Mindig szerencsém van.
 La, la, la, la, la, la.
 Az apám szabó,
 És szabó az apám,
 S ha szab valamit,
 Ollóval csinálja.
 Lodo lodul lolo lodul,
 Lodo lodul lolo lodul, stb.

Persze, mint már utaltam rá, a tyrolienne a 19. századi gyakorlatban nem köthető kizárólagosan egyetlen etnikumhoz; általában jellemző azonban, hogy színpadi művekben előszeretettel alkalmazzák alpesi, illetve német ajkú szereplőkkel kapcsolatban. Figyelemre méltó, hogy a német *jodeln* szó Max Peter Baumann által idézett

22 Mint Jean-Claude Yon írja, a Párizsban élő németek számát a korabeli hivatalos statisztikák 34.000-re teszik. Tényleges számuk szerinte ennek háromszorosát is meghaladhatta, s bizonyos foglalkozásokat (például az utcaseprést) szinte csak németek végeztek a francia fővárosban. Yon: *Jacques Offenbach*, 335.

Più Moderato
GABRIELLE

On est v'nu m'in - vi - ter la la la la la M'in - vi - ter

à di - ner la la la la la la la

la la la la la la

6. kotta. Offenbach: La Vie parisienne (1873), No. 11c, 1–16. ütem

legkorábbi előfordulása is egy zenés színpadi mű tiroli szereplői által énekelt tiroli dalhoz kapcsolódik: Emanuel Schikaneder és Jakob Haibel 1796-ban Bécsben bemutatott, *A tiroli Wastel (Der Tyroler Wastel)* című *Singspiel*jének egyik betétdalához.²³

23 Max Peter Baumann: *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*. Winterthur: Amadeus, 1976, 87.

NÉPOMUC
HABACUC

p très simplement

Allegretto

8^{va}-----, Tu la con-nais, ma dou-ce maî - tres - se, La

Fl. Cl. solo
Ob. Cor *p* Archi

7. kotta. Offenbach: La Diva (1869), No. 12, 1–11. ütem

Offenbachnál is találkozunk jódlidallal hasonló összefüggésben: tiroli vándor-énekesek éneklék a tyrolienne-t *A hatvanhatos számban*, magukat tirolinak álcázó szereplők (Justine Favart és Hector de Boispréau) a *Favartné asszonyban* (*Madame Favart*, bem. 1878, No. 18). Német színpadi alakokhoz kapcsolódik ezzel szemben, nagyon is urbánus érzelmeket közvetít, és meglehetősen szatirikus képet fest a tyrolienne *A diva* című darabban (*La Diva*, bem. 1869). Az *opéra-bouffe* második felvonásában két német katonatiszt, a gerolsteini nagyherceg szárnysegédei²⁴ Malaga, az ünnepelt párizsi színésznő öltözőjében várakoznak, hogy tiszteletüket tegyék a hölgnél. Miután Malaga távozott, hogy eljuttassa jelenetét az *Ariadné* című darabban, Népomuc és Habacuc németre vált: többek között megbeszélik, hogy Hortense Schneider (a Malagát alakító színésznő) jól énekel, illetve hogy ők maguk is zenélnék egyet. A Meilhac–Halévy szerzőpáros szövegkönyve szerint a két katonatiszt igen kifinomult zenei ízléssel rendelkezik: Népomuc Mozart-dalt javasol, Habacuc azonban jobban kedveli Schubertet („Schubert ist besser... Ich ziehe Schubert vor”).²⁵ Ezt követően szólal meg a tyrolienne²⁶ mint „ein Lied von Schubert”; első strófájának szövege így hangzik:

NÉPOMUC, HABACUC

Tu la connais, ma douce maîtresse,
La blonde Lischen.
Tu la connais, ma noble princesse,
L'altière Gretchen.

NÉPOMUC, HABACUC

Ismered, drága úrnóm,
a szőke Lischent.
Ismered, nemes fejedelemasszonyom,
a büszke Gretchent.

24 A két katonatiszt alakja nyilvánvalóan utalás Offenbach két évvel korábban bemutatott, nagysikerű *opéra-bouffe*-jára, *A gerolsteini nagyhercegnőre* (*La Grande-Duchesse de Gérolstein*).

25 *La Diva*. *Opéra-bouffe en trois actes par Henri Meilhac et Ludovic Halévy*. *Musique de Jacques Offenbach*. Paris: Michel Lévy frères, 1869, 63–64. (Nyomatott librettó).

26 *La Diva*. *Opéra-bouffe en 3 Actes. Paroles de MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy*. Paris: Colombier, lemezszám: C. 3389 [1869], 128–136. (Zongorakivonat).

O Vaterland, O liebes Land!
 Sois bien sur, que moi je sacrifierai
 La blonde Lischen.
 Sois bien sur aussi, que je donnerai
 L'altière Gretchen.
 Nous donnerions tous,
 même l'Allemagne
 Pour aller ce soir boire du champagne.
 Avec Malaga, tralala.
 La ou la ou la, etc.
 [...]

O, Vaterland! O, liebes Land!
 Biztos lehets benne, hogy feláldoznám
 a szőke Lischent,
 abban is biztos lehetsz, hogy odaadnám
 a büszke Gretchent,
 mindent odaadnánk érte,
 még Németországot is,
 hogy ma este elmehessünk pezsgőt inni
 Malagával,²⁷ tralala.
 La ou la ou la, stb.
 [...]

Allegro
 NÉPOMUC

La oulaou la bing la la la la oulaou la bing la la la ou
 HABACUC
 La la la bing la la la la la la la bing la la la ou.

VI I
 Ob. Archi Cl, Cor, Fg > p Cl, Cor Cl, Cor, Fg >

8. kotta. Offenbach: La Diva (1869), No. 12, 32–39. ütem

A rövid előjátékot követő meghitt tercelés (lásd a 3–11. ütem vokális szólamait a 7. kottában), a „bing” szóval és uniszónóval kiemelt szinkópák (8. kotta, 33. és 37. ütem),²⁸ valamint a jódlirefrén oktáv- illetve decimaugrása (39. ütem uott) csak fokozza a szöveg pajkosságát, melynek tanúsága szerint bizonyos természetes ösztönök még a hazafias érzelmeknél is erősebbek.

Hasonló szatirikus él és megjátszott naivitás jellemzi Hervé egy hónappal később bemutatott, *Faustka és Margitka (Le Petit Faust)* című *opéra-bouffe*-jának tyro-

27 A Malaga szó természetesen kétértelmű: nem csak a címszereplő művészneve, hanem egy édes spanyol borfajtát is jelöl. Ennek megfelelően a „boire” ige is kétféleképpen értelmezhető: a szeszesital fogyasztásán túl arra is utalhat, hogy a két úr mohón nézi, majd felfalja szemével a hölgyet.

28 „Bing” franciául nem teljesen értelmetlen; kb. annyi mint „püff!”, „zsupsz!”, „piff-paff!”, „csihi-puhi!”.

lienne-jét is,²⁹ melyet szintén német szereplő énekel, német akcentussal, a színpadi utasítás szerint félénk és naiv arccal (*d'un air timide et naïf*): maga a büszke Gretchen.

MARGUERITE

Fleur de candeur
je suis la petite Marguerite.
Mon cœur ne sait rien,
Ni le mal,
ni le bien.

Et les Salumands m'abbellent
Gretchien.
(*tyrolienne*).
[...]

MARGITKA

Margitka vagyok,
a jámbor virágszál.
Szívemnek fogalma
sincs róla, mi a jó,
s mi a rossz.
(*német akcentussal*)
És a németek
Ghettynnek hífnak.
(*jódlizik*)³⁰
[...]

Margitka tyrolienne-jének ártatlanságát azonban fausti fuvolaszólo szennyezi be (9. *kotta*, 28. ütem); ha jól sejtem, a nápolyi harmónia nem kifejezetten alpesi népi többszólamúság hatásáról árulkodik.³¹

Úgy tűnik tehát, hogy a tyrolienne esetenként egy bizonyos alteritás (bár etnikai szempontból nem egyértelműen megragadható alteritás) zenei szimbólumaként jelenik meg, s ezáltal hasonló jelenséget példáz, mint amelyet a közelmúltban Stefan Schmidl vizsgált osztrák–magyar operettek esetében, a Habsburg Monarchia nemzetiségeivel, illetve szomszédos népcsoportjaival kapcsolatban.³² A színpadi ábrázoláshoz kapcsolódó, sztereotip zenei kód alkalmazása tehát szemlátomást nemcsak a Monarchia operettjének sajátja, hanem párizsi operettek esetében is megfigyelhető. De mihez kezdünk Párizs tyrolienne-jével? Hiszen ő se nem tirolai, se nem német, hanem – legalábbis a szövegek szerint – római jelmezbe bújt hellén pásztor.

Ha pásztor, akkor persze jódlizhat, hiszen a tyrolienne-ek gyakran zenésítenek meg pásztori témájú szövegeket, mint *A hatvanhatos* számban is:

FRANTZ, GRITTLY

Dans mon Tyrol, le pays si beau,
Le pâtre au lever de l'aurore,

FRANTZ, GRITTLY

Az én Tirolomban, ezen az igen szép
vidéken, a pásztor, ha hajnalodik,

29 *Le Petit Faust. Opéra-bouffe en 3 actes 4 tableaux. Paroles de M. M. Hector Crémieux et Jaime*. Paris: Heugel et Cie., lemezszám: H. 20 497 (1869). (Zongorakivonat). *Faustka és Margitka* az egyik Magyarországon játszott változat, Latabár Endre fordításának címe. Lásd a Budai Színkör 1876. június 23-i színlapját az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti és Zeneműtárában.

30 *Le Petit Faust. Opéra-bouffe en trois actes, en quatre tableaux par Hector Crémieux & Adolphe Jaime. Musique de Hervé*. Paris: Michel Lévy frères, 1869, 12. (Nyomtatott szövegek könyv).

31 A jódliszakasz szövege ezúttal sem teljesen értelmetlen: „Stockfisch” németül szó szerint szárított tőkehalat, átvitt értelemben azonban – s valószínűleg így kell értenünk – ostoba, unalmas frátert jelent, míg az „in black” angolul annyi mint „feketében”.

32 „Hol minden piros, fehér, zöldben jár! A csoportok, az alteritások és a nemzet diskurzusai Ausztria–Magyarország operettjeiben”. Ford. Mikusi Balázs, *Magyar Zene*, 49/2. (2011. május), 206–217.

Entonne son refrain sonore
 Qu'au loin va répéter l'écho...
 Mais de la clochette
 Le son argentin, -tin, -tin, -tin,
 A sa chansonnette
 Se mêle soudain.
 La, la, la, la, la, la, etc.

rázendít hangos refrénjére, melyet a
 távolban a visszhang ismétél.
 De dalocskájába
 hirtelen a csengettyű
 ezüstös hangja
 vegyül.
 La, la, la, la, la, la, stb.

Allegretto

MARGUERITE

Tro lo i o lo lo lo ou li è ou li è ve Tro lo i o

Fl.
Cor.
Fg.

Ob.

Clar.

lo lo lo lo

Tro lo o ou li è Stock-fisch in black!

Fl. solo

Cl.

suivez

gracieusement

9. kotta. Hervé: Le Petit Faust (1869), No. 4, 23–30. ütem

Pásztori tematika és tyrolienne összekapcsolódása annál inkább érthető, hiszen, mint Baumann hangsúlyozza, a jódlí eredeti népi formájában is a pásztori életformához kapcsolódik.³³

Párizs azonban csak amolyan 2/4-es pásztor; igazi, 6/8-os pásztori arcát az első felvonásban, az ida-hegyi incidens elbeszélése (No. 6, „Au mont Ida”) alkalomával mutatja meg. Kuplójának szándékoltnan együgyű jódlirefrénjét így nem any-

33 Baumann: *Musikfolklore und Musikfolklorismus*, 166. Igaz, mint Baumann írja, a népi jódlí gyakran teljes egészében értelmetlen szótagokból áll. Nem csupán alpesi népzeneben találkozzunk ilyen jelenséggel; Baumann számos nem alpesi előfordulására is felhívja a figyelmet. Baumann: *Jodeln*, 1499.; uő: „Jodel”. In: *The New Grove Dictionary*, vol. 27, 662–663.

nyira pásztor voltával, mint inkább egy, a tiroliakhoz és a tyrolienne-hez kapcsolódó másik közhellyel hozhatjuk összefüggésbe, amely, ha nem is magyarázza meg a jódlidal antik mitológiai felbukkanását, de legalábbis érthetőbbé teszi, hogyan juthatott egyáltalán ilyesmi Offenbach eszébe.

Ez a „vidámság”-toposz, hogy tudniillik a tiroliak vidámak. Talán legismertebb példája és terjesztője Joseph Haibel már említett tiroli dala volt: „Die Tyroler fand often so lustig, so froh”. A tiroli Wastel és Liesel kettősének szövege meglehetősen idealizált képet fest a jó kedélyű tiroliakról, akik isznak, táncolnak, énekelnek, jódliznak, s végül, de nem utolsósorban: kerekded gyermekeket nemzenek.³⁴ Haibel műve igen ismert és népszerű lehetett; dallamát átszövegezve már 1820 előtt több bécsi színházi quodlibet betétdalaként is felhasználták,³⁵ s később is gyakran fordul elő népszerű dalokat tartalmazó gyűjteményekben. Moscheles Rainerék repertoárját közlő kiadványában is ott találjuk, „Tyroler sind lustig, so munter und froh” szöveggel (II, 20.), vagyis nem csupán Bécsben, illetve német nyelvterületen, de nyilvánvalóan a Rajnán túl is ismert dalról van szó.

Ilyen előzmények után feltehetőleg több lehet merő véletlennél, hogy a jódlizás a *Szép Heléna* kuplójában is a szövegben említett vidámsággal összefüggésben jelenik meg. Hiszen nincs is vidámabb és mulatságosabb annál, mint mikor egy főaugur jódlizik.

34 *Der Tyroler Wastel. Eine komische Oper in drei Aufzügen von Emanuel Schikaneder*. Leipzig: Geers, 1798, 43–44.

35 Például 1799-ben Perinet és Satzenhoven *Die travestierte Ariadne auf Naxos*ában vagy 1809-ben Stegmeyer *Rochus Pumpernickel* című darabjában. Lásd *Quodlibets of the Viennese Theater*. Ed. Lisa Feurzeig and John Sienicki, Middleton: A-R Editions, 2008, xi., valamint 98–99.

ABSTRACT

PÉTER BOZÓ

„DIE TIROLER SIND LUSTIG” –
OFFENBACH AND TYROLIENNE

Writing about the nature of musical analysis in the latest edition of the New Grove Dictionary, Ian D. Bent and Anthony Pople have pointed out that musical analysis is not an objective activity, but „the analyst works with the preconceptions of his culture, age and personality”. At the same time, they also emphasize that „the preoccupation which the 19th century had with the nature of ‘genius’ led to the phrasing of the initial question not as ‘How does it work?’ but as ‘What makes this great?’, and this remained the initial question for some analytical traditions in the 20th century”.

In ideal cases, our analytical methods reckon with the nature of the analyzed piece of music, what is more, they highly depend on it. But what do we do if the composition in question is obviously not a masterpiece in the classical sense of the word, but belongs to the category of entertaining musical theatre, questioning therefore the initial question ‘What makes this great?’ Should we exclude such pieces from the domain of music history and musical analysis?

In considering these questions, in my study I present briefly some characteristic approaches of Offenbach analysis. Then I describe a musical type, the *tyrolienne*, which is, in my opinion, very typical of the composer, and which has received, however, surprisingly little scholarly attention. I also touch on a 19th-century international vogue of popular music, which may have contributed to the development of this characteristic Offenbachian type, and on a notational problem, which is worth our attention concerning the performance practice of musical numbers of this kind.

Péter Bozó (1980 Budapest), musicologist. From 1998 to 2003 he studied musicology at the Liszt Academy of Music in Budapest. He was a PhD student at the same university from 2003 to 2006. He received his PhD with his study *A Buch der Liedertöl a Gesammelte Liederig: Liszt összegyűjtött dalainak első négy füzetete és előfutárai* (From Buch der Lieder to Gesammelte Lieder: The First Four Volumes of Liszt’s Collected Songs and Their Predecessors) in 2010. Between 1999 and 2007 he worked as a contributor at the Budapest Liszt Memorial Museum and Research Center. From 2005 to 2009 he was assistant lecturer at the Theatre Department of Kaposvár University. He was awarded the Kodály Scholarship of the Hungarian Ministry of Culture and Education in 2005, 2006 and 2007. Since 2006 he has been an assistant research fellow, since October 2010 research fellow at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Between 2006 and 2009 he was the assistant editor of the international journal *Studia Musicologica*. At present he is studying the history of operetta in Hungary between 1860 and 1958; his postdoctoral researches are funded by the Hungarian Scientific Research Fund. He lectured at the First Stuttgart Liszt Conference, at the London International Musicological Workshop of the ESF “Music, Culture and Politics in Early Nineteenth-Century Europe, 1815–1848” and at the Vienna international conference “Die Operette und das Tragische”. In 2011 he received the Prize of the Hungarian Academy of Sciences for Young Scholars.