

## A MODERN OPERA PROBLÉMÁI.

**M**INDEN egyes bemutató az operaház színpadán megannyi alkalom arra, hogy újra felvetődjék a kérdés: vajjon ez a mai kor operája? Ez az új operaeszmény, amely hivatva volna a színpadon kifejezni a mi korszakunk, a mi jelenünk szellemét? A mult teljes tagadása, lerombolása — amely annyira jellemző a mai színpadi zenére — csak átmeneti jelenség lehet. Ez az az időszak, midőn az ember kiábrándulva régi eszményéből, ennek a kiábrándulásnak kelletlen, letargikus, önmagát gúnyoló állapotán vergődik át, hogy ezután ismét új átlelkedéshez, új eszmények kitzűzéséhez gyűjtsön erőt. Emellett még él az a generáció, amely mindenáron menteni akarván a veszendőbe menő régi eszményeket, önmagát csalja, midőn azt hiszi, hogy eszményei örök időkre szólnak s így a mai korra is kötelező erővel bírnak. A történelem azonban könyörtelenül megmutatja, hogy minden kor más-más operaeszménynek hódolt. Minden zenei stílus időhöz kötött, véges és egyoldalú, mintahogy véges és egyoldalú az emberi élet és az a feladat, amelynek elvégzésére egy ember vállalkozhat. A változás, a továbbhaladás az élet szükséges ritmusa. Ezért érzünk minden új stílust fejlődésnek, haladásnak, az előbbivel szemben felszabadulásnak, új lehetőségnek. A valóságban azonban nem lehet szó fejlődésről, mert minden stílusban ki lehet fejezni a legmélyebb lényegét, csak minden esetben más formában, más kifejező eszközökkel. Ebből a szemszögből tekintve a «modern» fogalma esztétikai jelentést nyer. Igazi tartalma nem a jelen tudatos szembeállítását a multtal, tehát az időhöz és térhez kötött aktualitást, hanem mindaz, ami haladást, alkotást jelent, aminek érezzük a szíve dobogását, a vére lüktetését: az örök élő, az örök emberi hordozója. Nyugalom, megállás, boldogság ismeretlen fogalmak az emberiség legértékesebbjei előtt. A zene a maga folyton forrongásban levő mozgásáradatával a legtökéletesebb kifejezője az emberi lélek örök keresésének, nyugtalanságának, amelyet a zenedráma új oldalról, sajátos formában tár elénk.

Mi tehát az operában ez az örök élő, örök lényeges, tehát az örök modern és mi az, ami együtt virágzott és együtt hervadt el egyes korok hangulati, eszmei tartalmával? Erre a kérdésre csak úgy felelhetünk, ha teljes tárgyilagossággal, menten minden régi vagy új ideológia kötöttségétől, röviden szemügyre vesszük azokat a főbb operatípusokat, amelyek a történelem folyamán felmerültek. A historikusnak feladata, hogy magából a zenedrámból, tisztán leíró módszerrel, vezesse le a törvényeit és külön válassza benne a maradandót, a lényegest az átmeneti, korszerű jelenségektől.

Legelőször feltűnik, hogy minden jelentős operareformátor szeme előtt, mint felújítandó eszmény, az antik tragédia lebegett. Pedig az antik világ örömeinek fájdalmainak, szenvedélyeinek zenei kifejezéséből egyetlen hang sem jutott el hozzánk. Egyes zenei töredék rekonstrukciója tudósok és nem alkotóművészek munkája. És mégis kiolthatatlan a vágy az emberiségben a klasszikus művészet, az örök emberinek eme első tökéletes megformálása után. Különö-

sen erős ez a vágy olyankor, midőn nagy lelki kataklizmák után kifáradva, pihenésre, egy biztos talapzaton nyugvó harmonikus világ után vágyódunk, amelyet legjobban megtalálunk az antik művészet tökéletes formszépségében, márványnyugalmában. Így alakulnak ki a klasszicizáló korszakok, amelyek tulajdonképpen nem az antik világ szellemét, hanem saját képzetüket adják vissza egy fenséges, kiegyensúlyozott világról. Így volt ez az operareformoknál is. A XVI. század firenzei zenedramatikuskai csak hitték azt, hogy az antik tragédiát újra felelevenítették. A görög egyszerűségének utánzása csak külső indíték volt egy sajátos operatípus kialakulására, amelybe saját érzéseiket öntötték bele. A zene eszerint elsősorban a szöveg érthetőségét szolgálja, főcélja, hogy a szövegben rejlő zenei tartalmat fokozottabb kifejezésre hozza. Alkotásuk tehát inkább zenei, mint drámai alkotás volt. A század fordulóján fellépő első lángeszű zenedramatikust, Monteverdet bátran nevezhetjük a barokk opera megteremtőjének. Vele, az újkori ember szenvedélyesebb, mozgalmasabb kedélyvilágával a barokk stílus lelke, ez a disszonanciákkal telített drámai lélek vonul a színpadi zenébe. Ő már nem akar mint a firenzeiek mindent zenébe önteni, hanem kikeresi a lényegest, a sajátos zeneit és ezt szavak nélkül, hangszerekkel fejezi ki. Az emberi lélek rejtett rétegeinek felfedezésében és kifejezésében egy igazi nyelvteremtő, aki megmutatja azt, amit érzünk, de amire szavakat nem találunk.

A XVII. században az operatermelés hatalmas sora veszi kezdetét, amely a XVIII. században, a nápolyi iskolában éri el tetőfokát. Azt a fokozatos törekvést a stilizálásra, amely a barokkművészet széles, önmagát kiélő nagyvonalúsága, szubjektív szenvedélyessége helyébe a mindent személytelenítő, dekoratív elemeket, csak a szemmel és értelemmel felfogható helyezi előtérbe, az operában éppen úgy megtaláljuk, mint a többi művészetekben. Az abszolutisztikus államformák korszakában az opera sem más, mint igazi udvari művészet, elsősorban a francia udvar fényének, hatalmának leghatásosabb művészi kifejezése. Külső kiállításában a legnagyobb ragyogás uralkodik, szövegében az etikett, konvenció, intrika és nem lelki rugók a cselekmény kormányzói. Ott, ahol a szöveg nem vette tekintetbe a zene sajátos céljait, ahol a drámai cselekményben nem volt meg az élet egészséges lüktetése, igaz emberiség, ott a zene természetesen a dekoráció szolgája lett s csak a virtuóz elemekben, koloraturákban, a bravuráriák tekervényeiben, a cselekménytől teljesen elszakadva élte ki magát. Olyan kor operatípusa volt ez, ahol az érzés tudatosan irányított, értelemmel rögzített, agyonstilizált keretek között, a Da Capo ária keretei között mozgott.

Midőn a forradalmak szele végigszárgulja egész Európát, önmagától omlik össze ez az arisztokrata légkörben fogant operatípus, hogy Gluck reformjában ismét az antik eszmény, a drámai igazság, az egyszerűség és természetesség elvei, a kórus és a tánc jussanak szóhoz. Az empire korszak vaskos pompázó erejű stílusa ez: nemes, egészséges, férfias, megvet minden ízetlenséget, mesterkelt cifraságot. A drámai kifejezésben, a zenei beszéd szabatoságában, a széles és világos dallamvezetésben a szenvedélyeket, egészen Beethovenre előremutató erővel, valóságos kolosszális szoborművé sűríti össze.

Az antik ideálok mellett a népi elemekhez való időnkinti visszatérés jelentett felrisszító, örök forrást az opera történetében. A vígopera népies légköre mind nyelvezetben, mind tartalomban életteljesebbé teszi az operastílust. Mozart shakespearei magaslatoakra emelkedő emberábrázolása teljesen átértékeli az olasz opera buffa vaskos eszközeit. Ő nem követel a szövegtől irodalmi

értéket, csak annyit, hogy képzeletét egy életkép megfestésére megihlesse, különben kötelessége mindenben a zenét szolgálni. Mozartnál az olasz opera öröksége, az áriák, duettek, együttesek zárt számai már az élő, drámai jellemzés formái. A lángelme erejével, tisztán zenei eszközökkel, húsból-vérből való alakokat formál.

A népieshez való visszatérés frissíti fel a XIX. század első felében nagy operastílusát is. Weber «Freyschütz» c. romantikus operája egy új, szabadabb életérzést hoz a Meyerbeer-féle külső hatáskeresésben és mesterkéltétségbe túlméretezett «tragédie lyrique»-el szemben.

Wagnernek a zenében és költészetben egyaránt nagy tehetsége a kettő között való versengést veti fel. Előbb a költő vezet. A Lohengrin már a kettő egyenrangúságát mutatja. A Tristanban azután teljesen a benső, az őszenei a területe. A szöveg egy lángoló zenei fantázia szülőtte, amelyet önmagában, dagályos, dadogó extázisával, a folytonos ismétlésekkel lehetetlen elképzelni. Itt szegődik át Wagner az irodalmi operától a zenei operához, arra a területre, amely minden operának, legyen az bármely formában kifejezve, egyetlen sajátos területe: a lelki történések, a hangulatok, érzelmek, szenvedélyek világa.

Itt nem lehet célunk, hogy bővebben kitérjünk a XIX. század másik nagy operaszíniírójára, Verdine, valamint a «verismo» operatípusának bővebb méltatására. Előbbi, mint az olasz operatradíciók betetőzője, a maga nagyságában egyedül áll, utóbbi irányzat ismét a népet juttatja új szerephez. A kultúrától és konvencióktól le nem tompított emberi szenvedélyek játsszák itt a főszerepet, amelyek gát nélkül követelik a maguk kiélését.

Wagner hatalmas szelleme hosszú ideig rányomta bélyegét az utána következő korszak operáira. Ma már kétségbevonhatatlan, hogy az ő megoldása is csak egy volt a sokféle megoldás közül. Operaeszménye bizonyos tekintetben oly szoros összefüggésben volt a romantika filozófiai, vallási, pedagógiai stb. eszmeáramlataival, hogy ezekkel egyidőben kellett elvesztenie hatóerejét. A wagneri epigonok főképp két novumot mutatnak fel: a zenekar további előtérbenyomulását és a rendezés fontosságának növekedését. A legújabb kor, mint minden téren úgy itt is, teljes átértékelést mutat. Az a kérdés, hogy mik ennek a kialakulóban levő új operatípusnak eszményei, amely már nemcsak tagad, hanem a ma világszemléletéből fakadva, pozitív értékeket is tud felmutatni?

A táncjáték, a pantomime területén bukkan fel legelőször az új ideál. Strawinsky, Bartók itt kezdik kiépíteni az új színpadi zenét. Két forrás: a népzenehez való visszatérés és ezzel együtt a tánc, a gesztus zenei kifejező erejének felismerése a jelen operazenejét a legmélyebben forradalmasítják. Rendkívül hatott rá Diaghilew, a modern színpadi tánc és a modern színpadi stílus úttörője is. Diaghilew szerint a tánc nem a zene után igazodik, hanem a zene maga alakul át táncá, a ritmus, melódia, harmónia mint közvetlen, szemnek is érzékelhető mozgások, gesztusok érvényesülnek. Ezek az elvek uralkodnak Strawinsky színpadi műveiben. Viszont Jean Cocteau, az «Oedipus Rex» szövegírója, a konstruktív, a mechanikus, iránt való nagy hajlandóságát ébreszti fel benne. Így teremti meg a színpadon azt a különös költői világot, ahol minden csak egy «apparátus», egy mechanizmus, ahol az emberek konstruktív törvények szerint mozognak, sorsok, helyzetek csak ezek szerint igazodnak. A XX. századnak, mint a technika, a gépek századának színpadi zenéje ez. Megalkotói hisznek egy mechanikus művészetben, amely nem ábrázol, közvetít, hanem közvetlenül, önmagában minden emberi befolyástól füg-

getlenül, sajátos egyéni életet él. Petruska, Strawinsky híres marionette figurája éppen a mechanizálás útján nő túl a halandó léten, misztikus varázslat veszi körül, úgy amint ezek a bábfigurák a nép babonás hitében élnek.

Érdekes jelenség, hogy a népi forráson kívül a legújabb korban is felbukkan a színpadon az antik tragédia eszménye. Az első lépést ehhez Eric Satie, a modern francia zene atyja teszi. Sokat foglalkozik görög kultúrával, filozófiával, művészettel. Innen jut el egy sajátos archaizáló, kemény, plasztikus zenei stílushoz, amely merev hangkomplexumokra épül. Strawinsky «Oedipus Rex» c. oratório operájában már teljesen kialakulva hozza ezt a stílust. Kiemeli a zenét homályos, sejtelmes szférájából. Az antik minta csak arra kell neki, hogy saját hajlandóságát a világosan, élesen tagolt formavilág, a kemény, érdesen kivésett hangtömegek iránt igazolja.

Strawinsky zenéjében a népi források újraéledése, az objektiválásra, személytelenítésre való nagy hajlandóság, a klasszicizáló egyszerű, világos formatagolás azok a vonások, amelyek általában jellemzik a XX. század legújabb zenéjét. Korszerűbb muzsikust, aki inkább a ma muzsikusa, alig mutathatnánk be nálánál.

Rövid áttekintésünk végső állomása az új magyar zene legújabb színpadi alkotása, Kodály Zoltán minap bemutatott «Székely fonó» c. daltjátéka.

Kodály visszatér a zenei opera eszményéhez, amennyiben a szöveg teljesen a zene céljait szolgálja. A mai kor művészi stílusának egyenes őszintesége nem tűri meg a színpadon az olyan szöveget, amely csak a cselekmény folytonosságát szolgálja, de magához a zenéhez semmi köze nincsen. Kodály stílusa olyan helyzetet teremt a színpadon, ahol az ének, a zene a legtermészetesebb jogaiba lép, azaz semmi egyebet nem szolgál, mint amit lényege megkíván: a hangulatoknak, benső történéseknek egyszerű, keresetlen kifejezését. Műve a zene és a tánc ünnepe, egy nép teremtő erejének, fantáziájának legteljesebb szintézise. Partitúrájában — amely messze túlnő az egyszerű, mindennapi cselekmény keretein — benne van a drámai történet, éppenúgy, mint a szereplők minden mozdulata, az előadás, rendezés, a színpadi térképzés minden követelménye. Ez a zene minden külső eszköz, minden operai apparátus nélkül is egy szólokból, kórusokból és táncokból szőtt, ragyogó színű zenekarral aláfestett drámai műalkotás. Az ének zárt számokból áll, mégpedig népdalokból, amelyeket szólóban vagy kórusban énekelnek. Ime a klasszicizáló tendencia modern magyar színpadi megnyilvánulása, a világos tagolás, az elválasztottság elve, ugyanaz az elv, amely a XVIII. század áriáinak, együttesinek egymásmellettségében nyilvánult. Ugyanez a klasszikus szellem nyilvánul a kórusok és táncok szerves beillesztésében, a szólo szerepek tipizálásában. A szövegkönyvben nem olvasunk nevekről, itt csak a háziasszony, a kérő, a szomszédasszony, a fiatal lány stb. szerepel. Az éneklő ember, mint színpadi jelenség csak egy hangtípus kifejezője, egy része a teljes színpadi képnek, akinek minden mozgását, énekét a zeneszerző határozza meg. Mind a szóloknak, mind a kórusnak drámai jellemzése a hangtípusok megfelelő formálásában, változatosságában, ellentéteiben, a szólok és tömegek szembeállításában rejlik. A kórus teljesen antik értelemben nemcsak résztvesz a cselekményben, hanem zenei súlyával a központban áll, a Görög Ilona balladájának megjatszásában a drámai erő csúcspontját képviseli. Egy személyfeletti közösség, egy kollektív organizmus hordozója ez a kórus, érzelmeinek egyszerűségében, ősi naivitásában magának a népnek megszemélyesítője.

Az énekkel mellett egyenrangú szerepet tölt be a tánckar. Kodály ezzel

a gesztus örök zeneiséget helyezi vissza ősi jogaiba. Chanter-danser: ez a két művészet volt eredetileg az opera őstalaja, amely most a néptől megőrizve, újra felszínre kerül. Nemcsak a tánckar táncol. A legmagasabb szellemi értelemben az énekes minden mozdulata, egész teste annak a ritmusnak a kifejezője, ami a zenében él és benne őlt plasztikus alakot. Ebből a mozgásvonalból folyik a cselekmény vonalának, a szereplő egyéneknek, sorsoknak megértése.

Kodály művében újraéled Schütz, Händel, Bach korszakának hitvallása, amely szerint igazi művész az, aki mindenkitől ismert, egyszerű motívumokból művészi képet tud előállítani. A németalföldi misék vezető szólamai igen gyakran egyszerű népdalok, a XV. század kórusirodalma iskolapéldája annak, hogyan lehet népies ízlést a legmagasabb művészettel egyesíteni. Kodály zenéjének klasszikus idealizáló szelleme a népiből az örök emberit a maga egyetemességében emeli eszményi magaslatra. Ez a vonás az, amely átvezet fejtegetéseink legutolsó céljához, az opera lényegének megállapításához.

Bármely operatípust veszünk szemügyre, legkiválóbb termékeiben mindenütt megtaláljuk a szöveg és zene azon párhuzamát, amely szerint a szöveg tápot ad és megfelel a zene sajátos céljainak. A zenedráma elsősorban egy benső érzelmi dráma, amely a fogalmak világát csak érzelmi oldaláról tudja magába szívni. A drámai cselekmény tehát itt teljesen más értelmet nyer, mint a szódrámában. Az operában ez a cselekmény csak a lelki fejlődés állapotában, lelki visszhangjában nyer jelentőséget. A zene feltornyozza az érzelmek hullámain, anélkül hogy sokszor magát a külső történést figyelembe venné. Az egyes operatípusok ezt legtöbbször a prózára, vagy a recitativora bízták, hogy annál gyorsabban visszatérhessenek a tisztán zeneihez. Ezek a részek mindig stílusatlanok az operában, ha az tényleg opera akar lenni. A beszélt nyelv önállóságának elismerése nincs helyén az operában, ahol a zenei nyelvvel szemben feltétlenül alacsonyabbrendű.

A modern opera problémái tehát végeredményben az opera örök lényege körül forognak. A ma mesterei új formában, új kifejező eszközökkel, de újra visszatérnek oda, ahol az örök emberit a legtisztább ábrázolásban kapják: a néphez és az antik eszményekhez. Kodály Zoltán ennek a klasszikus, egyetemes szellemnek megfelelően nagy művészi egyéniségével háttérben marad és csak a műre, az egész népének szóló és egész népének lelkét kifejező műre mutat rá: a falu küldi ezt nektek, fogadjátok szeretettel és megértéssel.

*Prahács Margit.*

## Ó, VERS.

*Ó, Vers, ki egykoron  
hitem hímes palástja voltál,  
ne vádold, hogy ha most  
kétségem koldus rongya vagy :  
Ledől a büszke hegyorom,  
embervoltomnak szentelt oltár,  
amelyre ékességül fontalak.*

*Réz Gyula.*