

AZ OPERATÖRTÉNET HÁRMAS ÉVFORDULÓJA

Wagner — Verdi — Muszorgszkij, a zenetörténet három lángelméje, a zenedráma három megújítója, akinek az 1963-as esztendőben nevezetes évfordulóit ünnepelték és ünnepeltük, három különböző nemzet, három társadalom küldöttjeként emelkedett fel az európai szellemi élet teremtő magaslataira. Wagner és Verdi 1813-ban születtek, Muszorgszkij huszonhat évvel, egy teljes emberöltővel fiatalabb volt náluk; mégis mindhárman közel egy időben, a század derekát jelképező évtizedekben, 1845 és 65 között jelentkeztek első nagyjelentőségű műveikkel. (Muszorgszkij első operavázlatai ma épp százestendősek.) De ami mélyebb, elhatározó választóvonalat húz közöttük, az épp a három ország s a három társadalom, amelyet képviseltek: a XIX. századi Németország, Itália és Oroszország. Mindhármuk műve a maga teljességével válik lenyűgözővé és példázatszerűvé; s ehhez a teljességhez és példázatszerűséghez hozzátartozik, hogy annyira különböznek egymástól. De épp ezt a roppant egyéni különbséget segít megérteni és magyarázni hátterük, hazájuk, teremtő kohójuk mély különbözősége.

Németország akkor már túl volt egy klasszikus zenei összefoglaláson, Olaszország az opera páratlan virágkorán. Két ország, két társadalom, mely mindaddig nem tudott igazi országgá, igazi nemzetté egyesülni, s a maga elkésett, lebéklyózott, zilált állapotában mintha a szellemi termés *azértis* bőségével kárpótolta volna magát: a XVII. század óta az olasz és német zene az egész világ zenéje, szellemi világhatalom. De a XIX. század itt is, ott is megérlelte a politikai nemzetté-válás igényét, s a kétféle zene már az új aspirációkat segített fellobogtatni. Verdi is, Wagner is egy új európai szabadságharc heroldjaként indult; Verdinek az olasz Risorgimento nagy évei adtak szárnyat, Wagnerben a negyvennyolc felé menetelő Jungdeutschland ünnepelhette szónokát. De a döntő különbség már ezekben a felhullámzó években világossá vált. Az olasz risorgimento-mozgalom, ideiglenes kudarcai ellenére, megteremtette a nemzeti köztudat egységét; a Jungdeutschland kudarcra viszont megtépte, szétzilálta az amúgy is zavaros német politikai és szellemi életet. Verdi kezdettől végig maga mellett, maga mögött érezte az olasz népet, akár Garibaldi művésztársát látták benne kortársai, akár nem; ő sohasem élt

emigrációban, egész lénye, egész művészete azokkal lélegzett együtt, akikhez, akikért, akiknek nevében beszélt, szakadékok sohasem fenyegették. Wagner az ilyen együttvonulást és együttlobogást csak alig néhány évig érezte, ha egyáltalán érezte valaha; szertelenségei, kétségei, összeomlásai egyaránt bizonyítják, hogy körülötte nem volt igazi tápláló és befogadó nemzeti vagy népi közösség. A kor úgy érezte, hogy az irodalom, a zene, az egyes művészetek már nem elegendők a felgyűlt irdatlan élményanyag kifejezésére. A wagneri koncepció, a művészetek roppant összefoglalásán alapuló új zenedráma azonban légkör nélkül, zseniális erőszakkal, fantasztikus filozófiai lombikokban érlelődött meg, s nagysága is, gyengesége is ebből az elszigeteltségből válik igazán érthetővé: a megálmódott egyetemes műalkotásnak a nemzeti öntudat, az „élő mítosz” hiányát kellett pótolnia.

Egészen más volt és mást értelt Muszorgszkij Oroszországa. Itt a mesterseges középkorban megrekesztett cári világbirodalom értelmisége a XVIII. század óta melengette magában egy orosz felvilágosodás ígérését. Ez a szellem a dekabrista mozgalom korában, Puskin és Gribojedov éveiben már nagyot lobbant, Glinkában már létrehozta első európai érvényű zenei termését; s a század közepén a szenvedélyesen megújhódní kívánó fiatal Oroszország, a polgárosodó Oroszország, az első jobbágyszabadítás felé haladó Oroszország, Gogoly és Bjelinszkij Oroszországa már maga mellé követelte az új orosz zenét és képzőművészetet is, követelte Borodint, Rimszkij-Korszakovot és Muszorgszkijt, követelte Ilja Rjepint és társait. Muszorgszkij Gogoly-szövegek megzenésítésével kezdte és fejezte be drámairói pályáját, nagy remekművei pedig szinte évszám szerint együtt érlelődtek Tolsztoj és Dosztojevszkij nagy regényeivel. Nem volt hát egyedül ő sem, akárcsak Verdi; s a korszak félelmes feszültségei, roppant mondanivalója őbenne éppúgy felnevelte a lélekelemzőt és drámairót, mint két nagy nyugati kortársában.

Otthon, hazá, hazátlanság — ebben a gondolatkörben fogamzanak Verdi ifjúkorának operái, a *Nabucco*-tól *A legnanói ütközet*-ig. Mikor ez utóbbi, lázas hazafias tüntetések közepette, előadásra kerül, Verdi harminchat éves, tizenhárom színpadi mű áll mögötte, s már egész hazája ünnepli azt a tehetségét, hogy hőseibe és cselekményeibe páratlan bőségű, páratlan szárnyalású, ellenállhatatlan dallamokkal önt életet. Dráma és dallam, élet és melódia egy és ugyanaz — hirdetik ezek a művek —, az emberi lelket és emberi sorsot egyes-egyedül az ének tudja gyökeréig feltárni és kifejezni. Otthon, haza, hazátlanság — ez a problémakör foglalkoztatja az ifjú Wagnert is. De még harmincadik évét sem töltötte be, mikor — *A bolygó hollandi*-tól kezdve — odaszövédik ehhez a tematikához egy folytonosan bővülő misztikus fénykör: a földi és égi szerelem, a megváltás és megváltatlanság nyugtalanító és kódos gondolatvilága. Az új mondanivaló számára a *Tannhäuser*-ben s még inkább a *Lohengrin*-ben kezd megszületni az új zenei nyelv — jellegzetes módon főleg zenekari nyelv, az alig-kimondott, máris kommentált gondolatok nyelve, az állandó

hőmpölygés, a szakadatlan színváltozás idiómája, amelyet még sohasem ismert a zenetörténet. S már alakul egy hallatlan dráma terve is, egy vakmerő és gigászi történeté az Elátkozott Aranyról, — az aranyról, melynek zsarnoki súlya alatt vérzik és vergődik a XIX. századi emberiség.

Muszorgszkij nem erre vágyik: ő a zenében a néptömegek lelkének kulcsát látja, az emberekről-emberekhez való beszéd eszközét, a magányos emberi lélek s a történelem megszólaltatóját egyaránt. Az ő drámája népdráma lesz, egyéniség és sokaság rejtett belső vonásainak feltárója, a szenvedők és megtiportak, az elnyomott és lázadó orosz nép tolmácsa és hírnöke; az élet végletes kontrasztjainak rettenetes erejű, szinte személytelen ütközése, nyers, döbbenetes, először megpróbált harmóniákban és ritmusokban, vakító fény és fekete árnyék; zenei nyelv, melynek nemcsak a lélek, de a hanglejtés minden hajlását is tudnia kell visszaadni, mely érzékenyen rebbenő gyermeki gyengédségre éppúgy képes, mint eltipró brutalitásra; nagy tömegvizió, barbár fény, ázsiai dobok és moszkvai harangok zúgása közepette, — tragikus szimfóniák sorozata aranyban és feketében. Ezekkel a látomásokkal viaskodik Muszorgszkij korai haláláig, — két nagy történelmi remekművel, a *Godunov Borisz*-szal és a *Hovanszkij-hercegek*-kel, melyek közül a másodiknak már csonkán kell maradnia. Azt mondták róla, hogy ő a történetíró, a drámaíró és a komponista Dosztojevszkij; de mily jellemző, hogy 1870 orosz társadalma ezt a képsorozatot kapta ajándékkul a maga zeneszerző Dosztojevszkijétől, ezt a történelmi krónikát, nem Wagner mítoszait, nem is Verdi lelkesítő nemzeti történelmét; a *népi történelemnek* ezeket a lángoló és ostorozó, keserű vízióit! Muszorgszkij színpadán már ott lobog az eljövendő orosz forradalom.

Itt egy eljövendő győzelmes forradalomról beszéltünk, — Wagner és Verdi életük második felében egy elbukott forradalom, 1848—49 eltaposott forradalmának ügyét viszik tovább művészetükben. Mindegyik másképp.

Verdinek az ötvenes évek elején három romantikus opera szerzi meg a világhírt: a *Rigoletto*, a *Trubadur* és a *Traviata*. Hazafias témáról nincs többé szó, annál inkább magányos sorsokról, a társadalom számkivetettjeiről, púpos udvari bohócokról, cigányasszonyokról s kóbor költő fiaikról, tragikus kurtizánokról. Hozzájuk mélyül és színesedik a zenei nyelv is; de mialatt Verdi színpada e magányos és eltévedt lelkek lírájával gazdagodik, álrúhásan és sokszor bujdokolva tovább él rajta — tovább, a *Don Carlos*-ig, az *Aidá*-ig — az olasz risorgimento izzó himnusz- és induló-hangja, Negyvennyolc parazsa a hamu alatt! Közben pedig új meg új kitérőkkel, portyázó utakkal hódítja meg a zenés színpad új meg új drámai képleteit: az *Álarcosbál*-lal és a *Végzet hatalmá*-val a félig tragikus, félig komikus műfajt, a „semiseriá”-t, *Aidá*-val a „világszínház”, a nagyopera egzotikus fűszereit és drapériáit, a *Rekviem*-ben élet és halál nagy drámai körképét; s végül — hetvennégy- és nyolcvanéves

kora között, ereje teljében — két mindent megkoronázó remekművet ír, az *Otellót* és a *Falstaff*-ot, a shakespeare-i és Shakespeare-hez egyedül méltó romantikus zenedrámát és zenés vígjátékot. Mikor nyolcvanötéves korában elnémul, már inkább a huszadik század művésze, mint a tizenkilencediké; a tetőponton búcsúzik, akár Mozart vagy Beethoven.

Wagner győzelme nem ilyen; ő talán csak egyszer, egyetlen egyszer, a mély rezignáció s a nagy megbékélés egy gyönyörű és vissza nem térő pillanatában tudott népével igazán találkozni, vele töprengeni, lázadni, diadalmaszkodni, boldog lenni és fiatal lenni: *A nürnbergi mesterdalnokok*-ban. De előbb — még az ötvenes években — felkavarta a *Trisztán és Izoldá*-ban mindazt, ami gyötrelmet, sóvárgás és önkívület a század mélyén összegyűlt, prófétája lett ennek a kavargó, füledt eksztázisnak a huszadik század zenéje, sőt egész művészete számára. Üldözött volt, hajszolt és bosszúvágyó bujdosó, aki hallucinációkban, révületekben és nagyzóló légvárakban élt, s nem gyógyult meg akkor sem, amikor királyi kegy hazahívta a száműzetésből. Sokszor idézik írásait, — ezek a nemegyszer zavaros és öntelt írások, melyeknek minden időpontban Wagner sajátos céljait kellett szolgálniuk, néha megdöbbenő mélységeket tárnak fel, s akarva-akaratlan hírmondói és leleplezői a zeneköltő elkeseredettségének, hajszoltságának, megaláztatásainak, mély sértődöttségének, mohó szerepjátszásainak, ki nem alvó bosszúvágyának. Itt gomolyognak azok a ködös tervek, melyek hol Siegfried, hol Krisztus, hol Buddha alakja köré szövődve, hol Bakunin és Feuerbach, hol Schopenhauer és Nietzsche eszméitől inspirálva keresik a végső megoldást. De máris világosodik a magasabb cél, diadalnak, beteljesülésnek, Kasszandra-jóslatnak egyaránt nagy-szerű: az Elátkozott Arany története. Négy estén át, négy zenedrámában mutatja be a *Nibelung gyűrűje* a szolgává lett ember, a hazug csalókká süllyedt félistenek, beszenyezett hősök, az elaljasodott világ bukását. Látszólag a mítoszt és a hősiességet követeli vissza ez a jelképes tetralógia a mítoszt és hősiességét veszített polgári korszaknak; — de valójában micsoda vádbeszéd a század, a társadalom, az egész világ ellen! Csak egy kivert bujdosó tudja ilyen fenyegető jós-mozdulattal kimondani az átkot minden üldözőjére, s fulladt szenvedéllyel felidézni, zenedrámává idézni az *Istenek alkonyát!*

S azután: a világpusztulás vízióját csak a világmegváltás víziója vált-hatja fel, enyhítésül és megbékélésül, keresztény és pogány megváltáshitek találkozásában. De tud-e még hinni Wagner ebben a megváltásban, nem késett-e meg *Parsifal* nagypénteki varázsa, tömjénfüstös fénye, hangos harangjai? Hiába épül fel Bayreuthban az Ünnepi játékszín, — Wagner jól tudja, hogy ez nem az a nagy Népek Színháza, melyről fiatalkorában álmódott. Ki hamisította meg ezt a tervet, hol s mikor történt a tévedés, és ki tévedett itt: a művész vagy a kor? A kor, a világ, a társadalom, mely Wagner egész művészetét kérdőjelessé és töredékessé tette akkor is, ha hódolt előtte!?

Verdi, Wagner, Muszorgszkij, az új európai zenedráma három óriása — ma már ott állnak egymás mellett. A XIX. század drámája ma lényegében nem a drámai színházak színpadán él tovább, hanem az operaházakban. Mondják, a korszak a maga drámai feladatait már csak zenében tudta igazán megoldani. Ha így van, őbennük hármukban, életükben és művészetükben rőtta le a XIX. század a maga legfőbb adósságát, amellyel az Ember Drámájának, ennek az örökké készülő, soha el nem készülő Műnek tartozott.